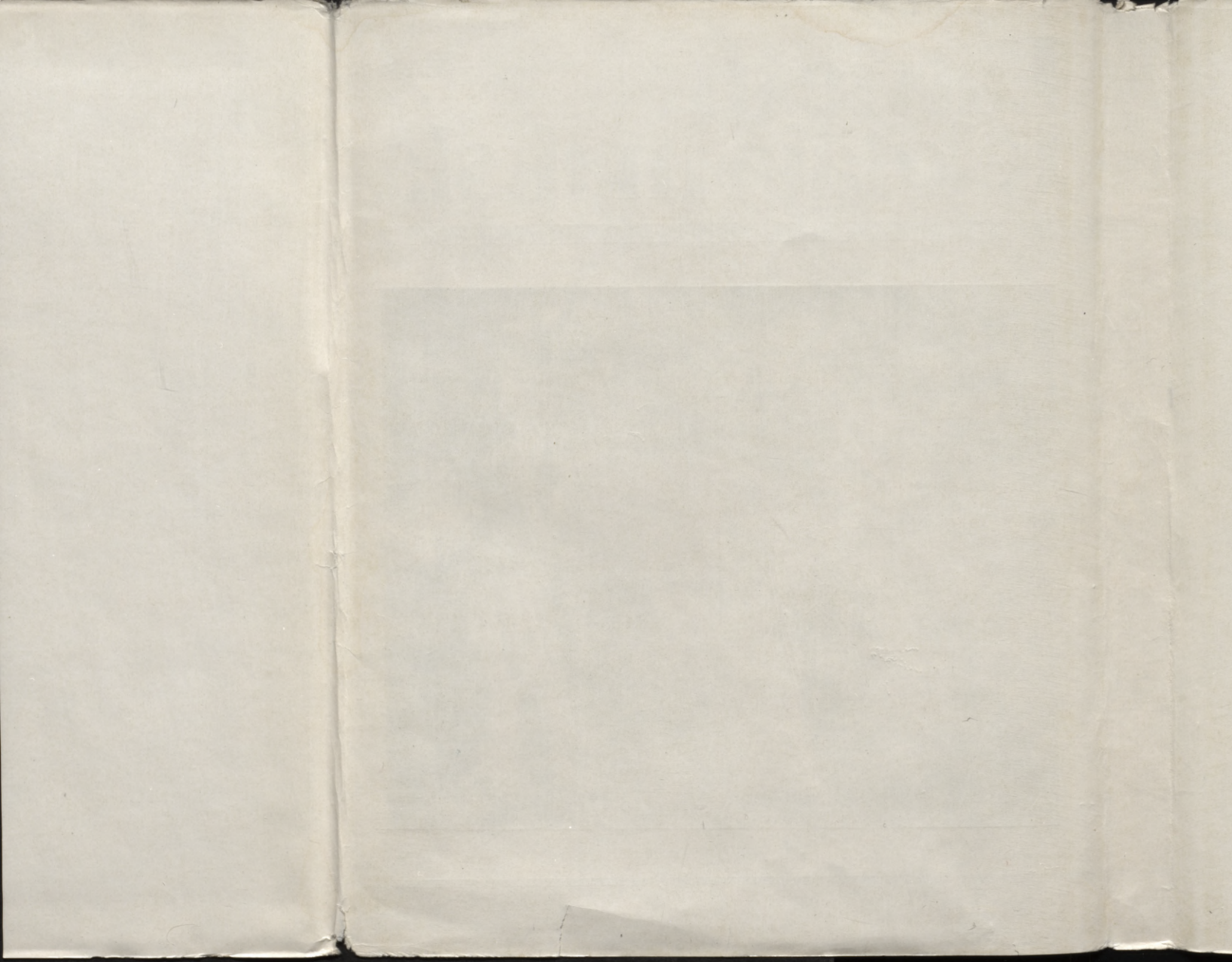


88-4  
L-48

# Latviešu tēlotāja māksla

Latviešu tēlotāja māksla

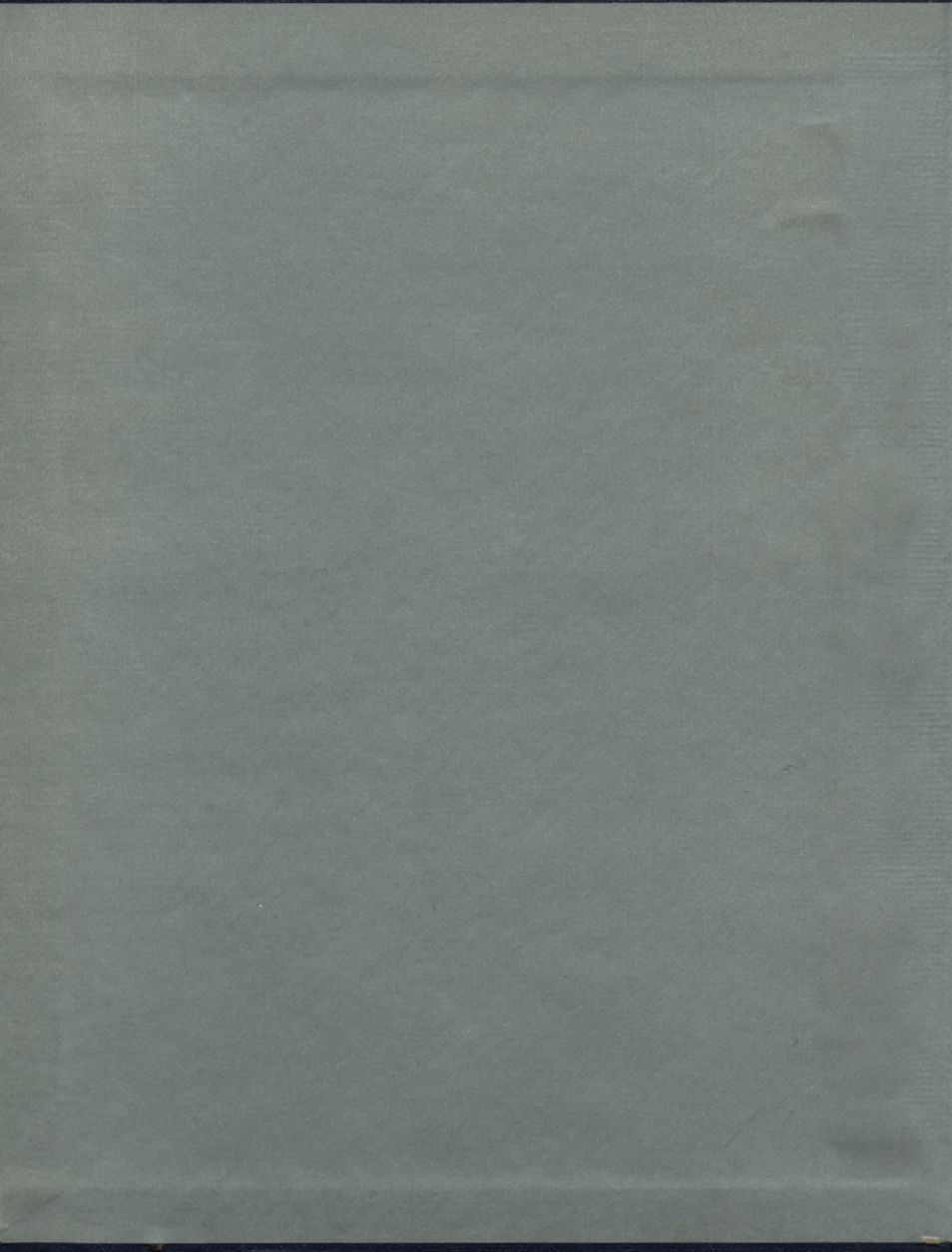


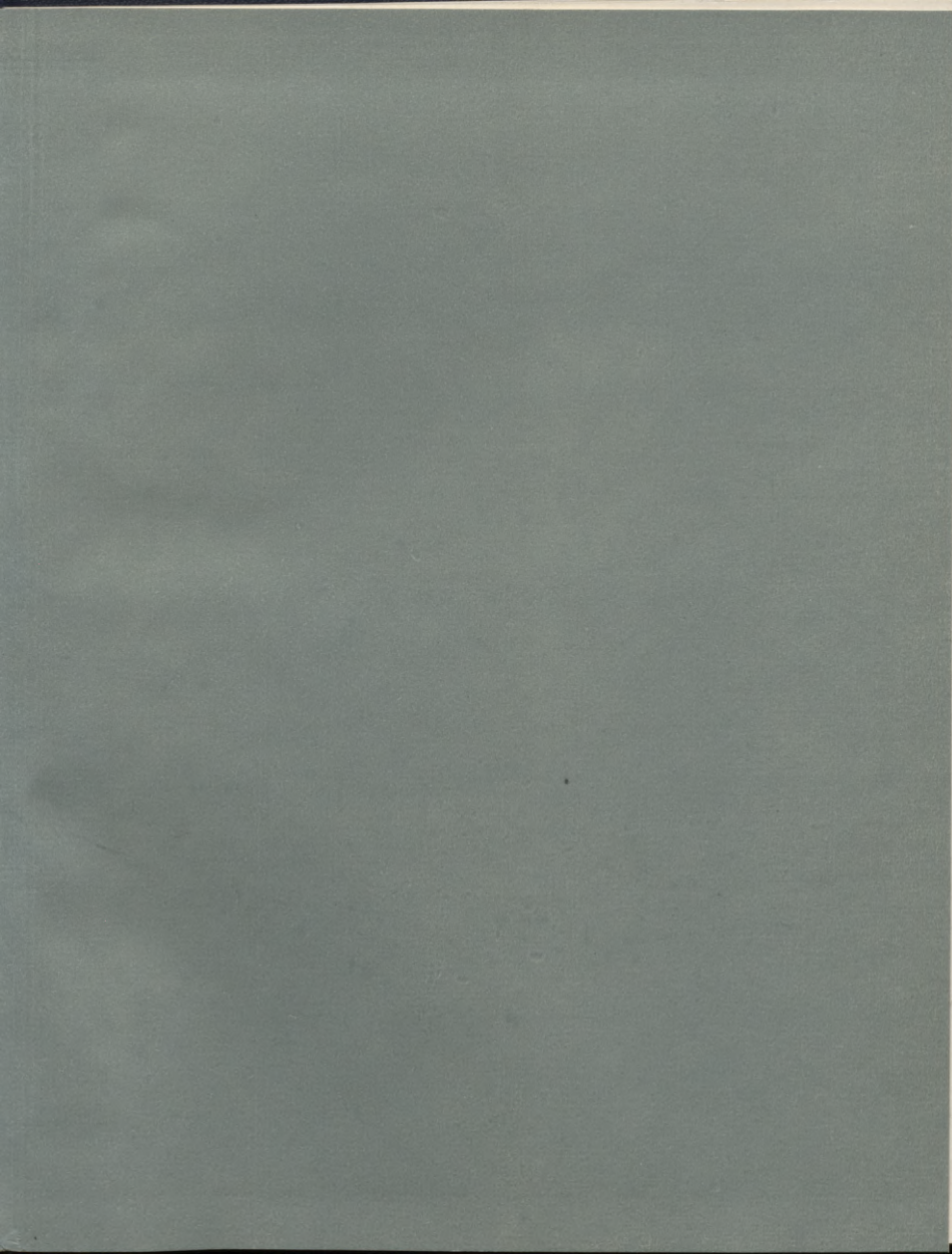


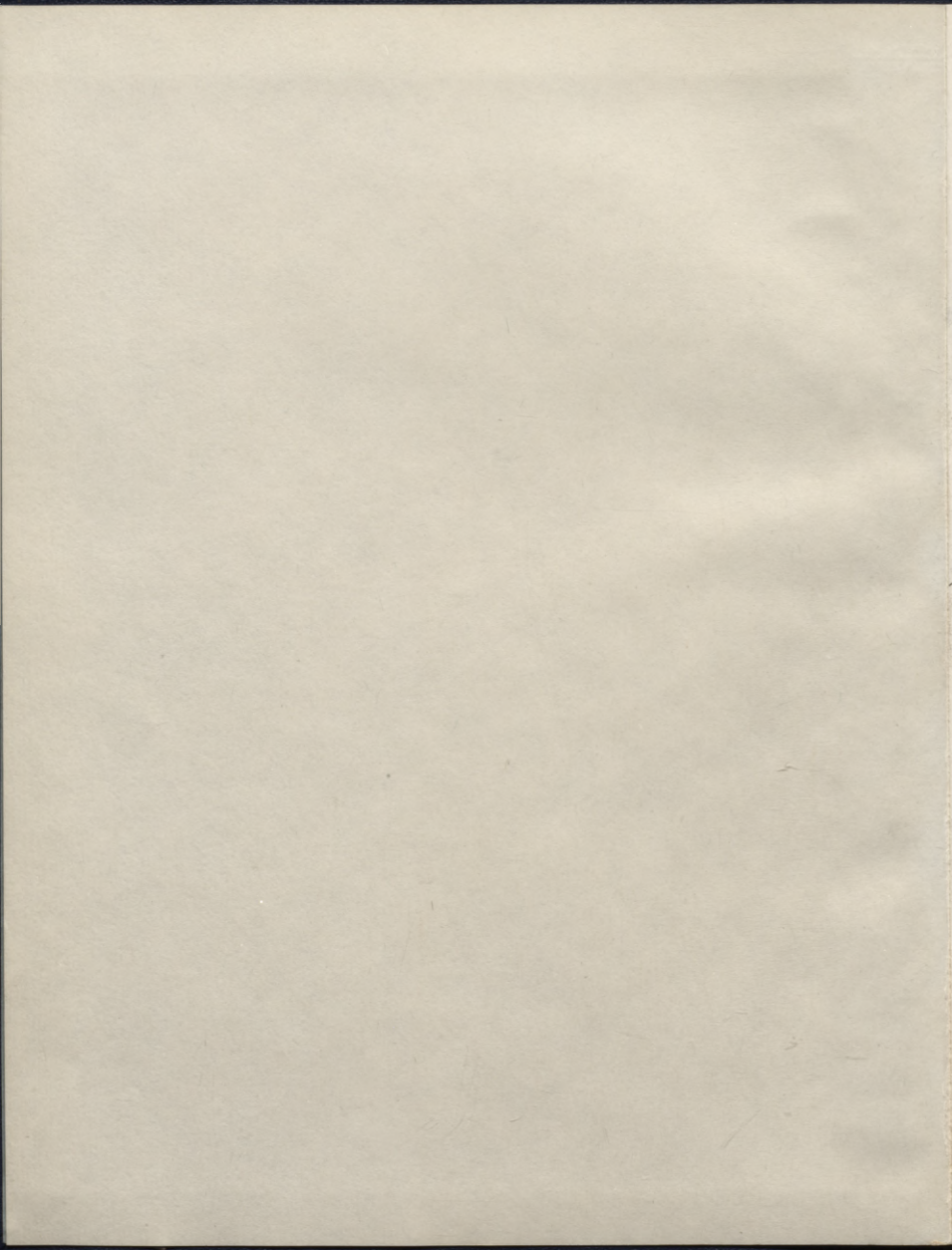
# Latviešu tēlotāja māksla

---









«Liesma» 1988

---

1880

L 88-4  
L 48

85

# Latviešu tēlotāja māksla

---

Sastādījusi S. Cielava



Rīga «Liesma» 1988

85.103(2L)  
La802

Vija Lāča Latv. PSR  
VALSTISKAJĀ BIBLIOTĒKĀ

~~88~~

22.395; 16 lp.

0304008678

Redkolēģija: R. Bēms, V. Dišlers, R. Lāce, R. Umblija

Mākslinieks A. Grinbergs

Apvāka 1. lpp.:

G. Muižnieks. Pusvakars. 1986.

*Audeklis, eļļa.*

Apvāka 4. lpp.:

O. Pētersons. Nepārtraukta izvēle. 1986.

*Stetspiede.*

L 4903000000—57 192—88  
M801(11)—88

ISBN 5—410—00305—6

© Izdevniecība «Liesma», 1988

*Latviešu  
padomiju māksla*

1. *Priloga*  
2. *Priloga*

1. *Priloga*  
2. *Priloga*

1. *Priloga*  
2. *Priloga*  
3. *Priloga*

1. *Priloga*  
2. *Priloga*

## NO DESMITĀ LIDZ VIENPADSMITAJAM

Periods no 1982. gada februāra, kad notika Latvijas PSR Mākslinieku savienības 10. kongress, līdz 1987. gadam, kad sāka gatavošanās 11. kongresam, ir bijis nepārtraukts gājums laikā un arī telpā, ietiecoties aizvien jaunus platuma un garuma grādos. Šajā gājumā mūsu mākslas daudzskaldnis ir ieguvis jaunus krāsas un šķautnes, jaunu pieredzi un atziņas. To visu pārļūkot nav viegli, tāpēc šis raksts jāuzskata tikai par mēģinājumu ieskicēt dažus mūsdienu mākslas un mākslas dzīves attīstības lokus, to virzību.

Vērojot šo procesu, nevar neredzēt, ka latviešu padomju mākslas dzīves augsme dotajā laikposmā bijusi strauja, dažādām eksplozīvām pārmaiņām bagāta. Īpaši tas sakāms par laiku pēc PSKP 27. kongresa. Grūtāk jau ir spriest par notiekošā mērķtiecību, kuru cenšamies izlobīt vispirms no pašu mākslinieku forumos izskanējušām atziņām, aicinājumiem, solījumiem. Latvijas PSR Mākslinieku savienības 10. kongresā, metot skatu uz priekšu, tika izvirzīts uzdevums «radīt mākslas darbus, kuros pulsē mūsu zemes jauncelsmes darbs, jūtama padomju tautas šodiena un rītdienas elpa»<sup>1</sup>. Jau daudzkreiz dzirdētās, kaut pareizās frāzes vispārīgums un ierastais gludenums nav rosinošs. Daudz spilgtāk, ar novatorisku piesitienu par to pašu republikas Mākslinieku savienības valdes priekšsēdētāja Dž. Skulme runā Vissavienības mākslinieku 6. kongresā Maskavā 1983. gada janvārī, uzsverot: «Ir jārada materiālo vērtību garīgais ekvivalents. Tas nosaka radošās personības lielo sociālo nozīmi, tās atbildību par sabiedrības garīgo virzību.»

Republikas kultūras dzīvē aizvadītie gadi raksturojas ar augošu spriegumu un tempu, notikumu blīvumu, ko nosaka laikmeta vispārējā dramatiskā gaisotne, politisko un ekonomisko kolīziju iedarbība, pretrunas sabiedrības garīgajā atmosfērā, atsevišķu vēsturisku notikumu rosināti aktivitātes uzplūdi un atplūdi visos kultūras dzīves līmeņos. Spēcīgus impulsus radošās dzīves ievirzēm un noskaņām deva Uzvaras 40. gada diena, Vispasaules jaunatnes un studentu 12. festivāls Maskavā, PSKP 27. kongress. Par vienu no tādiem notikumiem, kas dziļi saviļņoja šos līmeņus, kļuva Krišjāņa Barona 150. dzimšanas dienas atzīmēšana 1985. gadā. Arī mākslas dzīves iekšējā aprītē ir bijuši notikumi, kas iezīmējās ar plašām pārskata izstāžu kopām un konferencēm. Tās devušas priekšstatu par atsevišķās nozarēs sasniegto un turpmāk darāmo. Tādi, pie-

<sup>1</sup> No valdes pārskata referāta Latvijas PSR Mākslinieku savienības 10. kongresā.

mēram, ir bijuši pasākumi, kas saistījās ar republikas Mākslas fonda 40 gadu (1985) un Valsts Mākslas akadēmijas tekstilmākslas nodaļas 25 gadu (1986) darbības atceri, vairākās izstādēs un konferencēs rezonansi guvuši arī dizaineru centieni.

Mākslinieks ir kā sabiedrības dzīves jutīgs seismogrāfs, kuru ietekmē un iedarbina visdažādākie, pa lielākai daļai pat par notikumiem neatzīti fakti. Tas viss neapveramā raksturu, uztveres un pieredzes daudzveidībā atainojās mūsdienu mākslas redzamākajos procesos.

Loti spēcīgi un plaši pēdējos gados sevi apliecina mākslas sabiedriskošanās tendence, tiecoties uz izplatību sabiedrībā ar izstāžu, sadarbības ligumu, vides estētiskās apguves palīdzību.

Viens no šīs sabiedriskošanās apliecinājumiem ir izstāžu dzīves intensitātes pieaugums. Runa nav tikai par izstāžu daudzumu, to nemitīgo palielināšanos, kaut gan arī par to. Aplūkojamā perioda sākumā mēs lepojāmies, ka republikā caurmērā tiek organizēts ap 500 izstāžu gadā, toties tagad šis skaitlis ir dubultojies. Lielākais izstāžu daudzums, protams, iekrīt Mākslas dienās, bet skaitlisko progresiju ievērojami veicinājuši arī jaunu izstāžu telpu «atrašana» sabiedriskās organizācijās, rūpnīcās, mācību iestādēs, klubos un cita rakstura telpiskajā vidē laukos un pilsētās. Rajonos, piemēram, Madonā, Siguldā, Cēsis, šajā posmā uzceltas arī jaunas izstāžu zāles un nami. Ja Mākslinieku savienības 10. kongresā, tāpat kā visos iepriekšējos, izskanēja pamatota prasība pēc jaunām, plašākām izstāžu telpām atbilstoši savienības skaitliskajam sastāvam, tad pati dzīve un šī sastāva nemitīgais pieaugums ir mudinājuši rast izeju nelielu izstāžu telpu apgūvē, ejot pie skatītājiem ar viena autora vai nelielas grupas darbu izstādēm, kurās atsevišķam māksliniekam ir iespēja pārstāvēt sevi pilnīgāk un daudzpusīgāk nekā lielajās kopizstādēs. Izņēmums, protams, ir tie divi gadījumi, kad latviešu mūsdienu māksla, turklāt vēl ar krietnu retrospektīvu atkāpi, tika demonstrēta Ļeņingradā (1983) un Maskavā (1984). Ekspozīcijas plašuma un pilnīguma iespējas ļāva radīt pārlicieņošu priekšstatu gan par latviešu padomju mākslas kopējo evolūciju, gan atsevišķu veidu, žanru un autoru daiļradē sasniegto. Daļai mākslinieku un mākslas kritiķu šodien piemītošajai tieksmei noliegt iepriekšējo gadu desmitu vērtības nebūtu pamata, ja to varētu biežāk konfrontēt ar šādu vai tai līdzīgu ekspozīciju. Viss šis posms diemžēl joprojām ir pagājis arī bez iespējas izveidot pastāvīgu latviešu padomju mākslas ekspozīciju. Mazo zāļu kopsomma nevar atsvērt tās trūkumu.

Runājot par izstādēm kā vienu no mākslas komunikācijas formām, vairāk nekā to skaitliskais pieaugums uzmanību var saistīt izmaiņas un jaunas parādības izstāžu žanriskajā raksturā un tipoloģijā, kā arī iekārtojuma principos. Var pat runāt par jaunām izstāžu formām (kaut arī pilnīgi jaunas tās, protams, nav), kurās jaunrade apvienojas ar dokumentāliem materiāliem, izstādes tēmai vai žanram tieši atbilstošs eksponāts ar tā parodiju. Dažās izstādēs ienāk teatralizācijas elementi, citās pati ekspozīcija tiecas kļūt par eksponātu. Turklāt visā šajā kustībā valda liela daudzveidība: tā grafikas izstādēs ir parādījušas ne tikai estampa

iekārtas, bet tiek demonstrēti arī pats estampa tehniskās pavairošanas process. Uzvaras 40. gadadienai veltītajā izstādē līdzās tēlotājas un lietišķās mākslas darbiem bija eksponētas grāmatas, vēstules, ieroči un citas materiālas lietišķās par kara gadiem. Izstāde «Ceļā» (1985) apvienoja tēlnieka V. Titāna, dzejnieka J. Baltvilka un fotomākslinieka G. Eņiņa radošos pūliņus. Bet tādas ekspozīcijas kā «Krēsls», «Krūze», «Tērps», «Bļoda» un 1988. gadā iecerētā izstāde «Pods» mērķtiecīgi demonstrē it kā spēli ar tēmu, apliecinādamas asprātības un nebeidzamas izdomas variācijas dekoratīvitātē un tēlainībā. Jāatceras arī tā sauktā baltā izstāde — tēlnieku A. Dumpes, A. Gulbja un O. Skaraiņa jubileju ekspozīcija (1983), kurā bija demonstrētas ģipša mulāžu kompozīcijas. Ar krietnu pašironijas devu. Satraukums, ko šī izstāde sacēla, drīz vien norima, jo kļuva skaidrs, ka pieredzējušie tēlniecības meistari nepiedāvā «gadsimta tēlniecību», bet tikai plastisku rotaļu ar iztēli kā aktīva radošā procesa pazīmi. Šādi elementi tika iesaistīti arī 1984. gada Mākslas dienu izstādes «Cilvēks. Daba. Vide» ekspozīcijā, kura izcēlas ar visplašāko un aktīvāko dažāda rakstura eksponātu apvienojumu: līdzās tradicionālajiem tēlotājas un lietišķās mākslas veidiem, līdzās izdomas bagātiem praktiskiem dizaineru un interjeristu veidojumiem te eksponējās arī virkne «objektu», tika piedāvātas iespējas hepenīgiem, demonstrētas «akcijas»<sup>1</sup>. Tas bija arī viens no gadījumiem, kad iekārtojuma elementi un simboli bija grūti norobežojami no eksponātiem. Līdzīgi momenti, bet jau atturīgāk, izcelot ekspozīcijas mākslinieciski praktisko kodolu, raksturoja arī izstādi «Telpa un mēs» (1986). Dabiski, ka šādu izstāžu jauno formu visdziļākie atbalstītāji ir jaunie mākslinieki, to viņi aizvien aktīvāk apliecina arī savu darbu patstāvīgajās skatēs.

Konstatējot šīs izstāžu dzīves jaunās parādības, rodas arī vajadzība tās izskaidrot. Par šo parādību izcelsmes galvenajiem stimuliem jānosauc vairāki faktori: no vienas puses, tā ir likumsakarīga vēlēšanās atbilstoši laika garam padarīt mūsu mākslas izstādes dzīvākas, daudzveidīgākas. Šo tendenci nosaka arī dekoratīvās mākslas, interjera un dizaina speciālistu lielais īpatsvars Mākslinieku savienībā un viņu darbu eksponēšanas atšķirīgie priekšnoteikumi. No otras puses, te tomēr var runāt arī par atsaukšanos sabiedrībā izplatītajai tieksmei uz estrādisku izklaidesānos, par vēlēšanos piesaistīt skatītāju uzmanību nopietniem jautājumiem ar mākslinieciski atvieglinātiem līdzekļiem. Nopietnu mākslas izstādi var salī-

<sup>1</sup> Par akcijām mūsdienās Rietumos dēvē t. s. publiskās mākslas parādības, kuru galvenā tendence ir izpildītāja un patērētāja (skatītāja) saplūšana kolektīvās darbības akcijā. Šī mērķa īstenošanā vispopulārākais paņēmieni ir kolektīva gleznošana (krāsu smidzināšana, zīmēšana) uz sienām, kurā plaši tiek iesaistīti autodidakti, bērni — vispār publika. Publiskās mākslas mērķis, no vienas puses, ir izraisīt pārējos cilvēkos vēlēšanos uz līdzīgām akcijām, no otras puses — notiekošā vai attēlotā absurda demonstrēšana. Līdzās akcijām ar tīri atraktīvu nozīmi, stihiska un bezmērķīga protesta izpausmēm «publiskā māksla» ietver arī nopietnu sabiedrisku saturu. Tās pirmsākumi meklējami pēcrevolūcijas gadu agitmākslā. (Sk.: Короткина Е. «Общественное искусство» — конформизм или форма протеста? — Искусство, 1986, № 6, с. 41—45.) Latviešu mūsdienu mākslā akcijas jēdziens tiek identificēts ar hepenīga paņēmieniem (sk.: Aktīvā māksla. — Avots, 1987. № 1, 44.—46. lpp.).

dzināt ar simfoniskās mūzikas koncertu. Bet vai šajos koncertos aizvien vairāk nejutām klausītāju trūkumu? Cita lieta, ja tādā izstādē-«koncertā» eksponē vecu, notašķītu moskviču ar ģipša pasažieriem kā atbaidošu dabas postītāju tēlu vai arī skatītājs var izlist cauri kādam citam «objektam» — siena kaudzei. Nedomāju, ka šādi paņēmieni būtu slikti vai labi paši par sevi, viss atkarīgs no mērķa un mēra sajūtas, kā arī no dažādiem blakusapstākļiem. Pilnīgi likumsakarīgi ir tas, ka līdzās klasiskajam izstādes tipam iedibinās arī «estrādiskas» izstādes, nemaz jau nerunājot par ekspozīcijas bagātināšanu ar atbilstošiem dokumentāla rakstura materiāliem un darbību, kas aktivizē skatītāja interesi (šajā ziņā lieka nav arī eksponātu izloze, ko praktizē grafiķi un akvarelisti), uztveres spējas un mākslas izpratni. No otras puses, šajos izstāžu formu bagātināšanas centienos izpaužas vēlēšanās aktualizēt izstādes saturu, veidot tā tiešāku piesaisti laikmeta problēmām. Saprotams, ka to nevar izdarīt tikai ar ārējiem paņēmieniem, vispirms jābūt pašam saturam. Un te sākas arī zināmas pretrunas: dažādu simbolisku zīmju, «objektu» un literarizētu «akciju» iesaistīšana ekspozīcijā it kā liecina par neticību mākslas darba tradicionālajām izteiksmes iespējām (reizē tā varbūt ir neuzticēšanās arī skatītājam), daļēji aizēnojot mākslas darbu un atslēgējot to no atbildības par sevi. Dažkārt pati ekspozīcija un tās elementi veic izstādes galvenās vizuāli tēlainās funkcijas, bet mākslas darbam tiek ierādīta pakārtota vieta. Daļēji to var teikt par jauno mākslinieku darbu 18. izstādi (1987). Vai te nav meklējams viens no iemesliem, kas veicinājis pēdējos gados asi jūtamo atsevišķā mākslas darba nozīmības krišanos? Varbūt tāpēc īpašu nozīmi guvušās personālizstādes, kuras kompensē šo atsevišķā mākslas darba, atsevišķās radošās individualitātes vērtības apziņu.

Visā šajā procesā visbālākās un nenozīmīgākās diemžēl ir palikušas vispārējās izstādes, veltītas kādam nozīmīgam vēsturiskam vai laikmetīgam notikumam. Presē par šīs «bālumkaites» vaininiekiem parasti tiek izdaudzzinātas ekspertu komisijas, valsts pasūtījumu sistēma, telpu trūkums. Tam visam, protams, ir sava nozīme plašas un atbildīgas izstādes mākslinieciskā līmeņa veidošanā. Vairāk tomēr būtu jādomā arī par citām kopsakarībām: par organizatoriski zinātnisku pieeju šādu izstāžu sagatavošanā un to darbības laikā (arī šajā ziņā ārpus mūsu zemes robežām ir apgūta pieredze, no kuras varam daudz ko mācīties), par vēlāmā rezultāta ievirzi mākslas aktuālo tendenču kontekstā un, visbeidzot, arī par katra atsevišķa mākslinieka personisko atbildību, gatavojoties šādai «veltījuma» izstādei. Nekur taču nav atrodami tie izcilo noraidīto jaunrades sniegumu uzkrājumi. Un cik bieži ir tā, ka sabiedriski nozīmīgu izstādi nākas «glābt» ar retrospektīviem darbiem.

Atskatā uz izstāžu darbu pēdējos piecos gados jāatzīmē īpaši aktīvā un daudzveidīgā atsevišķu nozaru, piemēram, akvarelistu darbošanās (Baltijas republiku kopizstādes, republikas skates, Cēsu plenēri un to noslēguma izstādes Cēsis un Rīgā, atsevišķu autoru un grupu uzstāšanās), jaunu kopdarbības formu sistēmas izveidošanās (Baltijas republiku jauno mākslinieku darbu izstādes Viļņā, dažādu republiku jauno mākslinieku darbu izstāde «Gadījums—1» Rīgā, starptautiskie mazās plastikas un

šamottēlniecības simpoziji un izstādes Dzintaros, Baltijas republiku jauno mākslinieku dekoratīvi lietišķās mākslas triennāles Rīgā, starprepublikāniskās karikatūristu skates Rīgā u. c.), aktīvā vispārējo, grupu un personālizstāžu apmaiņa starp mūsu un tuvākajām kaimiņrepublikām, latviešu mākslas ceļu ģeogrāfiskā paplašināšanās gan Padomju Savienības ietvaros, gan ārpus tās. Īpaši atzīmējama Latvijas mākslas izstāde Berlīnē (1984), tēlnieka I. Vasiļjeva darbu izstāde Indijā (1983), Skulmju ģimenes darbu izstāde ASV (1986). 1984. gadā, kad Parīzes gadskārtējā salonā ar plašu ekspozīciju piedalījās padomju mākslinieki, D. Lielā kā šīs izstādes dalībniece saņēma zelta, bet I. Celmiņa — sudraba medaļu. Sudraba medaļu grafikā saņēma arī M. Dragūne. Par D. Lielās apbalvoto gleznu «Vasara» franču mākslinieku biedrības priekšsēdētājs A. d' Otrivs teica: «Rīgas mākslinieces gleznā mūs savaldzināja tuvība tautas motīviem, fantāzijas brīvība un patstāvība koloristiskajos meklējumos.»<sup>1</sup> Domāju, ka šādas vērtības pilnā mērā piemīt arī I. Celmiņas glezniecībai. Uz šīm vērtībām var orientēties ikviens šodienas mākslinieks, tāpat kā to darīja visās iepriekšējās latviešu mākslinieku paaudzēs, sākot jau ar «Rūķi». Tās ir vērtības, ar kurām ikvienas tautas mākslinieks var stāvēt pasaules priekšā daudz stingrāk un spožāk, nekā cenzdamies būt progresīvs aizguvumu laukā.

Ar lieliem panākumiem republikas mākslinieki ir piedalījušies starptautiskajā tematiskās glezniecības biennālē Čehoslovākijā (1984. gadā «Grand Prix» D. Lielajai, 1986. gadā — Z. Frolovai), kā arī daudzās citās starptautiskās skatēs un personālizstādēs ārpus mūsu zemes robežām. Un vienmēr panākumu atslēga ir bijusi darbos, kas apliecina mākslinieka personību, viņa patstāvīgo pasaules redzējumu, padomju mākslas humānos principus.

Kā otrs aktīvākais faktors mākslas dzīves organizācijā aizvadītajos gados iezīmējas sadarbības līgumu tālākā paplašināšana un pilnveidošana. LPSR Mākslinieku savienība un tās organizācijas rajonos ir noslēgušas jaunus sadarbības līgumus ar ražošanas apvienību «Radio-tehnika» (1982), ar Preiļu (1986) un Smiltenes (1987) rajoniem, ar agrofīrmām un kolhoziem Liepājas, Valmieras, Cēsu rajonos un citur. Būtiska šīs sadarbības daļa ir tematiski konkursi, kurus organizē Mākslinieku savienības līgumpartneri un kuriem ir liela nozīme atsevišķu mākslas veidu un tematikas loķu izkopšanā. 80. gadu sākumā bija tikai daži šādi konkursi: Madonas rajona ražošanas apvienība «Arona» organizēja konkursu par lauku dzīves tēmu, bet Tukuma rajona zvejnieku kolhozs «Selga» — jūras un zvejnieku darba tematikai vēltītu konkursu. Toties turpmākajos gados tematisko un žanrisko konkursu skaits ir daudzkārt palielinājies: konkurss par lauku dzīves tematiku tiek organizēts arī Nicā, bet plakātu konkursa skates notiek Taurenē. Valmieras rajona kolhozs «Vaidava» rīko konkursu par tēmu «Daba un mēs», bet ražošanas apvienība «Radiotehnika» nodibinājusi prēmiju par darba tēmu mākslā. Šai kustībai ir tendence augt plašumā. 1987. gadā Ventspils ra-

<sup>1</sup> Dzintenes Balss, 1984, 14. jūn. [Kultūras panorāma.]

jona zvejnieku kolhozs «Sarkanā bāka» nodibinājis ik pa trim gadiem piešķiramu prēmiju par zvejnieku darba attēlojumu mākslā, bet Valkas RARA un 8. ceļu būves iecirknis piešķirs prēmiju par tēmu «Cilvēki un ceļš». Konkursi sniedz ne tikai materiālu un morālu atbalstu māksliniekiem, tie arī audzina kā māksliniekus, tā skatītājus un iesaista kultūras dzīves norisēs (sadarbības līgumi tiek slēgti un prēmijas iedibinātas arī citās radošās nozarēs) lielus ļaužu kolektīvus.

Kāda atdeve tam visam ir mākslā? Kopumā to var vērtēt kā sekmīgu: sadarbības līgumi tuvina māksliniekus dažādām dzīves norisēm, mērķtiecīgi virza uz reālistiskai mākslai atbilstošu uzdevumu risināšanu. Un, ja mums kādreiz ienāktu prātā sarīkot visu šajos konkursos atzīmēto labāko darbu kopēju skati, tad, esmu pārliecināta, mēs gūtu gandarījumu, jo ieraudzītu vērtības, kas, «izšķīdinātas» nelielajās perifērijās izstādēs, aizslid garām mūsu mākslas kopējā procesa vērojumam.

Tomēr konkursu sistēmai ir arī savas grūtības un pretrunas, ne visi konkursi attīstās sekmīgi. Tā Rīgas rajona kolhoza «Ezerciems» organizētie plenēra tēlniecības simpoziji un konkursi darbojās tikai īsu laiku. Ar neveiksmi beidzās arī mēģinājums organizēt tēlniecības simpozijus Mālpilī. Ļoti svarīgi ir tas, ciktāl konkursa saturs sasaucas ar pašreiz mākslā valdošajām tendencēm, vispārējo radošo meklējumu centieniem. Nav nejaušība, ka sekmīgi attīstās ar plakāta mākslu saistītie konkursi. Var gandrīz droši apgalvot, ka panākumi būs arī tēmai «Daba un mēs», jo tam visam jau ir nozīmīgs māksliniecisks segums, te risinās arī aktīvi radoši meklējumi. Turpretim ar lauku dzīvi un darba tēmu saistītie konkursi attīstās vājāk, jo sakrīt ar tematiskās glezniecības prestiža krišanos un stājmākslas vispārējo orientēšanos uz nosacītāku laikmeta morāli ētisko atziņu izpaušmi sīžetos un tēlos, kas dzimst mākslinieka garīgās dzīves sfērās, atbilst viņa praktiskās pieredzes lokam. Un konkursa sniegtais rosinājums vien ir par nepietiekamu, lai šeit sāktos kāda lielāka aktivitāte. Raksturīgs šajā ziņā ir ceļš, ko nogājis 1979. gadā organizētais «Aronas» konkurss par lauku dzīvi: 80. gados tas aktīvi piesaistījis jaunos māksliniekus; tomēr pakāpeniski mazinājies vēriens, ar kādu lauku dzīve un darbs tika atainoti pirmajos divos trijos konkursos, kad tajos parādījās G. Krolla kolhozam «Līdums» veltītā grafikas darbu sērija, I. Helmūta cikls «Lauksaimnieki», D. Rožkalna «Rudzi», E. Grūbes «Maize» un vairāki citi mūsu mākslā paliekoši darbi. Kaut arī turpmāk konkursa izstādēs sastopami figurāli tematiski darbi, arī portreti, jūtami palielināties tekstilmākslas īpatsvars (tekstilijas mūsu mākslā vispār it bieži šķietami stājas tradicionālās tematiskās glezniecības vietā). Zināmu interesi par šo konkursu izrāda tēlnieki. Vienlaikus konkursa skatēs tomēr vairojas arī formāli «lauciniecisku» kluso dabu, inertu ainavu izplatība, pašmērķīgas eksperimentēšanas apliecinājumi. Sarūk dalībnieku skaits. Raksturīgi ir pēdējo gadu konkursa izstāžu recenziju virsraksti: ««Arona» paguruma brīdī»<sup>1</sup>, ««Aronas» klusā sezona»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Bankovskis P. «Arona» paguruma brīdī. — Padomju Jaunatne, 1986, 26. febr.

<sup>2</sup> Jakoviča M. «Aronas» klusā sezona. — Padomju Jaunatne, 1987, 28. febr.

Domāju, ka zināma pretruna slēpjas jau pašā konkursa iecerē: tā pārāk tieši piesaista «uzdotajai tēmai», neakcentē jaunrades meklējumu nepieciešamību. Pārējos konkursos tematiskā normatīvisma tendences ir mazāk jūtamas. Taču vaina slēpjas arī jaunāko paaudžu mākslinieku orientācijā uz tādām mākslinieciskām formām, kas izslēdz tiešāku dzīves norišu atainojumu. Daudzu autoru pieskaršanās lauku dzīvei notiek it kā ar «pirkstu galiem» jeb, kā teikts vienā no iepriekš minētajām recenzijām, «atgādina pilsētnieku sajūsmas saucienus lauku sētā, kur rosās samulsuši zemnieki». Negribas tomēr piekrist, ka izeja būtu meklējama «Aronas» izstāžu pārvēršanā par jaunrades «laboratoriju», kā tas ieteikts 1986. gada konkursa izstādes vērtējumā «Padomju Jaunatnē». Laikam gan tomēr vienīgais pareizais ceļš šī konkursa prestiža, radošā līmeņa celšanā un reizē arī mūsu mākslas demokrātiskā potenciāla nostiprināšanā saistīts ar iedziļināšanos lauku dzīves procesos, ar aktīvāku tuvošanos tai sociālajai un cilvēciskajai videi, kuras labā notiek šī radošā sacensība un kura var sniegt daudzas mūsu mākslā vēl neatklātas vērtības. Tas, protams, neizslēdz vajadzību aizvien no jauna pārskatīt un elastīgi pilnveidot arī konkursa noteikumus. Visideālākā satuvināšanās ar lauku tēmu, protams, ir tīri sociāla saistība ar lauku vidi, kuras pietrūkst lielākajai daļai mūsdienu mākslinieku. Taču vērojams, ka arī tie mākslinieki, kuru izcelsmē vai dzīvē ir šīs radniecības saites, savā mākslā pa lielākai daļai tomēr tiecas no tām atraisīties.

Līdzīgi var raksturot darba tēmas vispārējo stāvokli mūsdienu mākslā. 70. gados sekmīgi sāktais izstāžu cikls «Darba cilvēks mākslā» 80. gados pārdzīvo jūtamu krīzi; stāvokli neuzlabo pat «Radiotehnikas» nodibinātā prēmija par darba tēmu mākslā. Veidojas it kā nepārvarama pretruna: no vienas puses, sabiedrības intereses un sociālistiskā reālisma vēsturiskie principi vērsti ne tikai uz vispārīgu, bet arī uz laikmeta dzīves parādību konkrētu atspoguļojumu mākslā, no otras puses — jaunrades procesu aktivizācija norisinās tādās jomās, kas vairāk operē ar nosacītām formām, metaforām un apiet dzīves norišu tiešu atainojumu kā mākslinieciskās tēlainības iespēju un tāpēc jaunās radošās atziņas un sasniegumi te tikpat kā neparādās. Jāsaprot tomēr, ka reālistiskās mākslas saknes baro tie dzīves īstenības slāņi, kur valda pārliecība un rīcība. Tieši šajos slāņos meklējams tas pozitīvais varonis, kura trūkums asi jūtams visā mūsdienu mākslā un par kura nepieciešamību tika runāts arī Latvijas komjaunatnes 23. kongresā: «Aktīvs cilvēks, kas zina savu dzīves mērķi un saprot savu personisko atbildību cilvēku un laika priekšā, tādām varonim šobrīd ir liela nozīme jaunatnes garīgajā attīstībā.»<sup>1</sup>

Par trešo svarīgo mākslas dzīves faktoru, kam aizvādītajos gados pievērsta liela uzmanība, var uzskatīt visu to problēmu un parādību loku, kas saistās ar jēdzienu māksla un vide. Jāpiezīmē gan, ka daudzi šīs tēmas aspekti pagaidām tiek pārspriesti galvenokārt teorētiskā

<sup>1</sup> Latvijas ĻKJS CK pārskats Latvijas ĻKJS XXIII kongresam. — Padomju Jaunatne, 1987, 14. febr.

līmenī<sup>1</sup>, tai kalpojušas arī vairākas izstādes<sup>2</sup>, kas raksturoja aktuālo situāciju, pievērsa sabiedrības uzmanību vides estētiskajām problēmām, atsedza darbības virzienus. Praktiski tomēr mākslinieka darbība vides izkopšanā visbiežāk saistās ar monumentāla vai dekoratīva rakstura darbu izvietojumu dabā, jaunu arhitektoniski tēlniecisku ansambļu, skulptūru parku veidošanu un tamlīdzīgi.

Aizvadīto posmu iezīmē daži nopietni centieni ieviest pilsētvidē monumentālo glezniecību. Piemēru, par kuriem var runāt, nav daudz. Tiesa, Rīgas pilsētas labiekārtošanas kombināts, aktīvi apglezno-dams un apzīmēdams namu ugunsdzēsības, ir radījis daudz supergrafikas, kas veic galvenokārt reklāmas un postera funkcijas ar informatīvu, tematisku un rotājošu potenciālu, bet bieži piesārņo vidi ar nemākslinieciskuma paraugiem. Taču ne jau šeit meklējami ārtelpas monumentālās glezniecības piemēri. Runa ir par saturiski nozīmīgiem tematiskiem gleznojumiem, kas ienāk pilsētvidē kā tās organiska sastāvdaļa un reizē — kā patstāvīga idejiski mākslinieciska vērtība. Tāds, pirmkārt, ir I. Zariņa un viņa audzēkņu veiktais freskas gleznojums Torņa ielā, kas tematiski un idejiski labi iekļaujas vēsturiskajā pilsētvidē. Par īsti piemērotu šim uzdevumam kļuva I. Zariņa stāglezņas «Legēnda» (1971) motīvs. Tas vēlreiz apliecina «skarbā stila» glezniecības monumentalitāti, to, ka šī stila gleznu tēmas bieži vairāk bija piemērotas namu sienām nekā ietvara ieslēgtiem audekļiem. Vērienīgs ir arī I. Mailiņa sienas gleznojums «Latvijas āres» Kalnciema ielā pie Gorkija tilta. Nedaudz gadu laikā šis gleznojums tomēr sācis strauji bojāties un no vides «rotājuma» pārvērties par tās nekoptības paraugu. Jāatzīmē arī, ka šeit, tāpat kā īstas masu akcijas rezultātā radītā «bērnusiena» Sarkanarmijas un K. Barona ielu stūrī un vēl citās vietās, notikusi vienīgi attiecīgā mūra apgleznošana bez plašākām vides izmaiņām. Šajā ziņā pozitīvi izceļas A. Zariņas pasaku motīvu gleznojums uz divu ēku galasienām P. Stučkas un Lāčplēša ielu stūrī, kas stilistiski, kompozicionāli un koloristiski satuvināts ar bērnu rotaļu stūrīša intīmo vidi.

Sienu gleznojumi pilsētvidē redzami ne tikai Rīgā, tie ienāk arī Liepājas un citu pilsētu dzīves telpā. Galvenais, kas dara rūpes šādas glezniecības tālākajā attīstībā, ir sintēzes problēma, izturīga, mūsu klimatiskajiem apstākļiem piemērota tehnoloģija, telpiskās un garīgās struktūras vienotība. Radoši aktīvo un šajā nozarē strādāt spējīgo mākslinieku spēki tiek izmantoti pārāk maz.

1986. gadā Mākslas akadēmijas Monumentālās glezniecības darbnīca ar izstādi atzīmēja savas pastāvēšanas desmitgadi. Izstādes dalībnieku sastāvs rādīja, ka darbnīcas absolventu lielākais vairums (I. Avotiņa,

<sup>1</sup> Sk.: Par kultūru visos līmeņos. — Literatūra un Māksla, 1985, 17. maijā; *Umblīja R.* Ekonomikas un kultūras līmeņrādīs. — Literatūra un Māksla, 1986, 21. febr.; LKP CK un LPSR MS organizētais Vissavienības seminārs un konference par aģitācijas un estētiskās vide; jautājumiem Dzintaros 1984. gadā.

<sup>2</sup> Uzskatāmās aģitācijas izstāde Mākslas akadēmijā, 1985; izstāde «Telpa un mēs», 1986.

F. Kirke, S. Krastiņa, I. Iltnerē, D. Lielā, J. Mitrēvics, M. Polis, L. Purmale, I. Siliņa u. c.) ir pazīstami galvenokārt kā stājgleznotāji, kaut gan daļa no viņiem ir strādājuši arī monumentālajā mākslā. Darbības absolventu iepļūšana stājglezniecībā zināmā mērā atkārtoti noris, kas latviešu padomju mākslā izveidojās 50. gadu pirmajā pusē, Mākslas akadēmijas Monumentālās glezniecības darbnīcas pastāvēšanas pirmajā posmā. Un monumentālistu pievēršanās stājmākslai kā toreiz, tā arī tagad ienes tajā nozīmīgas saturs un formas kvalitātes, daļēji pat veido tās spēcīgu kodolu. Tādi kā savā laikā bija O. Ābols, Dž. Skulme, T. Grasis, A. un Z. Mucenieki. S. Masļakovs un citi mākslinieki, tādi šodien ir visi iepriekš minētie gleznotāji. Mākslas un dzīves harmoniskā perspektīva tomēr nav domājama bez mākslas monumentālo formu aktīvas līdzdalības.

Tradicionāli monumentalitātes funkciju galvenā veicēja ir tēlniecība. Arī aizvadītajā posmā ir tapuši jauni pieminekļi un memoriāli **ansambļi**, kas, protams, vērtējami ne tikai no vides bagātināšanas viedokļa, jo monumentālā māksla veic arī savas neaizstājamas idejiskās un estētiskās audzināšanas funkcijas. Vērienīgākais šajā laikposmā tapušais pieminekļis ir Rīgas atbrīvošanas monuments (1985, tēlnieki L. Bukovskis, A. Gulbis, L. Kristovskis, arhitektu un konstruktoru grupa arhitekta E. Bāliņa vadībā), kas ietver arī plašā Uzvaras laukuma (parka) telpiskā risinājumu. Kā liela autoru kolektīva ilgdarbo darbu šo pieminekli tā galīgajā izveidojumā pavada arī nepilnības un pretrunas, kas atspoguļojas skulpturālo grupu atšķirīgajā stilistiskajā risinājumā, bet jo īpaši arhitektūras «pārmērībās». «Pārmērības» šoreiz nenozīmē pārblīvētību ar rotājšām detaļām, bet gan aizraušanos ar arhitektonisku sikformu kārtojumiem un profilu daudzumiem, ar dažādu materiālu mehānisku savienojumu un faktūrām, ar leņķu, spraugu un līmeņu karuseli. Daudz veiksmīgāk sintēzes un ansambļa problēma risināta Valmieras Brāļu kapos (1985, tēlnieki Z. Fernava-Tiščenko, J. Tiščenko, arhitekti E. Fogelis, J. Lejnies, J. Rutkis, A. Vītols, inženieris I. Veldrums), kaut gan šeit nevajadzīgi ietilpināti dažādi stāstoši simboliski elementi (piemēram, bronzas āboli), kas nedarbojas ne plastiski, ne tektoniski.

Divi piemēinētie monumenti veido savā garīgā satvara pildītu vidi, toties Brāļu kapu ansamblis Valkā (1984, tēlniece A. Dumpe, arhitekti J. Dripe un A. Heinrihsons) vairāk iekļauts apkārtējās dabas noskaņā, it kā saplūst ar tās ritmiem. Vēl lielākā mērā tas attiecas uz 1985. gadā atklātajiem Krišjāņa Barona pieminekļiem Siguldā (tēlnieks T. Zaļkalns, materiālā īstenojis K. Baumanis, arhitekts E. Vecumnieks) un Rīgā (tēlniece L. Davidova-Medene, arhitekts G. Asaris). Arī vairākos citos nelielos pēdējo gadu pieminekļos (V. I. Leņina pieminekļi Bauskā, Varakļanos, Pļaviņās) un memoriālos (padomju karavīru kapi Rembatē, Cēsis, Salacgrīvā) vērojama spilgta nosliece uz organisku vides un pieminekļa saukausējumu, kurā plastiskais elements darbojas kā ansambļa tēlainās un emocionālās struktūras akcents. Ciešā saistība ar vidi ļauj mākslas tēlam piepildīt apkārtējo telpu ar īpašu garīgu spriegumu.

Ar šo ievirzi pieminekļa žanrs, kas pēdējos gados bagātinājies ar

vairākiem portretiskiem darbiem (pieminekļis-krūšutēls A. Kirhenšteīnam Mazsalacā, tēlnieks A. Vārpa; komponistam A. Kalniņam Cēsis, tēlnieks K. Jansons), tuvojas dekoratīvās tēlniecības funkcijai un vispārējai pēdējos gados raksturīgajai skulptūru izplatībai dabā. Šo izplatību veicina ikgadējie akmensskulptūras plenēri, kas kopš 1984. gada tiek rīkoti Valmierā, bet gadu vēlāk sākas arī Rīgā — pie Mārupītes. Kā vienā, tā otrā no šīm vietām veidojas jauni skulptūru dārzi. Skulptūras pilsētas parkos skatāmas arī Kuldīgā, Alūksnē un citur, tās pulcējas arī kolhoza «Ezerciems» centrā.

Estētiskās vides veidošanā daudz panākts Siguldas pilsētā: regulāras dārza keramikas izstādes ir tikai ievads tai vides sakoptībai, kas te jūtama ik uz soļa. Unikāls viena autora veidots skulptūru dārzs ir tēlnieka I. Rankas akmens kalumi Dainu kalnā Turaidā (arhitekts I. Batrags). Titāniskais darbs, ko šeit veicis mākslinieks, ir apbrīnas vērts: desmitiem akmens veidolu senajā lībiešu pilskalnā, kas savā plastiskā tuvi folkloras un dabas tēliem, liecina par to radītāja aizrautību, bagāto iztēli, ticību sava darba vajadzībai. Un Dainu kalns īsā laikā ieguvis milzīgu popularitāti. Tas kļuvis par mākslas, dabas un cilvēka garīgo saistītāju.

Mākslas darbu aktīva iesaiste dabā un sabiedriskajā vidē pagaidām vēl norisinās samērā stihiski un nevienmērīgi. Taču tā apliecina radošo spēku iniciatīvu un patiesi demokrātisku tiecību. Šie divi faktori ir būtiski vides tālākajā estētiskajā kopšanā, kas prasa dažādu instanču un organizāciju darba aktivizēšanu un koordināciju, visas sabiedrības garīgo prasību izaugsmi un mākslinieciskās izpratnes līmeņa celšanos.

Daudzās mākslas dzīves norisēs īpašu nozīmi iegūst jauno mākslinieku iniciatīva un līdzdalība. Jauno mākslinieku radošā un sabiedriskā darbība, rūpes par viņu attīstības priekšnoteikumiem aizvien ir Mākslinieku savienības uzmanības centrā. Tāpēc arī aizvadītajā posmā var vērot vislielāko labvēlību un atbalstu jauno mākslinieku centieniem: ir notikušas regulāras ikgadējas jauno mākslinieku darbu republikas izstādes, jauno mākslinieku izstāžu darbība iesniedzas arī Baltijas republiku reģionālajās, vissavienības un starptautiskajās skatēs; izcilu vietu viņi ieņem Mākslas dienu pasākumos, viņu līdzdalība nodrošināta dažāda mēroga radošajās nometnēs, plenēros, simpozijos, festivālos; tiek organizētas arī jauno mākslinieku darbu patstāvīgas skates.

Mūsdienu dzīves sarežģītajās un pretrunīgajās situācijās būt par jauno mākslinieku tomēr nav viegli. Tikai jāatgādina, ka jēdziens «jaunais mākslinieks» ietvari pie mums ir pārlieku plaši: to attiecinām gan uz astoņpadsmitgadīgu mākslas vidusskolas absolventu, gan uz trīsdesmit piecus gadus vecu mākslinieku ar piecpadsmit gadu radošā darba stāžu. (Zīmīgi, ka pat zinātnē, kur personība katrā ziņā nobriest lēnāk nekā mākslā, jaunā zinātnieka statuss ietver personas līdz trīsdesmit triju gadu vecumam.) Vai tā nav infantilisma uzturēšana mākslā? Pilnīgi pietiktu, ja uzskatīsim mākslinieku par jaunu līdz komjaunatnes vecuma robežlinijai — divdesmit astoņiem gadiem, jo vairāk tāpēc, ka mūsdienām raksturīga strauja profesionalitātes apguve mākslā un agrīna iesaistīšanās

mākslas dzīvē. Trīsdesmit pieci gadi kā jaunā mākslinieka robežvecums noteikts starptautiskā mērogā. Bet vai tas ir negrozāmi?

No personiskās pieredzes zinu, ka jēdziena «jaunais mākslinieks» izplūdušās kontūras padara gandrīz par neiespējamu nopietnu mākslas kritikas darbu šajā jomā: vērtējot jauno izstādes, rodas prasības, ko nevar attiecināt uz visiem māksliniekiem vienādi, un tiek dotas nolaišanas, kas vēl vairāk pagarina jau tā ieilgušo mākslinieka «bērnību». Tāpēc pēdējos gados, ja spriežam pēc tā, kas par jauno mākslinieku darbu rakstīts recenzijās, nekādi nevaram izlobīt daudz maz noteiktus priekšstatus par šo izstāžu saturu, par to, vai jauno mākslinieku daiļradei ir kāda mērķtiecība vai nav. Vērtējot jauno mākslinieku darbu 15. izstādi 1983. gadā, A. Osmanis izsaka svarīgu piezīmi, ka jauno glezniecībai sāk pietrūkt sabiedriskās domas veidotāja spēka. Bet, rakstot par 17. izstādi, autors pie šī jautājuma vairs neatgriežas (ja nu vienīgi virsrakstā) un apgalvo, ka nepilnības varētu meklēt tikai sīkpiļsonim vai demagogam par prieku.<sup>1</sup> Tiek izteikts pieņēmums, ka jauno glezniecībā ir noslēdzies kāds meklējumu un attīstības posms. Kas iegūts? Atbildes nav. Taču posms laikam tiešām ir noslēdzies, jo turpmākajās jauno skatēs glezniecība kļūst arvien nenozīmīgāka. Un, ja republikas komjaunatnes 23. kongresā izskan satraukums par to, «ka daļai radošās jaunatnes piemīt tendence izvairīties no lieliem sociāliem tematiem un noslēgties personisko pārdzīvojamu pasaulē», ja recenzijas par jauno mākslinieku darbu 18. izstādi apvieno virsraksts «Kur palikusi riska sajūta?»<sup>2</sup>, tad tas abos gadījumos adresējams visvairāk tieši glezniecībai. Šķiet, ka jaunie mākslinieki pakāpeniski zaudē glezniecības plašo iespēju izpratni, tās nozīmi laikmeta sociāli psiholoģisko un garīgi ētisko procesu atspoguļojumā, kas vienmēr ir noteicis glezniecības vadošo vietu mūsu mākslā. Aizvien uzskatāmāk viņu daiļradē priekšplānā izvirzās meklējumi grafikas jomā, tēlniecībā un dekoratīvajā mākslā, dažādu «artobjektu» literāri tēlainā atspēlē un «akcijās». Šajos procesos ir daudz sociāli asa skatījuma, patiesas jaunrades aizrautības, bet tajos ir arī mulsma izpausmes, patvaļas tieksmju apliecinājumi.

Nepamatoti lielu nozīmi daļa jauno mākslinieku piešķir aizrobežu avangardisma stihiskajiem lozungiem, centieniem «pasaules līmeņa» vārdā iekļauties mūsdienu buržuāziskās mākslas pretrunīgajos un haotiskajos procesos. Nezin kāpēc daudziem (un ne tikai jaunajiem) mākslas darbiniekiem šķiet, ka padomju māksla ir «atpalikusi», ka tā ir atrauta no pasaules mākslas attīstības formām. Šajos apsvērumos nekad netiek ņemts vērā, ka sociālistiskās mākslas attīstībai ir savas likumības, tāpat kā atšķirīga ir mūsu iekārta un sabiedriskie ideāli.

Nevar, protams, noliegt, ka arī sociālistiskās mākslas sistēmā ir daudz trūkumu un nepilnību, ka progresīvu ideju vārdā rodas arī normatīvi,

<sup>1</sup> Sk.: Osmanis A. Noskaidrot savas pozīcijas. — Literatūra un Māksla, 1985, 28. jūn.

<sup>2</sup> Literatūra un Māksla, 1987, 6. febr. [Divu autoru — N. Lāča un I. Runkovska raksti zem kopēja virsraksta.]

spekulatīvi darbi, ka pozitīvo emociju apoteoze ir radījusi mūsu mākslā vienpusības, neīstuma un stagnācijas tendences. Norises, kas tagad ir sākušās mūsu zemes sabiedriskās sistēmas pilnveidošanā, asāk liek saskatīt un uztvert arī iepriekšējo posmu klūdas, nepilnības visās dzīves nozarēs. Mākslā ir parādījusies aktīva nepieciešamība pēc negatīvo dzīves parādību kritikas, pēc dramatiskā, kas savukārt diktē jaunu žanru, veidu, formu rašanos. Šo tendenci pastiprina mūsdienu kopējās pasaules ainas dramatisms, uz kuru reaģē visdažādākie sabiedrības slāņi. Tāpēc nav nejaušība, ka jaunos māksliniekus saista tās 20. gadsimta sākumposma un mūsdienu mākslinieciskās izteiksmes formas, kas dzimušas kā noliegums vai brīdinājums, kā atmaskojums vai izaicinājums. Tā jauno mākslā savu rezonansi tiecas apliecināt tašisms, ekspresionisms, sirreālisms, kā arī citi modernisma virzieni un strāvojumi.

Mākslas kritika šajā sarežģītajā situācijā nereti zaudē galvu un priecājas par «mācīšanās, uzkrājuma un avangarda (lasi — avangardisma — R. L.) pozīciju panākšanas procesu»<sup>1</sup> mūsu mākslā, mudina gārspēt pasaules analogus mākslā.<sup>2</sup> Var piekrist tēzei, ka šodien vairāk nekā jebkad «ir akūta nepieciešamība vērtējumam pasaules attīstības kontekstā»<sup>3</sup>, taču tas jā dara, nevis gaužoties par mūsu «atpalcību», bet ar pašcieņu, zinātniski novērtējot mūsu priekšrocības un mūsu patstāvīgo ceļu šajā kontekstā.

Viena no tādām priekšrocībām ir arī valsts un Komunistiskās partijas patiesās un pastāvīgās rūpes par mākslu un māksliniekiem kā morālā, tā materiālā nozīmē. Jaunākais dokuments, kas to apliecina, ir PSKP Centrālās Komitejas un PSRS Ministru Padomes 1986. gada lēmums «Par pasākumiem, kas veicami, lai tālāk attīstītu tēlotāju mākslu un palielinātu tās lomu darbaļaužu komunistiskajā audzināšanā». Šajā lēmumā mākslas attīstības labā paredzēti daudzi praktiski pasākumi, tajā arī norādīts, ka «padomju māksliniekiem un arhitektiem ar savu daiļradi un sabiedriski politisko darbību aktīvi jāpiedalās cīņā par mieru, tautu sadarbības un savstarpējās saprašanas nostiprināšanā, visnotaļ jāattīsta un jānostiprina sakari ar sociālistisko valstu radošajām savienībām un ārzemju kultūras darbiniekiem». Taču lēmumā nav teikts, ka šī sakaru nostiprināšana nozīmētu atšķirību zušanu starp sociālistisko un buržuāzisko ideoloģiju un radošajiem principiem. Tieši otrādi, lēmumā atzīmēts: «Mūsu zemes aktuālo uzdevumu novitāte, vērienīgums un sarežģītība, kā arī aizvien asākā ideoloģiskā cīņa mūsdienu pasaulē prasa no katra mākslinieka un arhitekta neiecietību pret tādām vēl sastopamām parādībām kā pasaules uzskata neskaidrība, maznozīmīga tematika un mietpilsoniska aprobežotība.» Un tālāk, atsaucoties uz PSKP 27. kongresa atzinumiem, ieteikts «uzturēt radošajā vidē atmosfēru, ko raksturotu augsts profesionāls prasīgums, atbildība un sabiedriskā aktivitāte, kā arī nesamierināma attieksme pret bezidejiskuma izpausmēm un mākslas no-

<sup>1</sup> *Borgs J. Dada — viss lielajā Nekas. — Avots, 1987, № 1, 34. lpp.*

<sup>2</sup> *Sk.: Rīņķe I. Mākslas krustceļš. — Literatūra un Māksla, 1986, 24. okt.*

<sup>3</sup> Turpat.

virzēm no sociālistiskā reālisma principiem<sup>1</sup>. Tajā pašā laikā mūsu jaunatnes žurnāls interpretē dadaismu kā jauna laikmeta sākumu mākslā, kas raksturojas ar «pilnīgu noteikumu un mākslas tradicionālo nosacījumu noraidījumu»<sup>2</sup>. Dadaisms, kā zināms, noliedza arī mākslas profesionalitātes nepieciešamību. Tāpēc nav brīnums, ka vienam otram mūsdienu jaunajam māksliniekam sāk likties, ka viņš sevi un savu pasaules izjūtu var labāk izteikt, visu acu priekšā ielienot būrī un tad to nojaucot (kā tas notika, piemēram, 1984. gada Mākslas dienu laikā), nekā profesionāli darinātā tēlotājas mākslas darbā. Šajā aspektā neskaidri un viegli pārprotami kļūst arī tādi jēdzieni kā «saturs», «idejiskums» vai tagad bieži lietotais «sīkpiļsonisms» mākslā.

Jauno mākslinieku radošo centienu izpratnē ļoti svarīgs ir jautājums par ideālu. Pagaidām viņi operē galvenokārt ar līdzšinējo estētisko ideālu un programmatisma (pašu izpratnē) noliegumu. Protestam ir vērtība tikai tad, ja tas nes sevī arī jaunā apliecinājumu. Tas ir aktuāli visiem. Arī Maskavas jauno mākslinieku izstāde, kura tika sarīkota 1986. gada nogalē, bija pilna ar dūsmīgām «antifrāzēm», bet to daudzveidība atsedza apmulsumu laikmeta jauno uzdevumu priekšā. Ne vienam vien šķiet, ka šo uzdevumu risināšanai sociālistiskā reālisma metode ir par šauru, ka glābiņš meklējams modernistisko virzienu pieredzē. Pieredzes izmantošana, protams, nav izslēgta, un mūsdienu pasaules informācijas un komunikācijas augsti attīstītājā līmenī to arī nav iespējams izdarīt. Nedomāju arī noliegt radošā eksperimenta likumsakarību un nepieciešamību. Tas tomēr nenozīmē pamatu nojaukšanu, bet gan jaunu balstu un aspektu meklēšanu.

Sociālistiskā reālisma daiļrades metode kā atvērta un pastāvīgā attīstībā esoša sistēma tieši mūsdienu apstākļos var apliecināt tādas savas būtības puses, kas līdz šim bija notiesātas uz pasivitāti: aktīvu iejaukšanos dzīves attīstības virzībā, skaudras patiesības atsegšanu pilnīgāku tikumisko ideālu vārdā. Paraugus šādu tēmu risinājumā mūsdienās sniedz gan kino, gan teātra māksla, konkrēti, piemēram, mūsu Jaunatnes teātra iestudējumi «Rīt bija karš», «Trešās impērijas bailes un posts», «Sniegotie kalni». Apgalvot, ka šīs izrādes aptver visu 20. gadsimta ainu, protams, nevar, ja ņem vērā tos revolucionāros procesus, kas notikuši un notiek.<sup>3</sup> Bez šīs līdzsvara sajūtas mums nav tiesību runāt arī par tām kļūdām un maldiem, kas atstājuši rētas gadsimta sejā.

«Iekams raksti, jādzīvo,» teicis padomju prozaīķis I. Babels. Bet dzīvot var dažādi. Gribētos, lai mūsu jaunie mākslinieki savu dzīvi vairāk saistītu ar tām atziņām, kas izteiktas Leona Brieža izjustajās piemiņas rindās Klāvam Elsbergam: «Šajā dzejnieku «nelaimīgajā» kalpošanā vai vergošanā, vai, otrādi sakot, sociālajā angažētībā vistiešākajā

<sup>1</sup> PSKP CK un PSRS MP 1986. gada lēmums «Par pasākumiem, kas veicami, lai tālāk attīstītu tēlotāju mākslu un palielinātu tās lomu darbaļaužu komunistiskajā audzināšanā». — Čina, 1986, 11. sept.

<sup>2</sup> Avots, 1987, № 1, 35. lpp.

<sup>3</sup> Sk.: *Tišeizere E.* Pēdējais akmentiņš mozaikā. — Literatūra un Māksla, 1987, 27. febr.

veidā sakņojas mūsu visu kopējās dzīves, pūliņu un cerību pats īstākais un neviltoākais laimīgums.»<sup>1</sup>

Domāju, ka visai nopietni jāizturas pret tiem centieniem, kas raksturo jauno grafiku radošo darbību, kurā saslēdzas estamps, plakāts, karikatūra, komikss. Viens otru balstot un līdzsvarojot, šie grafikas žanri piesātina mūsdienu mākslu ar emocionalitāti, asu politiskumu, ekspresiju, jauniem formveides principiem. Pēdējos gados vislielāko ievēribu izpelnījies tā dēvētā supergrafika, ar ko uzstājas grupa jauno mākslinieku (A. Breže, Kr. Ģelzis, O. Pētersons, J. Putrāms). Kā plakāta un estampa hibrīds šī lielizmēra grafika runā izaicinoši skaļi, deklaratīvi, ar metaforiskiem izteiksmes līdzekļiem, bet saglabā arī stājgrafikai raksturīgo līnijas izteiksmīgumu, lapas grafiski tēlaino piesātinātību. Sautk par supergrafiku, protams, ir nepareizi, jo šis termins jau nostiprinājies tēlotājas mākslas un arhitektūras sintēzes ietvaros kā telpas konstruēšanas metode. Toties kāds cits apzīmējums, proti, — jaunais skarbaš vilnis<sup>2</sup>, liekas, trāpa tieši šīs grafikas būtībā. Starpība tikai tā, ka 60. gadu «skarbaš stila» priekšgalā gāja glezniecība un tās patos bija apliecinājumā. Tagad šo stafeti pārņēmusi grafika, kaut gan ne tik visaptveroši, un tās patosu nosaka negāciju noliegums. Turklāt šis noliegums ir pozitīvi uzlādēts. Glezniecībā A. Zariņa, piemēram, deformēdama tradicionālus sīžetus un klasiskus tēlus, neatklāj savu alternatīvo ideālu, toties grafiku valoda ir tieša un atklāta. Jācer, ka «jaunais skarbaš vilnis» nepārvērtīsies shēmā, kas noveda strupceļā «skarbo stilu», ka šī vilņa kritizējošā ievirze nekļūst par normatīvu shēmu.

Veselīgā mākslas organismā intensīvu radošu meklējumu lokā aizvien ietilpst arī nacionālā mantojuma pārlūkošana, un jāteic, ka pēdējos gados tam bijis dots daudz iespēju. Te jāatgriežas pie daudzām izstādēm, galvenokārt pie tām, kuras organizē LPSR Mākslas muzejs. Šo izstāžu lokā ietilpst regulāras muzeja fondu un jaunieguvumu skates, izstādes «Latviešu glezniecība no Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzeja fondiem», «Latvijas glezniecība 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta pirmajā pusē», «Latviešu glezniecība privātkolekcijās», «Ainava un kļusā daba latviešu glezniecībā», kas tika apvienotas ar jauniem darbiem, tāpat daudzu latviešu mākslas meistarū personālizstādes, to vidū kā īpaši nozīmīgas izceļas A. Ķirūļa, J. Liepiņa, K. Miesnieka, K. Padega, J. Rozentāla, H. Vikas darbu skates. Par notikumu kļūva arī E. Kalniņa, E. Iltnera un J. Pauļuka darbu plašās izstādes, kas pirmo reizi pilnībā atspoguļoja viņu noieto daiļrades ceļu. Lai gan visas šīs izstādes vēltītas tikai glezniecībai un tas, protams, nedod iespēju pilnīgāk iedziļināties citu mākslas veidu izpētē, tās sniedz pietiekami bagātu priekšstatu par estētisko uzskatu attīstību, stilu un virzienu maiņām latviešu mākslā, sākot ar 18. gadsimta beigām līdz pat mūsu dienām. Un, ja šī māksla savos pamatos aizvien ir palikusi pilnvērtīgi reālistiska, nemītīgi padziļinādama savu gultni un paplašinādama krastus, tad mums

<sup>1</sup> Literatūra un Māksla, 1987, 13. febr.

<sup>2</sup> Turpat.

nav nekādas vajadzības zūdīties, ka provinciālisma dēļ neesam izmēģinājuši visus modernisma virzienus, kādus vien bija spējīgi piespēlēt atraktīvie Rietumi.

Pēdējie pieci gadi mākslas dzīvē iezīmē vēl veselu virkni nozīmīgu faktu. Ipašu aplūkojumu būtu pelnījušas Mākslas dienu norises, kas pēdējos gados nāk ar nozīmīgām devīzēm, kā, piemēram, «Mākslinieki mieram», «Cilvēks. Daba. Vide». 1983. gadā Mākslas dienas mūsu republikā tika organizētas kā Vissavienības mākslas nedēļas centrālā vieta. Katru gadu Mākslas dienu laikā mākslinieki ziedo savus darbus Miera fondam, un par šo ieguldījumu mūsu radošā savienība 1986. gadā saņēma PSRS Miera fonda zelta medaļu.

Kā kopumā vērtēt aizvadīto posmu, tik bagātu notikumiem un izmaiņām? Ja salīdzinām LPSR Mākslinieku savienības 10. kongresam veltītās izstādes harmonisko atmosfēru ar norisēm un parādībām, kas nāk vēlāk, tad varam runāt pat par kontrastiem kā turpmāko gadu iezīmi. Turklāt zīmīgi, ka šie kontrasti raksturīgi ne tik daudz mākslai (dramatiski, pat iekšēji traģiski darbi parādījās arī iepriekšējā posmā, atceresimies kaut vai E. Iltnera pēdējo gadu daiļradi), jo spilgti atšķirīga kļuvusi mūsu mākslinieciskā apziņa. To pierāda, piemēram, Baltijas republiku grafikas pēdējo divu triennāļu vērtējumu salīdzinājums: ar 1983. gada izstādi visi bija apmierināti, un rezumējošos vērtējumos tika konstatēts vienīgi augsts profesionālais līmenis, poētiskums un tas, ka atsevišķās lapās spēkiem mērojas labais ar teicamo, toties 1986. gada izstādē gandrīz nevienu vairs neapmierina gandrīz nekas, visvairāk, protams, tās kvalitātes, ar kurām lepojās iepriekšējās skates. Tiek gaidīts un meklēts kaut kas pavisam cits, jauns, apsveikts tas, kam vairs nav piemērojami iepriekšējo triennāļu ierastie vērtējošie vispārīnājumi.

Šis piemērs un viss, kas minēts iepriekš sakarā ar jaunām izstāžu formām, situāciju radošo meklējumu virzībā un jauno mākslinieku daiļradē īpaši, ļauj izsacīt pieņēmumu, ka aizvadīto posmu galvenokārt raksturo jaunu vērtību un kritēriju meklējumi, radošās iniciatīvas lauka paplašināšanās un eksperimentēšana. Tallinas triennāles vērtētāji nosaukuši laiku starp 1983. un 1986. gadu par pārejas posmu. Man gribētos visu šodien mākslā vērojamo saistīt ar aktuālo un mums nozīmīgo jēdzienu «pārkārtošanās», saprotot ar to tiecību uz jaunu, sabiedriski un radoši aktīvāku domāšanu, mākslas demokratizācijas formu tālāku attīstību, tās daudzveidības dažādu funkciju noskaidrošanos. Šī pārkārtošanās nenotiek bez iekšējām un ārējām pretrunām, bet tās gaita dzīvajā mākslas procesā iezīmē laikmetu.

Laila Bremša

## DAŽAS PIEZĪMES PAR MŪSDIENU MONUMENTĀLO GLEZNICĪBU

Monumentālajai mākslai visos laikos bijusi pievērsta īpaša uzmanība, jo tieši šis mākslas veids iemieso katra laikmeta nozīmīgākās idejas un atbalso garīgo gaisotni veidojošās noskaņas. Arī latviešu padomju monumentāli dekoratīvās glezniecības attīstībā iestājies laiks, kas dod iespēju izdarīt pirmos secinājumus un vispārinājumus, kā arī iezīmēt to jautājumu loku, kas būs aktuāli nākotnē.

Padomju mākslas zinātnē monumentālās glezniecības problemātikai ir sava noteikta vieta. Priekšstati par monumentālo darbu nozīmi arhitektūrā un it īpaši sintētiskā veseluma veidošanā saistīti ar noteiktu attīstības gaitu. Virkne rakstu periodiskajos izdevumos un krājumos (sevišķi 70. gadu beigās notikusī diskusija žurnālā «Dekoratīvoje iskusstvo SSSR», kā arī šīs diskusijas atskaņas) liecina ne tikai par ieinteresētību praktisko jautājumu risināšanā, par vēlēšanos stimulēt monumentālās mākslas attīstību un celt tās kvalitāti, bet arī par vērā ņemamu teorētiskās domas aktivitāti.

Te būtu lietderīgi īsumā aplūkot galvenos attīstības virzienus, kas atzīmēti jaunākajos teorētiskajos pētījumos un varētu palīdzēt noteikt pamatkontūras procesiem, kuri raksturīgi arī latviešu padomju monumentālajai glezniecībai. Šajā sakarā var minēt S. Bazazjančas grāmatu «Mākslinieks, telpa, vide», O. Švidkovska apcerējumu «Mijiedarbības harmonija», G. Stepanova pētījumu «Mākslu sintēzes kompozicionālās problēmas».<sup>1</sup> Ņemot par pamatu kvalitatīvāko risinājumu pieredzi, šo darbu autori sniedz palaikam pretrūnīgo viedokļu (tie sastopami pēdējo gadu kritiskajās apcerēs) rezumējumu. Būtiski šajā ziņā liekas tas, ka mākslu sintēze (lai gan šo terminu mēdz skaidrot dažādi) tiek apzināta kā komplicēta parādība, kas kopējo idejiski estētisko principu ietvaros pieļauj lielu individuālo risinājumu daudzveidību un ir saistīta ne tikai ar arhitektūras un tēlotājas mākslas likumsakarībām, bet arī ar virkni ārpusmākslas faktoru. Līdz ar to neizbēgama ir atsevišķu agrāko teorētisko spriedumu kritiska pārlūkošana un kā procesa komplicētības apzināšanās rezultāts — atteikšanās no striktiem un viennozīmīgiem gan mākslu sintēzes, gan tās vispārīgo likumību formulējumiem.

<sup>1</sup> Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. М., 1983.

Швидковский О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство. М., 1984.

Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. Л., 1984.

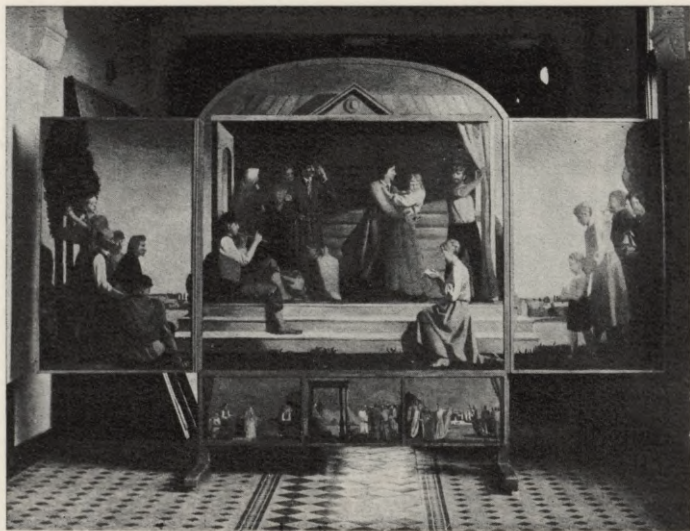


L. Gintere. Gotiskā mūzika. 1980.

Šajā situācijā par vitālu nepieciešamību kļūst jaunas pētniecības metodes izstrādāšana. G. Stepanovs kā optimālo metodi kompozicionālo jautājumu risināšanā izmanto komplekso sistēmisko pieeju un aplūko mākslu sintēzi kā noteikti organizētu elementu kopumu. Paralēli praktiskajai pieejai mākslu sintēzes jautājumiem (to pārstāv kompozīcijas teorija) aktuāla nozīme ir arī pētījumiem, kas aplūko mākslu lomu vidē saistībā ar kultūras attīstības procesiem. Šajā ziņā par vienu no metodoloģiski nozīmīgākajiem pētījumiem uzskatāma A. Ikonņikova grāmata «Māksla, vide, laiks»<sup>1</sup>. Tas ir plašākais darbs padomju mākslas zinātnē, kur pilsētvide — cilvēka dzīves un darbības sfēra — aplūkota kā komplekss veselums tās vēsturiskajā attīstībā. «Mēs radām pilsētas, bet šīs pilsētas savukārt netverami veido mūs pašus,»<sup>2</sup> raksta A. Ikonņikovs. Kā pierāda autors, šis «netveramais» ir vides spēja (līdzās citiem faktoriem) veidot cilvēka personību, noteikt cilvēku attiecības sociālajās grupās, kā arī šo grupu savdabību. Vide ir faktors, kas veicina noteiktu kultūras principu pārmantojamību un glabā cilvēka vēsturisko atmiņu. Akcentējot mākslinieciskuma integrējošo lomu vidē, A. Ikonņikovs izvirza virkni jautājumu, kur vides pētniecība saskaņā ar mūsdienu kultūras teoriju robežojas ar dažādām blakusnozārēm — ar psiholoģiju,

<sup>1</sup> Иконников А. В. Искусство, среда, время. М., 1985.

<sup>2</sup> Turpat, 5. lpp.



K. Zariņš. Brīvdabas teātra izrāde. Diplomdarbs. 1986.

vizuālās uztveres teoriju, semiotiku utt. Daudzi A. Ikonņikova secinājumi tieši saistīti ar būtiskiem mūsdienu monumentālās mākslas attīstības momentiem.

Kā piemēru te varētu minēt izmaiņas cilvēka vērtību orientācijā attiecībā uz vides elementiem. Iepriekšējos gadsimtos mākslas darbu uztvere bija orientēta uz izcilēm objektiem, šedevriem, ignorējot pārējos, noteiktajiem kritērijiem neatbilstošos mākslas darbus. Toties tagad cilvēkam ir svarīgs arī tas, kas atrodas apkārt piemineklim, — konteksts vai vide. Līdz ar to jebkura šedevra nozīme lielā mērā ir atkarīga no apkārtnes, kurā tas eksistē un tiek aplūkots. Visbeidzot par cilvēka uzmanības objektu kļūst pati priekšmetiskā un telpiskā vide, bet par galveno tās vērtību — neatkārtojamība, pat ja vides elementi nav izcili mākslas darbi.

Ar šo jautājumu cieši saistītas mākslas darbu un citu kultūras slāņu attiecības vidē. Tāpēc vide iegūst vērtību arī kā paaudžu pēctecības nodrošinātāja, kā laika (pagātnes) faktora nesēja. Tagadnes un pagātnes slāņojumi vidē, tās organiskā saikne ar dzīves daudzpusību nosaka lielāku cilvēka izvēles brīvību un līdz ar to — arī citu attieksmi pret mākslas darbu, kas ir tikai viens no vides elementiem (kaut arī būtisks).



A. Kampars. Celtnieki. Diplomdarbs. 1986.

Šedevra un ikdienišķā attiecības rāda, cik komplikēta kļuvusi mūsdienu monumentālās mākslas problemātika.

Pievēršoties mākslas praksei un konkrētiem objektiem, redzam, cik svarīga, atsevišķos gadījumos pat noteicoša loma ir praktiskas dabas momentiem, kas ļoti bieži ienes vidē savas korektūras un ne vienmēr par labu mākslas darba dzīvei tajā. Šos momentus nosaka pasūtītāja prasības, projektētāja un realizētāja iespējas, bet visbiežāk — šo iespēju ierobežojumi, problēmas, kas saistītas ar pasūtījumu sadali un pieņemšanu, utt. Un tieši šo faktoru ietekmē monumentāli dekoratīvā glezniecība vēl ļoti bieži tiek orientēta uz arhitektūras neizteiksmības, mākslinieciski nekvalitatīvu iekārtaš priekšmetu, uz visas vides pelēcīguma un neorganizētības radītā diskomforta kompensāciju.

Šajā sakarā daži vārdi jāpasaka par kādu viedokli, kas saistīts ar mākslu sintēzes problēmām un kuru tagad jau varētu saukt par leģendu. Nu jau pagājuši vismaz divdesmit pieci gadi, kopš jaunajā arhitektūrā tiek apzināta sintēzes problēma. Un visu šo laiku par glābiņu no visām neveiksmēm un kļūdām tiek uzskatīta mākslinieku un arhitektu kopīga sadarbība jau projekta tapšanas stadijā. Taču prakse liecina, ka daudz svarīgāka ir nevis tieša sadarbība, bet gan savas darbības mērķa apzi-

nāšanās un kopīgas valodas, kopēju uzskatu veidošana svarīgāko principu un priekšstatu līmenī. Turklāt (to pierāda arī vēsture) gleznotāju darbība visbiežāk noris jau «gatavā» arhitektūrā. Arī hrestomātiskie glezniecības un arhitektūras mijiedarbības šedevri radušies tieši šādā ceļā. O. Švidkovskis šādi raksturo reālas sintēzes iespējas: «Šodien mākslu sintēzei vispirms jābalstās nevis uz unikālu tēlotājas mākslas darbu savienojumu ar unikālām un sarežģītām arhitektūras formām, bet uz individualizētu mākslas darbu apvienojumu ar tipveida ēkām, kas samontētas no standartelementiem, un ar salīdzinoši nedaudzām unikālām sabiedriskām celtnēm, kas veidotas pēc individuāliem projektiem.»<sup>1</sup> Tas nozīmē, ka jābagātinās arhitektūras izteiksmei un pārdomātākam būtu jābūt mākslas izmantojumam tajā. Šis spriedums vērstis arī nākotnē, bet monumentālās mākslas prakse — tā ir šodienas un tuvākā rītdiena, kad jāstrādā vidē, kādu paši esam izveidojuši. Pašreizējā laikposmā principiāli svarīgs ir arī arhitektūras kvalitātes jautājums.

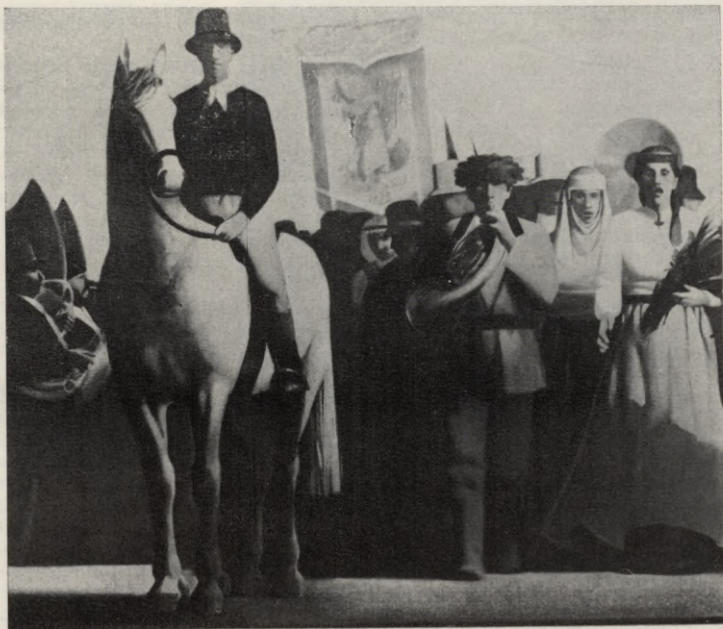
Mūsu monumentāli dekoratīvās glezniecības attīstību galvenokārt nosaka Dekoratīvās mākslas kombināts (agrāk — kombināts «Māksla») un Valsts Mākslas akadēmijas Monumentālās glezniecības darbnīca. 1985. gadā notika divas izstādes, kas iezīmēja situāciju šajā glezniecības veidā 70. gadu beigās — 80. gadu sākumā. Tās bija Mākslas fonda četrdesmitgadi veltītā Dekoratīvās mākslas kombināta izstāde «Interjers» un Valsts Mākslas akadēmijas Monumentālās glezniecības darbnīcas desmitgadi veltītā izstāde. Tās ne tikai parādīja kombināta un darbnīcas specifiku, bet iezīmēja arī dažas šodien aktuālas problēmas un nākotnes iespējas. (Jāpiezīmē, ka kopainas kompakuma labad šajā aprakstā neaplūkoju vitrāžu un gobelēnu interjerā, kaut arī pēc tradīcijas šīs nozares tiek iekļautas monumentāli dekoratīvās glezniecības ietvaros. Arī turpmākajā izklāstā minētie jautājumi vitrāžā un gobelēnā izpaužas krietni mazāk.)

Vispirms nedaudz pievērsīsimies Dekoratīvās mākslas kombināta darbībai. Nedaudz tādēļ, ka kombināta mākslinieki orientējas galvenokārt uz kompleksu dizainisku pieeju vides — interjera veidošanā. Tomēr kombināta aktivitāte monumentāli dekoratīvās glezniecības jomā tīri kvantitatīvi ir visai ievērojama: laikposmā no 1977. gada līdz 1984. gadam mākslinieciskā padome ir pieņēmusi ap 110 gleznojumu, kuru autori ir gan interjeristi, gan gleznotāji, gan arhitekti. Sakarā ar šo izstādi kombināta galvenais mākslinieks J. Krievs raksta, ka «...nostiprinās tendence veidot lietišķu, skaidru vai ar disciplinētu māksliniecisko koncepciju apveltītu vidi».<sup>2</sup>

Tā kā kombināta darbībā uzsvars tiek likts uz interjera izveidi, uzskatu, ka nebūtu mērķtiecīgi īpaši akcentēt monumentāli dekoratīvās glezniecības veikumu atrauti no vides tēla, kādu mākslinieki veido, kā arī izcelt kāda gleznotāja devumu. Svarīgāka šķiet kopēja, zināmā mērā

<sup>1</sup> Швидковский О. А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство, с. 62.

<sup>2</sup> Krievs J. Vides mākslas krustceļi. — Literatūra un Māksla, 1985, 15. febr.



V. Zariņa. Dziesmu svētku simtgade. Diplomdarba fragments. 1986.

pretrunīga ievirze, kāda piemīt kombināta ietvaros veidotiem glezniecības un interjera mijiedarbības piemēriem. Un te jāpievēršas J. Borga publikācijai, kas, analizējama veiksmīgākos piemērus, parāda kombināta programmu interjeru izveidē.<sup>1</sup> J. Borgs norāda uz divām, gan krasi atšķirīgām, ievirzēm.

Pirmai — racionālai ievirzei — raksturīga konsekventi «tehnoloģiska» izpausme ar pastiprinātu tieksmi uz lakonisku izteiksmi un rūpnieciskajā estētikā pamatotām formām, kur dekors (ja tāds ir) izpilda lokāla akcenta lomu.

Otra tipa interjeri saistīti ar tautas mākslas un etnogrāfijas tradīcijām. Labākajos sniegumos, kā konstatē J. Borgs, vērojama orientēšanās uz tautas mākslas un mūsdienu kultūras saskarpunktiem struktūrele-

<sup>1</sup> Sk.: *Borgs J.* Mākslas portrets interjerā. — *Māksla*, 1982, № 3.

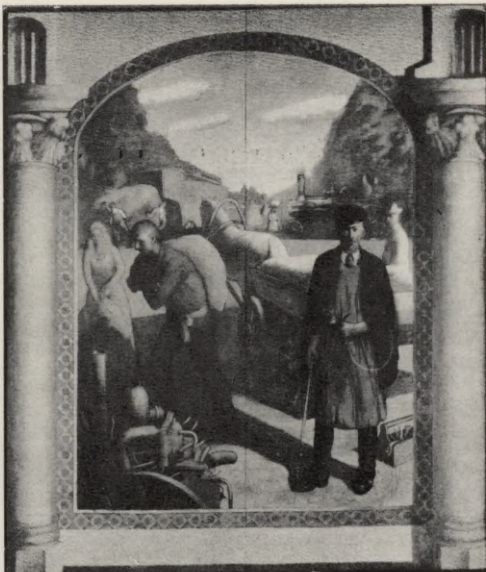
mentu līmenī, kas pēc būtības noliedz virspusēju, tīri dekoratīvu etnogrāfisko motīvu izmantošanu.

Monumentālie darbi (šī vārda tradicionālajā nozīmē) šajās koncepcijās ir «svešķermeņi». Gleznojumiem interjeros tiek atvēlēta lokāla akcenta, dekora nozīme. Lai nesašaurinātu gleznojuma lomu interjera izveidē, gleznotai kompozīcijai jābūt galvenajam elementam. Tā kā projektu autoriem visbiežāk nākas strādāt arhitektūras vidē ar visiem tai raksturīgiem trūkumiem, tad arī monumentāliem darbiem ir rotājoša loma, tiem jāpanāk vides vizuālo kvalitāšu uzlabošana. Te no jauna nākas saskarties ar populāro dekoratīvisma tendenci, kas tika gan kritizēta, gan atzīta par likumsakarīgu mūsdienu dzīves parādību. Nevēlēdamās oponentu citu kritiķu viedoklim, gribu tomēr atzīmēt, ka dekoratīvisms, ja skatām to gan kultūras attīstības, gan vides veidošanas kontekstā, ir komplicēta parādība, kas prasa dziļāku un pamatīgāku izvērtējumu. Daļēji tas jau ir darīts publikācijās, kurās tiek aplūkoti stilizāciju, arī retrostila tendenču avoti un to saknes mūsdienu cilvēka dzīves izjūtā.<sup>1</sup>

J. Borgs iepriekšminētajā rakstā atzīmē, ka dekoratīvisma pamati likti 40. un 50. gados — kompleksā stila veidošanas laikā, kas atstājis jūtamas pēdas ne tikai sabiedrības un līdz ar to — pasūtītāja gaumes līmenī, bet daļēji arī mākslinieku domāšanā. Protams, dekoratīvismu balsta arī virkne citu faktoru. Tomēr jāņem vērā, ka interjera izveide saistīta ar telpas apdzīvošanas procesu, kas norit neatkarīgi no tā, kādas kvalitātes piemīt konkrētā objekta videi. Tas nebūt nav acinājums ar mākslas līdzekļiem «uzlabot» un «cilvēciskot» arhitektūru. Nepieciešamība rēķināties ar «otro dabu» un pat ar tās galējiem trūkumiem faktiski ierindojama ikdienas realitātē. Un likumsakarīgi, ka monumentāli dekoratīvie gleznojumi blakus citiem elementiem padara vidi mājīgu, kaut daļēji neutralizē tās bezpersoniskumu, rada nepieciešamo emocionālo noskaņu. Šāda ievirze, ņemot vērā pašreizējo arhitektūras un celtniecības stāvokli, nevarētu izraisīt iebildumus, un galarezultāts te ir atkarīgs no tā, kādi būs un kā tiks apvienoti gleznojums, iekārtas priekšmeti (bieži standarta), interjeru apdares materiāli (nereti ierobežotā sortimentā). Arī no telpas lietotāja attieksmes.

Par to, ka ēkas arhitektonisko veidolu iespējams mērķtiecīgi apvienot ar interjeru risinājumu, iekļaujot tanī arī dekoratīvos gleznojumus, liecina D. Motes un V. Vilka veiktā kultūras nama «Ziemeļblāzma» iekštelpu restaurācija (1982—1985). Faktiski šeit nevar runāt par restaurāciju šī vārda zinātniskajā nozīmē, bet drīzāk par noteiktu vēsturisku motīvu (jūgendstils, baroks, klasicisms) interpretācijā balstītu noskaņu radīšanu, kas ir cieši saistīta ar ēkas praktisko izmantojumu. Tas varētu būt viens (bet ne vienīgais) no veidiem, kā telpa un dekoratīvs gleznojums spētu iegūt kopēju mērķtiecīgu ievirzi.

<sup>1</sup> Sk., piem.: Воронов Н. Стиль детских грёз. — Декоративное искусство СССР. 1981, № 1.



Tematiskās monumentālās glezniecības (gan ne tikai) līdzinājā at-  
tīstības posma rezumējums bija vērojams Valsts Mākslas akadēmijas  
Monumentālās glezniecības darbnīcas desmitgades izstādē, kas notika  
1985. gada nogalē. Darbnīcu, kas atjaunota 1972. gadā, līdz 1985. gadam  
beiguši 49 gleznotāji, bet izstādē piedalījās 26 — tie, kas praktiski reali-  
zēja kādu monumentālu kompozīciju. Ekspozītie projekti, darbu foto-  
grāfijas un it īpaši stājgleznas parādīja, ka darbnīcas absolventi var  
veiksmīgi risināt uzdevumus, kuri ir saistīti ar plašiem vispārinājumiem,  
filozofisku dzīves izpratni, cilvēka garīgās komplicētības apjautu. Šī  
skate liecināja arī par to, ka darbnīcā gūto profesionālo meistarību  
mākslinieki spēj apvienot ar lielu vēlēšanos strādāt un aktīvu esošo  
iespēju izmantošanu.

Te uzskatāmi atklājas galvenais faktors, kas nosaka gan mākslinieku  
patstāvīgās darbības tālāko ievirzi, gan pašas monumentālās glezniecī-  
bas pastāvēšanas iespēju — tā ir sociālā pasūtījuma esamība. Sociālais  
pasūtījums saistīts ar pamatprocesi pašā sabiedrībā, ar plašu sabied-  
rības slāņu apzinātu vēlēšanos redzēt savā dzīves vidē monumentālos  
darbus, ar atbildīgo darbinieku ieinteresētību pasūtījumu or-

ganizēšanā. Šajā aspektā mākslas pētnieku uzdevums varētu būt saistīts ar monumentālās mākslas attīstības un sabiedrisko procesu saiknes analīzi. Tas ļautu atklāt cēloņus daudzām parādībām, kas līdz šim apzinātas tikai mākslu sintēzes ietvaros.

Monumentālās glezniecības darbnīcas izstāde deva konstruktīvu pamatu konkrētai, praktiski ievirzītai sarunai par pilsētai paredzēto pasūtījumu risinājumu. Šāda orientācija tomēr liek arī vērigāk, ar nākotnes ietieci izvērtēt to, kas bija redzams izstādē. Skaidrības un uzskatāmības labad visus pieteikumus un realizētos darbus var iedalīt divās pamatgrupās: gleznojumi interjeros un monumentālie darbi pilsētvidē. Abu grupu darbos atklājas iezīmes, kuras raksturīgas mūsdienu mākslai kopumā.

Izstādē eksponētie interjeru gleznojumu meti un darbu fotogrāfijas rāda orientāciju uz «gatavu» telpu (izņemot priekšlikumus Rīgas metro stacijām) gan arhitektūras, gan iekārtojuma ziņā. Tas ir saprotami, jo gleznotajam bieži jādarbojas pelēkā un inertā vidē, kuru ir nepieciešams pakļaut gleznojumam kā organizējošam un dominējošam faktoram. Šajā sakarā varētu minēt V. Karnauha sienu apgleznojumu viesnīcas «Tūrists» restorāna zālē (1985). Šis gleznojums ar savu lakonisko izteiksmi un robusti stilizētajām figūrām neatbilst priekšstatam par šādu vidi. Un tieši tādēļ kļūst iedarbīgs. Savukārt I. Avotiņš un A. Naumova kompozīcijas Gailezera 5. medicīnas skolas konferenču zālē (1980) — stilizētie paparžu lapu zīmējumi un ar tiem ritmiski sabalsotās logu vitrāžas — liecina, ka arī tīri dekoratīva pieeja atturīgam un eleganti neuzkrītošam risinājumam var jūties mainīt telpas noskaņu.

Monumentālās glezniecības darbnīcas mācību metodi un pamatievirzi vislabāk raksturo gleznojumi, kas tapuši studentu apmācības procesā, kā arī diplomdarbi. Te varētu minēt realizētos M. Poļa, L. Purmales un A. Začesta diplomdarbus — kompozīcijas Rīgas 11. vidusskolā (1975), I. Siliņas, G. Zvaigznes un M. Zitmaņa gleznojumu kolhoza «Krasnij Oktjabrj» administratīvajā ēkā (1977), D. Lielās gleznojumu Valdemārpils vidusskolā (1981), kā arī tādus darbus kā F. Kirkes un L. Ginteres kompozīciju Kazdangas sovhoztehnikumā (1977), studentu grupas veiktos gleznojumus Rīgas Medicīnas institūta anatomikumā (1984) un Jelgavas Pētera akadēmijā (1985), arī V. Zariņas gleznojuma metu Valsts filharmonijai Rīgā, kas bija redzams izstādē un tālāk tika izvērsti diplomdarbā (1986).

Šajos gleznojumos lielākā vai mazākā mērā sekots vēsturiskās monumentālās glezniecības principiem gan tēmas pasnieguma ziņā, gan kompozīcijas izveidē un tās saistībā ar arhitektūru. Var nojaust, ka risinājuma pamatā ir ikonogrāfiskā materiāla studijas un tāda kompozīcijas uzbūves izpratne, kur skaidrs un noteikts telpiskums apvienojas ar sienas plaknes izjūtu. Tas liecina par apmācības sistēmas mērķtiecību — studiju gados pamatīgi apgūtās klasiskā monumentālisma tradīcijas var kļūt par pamatu tālākam darbam un patstāvīga rokkrasta izveidei. Sacītais attiecas ne tikai uz tēlojošo izteiksmi, bet arī uz glezniecības tehnoloģisko pusi.

Gan minētie, gan vairums citu realizēto darbu un projektu ir saistīti ar visumā neitrālu vidi, kur skatītājs (apmeklētājs) uzturas kādu noteiktu laika sprīdi. Sarežģītāka ir situācija, kad jāorientējas uz «caurspīdīgājamu» telpu ar izteikti funkcionālu arhitektūru, kā tas ir redzams priekšlikumos Rīgas metrostacijām. Nenoliedzami svarīga ir metroceltnieku interese par sadarbību ar gleznotājiem. Tomēr metrostaciju celtniecības pieredze rāda, ka mākslas darbiem pazemes izbūvēs faktiski ir sekundāra nozīme. Svarīgāka loma ir telpas arhitektoniskajam noformējumam, tās izgaismojumam un it īpaši pārdomātai un mērķtiecīgai vizuālai informācijai. Veiksmīgākais šajā ziņā šķiet D. Lielās griestu gleznojuma priekšlikums metrostacijai «Centrs», kur nozīmīgāko arhitektūras pieminekļu atveidi, izvietoti visā perona garumā, vienlaicīgi informē arī par to, kas redzams virszemē.

Kā ikvienā pilsētas daļā, kur pastāvīgi atrodas daudz cilvēku, arī metrostacijas rotājošo mākslas darbu nozīme dažādiem skatītājiem ir stipri atšķirīga. Te var runāt par «svētdienīgo» un «ikdienišķo» aspektu, par to, kā darbu redz pilsētas viesi un tās pastāvīgie iedzīvotāji. Kā rāda monumentālās mākslas prakse pēdējo divdesmit piecu gadu laikā, tad šādos gadījumos tiek veidoti akcentēti dekoratīvi risinājumi, kas principā neizslēdz arī citas iespējas.

Viena no jau esošās arhitektūras priekšrocībām (gan ne viennozīmīga) ir apgleznošanai piemērotās tukšās plaknes. Risinājumu iespējas, it īpaši interjeros, ir visai dažādas. Gleznojumā var būt tautiskas eksotikas akcentējums iluzorā telpā, kā A. Naumova gleznojumā «Ligo vakars» un «Zem ozola» Jūrmalas sanatorijas «Latvija» ēdamzālē (1985); var būt stilizētu figūru ritmisks kārtojums ar krāsu dekoratīvo izteiksmību, kā L. Ginteres un F. Kirkes gleznojumos par mūzikas tēmu Latvijas Valsts konservatorijā (1980); var būt nedaudz vēsi distancēts galda klāšanas rituāla atveidojums tonālā gammā, kā I. Neilandes, H. Jaksones, A. Neilanda un K. Zitmanes gleznojumā Mākslas akadēmijas ēdnīcā (1982).

Tieši tas, ka desmit gadu laikā skolas ietvaros iezīmējusies individuālo rokrakstu un līdz ar to arī potenciālo attīstības virzienu dažādība, bija viens no būtiskākajiem momentiem šajā atskata izstādē.

Aktīva ir interese par monumentālo gleznojumu iespējām pilsētvidē. Kā unikāls veikums jāmin I. Zariņa un studentu grupas (K. Zariņš, V. Zariņa, A. Kampars un Kr. Zariņš) veiktais gleznojums (1985) par latviešu sarkano štrelnieku tēmu, kas rotā mājas galasieni un kalpo par savdabīgu ievadu blakusesošajam Revolūcijas muzejam. Izstāde gan rādīja, ka gleznotājus vairāk interesē «pārrāvumi» arhitektūrā — pretuguns-mūru plaknes. Mākslas praksē vērojami diezgan daudzveidīgi šo grandiozo virsmu noformējumi — gan telpiski iluzori vai plaknē risināti, gan figurāli vai ornamentāli, gan reklāmiski vai filozofiski alegoriski utt. Ieceru amplitūda arī ir visai plaša — tas bija redzams F. Kirkes, D. Lielās, H. Jaksones, A. Neilanda piedāvātajās skicēs. Tomēr pretuguns-mūru apgleznojumi ir sava veida ielāpi, kam būtu jāuzlabo pilsētas vizuālais izskats; bet pēc savas būtības tie ir sveši pašas ēkas arhitektūrai. Tādēļ

rodas jautājums, vai ir nepieciešams pozitīvi apliecināt šos laukumus, risinot nozīmīgas tēmas «mūžīgajās» glezniecības tehnikās. Esošie pretugunsmūru apgleznojumi vairumā gadījumu ir profesionāli vāji veidoti, un te patiesi daudz darāmā. Taču tas nebūt nenozīmē, ka to vietā būtu jāiecer darbi, kas veidoti pēc tiem pašiem principiem kā kompozīcijas slēgtās telpās un līdz ar to būtu orientēti uz analoģu uztveres specifiku. Arī pretugunsmūru apgleznojumu uztverē vērojami «svētdienīgais» un «ikdienišķais» aspekti, turklāt šis milzu plaknes parasti centrē ap sevi noteiktu telpiskās vides zonu.

Attieksmi pret esošo ikdienas vidi, pašu mākslinieku domāšanas stilu, kā arī dažas monumentālās mākslas problēmas labi atklāj L. Ginteres un J. Mitrēvica priekšlikumi. L. Gintere izveidoja ģeometrisku pamatkrāsu kompozīciju (tā paredzēta Olaines vidusskolas ārpusē apgleznojumam), kas tiecas it kā iznīcināt plakni, ignorēt silikātķieģeļu ēkas vizuālo pliekanību.

Gleznotāja savai kompozīcijai devusi nosaukumu «Mūsu pil-sēta — mūsu māja», kas slēpj sevī (autorei varbūt arī negribot) ironijas devu par «mūsu māju» primitivitāti un pelēcību, jo elementārās arhitektūras formas šie spilgtie krāsu laukumi «atdzīvināt» nespēj; turklāt gleznojuma ģeometriskums it kā akcentē ēkas formu pieticību. Šis gleznojums liek domāt par to, vai monumentālajos darbos nozīmīga vieta nevarētu piederēt arī ironijai, groteskai, paradoksam — visam, kas aktīvi vērstos pie skatītāja, pārsteigtu, sajūsminātu vai satriektu viņu, liktu cilvēkam kaut uz brīdi izrauties no ikdienas dzīves ritma.

J. Mitrēvics, veidodams telpisku objektu (šamots, glazūra, freska) Zolitūdes dzīvojamajam masīvam, vēlas dot orientieri, akcentu tipiskai nesakārtotai, atsvešinātai un standartizētai videi. Taču jebkura monumentāla darba eksistence šajā vidē ir visai problemātiska. Lai kompozīcija plašajā telpā un monotono māju ielenkumā būtu pamanāma, J. Mitrēvics to ir veidojis brutālās dinamiskās formās, līdz ar to kompozīcija emocionāli vēl vairāk pastiprina vides negatīvo ietekmi. Šajā ziņā būtu jāatceras 60. gadu pieredze, kas uzskatāmi pierādīja, ka tipizētās arhitektūras ģeometrisko formu valoda un viennozīmīgie, plakātiekie monumentālie tēli gaidīto vides bagātināšanas efektu nesniedz. Teiktais nav uztverams kā pārmetums J. Mitrēvicam par mēģinājumu risināt šo komplicēto problēmu. Nepieciešamība humanizēt jauno dzīvojamo rajonu vidi ir pati svarīgākā nepilnvērtīgās celtniecības radītā problēma, turklāt uzlabošana visbiežāk jāsāk ar elementāro labiekārtojumu. Jāpiebilst, ka bez arhitektoniskā akcenta (sabiedriskā centra šī vārda plašākā nozīmē) visai problemātiska šķiet monumentālās mākslas funkcionēšana, tās spēja sterilaajā vidē radīt trūkstošo «vēsturiskās atmiņas» slāni.

Pavērojot, kas tiek iemūžināts monumentālajās kompozīcijās, vispirms uzmanību saista vērsšanās pie dažādiem latviešu tautas dzīves pagātnes slāņiem un noteikta māksliniecisko tradīciju loka. Svinīgi sastinguši medicīņu grupa studentu veiktajā gleznojumā Medicīnas institūta anatomikumā. Šai kompozīcijai trūkst nepieciešamās konkrētības, tā ir

uztverama kā distancēta pagātnes gara darbinieku grupa. Līdzīgā aspektā tēmas risinātas arī J. Utāna metā Rīgas 2. bibliotēkas sienu gleznojumam «Laikabiedri» un viņa diplomdarbā «Laikmetu griežos» (1984), V. Zariņas kompozīcijā «Dziesmu svētku simtgade», kas paredzēta Valsts filharmonijai. Vairākos darbos redzams tiešs tautas mākslas un etnogrāfijas elementu izmantojums, mēģinājums atveidot tautas svētku atmosfēru, kas novesta līdz «emocionalizētam» romantiskam priekšnesumam (A. Naumova gleznojums sanatorijā «Latvija»).

Tautiski raksti iecerēti arī pretugunsmūru apgleznojumos (F. Kirke, D. Lielā). Sava veida parafrāze par tautas svētku tēmu, ko lielā mērā gan kompromitē primitīvā figūru stilizācija, ir J. Mitrēvica gleznojums «Svētku gājiens» 15. profesionāli tehniskajai skolai. Uzmanības lokā nokļuvis arī A. Čaks, kuram veltīti divi pretugunsmūru gleznojumu priekšlikumi (F. Kirke, D. Lielā).

Tiek izmantota arī mūsu un aizrobežu mākslas klasika — J. Bīnes Raiņa tēls tieši citātā atveidots metrostacijas noformējuma pieteikumā (mākslinieku grupa I. Zariņa vadībā), variācijas par Džoto, Pikaso, Braka tēmu I. Iltneres elegantajās pilsētaināvās.

Interese par nacionāli vēsturisko kolorītu parādās gan idilliskā (I. Silīņas diplomdarbs), gan akcentēti svinīgā (D. Lielās diplomdarbs «Veltījums K. Valdemāram») interpretācijā.

Visiem šiem darbiem ir kas kopējs, ko nosacīti varētu dēvēt par retrospektīvismu, — tā ir gan pastiprināta interese par vēsturiskām tēmām, gan arī vēsturiskās monumentālās glezniecības tradīciju un formālās izteiksmes izmantojums. Turklāt retrospektīvo ievirzi bieži papildina «tautisko» atribūtu piedeva, kas latviešu mākslā 80. gadu vidū izplatījusies jo plaši. Šī tendence, protams, neaptver absolūto gleznojumu vairākumu, taču tieši šo jautājumu raksta autore pašreizējā laikposmā uzskata par centrālo — sava veida mezglpunktu, kas it kā sakoncentrē sevī gan šodienas pieredzi un sasniegumus, gan arī tos konfliktus, kuras pārvarot veidosies tālākā monumentālās glezniecības attīstības gaita.

Domājot par cēloņiem, kādi varētu būt šīs tendences pamatā, nākas secināt, ka to ir pietiekami daudz — gan svarīgāku, gan mazāk nozīmīgu. Sava loma te ir jauno mākslinieku vēl ciešajai saiknei ar nesējajiem mācību gadiem, draugu un domubiedru grupas kopējām interesēm un savstarpējai ietekmei un arī, iespējams, zināmai izolētiestiekmei. Īpaša nozīme ir profesora I. Zariņa personības ietekmei. Kā zināms, pakļaušanās skolotājam ir likumsakarīgs attīstības posms daudzu mākslinieku biogrāfijās. Bez šiem un varbūt vēl daudziem citiem līdzīgiem momentiem būtiskāki tomēr ir tie cēloņi, kuri sakņojas pašreizējā kultūras situācijā. Pievēršanās vēsturiskajam šī vārda plašākajā nozīmē vispirms jau liecina par tieksmi pēc stabilitātes, pamatīguma, noteiktības kā pretstata mūsdienu dzīves aizvien pieaugošajam tempam, informācijas lavīnai, priekšmetiskās vides mainīgumam utt. Pagātnes pieredze, nozīmīgāko vēsturisko notikumu iezīmētais attīstības ceļš sniedz ētiskus orientierus, izcentrē pārmantojamās atziņas, attīstības pamatprin-

cipus. Vēsturiskās pieredzes apguve ir arī vitāli nepieciešama nacionālās pašapziņas saglabāšanai un nostiprināšanai, jo tikai caur tautas pagātni ir iespējams noteikt mūsu šodienas dzīves virzību nākotnē. Pašreizējā mākslas (arī monumentālās) attīstības etapā svarīgs ir tas konkrētais ceļš, kādu iet mākslinieki, vēsturisko materiālu apgūstot. Mākslas prakse 80. gadu vidū (it īpaši K. Barona 150 gadu jubilejai veltītā izstādē 1985. gadā) saasiņājusī jautājumu par to, vai tautas kultūras mantojums tiks izmantots populārākajās, visiem pazīstamajās un līdz ar to arī patērējamajās formās, vai tiks meklēti un atrasti vēstures pieredzes un mūdienu saskarpunkti. Šis problēmas sekmīga risināšana prasa ne tikai vēsturisko faktu zināšanu un izpratni, bet arī patstāvīgu un brīvu skatu uz savu laiku, spēju būt ne tikai laikmeta lieciniekam, bet arī laikabiedram. Šajā sakarā prognozes izteikt vēl pārāgri, bet līdzšinējā pasaules kultūras attīstība un arī latviešu mākslas pieredze ļauj cerīgi raudzīties nākotnē.

Māris Brancis

## LAIKMETA TIESĀTĀJA

*Mazliet par grotesku latviešu padomju tēlotājā mākslā*

*Veltījums Janīnai*

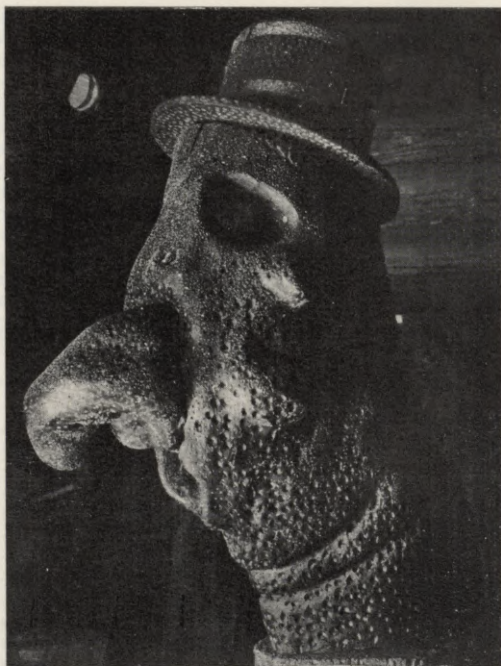
Vai ir vēl iedarbīgāks līdzeklis par smiekliem, lai pretotos visām pasaules un likteņa nīrgām! Šis satiriskās maskas priekšā šausālas izjūt visspēcīgākais ienaidnieks, arī pati nelaime atkāpjas no manis, ja es iedrošinos to izsmiet.

*Benaventūra. «Nakts patruļa».*

Līdz pat šodienai groteska latviešu kultūrā ir vēl neizpētīts lauks, kuram joprojām neviens pa istam neķeras klāt. Tomēr šodien grotesku vairs nevaram apiet, jo 70. gadu otrajā pusē un it īpaši 80. gados māksliniekus, rakstniekus, režisorus tā piesaista arvien vairāk kā savdabīga, ietilpīga, daudznozīmīga īstenības mākslinieciskās izziņas un attēlošanas forma. Marģera Zariņa romāns «Viltotais Fausts jeb Pārlabota un papildināta pavārgrāmata» (1973), Ģirta Jakovļeva Jagailis izrādē «Meteors» (1984), Ādolfa Šapiro iestudētais A. Ostrovska «Mežs» (1984), Mārtiņa Zaura skulptūru cikls «Vagara Trejača dzimta» (aizsākts 1964. gadā), daļa Ausekļa Bauškenieka gleznu, Māras Rikmanes atsevišķas grafikas lapas, Andra Brežes «Kara madonna» (1985) — tie ir tikai daži groteskas ievirzē radītie darbi. Tātad groteska mūsu kultūrā reāli pastāv, taču plašāku tai veltītu pētījumu vēl nav. Arī šis raksts nepretendē uz tēmas pilnīgu izklāstu, tas ir tikai ieskats tajā, pirmais solis groteskas izpētē, problēmas pieteikums, tāpēc, iespējams, apstrīdams un diskutabls. Vēl jo vairāk tādēļ, ka groteska mūsu tēlotājā mākslā tikpat kā nav analizēta.

\*

Vārds «groteska» cēlies no itāļu vārda «*grotta*» — ala, pazeme un kā termins radies 15. gadsimtā, kad Romā, atrokot Tita termu pazemes daļas, atklāja līdz tam vēl nepazīstamu gleznieciska ornamenta veidu, ko nosauca par grotesku. Tajā augu elementi pārveidojas cilvēka vai dzīvnieka formās, nemitīgi variēdamies un atjaunodamies. Jautrā, brīvā fantāzijas rotaļā nezināmie mākslinieki šādā veidā attēloja nepārtraukto esamības mainību. 18. gadsimta otrajā pusē termins «groteska» ieguva pašreizējo nozīmi (vienlaicīgi dekoratīvajā mākslā saglabājot tā pirmatnējo jēgu).



M. Zaurš. Muižas pārvaldnieks. 1968.

Kaut arī terminam «groteska» ir samērā ilga vēsture, tas līdz pat mūsdienām vēl arvien ir strīdu un diskusiju objekts, tam joprojām tiek doti atšķirīgi skaidrojumi.

Arī padomju skaidrošajās vārdnīcās šo terminu tulko visai dažādi, reizēm pat vienpusīgi. Liekas, ka vispamatīgāk un dziļāk par to teikts Lielajā padomju enciklopēdijā: groteska ir «mākslinieciskās tēlainības tips (tēls, stils, žanrs), kas balstās uz fantastiku, smiekliem, hiperbolu, fantastiskā un reālā, daiļā un neglītā, traģiskā un komiskā, ticamā un karikatūriskā dīvainu apvienojumu».<sup>1</sup> Tālāk teikts, ka groteska rada īpašu pasauli, kas nepieļauj tās burtisku izpratni vai viennozīmīgu tulkojumu (kā alegorija). Groteskai raksturīga tieksme pēc esamības galējo preturu attīlošanas, kas arī nosaka diametrāli pretēju polaritāšu savie-

<sup>1</sup> Гротеск. — Большая советская энциклопедия в 30-ти т. М., 1972, т. 7, с. 354.



nojumu tajā. Pati groteskas forma slēpj sevī daudznozīmīgu saturu un pieļauj izdomas brīvību.

Jāpiebilst, ka groteska sastopama gan literatūrā, gan kino un teātrī, gan tēlotājā mākslā un mūzikā. Kaut arī katrā mākslas veidā groteskai piemīt specifiskas iezīmes, tomēr tā vienmēr saglabā savu dabu un būtību. Tādēļ, runājot par tēlotāju mākslu, izmantojamas atziņas, ko izteikuši citu nozaru pētnieki, it īpaši literatūrzinātnieki, kuri šo problēmu pētījuši visvairāk. Sevišķi izceļami M. Bahtina<sup>1</sup>, J. Manna<sup>2</sup>, D. Nikolajeva<sup>3</sup> darbi.

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

<sup>2</sup> Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966; Манн Ю. Реализм Гоголя и проблемы гротеска. [Автореферат диссертации.] Л., 1972.

<sup>3</sup> Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.



Tomēr groteska padomju literatūrā par tēlotāju mākslu (cik bijis iespējams apsekot) ir samērā maz pētīta. Atsevišķi autori pieskaras dažiem groteskas aspektiem, tomēr plašāk to aplūkojis V. Prokofjevs pētījumā par Goijas grafiku, taču tajā groteska neparādās mūsdienu modifikācijās.<sup>1</sup> Diemžēl arī «Tēlotājas mākslas terminu vārdnīca»<sup>2</sup> neatklāj groteskas specifiskās formas glezniecībā, grafikā un tēlniecībā.

Būtībā groteska ir fantastisks paradokss, līdz galējībai saasināts un mērķtiecīgi deformēts īstenības atveidojums, kas novests līdz absurdam. Tā «attēlo lietu slēpto saistību, parādību iekšējo saturu, padarot to uzskatāmu, jutekliski tveramu. Groteska ir plastisks paņēmieni, kas ļauj attēlot tādus sociālos defektus, tādu sabiedrisko ļaunumu, kam īstenībā

<sup>1</sup> Прокофьев В. «Капричос» Гойи. М., 1970, с. 162—169.

<sup>2</sup> Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., 1965, с. 38.



nav tieša jutekliski tverama veidola,»<sup>1</sup> raksta mākslas teorētiķis G. Ne-  
došivins.

Groteska nav faktu konstatētāja (tas ir karikatūras uzdevums), parā-  
dības tā tiecas attēlot attīstībā, mūžīgā maiņā, nepārtrauktā nolieguma  
un apliecinājuma mijiedarbē. M. Bahtins savā pētījumā «Fransuā Rablē  
un tautas kultūra viduslaikos un Renesansē» uzsver groteskas tēlu ambi-  
valenci. Šajā divdabībā, divsejainībā «tiek dotas (vai ieskicētas) divu  
pretpolu — vecā un jaunā, mirstošā un dzimstošā, metamorfozes sākuma  
un gala — izmaiņas».<sup>2</sup>

Grotesku vienmēr ir apaugļojusi reālā dzīve. Īstenības parādības dod  
groteskai iespēju radīt savu pasauli, kas ir dīvaini fantastisku, neiedo-

<sup>1</sup> Недошвин Г. Очерки теории искусства. М., 1953, с. 218.

<sup>2</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле..., с. 30.

mājami pārspilētu, deformētu tēlu pārpilna, ar nolieguma starpniecību apliecinādama pozitīvo. Šajā pasaulē dzīve ir ačgārnī apgriezta, lai atklātu to, kas jāiznīcina. Arī groteska, tāpat kā traģēdija vai drāma, ir augstu ideju paudēja, tikai tās ceļš iet caur negatīvā hiperbolizāciju.

Groteskai ir svešs sastingums, «satistība» (A. Upīts), tās dabu raksturo mūžīga atjaunošne. Tāpēc savas pastāvēšanas laikā tā piedzīvojamu krasa nolieguma un spēja uzplaukuma brīžus, nemitīgi pārveidojamās saskanā ar attiecīgā laika sociālo un kultūras klimatu. Tās ziedu laiki sakrīt ar sarežģītiem procesiem sabiedrības attīstībā, ar lūzuma un pārējas periodiem valstu politiskajā, ekonomiskajā un sabiedriskajā dzīvē.

Viduslaikos ar groteskas palīdzību tauta noliedza valdošo baznīcas sholastiku, reliģiskās dogmas, apliecināja savu radošo garu un dzīvotspēju utt. Šajā periodā uzplauka tā saucamā laukumu kultūra. Rensansē, kad jaunā — kapitālistiskā — ražošanas un tai raksturīgās sabiedriskās attiecības mokoši cīnās ar feodālisma atpakaļrāpuli, parādās tik spožs groteskā reālisma darbs kā franču rakstnieka Fransuā Rablē romāns «Gargantija un Pantagriels». Apgaismības laikā ar tam piemītošo prāta un harmonijas kultu rodas asi satīriskā groteska, kas atmasko absolūtisma vardarbību un gara tumsību (Swifts, Goija). Romantisms noliedz dzīves izzīņas iespējamību, tādēļ groteskā parādās traģisma noskaņa. Pie tam vācu romantiķi, krasi pretstatīdami labā un ļaunā kategorijas, vājināja prieka tonalitāti groteskā, ar ko tā izcēlās viduslaikos. Viņu darbos groteska ieguva ironiski sarkastisku formu (J. T. A. Hofmanis). 19. gadsimta reālisti Č. Dikenss, O. Domjē, N. Gogolis, M. Saltikovs-Ščedrins un citi piešķīra groteskai sociāli vēsturisku konkrētību, palielinādami atmaskojuma un nolieguma patosu. 20. gadsimta Rietumu grotesku caurauž dzīves nolieguma idejas, doma par esamības absurdumu, par to, ka cilvēku vada kāds abstrakts spēks, kas pārvērs viņu marionetē (E. Jonesko, F. Kafka, M. Šagals, daļēji P. Pikaso). Blakus šim imperiālisma pretrunu radītajām bezcerīguma idejām reālisti J. Hašeks, Č. Caplins, B. Brehts, attēlodami 20. gadsimta kolizijas, saglabā smieklu atjaunojošo spēku un uzsver dzīves pilnību. Arī padomju groteska (V. Majakovskis, J. Švarcs, V. Meijerholds) piesātināta ar īstenības pozitīvo apliecinājumu. Tā nenoliedz realitāti, bet nesaudzīgi cīnās ar sociālajām, morālajām un sadzīves nepilnībām un ačgārnībām, kas traucē sociālistiskās sabiedrības attīstību.

Visos aplūkotajos cilvēces attīstības posmos groteska izpaudusies gan kā domāšanas veids, radot apjomīgus daiļdarbus šajā žanrā (piemēram, Rablē romāns), gan kā atsevišķs tēls vai stila elements, kas akcentē autora ideju. Pēdējā gadījumā, kā aizrāda J. Manns, pareizāk būtu runāt «par groteskas tipizācijas, dzīves atveides principu»<sup>1</sup>. Groteska ir satīras Monblāns, augstākā smaile. A. Šlēgelis to uzskata pat par daiļdarba ģenialitātes pazīmi. Šī doma norāda uz groteskas sarežģītību, ko nosaka tās raksturīgākās iezīmes — fantastiskums, reālā nerealitāte, forma vai to elementu deformācija, komisms un nosacītība.

<sup>1</sup> Манн Ю. О гротеске..., с. 33.



Kā visasākās, nesamierināmākās satīras nesēja groteska bieži vērojama komēdijās, humoreskās, karikatūrās un citos humora un satīras veidos. Neiedziļinoties humora un satīras raksturojumā, jāaizrāda, ka tie lielākā vai mazākā mērā ir reālistiski žanri, t. i., situācijas, ko tēlo humora un satīras darbi, īstenībā ir iespējamas, vienīgi to līdzības un ticamības pakāpe ir atšķirīga. Turpreti groteskā šī pakāpe ir novesta līdz nullei. Groteska rada īpašu pasauli, kas darbojas saskaņā ar iekšējiem dzinuļiem. Šajā pasaulē īstenība un fantāzija, satīriskais un iznīcinošais, tragiskais un komiskais, deformētās un reālās formas savstarpēji tik cieši savijušās, ka tās vairs nav iespējams atšķetināt. Līdz ar to realitātē eksistējošās negācijas groteskā ir palielinātas N-tajā pakāpē, pareiznātas ar satīrisko un fantastisko. Citiem vārdiem sakot, groteska nav vienkārši saasinājums vai pārspilējums, bet gan fantastisks pārspilējums, kas iziet ārpus īstenības robežām. «Ja deformācija, tad deformācija, kas novesta līdz paradoksam,» raksta mākslas zinātnieks B. Bermans, «ja darbība, tad tāda, kas reālajā dzīvē ir ne tikai neparasta, bet pat pilnīgi neiespējama.» Groteskai raksturīgs tāds fantastisks pārspilējums, turpina autors, kurā fantastiskais savijas ar reālo, nereālais ar īstenību: «Tieši šis nesavienojamā savienojums, dažādu plānu krustošanās rada dīvainības, alogisma sajūtu. Šo dīvainību izcelšana ir viens no grotesko tēlu

veidošanas galvenajiem mērķiem.»<sup>1</sup> Tātad, lai radītu groteskas žanra daiļdarbu, nepieciešams īpašs domāšanas veids, kas spējīgs dzīvē eksistējošās nevēlamās parādības pārrādīt groteskā pasaulē, groteskos tēlos.

Vērojot šīs specifiskās tēlainības attīstību, jāpiebilst, ka mūsdienās grotesku lieto ne tikai kā satīras žanru vai īpaša komisma panākšanas paņēmieni, tā var kļūt arī par nopietnu, dramatisku notikumu risinātāju. Raksturīgs piemērs ir P. Pikaso glezna «Gernika» (1937), kurā fantatiskā formu deformācija rada traģisma atmosfēru, cilvēces bojāejas priekšnojautas (šis darbs tapis kā protests pret fašistu zvēriņām Franko Spānijā).

Turpretī 70. gados, bagātinoties māksliniecišķās izteiksmības līdzekļiem, groteska — it īpaši grafikā — tiek izmantota kā asociatīvās tēlainības veidošanas elements. Visbiežāk tā ir kompozicionālā groteska, kurā notiek telpas un laika sabīde. Piemēram, vienā plaknē mākslinieks pretstata dažādu gadsimtu cilvēkus. Šādu paņēmieni mūsu gadsimta pirmajā pusē izmantojis itāļu dramaturgs L. Pirandello, vēlāk — franču dramaturgs Ž. Anuijs, konfrontējot šodienu un vakardienu, mūsdienīgo un vēsturisko, personisko un vispārējo, lai piešķirtu attēlotajiem notikumiem nozīmīgumu, pastiprinātu daiļdarba idejisko spēku.

Padomju tēlotājā mākslā groteska ir samērā reti sastopama, tā galvenokārt tiek lietota politiskajā plakātā un karikatūrā. Atcerēsimies kaut vai slavenos Kukriniku plakātus un satīras Lielā Tēvijas kara gados. Glezniecībā groteska ir reti viesis (spilgtākais piemērs — A. Tišlera darbi).

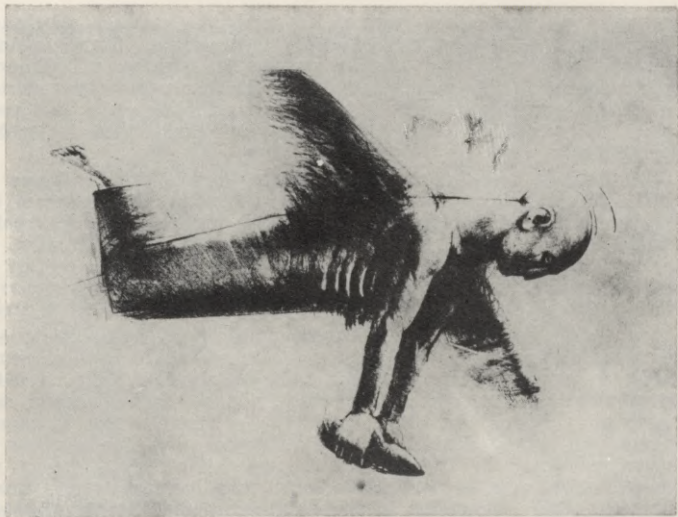
Arī latviešu kultūrā līdz 60. gadiem groteska parādās maz, tā mūsu literatūrā un mākslā neiegūst tādu svaru un vērienu kā citu tautu kultūrā. Arī pārlūkojot latviešu folkloru, «tīru» grotesku tikpat kā neatradīsim; iespējams runāt vienīgi par groteskas elementiem, par grotesku hiperbolizāciju atsevišķu tēlu veidošanā (izteiksmes pastiprināšanas vai attieksmes atklāšanas nolūkā). Groteskas iezīmes parādās galvenokārt satīriskajās tautsudziesmās un citos mutvārdu žanros par bagātajiem un muīzkungiem. Tomēr tajos lielāks īpatsvars ierādīts sarkasmam.<sup>2</sup> Turpretī daudzu Eiropas valstu tautas kultūrā groteska ir izplatīta krietni vairāk, tā pat apaugļo profesionālo literatūru un teātri, arī tēlotāju mākslu.<sup>3</sup>

Acīmredzot, būdami cieši piesaistīti zemei, lavieši arī savās fantāzijās nepacēlās augstāk spārnos. Savā radošajā garā viņi tēmas, tēlus aizguva no reālās dzīves un nespēja abstrahēties no tās. Groteski domāt nozīmē atrauties no ikdienišķā, sadzīviskā, no visa taustāmā, jutekliski tveramā un radīt jaunu pasaules modeli, kurā valda atšķirīgas likumības. Tā ir domāšana citās kategorijās, kam nepieciešamas plašākas

<sup>1</sup> Берман Б. Об эксцентрике в произведениях А. Г. Тышлера 20-х годов. — В сб.: Советская живопись-79. М., 1981, с. 99—100.

<sup>2</sup> Rozenbergs J. Humors un satīra latviešu klasiskajās tautsudziesmās par bāriem un feodālajiem kungiem. Disertācija filoloģijas zinātņu kandidāta grāda iegūšanai. [Manuskripts.] 1960, 295. lpp. un tālāk.

<sup>3</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле...; Манн Ю. О гротеске..., с. 103.



A. Breže. Enģelis. 1984.

zināšanas par zemi, sabiedrību, valsti. Latviešiem, kas ilgu gadsimtu bija paverdzināti, iespiesti neliela novada šaurajās robežās, šāds domāšanas veids nebija objektīvi iespējams; tas gan sāka rasties, bet nepaspēja izveidoties. Arī folkloras Dieviņam un Velnam ir reāli taustāms veidols, tie tikko paceļas pāri cilvēkam un faktiski nav attālināti no sadzīviskās pasaules.

Latviešu pirmspadomju tēlotājā mākslā groteska vai tās elementi ir visai sporādiska parādība. Plašāk tai pievēršas Kārlis Padegs, savās satīrās attēlodams gan Pirmā pasaules kara šausmas, gan buržuāziskās iekārtas demoralizējošo un dehumanizējošo ietekmi uz cilvēku. Arī dažās Jāņa Tīdemaņa gleznās groteska lietota kā dzīves negāciju kritizētāja. Groteskas attīstību mūsu mākslā zināmā mērā kavējusi arī sabiedrības noraidošā vai vismaz atturīgā attieksme pret šo žanru. Biežāk sastopama asāka vai mazākurstīga satīra (karikatūra, sarkasms, pārspilējumi, hiperbola utt.), bet groteska arvien atradās aizmetnī, iedīglī. Iespējams, ka vēl nebija pienācis groteskai labvēlīgs laiks.

Pirmie latviešu padomju tēlotājā mākslā groteskai pievēršas tēlnieks Mārtiņš Zauris un gleznotājs Auseklis Baušķenieks. Tolaik — 50. gadu vidū — tā bija pārdoša uzdrīkstēšanās, jo valdīja uzskats, ka hiperbola,

groteska un citas satīras formas, kas pārkāpj ticamības robežas, nav mūsdienīgas un ka tām nav attīstības perspektīvas.<sup>1</sup> Tomēr, pamazām pieradinādami sabiedrību pie šīs neparastās īstenības mākslinieciskās izziņas formas, M. Zauris un A. Baušķenieks iekaro groteskas «bīstamo» cietoksni — pirmais straujāk, jo viņa satīras durklis vērstas pret pagātni (tautā īpaši populāras kļūst M. Zaura kokskulptūras), otrais — lēnāk, bet pamatīgāk.

M. Zauris pie skulptūru cikla «Vagara Trejača dzimta» ķeras 1964. gadā. Lūk, ko autors stāsta par ieceres rašanos: «Vielu darbam ņemu no vecas savas radniecības nostāstiem par muižas dzīvi. Tie palikuši atmiņā tik spilgti, ka lieliski tipizētos raksturus nevarēju aizmirst. Attēloju tā laika reālus cilvēkus. Toreiz tautas vidū folkloras tēli tik cieši saistījās ar reālajiem, ka starp šādu sintēzi tēlos pretrunu nevar būt. Kaut vai kungi. Latviešu zemniekam tie vienmēr asociējās ar velnu.»<sup>2</sup>

M. Zaura skulptūrām vienreizīgumu piešķir tēlniecības materiāls — bērza, egles un citu koku dīvainie celmi, māzeriskie zaru un stumbru saaugumi un puni. Tos nogludinot, izdabojot, noņemot lieko un tādējādi papildinot vai koriģējot dabas veidojumus, radušies savdabīgi muižas ļaužu un pagasta iedzīvotāju «portreti» — viepli, kuros ar atjautīgu humoru un satīru raksturoti gan pats dzimtas galva Trejacis, gan mežkungis, gan gājēji un citi ļaudis. Tautas apspiedēju tēlos — vagarā, muižkungā, baronā u. c. — dominē asa satīra, kam bieži ir groteska nokrāsa, turpretī kalpu «ģīmetnēs» uzdzirkstī labsirdīga zobgalība, uzplaiksni viegls smails, ieskanas traģiska nots.

Tēlnieks K. Baumanis raksta, ka M. Zaura stils ir «daudzējādā ziņā fantastisks, tas virzīts pasaku tēlu vīzijās. Bet tanī pašā laikā tas ir it kā dokumentāli īsts, bāzējas vēstures notikumu patiesībā. Pirmajā mirklī šķiet, ka M. Zaura stils ir grotesks un šaržēts, bet, nopietnāk ielūkojoties, varam saskatīt dziļu vēsturisko notikumu izpratni, mīlestību pret savu tautu un tās likteņiem, pat traģiku.»<sup>3</sup>

M. Zauris būtībā ir mēģinājis portretēt 19. gadsimta beigu cilvēkus, balstīdamies gan uz savu neierobežoto iztēli, gan arī uz tautas priekšstatiem par muižas ļaudīm. Tēlu risinājumu nosaka māzeru formas. Līdz ar to šīs «ģīmetnes» zināmā mērā pakļautas dabas untumiem — izcilņiem un iedobumiem, to izmēriem, dabiskam kārtojumam un ritmam. Viss atkarīgs no tēlnieka prasmes pielāgot šīs īpatnības iecerai vai iecerai — māzera savdabībai. Rezultātā tapuši dzīvī neiespējami, vienīgi fantāzijā skatīti personāži. Patš Trejacis veidots izteikti satīriski, ar trim acīm: «ar vienu aci viņš skatās uz kungu, ar otru uz kalpiem un ar trešo uz savu labumu». Mežkungam turpretī ir divas sejas un vairākas ausis — «viņam jādzird un jāredz viss, kas mežā notiek»<sup>4</sup>. Ar trāpīgām de-

<sup>1</sup> Бушмин А. О художественном преувеличении. — Литературная газета, 1956, 7 янв.

<sup>2</sup> Būmane I. Kā kļājas «Vagara Trejača dzimtai»? — Rīgas Balss, 1968, 6. apr.

<sup>3</sup> Baumanis K. «Līdzās Mārtiņa Zaura...». — Māksla, 1975, № 2, 52. lpp.

<sup>4</sup> Mākslinieks skatās nākotnē. — Komunisti, 1966, 2. janv.



M. Rikmane. Intelektuālais teātris. 1979.

taļām M. Zauris atklāj savu personāžu patieso dabu, tipizētu sociālu raksturojumu. Gājēju tēli ir veidoti saudzīgāk, tajos mazinās satīras elements, atstājot tikai komisko, dīvaino. Dažkārt koka tēlos parādītas cilvēku negatīvās īpašības (piemēram, Balamute).

«Tos (raksturus — M. B.) vairāk izceļu ar hiperbolizētām formām,» stāsta M. Zauris. «Reizēm liekas, ka tie pārāk uzsvērti, tuvojas groteskai, bet bez neparastas tēlnieciskas manieres satīras un humora piesātinātu tēlu grūti panākt.»<sup>1</sup>

Mākslinieks nav tiecies pēc groteskas. Ja arī groteska parādās, tā drīzāk ir nejausība, laimīga sakritība. Kaut arī ciklam raksturīgas satīriskas iezīmes, sociālais moments tiek neitralizēts ar visaptverošu komismu, hiperbolizētu pārspilējumu, dabas formu nejausībām un dīvainībām. Uz «Vagara Trejača dzimtu» skatāmies vairāk kā uz kuriozitāti, ko caurauž mākslinieka neierobežotā fantāzija un optimistiskais skatījums uz dzīvi un pagātņi.

<sup>1</sup> Būmane I. Kā klājas...

Būtībā šis kokskulptūru cikls uzlūkojams kā pirmais solis preti groteskai, pirmais tuvošanās mēģinājums. Groteska tiesā reālās dzīves nepilnības, ačgārnības un netieši, pastarpināti izvirza augstākus ideālus, kā vārdā literāts vai mākslinieks deformē īstenību, projicē lasītāja vai skatītāja priekšā ārkārtīgi sabiezinātu, kariķētu pasaules modeli — sak, paskatieties, kāda dzīve izskatīsies, ja pieļausit, ka negatīvais turpinās triumfēt. M. Zaura «Vagara Trejača dzimta» turpretī konstatē faktu, izklaidē. Tajā nolūkojamies kā mīļajā, senpagājušajā bērnībā, par kuras ilūziju naivitāti tagad — jau no pieauguša cilvēka nedaudz pašapziņojumiem pieredzes augstumiem — labsirdīgi pasmaidām.

Bet tas ir pirmais solis, turklāt pietiekami plats. Līdzās M. Zauram avangardā iet A. Baušķenieks, mākslinieks, kurš satīru un grotesku pacēlis citā kvalitātē. Gleznotājs neapmierinās ar faktu konstatāciju, ar nesenās pagātnes atrādišanu satīras griezumā. Viņa izpētes objekts ir šodienas sabiedrības dzīve, bet mērķis — tās nepilnību šausīšana, liekot skatītājam dziļāk ielūkoties apkārtnotiekošajā, vērtēt un izdarīt secinājumus.

Gleznotāja A. Baušķenika stilu viņa domubiedrs tēlnieks M. Zaurš nosaucis par «fantastisko realismu»<sup>1</sup>. Izmantojot divizionisma gleznošanas manieri un savu neierobežoto fantāziju, mākslinieks savās gleznās rada zināmā mērā idillisku pasauli, kas pieskaņota viņa paša ideāliem; tie atklājas it kā greizo spoguļu karaļvalstī — caur naivi komisko, satīriski aso. Pat tad, kad A. Baušķenieks runā par to, kas viņu satrauc, attēlotajam pāri klājas viegla smaida kārtiņa — gleznotājs hiperbolizē, deformē realitāti cilvēkmīlestības vārdā. Tomēr mākslinieka spēks slēpjas satīrā, kas palīdz viņam ar nolieguma starpniecību apliecināt labo, skaisto, humāno.

A. Baušķenieks satīrai un groteskai pievēršas apmēram vienlaicīgi ar tēlnieku M. Zauru. Tomēr gleznotājs iet citu ceļu — to nosaka gan viņa specifiskie tehniskie līdzekļi — otas, audekls, krāsas —, gan domāšanas veids. A. Baušķenieks pēta apkārtējo dzīvi, cilvēkus. «Mani visu mūžu vienmēr ir interesējis tikai un vienīgi cilvēks,»<sup>2</sup> apliecina mākslinieks.

Viņš cilvēkus cenšas saprast, analizēt un pēc tam savu viedokli vai pārdomas parādīt darbos. Viņu saista gan sadzīves sīkumi, gan cilvēku savstarpējās attiecības, gan sarežģītas morāles un ētikas problēmas. Pēc sava domāšanas veida A. Baušķenieks ir satīriķis, tādēļ, līdzko mākslinieks noliek malā ušņu duramo, viņa darbi vairs «neskan», «nestrādā», tie kļūst viennozīmīgi, pat sentimentāli. Raksturīgs piemērs — glezna «Tajā pavasarī» (1984).

Mākslinieks mīl plašu stāstījumu, ko precizē, konkretizē un papildina brīžiem pat pārāk liels detaļu daudzums. Piemēram, bez detaļām glezna «Slinkā meita» (1979) neattaisnotu savu nosaukumu. Apgāztā satīte, uz

<sup>1</sup> Auseklis Baušķenieks. Gleznu izstādes katalogs. R., 1975, 3. lpp.

<sup>2</sup> Bužinska I. Ir mākslinieki... — Literatūra un Māksla, 1985, 14. jūn.



galda izlietie kafijas biežumi, netiro trauku kaudze, zirnekļa tīkli, nakts-podiņš zem gultas raksturo šo meiču tāpat, kā pie sienas piekārtā lapa ar eņģelišiem stāsta par viņas estētiskajām interesēm. Tikpat svarīgas detaļas ir karavīra fotoattēls un uz grīdas nomestā grāmata. Gleznā parādītā situācija un visi priekšmeti ir izteikti sadzīviski, skrupulozi precīzi attēloti un viennozīmīgi, it kā mākslinieks neuzticētos citu cilvēku spējai nolasīt viņa domu. Skatītājam atņemts neliels «sākums» — tas neparas-tais, brīnumainais, noslēpumainais, kas pievelk pie mākslas un liek atkal un atkal attiecīgo darbu uzmeklēt. Mūs saista A. Baušņenieka kompo-zīciju asprātība, skaudras novērošanas spējas, trāpīgā satīra, detaļu ba-gātība, taču to pārblīvētība sadrumstalo labi iecerēto domu. To varam redzēt arī «Slinkajā meitā». Kā mākslas darbs šī glezna nepaceļas pāri sadzīviskumam, lieliski izstrādātam fakta konstatējumam.

Turpretī tad, kad gleznotājs rūpīgi izvēlas atribūtus, kas mērķtiecīgi saskaņoti ar situāciju un tēliem, viņa audekli iegūst sabiedriski nozīmīgu

risinājumu. Lūk, «Mašīnrakstītāja» (1977). Arī sadzīviska situācija — vīrietis diktē un sieviete raksta ar rakstāmmašīnu. Taču sieviete pie-skaras taustiņiem tikai ar kreiso roku, bet ar labo pietur bērnu, kurš zīz krūti. Arī pārējās detaļas — rokaspuļkstenis un atslēgu saišķis uz galda un pussafrizētie mati — runā par sievietes aizņemtību, pārslologo-tību, nevaļu, kas 70. gadu vidū kļuva par dedzīgu diskusiju objektu. Šajā gleznā mākslinieks tuvojies groteskai situācijai.

Savos groteski ievirzītajos darbos A. Baušķenieks atklāti necinās par vai pret kaut ko. Viņš liek skatītājam padomāt. Mākslinieks drīzāk moralizē, atklādams savu viedokli. Dzīve ap mums, mēs tajā, saistībā ar citiem — lūk, viņa satīrisko tēmu loks. Dažkārt šķietami sadzīviski ievir-zītie darbi pārtop globālu problēmu risinājumā. Tāda, piemēram, ir glezna «Plaisa» (1980).

Tajā A. Baušķenieks risina ģimenes — vīra un sievas, bērnu un ve-cāku — attiecību problēmu. Šajā gadījumā viņš attēlo kādu nereālu zemi, kuras augsnē pēkšņi parādījusies plaisa, kas šķir bērnu un māti no tēva. Taču šis darbs nav tik vienkāršs, tajā nav pretstatīta vienīgi abu vecāku attieksme pret ģimeni, pret bērniem un saviem pienākumiem. Šeit saduras vīrieša un sievietes atšķirīgā daba: jaunā sieviete slēpj zem lakata bērnu, sargā viņa dzīvību, abiem aiz muguras — bļoda ar ēdienu (arī tā ir dzīvības zīme), turpretī vīrietim ap vidukli ir josta ar patro-nām, pie kājām bise un nošauts zaķis, tātad viņš ir iznīcinātājs, nāves sējējs. Gleznā konfrontēta dzīvība un nāve. Šī situācija asociējas arī ar pašreizējo stāvokli pasaulē — kara un miera problēmu. Pretnotatīdams dzīvi un nāvi, mākslinieks nedod viennozīmīgu atbildi uz paša uzdoto jautājumu. Vienlaicīgi viņš it kā apelē pie ikviena cilvēka veselā sa-prāta — vai pieļausi iznīcināšanu? Tādēļ A. Baušķeniekam nepieciešama ireālā ainava, kurā mīt abi tēli. Šāda irealitātes sajūta rodas, raugoties daudzās mākslinieka kompozīcijās — apkārtnē mums ir it kā pazīstama, taču vienlaicīgi tai bieži trūkst individuālo, Latvijas dabai raksturīgo iezīmju. Ar šādu papēmienu gleznotājs sadzīviski ikdienišķo situāciju pārceļ citā — vispārīguma līmenī. Groteski ievirzītais darbs tēmas risinājuma ziņā kļūst traģisks, sabiedriski nozīmīgs.

Traģisma pilna gaisotne raksturīga arī «Idillei» (1985) — vienai no vislabākajām A. Baušķenieka groteskajām gleznām. Darbs kompozicio-nāli tuvs Renesanses laika gleznām ar madonnu un bērnu. Taču šoreiz cilvēku vietā sēž roboti, kas atrodas no metāla konstrukcijām celtā augsti tehnizētā pilī, kur par dabas klātbūtni vēsta tajā pēkšņi iemaldī-jies tauriņš un jūra aiz loga. Pie sienas piekārti atribūti — atgādinājums par cilvēkiem, kuri reiz mituši uz Zemes: Leonardo da Vinči gleznas reprodukcija, modinātājs, atslēga, glāzīte, naktspodš (līdzīgas puritāniskos prātos kutinošas detaļas bieži parādās A. Baušķenieka audeklos). Autors uzbūris skatītāja priekšā N-tā gadsimta vidi, kuru viņš parāda kā tipisku grotesku pasauli. Mākslinieks pratis detaļas, kuras ir tikpat bagātīgi izmantotas kā citkārt, šajā gleznā nedaudz notušēt, tām vairs nav tik būtiskas lomas kā iepriekš minētajos darbos, svarīga ir pati situācija. Priekšmeti — «madonnas» krelles no uzgriezņiem, tādi paši auskari,



E. Kalniņš. Regate. 1987.



E. Kalniņš. Saules riets. 1986.



E. Kalniņš. Ainažu jūrmala. 1983.



J. Pauļuks. Mājas roze. 1976.



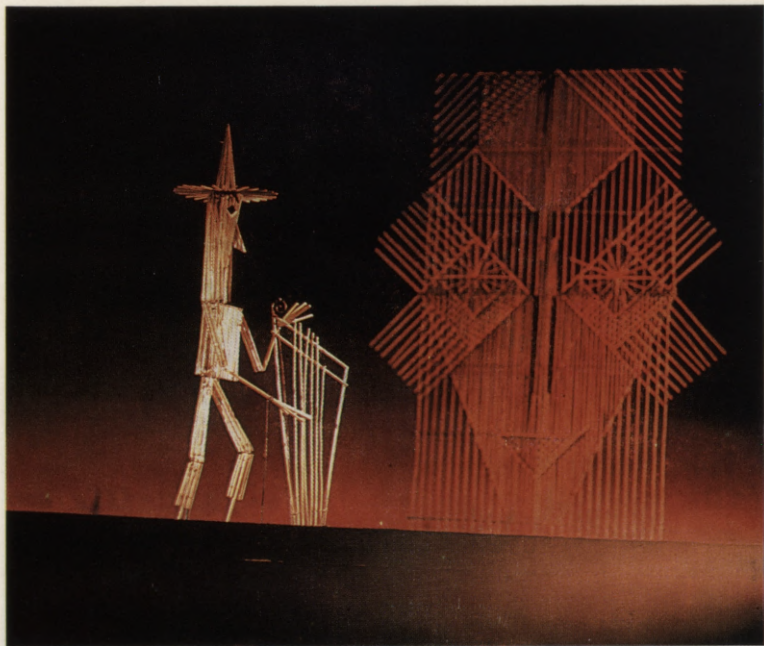
J. Pauļuks. Rīts. 1964.



J. Pauļuks. Ineses bērniņa. 1981.



J. Pauluks. Inese. 1978.



A. Mangalis. Scenogrāfija izrādei «Koklētājs Samtabikse». 1978.



P. Šēnhofs. Skats no izrādes «Makbets». 1986.



P. Šēnhofs. Skats no izrādes «Sveiks». 1974.



P. Šēnhofs. Skats no izrādes «Runga, iz maisa!».



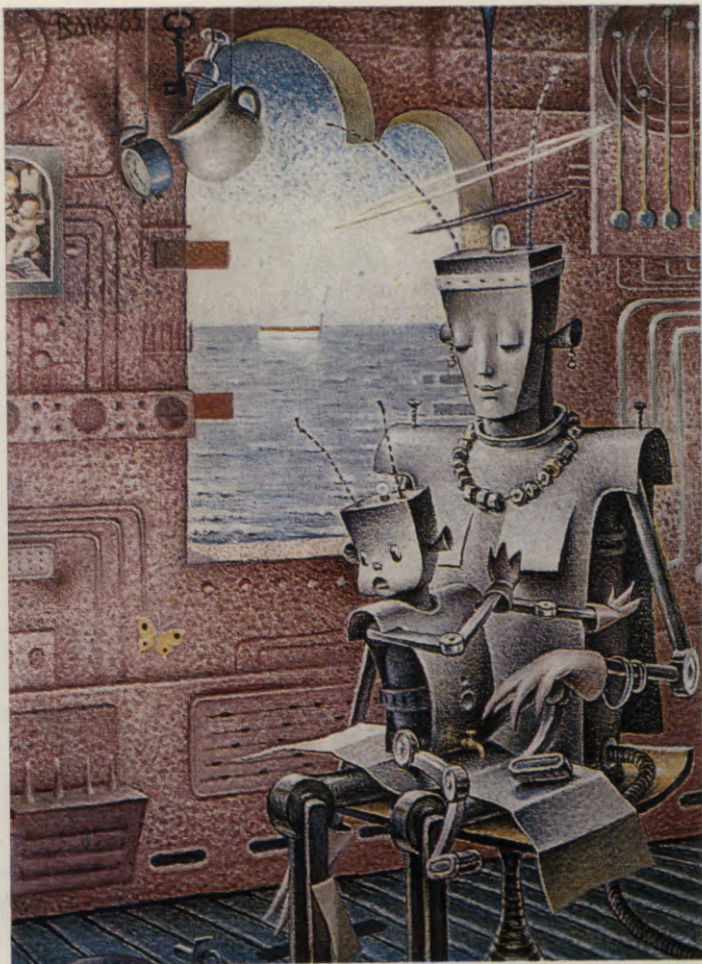
P. Sēnhofs. Skats no izrādes «Un atkal Pifs». 1983.



P. Šēnhofs. Skats no izrādes «Dekameron». 1982.



A. Baušķenieks. Saknes. 1982.



A. Bauškenieks. Idille. 1985.



L. Mauriņš. Lauku muzikanti. 1981.

J. Putrāms. Melomāns. No sērijas  
«Garāmgājēji». 1985.



metalizētais nimbs ap galvu — paspilgtina gleznas groteski traģisko noskaņu.

Šis A. Baušķenieka darbs nav tikai kuriozs nākotnes skatījums. Tas ir gan brīdinājums par apjūsmotās zinātniski tehniskās revolūcijas pielūgsmes iespējamām sekām, gan aicinājums padomāt, kurp nonāksim, ja bezatbildīgi lausimies tehnikas kārdinājumiem, gan vērsianās pret augsti intelektualizētās vides garīgo kūtrumu un emocionālo inertumu. Katrs skatītājs gleznā nolasīs ko citu — tik bagāts ir tās zemteksts. Asociāciju un pārdomu dziļums, to plašā amplitūda ir groteskas lielums un spēks.

Domas spraigums, tēmu plašums, fantāzijas lidojums, asociāciju daudzveidība, interese par cilvēku, par apkārtesošo vidi un sabiedrību raksturīga arī M. Zaura un A. Baušķenieka sekotājiem, kas 70. gados ievirza grotesku plašākā gultnē. Galvenokārt tas sakāms par grafiķiem, kuru daiļradei pagājušajā gadu desmitā raksturīga, kā atzīmē L. Reihmane, «dziļi apzināta nemītīgā attīstībā esošā dzīves materiāla izpēte un atspoguļojums reālistiskos mākslas tēlos». Tālāk mākslas zinātniece turpina, ka asociatīvā tēlainība, kas intensīvi uzplaukst tieši šajā periodā, «saisītija ar neierobežotām iespējām sniegt daudzslāņainu idejas atklāsmi, tur-

klāt vienlaikus vairākos aspektos, ļaujot tēlu brīvi tvert arvien plašākā un daudzveidīgākā skatījumā<sup>1</sup>. Šim nolūkam kalpo gan metafora un hiperbola, gan arī groteska, precīzāk, tās elementi, gan arī citi mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi.

Asociatīvo daudzslāņainību palīdz radīt arī daļējs tādas formu valodas lietojums, kura raksturīga dažiem 20. gadsimta mākslas virzieniem — ekspresionismam, kubismam, sirreālismam, kas dažos aspektos tuvi groteskai. Tomēr jāteic, ka groteska 70. gados latviešu tēlotājā mākslā joprojām ir samērā sporādiska parādība: vairāki grafiķi, piemēram, G. Krollis, L. Zikmane, A. Dembo un citi, tai pievērsās ar atsevišķiem darbiem vai izmanto kā stila elementu.

Groteska šausta neveselīgās tendences sabiedriskajā dzīvē — mītpilsoniskumu, aprobežotību, domas kūtrumu utt. Pret šīm parādībām savos ofortos un litogrāfijās kaismīgi uzstājas Māra Rikmane; mākslinieces daiļradē groteska ieņem nozīmīgāku vietu nekā viņas kolēģu sniegtajā. M. Rikmanei raksturīgā aktīvā attieksme pret dzīvi veicinājusi pievērsties groteskai jau radošās darbības sākumā — 60. gados, kad parādās tik spilgti darbi kā «Ikars» (1968) un ilustrācijas V. Šekspīra traģēdijai «Makbets» (1967). Taču šo darbu groteskajā intonācijā vēl nav viegluma, atraisītības, nav komiskā feerijas. Satīriskais tikai aiztvēris tēlu fizisko esamību, te vēl nav iznīcinošā momenta, kas spilgti atklājas litogrāfijās «Aicinājums uz kopīgām pusdienām» un «Alku kuģis» (abas 1979. gadā). Mūsu priekšā iznirst nereāla pasaule, kurā vienuviet sakoncentrēti dažādi laiki un atšķirīgas telpas. «Aicinājumā uz kopīgām pusdienām» sastopamies ar tēliem no antikās literatūras, ar viduslaiku Arlekīnu, Renesanses personāžiem, ar Austrumu un Rietumu kultūras izpaušmēm, ar fantāzijā izauklētām būtnēm — peli ar vīrieša ķermeni, putnu ar četrām sievietes kājām un divām sejām. Litogrāfijas «Alku kuģis» plāknē vienlaicīgi eksistē dažādu telpu fragmenti, turklāt tiem nav noteiktas robežas: viena telpa nemanot pāriet citā, sadalās, atkal saskaras, dažviet tā ir statniska, citur turpretī guleniska. Šādā telpas un laika izveidē jūtama zināma tuvība L. Pirandello un Ž. Anuija lugām (M. Rikmanei ir lapa «Tēli meklē autoru», tās nosaukums sasaucas ar L. Pirandello darbu «Seši tēli meklē autoru»), kurās satuvināti vairāki laiki un plāni — reālais un izdomātais, pagātne un tagadne, vēsturiskais un mūsdienīgais. Šo plānu sadures punktā rodas neparasts radošas enerģijas uzliesmojums (to varētu saukt par jaunatklāsmi), kas savukārt piedod tēlojumam īpašu jēdzienisku nozīmi.

M. Rikmanei dzīves procesus palīdz izprast klasiskā literatūra, seno domātāju sacerējumi. Konfrontējot pagātņi un tagadni, māksliniece runā par to, kas viņu uztrauc: mūsdienās daļa cilvēku, zaudējuši augstākus ideālus, cenšas garīgo tukšumu aizpildīt ar materiālajām vērtībām; kultūra kļūst par modi, nevis par tikpat vitālu nepieciešamību kā maize un ūdens. Šeit labi noder masku tēma, kas ienes mākslas darbā savdabīgu vispārinājumu, un groteskas piedāvātās iespējas.

<sup>1</sup> Latviešu padomju stājgrafika. [Albums. Teksta autore L. Reihmane.] R., 1982, 8. lpp.

J. Putrāms. Inteliģents ar bārdu.  
No sērijas «Garāmgājēji». 1985.



Sabiezinot krāsas, hiperboliski pārspilējot personāžu raksturojumu, deformējot formas, izmantojot fantastiskus tēlus, M. Rikmane rada pasauli, kurā mēs varam (ja gribēsim) ieraudzīt paši sevi. Šī groteskā vide it kā neatstāj nekādas ilūzijas par dzīves pagriešanos uz saules pusi. Tas izraisa skatītājā tragiskā izjūtu, un rezultātā tiek radīta tā saucamā groteskā katarse, kas, pēc literatūrzinātnieka J. Manna skaidrojuma, «saisītā ar saprātīgā apjēgsmi nesaprātīgajā, dabiskā — divainajā»<sup>1</sup>. Šādas katarses rašanās sekmē arī M. Rikmanes kompozīciju skaidrība, savdabīgā līdzsvara izjūta, ko var dēvēt par urdošas harmonijas noskaņu meklējumiem.

M. Rikmanes grafika ir pirmais lielākais sasniegums groteskas attīstībā latviešu padomju tēlotājā mākslā. Bez lieka skaļuma viņas satiriskās lapas piesaka sevi kā nopietnu attiecīga laika vērtētāju.

70. gados mūsu mākslā parādās arī citi groteskas varianti, piemēram, Leonīda Mauriņa glezniecībā. Viņa audekli mulšina ar savu «nesaprotamību» — aplūkojot šīs kompozīcijas, liekas, ka dodies kādā divainā ceļojumā ārpus reālās telpas un laika kaut kādā nosacītā izplatījumā.

<sup>1</sup> Манн Ю. О гротеске..., с. 132.

Bet, vērīgāk tajā ieskatoties, aiz dekoratīvajiem formu un krāsu laukumiem atklājam sen zināmas un ierastas lietas un parādības.

Tomēr šajā pasaulē valda suverēni likumi. Dekoratīvie krāsu plankumi, priekšmetu un citu objektu lokalizēto un stilizēto veidojumu kārtojums veido slāni, ko varētu saukt par īstenības dekoratīvo stilizējumu. Otro slāni jeb līmeni kā ikvienā mākslas darbā veido saturs. Dažkārt L. Mauriņa glezniecību dēvē par «atslodzes mākslu» un «dekoratīvu glezniecību ar satura elementiem». Negribas šādiem formulējumiem piekrist. Atslodzes māksla domāta atvieglotai uztverei, vieglprātīgai spēlei bez garīgās piepūles. L. Mauriņa stājdarbos dekoratīvās mākslas elementi un nosacījumi rada īstenības hiperbolizētu modeli, kurā bieži valda satīra un groteska.

L. Mauriņa atveidotajā pasaulē telpa un laiks neatbilst mūsu priekšstatiem par šiem jēdzieniem. Priekšmeti tajā ornamentāli kārtojas, ne-traucējot cits citu un apvienojot audekla plaknē vienuviet īstenībā neiespējamas telpiskas vienības. Mākslinieks no savas leksikas it kā būtu izsvītrojis vārdu «tālums». To distanci, kas šķir vai nu priekšmetus, vai notikumus, L. Mauriņš gleznā novieto blakus vai pat saplūcina vienā veselā. Turklāt lietas viņa darbos dažreiz var aplūkot no visām pusēm — gan profilā un priekskatā, gan no augsta un no zema skatpunkta. Līdz ar šādu telpas sakoncentrēšanu arī laiks satek noteiktā punktā un, izplūdis caur gleznotāja fantāzijas zemi, uzzied dīvainā ziedā, kurā islaicīgais iegūst ilglaicīgu vērtību. Šāds glezņas plaknes kārtojums saistāms ar asociatīvo tēlainību.

Mākslinieks visas viņa ieceres īstenošanai vajadzīgās īstenības formas vienkāršo, stilizē gandrīz līdz kādai noteiktai zīmei (fons parasti ir nosacīts). Piemēram, cilvēks L. Mauriņa interpretācijā tuvs ornamentam, kaut arī tam ir rokas, kājas, galva un rumpis. Mākslinieka mērķis — izteikt savu dzīves vērojumu.

Glezna «Snaudošā mazpilsēta agrā vasaras rītā» (1980) liek domāt par laiskumu, inertumu, garīgo tukšumu noteiktos sabiedrības slāņos, par viņu sekļajiem dzīves mērķiem... Lai par to runātu, L. Mauriņa izvēlētie izteiksmes līdzekļi liekas visai trāpīgi. Dekoratīvā virspuse piedod darbam dzīves apliecinājuma izjūtu, ļauj autoram labsirdīgi pasmaidīt par šo ļautiņu sīkdzīvīti, bet satura satīriskais dziļslānis nepārprotami runā par mākslinieka ideāliem.

Vielu savām fantāzijām mākslinieks gūst no apkārtesošās dzīves. Dekoratīvais ornamentālisms ir tikai mākslinieciska un jutekliski tve-rama izjūtu forma. Groteskais saturs virzīts uz esamības izziņu. Taču mūsdienu skatītājs aiz neparastās, krāšņās virspuses bieži vien neprot saredzēt L. Mauriņa gleznu saturiskās vērtības.

Šeit gan jāpiebilst, ka groteska, it īpaši 20. gadsimta modifikācijās, prasa sagatavotu, ieinteresētu skatītāju (to var attiecināt uz visu intelektuāli ievirzīto mūsdienu mākslu un literatūru). Dīvēl lielākā daļa izstāžu apmeklētāju, kaut arī pieradusi pie ZTR laikmeta tehnikas sasniegumiem, mākslas uzveres ziņā bezmaks palikusi pagājušā gadsimta līmenī, prasidama no glezņas vai grafikas zināmu dabas kopiju, bet reti

kad — domas dziļumu. Taču māksla, iedama kopsolī ar laikmeta dzīvi, izteiksmes ziņā ir kļuvusi sarežģītāka. Radot kinofilmu, teātra izrādi, gleznu vai skulptūru, mākslinieki izmanto cilvēces garīgās kultūras piedāvātās zīmes un modeļus, tāpēc šo darbu uztveršana prasa no skatītāja piepūli. Māksla māca domāt, iedziļināties dzīves veidošanās procesos, tās attīstības pacēlumu un pagrimuma cēloņos, raudzīties uz parādībām no neierastākiem redzespunktiem. Tāda, piemēram, ir Dž. Skulmes, E. Iltnera, L. Davidovas-Medenes un daudzu citu mākslinieku darbu vērtība. To var teikt arī par M. Rikmanes, L. Mauriņa un citu mākslinieku groteskas ietvaros radītiem darbiem.

80. gados latviešu tēlotājā mākslā groteska ieiet nākamajā attīstības fāzē. Jauno gleznotāju, it īpaši grafiķu un plakātistu, pat lietišķās mākslas meistaru daiļradē tā ieņem arvien nozīmīgāku vietu.

Sabiedriskās dzīves novirzes, kuras 70. gados tik jūtīgi uztvēra un savos darbos atklāja M. Rikmanes paaudzes mākslinieki, 80. gados pieņēmas spēkā. Šajā laikā sabiedrībā pieaug «septmaņu», personiskā labuma meklētāju skaits, uzplaukst daudzas citas ar sociālismu nesavienojamas parādības. Un sekas ir tādas, ka pat radošie darbinieki bieži zaudē īstos orientierus. Par to satraukti runā rakstnieks Valentins Rasputins rakstā «Mākslinieka pasaules uzskats». Viņš saka: «Un, ja piekritām Folkneram, ka patiesība mums pagriezusi muguru, tā novērsusies . . . vispirms tāpēc, ka cilvēks kļuvis greizs un, saglabādams agrāko fizisko kondīciju, pazaudējis dvēseles stāju.» Palīdzēt atgūt patiesību, atjaunot ideālus un patriotisko degsmi var īsts, visu redzošs un saprotošs, godprātīgs mākslinieks. «Mākslinieku var salīdzināt ar ceļa rādītāju, kas norāda nevis aptuvenu, bet pareizo ceļu.»<sup>1</sup> raksta V. Rasputins.

To, liekas, ir sapratuši 80. gadu jaunie mākslinieki, patiesības atklāšanā kļūdami neiecietīgāki, asāki, drosmīgāki par iepriekšējo paaudzi. Vēl pirms PSKP 27. kongresa, kas nesaudzīgi, atklāti un godīgi parādīja radušos situāciju mūsu valstī, viņi ar seismogrāfa jutīgumu uztvēra un, atsacīdamies no kompromisa, savos darbos atsedza sabiedrības garīgo klimatu. Varbūt viņi bija pārlietu kategoriski, pārsteidzīgi savos spriedumos, formā dažkārt biedējoši un netikami, bieži izmantotami nolieguma neglītās, neestētiskās bruņas, lai zem šīs čaulas slēptu jūtīgu, atsaucīgu garu, viegli ievainojamu dvēseli, arī savu apmulsumu. Daļa no viņiem savus ideālus varbūt meklē, nomaldīdamās sānceļos un strupceļos. Tādēļ savas aktīvās pozīcijas atklāsmei jaunie mākslinieki bieži izmanto grotesku, kas pēdējos gados ir patiesi izplatīta parādība visas Eiropas mākslā. Orientierus un vērtības viņi atrod arī pagātnes kultūrā. Tas ir raksturīgi šai mākslinieku generācijai. Zīmīgi, ka 80. gadu groteskā parādās viduslaiku un Renesanses tautas smieklu kultūras iezīmes — smieklu radītais, dziedinošais spēks, vitalitāte, kas ir apaugļota ar vēlāko laiku, it īpaši ar 20. gadsimta, mākslas, kultūras un eksaktās domas sašņiegumiem. Tādēļ, saglabājot groteskai raksturīgo fantastisko realitāti,

<sup>1</sup> Rasputins V. Mākslinieka pasaules uzskats. — Literatūra un Māksla, 1985, 15. nov., 15. lpp.

galējo deformāciju, nesavienojamā savienojumu, 80. gadu jauniešu darbos liela nozīme ierādīta intelektuālajam momentam, saasinātai satīrai, asociāciju bagātībai.

Viens no spilgtākajiem 80. gadu māksliniekiem ir grafiķis un plakālists Andris Breže. Turpat vai visos savos darbos viņš parādās kā grods un konsekvents groteskā domāšanas pārstāvis. Viņa darbi (vismaz to daļa) paceļ nopietnas, sabiedriski nozīmīgas, pat globālas tēmas. Litogrāfijās «Draudi» (1984), «Spārni» un «Kara madonna» (abas 1985. gadā) atklājas autora aktīvā attieksme pret tik aktuālajiem, vitāli svarīgajiem kara un miera, labā un jaunā, fiziskā un garīgā spēka līdzsvara jautājumiem. Šajos un citos darbos A. Breže apliecina sevi kā nopietnu un domājošu Zemes pilsoni, kas nevar vienaldzīgi noskatīties uz mūsdienu sabiedriskajiem procesiem.

Izteiksmes līdzekļu ziņā A. Breže ir minimālists, viņš meklē neparastu, pat neiespējamu, ietilpīgu, daudznazīmīgu detaļu, kas iegūst grafikas lapā bezmaz simbola jēgu. Detaļu minimuma dēļ pieaug to īpatnsvars, nozīme, jēdzieniskā un saturiskā vērtība. Litogrāfijā «Kara madonna» šāda detaļa ir raķešu smailes jaunai mātei zidekļu vietā, turklāt viena no tām pat caurdūrusi dēlenu. Lapā «Draudi» cilvēka roka plēš savu aci. Dažkārt šie elementi aizgūti no klasikas. Šāds paņēmieni vēl jo vairāk paplašina darbu satvarisko un asociatīvo ietilpību. Zināmu emocionālo un idejisko slodzi nes arī tieksme pēc tēlu monumentalizācijas.

Mākslinieka grafiskās mēs pārceļamies uz kādu traģisma pielietu zemi (kā Goijas «*Kapricios*»), kurā dominējošā, valdošā skaņa ir skaudrās sāpēs aizlūzusī cilvēka balss. Savas isredzības, pilsoniskā inertuma, saistošās vienaldzības dēļ cilvēks kaus kā vilks. Mākslinieks liedz skatītājam garīgo atpūtu. A. Brežes pasaulē traģika sakāpināta līdz pēdējai iespējai. Un, lai par to runātu, grafiķis izmanto visu groteskas līdzekļu arsenālu. Tomēr detaļa dominē — tā netieši attēlo visu A. Brežes grotesko zemi, kurā mīt dīvainas būtnes. Lapā «Draudi» skatāms cilvēka portrets, kurā fantastisko, neiespējamo, grotesko ienes roka, kura izaug no deguna, un cilvēks plosa pats savu miesu. Šāds sirreālistisks paņēmieni nepieciešams, lai saasinātu skatītāja uzmanību, parādītu situācijas bezjēdzību, atklātu iespējamo draudīgo nākotni, ja cilvēce neatmodīsies no bezrūpības letarģiskā miega. A. Breže prot arast ietilpīgas detaļas, kas «bliež ar dūri pa pieri». Viņš pats ir uzlādēts un caur savām grafikas lapām uzlādē arī citus.

Turpretī grafiķa Jura Putrāma groteska ārēji nav tik aktīva, tā ir iekšēji koncentrētāka, varbūt mērķtiecīgāka un izsvērtāka, tēlu sistēmas un asociāciju veidojumā tā tuvāka mūsu dzīvei, tāpēc skatītāju vairāk aizskarotā. Pēdējās izstādēs uzmanību piesaistīja J. Putrāma ofortu cikls «Garāmģājēji» (1985), kas parādījis vairākos atšķirīgos kārtojumos. Mūsu dzīves negatīvās parādības (galvenokārt garīgais kūtrums, domāšanas inertums un tamlīdzīgas intelektualizācijas un tehnizācijas sekas) mākslinieks atklājis ar portreta starpniecību, piešķiridams tiem tipiskumu. Kaut arī portreti ir vispārināti, bez individualizācijas iezīmēm (pamatā ir viens un tas pats sejas ovāls un ķermeņa siluets), tie ir cieši



I. Poikāns. Klusā daba ar tefteliem. 1985.

saistīti ar realitāti. Realitātes izjūtu pastiprina perfekti izstrādātās gaismēnas: mākslinieks uzsver apjomīgumu un materialitāti. Šajos portretos, kas kompozīcijas un kadrējuma ziņā atgādina standartizētās pases fotogrāfijas, grotesku ienes dažas trāpīgas detaļas, kas saārda īstenības atmosfēru. A. Breže meklē detaļas — simbolus, kas vizuāli viegli uztverami un precīzi nolasāmi, nelikdami šaubīties par domas pareizību, turpretī J. Putrāma grafikas ir pieklusinātākas, asociatīvi bagātākas, tādēļ pieļauj atšķirīgu tulkojumu. Bez tam viņa groteskā realitāte pretnostatīta fantāzijai. Šajā distancēs sajūtā starp ideālo un tā pretmetu skaudrāk atklājas negatīvās parādības nenormālība, nedabiskums. Šādā groteskas variantā J. Putrāms vienā tēlā dod it kā divas gīmetnes — vēlamu un esošo. Vienlaicīgi mākslinieks strikti parāda arī savu pilsonisko attieksmi pret attēlotajām parādībām. Atzīmēdams groteskas sabiedrisko nozīmi, J. Putrāms saka: «Provincēs pašapmierinātības laiskajā pasaulītē groteska ir gaisa kondicionētājs. Groteska ir kā reālās situācijas atbalss. Kā sauc, tā atsauc.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Stājgrafika. Viedokļi. — Literatūra un Māksla, 1986, 28. martā.

Zem šiem vārdiem būtu varējis parakstīties arī Ivars Poikāns, kurš klusajās dabās «provincēs pašapmierinātības laisko pasaulīti» bez kādas saudzības dur uz groteskas griezīgā iesma. I. Poikāns, tāpat kā J. Putrāms, konfrontē realitāti un fantāziju, tikai viņa darbos (grafikās un gleznās) šī konfrontācija atklājas nevis grotesko detaļu lietojumā, bet to kārtojumā un mērogu ačgārnībās, arī negācijas koncentrācijā, antiestētiskā akcentējumā. Attēlodams mūsu mākslā neparastus, bruņnieku gaumei pilnīgi nepieņemamus sīžetus (viesību galduš pēc uzdzīves, atkritumu konteinerus utt.), I. Poikāns iznīcina priekšmetu (izdomātu lietu viņa darbos nav) ierastās sakarības, apvērš realitātē pastāvošās cilvēku un lietu attiecības. Piemēram, krāsainajā ofortā «Atkritumi» (1986) baltmaizes klaips ir kuģa stūresrata lielumā, bet cilvēks iegūst pusplēstas skaņuplates izmērus. Pastāvošās cilvēku un lietu attiecības tiek izjauktas, mākslas darbā sāk valdīt autora fantāzija, pārceļot attēloto groteskas ačgārnību zemē. Bet tas attiecas tikai uz klusajām dabām, un tajās skatāmajiem priekšmetiem, kuru īpašnieki, palikdami «aiz kadra», joprojām turpina dzīvot reālajā pasaulē.

Tādējādi I. Poikāna darbos pastāv divas distances — starp realitāti un fantāziju (darba ietvaros) un starp grotesku (grafikā vai gleznā) un cilvēku realitātē. Pēdējā gadījumā groteska it kā ar varu ielaužas dzīvē, cilvēku vidū, iznīcinot robežas starp izdomu un īstenību. Līdz ar to paplašinās asociācijām «atvēlētā telpa». Priekšmetu dabisko sakarību noārdīšana daiļdarbā liecina par attēloto priekšmetu lietotāju vērtību mēru (šajā gadījumā mākslinieks uzsver mantu kulta lielo nozīmi daudzu cilvēku dzīvē, vienlaicīgi norādot, ka viņu uztverē garīgumam, cilvēcīgumam, jūtīgumam ir atkritumu vērtība).

Skatītāju iebildumus vienmēr izraisa tas, ka I. Poikāns savos darbos izceļ neģlīto, riebīgo. Taču groteska ir estētiskā antitēze. Tātad, attēlodams neestētisko, mākslinieks cīnās pret to skaistā vārdā. Tātad, lai apliecinātu, jānoliedz; lai humānais, harmoniskais, daļlais uzvarētu, jāakcentē antihumānais, disharmoniskais, nepatīkamais. Tāda ir groteskas daba.

Turpretī, ja aplūkosim Ināras Garklāvas ofortu «Monologs» (1985), it īpaši pēc J. Putrāma un I. Poikāna ar realitāti piesūcinātajām groteskām, atklāsim, ka esam nonākuši uz kādas citas planētas, kurai ar mūsu dzīves īstenību maz kopīga. Mākslinieces darbos bieži uzsvērts saceres moments, zināms teatrālisms, kas piesātināts ar senlaicīgu mistēriju atmosfēru: I. Garklāva savās grafikas lapās izmanto viduslaiku un Renesanses laika folkloras tēlus. Viņa pat dara visu, lai runātu par šodienu ar pāpānes kultūras starpniecību. Un tomēr — par cilvēces vakardienas liecina tikai atsevišķi tēli vai sīžeti. Darbība parasti noris kādā ireālā, fantāzijas radītā telpā, kurā bez pazīstamiem personāžiem mīt visai divainas būtnes. Šāds paņēmieni paplašina asociāciju loku, paceļ attēloto vispārinātā, filozofiskā līmenī. Taču zūd konkrētība.

Lielākai daļai jauno mākslinieku raksturīga zināma novēršanās no šodienas dzīves tieša attēlojuma. Jādomā, ka sabiedriskās dzīves norišu atainošana filozofiskā līmenī saistīta ar ideālu, balsta meklējumiem. Pil-

sētas kultūras augsnē veidojušies, attālinājušies no dabas un, iespējams, arī no reālās dzīves, šie mākslinieki par savu padomdevēju visbiežāk uzskata grāmatu, kurā smelas nepieciešamās zināšanas. Taču daļai no viņiem trūkst galvenā — augstu ideālu, kurus dzīve ne vienmēr spēja piedāvāt. Pašlaik, manuprāt, nepieciešama pieredzētā un pārdzīvotā apjēgšana, izvērtēšana, lai pievērstos patiesi cildeniem, sabiedriski nozīmīgiem mākslas mērķiem. Tas ir arī dzīves izzīņas process, bet tā ir mokoša pārradišana, lai galarezultātā nonāktu pie mākslas tēliem.

I. Garklāva ir pievērsusies groteskai, un tas liek domāt, ka viņai ir izveidojušās noteiktas atziņas, jo groteskas ideāli ir neiedomājami augsti, to vārdā krāsas tiek sabiezinātas, īstenība — apvērsta. Māksliniece daļas ar skatītāju savās pārdomās par labā un ļaunā dialektisko vienību, par patiesām un viltus vērtībām, par cilvēka niecību un lielumu, viņa gara pasaules pretmetiem un sarežģītību, iekšējās dzīves pretrunīgumu un veidošanās iespējām utt. Viņa ir rezervēta savu jūtu izpausmēs, galējo secinājumu formulējumos. Māksliniece jautājumu atstāj atklātu, uz rītdienu vērstu.

Pēdējā laikā groteskas iezīmes vērojamas arī lietišķajā mākslā. Piemēram, jelgavnieks Aleksandrs Djačenko keramikas kompozīcijā «Ceļojums» (1985, šamots, glazūra) izveidojis cilvēku pusfigūras, kuru galvas nemanot pārvēršas laivās. Pēc ieceres groteska ir arī Valdas Podkalnes dekoratīvā grupa «Komforts» (1984—1985, porcelāns, šamots, sāļi, glazūra).

Jaunie mākslinieki Andris Breže, Juris Putrāms, Indulis Gailāns, Aleksandrs Buse, Ivars Mailītis groteskas valodu plaši lieto arī plakātā.

Rakstā nosauktie mākslinieki nav vienīgie, kas savā daiļradē pievērsās groteskai. Pieminēsim vēl Ilmāru Blumbergu, kurš grafikā bieži konstruē kādu fantastisku pasauli savu filozofisko pārdomu attēlošanai, gleznotāju Juri Zvirbuli ar viņa sirreālajām kompozīcijām. Dažkārt groteskas iezīmes parādās Borisa Bērziņa darbos. Diskutabls jautājums ir Aijas Zariņas daiļrade, kurā groteskai ir spēcīga ietekme. Ārpus apcerējuma ietvariem palicis Artūra Ņikitina, Aleksandra Dembo, Gunāra Krolla, Maldas Muizules un daudzu citu devums groteskas virzībā. Taču raksta nolūks nebija detalizēti analizēt grotesku mūsu mākslā, bet gan tikai raksturīgākos tās paraugus, kas radušies pēdējos divdesmit gados.

Groteskas vēsture latviešu tēlotājā mākslā nav gara, taču tā pelna ievēribu. Vēl jo vairāk tādēļ, ka ar katru jaunu izstādi groteskas piekritēju pulks palielinās. Simptomātiska bija 12. republikas stājgrafikas un 5. miniatūrgrafikas izstāde 1986. gada martā, kur daudzu darbu autori izmantoja grotesku vai tās atsevišķus piedāvātos izteiksmes līdzekļus un paņēmienus. Bez groteskas mūsu mākslas aina vairs nav iedomājama. Jo bez dzīves izzīņas, bez tās procesu parādīšanas, faktu konstatācijas, dzīves apliecinājuma un patosa mākslā nepieciešama arī laikmeta tiesātāja balsis, un tā pieder groteskai. Pašlaik, sabiedriskās dzīves pārkārtošanās apstākļos, groteskas balsis kļūst arvien spēcīgāka. Acīmredzot tāpēc, ka tēlotājā mākslā ne visu patiesību var pasacīt ar tradicionālajiem

žanriem (portretu, ainavu, figurālo kompozīciju) un tradicionāli nopietnā balss tonī. Daļa īstenības paliek ārpus analīzes ietvariem. Šeit noder satīra un jo īpaši groteska ar tās savdabīgo tēlu sistēmu. Arī groteska cīnās par cilvēka garīgās pasaules pilnveidošanu, sabiedrības un cilvēces progresīvo attīstību, taču tās valoda mums vēl šķiet neierasta, pat nesaprotama vai netīkama. Turklāt katrā sabiedrības evolūcijas periodā groteskas izteiksme mainās, bagātinās. Tā vienmēr ir kustībā kā pati dzīve, kā laiks, kas nemitīgi trauc uz priekšu. Tādēļ pētīt grotesku ir saistoši un ļoti sarežģīti. Sevišķi grūti ir identificēt, vērtēt, definēt 80. gadu grotesku, jo tā ir plaši sazarojusies un modificējusies. Tās vērtēšana prasa laika distanci.

1985—1986

Dzidra Blūma

## LEĻĻU TEĀTRA SCENOGRĀFIJAS STILISTISKĀ EVOLŪCIJA

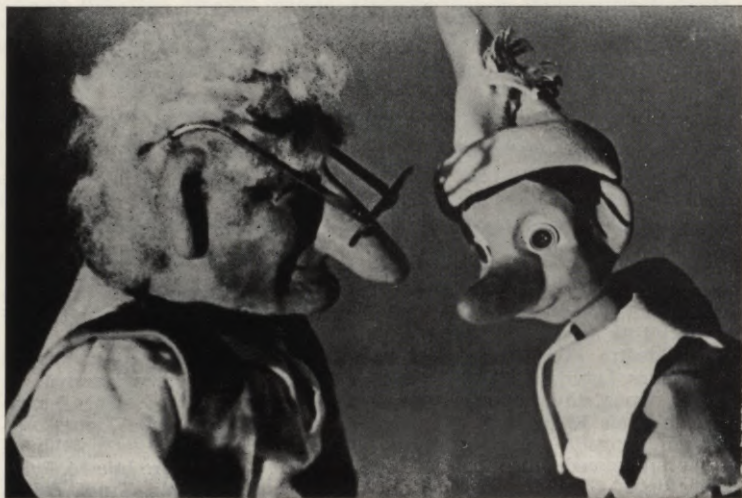
«Mazs namiņš sūnās iegrimis...» — tā gribas sākt atskatu uz mūsu Leļļu teātra darbību. Latvijas Valsts leļļu teātra telpas K. Barona ielā 16/18, kur nu jau gandrīz četrdesmit gadus mīt mazais, bet ļoti talantīgais kolektīvs, ir gaužām maz piemērotas mūsu jaunās paaudzes estētiskajai audzināšanai. No šī viedokļa raugoties, varbūt pat labi, ka skatītāju zālē var iekļūt tik mazs apmeklētāju skaits — apmēram 300...

Pats teātra sākums bija vēl pieticīgāks — tas izauga Lielā Tēvijas kara gados Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa ietvaros Ivanovā, un pie tā kūmās stāvējuši aktrise Milda Puķe, māksliniece Helēna Danenhirša, bijušais Rīgas radio bērnu raidījumu redaktors Jānis Žīgurs, veidodami Jaungada sveicienu latviešu bērniem. 1943. gadā tika nodibināta pirmā leļļu uzvedumu trupa, kuru vadīja J. Žīgurs. Režisore bija M. Puķe, dramaturģe — M. Ķempe, māksliniece — H. Danenhirša. Trupā dalību ņēma arī mākslinieks A. Lapiņš, dzejnieki J. Vanags un F. Rokpelnis, komponists J. Ozoliņš. Jaundibinātā trupa sniedza izrādes evakuētajiem latviešu bērniem un ievainotajiem karavīriem Gorkijas, Kirovas un Ja-roslavļas apgabalā.

Latvijā līdz tam leļļu teātra tradīciju nebija, ja neskaita epizodiskās izrādes Dailes teātrī 30. gados, kuras gatavoja aktieris un režisors Emīls Mačs sadarbībā ar mākslinieku Herbertu Likumu. Kinoteātros un varietē ar pašdarinātām marionetēm uzstājās Ivans Rudenkovs.

Kara apstākļos latviešu trupa leļļu izgatavošanas tehniku apguva Ivanovas Ceļojošajā leļļu teātrī, bet daļa trupas dalībnieku brauca mācīties uz Maskavu, uz Sergeja Obrazcova vadīto Valsts centrālo leļļu teātri. Vairākām izrādēm skices zīmēja un lelles gatavoja Maskavas Pirmā leļļu teātra mākslinieki. Tolaik lelles gatavoja maksimāli līdzīgas cilvēkiem, arī dzīvnieku atveidā uzsvēra dabiskumu. Tas padomju leļļu teātra vēsturē bija naturālistiska periods.

Leļļu teātra specifika ir atšķirīga no «dzīvā plāna» teātra vispirms ar to, ka šeit «aktieris» — lelle — nekad nav «gatavs», jo katram iestudējumam lelles tiek radītas no jauna un radītāja loma te ir māksliniekam scenogrāfam. Aktieru teātrī scenogrāfs veido skatuvisko vidi un dažkārt arī tērpu skices, toties leļļu teātra scenogrāfs sniedz skices visiem izrādes tēliem — lellēm (cilvēkiem un dzīvniekiem) —, iekārto skatuvi un arī apgērbj lelles. Māksliniekam jādomā arī par tehnisko izpildījumu, par principu, pēc kāda lelles tiks vadītas, arī par to, kā tās darbosies dažādās mizanscēnās. Tas viss tuvina mākslinieka darbu režisora domā-



Lelles no izrādes «Buratīno piedzīvojumi». 1946.

šanai, un bieži vien mākslinieks scenogrāfs pilda arī režisora pienākumus. Leļļu teātra neatņemama sastāvdaļa ir krāsainība un muzikalitāte, jo lelles vienmēr darbojas noteiktā ritmā. Leļļu teātris strādā visos žanros, uz tā skatuves sastopama pasaka, komēdija, parodija, revija utt.

Skatuves tēls šeit tiek pasniegts pastarpināti, ar mākslīgi radītu priekšmetu — lelli, ko vada aktieris. Viņa uzdevums ir tēlotājas mākslas priekšmetu — lelli — atdzīvināt, padarīt to par izrādes personāžu. Statisko tēlu, kas eksistē telpā, aktieris ar dinamiku iekļauj telpas un laika procesā, padara to kustīgu, dzīvu.

Leļļu teātrim ir raksturīga paaugstināta krāsainība — mazie skatuves izmēri prasa uzmanības koncentrāciju pēc kontrasta principa. Personāžs un vide nedrīkst saplūst, tādēļ skatuves videi jābūt neitrālākai, lai uz tās fona izceltos leļļu silueti. Lai lelle būtu artistiska, tai nav jāsaka viss par tēlu (jo tad aktieris būtu lieks), tā nevar smiet vai raudāt, tai jābūt «nejūtīgai» un tanī pašā laikā jāsniedz tips, raksturs. Jāņem vērā arī katrai izrādei nepieciešamais lelles izmērs, siluets, krāsas. Svarīgs ir attālums no skatītāja, jo lelles nav domātas aplūkošanai tuvplānā. Lelle nedrīkst atrasties miera stāvoklī, jo tad tā zaudē tēla raksturu. Dinamika un aktiera balss piešķir tai dzīvīgumu. Lellei jābūt vieglai, ērti vadāmai. «Galvenos varoņus» bieži gatavo daudzus eksemplāros, jo dažādās situ-

ācijās mainās to izskats un izmēri (piemēram, skatuves pēdējā plānā tā ir daudz mazāka nekā priekšplāna ainās. Izrādes gaitā mainās personāža vecums, bet Maksis un Morics, piemēram, ir gan ar miklu aplīpuši, gan skurstenī melni kļuvuši, gan par maizes plāceņiem pārvērtušies).

Aktieris lelli vada ar dažādu mehānismu palīdzību, darbībā atklāti iesaistīdams dažkārt arī savu roku. Pēdējā laikā aktieris spēlē arī «dzīvā plānā» bez maskas vai arī vada lelli skatītāja priekšā bez aizslietņa (tā saucamais «atklātais princips»). Leļļu veidi ir dažādi: cimdu lelles, nūjiņas lelles, marionetes, ēnas lelles, atklāti vadāmas lelles u. c. Tās atšķiras pēc kustību principa, tehnikas, anatomijas. Pie mums izplatīti galvenokārt pirmie divi leļļu tipi.

Cimdu lelli vada cilvēka roka, kustības izdara pirksti. Šādas lelles kustības ir ierobežotas, tā nevar liekties atpakaļ, griezties apkārt. Nūjiņas lelles ir kustīgākas, apvienodamas sevī marionetes un cimdu leļļu tipu. To izmērus un anatomiju var variēt, galvu iespējams kustināt četros virzienos. Arī torsu, rokas, plaukostas, kājas var izteiksmīgi kustināt ar dažādu mehānismu palīdzību.

Pie mums izmanto arī «melno kabinetu» — melnā samtā tērpti aktieri vada lelles atklāti, bet paši ir neredzami uz melnā samta fona.

Pēdējās desmitgadēs leļļu teātris izmanto arī kino un cirka elementus, *laterna magica* principu. Aktieris skatītāja priekšā iziet arī maskā, tad spēles veids ir stilizēts, ar pārdomātām kustībām, rakursiem, pagriezieniem.

Visi šie leļļu tipi un spēles veidi Rīgas Leļļu teātrī attīstījās pakāpeniski, izejot dažādus attīstības posmus.

1944. gada 4. oktobrī Mākslas lietu pārvalde izdeva pavēli par LPSR Valsts Leļļu teātra nodibināšanu. Sākumā tas darbojās dažādās telpās, līdz 1946. gadā nonāca K. Barona ielā. Pirmajos pēckara gados Pionieru pilī darbojās arī I. Rudenkova vadītais marionešu teātris, bet 1948. gadā to apvienoja ar Leļļu teātri.

Teātra repertuārs kara gados sasaucās ar laikmeta notikumiem. Populārs bija farss «Hitlers — burvju mākslinieks». Hitlera tēls bija groteski veidots — maza galviņa, ar ko asi kontrastēja aktiera roka, kas brīvi darbojās virs širmja. Darbībā tika iesaistīti galvaskausi, krusti, skeleti. M. Ķempes viencēliens «Laima pazemē» stāstīja par tautas cīņu pret iebrucējiem, tajā darbojās Laima, Melnais bruninieks, tautas vadonis, pūķis. M. Ķempe uzrakstīja arī viencēlienu «Notikums sakņu dārzā», kas bija domāts pieaugušajiem.

Kad bija radusies profesionāla teātra bāze, tapa mākslinieciski augstvērtīgāki iestudējumi, tādi kā E. Ādamsona veidotie dramatisējumi «Kaštanka» (pēc A. Čehova stāsta) un «Pasaka par koklētāju Samtabiksi» (pēc paša autora poēmas «Koklētājs Samtabikse»). Pirmos iestudējumus noformēja A. Lapinš, Ģ. Vilks, E. Pinne, Dž. Skulme, kuri darbojās kā ārštata mākslinieki.

Skatuves telpas iekārtojums uzvedumā «Pasaka par koklētāju Samtabiksi» bija lakonisks (1945, režisors P. Vasaraudzis, dekorators Ģ. Vilks, leļļu autori A. Burovs, E. Pinne). Skatuvi iekļāva kokgriezumā veidoti



Lelles no izrādes «Aladina burvju lampa». 1951.

rāmji. Tās priekškaru veidoja divi ar baltu vilnas drānu apvilkti rāmji, kas, virzīdamies viens otram pretī, aizklāja skatuvi dekorāciju maiņas laikā. Arī pašas dekorācijas bija iestiprinātas rāmjos ar uzmontētu apgaismošanas aparātu. Ar šo izrādi teātris guva panākumus vissavienības bērnu teātru skatē. Jau pirmajās Rīgas Leļļu teātra sezonās sāka veidoties šim teātrim piemītošais savdabīgais stils, ko noteica Arnolda Burova ienākšana teātrī.

Arnolds Burovs par mākslinieku sāka strādāt teātrī 1944. gadā. Māksliniecisko izglītību viņš bija daļēji apguvis Rīgas daiļamatniecības skolā un darbojās par veikalu skatlogu iekārtotāju. 1953. gadā viņš beidza Latvijas Valsts konservatorijas režijas fakultāti kā režisors inscenētājs. A. Burovs arī Leļļu teātrī vadās pēc skatlogu iekārtošanas principa. Skatuve ir kā loga rāmis, kam jāpievērš mazā skatītāja uzmanība: tai jābūt lakoniski iekārtotai, krāsās spilgtai, ar precīzi izstrādātām detaļām, jo mūsu teātra zāle ir maza un skatuve tuvu skatītājam. To var nosaukt arī par plakāta mākslas principu, kur uzsvars likts uz galveno, kam jāizceļas uz neitrāla fona. Šajā gadījumā galvenā ir lelle. Pats māksli-



Lelles no izrādes «Zelta zirgs». 1959.

nieks stāsta, ka lakonismu mācījies no franču plakātista Kasandras, bet leļļu mākslas noslēpumus — no S. Obrazcova. Lai bērns lelli iemīlētu, tai jābūt spilgtai un labi (kā rotaļlietai) nostrādātai. Lelle nedrīkst būt pārlietu groteska vai stilizēta, jo bērns to neuztver. «Viņam labais ir miļš un ļaunais ir ļauns — citādi bērns to nepieņem, ir jābūt acinām!» saka mākslinieks.

Jau ar pirmajiem darba gadiem A. Burovs teātrī ienesa nemiera garu, viņu aizrāva viss jaunais un neparastais, dažādas pārgrozības un eksperimenti. Viņš nostrādāja teātrī divdesmit gadus. Teātra dzīvē šo periodu sauc par «Burova laiku». A. Burovs lika pamatus Rīgas Leļļu teātra scenogrāfijai un arī mūsdienīgai režijai, jo viņš bija arī daudzu iestudējumu režisors. Arī pirmie starptautiskie mūsu Leļļu teātra panākumi saistīti ar viņa vārdu.

Jau pirmais A. Burova inscenējums — «Buratino piedzīvojumi» (1946, rež. J. Žigurs) — saistīja uzmanību ar lakonisko skatuves uzbūvi un dzīvespriecīgajām lellēm. Skatuves portālu veidoja spilgtais, daudzkrāsainais varavīksnes loks, kurā tikai dažas detaļas iezīmēja ainu maiņu, ko izdarīja mazi ķipariņi (intermēdiju princips no Dailies teātra prakses. Šī teātra principi ļoti tuvi gan A. Burovam, gan P. Šenhofam). Muzikālo

noformējumu izrādei veidoja M. Zariņš, kurš šajā laikā kļuva par daudzus Leļļu teātra iestudējumu komponistu.

Šī izrāde māksliniekam Paulam Šēnhofam vēl tagad ir spilgtā atmiņā. Varam teikt, ka 1946. gadā A. Burovs kā burvis ar «Buratīno piedzīvojumiem» atvīla P. Šēnhofu uz Leļļu teātri, kur viņš vēl šodien strādā par galveno mākslinieku.

Liela nozīme izrādēs ir muzikālajam fonam. A. Burovs uzskata, ka muzikālais noformējums jāpasūta labiem komponistiem, kuri spēj radīt viegli uzveramu un atmiņā paliekošu mūziku, kas sakļaujas ar leļļu kustībām un kopējo izrādes ritmu. Pēc viņa domām, katrai izrādei vajadzīgi trīs vai četri songi, jo tie labāk paliek atmiņā. A. Burovs pirmais pievērsa R. Paula uzmanību teātra mūzikai. 50. un 60. gados Leļļu teātrim daudz strādā komponisti Ind. Kalniņš, E. Goldšteins, A. Žilinskis, vēlākajos gados — Im. Kalniņš, R. Pauls, G. Ramans, R. Kalsons.

Ne mazāka nozīme leļļu teātri ir leļļu tēlniekam, kura prasmīgās rokas pēc mākslinieka skicēm veido lelles — gan cilvēkus, gan dzīvniekus. Mūsu Leļļu teātri tā pastāvēšanas gados darbojušies trīs tēlnieki — Alberts Terpilovskis, Anna Nollendorfa un ar spilgtu mākslinieces talantu apveltītā Maiga Austruma, kura strādā teātri vēl šodien.

Rīgas Leļļu teātris ir vienīgais Padomju Savienībā, kur ir profesionāla tēlnieka štata vienība. Citos teātros tēlnieka darbu pēc mākslinieka inscenētāja skicēm veic galvenokārt profesionāli butafori, bet mazajos teātros — pats mākslinieks inscenētājs. Tāpēc daudzos citos šāda tipa teātros lellēm pietrūkst tik augsta profesionāla tēlnieciska līmeņa, kāds ir mūsu teātri. Tur bieži vērojams mehānisks izpildījums pēc skices, bez mākslinieciska dziļuma.

A. Terpilovskis strādāja Rīgas Leļļu teātri no 1946. līdz 1952. gadam un pēc A. Burova un P. Šēnhofa skicēm darināja lelles daudziem iestudējumiem («Buratīno piedzīvojumi», «Robinsons», 1948; «Aladina burvju lampa», 1951; «Timurs un viņa komanda», 1950, u. c.). Mākslinieka darbiem piemīt formu tīrība, viņš spēj atmest lieko un līdz groteskai pārspīlēt vistipiskākās rakstura iezīmes. Tas tiek panākts, palielinot seju un maksimāli samazinot galvas pakauša daļu. A. Terpilovskis atteicās no agrāk pierastās lelles galvas «grīmēšanas». Viņa veidotie groteskie raksturtipi pieder pie labākajiem šī teātra vēsturē.

A. Nollendorfa strādāja teātri no 1951. līdz 1966. gadam. Viņai piemita aprbrīnojama spēja pat stilizētajā lelles galvā panākt lielu psiholoģisku dziļumu. Ar mākslinieces vārdu saistās Rīgas Leļļu teātra piecdesmito gadu «naturālisma perioda» plastika, kas bija labākā šo gadu Padomju Savienības leļļu teātros. Viņa veido izteismīgus pozitīvo varoņu tēlus. A. Nollendorfas darinātās lelles Antiņš un Saulcerīte (Raīņa «Zelta zirgs», 1953) ieguva sudraba medaļu Vispasaules izstādē Briselē 1958. gadā. Sešdesmitajos gados māksliniece pievērsās stilizācijai un nosacītībai. Un atkal viņas veidotās lelles ieguva starptautisku atzinību (skat. tālāk par iestudējumu «Saslauku vecis»).

M. Austruma (sākusi strādāt teātri 1953. gadā) labi pārzina dažādu materiālu lietojumu. Viņas darbības diapazons ir ļoti plašs — no stipri



Lelles no izrādes «Trīsgrašu opera». 1960.

stilizētām lellēm («Četri muzikanti», «Lāčplēsis») līdz dziļi psiholoģiskiem raksturiem (Džerijs Finns «Ceturtajā skriemeli»). M. Austruma prot padziļināt mākslinieka skicē doto raksturu, realizēt jebkuru ieceri.

Sadarbībā ar šiem māksliniekiem tika iestudētas daudzveidīgas izrādes, kas pakāpeniski iekaroja Vissavienības mākslas vērtētāju, kā arī starptautisku atzinību un izvirzīja Latvijas Valsts leļļu teātri pārējo mūsu zemes leļļu teātru avangardā.

1953. gadā pēc Latvijas Valsts konservatorijas režijas fakultātes absolvēšanas teātra kolektīvā kā režisore iekļāvās Tīna Hercberga. Ar viņas vārdu saistās pirmie iestudējumi pieaugušajiem: J. Drdas un I. Štoka «Velna dzirnavas» (1955) un V. Poļakova un V. Grēviņa «Ak, sirds!» (1957). T. Hercbergai piemīt tā saucamais «skatuves nervs», viņa spēj atrast izrādes atslēgu — kopējo iestudējuma redzējumu. Iesaistot uzvedumā mūziku, dejas, asprātības, viņa arī no viduvējas dramaturģijas prot veidot labas izrādes. T. Hercbergas labākās režijas tapušas sadarbībā ar mākslinieku P. Šēnhofu.

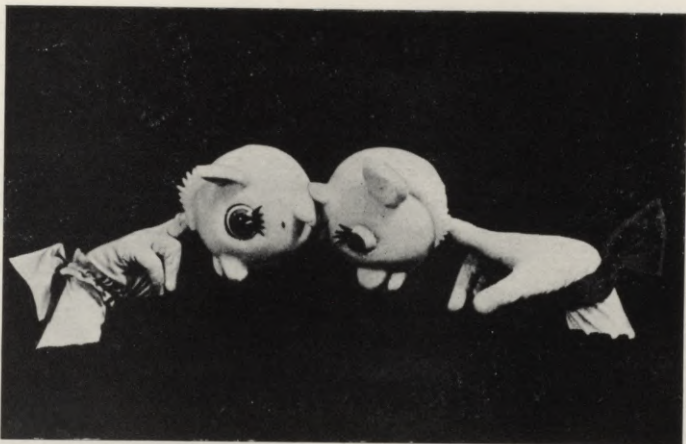
50. gadu beigās pasaules (arī Padomju Savienības) leļļu teātru praksē iezīmējās pagrieziens no pārprastā reālisma uz jaunas izteiksmes meklējumiem. Leļļu teātri pievērsās formu stilizācijai, simbolikai. Jaunas formas radās bulgāru, poļu, čehu leļļu teātros. Šie jauninājumi ar lieliem panākumiem tika demonstrēti leļļu teātru festivālā Bukarestē 1958. gadā. Leļļinieki tālāko attīstības posmu sauc par «pēcbukarestes periodu».

Jauni formu meklējumi un režijas principi attīstījās arī mūsu teātri,

kas, kā jau teikts, Padomju Savienības leļļu teātru vidū izcēlās ar novatorismu. Vissavienības leļļu teātru festivālā Maskavā 1958. gadā mūsu teātris parādīja trīs iestudējumus: A. Brigaderes «Lolitas brīnumputnu» un «Spridīti», kā arī V. Buša «Maksi un Moricu». «Lolitas brīnumputna» lelles (P. Šēnhofa scenogrāfija, T. Hercbergas režija) vēl bija veidotas pēc iepriekšējo gadu naturalisma principiem, tās maksimāli atveidoja cilvēka anatomiskās īpatnības, bija ļoti skaistas, grezni tērptas, bet vienveidīgas. Šo ierastību nojauc «Spridītis» un «Maksis un Morics», kuru personāžs tika veidots nosacīti stilizētā manierē. Savdabīgs veidojās «Spridīša» iestudējums (A. Burova režija), kur pirmo reizi mūsu zemes leļļu teātru praksē kopā ar lellēm skatītāju priekšā izgāja arī aktieris maskā. To noteica A. Brigaderes pasakas saturs: teātrim vajadzēja parādīt milzi un velnus, bet tāda izmēra lelles būtu grūti vadāmas. Tomēr aktieris likās nesaderīgs ar lellēm, tādēļ radās ideja uzlikt viņam lielu galvas masku un pārvērst par «lielu lelli». Šis paņēmieni dažādos variantos pakāpeniski iegāja arī citos iestudējumos. «Spridīša» lelles bija mazas, ar virpotām galviņām un asi kontrastēja ar «dzīvajām» lellēm. Arī darbības vide bija lakoniska — mežu raksturoja pāris nosacīti veidotu koku, birzi — milzu ozols, pili — ķēniņa tronis. «Makša un Morica» (T. Hercbergas režija) personāžs tika veidots groteskā ievirzē. Skatuves portālu veidoja līmeniski un stateniski novietotas grāmatas, bet ainu maiņu veica mazie nerātni, paši pārsķirot grāmatas lapas. Dekorācijas šajā izrādē bija zīmētas, plakanas, novatoriskas salīdzinājumā ar naturālistiski apjomīgo skatuves ietēru, kāds Rīgas teātros ieviesās 50. gadu sākumā.

Līdz nākamajai uzvarai 1962. gadā, kas atnesa starptautisku atzinību, teātris atkal gāja pa jauno atradumu ceļu. Šo periodu P. Šēnhofs nosauca par eksperimentu laiku. A. Burova režijā top izrādes — E. Tarahovska «Ar līdakas pavēli», J. Malika «Mičeks-Fličeks» u. c. Šajās izrādēs skatuves iekārtojumā tiek lietotas bērnu spēļu klucīšu formas, drapērijas, aplikācijas. Pakāpeniski mainās arī statiskais portāls vai «širmis»: tas tiek drapēts, pie tā piestiprina sadzīves priekšmetus — galdu un divānu, tajā parādās lodziņi, kuros darbojas lelles vai parādās aktiera galva. Dažkārt portāls kļūst kustīgs, to veido no vairākām daļām, kuras var visādā veidā pārbīdīt. Reizēm kāda nejausība dod impulsu jauniem atradumiem. Arī leļļu formas un faktūra kļūst daudzveidīgāka — lelles tiek adītas, tamborētas, veidotas no tīkliņiem, aplikācijām, lupatiņām, vēlāk — arī no koka, māla, metāla detaļām.

1960. gadā A. Burova režijā un P. Šēnhofa skatuves ietērpā top izrāde pieaugušajiem — B. Brehta «Trīsgrašu opera» (tas bija pirmais šīs lugas iestudējums Padomju Savienībā). Šis iestudējums bija ass pagrieziens salīdzinājumā ar iepriekš iestudētajām pasaku lugām. Tomēr kritika izrādi tolaik vēl nespēja attiecīgi vērtēt. Iestudējums centās aktivizēt skatītāju uztveri, piedāvāja padziļinātu saturu, metaforu. Izrāde bija veidota askētiski, ar nosacīta tipa lellēm, kurām bija «pudeļu» forma — garas, šauras galvas saplūst ar kaklu. Ierosmi šādam veidojam deva sievietes augums korsāzā.



Lelles no izrādes «Vilks un kazlēni». 1961.

Izrādē dominēja divas krāsas — melnā un baltā, kas radīja asociāciju ar kinofilmu. Tika izmantota simbolika un kontrasta princips telpas atveidē — skatuves augšdaļā sofītes lomu pildīja ērģeļu stabuļu formas, kas asociējās ar «Damokla zobenu», likteņa nolemtību. Turpat blakus kā parodijas elements — ģerbonis ar pistoli, zobenu un divām sirdīm. Dažas mizanscēnas atgādināja gleznas kompozīciju ar asprātīgām situācijām, taču iztrūkstot vajadzīgiem akcentiem. Kritika atzina, ka izrāde ir pārāk abstrakta un nedod gaidīto gandarijumu, ko citkārt sniedza A. Burova un P. Šēnhofa kopdarbs. Savukārt A. Burovs pēc daudzu gadu distances atzīst, ka šīs izrādes scenogrāfija pieskaitāma pie P. Šēnhofa labākajiem sasniegumiem. Arī Maskavas kritiķe N. Smirnova šodien domā, ka iestudējumu var uzskatīt par izmeklēti metaforiskas, zīmētas filmas priekšteci.

1961. gadā T. Hercbergas un P. Šēnhofa kopdarbā top divi nozīmīgi iestudējumi: E. Stērstes «Tips un Taps» un J. Grabovska «Vilks un kazlēni» (abām izrādēm mūziku komponējis E. Goldšteins). Šajos iestudējumos izmantoti izteiksmes līdzekļi, kas tuvi plakāta mākslai.

Iestudējums «Vilks un kazlēni» bija iecerēts pēc kontrasta principa — uz melna fona darbojās balti kazlēni un pīles, ko veidoja viņu galviņas uz aktieru rokām, kas darbojās atklāti, tērptas krāsainos cimdos. Lakonisko darbības vidi iezīmēja krāsains (spektra toni) gofrēts papīrs, no kā bija darināta mājiņa, vilņi, žogs, laiva, uzburot asprātīgu un krāsainu vidi.

Pasaka «Tips un Taps» veidota pēc «palielinātu» leļļu un priekšmetu principa: divi mazi rūķiši nokļūst virszemē, kur nonāk saskarē ar liela izmēra sadzīves priekšmetiem un dzīvām būtnēm. Runcis ir milzu izmēra mīkstā lelle, bet meitenīti un rūķu karali tēlo aktieri galvas maskās, tāpat kā «Sprīdīti». Dažādi priekšmeti — tējkanna, olas, bļoda, sērkokopi — arī ir milzīgi salīdzinājumā ar rūķišu sikajiem augumiem: viņi pasauli skata it kā caur palielināmo stiklu. Šāds paņēmieni arī mazam skatītājam ļauj uz ikdienas parādībām palūkoties ar citādu izpratni. Iestudējums parādīja palielinātu leļļu priekšrocības — tām labi saskatāmas acu, mutes kustības, tās var lietot arī lielās skatītāju zālēs labās pārskatāmības dēļ. Šo principu teātris izmantoja arī citās izrādēs.

1962. gadā A. Burovs (viņš bija arī uzveduma scenogrāfs) iestudēja V. Andrijeviča un S. Prokofjevas traģikomisko pasaku «Saslauku vecis». Arī šajā inscenējumā izmantots plakātam un kinomākslai raksturīgais kadrējuma princips — lakonisks fons ar vairākiem «ekrāniem» — lodziņiem. Lelēm bija lielas galvas uz gariem konusveida kakliem, turklāt katrai lelei bija atšķirīga nokrāsa — zaļgana, violeta, pelēka, dzeltena. (Turpmāk teātris daudzkārt pielietos katrai lelei lokālo toņu gammu.) Darbībā iesaistījās arī aktiera roka krāsainā cimdā. Gigantiskā Saslauku veča figūra skatītāju priekšā izauga no dažādiem krāmiem un atkritumiem, kas ritmiskas mūzikas pavadijumā bira laukā no atkritumu kastēm un netīriem kaktiem. Visas šīs grabažas kratījās toreiz modernā rokenrola ritmā. Mūziku šai izrādē pirmo reizi rakstīja Raimonds Pauls, ieviesdamas leļļu teātrī modernās mūzikas ritmus.

Šis inscenējums kopā ar «Trisgrašu operu» iezīmēja pāreju no idiliskā leļļu dzīves atveida uz dzīves parodisku traktējumu, arvien vairāk iesaistot leļļu teātrī kinomākslas paņēmieni — kadrējumu, padziļinot izrāžu filozofisko saturu.

Visas iepriekš minētās izrādes — «Tips un Taps», «Saslauku vecis», «Vilks un kazlēni» — tika parādītas Vissavienības leļļu teātru festivālā 1962. gada maijā, kur mūsu teātris ieguva I pakāpes diplomu un kā labākais Padomju Savienības leļļu teātris tajā pašā gadā piedalījās III Starptautiskajā leļļu un marionešu teātru festivālā Varšavā, kur arī ieguva pirmo vietu. «Saslauku vecis», kas tika rādīts ārpus konkursa, izpelnījās vispārēju atzinību, un Rīgas Leļļu teātri ielūdza viesos daudz valstu pārstāvjū. Šo izrādi A. Burovs iestudēja arī Ščecinas Leļļu teātrī, paturot R. Paula muzikālo interpretāciju.

1962. gads iezīmīgs ar vēl vienu novatorisku iestudējumu A. Burova režijā — mākslinieciskajā ietērpā. Mākslinieks atcerējās savas darba gaitas Rīgas Centrālajā universālveikalā, kur bieži vajadzēja mierināt noklīdušos bērnus, kamēr atradās māmiņa. Tādos brīžos palīdzēja rotaļlietas. Režisors nolēma šādu situāciju atveidot uz skatuves. Par spēles laukumu kļuva rotaļlietu vitrīna veikalā «Bērnu pasaule», kur pārdevēji — aktieri bez maskām — ar rotaļlietu palīdzību attēlo meitenītei brāļu Grimmu pasaku «Brēmenes muzikanti» (dramatizējuma «Četri muzikanti» autors — B. Saulītis).

Novatoriska bija aktieru iznākšana skatītāju priekšā bez maskām,

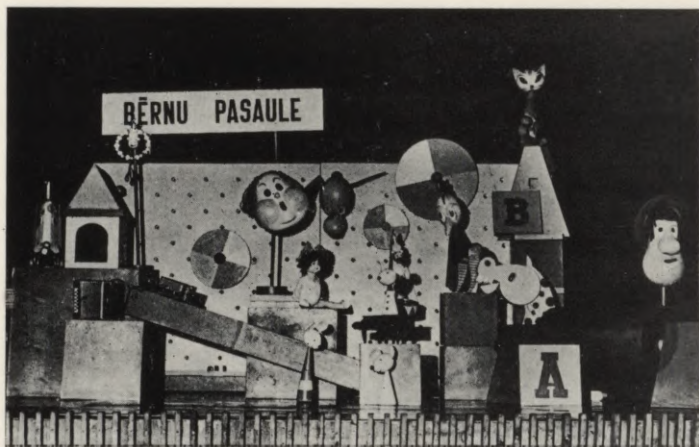


Skats no izrādes «Saslauku vecis». 1962.

turklāt viņi darbināja nevis teātra lelles, bet gan parastās bērnu rotaļlietas, kuras bija nopērkamas «Bērnu pasaulē». Maskas paturēja tikai divi briesmīgie laupītāji, dzirnavnieku pāris un ēzulis. Aktieri paši no spēļu klučiem cēla dzirnavas vai montēja šujmašīnu un mūzikas pavadījumā skatītāju acu priekšā šuva apģērbus, kas rindojās uz auklas. Izrāde bija dinamiska, azartiska, izdomas bagāta (R. Paula mūzika). Iestudējums rosināja arī citus leļļu teātrus nojaukt aizslietņus un ļaut aktieriem iziet skatītāju priekšā bez maskas. Pašlaik šāds paņēmieni jau kļūvis par ierastu parādību.

Uzvedums tika parādīts arī 1929. gadā dibinātās Vispasaules leļļu un marionēšu teātru apvienības UNIMA (*Union Internationale des Marionnettes*) prezidija sēdē. Apvienība rīko kongresus un starptautiskus leļļu teātru festivālus, sekmē pieredzes apmaiņu teātru starpā. Šobrīd tā apvieno 40 000 individuālu biedru, to vidū arī mūsu teātra pārstāvji J. Žīgurs, A. Burovs, T. Hercberga, P. Šēnhofs, A. Cepurītis, A. Nollendorfa. Mūsu Leļļu teātris ir apvienības kolektīvais biedrs, savukārt P. Šēnhofs ir UNIMA padomju centra prezidija loceklis.

1964. gadā A. Burovs iestudēja I. Molneres lugu «Logs un zirgs». Šajā uzvedumā dekorācijas izrādes laikā kļuva kustīgas, griezās diski, mainījās darbības vietu nosaukumi. Tas bija pēdējais A. Burova iestudējums šajā teātrī: 1964. gadā viņš sāka strādāt Rīgas kinostudijā un kļuva par latviešu multiplikācijas filmu pamatlicēju. Arī kinostudijā

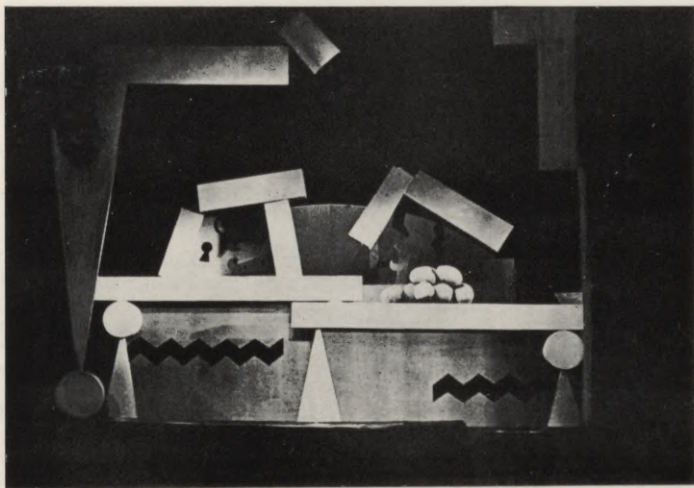


Scenogrāfija izrādei «Četri muzikanti». 1962.

viņš atkal izvirzījās savas nozares pārstāvju avangardā un guva starptautisku atzinību.

Leļļu teātra 60. gadu iestudējumi bija virzīti uz lielāku spēles dinamiku, raitāku tempu, «kadru» maiņu, iesaistot arī aktiera darbību «tuvplānā». Turpmākie uzvedumi pilnveidoja šos paņēmienus. Arvien retāk izmantoja gleznotas dekorācijas un tradicionālo aizslietni (širmi). Izrādēs arvien biežāk ienāca simbolika un metafora.

Novatorisks iepriekšējo sasniegumu turpinājums ar stipri izteiktiem parodijas elementiem bija 1967. gada iestudējums «Interlellis—67» pēc T. Hercbergas, P. Šēnhofa un G. Priedes scenārija (režisore T. Hercberga, mākslinieks P. Šēnhofs, komponists R. Pauls). Izrāde pieaugušajiem tika veidota kā parodija par televīzijas uzvedumiem, gangsteru filmām, estrādes dziesmu festivāliem, ultramoderno tērpu demonstrējumiem. Kadru montāža notika ar triju poliekkrānu palīdzību (tie bija izvietoti uz skatuves dažādos līmeņos). Ekrāni atgādināja mazus lodziņus. Vienā no tiem bija redzams pilns kadrs, bet abos pārējos — tikai fragmenti. Kad uz lielā ekrāna, piemēram, dziedāja suņu kvartets, uz mazā ekrāna parādījās skaņuplate vai kāda mūzikas instrumenta fragments; kad pamata kadrā auļoja jātnieks, mazajā kadrā bija redzama kovboja galva tuvplānā utt. Katra aina tika veidota citā krāsu gammā. R. Paula kinematogrāfiskā mūzika strauji mainīja ritmus, tas ļāva vairāk nekā divu stundu



Scenogrāfija izrādei «Maija un Paija». 1964.

garā programmā skatīt bezgala daudz kadru, bet skatītāju zālē neapklusu jautrība. Vissavienības leļļu teātru skatē iestudējums atkal izcīnīja pirmo vietu. Šāds kinematogrāfisks paņēmieni kļuva populārs daudzos mūsu zemes leļļu teātros.

Nebija aizmirsti arī citi izrādes veidošanas paņēmieni, tie pilnveidojās arvien vairāk. Iestudējot izrādi pēc A. Brīgaderes pasaku lugas «Maija un Paija» (1964, režisors A. Burovs), P. Šēnhofs leļļu galvas veidoja līdzīgas riekstiem, tas piešķīra lellēm īpašu mīļumu. Apģērbā un skatuves ietērpā bija vērojama etnogrāfiska stilizācija.

P. Šēnhofs atzīst, ka vislabākā radošā sadarbība viņam izveidojās ar režisori T. Hercbergu: abus māksliniekus vienoja kopīgs izrādes vizuālais redzējums. Viņi realizēja interesantu ieceri, iestudējot J. Zukovska un M. Astrahana lugu «Pīfa piedzīvojumi» (1965, komponists Ģ. Ramans). Šoreiz par izrādes «atslēgu» kļuva parasti augļi un dārzeņi (Francija, kur notiek lugas darbība, ir augļu zeme). Izrādes prologā no butaforiskiem augļiem, kas bija novietoti pītos grozos, skatītāju klātbūtnē tika izveidotas lelles. Butaforijās izmantoja dažādus pinumus un tamborējumus. «Pīfa piedzīvojumi» starptautiskajā leļļu teātru festivālā Lekrezo pilsētā (Francija) 1968. gadā saņēma piemiņas balvu.

1968. gadā abu mākslinieku kopdarbā tapa L. Pura lugas «Lāčplēsis» (pēc A. Pumpura eposa) iestudējums. Mūziku tai komponēja M. Zariņš

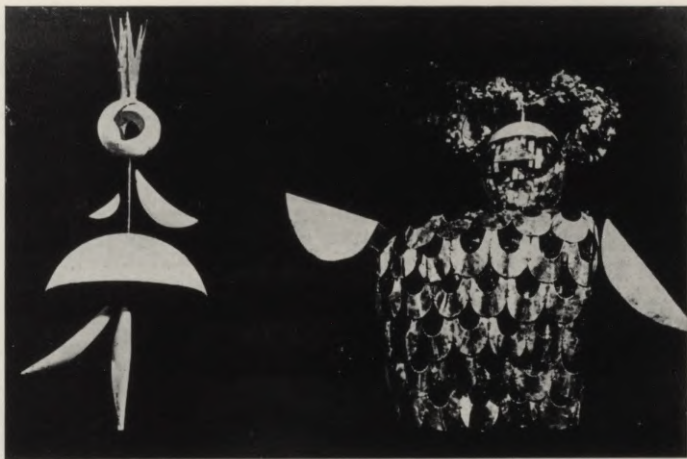
un E. Goldšteins. Pirmo reizi leļļu atveidā bija lietota simbolika: arhaiskas liela izmēra koka figūras, it kā saauģušas kopā ar vairogiem, simbolizēja tautu. Bagātīgi izmantoja arī metālu, bronzas spirāles un ādas apdari. Izrādes gaitā lelles (melnie bruņinieki melnos ādas tērpos), paceldamas gaisā saķēdētās rokas, pārvērtās it kā ķēžu nožogojumā: bruņinieku stāvi — stabi — ritmiski mijās ar ķēžu fragmentiem.

Dekorācijas veidoja vairāki koka četrstūra vairogī, kuriem paceļoties, atveroties vai pārvietojoties veidojās gan aizvērti, gan atvērti vārti un variabli spēles plāni. Izrādes filozofisko slodzi pauda divi bidāmi «aizkari» — kulises; viens bija darināts no dzintara krellēm (brīvība), otrs no — melnām ķēdēm (verdzība).

Aktieri maskās darbojās arī 1969. gada muzikālajā uzvedumā «Velniņi» (J. Žigura scenārijs pēc R. Blaumaņa pasakas motīviem, T. Hercberga režijā un P. Šēnhofa scenogrāfijā). Mūziku šai izrādei komponējis R. Pauls, «Velniņi» bija sintētiska izrāde, kas apvienoja dažādus spēles veidus — tur darbojās lelles aiz aizslietņa, aktieri maskās un «dzīvajā plānā» (dejoja un dziedāja). Šo iestudējumu zināmā mērā var nosaukt par pirmo mūziklu Leļļu teātrī. Izrādes darbība norisa divos plānos: pirmajā plānā darbojas aktieri maskās (barons, saimnieki) un bez maskām (ģērbti tautiskos tērpos), bet aiz aizslietņa — otrajā plānā — bija redzamas lelles. Šāds paņēmieni prasīja zināmu proporciju līdzsvaru starp leļļu un aktieru izmēriem. Līdzīgs aktieru un leļļu apvienojums vēlāk tika lietots arī citās izrādēs, piemēram, «Šveiks», «Dekameron», «Hugo Diega piedzīvojumi».

Aktieru un leļļu «mijiedarbība» turpinājās arī 1971. gadā iestudētajā J. Viļkovska un J. Osņicas lugā «Ginjols Parīzē» (režisore T. Hercberga, mākslinieks A. Freibergs, komponists R. Pauls). Slavenais franču leļļu meistars Ginjols (Žans), ko spēlēja aktieris «dzīvajā plānā», staigā ar grozu, kurā samestas lelles, kas izrādes gaitā atdzīvojas. Izmantodams dažādus spēles laukumus (riteņus, virvju kāpnes), aktieris iesaistās darbībā ar «atdzīvinātām» lellēm. Arī policistu spēlēja dzīvajā plānā aktieris (abi aktieri bija bez maskas).

Iepriekšējo gadu atziņas un sasniegumi it kā sintezējās 1970. gada iestudējumā «Petruška» (pēc I. Stravinska baleta motīviem) bulgāru režisores J. Ogņanovas interpretācijā. P. Šēnhofs uzsver, ka šajā iestudējumā izvēlēties apzinātu eklektisku leļļu formās (iepriekšējos iestudējumos viņš tiecās pēc formu tīrības, katras izrādes lellēm bija sava «anatomija»). Dažādas faktūras un anatomiskās formas grupējās ap galveno varoni Petrušku — drēbes lelli ar garām, no gumijas veidotām rokām (tās varēja gan savilkt, gan pagarināt). Petruškas antipods — moris — bija veidots no metāla karkasa kā spoža un fiziski stipra parādība. Spilgtā izgaismojumā šis personāžs atklāj savu tukšo čaulu. Balerīnas tēls — koša, balta figūra no putuplasta — bija veidota pēc vējrāža principa ar tukšu, caurspīdīgu galviņu. Labi iecerētais dzīvības un nāves pretstatījums uzvedumā nerealizējās saraustīto «kadru» dēļ; atrakciju montāža neattaisnojās un saira atsevišķās epizodēs. Toties tieksme dziļāk atklāt cilvēka iekšējo pārdzīvojumu iezīmējas diezgan skaidri.



Lelles no izrādes «Petruška». 1970.

Psiholoģiski padziļinātās simbolikas traktējumam P. Šēnhofs pievērsās iestudējumā «Baltais un melnais», pildot arī režisora un scenārista funkcijas (1971), scenārija līdzautors Ā. Geikins, režisora asistents aktieris L. Birmanis). Tā bija savdabīga izrāde ar priekšmetiem, bez lellēm, izrāde — pantomīma ar diviem aktieriem lomās. Iestudējumu veidoja divas noveles: Baltā novele ar balto un sarkano mīmu (pasaule ap tevi) un Melnā novele ar Meitenes un Vīrieša tēliem (pasaule tevī).

Pirmajā novelē darbojās aktīvās (sarkanās) un pasīvās (baltās) rokas. Tās simbolizēja cilvēces noieta ceļu, kas vizuāli tika atveidots ar dažādiem priekšmetiem un diapozitīvu attēliem. Miera laikā pasaulē valda harmonija, fona krāsu spektrs ir daudzveidīgs — gan krāsains, gan arī melns un uz tā «dejo» daudzkrāsaini lietussargi. Miera laika harmoniju simbolizēja Renuāra glezna, kara laikā fonā bija redzami S. Dalī darbi. Muzikālo fonu veidoja Marlēnas Dītrihas kara laika dziesmu ieskaņojumi. Pretkara tēmu simbolizēja manekens, tērpts mundierī ar ordeņiem. Dzelzs krustu tam pasniedza skeleta pirksti. Kad pacēlās uz kapa krustiņiem novietotās kritušo kareivju ķiveres, zem tām kļuva redzamas ziedošas puķes — dzīvības simbols.

Otrā novele veidota pēc «melnā kabineta» principa, kur darbojas divi aktieri — moderna meitene (savā būtībā — manekens) un vīrietis — gadsimta sākuma tips (sentimentāls un romantisks — kā Moriss Ševaljē). Izrādes gaitā nedzīvās lietas pakāpeniski atdzīvojās un skatuves

stūrī novietotais manekens kļuva dzīvāks par meiteni, kurai nav sirds siltuma.

Šāda izrāde ar priekšmetiem gan pie mums, gan citos Padomju Savienības leļļu teātros bija novitāte, un «vidējais skatītājs» (L. Birmaņa apzīmējums) to nepieņēma, tādēļ izrāde «dzīvoja» neilgu laiku. L. Birmanis domā, ka šodien šis uzvedums iegūtu popularitāti, jo teātra vēsture zina daudz gadījumu, kad noteikts iestudējums apstiež laiku un paiet zināms periods, iekams tie sastopas vienā līmenī.

70. gadu pirmajā pusē iestudējumiem raksturīga jau atrasto paņēmieni tālāka pilnveidošana un variēšana bez nozīmīgiem pārsteigumiem. Lielu skatītāju atsaucību guva 1974. un 1975. gadā iestudētais J. Hašeka «Šveiks» un «Šveiks frontē» (A. Cepuriša un V. Grēviņa skatuves variants, režisors A. Cepurītis). P. Šēnhofs Šveika lelli veidoja pēc J. Ladas slavenā prototipa — omulīgu un apaļīgu. Izrāde kārtojās divos plānos: pirmajā plānā darbojās aktieri, otrajā plānā — lelles. Dekorāciju fonu veidoja vecas tapetes, kuru atplisumos bija redzamas avīzes. Darbības ainas atkal kārtojās pēc kinomākslas principa, šoreiz — gleznu ietvaros, kas dažādos līmeņos bija izvietotas uz aplupušo tapešu sienas. Zeltītajos rāmjos darbojās kungu kārtas pārstāvji, necilos koka rāmjos — vienkāršā tauta un karavīri. Izrādē iekļāvās aktieru dziedātie songi (komponists I. Vigners). Uzveduma «Šveiks frontē» fonā bija izmantota Eiropas karte, bet darbība risinājās mazos vagoniņos — pasažieru (kungu kārta) un lopu vagonos (zemākie tautas slāņi).

70. gadu iestudējumos dominēja aktieru līdzdalība uz skatuves bez maskām. Tas palīdzēja celt aktieru spēles un kustības meistarību, bet ne leļļu vadīšanas māku. Režisors tagad strādāja ar aktieri, pievērsdamas uzmanību niansēm, pauzēm izrādē, prasmei izraisīt skatītājā noteiktas emocijas, spēju noturēt viņa uzmanību, ilgstoši darbojoties ar vienu lelli. Teātrī ienāca arī jaunie scenogrāfi — A. Mangalis, A. Merkmanis, vairāku iestudējumu tapšanā piedalījās mākslinieks J. Piņoznis, tika uzaicināti arī viesrežisori.

70. gadu vidū Rīgas Leļļu teātrī iezīmējās kāda noteikta posma noslēgums. Eksperimenti ar leļļu formu un faktūru meklējumiem nedeva apmierinājumu. Arī nosacītība vairs nebija «aizliegtais auglis», to neuzskatīja par formalistisku paņēmieni, kā tas bija 50. gados. Aizstāvēt nosacītību kā skatuves iekārtošanas veidu, P. Šēnhofs jau 1964. gadā krājumā «Teātris un dzīve» rakstīja: «Manuprāt, nosacīta, lakoniska dekorācija nav vienkārši untums, tā ienāk teātrī likumsakarīgi kā viena no jaunā nākotnes teātra sastāvdaļām.»

Aizraušāns ar formu meklējumiem neveicināja aktieru meistarības pilnveidošanu, jo leļļu vadīšana bija kļuvusi vienveidīga un mazkustīga. Arī kritiķi aizrādīja, ka uzveduma ārējais, vizuālais tēls dominē pār aktieri, ka aktieru spēlēt radušies štampi. P. Šēnhofs šodien atzīmē, ka 70. gadu vidū ļoti svarīgs bija jautājums: pa kādu ceļu iet tālāk? Vajadzēja savienot gūto pieredzi leļļu formu meklējumos ar aktiermākslu, lai aktieris ar šo leļļu palīdzību varētu radīt brīnumu. Tanī laikā no teātra bija aizgājuši A. Burovs un T. Hercberga, bet ar jauniem reži-



Skats no izrādes «Baltais un melnais». 1971.

soriem radošais kontakts neveidojās. Tādēļ P. Šēnhofs kļūst par vairāku iestudējumu režisoru.

1976. gadā P. Šēnhofa režijā un scenogrāfijā radās koncertprogramma «Jums, vecāki!» (sadarbībā ar scenāristu V. Lando) un J. Čepovecka «Klauns Loreti un smaidis» — izrāde bez dziesmām un dejām. Abos iestudējumos galvenā uzmanība tika veltīta aktieru darbam, tēlojuma niansēm, pauzēm. Divu stundu garā koncertprogramma pieaugušajiem «Jums, vecāki!» (ar R. Paula un A. Grīvas muzikālo noformējumu) ieguva nedalītu skatītāju atsaucību un 1982. gada nogalē piedzīvoja 250. izrādi. Šajā uzvedumā darbojās dažādu sistēmu lelles, atklātais vadišanas paņēmieni apvienojās ar «melno kabinetu» utt. Iestudējuma akcents bija veltīts aktiera darbam ar lelli, viņa prasmei iztikt bez dekorācijām, ilgstoši uzturēt publikas uzmanību (kopā ar lelli — apmēram piecas minūtes; bija arī dialogi septiņu minūšu garumā). Lelles tika vadītas gan aiz širmja, gan atklāti (uz rokas vai piesietas pie jostas), aktieri izpildīja dejas kopā ar lellēm vai arī dejoja maskās.

Līdzīgi (aktieris bez maskas atklātā darbībā ar lellēm) bija veidota arī izrāde «Klauns Loreti un smaidis». Šajā iestudējumā bija izveidota sarežģīta dekorācija (klauna vagoniņš ar sablīvētām mēbelēm un daudziem priekšmetiem — gleznām, spoguļiem, cepurēm, groziem, maskām,

smaržu pudelēm, spilveniem), kas izrādes laikā tika asprātīgi apspēlēta. Kumodes atvilktnes, atpūtas krēsla atzveltnes, gultu kā spēles laukumu veikli izmantoja divas lelles — pelēkā pelīte un dzeltenais runcis. Starp šīm mēbelēm brīvi varēja staigāt un darboties aktieris — klauns Loreti — runča saimnieks.

Abi iestudējumi bija parādīti viesizrādēs Irānā; izrāde «Jums, vecāki!» — arī Polijā, Šrilankā, Jordānijā, kur guva lielu atsaucību. Vairāki šo izrāžu aktieri ieguva diplomus Polijas pilsētā Belostokā, kur notika Starptautiskais leļļu teātru festivāls.

Laika gaitā mūsu Leļļu teātris tomēr pakāpeniski draudēja pārvērsties par «istu» aktieru teātri. Tādēļ P. Šēnhofu arvien vairāk nodarbināja problēma par aktiera aktivizēšanu tieši darbā ar lellēm. Sakarā ar to nākamajos iestudējumos lelles kļuva arvien funkcionālākas (darbīgākas); to veidošanā galvenokārt izmantoja mīkstās faktūras. Tas ļāva palielināt leļļu darbības diapazonu un plastisko izteiksmību. Par to daļēji liecina Dž. Bokačo «Dekameronā» uzvedums A. Cepuriša un J. Cimmermaņa režijā 1982. gadā (M. Kudapas un A. Cepuriša dramatisējums, komponists U. Stabulnieks, J. Pankrates horeogrāfija, J. Petera dziesmu teksti). Lelles šai izrādei bija veidotas ar pagarinātām auguma proporcijām, bez sejas pantu akcentējuma. Tās atšķīrās tikai ar krāšņajiem tērpiem, apmetņiem, triko. Galvenais uzsvars bija likts uz leļļu kustībām, pozām, tās varēja veidot mizanscēnas, ņemot par pamatu Renesanses vecmeistaru gleznu kompozīcijas. Taču teorētiski iecerētā ideja režijas interpretācijā nerealizējās. Dekorācijas izradē bija minimālas, tās akcentēja laika motīvu, ko simbolizēja katedrāles pulkstenis ar kustīgu ciparnīcu, arī smilšu pulkstenis. Par Renesanses laikmetu vēstija arhitektūras elementi. P. Šēnhofs atšķirībā no dažu kritiķu viedokļa šo iestudējumu neuzskata par veiksmīgu, jo leļļu funkcionālās iespējas netika pilnvērtīgi izmantotas.

1983. gadā P. Šēnhofa un J. Cimmermaņa režijā tapa izrāde «Un atkal Pifs» (P. Šēnhofa un A. Skutula dramatisējums, I. Vignera mūzika, P. Šēnhofa scenogrāfija). Te atklāti spēlēja tikai viens aktieris — teicējs, kas arī dziedāja, pārējo veica lelles ar sarežģītu vadīšanas sistēmu (vienu lellei brīžiem vadīja pat trīs aktieri). Lelles darbojās uz milzu Eifeļa torņa fona aiz kustīgiem aizslietņiem, kas izrādes laikā mainījās (tie veidoja gan vārtus un māju sienas, gan ilustrācijas par suņa Pifa piedzīvojumu tēmu).

Runājot par 80. gadu iestudējumiem, jāatzīmē vispārīgā leļļu teātru tendence atgriezties pie kādreiz noniecinātajām naturālajām lellēm. Tāpat kā tēlotājā mākslā, arhitektūrā, apģērbu modēs, arī teātrī iestājies «retro» laikmets. Dramatiskajos teātros vērojama atgriešanās pie gleznotām dekorācijām, dabiskām faktūrām, uz skatuves parādīties īsts ūdens, pat zeme un zaļa zāļīte.

Tas pats bija vērojams leļļu teātru praksē visā pasaulē. Notika atgriešanās pie tradicionālām funkcionālām lellēm, kur uzsvars tika likts uz aktieru darbu ar lellēm aiz aizslietņa. Uzvaru pār scenogrāfa teātri guva režisors un aktiera teātris.



Scenogrāfija izrādei «Klauns Loreti un smaids». 1976.

Jau minējām, ka P. Šēnhofa radošajiem principiem vistuvākie ir T. Hercbergas režijas paņēmieni, viņas filigrānais darbs ar aktieri. Tādēļ T. Hercbergu uzaicināja veidot režiju pieaugušajiem domātam iestudējumam «Ceturtais skriemelis» (H. Paukša dramatisējums pēc M. Larni romāna motīviem, R. Paula mūzika, Ļ. Birmaņa dziesmu teksti, dziesmas izpilda A. Kukule). Atkal satikās domubiedri — P. Šēnhofs, T. Hercberga un R. Pauls. Pirmizrāde krievu trupā notika 1985. gada februārī. Iestudējumā daudz parodijas elementu.

Agrāko gadu aktierdarba sasniegumi tagad bija «jāpārnes» uz lelli, kurai bija jāpauž psiholoģiskas nianšes. Iestudējums veidots kā galvenā varoņa dialogs ar savu sirdsapziņu, ko iemieso dzīvā plāna aktieris. Izrādes galvenā varoņa Džerija Finna tēls zināmā mērā sasaucas ar Čaplina tēmu par «mazā cilvēka» sāpēm un neveiksmēm. Pārējie varoņi ir tradicionālas funkcionāli veidotas lelles ar grotesku ievirzi sejas anatomijā. Intermēdijās dejas izpilda aktieri. Dekoratīvā ietērpā par Finna darbības sfēru liecina divas skaņuplates, kas veido spēles fonu un kalpo ainu maiņai. Ar mirgojošām spuldzītēm, izmantojot gaismas efektus, veiksmīgi atrisināta «ceļa tēma», kas rada ilūziju par braucienu automašīnā. Gaismas efekti ļoti iederīgi iekļaujas parodijās par TV tēmu un reklāmas industriju, kur savukārt atklājas aktieru filigrānais darbs ar lelli kustībā un dejās.

Nu jau ilgāku laiku blakus galvenajam māksliniekam P. Šēnhofam teātrī strādā savdabīgs scenogrāfs Andris Mangalis. Izmantodams da-



Lelles izrādei «Raganas trīs noslēpumi». 1981.

biskās faktūras — koku, metālu, salmiņus, maisa audumu, papīru un auklas, viņš veido lelles, kas kļūst par augstas raudzes mākslas paraugiem. A. Mangalis ir daudzu 70. gadu iestudējumu scenogrāfs (tie galvenokārt ir oriģināldramaturģijas iestudējumi A. Cepuriša režijā). Viņa veiksmīgāko darbu sarakstā iekļaujami daudzi uzvedumi: V. Ļūdēna «Rīga dimd» (1977), E. Ādamsona «Koklētājs Samtabikse» (1978), H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» (1981), H. Paukša «Ēzelītis» (1984). Atšķirībā no citiem scenogrāfiem A. Mangalis neizmanto skulptora darbu un lelles veido pats.

A. Mangalim labāk padodas romantiska pacēluma, poētiskas dabas iestudējumi, kam viņš veido filigrānas formas lelles un atbilstošu skatuves ietēru. Tikpat tuvas viņam ir arī robustas formas, kādas varēja redzēt iestudējumā «Rīga dimd», kur koka lellēm bija skaldņu forma. Viduslaiku Rīgas arhitektūras atveidojumam noderēja metāls. Izrādes varoņi bija tērpti maisa auduma apģērbos. Liela slodze izrādē bija gaismas efektiem. Viduslaiku tumsa mijās ar sārta (tur sadedzināja Biti) liesmu; savukārt vēlāk sārts, ko veidoja liela kapara plāksne, citā apgaismojumā pārvērsās par brīvības saules simbolu.

Inscenējumā «Koklētājs Samtabikse» veiksmīgi izmantots kontrasta princips: negatīvos personāžus raksturo melna samta un tikla auduma faktūras savienojums, pozitīvie personāži darināti no klūdziņām. No koka listītēm bija veidots ozols ar lapām, uz samta fona tas atgādināja zīmējumu.

Iestudējumā «Raganas trīs noslēpumi» visas lelles bija izgatavotas no sīki sagrieztas folijas, kas uz dažādu krāsu fona it kā plīvoja, radīdamas ilūziju par gaistošām būtnēm. Savukārt ēzeļa un raganas figūras tika veidotas kā karikatūras — tās atgādināja skeletus.

A. Mangaļa interese par leļļu faktūru un formu eksperimentiem ir saprotama, taču to zināmā mērā var uzskatīt par noiētu posmu leļļu teātra praksē. Pašlaik vairāk uzmanības būtu jāveltī lielākai lelles un aktiera darba saplūsmei, jo A. Mangaļa lellēs dažkārt jūtama atsvešinātība no tēla rakstura.

Astoņdesmito gadu sākumā Leļļu teātra inscenējumos piedalās arī mākslinieks Ģedimins Kotello, kas pazīstams kā leļļu filmu mākslinieks. A. Burovs atzīmē, ka viņam ir labas kolorista un kompozīcijas meistarā dotības. Nedaudzie iestudējumi Leļļu teātrī vēl nedod iespēju Ģ. Kotello mākslas ievirzi pietiekami plaši raksturot. Jaunu mākslinieku, arī jauna galvenā režisora (un dramaturga) — Hermana Paukša — darbība teātrī katrā ziņā ļauj cerēt, ka Rīgas Leļļu teātrī taps iestudējumi, kuros agrāko gadu darba pieredze apvienosies ar laikmetīgām mākslas tendencēm. Par šādu uzvedumu varam uzskatīt 1986. gadā iestudēto Šekspīra «Makbetu» (režisors H. Paukšs, mākslinieks P. Šenhofs).

Tas ir iestudējums pieaugušajiem, kur aktieris spēlē dzīvajā plānā bez lellēm. Dažādus dvēseles stāvokļus konkrētā situācijā raksturo atiecīga maska, kuru izrādes gaitā aktieris nomaina skatītāju acu priekšā. Kaut arī uzvedumā vērojamas novācījas, tomēr mūs satrauc leļļu teātra specifikas mazināšanās.

Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR leļļu teātru festivāls Rīgā 1986. gada oktobrī parādīja, ka šodien Padomju Savienības leļļu teātru izrādēs sācis dominēt aktieris dzīvajā plānā, kam lelle kalpo tikai par palīgelementu (bieži vien leļļu nemaz nav). Leļļu teātros vērojama vispārēja tendence tuvoties dramatiskajiem teātriem aktierspēles veidā un repertuāra izvēlē. Tiek aizmirsta leļļu teātru specifika. Līdz ar to zūd dzīvā saikne ar bērniem — leļļu teātra izrāžu galveno adresātu. Tādēļ festivālā izskanēja nopietna prasība atgriezties pie lellēm un repertuāra uzņemt galvenokārt tādas lugas, kas saprotamas bērniem un spēj veicināt viņu tikumisko un estētisko audzināšanu.

R a s m a L ā c e

PAR METODES BUTĪBU  
EDUARDA KALNIŅA DAIĻRADE<sup>1</sup>

PSRS Tautas mākslinieka, PSRS Mākslas akadēmijas īstenā locekļa profesora Eduarda Kalniņa personībai un daiļradei ir nepārvērtējami liela nozīme latviešu padomju glezniecības attīstībā. Viņš pieder pie tās Vilhelma Purviša skolnieku grupas, kas pirmajos pēckara gados aktīvi pievērsās aktuālajiem, laikmeta izvirzītajiem mākslas uzdevumiem, liekot pamatus sociālistiskā reālisma daiļrades metodes attīstībai latviešu tēlotāajā mākslā. Taču E. Kalniņa, tāpat kā viņa laikabiedru — Ā. Skrides, N. Breikša un A. Egles, nozīme latviešu padomju mākslas attīstībā neaprobežojas ar šo pēckara posma devumu. Gan kā gleznotājs, gan kā LPSR Valsts Mākslas akadēmijas pedagogs un Rīgā organizētās PSRS Mākslas akadēmijas Glezniecības jaunrades darbnīcas vadītājs E. Kalniņš joprojām ir aktīvs latviešu glezniecības veidotājs. Reizēm mēs tomēr to it kā piemirstam, kaut gan mēdzam runāt ne tikai par Purviša, bet arī par Kalniņa skolu latviešu glezniecībā.

E. Kalniņš nav lutinājies skatītājus ar savu darbu izstādēm. Pirmo personālizstādi viņš sarīkoja 1939. gadā, otru — 1984. gadā sakarā ar savas dzīves 80. gadskārtu. Lielākajai daļai šodienas skatītāju tā bija pirmā iespēja gūt priekšstatu par mākslinieka daiļradi kopumā, gandrīz sešdesmit gadu garā aplocē. Tā bija nozīmīga izstāde, jo ļāva pārliecināties par E. Kalniņa personības viengabalainību, saskatīt viņa glezniecības saistību ar noteiktām latviešu mākslas tradīcijām un uzvert pašu kā vienu no šo tradīciju tālākveidotājiem, izprast E. Kalniņa līdzdalību latviešu mākslas vispārējos attīstības procesos, viņa aktīvo un noteicošo vietu reālistiskās mākslas vērtību saglabāšanā un izkopšanā. Izstāde rosināja pievērsties daudziem mākslinieka jaunrades aspektiem, kas līdz šim nav pētīti un analizēti. Viens no svarīgākajiem to vidū, pēc manām domām, ir radošās metodes jautājums. Šo pirmo pieskāri tam uzskatu tikai par studiju.

E. Kalniņa jaunrades metodes izpratni likumsakarīgi gribas sākt ar viņa piederību pie Purviša audzēkņiem. Runājot par Purviša skolu latviešu glezniecībā, paraugam netiek meklēti mākslinieki, kuru darbi ārēji visvairāk līdzinātos Purviša devumam. Galvenais šīs skolas pamats ir daiļrades metode, kas sakņojas liela mēroga kompozīcijas izpratnē gan formālā, gan arī idejiski saturiskā nozīmē. Nav teikts, ka tieši šādas

<sup>1</sup> Pēc referāta, kas tika nolasīts E. Kalniņa personālizstādei veiltajā konferencē 1984. gadā.



E. Kalniņš. Zvejnieku ciems. 1977.

izpratnes apgūšanu Purvītis bija izvēlējis par sava audzināšanas darba mērķi. Taču uz šo rezultātu veda viņa praktiskā mācību metode, kas ietvēra ne tikai pietāti pret dabu, bet arī dabas parādību atlasī, tēmas skaidrību un noteiktību, izteiksmes līdzekļu mērķtiecīgu sistēmu. To veicināja arī meistara paša jaunrade, kurai bija tikpat liela audzinoša nozīme kā darbnīcā teiktajam vai rādītajam. Purvītis kā pedagogs un mākslinieks mācīja ielūkoties dabā tik dziļi, lai tās likumbās mākslinieks spētu ieraudzīt sevi un to, kas viņam dzīvē ir nozīmīgs. Tāpēc Purvīša Dabasskatu meistardarbnīcu varēja absolvēt arī tādi mākslinieki, kuri gleznoja nevis vienkārši dabasskatus, bet savu dzīves skatījumu. Un E. Kalniņš ar diplomdarbu «Pēc lietus» (1931) ir pirmais viņu vidū. Protams, Purvīša metodē ir daudz intuitīvu, teorētiski neapzinātu momentu. Nedomāju arī, ka Purvīša daiļrades metode bija savam laikam pilnīgi piemērota kā ideāla demokrātiskā realisma metode. Tā domāt liek fakts, kas apliecina, ar kādu pēkšņumu un vieglumu jauno un to-

pošo gleznotāju interesi saistīja beļģu jaunlaiku glezniecības izstāde, kas notika Rīgā 1927. gadā. Šajā mākslā atklājās daudz tāda, pēc kā tiecās arī jaunie latviešu mākslinieki. Runa ir ne tikai par glezniecisko, bet arī par saturisko momentu. Šī sasaukšanās galvenokārt bija saistīta ar dramatisma pastiprināšanos un tematikas demokratizēšanos latviešu tālāka glezniecībā. Un tas skāra ne tikai jauno mākslinieku daiļradi vien. Gribētos teikt, ka šī tendence nepagāja secen arī pašam Purvītim.

Sodien mēs bieži ar vieglu roku rakstām, ka latviešu mūsdienu glezniecībā var runāt par Kalniņa skolu, bet joprojām neesam papūlējušies kaut vai sev pašiem noskaidrot, ko tas nozīmē. Jo mūsdienu glezniecības aina ir tik daudzveidīga, tik maz tajā atrodam līdzības ar to, ko dara Eduards Kalniņš, ka šā fakta priekšā rodas apmulsums, vai tikai jēdziens «Kalniņa skola» nav vienīgi vispārinošs epitets viņa ilgajam pedagoģiskajam darbam un daudzo tiešo skolnieku skaitam?

Domāju, ka arī šī jautājuma analīze saistāma ar daiļrades metodes būtību. Un E. Kalniņa personalizstāde, kas atspoguļoja viņa jaunrades ceļu gandrīz pilnu sešu gadu desmitu garumā, ir lielisks materiāls, kas ļautu tuvoties šīs problēmas risinājumam.

Taču iepriekš atgādināsim sev, kādas radošās darbības kvalitātes marksistiski leņķiskā estētika saista ar jēdzienu «metode». Daudzo formulējumu būtība ir šāda: metode ir īstenības mākslinieciskās izziņas vēsturiski izveidojušos principu un paņēmieni kopums, kas paredz parādību atlasī un vispārinājumu, šo parādību vērtējumu no noteikta estētiska ideāla pozīcijām, kā arī individuālus tēla veidojuma principus un paņēmienus. Dažkārt šī atziņa tiek izteikta aforistiski īsi: metode mākslā ir tēlainās domāšanas veids. Saprotams, ka šeit runa ir tikai par vispārējām metodes iezīmēm, kuras konkretizējas attiecīgā laikmeta vēsturiskajos apstākļos, saistībā ar mākslinieka pasaules uzskatu, mākslas virzieniem un stiliem. Aplūkojot sociālistisko reālismu kā mākslas metodi, jāuzsver arī tās organiskais tautiskums un partejiskums, dzīves izjūtas dialektiskais raksturs.

Kādā veidā E. Kalniņa daiļradē parādās metodes būtiskās kvalitātes? Izstādes plašais diapazons ļāva mums skatīt šīs kvalitātes visai daudzpusīgā izvērsumā un attīstībā. Ņemot vērā mākslinieka dzīves faktus, laikmeta dzīves un mākslas kopējo tendenču maiņu, E. Kalniņa daiļradē vērojami vairāki (aptuveni seši) attīstības posmi.

Pirmais no tiem aizsākas 20. gadu otrajā pusē un turpinās līdz 1935. gadam. Tas ir laiks, kad jaunais mākslinieks glezno visu, kas, kā mēdz teikt, nāk priekšā. Nevienā no turpmākajiem posmiem nav tik liels motīvu dažādības: te ir lauku darbi, portreti, osta, Vecrīga, Sigulda, Latgale, Daugava un makšķernieki, zvejnieku ciemi, laivas, tiklu būdas utt. Gleznots tas viss impulsīvi, pakļaujoties noskaņai un izjūtu gammām. Kādā intervijā, jau mūsu dienās, E. Kalniņš atzīmējis, ka meistarība ir tas pats, kas siets. Šajā laikā viņa meistarības siets vēl ir ļoti rets un tam daudz kas izbirst cauri. Tomēr jāpiebilst, ka atsevišķos darbos saņemts gleznieciski un mākslinieciski ļoti spēcīgs rezultāts. Tāds, piemēram, ir 1934. gadā gleznotais «Ziemas ceļš» («Latgalē»). No metodes

viedokļa šo gadu darbi balstās Purviša darbnīcā un dabas studijās gūtajā pieredzē, ko apaugļo beļģu skolas iespaidi.

Saprotams, ka šī posma kulminācija ir «Plostnieki» (1935), ar kuru E. Kalniņa glezniecībā pirmo reizi uzskatāmi mēģināts radīt tematisku kompozīciju. Jāatzīmē, ka bez visa cildinošā, kas par šo gleznu ir teikts, tajā saskatāms arī zināms duālisms. Tas liecina, ka ceļš uz tematisku kompozīciju vēl tikai sācies: gleznas spožā formālā uzbūve, sižetu ieskaitot, ir visai nosacītās, netiešās attiecībās ar darba, patieso, paša autora varbūt vēl neapjauto un tāpēc ne visai skaidro, taču acimredzot laikmeta izjūtas diktēto, nedaudz nostalgisko saturu. Katrā ziņā mākslinieka pasaules uzskats šeit parādās kā izjūtu un noskaņu produkts.

1936. gadā E. Kalniņš nonāk Itālijā, un iepriekšējai pieredzei pāri klājas jauni iespaidi. Raksturīgi, ka tie ir saistīti ne tik daudz ar klasiskās mākslas, cik ar dabas studijām. Itālijas saulainā daba, atmosfēras dzidrums padara Kalniņa gleznojumu vieglāku, caurspīdīgāku un tonāli izsmalcinātāku, bet gleznošanas manierē šajā posmā (tā robežu var saskatīt ap 1939. gadu) saglabājas arī iepriekš raksturīgais pastozais klājums, triepiena ekspresija un krāsu kontrasti, kas parādās tādos darbos kā «Māte» («Cigāniete», 1937) un dažos citos.

Motīvu izvēle šajā laikā daļēji turpina iepriekš minēto, bet jau sašaurinātā veidā, jo dominē Itālijas ainas un ainavas. Kas tad bez tīri gleznieciskiem guvumiem un jauniem sižetiem būtiski raksturo šo iso periodu? Gribētos teikt, ka šeit pirmo reizi skaidrāk sāk iezīmēties idejas klātbūtne, satura un formas idejiskā vienotība. Piemēram, glezna «Tīta arka Romā» (1938) rada priekšstatu gan par Romas impērijas bargo, nospiedošo varenību, gan par jaunlaiku pilsētas mainīgo dinamiku. Mākslinieks šeit ļoti uzskatāmi licis sadurties laikmetiem — stingram nekustīgumam ar vieglu, nenoīktu gaismas un ēnu skreju un spriegas dinamikas pilnīem ritmiem. Svinīgums, ar kādu attēloti baltie vērsi studijā «Vērši pajūgā» («Vēršu dzinējs», 1936) un procesija kompozīcijā ar Konstantīna arku («Roma», 1937), arī pauž noteiktas tēlainības meklējumus. Tas, protams, nenozīmē, ka E. Kalniņa iepriekšējos darbos trūktu šīs tēlainības. Atgādināšu kaut vai jau pieminēto «Ziemas ceļu» («Latgalē»). Taču otrā posma darbos tēlainība kļūst par apzinātu jaunrades vērtību pašam māksliniekam, un šķiet, ka tās apguvē neapšaubāma nozīme ir arī klasiskās mākslas studijām, kurās atklājās mākslas tēla idejiskā vispārinājuma lielais spēks. Vēl jāpiebilst, ka šajā posmā noteiktu vietu E. Kalniņa jaunradē sāk ieņemt klusā daba, kurai turpmāk mākslinieks izvirza arī tematiskus uzdevumus.

Trešais E. Kalniņa daiļrades posms aptver laiku no 1939. gada līdz 1944. gadam. Var būt, ka savā ziņā to var uzskatīt arī par pārejas posmu, kura galvenā īpatnība ir koncentrēta pievēršanās zvejniekciemam un zvejnieku dzīves atribūtikas gleznošanai. Šajā laikā E. Kalniņa dzīvē nozīmīgas ir vasaras Kaugurciemā, strādāšana nelielās, stihiski radušās mākslinieku komūnās. Tāpēc šajā posmā vairāk nekā jebkad E. Kalniņa gleznotajam līdzās jūtam Jāni Liepiņu, Valdi Kalnrozi vai kādu citu no tālaika ūdeņu gleznotājiem. Visu šo posmu var uzskatīt arī par mērķ-

tiecīgu savas tālākās daiļrades galvenā objekta — jūras — apguvi, kurā E. Kalniņš, gadiem ejot, atsedz aizvien plašāku tēmu loku, kamēr J. Liepiņš, piemēram, savu uzmanību velta vienīgi zvejnieku darbam.

Šī posma ietvaros ietilpst arī 1940.—1941. gads. Bet tas E. Kalniņa radošajos meklējumos neienes nekādu jūtamu izmaiņu, ja par tādām neuzskatām vienu otru mēģinājumu papildināt savas studijas un kompozīcijas ar kādu laikmetisku atribūtu, kā tas, piemēram, ir 1940. gadā gleznotajā «Klusā daba ar pipi» (laikmetiskais atribūts ir laikraksts «Padomju Latvija»). Process, kas šajā laikā norisinās mākslinieka daiļradē, tomēr ir ļoti nozīmīgs, jo tas sagatavoja iespējas, ar kurām E. Kalniņš nāk klajā Uzvaras gadā.

Gleznu «Jaunās buras» (1945) mēs pamatoti uzskatām par jauna laikmeta sākumu visā latviešu mākslā. Paša E. Kalniņa daiļradē, pēc manām domām, tas ir arī iepriekšējā posma rezumējums. Tikai mērķtiecīgi ejot no īstenības vispusīgas izziņas uz tās māksliniecisku vispārinājumu, intelektuāli asi un emocionāli atsaucīgi uztverot jaunā laikmeta sākotni, varēja radīt šo gleznu, kurā fokusējās ne tikai E. Kalniņa un lielā mērā arī visas latviešu reālistiskās glezniecības noietais ceļš, bet arī tie meklējumi un sasniegumi, kas latviešu padomju glezniecībā kļūst vispārīgi tikai pēc gadiem.

Sociālistiskā reālisma metodes apgūvē pēckara gados tik tiešām pastāvēja grūtības un pretrunas, toties E. Kalniņa «Jaunās buras» rāda, ka daži mākslinieki bija jau nobrieduši, lai varētu metodi pārliecinoši demonstrēt ar gleznas saturu spēcīgu sociālu ievirzi un mākslinieciskā tēla vispārinājumu, ar laikmeta dinamikas izjūtu, vēsturisko apstākļu un tipu patiesīgu. Atsevišķi var runāt arī par «Jauno buru» formālo pusi, kurā parādās iezīmes, kas iesniedzas un it kā «paredz» latviešu stājglezniecības tendences ne tikai 60., bet arī 70. gados.

Jāpiebilst gan, ka sociālistiskā reālisma daiļrades metodes apguves grūtības nepagāja secen arī E. Kalniņam. Domāju, ka zināms kompromiss toreizējo prasību garā bija glezna «Pēc zvejas» (1947), kurā mākslinieks uzstājas kā sadzīves žanra gleznotājs, mēģinādams risināt izvērstāku sižetisku stāstījumu, sniegt sižetu kā notikumu. Taču pilnībā viņam tas neizdodas, un glezna it kā paliek pusceļā starp monumentālu figurāli tematisku kompozīciju un sadzīves žanra kompozīciju. Varbūt arī tāpēc vissavienības prese, kas bez ierunām uzņēma un ļoti cildinoši novērtēja «Jaunās buras», šim darbam izvirzīja ne vienu vien pretenziju.

Apzinādāmie, ka sadzīves žanrs nav viņa stihija, E. Kalniņš turpmākajos gados meklē iespēju izteikt laikmeta dinamiku tiešos jūras gleznojumos. Tematikas aktualitāti nosaka pievēršanās militāri patriotiskajiem, sporta un zvejnieku darba sižetiem. Te nozīmīgu vietu ieņem gleznas «Baltijas flotes manevri» (1948), «7. Baltijas regate» divos variantos (1952, 1954) un «Latvijas zvejnieki Atlantijā», ar kuru 1957. gadā noslēdzas šis posms. Galvenā tā iezīme ir īstenības romantisks pārdzīvojums un romantikas kāpinājums mākslinieciskajā izteiksmē, ņemot, protams, vērā to dzīves izpratni un tās iemiesojumu mākslas tēlā, kas parādās jau «Jaunajās burās».



E. Kalniņš. Skultes jūrmala. 1982.

Šis pārvērtību pilnā laikmeta romantiskais pārdzīvojums, kas daudzu citu gleznotāju darbos šķita mākslots, E. Kalniņa daiļradē atklājas ciešā vienotībā ar dziļākajām dabas formām.

Kompozīcijas «Latvijas zvejnieki Atlantijā» parādīšanās sakrīt ar jaunās paaudzes gleznotāju aktīvu darbības sākumu. Un skolotāja devums šīs paaudzes novatoriskajā sevis pieteikumā atklājās ne tikai latviešu padomju figurāli tematiskās glezniecības pamatu likšanā, bet arī romantikas ceļamaizē, jo romantisku emociju kāpinājums kļuva par vienu no «skarbā stila» attīstības elementiem.

Laikposms starp 1958. un 1972. gadu, kad mūsu glezniecībā savus ziedu laikus pārdzīvo «skarba stils», kad toreizējā jaunā paaudze, ieejot brieduma gados, pievērsās «asociatīvās» gleznas problēmai, kad ar jauniem personības apliecinājuma meklējumiem piesakās nākamā glezno-

tāju paaudze, E. Kalniņa daiļradē šķiet visklusākais. Zināmu laiku un vietu viņa radošajā darbībā sāk ieņemt visai regulāri ceļojumi. 1958. gadā mākslinieks nokļūst Ķīnā, 1964. un 1972. gadā no jauna apciemo Itāliju. Ir pabūts arī Krimā. Taču tagad ceļojumu iespaidi vairs neatspoguļojas pabeigtās kompozīcijās — gleznās, tie fiksējas tikai kā krāsu «piezīmes».

Tas tomēr nenozīmē, ka mākslinieks ir vienaldzīgs pret visu redzēto un pārdzīvoto. Tieši otrādi: ar šo laiku sākas iespaidu uzkrājumi, veidojas atziņa, ka nav tik svarīgi fiksēt tos redzētā skatā vai ainavā, ka tie jāsaista ar nozīmīgu domu vai mākslas tēlu, gleznojot varbūt pavisam ko citu.

Tematikas ziņā mākslinieks šajā laikā pievēršas tikai pašai jūrai. Iezīmējas dzīves izjūtas maiņa: «vētras un dziņu» pārdzīvojumus nomaina marīnas programmatisks redzējums, kaut gan darbos saglabājas arī romantika (sevišķi ainās ar jahtām), dinamiska, negaisa gleznojumi. Bet konkrētais tagad pakāpeniski pāraug poētiskā vispārinājumā: kādreizējās 7. regates vietā ir vienkārši «Regate» (1969), «Cieši pie vēja» (1962), «Klusums» vai «Vētra Baltijas jūrā» (abi 1971. gadā). Gadiem ejot, nemitīgi paplašinās mākslinieka atziņu un pārdzīvojumu loks, aug viņa spēja savu galveno tēmu padziļināt un paplašināt, ietverot tajā dažāto dzīves pieredzi un izvirzot sev aizvien jaunus, augstākus uzdevumus. Mēdz teikt, ka cilvēks ir maksimālists agrā jaunībā. E. Kalniņš ir maksimālists visu mūžu, un, jo tuvāk mūsdienām, jo vairāk tas sajūtams.

Sekodams šiem principiem, viņš aizvadījis arī savu astoto gadu desmitu, laiku no 70 gadu jubilejas līdz otrajai personālizstādei. Un, ja 60. gados un 70. gadu sākumā mākslinieks vēl centās apstādināt mirkli, lai liktu mums ielūkoties tā neparastībā (piemēram, gleznā «Baltijas krastos», 1972), tad 80. gados mākslinieka meistarības «siets» ir kļuvis tik smalks, ka vairs netaiž cauri neko nejaušu, materiālu un vielisku.

Šeit varētu sākties saruna par garīguma problēmu Eduarda Kalnina daiļradē. Aprobežosimies ar apgalvojumu, ka mākslinieks uz to ir gājis pa savu ceļu. Nemitīgi gleznodams dabu, viņš ne tikai izpratis to, bet arī atbrīvojies no tās tiešuma: viņa darbos tā kļuvusi par garīgu substanci. Daba ir kļuvusi par absolūtu E. Kalniņa glezniecības formu, par domu un jūtu izteicēju, reizē — arī par laikmeta humānāko ideju paudēju.

E. Kalniņa darbu izstāde atklāja nemitīgu radošās personības attīstību. Ir, protams, atelpas brīži, bet nav stagnācijas, nav krituma. Ja arī mākslinieks atgriežas kādā iepriekšējā vietā, tad vienmēr ar jaunu mērķi.

Šādu pilnvērtīgu dzīvi var dzīvot tikai tāds mākslinieks, kura radošā metode patiesi kļuvusi par domāšanas veidu, kurš neatraujas no reālistiskās mākslas pamatu pamatiem — no dabas studēšanas, kurš izvirza sev aizvien augstākus mērķus un vienmēr kalpo savas laikmeta progresīvo centienu izteikšanai. Tāda, pēc manām domām, arī ir Eduarda Kalniņa radošās metodes būtība.

Vladimirs Kozins

## GLEZNOTĀJA — KARĀ VETERĀNA PIEZĪMES

Lielais Tēvijas karš bija smags pārbaudījums visai mūsu zemei, visām dzīves nozarēm, to skaitā arī padomju mākslai, kas bija ietekmīgs līdzeklis tautas garīgo spēku mobilizēšanai cīņā pret ienaidnieku.

Kara gados padomju tēlotājā mākslā tika radīti ievērojami sociālistiskā reālisma darbi, kuri deva savu ieguldījumu uzvaras izcīnīšanā un kļuva par mūsu kultūras klasikas mantojumu.

Lielā Tēvijas kara tēma latviešu padomju tēlotājā mākslā sāka attīstīties četrdesmito gadu beigās.

Sākot ar Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas 1949. gada izlaiduma studentu diplomdarbiem, ar pirmajiem kritušo karavīru kapu pieminekļiem, mūsu republikas mākslinieki radījuši un rada darbus, kas vispusīgi atspoguļo bārgos kara gadus. Šajā četrdesmit gados ilgajā radošajā procesā bijuši dažādi posmi, tendences un viedokļi, bet visveiksmīgāk kara tēma attīstījās sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados, t. i., periodā, kad radošo pilnbriedumu bija sasnieguši mākslinieki, kuri mākslā ienāca pēckara gados.

Pirmām kārtām jāatzīmē mūsu tēlnieku lielais ieguldījums memoriālo pieminekļu tapšanā. Vispirms jau ar pirmajiem vienkāršajiem, pagaidu materiālā izveidotajiem, līdz arhitektoniski skulpturālajiem ansambļiem, kuros monumentālā formā risinātie Mātes — Dzimtenes un karavīra — uzvarētāja tēli pauz dzīves apliecinājumu. Protams, memoriālās tēlniecības raksturu lielā mērā ietekmējis Salaspils ansamblis. Šā monumenta autori tēlnieki Ļ. Bukovskis, J. Zariņš, O. Skarainis, arhitekti O. Ostensbergs, G. Asaris, I. Strautmanis, O. Zakamennijs pārliecinoši pierādījuši, ka jaunas formas, jaunas izteiksmes meklējumi nedrīkst novest pie cilvēka pozitīvā tēla noliegšanas, kā tas palaikam notiek līdzīgu memoriālu izveidē, bet gan pie tā cildinājuma. Pieminekļa pamatideja skan kā īsta optimistiskā traģēdija. Mūsu republikas rajonos atklāti vairāki izcili memoriālie pieminekļi: A. Veinbahas — Audriņos, A. Dumpes — Valkā un Tukumā, V. Alberga un Z. Zvāras — Vietalvā. Šie pieminekļi ir daudzveidīgi savā izteiksmē, bet tos vieno Lielā Tēvijas kara varoņu nemirstības apliecinājums.

Sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados parādījās izcili glezniecības, grafikas un stājskulptūras darbi. Balstīdamies uz pašu pieredzēto kara gados, mākslinieki radījuši patiesi izjustus darbus ar vīrišķīgiem cīnītāju tēliem. Kā piemērus var minēt G. Mitrēvica gleznu «Latgales partizāni», E. Iltnera kompozīciju «Kurzemes katlā», A. Klāves darbu «Nāk!»,

S. Gelberga gleznu «Sveika, Rīga!», S. Mašlakova gleznu «1941. gads», A. Fjodorova kompozīciju «Ceļā», I. Vecozola darbu «Kara ziema», A. Karjakina gleznu «Osvejas komandieri», S. Korņecka un vēl citu autoru darbus, kara dalībnieces L. Novožeņecas skulpturālos portretus, kara veterānu J. Elgurtas, T. Lakšēvica un G. Vaskas grafikas.

Nav iespējams uzskaitīt daudzās kara tematikai veltītās gleznas, grafikas, skulptūras, bet visi autori, neieslīdami maznozīmīgās detaļās, spēja patiesi attēlot karu, to dienu reālos notikumus un situācijas.

Mūsu vidū vairs nav mākslinieku — kara dalībnieku — V. Protasova, A. Klāves, S. Gelberga, V. Karjakina, E. Ozoliņa, A. Mironova, J. Feoktistova, M. Āboliņa. Lielā Tēvijas kara veterāni ir gleznotāji A. Fjodorovs, S. Cirkunovs, V. Bušs, A. Rodins, S. Doncovs, grafiķi G. Vaska, J. Elgurts, V. Pūķis, T. Lakšēvics, A. Goltjakovs, K. Bušs, tēlnieki L. Novožeņeca, A. Kristovskis, A. Rapiķis. Šo mākslinieku labākajos darbos skatītājs vienmēr sajūt kara isteno elpu.

Tiem cilvēkiem, kas karu pārcietuši, tas ir konkrēts jēdziens, un citādi nemaz nevar būt. Pats vērtīgākais, ko mākslinieks var atstāt nākamajām paaudzēm, — tā ir patiesība par karu, patiesība, ko viņš pats ir izjutis. Un tādēļ tai ir unikāla vērtība. Šo domu es gribu uzsvērt tāpēc, ka daži mākslas zinātnieki darbus, kas attēlo iespējami reālus īstenības notikumus, uzskata par tēlojoši dokumentāliem un pretstata tos asociatīviem, filozofiskiem sacerējumiem, kurus tad arī atzīst par augstvērtīgākiem. Ko tieši spēj vai nespēj sniegt dokumentālais tēlojums — tas ir cits jautājums, bet augstprātīgi runāt par šāda veida darbiem nedrīkst.

Patiesi, mūsu mākslā līdzās žanriskā rakstura darbiem ir ne mazums tādu, kuros ideja tiek pausta asociatīvi: mākslinieks notikumus tver vispārināti, atklājot parādības būtību kopumā. Tādas ir R. Valneres iespaidīgās gleznas «Tēva piemiņa», «Kliedziens», A. Goltjakova publicistiskās kompozīcijas «Hunta», «Atmiņas», G. Krolļa «Liepājas balāde» un vēl citi darbi.

Šādās kompozīcijās plaši tiek izmantots princips uz viena audekla vai lapas atveidot dažādu laiku vai laikmetu notikumus. Tas ir izplatīts un sen zināms izteiksmes veids. Bet mākslā neviens veids nevar aizstāt citu. Un iepriekš minētā mākslas zinātnieku nostāja acimredzot radusies tāpēc, ka četrdesmit gadi, kas mūs šķir no tā skarbā laika, ļauj uzvert karu arī vispārināti — kā tautu un valstu kopējo traģēdiju. Bet arī šādai vispārinātai pieejai kara attēlošanā nepieciešams konkrēts tēls un pirmkārt — idejiskās ieceres skaidrība, nevis tikai asociāciju shēma.

Tautas likteni veido atsevišķu cilvēku likteņi, un spēja saredzēt mazajā lielo ir mākslinieka vērtīgākā īpašība.

Kā apliecinājumu teiktajam gribu minēt darbus, kas stāsta par latviešu sarkanajiem strēlniekiem (šajā jomā mums ir visspilgtākie sasniedzumi), — I. Zariņa gleznas «Leģenda», «Es karā aiziedams», E. Iltnera kompozīcijas «Degošie koki», «Nemirstība», E. Grūbes triptihu «Zem karoga», V. Alberga veidoto latviešu sarkano strēlnieku pieminekli.

Šajos darbos mākslinieki, attēlodami laikmeta izcilos notikumus un leģendāros varoņus, centās parādīt šķietami maznozīmīgu, bet konkrētu situāciju vai sīzētu, kas palīdzētu atveidot vispārīgāku, izteiksmīgu tēlu. Šie mākslinieki nebija strēlnieku laikabiedri, un Pilsou karš viņiem ir vēsture, gan sakausēta ar pašu priekšstatiem par šo laikmetu. Un tam bija ļoti svarīga nozīme savas idejiski sabiedriskās nostājas noteikšanā.

Pēdējo gadu izstādēs, kuras veltītas Padomju Armijai un mūsu Uzvaras gadadienai, bija saskatāma diezgan atšķirīga pieeja kara attēlojumam — gan tradicionāla, gan gluži jauna. Par dažām no tām gribu izteikt savas domas.

Arvien biežāk krīt acīs, ka karavīra tēlam trūkst izteiksmīguma, tas tiek atveidots it kā laika dūmakā tīts, zaudē konkrētību. Un arvien biežāk mēs sastopamies ar neizprotamu baiļu attēlojumu. Šī tendence vērojama galvenokārt jauno mākslinieku darbos. Karš ir briesmīgs, to nevar apstrīdēt. Bet pastāvēja taču draudi Dzimtenei, un cilvēki, pārvarēdami visas iespējamās un neiespējamās grūtības, nesalūza, nezaudēja ticību, bet katrs darija savu konkrēto darbu Uzvaras vārdā.

Tāpēc deheroizācijas un dekonkretizācijas tendence, runājot par Lielo Tēvijas karu, izkropļo patiesību par šo karu. Jā, karš bija drausmīgs, bet arī varonības pilns.

Mākslinieks, strādājot pie vēsturiskas tēmas, vienlaikus it kā ielūkojas nākotnē. Šajā gadījumā viņš, attēlodams pagātņi, brīdina par šausmu iespējām nākotnē. Patiesām, mēs dzīvojam trauksmainā laikmetā, nemierīgā pasaulē, un baiļu attēlošana var palīdzēt cilvēki par mieru. Tomēr grūti piekrist, ja nākamība tiek attēlota kā neapdāma atoma apokalipses stihija, kur cilvēkam nav nekādas nozīmes. Bet cilvēks jebkuros apstākļos cīnīsies par savu cilvēcisko cieņu, un māksla nedrīkst zaudēt ticību cilvēkam. Pie kā noved cilvēka dehumanizācija, mēs zinām no buržuāziskās mākslas pieredzes.

Vēl jāpiemin kāda jauna tendence. Literāti ir ieviesuši terminu «komforta māksla». Un tās izpausme vērojama ne tikai literatūrā. Televīzijas pārraidē skan patikams valsis un patikama balss dzied par to, ka karavīrs, kas zaudējis kājas, hospitāli mierina medicīnas māsu ar vārdiem — «mēs vēl uzdejosim šo valsi». Bet kādā gleznā savukārt redzama sagrauta pilsēta — «estētiski skaistas» drupas. Skaties un priedāties! Diemžēl tas nav jauns skatījums un nav traģiskuma jauna izpausme. Tā ir dzīves un mākslas deheroizācija.

Mēs zinām, ka karā gājuši bojā 20 miljoni padomju cilvēku. Bet cik vēl ir izkropļotu likteņu, kam karš nav beidzies un nebeigsies nekad. Un šajā kara traģikas izpausmē ir ne mazāk vīrišķības, uzvaru un zaudējumu, pacilātības un nomāktības nekā tur, kur skanēja šāvieni.

To visu aizmirstot, šo patiesību nepauzot mākslā, mēs nebūsim pateikuši visu patiesību par karu, katrā ziņā — par kara laika paudzi. Un šis uzdevums jāveic pēckara paudzes māksliniekiem.

Var saprast, ar kādām grūtībām jāsastopas jaunajiem māksliniekiem, pievēršoties Tēvijas kara notikumiem. Bet ir taču dziļi izjusti jauno kinorežisoru darbi par kara tēmu («Divdesmit dienas bez kara», «Balt-

krievijas stacija»), tāpat komponistu skaņdarbi, kas guvuši sabiedrības atzinību. Arī tēlotājā mākslā jaunie gūst panākumus tad, ja cenšas konkrēti iedziļināties attēlojamajā tēmā, nevis paspīdēt ar savu talantu. Kādā no izstādēm pārliecinošu tēva — kara veterāna tēlu sniedzis J. Utāns gleznā «Atgriešanās». Veiksmīgs ir arī A. Lapīņa darbs «Atgriešanās», V. Ozoliņa oforti «Uzvara», A. Voitkāna dinamiskās skulptūras. Domāju, ka jauno mākslinieku panākumi būtu vēl lielāki, ja viņi pazītu Padomju Armijas dzīvi mūsdienās ar tās pārmantotajām varonības tradīcijām, ar grūto darbu, ko prasa Tēvijas aizsardzība.

Nobeigumā gribu teikt, ka padomju tautas varonības atveidojums tēlotājā mākslā nekad nezaudēs aktualitāti, vienmēr sniegs ierosmi daiļradei un veicinās spilgtu mākslas tēlu rašanos.

Pievēršoties kara tēmai, māksliniekam arvien jāizjūt visdziļākā cieņa un godbijība pret tiem, kas atdevuši savu dzīvību par to, lai mēs spētu šodien mierīgi strādāt.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

1911

1911

Dzintra Andrušaitē

## NIKLĀVS STRUNKE SAVĀS VĒSTULĒS UN ĀRPUS TĀM

Agrā jaunībā Pēterburgā, iepazīstot izcilus māksliniekus un dažādu novirzienus mākslā, Niklāvs Strunke nācis pie atziņas, ka istam māksliniekam ir jāpārzina visas skolas, viss, ko devis laikmets, un tikai tad var pieteikt sevi, savu īpatnējo skatījumu uz pasauli. Mērķtiecīgi un neatlaidīgi viņš centās realizēt savus sapņus un ieceres arī Itālijā, kur uzturējās studiju nolūkā. Pirms ieskatāmiēs Niklāva Strunkes vēstulēs, iepazīsimies ar viņa jaunības dienu gaitām, kam raksturīga nerimtīga tieksme pēc vispusīgām un dziļām zināšanām.

Niklāva Strunkes priekšteči izsenis dzīvojuši Briedienā, starp Cēsīm un Valmieru. Tēvu dienestnieka gaitas aizvedušas uz Poliju, kur Gostināns pilsētā 1894. gada 6. oktobrī piedzimis Niklāvs. Māte — Marija Safronova, pēc tautības krieviete. Tāpēc Niklāvs vispirms iemācās runāt krieviski, latviešu valodu apgūdams tikai deviņu gadu vecumā. Vēlāk vecāki atgriežas dzimtenē, kur zēns mācījies un beidzis Liepiņa progimnāziju Valmierā (1903—1909). Pēc tam viņš dodas uz Pēterburgu, kur vispirms pie dažādiem meistariem privāti sagatavojas eksāmeniem glezniecībā un grafikā. Dažus gadus (1909—1911) mācās Keizariskajā mākslas veicināšanas skolā pie N. Rēriha un I. Biļibina. Pēc tam divus gadus (1911—1913) pavada M. Bernšteina darbnīcā. M. Bernšteins bija liels savādnieks, jo savus darbus nav izstādījis vai rādījis citiem. Studijā uzņēmis galvenokārt talantīgus, bet trūcīgus audzēkņus. Lieliski mācīja zīmēšanu un anatomiju, formu un krāsu izpratni. Pēterburgas Mākslas akadēmijā pie profesora V. Matē N. Strunke apgūst oforta māku. Te arī radusies interese par formu. Vēlāk viņa uzmanību saista kubisms. Jaunā mākslinieka zīmējumi tiek publicēti žurnālā «Gailis» (1912—1913). Viņš piedalās arī IV Latviešu mākslinieku darbu izstādē. Atgriezdamies Rīgā, N. Strunke apmeklē J. Madernieka studiju (1913—1914). J. Madernieks nostiprina audzēkņos mīlestību pret tautas mākslu, iepazīstina ar jaunākajiem mākslas virzieniem ārzemēs, pievērš viņu uzmanību teātrim, kuru pats ļoti mīlēja. Ne viens vien viņa audzēknis vēlāk pievērsās skatuves noformēšanai — viņu vidū tik atšķirīgi mākslinieki kā L. Liberts, A. Cīrulis, N. Strunke.

1915. gadā, Pirmā pasaules kara laikā, N. Strunke kā brīvprātīgais iestājas latviešu strēlnieku 6. Tukuma bataljonā. Ķekavas frontē par viņa tuvāko biedru kļuva mākslinieks Jāzeps Grosvalds, kuru N. Strunke pazina kopš Pēterburgas laikiem. Strēlnieku gaitās ņemta viela ne vienam vien darbam. Līdzās J. Grosvaldam, J. Kazākam un K. Baltgailim



N. Strunke pieskaitāms pie latviešu strēlnieku cīņu atainotājiem mākslā. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā glabājas to gadu zīmējums «Strēlnieki pozīcijās», datēts ar 1916. gada 3. jūliju.<sup>1</sup> Kompozīcijas lielāko daļu aizņem no baļkiem un velēnām būvētas blindāžas atveids. Labajā stūrī attēlots sēdošs strēlnieks, kura sagumušais stāvs pauz nogurumu. Augšējā zīmējuma daļā uz pelēkā debess fona izceļas priēžu stumbri, efektīga signālraketes atblāzma, strēlnieka siluets. Šā necilā zīmējuma autoram tolaik bija tikai 22 gadi un kara atņemta jaunība. Skolu un māju, ielu un muzejus, trokšņainu zaļumballi vai klusu brīdi jūrmalas kāpās pie molberta nomainīja tranšejas un ierakumi. Dzīve ritēja no viena signālraketes zibšņa līdz otram. Katrs dzīvais apzinājās mirkļa vērtību, pārdomu brīdis atsvēra gadiem neapjausto. Atziņa un iedvesma tika gūta, lūkojoties mierīgas debess laukumiņā, kā tas attēlots zīmējumā.

<sup>1</sup> RLMVM, inv. № 372945, J. Akuratera fonds. Ekspozēts K. Barona muzeja pastāvīgajā ekspozīcijā.

Pēc demobilizācijas N. Strunke kādu laiku uzturējās Maskavā. Rīgā atgriezās 1919. gadā un aktīvi iesaistījās mākslas dzīvē. Viņa grafikas lapas tika iekļautas mapē «Ekspressionisti». Piedalījās Rīgas mākslinieciskajā noformēšanā par godu 1919. gada 1. Maija svētkiem, kā arī uzskā scenogrāfa gaitas ar dekorācijām Raiņa lugām.

Vecrīgā, Mārstaļu ielā 1, viņam bija darbnīca ar skatu uz Pēterbaznīcu un Jāņa baznīcu. Te valdīja savdabīgs gaismas, puķu un tautas mākslas priekšmetu savienojums. Kolekcija sākās ar tēvamātes mantojumā atstātajām relikvijām — spoguļi, senu svečturi un lukturi. Tas viss kopā ar paša mākslinieka gleznām un zīmējumiem radīja skaistu pārdzīvojumu ikvienam, kas te iegriezās. Darbnīcā tapušas ainavas baltās, zaļās un zilās krāsās — pagalma stūris ar ziedošām abeļēm, ganību skati ar govīm un zirgiem, stalti, robusti vīri un sievas pelēkos un sarkanos tērpos. Nopietnā un lietišķā noskaņa labi sadzīvoja ar teiksmainās senatnes atspulgu. Kompozīciju vienkāršība, krāsu dzidrums un vārdoš nepasākāma lielas personības klātbūtne tuvina šos darbus arī šodienas skatītājam.

Līdztekus glezniecībai N. Strunkes daiļradē vienu no nozīmīgākajām vietām ieņēma grāmatu ilustrēšana. Kādā intervijā mākslinieks teicis: «No gleznām vien neeksistēju, bet dzīvoju kā ilustrators un dekorators, jo no četrām piecām gleznām, ko gadā izdodas pārdot, dzīvot nevar.»<sup>1</sup>

Grāmatu grafikai mākslinieks pievērsās jau Madernieka studijas laikā. 20. gados grāmatu ilustrācijās un vāku zīmējumus darinājuši J. Jausudrabīņš, J. R. Tilbergs, A. Kronenbergs, S. Vidbergs, A. Cīrulis. Šo talantīgo un savdabīgo mākslinieku darbu pulkā N. Strunkes devums izceļas ar skaidrību un perfekto kompozīciju. Viņa ilustrācijas saista ar neatkārtojamo originalitāti, tieksmi pēc eksotikas, ar sajūsmu par tālo pagātni, ko pauž tautas teikas un pasakas.

N. Strunkes noformēto grāmatu saraksts ir garš. Lūk, dažas no tām: L. Laicena «Attainotie», A. Austrīņa «Klusuma gavīles» un «Māras zemē», K. Skalbes «Ziemas pasakas», L. Paegles «Vālodzes šūpulis», L. Zamaiča «69°33'11" Ziemeļu platuma», A. Čaka «Umurkumurs», V. Plūdoņa «Eža kažociņš», kā arī pasaku krājums «Gudrais Ansis un velns» u. c. Asais un robustais N. Strunke atzina, ka mīl pasakas. Apsveikuma adresē A. Brigāderei viņš rakstīja: «Izsaku dziļu cieņību par Jūsu domu nesēju tēliem latviešu pasakās, kas arī man ir tuvas.»<sup>2</sup> Viņa ilustrācijas ir suverēni mākslas darbi, kas rosina iztēli. Viena no N. Strunkes ilustrāciju raksturīgākajām īpašībām bija ikdienas redzējums mākslinieka simbolista skatījumā, kā arī ārkārtīgi nopietna pieeja jebkura žanra sacerējumam. Atzinīgi viņa darbus novērtējis, piemēram, Aleksandrs Čaks: «Latvijas vārdu ar savu mākslu Strunķis ir nesis visā plašajā pasaulē, un kā pasaku ilustrators viņš ir pats pirmais uz mūsu apaļās zemes.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Liepiņš O. Niklāvs Strunke — «Fuente Ovehuna» dekorators. — Pēdējā Brīdī, 1927, № 54.

<sup>2</sup> RLMVM, inv. № 24252, A. Brigāderes fonds.

<sup>3</sup> Čaks A. Apskauzams cilvēks. — Atpūta, 1940, № 799, 24. lpp.



Grāmatu noformējumā N. Strunke uzstājās pret ārzemju paraugu atdarināšanu, aicinādams radīt jaunu dekoratīvu grāmatu ietērpu, kas saakanētu ar laikmeta prasībām. N. Strunki kā ilustratoru augstu vērtēja arī B. Vipers, uzteikdams viņa neizslikstošo fantāziju un izdomu, ieceru bagātību.<sup>1</sup>

N. Strunke piederēja pie māksliniekiem, kuri tolaik visvairāk interesējās par literatūru. Ar daudziem rakstniekiem viņu saistīja cieša draudzība. N. Strunke bija viens no Čaka īstajiem draugiem. Viņa māksla bija tuva Rainim un Brigaderei. Draudzīgas attiecības māksliniekam izveidojās ar L. Zamaiču, J. Sudrabkalnu, J. Jaunsudrabiņu, A. Austrīņu, aktrisi A. Klinti, režisoru J. Zariņu. Mākslinieks bieži viesojies pie A. Kurcija un viņa dzīvesbiedres gleznotājas Lūcijas Kuršinskās. Literāti kļuva par mākslinieka garīgo atbalstu dzīves grūtajos brīžos, palīdzdami kā kurš prazdami. Tika izgādāti līguma darbi žurnālu redakcijās, kādā grāmatu apgādā vai dekorācijas teātra izrādei. Te vairāk varēja

<sup>1</sup> Vipers B. Ievads Niklāva Strunkes izstādes katalogam. R., 1940.



I. Vecozols. Konrāds Ubāns. 1980.



K. Ubāns. Smēķētājs (V. Eidukeviča portrets). Ap 1915. gadu.



K. Ubāns. Bēgli. 1917.



K. Ubāns. Pievakārē. 1938.



K. Ubāns. Pērses upe. 1959.



V. Kozins. Klusuma bridis. 1982.



L. Purmale. Ainava ar egli. 1985.



I. Muižulis. Daina. 1985.



D. Lielā. Klusā daba. 1986.



F. Kirke. Nocenotās preces. 1986.



S. Krastiņa. Portrets. 1986.



J. Petraškēvičs. Tērps ar Himēras apkakli. *Krāsaina mecotinta, sausā adata*. 1986.



I. Iltner. Čigāniete. 1986.



Z. Frolova. Dzires. 1986.



N. Strunke. Kostima mets K. Goldoni lugai «Melis».



N. Strunke. Dekorāciju mets B. Šova lugai «Velna māceklis».



N. Strunke. Dekorācijas mets.

palīdzēt A. Austrīņš un J. Lācis. A. Kurcijs savukārt mēģināja pārdot gleznas.

N. Strunke sniegums jau viņa radošās darbības sākumposmā izcēlās ar spēcīgu individuālu skanējumu, bet mākslinieks uzskatīja, ka vēl nav pietiekami apguvis pasaules izcilāko meistarų skolu un, izmantodams Kultūras fonda pabalstus un prēmijas, devās uz Itāliju, kur ar nelieliem pārtraukumiem uzturējās no 1924. gada līdz 1927. gadam, kā arī 30. gados. Nodoms pilnveidot savu meistarību Itālijā acimredzot radās Berlīnē, kur muzejos skatītie itāliešu Renesanses gleznotāju darbi izraisīja vislielāko interesi. Uzturoties Berlīnē, Romā, Florencē un Kapri, N. Strunke bieži rakstīja draugiem vēstules. Ap trīsdesmit literātiem adresētu vēstuļu atrodas Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja fondos. Dzīvodams svešumā, mākslinieks interesējās par visu, kas notiek dzimtenē. No vēstulēm gūstam arī informāciju par mākslas dzīvi Berlīnē un Romā, par izstāžu darbību un interesantām personībām, jo ārzemēs N. Strunke kontaktējās ar vācu un itāliešu māksliniekiem, iepazīstināja viņus ar Latvijas kultūru.

Šajā krājumā vēstules publicētas, saglabājot autora izteiksmes veidu un steidzīgo ritmu. N. Strunke vēstules rakstīja steigā un satraukumā, slimības, smagu domu un neatliekamā vajadzību nomācīts. Atkārtotie izmisīgie lūgumi pēc palīdzības padarīja mākslinieku nervozu, neiecietīgu pašam pret sevi. Reizēm tās ir pilnas lūguma un rūgta humora dzelzķņiem, kas dur vairāk gan pašam. N. Strunke vēstules ir nopietnas, sadzīvīskais tajās nav šķirams no mākslas pasaules. Šķiet, ka tās rakstījis rūpju un nerimtīgas darbības pārņemts krietni padzīvojis vīrs, bet tolaik māksliniekam bija tikai ap trīsdesmit gadu.

Pēdējos gados muzeja fondi papildinājušies ar jauniem materiāliem — N. Strunke gīmetnēm, vēstulēm, kostīmu skicēm, akvareļiem un zīmējumiem. Kad iepazīnos ar šo daudzveidīgo materiālu, Niklāvs Strunke manā apziņā guvis dzīvu veidolu, saredzu un saklausu viņu J. Jaunsudrabiņa romānā «Kapri»<sup>1</sup> mākslinieka Iksena tēlā. Trāpīgs ir mākslinieka portretējums, tiešā un konkrētā valoda, kas glaimu un mīļvārdu radušai ausij šķiet parupja. Iksena darbības joma tāda pati kā N. Strunkem. Arī J. Jaunsudrabiņš uzturējās Kapri un stundām ilgi zīmēja salas skarbās klintīs.

N. Strunke pamatoti uzskatīja, ka labi jāpazīst sava zeme un sava tauta, tāpēc apceļoja Latviju krustu šķērsu. Vēlākajos gados tādā pašā veidā apceļoja Itāliju. Gribētos sacīt, ka arī mākslinieks jāiepazīst kopā ar laikmetu, kurā viņš dzīvojis, lai viņa daiļradē mēs saudzītos zinīgi un saprotoši. «Itāliešu vecmeistari no 12., 13. un 14. gadu simteņiem man tapa par mīļākiem skolotājiem, pie kuriem mācījos iziet cauri visām skolām.»<sup>2</sup> teicis Strunke. Viņš alka iepazīt visu, ko devuši pasaules izcilākie mākslas meistari.

Romā radās iespēja noīrēt darbnīcu. Tā atradās *Via Crescenzia* 19 —

<sup>1</sup> Jaunsudrabiņš J. Kop. r. 15 sēj. R., 1983, 10. sēj.

<sup>2</sup> Plaudis J. Vienu stundu ar Niklāvu Strunki. — Jaunākās Ziņas, 1933, 3. janv.



Niklāvs Strunke Florencē. Ap 1924. gadu.

sešstāvu nama mansardā ar terasi. Caur stikla jumtu un sienām spīdēja dāsnā dienviņu saule. No darbnīcas varēja saskatīt kalnus, kā arī Pēteru baznīcu un Vatikānu. Roma māksliniekam kļuva arvien tuvāka. Itālija (sevišķi ziemā) bagāta ar brūnganiem toņiem, kas ir nepārspējami arī glezniecībā. Bet ne tikai šie krāsoņi dara Itāliju tuvu latvietim. Te gaist mūsu ziemeļnieciskā atturība: māksla un daiļums it kā atbrīvo sirdis sajūsmai. N. Strunke iegriezās baznīcās, aplūkoja senatnes pieminekļus. Tad atpūtās pieticīgajās tratorijās un atkal soļoja tālāk — pētīt kvatrocentistu freskas. «Romu var redzēt tikai tas, kas viņā dzīvo. Jo ilgāk viņā dzīvo, jo vairāk viņa ievēl sevi. Tā ir laikam vienīgā pilsēta pasaulē, kas nav vienkārši pilsēta, bet it kā tāda dzīva būtne, dzīvs elements, kas nepadodas klasifikācijai, bet kurā var iemīlēties un kas paliek tuvs.»<sup>1</sup> Romai mākslinieks ļāva sevi pakļaut. N. Strunke iepazīna

<sup>1</sup> *Palmēnu Klāvs*. Vēstule no Romas. — Latvijas Vēstnesis, 1924, 6. febr.



un iemilēja to Itāliju, kas praktiski nav pieejama tūristiem — nabadzībā un trūķumā izvārgušu ļaužu dzīves un atpūtas vietas. Sevišķi mīla māksliniekam bija Romas apkārtnē.

Romā N. Strunki palaikam apmeklēja citi latviešu mākslinieki. Tad tika rīkotas kopīgas pastaigas. «[.] Prātā nāk man vēl viens 1. maijs, kurš tika svešumā pavadīts un vēl pilsētu pilsētā Romā. Bija karstas tveices pilnas dienas. Atstājām aiz sevis puteklainās ielas un pa vēsturisko *Via Appia* devāmies uz priekšu.[.] Pa ceļam nokāpām antīkās kaktombās, kur vajātie kristīgie slēpušies, miruši un apglabāti. Baigs gājijens ar svecītēm rokās pa šīm mūžīgām miroņu alām. Un, kad atkal iznācām laukā maija saulē, tad no lielām pārmaiņām bijām kā apjukuši. Arī *Via Appia* ceļmalas ir nebeidzama kapsēta, kur marmora pieminekļu daļas mētājas vai ik uz soļa. Pīnijas un ciprese rindojas kā svētceļotājas uz antīkām kapenēm. Bet pāri tām svaiga zālīte un smaržojoši ziedi. [.]

Roma sen aiz muguras... jau pamalē sāk pacelties kalnu rindas.[.] Strunke stāsta par seno romiešu vareno dzīvi, par senu laupītāju pilsētu tais drupās. Spoži ritēja maija saule, un ar krēslu mēs atgriezāmies atkal mūžīgā pilsētā,» rakstīja Uga Skulme.<sup>1</sup>

Zīmējumos un akvareļos tika iemūžinātas Itālijas ainavas un pilsētu skati, lai vēlāk darbnīcā pārtaptu eļļas gleznās. «Itālijas ainavās jau notikusi telpisko zilo un zaļo krāsu nodalīšanās no vieliskām. Priekšmetu apjomu palīdz izteikt ēnas. Arī šie darbi, iegūdami konventionālo dziļumu, nezaudē plakano raksturu. Strunkes darbos cilvēks un viņa roku darbs sakausēti vienā veselā ar dabu.»<sup>2</sup> U. Skulme turpina savu domu.

N. Strunke arvien bija jūtīgs pret sociālajiem kontrastiem. Viņš ar cieņu izturējās pret citu tautu trūcīgās inteliģences pārstāvjiem, sajuzdamas domu radniecību. Nokļūt Romas mākslas dzīves centrā N. Strunkem palīdzēja spējas rast kontaktus ar jauniešiem itāliešu māksliniekiem. Tolaik uzmanības centrā esošais Marineti<sup>3</sup> pat ierosināja sarīkot N. Strunkes gleznu un grafikas izstādi Romā. 1924. gada nogalē Romā N. Strunke sarīko savu gleznu un grafikas darbu izstādi.

Arī nākamajos gados N. Strunke aktīvi pievērsās izstāžu darbībai: 1925. gadā Vispasaules dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē viņš iegūst zelta medaļu, 1927. gadā sarīko personālizstādi Stokholmā, kā arī piedalās Leipcigas grāmatu izstādē un grāmatzīmju (*Ex libris*) izstādē Buenosairesā.

Pie Niklāva Strunkes un viņa sievas Olgas kā mājās jutās aktrise Paula Baltābola. 1924. gada aprīļa beigās ar nodomu uzlabot veselību Romā ieradās arī Leons Paegle, ar kuru māksliniekam izveidojās īpaši cieša draudzība.

Nu mansardā dzīvo visi četri. Niklāvs, kā parasti, augu dienu strādā. Olga rūpējas par viesiem. Paulai Baltābolai ik dienas kaut kas pazūd, aizmirstas vai gadās kāds pārpratums. Leons Paegle pamazām atgūst dzīvesprieku, domā par literārajām iecerēm un raksta mīļas vēstules sievai Aīnai. Bet vakaros Niklāvs draugus vadā pa Romas skaistākajām vietām. Kādu laiku Itālijā pavada arī Linards Laicens. Abi ar Strunki apceļo šo skaisto zemi. Vērojumi un sajūsma par redzēto iespaido arī dzejnieka daiļradi. Linarda Laicena rindas

*Oranžu melnzaļais kuplums pa pakalniem*

*Oļīvu sudraba bālganais dārzos<sup>4</sup>*

bagātina mūsu iztēli, jo tieši šis «olīvu sudraba bālganais» tonis un apelsīnkoku lapotnes tumšais zaļums ir tik raksturīgi mākslinieka paletei. To apliecina muzejā rodami N. Strunkes zīmējumi un akvareļi, kas ar savu smalko krāsziedu atsauc atmiņā dzejnieka rakstītās rindas. Šajos darbos svarīga loma ierādīta kontūrai, stingriem liniju ritmiem. Atturīgais un lakoniskais grafiskais risinājums pauž mākslinieka attieksmi pret

<sup>1</sup> Skulme U. N. Strunča «*Rocca di Papa*». — Daugava, 1929, № 6, 752. lpp.

<sup>2</sup> Turpat.

<sup>3</sup> Filippo Tomazo Marinetti (1876—1944) — itāliešu rakstnieks, futūrisma teorētiķis. Tolaik darbojās Neatkarīgo teātrī Romā.

<sup>4</sup> Laicens L. Skaistā Itālija. R., 1925.

N. Strunke. Ilustrācija igauņu pasakai.



šo zemi, kurā, kā to liecina vēstules, tik daudz skumjas pieticības. Itālijas laika studijām raksturīga arī kopīga tematika — dabas ainavas un pilsētu skati.

Daži no draugiem dāvātajiem darbiem nonākuši mūsu muzeja fondos. Milzīgs kaktuss attēlots, piemēram, Paulai Baltābolai dāvātajā zīmējumā «Capri»<sup>1</sup>. Te atrodas A. Kurcijam sūtītais akvarelis — uz kalna fona sārts tornis robotām malām un kuģu masti.<sup>2</sup> Akvarelis «Florences jumti» glabājas J. Akuratera fondā<sup>3</sup>; vēl kāds cits akvarelis rāda jumtu un cietumam līdzīgu torni ar aizrestotiem logiem.<sup>4</sup> Mākslinieks bieži attēlojis slaidās cipreses, arī skatus no kalniem uz Florenci. Viens no šādiem akvareļiem bija sūtīts operdziedonim Jānim Kārķliņam<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> RLMVM, inv. № 352833, 352834, P. Baltābolas fonds.

<sup>2</sup> RLMVM, inv. № 97984, A. Kurcija fonds.

<sup>3</sup> RLMVM, inv. № 372948, J. Akuratera fonds.

<sup>4</sup> RLMVM, inv. № 372947, J. Akuratera fonds.

<sup>5</sup> V. Lāča Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, inv. № 65—64784. Klātpieliktajā vēstulē uzrādīta arī N. Strunkes adrese: *Firenze. Costa di S. Gioglio 54*.

Viens no mākslinieka eksistences avotiem Itālijā bija grāmatu un žurnālu ilustrēšana. Vēstules atklāj N. Strunkes darba procesa sešību: vispirms — pamatīgas materiāla studijas, tad — skices vairākos variantos, līdz top nevainojami tehniski nostrādāts darbs. Bagātīgi ir ilustrēta A. Brigaderes varoņteika «Spēka dēls»<sup>1</sup>. Te netrūkst N. Strunkes grāmatu noformējumam raksturīgo viņešu, kurās savijas stilizēti augu un putnu motīvi. Nelielos, lakoniskos zīmējumos attēlots arājs un viņa darba dzīves jomas senatnē. Un, protams, krāsainās ilustrācijas — zilā, zaļā, sarkanā un dzeltenā krāsā.

Līdzīgā manierē noformēta antoloģija «Cīruļu koris»<sup>2</sup>, kur vienā no krāsainajām ilustrācijām parādīts Lāčplēša pirmais varoņdarbs. Neiztrūkst arī noformējumā ir latviskie ornamentī. Ilustrācijās zināmā mērā vērojama Strunkem raksturīgā naivitāte un bērnu uztverei nepieciešamais maigums un sirsnība. Itālijā tapušās bērnu grāmatu ilustrācijas, tāpat kā pārējie N. Strunkes darbi par pasaku tēmu, ir nozīmīgs ieguldījums latviešu bērnu grāmatu grafikas izveidē, godavietā liekot darba un varoņības tikuma slavinājumu.

N. Strunkes gaumei uzticējās gan L. Laicens, gan L. Paegle, lūgdami viņu ilustrēt savus sacerējumus. Sakarā ar darbu pie Āfrikas tautu pasakām<sup>3</sup> L. Laicens raksta: «Izvēlies un ilustrē, kā Tev pašam patīk... savu vārdu komponē lielāku nekā manu.»<sup>4</sup> Dzejnieks pozitīvi vērtē N. Strunkes zīmējumus «Ilustrētajā Žurnālā» un vāku L. Zamaičas krājumam «69°33'11" Ziemeļu platumā»: «... es viņus tā kā tā turu par labākajiem vākiem, kādi vien pēdējā laikā mūsu mēbelīgajā Rīgā parādījušies.»<sup>5</sup> L. Paegle savukārt vēstulēs runā par darbu pie romāna, kuru nodomājis izdot tikai ar N. Strunkes ilustrācijām, piešķirot pilnīgu brīvību mākslinieka iztēlei.<sup>6</sup>

Itālijā gūtie iespaidi guva izpausmi arī vēlākajos gados — ilustrācijās M. Gorkija «Pasakām par Itāliju»<sup>7</sup>.

Kā varam spriest pēc vēstulēs minētajiem faktiem, mākslinieks, uzturēdamies Vācijā un Itālijā, savus draugus literātus arī portretējis.<sup>8</sup> Viņš piemin gleznotos K. Skalbes un L. Laicena portretus, kā arī Krišjāņa Barona pabeigto portretu. 1924. gadā tapis A. Austrīņa portrets, kas ēlabājas Valsts Mākslas muzejā, bet L. Zamaičas portreta skice atrodas Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā. Vēlākajos gados darināts arī A. Čaka portrets.

<sup>1</sup> Izdots Rīgā 1927. gadā.

<sup>2</sup> Cīruļu koris. Bērnu antoloģija. Sastādījis J. Ezeriņš. R., 1926.

<sup>3</sup> Melnās pasakas. [L. Laicena izlase un tulkojumi.] R. 1925.

<sup>4</sup> RLMVM, inv. № 55539. L. Laicena vēstule N. Strunkem 1924. gada 16. jūnijā.

<sup>5</sup> Ar vārdiem «mēbelīgā Rīga» L. Laicens raksturo buržuāzisko aprindu gauri. Tai pašā — 1924. gadā Rīgā iznācis L. Laicena stāstu krājums «Mēbelīgā Rīga un pielikumi».

<sup>6</sup> RLMVM, inv. № 373854. L. Paegle vēstule N. Strunkem 1924. gada 18. jūlijā. Runa ir par L. Paegles nepabeigto romānu «Nāves cilpa», kurā attēlots Pirmais pasaules karš.

<sup>7</sup> Grāmata J. Ābramas tulkojumā iespiesta Rīgā 1941. gadā.

<sup>8</sup> RLMVM, inv. № 81383, A. Austrīņa fonds.

N. Strunke aizrāvās ar visu, ko darīja, un darīja visu pamatīgi. J. Bīne rakstīja, ka nav nevienas nozares, kur mākslinieks nebūtu ko veicis, un šis veikums arvien ir ar īpatnu garu caurstrāvots.<sup>1</sup> Kā liecina vēstules, N. Strunki nodarbinājušas domas par teātri (krievu, latviešu un itāliešu). Tāpēc, uzturoties ārzemēs, viņš labprāt iepazīstas ar teātriem un to darbiniekiem. Tuvāks viņam bija Džuilio Bragalja — viens no labākajiem jaunajiem režisoriem Romā, tolaik — vienīgais jaunu ceļu meklētājs itāliešu teātri. Un N. Strunke atzīst, ka «Latvijas Dailes teātris teatrālā mākslā stāv daudz augstāk par itāļu pilsētas teātriem»<sup>2</sup>. Sevišķi viņu interesē Aleksandra Tairova panākumi. Noskatīdamies Berlīnē izcilā padomju režisora vadītā Maskavas Kamerteātra izrādes, N. Strunke šo ansambli salīdzināja ar simfonisko orķestri.<sup>3</sup>

N. Strunkes sniegums scenogrāfijas jomā ir bagāts un daudzveidīgs. Viņš darinājis dekorācijas Nacionālajai operai un Nacionālajam teātrim. Tās bija laikmetīgas un oriģinālas, ar māksliniekam neiztrūkstošu vienkāršību un atjautību risinātas. Kad 1926. gadā nodibināja Strādnieku teātri, N. Strunke kļuva par pirmās izrādes — B. Sovā «Sātana apustūla» — dekoratoru. Virkne interesantu iestudējumu tapa aizrautīgā sadarbībā ar Jāni Zariņu un Juriju Jurovski. Vairāki dekorāciju meti bija izstrādāti tieši Florencē, piemēram, E. Tollera lugai «Eižens Hinkemenis» (1926).<sup>4</sup> N. Strunkes Itālijā darinātos dekorāciju metus atzinīgi novērtēja J. Sudrabs: «Interesantu skatuvī uzbuvējis Strunke. Pēc diviem Itālijā pavadītiem gadiem (trešdien Strunke atkal aizbrauca uz Florenci) viņš sasniedzis brīnišķīgu kompozīcijas vienkāršību, līniju un krāsu atturīgumu, kas ietver sevī vairāk dzejiska maiguma nekā ir visgreznākajā pārpilnībā. Terases arhitektūra, kāpnes, simetrija un harmoniskās krāsas iepriecina acis.»<sup>5</sup>

Strādāts tiek daudz un intensīvi, bet viņa finansiālais stāvoklis ir ļoti nenoteikts. Sarežģījumus rada termiņā nesamaksātie honorāri, nepārtraukti trūkst līdzekļu iztikai. Slimība neatkāpjas pat izslavēti dziednieciskajā Kapri klimatā. Skaistajā sapņu zemē ziemas saulgriežos rakstītās vēstules pauž ilgas pēc Latvijas ziemas un egļu smaržas. Bet braukt uz mājām nevar, pirms nav nomaksāti parādi.

Vācot ziņas par N. Strunkes dzīvi un daiļradi, iepazīnos ar viņa rakstiem presē, kas publicēti ar pseidonīmu Palmēnu Klāvs. Bet recen-

<sup>1</sup> Bīne J. N. Strunkes 25 gadu darbības atceres izstāde. — Raksti un Māksla, 1940, № 3.

<sup>2</sup> Palmēnu Klāvs. Vēstule no Romas. — Latvijas Vēstnesis, 1924, 6. febr.

<sup>3</sup> Palmēnu Klāvs. Maskavas kamerteātra izrādes Berlīnē. — «Latvijas Vēstneša» 12. pielikums, 1923, 9. maijā.

<sup>4</sup> RLMVM, inv. № 102329. Arī K. Goldoni lugai «Melis» dekorāciju un kostīmu skices darinātas Itālijā. Dažas no tām 1926. gadā reproducētas itāļu žurnālā «Illustrazione del popolo». Šīs ziņas nēmas no N. Strunkes vēstules J. Kārklīnam (rakstīta Florencē 1926. gada 25. decembrī Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokkrastu sektors inv. № 65—64784). Dažas skīcu lapas glabājas Raiņa Literatūras un mākslas vē tures muzejā (inv. № 102721, 12710).

<sup>5</sup> Sudrabs J. Par teātri. R., 1973. 55. lpp. [Recenzija par K. Goldoni lugas «Melis» iestudējumu Nacionālajā teātri 1926. gadā.]

zijas žurnālam «Novij putj» viņš parakstījis ar mātes — Marijas Safro-  
novas — vārdu. Ar publicistiku mākslinieks nodarbojas dažādu iemeslu  
dēļ, pirmām kārtām acimredzot gribēdams dalīties ar ceļojumu iespai-  
diem. Liela nozīme ir arī honorāriem. Viņa raksti tiek publicēti gan  
«Latvijas Vēstnesī», gan tā pielikumos, «Daugavas Gadagrāmātā», žur-  
nālā «Ritums». Tāpat kā citi latviešu mākslinieki, viņš rakstījis arī re-  
cenzijas (par S. Vidberga izstādi, par K. Čurļoni utt.). Viņa interešu lokā  
bija arī lietišķā māksla. Jāatzīmē, ka Strunke bija no tiem māksliniekiem,  
kas, tukši nespriedelējot, savus uzskatus prata realizēt praktiskajā darbā.

Palmēnu Klāvs raksta tieši un konkrēti. Liekvārdība viņam nepavisam  
nav raksturīga. Lūk, publikācijas fragments, kurā skarta tēma par vācu  
trūcīgās intelīģences dzīvi Berlīnē: kāds žurnālists «ierodas kafejnīcā no  
agra rīta ar divienu ziepēm ķešā, kafejnīcas tualetes istabā nomazgā-  
jas, uz ātru roku uzraksta ziņojumu avīzēm, saņem honorāru par to,  
paēd un sēž tālāk līdz pl. 12 naktī.»<sup>1</sup>

Viņš publicē arī informāciju par pirmo ārzemēs iznākušo latviešu  
mākslas žurnālu «Laikmets»<sup>2</sup>, ko tēlnieki K. Zāle un A. Dzirkālis izdevā  
Berlīnē 1923. gadā. Nākamajā gadā tiek publicēta «Vēstule no Romas»,  
kuras fragmenti citēti jau iepriekš. N. Strunkes stāstījums ir raīts, jū-  
tams, ka autors labi pārzina materiālu, par kuru informē lasītāju. Šajā  
vēstulē izskan Latvijas valdības kritika par nespēju organizēt latviešu  
mākslinieku piedalīšanos starptautiskās gleznu izstādēs Venēcijā un  
Romā.

Itālijā, domājams, Linarda Laicena ietekmē, raisās vēl kāda talanta  
dzirksts, proti, dzeja. Diemžēl par to stāsta tikai rinda Zamaičai raksti-  
tajā vēstulē: «nupat pabeigtas divas eļļas gleznas, kā arī divi dzejoļi.»<sup>3</sup>

Boriss Vipērs Niklāva Strunkes daiļradi raksturoja kā ļoti dziļu un  
patiesu, reizē bargi skopu un naivu, pat puiciski rotaļīgu: «Pašam māksli-  
niekam bija sveša ārējā piemilība un piekāpšanās konvencionālās gau-  
mes priekšā. Baidījās savā mākslā ienest kaut mazāko virtuozitātes pie-  
skaņu, vairījās no patosa un paviršības.»<sup>4</sup>

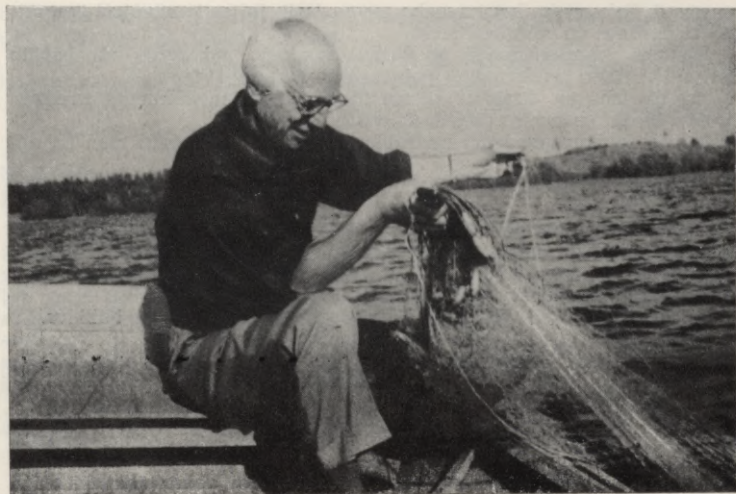
Un te būtu vietā atgādināt, kā Jānis Jaunsudrabiņš raksturojis Ik-  
senu — Niklāva Strunkes līdzinieku: «Jā, arī Iksens necentās izdabāt  
lielas publikas gaumei. Viņš it kā niekojas, viegli uztriepdams asas na-  
mu šķautnes pret gludām debesīm vai liekdams putekļu pelēkus jumol-  
us virs baltām sienām, kam par pamatu bij zila jūra... Ne vēsts no  
tā mīlīguma, kas visiem patika diletantu darbos. [...] Ja raksturojam  
Iksenu pašu kā personu, tad jāsaka, ka viņš izskatījās vieniēr drusku  
trūcīgs, apdilis, mazliet nogājies, nosalušu degunu, plānu vaigu, ne visai  
rūpīgi skuvies. Izteiksmē stipri parupjš — gan tikai tamdēļ, lai neparā-  
dītos pārāk maigs savā būtībā, kāds patiešām bija.» Tas no romāna

<sup>1</sup> Palmēnu Klāvs. Vēstule no Berlīnes. «Latvijas Vēstneša» 27. pielikumā, 1923.  
30. jūn.

<sup>2</sup> Palmēnu Klāvs. «Laikmets». Pirmais latviešu mākslas žurnāls, iznācis Berlīnē K. Zāles  
un A. Dzirkāļa vadībā. — «Latvijas Vēstneša» 6. pielikums, 1923, 18. apr.

<sup>3</sup> RLMVM, inv. № 118828, L. Zamaičas fonds.

<sup>4</sup> Vipērs B. Ievadvārdi N. Strunkes izstādes katalogā. R., 1940.



Niklāvs Strunke. 60. gadu sākumā.

«Kapri». Bet ieskatu izcilā latviešu mākslinieka attiecīgajā dzīves posmā gribas noslēgt ar viņa drauga Aleksandra Čaka vārdiem: «.. blakus aizliegtam un skarbam viņā bieži pamostas sentiments, blakus trakam, izmisīgam kļiedzienam — kluss čuksts un pazemība. Viņš strādā kā mašīna un vienmēr pilns radošas kūšājošas ieceres, izdomas un apskaužamas tehnikas. Viņa Itālijas reglāna mētelis plīv gaisā, lielo cepuri aprbino telpa. Niklāvs Strunķis skrien, rokā viņam lapiņa, kurā sarakstītas visas veicamās darišanas. Ieraugot pazīstamu, mākslinieks nokliedz «Čau!»<sup>1</sup>

### Niklāva Strunke vēstules

N. Strunke — A. Austrīņam.<sup>2</sup>

Berlīne, 1923. g. 15. II.

#### Miļo Andža!

Ar šito savu vēstuli nosūtu savu pirmo korespondenci. Esi tik labs un atbildi, kā viņa Tev patika. Ļoti atvainojos, ka ģimenes dārziņi<sup>3</sup> viņā

<sup>1</sup> Čaks A. Apskaužams cilvēks. — Atpūta, 1940, № 799, 24. lpp.

<sup>2</sup> RLMVM, inv. № 81268, A. Austrīņa fonds. (N. Strunke diktēto vēstuli rakstījusi viņa sieva Olga.)

<sup>3</sup> Domāti sadzīviska rakstura jautājumi.

ieņem tik lielu vietu, bet tur neko nevar darīt, jo tas ir nāvējoši īpatnējs priekš Berlīnes un paša berlīnieša.

Nākamā korespondencē es gribu aprakstīt nabadzīgo un bagāto Berlīni<sup>1</sup> kā divus priekšmetus, iepinot iekšā Sturma<sup>2</sup> izstādi.[.]

Esi tik labs un atraktīvs arī tad, mana tālākā angažamenta izredzes. Es ticu, ka Tu no savas puses darīsi visu, ko varēsi.

[.] Ja šo korespondenci nodrukā, esi tik labs un atsūti man šo numuru.

Berlīnes mākslas žurnāls «Laikmets»<sup>3</sup> drīzumā iznāks, un tad es Tev viņu nosūtīšu.

Pasveicini no manis Tomiņa Jāni<sup>4</sup>, Robi<sup>5</sup> un Kārli Skalbi. Pasaki Robim, lai viņš neaizmirst man atsūtīt «1000 un vienu nakti»<sup>6</sup>, kuru viņš man apsolījis.

Pagaidām visu labu!

Niklāvs.

N. Strunke — A. Austrīņam.<sup>7</sup>

Berlīnē 1923. g. 1. III.

Mīļo Andž! Nosūtu Tevim kritiku par Brastiņa grāmatu. Visu laiku ļoti gaidīju no Tevis kādu atbildi, bet nekā līdz šim vēl neesmu saņēmis, cerības gan neesmu vēl zaudējis.

[.] Berlīnē es nekur daudz neēju, pa lielāku daļu tāpat kā Rīgā sēžu mājās un strādāju. Jaunās mākslas darinātāji — vācieši — ir diezgan problemātiski kungi, nūdien, daudzos gadienos rīdzinieki ir kudi labāki. Galvenais labums ir tas, ka Berlīnē ir brīnīšķīga darba atmosfēra — tur cita nekā nevar darīt kā tikai strādāt.

Pa šo laiku es nokārtoju savu bilžu izstādīšanu «*Berliner grosses Ausstellung*»<sup>8</sup>, kuru sarīko «*November*»<sup>9</sup> grupa. Tā esot lielākā izstāde Berlīnē. Izejot no visa, ko es Tev rakstu attiecībā par savām finansēm, es Tevi, mīļo Andža, ļoti lūdzu darīt pie izdevības visu, ko vari, lai dabūtu manim

<sup>1</sup> Šī korespondence ar nosaukumu «Vēstule no Berlīnes» tiek publicēta «Latvijas Vēstneša» 27. pielikumā 1923. gada 30. jūnijā un parakstīta ar pseidonīmu Palmēnu Klāvs.

<sup>2</sup> Viens no labākajiem Berlīnes saloniem ar galeriju «*Der Sturm*».

<sup>3</sup> «Laikmets» — pirmais latviešu mākslas žurnāls, kas iznāca Berlīnē 1923. gadā tēlnieku K. Zāles un A. Dzirkļa redakcijā. Par šo žurnālu N. Strunke (Palmēnu Klāvs) sniedz izsmelšu informāciju «Latvijas Vēstneša» 6. pielikumā 1923. gada 18. aprīlī.

<sup>4</sup> Jānis Tomiņš (1856—1924) (pseidonīms — Riemelis) — žurnālists, «Latvijas Vēstneša» līdzstrādnieks, arī dzejnieks un tulkotājs.

<sup>5</sup> Roberts Kroders (1892—1956) — kritiķis un publicists, tolaik — «Latvijas Vēstneša» redakcijas loceklis.

<sup>6</sup> Arābu pasaku krājums, kas bija nepieciešams, lai uzsāktu darbu pie tā ilustrēšanas.

<sup>7</sup> RLMVM, inv. № 81267, A. Austrīņa fonds.

<sup>8</sup> Pareizs nosaukums — *Grosse Berliner Kunstausstellung* — Lielā Berlīnes mākslas izstāde, kur ik gadu savus darbus izstādīja dažādas vācu mākslinieku grupas.

<sup>9</sup> «Novembra grupa» dibināta Berlīnē 1918. gadā kā revolucionāru gleznotāju, arhitektu, dzejnieku un mūziķu apvienība ar devīzi «Brīvība, vienlīdzība, brālība». Uzstājas par mākslinieku sociālu vienlīdzību. Organizēja diskusijas par mākslu skolēnu un strādnieku vidū. Pazīstamākie grupas dalībnieki — C. Kleins, M. Rehšteins un O. Dikss.

angažementu. Gaidīšu drīzumā no Tevis atbildi un ziņas par Rīgu. Mana sieva liek Tevi un Skalbi sveicināt.

Sveicini visus, kā arī Tomiņtēvu un Robi. Pasaki Robim, ka es lūdzu, lai viņš arī spiež pie izdevējiem knopi manā labā.

Tavs Klāvs.

N. Strunke — J. Altbergam.<sup>1</sup>

Berlīne, 1923. gada 3. III.

Nosūtu Jums «Daugavas sarga»<sup>2</sup> zīmējumu. Tam strēlniekam mēteļa kreisais stūris krāsā bišķīt tumšāks, bet tur nekā nevar darīt, jo tempera uz gluma papīra labi neklājas. Atrakstat, kā Jums šis vāks patīk. Berlīnē ļoti grūti bija atrast dzīvokli, kurā varētu strādāt, — pēc nedēļām lielas skriešanas esmu atradis. Berlīnē pavasarī izstādīšos «*Berliner Grosse Ausstellung*», kuru sarīko «*November*» grupa. Itālieša Vazari<sup>3</sup> salons ir jau pieprasījis no manis grafikās priekš izstādīšanas. Viss būtu taņ Berlīnē labi — ja tikai būtu tās mīļās nauziņas.

[.] Skici priekš «*Salambo*»<sup>4</sup> atsūtīšu vēlāk, jo nav bijis man laiks aiziet uz Frīdriha<sup>5</sup> muzeju papētīt ornamentu.

[.]

Jūsu Niklāvs Strunke.

N. Strunke — A. Austrīņam.<sup>6</sup>

Berlīnē, 8. V 1923.

Mīļo Andža!

Ar šo nosūtu Tevim vienu korespondenci par Berlīni. Gaidu, pat ļoti, kad būs nodrukāta korespondence par Tairovu<sup>7</sup>. Par sevi es nekā jauna nevaru pastāstīt, jo, kā jau parasti, strādāju, un tas ir viss. Es tagad strādāju pie latviešu rakstnieku portretjām caur deformācijas viedokli. Grafikā jau esmu pabeidzis Barontēva portreju, pašulaik strādāju pie Linarda<sup>8</sup>. Gribu arī Tevi lūgt atsūtīt man kādas savas fotogrāfijas, jo

<sup>1</sup> RLMVM, inv. № 104100, 104101, J. Altberga fonds.

<sup>2</sup> Domāts vāka zīmējums grāmatai «Daugavas sargi», kas izdota Rīgā 1923. gadā un veltīta ciņai ar Bermontu 1919. gadā. Trīsdesmit astoņu autoru vidū ir arī A. Austrīņš, A. Brigadere, J. Jaunsudrabiņš, Rainis, J. Sudrabkalns. Uz vāka N. Strunkes zīmējums — kareivis ar šauteni, stilizēts Daugavas tilta motīvs un latviski ornamentī.

<sup>3</sup> Mazpazīstams itāliešu dzejnieks, arī salona īpašnieks. Konkrētu liecību, ka šajā salonā būtu sarīkota Strunkes izstāde, nav.

<sup>4</sup> G. Flobēra romāns «*Salambo*» A. Upiša tulkojumā.

<sup>5</sup> Ķeizara Frīdriha muzejs Berlīnē, kurā glabājās Itālijas agrās Renesanses gleznotāju un tēlnieku darbu kolekcija.

<sup>6</sup> RLMVM, inv. № 81383, A. Austrīņa fonds.

<sup>7</sup> Palmēnu Klāvs. Maskavas kamerteātra izrādes Berlīnē. — «Latvijas Vēstneša» 12. pielikums, 1923, 9. maijā.

<sup>8</sup> Runa ir par Linarda Laicena portretu.

viņas būs vajadzīgas kā materiāls priekš Tava ģimja<sup>1</sup> deformācijas. Šodien uzzināju pa telefonu, ka «Novembra grupas» Lielā izstādes žūrija uzņēma manus darbus, tamdēļ esmu patīkami uztraukts.

[.] Vasarā, ja būs nauda, braukšu uz kalniem un tad varēšu rakstīt interesantas korespondences, jo domāju klejot kalnos ar somu uz muguras, kājām. Naudu gan, mīļo Andža, papūlies izsūtīt. Sveicieni Tomiņtēvam, Robim un tā tālāk. Ja kādreiz es Tev ienāku prātā, atraksti man, jo tavas vēstules es ļoti gaidu. Sveicinādam

Tavs Klāvs.

N. Strunke — A. Austrīnam.<sup>2</sup>

No Berlīnes 1923. g. 1. VI

Mīļo Andža!

Es tagad esmu pārbraucis uz jaunu dzīvokli.[.] Tā pārbraukšana ir viena slihta lieta, tagad pat man aizgājušas pazušānā jau vairākas dienas. Berlīnes lielās izstādes žūrija pieņēma manus darbus, un tas, saprotams, darīja man prieku, jo es pirmo reizi izstādos Eiropā. Tu jau laikam drīz būsi Berlīnē, caurbraukdams uz Spāniju, tad šo izstādi arī varēsi redzēt, jo viņa būs atvērta līdz septembrim. Linarda deformēto portreju gandrīz pabeidzu, jau paveikti ir Barons, Skalbe, Laicens. Tagad būs laiks arī ķerties pie Tava monumentālā bliviena<sup>3</sup>, .. atsūti manim fotogrāfiskos materiālus no sava monumentālā izskata. Berlīnē, varu atkārtot, priekš manis ir viena svētīga lieta: te pagaidām es varu daudz ko mantot un izplesties kā mākslas radītājs. Kad atbrauksi, tad redzēsi, kā es esmu pārmainījies.[.] Korespondenci par Berlīnes Lielo izstādi atsūtīšu nākamo nedēļu. Tanī izstādē mēs — latvieši — varam mācīties solidaritāti, kāda ir pie vācu jaunās un vecās paaudzes māksliniekiem, kur visas skolas un virzieni ir apvienojušies vienā telpā un vienā izstādē.<sup>4</sup> Lūk, par šo solidaritāti es gribu rakstīt savā korespondencē. [.]

Tātad sveicinu Tevi — Tavs Klāvs.

N. Strunke — L. Paeglem.<sup>5</sup>

Roma.

Mīļais Leon!

Es Tavu vēstuli saņēmu un arī grāmatas. Liels, liels paldies par to. Tas zīmējums, kas rēgojas vēstules augšdaļā, ir zīmēts no dabas. Tā ir

<sup>1</sup> N. Strunkem raksturīgi eksperimenti stilizācijā ar deformācijas paņēmieniem. Šī maniere tika izkopta un attīstīta, par ko liecina A. Austrīna portrets. Tas ir viens no labākajiem darbiem, darināts 1924. gadā, atrodas LPSR Mākslas muzejā.

<sup>2</sup> RLMVM, inv. № 80359, A. Austrīna fonds.

<sup>3</sup> Domāts — monumentālais izskats, veidols, tēls.

<sup>4</sup> Tolaik Rīgā bija pieņemts rīkot atsevišķu grupējumu izstādes.

<sup>5</sup> RLMVM, inv. № 897, L. Paegles fonds. Vēstule bez datējuma, domājams, ka rakstīta 1924. gada sākumā.

ļoti veca tratorija Romas apkārtnē, tur es vienu svētdienu biju un dzēru dzintarskaidro Fraskati<sup>1</sup>. No šīs tratorijas atklājas brīnišķa kalnu panorāma, ar grandioziem kalniem, ar sniegu cepurēm galotnēs. Tas ir kādas 8 verstis no Romas. Romā man visvairāk patik viņas apkārtnes. Kas nav redzējis Romas apkārtnes, tas nav redzējis, var teikt, Itāliju. Romas nomaļos kvartālos ļaudis vēl līdz šim dzīvo klinšu alās, pie ugunsкура gatavo sev pusdienas utt. Tā ir galīgi cita pasaule, var teikt, sava republika. Uz vienas alas blakus ieejai ar baltu krāsu uzrakstīts pat numurs — 15. Es ar sievu smejos, ka tas laikam priekš vēstuļu saņemšanas, jo ala atrodas uz ceļa, kuram ir savs nosaukums.

Ar to teātri ir jau laba lieta, un skices no manis būs. Tikai atraksti, priekš kādām lugām utt., jo es stipri domāju par teatrālām lietām un strādāju pie viņām. Galu galā jau ir arī pienācis pēdējais laiks, lai mēs dabūtu savu eksperimentējošo teātri.<sup>2</sup>

Par līdzstrādību «Domās»<sup>3</sup> — paldies. Rakstīt es rakstišu, bet pašlaik vēl nevaru. Rakstišu tad, kad būšu novietojies mēbelētā istabā, jo tad man sāksies normāla dzīve. Te pansijā mūžīgi nomoka domas, kā lai samaksā rēķinu. Būšu ļoti pateicīgs, ja pateiksi redakcijai, lai atsūta man pirmos numurus<sup>4</sup> priekš informācijas, jo man ļoti tas žurnāls intrigē un es gribu redzēt, kāds viņš ir.

Līnarda sievu es un Oļa pazīstam ļoti labi, viņa ir valmieriete. Ļoti liriska būtne. Jānis<sup>5</sup> arī viņu ļoti labi pazīst, jo pie viņa sievas tā bieži atnāk. Tur Jūs viņu varat dabūt ciet, lai nodzertu kāzas. [ . . ]

Ar manu veselību sastāv plāni, jo atkal slimoju. Pašlaik Romā notiek brīnumi: vakar un šonakt bija uznācis sniegš. Taisni karikatūra: dārzā aug sulīga palma, un palmas zarus guļ spīdīgi balts sniegš. Visi romieši brīnās, jo tas esot dabas brīnumš.

Ļoti liels paldies, ka Tu gribi par mani Rīgā paaģitēt. Reklāma ir viena laba lieta. Kā tik būs iznācis «Noj» teatrālāis numurs un citas lietas, tad tūlīņ Tev atsūtīšu. Pērnnedēļ iepazinoss ar Marineti, ļoti lāģa vīrs, — drīzumā viņš būs pie manis, jo grib redzēt manus darbus. Ļoti gaidīšu pirmā vēstulē solītās Tavas grāmatas, kuras gribēģi atsūtīt. Sveicinu Tavu sievu utt.

Tavs Niklāvs . . .

<sup>1</sup> Freskati — pilsēta un iecienīta atpūtas vieta netālu no Romas. Šeit — iecienīta viņa šķirne.

<sup>2</sup> N. Strunkes domai par eksperimentālā teātra nodibināšanu Rīgā impulsu devis «Neatkarīģo teātris» Romā, kurā darboģas daudģi pazīstāmi literāti un mākslinieģi.

<sup>3</sup> «Domas» — literatūrzinātnisks un mākslas mēģesraksts. Iznāca no 1924. līdz 1934. ģadam Rīgā. Daļģliteratūras un kritikas nodaģu te vadģģa A. Uģģģs.

<sup>4</sup> Runa ir par žurnāla «Domas» teātra dzģvei veltģtiem numuriem.

<sup>5</sup> Ģlezģotāģģis Jānis Liepiņš (1894—1964).

N. Strunke — A. Austrīņam.<sup>1</sup>

Romā 16. I. 24.

Zīmējums «Necilvēks» Romas «*Trattoria piccola romagna*».<sup>2</sup>

Miļo Andža! Ko Tu man galu galā neraksti, vai aizmirsis esi mani, vai? Nosūtu Tev šo zīmējumu, jo visādā ziņā Tu šinī tratorijā būtu tā sēdējis. Šo tratoriju ārzemnieki nezina, jo tā atrodas mazā šķērsielīņā un ir vienīgā vieta Romā, kur var dabūt sarkano putojošo kā šampānieti «*Lambrusco*» vīnu. Viņu iedzert ļoti viegli, pat liekas, ka nereibst, bet tik vēlāk jūti smagumu kājās, apmēram kā tā Berlīnes Malaga, ko mēs tur dzērām. Tas prieks maksā 5 liras litrs. Vispār, ja Romā grib dzert labus vīnus, tad jāiet tautas tratorijās, bet ne elegantos restorānos. Tarpejas klints tuvumā, pie Kapitolija, atrodas veca tratorija, tur var dabūt ļoti lētu un smeķīgu vīnu, kas saucas «Mūķenes prieks». Vai nav jauks nosaukums priekš dzejas? Tad vēl ir brīnišķīgi tratoriju nosaukumi, kā, piemēram, «Nino kundzes tratorija pie trijiem zagļiem», jeb atkal šādi uzraksti uz tratorijām: «Lai pārsprāgst vīnu uzpircēji no savas žults, bet tik un tā mēs viņu pārdodam un pārdosim, tikai pa 2 lirām litru» utt.

Romu es pazīstu pat ļoti labi, jo to man rāda un stāsta par viņu itāliešu mākslinieki. Kas attiecas uz manu personīgo dzīvi Romā, tad jā-saka, ka strādāju ļoti daudz. Manu izstādi<sup>3</sup> vajadzēja itāliešiem atlikt, jo paliku slimš un nevarēju strādāt. Ārsts konstatējis organisma pārpūlēšanu, tikai nupat beidzamā laikā palika bišķi labāk, var būt, ka varēju atkal strādāt. Tamdēļ arī nevarēju aizsūtīt nevienu korespondenci no Romas. Tagad domāju nākamnedēļ aizsūtīt vienu korespondenci. To do-māju rakstīt kā vadoni pa Romu<sup>4</sup>, apskatot noteiktā sistēmā noteiktus kvartālus. Tādš materiāls, es domāju, būs labs priekš latviešiem, kuri brauks uz Romu, jo nav neviena vadoņa latviešu valodā pa Romu, un bez viņa iebrāucējs Romā nevar orientēties, ne arī ko redzēt. Atraksti, ko Tu par tādu korespondenci domā.

Esi tik labs un iztaisī tā, lai atkal šogad man sūta «Latvijas Vēstnesi», jo bez avīzes nūdien nevaru nekādi dzīvot, jo vienādi gribas zināt, kas galu galā notiekas dzimtenē. Pēc avīzēm spriežot, mana aroda priekšstāvji nāvīgi savstarpēji plēšas. Kas tad viņiem tos piparus tur biksēs ir ielai-dis?

Roma manim devusi kā gleznotājam ļoti daudz, gleznas [krās] zieds palicis bagātāks un priecīgāks, nav vairs tās maztonības, kas bija jūtams manā Rīgas periodā. Tagad es esmu Romā uzņemts Angļu Mākslas Aka-dēmijā un, kad veselība atļaus, tūlīn tur sākšu strādāt darbnīcā pie mo-deļiem.

<sup>1</sup> RLMVM, inv. № 81270, ilustrēta ar krāsainu zīmējumu, kurā attēlots Antons Austrīņš.

<sup>2</sup> Pareizi — «*Trattore piccolo romagna*».

<sup>3</sup> N. Strunkes izstāde Romā bija paredzēta 1923. gada beigās, bet tika sarīkota 1924. gadā.

<sup>4</sup> Sk.: *Palmēnu Klāvs*. Vēstule no Romas. — Latvijas Vēstnesis, 1924, 6. febr.

Vatikānā, Pinakotekā studēju kvatročento tādā sistēmā, kā Matvejs<sup>1</sup> strādāja, tas ir, taisīdams no bildēm mazas.. skices. Tā ka Latvijā es sabiedrībai un Kultūras fondam varēju sarīkot diezgan interesantu pārskata izstādi par savu Itālijas ceļojuma darbību. Šo izstādi es kategoriski gribu sarīkot — ir ļoti slikti, ka citi stipendiāti to nav darījuši, jo caur to mēs zaudējam sabiedrisko uzticību pret sevi. Ļoti gaidīju Tavu vēstuli un ziņas par Latviju un Tavas domas par korespondenci.

Tavs Klāvs.

N. Strunke — J. Lācim.<sup>2</sup>

Romā, 3. IV 1924. g.

Mīlo Jūl un Lūcija!

[.] Pašu laiku esmu aizņemts ar Brigader[es] «Spēka dēla» ilustrāciju oriģināliem, «Melno pasaku» skicēm, «IŽ»<sup>3</sup> vākiem un pamazām pētu... Cavallini<sup>4</sup> freskas.[.] Vispār runājot, es būtu ļoti laimīgs nopietni papētīt due, tre — un kvatročentistus<sup>5</sup> ta vienu pusgadu, bet nekā tur nevar darīt, nav tā laika, jo nav tās naudas. Bet tā būtu priekš manis ļoti svētīga lieta. Ak tā, vai Tev jeb Lūcijai nav Muratova «Obrazi Italij»<sup>6</sup>. Es ar Muratovu te Romā iepazīnos — ļoti lāga cilvēks, bet, kā par nelaimi, saķēries itāļu barokā. No mana viedokļa tā ir nenormāla slimība. Un, lūk, ja Tev.. šī grāmata būtu, tad būtu ļoti labi no Tavas puses viņu man atsūtīt uz laiku, vēlāk dabūsi atpakaļ. Romā viņas nevar dabūt un Muratovam pašam arī nebija. Ja jums ir abi sējumi, tad sūtāt abus, būšu par to ļoti pateicīgs.

[.] Ar vienu vārdu, dabon ātrāki to Miesnieka<sup>7</sup> naudu, jo tad es varēju braukt uz Firenci un Sienu<sup>8</sup> pētīt sentistus. Uz Rīgu es tik ātri nebraukšu, jo Romā esmu noņēmis darbnīcu un parakstījis kontaktu uz vienu gadu. Otrkārt, ceļš uz Rīgu no Romas maksā lielu naudu, nav tā kā no Berlīnes. Laikam tikai 25. gadā es braukšu uz Rīgu un tur palikšu mēnešus 4—5, un tad atkal projām.

<sup>1</sup> Mākslinieks Voldemārs Matvejs (1877—1914).

<sup>2</sup> RLMVM, inv. № 397372, A. Lācis fonds.

<sup>3</sup> «Ilustrēts Žurnāls», izdots Rīgā no 1920. līdz 1929. gadam. Tajā bagātīgi atspoguļota latviešu un citautu mākslas dzīve. 1924. gada 5., 8., 13. un 20. numura vākus zīmējis N. Strunke.

<sup>4</sup> Kavalini Pjetro (ap 1250—1330) — itāliešu gleznotājs, darinājis freskas un mozaikas.

<sup>5</sup> N. Strunke, ar apzīmējumu «due» — dučento domājis protorenesanses mākslu (13. gs.), ar apzīmējumu «tre» — trečento mākslu (14. gs.) un «kvatročento» — 15. gs. mākslu, kā tas pieņemts speciālajā literatūrā.

<sup>6</sup> Муратов П. Образы Италии. Берлин, 1924. Grāmata trijos sējumos ar ilustrācijām.

<sup>7</sup> Domāts kāds parādu nemaksātājs.

<sup>8</sup> Sjena jeb Siena — sena pilsēta Itālijas ziemeļrietumu daļā, slavena ar savu glezniecības skolu, kuras ziedu laiki — 15.—17. gs. Ar vārdu «sentisti» N. Strunke apzīmē Sjenas gleznotājus.



N. Strunke. Fragments no vēstules  
J. Altbergam.



Mīlo Altberģa karņš!  
Ļoti pateicos Jaiņam par Jaiņu labo vēstuli  
Ar uzvelību tagad man ļoti labāki, jo arī tie  
man atstājta uz kopri, un bruktāna laiva es esmu  
stipri veselāks. Tā Jaiņam Rīgā gāz, arādi —  
Vīri tās lāstāstā, kuri ir bijāsti pax man apess met  
Itālijā, arhānāstāstā Rīgā x3 bulļiņi un prst  
vīņstā es esmu ļoti mēģāns, Jaiņam prstā lākaun,  
par atlatā pa zīmējuma es prstāstā un Jaiņam  
Jaiņam palidz — ar vīri vīri ļoti mēģānāru —  
Jaiņam arhānāstāstā Jaiņam dānk nāudā un tām dēļ

jau viens no galveniem principiem. Kā var redzēt, Tu daudz strādā. Es strādāt tagad varu maz, jo esmu slims un tas man pašam ļoti nepatīk, jo tai lietai ir divas slīktās puses — nevaru strādāt priekš sevis, priekš tās mīļās maizes. [.] Tu esi Rīgā viens no maniem tuvākiem draugiem, un es gribu Tev lūgt vienu lietu. Tā lieta tāda, ka man ir ļoti vajadzīga nauda priekš ārstēšanās; ārsts saka, ka jābraucot uz Kapriju<sup>1</sup> un neesot brīv strādāt. Ar vienu vārdu — pilna atpūta. Tamdēļ es Tev gribu lūgt, vai Tu nevari Rīgā priekš manis aizņemties 1000 liru — tas ir, 10 000 Latv. rub. uz mēnešiem 2—3, jo tanī laikā būs jau iztiesāta Miesnieka lieta, par kuru man jādabūn 20000 rub. Dzelzīts<sup>2</sup> man atrakstīja, ka tā esot droša lieta, un pēc 2—3 mēnešiem es to summu varēšu droši atdot. Un arī pa to laiku es jau būšu vesels un varēšu šo summu nopelnīt ar darbu.

Tavs Niklāvs.

<sup>1</sup> Kapri.

<sup>2</sup> Kārlis Dzelzītis (pseidonīms — Dzelzs) — advokāt, kas aizstāvējis L. Laicenu tiesas procesā. Arī vairāku dzejoļu un stāstu autors, A. Kurcija un L. Laicena līdzautors.

N. Strunke — J. Altbergam.<sup>1</sup>  
Kapri 1924. 24./9.

Miļo Altberga kungs!

Ļoti pateicos Jums par Jūsu labo vēstuli. Ar veselību tagad man iet labāk, jo ārsti mani atsūtīja uz Kapri, un beidzamā laikā esmu stipri uzlabojies. Pie jums Rīgā gan savādi — visi tie latvieši, kuri ir bijuši mani apciemot Itālijā, uzbarojušies Rīgā kā bulliši, un pret viņiem es esmu ļoti māgams. Jūsu priekšlikumu par atklātņu zīmējumiem<sup>2</sup> es pieņemu un saku Jums paldies ar visu viņu ļoti mazo honorāru, jo tā ārstēšanās prasa daudz naudas, un tamdēļ es ļoti lūgtu, saņemot šo vēstuli, vai Jūs tūlīt nevarētu man izsūtīt avansu par tām atklātnēm 200 liru apjomā, par ko būtu Jums ļoti pateicīgs. Vēl es vēlētos zināt sakarā ar šo darbu sekojošo: atklātnes tiks drukātas vai autotipiskā ceļā [pavairotas]? Teksts uz viņām vajadzīgs jeb ne? Ja vajadzīgs, tad zīmēts vai tiks drukāts?

Būšu ļoti priecīgs, ja visā drīzumā es uz šiem jautājumiem saņemšu atbildi, kā arī avansu.

Sirsnīgi sveicinu Jūs — Jūsu N. Strunke.

Capri [Napoli]

N. Strunke — J. Altbergam.<sup>3</sup>  
Florence, 20. VII 26.

Godāto Altberg!

[.] Visi prāti man tagad saistīti ap «1001 nakts pasakām»<sup>4</sup>. Tas ir viens elles darbs, veselu mēnesi es strādāju muzejos un grāmatu krātuvēs, lai vāktu materiālus priekš darba. Un jāsaka, tā nav viegla lieta, jo orientālā stila raksti ir ļoti līdzīgi viens otram un te nu viņus jāatputro no jāatron katras tautas īpatnības, kas pie šīm ilustrācijām no liela svāra, jo darbība notikusi Persijā, Turcijā, Palestīnā. Un te jādod katras šīs nācijas raksturojumu. Man daudzreiz galva iet taisni riņķī,

<sup>1</sup> RLMVM, inv. № 104100 (vēstule ar zīmējumu), J. Altberga fonds.

<sup>2</sup> Atklātnes ar N. Strunkes zīmējumiem tika izdotas izdevniecībā «Leta». Tās bija veidotas pēc tautasdziesmu motīviem: «Raudādama piestājos», «Sērdienīte sērojas», «Pārī pūta lieli vēji», «Vieglu darbu vien darīju» u. c. Blakus zīmējumam iespiests arī attiecīgas tautasdziesmas teksts.

<sup>3</sup> RLMVM, inv. № 104101 (vēstuli rotā zīmējums), J. Altberga fonds.

<sup>4</sup> «Tūkstots un viena nakts. Arābu pasakas.» Tulkojuši R. Kroders un L. Laicens. Ilustrējuši A. Apsītis un N. Strunke. «Letas» izdevums 1929. gadā. Ilustrāciju oriģināli glabājas Valsts Mākslas muzejā. 1927. gadā N. Strunke par tām saņēma Kultūras fonda godalgu.

jo ornamentācija viņiem ir ļoti sīka un atšifrēt to ir liels darbs. Es reiz pie viena ornamenta sitos 5 stundas. Vienīgais apmierinājums man ir tas, ka šīs ilustrācijas laikam būs daudz labākas nekā «Melnās pasakās». Visas cilvēku figūras, kuras šinīs pasakās, ir zīmētas no modeļiem. Tas man iznāk diezgan dārgi, bet tur nekā nevar darīt. [..]

Laiks Firencē ir tagad ļoti karsts — uz 28 grādi. Tad var saprast, cik spiedoši ir saulē. Bet jākonstatē, ka šis karstums priekš manis nav briesmīgs, es viņā jūtos ļoti labi.

Par šo laiku es jau paspēju divi reizes saslimt ar kaklu . . . dienas 7 atpakaļ bija jānoguļ 5 dienas uz gultas, un pie tam it neko nevarēju ēst, jo kakls iekšpusē bija aizpampis ciet. Un visu laiku ļoti liels karstums, beidzamo dienu bija 40 grādi. Bet nu tas jau aiz muguras un jušana ir lieliska, strādāju kā velns pie ilustrācijām, kuras, kā liekas, nevarēšu nodot laikā, jo cilvēks paliek cilvēks un no ādas izlist nevar . . . man gribas šīs ilustrācijas uztaisīt labi, bet pa diviem mēnešiem tas fiziski nav iespējams, kad vienu mēnesi no tā laika jāatdod materiālu pētīšanai. Uzgrūst jau var, bet kas tur par labumu man un apgādniecībai, abām būs izgāšanās un vairāk nekas. Tātad gaidīšu no Tevis drīz vēstuli un ceru, ka manējos lūgumus ievērosi.

Tavs Niklāvs Strunke.

Imants Vecozols

## ATMIŅAS PAR KONRĀDU UBĀNU

### MĀKSLAS ZINĀTNIECES IEVADVĀRDI

*Latviešu glezniecības vecmeistara Konrāda Ubāna dzīve un māksla periodikā atspoguļota ļoti plaši. Netrūkst arī nopietnu pētījumu speciālajā literatūrā, ir izdota monogrāfija un albumi<sup>1</sup>, kuros ietvertas arī paša meistara pārdomas par glezniecību un gleznotāja sūtību.*

*Konrāda Ubāna daiļrades izpētes process ir veiksmīgi aizsākts, bet darbu šajā jomā vajadzētu turpināt. Vēl dzīvas ir daudzu laikabiedru atmiņas par Konrādu Ubānu kā mākslinieku, pedagogu un cilvēku. To vākšana, apstrāde un sistematizēšana ir visneatliekamākais šodienas uzdevums.*

*Gleznotāja Imanta Vecozola atmiņas par savu skolotāju sniedz dokumentālu liecību par profesora attieksmi pret darbu, mākslu un sava aroda ētiku. Konrāda Ubāna savulaik izteiktās domas un uzskati arī šodien var palīdzēt noskaidrot vienu otru sasāpējušu mākslas attīstības jautājumu.*

*Šis atmiņu stāstījums patiesi un atklāti raksturo Konrādu Ubānu, papildina jau zināmo, vienlaicīgi parādot pedagoga attiecības ar savu skolnieku — Imantu Vecozolu.*

*Ilze Konstante*

Man ar Konrādu Ubānu bijusi saskare viņa dzīves otrajā pusē — no 1954. gada līdz profesora pēdējai vasarai. Mēs esam daudzas stundas pavadījuši kopā Mākslas akadēmijā runājot. Drīzāk gan viņš runāja, bet es klausījos. Esam kopā gleznojuši, esmu viņu gleznojis. Par to var plaši runāt, tie ir bijuši darbu veicinoši brīži.

Ar Konrādu Ubānu varēja runāt par daudz ko; tā vien likās, ka tu viņam esi vai pats tuvākais cilvēks. Bet tādu iespaidu viņš atstāja uz visiem, ar ko vien nonāca saskarē. Lai arī par ko runāja ar profesoru, ikviens garāka saruna novirzījās uz mākslu. Viņam bija savi spriedumi par dažādām parādībām glezniecībā. Uz jautājumu, kas īsti ir glezniecība, Konrāds Ubāns atbildēja gari, plaši un izsmeļoši: «Dabā viss ir glezniecisks, pat arī tā sēta, ko jūs tur redzat un kura nokrāsota man pavisam nepatīkamā krāsā. Visas lietas, ko jūs redzat šeit apkārt, ir pakļautas

<sup>1</sup> *Nodieva A. Konrāds Ubāns. R., 1974; Konrāds Ubāns. [Albums. Sastādītājs un ievada autors O. Saldavs.] R., 1958; Konrāds Ubāns. [Albums. Sastādītāja un ievada autore A. Nodieva.] R., 1982; Nodieva A. Konrāds Ubāns — portretists. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1977, 74.—87. lpp.*

gaismas un ēnas likumiem, to savstarpējai iedarbībai. Telpa un priekšmeti būvējas pēc gaismas, telpiskās un lineārās perspektīvas likumiem. Uzmanīgi vērojot dabu, mēs daudz ko varam saskatīt un atklāt tieši no krāsu viedokļa.

Gaisma ir noslēpums, kas mums izsaka visu, kas ļauj mums orientēties dabā, izprast to kā gleznotājiem. Gaismas un ēnas, atmosfēras, telpas un formu izteikšana ar krāsu ir glezniecība šī vārda tiešākajā nozīmē. Protams, bez visa tā daudz kas vēl nāk klāt, par ko var runāt atsevišķi. Ņemsim sauli — vienkārša forma. Sauli glezno daudzi, bet tā spīd tikai retajam, tikai tam, kas prot gleznot gaismu. Un būtībā nav svarīgi, vai gleznojat sauli vai istabas kaktu, galvenais ir rezultāts — ir vai nav glezniecība.

Mēs sakām — tonālā glezniecība, bet bieži vien par to nav skaidrības. Un arī domas dalās.

Pēc būtības dabā tīru krāsu nav, krāsas ir tikai tūbiņās. Ja tās tiek izspiestas uz paletes, rodas tonis. Izspiestā krāsa, nonākdama gaismas un atmosfēras iedarbībā, pieņem zināmu nokrāsu. Pēc Leonardo da Vinči teorijas, lai noteiktu, kāda īstenībā ir krāsa, tā ir jāapgaismo tieši ar tādas krāsas gaismu, kāda ir pašai krāsai.

Var uzskatīt, ka dabā viss, ko mēs redzam, sastāv no bezgalīgi daudziem toniņiem, nokrāsām. Šo tonu attiecības mēs saucam par tonālām attiecībām. Ja mēs varam šo attiecību nolikt uz audekla, tad esam tonāli gleznotāji. Visi tonālie gleznotāji ir telpas un gaismas gleznotāji. Bez tonalitātes gleznā nav materialitātes. Bet materialitāte nav virsmas faktūra izolētā plaknē. Bez tonāli telpiskām attiecībām tā ir ornamentāla, nevis vieliska.

Zīmējumā tonālās attiecības ir tumšā un gaišā attiecības. Ja mēs sakām — tonāls zīmējums, tad tas ir būvēts uz tumšā un gaišā attiecībām, nevis uz līnijām. Glezniecībā tāpat — tumšā un gaišā attiecības plus vēl nokrāsa, ko rada gaisma, atmosfēra un priekšmeta lokālā krāsa. Bieži uzskata tā: ja gleznojums tuvās krāsu attiecībās vai kādā izteiktā kopgamnā, tad uzreiz tas ir tonāls gleznojums, bet, ja spilgtās krāsās, tad dekoratīvs. Tonāls gleznojums var būt arī ļoti košām kontrastējošām krāsām gleznots, ja tas savās attiecībās un plānos kārtojas telpā, pakļaujas apgaismojumam un otrādi. Pelēcīgs gleznojums, ja viss, ko mēs tur redzam, nav ar telpas un gaismas izpratni un izjūtu veidots, ir dekoratīvs, ornamentāls. Latviešu glezniecība jau no saviem pirmsākumiem pamatā ir tonālā glezniecība.»

Atceros, reiz studentu darbu skatē mums — daļai jauno pedagogu — iepatīkās kāda studenta kursa darbs. Mēs ņemamies to slavēt. Pienāca Ubāns un pasacīja, ka tur gan nav nekādas glezniecības, par ko vajadzētu sajūsmināties. Bet darbs mums patika un gribējām likt par to piecieniņu. Iznāca delikāts strīds ar profesoru. Tad Konrāds Ubāns mūs pasauca pie loga, izstiepa dūrē saņemtu roku un ar otras rokas palīdzību parādīja gaismas un ēnas attiecības, kā arī pusēnu īpatnības. Profesors runāja daudz, lai mūs vestu pie skaidrības, bet mums pirms tam likās, ka viss jau sen ir skaidrs. Tad viņš zīmīgi papliņēja pa izstiepto dūri un

sacīja: «Ziniet, mīlie, ar šo mums ir jāreķinās.» Izstiepta, dūrē saņemta roka loga pretgaismā izskatījās ietekmīga, un vārdi, ka mums ar to ir jāreķinās, skanēja respektējami. Profesors mums skaidroja glezniecību. Bet varbūt arī vēl kaut ko?

Darbu skatei beidzoties, es vēlreiz, īsti nenorimis, jautāju profesoram par to, kāpēc, piemēram, Vlaminkam, Ruo un vēl daudziem citiem nav nekā no tā, ko viņš mums tikko stāstījis par siltajiem un vēsajiem toņiem, par pustoniem un refleksiem. Un, neskatoties uz visu, tie ir vērā ņemami gleznotāji. Nezinu, vai Konrādam Ubānam nebija ko teikt, vai arī viņš negribēja sevišķi iedziļināties šajā jautājumā, bet viņa atbilde bija šāda: «Tagad, mīlais, visa pasaule ir sajukusi un vairs nav nekādas īstas skaidrības. Un vēl es teikšu — ir tādi, kas vienkārši maisa gaisu. Protams, mēs nedrīkstam aizmirst, ka viens liels meistars, ja viņam ir īsta pārliecība, var daudz ko atļauties, bet par to nevar būt runas te — akadēmijā. Vienvārd' sakot, zvirbulis nedrīkst to, ko vārna. Mēs te studentam un cenšamies izprast dabu.»

Savā garajā mūžā Konrāds Ubāns ir sekojis līdzi visām neskaitāmajām pārmaiņām glezniecībā, kas savā laikā notikušas Rietumeiropā un daļēji atbalsojušās arī mūsu glezniecībā: «Ja runā par frančiem, tad viņi paši atzīst, ka nonākuši strupeļā. Protams, franču māksla daudz ko ir pārdzīvojuši — visādus laikus, stilus, periodus un virzienus. Bet tas, kas pēdējā laikā tur notiek, tā nemaz īstenībā nav franču māksla, tur daudz visādu iebraucēju no dažādām pasaules malām, kas paši nemaz nav francūži. Bet par to nav jāuztraucas, jo mums, latviešiem, viss ir daudz veselīgāks, mums vēl ir daudz neizsmeltu rezervju, mēs esam daudz jaunāki, un mums pret visu tur notiekošo jāizturas rezervēti. Nevajag iedomāties, ka viņi arvien ir it kā priekšā. Mums pašiem arī ir izcili gleznotāji.»

Esam izstādē, un mani satrauc kāds sakrāsots darbs. Es par to saku profesoram, bet viņš atbild: «Ko jūs, mīlais, uzbudināties? To nevajag ņemt pie sirds, tā tas ir bijis vienmēr, arī agrāk. Iedomājieties, ka visa tā mākslas pasaule ir kā putas katls, kas vārās un vārās. Bet tad nāk kauss un nosmeļ putas, bet putraiņi paliek katla dibenā, un tā ir vērtība, kas paliek pāri no visa tā skaļuma. Un jaunība jau vispār ir kā tāda pavasari pārplūdusi upe, kas visu aizrauj līdzī, un daudz kas tajā peld pa virsu. Kad pavasara pali beigušies, tikai tad mēs redzam, kas īsti palicis dibenā, kāda tam vērtība salīdzinājumā ar to, kas peldējis pa virsu. Bet ir arī tādi, kas peld pretī straumei. Tas ir ļoti grūti, nekas viegls tur nav sagaidāms. Var jau visādi, tas ir atkarīgs no katra atsevišķi. Jaunībā jau vēl var dažādi izmēģināties, bet ar gadiem jāsaprot, kas ir vērtība.»

Manā studiju laikā Konrāds Ubāns pasniedza tikai krāsu tehnoloģiju, tomēr man itin bieži gribējās dzirdēt tieši viņa domas par glezniecību. Atceros kādu gadījumu. Parādīju meistaram savu kursa darbu. Viņš uzmanīgi, dažas minūtes klusēdams, to apskatīja un, ne vārda neteikdams, apgriezta darbu otrādi un sāka mani pamācīt, kā uzvelkams audekls uz ķīlramja: «To, mīlais, jāsāk piestiprināt pa diagonāli, vispirms jāpiesit

stūri un tad pārējais. Jums viss nepareizi darīts, un vispār naglas tā nesit.» Mācija man vēl daudz ko citu, bet par glezniecību neteica ne vārda. Vēlāk es, protams, visu sapratu: profesors acīmredzot negribēja jaukties tur, kur viņam nebija dotas tiesības.

Konrāds Ubāns bieži runāja ar studentiem par profesijas ētiku, sākot ar attieksmi pret saviem darbarīkiem — krāsām, paleti, otām, nemaz nerunājot par apgleznotu audeklu vai pat niecīgu uzmetumu, kam bieži vien nepiegiežam nekādas vēribas. Taupība, kas viņam nāca līdzi no jaunības, no kara gadiem, bija pārvērtusies par darba kultūru un izpaudās saudzīgā attieksmē pret krāsām, audekliem un visu pārējo to lietderīgā izmantošanā. Mums šodien daudz kā no tā pietrūkst. «Viņi iedomājas,» reiz teica meistars, «ka tas, ko tie patlaban glezno, iznāks labāk nekā tā tur uz grīdas nomestā studija. Es domāju, ka nekas labāks neiznāks. Vispirms pašam jāciensav darbs, tas nav burtiski jāaida ar kājām.»

Muzejā vai Mākslas akadēmijas vestibilā Konrāds Ubāns nestāvēja ar cepuri galvā. Sikums, bet varbūt arī ne?

Vai arī šāda epizode. Mums akadēmijā slikti ar rekvizītiem kluso dabu gleznošanai. Es zināju, ka Konrāds Ubāns krāj vienkāršus priekšmetus, kas derīgi uzstādījumiem. Lūdzu profesoru palīdzēt. «Es jums mēģināšu izlīdzēt, tikai man patlaban viss tā sakrāmēts, ka uzreiz netikšu klāt. Šī kapara kannā, ko jūs uzstādījāt, ir manis nesta. Tā laikam ir vienīgā, kas saglabājusies no agrākajiem laikiem. Tagad akadēmijā neko nevar atstāt, studenti ir ļoti nežēlīgi, viņi vienkārši nesaprot, kas ir vērtība. Tas, ka šādos traukos samaisa krāsas, ir necienīgi. Paskatieties uz šo skaisto kapara katlu: viņi ar to ir situši naglas. Man vienkārši sāp sirds.»

Itin bieži pirms sastapšanās ar Konrādu Ubānu esmu bijis steidzīgs, nereti par kaut ko satraukts, bet pēc garākas izrunāšanās ar profesoru nemiers pārgāja, it kā biju saņēmis tēvišķīgu glāstu un atguvis mieru, līdzsvaru. Konrāds Ubāns prata cilvēkus atbrīvot no iekšēja sprieguma. Man tas bija ļoti vajadzīgs, sevišķi studenta gados. «Jebkura nervozitāte traucē strādāt, gleznot,» Konrāds Ubāns mani mācija saglabāt mieru.

Esmu uzticējis profesoram savus pārdzīvojumus, stāstījis arī par neveiksmēm: «Man, meistars, daudzi darbi vienkārši neiznāk. Es stundām, pat dienām ilgi nomokos un pēc tam visu nometu bēniņos vai sadedzinu kamīnā.» Profesors: «Man, mīļais, tāpat, man pat vairāk ir neizdevušos darbu nekā to, kas mani apmierina. Bet to tik dziļi nevajag ņemt pie sirds. Gan jūs savu sasniegsit. Ar mani pat ir tā: kad es pēc vairākiem gadiem apskatu kādu neizdevušos gleznu, tad tieši tā vieta, kas likās vissliktākā un it kā bojāja visu darbu, izrādījās tā labākā, jo tieši tur parādījušās manas jūtas, pārdzīvojumi un dvēsele, bet pārējais izskatās uztaisīts ar vieglu roku, bez dziļākas nozīmes, bez jūtām.»

Visa glezna neiznāk tad, kad jūs īsti nezināt, ko gribat izteikt. Ar labiem nodomiem vien nepietiek.

Kad esmu nonācis tuvā kontaktā ar dabu, kad man viss šķitis saprotams un daba mani izraisījusi pārdzīvojumu, tad esmu uzgleznojis vienu otru labu darbu. Gleznojot nekad neesmu domājis par kaut kādām aug-

stām lietām, ne arī par to, ka uzgleznošu šedevru. Pat brīnos, ka skatītājs maniem darbiem bieži vien piešķir tādas īpašības, par kurām nemaz neesmu domājis. Esmu gleznojis tādēļ, ka viņa vai otra lieta, cilvēks vai dabas noskaņa man patikusi, ka man tā ir bijusi tuva un saprotama. Daudz kas nav iznācis. Bet, kad biju ciešā saistībā ar dabu, kad esmu ar to it kā saplūdis, tad man izdevies uzgleznot dažu labu darbu savā mūžā. Nekad nedrīkst ņemt par augstu; jāzina savas spējas. Iedomāties mēs varam daudz ko.»

Jautāts, kā viņš varējis gleznot Pērsi septiņas stundas no vietas, jo septiņu stundu laikā ainavā viss mainās, profesors atbildēja: «Es jau dabu nekopēju, jo tās gleznieciskā uzbūve man lielākā vai mazākā mērā ir skaidra (te ir runa par zemes un debesu, gaismas un ēnas attiecībām, par pustopiem un refleksiem, par telpisko perspektīvu un daudz ko citu, kas saistīts ar gleznas uzbūves formālo pusī. — I. V.). Man ir vajadzīgs dabas pārdzīvojums, tas ir darba dvēsele, un tam ir izšķiroša nozīme. Tā es saprotu gleznošanu no dabas. Vajag būt kopā ar dabu, bet nedrīkst to kopēt. Lai gan nokopēt jau neko nav iespējams, tas ir absurds, jo dabā viss mainās. Raugoties no šādām pozīcijām, sapratīsim, ka daba arvien būs skaistāka par gleznu. Es vienkārši varu apbrīnot tos gleznotājus, kas cenšas nokopēt dabu, bet tur nav nekā kopīga ar īstu glezniecību.

Pasaulē un dabā valda daudzas likumības, kurām viss ir pakļauts. Tādas ir arī dabas gleznieciskās likumības, kuras mums, gleznotājiem, jāprot atklāt, ar kurām mums ir jānodarbojas un kuras mums ir jāpēta. Ja jūs kādā darbā saskatāt to, kas tur nemaz nav redzams, ja jūs redzat tā saucamos zemtekstus, tad tas ir vienkārši gleznotāja intelekta, viņa kultūras pakāpe, temperaments, piederība pie attiecīgas tautības un vēl daudz kas cits, kas mums katram nāk līdzī. Neko nevaļag speciāli izdomāt. Visi darbi, ko jūs redzējāt manā izstādē (runa ir par Konrāda Ubāna pēdējo personalizstādi LPSR Mākslas muzejā 1980. gadā — I. V.), ir gleznoti no dabas, izņemot vienu nelielu ainaviņu «Ainava Versalā». Bet var jau visādi, ja ir mīlestība, spējas un esi pietiekami sagatavots.»

Profesora vārdos mani kaut kas kaitina, jūtos it kā ierobežots un tāpēc uzdrošinos viņam iebilst: «Jūs runājat par dabu, par gleznieciski būtisko. Bet iedomāsimies šādu ainu: pa tuksnesi uz kameiļa veselu nedēļu jāļ bezgala izslāpis beduīns. Beidzot viņš atrod oāzi un tuksneša meita sniedz tam ūdeni skaitā, brīnišķīgi mirdzošā sudraba kausā. Tur ir gaismas un ēnas, spīdumi, refleksi, viss ir ārkārtīgi glezniecisks. Ja mēs gleznojam visu šo skatu — beduīnu, kameiļi un meitu ar sudraba kausu (un tas viss tiešām ir glezniecisks), vai mēs negrēkojam pret šī notikuma būtību, vai mēs pa istam spējam attēlot novārgušu celineka slāpes, jo galvenais viņam ir ūdens. Manuprāt, gleznotājam ir jāpārkorīgē savi izteiksmes līdzekļi atbilstoši tai domai, tam saturam, ko viņš grib atsegt. Nevar pieiet visām dzīves norisēm ar vienādu glezniecisku izpratni.» Tā bija vienīgā reize, kad es runāju preti profesora atzinām. Bijū pārliecināts, ka viņam būs grūti kaut ko iebilst, vajadzēs piekrist manam viedoklim. Profesors ilgāku laiku uzmanīgi raudzījās man acīs,

neko neteica un intensīvi domāja. Valdīja pilnīgs klusums. Beidzot viņš atbildēja: «Jūs, mīlais, nodarbojaties ar filozofiju. Tas, ko jūs man stāstāt, visas tās izjūtas nav priekš glezniecības. Ar to glezniecībai nav jānodarbojas, tā varbūt labāk pakļaujas literatūrai, filozofijai vai kaut kam citam. Bet mums jāizvēlas tas objekts vai notikums, kur mēs vispilnīgāk varam izpausties tieši kā gleznotāji, nevis pārvērst sevi par filozofiem, literātiem vai politiķiem. Redzat, literatūra ir literatūra, filozofija ir filozofija, glezniecība ir glezniecība, tās lietas nedrīkst jaukt. Un jūs esat aizdomājies kaut kur šķērsām. Aplūkojiet vecos meistarus. Viņi gleznojuši to, kam ir paliekoša gleznieciska, nevis literāra, ilustratīva vai filozofiska vērtība.»

Ko Konrāda Ubāna glezniecība, viņa atstātais mantojums nozīmē man? Manās acīs viņa mīlestības un cilvēciskā siltuma pilnā glezniecība ir kaut kas nezūdošs, monumentāls, kas mūsu skaļuma un nemiera laikmetā rada pašjūtu un drošības sajūtu. Man palikusi prātā viena no pēdējām Konrāda Ubāna atziņām: «Mākslinieka dzīve ir kā tāds dzijas kamols, kās tinas un tinās, no gaļa uz gaļu kļūst kuplāks, pilnīgāks un skaistāks. Abi dzijas gali, gan tas, kas atrodas kamola vidū, gan tas, ko turam rokās, — ir cieši saistīti. Arī glezniecībā mēs nedrīkstam uzgriezt muguru tam, kas bijis pirms mums. Ja mēs gribam radīt kaut ko paliekošu, mums jāmācās no tā, kas bijis pagātnē, kas mums ir radniecisks.»

*Stāstījumu publicēšanai sakārtojusi  
Ilze Konstante*

## JĀNIS PAUĻUKS PAR SEVI UN MĀKSLU

Jānis Pauļuks ir viena no savdabīgākajām un spilgtākajām parādībām latviešu padomju glezniecībā. Mākslā gleznotājs ienāca vēlu — viņam jau bija pāri par trīsdesmit gadiem. Jāņa Pauļuka mākslinieciskās darbības agrināis posms sakrita ar Lielo Tēvijas karu, ar vācu okupācijas gadiem Latvijā. Viņa darbus izstāžu komisija tolaik noraidīja. Tādēļ tie palikuši mākslas cienītājiem nezināmi. Viņa talants tā pa īstam uzplauka tieši pēckara laikā. Ne jau viegli tas notika. Reizēm nesaprasts un asi kritizēts, viņš arvien palika nemitīgs satura un izteiksmes līdzekļu meklētājs glezniecībā. Šodien latviešu glezniecība nav iedomājama bez Jāņa Pauļuka darbiem. Tie labi pazīstami arī Maskavas un aizrobežu mākslas cienītājiem. Ar dziļo optimismu un dzimtenes mīlestību apdvestā glezniecība, novatoriskie izteiksmes līdzekļu meklējumi savā veidā ietekmējuši gandrīz ikvienu mūsu vidējās un briedumu sasniegušās paaudzes gleznotāju.

Jāņa Pauļuka daiļrades ceļam ir raksturīga pamatiezīme — viņš nekad nav apstājies pie jau atrastā. Meklēšana un eksperimentēšana novedusi pie tā, ka mākslinieka glezniecības klāsts ir tik atšķirīgs un daudzveidīgs un prasīt prasa, lai to dalītu posmos.

Jāņa Pauļuka agrināis glezniecības posms aizsākās jau studiju gados Mākslas akadēmijā; tas aptvēra visus četrdesmitos gadus un ilga aptuveni līdz 1951.—1953. gadam. Tas bija Jāņa Pauļuka lielais meklējumu laiks, un toreiz tapušie audekli vienlaicīgi ir atšķirīgi un vienoti savā būtībā un izteiksmes līdzekļu ziņā. Mākslinieka skats daiļrades ceļa sākumā bija vērstš pagātnē. Tā bija tāda kā mākslas klasisko vērtību pārbaude, izmantošana un pārvērtēšana, neierobežojot sevi ne laikā, ne telpā. Šī posma darbos mākslinieka kolorista talants it kā palicis neatmodināts — viņa audekliem raksturīga apvaldīta toņu gamma, pārsvarā sidrabaini pelēka, retāk — smagi tumšā kolorītā. Gleznojot Jānis Pauļuks izmantoja ļoti daudzslāņainu, viegli «akvarelisku» lazēšanu. Šādas tehnikas lietojuma rezultātā ļoti daudzi viņa darbi samērā īsā laikā guvuši «isti muzejisku» nomelnējumu. Lai gan vairumam četrdesmito gadu darbu ir raksturīga detaļu pārblīvētība, zināms manierīgums, tajos tomēr jūtams Jāņa Pauļuka glezniecībai raksturīgais ekspresijas spēks, kas izpaužas latviešu glezniecībai nebijušā emocionālā spriegumā. Pat it kā «klasiski» mierīgos darbos jūtama mākslinieka atkailinātā radošā procesa sarežģītība, domu un jūtu saspringtais pulss. Jānis Pauļuks ļauj

J. Pauļuks. Pašportrets pie upes.  
1954. *Finleris, eļļa.*



izjust sevi visā, ko viņš radījis, un liek mums subjektīvā parādību un notikumu pārdzīvojumā rast daiļrades garīgās un estētiskās vērtības.

Nākošais Jāņa Pauļuka daiļrades attīstības posms nosacīti saistāms ar piecdesmitajiem gadiem. Šī posma darbi ir visvienīgākie, jo tas bija sevis atrašanās laiks mākslā, visa liekā atmešanas laiks. Jāņa Pauļuka glezniecība kļuva atraisītāka, kolorīts — gaišāks. Krāsa pamazām izvērtās par vadošo līdzekli formas attēlojumā. Daba allaž bija Jāņa Pauļuka galvenais skolotājs un iedvesmas avots. Ainava bija tas žanrs, kurā mākslinieks sevi meklēja, pārbaudīja un atrada. Saule, pludmale, jūra, arī cilvēki ienesa Jāņa Pauļuka darbos gaismu, gaisu, siltumu, dzīvību, dzīvotprieku.

Piecdesmitie gadi it kā pārmeta tiltu uz pēdējo Jāņa Pauļuka glezniecības posmu sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados — viņa mākslinieciskās meistarības brieduma laiku. Jāņa Pauļuka pēdējo gadu devums glezniecībā tikai pamazām atklāj it kā naivā un reizē gudrā mākslinieka filozofisko domu, neizsmeļamo mīlestību uz dzīvi: galvenā cilvēciskās būtnes funkcija ir dzīvot, pirmais pienākums — cienīt dzīvi.

Jāņa Pauļuka pēdējā daiļrades posma mākslai raksturīga brīva un nepiespiesta kompozīcija, bagāta un skanoša krāsa, dzīva un dinamiska

gleznošanas maniere. Atklāto, skanīgo krāsu priekam Jāņa Pauļuka gleznās nav nekāda sakara ar tieksmēm pēc dekoratīvisma. Vēja spēkam, darba priekam, meža tveicei, viņu klaida nemieram, visam, kas iemiesots mākslinieka audeklos, raksturīga trauksmaina, nerimtīga un dinamiska pulsācija, ko nevar un nav iespējams gleznot klusināti — tas izlēgtu iespēju sasniegt ieceres būtībai raksturīgo krāsu intensitāti.

Jāņa Pauļuka interešu loks mākslā ir reizē šaurs un neizmērojami plašs — tā ir dzīve. Viņš pats par to sacīja: «Profesionāli rīkojoties ar krāsu un līniju uz audekla, vajaga parādīt, ka tu izproti, kas ir laikmeta vērtība, kurp pasaule tiecas, kādā kultūras slānī mēs šodien esam nonākuši.»

Lielākajai daļai Jāņa Pauļuka laikabiedru palicis nezināms viņa rakstītais vārds. Gleznojot Jānis Pauļuks mēdza stundām, pat dienām nozust savā darbnīcā. Ieslēdzies viņš palika vienatnē ar savu mākslu un domām. Acīmredzot tieši šajās garajās stundās, šaubu un pārdomu brīžos Jānim Pauļukam dzīma nepieciešamība (vēlāk tā kļuva par ieradumu) pēc sava veida «grēksūdzēm» uz papīra. Jāņa Pauļuka raksturam nekādi neatbilda dienasgrāmatas forma. Viņam bija iekšēja organiska nepieciešamība pēc uzmanīga klausītāja, kas viņu nepārtrauc. Tam vislabāk atbilda vēstules forma.

Pēc Jāņa Pauļuka nāves man radās iespēja iepazīties ar lielu daļu no tā, ko viņš kādreiz rakstījis. Šis materiāls, galvenokārt vēstuļu formā, šobrīd atrodas dažādu personu rokās. Tādēļ stingra uzskaitē, nopietns izpētes darbs kļūš iespējams tikai tad, kad tas ar laiku varbūt koncentrēsies kādā no mūsu republikas arhīviem. Nenoliedzami nākotnē var gaidīt vēl daudz negaidītu un nozīmīgu atradumu. To, kas pašlaik zināms, — vēstules, zīmītes, dzejoļi, runu uzmetumi, piezīmes, atziņas — skaitliski var vērtēt vairākos simtos. Īpaši nozīmīgas ir vēstules, kas rakstītas tuviem cilvēkiem. Tajās neatšķetināmā kamolā savēlies viss: neveiksmes, daiļrades nodomi, garastāvokļa un uzskatu maiņas; filozofiskas pārdomas un dzeja te mijas ar sadzīves prozu. Ik rindā jūtama sava laika elpa.

Šajā krājumā ievietoti vēstuļu fragmenti, kas rakstīti Jāņa Pauļuka dzīves (1906—1984) pēdējo desmit gadu laikā. Šīs vēstules veido vienotu ciklu un ir rakstītas vienam cilvēkam. (Šobrīd uzskatu par pareizu adresātu neidentificēt.) Veidojot šo rakstu, publicēšanai atlasīju vēstuļu fragmentus, kas visspilgtāk atsedz mākslinieka uzskatus, daiļradi, jūtas un pārdzīvojumus, laiku raksturojošus notikumus, arī detaļas. Vēstules grupētas pēc hronoloģiskā principa. Vēstules publicējot, vienādoti datējumi.

*Zigurds Konstants*

## **Vēstuļu fragmenti**

1973. gada 26. septembrī

[.] Trešajā lapā atzišos, ka vēl neesmu uzgājis taku cilvēka pēdām, kurš dzīvi pareizi saprot. Tagad ir matemātikas laikmets un cilvēks apgūst visu ar tehnikas rokām. Tie, kuri dzīvo pie visa, aizmirst visu un

J. Pauļuks. Felicita profilā.  
40. gadi. Kartons, zelta iolija, eļļa.



arī savus spārnus frizē tādās krāsās, ko anilīns un sintētiskais aromāts atdala no dabas. Daba mirst. Man pašlaik grūta dzīve. Manī vēl mājō dzīvnieks. Es ar ādu jūtu skaņu, redzu neskatoties ar distanci trim dienām. Visādā ziņā Tu man esi vajadzīga. Kaut tā būtu.

Dažreiz pienāk vēstis no Amerikas, ka daži latvieši ceļo pa Eiropu mēnešiem. Rīko izstādes. Neilis<sup>1</sup> glezno un dzīvo greznās pludmalēs Spānijā. Kalmīte<sup>2</sup> dzīvo pa Parīzi. Amerikā latvietis truls un viņi cieš no garīgā sieta, kurš nesijā smalko no rupjā.

[. .]

J. Pauļuks

1976. gada 15. jūnijā

[. .] Sāku gleznot, bet velns nelaižas piemulķoties. Krāpt sevi negribu, bet skatītāju vēl mazāk.

Padomā: dažu vēlu vakaru zvaigznēs raugos un redzu dzīvi praktisku, tik tāla ir patiesa dzīve un liela kā zvaigžņu neatkarība vienai pret otru. Bet tad nāk rīts. Saule! Un viss iegulst kā robs robā. Vai saule

<sup>1</sup> Neilis Kārlis (dz. 1906. g.) — gleznotājs.

<sup>2</sup> Kalmīte Jānis (dz. 1906. g.) — gleznotājs.

mani krāpj? — Nē, bet spiež pakļauties! Zvaigznes daudz tālākas par vienu redzamo, labo un silto sauli . . .

Tā. Tu tagad pagaidi. Es sāksšu gleznot. [..]

Gandrīz izmisumā ieslīgu, jo gleznojot saskāros ar gleznoto darbu tēmu, kuras [gleznas] man nozaga un apzaga<sup>1</sup>. Grūti sākt un turpināt zaudēto! [..]

JP

1976. gada 23. septembrī

[..] Vakar mēs filmējāmieš<sup>2</sup> muzeja telpās pie Tidemaņa gleznām. Tide-manis mācījās Beļģijā. 1943. g. aizbrauca uz Kanādu. Deva izstādi Itālijā 1973. g. un kļuva slavens, ka izstāžu zāle publikas priekšā iedeva plauku mākslas zinātniekam. Tur ir tā: glāba ādu zinātnieks, avīzē Tidemani slavēdams!!!

Tomēr es Tev saku, ka mūsu glezniecība, sākot ar 1920. g., kļuvusi profesionāli eiropiska, bet nenes sevī laika pulsu. Tā izskatās, ka, ja kāds no karafes lej glāzē ūdeni, tad atpakaļ no glāzes karafē . . . [..]

Tavs Jānis

1976. gada 1. oktobrī

[..] Vai Tu esi saskatījis manos darbos izsmieklu, cinismu, kroplību? Ja Tu raugies uz gleznām, kurās esmu viens, gluži viens, kurās manas acis, rokas darījušas redzamu attēlu tikai labo, vai Tu, kad guli gultā un, brīvi un godīgi atpūdamās noliec galvu uz spilvena, mirkli apskati pa-sauli, kura ap Tevi pucējas, vai Tu niknojies, ka es to pasaules daļu, kurā Tu elpoji, atstāju Tev? [..]

Jānis

1976. gada 21. oktobrī

Man nav mājas!

Ja Tu no rīta spirts uzcelies un saveidi kārtībā sevi, apgērbts izeji uz ielas un . . . Bet, ja klūdies, nebīsties, jo Tevi mājās gaida kārtība.

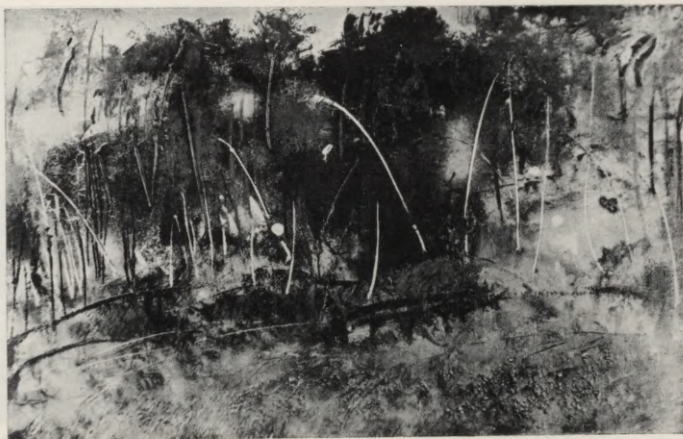
Intuīcija. Nē! Pārvērtību iedīgļis, ne intuīcija.

Rakstnieki iecer un rada apstākli tādu, ka lasītājs nestrīdas, bet arī netic tai dzīvei, kādā viņš nevēlas būt. Gadās, ka rakstnieks ienaidnieka spēku atgriezeniski svaida, un lasītājs sāk uztraukties un pieķeras savai dzīvei kā prototipam.

Viss ir skaisti. Bet?

<sup>1</sup> 1975. gada nogalē nozaga un sabojāja J. Pauļuka agrīnā posma (40. un 50. gadi) darbus, kas bija darināti un atradās Gorkija ielā 133, dzīvoklis 5.

<sup>2</sup> Nav izdevies noskaidrot, kas tā bijusi par filmēšanu. Minētājā laikā Latvijas FSR Valsts Mākslas muzejā pastāvīgajā ekspozīcijā atradās tikai viena J. Tidemaņa glezna — «Pilsētas ainava». Savukārt 1976. g. 2. IX J. Pauļukam bija 70 gadu jubileja, un sakarā ar šo notikumu I. Seleckis uzņēma Latvijas televīzijai īsfilmu par mākslinieku.



J. Pauļuks. Piebalga. 1979. *Fīnleris, eļļa.*

Man nav mājas. Varbūt manas mājas būtu laikmeta iezīme tēlotājā mākslā. Un tomēr viss līdzīgs puteklīm, kurš nosēstas un izzūd. Nozūd! [.]

Nekliedz sirdsapziņa. Klīdu. Gadījās, ka suņi mani stipri sakoda. Ļoti stipri. Nu jau desmit dienas velnišķi smeldz sakostie kaulu audi rokās un kājās.

Gleznas nevaru pabeigt. Triptihu<sup>1</sup> pabeidzu, bet zvejas vīrus<sup>2</sup> sabojāju. Kas te var līdzēt. Neviens. 9. XI 76. darbi jānodod muzejam. Arī televīzijas darbinieki traucē. [.]

Šajā rudenī Mangaļu prospektā rīta gaismā visa ceļmala, zāle, krūmāji, eglāji mirdzēja caurspīdīgsudraba sedzenē, mirdzēja katrs zariņš, lapiņa: skaists, viss skaists. Kāda daba! Ja nebūtu nakts salnas, ja nebūtu uz ceļa, neredzētu to, kam bija jābūt. Un vairs to neredzēju. Skaļstums izzuda kā dzirkstele, kurai nesekoš liesma. Liktenis norāda, ka Tu man vairs neesi. [.]

Jānis

<sup>1</sup> Seit ir runa par triptihu «Saulkrasti», kas vairākkārt eksponēts pa daļām, bet pirmo reizi pilnībā — tikai pēc mākslinieka nāves viņa piemīņas izstādē 1986. g. 2. IX—15. X Aizrobežu mākslas muzejā.

<sup>2</sup> J. Pauļuks savās gleznās daudzkārt pievērsies zvejnieku tēmai. Nav zināms, par kuru darbu šeit ir runa un vai tas vispār saglabājies.

J. Pauļuks. Saulkrasti. (Triptihs.)  
1976. *Finieris, eļļa.*



1977. gada 26. janvārī

[.] Ja Tu esi tik ļoti dziļā noskaņā par jaunības virzību un tieksmēm, tad sapratīsi, ka Padomju Savienībā komunisms jaunatni auklē kā ziedus, kuri ir un būs tikai ziedi, tiem būs kalpot: personība un aroda izvēle neaugs citādi kā kopienas rezultāts! [.] Tā ir taisna filozofija. Nevar cilvēku nodarbināt kā skudru vai biti. Viņu iedzimtais nemainās no pasaules pirmsākuma. Bet cilvēks daudz ko pārveido. Patiesībā, salīdzinot cilvēku ar dabu, zinātnē varu noteikt: cilvēka nozīme uz mūsu zemeslodes pret dabas evolūciju ir vēl balta lapaspuse. [.]

Tavs draugs Jānis

1977. gada 13. aprīlī

[.] Šodien izgāju ārā. Nevaru iedomāties tādu laimi — redzēt ne sarmotus kokus, bet pavasara laimes asaras. Tik skaisti! Mikla zeme. Zaļa, tikko zaļa zāle paver savus sānus. Vēl slapjā, siltā sega mirdzēdama sargā savus mazos pavasara asnus. It kā liņā. Auksts nevar būt, jo man jāpārkāpj peļķes. Un tad jau kļūst silti, ja steidzas. Tad ir krūmi, tādi, nu, atskabargani, un arī tādi kā veča bārda divu dienu atmatā, bet, kad pieskaros, nobistos, cik trausls ziedošais ledus apvalks. Man jāsaka godīgi: tādas attiecības es redzēju šorīt pirmo reizi. Tāda liega saskaņa. [.]

Jānis



1977. gada 24. aprīlī

[.] Esmu jau daudzkārt pieteicis sabiedrībai, ka doma dzīvo tālai patiesībai. Aptuveni sacīju, ka es domāju un gleznoju tā, it kā esmu 200 gadus izpratis iepriekš. [.] Šodien aizgāju uz Doma laukumu. Tur bija izvietoti pieci stendi, kuros mākslinieki izkāra gleznas.<sup>1</sup> Banāla lieta.[.]

Tavs Jānis

1977. gada 18. maijā

[.] Ja dārznieks uzspiež audzei savu rakstu, mēs priecājamies. Bet, ja likuma vārdā cilvēku pārveido, viņš kļūst neglītenis. Mani graiza, pārstāda... Ja rūda sniedz kausējumā metālu, ja akmeņogle rada kvēli, cilvēks priecājas. Bet diez vai cilvēks otram palīdz būt lietderīgam? [.]

Neesmu neko sasniedzis. Ir savādi. Cilvēks grib būt. Vilciena sliede atzarojumā ir cilvēka izbrīna. Vērtīgs — nevērtīgs? Upes ceļš nav cilvēkam rada. Cilvēks grib kaut kas būt. Lelle skatlogā? Es negribu lelli. [.]

Dabā nekad nav bijusi patiesība. Viens otrā kustas, un nekur nav patstāvības. Ir viens likums kosmosā: «kustība ap sevi!». [.]

Pašreiz ilgu laiku nespēju iedziļināties cilvēka psihē. Negleznoju, jo neesmu uzdūries vērtības kalnam. [.]

Tavs Jānis, [.]

<sup>1</sup> Seit runa ir par gatavošanos Mākslas dienu noslēguma pasākumam 17. jūnija laukumā.

1977. gada 12. septembrī

Nolija smags lietus.  
Nolija visu dienu.  
Neapstājās, — lietus krastus  
Nemeklēja . . .  
Neapstājās, un —  
Tad saule teica: vajag  
Gulēt iet.

Un eju gulēt. Neguļu. Rakstu Tev. [.]

Klīst manā sirdī daudzas sejas. Seju, kuru es pats atklāju, tādu Tu neredzi, bet tajā sejā, kādu es radu, audi Tu. Pašreiz manā gultā nav nevienas grāmatas. Tādēļ esmu viens ar Tevi.

Vīrietis. Sieviete. Sabiedrība. Kosmoss. Vai ir kāda jēga visu saistīt kādam cēlam mērķim? [.]

Pašreiz ar dziļu sirsniību gulstos darbam — gleznošanai. Gleznojot iemies un ieiet kā sapnī ārpus ikdienas. [.] Gleznojot attaisnoju sevi. [.]

Tavs Jānis

1978. gada 13. augustā

[.] Ko un kā var izprast? Ja es Tevi redzu sejā neskartu, dabīgu, tad droši saku sev: Jāni, nebaudies. Esmu pārliecinājies, ka laimi var saredzēt un arī sadzirdēt. Zinu, ka laimīgs var būt tikai viens, tāpat kā jaunums ir īsts, ja iedabojas sevī, viens neskarot otru. [.]

Tavs Jānis

1979. gada 9. oktobrī

[.] Vai esmu atradis arodu, ar kādu esmu līdzīgs no mātes, tēva pacelts? Daļēji. Jo vislabāk es mīlu medicīnu. Ja gleznojot esmu pieticīgs, tad tādēļ, ka ar krāsām stāstu par savu saprātu. Neciešu mākslu, kuru nosauc «modernā glezniecība». Paskaties uz visu dabā: maijvabole, skudra, zirneklis, riebiģā, zilā asins muša, un — moderns—pretīgais — esošais — kļūst kā slimības izplatītājs. [.]

Ja Tev iznāk laika, aizej uz muzeju Gorkija ielā, tur Tu redzēsi manu gleznu: Rudens!<sup>1</sup> Saturā ir domāts pārdzīvojums, kuru savā romānā «Vanadzīņš» Vilis Lācis stāsta par kaķi un zēnu, kuri gaida tēti . . . Krāsas ir saturs, identisks rakstnieka iecerei par dzīvi uz jūras. [.]

Tavs Jānis

1980. gada 7. maijā

[.] pašlaik man ir labāk. 29. IV mani sakoda suns. Abās kājās iekodās. Daudzreiz rūkdams, elsdams un bezprātā kustēdamies, koda, koda. Nokritu. Tad sāka kost galvā, elkoni. Nepretojos, līdz suns nomierinājās. Kad pārbraucu mājās, nespēju neko. Paletē krāsas sakalst . . . Gultā gu-

<sup>1</sup> Runa ir par J. Pauļuka gleznu «Rudens», kas toreiz bija eksponēta izstādē «Rudens—79» (1979. 5. X—11. XI) Latvijas PSR Valsts Mākslas muzejā.

lot, sāku domāt par elpošanu. Krūšu dobuma kauls sāp. Nevaru norīt elpu. Ēst, dzert... Nekā nevaru. Nevaru norīt ieelpoto gaisu. Nevaru elpot. Prāts skaidrs. Vairāk gaisu izelpoju, cik spēju iekampt. Tik tieši. Mierīgi nevaru elpot. Vienīgi iekampt. Medicīnu pārzinu uz FF. Kur galvenā vaina? Otrā dienā jutu, ka tūlīt beigšu dzīvot. Nobijos, godīgi nobijos. Centos nezināt, kur guļ sirds, kur iesēdušās aknas, kur un cik ir nieres vai arī plaušas ir. Ko darīt? Sāku smadzeņu centram diktēt: elpo, elpo, elpo. Sāp kājas, rokas, galva, viss sakosts. Asinis tek. Ļauju, lai tek, jo kodiens dziļš. Nedrīkst apturēt asinis. Ceturtajā dienā sāka pāriet krampji. Bet krūšu daļā zem krūšu kaula — sāpes. Baidos uzzināt cēloni, baidos uzzināt, kas iekaisis. Sestajā dienā varēju norīt tēju un jutu, ka kaut kā esmu sevi sugestējis. Tu zini, ka pašsugestija ir labākās zāles. Ja es būtu pieļāvis domu, ka iekšējie iekaisumi orgānos bīstami, es būtu godīgi nomiris.

Sāku saprast, ka mans smadzeņu centrs zem galvaskausa plēves modri vada ķermeņa nervu vadus.

Liktenīgi, ka es jau jaunībā pratu slimības nomērdēt pat ārpus savas vietas, pārvaldot citus cilvēkus — garīgi, fiziski. [..]

Pašlaik pārbaudu, vai varu piecelties un stāvēt. Ja kreiso kāju atbalstu uz pēdas pirkstu daļā, varu kustēties. Eju ļoti karstā vannā. Deg, bet tās ir sāpes ārējās, ne iekšējās. Drosmi! Sirds klapē, un laižos ātri gultā. Tā. Kaut kā sāku saprast, ka pret mani pats Velns spārdās. Es jau nebīstos. Kaut jel pieiet un krāsas uz paletes mīkstināt ar šķidro, nežūstošo krievu cinkbalto krāsu. Izdevās. Radās mīksti pasteļtoņi. Droši, nesakaltis, dažām dienām esmu nodrošināts, sāk sāpēt delna. [..]

Galvenais — dusmas aug, ka glezniecībā spekulē mantrauši. Visi, gan-driz visi — ģēnīgi zagšanā, nemākulīgā zagšanā dzīvo. [..]

Tavs Jānis, — dzīvo godīgi!

*Vēstules publicēšanai sagatavoja  
Zigurds Konstants*

## JĀŅA PAULUKA NOZĪMĪGĀKIE DZĪVES UN MĀKSLAS GAITU DATI

Dzimis 1906. 2.IX Rīgā;

1938.17.I—1941.29.VII — mācījies Latvijas Mākslas akadēmijā;

1944.15.XI — uzņemts par biedra kandidātu LPSR Padomju mākslinieku savienībā (PMS);

1945.5.VI — apstiprināts par LPSR PMS biedru;

- 1945.2.V—15. VII — pirmo reizi piedalās izstādē (Rīgā, Valsts latviešu un krievu mākslas muzejā, Padomju Latvijas mākslinieku darbu skatē);
- 1964.26.IV — pirmā personālizstāde (kopā ar K. Cīruli) Jūrmalā (Majoros), Jūrmalas Vēstures un mākslas muzejā (12 gleznas);
- 1981.14.VIII—16. IX — otrā personālizstāde Rīgā, Mākslinieku namā (40 gleznas);
- miris 1984.23.VI Rīgā (apbedīts Rīgā, Meža kapos, Mākslinieku kalniņā);
- 1986.2.IX—15.X — piemiņas izstāde Rīgā, Aizrobežu mākslas muzejā (132 gleznas, 2 zīmējumi, 4 kaligrāfiskā raksta lapas).

## JĀŅA TILBERGA ATMIŅAS PAR DARBU PIE TARASA ŠEVČENKO PIEMINEKĻA

*Monumentālās propagandas plānam — 70*

Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija ienesa dzīvē kardinālas pārmaiņas un izvirzīja mākslas meistariem nozīmīgus idejiski estētiskus uzdevumus.

1918. gada 12. aprīlī V. I. Leņins parakstīja lēmumu par pieminekļu celšanu izciliem revolucionāriem, zinātniekiem un mākslas darbiniekiem. Šo lēmumu sāka dēvēt par monumentālās propagandas plānu. Tā īstenošanā iesaistījās izcili padomju tēlnieki un arhitekti. No latviešu māksliniekiem šajā nozīmīgajā darbā piedalījās Teodors Zaļkalns, Kārlis Zāle un Jānis Tilbergs, kuru darinātos pieminekļus uzstādīja Petrogradā. Par entuziasmu, ar kādu mākslinieki ķērās pie monumentālās propagandas plāna realizēšanas, stāsta Jānis Tilbergs, atcerēdamies savu darbu pie izcilā ukraiņu dzejnieka Tarasa Ševčenko pieminekļa radīšanas.<sup>1</sup>

— Domu par ukraiņu revolucionārā dzejnieka Tarasa Ševčenko skulpturālā portreta radīšanu es biju lolojis jau sen, vēl pirms tika izdots dekrēts par monumentālās propagandas plānu. Tas aicināja profesionālos māksliniekus piedalīties pieminekļu projektu konkursā.

Un profesors Jānis Roberts Tilbergs pastāstīja, kā tapa ukraiņu izcilajam dzejniekam Tarasam Ševčenko (1814—1861) veltītais piemineklis. Šis stāstījums izraisa lielu interesi.

— Ierosme izveidot dzejnieka tēlu man radās Pēterburgas Mākslas akadēmijā pēc iepazīšanās ar Iljas Repina audzēkni — glezniecības darbnīcas diplomandu Fotiju Krasicki (1897—1944). Viņš bija Tarasa Ševčenko radnieks, dzejnieka mīļotās māsas Katerinas mazdēls. Krasickis ļoti lepojās ar šo radniecību un uzskatīja, ka ir liels parādnieks savam ģeniālajam priekštecim. Kopš 1905. gada (četrus gadus pēc akadēmijas beigšanas) Krasickis bija uzgleznojis veselu sēriju dzejnieka portretu.

Mūsu draudzība nebija ilga. 1901. gadā, kad es iestājos Mākslas akadēmijā, Fotijs Krasickis to beidza. Šo mācību iestādi viņš absolvēja ļoti sekmīgi, un, spriežot pēc Iljas Repina vārdiem, akadēmija uz viņu lika lielas cerības. Repins uzskatīja, ka Krasickis nav tikai viņa audzēknis vien, jo pirmais Fotija skolotājs un audzinātājs bija lieliskais pedagogs

<sup>1</sup> Saruna ar J. Tilbergu pierakstīta 1965. gadā. Rakstā izmantotas intervijas ar māksliniekiem G. Šķilteru un A. Šovkuņenko, arhīvu dati, kā arī ziņas no V. Sidorovas monogrāfijas par J. Tilbergu (*Сугорова В. Тильберг. М., 1952*). Visi materiāli glabājas autora arhīvā.



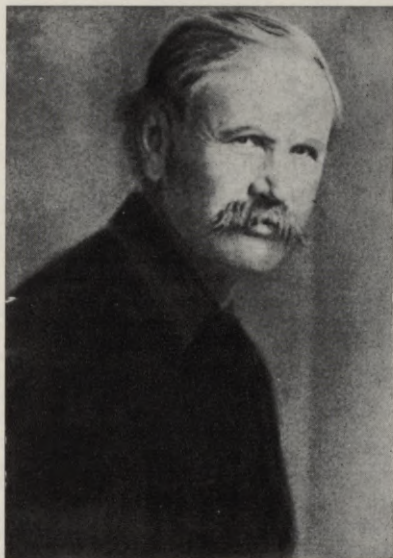
Jānis Tilbergs 1970. gadā.

un cilvēks Nikolajs Muraško (1844—1909), kas Kijevā nodibināja pirmklasīgu zīmēšanas skolu, kuru bija beiguši tādi ievērojami ukraiņu gleznotāji kā Nikolajs Pimonenko, Grigorijs Svetļickis un vēl citi.

Pēc Pēterburgas Mākslas akadēmijas beigšanas Krasickis nolēma doties atpakaļ uz dzimto pusi. Pirms aizbraukšanas uz Ukrainu viņš ielūdza pie sevis ciemos kolēģus un draugus. Uzaicināja arī Tilbergu. — pirmā kursa studentu, kas vēl nebija pārkāpis glezniecības darbnīcas sliekšni...

Krasickis bija ļoti vaļsirdīgs, vēlīgs un jautrs cilvēks. Viņa sabiedrībā visi jutās labi. Viņš bija muzikāls, labprāt dziedāja ukraiņu dziesmas, protams, arī ar Tarasa Ševčenko vārdiem. Tās viņam bija svētas. Viņš šīs dziesmas dziedāja tikai svarīgākajos dzīves brīžos, kad «dzied pati dvēsele». Toreiz Krasickis dzīvoja pilsētas nomalē, irēja no sīka ierēdņa atraitnes lētu istabiņu mansardā. Vientuļā sieviete viņu milēja kā savu dēlu. Kad pie Fotija pulcējās viesi (bet tas notika bieži), viņa apakšstāvā uzklāja galdus, novietoja uz tā lielu Tulas patvāri un trauku ar svaigi ceptiem kļiņģeriem.

Atvadu vakars aizritēja sarunās par Tarasa Ševčenko dzīvi, par viņa ciešanu un vīrišķības pilno likteni. Krasicka ģimenē bija saglabājušies daudzi nostāsti par ievērojamo tautas dzejnieku — brīvības cīnītāju.

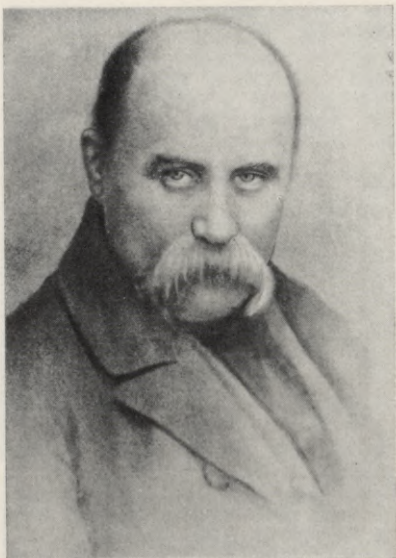


Jaunieši tajā vakarā daudz dziedāja gan atsevišķi, gan korī. Dziesmas bija skumjas un skaistas. Pēc tam Krasickis visus ielūda savā darbnīcā.

— Tā bija maza istabiņa ar zemiem griestiem un nošķeltiem stūriem. Pie sienām karājās zīmējumi un etīdes. Uz molberta atradās neliels kartons, uz tā bija uzgleznots vīrietis ar izliektu pieri un kuplām ūsām, domīgi skumjām acīm, kurās it kā atspoguļojās visas cilvēku bēdas. Turpat uz galda varēja aplūkot zīmējumu. Tajā redzams tas pats cilvēks, tikai gados daudz vecāks, un galvā viņam augsta karakula cepure. Tāds Tarass Ševčenko izskatījies pēc atgriešanās no izsūtījuma — novecojis, slims... Bet viņam tajā laikā bija tikai četrdesmit trīs gadi!

— Ne jau gadiem ir nozīme, — Krasickis paskaidroja, — un arī ne grumbām sejā... Nezūdošas rētas bija izvagojušas viņa atsaucīgo, cilvēkmīlestības pilno sirdi.

Sīki, dokumentāli precīzi Krasickis pastāstīja, kāda nozīme Tarasa Ševčenko dzīvē un daiļradē bijusi viņa draugam un skolotājam Kārlim Brilovam, kurš palīdzējis 1838. gadā izpirkt no dzimtbūšanas nebrīves jauno mākslinieku un dzejnieku. Bet Tarass Ševčenko nomira, tā arī nesagaidījis dienu, kad viņa tauta tika atsvabināta no dzimtbūšanas jūga...



F. Krasickis. Tarasa Ševčenko portrets. 1905.

Krasickis paņēma vienu no daudzajām burtnīcām, kurās bija ierakstījis visu, ko uzzinājis par savu ievērojamo priekštecī, viņa laikmetu un draugiem. Tilbergam sevišķi iespiedušies atmiņā Dobroļubova vārdi par Tarasu Ševčenko: «Viņš — īsts tautas dzejnieks [..], viss viņa domu un jūtu loks ir pilnīgā saskaņā ar tautas dzīves jēgu un struktūru. Viņš ir cēlies no tautas, dzīvojis kopā ar tautu un ne tikai domās, bet ar saviem dzīves apstākļiem bijis cieši ar to saistīts.»

Un Krasickis atkal pievērsās kartonam, kas atradās uz molberta. — Es gribu izmantot šo uzmetumu portretam eļļas gleznā, — viņš paskaidroja. — Un, ja izdosies, tad pacentīšos ar mūsu ukraiņu kultūras darbinieku palīdzību to reproducēt masu metienā... Lai ikkatrā lauku sētā būtu viņa portrets...

— Toreiz es nodomāju, ka Fotijs ir liels sapņotājs un pārvērtē savas iespējas, — Tilbergs atzinās. — Turklāt vēl tāpēc, ka tajā pašā vakarā es iepazinās arī ar Ševčenko politiskajām satīrām, kas šautīja monarhistisko iekārtu un tās netikumus — neželību un sociālo netaisnīgumu. Krasicka ideja man šķita pārāgra, nereāla...

Pēc četriem gadiem — 1905. gada 9. janvārī — Jānis Tilbergs — Dmitrija Kardovska (1866—1943) glezniecības darbnīcas students — kļuva par

aculiecinieku, kā cara varas pārstāvji nežēlīgi izrēķinājās ar Pēterburgas strādniekiem.

Tilbergam atmiņā iespiedusies arī garā bēru procesija. Glabāja strādnieku, vienu no tiem, kas par «ticību caram» samaksāja ar dzīvību. Saliedētas rindas. Stingri soļi. Skarbā klusumā sastingušas sejas. Sieviešu raudas...

— Jau toreiz manā iztēlē izveidojās gleznas sižets, kuru es vēlāk īstenoju savā diplomdarbā «Pieta», — Tilbergs teica.

1906. — 1907. gadā Pēterburgā dzīvojošie latvieši sāka izdot ilustrētu satīrisku žurnālu «Svari», kurā darbojās arī daudzi pazīstami mākslinieki un rakstnieki — G. Šķilters, R. Pērle, A. Romans, R. Zariņš, J. Tilbergs, J. Rainis, J. Jaunsudrabiņš un citi.

Žurnāla mērķis bija atmaskot vietējās varas patvaļu Latvijā. Bet jau pēc desmitā numura iznākšanas to slēdza par «kaitniecisku darbību». Īpaši politiski asi bija Mākslas akadēmijas studenta Jāņa Tilberga satīriskie zīmējumi, to vidū arī «Inkvizitors Dāvis. 1905» («Tūristi Rīgā»). «Svāriem» bija liela nozīme demokrātiski noskaņoto latviešu jauniešu — Mākslas akadēmijas, Štiglica mākslas skolas, Pēterburgas konservatorijas un citu Krievijas galvaspilsētas mācību iestāžu studentu — apvienošanā.

Kāda bija attieksme pret Jāni Tilbergu Mākslas akadēmijā, uzzinot, ka viņš ir «politiski neuzticamo» sarakstā? Par to četrdesmito gadu beigās pastāstīja tēlnieks Gustavs Šķilters, kurš arī darbojās žurnālā «Svari». Viņš atcerējās, ka ne vien politiskajās satīrās, bet reizēm arī «draudzīgajos» šaržos Tilbergs bijis nesaudzīgs. Tas, protams, negatīvi ietekmēja viņa attiecības gan ar latviešu kolēģiem, gan pasniedzējiem. Taču mūsu gadsimta sākumā, kad Tilbergs bija Pēterburgas Mākslas akadēmijas students, pret viņu izturējās divējādi: monarhistiskās iekārtas piekritēji — izteikti negatīvi (kā pret «sarkano dumpinieku»), progresīvie studenti, protams, bija viņa pusē un centās ar viņu sadraudzēties.

Liela nozīme bija profesora Dmitrija Kardovska atbalstam: viņš vairākkārt glābis savus studentus no nelaiemes, dodams viņiem vērtīgus padomus. Tā noticis arī ar Tilberga diplomdarbu, kuru Kardovskis ieteicis nosaukt par «Pieta» (Kristus apraudāšana), kaut arī tā īstais saturs — strādnieka bēres — bija skaidri sakatāms. Šķilters atminējās, ka šo gleznu ļoti augstu novērtēja izcilie latviešu glezniecības meistari Janis Rozenāls un Vilhelms Purvītis. 1909. gada 31. decembrī Jānim Robertam Tilbergam tika izsniegts diploms, kurā ierakstīts, ka «par teicamu glezniecības un citu priekšmetu apgušanu studiju laikā Mākslas akadēmijas glezniecības un tēlniecības nodaļās viņam tiek piešķirts mākslinieka nosaukums». 1911. gadā Tilbergs tika uzaicināts Rīgas pilsētas mākslas skolā par gleznošanas un zīmēšanas pasniedzēju.

— Apmēram tajā pašā laikā, kad es beidzu gleznot «Pieta», man piedāvājās pozēt Krasicka biedrs — J. Zvanovas skolas studijas audzēknis Georgijs Narbutis (1886—1920), — atcerējās Tilbergs. — Pirms kāda seansa Žora Narbutis man nodeva velti no Krasicka — Tarasa Ševčenko portreta reprodukciju, kas, kā viņš bija vēlējis, tika izdota masu medienā.

Toreiz, kā atcerējās Tilbergs, viņam norisinājusies apmēram šāda saruna ar Šķilteru:

— Lūk, šī cilvēka portretu man gribētos uzgleznot. Kaut gan mēs visi esam lieli parādnieki Jānim Rainim... Latviešiem viņš ir tāds pats simbols cīņai par tautas brīvību kā ukraiņiem Ševčenko.

— Visam savs laiks, — Šķilters mierināja savu kolēģi un, aplūkojot Krasicka darba reprodukciju, piebilda: — Tas ir Burdela modelis. Tas jāiemieso skulptūrā — lielās masās, varenos apjomos...

— Man šķiet, ka Krasickis mazliet par daudz poetizējis tēlu, — teica Tilbergs. — Istenībā Ševčenko bija kaismīgs cīnītājs par tautas labklājību, nesamierināms cilvēka paverdzināšanas pretinieks...

— Es ieteicu šo reprodukciju parādīt mūsu tēlniekiem Zālītim (K. Zālem) un Grinbergam (T. Zaļkalnam). Un tomēr es uzskatīju, ka ukraiņu dzejnieka patieso būtību spēj atklāt tikai ukraiņis, kas zina viņa dzeju, tāpat kā latviešu dzejnieka tēlu radīt spēj tikai latvietis...

Pirmā pasaules kara laikā Jānis Tilbergs atkal atradās Petrogradā. Uzturējams ciešus sakarus ar Mākslas akadēmiju, viņš apmeklēja studentu darbu izstādes un drīz vien iepazinās ar profesora Vasilija Savinska vēsturiskās glezniecības darbnīcas studentu Alekseju Šovkuņenko. Viņi abi ciemojās Carskoje Selo pie Pāvela Čistjakova, kurš līdz 1910. gadam akadēmijā mācīja zīmēšanu. (Tilbergs bija viņa audzēknis un vēlāk daudzējādā ziņā izmantoja sava skolotāja pasniegšanas sistēmu.) Vienā no profesora istabām pie sienas karājies Krasicka zīmētais Tarasa Ševčenko portrets. Un Jānis Tilbergs atkal sāka domāt par ukraiņu dzejnieka tēla atveidošanu. Tāda iespēja radās 1918. gadā — monumentālās propagandas plāna ietvaros.

Par monumentālās propagandas būtību toreizējais izglītības tautas komisārs Anatolijs Lunačarskis teicis: «Mēs sākam uzstādīt galvaspilsētas dārzos un piemērotos stūrīšos pieminekļus dziļiem Krievijas un pasaules cilvēkiem. Nelielu mākslas pieminekļu uzdevums drīzāk ir plaša propaganda nekā iemūžināšana. Mēs necentīsimies pēc ārēja krāšņuma, ne pēc vērtīga materiāla, bet pēc šo pieminekļu kvalitātes un izteiksmības. Mēs droši ceram, ka mierīgākos laikos daudzi no šiem pieminekļiem pārtaps mūžīgajā marmorā un bronzā.» Aprīļa beigās A. Lunačarskis izsniedza Petrogradas tēlniekam monumentālistam Leonīdam Šervudam sarakstu, kādas vēsturiskās personas jāiemūžina pieminekļos. To vidū bija arī ukraiņu revolucionārais dzejnieks Tarass Ševčenko.

Pēc tam kad šo pieminekļu projektus bija izskatījusi žūrijas komisija, realizēšanai tika pieņemti 16 darbi. Pieminekļus veidoja Mākslas akadēmijas tēlniecības darbnīcās, kā arī akadēmijas pagalma korpusā Vasilija salas 4. līnijā. Kā pirmo atklāja K. Zāles veidoto Nikolaja Dobrolubova krūšutēlu. Tas notika 1918. gada 27. oktobrī Petrogradas pusē pie Tučkova tilta. Pēc tam — 17. novembrī — uzstādīja T. Zaļkalna darināto Nikolaja Černiševska krūšutēlu Senāta laukumā un 29. novembrī Kameņostrovas prospektā atklāja Tarasa Ševčenko pieminekli, kura autors bija Tilbergs.

T. Ševčenko pieminekļa atklāšana Petrogradā 1918. gadā.



Katra pieminekļa uzstādīšana noritēja ļoti svinīgi, jo tas bija liels politisks un sabiedrisks notikums jaunās padomju republikas dzīvē.

1918. gada 7. decembrī laikraksts «Искусство Коммуны» rakstīja par Tarasa Ševčenko pieminekļa atklāšanu: «Svinības piedalījās Sarkanās Armijas goda sardze ar diviem karogiem un kara mūzikas orķestri. Svinības atklāja ar «Internacionāli». Tad īsu uzrunu teica izglītības tautas komisārs A. Lunačarskis. Viņš norādīja, ka pieminekļa atklāšana ukraiņu dzejniekam sakrīt ar priecīgām vēstīm no Ukrainas. Tur atkal norisinās revolūcija, kas var beigties tikai ar Padomju Ukrainas brālīgu apvienošanu ar Padomju Lielkrieviju. Orķestri atkal atskaņo «Internacionāli». No pieminekļa lēni noslīd sarkans pārklājs, skatam atklādams ukraiņu tautas dzejnieka, cīnītāja un domātāja monumentālo skulptūru. [.] Tarass Ševčenko parādīts kā mūsu laikabiedrs, kas ņem tiešu un aktīvu dalību varenajā jaunās revolucionārās sociālistiskās iekārtas celtniecībā.»

Ševčenko biste tika uzstādīta uz augstas taisnstūra pamatnes ar lakonisku uzrakstu:

*Dižajam Ukrainas dzejniekam — zemniekam*

*Tarasam Grigorjevičam  
Ševčenko*

1814                      1861

*Lielā krievu tauta*

Simtiem draudzīgu rokaspiedienu un īstas pateicības vārdi autoram. Klātesošo vidū — Mākslas akadēmijas profesori, studenti, Jāņa Tilberga kolēģi — V. I. Ļeņina monumentālās propagandas plāna īstenotāji. Pieminekļa atklāšanā tika izplatītas T. Ševčenko veltītas skrejlapīņas.

Drīz vien mākslas kritiķi šo pieminekli atzina par vienu no labākajiem sarkanajā Petrogradā. A. Lunačarskis izteica domu, ka Tarasa Ševčenko piemineklis, tāpat kā L. Šervuda veidotā Aleksandra Hercena bīste, ir pelnījuši, lai tiktu atlieti bronzā. Tā kā lielākā daļa pieminekļu tajos smagajos gados bija celti no neizturīga materiāla (ģipša, betona), tie pārsvarā nav saglabājušies. Arī Tarasa Ševčenko piemineklis Petrogradā stāvēja tikai līdz 1926. gadam.

Daigā, Pēterimontē

MĒSLAS DĀVĪTS, MĒRĪKA  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

CEĻA, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
LATVIJAS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS  
MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS, MĒSĒS

# Hronika

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS 311

LECTURE 10

# Thermodynamics

Thermodynamics is the study of energy and its transformations. It deals with the relationships between heat, work, and internal energy. The first law of thermodynamics states that energy is conserved, and the second law states that entropy always increases in a closed system.

The first law of thermodynamics is expressed as  $\Delta U = Q - W$ , where  $\Delta U$  is the change in internal energy,  $Q$  is the heat added to the system, and  $W$  is the work done by the system. The second law of thermodynamics is expressed as  $\Delta S \geq 0$ , where  $\Delta S$  is the change in entropy.

Thermodynamics has many applications in physics, chemistry, and engineering. It is used to study the behavior of gases, liquids, and solids, and to design engines and power plants.

Daiga Freimane

MĀKSLAS DZIVES HRONIKA<sup>1</sup>  
no 1983. gada līdz 1985. gadam

GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI  
LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKIEM

GODA NOSAUKUMI

*Latvijas PSR Tautas mākslinieks*

1. Ģunāram Zemgalam, scenogrāfam (21.09.1984.).

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

1. Alvaram Gulbim, tēlniekam (12.01.1983.).
2. Ināram Helmutam, grafiķim (12.02.1983.).
3. Daļim Rožlapam, scenogrāfam (2.02.1983.).
4. Ojāram Silinam, tēlniekam (29.06.1985.).
5. Maijai Tabakai, gleznotājai (23.02.1984.).

VALDĪBAS APBALVOJUMI

*Ļeņina ordenis*

1. Eduardam Kalniņam, gleznotājam (24.10.1984.).

*PSRS Valsts prēmija*

1. Ģunārm Balodim, scenogrāfam (1983.).
2. Džemmai Skulmei, gleznotājai (1984.).

*Latvijas PSR Valsts prēmija*

1. Artai Dumpai, tēlniecei (1985.).
2. Jānim Reinbergam, plakātistam (1985.).

*Latvija; PSR Augstākās Padomes Prezidija Goda raksti*

1. Jānim Anmanim, gleznotājam (24.06.1983.).
2. Edvardam Grūbem, gleznotājam (3.11.1985.).
3. Valdim Kalnrozem, gleznotājam (16.01.1984.).
4. Robertam Muzim, gleznotājam (24.06.1983.).
5. Jāzepam Pigozņim, gleznotājam (24.06.1983.).
6. Džemmai Skulmei, gleznotājai (24.06.1983; 18.09.1985.).
7. Pēterim Upiņim, grafiķim (26.09.1984.).
8. Osvaldam Zvejsalniekam, gleznotājam (24.06.1983.).

<sup>1</sup> Turpinājums mākslas dzīves hronikas pārskatam, kas ievietots 1985. gadā izdotajā krājumā «Latviešu tēlotāja māksla».

## CITI APBALVOJUMI

### *Vissavienības Ļeņina Komjaunatnes Savienības prēmija*

1. Dacei Lielai, gleznotājai (1985).

### *Latvijas Ļeņina Komjaunatnes savienības prēmija*

1. Vadimam Ivanovam, plakātiestam (1985).

### *Latvijas PSR MS diplomu un medaļas par labāko jaunrades sniegumu*

1983

1. Ojāram Ābolam, gleznotājam.
2. Borisam Bērziņam, gleznotājam.
3. Ojāram Feldbergam, tēlniekam.

1984

1. Izabellai Krollei, keramiķei.
2. Arvidam Priedītim, tekstilniekam.
3. Imantam Vecozolam, gleznotājam.

1985

1. Romim Bēmam, gleznotājam, mākslas zinātniekam.
2. Andrim Freibergam, scenogrāfam.
3. Dacei Motei un Viesturam Vilkam, māksliniekiem.

## LPSR MĀKSLINIEKU DARBU VISPĀRĒJĀS UN GRUPU IZSTĀDES

1983

### *Rīgā*

- Izstāde «Draudzības ceļos» no cikla «Jaunatnei par mākslu» 14.07.—7.02. MM.  
15. jauno mākslinieku darbu izstāde 28.01.—20.02. izstāžu zālē «Latvija».  
Izstāde «Literārie tēli stājgrafikā» 11.02.—6.03. MN.  
8. republikas scenogrāfijas izstāde 4.03.—3.04. izstāžu zālē «Latvija».  
Izstāde «No latviešu scenogrāfijas vēstures» līdz 20.03. Teātra muzejā.  
LFSR mākslinieku tēlniecības izstāde 18.03.—10.04. AMM.  
«Mākslas dienu 83» tēlotājas mākslas darbu izstāde «Mākslinieki mieram» 14.04.—8.05. izstāžu zālē «Latvija».  
«Mākslas dienu 83» dekoratīvi lietišķās mākslas izstāde 14.04.—8.05. AMM.  
Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde «Putni un ziedi» līdz 9.05. T. Zaļkalna muzejā.  
Lielā Tēvijas kara veterānu — mākslinieku 15. darbu izstāde 6.05.—23.05. MN.  
K. Barona pieminekļa atklātā konkursa projektu izstāde līdz 8.05. Pēterbaznīcā.  
7. republikas karikatūristu darbu izstāde 6.07.—31.07. MN.  
Plakātiestu grupas darbu izstāde līdz 17.06. Ugunsdzēsības muzejā.  
Izstāde «LPSR Mākslas muzeja jaunieguvumi» 24.06.—28. 08. MM.  
Izstāde «Padomju Latvijas glezniecība» 1.07.—25.07. MM.  
Jauno mākslinieku grupas darbu izstāde no 7.09. MN.  
Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Rudens 83» 4.17.—11. 12. izstāžu zālē «Latvija».  
Grafikas izstāde «Fantastika» 10.11.—27. 11. ZN.  
Lietišķās grafikas darbu izstāde «Grafika ikdienai» 10.11.—4.12. MN.  
Gleznu izstāde «Lauku tēma mākslā» 14.11.—4.12. MN.  
Glezniecības un tēlniecības izstāde «Dzīvnieku pasaulē» no 23.11. T. Zaļkalna muzejā.  
Akvareļu izstāde «Cēsis 83» 29.11.—18.12. ZN.

### *Citās pilsētās*

- Mazo formu tēlniecības darbu izstāde oktobrī Bauskas muzejā.  
Cēsu mākslinieku darbu izstāde no 10.04. Cēsu muzejā.  
Akvareļu glezniecības plenēra «Cēsis — 83» dalībnieku darbu izstāde līdz 2.10. Cēsu muzejā.  
Vidzemes novada mākslinieku darbu izstāde no 6.11. Cēsu muzejā.  
Rīgas jauno mākslinieku gleznu izstāde no 15.02. Jelgavas muzejā.  
Jelgavas mākslinieku darbu izstāde līdz 9.05. Jelgavas muzejā.  
Latgales mākslinieku darbu izstāde līdz 13.02. Jēkabpils muzejā.  
Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde no 11.04. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Republikas izstāde «Sports mākslā» 7.05.—16.05. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Deviņu tēlnieku grupas darbu izstāde 15.07.—11.08. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Jūrmalas mākslinieku darbu Rudens izstāde 28.09.—31.10. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Jelgavas mākslinieku grupas darbu izstāde līdz 6.02. Kuldīgas koncertzālē.  
Kuldīgas mākslinieku grupas darbu izstāde aprīlī Kuldīgas koncertzālē.  
Talsu mākslinieku darbu izstāde līdz 13.11. Kuldīgas muzejā.  
Liepājas mākslinieku tēlotājas mākslas darbu izstāde no 8.04. Liepājas muzejā.  
Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde līdz 8.04. Liepājas muzeja filiālē.  
Tukuma mākslinieku darbu izstāde līdz 5.06. Liepājas muzejā.  
Izstāde «Zvejniecība latviešu tēlotājā mākslā» līdz 7.08. Liepājas muzeja filiālē.  
Madonas mākslinieku grupas darbu izstāde aprīlī Madonas muzejā.  
Latgales organizācijas mākslinieku darbu izstāde no 29.10. Rēzeknes muzejā.  
Talsu mākslinieku darbu izstāde no 8.04. Talsu muzejā.  
23. tukumnieku tēlotājas mākslas darbu izstāde 13.04.—1.05. Tukuma muzejā.  
Republikas 3. miniatūrdarbu izstāde no 9.04. Valmieras muzejā.  
Izstāde «Mūziķu portreti» 18.05.—25.06. Valmieras muzejā.  
4. Ventspils mākslinieku darbu rudens izstāde līdz 20.11. kultūras namā «Jūras vārti».

1984

### *Rīgā*

- Izstāde «Rīga grafikā no 16. līdz 20. gs.» janvārī Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā.  
Republikas 6. grāmatu grafikas darbu izstāde 5.01.—29.01. MN.  
Izstāde «Mākslas darbu restaurācija» 24.02.—25.03. AMM.  
LPSR mākslinieku 1983. gada ekslibru izstāde 21.02.—11.03. ZN.  
Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Zeme un ļaudis» 7.03.—1.04. izstāžu zālē «Latvija».  
«Mākslas dienu 84» tēlotājas mākslas darbu izstāde 13.04.—9.05. izstāžu zālē «Latvija».  
LPSR Mākslas muzeja jaunieguvumu izstāde 27.04.—27. 05. MM.  
Lielā Tēvijas kara veterānu — mākslinieku darbu 16. izstāde 8.05.—27. 05. MN.  
Starprepublikāniskā tēlniecības kvadrināle «Rīga 84» 13.06.—2.09. TN, Fēterbaznīcā.  
Jauno mākslinieku tēlotājas mākslas izstāde «Jaunatne mieram» 27.07.—23.08. MM.  
Izstāde «Indijas tēma grafikā» līdz 9.09. ZN.  
Izstāde «Literārie tēli grafikā» 11.09.—3.10. ZN.  
Izstāde «Rudens 84», veltīta Rīgas atbrīvošanas 40. gadadienai, 14.09.—17.10. izstāžu zālē «Latvija».  
Akvareļu izstāde «Cēsis 84» 14.10.—11.11. ZN.  
11. republikas akvareļu izstāde 6.12.—6.01.1985. izstāžu zālē «Latvija».

### *Citās pilsētās*

- Jauno akvarelistu grupas darbu izstāde 9.01.—13.02. Bauskas muzejā, 7.04.—22.04. Valkas muzejā.  
Bauskas novada mākslinieku darbu izstāde 13.04.—13.05. Bauskas muzejā.  
Vidzemes novada mākslinieku darbu izstāde 15.04.—14.05. Cēsu muzejā.  
Kolhoza «Taurene» sabiedriski politisko plakātu konkursa darbu izstāde 21.07.—20.08. Cēsu muzejā.

Akvareļu plenēra «Cēsis — 84» dalībnieku darbu izstāde 17.09.—14.10. Cēsu muzejā.  
 Latgales organizācijas mākslinieku darbu izstāde 6.01.—6.02. un 10.11.—2.12. Daugavpils muzejā, līdz 4.11. Rēzeknes muzejā.  
 Daugavpils mākslinieku darbu izstāde 13.03.—20.05. Daugavpils muzejā.  
 Daugavpils atbrīvošanas 40. gadadienai veltītā mākslas darbu izstāde līdz 31.08. Daugavpils muzejā.  
 Daugavpils mākslinieku zīmējumu izstāde 13.09.—16.10. Daugavpils muzejā.  
 Rēzeknes lietišķās mākslas vidusskolas pasniedzēju darbu izstāde līdz 15.01. Gulbenes muzejā.  
 Izstāde «Grafika ikdienai» 15.02.—5.03. Gulbenes muzejā.  
 Jelgavas mākslinieku darbu izstāde līdz 8.01. Jelgavas muzejā.  
 Republikas marinistu darbu izstāde no 3.08. Jūrmalas muzeja izstāžu zālē.  
 Jūrmalas jauno mākslinieku un Talsu mākslinieku grupas darbu izstāde līdz 23.09. Jūrmalas izstāžu zālē.  
 Jūrmalas mākslinieku darbu rudens izstāde 28.09.—29.10. Jūrmalas izstāžu zālē.  
 Kuldīgas mākslinieku darbu izstāde 12.05.—10.06. Kuldīgas koncertzālē.  
 LPSR MS Liepājas organizācijas 25 gadu jubilejai veltītā mākslas darbu izstāde līdz 18.11. Liepājas muzejā.  
 Madonas muzeja mākslas fondu izstāde 18.05.—31.05. Madonas muzejā.  
 Gleznu izstāde «Gauja mākslinieku darbos» 14.04.—13.05. Siguldas muzejā.  
 Siguldas muzeja mākslas fondu izstāde 18.05.—31.05. Siguldas muzejā.  
 Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde 15.12. 1983.—15.01. 1984. Talsu muzejā.  
 Kuldīgas mākslinieku darbu izstāde 14.02.—11.03. Talsu muzejā.  
 Talsu mākslinieku darbu izstāde 10.04.—13.05. Talsu muzejā.  
 Talsu novada mākslinieku darbu izstāde 6.11.—9.12. Talsu muzejā.  
 Tukumnieku 24. tēlotājas mākslas darbu izstāde 7.04.—3.05. Tukuma muzejā.  
 Tukuma muzeja glezniecības fondu jaunieguvumu izstāde 2.08.—2.09. Tukuma muzejā.  
 Tukumnieku tēlotājas mākslas darbu rudens izstāde 6.10.—29.10. Tukuma muzejā.  
 Plakātu izstāde 3.11.—3.12. Tukuma muzejā.  
 Glezniecības un grafikas izstāde, veltīta Valmieras atbrīvošanas 40. gadadienai līdz 23.09. Valmieras muzejā.  
 Ventspils mākslinieku darbu izstāde 18.03.—19.05. Ventspils Jūras zvejniecības muzejā.

1985

### Rīgā

LPSR Mākslas fonda 40 gadu jubilejai veltītā tēlotājas mākslas izstāde 10.01.—20.01. izstāžu zālē «Latvija».  
 1905. gada revolūcijas piemīnai veltītā tēlotājas mākslas izstāde 18.01.—17.02. MM.  
 Izstāde «Teātra tēma grafikā» līdz 20.01. Teātra muzejā.  
 Izstāde «Darba cilvēks mākslā» 25.01.—4.02. MM.  
 Baltijas republiku 4. scenogrāfijas triennāle 5.03.—7.04. izstāžu zālē «Latvija».  
 Jauno scenogrāfu darbu izstāde 5.03.—24.03. ZN.  
 Izstāde «Mūzika grafikā» 5.04.—28.04. T. Zaļkalna muzejā.  
 Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Mākslas dienas 85» 12.04.—12.05. MM.  
 Tēlniecības darbu izstāde no 12.04. «Mākslas dienas 85» TN.  
 Karikatūristu grupas darbu izstāde 16.04.—5.05. ZN.  
 Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Lielās Uzvaras 40 gadi» 22.04.—19.05. izstāžu zālē «Latvija».  
 Latviešu padomju pastelglezniecības darbu izstāde 24.04.—30.06. G. Šķiltera muzejā.  
 Izstāde «Plakāti mieram» 7.05.—19.05. ZN.  
 LPSR MS Liepājas organizācijas mākslinieku darbu izstāde 21.05.—9.06. AMM.  
 LPSR mākslinieku ekslibru izstāde no 11.06. ZN.  
 Republikas jauno mākslinieku 17. darbu izstāde 11.06.—31.07. Pēterbaznīcā.  
 Lielā Tēvijas kara dalībnieku frontes zīmējumu izstāde līdz 16.06. LPSR Vēstures muzejā.  
 5. republikas medaļu izstāde 17.07.—15.08. Tēlnieku namā.  
 Latviešu padomju glezniecības darbu izstāde no MM fondiem 19.07.—1.09. MM.

Izstāde «Mākslinieki bērniem» 20.09.—10.11. G. Šķiltera muzejā.

5. republikas uzskatāmās aģitācijas un politiskā plakāta izstāde «Cilvēks ir liels ar savu darbu» līdz 4.10. T. Zaļkalna LPSR Valsts mākslas akadēmijā.

Krišjāņa Barona 150. gadadienai veltīta mākslas izstāde 11.10.—10.11. izstāžu zālē «Latvija».

Izstāde «Kr. Barons un viņa laikabiedri» 6.11.—22.12. MM.

9. republikas plakātu izstāde 15.11.—15.12. MM.

Akvareļu plenēra «Cēsis 85» dalībnieku darbu izstāde 3.12.—22.12. ZN.

Republikas tēlotājas mākslas izstāde, veltīta FSKP 27. kongresam 6.12.1985—12.01.1986. izstāžu zālē «Latvija».

#### *Citās pilsētās*

Cēsu vecmeistaru darbu izstāde 19.02.—3.03. Cēsu izstāžu namā.

Vidzemes mākslinieku darbu izstāde no 13.04. Cēsu izstāžu namā.

Akvareļu plenēra «Cēsis 85» dalībnieku darbu izstāde no 10.08. Cēsu izstāžu namā.

Starprepubliku karikatūristu darbu izstāde līdz 31.10. Cēsu izstāžu namā.

Daugavpils mākslinieku darbu izstāde 12.04.—12.05. Daugavpils muzejā.

Daugavpils mākslinieku zīmējumu izstāde līdz 8.12. Daugavpils muzejā.

Jelgavas mākslinieku darbu rudens izstāde no 18.12. Jelgavas muzejā.

Skulmju dzimtas mākslinieku darbu izstāde no 12.04. Jēkabpīli Skulmju mājā.

Jūrmalas mākslinieku darbu izstāde no 12.04. Jūrmalas izstāžu zālē.

LPSR MF gleznu un plakātu izstāde no 12.07. Jūrmalas izstāžu zālē.

Republikas tēlotājas mākslas izstāde «Rudens 85» no 18.10. Jūrmalas izstāžu zālē.

Jūrmalas mākslinieku grupas rudens izstāde no 4.10. Jūrmalas izstāžu zālē.

Kuldīgas mākslinieku darbu izstāde 19.04.—19.05. Kuldīgas muzeja filiālē.

30.06. Kuldīgas novada mākslinieku darbu izstāde 25.05.—16.05. Kuldīgas muzejā, 25.05.—30.06. Kuldīgas muzeja filiālē.

Jauno mākslinieku darbu izstāde līdz 17.08. Kuldīgas muzejā.

Liepājas jauno mākslinieku darbu izstāde 21.08.—10.02. Liepājas muzejā.

Latgales mākslinieku darbu izstāde 11.02.—24.03. Liepājas muzejā.

Tukuma mākslinieku darbu izstāde 25.03.—7.04. Liepājas muzejā.

Liepājas mākslinieku darbu izstāde 8.04.—12.05. Liepājas muzejā, oktobrī Liepājas muzejā un muzeja filiālē.

Talsu mākslinieku darbu izstāde 16.09.—6.10. Liepājas muzejā, līdz 1.12. Madonas muzejā.

Konkursa izstāde «Arona 85» 20.01.—24.02. Madonas muzejā.

LPSR mākslinieku ekslibri izstāde 22.08. Ogres muzejā.

Latgales mākslinieku darbu izstāde, veltīta Rēzeknes 700 gadu jubilejai, Rēzeknes lietiskās mākslas vidusskolā no 12.07.

Rūjienas novada mākslinieku 7. darbu izstāde līdz 2.05. Rūjienas muzejā.

Jauno mākslinieku darbu izstāde 12.04.—22.04. Saldus muzejā.

Talsu mākslinieku grupas darbu izstāde 9.04.—5.05. Talsu muzejā.

Tukumnieku 25. tēlotājas mākslas darbu izstāde 30.03.—21.04. Tukuma muzejā.

Vecmeistaru gleznu izstāde no privātām kolekcijām līdz 1.12. Tukuma muzejā.

Republikas 5. miniatūrdarbu izstāde 13.04.—5. 05. Valmieras muzejā.

#### LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU PERSONĀLIZSTĀDES

1983

Alders R. sk. Dzegeze L.

Akopjana K. grafikas darbu izstāde «Armēnijas rapsodijas» no 19.01. MN.

Annusa A. gleznu izstāde 14.12.1983.—5.03.1984. MM.

Antimonovas J. un Viliamas E. grāmatzīmju izstāde no 4.06. Jūrmalas izstāžu zālē.

Artuma A. gleznu izstāde janvārī Tukuma muzejā, no 12.02. Kuldīgas muzeja filiālē

Baltgaija K. un Ešmita F. darbu izstāde 10.04.—5.05. Cēsu muzejā.

Baumas Dz. akvareļu izstāde 20.04.—9.05. Liepājas muzejā, no 7.09. Jēkabpils muzeja filiālē, oktobrī Daugavpils muzejā, no 10.11. Ludzas muzejā.

Bērziņas M. gleznu izstāde līdz 24.07. ZN.  
 Brektes J. akvareļu izstāde līdz 11.03. Valkas muzejā  
 Bruzītes R. darbu izstāde no 16.12. TN.  
 Buša V. gleznu izstāde novembrī Ogres muzejā.  
 Čiruļa K. grafikas darbu izstāde no 19.10. Pēterbaznīcā.  
 Danes K. tēlniecības darbu un Dannes K. gleznu izstāde 29.04.—3.07. TN; 15.07.—18.08.  
 Ventspils muzejā, līdz 23.10. Kuldīgas muzejā.  
 Delles B. gleznu izstāde 20.01.—20.02. Cēsu muzejā, 10.03.—3.04. MN, līdz 5.06.  
 Tukuma muzejā.  
 Dumpes A., Gulbja A. un Skaraiņa O. tēlniecības darbu izstāde no 1.10. TN.  
 Dzeguzes L. un Aldera R. tēlniecības darbu izstāde līdz 17.07. Gulbenes muzejā, līdz  
 21.08. Stučkas muzejā.  
 Ešmits F. sk. Baltgailis K.  
 Ezernieka G. gleznu izstāde līdz 13.02. Liepājas muzejā.  
 Fridrihsona K. akvareļu izstāde līdz 27.11. Valmieras muzeja filiālē.  
 Gailiņa M. gleznu izstāde jūlijā Bauskas muzejā.  
 Garokalna V. akvareļu izstāde līdz 11.12. Jelgavas muzejā.  
 Gelberga S. gleznu izstāde no 3.09. Jūrmalas izstāžu zālē.  
 Grinfeldes M. darbu izstāde 2.09.—9.10. MM.  
 Grundbergas G. darbu izstāde 11.06.—3.07. Kuldīgas muzejā, līdz 21.08. Talsu muzejā.  
 Gudovska V. akvareļu izstāde 15.07.—21.08. Siguldas muzejā.  
 Gulbis A. sk. Dumpe A.  
 Gūtmanes V. pasteļu izstāde līdz 13.02. Liepājas muzeja filiālē.  
 Ģermanis J. sk. Austrīņa I.  
 Iltnera E. gleznu izstāde 5.11.—17.12. Tukuma muzejā.  
 Jaunarāja O. gleznu izstāde līdz 26.11. Stučkas muzejā.  
 Karnauha V. gleznu izstāde līdz 20.02. ZN.  
 Klušas M. tušas zīmējumu izstāde no 4.03. Rēzeknes muzejā.  
 Kļavas G. gleznu izstāde no 8.06. MN.  
 Kroļļa G. darbu izstāde 14.04.—20.05. MM, grāmatu ilustrāciju izstāde aprīlī Saldus  
 muzejā, līdz 18.09. Talsu muzejā.  
 Lazdiņas I. akvareļu izstāde 9.09.—9.10. G. Šķiltera muzejā.  
 Kugras Kr. koktēlniecības darbu izstāde līdz 13.02. Jelgavas muzejā, septembrī Kuldīgas  
 muzejā.  
 Langes M. tēlniecības darbu izstāde 11.02.—5.05. MM, līdz 16.09. Valmieras muzeja  
 filiālē.  
 Lielkrastes-Leitlandes M. gleznu izstāde līdz 30.08. Gulbenes muzejā.  
 Muižnieka Ģ. un Muižnieces A. gleznu izstāde līdz 18.12. Saldus muzejā.  
 Mūrnieka L. gleznu izstāde līdz 13.02. Talsu muzejā, no 12.04. Gulbenes muzejā, līdz  
 20.09. Stučkas muzejā, līdz 7.11. Alūksnes muzejā, līdz 6.12. Jēkabpils muzejā.  
 Ničmanes D. tēlniecības darbu izstāde 3.08.—21.09. TN.  
 Nikitina A. grafikas darbu izstāde no 26.04. ZN.  
 Opmanes R. grafikas darbu izstāde līdz 15.05. Siguldas muzejā.  
 Oša J. gleznu izstāde 2.12.—23.12. VMA.  
 Ozoliņas A. darbu izstāde 24.11.—18.12. AMM.  
 Pauzera U. darbu izstāde no 12.12. Teātra muzejā.  
 Petraškēvica J. darbu izstāde līdz 8.11. ZN.  
 Pigožņa J. darbu izstāde janvārī Stučkas muzejā.  
 Piņņa R. gleznu un Pinnes E. tēlniecības darbu izstāde 22.12.1983.—22.01.1984. MM.  
 Purmale; L. un Poļa M. gleznu izstāde 26.01.8.03. Valmieras muzejā, aprīlī Kuldīgas  
 muzejā.  
 Purmales L. gleznu izstāde līdz 15.08. Doles muzejā.  
 Reinberga J. plakātu izstāde līdz 6.02. Ugunsdzēsības muzejā.  
 Rožkalna D. darbu izstāde 20.10.—20.11. AMM.  
 Skarainis O. sk. Dumpe a.  
 Skulmes Dž. gleznu izstāde no 9.04. Valmieras muzeja filiālē.  
 Skulmes O. darbu izstāde no 8.04. Jēkabpils muzeja filiālē Skulmju mājā.  
 Skulmes U. gleznu izstāde līdz 1.08. Jēkabpils muzeja filiālē Skulmju mājā.  
 Sprinģa J. akvareļu izstāde līdz 5.02. Saldus muzejā.

Stārosta R. gleznu izstāde līdz 5.06. Liepājas muzeja filiālē, 29.07.—28.08. MM.  
Strautiņa B. medaļu izstāde un Toropina J. gleznu izstāde no 6.04. Ugunsdzēsības muzejā.

Strupuļa J. tēlniecības darbu un Šteinboka E. gleznu izstāde līdz 16.10. ZN.

Lazdiņas I. akvareļu izstāde 9.09.—9.10. G. Šķiltera muzejā.

Šteinboks E. sk. Strupulis J.

Tabakas M. gleznu izstāde līdz 10.07. Jelgavas muzejā.

Toropins J. sk. Strautiņš B.

Ulmanes L. tēlniecības darbu izstāde 4.05.—20.06. Doles muzejā.

Upenieces Ē. tēlniecības darbu izstāde 3.03.—3.04. Stučkas muzejā.

Vasiljeva I. darbu izstāde 3.11.—4.12. MM.

Vecozola I. darbu izstāde 14.10.—13.11. MM.

Viljama E. sk. Antimonova J.

Viljamas E. grafikas darbu izstāde līdz 1.03. Valkas muzejā, augustā ZN.

Vīkas H. gleznu izstāde 25.02.—27.03. MM.

Zandbergas I. darbu izstāde 26.01.—8.03. TN.

Zariņas A. ainavu izstāde 7.06.—26.06. ZN.

Zemzara U. gleznu izstāde «Sēmes ainavas» aprīlī Dabas muzejā.

Zemzara U. un Zemzara A. darbu izstāde līdz 17.07. Tukuma muzejā.

Zītares M. gleznu izstāde 8.12.—31.12. MM.

#### 1984

Ainbinderes M. gleznu izstāde J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā līdz 19.11.

Andrejeva K. darbu izstāde 2.11.—17.12. MM.

Anņa J. darbu izstāde 11.10.—4.11. AMM.

Apiņa A. un Kalnrozes V. darbu izstāde 14.02.—10.03. Valkas muzejā, 5.07.—10.08.

Bauskas muzejā, 11.09.—9.10. Saldus muzejā, līdz 9.12. Rūjienas muzejā.

Auzas L. gleznu izstāde no 5.12. MN.

Āriņa L. gleznu un zīmējumu izstāde 1.06.—23.07. Doles muzejā.

Artuma A. gleznu izstāde līdz 29.06. Jūrmalas izstāžu zālē.

Baloža Ē. grafikas darbu izstāde līdz 7.10. G. Šķiltera muzejā.

Baltiņas M. tēlniecības un M. Dragūnes grafikas darbu izstāde 22.11.1984.—5.01.1985.

TN.

Baltiņas M., Jansona A. un Jansona K. tēlniecības darbu izstāde līdz 10.06. Jēkabpils muzejā.

Baulīna L. gleznu izstāde 25.07.—30.08. Daugavpils muzejā.

Baumaņa K. medaļu izstāde 17.04.—15.07. T. Zaļkalna muzejā.

Baumasa Dz. akvareļu izstāde līdz 12.02. Rēzeknes muzejā.

Beitners R. sk. Veisbārde M.

Blunava H. darbu izstāde 4.10.—28.10. MN.

Brūns E. sk. Pilāga M.

Brieža A. darbu izstāde 10.03.—1.04. Kuldīgas muzeja filiālē.

Buša V. gleznu izstāde līdz 2.09. Jūrmalas izstāžu zālē.

Būmanes L. gleznu izstāde 10.01.—10.03. Cēsu muzejā.

Dimītera J. darbu izstāde 11.05.—10.06. AMM, 18.06.—18.07. Cēsu muzejā.

Diņģeja S. darbu izstāde 20.02.—11.03. Liepājas muzejā.

Dobrājas I. gleznu izstāde 29.06.—29.07. Stučkas muzejā, līdz 31.08. Valmieras muzeja filiālē.

Dragūne M. sk. Baltiņa M.

Dreimanes R. gleznu izstāde 26.06.—15.07. ZN.

Egļiša V. gleznu un Ulmanes L. tēlniecības darbu izstāde 7.09.—1.10. Tukuma muzejā.

Egļiša V. darbu izstāde 24.07.—12.08. ZN, 8.10.—28.10. Liepājas muzejā.

Elgurta J. grafikas darbu izstāde 10.08.—2.09. MN.

Engēles L. akvareļu izstāde 12.03.—1.04. Liepājas muzeja filiālē.

Fernavas Z. un Tiščenko J. tēlniecības darbu izstāde 5.09.—5.10. Valmieras muzeja filiālē.

Fridrihsona K. darbu izstāde no 10.02. Arhitektu savienībā, 23.04.—13.05. Liepājas muzejā, 6.10.—28.10. Kuldīgas muzejā.

Garokalna V. akvareļu izstāde 9.01.—29.01. Liepājas muzejā, 9.06.—5.07. Kuldīgas muzejā.

Gaumīga T. un Mauriņa J. tēlniecības darbu izstāde 12.09.—12.11. Doles muzejā. Geikina R. gleznu izstāde 5.10.—29.10. Daugavpils muzejā, 13.11.—10.12. Stučkas muzejā.

Gintera R. akvareļu izstāde 3.03.—25.03. MN.

Gleizdāna P. un Rancāna A. darbu izstāde februārī Rēzeknes muzejā.

Grotuss H. sk. Sterns R.

Grundbergas G. tēlniecības izstāde 2.03.—1.04. Tēlnieku namā, 12.10.—12.11. Stučkas muzejā.

Ģērmaņa J. gleznu izstāde janvārī Rūjienas muzejā.

Haļpiņas T. darbu izstāde 4.01.—5.02. Kuldīgas muzeja filiālē.

Jaunarāja O. gleznu izstāde līdz 10.02. Jēkabpils muzeja filiālē.

Jansones-Zirmites A. darbu izstāde līdz 9.12. Valmieras muzeja filiālē.

Jansons A. un K. sk. Baltiņa M.

Jaunzema B. akvareļu izstāde 3.08.—2.09. MM.

Jurjāna J. gleznu izstāde 7.06.—1.07. MN.

Jurjānes A. gleznu izstāde no 3.04. ZN.

Kačeroskis V. sk. Zeile G.

Kaksis J. sk. Veinbaha A.

Kalnroze V. sk. Apinis A.

Karlova J. tēlniecības darbu izstāde 10.08.—11.09. Siguldas muzejā.

Kirkes F. gleznu izstāde līdz 2.12. ZN.

Kluča G. darbu izstāde «Māksla un revolūcija» martā LPSR Revolūcijas muzejā.

Kokles L. gleznu izstāde 1.06.—24.06. MN, līdz 2.07. Jūrmalas izstāžu zālē, 16.08.—16.09. Liepājas muzejā, no 7.04. Alūksnes muzejā.

Kreica S. gleznu izstāde no 1.07. Jūrmalas izstāžu zālē.

Krēliņa A. plakātu izstāde 13.04.—13.05. Stučkas muzejā.

Kroļa G. grāmatu ilustrāciju izstāde līdz 10.02. Jēkabpils muzejā, 29.06.—15.07. Liepājas muzeja filiālē, līdz 30.11. Rūjienas muzejā.

Kucina V. darbu izstāde līdz 10.01. Cēsu muzejā.

Lapiņa A. piemiņas izstāde 2.02.—29.02. Tukuma muzejā.

Liepiņa J. 90 gadu jubilejas izstāde 31.08.—7.10. MM.

Liepiņa J. mazo formu grafikas darbu izstāde līdz 4.07. Jūrmalas izstāžu zālē.

Liepiņas V. darbu izstāde līdz 30.09. MN.

Lindes N. gleznu piemiņas izstāde 21.08.—21.09. Siguldas muzejā.

Mauriņš J. sk. Gaumīgs T.

Meldera E. piemiņas izstāde līdz 29.07. TN.

Meškones S. gleznu izstāde no 2.11. MN.

Mežbārdes V. un Zitmaņa M. gleznu izstāde no 10.02. Daugavpils muzejā.

Mieziņa K. darbu izstāde «Ainava teātri. Ziedi» jūnijā Ogres muzejā.

Muižules M. grafikas un akvareļu izstāde līdz 15.02. Valmieras muzejā, 16.03.—9.04. Bauskas muzejā, 19.09.—7.10. Kuldīgas muzeja filiālē.

Muža R. gleznu izstāde 31.08.—20.09. T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā.

Mūrnieka L. gleznu izstāde 7.07.—2.09. Kuldīgas muzeja filiālē.

Oša M. darbu izstāde decembrī T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā.

Ozoliņa A. grafikas darbu izstāde 14.04.—14.05. Madonas muzejā.

Pankoka M. koka tēlniecības darbu izstāde 15.05.—10.06. Liepājas muzejā.

Pavlova V. gleznu izstāde 13.03.—1.04. ZN.

Petrova V. 110 gadu jubilejai veltītā gleznu izstāde decembrī Valmieras muzejā.

Pigožņa J. darbu izstāde 12.10.—12.11. MM, 13.12.1984.—13.01.1985. Madonas muzejā.

Pīlāgas M. gleznu un Brūna E. grafikas darbu izstāde 11.12.1984.—8.01.1985. Talsu muzejā.

Prēdeļa U. gleznu izstāde 19.05.—15.06. Alūksnes muzejā, 16.11.—12.12. Saldus muzejā.

Rancāns A. sk. Gleizdāns P.

Rožkalna D. grafikas darbu izstāde no 17.02. Valmieras muzeja filiālē, 16.03.—3.04.

Valkas muzejā, līdz 30.04. Rūjienas muzejā, 3.08.—3.09. Stučkas muzejā, 11.08.—2.09. Kuldiņas muzejā.

- Skrodera K. gleznu izstāde no 2.02. MN, 10.03.—15.04. Cēsu muzejā.  
Skrubja R. grafikas darbu izstāde 24.04.—13.05. ZN.  
Skulmes O. piemiņas izstāde līdz 23.10. T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā.  
Slapiņas G. akvareļu izstāde 10.01.—29.01. ZN, 15.05.—17.06. Cēsu muzejā.  
Strekāviņas I. gleznu izstāde 4.12.—23.12. ZN.  
Strunkes N. piemiņas izstāde 5.09.—14.10. MM.  
Sūniņa Z. gleznu izstāde 18.09.—21.10. Talsu muzejā.  
Svilānes M. gleznu izstāde 7.03.—9.04. Gulbenes muzejā.  
Šēnbergs I. gleznu izstāde 5.06.—24.06. ZN.  
Šterna R., Grotusa H. un Zēģera gleznu simtgadu jubilejas izstāde 27.06.—29.07. MM.  
Svecas T. scenogrāfijas darbu izstāde līdz 10.03. Teātra muzejā.  
Tiščenko J. sk. Fernava Z.  
Tidemaņa J. gleznu izstāde līdz 8.01. Liepājas muzejā.  
Ubāna K. gleznu izstāde līdz 12.01. T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā.  
Ulmane L. sk. Eglītis V.  
Upenieces E. un Zandbergas, I. tēlniecības darbu izstāde 6.03.—15.04. T. Zaļkalna muzejā.  
Upenieces E. tēlniecības darbu izstāde 12.05.—3.06. Kuldiņas muzejā.  
Veinbahas A. skulptūru un Kakša J. gleznu izstāde 7.09.—9.11. TN, 13.12.—25.12. Kuldiņas muzeja filiālē.  
Veitnera K. gleznu izstāde no 5.07. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Veisbārdes M. un Beitnera R. gleznu izstāde 29.06.—12.08. Talsu muzejā.  
Vilka E. grafikas darbu un ekslibri izstāde 15.12.1984.—12.01.1985. Gulbenes muzejā.  
Vilka Ģ. piemiņas izstāde 27.01.—27.02. MM.  
Villeruša V. grafikas darbu izstāde 15.08.—10.09. Saldus muzejā.  
Vijumaņa J. gleznu izstāde 13.04.—13.05. MM.  
Vikas H. darbu izstāde no 23.11. J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.  
Viņas V. vēsturisko gleznu izstāde no 8.06. LPSR Vēstures muzejā.  
Zandberga I. sk. Upeniece E.  
Zariņa I. gleznu izstāde 15.06.—22.07. MM.  
Zariņa I., Zariņa K. un Zariņa Kr. darbu izstāde no 15.04. Valmieras muzeja filiālē.  
Zariņa J. medaļu un tēlniecības skiču izstāde 28.08.—31.10. Gulbenes muzejā.  
Zariņa K. un Zariņa Kr. gleznu izstāde 8.09.—30.09. Kuldiņas muzejā.  
Zēģers J. sk. Šterns R.  
Zeiles Ģ. un Kačerovska V. darbu izstāde 7.04.—6.05. Kuldiņas muzejā.  
Zeiles Ģ. gleznu izstāde no 20.12. Rēzeknes muzejā.  
Zemdegas K. darbu izstāde 16.03.—25.04. MM.  
Zikmanes L. grafikas darbu izstāde februārī Jelgavas muzejā, 12.03.—1.04. Liepājas muzejā.  
Zitmanis M. sk. Mežbārde V.  
Zitares M. gleznu izstāde 13.01.—31.01. Tukuma muzejā.  
Zvirbuļa J. gleznu izstāde 16.03.—8.04. AMM, 2.06.—3.07. Siguldas muzejā.

#### 1985

- Ainbinderes M. gleznu izstāde līdz 28.08. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Antonova S. darbu izstāde 20.02.—11.03. MM.  
Aueres S. darbu izstāde 26.03.—14.04. ZN.  
Auziņas A. akvareļu un grafikas darbu izstāde 6.02.—28.02. Daugavpils muzejā.  
Baloža E. tušas zīmējumu izstāde līdz 16.06. Liepājas muzeja filiālē.  
Baltaņas M. tēlniecības un Dragūnes M. grafikas darbu izstāde 21.06.—10.07. Cēsu izstāžu namā.  
Baumanes B. gleznu izstāde 19.12.1985.—13.01.1986. MM.  
Baumas Dz. akvareļu izstāde no 6.03. MN.  
Bausķeniņa A. gleznu izstāde 29.05.—15.07. Doles muzejā.  
Beļcovas A. gleznu izstāde 28.12.1984.—20.01.1985. MM, 2.03.—3.07. Madonas muzejā, 22.11.—8.12. Liepājas muzejā.

Bērziņa O. sk. Lielā D.  
 Bētiņa A. sk. Frolova Z.  
 Blumberga L. tēlniecības darbu izstāde no 17.12. ZN.  
 Blunava H. akvareļu izstāde 9.01.—3.02. Talsu muzejā, 7.02.—24.02. Tukuma muzejā.  
 Brektes I. akvareļu izstāde «Ziedi» līdz 19.05. Dabas muzejā.  
 Brektes J. akvareļu izstāde līdz 15.01. Pēterbaznīcā.  
 Brenčēna E. simtgadei veltīta piemiņas izstāde 6.06.—6.07. Ogres muzejā.  
 Brenčēna E. un Veilanda E. simtgadu piemiņas izstāde 30.08.—28.10. MM, līdz 8.12. Valmieras muzeja filiālē.  
 Briēža J. grafikas darbu izstāde 2.07.—21.07. ZN.  
 Bulatņikovas L. gleznu izstāde 22.01.—10.02. ZN.  
 Buša V. gleznu izstāde 6.02.—3.03. MN, līdz 15.09. Talsu muzejā.  
 Caunes Ē. akvareļu izstāde 28.08.—27. 10. Madonas muzejā, 19.11.—21.12. Rēzeknes muzejā.  
 Celmiņas I. gleznu izstāde 15.07.—4.08. MN.  
 Cēsnieka E. piemiņas izstāde 19.07.—18.09. MM.  
 Cīruļa K. ofortu izstāde līdz 8.04. Stučkas muzejā, līdz 8.09. Valmieras muzejā.  
 Dobičins I. sk. Šuškevičs V.  
 Dragūne M. sk. Baltiņa M.  
 Droņa A. 80 gadu jubilejas izstāde 29.12.1984.—31.01.1985. Cēsu muzejā.  
 Dubiņas M. grafikas darbu izstāde līdz 18.02. Rēzeknes muzejā.  
 Duškina P. akvareļu un grafikas darbu izstāde 24.04.—26.05. Gulbenes muzejā.  
 Egles A. piemiņas izstāde martā T. Zaiķalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā; līdz 3.04. Rēzeknes muzejā.  
 Frolovas Z., Jākobsona J. un Bētiņas A. darbu izstāde 20.12.1985.—19.01.1986. Valmieras muzeja filiālē.  
 Fibiņa F. piemiņas izstāde līdz 2.06. Talsu muzejā.  
 Garklāva I. sk. Lielā D.  
 Goļa M. gleznu izstāde no 6.08. Pēterbaznīcā.  
 Graša T. darbu izstāde februārī T. Zaiķalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijā.  
 Grūbes E. gleznu izstāde 4.10.—9.11. MM, 16.11.—8.12. Kuldīgas muzejā.  
 Gudovska V. akvareļu izstāde 12.04.—17.04. un 21.06.—21.07. Siguldas muzejā.  
 Gulbes A. darbu izstāde līdz 16.06. Teātra muzejā.  
 Heimrāta M. plakātu izstāde 12.02.—3.03. ZN.  
 Helmuta I. grafikas darbu izstāde 27.09.—20.10. MN, novembrī Liepājas muzejā.  
 Iltnera E. gleznu izstādē 17.05.—16.06. MM, 5.07.—4.08. Daugavpils muzejā, 9.08.—30.08. Liepājas muzejā.  
 Jākabsons J. sk. Frolova Z.  
 Junkaras L. zīmējumu izstāde 10.09.—30.09. Jūrmalas izstāžu zālē, 5.04.—28.04. Ventspils Jūras zvejniecības muzejā.  
 Kaksis J. sk. Veinbaha A.  
 Kangares M., Vārdaupa E. un Zemgala G. scenogrāfijas darbu izstāde līdz 3.03. Valmieras muzejā, līdz 5.12. Alūksnes muzejā.  
 Kirke G. un F. sk. Varslavāns F.  
 Kluša M. grafikas un Veccauziņa Z. koka tēlniecības darbu izstāde 12.04.—3.05. Stučkas muzejā, līdz 1.06. Jēkabpils muzejā.  
 Kokles L. gleznu izstāde līdz 24.02. Stučkas muzejā, 6.04.—21.04. Kuldīgas muzejā.  
 Krūmiņas A. akvareļu izstāde līdz 2.06. MN.  
 Lapetrovs A. sk. Leite D.  
 Lielās D., Bērziņas O. un Garklāvas I. darbu izstāde 14.04.—12.05. Madonas muzejā.  
 Leites D., Lapetrova A. gleznu un Vārpa A. tēlniecības darbu izstāde līdz 30.06. Valmieras muzejā.  
 Melderes A. gleznu izstāde 28.11.—20.12. MN.  
 Mercas V. gleznu izstāde 3.04.—27.05. Doles muzejā.  
 Mežavilka U. karikatūru izstāde līdz 7.04. Talsu muzejā.  
 Muižuļa I. gleznu izstāde 24.10.—25.11. MM.  
 Ņikitina A. personālizstāde līdz 26.08. MN.  
 Oša J. gleznu izstāde 5.02.—24.02. Talsu muzejā, 13.04.—5.05. Valmieras muzeja filiālē.

- Oša M. gleznu izstāde līdz 15.12. Ogres muzejā.  
 Otto I. un Vitola A. kokgrebumu izstāde 8.08.—8.09. AMM.  
 Ozoliņa A. gleznu izstāde 1.03.—30.03. Ventspils Jūras zvejniecības muzejā.  
 Pauliņa A. gleznu izstāde 24.12.1985.—5.01.1986. ZN.  
 Pigožņa J. gleznu izstāde 5.01.—3.03. Bauskas muzejā, 20.03.—10.07. Alūksnes muzejā.  
 Prēdeļa U. gleznu izstāde 18.05.—10.06. Siguldas muzejā.  
 Reinberga J. darbu izstāde no 18.04. Ogres muzejā, līdz 20.11. Valkas muzejā.  
 Rožkalna D. grafikas darbu izstāde janvārī Jēkabpili Skulmju mājā.  
 Savicka P. darbu izstāde oktobrī Ogres muzejā.  
 Skrubja R. grafikas darbu izstāde no 3.08. Tukuma muzejā.  
 Skulmes Dž. gleznu izstāde 6.03.—9.04. Cēsu izstāžu namā, 5.04.—28.04. Valkas muzejā, 6.07.—11.08. Madonas muzejā, no 21.09. Teātra muzejā.  
 Skulmes U. gleznu izstāde februārī Jēkabpili Skulmju mājā.  
 Stradiņa J. darbu izstāde 20.06.—14.07. MM.  
 Strupuļa J. darbu izstāde jūlijā Jūrmalas muzejā.  
 Sutas R. darbu izstāde decembrī J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.  
 Sulca A. gleznu izstāde 9.07.—28.07. ZN.  
 Šuskēviča V. un Dobičina I. darbu izstāde 12.04.—2.06. J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā.  
 Titāna V. darbu izstāde «Ceļš» no 25.10. TN.  
 Uldriķa T. gleznu izstāde 6.05.—26.05. Liepājas muzeja filiālē.  
 Upmanes A. pastēju izstāde 12.04.—10.05. Saldus muzejā, 30.10.—17.11. Liepājas muzeja filiālē.  
 Valdmaņa E. gleznu izstāde 1.10.—20.10. ZN.  
 Vārdaunis E. sk. Kangare M.  
 Varslavāna F., Varslavānes V., Kirkes G. un Kirkes F. darbu izstāde līdz 20.07. Rēzeknes muzejā.  
 Vārpa A. sk. Leite D.  
 Veccauziņš Z. sk. Kluša M.  
 Vecozola I. gleznu izstāde 26.09.—20.10. Stučkas muzejā.  
 Veinbahas A. skulptūru un Kakša J. gleznu izstāde 26.12. 1984.—26.01.1985.  
 Veģeres B. pastēju izstāde 21.05.—9.06. ZN.  
 Vilka E. stājgrafikas un ekslibru izstāde līdz 20.01. Gulbenes muzejā.  
 Villeruša V. darbu izstāde līdz 10.12. Rūjienas muzejā.  
 Vikas H. darbu izstāde februārī J. Rozentāla un R. Blaumaņa muzejā, līdz 31.10. Valmieras muzeja filiālē, novembrī Talsu muzejā.  
 Vitols A. sk. Otto I.  
 Voitkāna A. tēlniecības darbu izstāde 12.09.—12.11. Doles muzejā.  
 Zaura M. darbu izstāde 1.06.—7.07. TN.  
 Zemgals G. sk. Kangare M.  
 Zuzes Z. grafikas darbu izstāde «Veltījums K. Baronam» no 26.07. Siguldas muzejā.  
 Zviedra A. gleznu izstāde 7.03.—3.04. MM, 7.06.—30.06. Tukuma muzejā, jūlijā Rūjienas muzejā, līdz 22.09. Madonas muzejā, 18.10.—16.11. Jēkabpils muzeja filiālē.  
 Izstāde «T. Zaļkalns un Itālija» 14.02.—15.03. T. Zaļkalna memoriālajā muzejā.

## LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBI CITĀS PADOMJU REPUBLIKĀS

1983

- Baltijas republiku grafikas triennāle maijā Tallinā.  
 Vissavienības plakātu izstāde 13.10.—28.11. Maskavā.  
 Izstāde «Kijevas pavasaris 83» no 11.05. Kijevā.  
 Vissavienības jauno mākslinieku darbu izstādes «Par mieru un sociālismu» un «Mūsu laikabiedrs» augustā, septembrī Maskavā.  
 Latviešu glezniecības izstāde maijā, jūnijā Viļņā.  
 Izstāde «Padomju Latvijas māksla» septembrī, oktobrī Ļeņingradā.  
 Baumanes B. personālizstāde 24.11.—20.12. Maskavā.

Bukovska Ļ. darbu izstāde jūlijā Frunzē.  
Heinrihsones H. un Heinrihsona I. gleznu izstāde aprīlī Paņevēžas muzejā.  
Medņa J. personālizstāde maijā Paņevēžas muzejā.  
Mežbārdes M. darbu izstāde 28.11.—15.15. Paņevēžas muzejā.

#### 1984

Izstāde «Padomju Latvijas māksla» 22.02.—1.04. Maskavā.  
Latviešu padomju tēlotājas mākslas izstāde 30.04.—8.06. Minskā.  
Latviešu tēlnieku grupas darbu izstāde no 5.04. Viļņas izstāžu zālē.  
Latviešu padomju akvareļu un plakātu izstāde 11.05.—4.06. Murnanskā.  
7. Vissavienības akvareļu izstāde jūnijā Baku.  
Baltijas plakātu triennāle no 5.07. Tallinā.  
Latgales mākslinieku darbu izstāde 7.09.—1.10. Kauņas gleznu galerijā.  
Grāmatu mākslas triennāle «Viļņa 84» no 25.10. Viļņas mākslas muzejā.  
Kroļļa G. grafikas darbu izstāde no 15.06. Ma: kavas Centrālajā mākslinieku namā.  
Skulmes Dž. gleznu izstāde no 10.10. Maskavā MS izstāžu zālē.  
Strupuļa J. medaļu izstāde no 25.05. Kauņas gleznu galerijā.  
Tabakas M. gleznu izstāde no 22.11. Ma kavā Centrālajā mākslinieku namā.  
Ulmanes L. medaļu izstāde no 28.07. Kauņas gleznu galerijā.  
Strautiņa B. medaļu izstāde no 29.07. Kauņas gleznu galerijā.  
Vecozola I. gleznu izstāde no 5.10. Kauņas gleznu galerijā.

#### 1985

Latviešu padomju grafikas darbu izstāde 14.03.—12.09. Pavlodaras apgabala Padomju mākslas muzejā, 18.11.—29.12. Kaļiņingradas Vēstures un mākslas muzejā.  
Plakātiņu grupas darbu izstāde augustā Tallinā.  
Baltijas republiku jauno mākslinieku 3. tēlotājas mākslas triennāle no 29.11. Viļņas izstāžu pili.  
Federa J. gleznu izstāde augustā, septembrī Ukrainas PSR Ņežinas muzejā, oktobrī Černigovas muzejā.  
Kalniņa E. gleznu izstāde 15.03.—15.04. Maskavā, PSRS Mākslas akadēmijas telpās.  
Slapiņas G. un Bērziņas M. akvareļu izstāde februārī Paņevēžas muzejā.

#### CITU PADOMJU REPUBLIKU MĀKSLINIEKU DARBU IZSTĀDES LATVIJAS PSR

#### 1983

Lietuvas PSR un Moldāvijas PSR mākslinieku ekslibri izstāde līdz 23.01. ZN.  
Klaipēdas mākslinieku ekslibri izstāde līdz 23.01. Liepājas muzeja filiālē.  
Igaunijas PSR mākslinieku gleznu izstāde 21.01.—20.02. MM.  
Vissavienības ceļojošā izstāde «Zemes jaunība» 22.03.—25.04. AMM.  
Vissavienības grafikas darbu izstāde «PSRS — mūsu Dzimtene» 18.04.—2.05. MN.  
Lietuvas pirmspadomju glezniecības izstāde 27.05.—27.06. MM.  
Lietuvas PSR grafiķu grupas darbu izstāde 10.06.—10.07. AMM.  
Lietuvas PSR tēlnieku grupas darbu izstāde 22.07.—21.08. AMM.  
Lietuvas PSR MS Klaipēdas organizācijas 10 gadu jubilejas izstāde līdz 9.10. Liepājas muzejā.  
Lūšes R. (Lietuvas PSR) akvareļu izstāde līdz 17.07. Liepājas muzejā, līdz 21.08. Tukuma muzejā.  
Malozonijas M. (Gruzijas PSR) scenogrāfijas un grafikas darbu izstāde 15.05.—29.05. Teātra muzejā.

- Okasa Ē. (Igaunijas PSR) grāmatzīmju izstāde līdz 17.10. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Tanillo E. (Igaunijas PSR) tēlniecības darbu izstāde 1.07.—31.07. Valmieras muzeja filiālē, līdz 4.09. Cēsu muzejā.  
Zilinska D. (Maskava) gleznu izstāde 29.04.—5.06. AMM.

#### 1984

- Igaņu glezniecība 19. gadsimta 2. pusē no Igaunijas PSR Mākslas muzeja fondiem 2.03.—1.04. MM.  
L'vovas portrets 17. un 18. gadsimtā 28.03.—19.04. AMM.  
Krievu grafikas darbu izstāde 25.05.—22.07. MM.  
Keilas pilsētas (Igaunijas PSR) mākslinieku grupas darbu izstāde 19.05.—5.06. Siguldas muzejā.  
Didelītes G. (Lietuvas PSR) grafikas darbu izstāde no 26.12. ZN.  
Kačenauskaišu I. un F. (Lietuvas PSR) grafikas darbu izstāde 30.01.—19.02. Liepājas muzejā.  
Olvetas M. (Igaunijas PSR) grafikas darbu izstāde 19.09.—30.09. ZN.  
Izstāde «Nikolajam Rēriham — 110, Svjatoslavam Rēriham — 80» 18.05.—10.06. MM.

#### 1985

- Uzvaras 40 gadadienai veltītā 7. starprepubliku tēlotājas mākslas darbu izstāde 31.01.—24.02. izstāžu zālē «Latvija».  
Klaipēdas (Lietuvas PSR) mākslinieku grupas grafikas darbu izstāde līdz 20.01. Liepājas muzejā.  
Kaupas mākslinieku grupas darbu izstāde 8.02.—3.03. MM.  
Lietuviešu tēlnieku darbu izstāde 22.02.—7.04. AMM.  
Lietuvas PSR mākslinieku grafikas darbu izstāde no 12.04. MN.  
Šauļu un Mažeikiu (Lietuvas PSR) jauno mākslinieku darbu izstāde līdz 31.04. Kuldīgas muzejā.  
Vissavienības ceļojošā izstāde «Zeme un ļaudis» līdz 2.06. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Izstāde «Klusā daba mūsdienu padomju glezniecībā» 21.06.—14.07. MM.  
Tartu (Igaunijas PSR) mākslinieku gleznu izstāde līdz 8.09. Valmieras muzeja filiālē.  
Baltkrievu glezniecības un grafikas darbu izstāde 6.09.—29.09. MM.  
Igaņu mākslinieku darbu izstāde «Inscenētais fotoplakāts» no 14.11. Teātra muzejā.  
Murmanskas mākslinieku darbu izstāde «Padomju Polārais apgabals» no 18.12. Teātra muzejā.  
Čvika J. (Maskava) darbu izstāde 12.11.—1.12. ZN.  
Didelītes G. (Lietuvas PSR) grafikas darbu izstāde 26.12.1984.—20.01.1985. ZN.

### LATVIJAS PSR MĀKSLINIEKU DARBU IZSTĀDES ĀRZEMĒS

#### 1983

- Latviešu glezniecības darbu izstāde 13.04.—30.04. Beļģijā.  
Stājgrafikas darbu izstāde «Daba un māksla» aprīlī Francijā.  
Latvijas plakātu izstāde maijā Somijā.  
Helmuta I. un Muižuļes M. grafikas darbu izstāde septembrī Francijā.  
Tabakas M. gleznu izstāde februārī Rostokā (VDR), 13.03.—15.10. Zviedrijā.

#### 1984

- T. Zaļkalna LPSR Valsts Mākslas akadēmijas pasniedzēju darbu izstāde 21.09.—10.10. Rostokā (VDR).  
LPSR MF mākslas darbu kolekcijas izstāde oktobrī, novembrī Berlīnē (VDR)  
Krojļa G. grafikas darbu izstāde septembrī Kanādā.

1985

Latviešu glezniecības izstāde aprīlī Zviedrijā.  
Latviešu glezniecības izstāde septembrī Japānā (Kobē).  
LPSR MS Latgales organizācijas mākslinieku darbu izstāde novembrī Polijā (Gdaņskā).  
Latviešu grafikas darbu izstāde septembrī Bulgārijā, novembrī un decembrī Itālijā.

#### AIZROBEŽU MĀKSLINIEKU DARBU IZSTĀDES LATVIJAS FSR

1983

Dāņu mākslinieku grafikas darbu izstāde 7.09.—2.10. AMM.  
VDR mākslinieku grafikas darbu izstāde «Sociālais pasūtījums» 18.11.—11.12. AMM.  
Budapeštas Nacionālās galerijas fondu izstāde «Ainava un kļusā daba» 24.11.1983.—10.01.1984. AMM.  
Mendesa L. (Meksika) grafikas darbu izstāde 10.02.—14.03. AMM.  
Osteridera A. un Osterideres-Stibores H. (Austrija) grafikas darbu un akvareļu izstāde 13.10.—13.11. AMM.  
Risbeka F. (ASV) plakātu izstāde līdz 8.10. MN.

1984

Mūsdienu poļu plakāta izstāde 20.04.—20.05. AMM.  
Čehoslovākijas mūsdienu mākslinieku grafikas darbu un mazo formu tēlniecības darbu izstāde 24.05.—26.06. AMM.  
Starptautiskā tēlniecības simpozija «Darbs, miers, cilvēks», kas notika Dzintaru jaunrades namā, dalībnieku darbu izstāde 12.11. Jūrmalas izstāžu zālē.  
Liberska B. (Polija) gleznu izstāde 29.06.—29.07. AMM.  
Atarda N. (Malta) grafikas darbu izstāde 5.10.—14.10. ZN.

1985

Karžū Ž. (Francija) grafikas darbu izstāde 25.04.—19.05. AMM.  
Kupra V. (ASV) gleznu izstāde 16.08.—8.09. ZN.

#### MĀKSLAS DZĪVES HRONIKĀ LIETOTIE SAISINĀJUMI

AMM — Latvijas PSR Aizrobežu mākslas muzejs  
MM — Latvijas PSR Mākslas muzejs  
MN — Mākslinieku nama izstāžu zāle  
MF — Latvijas PSR Mākslas fonds  
MS — Latvijas PSR Mākslinieku savienība  
Pēterbaznīca — Rīgas arhitektūras un pilsētbūvniecības propagandas centrs.  
TN — Tēlnieku nams  
ZN — Republikas zinību nams  
Alūksnes (Bauskas, Daugavpils, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) muzejs — Alūksnes (Bauskas, Jēkabpils, Kuldīgas, Madonas, Talsu) Novadpētniecības un mākslas muzejs.  
Cēsu (Gulbenes, Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus, Stučkas) muzejs — Cēsu (Gulbenes, Jelgavas, Jūrmalas, Liepājas, Saldus, Stučkas) Vēstures un mākslas muzejs  
Ludzas (Rēzeknes, Valkas, Valmieras) muzejs — Ludzas (Rēzeknes, Valkas, Valmieras) Novadpētniecības muzejs  
Rūjienas muzejs — Rūjienas A. Alkšņa memoriālais muzejs  
Tukuma muzejs — Tukuma Mākslas un novadpētniecības muzejs

## RECENZIJAS

*Tatjana Kačalova.* Ainava. Dabas attēlojums latviešu padomju glezniecībā. Rīga, «Liesma», 1984.

Salīdzinājumā ar pārdesmit gadiem atpakaļ šobrīd ar grāmatām par latviešu mākslu esam it kā palutināti. Lielāko tiesu tie gan ir albumi, iespiesti labākā vai sliktākā kvalitātē. Visvairāk trūkst apkopojumu par tēlotājmākslas problēmām, veidiem, žanriem, atsevišķām parādībām, kuras lasītājiem varētu sniegt plašāku pārskatu par noteiktiem norisēm mūsu mākslā. Tādēļ apjomīgais T. Kačalovas apcerējums «Ainava. Dabas attēlojums latviešu padomju glezniecībā» bija gaidīts un nepieciešama grāmata, kas kalpos kā speciālistiem, tā arī plašam interesentu lokam.

Apcerējumā ir trīs nodaļas — «Klasiskās ainavas meistari», «Nosacītās ainavas meistari» un «Jaunie meklējumi». Taču ne mazāk būtisks ir arī samērā plašais ievads, kas iepazīstina lasītājus ne vien ar latviešu ainavu glezniecības attīstību, bet sniedz arī zināmu pārskatu par mūsu tēlotājas mākslas veidošanās gaitu, ieskicē dažādu strāvojumu un kolīžu ietekmes gadsimta pirmo četru gadu desmitu lokos. Akcentēdama Vilhelma Purviņa nozīmi ainavu devumā, T. Kačalova veido arī pamatliniju latviešu padomju mākslas pirmāsākumiem, izmantojot gan analīzi, gan salīdzinājumus. Ievada loģi, ki iekļauj arī attiecīgā perioda krievu un Rietumeiropas mākslas vadošie strāvojumi, kas veicināja latviešu glezniecības nacionālās skolas veidošanos, un tālāk — mākslas gaitas pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā līdz pat šodienai.

Pirmo un otro nodaļu veido hronoloģiskā secībā kārtotie monogrāfiskie apcerējumi par daudziem mūsu ainavu glezniecības meistariem. Tas var radīt zināmas iebildes, jo šādā veidā pagrūti izsekot ainavas attīstības kopējām finēsēm, kas raksturīgas gandrīz vai katrai desmitgadei (un arī paaudzei). Taču to savukārt kompensē kompaktie stāstījumi par atsevišķiem gleznotājiem. Šajos aprakstos atrodam gan nozīmīgus biogrāfiskus datus, gan daiļrades raksturojumu, kas nereti krietni pārsniedz gan uzrādītā laikposma ietvarus, gan ainavu žanra robežas. Un brīžam tā vien liekas — būtu autore paņēmusi savā aprūpē vēl piecpadsmit, divdesmit pirmspadomju laika meistaru, mūsu mākslas vēstures pūrs kļūtu bagātāks ar vienai tēmai veltītu kapitālu darbu.

Klasiskās ainavas meistaru vidū autore ietver sešpadsmit gleznotājus, bet pie nosacītās ainavas meistariem pieskaita deviņus māksliniekus. Te ir neliela iebilde: tik strikti nodalīt māksliniekus gandrīz nav iespējams — pat pēc pašas T. Kačalovas sniegtajiem noteikumiem daži mākslinieki ietilpst gan vienā, gan otrā grupā. Turklāt gluži pilnīgs šis saraksts nav un vairāki gleznotāji palikuši neievērojami, kaut arī saprotu, ka izdevuma apjomā visu ietilpināt nevar. Tomēr liekas, ka O. Ābolam vajadzēja ierādīt ievērojamāku vietu (nevis tikai pieminējumu iekavās), jo pēdējos gados viņa devums bija tik savdabīgs, ka, iesējams, te ir aizsākums pilnīgi jaunai ievirzei, kas vēl nav guvusi definīciju.

Lai gan T. Kačalova izvēlējās katra gleznotāja daiļrades apceri noteiktu shēmu — mākslinieka devuma vērtējums, pārskats par studijām un ārzemes ceļojumiem, nozīmīgāko darbu analīze —, nevienā gadījumā fakti netiek atstāti mehāniski, bet iejūtības. Grāmatas autores erudīcija un plašās zināšanas ļauj izvērst spilgtus un visai interesantus salīdzinājumus, rast sasaucis ar citiem māksliniekiem un laikiem. Dažviet tie var likties subjektīvi, bet mākslas parādības vienmēr atradīsies kas diskutējams. Varam iebilst arī pret kāda gleznotāja ne vienmēr stingri pamatoto izcelšanu, bet tas, protams, ietilpst rakstītāja kompetencē. Vairāk manī traucē atsevišķu gleznu sižeta sīks pārstaists, taču arī tam var rast attaisnojumu: grāmātā reproducēts samērā neliels darbu klāsts, tāpēc autore pievērsās detalizētai gleznu kompozīcijas analīzei.

Šajā recenzijā ir it kā daudz iebilžu. Tomēr gan grāmata ne vien ļoti patika, bet domāju arī, ka tā uzskatāma par pamatīgu darbu, kas veikts ar lielu mīlestību un pietāti pret glezniecību.

*Ināra Neļedova*

*Jānis Melbārdis.* Cieši pie vēja.  
Rīga, «Liesma», 1984.

PSRS Tautas mākslinieka Eduarda Kalniņa dzīves 80. gadskārtā 1984. gadā lasītāji saņēma žurnālista Jāņa Melbārža grāmatu «Cieši pie vēja», kas veidota kā mākslinieka portretējums.

J. Melbārdis ir pazīstams publicists, un viņa darba literārās vērtības analīze nav mākslas kritiķu uzdevums. Taču autors portretē mākslinieku, turklāt tādu, kura radošā, pedagogiskā un sabiedriskā darbība aizvien atradusies mākslas dzīves degpunktā, un tāpēc šīs izpēresjuma pelna ievēribru ar kā notikums literatūrā par tēlotāju mākslu.

Apcerējuma virsrakstā izmantotais E. Kalniņa gleznas «Cieši vien vēja» nosaukums; ir tēlaini un saturīgi ļoti ietilpīgs: tas stāsta par gleznotāja daudzveidīgo saistību ar jūru, par romantisku dzīves un mākslas uztveri, par meistarību, vadot cauri gadiem savu mākslas kuģi.

J. Melbārža pievērsšanos Eduarda Kalniņa portretējumam noteikusi ne tikai mākslas cīnītāja interese par izcilā meistara personību. Būdems viņa laikabiedra (arī V. Purviša skolnieka) gleznotāja Kārļa Melbārža dēls, grāmatas autors jau no agras bērnības ir saaudzis ar mākslas pasauli, nemitīgi saskardamies ar tēva studiju biedru un draugu Eduardu Kalniņu.

Tas liek gaidīt no rakstītā īpašu gaisotni, un lielā mērā autors to arī sasniedzis. Viņa zīmētais portrets rāda paskarbu, vārdos pastrupu vīru, kura dzīvē viss koncentrēts un mākslas būtības izpratni, turklāt nevis abstrakti teorētiski, bet konkrēti praktiski nozīmē. Katrs pabeigtas darbs ir tikai pakāpiens uz nākošo — augtāko uzdevumu.

Šo Eduarda Kalniņa personības mērķtieci J. Melbārdis izceļ nevis ar secīgu dzīves un darba gaitu aprakstu, bet kā požu staru izved to cauri tekstam, kurā pagātnes plāni krustojas un mijas ar tagadni (reizēm pagātnes, tagadnes un nākotnes formu nemitīgi mija kļūst nogurdinošā un apgrūtinā domas uztveri), citu teiktāis vai rakstītais par E. Kalniņu ar paša mākslinieka un grāmatas autora domām.

Meistara atziņu pieraksti, kas uzklusiti Suvorova ielas darbnīcā (tātad tie var būt stipri pāsēni), Inčukalnā vai Ieriķu ielā, kur mākslinieks strādā pēdējā gadu desmitā, pieder pie grāmatas vērtīgākajiem guvumiem. Tajās ieraugāms mākslinieks realists («Mākslinieka mērķis ir saturs, nēvar līdzekli pārvērst par mērķi»), meistars («Nedrikst gleznot to, kas nav pamatīgi izstudēts») un pedagogs audzinātājs («Mācību iestādi beidzot, jāpārāda, ka prot nē vien gleznot, bet arī domāt»).

E. Kalniņa rakstura un jaunrades principu atklāšme grāmatā cieši vienota ar cilvēcko attieksmju ieskēcējumu, parādot viņa kontaktus ar citiem māksliniekiem, «saules brāļiem», tuvākajiem līdzcīvlēkiem. Ši aina varēja būt arī sarežģītāka, bet autors taktiski ieturējis pnozē un mākslinieka privātās dzīves aisbergu atainojis tikai caur to, kam ir bijis nozīme arī E. Kalniņa mākslā. Šo tēmu labi papildina arī viņa audzēknes un dzīvesbiedres Ritas Valneres stāstījums.

Izsakot J. Melbāržim atziņu par spilgti uzzīmēto mākslinieka portretu, gribētos tomēr, lai vietumis nebūtu gērēkots pret hrestomātiskiem mākslas vēstures faktiem. Tas attēcas, piemēram, uz gleznas «Plostnieki» datējumū, kuram J. Melbārdis 1935. gada vietā grib uzteipt 1934. gadu. «Miglains» ir E. Kalniņa studiju gaitu apraksts Latvijas Mākslas akadēmijā.

No rakstītā 31. un 33. lpp. izlobāms, ka pirms iestāšanās V. Purviša Dabasskatu meistardarbnīcā E. Kalniņš tika «izmēģinājis savus spēkus vairākās darbnīcās», ka mācījies pie R. Zariņa, J. Kuģas, B. Dzeņa. Iespējams, ka akadēmijas pastāvēšanas pirmajos gados šie meistardarbnīcu vadītāji pasniedza arī kādus vispārējus priekšmetus, taču tie nevarēja būt «asējumi, ofortni»; R. Zariņa vadībā nevarēja rasties uzmetums «lielam audeklam». Iepazīstoties ar E. Kalniņa studiju gaitu pēc viņa personiskās lietas Latvijas PSR Centrālajā Valsts Vēstures arhīvā (5034. f., 1. apr., 386. lieta), varam secināt, ka 1922. gadā E. Kalniņš iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā kā brīvklausītājs un pirmajos mācību gados līdztekus obligātajiem vispārējo klašu priekšmetiem apgūst arī vidusskolas kursu, kuru pabeidz 1924. gada decembrī. Tūlīt pēc tam viņš tiek ieskaitīts Mākslas akadēmijā par pilntiesīgu audzēkni, 1925. gadā — V. Purviša vadītājā Dabasskatu meistardarbnīcā.

Lai gan J. Melbārža grāmata par E. Kalniņu pieskaitāma daijliteratūras žanram, nebūtu bijis lieki dot arī norādes uz daudzajiem citātiem, kuri palikuši pilnīgi anonīmi. Kritisku piezīmi pelna arī tas, ka nekādā veidā nav skarta E. Kalniņa darbība Latvijas PSR Mākslinieku savienībā. Laiks, kad E. Kalniņš bija Mākslinieku savienības valdes priekšsēdētājs (1960—1964), ir saistīts ar visievērojamākajiem «skarbā stīlas» (un nevis «skarbā realisma», 100. lpp.) sasniegumiem latviešu padomju glezniecībā.

Līdzīgas piezīmes varētu turpināt. Taču tās nemazina grāmatas patosu, kurā ir kaut kas no E. Kalniņa gleznu «štimunga». Apcerējuma saturā laiku pa laikam tiek pievērstā

uzmanība E. Kalniņa darba metodei, par kuru viņš pats ir teicis: «Jūra manā glezniecībā nav redzētā reģistrējums, bet ir pieskaršanās tās būtībai» (103. lpp.). Arī J. Melbārdis ir pieskāries būtiskajam mākslinieka personībā.

Rasma Lāce

*Skaidrīte Cielava. Cilnis Vecrīgas laicīgajā arhitektūrā.*  
Rīga, «Zinātne», 1985.

Sēriju «Latvijas arhitektūras un mākslas pieminekļi» 1985. gadā papildināja mākslas zinātnieces S. Cielavas grāmata «Cilnis Vecrīgas laicīgajā arhitektūrā». Piedāvātais materiāls attiecas uz pagaidām maz pētītu laiku (16. gs.—17. gs. pirmā puse), turklāt autore aplūkojusi diezgan šauru tēmu. Bet grāmata ir rūpīgi un atbildīgi veidota, iznākusi strikta un tvirta. Tā atkal par kādu solīti mūs tuvina kādreiz radīto kultūras vērtību izpratnei un lieti noderēs tiem, kas pētiš šī (vai arī agrāka un vēlāka) laika arhitektūras un mākslas parādības Latvijā. Jo laikmeta vēsturiskā aina parādīta īsi, skaidri un tēlaini, tāpat kā tik specifiski sarežģīti manierisma stila raksturojums 16.—17. gadsimta Latvijā. Saglabājušies pieminekļi rūpīgi apzināti — gan līdzšinējās publikācijās, gan reāli dabā, gan dokumentāri, cik nu tas bijis iespējams. Grāmata lasot, rodas patikama drošības sajūta, proti, ka autori var pilnībā uzticēties. Kaut kas varbūt vēl palicis neuztiets, bet tā — nākamo pētījumu daļa.

Īpaši gribas atzīmēt uz icelt S. Cielavās stāstītprasmī. Pat sniedzama laikmeta vēsturisko raksturojumu, viņa prot pēkšņi savērt mazu sižetisku intrigu, pāris vai pat viena teikumā uzburt kādu sadzīvīsku ainu (piemēram, runājot par biežajiem ugunsgrēkiem blīvi apbūvētajā Rīgā, S. Cielava tēlaini stāsta par namnieka meitu, kas kausē vasku). Tas atsvaidzina visnotaļ nopietno vērtījumu, padara to iezīmīgu, neaizmirstamu. Bet cik bieži tieši vēsturiskais raksturojums mākslas zinātnieku darbos iznāk sauss un ciets, tā arī palikdams svešķermenis, kas mehāniski piekabināts galvenajai tēmai! S. Cielava turpmet tie jūtas apskaužami brīvi un viegli — kā savā visdabiskākajā vidē.

Nodaļā «Renesanse vai manierisms?» pievilcīgi mūsdienīgs akcents ir dažādu laiku mākslas vēsturisko pulcēšana pie «apaļā galda», lai tad beidzot izšķirtu strīdu par mākslas stilu ainu 16.—17. gs. Latvijā. Nākamajā nodaļā — «Pirmie zināmie laicīgo ēku tēlnieciskie rotājumi» — šis «sarunas pie apaļā galda», piedaloties arī pašai autorei, turpinās. Izvērtēti tiek Rīgas pils ziemeļu ieeja; cilņi ar Madonnas un Valtera Pletenberga tēliem, sniegtas plašs salīdzinošais materiāls — no Tērvetes pilskaļna cilņa ar «tabulētāju» (13. gs.) līdz pazīstamāko 16.—17. gs. Lībeka, Nirnbergas u. c. Ziemeļeiropas mākslas centru meistaruru darbiem. Rīgas cilņu autorību noskaidrot tomēr joprojām neizdodas — kā vienmēr, ja talkā nenāk drošas arhivu ziņas. No stāstījuma par meistara Reinkena darīnātājumi Madonnas un Maurīcija cilņiem bijušajā Melngalvju namā «pa ceļam» varam uzzināt gan par Melngalvju brālības likumiem un tikumiem, gan par meistaruru Reinkenu un viņa attieksmēm ar Renesanses laika garu, gan par savulaik tik izplatītajiem piedurvju akmeņiem (paliekam tomēr neziņā, kur šie Melngalvju nama akmeņi atrodas šodien).

Saistoši slāstījuma pagriezieni un likoči ir ļoti raksturīgi S. Cielavas grāmatai. Kopumā veidojas sarežģīta, dzīva, vispusīga sen aizgājušu laiku aina, noskaidrojās, cik no tās vēl redzam sev līdzās.

Varbūt vēl varēja vēlēties vienīgi kādu Vecrīgas shēmu ar attiecīgām atzīmēm. Tad ik lasītājs grāmatai skatīto bagātīgo attēlu klāstu varētu papildināt ar pašā dzīvājiem iespaidiem, dodoties patstāvīgā ekskursijā pa Vecrīgas ieliņām un pagalmiem. Sagatavots viņš tam ir krietni.

Rūta Muižniece

*Rasma Lāce. Arvids Egle.*  
Rīga, «Zinātne», 1985.

Rasmas Lāces monogrāfija par Nopelniem bagātu mākslas darbinieku gleznotāju Arvidu Egli ir respektējams darbs.

A. Egle bija daudzpusīgs mākslinieks ar paliekošu nozīmi latviešu glezniecībā. Savas domas un uzskatus par mākslu, atmiņas par ievērojamiem cilvēkiem un savas dzīves nozīmīgākās lappuses viņš pavēra tikai nedaudziem — pašiem tuvākajiem cilvēkiem. Taisnība R. Lācei, ka «pa istam Arvids Egle atklāts 1980. gadā, kad Latvijas PSR Mākslas

muzejā, atzīmējot meistara 75. dzimšanas dienu, sarikoja plašu viņa darbu izstādi». Domāju, ka daudziem lasītājiem tāds pats atklājums būs viņa domas, kurās varam smelties daudz vērtīga un pamācoša.

Autore ļoti korekti stāsta par A. Egles dzīves gājumu un daiļrades attīstību hronoloģiskā secībā. Materiāla izklāstam ir liela izzinās vērtība; grāmatā tiek precizēti daudzi, arī specialīstiem mazāk zināmi fakti, piemēram, mākslas dzīve Rēzeknē 30. gadu beigās, Latgales mākslinieku aktivizēšanās un izstāžu darbība, kur svarīga nozīme bija A. Eglem. Iepazīstam viņu arī kā Latvijas PSR Valsts Mākslas akadēmijas pedagogu un viņa mācību metodiku.

Interesantu un bagātu materiālu grāmatas autore apkopojusi nodaļā, kas stāsta par A. Egles kontaktiem ar gleznotājiem Francisku Varclavānu, Albertu Filku, Vitāliju Kalvānu un profesoru Vilhelmu Purviti, kura darbnīcā viņš bija mācījies. Maz ir laikabiedru, kas atceras 20. un 30. gadu Latvijas Mākslas akadēmiju, tādēļ dokumentālais Arvida Egles atmiņu pieraksts ir vērtīgs materiāls, kas tagad, grāmatā publicēts, pieejams plašam lasītāju lokam.

R. Lāce stāsta, kā A. Egle studējis savu iemīļoto mākslinieku — Ežena Delakruā un Kamila Koro — daiļradi un domas, kuras dziļi respektējis, centies tajās gūt skaidrību par daudziem profesionālas dabas jautājumiem.

Autore vispusīgi analizē A. Egles daiļradi, viņa ieguldījumu figurālās kompozīcijas, portreta, ainavas, kļusās dabas glezniecībā, stāsta arī par viņa dzīves grūtībām.

Interesi saista R. Lāces izvēlētā salīdzinošā metode, parādot A. Egles, V. Purviša un K. Ubāna radošā darba īpatnības. Autore piekaras arī dažiem A. Egles lietotiem mākslas termiņiem. Tomēr gribētos plašāk iepazīties ar pašas mākslas zinātnieces domām, piemēram, par vārda «valērs» lietojumu.

Monogrāfija domāta visiem, kas interesējas par tēlotāju mākslu, līdz ar to varētu vēlēties, lai atrisnais stāstījums, kāds ir grāmatas sākumā, turpinātos arī nākamajās nodaļās, kur vēstījums kļūst mazāk tēlainis, sausāks.

Grāmatas tekstu papildina A. Egles mākslas darbu reprodukcijas un fotogrāfijas, kas atspoguļo mākslinieka dzīves svarīgus brīžus. Šiem deviņiem melnbaltajiem, ne visai labas kvalitātes uzņēmumiem ir liela kultūrvēsturiska nozīme: tajos redzam daudzus aizsaulē aizgājušus māksliniekus, dažādas dzīves situācijas, līdz ar to priekšstats par laiku un cilvēkiem kļūst tēlaināks. 77. darbu reprodukcijas liecina, ka grāmatas autore ir pamatīgi izstudējusi mākslinieka atstāto mantojumu — katrā žanrā ir atlasīti tādi darbi, kas sniedz visprecīzāko daiļrades raksturojumu.

Monogrāfija par A. Egli ir vērtīgs ieguldījums latviešu mākslas vēsturē. Tā ļauj ielūkoties meistara darba procesā, dod bagātu izzinās materiālu gan par pašu mākslinieku, gan par laiku, kad viņš dzīvoja un strādāja.

*Ile Konstante*

### Tēlniecībai veltītie izdevumi

Tēlniecības izdevumu plauktīnā atkal dažā grāmatā nākusi klāt. 1985. gadā sērijā «Mūsu mākslinieki» iznācis reprodukciju albums «Arta Dumpe. Tēlniecība» (Rīga, «Liesma», 1985). Sastādītāja un teksta autore — Gundega Cēbere. Savukārt monogrāfisko apcerējumu virkni papildinājis Skaidrites Cielavas darbs «Leja Novožņepca».

Albumā «Arta Dumpe» nozīmīgākā un plašākā daļa, protams, ir 75 attēli, kas sniedz daudzpusīgu ieskatu tēlnieces daiļradē. Daļa attēlu ir krāsaini, kas (tāpat kā krāsainais vāks) dara izdevumu vizuāli pievilcīgu un interesantu, ļaujot gūt pilnīgāku iespaidu par atsevišķiem darbiem.

Tēlniecības fotografēšana allaž rada problēmas. It sevišķi tajos gadījumos, kad darbiem ir sarežģīti rakursi, akcentēts kustības moments, kā tas raksturīgs A. Dumpes tēlniecībai. Tādēļ apsvēcam, ka šoreiz seši darbi attēloti vairākos (divos trijos) rakursos, kas dod iespēju tos aplūkot it kā kustībā. Protams, visus skata punktus un nianšes atklāt tik un tā nav iespējams. Raksturogākais piemērs — Džemmas Skulmes portreta trīs fotoattēli. Šī darba vērtējuma autore uzsver «īpatnējo sievišķīgu maiguma, aristokrātiska cēluma un sevis apliecināšanas spēka savienojumu», bet attēlos izteikti dominē divas pēdējās no minētajām īpašībām, kamēr maiguma saskatīt pagrūti. Kopumā fotogrāfu J. Sokolovska un L. Birzmaņa, kā arī mākslinieka A. Kļaviņa darbs šī izdevuma sagatavošanā vērtējams atzinīgi.

Albuma sastādītājas un teksta autore uzdevums nav bijis no vieglajiem. Vispirms jau tādēļ, ka līdz šim mūsu monogrāfiska rakstura izdevumi tika veltīti pārsvarā vecāko paaudžu māksliniekiem (it sevišķi tas sakāms par tēlniekiem). Par piecdesmitgadniekiem rakstīts galvenokārt periodikā un personalizistu katalogos. Ko un kā rakstīt par viņiem grāmatās — to vēl tikai sākam apgūt. G. Cēbere izvēlējusies hronoloģisko principu, akcentēdama nozīmīgākos momentus biogrāfijā un būtiskākos posmus daiļradē. Tekstā ieslēgti arī A. Dumpes un viņas laikabiedru atmiņu stāstījumu fragmenti. Vairāki nozīmīgākie darbi analizēti sīkāk, un šīs analīzes apliecina autore kompetenci tēlniecības jautājumos. Albumā ievietots arī A. Dumpes tēlniecības darbu saraksts un ziņas par piedalīšanos izstādēs (manuprāt, būtu gan bijis vēlams arī pārskats par nozīmīgākajiem dzīves datiem). Attēlu saraksts un teksts (saīsināts) iespiests arī krievu un angļu valodā, tas neapšaubāmi dos savu artavu latviešu tēlniecības popularizēšanā plašākā areālā.

Tomēr jāatzīmē arī dažas nepilnības, kuras darba gaitā bija iespējams novērst. Vairākos attēlos neapšaubāmi redzam darbu modeļus gipsī, bet attēlu sarakstā uzrādītas ziņas par materiālu, kādā darbs realizēts, t. i., granīts vai bronza. Dažos gadījumos gipsis ir «fotogēniskāks» par bronzu, citreiz paliekošā materiālā izpildītais darbs fotografēšanai nav pieejams, tā ka principā pret gipsa skulptūru fotografēšanu nekādas iebildes nevarētu rasties. Tikai lai izvairītos no pārpratumiem, attēlu sarakstā tādos gadījumos obligāti jānorāda, ka fotografēts gipsis, nevis paliekošajā materiālā realizētais darbs. Atkārtoti pārlasot albuma tekstu, atrodam arī pa neprecizitātei, pa frāzei bez pamatīgāka seguma. Šķiet, ka vismaz daļu no bagātīgi lietotiem svešvārdiem tikpat labi varētu nomainīt ar latviskiem.

S. Cielavas monogrāfiskais apcerējums «Leja Novoženeca» (Rīga, «Liesma», 1985) visādā ziņā ir pieticīgāks — bez krāsainiem attēliem, bez anotācijām krievu un vēl kādā svešvalodā. I. Dripes veidotā mākslinieciskā apdare šķiet maz izteiksmīga. Iespieduma kvalitāte, saudzīgi izskatoties, varēja būt augstāka.

Tomēr pats apcerējums jāvērtē atzinīgi. S. Cielava pamatīgi un korekti stāsta par tēlnieces L. Novoženecas ceļu uz izvēlēto profesiju, par darbību tajā; atklāj, kā mākslinieces mūžs neatdalāmi savērpies ar tautas un dzimtenes likteņiem. Mākslinieces tieša atmiņu stāstījuma grāmatā nav, taču šī stāstījuma klātbūtni jūtam gan visā darbā kopumā, gan atsevišķās raksturīgās, būtiskās detaļās, kas spilgti izgaismo laikmetu un mākslinieces personību. Visā apcerējumā S. Cielava sevi kā autori apzināti atvirza tālākajos plānos, lai iespējami reljefāk iezīmētos mākslinieces tēls.

Kā allaž S. Cielava; darbos, faktu precizitāte un stāstījuma loģika ir neapstrīdama. Grūti papildināt arī mākslinieces daiļrades korekto vērtējumu.

Abi minētie izdevumi katrs savā veidā papildina mūsu tēlniecības vēstures izpēti.

*Edvarda Smīte*

## SATURS

### LATVIEŠU PADOMJU MĀKSĻA

Lāce Rasma. No desmitā līdz vienpadsmitajam . . . . .	7
Bremša Laila. Dažas piezīmes par mūsdienu monumentālo glezniecību . . . . .	22
Erancis Māris. Laikmeta tiesātāja . . . . .	35
Blūma Dzidra. Leļļu teātra scenogrāfijas stilistiskā evolūcija . . . . .	59
Lāce Rasma. Par metodes būtību Eduarda Kalniņa daiļradē . . . . .	80
Kozins Vladimirs. Gleznotāja — kara veterāna piezīmes . . . . .	87

### LATVIEŠU MĀKSĻAS VESTURE

Andrušajte Dzintra. Niklāvs Strunke savās vēstulēs un ārpus tām . . . . .	93
Vecozols Imants. Atmiņas par Konrādu Ubānu . . . . .	116
Jānis Pauļuks par sevi un mākslu . . . . .	122
Kārklīņa Gaļina. Jāņa Tilberga atmiņas par darbu pie Tarasa Ševčenko piemi- nekļa . . . . .	133

### HRONIKA

Freimane Daiga. Mākslas dzīves hronika no 1983. līdz 1985. gadam . . . . .	143
--	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛАТЫШСКОЕ СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Лаце Расма. От десятого до одиннадцатого . . . . .	7
Бремша Лайла. О современной монументальной живописи . . . . .	22
Брандис Марис. О гротеске в латышском советском изобразительном искусстве . . . . .	35
Блума Дзидра. Стилистическая эволюция сценографии Рижского театра кукол . . . . .	59
Лаце Расма. О сущности метода в творчестве Эдуарда Калниньша . . . . .	80
Козин Владимир. Размышления живописца — ветерана войны . . . . .	87

### ИСТОРИЯ ЛАТЫШСКОГО ИСКУССТВА

Андрушайте Дзинтра. Никлавс Струнке в своих письмах и в жизни	93
Вецозолс Имантс. Воспоминания о Конрадсе Убансе . . . . .	116
Янис Паулюкс о себе и об искусстве . . . . .	122
Карклиня Галина. Воспоминания Яниса Тильберга о работе над памятником Тарасу Шевченко . . . . .	133

### ХРОНИКА

Фреймане Дайга. Хроника художественной жизни за 1983—1985 годы	143
--	-----

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО

Рига «Лиезма» 1988

На латышском языке

Составитель С. Циелава

Художник А. Гринбергс

ИБ № 4778

LATVIEŠU TĒLOTĀJA MĀKSLA

Redaktore K. Bērziņa

Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns

Tehniskā redaktore L. Engere

Korektore M. Tīrzīte

Nodota salikšanai 28.07.87. Parakstīta iespiešanai  
10.02.88. JT 01222. Formāts 70×90/16. Krita papīrs.  
Baltikas garnitūra. Augstspiedums, 14,33 uzsk. iespiedl.;  
22,75 uzsk. krāsu nov.; 13,55 izdevn. l. Mētiens  
6000 eks. Pasūt. № 985-3. Cena 2 rbl. 10 kap. Izdev-  
niecība «Liesma», 226256 Rīgā, Padomju bulv. 24.  
Izdevn. № 57/32810/TM-9. Iespiesta Latvijas PSR  
Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņa», 226011 Rīgā,  
Blaumaņa ielā 38/40.

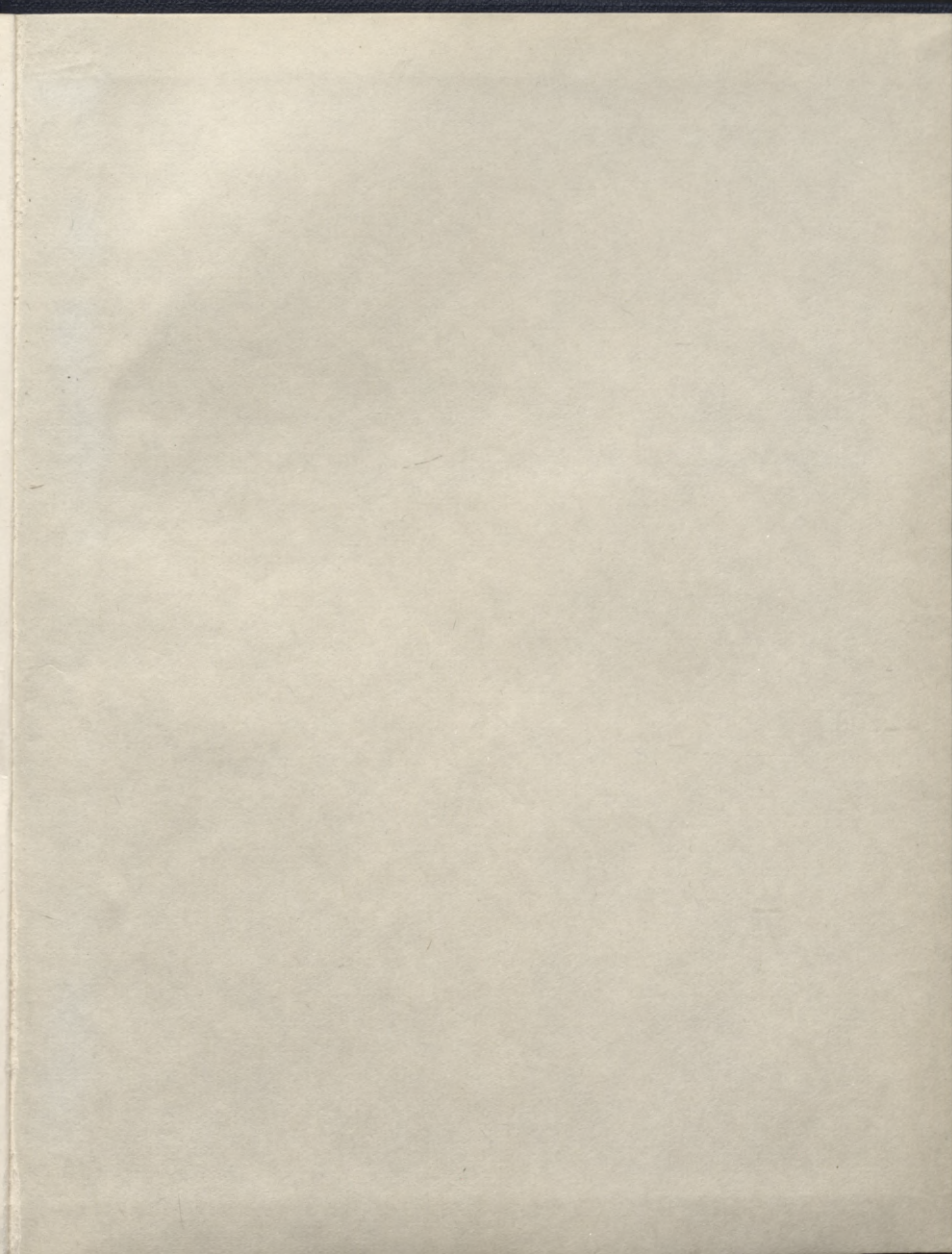
La 802 **Latviešu tēlotāja māksla: Rakstu krāj.** /Sast.  
S. Cielava. — R.: Liesma, 1988 — 163 lpp.; il. [16  
lp. il.]

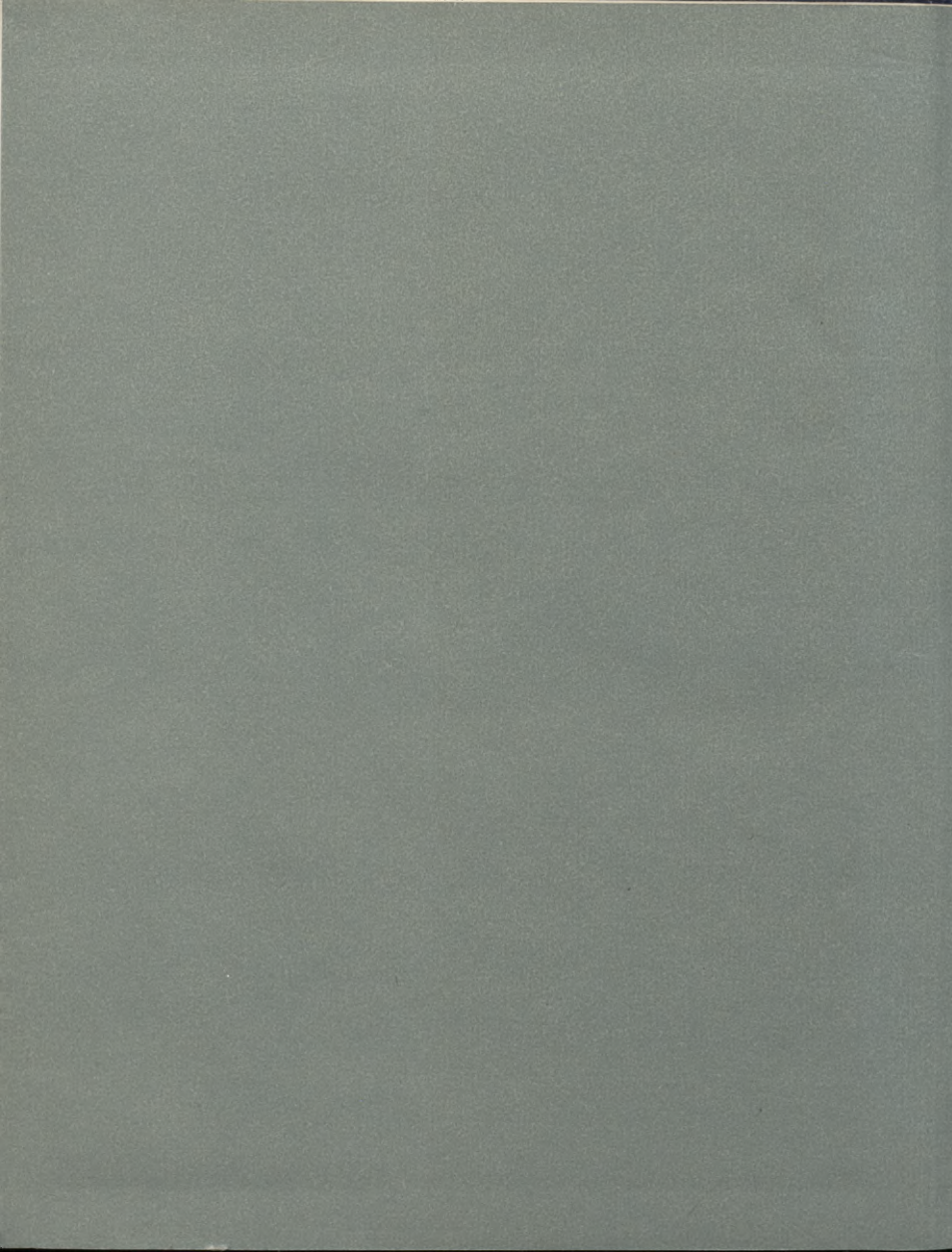
ISBN 5—410—00305—6

Krājumā ievietoti raksti, veltīti latviešu padomju dažādu tēlotājas mākslas nozaru un veidu aktuālajām attīstības problēmām, kā arī latviešu mākslas vēstures jautājumiem.

490300000—57  
L M801(11)—88 192—88

85.103(2L)



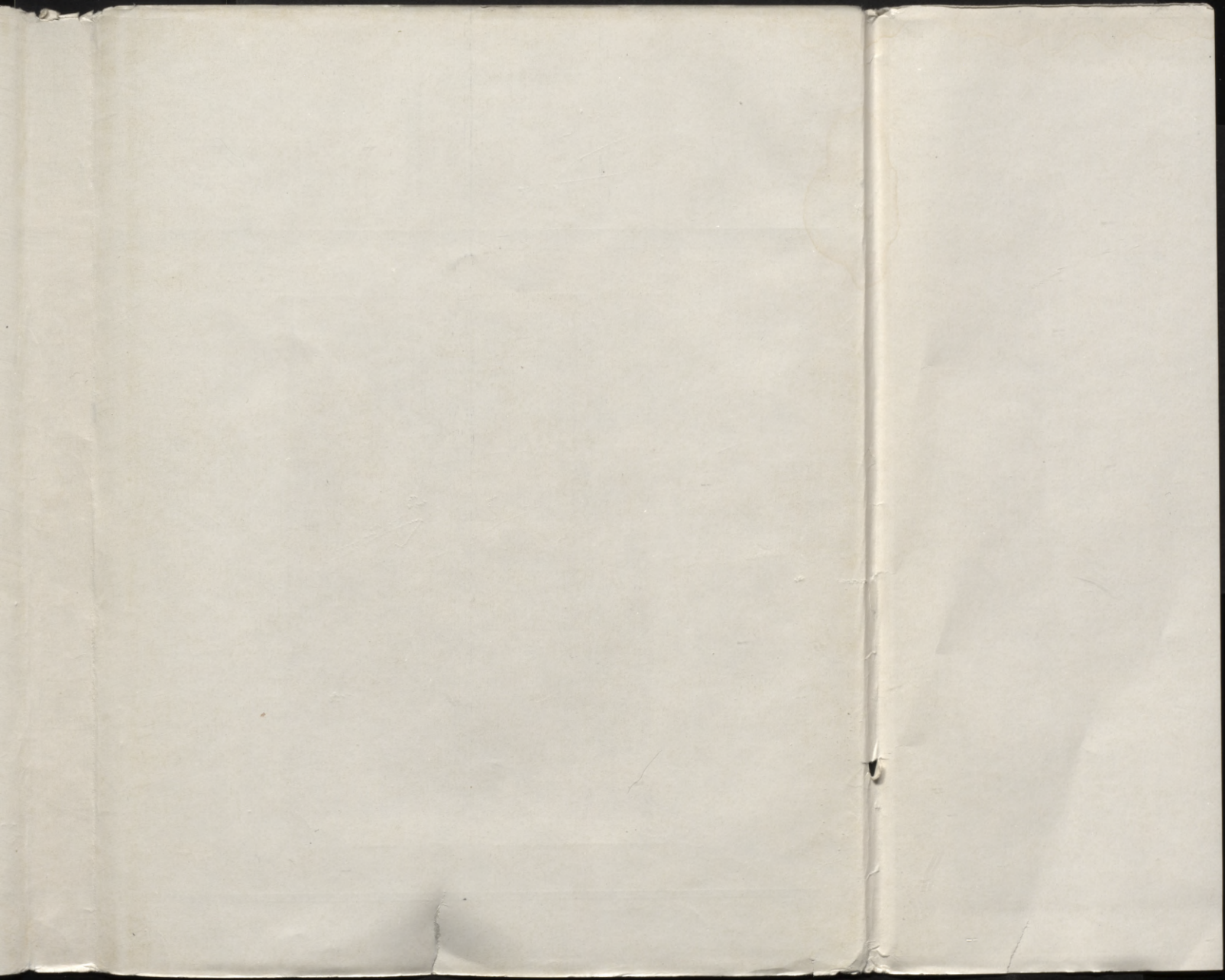


LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304008678

2.10





Latviešu tēlotāja māksla