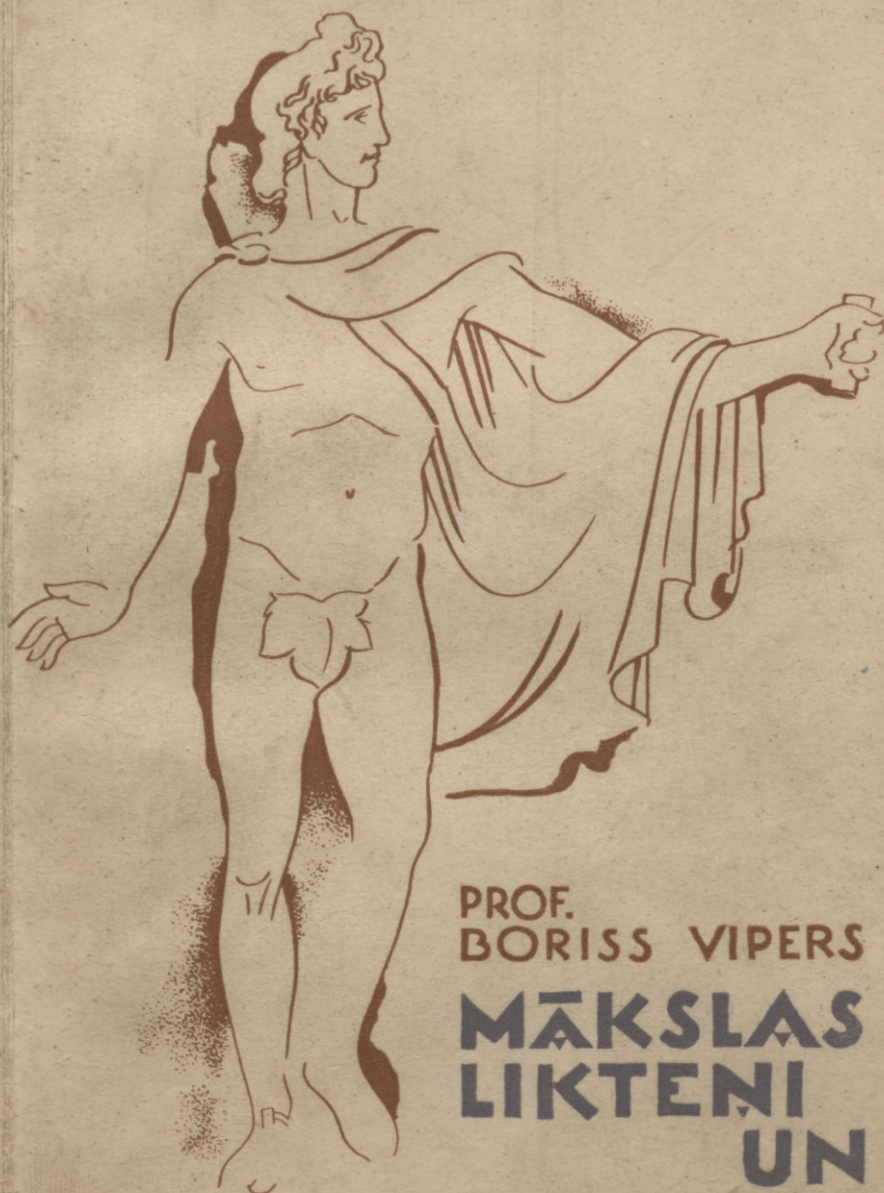


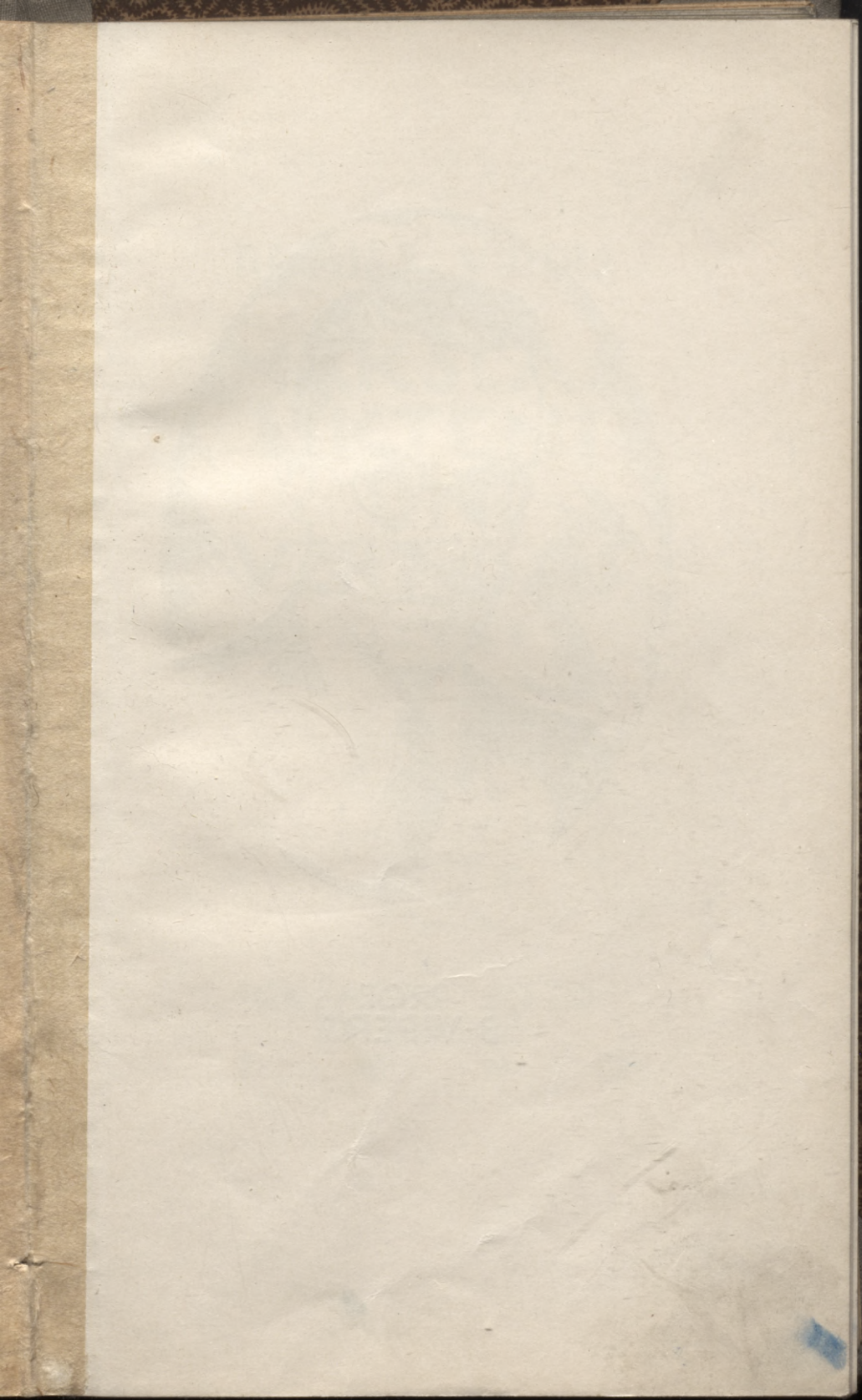
7
L 90



PROF.
BORISS VIPERS

**MĀKSLAS
LIKTEŅI
UN
VĒRTĪBAS
ESEJAS**

«GRĀMATU ZIEDS»
1 9 4 0





PROF.
B·VIPERS

~~L 7~~
90

BORISS VIPERS
L·U·PROF.

**MĀKSLAS
LIKTEŅI
UN
VERTĪBAS**

ESEJAS



"GRĀMATU ZIEDS"
IP·T·BĒRZIŅŠ

1 9 4 0

Part 64

L. V. B.	
№	<i>358977</i>

2 ep.

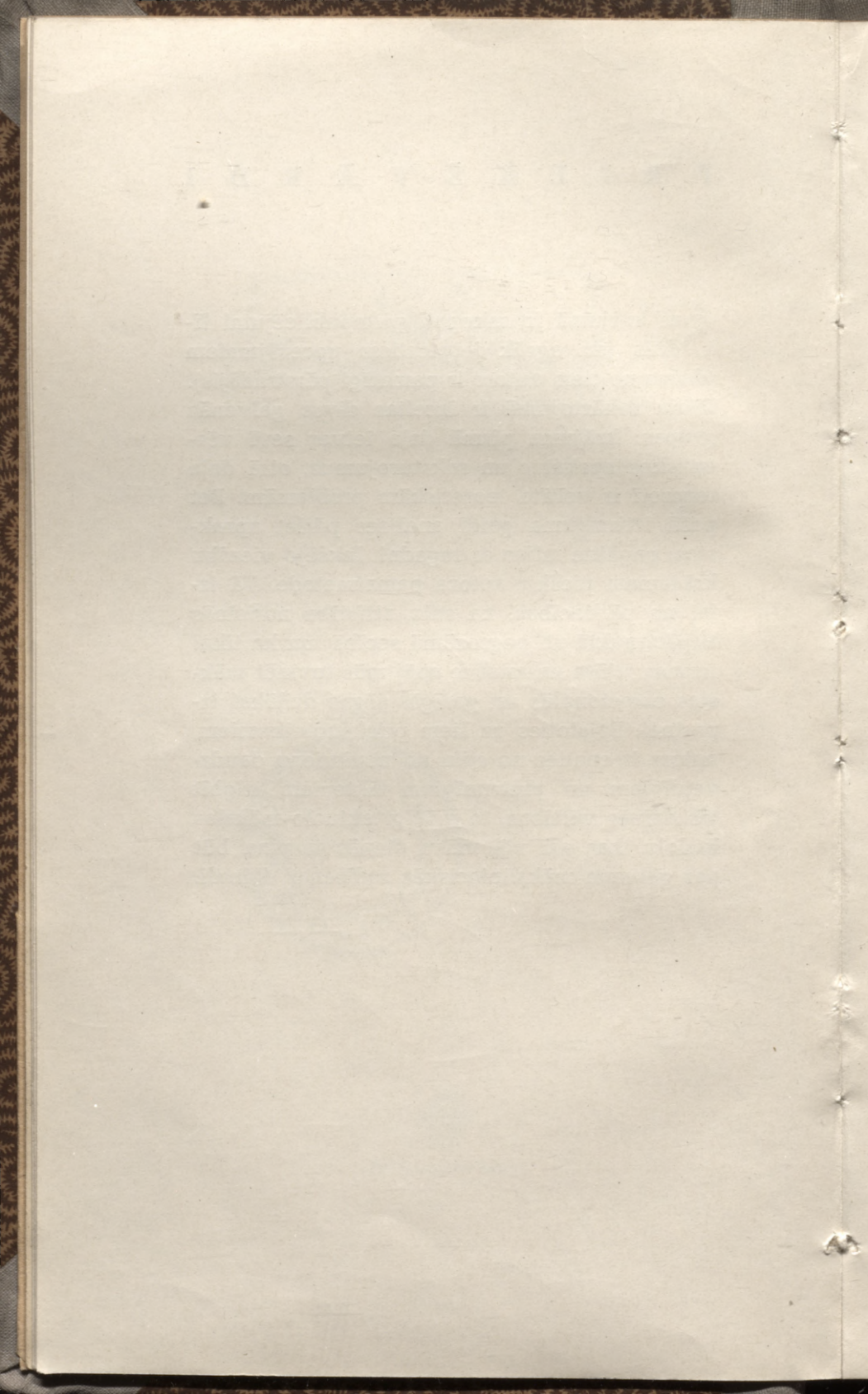
0309048481



Rīgā, Latgales ielā 11

P R I E K Š V Ā R D I

Šai krājumā ir sakopoti pirmpublicējumi līdzās jau agrāk iespiesti apcerējumiem (dažus no tiem autors ir pamatīgi pārstrādājis). Eseju sakārtojumā ir izceltas divas galvenās grupas: krājuma pirmā daļa ietver sevī vēsturiskos apskatus un raksturojumus, otrā daļa turpretī ir veltīta teoretiskām problemām. Bet pašā iztirzājuma gaitā analīzes pāriet aprakstos, pagātne mijas ar tagadni. Iekšējo vienību krājumam piešķir autora pamatmetode. Tā iziet no pārliecības, ka stilu attīstība norisinās nepārtrauktā un negrozāmā secībā un ka tikai formas izjūta un analīze spēj mūs tuvināt mākslas emocionālās un garīgās jēgas dziļākai izpratnei. Balstoties uz šiem priekšnoteikumiem, autors ir centies no stilu un novirzienu daudzveidīgiem un pretrunīgiem likteņiem izlobīt tās dzīvās vērtības, to mūžīgi aktuālo mākslas kodolu, kas arī vēl mūsu dienās turpina būt par galveno mākslinieciskās radīšanas dzinuli.



I

LATVIEŠU MĀKSLAS VECUMS

Katrā zinātnē bez pastāvīgām pamatproble-
mām ir jautājumi un jēdzieni, kurus ne-
gaidot ierosina laikmetu noskaņas, kurus it kā
pati dzīve liek dienas kārtībā. Arī mākslas vēs-
turē ir vairāki tādi jauni, aktuali jautājumi.
Pie viena no tiem, proti, pie „paaudžu” un „ve-
cumu” problēmas, es šodien atļaušos saistīt
jūsu uzmanību. Nav šaubu, ka šo problēmu
iedvesa tagadējās ikdienas prasības, izvirzīja
tas konflikts starp tēviem un dēliem, kas tā
paasinājies pēckara laikmetā. Bet „paaudzes”
un „vecuma” jēdzieniem mākslas vēsturē var
būt arī vairāk vispārēja nozīme. Tie ļauj mums
daudz dziļāk, kā tas līdz šim bija iespējams,
ieskatīties mākslas īpatnējā iekšējā attīstības
gaitā.

Tiesām, mākslas evolūciju varam vispirms
apskatīt no stilu maiņas viedokļa. Tomēr stilu
ritms pieļauj šo evolūciju tā sakot tikai vienā
izmērījumā: gotikai seko renesanse, renesan-
sei — baroks. Turpretim īstenībā mākslas at-
tīstības gaita ir daudz komplicētāka — māksla
attīstās nevis vienā, bet gan daudzos izmērī-
jumos. Tamdēļ līdzās stilu vai laikmetu mai-
nīgam ritmam jāievēro arī pastāvīgi faktori:
piemēram, radnieciski ģeografiski apstākļi vai
arī rases un nācijas kopība. Bet nācijas un laik-
meta jēdzieniem ir pārāk vispārējs raksturs,
pārāk plašas robežas, lai atspulgotu visas mā-

slas evolūcijas noskaņas, visu tās organisko bagātību. Te nu palīgā nāk „paaudžu” teorija. Pēc šās teorijas mākslinieku paaudzes seko cita aiz citas nemitīgā savstarpējā cīņā, darbības un pretdarbības ritmā, pie kam katra paaudze uzliek tam māksliniekam, kas no tās nāk, īpatnēju stilistisku un garīgu zīmogu. Citiem vārdiem sakot, katra atsevišķa mākslas darba vietu noteic nevien mākslinieka tautība, nevien laikmets, kad tas dzīvojis, bet arī viņa piederība noteiktai paaudzei jeb mākslinieka vecums.

Protams, runājot par paaudžu nozīmi, par viņu maiņas ritmu, dabiski ceļas iebildumi. Vai tiešām iespējams iedalīt mākslniekus paaudzēs? Mākslnieki dzimst taču katru gadu, katru dienu? Tomēr, ja uzmanīgāk ieskatāties Eiropas mākslas vēsturē, skaidri redzam, ka mākslnieki nedzimst vienmērīgi, bet gan grupās, pulciņos, un ka starp šīm grupām ir zināmas atstarpas. Tādas atstarpas ne vienmēr ir vienādas, tās svārstās apmēram no desmit līdz divdesmit pieciem vai trīsdesmit gadiem; mākslnieku dzimšanas un tā tad arī mākslas attīstības temps var būt ātrāks vai lēnāks, bet mākslnieku grupējums pēc paaudzēm tomēr paliek. Es uzdrošinos iet paaudžu teorijā vēl tālāk un apgalvot, ka laikmeta kopgars izpaužas mākslā vienotos tematos un stilistiskos līdzekļos, ka mākslnieka tautība atspoguļojas īpatnējā dabas un cilvēka uztverē, bet no savas paaudzes mākslnieki manto kopējo iekšējo mērķi. Paskatīsimies, piemēram, uz paaudžu ritmu latviešu jaunākā glezniecībā. Lat-

viešu glezniecības ģenezē viegli saskatāmas divas sākotnējās paaudzes. Vispirms tā mākslinieku paaudze, kas ar zināmām nevienādām atstarpām dzimusi XIX g. s. otrā ceturksnī — Bērtiņš, Roze, Hūns, Feders, Laksmanis. Un tad otra paaudze, kas dzimusi pulciņā, gandrīz vienā un tai pašā laikā, 60-to gadu beigās, — Alksnis, Baumanis, Ūdris, Rozentāls. Jau pati šī ritma maiņa izteiksmīgi rāda, cik strauji aug latviešu tautas garīgā patstāvība, kā krājas radošais spars. Bet salīdzinot latviešu gleznotāju abas pirmās paaudzes, gūstam arī citus svarīgus vērojumus. Redzam, ka abas paaudzes stipri vien atšķiras kā socialo priekšnoteikumu, tā arī māksliniecisko tieksmju ziņā. Gandrīz visi pirmās paaudzes mākslinieki ir krodznieku dēli. Tas arī dabiski. Tai laikā krodznieks visbiežāk bija lauku turīgākais un neatkarīgākais elements. Lauku krogū sastapās dažādas iedzīvotāju šķiras, te visvieglāk iespiedās jaunās ziņas, citas, tālas pasaules iespaidi. Un dabiski, ka augot tik raibā iespaidu maiņā, zēns sāka jūsmot par svešām zemēm un izjust estētisko dziņu atmodu. Tomēr, nedz laikmets, kuŗā dzīvoja šie pirmās paaudzes mākslinieki, nedz apkārtne, kuŗā viņi uzauga, nespēja sekmēt, lai viņos izveidotos garīgā neatkarība, dziņa cīnīties par savu nacionālo, latvisko stilu. Tiešām, kaut gan no šās paaudzes nāk mākslinieki ar ļoti lielu talantu, viņu mākslā gandrīz neredzam spilgti izpaustu nacionālu pazīmju, tur nav garīgu problemu, nav savas nacionālās misijas apziņas. Gluži citu ainu rāda latviešu gleznotāju otrā paaudze. Nāk tā vai nu no

vienkāršās zemniecības, vai arī no provincia-
las intelīgences aprindām. Un šie mākslinieki
uzsāk dzīves gaitas kā dzimtās zemes un se-
natnes entuziasti, viņu sapnis ir cīņa par lat-
viešu tautas garīgo pašnoteikšanos. Daži no
viņiem šai smagajā cīņā uzvar, bet lielais vai-
rums gan krīt par upuriem mocošā sapņu un
īstenības konfliktā.

Es domāju, ka minētais piemērs mūs pār-
liecina par paaudžu īpatnējo ritmu un aplie-
cina mūsu secinājumu, ka mākslinieku stilu
stipri vien noteic tā paaudze, pie kuŗas mā-
kslinieks pieder, vai arī, citiem vārdiem sakot,
mākslinieka vecums. Bet vai tad mākslas vēs-
turē nevaram runāt par „paaudzēm” un „ve-
cumiem” plašākā nozīmē? Vai nevaram lietot
„vecuma” jēdzienu, runājot par atsevišķām
mākslām vai mākslas evolūciju visumā? Tie-
šām, ja modināsim atmiņā Eiropas mākslas
vēsturi, novērosim, ka katram laikmetam ir
raksturīgs vienas zināmas mākslas pārsvars. Tā,
nav šaubu, ka viduslaikos valdījusi celtniecība,
bet renesanses laikmetā galvenā loma piekri-
tusi tēlniecībai. Renesanses laikmeta cilvēks
domāja un darbojās tikpat plastiski un ķerme-
niski, kā viduslaiku cilvēks abstrakti un tekto-
niski. Baroka laikmetā pirmvietu katrā ziņā
ieņem glezniecība, jo visas šā laikmeta mā-
kslas, kā skulptūra, tā architektūra, risina tīri
gleznieciskas problemas. Beidzot, Eiropas kul-
tūras pēdējā posmā, sākot ar Mocartu un Bēt-
hovenu, noteicējs vārds ir muzikai. Ne par
veldi jau Šopenhauers apgalvoja, ka „mūsu
laikos visas mākslas traucas kļūt par muziku”.

Te varam secināt, ka „vecumiem“ ir nozīme nevien mākslinieku, bet arī mākslu dzīvē. Nevis tai ziņā, ka viena māksla rastos agrāk par otru, bet gan tai, ka tās nobriest dažādā laikā.

Bet lūk, kāds jautājums rodas tā secinot. Ja visas cilvēces māksla savā attīstības gaitā pārdzīvo vairāk vecumus, kāda loma tad te piekrīt atsevišķo tautu mākslām? Citiem vārdiem sakot, vai varam runāt par atsevišķas tautas mākslas vecumu? Es te domāju nevis vienas vai otras tautas vēsturisko senumu, bet gan tieši tās aktīvo lomu mākslas stilu evolūcijā. Ka šie abi jēdzieni nebūt nesaskan, redzam, piemēram, salīdzinot franču un krievu mākslas vēsturi. Kaut gan vienādi senas, tās tomēr raisās gluži dažādā straujumā. Franču mākslas evolūcija pakāpeniski nostaigā visu likumu noteikto stilu maiņu, sākot ar romāniku un gotiku, pāri renesansei un barokam, līdz pat impresionismam. Turpretim krievu māksla paliek daudz gadsimtu gaitā tai plakanā, ornamentālā attīstības posmā, kuŗu franči veic jau XIII g. s., un vienīgi tikai, sākot ar XVIII g. s. vidu, krievu māksla traucas sekot Vakareiro-pas stilu evolūcijai.

Ja nu tas tā, ja varam runāt par tautu māksliniecisko vecumu, dabiski rodas jautājums, cik veca ir latviešu māksla? Meklējot šim jautājumam atbildi, sastopamies ar ļoti īpatnējām grūtībām: kad, no kāda mirkļa jāsāk latviešu mākslas vēsture? Vai varam runāt par latviešu tēlotāju mākslu vārda īstā nozīmē priekš XIX g. s. vidus? Pamēģināsim atcerēties latviešu mākslas pagātnes faktus. Pie tam runāsim vie-

nīgi par vēsturisko pagātni. Bez šaubām, Latvijas teritorijā, varbūt mazliet saraustītā, novēlotā tempā ir noritējusi visa pakāpeniskā Rietumeiropas stilu maiņa. Latvijā ir bijusi savā gotika, renesanse, baroks un klasicisms. Protams, visi šie stili ir Latvijā no ārienes iekļuvuši, svešzemju meistarų atvesti un iepotēti. Vācu celtnieki un tēlnieki liek pamatus šejienes gotikai un renesansei, holandietis vai flāms Seifrēns izplata Latvijā baroka altārtipu, italieši — Rastrelli un Gvarengi ceļ pilis rokoko un klasicisma stilā. Un tomēr būtu nepareizi, ja mēs šos pieminekļus uzskatītu tikai par gluži svešiem, citzemju elementiem senās Latvijas kulturā. Rietumeiropas mākslas stili Latvijā dziļi iesakņojās un asimilējās šejienes vidē, pameta te bieži vien provincialas, tomēr ļoti īpatnējas un izteismīgas atspogas. Tāds, tā sakot, ir latviešu mākslas attīstības oficiālais virziens. Tā nav vēl pašas latviešu mākslas vēsture, bet gan to estētisko ietekmju vēsture, kuŗas latviešu tauta pārdzīvoja pagātnē un kuŗas tik svarīgas viņas mākslas likteņiem.

Bet līdzās šim ārējam, parādes virzienam ir vēl otrs iekšējs, intims virziens, kuŗu līdz pat pēdējam laikam vai nu neievēroja, vai pavisam noklusēja, bet kuŗa apveidi ar katru gadu paliek skaidrāki. Es domāju tos skulpturas un glezniecības darbus, kas veco latvju meistarų, pašmācekļu darināti. Vēl tagad tie, pa lielākai daļai stipri bojāti, glabājas dažās provinces baznīcās. 1933. gadā Pieminekļu valdes sarīkotā baznīcas mākslas izstādē pirmoreiz redzējām šīs šejienes mākslas vairākus raksturī-

gus un spilgtus paraugus. Šai pieminekļu grupā ir daži meistariski darināti darbi. No skulptūrām minēšu kaut tikai: Sabīles baznīcas „Krustā Sisto“, Rucavas baznīcas „Praviešus“ vai Piltenes baznīcas „Dievmāti“, bet no gleznām — Rendas baznīcas „Pastartiesu“. Bet vai iespējams pilnīgi noteikti un ar pārliecību apgalvot, ka šo anonīmo mākslas darbu autori ir latviešu kokgriezēji un gleznotāji? Atgādināšu, pirmkārt, Einhorna ziņas no XVII g. s. vidus. Viņš stāsta, ka latviešu kokgriezēju ražojumi ir bijuši tālu pazīstami un bieži vien prasmes ziņā vērtīgāki par ārzemju specialistu darbiem. Bez tam vēl uz dažiem minētās grupas pieminekļiem sastopami uzraksti latviešu valodā, kas noteikti pierāda viņu latviskumu. Tomēr galveno atbalstu vērtējumam sniedz gluži īpatnējais stilistiskais raksturs, kas visas šīs statujas un gleznas apvieno kopējā mākslinieciskā saimē. Gandrīz visas tās radušās XVII vai XVIII g. s. Un tiešām, tajās vērojām bieži tikko tveramas, novēlotas renesanses vai baroka atskaņas. Bet līdzās šai sava laikmeta atspogai te vienmēr izpaužas arī gotikas elements, pie kam tā nav vienveidīga gotika, bet gan dīvains juceklis, kas, piemēram, savieno agrās gotikas samērus ar vēlās gotikas ekspresiju. Un visu šo atspogu rotaļu pārvalda, pakļauj sev stilistiska koncepcija, kas nepieder nedz gotikai nedz barokam, bet gan dzīvo no senām tautas tradīcijām un ir saglabājusi zemnieku amatniecības ornamentālo rakstu. Tautas mākslas atšķirība no tā saucamās „augstās“ mākslas ir tieši tā, ka tautas māksla aug it kā ārpus laika,

ārpus stilu vēsturiskās secības, ka tai nav vecuma. Senās, gandrīz mitiskās tradīcijas tā apvieno ar tagadnes elementiem, naturalisms te dīvainā kārtā mīt līdzās stilizācijai. Tieši šo tautas stilu, šo brīnišķo naivumu un gudrības sintezi, kas tik īpatnēja zemniekam, sastapsim Rucavas „Mozus” tēlā vai Piltenes „Dievmāte”. Tamdēļ arī iedrošinos apgalvot, ka viņu autori bijuši latviešu kokgriezēji. Jo vairāk mums tiesības to darīt tādēļ, ka tās īpatnības, kas rada Rucavas statuju un Rendas gleznas stilistisko pamatni, neizmirst līdz ar seno latviešu amatniecību, bet atdzimst latvju jaunajā mākslā, ir atkal atrodamas daudzu mūslaiku latviešu mākslinieku skulptūrā, glezniecībā un grafikā.

Kāds tad nu slēdziens izriet no šiem novērojumiem? Slēdziens, kas pirmā mirklī liekas dīvains, ir tas, ka latviešu mākslai ir divi vecumi. Viens vecums ir nobriedis, ārējiem iespaidiem bagāts, straujā tempā pārdzīvots, pastāvīgi skaņot rietumu un austrumu kulturas. Bet otrs vecums ir naīvs un svaigs, uzglabājis visu neskarto tautas tradīciju spēku, gatavs sākt jaunu vēsturiskas attīstības gaitu. Un šai divējā vecumā slēpjas varena ierosa latvju mākslai, viņas cerība uz gaišu nākotni. Pretēji tautām, kuŗu radītāja enerģija jau izsikusi vai arī attīstības gaita novēlota, latviešu tautai, soļojot līdz laikmetam un pie tam nezaudējot sakarus ar senām tautiskām tradīcijām, no modernās kulturas krīzes jāiznāk kā uzvarētājai.

M Ā K S L A S I Z C E L Š A N Ā S

Mākslas vēsturei jāuzsāk savs stāstījums ar pašas mākslas izcelšanos. Bet kāds bijis mākslas sākums, kas bijis pirmais mākslinieks un kā izskatījies pirmais mākslas darbs? Noteiktu atbildi uz šiem jautājumiem mēs, protams, nekad nedabūsim. Bet mēs to varam zināmā mērā nojaust, kad aplūkojam pieminekļus, kurus archeoloģija atzinusi par visvecākiem cilvēces vēsturē.

Visvecākie mākslas darbi, kas uzglabājušies līdz mūsu dienām, pieder paleolitam jeb vecākajam akmens laikmetam. Bet līdz šim atrastie mākslas pieminekļi attiecas tikai uz paleolita otro pusi, uz tā saucamo „jaunāko paleolitu”. Nav atrasts neviens piemineklis, kas attiektos uz pirmo paleolita posmu. Pēdējā laikā arvien vairāk triumfē uzskats, ka tādi pieminekļi arī nekad netiks atrasti. Tas nozīmē, citiem vārdiem runājot, ka māksla dzimusi kopā ar jaunas, pilnīgākas rases pārstāvjiem, kas radīja jaunākā paleolita kulturu. Šo rasi sauc par „kromaņonas” rasi, un tās dzimtene meklējama Dienvidfrancijā un Ziemeļspānijā. Tādējādi māksla dzimusi Vakareiropā, un to radījis kromaņonas rases cilvēks.

Paleolita kulturu raksturo piesavināšanās tieksme. Vecā akmens laikmeta mednieks saņēma no dabas visu, kas viņam bija vajadzīgs. Viņš bez žēlastības iznīcināja dabas bagātī-

bas, nerūpēdamies par to aizsargāšanu, nedomādams par nākotni. Viņam vēl bija sveša sistematiska saimniecība un smalkāki amati, kuŗos jaunākā laikmeta cilvēks bija jau sasniedzis lielu veiklību. Pirmatnējais cilvēks noklausījās, noskatījās, kā darbojas daba, un tad mēģināja tai sekot, atveidodams tās metodes un formas. Viņš izgatavoja sev vajadzīgus priekšmetus, atmetot visu lieko, nošķeļot akmēnim šķembas, nogriežot vai nokasot daļas kokam, norokot zemes slāņus alās, kuŗas pati daba bija radījusi mednieka mājoklim. Šie pasivās tehnikas paņēmieni raksturo arī paleolīta mednieka mākslas darbību. Pirmatnējais mednieks mākslas laukā bija vairāk pakal darinātājs nekā jaunradītājs.

Pirmie vecākā akmens laikmeta mākslas pieminekļi pieder tēlniecības nozarei. Tās ir nelielas, no kaula, raga, dažreiz arī no akmens un māla darinātas statuetes. Parasti tās tēlo sievietes ar ļoti izceltām miesas formām, milzīgu pakalpusi, lielām, ļenkanām krūtīm un biezu tauku kārtu ap gūžām. Visspilgtākie paleolīta tēlniecības paraugi atrasti Brasampuī (Francijā) un Villendorfā (Austrijā). Likās gandrīz neiespējams, ka pirmatnējais mednieks, mežonis, kas atradās kulturas attīstības viszemākā pakāpē, varējis radīt tik dzīvu un plastiski izteismīgu cilvēka tēlu.

Bet aplūkosim šīs „pirmatnējās” Veneras tuvāk. Vai tiešām tas ir tik savādi un neticami, ka taisni šīs statujas ir cilvēka pirmie mākslas darbi? Nebūt ne, gluži otrādi, tā ir pilnīgi dabiska parādība, ka cilvēka mākslas darbība



„Mentonas Venera“. Speļakmens statuete.

sākas ar plastiku. Visvecākiem mākslas veidiem vajadzēja būt plastikai, mīmikai un dejai, ņemot vērā, ka pirmatnējam medniekam, līdzīgi bērnam, bija sevišķi asi attīstīta motoriskā, taustes uztvere. Līdzīgi bērnam viņš bija iemācījies uztvert priekšmetus vispirms ar tausti un tad tikai ar redzi. Tiešām, ieskatīsimies uzmanīgāk paleolita tēlnieka stilistiskajos paņēmienos. Mentonas „Venerai”, piemēram, nav nedz sejas, nedz kāju; statuetes atsevišķie elementi, atsevišķas daļas ne tik daudz apzīmē galvu, rokas, krūtis, gūžas, cik mākslinieka roku pieskāriena nospiedumus. Tā nav nejaušība, ka gandrīz katrs no šiem izliekumiem līdzinās apmēram cilvēka plaukstas apjomam. Tas nozīmē, ka pie pirmatnējā mākslinieka taustes uztvere pilnīgi dominē par optisko uztveri. Liekas, ka statuetes radījis mākslinieks, kam laupīta redze, bet kam piemīt ārkārtīgi asa pieskaršanās dzija.

Visi apaļās tēlniecības pieminekļi attiecas uz jaunākā paleolita pirmo posmu (t. s. Oriņakas laikmetu). Ar šī posma beigām izzūd arī tēlniecība. Nākošo, otro jaunākā paleolita posmu (Solitrejas laikmetu) raksturo lieliska prasme ieroču apstrādāšanā, bet arī pilnīgs tēlotāju mākslu trūkums. Beidzot, trešā un pēdējā, Madlēnas posma robežās visspilgtāko plauksmi pārdzīvo glezniecība.

Alu glezniecība veltīta gandrīz vienīgi dzīvnieku valstij. Mednieka roka un acs fiksējusi uz alas sienām visdinamiskākās pozēs ievainotus briežus, joņojošas meža cūkas, bizonus, mamutus, degunradžus — novērojumu asums



Bizons. Gleznokjums Altamīras alā.

un paņēmienu drosme pārsteidz pat mākslā rūdītu aci. Pētījot zīmējumu atrašanas vietu un tehniku, zinātnieki secina, ka alu sienās vai kaulā izgrebtie zīmējumi pa lielākai daļai vecāki par krāsainiem gleznojumiem (tas lieku reizi pierāda, ka taustes uztvere vecāka par optisko); tāpat krāsainu apveidu apvilktie silueti vecāki par daudzkrāsainiem, sarkano, dzelteno un melno plankumu gleznojumiem. Bez tam vecākie zīmējumi atšķiras ar nepārtrauktu, dziļi sienā iegrieztu apveidu; bet vēlāk apveids kļūst aizvien dinamiskāks, saraustītāks, zīmējumi tikai viegli uz mesti uz sienas virsmas.

Ar ko izskaidrojama šī savdabīgā mākslu mija — vispirms tēlniecība, tad apveidu zīmējums un beidzot glezniecība? Acīm redzot mākslinieciskās saceres iekšējai evolūcijai (no taktilās pie optiskās uztveres) ir zināms sakars ar ārējo faktoru iedarbību. Oriņakas laikmetā valda mamuts. Viņa ilkņa stiprais kauls taisni prasīt prasījās pēc tēlniecības. Solitrejas laikmetā mamuts izzūd — izzūd arī tēlniecība. Madlēnas laikmeta sākumā parādās ziemeļu briedis. Viņa mīkstie ragi neder tēlniecībai, bet ļoti piemēroti zīmējuma iekasīšanai. Madlēnas laikmeta beigās ziemeļbriedis sāk izzust — griezumus brieža ragā aizstāj alu glezniecība.

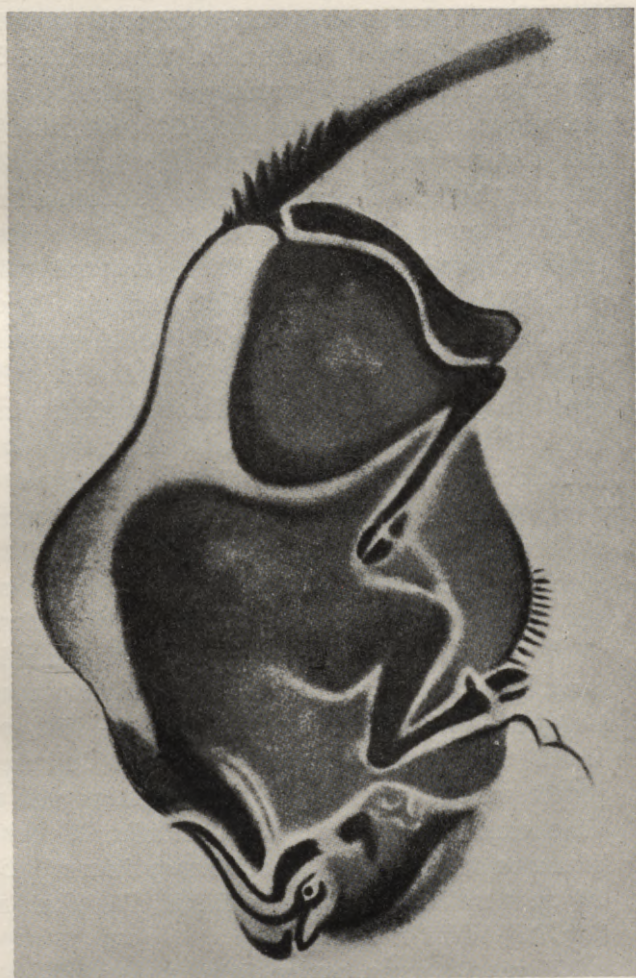
Bet kā radās pirmatnējam māksliniekam ideja modelēt savus apveida zīmējumus ar krāsainu plankumu palīdzību? Zināmu atbildi mēs atrodam pašās alu sienās. Līdzās figuraiem attēliem, bet biežāk zem tiem, uzglabājušies

mednieka roku nospiedumi, kas apvilkti ar sarkanu svītru vai aizpildīti ar sarkanu siluetu. Tie acīm redzot bijuši pirmie krāsaino kombināciju mēģinājumi uz plaknes — raksturīgi, ka pirmatnējais mākslinieks iesāk atkal ar tīri motoriskiem paņēmieniem, ar savas plaukstas nospiedumiem. No tā mēs varam gūt ļoti vērtīgu secinājumu par mākslas ģenezi: glezniecība sākusies uz cilvēka paša miesas. Tikai pēc tam, kad paleolita mednieks iemācījās izkrāsot savu miesu, ar to pašu pazīdams un „stilizēdams” tās formas, viņš iedrošinājās pārnest izkrāsojumu ārpus sava ķermeņa un padarīt to par attēlojuma līdzekli.

Visspilgtākie alu glezniecības paraugi (Altamīrā Ziemeļspānijā un Fondegomā Dienvidfrancijā) atrasti pagājušā gadsimta 60.-jos gados. To atrašana sacēla ārkārtīgu izbrīnu, kur jaucās sajūsma ar neuzticību. Daži skeptiķi pat izteica domas, ka visi šie alu brīnumi nav nekas cits kā milzīgs viltojums. Tomēr pārmērīgs skepticisms te tikpat maz līdzēs kā arī pārspīlēta sajūsma par māksliniecisko kvalitāti. Nav šaubu, ka paleolita glezniecība liecina par pirmatnējā mākslinieka apbrīnojamu redzes atmiņu un rokas drosmi. Bet jūsmojot par Madlēnas laikmeta gleznotāja temperamentu un asajām novērošanas spējām, nedrīkst aizmirst tās īpatnības, kas liecina taisni par šīs mākslas pirmatnību. Vispirms alu glezniecībai raksturīga pilnīga līniju un plankumu nejaušība, varētu pat teikt, tiem pilnīgi trūkst rakstura un ekspresijas. Liekas, ka zīmējumu darinājusi nevis cilvēka roka, bet nejaušs da-

bas untums, liekas, ka tie ir mitruma plankumi vai ēnas uz alas sienām. Otra alu glezniecības īpatnība ir tā, ka paleolita māksliniekam nav nekādas kompozīcijas izjūtas un viņš nemaz necenšas nobeigt savu veidolu. Viņš neredz telpu, bet tikai figuru; vēl svarīgāk, ka viņš neizjūt plaknes, uz kuras glezno. Altamīras alā ir siena, kas bagātīgi izrotāta dažādiem dzīvnieku attēliem. Bet katra no šīm figurām sacerēta pilnīgi neatkarīgi no pārējām, viena otru aizķer vai krusto, pie kam katra figura orientēta savā virzienā, kas dažreiz durtenisks apvārsņa līnijai. Nevīlus uzmācas salīdzinājums ar bērnu zīmējumiem. Bērns zīmējot bieži pavisam neapzinās papīra lapas pusi kā kaut ko veselu un nobeigtu: viņš aizķer lapas malas, groza lapu visos virzienos un pat pāriet uz otru pusi. Vai tā nedara arī paleolita gleznotājs, pārsviežoties no sienas uz griestiem un patvaļīgi mainot redzes leņķi? Turklāt jāņem vērā, ka alas gleznotājam acīm redzot bija ļoti neērti alā zīmēt, jo tā bija visai zema, tā ka viņam nācās strādāt, vai nu nometoties uz ceļiem, vai pat guļus; tā bija arī ļoti tumša, tā ka viņam vajadzēja mākslīgi apgaismot sienu. Bet šīs neērtības tomēr neatbaidīja māksliniekus: šķiet, alas gleznotājam bija svarīgi ne tik daudz savu zīmējumu redzēt, cik to aptaustīt.

Tomēr paleolita glezniecības problēma ar šiem novērojumiem vēl nav izsmelta. Rodas vēl viens svarīgs jautājums: kādēļ alas iemītnieks vispār centās tēlot, kādēļ viņš zīmēja uz alas sienām un izgriezā no kaula dzīvnieku



Bizons. Alu gleznojums.

figuras? Vai šie attēli bija tikai rotaļa un izklaidēšanās, vai arī kalpoja kādam praktiskam nolūkam, kādam augstākam garīgam mērķim? Šeit zinātnieku domas dalās. Vieni, uzskatot alu glezniecību par zināmu buršanas veidu, lai pārspētu dabas noslēpumainos spēkus, turas pie pirmatnējas mākslas maģiskā izskaidrojuma; turpretī otri domā, ka alu gleznām nav nekādu blakusnolūku, ka šie gleznojumi radušies viņu pašu dēļ un ka paleolita māksla noder kā spilgts piemērs tīrai „mākslai mākslas dēļ” (l'art pour l'art). Kā vieniem, tā otriem zināmā mērā taisnība. Paleolita medniekam māksla bija vienā laikā rotaļa un svēts akts, jo tāda mūžīgi mūžam ir mākslas nozīme. Bet līdz ar to liekas, ka abas šīs teorijas, aplūkotas katra atsevišķi, ir maldīgas, jo pārspīlē alu glezniecības nozīmi un, galvenais, piedēvē alu medniekam to mērķtiecīgo māksliniecisko sacerī, kādas viņam bez šaubām nebija. Viņa radīšanas tieksmes pamodās tikpat pēkšņi kā izsalkums un tikpat pēkšņi un instinktīvi apklusa un nozuda. Radīšanas neapzinīgais un instinktivais raksturs — lūk, paleolita mākslas galvenā pazīme. Šā laikmeta cilvēkam vēl trūkst īstas intelektualas dzīves. Viņa māksla ir tikai pa daļai māksla. Tā kalpo tikai realās pasaules „pazīšanas priekam”, bet tai nav nekāda idejiska mērķa. Tā tikai attēlo, bet nekā neizteic.

Kā pierādījums noder īsta ornamenta trūkums paleolita mākslā. Tiesa, arī paleolita laikmetā blakus tēlotājiem zīmējumiem sastopama tīri abstrakta zīmju rotaļa, kas atgādina gan

augu siluetus, gan tīkla mezglus, gan bārkstis. Tomēr par īstu ornamentu mēs saucam nevis katru izrotājumu, nevis katru līniju rotaļu, bet gan izrotājumu, kas kalpo izrotātam priekšmetam, kas nav no tā atdalāms, kas izceļ tā formas, iztulko tā funkcijas. Un tieši šī organiskā sakara starp priekšmetu un izrotājumu arī trūkst paleolita mākslai.

Ornamenta trūkums skaidri pierāda, ka paleolita mākslā var runāt tikai par „mākslas instinktu”, nevis par „mākslas saprātu”. Šai ziņā paleolita māksla ir pilnīgi īpatnēja un neatkārtojama. Paleolita glezniecību bieži mēdz salīdzināt ar mūslaiku impresionismu. Bet šī līdzība ir tikai šķietama — tā nav lielāka par līdzību starp putnu čivināšanu un virtuozu vijoles skaņām.

Nav nekāds brīnums, ka paleolita kultura cīņā ar dzīvi un dabu katastrofālā ātrumā aizgāja bojā, neatstājot nākošajiem laikmetiem nekādu tradīciju. Ārkārtīgi apdāvinātais alu iemītnieks tomēr neprata radīt jaunas vērtības un sistematiski cīnīties. Viņš neprata piemēroties jauniem dzīves apstākļiem. Kad milzīgie šļūdoņi atkal atkāpās līdz kalnu sniegu līnijai, Eiropas klimats un dzīvnieku valsts pilnīgi pārmainījās. Paleolita cilvēks kopā ar zūdošo ziemeļbriedi bija padots izmirstībai.

Spānijas vidienā (Alperā, Kogulā) uzglabājušās glezniecības atliekas uz klintīm, kas radušās tieši šai pārejas (t. s. Kapsienas) laikmetā. Siltā klimata ietekmē pirmatnējais mednieks pārceļ savu mākslas darbību no alas brīvā gaisā un zīmē uz klints nogāzēm. Radi-

kali mainās arī zīmējuma temati. Tēlojumu iemīļotais motīvs tagad ir cilvēka figura (sieviešu dejas, medības). Bet cik zīmīga un cik

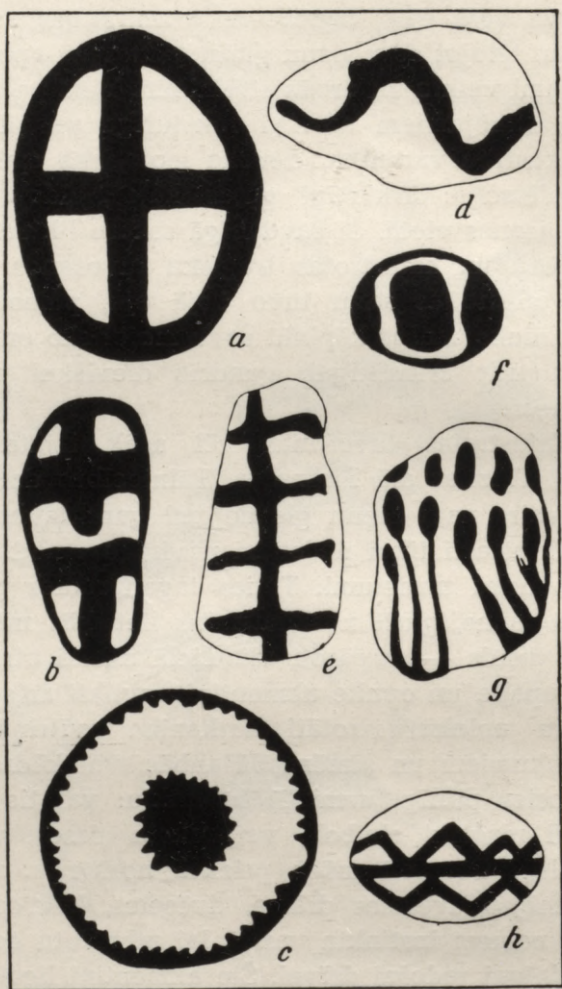


Medības. Vēlā paleolita gleznojums Spānijā.

tragiska ir šī temata maiņa! Kad Solitrejas laikmeta beigās mamuts sāk izmirt, cilvēks steidzas savos zīmējumos glābt mamuta tēlu no izmiršanas. Vēlāk tas pats atkārtojas ar ziemeļbriedi. Bet tagad cilvēks cenšas, pirms

savas bojā ejas, izglābt no aizmirstības sevi pašu, tēlojot sevi sienu gleznojumos kā apbrīnojami veiklu un drošu strēlnieku. Vēlā paleolita zīmējumiem sevišķi raksturīga pārspīlētā kustību varenība, cilvēka motoriskā spēka idealizācija: ārkārtīgi gaŗas kājas, lidojums skriešanas vietā. Šī savdabīgā sacere liktenīgi norāda uz katastrofas traģisku tuvošanos: it kā apzinoties savu tuvo bojā eju, paleolita mednieks cenšas kāpināt savu motorisko enerģiju līdz brīnišķīgai, gandrīz dievišķai varenībai.

Katastrofas tuvošanās vēl asāk izjūtama Maz-d'Azilas alā Pirenejos. Tēlniecības darbu te vairs nav. Sienu gleznojumi gandrīz izzuduši, atrasti tikai nedaudzi pavirši un nedroši dzīvnieku uzmetumi. Toties tagad radies pilnīgi jauns, gluži noslēpumains lietišķās mākslas veids — izkrāsoti oļi. Lielā skaitā atrastie apaļie un ovalie akmentiņi apvilkti ar sarkanu aploku, izrotāti sarkanām svītriņām, plankumiem un zīmēm. Jāšaubās, vai kādreiz izdosies pilnīgi uzminēt šo mīklu: vai tie ir kādi maģiski simboli, vai rakstu zīmes, vai skaitļi? Bet šeit mūsu priekšā norisinās pirmatnējas dvēseles drāma, dvēseles, kas cenšas nomest instinkta vaŗas, lai atbrīvotu ceļu apzinīgai radošai dzīvei. Šie akmentiņi liecina par cilvēka tieksmi pēc paŗa rokām radītām lietām, par ilgām izteikt savas domas un idejas. Tiesa gan, azilietis nav izgatavojis šos priekšmetus pats, viņš tos saņēmis gatavus no dabas. Bet viņš tos garīgi pārveidoja, izrotāja ornamentiem, viņš radīja jaunus krāsainus



Gleznojumi uz oļiem.

priekšmetus, saistīja savas zīmes ar akmens formu. Atlika tikai viens solis līdz patstāvīgai radītāja darbībai, jaunu priekšmetu izgatavo-

šanai — līdz keramikai un celtniecībai. Šo soli tad nu speŗ jaunais cilvēks — neatlaidīgais neolita saimnieks.

Secinājumi no paleolita pieminekļu analīzes uzmācas paši par sevi. Paleolita pieminekļi ir tikai mākslas vēstures prologs. Tie atrodas, ja tā varētu teikt, pa pusei vēl pirms mākslas. Mēs šeit saduŗamies ne tik daudz ar patstāvīgu, koncentrētu pasaules novērtējumu, cik gan ar savrupām mākslas instinkta izpausmēm. Īstā mākslas attīstība iesākas ar nākošo vēstures posmu, ar neolita laikmetu, kad cilvēks nāca pie skaidras telpas un laika apziņas, kad viņš ieguva kompozīcijas un proporciju jēdzienus.

K R Ē T A S M Ā K S L A

Archeoloģija ir negaidītu atklājumu un radikālu pārvērtējumu zinātne. Tomēr šķiet, ka archeoloģijas vēsture nepazīst neviena cita atraduma, kas atstātu tik varenu iespaidu un būtu par cēloni tik svarīgam vēsturiskās perspektīvas pārvērtējumam, kā izrakumi, kas atklāja Aigeja kulturas paliekas. Un nevien tādēļ, ka izrakumi Mikēnās un Krētā pilnīgi pārveidoja mūsu priekšstatus par grieķu kulturas avotiem, bet galvenā kārtā tādēļ, ka archeologu lāpsta atsedza ļoti savdabīgas un savā daiļumā ne ar ko nesalīdzināmas kulturas ainas: jo nav šaubu, ka no visām senām kulturām visteiksmainākā, „visneticamākā” bija tieši Aigeja kultura. Kas tā par kulturu un kā to atklāja?

Vācu tirgotājs Šlīmanis, jau bērnībā jūsmodams par Homēra poemām, stingri noticēja, ka Trojas karš tiešām bijis un ka Homēra varoņi tiešām dzīvojuši. Viņš nolēma ziedot visu savu īpašumu, lai atjaunotu Homēra pasauli. Šai nolūkā 1871. gadā viņš uzsāka izrakumus apgabalā, kur pēc viņa domām vajadzēja atrasties senajai Trojai. Šlīmanis nekādā ziņā nebija profesionāls archeologs un tādēļ izrakumos pieļāva daudz kļūdu. Un tomēr viņa izrakumu rezultāti pārsniedza visu gaidīto: Šlīmanis atrada nevien Homēra Troju, bet arī daudz senāko mītņu palieku. Panākumu spār-

nots, Šlīmanis nolēma turpināt savu darbu un uzsāka izrakumus pašā Grieķijā, „zelta bagātājās” Mikēnās, kā tās dēvē Iliada. Šlīmanim arī te uzsmaida laime: viņš atrod senās kapeņes un kāda Homēra apdziedātā valdnieka apcietināto pili. Šlīmaņa panākumi iedvesmoja archeologus specialistus, un drīz vien visā Grieķijā atrada senās kulturas pēdas. Šo kulturu pēc Šlīmaņa sekmīgāko izrakumu vietas nosauc par „Mikēnu” kulturu. Bet vai šī kultūra, kā to domāja Šlīmanis, bija Homēra laikā kultūra? Zinātniekiem drīz vien izdevās pierādīt, ka katrā ziņā jānošķir laikmets, kad radās Homēra poēmas, no laikmeta, uz kuŗu attiecas to saturs. Homērs bija izmantojis seno teikumu materiālu no laikmeta pirms doriešu iebrukuma. Homēra poēmas, kas radās ap VIII gadsimteni pirms Kristus, apdzied achaju vadoņu varoņdarbus otrā gadtūkstoši pirms Kristus. Tieši šai aizvēstures Grieķijas kulturai arī pieder „Mikēnu” mākslas pieminekļi, ko atklāja Šlīmanis un viņa sekotāji.

Izrakumi Trojā un Mikēnās dabiski modināja jautājumu par Mikēnu kulturas šūpuli un galveno centru. Grūti bija iedomāties mazo kareivīgās achaju cilts ligzdu — Mikēnas — kā plaši izplatītās un bagātās kulturas izejas centru. Tādēļ minēja, ka tikko atklātās kultūras centrs meklējams Krētas salā. Šī hipoteze pilnīgi apstiprinājās, kad 1900. gadā anglis Evenss sāka rakt Krētā un atrada slaveno Knosas pili, acīm redzot to pašu pili, ko grieķi sauca par labirintu, kuŗa paslēptuvēs, kaut kur aiz neskaitāmiem koridoriem, dzīvoja Mīno-

taurs, briesmīgais nezvērs ar vērša galvu un cilvēka ķermeni; to pašu pili, kur valdīja Mīnojs un no kuŗas Tēsejs nolaupīja skaisto Ariadni. Reizē ar Evensu Krētas salā izdarīja izrakumus arī italiešu archeologi. Faistā viņiem izdevās atrast gan ne tik grandiozu, toties labāk uzglabājušos tā paša laikmeta pili. Vēlāk lieliskus Krētas mākslas pieminekļus, gleznas, statuetes, fajansa keramiku atrada visās Aigeja jūras salās. No šī laika aizvēstures Grieķijas mākslu sāka dēvēt par Krētas-Mikēnu jeb Aigeja mākslu.

Kas tad bija Krētas kulturas radītāji, šie ārkārtīgi apdāvinātie cilvēki, kas augumā un veiklībā atgādināja japāņus, kas sievietes kultā aizsteidzās priekšā viduslaiku bruņnieku romantikai, jūras laupītāji, kas savās rokās turēja visu Vidusjūras tirdzniecību? Grieķi sauca viņus par „eteokrētiešiem“, ēģiptieši — par „keftiem“, bet mūsdienu archeologi vēl nav atraduši viņiem īsta nosaukuma un nav konstatējuši viņu etnisko piederību. Bet katrā ziņā Krētas kultūra, tāpat kā citas seno austrumu kulturas, nebija ilgstoša. Krētas ziedu laiki sākas ar 2000. gadu pr. Kr., bet jau ap 1400. gadu Krētas pils pārvēršas drupās. Kā sapnis izgaisušo Krētas burvību samina un sadragāja no ziemeļiem ienākušās grieķu ciltis.

Krētieši daudzējādā ziņā ir grieķu kulturas ievadītāji, it sevišķi savā tieksmē pēc sporta spēlēm. Grieķi dēvēja sevi par teātra radītājiem un iesāka savu ēru ar pirmajām olimpiskām sacīkstēm (776. g.). Evensa izrakumi rāda, ka Krētas salā jau sen pirms grieķiem bijusi



Boksa sacīkstes un vēršu cīņas. Krētas trauka izrotājums.

teātra skatuve ar sēdvietu un ložu amfiteātri. Nekā tam līdzīga neatradīsim senajā Ēģiptē, un pat Atēnās mūra teātris parādās tikai klasiskajā laikmetā. Vēl apbrīnojamāka ir pati izrādes programma, kas norisinājās uz Krētas teātra četrstūrainās skatuves. Neskaitāmi mā-

slas pieminekļi runā par to, ka krētieši bija kaislīgi dejojāji, muzikanti un teātra cienītāji. Jau ilgi pirms grieķiem viņi prata spēlēt flautu un septiņstīgu liru. Dažādas procesijas un baleti, līdzīgi tam, kādu pēc Homēra vārdiem bija sarīkojis tēlnieks Daidals par godu skaistajai Ariadnei, ieņēma izcilu vietu Krētas skatuves vispusīgajā repertuarā. Otrs Krētā iemīļots izrādes veids modina mūsu atmiņā Mīnotaura tēlu — dievišķo nezvēru ar vērša galvu un cilvēka ķermeni. Mīnotauram par godu krētieši sarīkoja svētās vēršu cīņas, par kuņām ar lielu sajūsmu stāsta Krētas mākslinieki. Saniknotais vērsis, kļedzienu pamudināts, joņo pa arēnu, viņam pretim drošsirdīgi iznāk akrobats (vai toreadors), uzlēc uz vērša ragiem un uz tā mugūras izdara pārdrošus vingrinājumus. Sievietes līdz ar vīriešiem piedalās šai pārgalvīgajā spēlē, un viņu gaŗās matu cirtas plivinās vējā. Vēršu cīņām seko boksa sacīkstes, kas organizētas pēc visiem mūsu laika sporta likumiem: smagā svara cīkstoņi ādas cepurēs un cimdos mēģina uzvarēt pretinieku ar „nokautu“, kamēr vieglā svara cīkstoņi, līdzīgi modernās franču sistēmas paņēmieniem, laiž darbā nevien rokas, bet arī kājas. Var teikt, ka tieši šeit, Knosas pils arēnā, dzimst olimpisko sacīkšu, romiešu cirka un spāniešu koridas ideja.

Otrā krētiešu kulturas īpatnība ir sievietes valdīšana un sievietes pielūgšana. Krētu varētu saukt par dieviešu un amazoņu zemi. Krētas Olimpā centralo vietu ieņēma dieviete māte. Sievietēm priesterienēm bija uzticēta



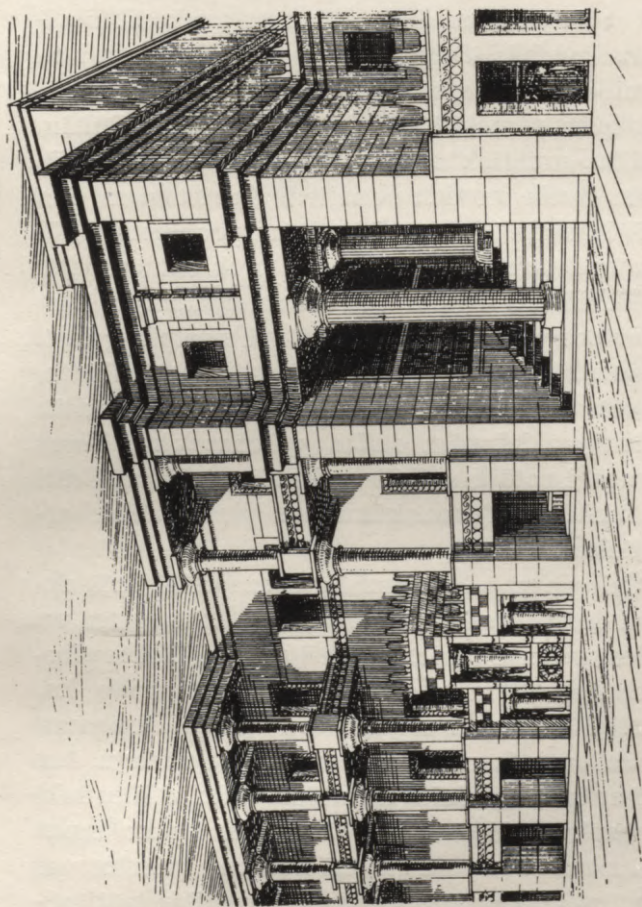
Sievietes statuete. Terakota.

svētnīcas apsargāšana un reliģisku ceremoniju izpildīšana. Dzimta izveidojās mātes vadībā. Turklāt, atšķirībā no austrumu ierašām, sievietes Krētā bija pilnīgi brīvas, piedalījās sacīkstēs un sportu spēlēs, nodarbojās ar amatniecību, atklāti parādījās uz ielām. Sievietes vara Krētā izteicas arī sevišķi izsmalcinātā tualetē un tērpa greznumā. No visa, ko rādījusi Krētas kultura, dveš teiksmains burvīgums, gandrīz pārsmalcināts estētisms. Krētiņtes ar sniegbaltu miesu un kairinošu profilu (kam tikpat maz līdzības ar grieķu klasiskām līnijām, kā ar semītu ērgļa tipu), atstāj krūtis neapsegta un iežņaudz ģieburī savu ārkārtīgi slaido vidukli. Viņu raibiem svārkkiem ar krinoliniem un volaniem, viņu krāšņiem turbāniem, cepurītēm un cekuliem, var atrast analogiju varbūt tikai rokoko laikmetā Francijā. Bet Krētā mēs sastapsim arī apkakles „à la Mediçi“, franču studentu baretes un mazkrievu sarkanādas zābacīņus. Raksturīgi, ka arī Krētas vīriešus ietekmē sieviešu ideāls: viņi dzen ūsas un bārdus, valkā garus, bieži vien raibām spalvām izrotātus matus un tikpat stingri sažņaudz savu slaido vidukli. Sievišķības gars Krētā dveš no apģērba, tāpat no reliģijas un mākslas. Krētas mākslai, kā mēs redzēsim, nav nemaz dramatisma un heroisma, bet nav arī lietišķības. Tā tiecas ietekmēt jūtas un noskaņas. Salīdzinot ar seno austrumu mākslu, krētiešu mākslu gribētos nosaukt par romantisku un emocionālu mākslu.

Ir vēl viens vispārīgas dabas novērojums, kas spilgti pasvītrot Krētas garīgās kultūras

īpatnību. Izrakumi atklāja bagātas Krētas rakstības paliekas. Šīs noslēpumainās zīmes nav vēl galīgi atšifrētas, tomēr zinātnieki jau tagad piegriež vērību it īpaši vienai krētiešu rakstības īpatnībai. Pretēji ēģiptiešu rakstu zīmēm, kas apzīmē tikai līdzskaņus, krētiešu rakstu zīmes apzīmēja arī patskaņus. Šī atraduma nozīme ir milzīga. Izteicot tēlotāju mākslu valodā, varētu teikt, ka tukšumus starp atsevišķiem priekšmetiem (līdzskaņiem) patskaņi aizpilda ar telpu un gaisu. Bet tieši tāda ir atšķirība starp Krētas mākslu un visām citām seno Austrumu mākslām. Ēģiptiešu un babiloniešu mākslas attēlojumos daba un cilvēks dzīvo it kā ārpus telpas; krētiešu mākslinieks pirmoreiz sāk iedomāties savus veidolus telpā un izjust gaisu ap tiem.

Apskatīsim īsumā Krētas architekturu. Krētas reliģijai bija sveša tempļa ideja, un tādēļ galvenie Krētas architekturas pieminekļi ir pilsdrupas. Pietiek uzvest paviršu skatu Knosas pils plānam, lai redzētu, ka pils celta, nepieturoties nekādam noteiktai, stingri pārdomātai sistamai. Pils centrā ir plašs atklāts pagalms; uz austrumiem stiepjas šķērskoridors, kuŗa vienā pusē atrodas svinību zāles un valdnieka dzīvojamās istabas, otrā pusē — darbnīcas; bet rietumos no pagalma — garena eja, kas atdala noliktavas. Šīs vispārīgās elementārās schēmas robežās Knosas pils kompozīcija ir tikai dažāda lieluma telpu savirkņojums, kas nav saskaņotas nedz augstumā, nedz platumā, nedz arī noteiktā virzienā. Šo kompozīcijas patvaļu vēl pavairo nelīdzenaīs būves



Krētas pils rekonstrukcija.

laukums, uz kāda parasti atrodas Krētas pils, kas tālu izplešas pa uzkalna nogāzēm. Krētas pilīm tikpat raksturīgs pastāvīgi mainīgais grīdas līmenis, kā arī pēkšņas pārejas no vienkāršā telpām uz daudzstāvu telpu kombinācijām. Daudzās trepes un gaiteni, portiki un balkoni — lūk, iespaids, kas pārsteidz katru Krētas pils apmeklētāju. Viena no iemīļotākām Krētas arhitektūras problemām, kas pēc būtības sveša nevien senajiem Austrumiem, bet arī Grieķijai, ir apgaismojuma problema. Krētas arhitekts atrisināja šo problemu nevien ar daudziem logiem, bet arī ar savdabīgu gaismas aku paņēmieni. Daudzās pils telpās griesti nesniedzas pāri visai istabai; lai tos atbalstītu, novietoja vairākas kolonnas — tādējādi līdzās zālei vai kāpnēm radās gaismas aka, kuŗas sienas izrotāja spilgti sarkanām joslām. Grūti iedomāties dinamiskāku un gleznaināku arhitektūru.

Šai gleznaini dinamiskajā ansamblī ļoti aktīva loma piederēja kolonnai, tāpat sienu un griestu dekoratīviem izrotājumiem. Krētas kolonna saista mūsu uzmanību nevien ar to, ka, pretēji visiem klasiskās tektonikas likumiem, tā sašaurinās nevis uz augšu, bet uz leju, bet arī ar īpatnēju kāta traktējumu. Raibi liku loki vai spiralveidīgas kanelūras vijas ap kolonnas kātu, radot iespaidu, it kā kolonna grieztos vai līgotos. Tāda pati dinamika un tāda pati visādu normu un noteikumu neievērošana izpaužas arī Krētas ornamentā. Blakus spiralei Krētas mākslinieki sevišķi cienīja nepārtrauktu un bezgalīgu ornamenta raisīšanos visos vir-

zīenos, kad viena ornamenta rinda tver otru, būdama vienā laikā raksta pozitīvs un negatīvs. Bet uz Krētas piļu sienām mēs sastapsim arī tādus dīvainus dekoratīvus motivus, kas šķiet neiederami nevienā ornamentu sistēmā un principā, kuŗus nevarētu saukt nedz par naturalistiskiem, nedz par ģeometriskiem: atgādinot drīz mākoņu apveidus, drīz ūdens strūkļas, drīz marmora dzīslas, tie ir tik pilni organiskas dinamiskas, ka līdzīgus motivus mēs atradīsim varbūt tikai „Jugendstil'a” dekoratīvajās izdomās.

Šeit nav jāaizmirst vēl viena Krētas piļu īpatnība — ļoti attīstīta kanalizācijas un ūdensvadu sistēma, kuŗas ierīces nebija daudz sliktākas par Romas termu komfortu — lai vēl asāk izjustu Krētas kulturas apbrīnojamo priekšlaicīgo raksturu. Patiešām liekas, ka visā cilvēces vēsturē vienīgi šie ļaudis dzīvojuši ne tā, kā to varēja no viņiem sagaidīt.

Pastaigāsimies pa Knosas pils zālēm. Tās pārpildītas mākslas darbiem un bagātīgi izgreznotas freskām. Bet par ko stāsta šie mākslas darbi, kam veltītas šīs fresku gleznas? Pretēji babiloniešu mākslai tās nerunā nedz par valdniekiem, nedz arī par uzvarām. Pretēji Ēģiptei tās nemaz nerūpējas par mirušo likteni un par gaidāmo viņpasaules dzīvi. Krētas mākslas temats — visa pasaule, sākot ar mazu gliemezīti un jūras vēja kustinātu zālīti. Krētas māksla ir pirmā māksla, kas domāta nevis īpašniekam, bet skatītājam; pirmo reizi māksla kalpo nevis varai vai reliģijai, bet dzīves priekam.

Otrā krētiešu mākslas īpatnība ir pilnīgs disciplīnas trūkums. Krētas salā nav ne vēsts no tām neatlaidīgām mākslas tradīcijām, kas tūkstošiem gadu veidojās Ēģiptes mākslā un ieaudzinaja ēģiptiešos tik nesatricināmu stila izjūtu. Bet Krētā mēs neatrodam arī to konsekvenci, to attīstības loģiku, kas mūs tā pārsteidz grieķu mākslā. Krētas mākslā viss norisinās pēkšņi, nejaušā sajūsmā vai izsmalcinātas gaumes kaprises apmierināšanai. Tai nav nekādu stingru tradīciju. Vakar vēl kailu vīrieša ķermeni veidoja uz sarkana fona zilā krāsā, šodien jau — uz zila fona sarkanā krāsā. Krētiešu mākslinieks ir pirmais individualists mākslas vēsturē. Tam ir savas labās un ļaunās puses. Dažreiz brīvs fantāzijas lidotājs uzbūvē Krētas meistaram ārkārtīgi drošas mākslinieciskas problēmas, tādējādi ļaudams aizsteigties dabiskas attīstības gaitai daudzus gadsimteņus priekšā; citu reizi turpretī stingru tradīciju trūkums lemj viņam neveiksmi visvienkāršākos gadījumos. Tādēļ Krētas mākslinieku gribētos nosaukt par ģenialu diletantu.

Ir vēl citas krētiešu mākslas īpatnības, kuŗas pārsteidz ikvienu, kas tuvojas Krētas mākslai, jau iepazīties ar Ēģiptes un Grieķijas mākslu. Pirmkārt — tieksme pēc maza mēroga, pēc miniāturas. Krētas mākslinieks neprot monumentāli domāt. Krētas svētnīcas ir tikai mazas kapellas un altāri; Krētas pilī nav nevienas zāles, kas savā augstumā un plašumā varētu mērīties ar ēģiptiešu un babiloniešu arhitekturu; vislielākās Krētas statuetes nepārsniedz 30 cm. Krētas mākslinieka sacere, līdzīgi ja-

pāņu mākslai, visspilgtāk izpaužas sīkos priekšmetos: gemmās, zīmogos, dunčos, keramikā un t. t., un tāpat kā japāņu mākslā tā operē ar vissmalkākām niansēm. Otrkārt — Krētā visas mākslas, it kā aizmirstot savus īpatnējos principus un paņēmienus, tiecas pēc gleznieciskiem efektiem. Krāsaina plankuma dēļ Krētas mākslinieks ar mieru upurēt jebkuru formas prasību.

Iesāksim ar skulpturu. Krētā ļoti populāri plastiski uzdevumi, kas pilnīgi sveši seno austrumu mākslai: piemēram, daudzfiguru grupas, kas novietotas panoramas veidā. Tāda ir pilsētas panorama, kur fajansa plāksnītes veido māju fasādes, koku, cilvēku un dzīvnieku siluetus. Vēl dīvaināka ir zemūdens dzīves aina, kas arī darināta no fajansa figuriņām. Iespējams, ka tā atradusies baseina dibenā. Gliemeži, jūras vēži, lidojošas zivis, kas redzamas it kā caur ūdens caurspīdīgo virsmu, ir šo plastisko gleznu elementi. Arī atsevišķās statuetēs izpaužas Krētas mākslinieka stilistikās koncepcijas drosme. Viens no krētiešu mākslas izcilākiem pieminekļiem ir sievietes — lūdzējas bronzas statuete. Šī statuete pārsteidz nevien ar savu tērpu — ģieburī cieši saņņaugto vidukli, atsegtām krūtīm, volanu brunčiem — bet mākslinieka „modernisms” izteicas arī tīri plastiskas problēmas izpratnē. Sieviete attēlota Krētai raksturīgā „apsveikuma” pozē: vienu roku viņa piespiedusi pie krūtīm, otru pacēlusi pret acīm. Sakarā ar šādu žestu rokas divreiz krusto statujas ķermeni un seju. Visā seno Austrumu skulptūrā mēs ne-

atradīsim līdzīgu krustojuma motivu. Pat grieķu skulptūrā mākslinieki tikai Polikleita laikmetā, V gadsimteņa beigās, iedrošinājās krustot roku un krūtis. Bet lūdzējas statuete vēl citā ziņā apliecina ārkārtīgu plastiskas fantāzijas drosmi. Tās kompozīcijā radikāli pārkāpts frontalitātes likums, ko var uzskatīt par visu archaisku mākslu nesatricināmu likumu: statuetes kustība stipri novirzījies no taisnās, sieviete noliekusies uz sāniem un pie tam it kā viegli griežas ap sevi. Grieķu mākslā tamlīdzīgu frontalitātes likuma pārkāpšanu sastapsim varbūt tikai Lisipa laikmetā.

Bet Krētas mākslinieka fantāzijas lidojums dažreiz izvēršas par patvaļu un dīvainību. Aizraujoties ar kustības dinamiku un iespaida acumirkīgumu, Krētas tēlnieks it kā sajauc dažādu mākslu paņēmienus un balansē uz pašas robežas starp drošo naturalismu un naīvo rotaļu. Raksturīgu piemēru sniedz freska, kas acīm redzot tēlo Knosas principi — uz stilizētas ainavas fonā ar ģipsi brāzta (ciļņotā veidā) un ar krāsām modelētā kaila jaunekļa figura ar zizli rokā un krāšņu spalvu sprogainos matos. Krētas māksliniekam ir vēl viena bīstama tieksme — atņemt statujai bāzi, pakāji un atstāt to it kā lidojam gaisā. Piemēram, Knosas pilī atrasta lēcēja statuete no zilonkaula (Krētai tipisks pusmākslas-pusrotaļas paraugs). Vienalga, vai šī statujaiņa kādreiz piederējusi daudzfiguru grupai un attēlojusi akrobatu, kas izpilda salto-mortale uz vērša ragiem, vai arī, kā domā angļu archeologs Evenss, tā atsevišķi, ar auklu bijusi pakārta pie griestiem — lai

arī kā būtu, lidojums gaisā ar galvu uz leju ir uzdevums, ko atrisināt uzdrošinājās tikai daudz vēlāk baroka laikmeta tēlnieki.

„Lēcēja” motīvs nav nejauši radies Krētas tēlniecībā. Lidojums telpā ir temats, pie kuŗa pastāvīgi atgriežas Krētas mākslinieka fantāzija, it sevišķi zīmogu miniatūrtēlojumos. Piemēram, kādā gemmā attēlota dievības parādīšanās cilvēkam: altāra priekšā sieviete, laikam priesteriene, lūgšanas ekstazē, bet virs viņas galvas gaisā parādās spārnots dieviņš ar stopu — grieķu Erosa pirmveids. Šāds lidojuma motīvs liecina, ka mākslinieks iedomājas gaisa vidi, kas aizpilda telpu, ka viņam ir īpatnēja atmosfēras sajūta, kādu nepazīna seno Austrumu mākslinieki. Krētas māksliniekam pieejama nevien fiziskas, bet arī garīgas atmosfēras sajūta; viņš tiecas iemiesot šādu vai tādu attēlojuma noskaņojumu, emocionālu toni, kas piesātina darbību — drīz svinīgu, drīz liksmu, drīz humoristisku. Lūk, atgriežas no lauka plāvēji: vispirms nāk uzraugs zvīņainā apģērbā, aiz viņa strādnieki pa divi un pa trīs nes savas dakšas, dziesmas skandinot, kājas piesitot, apmainoties jautriem jokiem.

Tikai nedaudzi, atsevišķi krētiešu skulptūras pieminekļi uzglabājušies līdz mūsu dienām. Tādēļ arī nav iespējams iegūt no tiem secinājumus par Krētas mākslas attīstības gaitu. Turpretim daudz pilnīgāku ainu sniedz krētiešu keramika. Jau pie laika biedriem krētiešu keramikai bija ļoti lieli panākumi: Krētas podnieku ražojumus atrod nevien Grieķijā un Aigeja jūras salās, bet arī Mazāzijā, Sirijā

un pat Āfrikā. Jau trešā gadtūkstoša sākumā Krētas podnieki lietoja krāsni; tiecoties pēc lielākas dažādības un lokanības trauku formās, gadtūkstoša vidū viņi izgudroja podnieka ripu. Ap 1800. gadu Krētas podnieki, pārejot no tumša ornamenta uz gaiša fona pie gaiša, daudzkrāsaina raksta uz melnas spīdīgas vāpes fona, radikali groza trauku rotāšanas sistemu. Ar šo brīdi arī sākas Krētas keramikas brīnišķīgais uzplaukums.

Šī uzplaukuma pirmo posmu sauc par Kamāres stilu (nosaukumu dod Kamāres sādža, kuņas tuvumā atrasti šī stila labākie paraugi). Kamāres stila meistari jau pazīst melno spožo vāpi un laka krāsas; līdzās ģeometriskam ornamentam viņi izmanto arī gluži fantastiska rakstura stāda ornamentu. Baltas, dzeltenas un sarkanas krāsas kombinācijas te veidojas dīvainās puķēs, te izšaujas ugunīgās liesmu mēlēs. Kamāres stila vāze iedarbojas ne tik daudz ar savu lineāro ornamentu, cik ar koloritu, ar krāsu plankumu dinamiku. Visvairāk pārsteidz Kamāres stila rakstos tas, ka, netēlojot noteiktu dabas motivu, tie tomēr iedvēš straujas dzīves sajūtu, tie ir organiskas enerģijas piesātināti.

Pēc simts gadiem notiek jauns lūzums Krētas keramikā. Šis otrais Krētas mākslas uzplaukums iekrīt laikmetā, kad celtas pils Knosā un Faistā. Līdzās podnieku darbnīcām pilī parādās tēlnieku un gleznotāju darbnīcas, pils sienas, vienu pēc otras, grezno fresku kompozīcijas; un monumentalās mākslas ietekmē mainās arī vāzu dekorāciju stils. Abstrakta



Krētas vāze.

raksta vietā nāk tēlotāja ornamentika. Nezaudējot savu dekoratīvo izjūtu, Krētas podnieki tagad iedvesmu gūst dzīvās dabas motivos. Līdz ar to, neapšaubāmi atkal monumentalās glezniecības ietekmē, viņi atsakās no melnās

vāpes un pāriet pie krāsaina vai balta fona (baltas lilijas zilganā fonā, tumšsarkani ziedi baltā fonā). Līniju stilizēto ritmu, ornamenta un trauka formas harmoniju Krētas podnieki prot apbrīnojami saskaņot ar organisku, vitalu fantaziju. Iemīļotais vāzu dekorācijas temats kļūst tagad zemūdens valstība: it kā vēja vai ūdens šūpoti stādi, gliemeži, koraļļi, daudzkāji. Tā pamazām arī keramikā iespiežas Krētas mākslai īpatnējā tieksme pēc optiskas iluzijas. Trauku sienīņas kļūst it kā caurspīdīgas, un dekorācija pauž to, kas notiek trauka iekšienē.

Pēdējais stila lūzums krētiešu keramikā vērojams neilgi pirms Knosas pils sagraušanas (ap 1400. gadu). Šai posmā visai krētiešu mākslai iet pāri schēmatisma un sastinguma vilnis. Spilgtais, krāsu bagātais naturalisms panīkst, un trauka dekorācijā aizvien lielāku nozīmi gūst tīri līnearā ornamenta stingrais ritms. Šo Krētas keramikas vēlo stilu parasti dēvē par „galma” jeb „pils” stilu. Trauku apmēri palielinās, formas kļūst monumentalākas, bet dekorācijas motivos parādās tendence pēc skaidra, tektoniska trauka iedalījuma. Trauka kakls, pleci, rumpis un kāja — ikvienam trauka elementam atbilst sevišķs ornamenta ritms, kas pasvītrotā konstruktīvās funkcijas. Ornaments atkal uzvar glezniecību.

Bet pirms iestājās šī abstrakta ornamenta reakcija Krētas gleznotāji paguva pilnīgi izbaudīt savas krāsainās fantazijas vilinājumus. Tādēļ nākas sevišķi nožēlot, ka Krētas glezniecības pieminekļi līdz mums nonākuši tik nelielā skaitā un tik ļoti bojātā veidā. Gan

jāsaka, ka pilnīgi pietiek ar fragmentiem, kas uzglabājušies, lai redzētu, cik apbrīnojami koloristi bija Krētas gleznotāji.

Glezniecībā Krētas meistari tiecas vispirms pēc dekoratīviem efektiem. Tieksmi pēc optiskas iluzijas viņi apvieno ar pilnīgi nerealu koloritu. Viņus interesē nevis toņa pareizība, bet zieda skanīgums, negaidītu, drīz harmonisku, drīz nesaskaņotu krāsainu plankumu rotaļa. Kādā no Tirintas pilī atrastajām freskām attēlotas meža kuiļa medības. Zilas debess fonā izkaisītas dzeltenas līlijas; trīs suņi, kas vajā meža kuili, gleznoti iesārtā tonī ar brūnām ēnām un melniem, ziliem vai aveņu sārtiem plankumiem. Vēl vairāk pārsteidz tās freskas efekts, kas grezno t. s. Knosas pils troņa zāli. Slaikas baltas līlijas izaug viņainu zilu un dzeltenu joslu fonā; priekšplānā guļ dīvaina būtne, kaut kas greifam līdzīgs — viņam ir leoparda ķetnas un raibām stilizētām spalvām izrotāta putna galva.

Krētas glezniecības īpatnība izpaužas vēl spilgtāk, ja mēs tai tuvosimies no kompozīcijas viedokļa, ja iedziļināsimies telpas izjūtā, kas piemīt Krētas gleznotājam. Atkal viņa sacerē saduras divas gluži pretējas tendences — tieksme pēc optiskas iluzijas un dekoratīvā plaknes stilizācija. Mīkenu freskā, kur attēloti kaņavīri ar zirgiem, sevišķi duļas acīs šo divu tendenču pretstats. No vienas puses, mākslinieks, krustojot vienu figuru ar otru un novietojot tās dažādā līmenī, bez šaubām cenšas parādīt telpas dziļumu (paņēmieni, kurus grieķu gleznotāji iedrošinās lietot tikai V gadsim-

tenī); no otras puses, freskā trūkst nevien apvāršņa līnijas, bet arī zemes pamata, tā ka figūras raibā rakstā līdinās uz plaknes. Bet visvairāk pārsteidz Mikēnu freskā dīvainas viļņveidīgas formas ornamenti, kas it kā nokarājas no augšējā rāmja. Kāda tam nozīme? Šo pirmā acu uzmetienā neizprotamo motivu bieži vien sastopam Krētas mākslā. Izskaidrojumu dod slavenā Knosas pils freska „Zilais zēns”. Freska saista uzmanību jau ar savu īpatnēji stilizēto koloritu: zēna kailais ķermenis gleznots tumši zilā tonī, turpretī plaviņa, kur zēns plūc puķes, it kā deg ugunssārtā liesmā.

Tikpat oriģināla arī šīs freskas autora telpas koncepcija. Tiešām, kā viņš tēlo puķes, starp kuŗām klejo zilais zēns? — izrādās, ka pie apakšējā rāmja puķu galviņas tiecas augšup, bet pie augšējā rāmja galviņas nokarājas leļup. No tā var vispirms secināt, ka arī Mikēnu freskā raibais ornamenti, kas nokarājas no augšas, nav nekas cits, kā stilizēts zemes pamata apveids, ko mākslinieks rāda, tā sakot, ačgārnā perspektīvā. Otrkārt, šis paņēmiens spilgti liecina par Krētas mākslinieka pūlēm iegūt telpas dziļumu. Viņa mērķis — parādīt, ka zilajam zēnam visapkārt ir puķes, ka puķes aug viņa priekšā un viņam aiz muguras. Bet viņa fantazija nespēj pārvarēt archaiskā stila tradīcijas, plaknes hipnoze izrādās stiprāka par tieksmi pēc telpas ilūzijas, galu galā ornamenti pakļauj sev tēlojumu — un, lūk, no mēģinājuma attēlot tuvo un tālo izaug plakans raksts, kas raisās gan no apakšas, gan no augšas.



„Zilais zēns”, Freska Knosas pilī.

Ar šiem piemēriem pietiek, lai izjustu Krētas mākslas savdabīgo burvību. Ir maldīgi to uzskatīt tikai kā grieķu mākslas prologu. Krētas mākslā ir vērtības, ir fantazijas drosme un izsmalcināta gaume, kādas varbūt nepazīst neviens laikmets cilvēces vēsturē. Ko var salīdzināt ar Krētas mākslas dinamiku, ar tās saulaino optimismu, ar emocionālās atmosfēras izjūtu, kas piemīt Krētas māksliniekam! Dabas nepārtrauktā plūsma, dzīves elpa — lūk, Krētas mākslas pamatmelodija.

ĶĪNIEŠU GLEZNIECĪBA

Tālo Austrumu māksla eiropiešu uzmanību saistīja ne vienu reizi vien. Vispirms tas notika XVIII gadsimtenī, kad sajūsmas vilnis pārvēlās visai Eiropai — toreiz jūsmoja par ķīniešu porcelānu. Bet šis rokoko laika „ķīnisms” bija drīzāk izsmalcinātas modes untums, nekā dziļš estētisks pārdzīvojums. Aiz ķīniešu ikdienas dzīves ārējām pazīmēm — bizēm, gašiem nagiem, vēdekļiem un saules sargiem — eiropieši toreiz vēl neprata saskatīt ķīniešu kulturas īsto kodolu. Otro reizi pastiprināta interese par Tālo Austrumu mākslu pamodās Eiropā XIX gadsimteņa vidū. Šoreiz tie bija japāņu kokgriezumi, kas izpelnījās Eiropas mākslinieku sajūsmu. Šis otrs austrumu ietekmes vilnis atstāja Eiropas mākslā daudz dziļākas pēdas, jo tieši tas sniedza galveno ierosinājumu impresionisma straujai plauksmei Eiropas glezniecībā. Drīz tomēr Eiropas māksliniekiem un mākslas cienītājiem kļuva skaidrs, ka ķīniešu porcelāns, tāpat japāņu kokgriezums bija kaut arī spoža, tomēr tikai nosebojusi jau vīstošās mākslas atbalss, ka Tālo Austrumu kulturas dziļākie pamati, Āzijas dvēsele meklējama senajā Ķīnā.

Pēdējos trīsdesmit gadus zinātnieku galvenās pūles arī bija veltītas šīs senās, teiksmainās Ķīnas atklāšanai un izpētišanai. Ja vēl nesen par ķīniešu mākslas virsotni uzskatīja Min

dinastijas laikmetu (1368.—1644.) — pēdējo Ķīnas nacionalās atmodas posmu, tad tagad mēs zinām, ka šai laikmetā jau sākās ķīniešu stila iziruma un sastinguma process. Mūsu acu priekšā pakāpeniski atklājas daudz senāka un cildenāka ķīniešu stila apveidi, ķīniešu mākslas īsto ziedu laiku pieminekļi: Sun dinastijas (960.—1280.) glezniecība un keramika, Tan dinastijas (618.—907.) tēlniecība, Konfucija un Laotse laikmeta varenie un miklainie bronzas trauki.

Pēc ķīniešu literatūras avotiem jau Han dinastijas laikmetā (206. g. pirms Kr. dz. — 221. g. pēc Kr. dz.) pirmo reizi parādās sienu glezniecība; portretu un žanra glezniecība eļļas un lakas krāsās pastāvēja acīm redzot vēl agrāk. Bet par īstiem glezniecības ziedu laikiem ķīnieši uzskata posmu no IV līdz X gadsimtenim. Diemžēl tieši no šā laika uzglabāties ļoti maz pilnīgi drošu ķīniešu glezniecības pieminekļu. Zināmu priekšstatu par senās Ķīnas monumentālo glezniecību sniedz freskas, kas atrastas dažādos Turkestana apgabalos (piemēram, Kučā, Tuen-Huanas alās) — lielas kompozīcijas, kur jau nojaušamas ķīniešu dabas uztveres galvenās īpatnības: pirmkārt, savdabīgais redzes viedoklis no augšas lejup, it kā no putna lidojuma, kas dod iespēju redzēt arī to, kas notiek aiz celtnu sienām, un, otrkārt, vērošana no liela attāluma, kādēļ figūras liekas gluži mazas un priekšmetu apveidi izplūst miglā. IV gadsimteņa beigās un V gadsimteņa sākumā darbojies gleznotājs Ku-kai-či, ko ķīniešu mākslas vēsturnieki dēvē par pir-



Sienas glezna Tuen-Huanas alā.

mo no lielo meistarū vidus. Londonas muzejā glabājas viņa tīstokļa veca kopija, kas astoņās gleznās tēlo „Galma dāmas padomus”. Gleznās trūkst jebkāda modelējuma ar gaismu un ēnu, līnijas ir vieglas un vijīgas, bet līdz ar to ārkārtīgi precīzas; šīs īpatnības ir meistara stilam tikpat raksturīgas, kā savdabīgais „ačgārnās perspektīvas” paņēmieni. Ķīniešu

zinātnieki vienprātīgi atzīst, ka augstāko plauksmi ķīniešu glezniecība sasniedz Tan dinastijas laikmetā. IX gadsimtenī darbojās divi lielākie Ķīnas gleznotāji: Vu-dao-czi un Van-vei. Ziemeļu skolas dibinātāja Vu-dao-czi mākslas galvenā iedarbība pamatojas uz līniju maģiskās dinamiskas un ekspresijas (askezē novārgušo Budas mācekļu ģīmetnes), kamēr Van-vei, dienvidskolas vadītāju, uzskatīja par lielāko kolorita meistaru (ainavas ar ūdenskritumiem).

Tikai sākot ar Sun dinastijas laikmetu, mēs pārejam no hipotezēm pie konkrētiem faktiem. Glezniecība kļūst par vadītāju mākslu Ķīnā. No šī laikmeta līdz mums nonākuši pāri par tūkstoš mākslinieku vārdu un daudz oriģinālarbu. Bet glezniecības stils radikāli mainījies. Tan laikmeta glezniecības raibo, spilgto, prieka pilno koloritu aizstāj tušas maigie, klusinātie efekti, ainava kļūst par ķīniešu glezniecības iemīļoto tematu. Laikmeta izcilo meistaru starpā jāmin ķeizars Žen-czuns, daiļrakstības un glezniecības akadēmijas nodibinātājs, apbrīnojamais zīmētājs Lian-kaj un smalkais klusās dabas meistars Mu-či.

Ķīniešu glezniecība nav pieejama pirmam paviršam aplūkojumam; tā prasa ilgu vērojumu, pilnīgu skatītāja sakušanu ar attēloto pasauli. Ķīniešu glezniecība ir uzaudzinājusi pacietīgu un godbijīgu skatītāju. Pretēji eiropiešu paradumam ķīniešu gleznotāju darbi tikai retos gadījumos sastopami pie sienām; tiem nevar paslidēt garām ar izklaidīgu skatu, kā eiropieši to mēdz darīt. Ķīniešu mākslas cienītāji

mēdz savus dārgumus glabāt lādē. Lai nogrimtu garā tīstokļa vērošanā, jāsameklē šis tīstoklis, jāattin, lēnām sagatavojoties mākslinieciskās uztveres baudai. Ķīniešu glezniecība eiropietim grūti izprotama vēl tādēļ, ka tā nepakļaujas parastiem Eiropas mākslas loģikas likumiem. Ķīnietim, piemēram, ir pilnīgi svešs norobežojums starp paša „es” un apkārtējo pasauli. Eiropietis ir pieradis gleznu vai statuju aplūkot it kā no malas, nostatot sevi pretstatā tēlojamai pasaulei. Turpretim ķīnietis it kā pārnes sevi tēlojumā, paliek par šī tēlojuma dalībnieku, sakūst ar tā ritmu. Eiropieša un ķīnieša mākslinieciskās uztveres dažādība vislabāk izjūtama divu mākslas teiku pretstatā. Grieķu mīts stāsta par tēlnieku Pigmalionu, kas iemīlējies paša darinātajā sievietes statujā, ar savu kaisles spēku statuju atdzīvinājis un licis tai nokāpt no pamatnes. Turpretim ķīniešu leģenda stāsta par gleznotāju Vu-dao-czi, kas uzgleznojis ainavu un tad ar otām un paleti uz visiem laikiem pazudis kādā no atēlotajām alām. Mākslinieks eiropietis grib atēlojumu ievilināt īstenības pasaulē, bet mākslinieks ķīnietis no īstenības aiziet fantazijas valstī. Eiropietis skatās uz gleznu no ārienes, ķīnietis no iekšienes.

Šī uztveres pamatatšķirība rod atspulgu daudzās ķīniešu glezniecības īpatnībās. Vispirms savdabīgā telpas koncepcijā: kamēr gleznotājam eiropietim tik parasts tikai viens redzes viedoklis, gleznotājam ķīnietim raksturīga pastāvīga pārvietošanās telpā. Vispār ķīnieša mākslas paņēmieni, salīdzinot ar precīzi ra-

cionalistiskām, bet pasmagām eiropieša metodēm, liekas netvejami pasakaini. Eiropas mākslinieks, kas pieradis aplūkot cilvēku kā visu lietu mēru un redzēt viņu visu notikumu centrā, labprāt ceļ kompozīciju uz precīziem simetrijas vai pretstata principiem; turpretī Ķīnas mākslinieks tiecas pēc asimetrijas un kompozīcijas līdzsvarojuma ar gandrīz nenojaušamām saskaņām. Eiropietis labprātāk izvēlas eļļas glezniecību, jo tā spēj atveidot lietu smagumu un ķermeniskumu un to virsmas spīdumu; bet ķīnietis piegriežas akvarelam vai maigai tušai. Eiropietis stingri modelē formu, it kā aptaustīdams tās realitāti, bet ķīnietis izvairās no formas veidojuma, apmierinās ar vieglu un vijīgu līniju rakstu.

Ķīniešu gleznotāja sacere it kā apvieno brīvu improvizāciju ar stingras skolas dzelzs likumību. Ķīniešu glezniecības principi un paņēmieni ir vienmēr attīstījušies līdztekus daiļrakstībai. Reizē ar daiļrakstību arī glezniecība no akmens un koka pārgājusi uz zīdu un papīru, reizē ar daiļrakstību tā ir atteikusies no spalvas, lai ķertos pie otas, un no krāsām, lai lietotu tušu. Līdzīgi daiļrakstītājam arī gleznotājs iesāk ar rokas vingrinājumiem, attīstīdams rokraksta vijīgumu un ekspresiju. „Acs līdzinās degunam, bet deguns — āķim“, tā mācīja jaunus gleznotājus „Ķīniešu akadēmijā“. Sākdams ar vienkāršākām zīmēm, ar lapas apveidu, ar koka likumiem, gleznotājs maz pamazām pāriet pie komplicētākiem kalnu, ūdens un gaisa motīviem. Ilgā un pacietīgā vingrinājumā ķīniešu mākslinieks iemācījies tā rīkoties ar



Lian-Kaj. Bambuka cirtējs.

otu, it kā tā organiski turpinātu viņa rokas kustību. Ķīniešu gleznotājam bija jāiegūst apmēram tikpat brīvs rokas piesitiens, kādu eiropieši prasa no pianista. Ķīniešu paruna skan: „cilvēka rokraksts ir viņa dvēseles spogulis”; un tiešām ķīnietis brīnišķīgi prot līnijas spiedienā un piesitienā uztvert cilvēka rakstura un pārdzīvojuma īpatnības. Ķīniešu gleznotāja rokā ota atdzīvojas: tā kļūst gan apaļa, gan asa, maiga vai dzelīga. Runājot ķīnieša teoretika vārdiem: „līnija gulstas kā mākonis, urbj papīru kā tārps, te čīkst kā vecs koks, te atkal lēkā kā sienāzis”. Gleznotājs Lian-Kaj ir jo sevišķi slavens bijis ar sava rokraksta dažā-

dību. Gleznojot ziemas ainavu ar malkas cirtēju, viņa līnijas ir īsas, vietām pārtraucas, it kā sasalst; turpretim dzejnieka ģīmetnē līnijas kļūst maigas, plūstošas un noslēpumainas, bet jātnieka skicē līnija vienā laikā ir noteikta un strauja.

Ciešās saites ar rakstību nosaka arī ķīniešu kolorita īpatnības. Ķīniešu gleznotājs nemīl spilgtas, raibas krāsas. Sun laikmeta gleznotāji vislabprātāk operēja ar vienkāršiem melnā un baltā toņa (tušas un papīra) pretstatiem. Un tomēr kādu neizsmelamu noskaņu bagātību ķīniešu gleznotājs atrod melnajā tušā! Lielākais ķīniešu kļusās dabas meistars, gleznotājs Mu-Či bieži glezno augļus melnas tušas plankumiem, un liekas, ka ikvienam ābolam, vai plūmei, vai vīnogai viņš prot izvilināt no melnas tušas un balta papīra savu īpatnēju toņa nokrāsu.

Ķīniešu gleznotāju dinamisko koncepciju raksturo arī tas, ka viņi vienmēr labprātāk izvēlējās pārstatāmos gleznu veidus — aizsargus, vēdekļus, gaŗus satinamus tīstokļus. Ķīniešu gleznas visvairāk iemīļotie veidi ir šķērstīstoklis (makimono), ko apskata, pamazām atstājot no labās uz kreiso pusi, un garentīstoklis (kakemono), ko atstāj no augšas uz leju un ko, lai apskatītu, dažreiz piekar pie sienas. Kā pamatu gleznai, izņemot papīru, lietoja arī zīdu. Tan dinastijas laikmetā ķīnieši iemācījās ar sevišķu preparējuma paņēmienu zīda virsmai piešķirt maigu, sudrabotu vizumu. Ķīniešu gleznotāji neatzina biezu krāsas triepumu. Krāsas uztriepa vieglā caurspīdīgā slānī, kas it kā

atkāpjas dziļumā, aiz zīda virsmas. Tāpat ķīniešu gleznotājs izvairījās no masīva plastiska rāmja. Viņš apmierinājās ar smalku brokata apmali tīstokļa divās malās; tas ir ne tik daudz ietvērums, cik ritmisks pavadījums. Tas ir pilnīgi saprotams. Eiropietis vēro gleznu no ārpuses, tādēļ gleznai jābūt norobežotai no ārpasaules; bet ķīniešu vērotājs atrodas it kā gleznas iekšienē, viņš izjūt sevi kā tās emocionālu dalībnieku, tādēļ gleznai nav arī vajadzīgas noteiktas robežas.

Ķīniešu glezniecību mēdz salīdzināt ar sapņu tēliem. Sapņu tēlu krāsas it kā aizplīvurotas, to ķermenība izgaist bezdibeņa dziļumos un klusuma starpbrīžos. Un tā arī gleznoja ķīniešu mākslinieki. Viņi vienmēr telpu ir uztvēruši iztālēm, distances miglā. „Kad tu zīmē”, mēdza teikt saviem skolniekiem ķīniešu meistars Van-Vei, „tad neaizmirsti, ka iztālēm nevar redzēt nedz cilvēka acis, nedz koku lapas, nedz upes vilņus, un ka pie apvāršņa ūdens saplūst ar mākoņiem.” Neviens tā neprot izlietot tukšuma, starpbrīžu izteiksmīgo valodu kā ķīniešu gleznotājs. Ķīniešu tušas zīmējumos mēs it kā uztveram pasauli tās tapšanas procesā — ne tik daudz dabas ķermeniskas formas, cik dabas aktīvo elementu elpu.

Ķīniešu telpas uztveri raksturo divas īpatnības, kas eiropieša acij sevišķi neparastas. Vispirms ķīniešu gleznotājs pieradis aplūkot telpu ne no viena, bet no vairākiem redzes viedokļiem, it kā viņš nepārtraukti pārvietotos ainavā, slīdētu pāri zemei. Ķīniešu dzej-



Keizars Žen-czuns. Vasaras ainava.

nieks raksta: „kalniem jāelpo un jāmijas ar ielejām, upei vajadzīgi avoti, bet ceļam jāved pie mērķa.” Viss dzīvo un sasauucas telpā, jo katrai kustībai ir sākums un beigas, ir savs mērķis un sava atskaņa. Eiropas mākslinieks iedala telpu tuvējā un tālajā plānā; ķīniešu gleznotājam viss atrodas vienlīdz tuvu vai tālu, jo viņš slīd pāri pasaulei. Vēl svarīgāka kāda cita atšķirība telpas koncepcijā. Eiropiešu mākslinieks uztver telpu no priekšas dziļumā, ķīniešu mākslinieks — no augšas lejup. Tādai telpas uztverei atbilst arī pati ķīniešu gleznotāja darba tehnika. Kad eiropietis glezno, viņš noliek gleznu sev priekšā uz molberta un it kā cauri gleznai skatās telpas dziļumā. Turpretim ķīniešu gleznotājs (un tāpat rīkojas arī ķīniešu skatītājs) izklāj tīstokli uz grīdas un skatās no augšas uz leju. Eiropietis, gribēdams tēlot istabas iekšieni, it kā noņem priekšējo sienu; turpretim ķīnietis tai pašā nolūkā noņem griestus un jumtu, ieskatās istabā nevis no priekšas, bet no augšas. Tādēļ nav brīnums, ka daudzās ķīniešu gleznās zemes virsma paceļas gandrīz stāvus, apvārsņa nav, un ainavas dibenplāns it kā zūd bezgalības miglā. Turklāt dziļumā aizejošās līnijas nesatek vienā punktā, bet paliek paralelas, kamēr figuru mērogs liekas viegli samazināties, figurām tuvojoties apakšējam rāmim.

Ķīniešu telpas uztveri dažreiz dēvē par „ačgārno” perspektīvu. Tomēr jāšaubās, vai tas ir pareizi. Tāds apzīmējums būtu attiecināms uz ķīniešu glezniecību, ja tā raisītu telpu nevis no priekšas dziļumā, bet no dziļuma uz



Ķīniešu gleznotājs. Pavasara svētki.

priekšu. Bet patiesībā ķīniešu gleznotāja viedoklis jāiedomājas augšā — tādēļ pilnīgi dabiski, ka priekšmeti samazinās, jo zemāk tie atrodas, t. i., jo tālāk tie atrodas no skatītāja acs.

Eiropieša acij nav viegli pierast pie ķīniešu telpas koncepcijas. Bet tas, kas pratīs piemēroties šim gleznotāja paradumam slīdēt virs sava attēlojuma, vairs nav spējīgs atraisīties no ķīniešu glezniecības gūsta; šī glezniecība paceļ mūs pāri zemei, un, aizraujot uz saviem spārniem, liek mums sakust ar noslēpumaino dabas ritmu.

K A R A V A D Ž O

Kādēļ tieši Karavadžo? Man liekas, es nepārspilēšu, ja teikšu: tādēļ, ka Karavadžo ir mūsu laikam tuvākais, nepieciešamākais mākslinieks, tādēļ, ka mūsdienās viņš tikpat aktuāls kā pirms 350 gadiem, kad viņš iesāka cīņu par jauno patiesību, par jauno stilu mākslā.

Nav šaubu, ka mūsu dienās māksla pārdzīvo dziļu lūzumu. Tikpat skaidri ir arī šī lūzuma priekšnoteikumi. XIX gadsimtenī krassais individualisms noveda mākslu līdz pilnīgam realitātes un cilvēka vērtības noliegumam. Jau impresionisti, cenšoties stenografiski fiksēt redzamās pasaules acumirkliġo atspulgu uz acs tīklenes, uzsāk šo dzīšanas pēc subjektīvās uztveres. Vēl tālāk pa subjektīvās patvaļas ceļu aiziet viņu sekotāji, kubisti un ekspresionisti. Noliedzot vispār katru redzamību un tiecoties pēc absolūti brīvas radītāja fantazijas, bēgot no realās dzīves, viņi sprauž par savu mērķi nevis pasaules attēlojumu, bet iztulkojumu, viņi cenšas iespiesties lietas būtībā, zemapziņas un neredzamo sferu noslēpumos. Šai dziņā pēc individualās nozīmības, pēc tīri garīgas uztveres, māksla galīgi zaudē vispārcilvēcisku nozīmi, zaudē konkrētas formas un dzīvu miesu, kļūst par personīgu hieroglifu.

Pilnīgi dabiski, ka pret šo abstrakcijas uzvaru, pret šo traģisko īstenības noliegumu galu galā sadumpojās eiropieša dvēsele. Strauja reakcija sākās pasaules kara laikā, pašu ekspresionistu vidū, un tūlīt jau nonāca līdz pretējai galējībai. Ja ekspresionisti ticēja tikai absolūtai radītāja fantazijas brīvībai, tad „jaunās lietišķības” sekotāji sludināja tikpat absolūtu saceres objektivitāti. Pilnīgi noliedzami ideju un emociju nozīmi, viņi sprauda par savu mērķi kailu fiziskas dabas imitāciju, absolūti precīzu lietu virsmas un strukturas atdarinājumu. Ja ekspresionisti noliedza vielas realitāti, tad viņu pēcteči vai pretinieki spēra vēl kļūmīgāku soli — viņi sāka apšaubīt gara realitāti.

Tāda bija mākslas bilance, ko jaunāko laiku Eiropa pēc lielajiem satricinājumiem XX gadsimteņa sākumā saņēma mantojumā no pagātnes. Nav nekāds brīnums, ka eiropieša pasaules uztverē bija jānāk radikalam lūzumam un ka jaunās paaudzes izturas vienaldzīgi vai pat naidīgi pret neseno pagātņi. Radikāli mainās visi Eiropas kulturas socialie un ideoloģiskie priekšnoteikumi. Mūsdienu kulturas pamattendences — kolektivismas gars, atgriešanās pie nacionāliem pamatiem, sabiedrības militarizācija — gluži pretējas XIX gadsimteņa ideāliem. Tikpat radikāla pārvērtēšana norisinās visās garīgās kulturas nozarēs. Atšķirībā no impresionisma laikmeta, kad māksla noslēdzās šaurā izredzēto lokā, tagad māksla tiecas iespiesties plašās tautas masās. Noliedzot nesenas pagātnes ietekmes, mākslinieki atkal at-

griežas pie vecākām, klasiskām, mūžīgām amata un saceres tradīcijām. Viņi atkal smēlas iedvesmu realās īstenības veidos, tiecas būt aktīvi jaunās dzīves dalībnieki un cēlēji.

Bet ja tagadējās mākslas vēsturiskie priekšnoteikumi un pat tiešie ideoloģiskie ceļi nevar modināt šaubas, tad ar šīs mākslas tīri mākslinieciskiem mērķiem, ar tās stilistisko programmu lieta nav tik vienkārša. Vai var teikt, ka mūsdienu mākslai ir pašai sava valoda un ka mūsdienu mākslinieks vienmēr ir pilnīgi konsekvents savos izteiksmes līdzekļos? Nedz aktualitate, nedz realisms, nedz nacionāla apziņa pat kopā ņemtas, vēl taču nerada stilu. Māksliniekam nevien citādi jādomā, bet arī citādi jāredz. Ne velti italiešu filozofs Džovanni Džentile definē mākslu kā „satura formu” (*l'arte è la forma di un contenuto*). Aplūkojot tagadējo mākslu no šī viedokļa, mums gribētos teikt, ka tai piemīt visas jaunā satura pazīmes, bet šis saturs vēl nav iemiesojies jaunā formā, vēl nav atradis patstāvīgu stilistisku izteiksmi. Mūsdienu māksla līdzīga simbolam, kam ideja jau ir, bet kam nav piemērota veidola.

Modernās mākslas savdabīgā situācija, šķiet, kļūs sevišķi skaidra, ja mēs atcerēsimies Karavadžo un to lomu, kāda viņam pieder baroka stila izveidošanā. XVI gadsimteņa beigās Eiropas kultūra pārdzīvo krīzi, kas lielā mērā atgādina lūzumu tagadējā Eiropas kultūrā. Absolutisms svin uzvaru pār pilsētas demokratijām, muižnieku kultūra atņem pilsoniskam patriciatam vienu pozīciju pēc otras.

Baznīca, reliģija, visa pasaules koncepcija iegūst aizvien vairāk laicīgu raksturu; pāvesti cenšas nodrošināt savu varu vairāk politiskā nekā garīgā virzienā. Līdz ar to norisinās cilvēka rehabilitācija, atdzimst tieksme pēc individualas brīvības, pēc aktīvas personības izpausmes, kas tik pretēja manierisma pasīvajam garam. Kонтрреформācijas laikmets padarīja cilvēka personību bezvērtīgu. Baroka kultūra it kā atkal atgriežas pie individualistiskām renesanses tendencēm. Bet šī līdzība ir tikai šķietama. Renesanses personība ir neatkarīga, pašvērtīga, no visas apkārtnes nošķirta. Turpretī baroka laikmetā cilvēks vairs nav pasaules centrs, kāds viņš bija renesanses laikmetā, viņš it kā pazūd apkārtņē, ikdienā, telpā un gaisā. Baroka personība (vienalga, vai te runa par zemes, vai debess valdnieku) vienmēr atkarīga no masas, kas ir ap to un kas jūsmo par to, vienmēr tiecas parādīt sevi pūlim, pārsteigt to ar savu spožumu, uzvarēt ar savu spēku. Baroka laikmetā rodas pat speciāls izteiciens (ambiente), netulkojams apzīmējums videi, atmosfērai, kas ir ap cilvēku, kas nomāc un uzsūc viņa personību. Baroka māksliniekam šī „ambiente” bieži vien bija dārgāka par cilvēku. Cilvēka un dabas saskaņa, visu mākslu saplūdums vienā kopansamblī — šo sapni baroka stils cenšas iemiesot visdažādākās variācijās — operā, dārzniecībā, piļu un baznīcu iekārtā. Gluži jaunu raksturu gūst arī Dieva priekšstats. Senāk mākslinieki Dievu iedomājās kā abstraktu simbolu — debesis vai templi. Baroka māksliniekam Dievs parādās ai-

navā. Baroka cilvēka iztēlē saplūst daba un dievība.

Pats par sevi saprotams, ka šis lūzums pasaules uzskatā jo dziļi skāra visas mākslas nozares un bija par cēloni radikālai stilistisko vērtību pārvērtēšanai. Šeit līdzība ar nesen pagājušo krīzi izpaužas sevišķi spilgti. Tā saucamais manierisms, mākslas virziens, kas valdīja Eiropā XVI gadsimtena otrā pusē, ir apbrīnojami līdzīgs radikāliem virzieniem pasaules kara priekšvakarā. Tāpat kā ekspresionisti, arī manieristi tiecas pēc pilnīgi brīvas mākslinieka iztēles; tāpat kā ekspresionisti un kubisti, arī manieristi, izmantodami realās īstenības veidolus tikai kā simbolus subjektīvu ideju un jūtu izteiksmei, pilnīgi noliedz objektīvo realitāti. Pēdējos Greko darbos šī tieksme pēc dabas spiritualizācijas, pēc dabas patvarīgas izķēmošanas mākslinieka subjektīvo viziju dēļ sasniedz galējās robežas. Manieristu māksla, kuŗiem dzīve bija tikai sapnis, pati sevi iznīcināja, sadedzināja mistikas un ekstazes ugunī. Iet vēl tālāk realitātes noliegumā, pacelties uz fantāzijas spārniem vēl augstāk nebija iespējams.

Gluži dabīgi, ka pēc tik krasi spiritualizētām formām, tik patvaļīgi izķēmotas dabas bija jānāk spējai reakcijai, kas aicina atkal atgriezties pie realas dabas. Šo reakciju arī dēvē par baroka stilu. Par cik manieristu sacere bija abstrakta un simboliska, par cik baroka mākslinieki tiecās pēc konkrētas tiešamības parādībām; par cik manieristu veidoli bija bezķermenīgi, par cik baroka mākslā val-

da jutekliska miesa. Tomēr jaunā pasaules uztvere neatrada tūlīt pilnvērtīgu stilistisku iemiesojumu. Sākumā cīņa pret manierisma patvaļu un deformaciju radīja mērenu, t. s. „eklektiķu” virzienu. Šī virziena vadītāji brāļi Karači, Boloņas akadēmijas nodibinātāji, meklēja patiesību klasiskās tradīcijās un vispirms prasīja rūpīgu augstās renesanses meistaru pētīšanu. Tomēr jaunie laikmeta ideāli nevarēja apmierināties vienīgi ar kompromisiem un pagātnes tradīcijām. Jaunais dzīves stils prasīja jaunas emocijas un jaunas stilistiskas formas. Tikai parādoties Karavadžo un viņa sekotājiem, tā sauc. „naturalistiem”, pamazām izkristalizējās baroka glezniecības īstie mērķi.

Karavadžo stipri ietekmēja nākošo Eiropas glezniecības posmu. Var teikt, ka visi lielākie baroka meistari — Frānss Halss un Rembrants, Rubenss un Velaskezs — bija tiešie Karavadžo sekotāji. Tomēr, sākot ar XVIII gadsimta vidu, Karavadžo mākslu aizvien vairāk aizmirst (tikai franču romantiķi ar Žerikō priekšgalā īsu laiku atjauno viņa popularitāti). Bet impresionisma laikmetā un līdz pat nesenai pagātnei Karavadžo bija pilnīgi zaudējis mākslinieku un mākslas vēsturnieku simpatijas. Viņu uzskatīja par rupja realistiska žanra ciltstēvu un par tumšās glezniecības (t. sauc. tenebrisma) radītāju. Sakarā ar šo aizspriedumu Karavadžo mākslas darbu saraksts nesamērīgi izauga, jo meistaram mēdza piedēvēt ikvienu agrā baroka laikmeta gleznu, ja vien tā traktēja rupju vai slidenu tematu un ja gleznas figūras pa daļai nozuda necaurredza-

mā tumsā. Tikai pēdējos desmit gados Karavadžo mantojums pamazām atbrīvojās no lieka balasta, bet viņa māksla atrod aizvien dziļāku izpratni. Tomēr, neraugoties uz visām zinātnieku pūlēm, vēl līdz šim nav izdevies konstatēt Karavadžo savdabīgā stila vēsturiskās saknes. Šķiet, ka Karavadžo nav priekšteču, ka viņš iesāk savu ceļu no pašiem sākumiem. Droši vēstīdams jaunās idejas, kas pat mūsu dienās uzglabājušas asu aktualitāti, Karavadžo līdz ar to ir primitīvs šī vārda īstākā un cēlākā nozīmē.

Karavadžo dzīve ir tikpat krāsaina un nozīmīga kā viņa māksla. Karavadžo iemieso gluži jaunu Eiropas mākslinieka tipu — bohēmas mākslinieku, avanturistu, gandrīz autodidaktu, kas pilnīgi neatkarīgs no baznīcas, galma un jebkādām skolas tradīcijām. Karavadžo ir dumpinieks, kas cīnās pret sabiedrības gaumes konvencionalismu un līdz ar to sludina ciešas mākslas saites ar dzīvi. Jau pati pirmā Karavadžo uzstāšanās Romā ir zināmā mērā izaicinājums, ass protests, kam nav analogiju iepriekšējā Eiropas glezniecības vēsturē. Viņa maģiskās personības ietekmē visa mākslinieciskā Roma, visa Itālija sašķeļas divās naidīgās grupās — Karavadžo dedzīgos piekritējos un viņa nesamierināmos ienaidniekos. Vienai grupai Karavadžo ir celmlauzis, glezniecības atjaunotājs, elks un mesija, otrai — mākslas grāvējs, „*huomo fantastico e bestiale*“, noziedznieks pret kulturas svētām tradīcijām.

Mikelandželo Merizi dzimis Itālijas ziemeļos, mazā Lombardijas pilsētiņā Karavadžo, no

kurienes nāk arī mākslinieka nosaukums. Tikai pašā pēdējā laikā pētījumi archivos ļauj noteikt precīzu mākslinieka dzimšanas gadu (1574.), tāpat noskaidro viņa pirmo un vienīgo skolotāju Milānā — Simone Petercano, kādu Ticianā viduvēju skolnieku. Tomēr jāpiezīmē, ka Petercano darbnīcā pavadītie gadi nav atstājuši Karavadžo glezniecībā ne mazāko pēdu. Pēc biografu nostāstiem Karavadžo bijis kaisls, nevaldāms temperaments. Pēc kādas ķildas ar vecākiem Karavadžo atstāj tēva mājas un kā četrpadsmit gadus vecs zēns dodas ceļojumā pa Itāliju. Precīzi noteikt šo klejotāju gaitu nav iespējams, bet, spriežot pēc dažām atskatām Karavadžo pirmajos darbos, viņa ceļš veda caur Kremonu, Bergamu, Brešu un Veneciju. Džordžone un Tintoretto, Pordenone, Loto un Savoldo visdziļāk iespiedušies jaunā mākslinieka atmiņā. Diemžēl no šī klejotāju posma nav uzglabāties neviens Karavadžo darbs. Mums Karavadžo māksla sākas no tā brīža, kad bez kādiem eksistences līdzekļiem, bez kādiem sakariem jaunais dumpinieks ierodas Romā un uzsāk cīņu par jauno glezniecību. Lai kaut ko nopelnītu, Karavadžo strādā par mūrnieku, tad par sulaini, par grašiem skraida kāda sīktirgotāja uzdevumā. Beidzot viņš nonāk toreiz slavenā gleznotāja Kavaliere d'Arpino darbnīcā, kur viņam jāglezno ornamentāli ierāmējumi dekoratīvām kompozīcijām. Bet Karavadžo straujais raksturs neļauj viņam arī šeit ilgi iedzīvoties. Karavadžo saķīlidojas ar savu skolotāju un izaicina viņu divkaujā; Kavaliere no tās atsakās, jo jaunajam lom-



Karavadžo. Augli.

bardietim nav bruņinieka titula. Tagad Karavadžo atkal sākas rūpju pilna dzīve, un, kas zina, kā izbeigtos Karavadžo nedienas, ja viņam nebūtu laimējies vērst uz sevi iespaidīgā Romas antikvara Valentino uzmanību. Valentino pirmais pienācīgi novērtēja Karavadžo talantu, iepazīstināja viņu ar izcilākiem Romas mecenātiem (kardinaļiem del Monte un Mafeo Barberini) un beidzot sagādāja viņam lielu oficiālu pasūtījumu (altāra gleznas S. Luidži dei Frančezi baznīcā). No šī brīža Karavadžo kļūst par atzītu jaunā glezniecības stila vadoni.

Kā tad veidojās šis jaunais stils, pa kādiem ceļiem Karavadžo nonāca pie jaunās dabas uztveres? Viens no agrākiem Karavadžo darbiem ir neliela glezna „Augļi” (Ambrozianas galerijā Milānā). Labi zināms, ka arī pirms Karavadžo gleznotāji veltīja uzmanību tīram klušās dabas attēlojumam. Bet neviens vēl to nebija darījis tik vienkārši, ar tik skaidru sava mērķa apziņu. Karavadžo nemeklē nekādus ilustratīvus vai simboliskus attaisnojumus dabas motivam, — viņš vienkārši noliek sev priekšā grozu ar augļiem un glezno to baltas sienas fonā. Glezna pārsteidz vispirms ar ārkārtīgu patiesīgumu. Karavadžo nenoklusē nedz novītušu lapu, nedz tārpu pēdas bumbierī, viņš glezno ar nesaudzīgu precizitāti un tveramību, tomēr izvairoties no visādiem sarežģītiem rakursiem un nejaušiem gaismas efektiem. Bet vai Karavadžo koncepciju izsmēl naturalisma jēdziens? Karavadžo taču nevien ar naivu precizitāti un aizrautību ielūkojas da-

bā, bet tai pašā laikā viņš neatlaidīgi un konsekventi stilizē dabu, pakārto to bargam kompozīcijas līdzsvaram, asam silueta ritmam, gaišai, aukstai krāsu gammai. Jau agrajā, jaunekļa gados darinātajā gleznā Karavadžo parādās kā apbrīnojams stilists, kas prot dabu pārveidot glezniecībā.

Šī stila pilnība un konsekvence vēl spilgtāk izpaužas jaunā Karavadžo nākošajā darbā. Glezna tēlo Bakchu un glabājas Ufici galerijā Florencē. Izlutināts jauneklis ar juteklīgu muti, pasvītrotām uzacīm un vaiņagu taukainos melnos matos, laiski atbalstās guļas vietā un ar glēvu žestu tur vīna glāzi; viņa priekšā trauks ar augļiem un karafa ar vīnu, viņa labajā rokā melna samta lenta. Naturalisms? Varbūt, — ja mēs ļausimies jutekliskai ķermeņa hipnozei, gandrīz uzbāzīgai materijas brutalitātei. Un līdz ar to, cik varena dabas stilizācija! Gandrīz pilnīgs modelējuma trūkums, skaidrās līnijas, kas apzīmē vispārinātas krāsu plaknes, toņu aukstais porcelāna spīdums — pārvērš vulgaru realitāti izsmalcinātā arabeskā. Karavadžo cietos un līdz ar to vijīgos gleznieciskos paņēmienos vēl izjūtama manierisma atbalss. Bet kuŗš no manieristiem prata piesātināt kompozīcijas ornamentu ar tādu vitalu, juteklisku enerģiju, kuŗš no viņiem iedrošinājās gleznot cilvēku kā naturmortu?

Pēc pirmajiem mēģinājumiem klusās dabas un pusfiguras laukā Karavadžo ķēras pie sarežģītākas problēmas — daudzfiguru kompozīcijas visā augumā. Jāatzīst, ka „Svētās ģimenes atpūta” (Doria galerijā Romā) nerada

nedz tik veselu, nedz tik radikalu iespaidu kā agrākie meistara darbi. Šeit Karavadžo daudz vairāk saista tā paša manierisma tradīcijas, kam meistars pieteicis tik nesaudzīgu cīņu. „Atpūtā” Karavadžo jaunā koncepcija izpaužas drīzāk atsevišķos elementos nekā vispārējā sacerē: brīnišķīgā, sudrabotā ainavā, eņģeļa spārnos, ēzeļa galvā ar vērīgo aci, klusās dabas motivā. Bet ja uzmanīgāk ieskatīsimies gleznā, mums kļūs skaidrs, cik droši un neatlaidīgi Karavadžo cenšas panākt savu jauno ideju iemiesojumu. Neviena Karavadžo glezna nepieviļ skatītāju, neviena nav gleznota vienalīdzīgi, starp citu, bet katrā kvēlo fantāzijas uguns, dveš nesalaužama enerģija. Laika biedrus „Atpūtā” visvairāk pārsteidza eņģeļa figūra: viņš attēlots ar muguru pret skatītāju un it kā sašķēļ gleznu atsevišķās daļās. Bet Karavadžo pilnīgi apzinīgi met šo izaicinājumu tradīcijām. Izjaucot konvencionālo, ar seju pret skatītāju vērsto, figuru parādi, it kā izstumjot skatītāju, eņģeļa mugura sakausē gleznu jaunā iekšējā vienībā.

Ļoti iespējams, ka Karavadžo pats izjuta daudzfiguru kompozīcijās savu atkarību no manierisma. Apzinīgi vienkāršodams problēmas, Karavadžo uz kādu laiku aprobežojas tikai ar vienu figuru un galīgi atsakās no ainavu foniem. „Madaļa, grēkus sūdzot” (Doria galerijā) ir pirmais mēģinājums šai virzienā un līdz ar to galvenā atslēga Karavadžo stila izpratnei. Tradicionālās kailās skaistules vietā Karavadžo tēlo vienkāršu zemnieka meiteni sava laikmeta tērpā, sēdot uz zema soliņa lī-



Karavadžo. Madaļa, grēkus sūdzot.

dzās savām vienkāršām rotas lietām, domās nogrimušu. Kāds milzīgs apvērsums reliģiska veidola iztulkojumā un cilvēka izpratnē! Reliģiskas jūtas Karavadžo gleznās iegūst intimi cilvēcisku, var pat teikt naivu tautisku raksturu. Svarīgs ir nevis tas, ka Karavadžo it kā vulgarizē reliģiskas jūtas (ko viņam pārmeta pretinieki), bet tas, ka viņš izteic dievišķo

ideju cilvēcisku pārdzīvojumu valodā. Reliģija viņam ir nevis augstākas varas pielūgšana, bet iedziļināšanās sevī, garīga koncentrācija; reliģiskā problēma izvēršas psiholoģiskā problēmā. Bet varbūt vēl svarīgāks tas jaunais saturs, ko Karavadžo ieliek cilvēka jēdzienā. Mēdz apgalvot, ka jau agrā renesanse novel robežu starp dievišķo un cilvēcisko, ka jau XV gadsimtenī notiek cilvēka personības atklāšana un tās brīvais pašapstiprinājums pasaulē. Bet tas ir pareizi tikai tai nozīmē, ka XV gadsimteņa māksla padarīja cilvēku par pētījuma objektu, ieraudzīja cilvēkā ķermēnisku realitāti. Bet cilvēka subjektīvās psihes iemiesojums, cilvēka emocionalās būtnes atklāšana pirmoreiz norisinās Karavadžo mākslā. Karavadžo runā ar skatītāju viņa paša jūtu valodā: Madaļa var raudzīties Karavadžo gleznā un pazīt tai sevi pašu.

Jaunam saturam atbilst arī jauna forma. Jaunā cilvēka uztvere, kas vienā laikā ir vērtību ierobežojums un kāpinājums, visspilgtāk izpaužas Karavadžo koloritā. Vispirms Karavadžo atņem krāsai to pārjuteklisko mirdzumu, kas piemīt visai iepriekšējai glezniecībai. Karavadžo krāsas ir dziļas, gaismas piesātinātas, bet līdz ar to lietišķi biezas, tām piemīt zemes blīvums; krāsu spēks neizlaužas uz āru, bet noslēdzas, sabiezējas pašā gleznā. Pie tam Karavadžo stipri vienkāršo paleti, aprobežodamies ar nedaudziem, bet ļoti noteiktiem, krasi apzīmētiem un norobežotiem toņiem („Madaļā” — cimta brūniem, rožainiem, baltiem un pelēkiem). Enerģiska, skaidra gaisma

un tumšais fons padara šos toņus vēl neapšaubāmākus, taustāmākus, tuvākus. Tādēļ Karavadžo ne labprāt glezno debesis, izvairās no ainavas tālēm. Karavadžo pilnīgi noliedz augstās renesanses ideālo, abstrakto koloritu, tāpat manieristiem raksturīgās toņu pārejas un atbalsis, un izvairās no triepuma brīvās dinamikas. Karavadžo saista tuvas, noteiktas, ikdienišķas lietas: krēsls, trauks, puteklaina pēda. Viņš vērīgi seko individualai lietu strukturai. Viņš glezno koka, mālu, auduma toni; viņš atklāj jaunas nokrāsas, kuŗas pirms viņa gleznotāji, šķiet, nemaz nebija ievērojuši: olivzaļu, brūni dzeltenu, tomātsarkanu, rudzpuķu zilu. Bet šī kolorita taustāmība un noteiktība nekādā ziņā nenozīmē, ka Karavadžo tiecas pēc sīkumiem, pēc nejaušā imitācijas. Gluži otrādi, Karavadžo stila pamatā ir tieši precizitates un vispārinājuma, ikdienišķa un monumentāla apvienojums. Vienkārša un parasta heroisms — lūk, kā varētu raksturot Karavadžo stila kodolu.

Šī Karavadžo glezniecības īpatnība sevišķi duŗas acīs muzejos, kur lombardieša darbi novietoti līdzās lielo XVI gadsimteņa koloristu — Ticianā un Veronezes — gleznām. Pārsteidzošais kontrasts izskaidrojams ar to, ka no Karavadžo kolorita pilnīgi zudusi zelta krāsa, kas viduslaikos un renesanses laikmetā bija visa dārgā, cēlā un svētā iemiesojums un kuŗas mirdzumā šķiet koncentrējas visa Ticianā glezniecības harmonija. Ja Ticianā gleznas prasa krāsainā marmora, samta un dārgakmeņu ietvērumu, tad Karavadžo glezniecībai



Karavadžo. Narkiss.

vispiemērotākā apkārtne būtu bijusi priežu galds, vilnas drāna un pāris māla trauku.

Beidzot pēdējais un, bez šaubām, svarīgākais Karavadžo gleznieciskā stila elements ir gaisma. Tiesa gan, Karavadžo nebija pirmais gleznotājs, ko nodarbināja gaismas problema, — to jau pētīja Leonardo da Vinči, Koredžo, Tintoreto. Bet Karavadžo priekšteču mākslā gais-

ma bija tikai papildinājums, pavadījums viņu pasaules optiskai uztverei. Turpretī Karavadžo gaismā ir stilistiskas saceres pirmamats, gleznas ritma un ekspresijas pamatkodols. Laika biedri nosauca Karavadžo paņēmienu apgaismot gleznas par „pagraba gaismu”. Biografi stāsta, ka Karavadžo aizsedzis darbnīcas sienas ar melnu audumu, bet gaismu slīpi ielaidis no augšas pa mazu lodziņu. Ļoti iespējams, ka tā ir tikai leģenda, ko radījusi Karavadžo gleznu iedarbība. Katrā ziņā šis stāsts pilnīgi atbilst tam efektam, ko skatītājs gūst no dažām Karavadžo gleznām. Šī paņēmiena (tāpat visas Karavadžo glezniecības) mērķis ir koncentrēt emocionālo gleznas iedarbību, cik iespējams kāpināt vielas un priekšmetu tveramību. Karavadžo gaismā neiznīcina, neizkoda krāsu, gan otrādi, padara to vēl neapšaubāmāku un noteiktāku. Bet līdz ar to nav šaubu, ka tieši gaismā ir Karavadžo pasaules pirmcēlonis: tur, kur nav gaismas, kur valda ēnas, tur nav krāsu, nav priekšmetu, ir tikai noslēpumaina, netverama telpa. Gaisma rada gleznas ritmu un iedvēš tai dzīves siltumu. Šīs stilistiskās idejas hipnoze bija tik nepārvarama, ka visai turpmākai baroka glezniecībai bija jāiet Karavadžo nospraustais ceļš.

„Madaļa” un tai pašā laikā gleznotais „Narkiss” liecina par apbrīnojami agri talanta briedumu (tai laikā Karavadžo vēl nebija 20 gadu). Tomēr pats meistars, acīm redzot, jūta, ka viņam vēl trūkst dažu svarīgu stila elementu, ka viņš vēl nav pilnīgi sagatavojies monumentālu uzdevumu atrisināšanai. Viņam vēl

trūka dramatiskas ekspresijas, heroiska kāpinājuma, viņam bija jāpārvar saceres bezkaislīgais un statiskais raksturs. Lai vingrinātos fantazijas dinamikā, lai vēlreiz pārbaudītu savus izteiksmes līdzekļus, Karavadžo glezno „Meduzas galvu” un „Blēzus”. Abas šīs gleznas uz laika biedriem atstāja ārkārtīgi spēcīgu iespaidu un radīja veselu rindu pakal darinātāju. Bet, diemžēl, kā tas bieži notiek mākslas dzīvē, gleznu panākumi pamatojās uz liktenīga pārpratuma. Meistara uztverē kā „Meduza”, tā „Blēži” bija tikai mimiskas studijas, dramatiskas situācijas mēģinājumi (ne par velti, lai kāpinātu ekspresiju, Karavadžo uzgleznojis Meduzas galvu uz koka vairoga izdobtās virsmas). Turpretī laika biedri saprata abas gleznas kā aicinājumu demokratizēt sižetu, kā tieksmi pēc romantiski brutālas noveles; ar aizrautību viņi sāka popularizēt savos dēķu žānos kāršu spēlmaņus, ielas muzikāntus un klaidoņus, pārspīlējot melnās ēnas, vulgaros tipus un raibos apģērbus. Citiem vārdiem, stila reformu Karavadžo sekotāji aizstāja ar tematikas problemu. Tikai nākošās paaudzes meistari (Itālijā — Feti un Strocī, Francijā — Latūrs un Lenēns, Flandrijā — Rubenss) izprata Karavadžo īstos nodomus un droši turpināja meistara iesāķto ceļu.

Lai kā būtu, „Meduzas” un „Blēķu” panākumiem bija svarīga praktiska nozīme Karavadķo dzīves gaitā: par jauno mākslinieķu sāk runāt, par viņu interesēķas; lieķas, beidzot piepildīsies ilgi lolotie sapņi stāties Romas sabiedrības priekšā ar lielu, atbildīķu uzdevumu.

Tieši šai laikā laimīgs gadījums sagādāja Karavadžo oficiālu pasūtījumu.

Vienai no San Luidži baznīcas kapellām vajadzēja darināt trīs apustuļa Mateja dzīvei veltītas gleznas. Ar lielu sajūsmu un dziļu ticību



Karavadžo. Meduzas galva.

savam aicinājumam jaunais meistars stājas pie darba. Bet kad cikla pirmā glezna „Apustulis Matejs un eņģelis” bija pabeigta, baznīcas administrācija saskatīja šai gleznā nepielaižamu ikonografijas tradīciju pārkāpšanu un atteicās gleznu pieņemt. Gribot negribot Karavadžo vajadzēja padoties un darināt jaunu gleznu tra-

dicionalākās un neitralākās formās. Šoreiz jaunais meistars viegli piekāpās, jo viņa mērķis bija pa daļai jau sasniegts: viņa vārds bija saistījis uzmanību, viņa jaunie meklējumi atraduši atsaucību, un galu galā viens no ievērojamākiem tā laika Romas mecenātiem markīzs Džustiniani ieguva noraidīto gleznu savai kolekcijai (vēlāk tā nokļuva Berlīnes muzejā).

Par ko tad bija tik ļoti sašutuši baznīcas tradīciju sargi? Karavadžo tēlo apustuli Mateju kā vienkāršu zemnieku vai zvejnieku, vecu plikgalvi lielām, kailām kājām un noputējušu kājas pēdu, kas izvirzās no gleznas tieši skatītājam pretim; smagos tulznainos pirkstos viņš ar pūlēm tur spalvu, un no saspriegtas uzmanības viņa piere savelkas grumbās. Mateja elementaro spēku vēl pavairo pretstats ar maigo, balto eņģeli, kas pacietīgi vada apustuļa roku. Šīs divas figuras, ieslēgtas kompozīcijas gaišā lokā un pilnīgi iegrimušas sevī, pārsteidz, samulsina skatītāju ar savu fizisko un garīgo tvegamību. Atvērt tēlojumu, tuvināt to skatītājam un līdz ar to noslēgt gleznu sevī, nobeigt to īpatnējā, neatkārtojamā ritmā, — lūk, viens no Karavadžo stila brīnišķīgajiem noslēpumiem. Tiesa gan, Karavadžo gleznu diez' vai varēs nosaukt par reliģiozu šī vārda tradicionālā nozīmē, un vēl mazāk tanī ir baznīcas dievbijības. Bet šī glezna neatvairāmi iedarbojas uz vienkāršām ticības jūtām ar savu dvēseles skaistumu, ar savu dziļo cilvēcisko patiesību.

Varbūt vēl dziļāk sacerēta, vēl drošāk realizēta ir cikla otra glezna „Mateja aicinājums”.



Karavadžo. Apustulis Matejs un eņģelis.

Darbība norisinās romiešu krogū, vienkāršā istabā ar kailām, pelēkām sienām, pie tikpat vienkārša egles galda. Karavadžo tuvākiem draugiem šai gleznā bija daudz kas pazīstams: logs ar smago slēgi, sols un krēsls ar izliektiem rokturiem — Karavadžo darbnīcas pastāvīgais inventars. Dažu labu no Karavadžo domu

biedru grupas varam arī mēs saskatīt šai gleznā: Kristus bālā, asketiskā seja atgādina paša meistara vaibstus. Karavadžo jaunāko sekotāju bologietī Lionello Spada ieraugām piemīlīgā jauneklī, kas balstās uz Mateja pleca. Par modeli Matejam meistars ņēmis savu pastāvīgo līdzgaitnieku sarkanbārdaino architektu Onorio Lungi. Bet sirmgalvis samta kažociņā ar lorneti rokā, laikam, ir maestro Valentino, antikvars un Karavadžo pirmais labvēlis. Biogrāfi stāsta, ka visa mākslinieciskā un intelektuālā Roma bariem pulcējusies pie Karavadžo gleznas, kas vienus sajūsminājusi, citos radījusi sašutumu. Bet tikai nedaudzi uztvēra Karavadžo saceres galveno kodolu: visu gleznas elementu apbrīnojamo kāpinājumu vienā stilistiskā un psiholoģiskā efektā. No ārienes aina pilnīgi mierīga, bet iekšēji dramatisma piesātināta; formali glezna pavežas uz āru, bet psiholoģiski noslēdzas sevī; gleznas centrs nav pasvītrots, bet visa kompozīcija tiecas uz centru. Galvenā Kristus figura atrodas sānis un gandrīz aizsegta; runā (bet cik izteismīgi!) tikai vieglais galvas noliekums un rokas žests. Šī gaišā roka, pastiprināta ar slīpu gaismas staru, slēģis, zobens un krēsla izliekumi, — viss neatvairāmi tiecas pie Mateja, liktenīgi saista kompozīciju pie viņa apgaismotās, melna samta ierāmētās sejas. Karavadžo šeit laimējies sakausēt kopā tādus elementus, kas agrāk šķita nesavienojami: formu plastisko pilnskanību ar gleznas plaknes vienību, krāsu spilgtumu ar toņu dziļumu, gaismas maigumu ar līniju precizitāti, lietišķo ar pārdabisko.



Karavadžo. Mateja aicinājums.

Apustuļa Mateja cikls uzreiz izvirza Karavadžo Romas mākslinieciskās dzīves centrā. Tagad lieli, oficiāli pasūtījumi nepārtraukti seko viens otram. Bet līdz ar panākumiem un ietekmes vērienu aug arī opozīcija kā baznīcas aprindās, tā mākslinieku darbnīcās. Aizvien biežāk atkārtojas gadījumi, kad pasūtītāji ir neapmierināti ar Karavadžo darbiem, pieprasa labojumus vai pat atsakās pieņemt pasūtīto darbu. Šai ziņā sevišķi raksturīgs gadījums ir noticis ar Karavadžo altārgleznu „Dievmātes aizmigšana” (tagad atrodas Luvrā). Glezna bija domāta S. Maria della Scala baznīcai, bet baz-

nīcas administrācija kategoriski atteicās pieņemt Karavadžo iesniegto darbu un pasūtīja altārgleznu kādam vājam Karavadžo sekotājam Saračeni. Tieši šai laikā Modenas hercoga uzdevumā Romā bija ieradies jaunais Rubenss. Karavadžo glezna atstāja uz jauno flāmu tik spēcīgu un dziļu iespaidu, ka viņš bez kavēšanās nopirka to hercoga kolekcijai. Kad ziņa par gleznas pārdošanu izplatījās Romā, mākslinieki pieprasīja uz dažām dienām izstādīt Karavadžo gleznu publiskai apskatei, un no rīta līdz vakaram gleznas priekšā bariem pulcējās sajūsminātie skatītāji.

Neatlaidīgā cīņa par savu eksistenci un par savu jauno ideju uzvaru, pēkšņie sabiedrības gaumes lēcieni un pretstati, spīdošie panākumi un negaidītie sarūgtinājumi, — visi šie trauksmainie pārdzīvojumi vēl vairāk paasināja meistara jau bez tam straujo raksturu, vēl vairāk pastiprināja viņam raksturīgo opozīcijas garu. Asi noraidot mākslā visas schēmas, normas un priekšrakstus, Karavadžo arī dzīvē bija vienmēr gatavs cīnīties pret sabiedrības aizspriedumiem. Var teikt, ka Karavadžo pirmais iemiesoja to bohēmas mākslinieka, sabiedriskās gaumes un morāles nicinātāja tipu, kas kļuva tik populārs jaunāko laiku Eiropā. Bieži vien viņš mēdza parādīties Romas dzīvākās ielās cepurē ar milzīgu spalvu, ar zobenu, kas velkas gar zemi, melna, pinkaina suņa pavadīts, trokšņainas palaidņu grupas priekšgalā, katru brīdi gatavs izdarīt jautras un ne vienmēr nevainīgas pārgalvības. Gandrīz vai katru mēnesi Karavadžo jāatbild tiesas priekšā gan par

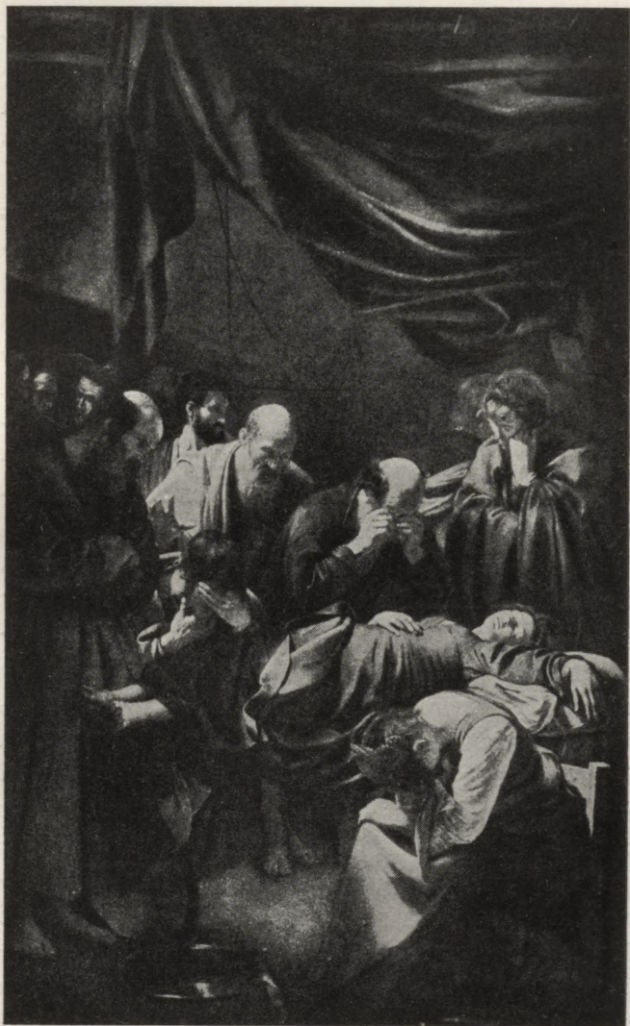
ielas sadursmēm, gan par neatļautu ieroču nēsāšanu, gan par kodīgiem pamfletiem pret Akademijas locekļiem. „Maura” krodziņā viņš met virsū šķīvi nevērīgam sulainim. Kādā citā reizē viņu uz ielas arestē tai mirklī, kad viņš ar smagiem ķieģeļiem bombardē savas saimnieces logus. Pamīšus Karavadžo piedalās divās divkaujās, katru reizi uzvarēdams ļoti bīstamus pretiniekus. Ar dramatisku divkauju noslēdzas arī Karavadžo uzturēšanās Romā. Spēlējot bumbu, Karavadžo saķīdojas ar kādu no dalībniekiem, ķilda izbeidzas divkaujā. Nežēlīgā zobenu cīņā tiek nogalināti abi Karavadžo pretinieki un viņa palīgs, bet pašam meistaram, galvā ievainotam, jābēg no pāvesta dumsām. Kādu laiku mākslinieks slēpjas sava labvēļa Kolonnas muižā, bet kad viņu tur atrod, bēg uz Neapoli.

Šai nemiera un vētrainu dēku laikmetā Karavadžo glezno sevišķi nosvērtas, dziļas, garīgas koncentrācijas pilnas gleznas. Karavadžo stils, no vienas puses, kļūst lapidarāks un pilnsvarīgāks, bet, no otras puses, atbrīvojas no agrākās stūrainības, kļūst brīvāks, piesātinās ar telpu un gaisu.

Vispirms te minama Karavadžo popularākā glezna „Guldīšana kapā” (Vatikāna Pinakotekā). Raksturīgi, ka arī šeit Karavadžo radikāli atkāpjas no ikonografijas tradīcijām. Pirms Karavadžo italiešu gleznotāji (Ticians) šo tematu parasti traktēja kā Kristus ķermeņa nešanu, kā gājienu skatītājam garām. Karavadžo pirmoreiz sacerē gleznu pilnīgā saskaņā ar temata garīgo kodolu — tiešām kā novietošanu

kapā, kā ķermeņa nogremdēšanu lejup. Jaunai temata izpratnei atbilst arī jauns, vertikals formāts, savdabīgs redzes punkts (no apakšas augšup) un citāda, ciešāka kompozīcija, — pēc paraduma Karavadžo noslēdz tās ritmu ar silueta krītošo līkni. Šai prasmē komponēt vispārinātām, monumentalām līnijām ar Karavadžo var sacensties, varbūt, tikai Rubenss un Pusēns.

Karavadžo sacere iegūst intimāku, sirsnīgāku raksturu altārgleznā, ko meistars darinājis S. Agostino baznīcai. Karavadžo atkal pārveido tradicionālo baznīcas tematu tautas ticības un vienkāršu cilvēku emociju valodā. Saskaņā ar leģendu Loretā glabāties eņģeļu atnests Dievmātes namiņš, kas pamudinājis dievlūdžējus tūkstošiem apmeklēt svēto vietu. Šo teiku labprāt tēloja italiešu gleznotāji: Madonna parādās svētajiem mākoņos, viņu pavada eņģeļi, kas nes mājiņas modeli. Karavadžo gleznā Dievmātes namiņš no ikonografiskā simbola pārvērties reālā celtnē, kuŗas nišā stāv Dievmāte. Dievmāte nevien atrodas uz zemes, viņai nav vairs vajadzīgi starpnieki, lai runātu ar tautu. Šoreiz viņu pavada nevis svētie vai patricieši, bet vienkārši dievlūdžēji, gans ar kailām, putekļu pārklātām kājām un vecīte ar lakatiņu galvā. Madonna nav vairs svētbilde, tā ir dzīva būtne, cilvēkam jau tik tuva, ka pietiek izstiept roku, lai pieskartos viņas tērpam. Bet cik daudz cēluma un dvēseles siltuma izstaro Madonnas tēls, viņas taisnā un slaidā figura ar noliekto galvu, kas neatvairāmi noslēdz kompozīciju gleznas plaknē.



Karavadžo. Dievmātes aizmigšana.

Karavadžo biografi stāsta, ka „Madonna di Loreto” guvusi sekmes nevien mākslinieku aprindās, bet tā saistījusi arī daudz plašāku Romas iedzīvotāju uzmanību, ka amatnieki, strādnieki un zemnieki no Romas apkārtnes bariem devās uz S. Agostino baznīcu, lai pielūgtu tautas Madonnu.

Karavadžo dzīves romiešu posms noslēdzas ar meistara augstāko sasniegumu — altārgleznu „Dievmātes aizmigšana”, ar kuŗas likteni mēs jau iepazināmies. Karavadžo netēlo nāves simbolu, Dievmātes metafizisku aiziešanu no dzīves, bet īstu cilvēka nāvi. Par ko tad tik ļoti bija sašutušas baznīcas aprindas? Savu aizliegumu pieņemt gleznu baznīcas administrācija motivēja ar mākslinieka brutālo naturalismu, jo Dievmātes figurai mākslinieks bija izmantojis no Tibras izvilktais slīkones līķi. Bet cik dīvaina mākslinieciska aklība izpaužas šai spriedumā, cik šaurs un maldīgs ir naturalisma jēdziens, mēģinot izprast Karavadžo stilu! Nav šaubu, ka „Aizmigšanas” gleznā Karavadžo ir izdevies ar satricinošu tveramību iemiesot nāves klātbūtni. Bet šo nāves izjūtu, šo izmisuma kliegzienu viņš panāk nevis ar realistiskiem līdzekļiem, nevis ar precīzu un pasīvu īstenības aprakstu, bet ar intuitīvu heroiska un augsta stila sintezi. Tieši šai gleznā Karavadžo galīgi noslīpējis ekspresīvo, emocionālo gaismas valodu, pārvērsdams „pagraba gaismas” nežēlīgo staru maigā, maģiskā mirzumā. Dievmātes sejā bezcerības bālā gaisma (visas pārējās sejas paliek ēnā) pēkšņi iedegas Madaļas oranžā nieburā, kas izskan it kā



Karavadžo.

Bakchs.

asās elsās. Tagad telpa ietver figuras no visām pusēm un izliekas bezgalīga; no cilpām it kā norāvie priekšgars krīt lempīgām, gumzītām krokām; apustuļi drūzmējas apjukušā pulciņā, un viens no viņiem dūrēm slauka asaras. Vai tādu koncepciju var nosaukt par brutālu realismu? Viss tas ir tikpat skaists un apgarots kā Madonnas nokārusies roka vai noskumušās sievietes gaišā matu šķipsna. Šeit runā tā cilvēku mīlestība, tā kristalskaidrā patiesība, ko var paust tikai ideālā māksla.

Karavadžo mūža pēdējo posmu sedz romantiska krēsla. Lombardiešu dumpinieka un jaunā stila vēstītāja slava aizsniedza Neapoli, pirms viņš tur pats bija nokļuvis, glābdamies no pāvesta dūsmām. Karavadžo apbeŗ pasūtījumiem, un, tāpat kā Romā, viņam seko skolnieku un pielūdzēju bari. Tomēr nemiera pilnais gars dzen meistarū aizvien tālāk. Nenodzīvojis Neapolē pat vienu gadu, meistars dodas uz Maltas salu, cerībā iegūt Maltas ordeņa krustu, tādā kārtā atkal panākt pāvesta labvēlību un atvieglot sev atgriešanos Romā. Ordeņa priekšnieks, Alofs de Vinjakurs, labvēlīgi pieņem Karavadžo un pasūta viņam savu ģīmetni. Pateicībā par lielisko ģīmetni (tagad atrodas Luvrā) māksliniekam uzdāvina divus vergus, apbalvo viņu ar zelta ķēdi un ieceļ bruņinieku kārtā. Tomēr pāvests nesteidzas ar apžēlošanu, ko Karavadžo tā tīkoja panākt. Bez pierastiem draugiem un izpriečām meistars sāk garlaikoties un beidzot saķīlidojas ar kādu dižciltīgu bruņinieku. Viņu iemet cietumā. Karavadžo naktī bēģ no cietuma un zvejnieku laivā pār-

ceļas uz Siciliju. Ordenis sūta pakal vajātājus. Glābdamies no viņiem, Karavadžo bēg uz Mesinu, no Mesinas uz Palermo, ceļā steigšus vēl veicot dažus pasūtījumus. Beidzot Neapolē vajātāji panāk Karavadžo; pēc sīvas cīņas viņi pamet ievainoto meistaru pie kāda krodziņa durvīm. Slimnīcā Karavadžo saņem sen gaidīto vēstuli no sava labvēļa, kardiņa Gonza-
gas, kurā viņam tiek paziņota pāvesta apžēlošana. Vēl ne gluži atspirdzis no slimības, meistars tūlīt pa jūru dodas uz Romu. Bet liktenis viņam nav vēlīgs. Tikko mākslinieks izkāpj krastā, spāņu sardze aiz pārskatīšanās viņu arestē. Gan pārpratums drīz noskaidrojas, bet pa to laiku kuģis ar meistara mantu un naudu jau aizgājis jūrā. Atkal nabags, vientuļš, no ievainojumiem vēl neatspirdzis, Karavadžo vasaras tveicē kājām dodas uz Romu cauri drudža piesātinātiem purviem. Porto Ercole tuvumā viņš bez spēka saņemst un pēc dažām murgos pavadītām dienām mirst 1609. gadā.

Karavadžo traģiskajā liktenī mūsu laiks var smelties tikpat daudz pamudinājumu kā viņa dziļi organiskajā, īsti italiskajā stilā. Neatkārtosim kļūdas, ko pielaida Karavadžo laika biedri, kas nesaskatīja nedz vispārcilvēciska, nedz nacionāla pamata Karavadžo mākslā. Pēc sava plastiskā, konstruktīvā stila būtības Karavadžo ir stingrs leģitimists, senso italisko un it sevišķi romisko tradīciju glabātājs. Bet sabiedrība uzņēma Karavadžo kā nesaudzīgu grāvēju. Viņa vienkāršību iztulkoja kā rupjību, viņa cilvēciskumu — kā bezdievību, viņa fantāzijas pārdabiskajā taustāmībā ieraudzīja

brutālās īstenības atdarinājumu. Vienu no izsmalcinātākiem stilistiem mākslas vēsturē apzīmogoja par naturalistu. Nevis tematikā, nevis sociālā ideoloģijā, nevis ikdienas aktualitātē meklējams Karavadžo stila kodols, bet jaunā optiskā pasaules un cilvēka iemiesojumā. Nevis apustuļa Mateja putekljinā pēda un aizmigušās Dievmātes bālā seja, bet īpatnējā Karavadžo gaisma, kas tās parādīja un tik brīnišķīgi apgaroja, — lūk, Karavadžo mākslas absolūtā vērtība. Tieši gaismas sugestīvā, radītāja enerģija ir Karavadžo saceres pirmsākums un līdz ar to baroka stila galvenais dziulis. Tieši šai nozīmē Karavadžo bija un paliek visu turpmāko glezniecības celmlaužu (Žerikò, Kurbè, Sezana) skolotājs. Protams, es nekādā ziņā nedomāju ieteikt mūslaika māksliniekiem Karavadžo „pagraba gaismu”. Bet es esmu dziļi pārliecināts, ka tikai jaunā mākslas formu vienībā, tikai jaunā skatīšanas veidā tagadējā māksla iegūs jaunu stilu, kas saskanēs ar laikmeta nacionalajām īpatnībām un vispārējo garu.

M Ā K S L A S K R I Z E U N M Ū S D I E N U K U L T U R A

Mūsu laikam piemīt daudzas pozitīvas īpašības, tas daudzējādi būtu dēvējams par produktīvu un radošu. Tomēr nevar noliegt arī kādu ļoti svarīgu trūkumu tagadnes dzīvē, un proti — mūsdienu kultura maz labvēlīga mākslai: gan kā jaunu mākslas vērtību radītāja, gan arī kā to veicinātāja. Kur meklējami cēloņi šādai vienaldzībai un dažkārt pat naidīgam noskaņojumam pret mākslu un kādi ir tie simptomi, kas ļauj secināt, ka mākslai pienākuši grūti laiki?

Galvenais simptoms meklējams modernā cilvēka dzīves mechanizācijā, viņa domāšanas pārāk lielā racionalismā. Cilvēks, kas bija izgudrojis mašīnu, kā palīgu kultūras progresam, galu galā pats kļuvis par tās vergu; intelekts, pasaules atziņas ierocis, kļuvis par pašmērķi, par untumainu tiranu, kas pakļauj visu cilvēka garīgo un tikumisko dzīvi savām sastingušajām schēmām un despotiskiem paņēmieniem. Ja agrāk intelekta enerģija vērsās vispirms uz lietu un parādību atziņu, tad tagad tas tiecas pazīt pašu atziņas procesu, tās metodes. Mūsu laika cilvēks aizmirsis mērķus un dzīvo galvenokārt līdzekļu, t. i. tīrās tehnikas pasaulē. Moderno cilvēku saista nevis mērķi, bet mērķtiecība, t. i. viņš cenšas atrast ceļu mērķu sasniegšanai, kamēr paši mērķi — tāli un nesa-

sniedzami — jau zaudējuši savus skaidros apveidus.

Piemēram, tagad ļoti daudz mēdz runāt par lietderību arhitektūrā, par to, ka mūsu laika architekta galvenais uzdevums — celtnes praktisko funkciju uzskatāms iemiesojums (tā, piemēram, slavenais Šveices architekts Korbizjē citādi nerunā par privātmāju, par villu vai dzīvokli, kā par „apdzīvojamu mašīnu”). Tāpat arī no lietīšķām mākslām tagad parasti prasa vienkāršību un krietnu materialu, it kā vienkāršība stāvētu tuvāk mākslai nekā komplicēta forma, bet „īstais” materials jau iepriekš garantētu priekšmeta māksliniecisko vērtību. Tomēr neaizmirsīsim, ka mērķtiecība vēl nekad nav radījusi mākslu un pati par sevi nav izveidojusies par stilu. Tīri utilitara ēka vai ikdienas priekšmets bez kādiem rotājumiem varbūt neaizkaņ mākslinieciskās jūtas, bet tas vēl nenozīmē, ka tie šādas jūtas modina. Tāpat mūsu dienās mēdz runāt par matemātisku aprēķinu estetisko daiļumu, par mašīnu skaistumu, pie kam te atkal neapzinīgi sajauc stila vienības un standarta, šablona, lietderības jēdzienus.

Bet modernās garīgās kulturas mehanizācijas un racionalizācijas galvenais triumfs ir aizvien plašākā fotografijas, kīno un radio popularitate. Mākslinieki un esteti bieži uzbrūk fotografijai, uzskatot to par glezniecības pagrimuma cēloni. Bet jāšaubās, vai šāds pārmetums pelnīts: fotografija jāuzskata ne tik daudz par mākslas pagrimuma cēloni, cik par šī pagrimuma liecinieci un sekām. Ļaunums nav

meklējams tai apstākļi, ka fotografija (un tas pats pilnā mērā sakāms arī par kīno) „eksaktāk” nekā glezniecība atdarina īstenību. Vispirms, māksla nekad nav spraudusi par savu mērķi „atdarināt īstenību”; bet, otrkārt, fotografija nemaz neatdarina redzamo pasauli eksakti, bet gan lielā mērā deformē to. Fotografijas liktenīgā loma ir tā, ka fotografijā šī dabas deformācija un „stilizācija” norisinās mehāniski, ka fotografa „saceri”, kas dažam labam fotografiskam attēlam piešķir it kā mākslas darba fantastisku, irracionālu raksturu, radījusi nevis intuīcija, nevis dvēseles ekspressīvā enerģija, bet nedzīva aparata tehniskas īpatnības. Fotografija bīstama nevis tādēļ, ka tā apdraud mākslas mērķus, bet tādēļ, ka tā mākslas radītāja procesa vietā sniedz mehānisku surogātu.

Tādas pašas briesmas slēpjas arī kīno filmā. Bet te pievienojas vēl dažas modernai kultūrai tipiskas īpatnības. Kīno kronikas (lielā mērā laikrakstu un žurnālu atbalstītas) modernā cilvēka dzīvē veicina pārmērīgu optiskas informācijas pārsvaru. Bet ilustratīvā materiāla pārpilnība (kas dod nevis īstu priekšstatu par lietām, bet rāda tikai šo lietu čaulu) neatvairāmi veicina uztveres paviršību un sprieduma šauru vienpusību. Šīs īpašības vēl palielina apstākļi, ka kīno un tāpat otrs modernā cilvēka informators — radio — savā demonstrācijas procesā ātri un bez apstājas traucas uz priekšu (tie neļauj atgriezties pie aizslīdējušiem iespārdiem, neļauj tos pārbaudīt un pārdomāt) un, otrkārt, ka viela tiek pasniegta bez kādas izla-

ses, nedaudzais svarīgais un vērtīgais tiek pieblīvēts ar nevajadzīgu, lieku un trivālu balastu. Modernā kīno skatītāja apbrīnojamo vienaldzību varbūt pārspēj tikai radio klausītāja bezgalīgā pasivitāte. Šeit es domāju nevien par daudzajiem liekajiem trokšņiem un sprakšķieniem, kuŗi radio klausītājam bez iebildumiem jāuzņem līdz ar muzikas skaņām, nevien par to apstākli, ka pilnīgi trūkst tieša, aktīva kontakta ar priekšnesuma veidu, ar mākslinieku-izpildītāju (kas nenoliedzami pieradina pie neprecīzas, paviršas klausīšanās), bet vēl vairāk — es iedomājos to mehānisko procesu, kad ērti krēslā atļaidies radio abonēts operē ar aparāta kloķiem (šīs pastāvīgās viļņu un stacijas maiņas, šīs apstāšanās, pārtraukumus, sākuma un beiguma trūkumu). Un tieši tādēļ, ka radio klausīšanās nesaistās ar enerģijas patēriņu, ka tur cilvēks neieliek sevi pašu, ka tā ir turklāt vēl absolūti fragmentāra, mākslas darba uztvere un izpratne kļūst aizvien pasīvāka, kūtrāka un kultivē modernajā cilvēkā bailes no garīgās piepūlēšanās, kas tam piemīt tāpat, kā aizraušanās ar fiziskās enerģijas spriegumu. Šīs pasīvās uztveres sekas varbūt varētu formulēt šādi. Ja pagājušā Eiropas kultūras vēsturē labas gaumes laikmeti mainās ar sliktas gaumes posmiem, tad mūsu laikmetu raksturo jebkādas gaumes trūkums (un tā tad arī stila trūkums).

Pasivitāte raksturo nevien modernā cilvēka estētisko dzīvi, bet arī vispār viņa vaļas brīžus, viņa izpriecas, izrādes, rotaļas, sportu. Agrākos laikos tauta pati aktīvi piedalījās savās

izpriešanās — kolektīvā dziedāšanā, dejās, rotaļās, atletikā. Modernā kultūrā akcents nemānot, bet ļoti zīmīgi pārvietojies: tagad pūlim pietiek, ja viņa priekšā dzied, dejo, spēlē. Pat sportā, kas uzskatāms par vienu no spēcīgākajiem modernās kultūras dzinulim, neatvairāmi notiek evolūcija pasīvas masas virzienā, kuŗas priekšā demonstrē sporta izrādi. Jau kinā, salīdzinot ar teātri, manāmi attālinā skatītāju no tiešas līdzdalības, aizstājot dzīvus veidolus ar to ēnām, vārdus un kustības ar to atdarinājumu, atbalsi. Radio vēl palielina šo atsvēšināšanos, aizstājot, piemēram, sporta izrādes dzīvo skatījumu ar radio reportāžas mehānisko surogātu. Pats par sevi saprotams, ka modernās reprodūktīvās tehnikas lielie sasniegumi stipri veicina ātro un aso redzes un dzirdes orientāciju, kas tik ļoti raksturo tagadējo jaunatni. Bet līdz ar to nav šaubu, ka tā pamazām nomāc modernās kultūras dvēseli, izņemot no apgrozības veselu rindu svarīgu intelektuālu funkciju, un vājina garīgo koncentrāciju: mūsdienā cilvēks bez šaubām nav spējīgs tā iedziļināties sevī, pilnīgi nogrimt vērojumā, kā to spēja cilvēks senāk. Bet no šejienes dabiski izriet sprieduma pasivitāte un paviršība.

Uz pirmā acu uzmetiena liekas, ka, apvainojot tagadnes garīgo kultūru pasivitātē, mēs runājam pretī mūsu laika tempam un tieksmēm. Tomēr šī pretruna tikai šķietama. Protams, mūsu laikam it sevišķi raksturīga tieksme pēc aktivitātes, pēc spriegas darbības, tam piemīt uzsvērtā gribas enerģijas cildināšana. Bet šo

moderno cilvēka aktivitāti pilnīgi izsmel praktiskā darbība, tā kā maz atliek teoretiskai darbībai. Mūsu laikam piemīt vēl nepieredzēts dzīves kults. Atziņu pilnīgi upurē eksistencei; asinis vērtē daudz augstāk par garu. Tā ir izskaidrojams rasu teoriju triumfs, dzīves filozofijas uzplaukums (piemēram, t. sauc. biheivjerisms), kas par pareizu atzīst tikai to, kas piemērots cilvēkam, kam ir nozīme šai acūmirkli, ko diktē dabiskās tieksmes un elementari instinkti. Modernais cilvēks, ārkārtīgi aktīvs visās nozarēs, kas skar cīņu eksistences dēļ, izturas stipri pasīvi pret visām garīgām, intelektuālām un tikumiskām problemām. Neatļaidīgs racionalists, viņš tomēr savu interešu un tieksmju labā labprāt upurē intelekta principus un intuīcijas brīdinājumus. Modernā cilvēka mērķis — nevis ticības un atziņas meklēšana, bet darbība un eksistence.

Šim dzīves kultam ir visai liktenīgas sekas, proti — tādu kulturas funkciju sajaukums, kuras līdz šim vienmēr attīstījušās patstāvīgās, noteiktās robežās. Piemēram, visās kulturas attīstības pakāpēs cilvēks veltīja daudz uzmanības un vietas sabiedriskām spēlēm, svinībām un izrādēm, kas novirzīja cilvēku no praktiskās dzīves prasībām un schēmām. Šīs sabiedriskās spēles parasti apvienojās ar maģisku vai reliģisku simboliku un pieskaņojās noteiktai vietai un laikam. Tieši novēršanās no aktualās dzīves un līdz ar to īslaicīgais, pārejošais raksturs ir šo pagātnes sabiedrisko spēļu raksturīgākās pazīmes: zināmā laikā aktieři noņem maskas, skatītāji izklīst — izrāde beigusies.

Bet mūsu laikam raksturīgs, ka nav īstas robežas starp rotaļīgo un nopietno; nav distancē starp īstenību un tēlojumu. Mūsu dienās visnopietnākais pasākums vai sarīkojums bieži slēpj sevī it kā neapzinīgu rotaļas elementu, kamēr organizācijas mehānisma pārspīlētā precizitāte pārvērš īsto spēli nopietnā praktiskā darbā.

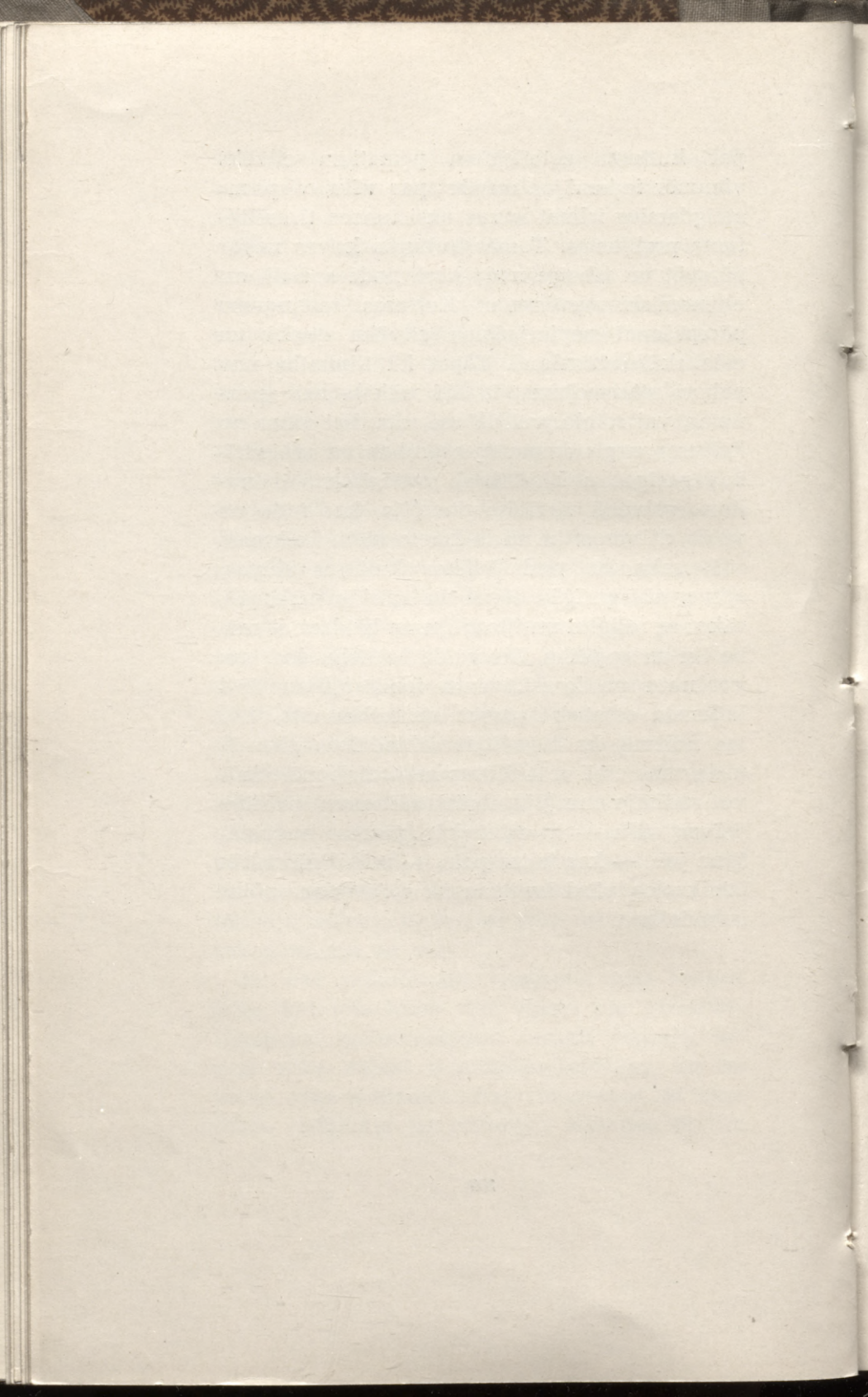
Dažreiz varētu pat likties, ka modernais cilvēks savā naivumā līdzīgs bērnam, kas pārdzīvo pasauli kā pasaku, ja tikai modernajam eiropietim netrūktu taisni tipiskākās bērna īpašības un līdz ar to teiksmainības galvenā pamata — proti, iztēles spējas un nojautas. Šās nojautas izzušanā arī meklējams galvenais faktors dziļai krīzei, ko mūsu dienās pārdzīvo māksla. Iztēles trūkums, nespēja atšķirt teiksmaino — lūk, cēlonis (bet varbūt arī sekas) visām tagadējās kultūras liktenīgajām īpašībām — racionalismam, mehānizācijai, gara pasivitātei, atveida un īstenības sajaukšanai. Paši mākslinieki (it sevišķi rakstnieki) bieži apzinās laikmeta traģisko trūkumu un cenšas to maskēt ar dažādiem surogātiem. Romāna vai biogrāfijas vietā viņi piedāvā lasītājam t. s. „montāžu“, t. i. jēlvielas dokumentāru mozaīku, bet kritikas vietā — informāciju; vai arī, neatrazdami pamudinājumus fantāzijai apkārtējā dabā un dzīvē, viņi meklē tos savā iekšējā pasaulē, sava „es“ vaļsirdīgā atsegšanā. Radošo fantāziju aizstāj vai nu dēķu literatūras neticamības, vai arī kriminalromāna mīklas matemātiskā precizitāte. Ar vārdu sakot, fantāzijas vietā, t. i. jaunas teiksmainas pasaules

radišanas vietā nāk izdoma, kas tikai maskē realo īstenību ar atsevišķām neticamām epizodēm.

Tāds ir tagadējās estētiskās krīzes galvenais kodols. Pats par sevi saprotams, ka tā nav radusies pēkšņi, ka tur nav vainojama mūsu paudze vien. Jau agrāk, XIX gadsimteņa sākumā un varbūt pat XVIII gadsimteņa vidū, briesīti tie postīgie spēki, kas mūsu dienās noveda līdz krīzei. Jau XIX gadsimtenī trūkst tās kultūras un dzīves estētisko elementu vienības un saskaņas, ko mēs saucam par stilu un kas tik spilgti un konsekventi izpaužas gotikas, renesanses vai baroka laikmetā. Jau XIX gadsimtenī zūd īpatnējais, organiski izaugušais stils un sākas agrāko, svešo stilu imitācija, eksotisko un vēsturisko elementu rotaļa, pēc kuŗas neizbēgami bija jānāk kailas lietderības kultam. XIX gadsimtenis liek pamatus radošo spēju mehanizācijai, izvirza prasību pēc „tīrās” mākslas, iznīcina distanci starp iztēli un īstenību. Tomēr neaizmirsīsim, ka XIX gadsimtenis jau paredzēja reakcijas tuvošanos un nojauta daudzas no tām pretindēm, ar kuŗām mūsu laiks cenšas pārspēt krīzi, proti — ciešāku organisku sakaru starp arhitekturu un tēlotāju mākslu, fantāzijas atbrīvošanu, cilvēka rehabilitāciju un tml.

Jā, nav noliedzams, eiropietis pats vainojams kultūras krīzē, bet viņam par attaisnojumu vai apmierinājumu varētu atzīmēt, ka viņš sāka sajūst draudošās briesmas un ar vienu roku paātrinot krīzes tuvošanos, ar otru tomēr mēģināja tai pretoties. Nelaime tā, ka

par kulturas estētiskiem pamatiem cilvēks vienmēr iedomājas mazliet par vēlu, vispirms steigdamies izlemt savas eksistences tīri utilitāras problēmas. Tomēr kulturas krīzes nevar pārspēt un izbeigt nedz kaņi, nedz sociāli vai ekonomiski apvērsumi. Kulturas sastinguma pārspēšanai nepieciešama cilvēka ētiskā un estētiskā atdzimšana. Tāpat kā tikumība nav peļņas attaisnojums, tā arī māksla nav griezums, vai rotaļa, vai dzīves rota, bet viens no kulturas uzplaukuma (personības un sabiedrības garīgas atdzimšanas) svarīgākiem dzinļiem, galvenā virzītāja enerģija, kas rada un veido dzīves stilu un laikmeta stilu. Laikmeta stils sakņojas visdažādākajos kulturas slāņos, aptver tās garīgās, tāpat materialās funkcijas, sākot ar reliģiju un filozofiju un beidzot ar mēbelēm un apģērbu, bet veido šo stilu, dod tam konkrētu un konsekventu iemiesojumu tieši laikmeta estētiskā gaume un nekas cits. Bet tas nozīmē, ka tagadējās sabiedrības pirmais uzdevums cīņā ar kulturas krīzi, tieksmē atbrīvot radītāja enerģiju, ilgās radīt savu īpatnējo dzīves stilu — ir estētiskās gaumes audzināšana jeb, — kas ir tas pats, — mākslinieciskās izteiksmes, pārdzīvojuma un sprieduma spējas izveidošana.



II

GLEZNIECĪBAS APKĀRTNE

Ir dažādi veidi, kā izprast mākslu un izjust tās vērtības. Daži cenšas intuitīvi iedziļināties mākslinieka sacerē, citi turpretim vērš pret mākslas darbu intelektualas analīzes asmeni; var mēģināt uzreiz iekļūt estētiska pārdzīvotāja degpunktā, bet var iesākt ar perifēriju, pakāpeniski virzīties no apkārtnes, no čaulas uz mākslas vērtības pamatkodolu, izejot no līdzekļiem, tuvojoties mērķim, no relatīvā — absolutajam. Plašākas aprindas vai nu noraida šo pēdējo metodi kā pārāk vienmuļu, vai arī neprot to izmantot. Bet tieši pa šo ceļu var visdrošāk sasniegt mērķi, tieši tas var dot negaidītus atklājumus, iespēju piekļūt dziļākām mākslas izteiksmes saknēm.

Izmēģināsim dažas taciņas, kas vijas ap mākslas svēto birzi, un raudzīsimies, vai tās mūs neaizvedīs līdz mākslas dzidrajam avotam.

1. *Gleznas formats.*

Varētu likties, ka gleznas formats ir tikai mākslinieka amata rīks, ka vārda tiešajā nozīmē tas nav mākslinieka radītāja gara izpauzums (jo patiesībā mākslinieks tikai „izvēlas” formatu). Tomēr formata raksturs visciešākā kārtā saistās ar visu mākslas darba iekšējo strukturu un ļoti bieži norāda pareizo ceļu mākslinieka nodoma izpratnei.

Protams, formats māksliniekam jāizvēlas pirms darba sākuma. Tomēr mākslas vēsture pazīst vairākus izcilus gleznotājus, kas darba gaitā labprāt pārveidoja gleznas formatu, gan atgriežot dažus gabalus, gan pievienojot klāt jaunus (sevišķi bieži šo paņēmieni izmantoja slavenais spāņu gleznotājs Velaskezs). Četrstūris ir visizplatītākais gleznas formats, pie kam pareizs kvadrats sastopams daudz retāk nekā vairāk vai mazāk augstumā vai platumā izstiepts četrstūris. Bez tam daži laikmeti vairāk cienī apaļu formatu (tondo) vai ovalu. Formata vēsture vēl nav sarakstīta, ir tikai epizodiski pētījumi, kas skatīti atsevišķus laikmetus vai māksliniekus. Tie nepārprotami liecina, ka formata izvēlei nav nejaušs raksturs, ka formatam parasti ir dziļš organisks sakars kā ar gleznas kompozīciju, tā arī ar mākslas darba saturu, tā emocionālo toni, ka formatā vienlīdz spilgti izpaužas kā mākslinieka individuālais temperaments, tā arī vesela laikmeta gaume.

Apslēpto cēlonības sakaru starp formatu un mākslinieka saceri mēs izjūtam, raugoties ikvienā gleznā, no kuŗas plūst īsta mākslas darba burvīgums. Ir gleznas, kuŗu saturs tik cieši saaudzis ar formata raksturu, ka vismazākiem samēru grozījumiem, liekas, vajadzētu iznīcināt gleznas stilistisko un garīgo līdzsvaru. Pie tam jāizšķir gadījumi, kad mākslinieks pilnīgi brīvi izvēlas formatu, saskaņā ar savas gleznas tematu un kompozīciju, un gadījumi, kad māksliniekam nākas rēķināties ar jau iepriekš doto formatu (piemēram, izrotājot arhitektu-

ras daļas — velves, linetas u. tml.) un kad viņam rodas jautājums, kā saskaņot savu nodomu ar gatavu formatu, kā ietvert tanī savu kompozīciju.

Horizontals, šķērsformats visumā, bez šaubām, vairāk piemērots stāstošai sacerei, spēcīgam kustības raisījumam gar skatītāju. Tādēļ šo formatu labprāt izvēlas episki noskaņoti mākslinieki, kas tiecas pēc aktīvas kompozīcijas, pēc darbības — piemēram, italiešu gleznotāji XIV gadsimtenī un XV gadsimteņa pirmajā pusē (sevišķi fresku kompozīcijās). Turpretī kvadrata formats vai arī tāds, kur augstums mazliet pārsniedz platumu, it kā aptur darbības dinamiku un piešķir kompozīcijai svinīgas reprezentācijas raksturu — un tieši šo formatu savām altārgleznām izvēlējās augstās renesanses meistari. Savukārt, ja gleznas formātā augstums ievērojami pārsniedz platumu, tad kompozīcija iegūst dinamiku, stipru tieksmi (bet šoreiz augšup vai lejup), — tādu šauru, vertikālu formatu bija sevišķi iemīļojuši mistiski noskaņoti mākslinieki, kas savās gleznās centās iemiesot emocijas un noskaņojumus (piemēram, gleznotāji XV gadsimteņa beigās un tā sauc. manierisma pārstāvji).

Lai izprastu gleznas formata potencialās stilistiskās īpašības, ņemsim vairākus konkrētus piemērus, kas līdz ar to tomēr liecina, ka stingrās absolutās schēmas mākslā nav piemērojamas, ka stila likumus rada paši mākslinieki, bet tie nav radīti, lai mākslinieka fantāzija verdziski pakļautos šiem likumiem. Ilustrācijai izvēlēsimies tematu „Guldīšana kapā” un

aplūkosim, kā šo tematu pārveido dažu izcilu italiešu gleznotāju fantazija.

Kad jaunais Rafaels no savas dzimtenes, no klusās Umbrijas, kur gleznotāji kultivēja lielāko tiesu liriskus, kontemplativus tematus, nokļuva Florencē un tūlīt iegremdējās tās vētrainajā, spraigu meklējumu pilnajā mākslas dzīvē, viņam arī radās vēlēšanās izstrādāt dramatisku un heroisku kompozīciju, lai atspoguļotu tās idejas, kuŗas toreiz aizrāva lielos florenciešus, Leonardo un Mikelandželo. Un lūk, jaunas vides ietekmē Rafaels glezno „Guldīšanu kapā”, tiekdamiel ielikt savā kompozīcijā kaislu dramatismu un vētrainu dinamiku. Tomēr šo pirmo Rafaela mēģinājumu heroiskās kompozīcijas laukā nevar saukt par pilnīgi izdevušos: dinamikas meklēšana galu galā noved jauno meistaru pie motīvu sablīvējuma, dramatisms izvēršas nemierā, juceklī. Kur meklējami neveiksmes cēloņi? Bez šaubām viens no tiem, un varbūt pats galvenais, ir nepareiza formata izvēle. Rafaels savai gleznai izvēlējās kvadrata formatu un ar to pašā saknē iznīcināja iespēju risināt kompozīciju aktīvi, dinamiski: kustība nenovēršami apstājas, sastingst, noslēdzas, jo neviens virziens negūst pārsvaru pār citiem. Salīdzinājums ar citu lielmeistaru kompozīcijām par to pašu tematu skaidri liecina, kur meklējama jaunā Rafaela kļūda. Piemēram, Ticians, lai pasvītrotu traģiskās procesijas smago, gauso ritmu, izvēlas savai „Guldīšanai kapā” horizontali izstieptu formatu. Turpretī baroka meistarul lielākā daļa (Karavadžo, Rubenss) dod priekšroku vertikā-



Botičelli. Guldišana kapā. Minchenē.

lam formatam, kas ļauj uzsvērt momenta svinīgumu, cēlumu un iemiesot kustību no augšas lejup — noņemšanu no krusta vai mirušā guldīšanu kapā.

Jau šī piemēru rinda skaidri rāda, ka formata izvēli noteic ne tik daudz pats temats kā tāds, cik temata specifiskais iztulkojums, kas dzimst mākslinieka fantazijā. Vēl vairāk par to pārliecināties aplūkojot, kā vienu un to pašu tematu („Guldīšanu kapā”) dažādi traktē viens un tas pats mākslinieks.

Savas darbības beigās, Savonarolas sprediķu ietekmē, Botičelli atsakās no mitoloģiskiem tematiem un no trauklās, graciozās līniju rotaļas un risina savās kompozīcijās dziļā, spēcīga tragisma veidolus. Pie šī posma kompozīcijām, kas sevišķi stipri satrauc skatītāju, pieder divas gleznas, kas attēlo „Guldīšanu kapā” (viena Minchenē, otra — Milānā). Pirmajai kompozīcijai Botičelli izvēlas zemu šķērsformatu, kuŗa izstiepto, smago raksturu vēl pastiprina masīva klints nokāre un alas tumšā dzelme. Tāds pats nospiests, ģīboņa ritms ievērots arī figuru novietojumā — Kristus atliektā ķermeņa līknē, pie zemes noliektajās svēto jaunavu figurās, Dievmātes nesamaņā un apustuļu galvās. Šai gleznā Botičelli stāsta par skumjām, ciešanām un izmisumu dažādās stadijās un individualos pārdzīvojumos. Bet tai pašā gadā Botičelli glezno vēl vienu „Guldīšanu kapā”, šoreiz izejot no gluži citādas temata koncepcijas. Tagad viņa uzdevums ne tik daudz stāstot, cik simbolisks. Liekas, viņš grib saistīt visas kompozīcijas figūras it kā



Botičelli. Guldīšana kapā. Milānā.

vienā nedalāmā garīgā būtnē un iemiesot viņu izmisuma un ciešanu kļedzienu nepārtrauktā ritmiskā līniju plūdumā. Ja šai jaunajā kompozīcijā ir krišanas un nāves smagums, tad — ar Jāzepa žestu un skatu — tai izteikts arī pretējs virziens: tieksme augšup, pret debesīm. Un tāda uzdevuma realizēšanai vertikālais formāts bija vienīgi piemērotais.

Tādā kārtā var teikt, ka formatam ir nevien savs noteikts dekoratīvs ritms, bet arī noteikts emocionāls tonis. Šķērsformāts nospiež, nomāc, tam līdz nāk skumjas, pesimisma noskaņa, varbūt pat izmisums. Sākumā Milē sacerēja savu kompozīciju „Vārpu lasītājas” vertikālā formātā, bet ļoti drīz izjuta, ka tikai šķērsformāts spēj izteikt viņa nodomāto noskaņojumu — vientulības, nabadzības, smaga fiziska darba atmosferu. Turpretī vertikālais formāts rada spīgtu, priecīgu noskaņojumu, iedvēš skatītājam garīgas atbrīvošanas un cēlu tieksmju izjūtu. Tikai vertikālā formātā Ticians varēja parādīt mirdzošu un līksmi svinīgu Dievmātes pacelšanos debesīs savā slavenajā „Assunta” (Debesbraukšanā). Bet arī kvadrāta un apaļam formatam ir savs specifisks emocionāls tonis, kas pauž mieru, jūtu un prāta dziļu koncentrāciju. Un tieši šī emocionālā koncentrācija, kas piemīt apaļajam formatam (tondo), no vienas puses, tāpat ārkārtīgi sarežģītā tondo aizpildīšana ar figurālo kompozīciju arī padara šo formātu tik pievilcīgu dažiem Itālijas renesanses meistariem (sevišķi to iemīlojuši Botičelli, Rafaels un Mikelandželo). Kādu komplicētu emociju tīklu uzbur Botičelli savos slavenajos

tondo ar Madonnas attēlu, to rāda viņa glezna „Magnificat”. Šeit gleznas centrs brīvs un figuru kustības koncentriskiem riņķiem apjož to un tiecas uz to. Pārdomās nogrimusi Madonna ieraksta koraļa vārdus (magnificat ani-



Botiĉelli. Magnificat.

ma mea dominum) grāmatā, ko tur viens no eņģeļiem, un pie tam lieto tintnīcu, ko tur kāds cits eņģelis. Sevišķi jāpiegriež uzmanība tam, kā Botičelli kompozīcijā savijas roku pieskārieni, kā skati saista figuras, tomēr nekur nesastapdamies. Kristus bērns skatās uz Dievmāti, Dievmāte — grāmatā, uz grāmatu skatās

arī viens no eņģeļiem, kamēr otrs eņģelis raugās uz trešo, bet trešais atkal uz Dievmāti. Reiz pievienojies šim krusteniskajam emociju tīklam, skatītājs vairs nespēj atraisīties no tā magiskā burvīguma.

Raksturīgi, ka kvadrats un tondo ir visretāk sastopamie, izņēmuma formata veidi — tikai ļoti nedaudzi laikmeti un virzieni, kas vairāk vai mazāk tiecās pēc klasiskām tendencēm, labprāt kultivēja šos formata veidus. Piemēram, renesanses laikmetā apaļo formatu var sastapt gandrīz vienīgi Florencē un Romā, kamēr Venecijas gleznotāji pret to izturējās tikpat negatīvi kā pret kvadratu. Renesanses idejām zaudējot savu popularitāti, arī tondo atdod savu vietu jaunam formata veidam — ovalam: sākot ar XVI gadsimteņa beigām un līdz XVIII gadsimteņa vidum ovals ir viens no iemīļotākajiem formatiem Eiropas glezniecībā. Tas ir pilnīgi saprotams. Baroka māksliniekiem, viņu trauksmei pēc dinamikas, tondo formats izlikās pārāk sastindzis, abstrakti matematisks. Ovalam ir nevien maigāks apveida izliekums, bet tā siluetam ir vijīgāks, lokanāks, mainīgāks ritms. Par cik tondo personificē mieru un koncentrāciju, par tik ovals nepastāvēs un trauksmes pilns. No cirkuļa aizbildnības brīvā ovala plakne var būt gan šaurāka un vairāk savilkta, gan platāka un vaļīgāka — tādā kārtā māksliniekam rodas iespēja piešķirt formatam īpatnēju, personīgu nokrāsu. Tieši šai virzienā — no zināmas stingrības uz maigu plūdumu — arī veidojas ovalā formata siluets baroka un rokoko laikmetā, pie kam

šī attīstība atbilst visām tām stila vispārējās evolūcijas stadijām, kurām var izsekot, piemēram, zīmējuma vai kolorita aplokā.

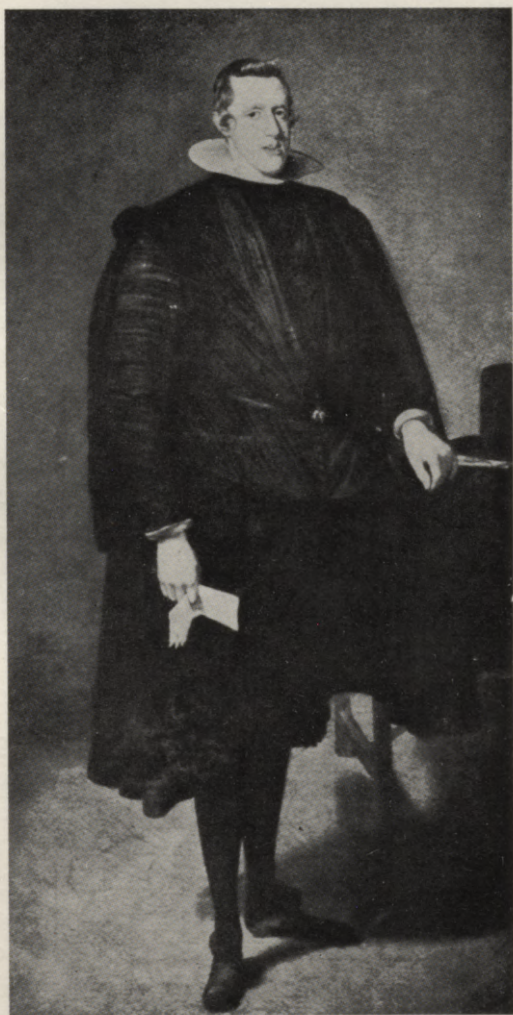
Tādā kārtā mums ir tiesības secināt, ka formata vēsture zināmā mērā atspulgo vispārējās pārmaiņas, kas norisinās stilu evolūcijā. Sevišķi ciešs sakars iezīmējas starp formatu un viena vai otra laikmeta telpisko fantaziju. Augstās un šaurās gotiskās baznīcas proporcijas veicināja gleznas vertikālo formatu (altāra poliptīcha šaurie un augstie spārni it kā atkārtoti gotiskās katedrales griestumu, tā iedalījumu galvenajā un blakus jomos). Turpretī renesanses arhitektūra tiecas pēc plašām telpām un horizontāliem iedalījumiem — un poliptīcha vertikālo spārnu vietā parādās sienas gleznas šķērsu formāts. Bet līdzās vispārējiem stilistiskās attīstības momentiem formata vēsturē tikpat spilgti atspoguļojas arī mākslinieka individuāla temperamenta uzliesmojumi: Rubensa jutekliskajam, dinamiskajam temperamentam vajadzīgs lielāks formāts nekā apvaldītajai un apgarotajai Rembranta fantāzijai. Beidzot formāts ir cieši atkarīgs no gleznojuma tehnikas. Jo plašāks, brīvāks mākslinieka triepums, jo dabiskāka viņa tieksme pēc liela formata: Rembranta glezniecībā līdztekus gleznieciskā tvara atbrīvošanai notiek konsekvēnta formata palielināšana. Un otrādi, mākslinieki, kas glezno ar smalkām otām, parasti izvēlas mazu formatu.

Bet gleznas formata analīze mums svarīga vēl vienā ziņā — tā ļauj tuvāk saskarties ar īpatnēju divkosību, kas piemīt glezniecības

estetiskai uztverei. Lieta tā, ka glezniecībā visi stilistiskie elementi (līnija, gaismā, kolorīts, kustība) izpilda divējādas funkcijas. No vienas puses, tie rotā plakni, kalpo dekoratīviem vai ekspresīviem mērķiem, ir zināma noskaņojuma paudēji vai zināmas ritmiskas kustības locekļi. No otras puses, tie paši elementi it kā noliedz gleznas plakni, kļūst par fikciju, tiecas pēc tēlojuma, pēc plastiskas formas un dziļas telpas iluzijas, atzīmējot drīz tuvo vai tālo, drīz tumsu vai spilgtu gaismu u. t. t. Un lūk, formata analīze mums skaidri pierāda, ka estētiskā uztverē visām gleznas funkcijām jāpie-dalās vienlaicīgi, ka īstā mākslas darbā deko-ratīvie un tēlotāju elementi nav atdalāmi viens no otra, atbalsta viens otru, palīdz viens otram. Citiem vārdiem, pareizi izprast gleznu nozīmē — vienlaicīgi un nedalāmi ieraudzīt tās virsmu un dziļumu, tās rotājumu un tēlo-jumu.

2. Apvārsnis.

Mūsdienu skatītājam varbūt vēl neparastāks liksies apgalvojums, ka gleznas ekspresiju, tās emocionālo toni visradikalākā veidā var ietek-mēt apvārsņa izvēle. Un tomēr par to nevar būt ne mazāko šaubu: gleznas apvārsnis, va-rētu teikt, ir gleznas kompozīcijas kamertonis. Gleznotāju dažādie paņēmieni apvārsņa lieto-šanā izskaidrojami ne tikai ar stilu un laik-metu savdabīgu psiholoģiju, bet tos bieži no-teic arī nacionālās īpatnības un ģeogrāfiskā situācija. Piemēram, var apgalvot, ka visumā zemais apvārsnis vairāk atbilst dienvidu tem-



Velasquez. Filips IV.

peramentam, kamēr augstais apvārsnis popularāks Ziemeļeiropas mākslā.

No mūsu ikdienas dzīves piedzīvojumiem mēs zinām, cik ļoti mainās figuras vai priekšmeta iespaids atkarībā no tā, vai mēs skatāmies uz tiem no augšas, vai no apakšas, vai arī atrodamies ar tiem vienā līmenī. Nav šaubu, ka zems apvārsnis izceļ figuru, iedveš tai varenumu un monumentalitāti, kamēr augsts apvārsnis padara figuras bezpersoniskas, pasīvākas un sakausē tās ar apkārtni. Šai ziņā ļoti pamācīgi salīdzināt divu ģenialu portretistu, Velaskeza un Rembranta, darba metodes. Velaskeza oficiālās ģīmetnes (t. s. „Ģīmetne ar lūgumu“, kur attēlots karalis Filips IV) raksturo zināms stingums un pasivitāte, emocionālās ekspresijas un individualā žesta trūkums. Nav šaubu, ka šo iespaidu veicina melno toņu pārsvars un izplūdušais, summarais fons; tomēr Velaskeza portretu bezpersonisko raksturu vēl vairāk izceļ ļoti augstais apvārsnis, kas īpatnējs Velaskeza ģīmetņu lielākai daļai. Tas izskaidrojams ar to, ka Velaskezs parasti gleznoja savas ģīmetnes stāvot — t. i. skatoties uz modeli no augšas lejup. Tādēļ modeļa kājas redzamas rakursā no augšas uz leju, kas piešķir pozei zināmu stingumu, kamēr portreta skats bieži virzīts no lejas augšup (šis paņēmieni sevišķi manāms galma ākstu un kropļu ģīmetnēs — kuŗas tik labprāt gleznoja Velaskezs — pasvītrotot viņu veidolu traģisko nevarību). Turpretim Rembrants (un tāpat Ticians) sakarā ar viņu aktīvo cilvēka koncepciju labprāt gleznoja portretus sēdot. Tādēļ



Rembrants. Mākslinieka dēls.

Rembranta ģīmetnēm piemīt zems apvārsnis, modeļa skats virzīts uz skatītāju no augšas uz leju — šis paņēmieni it kā paceļ Rembranta ģīmetnes pāri apkārtnei un piešķir tām vitalu spēku, garīgu cēlumu un rakstura plastisku noteiktību.

Zemā apvārsņa paņēmieni renesanses un baroka gleznotāji bieži izmantoja kompozīcijās, kuŗas varētu nosaukt par monologiem — kur vajadzēja izvirzīt atsevišķu varoņa figuru pāri apkārtnei, piešķirt tai monumentalitāti un

svinīgumu. Gleznā „Gilles” Antuanam Vatò brīnišķīgi izdevās pasvītrot Pjerò melanholisko vientulību. Nav šaubu, ka viens no šī efekta cēloņiem meklējams zemajā apvārsnī. Tieši šī zemā apvārsņa dēļ galvenā varoņa pavadoņi līdz pusei paslēpti aiz paaugstinājuma, no kuŗa Žils teic savu monologu, un viņa figūra kā vientuļš, noslēpumains siluets izaug no vakara debesu fona.

Bet zemā apvārsņa paņēmienā ir kāda robeža, aiz kuŗas veidola monumentalitate, varenums, iegūst teatrali patetisku raksturu, pārvēršas gandrīz groteskā. Jau Vatò kompozīcijai ir viegla ironijas nokrāsa, kas neapšaubāmi saskanēja ar mākslinieka nodomiem. Ar vēl vairāk pasvītrotu ironisku tendenci zemā apvārsņa paņēmienu lietojis nezināms meistars kondotjera del Boro ģīmetnē (agrāk šo gleznu piedēvēja Velaskezam). Groteska elements jau pēc savas dabas piemīt šim kauslim un alus mucas pielūdzējam. Bet viņa uzpūtīgo pašapmierinātību vēl vairāk pasvītrot kolonnas stumbrs, samītais karogs un, protams, visizteiksmīgāk — zemais apvārsnis, kas noteic skatītāja stāvokli pie pašām lielībnieka kājām.

Pavisam citādas stilistiskas iespējas piemīt augstajam apvārsnim. Nav šaubu, ka augstā apvārsņa paņēmiens atspulgo kaut kādas senas tautiskas fantazijas paliekas, ka tas saistīts ar viduslaikiem īpatnējās telpas uztveres tradīcijām. Ne par velti Nīderlandes gleznotāji, kas sevišķi rūpīgi glabāja gotikas tradīcijas, nevien XV gadsimtenī, bet arī visu XVI gadsimteni neatlaidīgi turas pie augstā apvār-

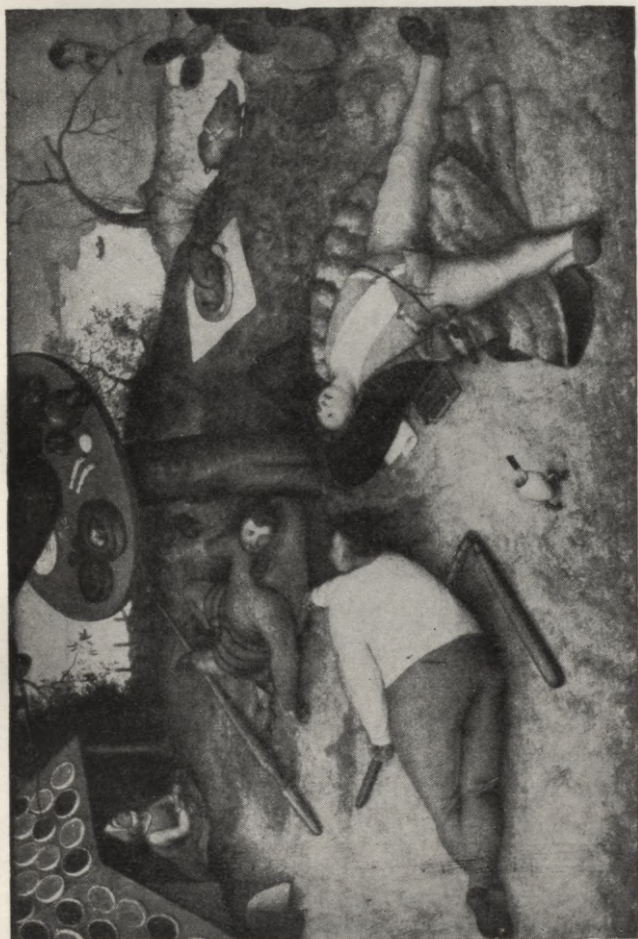


XVII gs. italiešu gleznotājs. Kondotjers del Boro.

šņa. Nav arī nejaušība, ka augstā apvāršņa paņēmienam tik labprāt piegriežas daudzi latviešu gleznotāji.

Gleznā ar augstu apvārsni zemes virsma paceļas gandrīz stāvus. Tādēļ kompozīcijā ar augstu apvārsni pasvītrotā ne tik daudz dziļuma iluzija, cik gleznas plakne, un viss tēlojums gūst ornamentāli teiksmainu raksturu. Turklāt atšķirībā no zemā apvāršņa, kas izolē individualo figuru, izvirza varoni, augstais apvārsnis it kā nomāc personību un sakausē to ar apkārtni, ar dabas noslēpumainām stichijām. Tieši tādēļ augstā apvāršņa paņēmiens tik iemīļots Tālo Austrumu glezniecībā.

Jāņem tomēr vērā, ka emocionalais tonis gleznās ar augstu apvārsni var radikāli mainīties atkarībā no tā, kāds elements dominē kompozīcijā — figuras vai apkārtne. Kompozīcijām ar nedaudzām figurām, kas pakārtotas ainas vai *intérieur'a* noskaņojumam, augsts apvārsnis piešķir omulīgu, dažreiz mazliet ikdienišķu nokrāsu (Rembranta „Svētā ģimene”), kas var iegūt parupju, gandrīz brutālu raksturu (Rembranta „Danaja”). Gluži otrādi, ja gleznā ar augstu apvārsni figuralā kompozīcija aizpilda visu gleznas plakni, pilnīgi noslēpjot no skatītāja realās apkārtnes pazīmes, tad rodas mistisks, irracionāls noskaņojums. Kā spilgts piemērs minama glezna, ko darinājis Pontormo, viens no pirmajiem t. s. manierisma jeb antiklasiskā stila vēstītājiem Itālijā. Šeit māksliniekam laimējās iemiesot tiešām metafiziskas, pārjutekliskas dvēsmas parādību. Kādiem paņēmieniem tas sasniegts? Pirmkārt, ņemot



P. Breigels. Lejputrija.



Pontormo. Guldīšana kapā.

palīgā blāvu, it kā viņpasaules gaismu, un, otrkārt, ar visai savdabīgu kompozīcijas paņēmieni: apvārsnis pacelts ļoti augstu, tomēr vesela rinda figuru atrodas vēl virs apvārsņa, tā kā skatītājs, neraugoties uz augsto apvārsni, tomēr skatās uz figurām no apakšas uz augšu, un tās viņam liekas mītam kaut kādās tīri spiritalās, noslēpumainās sferās. Līdzīgu paņēmieni bieži izmantoja vēl kāds bezķermenisku,

astralu viziju meistars — Domeniko el Greko.

Vai var konstatēt kādu likumību apvāršņa jēdziena evolūcijā? Pirmā acu uzmetienā apvāršņa attīstības aina Eiropas glezniecībā likties ārkārtīgi mainīga un pretrunīga. Viduslaiku glezniecībā bez šaubām dominē tieksme pēc augstā apvāršņa — pa daļai tas izskaidrojams ar viduslaiku gleznotāja ornamentālām tendencēm, pa daļai ar viņa vēlēšanos risināt darbību uz plašas, skaidri pārraugāmas arēnas. Ziemeļeiropas glezniecībā, Nīderlandē un Vācijā, augstais apvāršnis dominē visu XV gadsimteni un pa daļai pat XVI gadsimtenī. Turpretī Italijā, it sevišķi pēc Brunelleski atklājumiem perspektīvas laukā, mostas kaislība eksperimentēt ar visādām sarežģītām konstrukcijām un negaidītiem redzes punktiem. Pie tam vislielāko popularitāti italiešu gleznotāju aprindās XV gadsimtenī iegūst ļoti zema apvāršņa paņēmieni (bieži pat zemāks par gleznas apakšējo rāmi), ko dēvēja „disotto in su”, t. i. no apakšas uz augšu — paņēmieni, kas skatītāju apžilbināja ar pēkšņiem rakursiem un asu telpas iluziju (Učello, Mantenja). XV gadsimteņa beigās šī kaislība eksperimentēt ar telpu norimst, galējības izlīdzinās, un klasiskā stila laikmetā izveidojas mierīga, nosvērta schēma, pie kam apvāršnis atrodas pašā gleznas vidū. Reakcija pret klasisko stilu (it sevišķi XVI gadsimteņa otrā pusē), mistiski irracionālās manieristu tieksmes, no jauna sagādā popularitāti augstajam apvāršnim (šoreiz kombinācijā ar vertikālo gleznas formātu). Baroka laikmetam raksturīga vislielākā dažādība apvāršņa

lietošanā. Mākslinieks brīvi un apzinīgi izmanto visas ritmiskas un emocionālas iespējas, kas slēpjas apvāršņa izvēlē, un atkarībā no gleznas temata, noskaņojuma, dinamikas rīkojas ar visu redzes punktu diapazonu, no visaugstākā (it kā no putnu lidojuma) līdz viszemākam, ko dēvē par „varžu perspektīvu”. Jauns lūzums iestājas rokoko laikmetā, kad glezniecībā atkal parādās tieksme pēc viena noteikta apvāršņa veida — un proti, pēc zemā apvāršņa. Pirmā acu uzmetienā varētu likties, ka rokoko gleznotāji atgriežas pie agrā itāliešu renesanses laikmetā iemīļotā paņēmiena. Tomēr, tuvāk aplūkojot, konstatējama ļoti liela atšķirība. Kvatrocēto glezniecībā zemaais apvāršnis apvienojas ar ļoti lieliem figuru apmēriem, turpretī rokoko gleznās figuras parasti tēlotas ļoti mazas. Nevis cilvēks saista tagad gleznotāja fantāziju, bet pati telpa, atmosfēra, cilvēka apkārtne, tāles bezgalība un gaisa dūmaka.

Ja mēs dziļāk ielūkosimies šīs evolūcijas gaitā, tad acīs dursies apvāršņa simboliskā, gandrīz pravietiskā nozīme. Visiem harmoniskiem, ar stingrām tradīcijām saistītiem stiliem raksturīga vienāda, pastāvīga apvāršņa shēma. Bet visas apvāršņa līmeņa svārstības, tā pēkšņie lēcieni uz augšu un leju nozīmē, ka šķobās paši stila pamati, ka izgaissušas stila tradīcijas un ka briest radikāls lūzums pasaules uztverē un novērtējumā.

PAR GRAFIKAS PROBLEMĀM

Jaunākās grafikas vēsturē skaidri saskatāms savdabīgs pārtraukums attīstībā, klusēšanas posms, gandrīz pagrimums daudzās grafikas nozarēs, it sevišķi litografijā un kokgriezumā. Kā izskaidrojams šis grafikas stila sairums, kas aptver gandrīz visu XIX gadsimteņa otro pusi? Nav šaubu, ka jaunākās grafikas liktenim sevišķi nelabvēlīgs bija vispirms Eiropas mākslas pagrieziens impresionisma virzienā. Impresionisma kustība, kas radās gleznotāju vidū, centās ievirzīt savā gultnē arī visas citas mākslas — kā tēlniecību, tā arī grafiku, muziku un dzeju. Bet impresionistu mērķis — dabas pasīvā uztvere, acumirkļīgā optiskā iespaids fiksācija — kas pavēra gluži jaunas iespējas glezniecībā, bija svešs un pat naidīgs grafiskās mākslas principiēm. Impresionisma ietekmē grafiķi jūsmoja par ātra uzmetuma tehniku, par krāsaina iespaids skicēšanu, tas ir par problemām, kas runā pretī grafikas stilistiskai dabai, un otrādi, sāka aizmirst savas mākslas iedzimtās priekšrocības un tieksmes, proti — izdomu un improvizāciju, prasmi stāstīt, simbolizēt un ilustrēt. Līdz ar to grafikas (un it sevišķi litografijas) attīstību nobremzēja fotografijas izgudrošana un fotoķīmisku reprodukcijas līdzekļu atrašana. Fotografija sašaurināja grafiķa darbības aploku, atņēma viņam zinātnisku ilustrāciju, ģimetni un

gandrīz pilnīgi nobīdīja viņu no reprodukcijas uzdevumiem.

Tikai XIX un XX gadsimteņa mijā grafika atkal sāk atspīgt no divkārša sitiena, ko tā bija dabūjusi no impresionisma un fotogrāfijas, un pamazām mēģina atkarot sev tiesības praktiski un idejiski kalpot dzīves vajadzībām (plakāta, ilustrācijas, grāmatas vāka u. tml. nozarēs) un līdz ar to rehabilitēt neatkarīgu grafisku stilu. Mūsdienās iespiedgrafikas māksla nenoliedzami pārdzīvo jaunu uzplaukuma laikmetu. Pārspējot paklausīgas un bezpersoniskas tušas kārdinājumus, grafiķi tiecas atdzīvīnāt sakarus ar amata tradīcijām un atkal uzklaua tīri grafisku materialu un instrumentu specifisko valodu. Šai ziņā ļoti raksturīga evolūcija, ko grafikas māksla nostaigājusi Latvijā pēdējos 12—15 gados. Ja šī posma sākumā pirmajā vietā bija izvirzījusies neatkarīga, pusgleznieciska grafika, ja tā varētu izteikties, „stājgrafikas” nozare (akvarelis, tuša), tad pēdējos gados iezīmējas radikāls pagrieziens lietišķās iespiedgrafikas virzienā (ilustrācija, grāmatas vāks, plakāts). Ja pirmskaņa laikmetā mākslinieki grafiķi izrotāja galvenokārt greznus bibliofilu izdevumus ar mazu tiražu, tad pēdējos gados grafiķus aizvien biežāk aicina aktīvi piedalīties plašo tautas aprindu garīgajā dzīvē, popularizēt lētu grāmatu, pacelt iespēšanas vispārējo māksliniecisko līmeni.

Tomēr šī grafikas uzdevumu un paņēmienu atdzimšana ne vienmēr sastop pamudinājumu un atbalstu tagadējā sabiedrībā. Grafikai, kas

liekas ir popularākā no visām tēlotājām mākslām, mūsu dienās sevišķi bieži jāsadužas ar plašāku aprindu atsvešinājumu un neizpratni. Vai tas nenotiek tādēļ, ka iespiedgrafikas pagrimuma laikā grafikas stila tradīcijas bija satricinātas un sajukuši novērtējuma pamatkriteriji? Vai mūsdienu skatītājs bieži neprasa no grafikas tādus efektus, kas runā pretī grafikas estetikai, un, otrādi, vai viņš nepaiet vienaldzīgi garām īstākām un oriģinālākām grafikas vērtībām? Tādēļ, šķiet, nebūtu lieki pakavēties pie dažām īpatnējām grafikas problemām un atdzīvināt grafikas specifiskās valodas tradīcijas.

Mēģinājumam atrast pareizu pieeju jebkuram glezniecības, tēlniecības vai arhitektūras darbam ir neatvairāmi jāsākas ar darba materiālas struktūras, formālu elementu analīzi. Gleznā izteiktās idejas un emocijas nevar radīt atbalsi, ja mēs neesam iemācījušies saprast gleznotāja specifisku valodu, neesam piesavinājušies kompozīcijas ritmu, kolorīta diapazonu, kustības, gaismas un telpas interpretāciju — vienā vārdā, gleznieciskās saceres fonētiku un morfoloģiju. Grafikas izpratnei šī metode nav vienmēr noderīga (vēlāk mēs redzēsim, kāds tam iemesls). Lai pareizi orientētos grafikas estētiskajā iedarbībā, jāiet tieši pretējs ceļš, jāiesāk ar grafikas ideoloģiskām, emocionālām, alegoriskām vai ilustratīvām tendencēm, jāiet, tā sakot, no jēgas pie skaņām un burtiem, no idejas pie tās simboliskās zīmes.

1. Karikatura.

Varbūt visspilgtāk grafikas ideoloģisko un tematisko strukturu parāda karikatura. Termins „karikatura” cēlies no italiešu vārda caricare — burtiski uzkraut, nevienmērīgi pasvītrot, pārspīlēt, izķēmot, deformēt. Tādēļ ikvienu pasvītrotu, pārspīlētu, izķēmotu cilvēka, lietas vai notikuma tēlojumu ar nolūku izzobot mēdz dēvēt par karikaturu. Ar ko tad izskaidrojams, ka karikatura it sevišķi atbilst grafikas līdzekļiem, ka tā vai nu maz piemērota citu mākslu (glezniecības, tēlniecības) formai strukturai, vai arī citās mākslas nozarēs nesasniedz vajadzīga efekta? Lai atbildētu uz šo jautājumu, vispirms jākonstatē, vai katrs pārspīlējums jeb deformējums mākslā tiešām pelnī karikatūras nosaukumu. Protams nē. Pie tam jāņem vērā, ka karikatūras novērtējums var būt atkarīgs kā no mākslinieka lietotiem līdzekļiem, tā arī no viņa mērķiem.

Runājot par līdzekļiem, jāsaka, ka, pirmkārt, karikatura vienmēr pamatojas uz vienpusīga pārspīlējuma vai pasvītrojuma. Ja pārspīlējums ir vispusīgs, ja aizķer visu, gan fizisko, gan garīgo cilvēka vai parādības kodolu, tad labāk runāsim nevis par karikaturu, bet par kāpinājumu, sasprindzinājumu, par sublimējumu. Otrkārt, karikatura nozīmē kāda normala stāvokļa pārkāpšanu. Ja mēs neizjūtam novēršanos no normas mākslinieka sacerē (vai arī ja tāda norma vispār neeksistē), tad tādu absolūti fantastisku deformāciju, tā sakot, pilnīgu dabas noliegumu mēs sauksim nevis par

karikaturu, bet par grotesku. Karikaturai nepieciešama zināma, kaut arī attāla līdzība ar dabu, zināma realitātes atbalss vai normalis kriterijs. Tieši šī iemesla dēļ, piemēram, nav iespējama nedz Dieva, nedz velna karikatūra.

Kas attiecas uz karikaturas specifiskajiem mērķiem, tad tos nosaka vispirms tieksme atstāt komisku iespaidu, izzobot, nopelt. Tādēļ grūti pievienoties pazīstamā karikaturas vēsturnieka Fuksa domām, ka iespējama pozitīva karikatūra (pie tam es, saprotams, runāju nevis par autora personīgo morāli, kas var būt ļoti teicama, bet par pašu karikaturas saturu — tam katrā ziņā jābūt negatīvam, citādi zudīs viss komisma asums, zobgalības dzelīgums). Pat visāda veida labsirdīgu pārspīlējumu gribētos piedēvēt ne tik daudz karikaturai, cik humoristiska attēlojuma nozarei. Karikaturu vienmēr rada neapmierinātība, tā vienmēr satur kritikas elementu. Tikpat svarīgs vēl kāds cits karikaturas tematisks priekšnoteikums — tai vienmēr jābūt vērstai pret personu vai faktu, vai kādu konkrētu spēku; kamēr katru pasvītrotu vai pārspīlētu attēlojumu, kuŗa dzelīgums vērstas pret abstraktu jēdzienu vai parādību, mēs sauksim par satīru, nevis par karikaturu. Beidzot nav jāaizmirst vēl viena specifiska karikaturas īpatnība, ar ko tā atšķiras no citiem komiskas deformācijas veidiem (piemēram, no šarža vai parodijas) — karikaturai katrā ziņā nepieciešama tendence: pamācīt, audzināt, aģitēt, cīnīties. Karikaturai jābūt asai un aktuālai, tā vienmēr cīnās par kaut ko un protestē pret kaut ko.

Tagad mums ir skaidrs, kādēļ karikatūra ir tieši grafisko mākslu iemīļotākais ierocis un kādēļ tā neatbilst visu citu tēlotāju mākslu dabai. Tiesa gan, gleznotāji un tēlnieki bieži vien mēģināja komiski deformēt cilvēka veidolu vai kādu situāciju, tomēr tikai retos gadījumos šie mēģinājumi sniedz īstu karikatūras efektu un drīzāk pieder groteska, satiras, parodijas aplokam.

Kas attiecas, piemēram, uz tēlniecību, tad karikatūras ideja, patiesību sakot, ir pretrunā skulptūras dabiskiem pamatiem, jo taustes sajūtām, kas iedvesmo tēlnieka saceri, pašām par sevi nav smieklīgā, neveiklā vai komiskā pazīmju, un tikai redzamība dara priekšmetus karikatūras cienīgus. Tāmdēļ arī plastiska karikatūra nav īpatnēja laikmetiem, kad valda tīri plastisks pasaules uzskats, un parādās vienīgi tad, kad mākslinieka sacerē sāk dominēt optiskie priekšstati. Pietiek, ja mēs salīdzināsim klasiskā un hellenistiskā laikmeta grieķu skulptūru vai atcerēsimies, cik vēlu un kādos apstākļos karikatūra parādās japāņu plastikā, lai pārlicinātos, ka karikatūra nav īsts tēlnieka uzdevums.

Bet galvenais iemesls, kādēļ karikatūra tiecas tieši pēc grafikas, ir tas, ka karikatūras iedarbība (piemēram, tās mulsinošā līdzība ar oriģinālu, par spīti formu pilnīgai deformācijai) pamatojas nevien uz optiskiem, uzskatāmiem priekšstatiem, bet arī uz abstraktiem jēdzieniem, uz pārdomām. Īsta karikatūra apelē pie mūsu zināšanām par cilvēka raksturu vai notikuma būtību, pie mūsu intelekta rotaļas.

Pie tam karikatura vienmēr un neizbēgami saistās ar tekstu, ar atributiem un komentāriem, kas atklāj tās nozīmi, ar vārdu un simbolu. Citiem vārdiem, karikaturu var realizēt tikai tā māksla, kas pēc savas dabas ir abstrakta, simboliska, māksla, kas prot rīkoties nevien ar veidoliem, bet arī ar zīmēm — un tāda ir grafika. Ir vēl viens tīri stilistisks grafikas elements, kas padara grafiku sevišķi piemērotu karikaturai. Grafika operē vispirms ar līniju, bet līnijai vairāk kā jebkuŗam citam tēlotājas mākslas līdzeklim piemīt pašvērtīga izteiksme: pilnīgi neatkarīgi no tā, ko līnijas tēlo, pašā līniju lauzumā un piespiedienā, tempā un kombinācijās var slēpties pasvītrojuma, pārspīlējuma vai deformācijas elements; pats līniju raksturs var veicināt karikatūras komisku iedarbību, radīt ironiju vai smieklus. Līniju rotaļa apvienota ar līdzību un simbolu valodu — tāda līdzekļu kombinācija ir tikai grafiķa rīcībā.

Ja ar šādu teoretisku pamatu mēs stāsimies pie karikatūras vēstures, tad nāksies atzīt, ka tīrā veidā karikatura parādās ļoti vēlu, patiesībā tikai XVIII gadsimtena beigās. Ļoti liela daļa no tā, ko parasti piedēvē karikaturai — ēģiptiešu un indiešu dievu attēli ar zvēru galvām, komiskie zīmējumi uz grieķu vāzēm, gotisko baznīcu himeras — patiesībā pieder idolatrijai, groteskam, šaržam, alegorijai, parodijai u. t. t. — vai nu tādēļ, ka tur nav tendences izzobot, vai arī tādēļ, ka nav novirzīšanās no normas, ka attēla saturs nav vērst pret noteiktu personu. Labākā gadījumā te var

runāt par karikaturas prologu, priekšvēsturi. Karikatura šī vārda tiešākajā nozīmē sāk parādīties viduslaiku beigās un reformācijas laikmetā — satiriskās lapās, kas vērstas pret pāvestu, mūkiem, pret visām cilvēku vājībām. Bet ja šeit arī ievērots viens karikaturas no- teikums — apsūdzības tendence, tad parasti nav otra — konkrētas personas (piem., flāmu mākslinieka Breigēla satiras, kas vērstas pret abstraktiem jēdzieniem — aklumu, nesātību, mantkārību). Bez tam šo attēlojumu komiskā iedarbība pamatojas ne tik daudz uz īstenības izkēmošanu, cik uz īstenības pārveidojumu, „pārnesumu” kaut kādās simboliskās zīmēs vai situacijās. Pat Leonardo da Vinči zīmējumi ar kropļām, izkēmotām galvām nezina vai pelnī karikaturas nosaukumu šī vārda īstajā nozīmē, lai gan tie izmanto karikaturas tipisko ieroci — vienpusīgu pasvītrojumu un pārspīlējumu. To mērķis ir ne tik daudz savādību un krop- lību izzobošana, cik dabas pētīšana, galvas or- ganiskas struktūras studēšana, mimikas un fi- ziognomikas noslēpumu atklāšana. Arī Kallò grebumiem ir visas karikaturas pazīmes (pat ironiskā līniju izteiksmība), bet nav karikatu- ras mērķu.

Tikai XVIII gadsimtenī karikaturas mērķi un līdzekļi sāk saplūst vienā organiskā veselā. Par Eiropas jaunākās karikaturas ciltstēvu uz- skatāms anglis Hogarts, kas XVIII gadsimteņa 30-jos gados uzstājas ar didaktiska žanra cik- liem, kur viņš izzobo cilvēku netikumus, iro- nizē par vēlēšanu sistemu, ģimenes dzīves „priekiem” u. t. t. Pie kam jāpiezīmē, ka attīs-



Goja. Skopulis.

tības gaitā karikatura aizvien vairāk individualizējas: Breigeļa satīrās izzoboti bezpersoniski, kolektīvi netikumu paudēji; Hogarta cikli ilustrē jau viena un tā paša, gan anonima, tomēr jau individuāla varoņa likteni. Tomēr šai agrajā attīstības pakāpē karikaturas deformācijas un pārspīlējumi skaņ ne tik daudz personas, notikumu varoņus, cik pašas situācijas, kuņās viņi nokļuvuši. Turklāt Hogarts, tāpat viņa sekotājs Rolandsons necenšas piešķirt dzēlīgumu pašiem karikaturas grafiskiem līdzekļiem, bet apmierinās ar raksturojumu un stāvokļu komismu. Tādējādi var teikt, ka Eiropas karikatura iesākas ar sižetu, un tikai pamazām tās rīcībā stājas arī ekspresijas formālie elementi.

Nākošo soli karikaturas evolūcijā spēļ Goja. Ja Hogarta un viņa angļu sekotāju zobgalība vēsta galvenā kārtā pret notikumu, darbības komismu, pret varoņu fiziskām īpašībām, tad par Goju var teikt, ka viņa karikaturas vēltītas garīgām situācijām, zoboļas par jūtām, cenšas izķēmot cilvēku emociļas. Pie tam Goļas groteskos komiskā vai baigā iedarbība izriet nevien no temata saceres, bet tik pat daudz arī no stilistisko līdzekļu ekspresijas: no porporciju patvaļīgās rotaļas, no apveidu laužu- ma, pēkšņiem gaismēnas pretstatiem. Tomēr arī Goļas karikaturai vēl trūkst spilgti izteikta personīga rakstura. Šo personīgo asumu, individualo dzēlīgumu karikatura pirmoreiz iegūst franču romantiķa Onorē Domjē litografijās — šis mākslinieks uzskatāms par izcilāko Eiropas karikaturas meistaru. Viņš prot panākt komis-



O. Domjè.

Klaunu parāde.

kus efektus no darbības, situācijām, noskaņojumiem, jūtām; viņš kariķē nevien pozes un mimiku, bet arī visu cilvēka ķermeņa strukturu (var teikt, ka Domjē radījis savu kariķētu cilvēka anatomiju, kur visdīvainākie kroplumi kļūst reali, organiski iespējami); vēl vairāk, Domjē karikaturai pakļauts arī tērps un priekšmeti, kas ietver viņa varoņus, gaismu un gaiss, ar ko viņi elpo; pašā līniju dinamikā, aktivitātē, slēpjas zobgalības dzelonis vai draudu grāvieni.

Domjē iedvesmotā Eiropas karikatura pārdzīvo savu pirmo un spožāko uzplaukumu Francijā XIX gadsimta 40-jos un 50-jos gados, pārejas laikmetā no romantisma uz realismu. Tam seko ilgstošs pārtraukums, kas atbilst jau atzīmētajam visu grafisko mākslu klusuma posmam. Jauns karikatūras uzplaukums vērojams XIX gadsimta pašās beigās, pie kam šoreiz tas skar gandrīz visus lielos Eiropas mākslas centrus, sakarā ar ko dzimst vesela rinda specialu, tikai karikaturai veltītu žurnālu. Tuluz-Lotreks Francijā, Heine Vācijā, norvēģis Gulbransons, beļģis Rops ir satiriskas grafikas izcilākie pārstāvji.

Salīdzinot šos abus karikatūras uzplaukuma posmus, var teikt, ka visumā jaunāko laiku karikatura vismīlāk piegriežas situācijai un noskaņojumam, bet mazāk interesējas par darbību un stāstu, ka tā ir abstraktāka un fantatiskāka savā tematikā un arī stila paņēmienos — tā mīl vairāk saīsināt, izlaist, neizteikt līdz galam, labprātāk lieto plakanu siluetu nekā plastiski veidoto formu. No jaunizgudrotiem

modernās karikatūras paņēmieniem būtu sevišķi jāpasvītrot divi. Vienu, ko pastāvīgi lieto Gulbransons, gribētos nosaukt par ģeometrisko dabas stilizāciju. Otru paņēmieni (pirmais to sāka lietot Tuluz-Lotreks, bet visspēcīgāko izpausmi tas gūst vācu karikatūrista Grosa zīmējumos) varētu raksturot šādi: humoristisko efektu pasvītrot pats šķietami naīvās un neveiklās svītras vilciens — dabas deformāciju šeit it kā diktē nevis apzinīgi mākslinieka nodomi, bet liekas, ka karikatūra nevilus, pati no sevis izriet no nedrošo un saraustīto svītru bērnišķīgās valodas, it kā līnijas nevarētu uzreiz nokļūt īstajā vietā.

Vēl kāds secinājums dabiski uzmācas pats no sevis, ja mēs salīdzinām Eiropas karikatūras stilus. Kādi laikmeti un kādi mākslas virzieni sagādā vislabvēlīgākos apstākļus karikatūras uzplaukumam? Nav grūti konstatēt, ka nedz konsekvēntam realismam, nedz galējam ekspresionismam nebija izdevies radīt spēcīgu karikatūru. Un tas pilnīgi saprotams. Realisma laikmetā mākslinieks redz pasauli pārāk normāli un patiesi, lai meklētu apmierinājumu karikatūras patvaļīgos izkēmojumos. Turpretī ekspresionisma laikmetos māksla tik bieži un konsekvēnti izmanto dabas pārveidošanas un stilizācijas paņēmieni, ka zūd visas robežas starp apzinīgo un neapzinīgo deformāciju, starp karikatūru un izteiksmību vispār. Bet vislielākās iespējas karikatūrai paveicas pārejas laikmetos, stila lūzuma brīžos, kad no romantikas un fantastikas māksla pāriet pie realisma (Kallò, Domjè), vai otrādi, kad dedzīgo vēlēšanos



Vallotons. Manifestacija.



Gross. Ielas tipi.

reproducēt un aprakstīt dzīvi nomaina tieksme iedziļināties lietu būtībā, iemiesot jūtas un idejas uzskatāmos, veidos (Goja, Tuluz-Lot-reks). Karikaturai, tāpat kā grafikai vispār, nepieciešama pretstatu rotaļa, balansēšana uz

pretrunām — starp abstrakciju un realitāti, starp iluziju un simboliku, starp veidolu un zīmi.

2. Plakāts.

Karikaturu zināmā mērā var ietilpināt nepatstāvīgas jeb pavadītājas grafikas nozarē. Pirmkārt tādēļ, ka karikaturai parasti nepieciešams komentars vārdos, bet otrkārt tādēļ, ka tā vienmēr vēršas uz kaut kādu ārpus tās stāvošu mērķi, vienmēr darbojas kādas tendences labā — aģitē, protestē, apsūdz. Tieši šī tendence pārliecināt tuvina karikaturu otram nepatstāvīgās grafikas veidam — plakātam. Šo radniecību vēl pavairo plakāta un karikaturas gandrīz vienāda vecums — tikai plakāts ir vēl jaunāks, tas radies vēl vēlāk nekā karikatūra. Ja karikatūra šī vārda tagadējā izpratnē savus pirmos soļus spēŗ XVIII un XIX gadsimteŗa mijā, tad īsta plakāta parādīšanās attiecināma varbūt uz XIX gadsimteŗa beigām. Nav jābrīnās par tik vēlu plakāta izcelšanos, jo plakāts ir taču viens no aktivākiem reklāmas līdzekļiem, bet reklāma, šī bezpersoniskā suģestīvā enerģija, kas griežas pie plašākām patēŗētāju masām, ir savukārt radusies tikai visjaunākos laikos. Reklāma ir cieši saistīta ar kapitalisma uzplaukumu, ar rūpniecības progresa plašo vērienu; arī īsts plakāts iegūst jēgu tikai daudzsejaina pūļa kustībā, tikai lielas pilsētas distancēs.

Un tomēr, kā karikaturai, tā arī plakātam ir savs prologs, sava priekšvēsture. Nav šaubu, ka jau lielākās Romas imperijas metropolēs,

Romā un Aleksandrijā, bija populari visādi sludinājumi. To pēdas uzglabājušās pat tādās nelielās provinces pilsētās kā, piemēram, Pompējos. Tā saucamie „alba“, kas novietoti visdzīvākajās ielās, atgādina mūsu reklāmu stabus vai ekrānus. Tie bija līdzīgi kulisēm, kuras pilastri sadalīja vairākos laukumos, kur visādi sludinājumi un paziņojumi bija uzgleznoti sarkaniem vai melniem burtiem. Pēc Romas imperijas krišanas uz ilgu laiku zūd prasība pēc reklāmas. Tā bija pilnīgi lieka mazajās pilsētās viduslaiku sākumā, kad sacensību tirdzniecībā un amatniecībā stingri regulēja amati un kad lasīt pratējus varēja sastapt gandrīz tikai aiz klostera sienām. Stāvoklis pamazām mainās XIV gadsimtenī, uzplaukstot pilsētas kulturai. Un tomēr pirmie sludinājumi mūsu izpratnē parādās tikai XV gadsimteņa vidū. Ierosinājums nāk no grāmatu iespiešējiem un grāmatu tirgotājiem, kas agrāk par citiem izmantoja sludinājuma ideju, paziņojot uz nelielām lapiņām jaunas grāmatas sagatavošanu un iznākšanu. Ar 1491. gadu datēts vecākais mums pazīstamais ilustrētais plakāts. To laida klajā Antverpenes izdevējs Gerards Lejs: plakāts ziņo, ka „Leģenda par skaisto Meluzīnu“ sagatavota iespiešanai, un to rotā no sagatavojamās grāmatas patapināta ilustrācija. Tālākā attīstībā grāmatu izdevēju ideju uzķēr citi uzņēmēji, lai propagandētu preces un amatniecības ražojumus. Tāpat pamazām sāk lietot plakātus, lai izziņotu dažādas svinības un izrādes. Visi šie archaiskā laikmeta plakāti tomēr ir ļoti nelieli, un attēlojumam tur pie-

šķirta tikai papildu loma. Šī, tā sakot, „intimā” plakāta uzplaukums attiecināms uz XVIII gadsimteni, kad par vispopulārāko sludinājuma veidu kļuš sludinājuma kartiņa, ko izsūta atsevišķiem pasūtītājiem un patērētājiem. Sevišķi augstas kvalitātes šie miniaturie plakāti ir Francijā, kur tie visbiežāk paziņo mākslinieku un antikvaru adreses un kur to izgatavošanai pieaicina visievērojamākos grafikas meistarus. Parasti šīs ļoti maza apmēra, ļoti rūpīgā un sīkā vaŗa grebuma vai asējuma tehnikā izstrādātās XVIII gadsimteņa adreses un programmas ir pilnīgs pretstats tagadējam plakātam kā formas ziņā, tā arī pēc sava intimā un privatā rakstura.

Pirmais idejiskais un stilistiskais pagrieziens mūsdienu plakāta virzienā iezīmējas XIX gadsimteņa 20-jos gados, kad plakāta pagatavotāji piegriežas tikko izgudrotai litografijas tehnikai. Šī pārmaiņa sākumā ļoti nelabvēlīgi atsaucas uz plakāta māksliniecisko kvalitāti, jo romantiskais noskaņojums, ko tai laikā pārdzīvo Eiropas māksla, bija ļoti naidīgs visāda veida praktiskiem, lietišķiem nolūkiem un prasīja nošķirt „augsto” mākslu no amatniecības. No otras puses, varbūt tieši tādēļ, ka plakāts mākslinieciskā ziņā kļuš rupjāks un skaļāks, plakāta valoda tagad ir daudz vairāk piemērota reklāmas mērķiem un var saistīt daudz plašāku sabiedrības slāņu uzmanību. Litografijas tehnika ļauj ievērojami palielināt plakāta apmērus; tā efekti skan stiprāk, vilina spēcīgāk; līdz ar to teksts ieņem aizvien mazāk vietas, bet teksta burti kļuš aizvien lie-

lāki. Tomēr pats attēlojums tā laika plakātos paliek vēl siks, plakāts jāskata ilgi un uzmanīgi un tā kompozīcijai nav nekāda dekoratīva vispārinājuma.

Nākošā svarīgā evolūcijas pakāpe attiecināma uz pagājušā gadsimta 60-jiem gadiem, kad chromolitografijas tehnika ļauj iespīest krāsainus plakātus. Iespēja pagatavot krāsainas kompozīcijas saista pie plakāta mākslinieku uzmanību, tomēr galvenā kārtā nevis grafiķus, bet gleznotājus, it sevišķi, kad modē nāk plakāti mākslas izstādēm. Savā laikā slavenais, bet tagad gandrīz aizmirstais Vīnes gleznotājs Makarts bija pirmais, kas sāka jūsmot par izstādes plakāta problēmu (internacionālā mākslas izstāde Vīnē, 1882. gadā). Tomēr šo mākslinieku interese par plakātu neievīzīja tūlīt pareizā gultnē tā stilistisko attīstību. Impresionisms, kas toreiz dominēja glezniecībā, nebija labvēlīgs plakāta plauksmei. Acumirkļīgais iespaids, pēc kuŗa tiecās impresionisti, radīja plakātā pārāk izplūstošus efektus, laupīja tam galvenos akcentus un stila lakonismu. Īsts radikals lūzums, kas noved pie tagadējā plakāta koncepcijas, norisinās tikai 80-to gadu beigās un 90-to gadu sākumā. Kādi ir šī lūzuma galvenie cēloņi? Svarīgākais no tiem ir mākslas novirziens uz simbolismu, uz vispārinātu, stilizētu un ekspresīvu dabas uztveri. Francijā jaunie meklējumi saistīti ar vairāku izcilu glezniecības meistarv vārdiem — sevišķi ar Van-Gogu un Gogēnu; Vācijā šī kustība sākas mazliet vēlāk, un te jaunie mākslinieki pulcējas ap diviem populāriem žurna-

liem — „Jugend“ un „Simplicissimus“. Bez tam nav jāaizmirst vēl divas mākslas dzīves parādības, kas bez šaubām arī sekmēja plakāta stila attīstību XIX gadsimteņa beigās. Pirmkārt — mēģinājumi atdzīvināt sienu glezniecības un dekoratīvās mākslas aizmirstās tradīcijas (Püvi de Šavans un V. Moriss). Otrkārt — sajūsma par japāņu krāsaino kokgrīzumu, ar tā spēcīgiem apveidiem un vienkāršām krāsainu plankumu saskaņām. Vispār aizraušanos ar līniju, apveidu, siluetu, no vienas puses, un tieksmi pēc sintētiskas, monumentālas saceres, no otras puses, var uzskatīt par galveniem īsta plakāta stila priekšnoteikumiem.

Jaunākā mākslinieciskā plakāta dzimtene ir Parīze. Var pat teikt vēl precīzāk — modernais plakāts dzimis Monmartrā, mākslas bohēmas un nakts krodziņu, cirka un varietē kvartālā, apašu un dzīves baudītāju trokšņainā un raibā pasaulē. Pirmie plakāti ar nenoliedzami augstu mākslas vērtību un turklāt tādi, kuļos var saskatīt apzinīgus specifiska plakāta stila meklējumus, bija darināti un izkārti tieši Monmartrā. Tie sludināja par jauna varietē atvēršanu, par jaunas kafēšantana zvaigznes uzstāšanos, par jaunu dēķu romānu, jaunu melodrāmu vai jaunu kosmetikas līdzekli. Šo plakātu tehnika — krāsaina litografija. To autori vieglprātīgie, draiskulīgie, bet spilgti apdāvinātie mākslinieki, kuļos parasti piedēvē Monmartra skolai — Šerē, Vijets, Leandrs, Steins un, protams, it sevišķi Tuluz-Lotreks — viņš ar pilnām tiesībām uzskatāms par mo-

dernā plakāta stila ciltstēvu; viņa darbi vēl tagad nav zaudējuši savu svaigumu un var noderēt par dekoratīvās ekspresijas paraugu.

Tomēr, vērīgāk ieskatoties Monmartra mākslinieku plakātos, nav grūti ieraudzīt, ka tiem vēl daudz kā trūkst no prasībām, ar kādām mūsu laiks pieiet šai nozarei (pat ģenialā Tuluz-Lotreka plakāti ne vienmēr atbilst mūsdienu plakāta koncepcijai). Pēc mūsu gaumes Monmartra plakātos pārāk daudz kaligrafijas un glezniecisku noklusējumu, temps šķiet par smagu un gausu, bet valoda pārāk piesātināta ar realistisku psiholoģiju. Mūsu neapmierinātība te pilnīgi saprotama. Tā izriet vispirms no sabiedriski ekonomiskiem apstākļiem. Eiropas pilsētas dzīves temps XIX gadsimteņa beigās taču bija daudz gausāks un, tā sakot, intimāks; arī rūpniecības produkcija tai laikā nebija saistīta ar tik asu konkurenci, nebija domāta tik plašām masām, tai nebija vajadzīgi tādi sugestijas līdzekļi, kādus izvirza modernā reklāma. Tikpat svarīgs vēl kāds moments. Šie pirmie mākslinieciskās reklāmas meistari pievērsās plakātam būdami gleznotāji. Atskaitot Tuluz-Lotreku un varbūt arī Steinlenu, neviens no tiem nebija profesionāls grafiķis. Viņi ienesa tīri grafiskajā plakāta nozarē glezniecības paņēmienus; viņu ekspresija bija vai nu pārāk liriska, vai pārāk realistiska; viņi neprata vai arī negribēja izmantot tās stilistiskās iespējas, kas dabiski izriet no litografijas tehnikas, no tās specifiskajiem instrumentiem. Ar vārdu sakot, viņi visiem līdzekļiem gribēja padarīt plakātu par gleznu.



Francū plakāis.

Pilnīgu uzplaukumu, neatkarīgu stilu un maksimālu efektu plakāts sasniedz tikai tad, kad tā produkciju galīgi pārņem savās rokās profesionālie grafiķi un kad brīvo mākslas iedvesmu sāk regulēt reklāmas psiholoģiskās un optiskās prasības, citiem vārdiem, kad plakāts kļūst par visasāko, visaktualāko publiskas, masu aģitācijas līdzekli.

Tas notiek tikai XX gadsimtenī, pie kam plakāta uzplaukums pirmskara gados iegūst tādu vērienu un tādu spēku, ka plakāta specifiskie paņēmieni sāk iedarboties uz laikmeta vispārējo stilistisko koncepciju (sevišķi spēcīgi plakāts ietekmē Eiropas glezniecības attīstību).

Ieskatīsimies tagad modernā plakāta paņēmienos un uzdevumos un mēģināsim noteikt tā galvenos stilistiskos principus. Vispirms pilnīgi skaidrs, ka plakāts domāts iedarbībai iztālēm un ka tā iedarbībai jābūt straujai. Parasti plakātam ir darīšana ar masu, pūli, kas modernās pilsētas dinamiskajā tempā ātri mainās — tādēļ plakāta valodai jāpārliedzina pirmajā acu uzmetienā, tā saucienam jābūt, tā sakot, zibensātram. Tikpat svarīgs otrs plakāta priekšnoteikums: plakāts vienmēr saistīts ar zināmu plakni — ar sienu, stabu, logu u. tml. Šai ziņā plakāta stils neapšaubāmi radniecisks sienas, dekoratīvās glezniecības (freskas vai mozaīkas) stilam. Bet nedrīkst aizmirst arī kādu ļoti svarīgu principālu atšķirību starp dekoratīvo glezniecību un plakātu (šo atšķirību, diemžēl, bieži neievēro plakātu kompozīciju autori). Dekoratīvā glezniecība tiešām nesarau-

jami saistīta ar sienu, pieder sienai, uz sienas vai pat varbūt pašā sienā dzīvo. Turpretī plakāts, kaut gan bez sienas grūti iedomājams un zaudē bez sienas atbalsta savas vitalās funkcijas, tomēr nav saistīts ar sienu organiski; plakāts tikai tiek pielikts, pielipināts pie sienas — tā tad tam ir arī kaut kāda patstāvīga, no sienas neatkarīga eksistence.

Arī savos stilistiskajos principos plakāts drīz tuvo saskāras ar sienas glezniecību, drīz atkal tālu no tās atkāpjas. Kopējs ar dekoratīvo glezniecību plakātam vispirms tā plakana raksturs. Tāpat kā sienas freskā, arī plakātā mākslinieks izvairās uzsvērt telpas dziļuma iluziju, cenšas atsacīties no pārāk plastiska, ķermeniska formu modulējuma. Plakāta mākslas pamatā ir sintētiska kompozīcija, tai pietiek ar nedaudzām plašām plaknēm, un tā aprobežojas ar vispārinātiem apveidiem. Nedaudzu krāsainu plankumu atbalstītais lineārais ritms — lūk, dekoratīvās glezniecības, tāpat plakāta galvenais līdzeklis, ko nosaka sadarbība ar sienu. Bet blakus šim līdzeklim plakāts pieļauj, vēl vairāk, prasa arī tādus līdzekļus, kas atrauj to no sienas un, tā sakot, noraida tā enerģiju un aicinājumus apkārtējā telpā. Jo plakāta mērķis ir nevien sludināt un demonstrēt, tam jāpārlicina, jāvilina, jāpārsteidz. Nepietiek, ja plakāts tikai modina uzmanību, plakāta uzdevums uzmanību sakarsēt un piekalt. Bieži saka, ka plakātā mākslinieka stilistiskie nodomi var neatbilst reklāmas praktiskajiem uzdevumiem. Bet jāšaubās, vai tas tiešām tā varētu būt. Ja plakāts iemieso aicinājuma hip-

notisko spēku, ja tas iespiežas, ieburbas līdz tam vienaldzīgā gaŗāmgājēja domās un jūtās, tad to var panākt vienīgi mākslinieciskas ekspresijas iedarbība, bet šāda iedarbība nenoliedzami atbilst arī visām praktiskām reklāmas prasībām. Citiem vārdiem — katrs mākslinieciski vērtīgs plakāts līdz ar to arī ir labs plakāts un otrādi. Šo satraukumu, mulsumu, plakāta hipnotisko iedarbību arī noteic līdzekļi, kas atrauj plakātu no sienas.

Atšķirībā no dekoratīvās glezniecības, kur kustība parasti norisinās gar sienu, skatītājam secen, plakāts jo iespaidīgāks, jo noteiktāk tā darbība raisās ārpus sienas, jo tiešāk tas uzrunā skatītāju, uzbrūk viņam. Tādēļ pretskats plakātā vairāk pārlicina nekā sānskats, gaišs un silts plankums uz tumša un auksta fona (piemēram, dzeltens vai sarkans plankums uz zila fona) iespaidīgāks nekā pretēja kombinācija. Tādēļ plakātam iespējams un vajadzīgs tas, kas sienu glezniecībai tikai kaitē — daudzi redzes punkti un vairāki mērogi, pēkšņs lēcieni no priekšplāna dziļā tālē, prozaiskas lietišķības apvienojums ar teiksmainu irrealitāti, tieša fakta demonstrācija un blakus tai — simbolika, asociācijas, analogijas.

Protams, šo paņēmienu kombinācija var ievērojami mainīties atkarībā no plakāta vietas un uzdevuma. Neliels plakāts uz reklāmas staba izliektās virsmas prasa citu kompozīciju nekā milzīgs plakāts uz augstas, taisnas sienas plaknes; ārējam plakātam ir cits stilistisks raksturs nekā plakātam, kas domāts iekšējai telpai (šis pēdējais var būt vairāk līdzīgs glez-



Holandiešu plakāts.

nai, kamēr ārējā plakātā jābūt pasvītrotiem abstrakti simboliskiem vilcieniem). Bet visumā var teikt, ka katra mākslinieciskā plakāta pamatā ir pretstats starp paņēmieniem, kas pasvītrot tā plakano raksturu, un tādiem, kas atraisa, atrauj to no sienas; pretstats starp ķermeniskumu un abstrakciju. Abstrakcijas elementus vēl pasvītrot burtu, vārdu, rakstīta paziņojuma svarīgā loma plakātā. Vārds piešķir plakātam jēgu, un līdz ar to tam aktīvi jāpiedalās plakāta grafiskajā kompozīcijā. Tādēļ mākslinieciskā plakāta autoram nākas precīzi noteikt nevien burtu formu, bet arī to apmērus, teksta daudzumu, tā vietu plakātā. Uzņēmēti burti kompozīcijas ziņā vijīgāki, bet iespaiduma burtiem ir lielākas pārliecināšanas spējas. Mākslinieka uzdevums — sakausēt burtus ar attēlojumu kā tematiski, tā arī optiski: skatītājam plakāts vienā laikā jālasa un jāskata. Galu galā plakātu var nosaukt par māksliniecisku stenogramu — jau tādēļ vien plakāts pieder grafikas un nevis glezniecības laukam.

3. Grāmatas grafika.

Grafikas divkosīgā daba visspilgtāk izpaužas grāmatas izrotājumā un ilustrācijā, jo ikvienam grāmatas grafikas darbam jāsprauž divējāds mērķis: no vienas puses, tam jāatbilst grāmatas formai (burtiem, papīram, formatam), bet, no otras puses, tam jāpieskaņojas grāmatas saturam, tās garīgai strukturai.

Kas attiecas uz grāmatu ilustrāciju formālo saceri, tad tās galvenais priekšnoteikums

SPODRĪBAS NEDĒLA



APKOPSIM UN
SPODRINĀSIM SAVAS SĒTAS

E. Dzeņa plakāts.

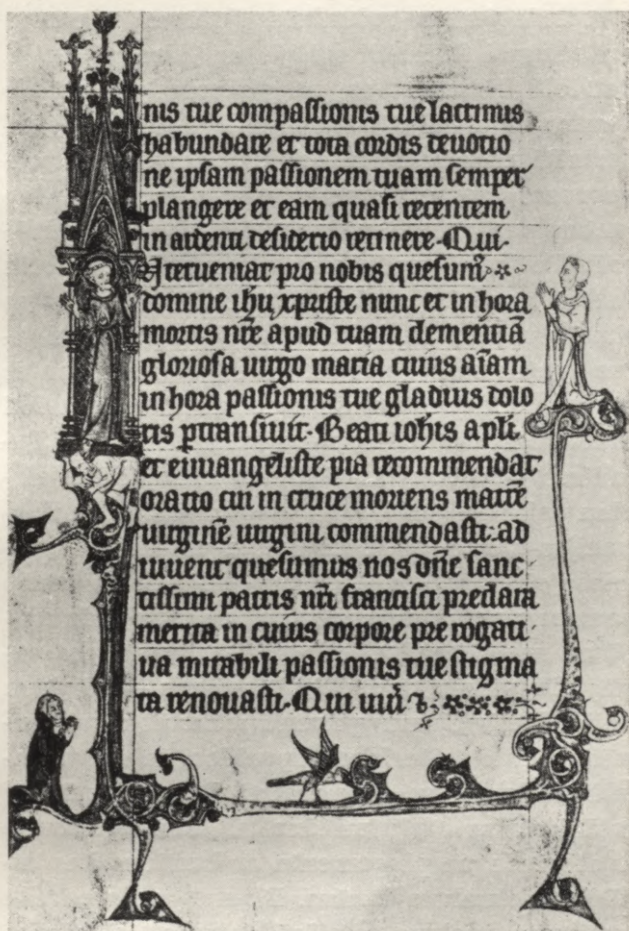
ir grāmatas lapas puse, t. i. balta papīra plakne, uz kuŗas burtu rindas sakārtojas kā plakans ornaments. Līdz ar to rodas dabisks secinājums — no katras grāmatas ilustrācijas vai izrotājuma mēs prasām, lai tie pēc sava stila būtu plakani, būtu plāknē sacerēti. Tomēr grāmatas izrotājums organiski saistās nevien ar baltu lapas pusi, bet arī ar rakstu, ar burtiem. Bet burtiem, sevišķi ņemot vērā to pirmsākumus, ir divējāds raksturs. No vienas puses burts ir saīsināta, simboliska zīme zināmam veidolam (atcerēsimies ēģiptiešu hieroglifus — cilvēces rakstības visagrākajā posmā burti bija taču bildes, saīsināti, simboliski attēli). No otras puses, burts ir plakans, divmēru ornaments. Tā rodas otrs grāmatas izrotājuma princips — tam jābūt vienā laikā ornamentam un arī simbolam, tēlotājam zīmei. Citiem vārdiem, jo vairāk grāmatas ilustrācija ar savām simboliskām un dekoratīvām funkcijām tuvojas raksta īpašībām, jo augstāk stāv un jo tīrāks tās grafiskais stils. Tādēļ katrai ilustrācijai, kas pārāk pasvītro attēloto priekšmetu plastiskās formas vai telpas dziļuma iluziju, kas pārāk sīki un konkrēti stāsta, kas pārāk nomāc burtus vai pārāk izraujas no lapas puses plaknes, var pārmest šo pamatprincipu pārkāpšanu.

Techniski par ideālāku teksta un ilustrācijas sadarbības veidu jāatzīst tāds veids, kad abi grāmatas elementi izpildīti vienādā technikā: tā kā grāmatas iespiešana pamatojas uz augstspiediena paņēmienu, tad arī ilustrācijām (no ideālā viedokļa) jābūt izpildītām augstspie-

dumā, t. i. kokgriezumā (tādā gadījumā lito-grafija vislabāk derētu notīm, bet vara grebums vai asējums — grāmatām, kuŗu burti ar asām un smalkām līnijām atgādinātu metala grebumu). Protams, praksē (ņemot vērā lielos izdevumus un mazu tirāžu) no šīm idealām prasībām bieži nākas atteikties un apmierināties ar kompromisiem. Bet, ja tehniski šis grāmatas rotājumu princips ļoti bieži nav izpildāms, tad stilistiski tas bez šaubām ir svarīgākais grāmatu grafikas pamats — grāmatas rotājumiem pilnīgi jāatbilst burtu raksturam, burtu apmēriem, formai un treknumam. Šī saskaņa var izpausties teksta un izrotājumu harmonijā vai arī, otrādi, šo divu dekorativo elementu pretstatā, bet tai katrā ziņā jābūt. Piemēram, latīņu burti katrā ziņā prasa citāda rakstura izrotājumus nekā lauztie burti. Tikpat svarīgs jautājums katrā, un it sevišķi izrotātā grāmatā ir burtu aizpildītās lapas puses (tā sauc. „spoguļa”) attieksme pret grafisku ornamentu — visāda veida inicialiem, viņe-
tēm un citiem grāmatas izrotājumiem. Grāmatas māksliniekam jāreķinās nevien ar katru atsevišķu lapas pusi, kā ar kaut ko veselu, bet viņam jācenšas panākt tāda pati organiska saskaņa starp abām atvērtās grāmatas blakus lapas pusēm. Vecos laikos visas šīs problēmas atrisinājās, tā sakot, pašas par sevi, pilnīgi dabiski, jo grāmatu produkcijas vadība atradās iespīēšanas meistarur rokās, kas parasti bija tai pašā laikā arī grafiķi. Bet pamazām, sakarā ar ražošanas mehanizaciju un industrializaciju iespīēšana sāka sadalīties vairākās

specialās nozarēs, neatkarīgās tehniskās funkcijās un zaudēja mākslinieciskās vadības vienību. XIX gadsimtenī vispārējā uzraudzība par grāmatas strukturu varēja iziet tikai no izdevēja, kam parasti nebija nedz mākslinieka nojautas, nedz pietiekamu tehnisku zināšanu, lai vadītu grāmatas stilistisko apdari. Tikai pašos pēdējos gados atkal saskatāmas zināmas atdzimšanas pazīmes mākslinieciskās grāmatas iespēšanas laukā.

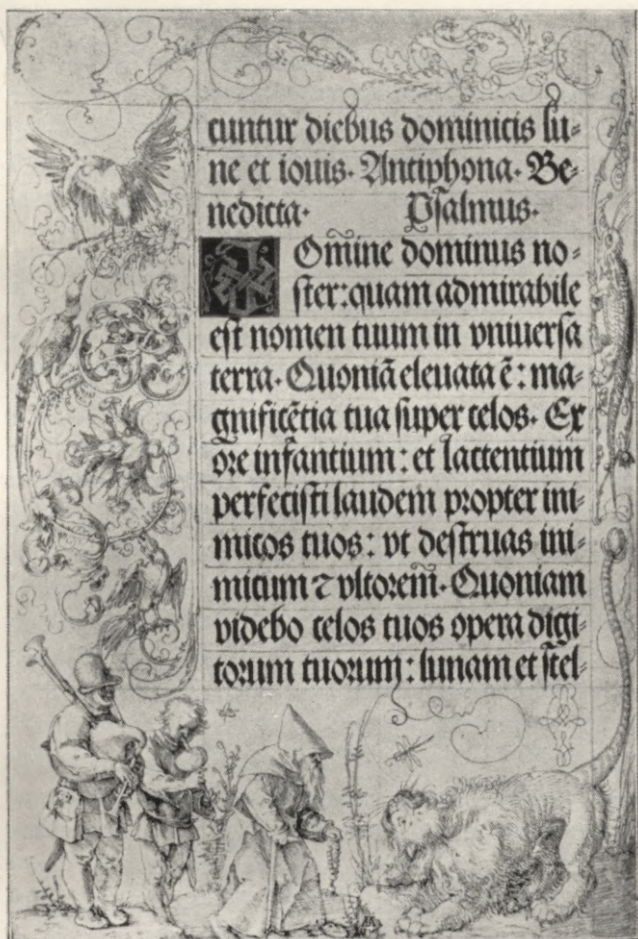
Grāmatas ilustrācijas pirmavoti meklējami miniaturās, kas rotāja agro viduslaiku rokrakstus. Pie reizes atgādināšu, ka „miniaturas” nosaukums cēlies no latīņu vārda „minium” (t. i. sarkanā krāsa, ko sevišķi labprāt lietoja senajās miniaturās). Senos rokrakstu rotājumus (piemēram, īru miniaturas) raksturo plakani, ornamentāli teksta ierāmējumi, iniciāli, ornamentēti laukumi, arabeskas. Pamazām no tiem izveidojas ilustratīvs teksta pavadījums, kas tomēr vēl pa vecam uzglabā abstraktas, stilizētas formas un tīri dekoratīvu kolorīta izlasi (zaļi zirgi, zili mati, zeltīti tērpi). Tomēr būtu nepareizi pārmest viduslaiku miniaturistiem nespēju panākt priekšmetu plastisku un telpisku iluziju. Viņu veidolu ornamentālais, bezķermeniskais raksturs ir pilnīgi apzinīga pakārtošanās grāmatu grafikas dekoratīvajām prasībām un liecina par stingru stila izjūtu. Tikai XV gadsimtenī, pa daļai tā laika glezniecības ietekmē rokrakstu miniaturās pamazām iezogas realistiski un plastiski elementi, kas iznīcina lapas puses plakni gan ar dziļu intēriur'u perspektīvu, gan ar ainavas tāli vai ar



Frāču miniatura XIII gs. beigās.

vabolēm un tauriņiem, iluzori uzgleznotiem uz
 rokraksta malām — elementi, kas nepārprota-
 mi liecina par rokrakstu ilustrācijas pagri-
 mumu.

Apbrīnojamus rokraksta ilustrāciju paraugus devuši Botičelli Itālijā un Dīrers Vācijā. Botičelli ilustrēja uz pergamenta pārrakstīto Dantes „Dievišķo komediju”. Viņa zīmējumi darināti ar sudraba zīmuli uz teksta lapas mugurpuses; dažreiz smalkos grifeles vilktos siļuetus pastiprina spalva un tie viegli izkrāsoti. Botičelli grafiskais stils manāmi attīstās darba procesā (pavisam Botičelli darinājis apsimts ilustrāciju). Sākumā viņš ilustrē konkrētus notikumus, par kuriem stāsta Dantes poema, sīki un vairāk vai mazāk realistiski raksturojot šo notikumu apkārtni. Vēlāk, „Paradīzes” ilustrācijās Botičelli stils kļūst aizvien vairāk abstrakts un vispārināts. Viņa ilustrācijas pārvēršas it kā teksta pavadījumā, iemiesojot veidolos to, kas nojaušams starp poēmas rindām, un atdarinot ne tik daudz darbības realu secību, cik noskaņojumu, ko atstāj „Dievišķās komedijas” lasīšana — pie kam Botičelli zīmējumu galvenā iedarbība koncentrēta vieglos, ēteriskos apveidos, to ornamentālā plūsmā un ritma maiņā. Dīrera zīmējumi rotā ķeizara Maksimiliāna lūgšanas grāmatu; to iespieda uz pergamenta ar burtiem, kas atgādina rokraksta burtus. Dīrera grafisko stilu iedvesmo spalvas rotaļīgā daba; it kā atpūdamās no vienmuļās burtu izrakstīšanas, spalva pati improvizē ornamentus un grieztālas uz rokraksta malām. Dīrers vēl konsekventāk nekā Botičelli cenšas savos zīmējumos izvairoties no koncentrētā attēlojuma iespaida, no tēlotājas ilūzijas, no gleznieciskiem efektiem, pie kam aprobežojas tikai ar teksta malām, tā



A. Dīrers. Ķeizara Maksimiliāna lūgšanas grāmata.

ka izrotājumam vienmēr piešķirta teksta pa-
pildinātāja, pavadītāja loma šī vārda visistā-
kajā nozīmē. Dīrera zīmējumos ornamentalās
arabeskas netverami saistās ar figuralu ele-

mentu, tomēr nekur nepārejot konkrētā stāstā un untumaini mainoties mērogu, viedokļu un tempu ziņā. Šai Maksimiliāna lūgšanas grāmatai sevišķu burvīgumu piešķir pretstats starp šauro, stūraino gotisko rakstu un dekoratīvā ietvēruma maigajām, apaļīgi un brīvi izliektajām līnijām.

Stilistisko vienību, kas dabiski izriet, kombinējot rokrakstu ar zīmējumu, iespīestā grāmatā var sasniegt, apvienojot iespiedburtus ar kokgriezumu, jo šeit abu elementu radnieciskais raksturs pamatojas uz augstspieduma kopējās tehnikas. Līdz saliekamo burtu tehnikas izgudrošanai šī radniecība izpaudās sevišķi spilgti: tā saucamās „kluču grāmatas” („Blockbücher”) iespīeda no dēļiem, kuŗos vienādiem paņēmieniem iegriezta kā tekstu, tā arī ilustrācijas, un tādā kārtā grāmatas lapas puse bija ideāli saskaņots veselais, organiska totalitate. Tādu pašu organisku vienību, kā tehnisku, tā arī stilistisku, grāmatu iespīedēji centās uzglabāt arī pēc saliekamo burtu izgudrošanas — XV gadsimteņa beigās un XVI gadsimteņa pirmo pusi pilnīgi pareizi uzskata par grāmatu ilustrācijas spoža uzplaukuma laikmetu. Visaugstākie sasniegumi ilustrētās grāmatas mākslā nepārprotami pieder italiešu, it sevišķi Venecijas grāmatu iespīedējiem (Aldus Manutius) — minēšu kaut vai bībeli Malermi tulkojumā, svētā Franciska „Fioretti” un Frančesko Kolonnas fantastisko romānu „Hypnerotomachia Polifili”. Italiešu grāmatas mākslinieki tiecās izmantot kā tekstā, tā arī rotājumos vienādus elementus — spēcīgas līnijas, vien-

kāršus balto un melno laukumu pretstatus, cik iespējams izvairoties no krusteniskā svītrojuma un modulējuma ar gaismēnu. Titullapai un izdevēja zīmei parasti lietoja t. s. „baltā griezuma” paņēmieni, kur ornamenti izceļas uz melna fona kā baltas līnijas un punkti. Tādā kārtā stingri uzglabāja grāmatas lapas puses plakano raksturu un spilgti pasvītroja tās tektonisko un ritmisko strukturu. Tomēr, sākot ar XVI gadsimteņa otro pusi, šis līdzsvars starp tekstu un grāmatas izrotājumu pamazām zūd, galvenā kārtā vara grebuma ietekmē, pie kam vara grebums, ieņemdamas grāmatas ilustrācijas nozarē kokgriezuma vietu, ienes grāmatas organismā tam svešus plastiskā smaguma un optiskas iluzijas elementus. Tā tiek ievadīts pakāpenisks pagrimums grāmatas mākslā, kas turpinās visu XVII gadsimteni.

Tikai XVIII gadsimtenī, rokoko laikmetā, atkal mostas interese par grāmatas grafiku. Bet šoreiz grāmatas māksliniekiem bija jāatrisina sarežģītāks uzdevums — panākt stilistisku harmoniju no iespiedburtu kombinācijas ar metalā grebto dobspiedumu. Lai iegūtu šo saskaņu, vajadzēja pārkārtot pašas grāmatu iespiešanas metodes. Ja agrāk ilustrācijas bija pakārtotas tekstam, tad tagad grāmatas formai vajadzēja pieskaņoties ilustrāciju raksturam — papīra, formata, burtu tipa izvēlē. Rokoko laikmeta franču grāmatu iespiedēji labprāt lieto sevišķus kursīva burtus, slaidus un smailus, kuŗu slīpās līknes tikpat radnieciskas izliektam un kāpinātam vara grebuma svītroj-

jumam, cik gotisko burtu laužtais ritms atbilst cietiem, mezglainiem kokgriezuma apveidiem. Lai panāktu vēl lielāku tehnisku un dekoratīvu saskaņu starp tekstu un grafisko ietērpju, daži franču izdevēji sāka pat lietot grebto grāmatu metodi (kur nevien ilustrācijas, bet arī katru teksta lappusi iegreba sevišķā metala plātnē). Bet pat neizmantojot šos ārkārtējos līdzekļus, grāmatas mākslinieki rokoko laikmetā apliecina lielu meistarību grāmatas lappuses tektonikā — ar daiļa formata (oktava), plaša, vijīga raksta un platu malu izvēli, tāpat ar vieglu caurspīdīgu viņetu ritmisku sakārtojumu (Košēna ilustrācijas Lafontēna pasakām, Bokačo noveles ar Gravelota izrotājumiem).

Nav jāaizmirst vēl viens oriģināls mēģinājums ilustrāciju organiski sakausēt ar grāmatas tekstu, mēģinājums, ko XIX gadsimteņa sākumā izdarīja angļu simbolisma ciltstēvs Viljams Bleks. Tāpat kā vēlāk angļu „prerafaeliti”, Bleks sapņo par viduslaiku amatniecības atdzīvināšanu. Viņš grib apvienot vienā personā dzejnieku, zīmētāju un grāmatu iespiecēju, grib, lai teksts un ilustrācija vārda burtiskā nozīmē būtu viens un nesadalāms veselais, kā garīgā, tā arī materialā ziņā. Viņš raksta vai pareizāk zīmē uz vaļa plātnes savas dzejas un to ilustrācijas ar īpatnēju laku, uz ko neiedarbojas skābe; pēc tam viņš plātni kodina, pie kam skābe izkodina visu virsmu, izņemot tekstu un zīmējumu, kas paliek izdobtu līniju veidā. No šīm plātnēm Bleks mēdza izgatavot nospiedumus dažādās krāsās vai arī izkrāsoja savus zīmējumus maigos akvareļa

toņos. Pats par sevi saprotams, ka tāds īpatnējs teksta un ilustrāciju apvienojums ārkārtīgi dematerializē Bleka veidolus un pārvērš viņa zīmējumus abstraktā, simboliskā daiļrakstībā.

Tomēr šis otrais ilustrētās grāmatas uzplaukums nenoturējās ilgi. Ilustrācijas aizvien vairāk kļūst par patstāvīgām, no teksta atdalītām bildītēm, ko atsevišķi ielīmēja grāmatā. Sākumā litografijas, vēlāk foto-mechaniskas reprodukcijas iesakņošanās grāmatas rūpniecībā galīgi sarauj dekoratīvas saites starp grāmatu un ilustrāciju. Jaunu mēģinājumu reformēt grāmatu iespīšanu un grāmatas grafiku uzsāka XIX gadsimta otrā pusē t. s. „prerafaelītu” grupa ar Reskinu un Viljamu Morisu priekšgalā. Tā izvirza vairākus oriģinālus grāmatas grafiķus (Obri Berdslī, Riketū, Uolteru Krēnu), bet neievada nekādus jaunus stilistiskus ceļus, jo kustības dibinātāji, kuŗus iedvesmoja viduslaiku amatniecības paraugi, centās burtiski atdarināt senos, primitīvos grāmatu iespīšanas paņēmienu. Bet īsts modernās grāmatu mākslas uzplaukums iespējams tikai pamatojoties uz tiem tehnikas un rūpniecības ieguvumiem, kas raksturīgi jaunai Eiropai. Šī ideja mūsu dienās iegūst aizvien lielāku sekotāju skaitu, svētīgi ietekmējot grāmatu mākslas attīstību.

Tādi ir vispārīgos vilcienos grāmatas grafikas galvenie formāli tehniskie principi un attīstības posmi. Daudz grūtāk formulēt teksta un ilustrācijas savstarpējās attīksmes saturāziņā. Tiesa gan, grafika pēc savu stilistisko

paņēmienu būtības šķiet visvairāk piemērota sadarbībai ar tekstu, grāmatas dekoratīvajam pavadījumam. Vispirms tādēļ, ka grafika tāpat kā grāmatas burti operē ar papīra plakni. Tālāk tādēļ, ka grafika ir zināmā mērā abstrakta māksla, tai piemīt tendence attālināties no dabas: grafiskā māksla tiecas ne tik daudz pēc optiski iluzoras īstenības atdarinājuma, cik pēc dzīves un dabas sugestīva iztulkojuma līniju un melni balto pretstatu simboliskajā valodā. Beidzot grafika, salīdzinot ar glezniecību, daudz mazāk saistīta ar telpas un laika vienību. Visas šīs grafiskās īpašības protams atļauj tai cieši tuvoties literārās mākslas abstraktajiem paņēmieniem, organiski savienoties ar dzeju. Tomēr šis savienojums var būt ļoti dažāds, un nekādā gadījumā nevar apgalvot, ka ikkatrs savienojums rada īstu garīgu harmoniju starp tekstu un ilustratīvo pavadījumu; citiem vārdiem, — nemaz nav tā, ka katrs labs zīmējums ir līdz ar to arī laba ilustrācija.

Vispirms no tīrās ilustrācijas lauka jāizdala tie grafisko darbu cikli, kam līdzī nāk tikai īss paskaidrojuma teksts (līdzību, parunu, dzejas pantu vai vienkāršu parakstu un paskaidrojumu veidā), vai arī tādi, kas it kā ilustrē šķietamo, iedomājamo tekstu. Pie pirmās grupas var attiecināt, piemēram, Dīrera kokgriezumu ciklu, kas veltīts „Apokalipsei”, vai Holbeina „Nāves deju”. Spilgtus otrās grupas piemērus dod visas Gojas grafiskās serijas un vācu grafiķa Maksa Klingera cikli, kas vai nu veltīti muzikas darbu („Brāmsa simfonija”) iztulkojumam optiskos veidos, vai arī ir savā ziņā

grafiskas pārdomas par šķietamā romāna epizodēm, pie kam grafikai, tā sakot, jāiemieš vienā laikā romāna saturs un tā ilustrācijas. Visos šajos gadījumos grafika bez šaubām izpilda ilustratīvās funkcijas, tomēr par grafiskās ilustrācijas tīro formu šeit runāt nevar, jo te nevis dzejnieks, bet mākslinieks ir absolūts vadītājs, un teksts izpilda tikai filozofiska vai alegoriska komentāra papildlomu.

Grafikas ciešāku organisku sakaru ar dzeju un ar grāmatas tekstu atrodam visādos dekoratīvi ornamentālos grāmatas rotājumos — viņetēs, inicialos, ornamentālos un figuralos ierāmējumos u. tml. Jau minētie Dīrera zīmējumi „Keizara Maksimiliāna lūgšanas grāmatai“, dzejnieka Zālamāna Gesnera grebumi viņa pašas dzejām, Maksa Klingera atzīmes uz grāmatas malām Amora un Psihes leģendai, iepazīstina mūs ar šo īpatnējo grāmatas grafikas veidu. Visos šajos gadījumos grafiku iedvesmo ne tik daudz ilustrējamā darba tiešais saturs, cik pašas dzejiskās saceres dinamika; vai arī tā līdzinās lasītāja fantāzijai, kas uz laiku atliek grāmatu, gan novēršoties savās pārdomās no teksta galvenā pavediena, gan atkal atgriežoties pie tā. Atsevišķu nodaļu nošķiršana ar viņetēm, īsi teksta pārtraukumi ar ornamentāliem rotājumiem it kā atspoguļo lasītāja garīgās darbības viļņveidīgo ritmu. Zīmētājs drīz uzķer rakstnieka domas, it kā aplūkodams tās untumainās fantāzijas līkločos, drīz rotaļājas ar mājieniem, asociācijām, analogijām, drīz virknē un atkārtoti savu grafisko vadmotīvu, kas dažreiz ir tiešā pretrunā ar autora

dzejisko koncepciju (piemēram, Dīrers piešķir „Lūgšanas grāmatas” grafiskam pavadījumam rotaļīgu raksturu, it kā gribēdams novērst lasītāja uzmanību no reliģiska teksta svinīgā toņa).

Beidzot kā visatbildīgākā grafiska pavadījuma pakāpe jāuzskata grāmatas ilustrācija šī vārda tiešajā nozīmē. Un te arī parādās galvenās grūtības īstā grafiskā stila paņēmienu un uzdevumu novērtēšanā. Tiešām, ar kādiem stilistiskiem kritērijiem mēs nosakām grāmatas grafikas vērtību, kādas ir grafiskas ilustrācijas vissvarīgākās īpašības? Pirmajā acu uzmetienā šķiet pilnīgi skaidrs, ka ilustrācija jo labāk atbilst savam uzdevumam, jo tuvāk tā pieturas ilustrējamā darba tekstam, jo precīzāk un pilnīgāk iemieso dzejnieka radītos veidolus. Tādu secinājumu, liekas, apstiprina arī grafikas vēsture, jo nav šaubu, ka visos laikos grafiķi vismīlāk smēla iedvesmu savām ilustrācijām nevis lirikā, bet episkā dzejā (atšķirībā no muziķiem, kas labprātāk ilustrē lirisko dzeju). Bībele, svēto dzīves apraksti, metamorfozas, — lūk literatūras veids, kas visvairāk saistīja ilustrētāju uzmanību. Tas izskaidrojams ar to, ka epā vienmēr daudz darbības, ka tanī daudz vairāk uzskatāmības un dramatisma nekā lirikā, proti — taisni to elementu, kas, šķiet, visvairāk pakļaujas ilustrācijas stilistiskiem paņēmieniem. Turklāt, ja uzmanīgi izsekosim ilustrācijas attīstībai, tad būs jāsecina, ka tā neatvairāmi tiecas pēc ātra, lapidara un dinamiska stāsta, ka tā no plašas un secīgas darbības evolucionē līdz acumirkļīgā stāvokļa īsai fiksācijai.



A. Mancelis. Viņete Fridriķa Lielā vēstulei no kaķa lauka.

Tas ir tiešām tā. Bet vai tas nozīmē, ka ilustrācijas galvenais uzdevums — būt par teksta optisku dubultnieku, par tanī aprakstīto notikumu precīzu atspoguļojumu un tur attēloto raksturu uzticamu atkārtojumu? Šāds uzskats vispirms apšaubā rakstnieka vai dzejnieka spējas (it kā viņa darbam pašam par sevi nav pietiekami spēcīgas mākslinieciskās ekspresijas, kādēļ tam vajadzīgi vēl grafiskie komentāri) un otrkārt noliedz zīmētājam jebkādu fantāzijas brīvību un patstāvību. Vēl svarīgāks otrs iebildums. Grafīķim jāņem vērā kāda negrozāma dzejas īpatnība, kas padara pilnīgi neiespējamu nevien identitāti, bet pat līdzību starp dzejas un grafikas veidoliem. Romānā vai epā visi notikumi risinās laika secībā, viens pēc otra, bet ilustrācijā tie jāpārveido telpiskās attieksmēs, tie jāattēlo vai nu viens līdzās otram, vai jākoncentrē vienā acumirkli. Bet tas nozīmē, ka ilustrētājam, kas grib būt uzticams, eksakts dzejnieka atveidotājs, jāatsakās no visām savas mākslas dabiskām, organiskām īpašībām, jāupurē sava personība, jākļūst par nevarīgu imitētāju. Skaidrs, ka tāda prasība pašos pamatos sagrautu ilustratīvās mākslas vērtību. Tādēļ, lai cik tas izliktos parodoksāli, mums jāmeklē problēmas atrisinājums pretējā virzienā. Ilustrācijas uzdevums nav eksakti atkārtot tekstu, pārvērst literāros veidolus optiskajos, atstāstīt saviem vārdiem to, ko jau apbrīnojami labi izteicis dzejnieks, bet radīt no jauna tos stāvokļus, noskaņojumus un emocijas, kurus dzejnieks nevar dot,

prast lasīt starp rindām un iztulkot darba garu gluži jauniem stilistiskiem līdzekļiem.

Lai pamatotu mūsu uzskatu, atcerēsimies Botičelli zīmējumus „Dievišķai komedijai“, atcerēsimies, kā darba sākumā mākslinieks vēlīgi centās precīzi atdarināt dzejas notikumus un kā pamazām pārveidojās viņa grafiskais stils. Galu galā meistars nāca pie pārliecības, ka viņa uzdevums atrodas, tā sakot, ārpus Dantes poemas, ka viņam jāizteic tas, ko dzejnieks *nevar* izteikt vārdos un kas pieejams tikai grafiskiem līdzekļiem — izteikt ar līnara ritma dinamiku Dantes un Beatričes jūtu dzīvi, iztulkot Dantes poemas garu optiskos veidolos un parādībās.

Īstās ilustrācijas princips kļūs vēl skaidrāks, ja salīdzināsim, piemēram, Chodovecka un Mencela zīmējumus vācu klasiku drāmām. Chodoveckis cenšas precīzi, bet pilnīgi statiski iemiesot dzejnieka tekstu. Ilustrēdams Lesinga „Minnu fon Barnhelm“, viņš aprobežojas ar to, ka novieto darbības personas kāda skata noteiktā situācijā, pat vēl precizāk — dialoga noteiktā momentā. Tādām ilustrācijām absolūti trūkst īsti grafiskas dinamikas un ekspresijas, un tādēļ tās atstāj skatītāju pilnīgi vienaldzīgu. Turpretī Mencela kockgriezumos Kleista „Sasistajai krūzei“ mākslinieks nemaz nerēķinās ar notikumiem uz skatuves; viņa zīmējumi pārkāpj teātra darbības robežas, ko nospraudis dzejnieks, attēlodami it kā to, kas norisinās starp cēlieniem, un attēlodami tā, kā tas atbilstu nevis teātra rampas likumiem, bet baltās papīra lapas prasībām. Tādas ilustrāci-

jas spīdoši izpilda savu uzdevumu, pavecot lasītājam gluži jaunu veidolu pasauli un padarot bagātāku viņa fantaziju, viņa emocionālo uztveres spēju.

Šo specifisko mērķu sasniegšanai grafiķim nemaz nav jātiecas pēc pilnīgas optiskas ilustrācijas, pēc ķermeniskas realitātes iespaida. Gluži otrādi, viņš izvēlēsies tos simboliskos un ornamentālos līdzekļus, kas piemīt tieši grafikai un kādu nav nevienai citai mākslai. Viņš var lietot stāsta sukcesīvo metodi, novietojot blakus notikumus, kas seko viens otram; vienā un tai pašā ilustrācijā viņš var atļauties vairākus redzes punktus un mērogus; var iztikt pavisam bez fona un bez ierāmējuma vai, otrādi, apvienot vienā rāmī vairākus attēlus; var savienot reali nesavienojamo; noklusēt, dot mājienu, pārspīlēt, variēt. Citiem vārdiem — mēs vērtējam ilustrāciju jo augstāk, jo bagātāk, jo drošāk ilustrācijā sakausēti tīri grafiski un dekoratīvi simboliski iedarbības līdzekļi poetisko veidolu iztulkošanai.

4. *Grafikas stila būtība.*

Dažādu grafikas veidu analīze pilnīgi dabiski izvirza svarīgo un sarežģīto jautājumu, un proti — kāds ir grafikas stila pamatkodols, kas apvieno, šķiet, tik pretrunīgus grafiskās saceres virzienus un tik dažādus iedarbības līdzekļus? Citiem vārdiem, kur meklējama grafikas pamatatšķirība no pārējām tēlotājam mākslām? Kādu stilu un kādēļ mēs saucim par tīri grafisku stilu? Parastais grafikas stila



A. Kravčenko. Kokgriezums no cikla „Sievietes dzīve”.

definējums balstās uz 3 pazīmēm. Pirmkārt, grafiku raksturo līniju pārsvars; otrkārt, — baltā un melnā pretstats; treškārt, — ilustratīvais, stāstošais raksturs, nevis faktu demonstrācija, bet stāsts par notikumiem un darbību. Tāds grafikas stila definējums ir vienā laikā pareizs un nepareizs. Pareizs tādēļ, ka grafikai tiešām piemīt visi trīs minētie momenti. Bet

līdz ar to nepareizs, jo visas šīs pazīmes pašas par sevi nekādā ziņā nav vienīgi grafikas privilēģija, bet bieži ir svarīgs stilistisks pamats arī citiem tēlotājas mākslas veidiem. No vienas puses, mēs zinām, ka grafikas meistari labprāt lietoja kolorita efektus (atcerēsimies plakātu, Tuluz-Lotreka krāsainās litografijas, japāņu krāsaino kokgriezumu); no otras puses, zināmi ļoti daudzi monochromās glezniecības gadījumi (t. s. „grizaja” ir tāda glezniecība, kuŗas rīcībā ir tikai viena krāsa un kuŗas iedarbība meklējama formu modulējumā ar gaismēnu). Tādā kārtā baltā un melnā pretstats pats par sevi nekādā ziņā nav vienīgi grafikas priekšrocība. Tas pats sakāms par grafikas līnaro un stāstošo raksturu. Ja mēs balstīsimies uz šiem priekšnoteikumiem, tad nevarēsim novilkt principālu robežu starp grafiku un dekoratīvo glezniecību: jo sienas glezniecībā, mozaīkā, vitrāžā (sevišķi viduslaikos) formu rada līnija, apveids, un līdz ar to sienas glezniecība (tāpat grieķu vāzu glezniecība) parasti tiecas tieši pēc stāsta, reliģiska notikuma, mīta vai varoņdarbu ilustrācijas. Bet tas nozīmē, ka nevis līnija, nevis melnā un baltā pretstats, nevis stāsts, paši par sevi, ir grafikas savdabīgās pazīmes, bet gan specifiskās metodes to izlietošanā. Tādēļ, lai izprastu grafikas stilistisko būtību, mums jāmeklē citi ceļi.

Šim nolūkam vislabāk salīdzināt grafiku ar glezniecību, izejot pie tam no šo mākslu principālās attieksmes pret attēlojuma plakni. Gleznotājam tas ir audekls, vai koka dēlis, vai sienas plakne, grafiķim — papīra plakne. Un

lūk, ja uzmanīgāk ieskatīsimies gleznotāja un grafiķa stilistiskajos paņēmienos, tad būs jākonstatē, ka viņu attieksmes pret attēlojamo plakni radikali atšķiras, var pat teikt — tās ir pilnīgi pretējas. Gleznotājs cenšas šo plakni iznīcināt ar visiem viņam pieejamiem līdzekļiem — ar līniju un gaisa perspektīvu, plastisku modelējumu, toņu gradāciju u. tml., tā sakot, atvērt to ar dziļās telpas iluziju, pārvērst logā, kas ļauj viņam iziet redzamā pasaulē. Šo glezniecības tieksmi pēc iluzijas, šo cenšanos iznīcināt attēlojuma plakni vēl pasvītrot gleznas rāmis: rāmis izolē gleznu no sienas, no apkārtējās realās pasaules, un ar saviem profilējumiem it kā ierauj vērotāja skatu telpas dziļumā. Turpretī grafiķai piemīt tendence uzsvērt, apliecināt tēlojuma plakni un, cik iespējams, pretoties telpas un ķermeniskuma iluzijai. Viens no svarīgākajiem līdzekļiem pretoties šai optiskai iluzijai ir baltais papīra fons, ko grafiķis daudzos gadījumos (sevišķi grāmatu ilustrācijās, bet arī visos zīmējuma un iespaidgrebuma veidos) atstāj pa daļai neizmantotu un kas pasvītrot grafiskā tēlojuma bezķermenisko, spiritualo raksturu. Bet grafiķai ir vēl viens plaknes apliecināšanas līdzeklis, proti, — rāmja trūkums: tieši tas pastāvīgi atgādina skatītājam, ka tā priekšā ir plakne, papīra lapa, ko var paņemt rokā, grozīt visādos virzienos un uzlikt uz galda. Glezna jāapskata no noteikta redzes punkta (lielāko tiesu no zināma attāluma), lai neiznīcinātu optisko iluziju un it kā aizmirstu par krāsu fiziskajām īpašībām. Turpretī grebumu vai zīmējumu var

tuvināt acij vai attālināt pēc patikas, pie kam jo tuvāk mēs to aplūkosim, jo spēcīgāka būs tā mākslinieciskā iedarbība. Pats par sevi saprotams, ka šo īpašību rezultātā zīmējums rada pavisam citādu telpas iespaidu nekā gleznojums. Gleznā attieksmes starp figurām un telpu ir konkrētas, taustāmas, zīmējumā — abstraktas, simboliskas. Gleznas uzdevums — iznīcinot sienas vai audekla virsmu, radīt pilnīgu un nobeigtu reālas telpas iespaidu. Zīmējuma uzdevums — pārvēršot tēlojumu zināmā simboliskā ornamentā, uzglabāt šo virsmu. Glezniecība tiecas pēc realisma, pēc konkrēta veidola; turpretī grafikai raksturīga tieksme pēc stilizācijas, abstrakcijas, alegorijas. Šī abstrakti simboliskā grafikas daba atrod izpausmi pat valodā. Vācu vārdam „Zeichnung” ir viena sakne ar vārdu „Zeichen”, tāpat kā latviešu valodā vārdiem zīmējums un zīme ir kopēja sakne. Tas nozīmē, ka zīmējums jāiedomājas nevis kā reāls priekšmeta veidols, bet kā tā simbolisks atvietojušums, atvasinājums. Tādēļ grafika daudz vairāk nekā glezniecība drīkst samazināt, noklusēt, lietot metaforas, analogijas u. tml. Uz šīs abstrakcijas balstās grafikas lielā tematiskā brīvība un neizsmeļamā dažādība motīvu izvēlē. Grafika var sev atļauties novirzienu uz ilustrācijas pusi (t. i. sadarbību ar literārām mākslām), tāpat prātojumā (t. i. sacensību ar filozofiju), politikā vai reklāmā; grafika var būt intīma, jutekliska, var apvainot un izzobot tādēļ, ka tai vienmēr ir elementi, kas darbojas pretī realitātes ilūzijai. Tas, kas ķermeniskā un telpiskā gleznā atbaida kā

šausmīgs, neglīts, erotisks vai cinisks, to zīmējumā mēs izjūtam tikai kā simbolu, kā abstrakciju uz plaknes.

Tā tad galvenais ir nevis tas, ka grafika lieto līnijas, melnā un baltā pretstatu un stāsta dinamiku, bet tas, ka grafika cenšas izmantot šos līdzekļus gluži specifiska mērķa dēļ — īstenības plakņveidīgas un bezķermeniskas pārveidošanas labad, ka visi šie izteiksmes elementi grafiķa rokās iegūst simboliski ornamentālu raksturu. Šai ziņā grafika visvairāk radnieciska literārai mākslai: īstais grafikas stils apvieno sevī rakstu un attēlojumu.

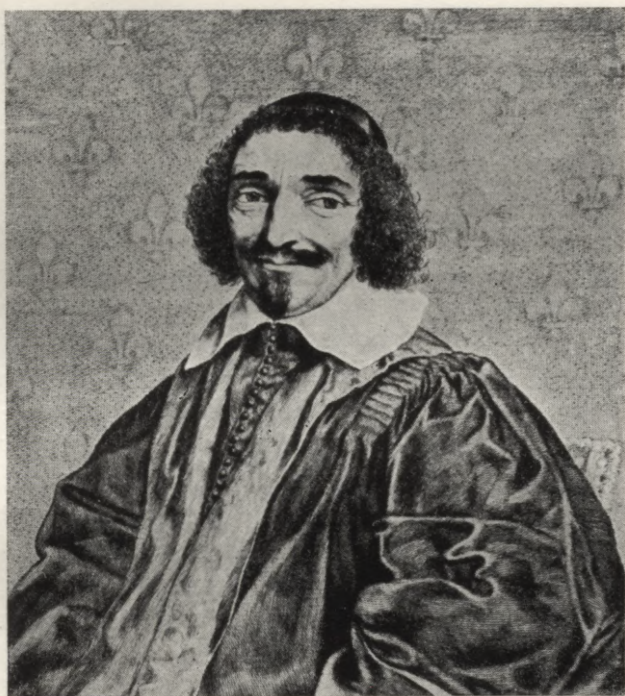
Tā tad mēs konstatējam grafikas stila galveno principu — proti, pretstatu vai svārstīšanos starp telpisko iluziju un abstrakto plakni, starp realitāti un simboliku. Tagad aplūkosim tuvāk, kādiem līdzekļiem grafika sasniedz savus mērķus. Šeit vispirms dužas acīs, ka, atšķirībā no glezniecības, grafikā katram stilistiskam līdzeklim var būt visdažādākā nozīme, un tas var izpildīt gluži pretējas funkcijas.

Piemēram, ņemsim grafikas svarīgāko līdzekli — līniju. Nav grūti ieraudzīt, ka zīmējumā vai grebumā līnijai var būt vismaz trīs pilnīgi dažādas nozīmes. Grafiskās līnijas pirmais uzdevums — tēlot. Ar līniju palīdzību grafika dod priekšstatu par priekšmetiem un telpu. Līnija noteic priekšmeta apveidu, raksturo tā iekšējo formu, veido tā plastisko apjomu, atzīmē attālumu no viena priekšmeta līdz otram, gremdē priekšmetu ēnā vai izceļ to spilgtā gaismā. Pie tam tomēr līniju nozīme neaprobežojas ar to, ka tās demonstrē priekš-

metu statisko formu. Ar līniju palīdzību grafika spēj raksturot arī dinamiskas attiecības starp priekšmetiem vai figurām, piešķirt tiem kustību, mimiku, ieraut tos darbībā.

Tomēr blakus šai pirmajai, tēlotājai funkcijai grafiskai līnijai var būt vēl cita — dekoratīva vai ritmiska funkcija. Līnija var būt plūstoša un noapaļota vai arī asa un saraustīta, līnijas spēj raisīties lēnā vai, gluži otrādi, straujā tempā. Vispilgtāk šī līniju dekoratīvā pašvērtība izpaužas, protams, ornamentāla raksta abstraktajā rotaļā. Bet arī tīrā tēlotājā grafikā līnijas var iedarboties ar ritmiskām un dekoratīvām īpašībām, it sevišķi grāmatas ilustrācijā, kur līnērai kompozīcijai jāpanāk divkāŗša saskaŗa: pirmkāŗt, ar grāmatas lappuses dekoratīvo strukturu un, otrkāŗt, ar garīgo, emocionālo teksta ritmu.

Beidzot, līnijai grafikā var būt vēl trešā nozīme — tā var noderēt kā ekspresīvs līdzeklis, var izteikt mākslinieka subjektīvas jūtas, iemiesot viņa individuālo rok rakstu. Katrs līnijas piespiediens vai pagrieziens var būt par emocionālās ekspresijas avotu, var satraukt vai nomierināt, radīt zināmu noskaŗojumu. Cik liels ir grafiskās līnijas potenciālais spēks, to liecina kaut vai kokgriezuma salīdzinājums ar vaŗa grebumu. Kokgriezumam piemīt stūŗains, mezglains stils, kas mīl pārspīlējumus, vispāŗinājumus un kas tiecas pēc spēcīgas ekspresijas; turpretim vaŗa grebuma stils — maīgs, vijīgs, izsmalcināts. Kokgriezumam nav pieejamas smalkas, maīgas līnijas, tāpat krustenisko svītrojumu biežais tīkls, kas tik rak-



K. Mellans. Vaŗa grebums.

sturīgs vaŗa grebumam. Turpretim kokgriežu-
ma dabiskais ierocis — plata līnija, kas var
paplašināties un ikkuŗu brīdi pārvērsties tum-
šā plankumā un kas dod krasu gaismas un
ēnas kontrastu. Beidzot, atšķirībā no vaŗa gre-
buma, kur mākslinieks izteic savas domas ar
melno līniju krustojumiem, kokgriezumā pati
materiala loģika it kā pamudina uz baltu lī-
niju un plankumu rotaļu (starp citu tādēļ kok-
griezumā gaišais plankums šķiet relatīvi daudz
gaišāks nekā vaŗa grebumā).

Ja grafiska līnija ir tik dažāda un daudznozīmīga, tad arī otram grafikas līdzeklim — melnā un baltā pretstatam — šādas īpašības var piemist tikpat lielā mērā. Vispirms jau tādēļ, ka šo pretstatu var panākt visdažādākiem paņēmieniem: ar papīra toni, krāsas plankumu, līniju kāpinājumu vai biezu līniju tīklu. Bet galvenā kārtā tādēļ, ka melnajam un baltajam grafikā var būt gluži pretēja priekšmetīga un stilistiska nozīme. Vispirms baltais var nozīmēt gaismu, bet melnais — ēnas, visās pārēju un pustoņu gradacijās. Ar balto papīra virsmu un melno iespiedkrāsas toni grafika var radīt apžilbinoša spilgtuma un dziļas tumsas iespaidu. Pretstata likums ļauj grafikai sasniegt šai ziņā sevišķi spēcīgus efektus (pat spēcīgākus nekā glezniecībā): gaišs plankums izliekas vēl gaišāks, ja tas atrodas blakus tumšam un otrādi. Tādā kārtā, zaudējot krāsu bagātības ziņā, grafika iegūst gaismas spēka ziņā, jo tā spēj attēlot nevien apgaismotus priekšmetus, bet arī pašu gaismas avotu — liekot, piemēram, lāpas vai sveces liesmai raidīt savus starus skatītājam tieši acīs (atšķirībā no gleznotāja, kas novieto gaismas avotu vai nu sānis, vai it kā skatītājam aiz muguras).

Otrkārt, melnā un baltā gradacija grafikā var nozīmēt dažādas krāsas vai toņa nianšes. Izmantodams melni baltās toņkārtas pretstatu vai pārejas, grafiķis var atveidot siltu vai aukstu apgērba toni, atšķirt gaišzilās debesis no pļavas zaļuma. Tieši šo grafikas īpašību arī iedomājas, kad runā par grebuma vai zīmējuma „krāsainību”. Piemēram, izcils kolorita



Rembrants. Fausts. Asējums.

meistars zīmējumā bija franču mākslinieks Antuans Vatò, kas prata izvilināt ārkārtīgi bagātas krāsu nianšes no vienkāršām sanginas svītrām.

Bet melnā un baltā attieksmes var atveidot nevien kolorita efektus, tiem var būt vēl viena nozīme — grafiķis izmanto tās, lai rakstu-

rotu vielas strukturu, optiskās vai taustāmās virsmas īpašības. Stikls un metāls, zīds vai samts dažādi reaģē uz gaismas staru pieskaršanos, gan laižot tos cauri, gan laužot tos vai atspoguļojot. Izmantodams vienīgi baltā un melnā pakāpes, grafiķis var uzburt šo sarežģīto gaismas rotaļu uz priekšmeta virsmas un parādīt ieroču spožumu vai stikla caurspīdīgumu, samta mīkstumu vai vadmalas irdeno virsmu. Un, beidzot, tāpat kā līnija, melnā un baltā pretstats izpilda grafikā tīri dekoratīvas funkcijas, ar savām ritmiskām kombinācijām radot ornamentālus rakstus uz papīra plaknes.

Tādā kārtā, ja arī grafikas līdzekļi ir ierobežoti, tad šo trūkumu izpērk šo līdzekļu izcilā potencialā bagātība, jo katrs grafikas līdzeklis var izpildīt visai sarežģītas un daudzējādas funkcijas. Un tomēr — šo grafikas līdzekļu daudzējādību mēs nebūt neizjūtam kā pretrunu. Kā tas izskaidrojams? Kas tad vieno, saskaņo un līdzsvaro visu sarežģīto un šķiet tik pretrunīgo grafikas paņēmieni iedarbību? Bez šaubām, to dara baltais papīra fons, ko var uzskatīt par grafiskā stila spēcīgāko līdzekli. Glezniecībā mēs varam pilnīgi aizmirst koka dēli vai audeklu, uz kuŗa glezna darināta. Grafikā tas nav iespējams. Abstraktais un neitrālais, baltais papīra fons vienmēr saredzams un vienmēr aktīvi piedalās zīmējuma mākslinieciskā iedarbībā. Tieši šis fons izlīdzina visas grafikas patvaļas, attaisno tās noklusējumus, saīsinājumus un divkosības. Tieši šā fona dēļ zīmējums var iztikt bez rāmja, bez noslēguma malās, bez telpas dziļuma, bez pamata zem fi-



Gavarni. Litografija.

guru kājām u. tml. Rembranta zīmējumos vai Uistlera asējumos, piemēram, bieži novērojams, ka priekšplānā priekšmetiem trūkst skaidru apveidu un spēcīga modelējuma, ka, tuvodamies priekšplānam vai lapas malām, tie it kā izzūd, pārvēršas nebūtībā. Tas iespējams tikai tāpēc, ka tie dzīvo papīra abstraktā plaknē. Tāpat grafikā iespējams paņēmiens, kas pilnīgi iznīcina gleznas vienību — un proti, vairāku redzes punktu un vairāku epizodu ap-



Uistlers. Venecija. Asējums.

vienojums, kas notiek dažādā vietā un dažādos laikos un tomēr apvienotas vienā attēlā. Un atkal šo paņēmieni attaisno papīra fons, kuŗa abstraktais baltums it kā slēpj sevī pagātņi un nākotņi, tuvo un tālo.

Tā tad var teikt, ka grafikas attieksmes pret



Parmedžanino. Dianas peldēšanās.

telpu un laiku ir pavisam citādas nekā glezniecībā. Ja glezniecība sprauž par savu mērķi sniegt iespējami pilnīgu telpas iespaidu, tad grafika, otrādi, cenšas pretoties telpas iluzijai. Manierisma un baroka laikmeta zīmējumos šis kontrasts izpaužas sevišķi spilgti. Parmedža-

nino zīmējums tēlo „Dianas peldēšanos“. Augstākā mērā grafiska ir vispirms kompozīcijas nejaušība, pat patvaļība: figūras nobīdītas pie pašas malas, it kā izaug no stūŗa, un tās līdzsvaro pretējā pusē papīra gaišā plaknē. Turklāt tikai galvenā Dianai figūra, kompozīcijas centrā, sīkāk un plastiskāk modelēta; uz papīra malām svītras kļūst aizvien vieglākas un straujākas, ēnas nenoteiktākas. Atšķirība no glezniecības metodēm un principiem ārkārtīgi skaidri redzama. Glezniecībā mēs parasti „lasām“ telpu virzienā no malām uz centru un no priekšas dziļumā. Turpretī grafiku raksturo kompozīcija, kas raisās no centra uz malām, kur vispār nav skaidra sadalījuma priekšplānā un dibenplānā, bet papīra malās telpa it kā pilnīgi izzūd.

Sevišķi spilgti šī grafikas tendence iznīcināt telpas iluziju izpaužas grafikas attieksmē pret kolorītu. Visos tais gadījumos, kur grafiķi lieto raibas krāsas (piemēram, daudzkrāsainā grebumā vai plakātā), viņi cenšas atņemt krāsai telpiskas funkcijas un pasvītrot tās plakano raksturu: vai nu uzliek krāsu vienmērīgā plankumā, izvairoties modulēt formu ar krāsu, vai lieto nedaudzus blāvus toņus, vai arī kombinē toņus, kam ir tendence atkāpties dziļumā un izvīrīties uz priekšu, tieši pretēji šo toņu optiskām īpašībām.

Grafika, kas naidīga telpas iluzijai, tomēr daudz labvēlīgāka nekā glezniecība laikam, ceturtajam izmērijumam. Glezniecība nemaz nav spējīga attēlot laika plūsmu. Tam runā pretī jau pats gleznas stāvoklis pie sienas: no-



J. Plēpis. Ilustrācija A. Grīna „Dvēseļu putenis”.

teiktā vietā pakārtā un rāmī ieslēgtā glezna ir kaut kas stabils un pastāvīgs. Tādēļ glezna neizbēgami pārvērš katru darbību situācijā — t. i., zināmā ilgstošā un sastingušā stāvoklī. Turpretī grafika sava abstraktā baltā fona dēļ atrodas it kā ārpus realās telpas un ārpus sa-

kara ar priekšmetīgo pasauli. Tādēļ zīmējums vai grebums spēj iemiesot tieši pašu darbības procesu. Un turklāt divējādā nozīmē. No vienas puses, grafikai pieejami visātrāki, acimirkļīgi iespaidi, nejauši efekti un straujas kustības. No otras puses, grafikā iespējama secīga darbības raisīšanās vairāku posmu un redzes punktu mijā. Grafika var, piemēram, rādīt vienā laikā vienu un to pašu telpu no iekšienes un no ārienes vai nostatīt blakus to, kas bijis un kas būs. Vato savos zīmējumos apliecina brīnišķīgu meistarību šai rotaļā ar laiku.

Tieši šī grafikas spēja uztvert laiku izskaidro daudzu grafikas meistarū tieksmi risināt savus tematus vairākās secīgās epizodēs, veselās grebumu serijs vai ciklos. Atcerēsimies, piemēram, Kalò un Gojas ciklus, kas veltīti kara šausmām, Klingera filozofiskos ciklus, Hogarta vai Buša satiriskos ciklus — tie visi sacerēti kā ilustrācijas iedomātam tekstam, un, aplūkojot tos, skatītājs it kā lasa dramatiskas literatūras darbu: katrs turpmākais posms saistīts ar iepriekšējo, tagadne savijas ar pagātni, optiskie veidoli mijas ar tīri idejiskām asociācijām. Tieši šie laika elementi grafikā dod iespēju tai sadarboties ar rakstniecību un pārvērst to vispiemērotākā līdzeklī teksta ilustrēšanai. Var droši apgalvot, ka no visām tēlotājmākslām grafika vistuvāk saskaras ar dzeju un muziku.

TĒLNIECĪBA UN REALITĀTE

Šo acerējumu lasītājam, pārejot no grafikas uz tēlniecību, var dabiski rasties jautājums: ar ko izskaidrojama tāda divu mākslu secība — varbūt ar to, ka starp grafiku un tēlniecību pastāv sevišķi ciešas radniecīgas saites? Gluži otrādi, grafika un tēlniecība ir krasišķie pretstati tēlotāju mākslu starpā, iemieso it kā pretējus mākslinieciskās saceres polus: grafika ir visabstraktākā, visgarīgākā no tēlotājam mākslām, tēlniecība — viskonkretākā un ķermeniskākā māksla. Šo pretstatu starp grafiku un tēlniecību vēl padziļina tas, ka atšķirībā no visuresošās grafikas tēlniecība ir varbūt vismazāk izplatīta un vismazāk populāra māksla jaunajā Eiropā, to mūsdienu publika mīl vismazāk un saprot vismazāk. Bet līdz ar to nav šaubu, ka tēlniecība pēc saviem stilistiskiem līdzekļiem ir ļoti vienkārša māksla, tematu ziņā visvairāk ierobežota un turklāt savās specifiskās problemās visskaidrākā un konkrētākā māksla.

Tēlniecības darbiem piemīt kaut kāda tieša un taustāma pārliecināšanas spēja. Par šo skulptūras īpašību arī domāja Pomponijs Gauriks, renesanses laikmeta zinātnieks un tēlnieks, „Traktāta par tēlniecību” autors, kad viņš salīdzināja tēlniecību un rakstniecību: „Rakstnieks ietekmē ar vārdu, bet tēlnieks — ar darbu, priekšmetu; tas tikai stāsta, bet šis

dara un rāda." Tā pati doma vadīja italiešu tēlnieku Bernini, kad viņš sarunā ar draugiem mēdza izsaukties: „Arī pats Dievs taču ir skulptors; viņš veidojis cilvēku no zemes pīšļiem — nevis ar buršanu, bet vienu gabalu pēc otra, kā īsts tēlnieks." Neviļus nāk atmiņā, ka senajiem ēģiptiešiem, kas bija pieraduši apstrādāt visstingrākās un viscietākās akmens šķirnes (bazaltu un dioritu), „māksla" un „tēlniecība" bija viennozīmīgi, identiski jēdzieni.

Lai izjustu tēlniecības īsto jēgu un savdabīgo atmosferu, ir jāapmeklē tēlnieka darbnīca. Nezin, vai daudzi pazīst šādu pārdzīvojumu? Mēs ieejam aukstā, kailā, nemīlīgā telpā. Pretī dveš mitrums; uz rupji sasistām dēļu paliktnēm novietoti mitrām lupatām apsegti māla modeļi. Kaktā — koka blūķis, kas mazliet atgādina cilvēka galvas siluetu; turpat — drātsstiegras, kas it kā atveido baigu cilvēka gindeņa ēnu. Uz plauktiem — ģipša nolējumi, kas šķiet bez dzīvības savā aklaajā baltumā; pagalmā aiz durvīm guļ daži granīta vai marmora blūķi. Šeit nav vietas skaistām frazēm un liriskiem sapņojumiem. Te valda sausa proza, skarba ikdiena, grūts, precīzs amatnieka darbs. Kam nav pacietības, kas nespēj izturēt ilgstošu fizisku darbu, tas neder par skulptoru.

Jāizklīdina vēl viens pārpratums, kas bieži apgrūtina pareizu tēlniecības izpratni un novērtējumu. Tam, kas nav bijis Italijā, kas Eiropas muzejos nav stāvējis grieķu bronzas statuju vai gotikas kokgriezumu priekšā, tam priekšstats par Eiropas tēlniecības meistardar-



Verokio. Dāvids.

biem neizbēgami aprobežojas ar reprodukcijām. Bet, diemžēl, statuju fotografiskiem attēliem parasti ir viena liktenīga kļūda — nepareizi izvēlētais redzes punkts. Es jau nemaz nerunāju par to, ka daudzās statujas prasa, lai tām apietu apkārt, tās aplūkotu no visām pu-

sēm, it kā pakāpeniski aptaustot statujas formu dinamiku, kamēr fotografijā iespējams tikai viens redzes punkts vai, labākā gadījumā, vairāki savrupi, atsevišķi redzes punkti. Bet ja mēs arī samierināsimies ar šo fotografijas trūkumu, tad tomēr tā ļoti bieži rada pilnīgi nepareizu priekšstatu par skulpturu. Lieta tā, ka daudzas statujas ļoti noteikti aprēķinātas aplūkošanai vai nu tīri frontalā stāvoklī, vai arī tīrā profilā (sevišķi tas sakāms par ēģiptiešu statujām, bet arī daudzas grieķu statujas prasa no skatītāja to pašu). Bet mūsdienu fotografam ir neatvairāma tieksme fotografēt statuju no stūŗa — tīri glezniecisks paņēmiens, kas pa lielākaī daļai deformē statujas apveidus un dod nepareizu priekšstatu par tās kustību. Piemēram, mēdz fotografēt Verokio „Dāvīdu“, mazliet apejot statuju no kreisās puses. Tāds viedoklis ienes meistara koncepcijā spriegumu, nemieru, zināmu nedrošību pozē un traucē galveno statujas burvīgumu — tīro, smalko siluetu — ar kraso dunča rakursu. Turpretī pareizais skats uz statuju paveŗas no tīri frontalā viedokļa — tikai tad var īsti izjust „Dāvīda“ statujā agrās renesanses garu: šā mazliet augstprātīgā zēna stūŗainajā, trauslajā grācijā, viņa ķermeņa izliekumā un tālu novirzītajā tievajā elkonī. Protams, no tā nemaz neizriet, ka jāiekŗīt pretējā galējībā un jādomā, ka ikviena statuja aprēķināta aplūkošanai tieši no priekšas. Gluži otrādi, daudzām statujām visraksturīgākais un visizdevīgākais viedoklis ir no stūŗa. Piemēram, tikai aplūkojot no stūŗa Mikelandželo „Bakchu“, var vislabāk



Verokio. Dāvids.

uztvert iereibušā dieva nedrošo gaitu un noslēpušos satira viltību. Vēl lielāku ļaunumu izdara fotogrāfs, ja, dzīdamies pēc „interesanta” uzņēmuma, viņš reproducē statuju kaut kā no augšas vai no apakšas, vai no pārāk maza attātuma, vai arī sakropļo formu plastisko valodu ar patvaļīgu un nepiemērotu apgaismojuma efektu. Tādos gadījumos statuja bieži iegūst pilnīgi aplamu izteiksmību vai arī tēlniecībai svešu glezniecisku izplūdumu. Visi šie novērojumi ļauj secināt, ka pirmais noteikums, lai iemīlētu skulpturu un labi saprastu tās valodu, ir atradināties no tēlniecības gleznieciskās uztveres, no tās dzejiskās miglas, ar kuru fotogrāfija mēdz aizsegt tīri materialo, ķermenisķo statujas dabu.

Tālāk, nekad nav jāaizmirst, ka tēlniecība parasti attīstās ciešā kontaktā ar arhitekturu. Tēlniecības darbi vai nu piedalās arhitektūras konstrukcijā kā atbalsta elementi (kariatīdes, atlanti, konsoles, kapiteli), vai arī rotā brīvos celtnes laukumus (grieķu tempļa frononus un metopas, gotiskas katedrales portālus). Bet arī tais gadījumos, kad tēlniecībai nav tektoniska sakara ar arhitekturu, tā tomēr ir zināmā atkarībā no arhitektūras, par cik arhitektūra noteic tās mērogu, vietu, nostata to zināmā apgaismojumā. Pie tam tomēr nav jādomā, ka šai tēlniecības un arhitektūras sadarbībā tēlniecībai vienmēr pieder pakārtota loma. Ļoti bieži šīs attiecības ir gluži pretējas: kad celtniecība pakārtojas tēlniecībai vai arī kad skulpturai vajadzīgs celtniecības atbalsts tikai tādēļ, lai izpaustu savu patstāvību — pie-

tiek, ja aizrādīšu kaut vai uz bagātām celtnieciskām statuju pamatnēm un ierāmējumiem gotikas un baroka laikmetā, vai arī uz grieķu tempļa iekšieni, kas domāta vienīgi kā kulta statujas mājoklis.

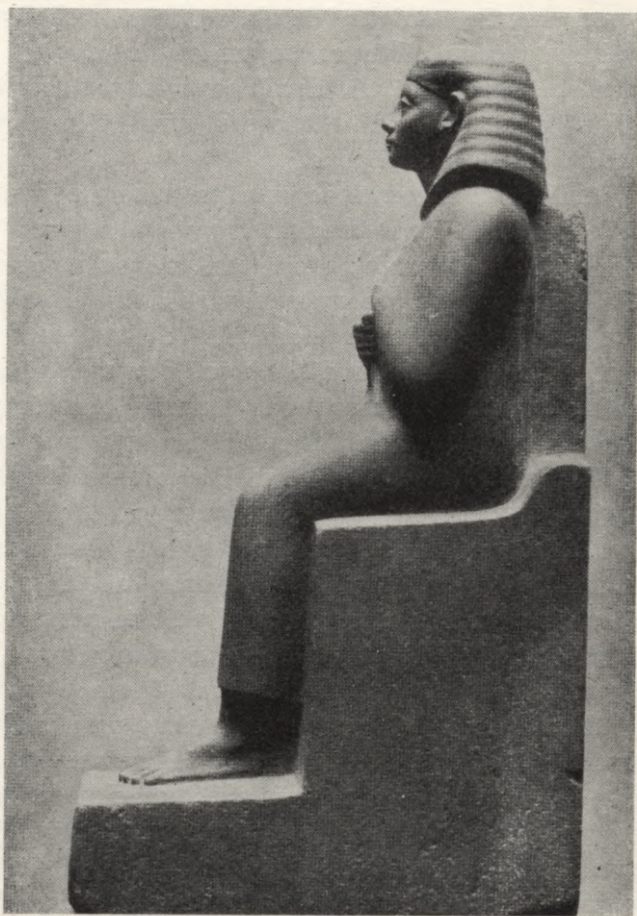
Šo celtniecības un tēlniecības savstarpējo tiekšanos pasvītrot abu mākslu materialās dabas kopība. Abas mākslas pieder ķermenisko mākslu grupai, abas apstrādā stingras, cietas masas, kas padotas statikas likumiem. Bet kaut gan architektura un tēlniecība iziet no kopējiem fiziskiem priekšnoteikumiem, tomēr šo mākslu ceļi principiāli atšķiras: jo architektūras uzdevums — telpas konstrukcija un organizācija, kamēr tēlniecība sprauž par savu mērķi tieši ķermenisku, trijmēru apjomu, masu radīšanu. Tēlniecība atšķiras no architektūras vēl ar to, ka tās ražojumiem nav nekādu utilitaru funkciju, ka tos nesaista praktiskās dzīves prasības, bet, no otras puses, ar to, ka tēlnieka fantaziju iedvesmo lielāko tiesu reālās dabas veidoli. Šī pēdējā īpašība, bez šaubām, tuvina tēlniecību glezniecībai. Tomēr skulptūras tematu repertuārs, salīdzinot ar glezniecību, daudz šaurāks. Nevien viss pārējais, bezķermeniskais neietilpst tīri plastiskās saceres laukā, bet pat ķermeniskā, priekšmetīgā pasaulē tēlniecībai ir ļoti šauras simpatijas un savas dabiskās robežas. Piemēram, tēlniecībā nevar iedomāties nedz ainavu, nedz nedzīvo dabu (*nature morte*); nedz kalni, nedz koki, nedz augļi, nedz kāds mēbeļu gabals nevar būt piemērots temats tēlniekam, kamēr gleznotājs spēj piešķirt šiem motīviem ļoti lielu

izteiksmes spēku (atcerēsimies, piemēram, Van Goga brīnišķīgo gleznu, kur attēlots pītais krēsls). Tāpat puķes un stādi ir maz piemērots temats tēlniecībai. Stādu motivus mēs sastopam tikai dekoratīvajā plastikā, cilņa veidā (piemēram, kapitelu izrotājumos), un turklāt tik stilizētus, ka tie zaudē savu organisko raksturu un kļūst par celtnes tektoniskā ritma daļībniekiem. Tādā kārtā plastiskas saceres īstais objekts ir, patiesībā, tikai cilvēka ķermenis un pa daļai arī dzīvnieku ķermenis. Es saku — pa daļai, tādēļ, ka arī dzīvnieku pasaulē tēlniecība labprāt izvēlas tādas būtnes (ērgli, lauvu, zirgu), kam vai nu piemīt cilvēka rakstura īpašības, vai arī kas organiski vislabāk saskaņojamas ar cilvēku (atcerēsimies grieķu kentauru vai Eiropas tēlniecībā iemīļotāko motīvu — jātnieka statuju).

Ar ko izskaidrojams šis tēlniecības tematikas tik šaurais aploks? Galvenais iemesls — ka tēlniecības darbu uztverē piedalās nevien mūsu redzes organi, bet arī mūsu motoriskā enerģija. Uztverot statuju, mēs it kā iekšēji atkārtojam statujas dinamiskās funkcijas, mēs ar visu savu motorisko aparātu pārdzīvojam tēlotās figuras stāvokli un kustības. Un tikai tad akmens un bronza mums nav vairs nedzīva materijs, bet pārvēršas dzīvā veidolā. Saprotams, šī „motoriskā iejušanās” statujā iespējama vienīgi tad, ja klāt attiecīgais objekts. Lūk, kādēļ tēlniecības īstais temats ir cilvēks un pa daļai dzīvnieks — t. i., būtnes ar saprātu, gribu un, galvenais, ar mums radniecīgu motorisku enerģiju. Ne par velti sla-

venais franču tēlnieks Majols sarunās ar skolniekiem mēdza atkārtot, ka, radot statuju, viņam vajadzīgs ne tik daudz optisks veidols, cik nākamai statujai atbilstošs visa ķermeņa iekšējs sasprindzinājums.

Tēlniecībā materialam un teknikai ir sevišķi liela nozīme. Materiala droša izjūta, prasme atrast materialam atbilstošu ideju un, otrādi, iemiesot ideju piemērotā materialā ir svarīgs plastiska talanta elements. Īsts tēlnieks sacerē noteiktā materialā, iedomājas savas nākošās statujas marmorā vai bronzā. Tēlnieks zina, ka materiāli dažādi reaģē uz viņa rokas pieskārienu un ne visi vienādi paklausa viņa fantazijas pavēlēm, ka ir lokanāki un mazāk pakļāvīgi materiāli. Piemēram, mīksts akmens pamudina darināt gludas plaknes ar asām šķautnēm, kamēr ciets akmens veicina noapaļojumus; māls parasti rada izplūstošas formas, bet zilopkauls prasa precīzu traktējumu. Materiāls tikai tad dod vēlamu efektu, ja visas tanī ieliktās iespējas izmantotas līdz galam, bet līdz ar to, ja no tā neprasa lielākas ekspresijas, nekā tas spējīgs dot. Bet, atzīstot materiāla pozitīvo lomu skulptūrā, tomēr nevajag pāriet pretējā galējībā un piešķirt materialam pārāk lielu, gandrīz vai noteicēju nozīmi, kā to dara daži teoretiķi un daudzi mākslinieki. Galu galā estētiskā procesa vērtīgumam svarīgs nevis pats materiāls, bet iespaids, ko tas atstāj. Nav tik svarīgi, vai materiāls tiešām ir ciets, bet gan, vai tas izliekas ciets mākslas darbā. Piemēram, ēģiptieši cienīja ciētu materiālu un ar apbrīnojamu prasmi to apstrādāja,



Eģiptiešu statuja. Smilšakmens.

bet ēģiptiešu tēlniecībā arī mīkstie materiāli izliekas cieti, it kā tie apgrūtinātu mākslinieka fantāziju. Tas nozīmē, ka nevis materiāls pamudināja ēģiptiešus izveidot ciето stilu, bet savā būtībā ēģiptiešu plastiskais stils bija ciets.

Turpretim baroka laikmetā akmens skulpturas bieži atstāj mīkstu, izplūstošu iespaidu, kaut gan izmantotas taisni ļoti cietās akmens šķirnes. Tādēļ, runājot par skulpturas materialu, var izvirzīt šādu principu: nevis материала prasībām, bet mākslas darba jēgai jānosaka tēlnieka koncepcija. Piemēram, ļoti bieži liekas, ka gotikas un baroka tēlnieki neievēro материала dabiskās prasības un sacerē par spīti materialam; un tomēr viņi rada ļoti vērtīgus mākslas darbus. Tiešām, iedomāsimies dabiskās akmens īpašības: tās būtu — blīvums, smagums, biežums. Tomēr gotikas dekoratīvās tēlniecības smalkajās mežģinēs akmens biežums izkūst, bet baroka eņģeļu iracionalā lidojumā izzūd akmens smagums. Un tomēr šī материала dabiskās loģikas pārkāpšana neatstāj antimāksliniecisku iespaidu, jo tā atbilst gotikas un baroka stila dziļākai jēgai, to tieksmei pārspēt материала pasivitāti, blīvumu, apgarot akmeni. Šī материала pakārtošana mākslas idejai izskaidro arī, kādēļ zināmos laikmetos, zināmām tautām un, protams, noteiktiem māksliniekiem ir savi iecienīti materiali: ēģiptiešu tēlniecībai raksturīgs akmens, grieķu mākslai — bronza, ķīniešiem — porcelāns, laka, nefrits; Mikelandželo atzina vienīgi marmoru, bet viņa priekšgājējs Polajolo — tikai bronzu, kamēr mūsdienu tēlnieki bieži ar prieku atgriežas pie gotikas iemīļotā материала — koka. Un tad vēl viens apsvēruma, kas pasvītrot материала nozīmi un līdz ar to mākslinieka iekšējo neatkarību. Ir laikmeti un meistari, kas cenšas uzglabāt nobeigtā darbā neapstrādāta ma-

teriala pēdas, it kā rādot dzīva plastiska veidola tapšanu no blīvas, amorfas masas (Rodens), bet bieži novērojama arī pretēja tendence — iznīcināt statujā vismazāko atmiņu par cīņām ar materialu, visniecīgākās kalta pēdas (Bernini).

Šai sakarā jāpasvīturo svarīga principāla atšķirība starp „plastiku” un „skulpturu” šī vārda šaurajā nozīmē. Skulptors apstrādā cietus materiālus (akmeni, koku); viņam ir darīšana ar viengabalainu, platām plaknēm ierobežotu blūķi, un viņš it kā uzmin šai kompaktajā, blīvajā materiāla masā nākamās statujas apveidus. Iesākot ar blūķa ārējām plaknēm, tēlnieks pamazām iespiežas iekšienē, virzās uz iekšu, atņemot, atskaldot, atgriežot lielākus vai mazākus gabalus. Turpretī plastikai ir darīšana ar mīkstu materiālu, un šeit process norisinās no iekšas uz āru, veidojot, pievienojot klāt materiālu. Saceres brīdī plastika priekšā vai nu vispār nav nekāda materiāla, vai ir tikai nākamās statujas ģindenis, tikai kodols, kas pamazām aizvien vairāk no visām pusēm apaug ar materiālu. Ar vārdu sakot — plastika ir materiāla pielikšana, bet skulptura — atņemšana. Pats par sevi saprotams, ka plastikas un skulpturas atšķirība raksturo nevien tehnikas ārējos paņēmienus, bet arī pašu plastiskā stila būtību. Visumā var teikt, ka mākslas vēsturiskajā evolūcijā skulptura vienmēr parādās agrākos attīstības posmos, kamēr plastika raksturīga brīvākiem, attīstītākiem mākslas vēstures laikmetiem. Pietiek, ja mēs salīdzināsim ēģiptiešu un grieķu statuju, vai arī

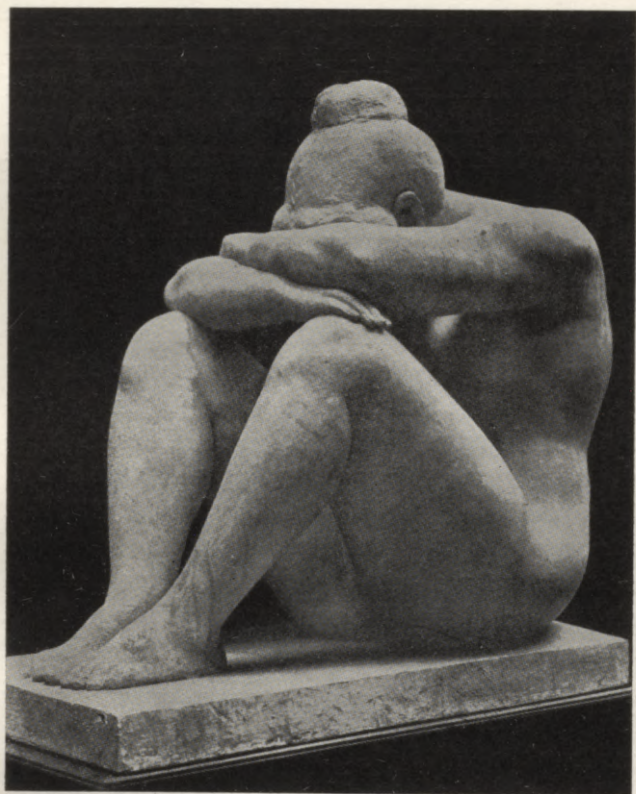


A. Polajolo. Herakls. Bronza.

nostatīsim blakus grieķu archaiskā laikmeta statuju ar vēlā, piemēram, hellenistiskā posma darbu, lai skaidri izjustu skulpturas un plastikas stila principālo atšķirību. Archaiskā statuja parasti nekustīga, ieslēgta viengabalainās abstraktās plaknēs, domāta apskatīšanai no

viena redzes punkta — tāds ir tipisks skulpturas stils. Lisipa statuļa, kurai pamatā ir plastikas, veidojuma principi, ir dinamiska, tā it kā raisās no iekšienes uz āru, ielaužoties apkārtējā telpā un prasot, lai tai apietu apkārt un apskatītu no visām pusēm.

Viens no iemesliem, kādēļ skulptura maz populāra plašākās sabiedrības aprindās, ir tās šķietamā vienmuļība. Un tiešām, ja par skulpturas galveno uzdevumu mēs uzskatīsim iespējami precīzāku cilvēka ķermeņa atdarināšanu, tad cik daudz reiz skulptura nabadzīgāka par glezniecību un grafiku savu tematu izvēlē. Patiesībā tēlniecības tematu repertuārs aprobežojas ar trim pamatmotīviem — ar stāvošu, sēdošu un gulošu statuļu; šiem motīviem var vēl pievienot krūšu tēlu. Vai tad skatītāju galā tiešām nevarētu pārņemt vienaldzība un pat sašutums, ja skulpturu muzejā viņš redz bezgalīgas marmora un bronzas statuļu rindas, statuļas kailas un apgērbtas, gandrīz visas vienādās pozēs, pagriezienos pa kreisi vai pa labi, ar šādiem vai citādiem atribūtiem. Tomēr šis pārmetums zaudē pamatu, ja mēs dziļāk ielūkosimies tēlnieka saceres būtībā. Pirmkārt, skulptura nekādā ziņā nav īstenības atdarinājums. Visprecīzāko ģipša nolējumu pēc skaistākā modeļa nevar uzskatīt par skulpturas darbu, tāpat kā vispilnīgāko fotogrāfiju par gleznu. Skulptors netēlo formas un kustības tādas, kādas tās ir, bet tādas, kādām tām vajaga būt, vai kādas tās izliekas. Vācu tēlnieks un teoretiķis Hildebrants spilgti formulējis šo atšķirību ar divu jēdzienu — „īstenības for-



A. Majols. Nakts jeb Izmisums.

mas" un „iedarbības formas" — pretstatu. Tēlniecībai, kā visām citām mākslām, ir darīšana tikai ar otro, ar „iedarbības formu". Tēlnieka uzdevums ir iemiesot cilvēka ķermeni tādās formās, kas līdz augstākai pakāpei koncentrētu skatītāja plastiskās izjūtas un izolētu to no visām citām sajūtām. Statujai daudz lielākā mērā ir jāierosina mūsu tauste, nekā to spēj dzīvā

miesa realā īstenībā. Statujai jābūt kādam sevišķi ierosinošam, zīmīgam, auglīgam momentam, kas īstenībā nekad nerealizējas ar tādu absolūtu intensitāti. Tieši tādēļ skulptura vispirms griežas pie skatītāja instinktiem un gribas un daudz mazāk pie viņa jūtām un emocijām. Citiem vārdiem, skulpturai jābūt vēl realākai nekā īstenībai un līdz ar to sevī noslēgtai, tiešamībai nepieejamai.

Otrkārt, un tas varbūt vēl svarīgāk, skulptura ne tik daudz attēlo ķermeņus, cik tos veido, rada no jauna. Tieši šo trijdimensiju formas veidojumu, šo sugestīvo izdubumu un iedubumu ritmu mēs vispirms pārdzīvojam statujā un tikai vēlāk — zināma ķermeņa attēlu zināmas kustības mirklī. Lai labāk noskaidrotu sev tīri plastisku, „veidotu” formu nozīmi skulpturas pārdzīvojumā, jāiedomājas paša tēlnieka sajūtas darba procesā. Šai procesā galvenie dalībnieki ir — tauste, redze, tāpat locītavu un muskuļu juteklis (citiem vārdiem, motoriskās sajūtas). Visas šīs dažādās sajūtas it kā savijas viena ar otru, un jo organiskāk, netveramāk tās saplūst mākslinieka radošajā procesā, jo augstāka ir mākslas darba vērtība. Taustes sferai pieder vispirms lielākas vai mazākas pretestības sajūta, pretestības, ko materials izrāda tēlnieka rokai vai viņa instrumentam; tāpat taustes aplokam pieder statujas gludās vai irdenās virsmas, statujas noapaļojumu vai asu šķautņu izjūta. Redze kontrolē statujas vispārējo siluetu dažādās darba stadijās, tās galvenās līnijas un it sevišķi tās gaišo un tumšo daļu savstarpējo attiecsmi. Bet tēlnieks

piedalās savā darbā nevien kā ar tausti un redzi apveltīta būtne, bet arī kā cilvēks, kas nepārtraukti kustas. Viņam nepieciešamas roku un pirkstu kustības, visa viņa ķermeņa pagriezieni un izliekumi, lai realizētu visas tās motoriskās funkcijas, kuŗas viņš tiecas iemiesot savā statujā. Citiem vārdiem, plastiskā darba procesam vajadzīgs, lai tēlnieks izjustu savu paša aktīvo ķermeni un gribu, enerģiju, kas vada viņa darbību. Tas pats pilnos apmēros sakāms par skulpturas uztveres procesu. Īstās plastiskās uztveres būtība ir tā, ka skatītājs nevis vienkārši „redz” skulpturas darbu, bet atdarina, pārdzīvo sevī visu sarežģīto jutekļu darbības procesu, ko jau veicis statujas radītājs. Atšķirība vienīgi tā, ka, ja tēlnieks šo procesu veicis reali, tad skatītājs pārdzīvo to savā iedomā, fantazijā. Bet kā tauste, tā arī motoriskās sajūtas ir gluži nepieciešamas pilnīgai skulpturas uztverei, jo tieši tās palīdz skatītājam izprast un iejusties statujas visvērtīgākās estētiskās īpašībās — tās trijmēru formās un plastiskā enerģijā.

Tādā kārtā var teikt, ka īstai plastiskai baudai ir divi galvenie avoti. Viens avots — tās redzes un taustes sajūtas, kas mums nepieciešamas, lai iegūtu plastiskās formas atziņu, lai uztvertu trijmērīgo ķermeni vispār; un otrs — sava paša ķermeņa, to dzīvo funkciju apziņa, kuŗas mēs pārceļam, ieliekam statujas kustībās. Pats par sevi saprotams, ka plastiska bauda jo lielāka, jo spēcīgāk mēs pārdzīvojam statuju kā trijmēru ķermeni: kā kompaktu ku-

bisku masu un līdz ar to kā dzīvu, aktīvu, individualu būtni.

Tik koncentrētu organisku enerģiju, tik kāpinātu dzīves izjūtu var panākt vienīgi tēlniecība. Šī īpašība piešķir skulpturai milzīgu iedarbības spēku, ko nevār sasniegt nedz glezniecība, nedz grafika, nedz vēl jo mazāk celtniecība, bet līdz ar to ļoti paasina tēlniecībai uzstādītās estētiskās prasības. Glezna mums var sagādāt estētisku baudu, ja tai piemīt kaut vai sulīgs kolorīts, vai harmonisks līniju ritms; turpretī statuja, lai cik ritmiski tā būtu modelēta, lai cik bagāta būtu tās gaismēnas rotaļa, ja tā neiemieso šo intensīvo dzīves izjūtu, atstāj mūs pilnīgi vienaldzīgus. Skulptura prasa no mākslinieka, tāpat no skatītāja, sevišķu, kāpinātu gribu dzīvot. Ar to izskaidrojams, ka mākslas vēsturē spilgti tēlniecības uzplaukuma posmi tik reti un tik īsi, bet no otras puses, iespējami veseli laikmeti un ir tautas, kam vispār nav plastiskas izjūtas.

Tagad piegriezīsimies otram trūkumam, ko bieži pārmet tēlniecībai — tās šķietamai vienpusībai. Šo pārmetumu ar pilnām tiesībām var attiecināt uz skulpturas tematisku repertuaru, kas aprobežojas gandrīz vienīgi ar cilvēka ķermeni. Bet tematu ziņā nabadzīgā skulptura ir ļoti bagāta motīvu ziņā. Tas var izlikties nesaprotams skatītājam, kas pieradis tuvoties skulpturai no tematisku motīvu viedokļa; kas, aplūkojot statuju, jautā, ko tā attēlo, ko dara šis cilvēks, ko viņš tur rokā, kādēļ pagriezies u. t. t. Šai ziņā tēlnieku motīvu krājums tiešām diezgan nabadzīgs, bet es šeit domāju

tīri plastiskos tēlniecības motivus — un šai ziņā tā ir neizsmeļami bagāta. Par to visvieglāk var pārliecināties, izsekojot kustības motīviem skulpturas attīstībā.

1. Kustība.

Lai pilnīgāk noskaidrotu kustības problēmu tēlniecībā, tā jāsalīdzina ar glezniecību. Gleznotājs var spraut par savu mērķi ripojoša riteņa, lidojoša putna vai vēja sakustinātas koka lapotnes attēlojumu, jo gleznotāja rīcībā ir līdzekļi, lai modinātu skatītājā kustības priekšstatu, tāpat, lai attēlotu kustošos ķermeņa optisko iespaidu. Tēlnieka rīcībā šādu līdzekļu nav. Tēlniecībā kustība ir tikai cilvēka vai dzīvnieka ķermeņa zināms stāvoklis. Turklāt šis „kustības” interesē tēlnieku ne pašas par sevi, kā tīri optiski priekšstati, bet tikai par tik, par cik ķermeņa stāvokļos var iemiesot dziļu un viengabalainu dzīves norisi.

Šo atšķirību starp kustības jēdzienu glezniecībā un tēlniecībā var formulēt arī citādi. Glezniecībā un grafikā katrai kustībai jāsaistās ar kaut kādu motīvu, jābūt virzītai uz kaut kādu mērķi, kamēr tēlniekam daudz svarīgākas pašas kustības funkcijas, tās vitalās enerģijas, kas piedalās kustības realizācijā. No šejienes izriet, pirmkārt, ka tēlniecībā (sevišķi brīvā statujā) ar lielāku pārliecību, daudz plastiskāk iedarbojas bezmērķa kustība, kas neatspoguļo nekādu episku vai dramatisku motīvu, neraksturo nekādu notikumu; bet, otrkārt, kā plastiskā kustībā jāpiedalās visam ķermenim. Pie-

mēram, statuļa ar plašu rokas žestu un tai pašā virzienā vērstu skatu var būt par ļoti labu ceļrādi, bet laikam būs ļoti vāja skulptūra, jo šādā gadījumā statujā daudz spilgtāk izteikts kustības mērķis nekā tās motoriskās funkcijas. Tieši tādēļ pazīstamā grieķu statuļa „Atlets, kas lej eļļu”, neapmierina pilnīgi plastiskā ziņā: paceltā roka ar trauku, no kura atlets lej eļļu, lai ieziestu ķermeni, — šis motivs tik stipri koncentrē pie sevis visu uzmanību, ka atleta ķermenis kļūst vienaldzīgs kā skatītājam, tā arī tēlniekam — notikums, fabula kļūst svarīgāki nekā plastiskās funkcijas, kas sasprindzina ķermeni kustībai. Tā paša iemesla dēļ no divām slavenām Polikleita statujām („Dorifors” un „Diadumens”) mēs, bez šaubām, izvēlēsimies Doriforu, kam viss ķermenis saspriegts nepārtrauktā ritmiskā bezmērķa kustībā, kamēr Diadumenā mākslinieks meklēja notikumu, motivu, kustības mērķi, un tamdēļ statujas plastiskās funkcijas it kā saskaldās — atleta platais solis un viņa ķermeņa spēcīgais izliekums nesaskan ar roku žestu, ar kuru viņš uzliek uz galvas uzvarētāja saiti.

Interesanti atzīmēt arī dziļo principālo atšķirību, kas izpaužas ķermeņa motoriskās funkcijās agrajos un vēlajos stilos. Archaiskais tēlnieks bauda pašu plastisko formu, tās stingro, noslēgto, viengabalaino masu — šī formas bauda viņam ir svarīgāka par interesi, ko modina kustība. Archaiskā posma tēlnieks veido statuju no ārienes un iedzen tās kustību akmens blukī vai bronzas siluetā. Turpretī vēlā stila, baroka laikmeta tēlnieks veido statuju



Dzevs. Grieķu bronzas statuja ap 460. g. pr. Kr.

no iekšienes, pie kam kustības dinamika, motorisko funkciju aktivitāte tik liela, ka pilnīgi izirdina statujas plastisko kodolu un izsviež tās enerģiju uz āru.

Bet iepazīsimies vēl tuvāk ar kustības problēmu tēlniecības attīstībā. Galvenais ierosinājums ikvienai ķermeņa kustībai izriet no sadursmes starp miesu un garu, starp materiju un gribu. Uz to savstarpējām attiecībām arī pamatojas plastiskā darba nozīme un saturs. Griba izjauc ķermeņa līdzsvaru, pārvieto tā smaguma centru un notur to jaunā līdzsvarā.

Ar to plastika atšķiras no tektonikas — jo plastikā ķermeņa līdzsvars balstās nevis uz statikas likumiem, bet uz garīga sprieguma. Tēlnieka galvenais uzdevums — radīt statujā nepārtraukta gribas vai emocijas procesa iespaidu, procesa, kas atdzīvina ķermeni līdz pašiem pirkstu galiem. Tomēr šī gara cīņa ar miesu, ar blīvo vielu var būt ļoti dažāda rakstura. Katrs laikmets, katra tauta to saprot citādi.

Piemēram, grieķu tēlniecība archaikas laikmetā īstenībā pazina tikai vienu kustības veidu, ko var nosaukt par darbības kustību. Archaiskas statujas kustība pa lielākai daļai attaisnojama ar kaut kādu darbības motivu: statuja pasniedz skatītājam ābolu, draud ar šķēpu, met disku, steidzas ar uzvaras vēsti, piedalās sacīkstēs vai cīņā. Bet ja nav šī motiva, tad nav arī kustības — tādā gadījumā archaiskā statuja absolūti nekustīga (t. s. Apoloni). Klasiskajā laikmetā grieķu skulptūrā parādās cits kustības veids; par tā atradēju uzskatāms Polikleits, bet sevišķi populars tas starp IV gadsimta meistariem — Praksitelu, Skopādu, Lisipu. Lietojot Leonardo da Vinči terminoloģiju, šo kustības veidu var nosaukt par telpisko kustību. Šāda veida kustība visbiežāk pamatojas uz ķermeņa pārvietošanos telpā, bet pie tam tai nav nekāda tieša mērķa, dažreiz pat vispārīgi nav nekāda tematiska motiva (Polikleita „Dorifors”). Tai pašā laikā viss statujas ķermenis pilns kustības, visi ķermeņa locekļi aktīvi funkcionē, piešķirot ķermenim traukšanos uz priekšu vai apkārt savai asij (Skopāda

„Mēnada”). Tālāk par šīm divām kustībām grieķu (un vispār antikā) skulptura nav gājusi, jo kustības problemu antika tēlnieks izprata tikai kā zināmu pārmaiņu ķermeņa stāvoklī, tikai kā gribas izpausmi.

Pavisam citādu pieeju kustības problemai sastopam gotikas tēlniecībā. Šeit, salīdzinot ar grieķu skulpturu, viss ir citādi. Vispirms jau tādēļ, ka viduslaiku tēlniecība aprobežojas gandrīz tikai ar apgērbtu statuju — tā tad motoriskā enerģija jau nevar būt tik uzskatāmi ielikta pašā ķermeņa struktūrā, tā locekļu rotājā. Un tomēr gotiskā statuja pilna nepārtauktas, vitalas kustības. Gotiskas statujas kustībai bieži nav nekāda mērķa, un parasti tā netiecas arī pēc pārvietošanās telpā; un tomēr ķermenis piesātināts ar aktivitāti, dinamiku, tieksmi uz augšu (šai ziņā ļoti raksturīgs gotiskās statujas izliekums burta S veidā, kas it kā atrauj to no zemes). Bet tā nav antikās statujas fiziska kustība, tā ir spirituala kustība, gara uzvara pār miesu. Nevis griba noteic gotiskās Madonnas ķermeņa izliekumus un spirāles, bet jūtas. Tādā kārtā var teikt, ka ķermeņa kustības gotiskā tēlniecībā atspoguļo dvēseles kustības vai, citiem vārdiem, antiko „darbības kustību” var nostatīt pretī gotiskai „izteiksmes kustībai”.

Šo gotiskās skulpturas ekspresīvo kustību izjutīsim vēl skaidrāk, ja apskatīsim tuvāk laikmeta iemīļotāko tematu — „Pietā” jeb „Vesper” (mirušais Kristus Dievmātes klēpī). Šeit mākslinieku iedvesmo nevis ķermenis, grieķu tēlnieka galvenais ierosinājums, bet



Pietà. Vācu skulptura XIV gs.

pārdzīvojums „Sēras”, kamēr ķermenis ir tikai pārdzīvojuma rezultats, tā izpausme. Un tādēļ arī gotiskam tēlniekam ķermenis iemiesojas vispirms galvā; tādēļ arī šīs galvas ir tik nesamērīgi lielas — tur sakopotas visas skum-

jas, visa ciešanu dinamika. Turpretī ķermenis sarāvies, savilcies par mazu piedēkli galvai, un tā laužtās, aprautās, stūrainās kustības izteic nāves tuvošanos.

Bet ir vēl viena ļoti svarīga atšķirība starp grieķu un gotisko tēlniecību. Grieķu tēlnieks par savu mērķi uzskata „tēlot” kustību. Ko tas nozīmē? Grieķu tēlnieks rāda kustību attēlojamā ķermeņa funkcijās — žestos, gaitā, muskuļu spriegumā un stiepumā. Tādā kārtā grieķu skulpturā dinamika skaņ vienīgi attēloto cilvēka ķermeni, bet pati plastiskā forma (pēc materiala apstrādāšanas paņēmieniem) paliek nekustīga. Citādi izprot savu uzdevumu gotiskais tēlnieks. Viņš cenšas ielikt kustības ideju pašā plastiskās formas raksturā, grib izteikt kustību ar statujas apdares paņēmieniem — ar strauju līniju ritmu, nemierīgu virsmas satraukumu, ar krasiem gaismas un ēnas pretstatiem. Ja grieķu tēlnieks saprot kustību kā stāvokli, kā starpbrīdi, pārtraukumu starp diviem aktivitātes momentiem, tad gotiskais tēlnieks cenšas iemiesot pašu kustību, pašu cilvēka aktivitātes ģenezi, tapšanu. Ja grieķu statuja „attēlo” kustību, tad gotiskā statuja, ja tā varētu izteikties, pati ir „kustīgs attēls”.

Tomēr pretstats starp grieķu un gotisko statuju nebūt neizsmēļ visus kustības variantus un iespējas skulpturā. Piemēram, ar pavisam citādu kustības izpratni mūs iepazīstina indiešu tēlniecība. No grieķu skulpturas indiešu statujas kustība atšķiras ar to, ka tai nav nekādas funkcionālas loģikas, it kā tai nebūtu nekādu cēloņu, un tā netiektos sasniegt mērķi.

Indiešu statujas kustībai nav mērķa un tā ir bezdarbīga. Bet no gotiskas skulpturas indiešu statujas kustība atšķiras ar to, ka tā nav garīga, bet jutekliskas dabas kustība; to gribētos dēvēt nevis par spirituālu, bet bioloģisku, veģetatīvu kustību — radusies krāšņas, tropiskas augu valsts pārpilnībā, tā pārvērš statuju locekļus zaru pinumos, mīkstos un vijīgos stādu stiebro. Uz indiešu skulpturu nevar attiecināt to anatomiskas struktūras kritēriju, pie kura mūs pieradinājusi Eiropas skulptūra. Slavenais indiešu rakstnieks Rabindranats Tagore raksturo indiešu statujas anatomiju, neizmantojams mums parastos ģindeņa, muskuļu vai kaulu jēdzienus; viņa fantāzijā rodas pavisam citādi salīdzinājumi: „cilvēka rokām jābūt kā ziloņa snuķim, kājām — kā bananu kokam, bet acīm jāmirdz kā zivīm straujā dzelmē”. Indiešu skulptūrā cilvēks atgādina stādu vai čūsku vai varbūt pat mākonī. Viņa dzīslās rit nevis asinis, bet pašas dzīvības — dīgšanas sula, kas apaugļo materiju.

Tad mums kļūst saprotams vēl kāds savdabīgs indiešu tēlniecības paņēmieni, kas šķiet tik savāds eiropieša acij, bet patiesībā gluži dabiski izriet no indieša kustības izpratnes, jo indietim kustība tēlojas kā organiska, dīglīga cilvēka ķermeņa enerģija. Šis paņēmieni ir ķermeņa locekļu pavairošana: piemēram, dieva Šivas daudzgalvainajās statujās vai tā paša dieva attēlā svētās dejas brīdī, uguns liesmas gaismogā, ar četrām vai astoņām rokām. Indiešu tēlnieks traktē dieva ķermeni tik bezpersonisku, abstrakti organisku, gribētos teikt tik



Dejotāja Kambodža, VII gs.

veģetativu, ka no tāda ķermeņa pilnīgi dabiski var izaugt vairākas galvas vai vairākas kājas, tāpat kā bananu koks dod nevis vienu augli, bet daudz augļu. Indiešu tēlnieks tēlo ne tik daudz cilvēka fizisko ķermeni, cik viņa juteklisko, dīgstošo enerģiju.

Bet atgriezīsimies atpakaļ pie Eiropas tēlniecības. Pilnīgi jaunas iespējas kustības attēlojumam pavēra Mikelandželo, ģenialais baroka vēstītājs. Ja grieķu statujas kustību diktē griba, ja gotiskās statujas dinamika izpaužas gara uzvarā pār miesu, tad Mikelandželo uztverē cilvēka ķermeņa kustības problēma paasinās gribas un jūtu cīņā. Šis konflikta motivs izrādās ārkārtīgi produktīvs plastiskai dinamikai un dod veselu rindu pilnīgi jaunu kustības veidu. Vispirms Mikelandželo cenšas izstrādāt jaunus paņēmienus, lai iemiesotu kustības, kuŗas varētu nosaukt par pārmērīgām, forsētām jeb pārspīlētām (kā fiziskā, tā arī garīgā nozīmē). Grieķu tēlnieki labprāt izvairījās no fiziskās dinamikas pārmērīgā sprieguma. Turpretī Mikelandželo saviem tēlwm bieži vien piešķir maksimāli izstieptus un saspriegtus locekļus, pie kam ne tikai vienā virzienā (kā tas bija pieņemts grieķu skulpturā un pie renesanses meistariem), bet saliecot un pagriežot visus locekļus dažādos, bieži pretējos virzienos. Tā izskaidrojams Mikelandželo statuju savdabīgais līko loku ritms. Turklāt jāpiezīmē, ka, lai gan forsētās kustības ārkārtīgi sasprindzina kaulus un locekļus, sevišķi saspriegtus muskuļu enerģija tām nav vajadzīga. Tieši šo novērojumu ļoti smalki izmanto Mikelandželo savās skulpturās. Aplūkojot Mikelandželo statujas, mēs tais nejūtam pārmērīga fiziska sprieguma un interpretējam tās dinamiskos izliekumus un pretstatus kā kāpinātas garīgas dzīves izpausmi, kā dziļu psiholoģisku konfliktu.



Mikelandželo. Vergs.

Otrs Mikelandželo atklājums kustības laukā ir dzimstoša, potenciāla* kustība, kustība, kas vēl nav izpaudusies darbībā, bet tai jau pilnīgi nobriedusi, ar iekšēju spriegumu piesātināta („Dāvīds“, „Mozus“). Mikelandželo parasti pa-

stiprina šo plastisko motivu ar kādu asu pārdzīvojumu, pēkšņu emocionālu reakciju — ķermenis vēl atrodas miera stāvoklī, bet krass galvas pagrieziens vai negaidīts rokas žests jau vēstī spēcīgo dinamikas uzliesmojumu.

Bet visievērojamākais Mikelandželo sasniegums, kas bija sevišķi izdevīgs plastiskai dinamikai, ir aizturētu, aizkavētu, apspiestu, pretrunīgu kustību motivs. Tieši šais kustībās ārkārtīgi spilgti iemiesots tas gribas un jūtu konflikts, tā gara cīņa ar materiju, kas ir Mikelandželo skulpturu galvenais plastiskais kods. Dažreiz par iemeslu šim dinamiskam konfliktam ir ārējie, fiziskie šķēršļi. Te būtu mināmas važās iekalto „Vergu” statujas, kas bija sacerētas pāvesta Jūlija II lielajai kapenei. Bet arī šeit Mikelandželo cenšas pārvērst fizisko spriegumu garīgajā konfliktā, kas sevišķi izteiksmīgs „Jaunā verga” statujā. Ielūkosimies dziļāk savdabīgajā plastiskajā pretstatā jauneklā ķermenī: tā labais apveids it kā saraujas, novīst, kamēr kreisais apveids it kā tiek tos augšup, atdzīvotos. Kas tas ir? — Pirmsnāves agonija vai pirmā atmodas nopūta? Tādu komplicētu un daudzskanīgu plastisku izteiksmi nepazīna nedz grieķu, nedz gotiskā skulptūra. Bet visbagātākā plastiskā ekspresija raisās tais Mikelandželo statujās, kur par dinamikas motivu ir gribas cīņa ar zemapziņas impulsiem. Šīs cīņas četrus apbrīnojamus variantus Mikelandželo iemiesoja alegoriskās statujās (četri dienas posmi), kas grezno Mediči kapenes Florencē. „Nakts” ilgojas pēc miega, bet satrauktie sapņi izjaukuši tās mieru un tās spē-

cīgais ķermenis lokās tragiskā uztraukumā. Spēcīgie „Dienas” tēla muskuļi mīksti atlaižas, gremdējoties miegā, bet statujas galva vēl stūrgalvīgi griežas pret dienas gaismu, vairoties no uzmācīgā snaudiena. „Auroras” vijīgajā ķermenī jau briest pamošanās enerģija, bet viņas sejā vēl klīst skumjas sapņu ēnas. Šo sarežģīto konfliktu iemiesošanai Mikelandželo atrod pavisam jaunu plastiskās kustības formu. To varētu nosaukt par riņķveidīgu kustību (jo figura šķiet griežamies ap savu asi). Mikelandželo plastiskā atklājuma galvenā nozīme ir saspriegta kustīguma apvienojums ar absolūtu mieru: visi atsevišķie ķermeņa locekļi atrodas nepārtrauktā kustībā, un tai pašā laikā pats ķermenis nekustas no vietas.

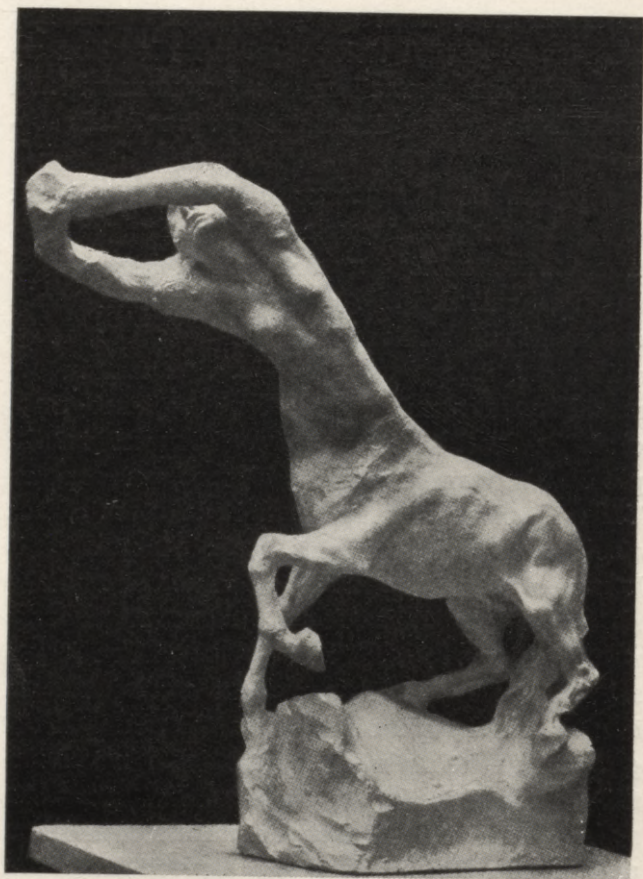
Tomēr arī Mikelandželo ģenialā fantazija nav izsmēlusi visas plastiskās kustības iespējas. Baroka laikmeta tēlnieki ar nenogurstošo izgudrotāju Lorenco Bernīni priekšgalā atrod līdz tam skulpturā nepazīstamu kustības veidu, ko var raksturot kā momentanu, pārejošu, mainīgu kustību. Sacenzdamies ar glezniecību, viņi vairs neapmierinās ar kustības priekšstatu, bet tiecas iemiesot pašu kustības iespaidu. Bernīni jauninājums kļuvis tūlīt skaidrs, ja no Mikelandželo skulpturām piegriezīsimies Bernīni statuarām grupām. Tieši acumirkliġu, pārejošu kustību Bernīni izvēlas kā tematu savai grupai „Apolons un Dafne”. Tā nav nejaušība, ka viņu vilina pārvēršanās, metamorfozas motīvs, kas līdz tam tik svešs tēlnieku fantazijai. Apolons vajā Dafni, vēl viens solis — un viņš saķers nimfu, bet tai pašā acumirkļī viņas ķer-

menis galīgi pārvērtiesies kuplā krūmā. Pro-
tams, lai realizētu savu nodomu, Bernīni nā-
kas upurēt daudzas skulpturas tradīcijas (pie-
mēram, akmens bluķa viengabalainību) un iz-
mantot tīri gleznieciskus paņēmienus — savā
skulptūrā Bernīni operē ne tik daudz ar ak-
mens masu, cik ar ailām starp masām, ne tik
daudz ar ķermeņiem, cik ar telpu, gaismas un
ēnas rotaļu. Tomēr grupas galvenā iedarbība,
tās nesavaldāmās dinamikas iespaids pamato-
jas uz tīri plastiskiem līdzekļiem — uz nepār-
trauktu līniju ritmu (no Apolona rokas līdz
Dafnes rokai), uz divu figuru saskaņas, saplū-
šanas vienā siluetā.

Beidzot pavisam īpatnēju vietu plastiskas
kustības evolūcijā ieņem XIX gadsimteņa
skulptūra. Ja visi iepriekšējie laikmeti tēlnie-
cības vēsturē kultivēja gandrīz tikai vienu
kustības veidu (grieķu skulptūra — tikai darbī-
bas kustību, gotiskā skulptūra — tikai ekspre-
sīvo, baroks — pārejošo), tad XIX gadsimteņa
tēlniecībai raksturīga tieksme pēc sarežģītas
daudzu un bieži ļoti pretrunīgu kustības veidu
kombinācijas; pie tam katrā no šiem tradicio-
nāliem dinamikas variantiem XIX gadsimteņa
tēlnieki tiecas nonākt līdz galējām robežām,
līdz maksimālai ekspresijai vai līdz iespējami
ātram, acumirklīgam iespaidam. Neviens laik-
mets nebija iedrošinājies ekspresijas labad tik
patvarīgi deformēt ķermeņa samērus, nedz arī
iemiesot tik netveramu, izplūstošu pārejoša
mirkļa veidolu. Bet līdzās šai kombinācijai un
tradicionālo motīvu forsēšanai jaunāko laiku
tēlniecība izstrādā vēl vienu gluži jaunu dina-

mikas motivu, kuŗā spilgti izpaužas jaunākās mākslas vispārīgā tieksme pārnest kustību no ķermeniskām funkcijām uz bezķermeniskām parādībām, pašas jūtas iemiesot plastiskās formās.

Šī jaunākā skulpturas dinamika vislabāk raksturojama kā nejauša jeb nepabeigta kustība, kā neapzinīgi, nepārbaudāmi impulsi, kā snaudas stāvoklis, kur dvēsele un ķermenis, cenzdamies izrauties no materijas gūsta, svārstās starp miegu un nomodu. Jau franču romantiķu skulpturā var novērot šo jauno emocionalās kustības motivu, šo tieksmi izteikt plastiskās formās skaņas, domas un sapņus. Tāda ir, piemēram, Fransua Rida statuja, kas attēlo Žannu d'Arku kā gani: te plastiskās koncepcijas galvenais kodols ir noslēpumainās skaņas, kuŗās it kā klausās Žanna un kuŗu varā ir viss viņas tēls. Bet visbagātāku fantāziju šo jauno kustības motivu attēlojumā un iemiesojumā apliecina vispopulārākais XIX gadsimteņa tēlnieks, impresionisma nodibinātājs tēlniecībā, Ogists Rodens. Kā viens no spilgtākiem emocionalās dinamikas piemēriem atzīmējama statuja, kas tēlo sievieti kentauru un saucas „Dvēsele un miesa”. Smalkais, nervozais, apgarotais cilvēka veidols nevaldāmā trauksmē tiecas augšup, pret debesīm, bet zirga dzīvnieciskais ķermenis neatlaidīgi velk lejup, stingri ar pakaviem balstīdamies zemē. Kā tas ir parasts mākslas vēsturē — jauns saturs pamudina radīt jaunas izteiksmes formas. Arī Rodens, lai realizētu savu varoņu dvēseles šķelšanos, viņu nepiepildītās kustības un



Rodens. Dvēsele un miesa.

zemapziņas impulsus, rod agrāk nepazīstamus stilistiskus paņēmienus. Vienu no šiem jauniem paņēmieniem varētu nosaukt par noklusēšanas paņēmieni. Dažreiz Rodens realizē to tādā kārtā, ka apstrādā marmora virsmu tik mīksti un izplūstoši, it kā figuras atrastos

miglā un saplūstu viena ar otru; rodas iespaids, ka Rodens cērt marmorā ne tikai pašas figūras, bet arī apkārtējo telpu un gaisu. Kāds cits tā paša paņēmiena variants sevišķi skaidri saskatāms grupā, ko pats Rodens nosauca par „Vīrieti un viņa domu”. Rodena plastiskās fantāzijas veidoli līdzīgi sapņiem vēl nav atbrīvojušies no marmora blūša miglas un it kā pa pusei vēl snauž tā neapstrādātajā masā: skaidri modulēts vienīgi vīrieša rumpis, bet tikko iezīmējas viņa domas vai sapņu radītie mīkstie, izplūstošie, gandrīz izkūstošie jaunavas ķermeņa apveidi. Beidzot dažreiz vēlēšanās iemiesot vēl neskaidrus sapņus vai, otrādi, at-
rast vistīrāko, vistiešāko izteiksmi žestam, kustībai, trauksmei, pamudina Rodenu piegriezties savdabīgam „plastiskā fragmenta” pa-
ņēmienam. Te minams, piemēram, „Soļojošā cilvēka rumpis”, patiesībā viens no „Jāņa Kristītāja” statujas variantiem. Šeit Rodena mērķis ir iemiesot ar maksimālo ekspresiju soļa plastisko ideju, atbrīvojot to no visām blakus asociācijām. Atņemdamas statujai galvu un rokas, kas tikai aizkavē kustības koncentrāciju, brīvo traukšanos uz priekšu, Rodens piešķir soļa motīvam tiešām hipnotisku spēku.

Jau ar šiem nedaudzajiem piemēriem pilnīgi pietiek, lai sajustu, cik netaisni ir pārņemt skulpturāi motīvu vienmuļību un nabadzību. Ar tādām pašām tiesībām varētu pārņemt nabadzību pašai dabai vai dzīvei. Bet cik daudz reiz tēlnieka sacere pārspēj dzīvi plastisko vērtību intensitatē, savu veidolu vitalā tveķamībā!

2. Statuara grupa.

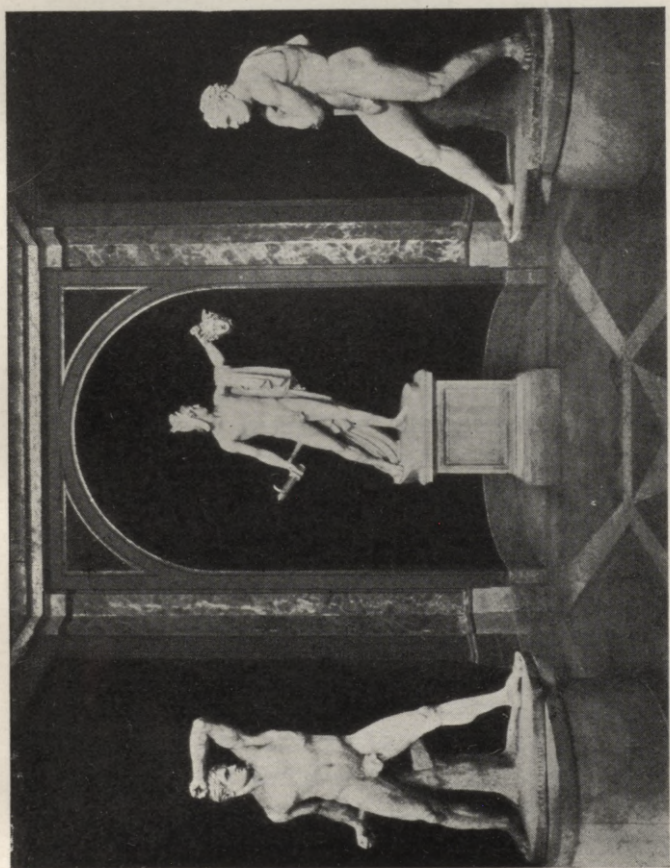
Nav nekādu šaubu, ka no visām problemām, ar kuŗām sadurās tēlnieks, vissarežģītākā, bet arī vilinošākā ir statuarās grupas problema. Par to liecina starp citu visu lielo meistarū sapnis (kas tomēr bieži palika nepiepildīts) sintezēt savas dzīves radītāja ceļu grandiozā daudzfiguru grupā, monumentalā plastiskā ansamblī. Atcerēsimies Mikelandželo un traģisko likteni, kas bija lemts viņa nodomam veidot pāvesta Jūlija II milzīgo kapeni, vai Rodenu, kuŗu visu mūžu nodarbināja projekts radīt kolosalu monumentu „Elles vārti”, kas tomēr palika nerealizēts. Nav arī nejaušība, ka aizraušanās ar statuarām grupām piemīt lielāko tiesu vēliem, nobriedušiem, izsmalcinātiem laikmetiem stila evolucijā, kad mākslinieka fantāzija, šķiet, jau izsmēlusi visus iespējamos atsevišķās, savrupās statujas variantus. Bet statuarās grupas problema, lai gan grūta un sarežģīta, var nevien vilināt, aizraut tēlnieku, bet gribētos pat teikt, ka tā ir ikviena tēlnieka, ikviena plastiska stila apslēpts, dedzīgi kārots mērķis; ideāls, kas tomēr nekad pilnīgi netiek sasniegts — izsacīšos vēl noteiktāk — problema, kas patiesībā arī nevar gūt absolūti ideālu atrisinājumu.

Kas tad ir plastiska kompozīcija, kādu tēlniecības darbu mēs dēvēsim par īstu statuaru grupu? Liekas, ka par grupu var saukt ikvienu kompozīciju no divām vai vairākām statujām. Tomēr, aplūkojot tuvāk, izrādās, ka nepietiek ar vienkāršu vairāku statuju apvienojumu, lai

radītu plastisku grupu šā vārda īstajā nozīmē. Vispirms no īstām plastiskām grupām jānošķir tās daudzfiguru kompozīcijas, kas domātas arhitektūras izdaiļošanai (piemēram, grieķu frontonu, gotisko portalu vai baroka laikmeta altāru izrotājumi), jo šeit kompozīcijas principus noteic galvenā kārtā tektoniski vai dekoratīvi un nevis tīri plastiski apsvērumi. Bet blakus šādiem dekoratīvajiem ansambļiem, kur skulpturai pieder tikai pakārtota palīg-loma, ir daudz citu statuju kombināciju, kas tomēr nav uzskatāmas par īstām plastiskām grupām. Šeit minamas, piemēram, ēģiptiešu mirušo statujas, kas kapenēs bieži apvienotas pa divi vai trim uz vienas pakājes. Neraugoties uz to, ka tās izcirstas no viena akmens blūka, pieslietas vienam pilastram vai sienai un dažreiz pat tur viena otru pie rokas, starp šīm statujām nav tās iekšējās organiskās saites, kas tās pārvērstu vienā plastiskā grupā. Tās saista tikai ideja, tikai maģiskais uzdevums, un tādēļ mēs uztveram katru statuju atsevišķi. Tas pats sakāms par daudzām grieķu archaiskas grupām (t. s. „Tirannu slepkavu” grupa) un agrās renesanses statuarām kombinācijām (piemēram, „Četri svētie”, marmora statujas, ar kuŗām Nanni di Banko izgreznoja nišu Or San Michele baznīcā Florencē). Šeit, liekas, var droši izņemt no nišas jebkuŗu statuju un tās vietā ielikt citu, pie tam nemaz nekaitējot vispārējai kompozīcijai.

Kas tad trūkst šīm statuarām kompozīcijām, lai tās varētu kļūt par īstām plastiskām grupām? Pilnīgi dabisks liekas pieņēmums, ka

šīm statujām trūkst savstarpēja psihiska kontakta, kopējas darbības vai pārdzīvojuma, ka tās, pirmkārt, pārāk pasivas un, otrkārt, viena no otras pārāk izolētas. Tomēr jāšaubās, vai šis secinājums pareizs. Pārbaudīsim to ar grieķu tēlnieka Mirona slaveno grupu „Atēna un Marsijs”. Teika stāsta, ka Atēna bija izgudrojusi flautu, bet, ieraudzīdama ūdenī savu attēlu ar spēlē piepūstiem vaigiem, viņa sašutumā nometusi instrumentu. Piezadzies silens Marsijs, lai paķertu flautu, bet Atēna, piedraudēdama viņam ar lāstu, aizliegusi piedurties flautai. Bez šaubām, Mirons kombinē savas statujas bagātāk un organiskāk nekā ēģiptiešu tēlnieks: statujas saistītas gan psiholoģiski, gan optiski — tās apvieno flautas motīvs, darbības kopība, ritmisku kustību pretstats un saskaņa. Un tomēr, vai Mirona kompozīciju var nosaukt par īstu plastisku grupu? Es jau nerunāju par to, ka kompozīcijas jēga pilnīgi atklājas tikai no viena redzes punkta. Turklāt statujas pārāk izolētas viena no otras, un katra no tām pārāk patstāvīga un sevī noslēgta — tās var pārvietot un nobīdīt, novietot uz atsevišķām pakājēm, un galu galā tās var eksistēt pilnīgi neatkarīgi viena no otras. Nav nejaušība, ka Marsija marmora kopiju (oriģināls bija darināts bronzā), kas no seniem laikiem glabājas Laterāna muzejā, vienmēr uzskatīja par gluži patstāvīgu statuju un nevienam neienāca prātā, ka tā ir tikai grupas daļa. Tikai vēlāk, kad iepazinās ar Atēnas marmora kopiju, tās apvienoja vienā grupā, pamatojoties uz Pausānija stāsta un attēliem uz naudas



A. Kanova. Dūru cikstoņi.

gabaliem. Bet statuaro kompozīciju, kur katrs elements var eksistēt pilnīgi patstāvīgi, protams, nevar uzskatīt par pilnvērtīgu plastisku grupu.

Vēl stiprākā mērā tas pats trūkums piemīt italiešu klasicista Antonio Kanovas kompozīcijai „Dūru cīkstoņi”. Cik raksturīgi, ka Vatikāna muzejā, Kanovas darbiem veltītajā zālē, „Cīkstoņu” statujas novietotas lielā attālumā viena no otras un turklāt tā, ka tās šķir „Perseja” statuja, kas nemaz uz tām neattiecas. Protams, šādā ekspozīcijā statujas nevar radīt īstas, homogenas grupas iespaidu. Un tomēr Kanovas statujas izskatās vēl sliktāk, vēl mazāk tās šķiet iederamies vienā grupā, ja tās piebīdīsim tuvāk vienu otrai, jo tad trūks telpas un gaisa statuju kustībām, nebūs, tā sakot, ieskrējiena cīkstoņu koncentrētai enerģijai.

No šiem piemēriem pilnīgi skaidri izriet, ka mūsu hipoteze bija maldīga, ka nepietiek ar psiholoģisku un optisku sakarību starp atsevišķiem kompozīcijas elementiem, lai radītu pilnvērtīgu plastisku grupu. Vajadzīgs vēl kaut kas, kas bez ierunām atņemtu atsevišķām statujām neatkarību un pārvērstu tās jaunas vienības organiski nepieciešamos locekļos. Šo ideālo plastiskās grupas prasību varētu formulēt šādi. Statuarai grupai, kaut gan tā kombinē daudzas statujas, jāiedarbojas kā vienai statujai, kā vienam plastiskam priekšmetam, vienam ķermenim: elementu kopība statuarā grupā skatītājam jāpārdzīvo nevien tematiski un optiski, bet arī dinamiski — ar sava paša ķer-

meņa motorisko enerģiju. Tas nozīmē, no vienas puses, ka grupai jābūt pilnīgi kompaktai, kubiski noslēgtai masai, bet, no otras puses, ka statuarai grupai jāizteic zināms organisks pārdzīvojums, kas sakausē grupas elementus vienā fiziskā un garīgā veselā. Statuarai grupai nepietiek ar elementu psiholoģisku un optisku apvienojumu. Nepietiek, ja statujas apvienojas tikai skatītāja priekšstatā, ja tās savstarpēji tuvina tikai darbības kopība, ja tās, atdalītas plašiem telpas intervalliem, nesaplūzdamas vienā ķermenī, vienā gribas un jūtu enerģijā, tikai saskaņas viena ar otru. Turpretī īstai plastiskai grupai visvērtīgākas ir visādas fiziskas, ķermeniskas, motoriskas sadursmes, kas pamatojas uz savstarpējas pretestības vai slodzes un balsta kontrasta, uz cīņas, apkampienu, pretošanās, nolaupīšanas u. tml. motīva.

Paskaidrošu savu domu ar divu daudzfiguru kompozīciju salīdzinājumu.

Pirmā grupa pieder grieķu mākslas vēlajam posmam (apmēram II gadsimteņa vidum pr. Kristus) un pazīstama ar nosaukumu „Farnēzes vēršis”. Tās sižets aizgūts no Eurīpida traģēdijas „Antiopa”. Grupas autori, brāļi Apolons un Taurisks, izvēlējās dramatisko brīdi, kad Antiopas dēli piesien pie satrakotā vērša ragiem Dirku, lai atriebtos par savas mātes mocībām, ko tā bija izcietusi, kalpodama pie Dirkas. Parasti fotografijas reproducē grupu no visizdevīgākā redzes punkta, kad atsevišķas figuras vairāk vai mazāk apvieno kopējs siluets un to kustībās nojaušama ritmiska saskaņa. Bet arī no šī redzes punkta (sevišķi ori-



Farnēzes vērsis. Grieķu statuara grupa, II gs.

ģināla priekšā) grupa izliekas saskaldīta gan ar kompozīcijas elementu sablīvējumiem un krustojumiem, gan ar dziļām ailām starp šiem elementiem. Bet vajaga tikai mazliet novērsties no galvenā redzes punkta, lai šis šķietamais kompozīcijas līdzsvars izvērstos pilnīgā juceklī, pie kam parādās jaunas figuras, kuŗas skatītājs nemaz nebija paredzējis (Antiopa),



Mikelandželo. Pietà.

turpretim tās, kuŗas agrāk bija redzamas, pazūd.

Otrs piemērs — viens no pēdējiem Mikelandželo darbiem — Florences katedrales „Pietà”. Šeit Mikelandželo panāk ģenialu izteiksmes spēku, pie tam ievērodams visas plastiskās grupas pamatprasības. Vienā kompaktā marmora blukī, nepārtrauktā ķermeņu pira-

midā saspīestā kompozīcija bagātīgi piesātināta ar tīri plastiskām, taktīlām vērtībām. Un tikpat ideāli saskaņota grupas motoriskā enerģija, kas apvienota vienā tieksmē satvert, atbalstīt Kristus nevarīgo ķermeni. Tomēr, uzmanīgāk ielūkojoties Mikelandželo grupā, skaidri var redzēt, ka tās traģiskā ekspresija, tās garīgā plastiskā koncentrācija iegūta par dārgu maksu. Vispirms, lai padarītu plastisko masu kompaktu, Mikelandželo spīests daudz ko noklusēt: viņa blūķī nepalika vietas nedz Dievmātes kājām, nedz Kristus kreisajai kājai. Otrkārt, lai izvirzītu galveno motivu, grupas pamatkodolu — Kristus ķermeņa nevarību, viņa labās kājas izteismīgo monologu — Mikelandželo patvarīgi maina figuru mērogu, palielinot samērus no malām uz centru un no apakšas augšup. Tādā kārtā izrādās, ka plastiskās grupas ideālās prasības izpildāmas, tikai pieļaujot ļoti radikālus kompromisus. Kādēļ tas tā?

Šeit mēs arī saskaramies ar to liktenīgo pretrunu, kas piemīt statuarai grupas problēmai un par kuru runāju pašā sākumā. Es norādīju uz to, ka ideālai grupai jāiedarbojas kā atsevišķai statujai — t. i., lai skatītājs varētu iejusties ar savu motorisko un emocionālo enerģiju visā plastiskā kompleksā, kas veido grupu, it kā tas būtu viens ķermenis, viena griba. Bet ko lai dara, ja grupa sastāv no vairākiem ķermeņiem, no vairākiem gribas centriem, pie kam šai elementu multiplikācijā taču slēpjas statuarās grupas tiešais uzdevums? Tā tad problēmas liktenīgo pretrunu var formulēt šādi: statuarās grupas mērķis — sakombinēt vai-

rākus ķermeņus, bet sakombinēt tā, lai tie pārvērstos vienā ķermenī. Tur, kur šīs pretrunas izlīdzinājums nav iespējams, grupa vienmēr rada zināmu vilšanos skatītāja dvēselē. Kā spilgts piemērs var noderēt viena no virtuozākām antikās skulptūras grupām — „Cīkstotņi“, kas atrodas Florences muzejā. No formālā viedokļa grupas problēma atrisināta spīdoši: divi ķermeņi savijušies ciešā kamolā, sakušuši vienā plastiskā masā, kuŗā tomēr nezūd neviena individuala kustība un kas vienlīdzīgi izteismīga no jebkuŗa redzes punkta. Un tomēr skatītājs neatvairāmi pārdzīvo nepatīkamu šķelšanās izjūtu. Kādā no šiem diviem lokaniem, muskuļainiem ķermeņiem lai viņš iejūtas ar savu motorisko enerģiju, kuŗa cīnītāja griba lai viņu iededzina? Vai viņam jāpiepalas uzvarētāja spiedienā, vai, otrādi, viņam jāveicina uzvarētā atsvabināšana? Galu galā arīgi dramatiskā interese, tematiskā ziņkāriba — kas tad notiks tālāk, kas uzvarēs — pavisam nomāc tīri plastisko grupas uztveri.

Tagad mums kļūs saprotamāka arī krasā dabas deformācija, kuŗai savā kompozīcijā „Pie-tā“ piegriežas Makelandželo. Samazinot sievietes figūras, meistars pārvērs tās pasīvas, bezķermeniskos atbalstos Kristus ķermenim; palielinot Arimatijas Jāzēpa galvu un parādot tikai galvu, viņš pastiprina spiedienu uz leju, pasvīturo skumju nastu. Ar vārdu sakot, Mikelandželo mērķis, lai Kristus ķermenis absolūti dominētu kompozīcijā, lai skatītājs uztvertu grupu kā krustā sistā tēlu tai traģiskajā atmosferā, ko izstaro šis tēls.

Tādā kārtā var apgalvot, ka pat visideālākā grupa pamatojas uz kompromisa, uz noklusējuma vai pārspilējuma. Mūsu statuarās grupas vērtējums atkarājas no tā, par cik māksliniekam izdevies iedvesmot skatītājam šī kompromisa nepieciešamību ar tīri plastiskiem līdzekļiem — par cik viņam izdevies vairākus ķermeņus sakausēt vienā ķermenī, noslēgt plastisku grupu vienā gribas un jūtu spriegumā.

Ja no šī viedokļa mēs pārbaudīsim statuarās grupas, kas radītas visā tēlniecības evolūcijas gaitā, tad izrādīsies, ka tikai ļoti nedaudzas atbilst sava uzdevuma ideālām prasībām, bet arī šais gadījumos mērķis sasniegts lielāko tiesu ar zināmiem upuriem un kompromisiem. Tādiem gandrīz ideāliem plastiskās sintezes sasniegumiem piedēvējamas vispirms Mikelandželo statuarās grupas, kuŗu iedarbības pamats meklējams gribas un jūtu konfliktā, gara cīņā ar materiju. Varbūt vispilnīgāk grupas problēmu Mikelandželo atrisinājis t. s. „Mediči Madonnā”: te bērna seja paslēpta, bet viņa ķermenī skatītājs uztver kā pavadījumu un papildinājumu Dievmātes kustībām un pārdzīvojumiem — ar vārdu sakot, divas figuras sakausētas vienā plastiskā ķermenī, vienā emocionālā būtnē (tomēr raksturīgi, ka Madonnas statuju Mikelandželo pameta nepabeigtu, it kā nojauzdams, ka galīgi izveidota tā iznīcinās grupas sākotnējo plastisko noslēgtību).

Līdzās Mikelandželo ekspresīvai dinamiskajai metodei tēlniecības vēsture pazīst vēl vienu plastiskas sintezes veidu — to varētu dēvēt par ritmiski-ornamentālu: visspilgtāko ie-



Satirs un mēnada. Etrusku terakotas grupa.

miesojumu sniedz etrusku terakotas un bronzas plastika, kur ritmiski emocionāla arabeska sakausē grupas locekļus vienā jaunā būtnē. Vēl spēcīgāk grupas ornamentālā kompozīcija var iedarboties gadījumā, ja ritmiskai saskaņai pievienojas simboliskā: piemēram noder Rodēna „Trīs ēnas” no nerealizētā projekta Elles vārtiem — šeit grupu veido viena un tā pati figura, kas trīskārtīgi pagriezta ap savu asi.

Nav nekādu šaubu, ka grupas kompozīcijā ļoti svarīgs pozitīvs faktors var būt pats temats. Tāds temats, kas sevišķi izdevīgs statuaras grupas kompozīcijai, ir jātnieks uz zirga. Ne par velti šo tematu tik neatlaidīgi, ar tādu aizraušanos izmantoja visu laikmetu un stilu tēlnieki. Tomēr arī šeit galu galā izšķir nevis temats, bet mākslinieka individualā koncepcija. Viss atkarājas no tā, vai tēlnieku interesē jātnieks un zirgs kā individualas būtnes, vai arī viņa grupas saturs ir pati jāšana kā plastisks motīvs. Kā pirmā varianta piemēru var minēt Lui Tiajona „Amazoni” no XIX gadsimteņa beigām. Abi grupas elementi ir ļoti spilgti raksturoti, it sevišķi zirga galva ar vibrējošām nāsīm un amazones ķermeņa pagrieziena, uzmanības, sprieguma un gaidu pilns. Bet tie eksistē atsevišķi, kā divas statujas, kas tikai ārēji savienotas viena ar otru. Spilgtu otrā varianta ilustrāciju sniedz maza Leonardo da Vinči statuete — studija ģenerāļa Trivulcio piemineklim. Lūk, īsta plastiska grupa! Šeit divi ķermeņi dabiski, organiski saauguši jaunā būtnē, nedalāmi sakusuši vienā grietas un dinamikas uzliesmojumā.

Līdz ar to jātnieka statuja zināmā mērā jau pārkāpj īstās statuarās grupas robežas un ieņem it kā vidusstāvokli starp apaļo statuju un cilni. Lieta tā, ka zirga ķermenis, kam ir ļoti plats profils un ļoti šaurs pretskats, maz noderīgs brīvajam piemineklim, kas sacerēts aplūkošanai no visām pusēm. Tādēļ dažiem stilēm (piemēram, gotikai un agrajai renesansei) piemīt tendence piesliet jātnieka statuju pie kādas ēkas (Bambergas jātnieks), pārvēršot to bareljefā, kas izceļas sienas fonā. Bet tāds kompozīcijas paņēmieni iespējams arī citiem statuarās grupas veidiem un sevišķi izdevīgs tad, kad mākslinieks sprauž par savu mērķi raisīt grupas kustību skatītājam garām, vienā virzienā. Rīda „Marseljeza” un Karpò „Deja” spilgti demonstrē šo savdabīgo statuarās grupas veidu, kur apvienojas brīvās statujas paņēmieni ar cilņa principiem. Šīs grupas nevien pieslietas sienai, bet tās nemaz nevar eksistēt bez sienas. Tādēļ tās pieder dekoratīvai skulpturai un tām nav piemērojams kriterijs, ko mēs attiecinājam uz brīvo grupu.

3. Pakāje.

Ikvienam tēlniecības darbam ir elements, kas it kā neietilpst tieši tēlnieka uzdevumā un kas pieder drīzāk celtniecības un nevis tēlniecības aplokam, bet kuŗam tomēr ir ļoti svarīga nozīme statujas mākslinieciskā iedarbībā. Tāds elements ir statujas postaments jeb pakāje. Es tomēr ceru turpmāk parādīt, ka šis elements nevien aktīvi piedalās vispārējā tēlniecības

efektā, bet ir arī neatņemama, organiska tēlnieka saceres daļa un sava veida pamatakmens ikvienam plastiskam stilam. Pats par sevi saprotams, ka pakāje var būt visdažādākas formas un apmēra, bezgala dažādi var būt tās profilējumi un proporcijas. Šeit, protams, daudz kas atkarājas no pašas statujas rakstura. Jo statuja lielāka, jo tā prasa masīvāku postamentu. Turpretī sīkai plastikai, ko var pārņemt no vienas vietas uz otru, ņemt rokā un apgrozīt, pakāje vispār nemaz nav vajadzīga; pietiek, ja tā apgādāta ar šauru plātni, lai to padarītu stabilu. Stāvošai statujai vairāk piemērots vertikals postaments, gulošai statujai — plakans un zems; uz pārāk platas pakājes statuja it kā pazūd, pārāk šaura pakāje padara to nestabilu. Senā Grieķijā visumā lietoja nevisai augstas pakājes. V gadsimtenī, Feidija laikmetā, pakāje sniedzās skatītājam līdz krūtīm, ne augstāk; IV gadsimtenī pakājes arī nebija augstas un tās salika no vairākām horizontalām plātnēm, kas kāpņu veidā pacēlās viena virs otras. Tikai hellenisma laikmetā sāka veidot augstākas pakājes — līdz pusotriem metriem. Tomēr arī klasiskajā laikmetā sastopamas ļoti augstas pakājes, ja to prasa statujas specifiskais raksturs. Piemēram, slavenā Nīkas (Uzvaras dieves) statuja, ko tēlnieks Paionijs novietoja laukumā Olimpijas Dzeva tempļa priekšā, pacēlās uz šauras, trijskaldu formas un deviņi metri augstas pakājes. Šādu pakāji dabiski prasīja pats statujas motivs. Paionijs iedomājās Nīku nolidojam no debesīm — it kā nepieskardamās pakājei tā slaidi no-

laižas zemē, abām rokām pieturēdama kā bu-
ņas piepūsto mēteli. Tomēr tik augsts statujas
novietojums senajā Grieķijā uzskatāms drī-
zāk kā izņēmums. Turpretī agrās renesanses
laikmetā bronzas statujas labprāt novietoja uz
ļoti augstām pakājēm, lai statuju tumšais si-
luets krasi izceltos debess fonā. Beidzot ba-
roka laikmetā (dažreiz arī XIX gadsimtenī —
Rodens), cenzdamies saistīt statuju ar apkār-
tējo dabu vai pasvītrot tās tiešo kontaktu ar
skatītāju, bieži vien lietoja ļoti zemas pakājes.

Bet vai ir iespējams šais tik pretrunīgajos
statujas nostatīšanas paņēmienos uztvert kaut
kādas kopējus principus, kas noteiktu posta-
menta raksturu un funkcijas.

Visumā jāsaka, ka statujas postamentam var
piemist divas svarīgas, bet gluži pretējas ten-
dences, un atkarībā no tā, kādai no šīm ten-
dencēm mākslinieks seko, radikali mainās pa-
kājes raksturs, proporcijas un forma. Vispirms
pakājei var būt šķīrēja tendence. Tādā gadī-
jumā pakājes uzdevums — atdalīt statuju no
realās pasaules, norobežot to no ikdienas, tie-
šamības, pacelt to zināmā augstākā sferā. Pro-
tams, tādā gadījumā pakājes formai jābūt ab-
straktai, tīri tektoniskai, un visādi naturalis-
tiski sīkumi (piemēram, kāja vai mēteļa gals,
kas nokarājas no postamenta) runātu pretī pa-
kājes uzdevumam. Tam pašam mērķim — izo-
lēt statuju no apkārtnes — var kalpot statujā
un pakājē izmantoto materialu pretstats (pie-
mēram, bronzas statuja uz granīta pakājes).
Šis pakājes tektoniski abstraktais raksturs var
būt tik spēcīgi izteikts (it sevišķi skulpturas

attīstības archaiskajos posmos), ka pakāje pilnīgi nomāc statuju, pakļauj to savai abstraktai strukturai; statuja zaudē patstāvīgo nozīmi un pārvēršas pakājes ornamentā (te minamas, piemēram, sfingas uz kolonnām grieķu archaiskajā mākslā vai arī svētie stabi Indijā, kas paceļas uz Budas klejojumu ceļiem), pie kam raksturīgi, ka tādos gadījumos pakājes parasti ir ļoti augstas. Gotikas laikmetā šī tieksme pārvērst skulpturu ornamentā un pakļaut to pakājei aiziet tik tālu, ka pakāje kļūst par komplicētu, daudzstāvu celtni, bet no atsevišķas statujas izaug veselas statuju grupas. Šai gadījumā pakāje ir tas kompozīcijas elements, kas traucē pilnīgo harmoniju, ideālo līdzsvaru starp statuju un postamentu. Turpretī vēlo stilu (baroka) laikmetos šīs harmonijas traucētāja ir bieži vien statuja. Statuja kļūst tik patstāvīga, ekspresīva, dinamiska, ka pilnīgi pakļauj sev pakāji un pārvērš to savas darbības arēnā. Šai gadījumā pakāje parasti ļoti maza vai zema, it kā to pilnīgi nomāktu statujas enerģija, kas tālu sniedzas pāri pakājes robežām (Čellīni „Persejs”).

Vienīgi klasiskā stila laikmeti sniedz ideālu atrisinājumu tīri tektoniskas pakājes problēmai, pakājes, kuŗas uzdevums izolēt statuju un pacelt to pāri apkārtnei. Kā sevišķi spilgts piemērs var noderēt kondotjēra Gatamelatas pieminekļis, ko 1453. gadā Santo laukumā Padovā uzcēla Donatello. Pakāje ļoti augsta, kādēļ statuja paceļas pāri ēkām, kas ieslēdz laukumu, un kā tumšs siluets izvirzās debess fonā. Lai vēl skaidrāk izceltu statuju, māksli-



Donatello. Gotamelatas pieminēklis.

nieks novieto starp statuju un postamentu gaiša marmora plātni. Pakāje ieturēta stingrās tektoniskās formās; tā nenovērš uzmanību no statujas, bet sniedz tai stingru, mierīgu pamatu un pasvītro tās kompozīciju. Apaļīgais zirga ķermenis atrod atbalsi noapaļotā pakājes formā; pakājes apveidi saskaņoti ar zirga kāju

novietojumu; jātnieka centralā figura izvirza pieminēkļa galveno asi, kas bez lieka asuma atkārtojas cīlī un durvju virās. Ideāls līdzsvars starp statuju un pakāji Donatello darbā izjūtams vēl skaidrāk pretstatījumā Koleonē pieminēklī, ko tēlnieks Verokio uzcēlis četrdesmit gadus vēlāk Venēcijā. Pats par sevi Verokio postaments varbūt skaistāks, samērīgāks, tīrākām līnijām, bet tieši tas kaitē pieminēklī. Verokio pakāje ir pilnīgi nobeigta arhitektūras darbs, bet nesaplūst ar statuju vienā veselā, nekalpo tai; pakājes zīmējums, apdare, daudzie tīri arhitektoniskie motīvi saista vērotāja uzmanību gandrīz tāpat kā skulptūra. Turklāt pakājes mierīgais līdzsvars absolūti nesaskan ar skulptūras saspriegto, dinamisko formu. Sānu fasādē pakāje iedalās divos vienādos laukumos. Vidusass stipri pasvītota; šī ass, kuŗai, liekas, līdz ar to jābūt arī skulptūras uzbūves asij, tomēr statujā paliek neizmantota. Figuras smaguma centrs pārvietots uz priekšu. Rodas iespaids, ka jātnieks soļo pa ēkas jumtu un ka jau nākošajā brīdī viņš pārkāps pāri malai un novelsies.

Koleonē statuja, kas it kā gatavojas atstāt postamentu, dod mums dabisku pāreju pie otras, gluži pretējas pakājes funkcijas. Lieta tā, ka pakāje var nevien izolēt statuju no apkārtnes, bet tieši otrādi — saistīt to ar īstenību, nodibināt dzīvus sakarus starp statuju un skatītāju, piesaistīt to dzīvei un dabai. Ja pakājes pirmā, izolētāja tendence vairāk raksturo archaiskos un klasiskos laikmetus tēlniecības attīstībā, tad otrādi, neatvairāmā cenšanās saīs-



Verokio. Koleonas piemineklis.

tīt statuju ar postamentu un ar apkārtni izpaužas vēlāko, nobriedušo stilu laikmetos (baroks), kad jūsmoja par naturalismu un ekspresionismu.

Šī tendence organiski saskaņot statuju ar apkārtni var izpausties ļoti dažādi. Klasiskā stila laikmetos tēlnieki centās realizēt šo saistību ar tīri abstraktu, tā sakot, ģeometrisku pa-

ņēmienu, postamentam tieši nepiedaloties. Šādu paņēmienu, piemēram, izmantojis Donatello, lai saistītu Gatamelatas pieminekli ar baznīcu un, tā sakot, nostiprinātu statujas stāvokli laukumā: statujas atstatums no fasādes izvēlēts ar tādu aprēķinu, lai baznīcas jumta slīpumi neatvairāmi novadītu vērotāja skatu līdz statujai.

Šī kompozīcijas atturība, šāda pieminekļa tīri līnara saistība ar apkārtējo architekturu vairs neapmierina Mikelandželo, kas meklē izeju no renesanses klasiskā līdzsvara baroka dinamikā. Novietojot Marka Aurēlija statuju Kapitolija laukumā Romā, Mikelandželo daudz drošāk un konsekventāk iekomponē pieminekli laukuma vispārējos apveidos. Vispirms Mikelandželo novieto statuju uz daudz zemākas pakājes, nekā tas bija pieņemts renesanses laikmetā; bez tam Mikelandželo pakāpeniski paceļ laukuma līmeni virzienā uz statujas pakāji, ietver to ar ovalu kāpņu gredzenu un zīmē ap statuju koncentrisku rakstu ar dažādas krāsas kvaderiem. Tādā kārtā Marka Aurēlija statuja kļūst par visa laukuma dominējošo centru, tā saistās gan ar laukuma telpu, gan ar ēkām, kas to ieslēdz.

Tomēr šis sakars vēl arvien balstās uz abstraktiem tektoniskiem paņēmieniem, un pakāje vēl arvien psiholoģiski izolē statuju no skatītāja. Manierisma un baroka laikmeta tēlnieki meklē vēl organiskāku pieminekļa un apkārtnes saplūšanu, kurā aktīvi piedalītos gan pakāje, gan pati statuja un kas attiektos nevien uz telpu, bet arī uz gaisu, nevien uz ar-

chitekturu, bet arī uz dzīvo dabu apkārt statujai. Šo statujas tuvošanos dzīvai dabai var realizēt ļoti dažādiem paņēmieniem, un tā var aiziet tik tālu, ka galīgi izzūd robežas starp realitāti un attēlojumu.

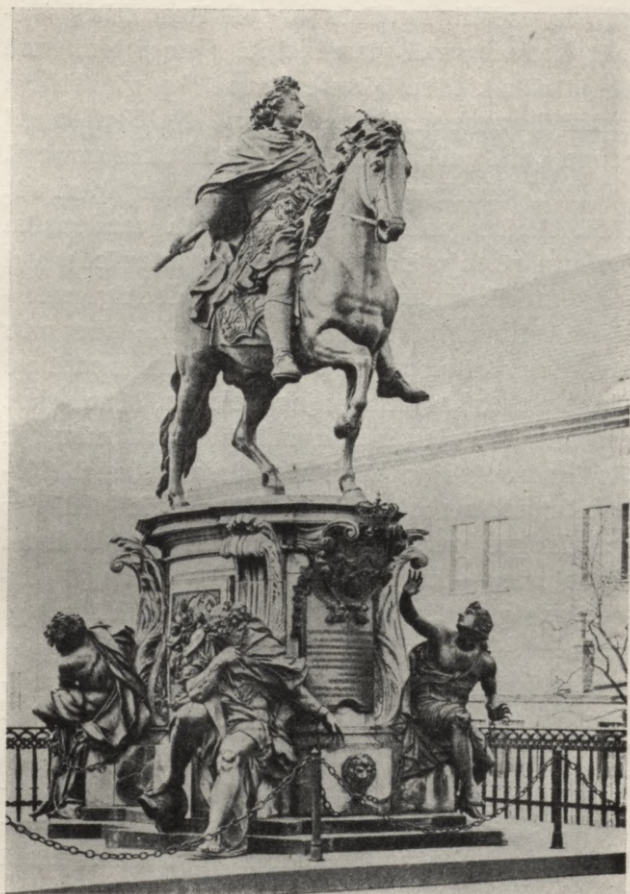
Vispirms šo problemu var atrisināt vairāk vai mazāk tektoniskiem līdzekļiem. Šo relatīvi stingro un atturīgo atrisinājumu izmanto, piemēram, franču tēlnieks Falkonets Pēterā Lielā pieminekļi Ziemaspils laukumā Pēterpilī. Šeit divi motīvi pasvītrot pieminekļa organisko sakaru ar apkārtni: saslēgts zirgs un postamenta forma pirmatnējas, varenas granīta klints veidā. Bet Falkonets cenšas izvairīties no pārmerīgi naturalistiska efekta: granīta klints stilizēta asās vispārinātās skaldnēs, tās apveidi atkārtoto statuarās grupas siluetu, un pašai zirga un jātnieka kustībai piešķirts noslēgts, mazliet konvencionāls raksturs. Optiski Pēterā piemineklis pilnīgi saplūst ar visu apkārtni, bet psiholoģiski tas it kā eksistē citā, augstākā sfērā.

Tomēr to pašu paņēmienienu — t. i. postamentu ar konkretāku, organiskāku raksturu — var izmantot pavisam citādiem mērķiem, efektam, ko varētu nosaukt par „skulpturu pārvēršanu ainavā”. Tieši šādu „ainavisku skulpturu” demonstrē izcilais manierisma laikmeta tēlnieks Džovanni da Boloņa Mediči villā Florences tuvumā. „Apenīnu kalnu alegoriju” meistars iemiesojis sūnām apaugušā, bārdainā vecīša veidolā. Vecā kalnu valdnieka figura izcirsta dabiskā klintī, viss villas dārzs ir tās pakāje; organiski saplūstot ar apkārtējo dabu,

Džovanni da Boloņas skulptura ienes villas ainavā teiksmainas fantastikas elementu un pārvērs realitāti noslēpumainā mītā.

Bet ir vēl cits paņēmieni saistīt statuju ar apkārtni, proti — lietot tīri plastiskus elementus. Šo paņēmieni izmantoja vācu tēlnieks Šlīters pieminēklī „Lielajam kūrfirstam” Berlīnes pils laukumā. Ar baroka laikmetam tipisko kompozīcijas dinamiku tēlnieks cenšas nodibināt ciešus sakarus starp statuju un skatītāju. Kūrfirsta zirgs iet uz priekšu viegliem rikšiem; zemā pakāje stūros izrotāta vijīgām volutām, kas it kā uztver jātņieka kustību un nodod to tālāk četrām alegoriskām vergu statujām, kuŗas pienaglotas pie postamenta bāzes. Tādā kārtā Šlītera kompozīcijā postaments vēl uzglabā savu abstrakti tektonisko formu, bet ap pakāji sagrupētās statujas jau pārmet tiltu starp attēlojumu un īstenību.

Vēl tālāk pa šo ceļu — skulpturas iesakņošanās realitatē — iet XIX gadsimteņa māksla, kas cenšas iznīcināt pēdējo robežu starp statuju un skatītāju. Impresionisma ciltstēvs tēlniecībā, Ogists Rodens, visradikalāk atrisinājis šo problēmu. Pirmais Rodena mēģinājums iznīcināt postamentu vērojams vienā no viņa agrākajiem darbiem, Kloda Lorena pieminēklī, kur Apolona rati it kā izbrauc no postamenta blūķa tieši skatītāja realajā telpā. Jau šeit postaments zaudē katru tektonisku nozīmi, nekalpo vairs statujas atbalstam, bet pārvēršas fikcijā. Pēdējo soli pakājes pilnīgas noliegšanas virzienā Rodens spēŗ savā slavenajā pieminēklī, kas veltīts Kalē pilsētas varonīgai



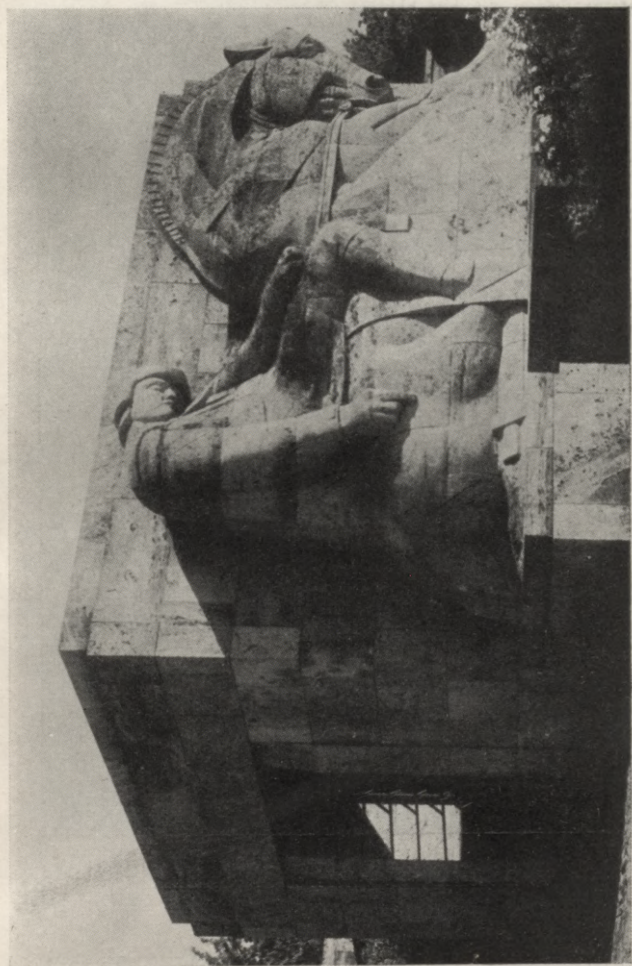
A. Šlīters. Lielā kūrfirsta piemineklis.

aizstāvēšanai. Saskaņā ar Rodena nodomu šos badā un izmisumā novārgušos, skrandās tērtos cilvēkus, it kā nejauši izkaisītos, vajadzēja novietot pilsētas laukumā pavisam bez postamenta uz paša ielas bruģa, lai tādā kārtā šie

tēli organiski saplūstu ar pilsētas dzīvi. Tomēr Rodens savā gleznieciski iluzorā tendencē aiziet pārāk tālu. Nav brīnums, ka viņa ideja izrādījās nerealizējama un ka „Kalē pilsoņu” grupa galu galā atrada sev vietu tikai muzejā.

Mūsu analīzes rezultātus varētu formulēt šādi. Abām pretējām postamenta tendencēm (vai nu statuju izolēt, atraut no īstenības, vai to sakausēt ar apkārtni) ir savi dedzīgi sekotāji un tikpat pārliecināti pretinieki; abas var atrast sev attaisnojumu mākslinieka sacerē un viņa plastiskas fantāzijas raksturā; un abas var traucēt pieminekļa stilistisko vienību, ja tās iemiesotas ar pārmērīgu konsekvenci (Koleones piemineklis noder kā pārāk radikāls pašvērtīgas pakājes paraugs, turpretī Rodena skulpturas — kā pakājes dabisko funkciju pārmērīga ignorēšana). Tomēr mēs kļūdoties, ja secinātu, ka problēmas ideālais atrisinājums prasa abu postamenta funkciju vienlīdzīgu apvienošanu, to pilnīgu līdzsvaru, t. i., lai pakāje vienā laikā nošķirtu un apvienotu. Taisni otrādi, tāds kompromiss, tāds pretrunīgu tendenču sajaukums pakājē parasti dod visnegatīvākos rezultātus. Piemēram, Frīdriha Lielā piemineklis Berlīnē (Raucha darbs), kur postamentā apvienoti gan tektoniski, gan naturalistiski momenti, kādēļ no viena pieminekļa izauguši divi un varbūt pat veseli trīs pieminekļi, kas savā starpā saistīti tikai tematiski.

Postamenta problēmas kodols meklējams citā virzienā. Visharmoniskāku, visviengabalaināku iespaidu piemineklis atstāj tad, kad mākslinieks pasvītro postamentā kaut kādu vienu



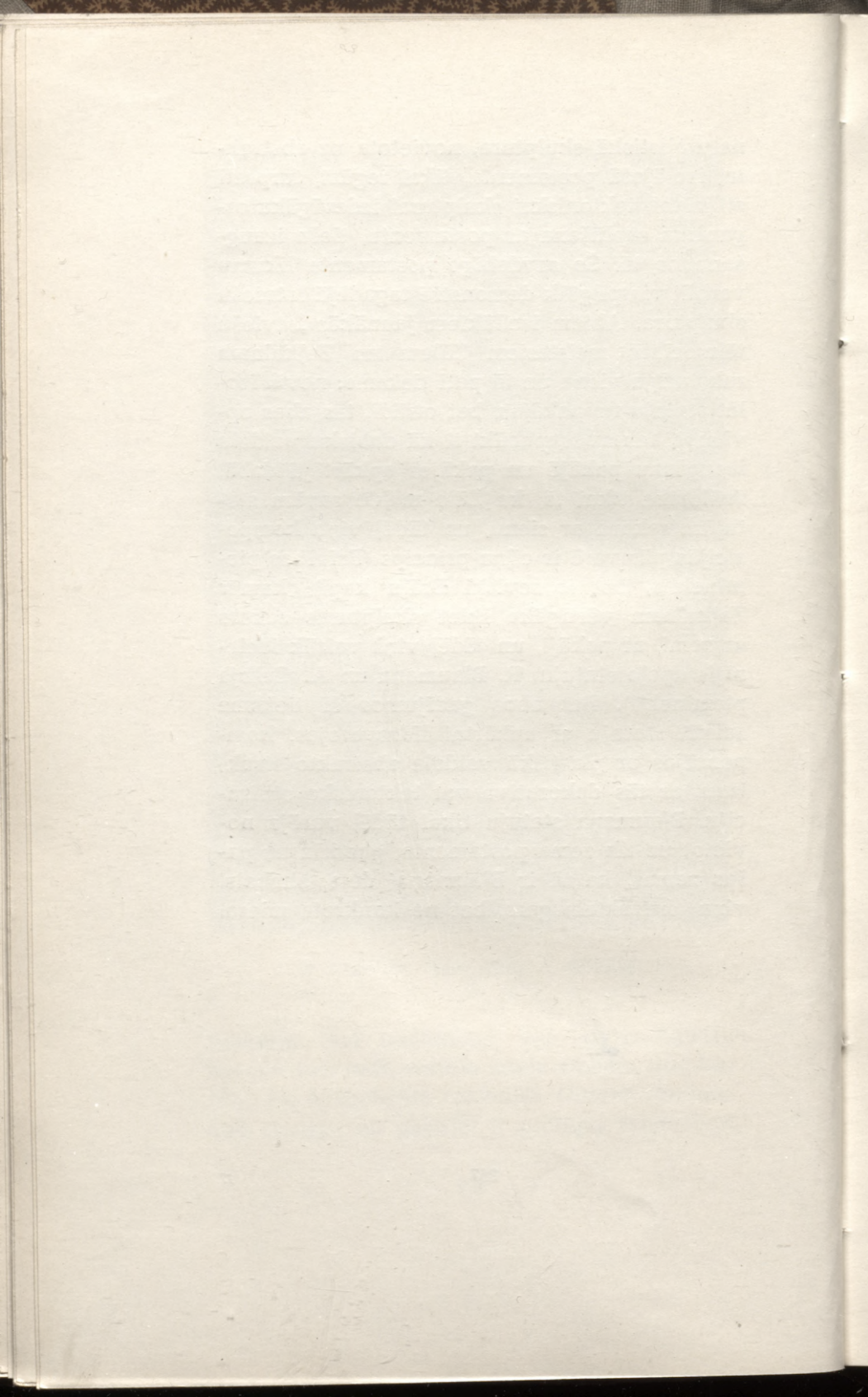
K. Zāle. Mirstošais jātnieks Brāļu kapos.



T. Zaļkalns. Pieminēklis A. Gulbim.

funkciju (vai izolēšanas, vai apvienošanas), bet pie tam pašā statujā izteic zināmu pretdarbību šai postamenta funkcijai. Citiem vārdiem, kad statujai un pakājei ir pretējas tendences:

naturalistiskā skulptura, novietota uz abstrakta, izolējošā postamenta, tikai iegūst, turpretī stilizētai, tektoniskai skulpturai izdevīgāka organiska saplūšana ar postamentu, tieša izaugšana no tā. Šo savdabīgo postamenta likumu varbūt visspilgtāk demonstrē tagadējā latviešu skulptura. Abiem izcilākiem jaunākās latviešu tēlniecības meistariem Zālem un Zaļkalnam raksturīga viena un tā pati tieksme: nevis izolēt statuju no pakājes, bet otrādi, tās abas apvienot, sakausēt, panākt it kā dabisku veidola izaugšanu pakājē un pakājes apkārtējā dabā. Atšķirība tikai tā, ka Zāle meklē savām statujām sakaru ar sienu, un tādēļ viņa kompozīcijās pārsvarā ir cilņa princips (Brīvības piemineklis, bet it sevišķi Brāļu kapi); kamēr Zaļkalnam vērtīgāks šķiet skulpturas sakars ar zemi, ar pakāji, un tādēļ viņš vairāk iecienījis apaļo statuju (R. Blaumaņa un A. Gulbja pieminekļi). Bet abos gadījumos šī tieksme saistīt statuju ar apkārtni līdzsvarojas, kompensējas ar plastiskā veidola abstrakto strukturu, ar tās dekoratīvo vai tektonisko stilizāciju. Blaumaņa statuju tikai tādēļ varēja novietot uz tik zema postamenta, gandrīz uz pašas zemes, ka tā ir Blaumaņa ideja, simbols, viņa abstraktais gars, bet ne konkrēta miesa.



ARCHITEKTURAS VALODA

Vistiešākais ceļš tuvoties architekтуры izpratnei ir salīdzināt architekturu ar citām mākslām.

Nav nekādu šaubu,* ka pēc satura architekтура ir vienkāršākā no visām mākslām: tā spēj iemiesot tikai ļoti noteiktas, viennozīmīgas, elementaras idejas un jūtas (piemēram, celtniecībai nav pieejams nedz humors, nedz traģedija, nedz vispār visas emocijas, kas saistās ar organisko būvju dzīvi). Patiesībā, katra architekтура vienmēr veltīta vienam un tam pašam tematam — tieksmei ar gara enerģiju uzvarēt blīvo vielu. Tādēļ varētu domāt, ka architekтурai jāklūst par saprotamāko un populārāko mākslu. Bet īstenībā ir pavisam citādi. Izrādās, ka architekтура ir grūtākā un nepieejamākā māksla, kuŗas valoda ir pievilcīga un saprotama tikai ļoti nedaudziem. Šī izpratnes grūtība izriet no savdabīgas estētiskas pretrunas, kas piemīt celtniecībai. Lieta tā, ka architekтура, no vienas puses, ir vismaterialākā, visķermeniskākā un, no otras puses, visabstraktākā māksla. Kā pilnīgi konkrēta dabas daļa, kalpodama visrealākiem un visutilitārākiem mērķiem, architekтура līdz ar to spēj iemiesot tīri abstraktus simbolus, zīmes un skaitļus.

Architekтура radniecīga glezniecībai un grafikai, jo tāpat kā šīs mākslas operē ar līnijām

un plaknēm. Bet kamēr glezniecība un grafika spēj radīt tikai telpas iluziju uz plaknes, celtniecība pilnā mērā pārvalda telpas dziļumu. Celtniecība radniecīga arī tēlniecībai. Bet kamēr tēlniecība formē masu tikai no ārienes, celtniecība spēj piešķirt masai formu kā no ārienes, tā arī no iekšienes. Mums ir tiesība apzīmēt celtniecību arī par visētiskāko mākslu: par cik architekta darbība vienmēr saistīta ar zināmu sociālu atbildību, par cik mēs no katras celtnes prasām absolūtu konstruktīvu uzticamību. Bez tam arhitekts nekad neparāda sevi, neatklāj sevi skatītājam tā, kā to parāduši darīt gleznotājs, dzejnieks vai muziķis: ikvienā visnejaušākā, vispatvarīgākā architekta fantāzijas rotaļā atspulgo tās sabiedrības, tā kolektīva gars, kam kalpo arhitekts. Šai pašā nozīmē var teikt, ka celtniecība ir daudz vairāk laikmetīga māksla nekā tēlniecība vai glezniecība. Mākslas vēsture mums stāsta par daudziem nelokāmiem un nepakļāvīgiem māksliniekiem, kas atradās pastāvīgā konfliktā ar sava laika gaumi, kurus laikmets noliedza, vai kas paši to noliedza. To starpā nebija un nevarēja būt neviena architekta tieši tādēļ, ka celtniecība nevar eksistēt, būdama pilnīgi atrauta no sava laikmeta, absolūti brīva no sociālām funkcijām. Nevienā mākslā pasūtītājam (visšaurākā un plašākā nozīmē — kā individuālam saimniekam un kā laikmeta balsij) nav tik svarīgas lomas kā arhitektūrā. Ja attiecībā uz glezniecību un tēlniecību dažreiz ļoti piemērots izteiciens: „stils ir cilvēks”, tad attiecībā uz celtniecību daudz pareizāk būtu

sacīt, ka „stils ir sabiedrība”. Tomēr ja šis arhitekturas ciešais sakars ar sabiedrību, laikiem, no vienas puses, liecina par celtniecības ārkārtīgi svarīgajām kultūras funkcijām, tad, no otras puses, tas ir par cēloni kādai, varētu teikt, visai tragiskai arhitektūras īpatnībai — un proti, liktenīgai nespējai realizēt daudzas celtniecības idejas un nodomus. Arhitektūrai, salīdzinot ar citām mākslām, ir daudz lielāks skaits darbu, kas palikuši projekta stadijā, uz papīra, mākslinieka fantāzijā, — ar vārdu sakot, daudz vairāk neizpildītu darbu. Turklāt, lai cik paradoksāli tas skanētu, tieši Eiropas civilizācijai attīstoties, sakarā ar kapitalisma un tehnikas uzplaukumu, „neuzceltu arhitektūras pieminekļu” skaits aizvien pieaug.

Beidzot vēl pēdējais salīdzinājums. Ja mēs salīdzināsim celtniecību ar citām mākslām no ekspresijas, izteiksmes viedokļa, tad arhitektūru nāksies atzīt par nabadzīgāko un nepilnīgāko mākslu. Kā abstrakta un simboliska māksla (līdzīgi muzikai) celtniecība nespēj izteikties tieši un pilnīgi; arhitektūra operē ar zīmēm, kas skatītājam pašam jāiztulko un jāizteic līdz galam, ar zīmēm, kuŗās viņam pašam jāieliek savas emocijas. Turpretī visbagātākā un pilnīgākā ekspresija sasniedzama teātra mākslā, kas sevī apvieno visas mākslas, kuŗas vēl papildina un kāpina dzīves realitāti. Bet ja mēs salīdzināsim celtniecību ar citām mākslām, izejot no jaunradīto, jaunizgudroto formu viedokļa, tad nav nekādu šaubu, ka arhitektūra pārspēj visas citas mākslas — jo celtniecības formām dabā nav tiešu

analogiju, tā nereproducē, neimitē svešu valodu, bet runā pati savā valodā.

Šeit tomēr rodas īpatnējas teoretiskas grūtības, kas bieži bija par iemeslu strīdiem starp arhitektiem un filozofiem. Ja arhitektūras formām nav nekādu tiešu analogiju dabā, ja tās neattēlo reālus priekšmetus un parādības, vai tad tas nozīmē, ka arhitektūra vispār neiederas tā saucamo „tēlotāju” mākslu grupā, bet pakārtojas kaut kādiem pavisam citādiem estētikas likumiem nekā glezniecība un tēlniecība? Tiešām, novērtējot glezniecības un tēlniecības darbus, mūsu kriterijs var būt šādas vai tādas mākslas attiecības pret dabu, īstenību. Gleznas vai statujas līdzība ar dabu var būt lielāka vai mazāka, daba var būt pilnīgi pārveidota, „stilizēta”, tomēr katrā gleznā vai statujā vienmēr būs uzglabāties realitātes pamatkodols. Celtniecībā šīs līdzības, tuvuma dabai, reālas dzīves attēlošanas kriterijs nav pieņemams. Celtniecība nepatapina savus tēlus no dabas, tā nekā „nestāsta”, netēlo notikumus, darbību un parādības. Dažu celtniecības formu attālāka līdzība dabas elementiem (piemēram, kolonnas līdzība koka stumbram, velvēs līdzība alai u. tml.) tikai vēl vairāk pasvīturo celtniecības abstrakti simbolisko raksturu un tās principālo pretstatu organiskai dabai.

Un tomēr tā būtu liela kļūda, ja uzskatītu par nepiemērotiem arhitektūrai tos mākslas principus, kurus atzīst par derīgiem glezniecībā, grafikā un tēlniecībā, un meklētu arhitektūrai kaut kādus sevišķus estētikas liku-

mus. Nav nekādu šaubu, ka arhitektura tomēr ļoti cieši saistās ar dabu un ka līdzīgi glezniecībai un skulpturai tā ir „tēlotāja māksla”. Nevajaga tikai aizmirst, ka jēdzienam „daba” ir divēja nozīme un ka celtniecībā atspoguļojas cits dabas aspekts nekā glezniecībā un tēlniecībā. Jau viduslaiku filozofi bija uzķēruši šos divus dažādus dabas aspektus, ko viņi dēvēja par „natura naturans” un „natura naturata” (t. i. radītāja daba un radītā daba) — daba, kā radītāju spēku izpausme un daba, kā radīto parādību sakopojums. Ja glezniecībai un skulpturai jāsastopas galvenā kārtā ar otru dabas aspektu, ar dabas konkrētiem organismiem veidoliem, ar jutekliskām parādībām, tad arhitektura saistās vispirms ar pirmo, abstrakti garīgo „dabu” — ar mechanisko spēku, matemātisko skaitļu un kosmisko ritmu dabu. Var vēl citādi formulēt šo pretstatu un teikt, ka glezniecībā un tēlniecībā pārsvarā ir veidoli, kamēr arhitektūrā dominē idejas. Bet tādēļ secināt, ka arhitektura ir „antinaturala” māksla, ka tai nemaz nav veidolu, ka tā nekā neizteic, ir tikpat nepareizi, kā apvainot tēlniecību vai glezniecību „dabas imitacijā”.

Tādēļ, pretēji ļoti izplatītam uzskatam, es vēlreiz atkārtoju, ka arhitektura ir „tēlotāja māksla”. Bet ko tad tādā gadījumā celtniecība tēlo? Citās mākslās šis jautājums nesagādā grūtības. Skulptura tēlo marmorā vai bronzā cilvēka figuru, glezniecība uz plaknes tēlo dziļu telpu un priekšmetus, kas šo telpu piepilda; muzika ar sevišķu toņu sakārtojumu tēlo dzīves dinamiskās emocijas. Pirmā acu

uzmetienā šķiet, ka celtniecībai nav nemaz līdzīgu tēlotāju pazīmju un tendenču. Tomēr mēģināsim dziļāk ieskatīties kāda arhitektūras stila konstruktīvos paņēmienos. Aplūkosim, piemēram, attīstītā gotikas stila konstruktīvo ģindenī. Gotiskās katedrales apmeklētājs redz ļoti tievu un garu kolonniņu kūlīšus; šīs kolonniņas atbalsta uz trausliem kapiteliem vēl tievākas velvju stiegras. Bet tas, ko šeit redz apmeklētājs, ir tikai šķietama konstrukcija. Īstenībā augstas un smailas velves atbalstās uz masīviem stabiem, kas noslēpti aiz kolonnu kūlīšiem; vēl vairāk, pat šo resno stabu nepietiek gotisko velvju atbalstam — pie pašām velvju pakājēm šo velvju spiedienu uztver arkas, kas pārsviež smagumu uz milzīgiem stabiem, uz tā saucamiem kontrforsiem, kas atrodas ārpus dievnama sienām (tos apmeklētājs, kas atrodas baznīcā, pat nenojauš). Tas nozīmē, ka gotisko velvju sistema it kā sadalās divās konstrukcijās — realajā, akmenī celtajā, kas nostiprina celtnes statiku, un šķietamajā, ko parāda vienīgi līniju virzieni un saskaņas. Kādēļ arhitektam vajadzīga tāda konstruktīvo funkciju sadalīšana? Ja viņš aprobežotos ar konstruktīvā ģindeņa realajām masām, gotiskās katedrales velves atstātu ļoti smagu, nekustīgu iespaidu, kamēr šāda dievnama galvenais uzdevums ir piešķirt formām dinamiku, vieglumu, nepārtrauktu tieksmi augšup. Šai neatturamajā līniju trauksmē augšup pret debesīm arī izteicas gotiskā dievnama „ideja”, cilvēka mistiskā sakušana ar Dievu. Tādā kārtā var apgalvot, ka gotiska dievnama realā kon-

strukcija līdz ar to ir arī šķietamība, attēlojums, to vitalo organisko spēku attēlojums, kas piešķir jēgu visai celtnei, izteic tās emocijas un padara to par dievnamu. No attēlojuma glezniecībā un tēlniecībā šī tēlotāja tendence arhitektūrā atšķiras vienīgi ar to, ka tai ir ne tik daudz „portretisks”, cik simbolisks raksturs — citiem vārdiem, tā tiecas iemiesot nevis cilvēka, priekšmeta vai parādības individualās īpašības, bet dzīves tipiskās funkcijas.

Tāda pati analīze piemērojama jebkuŗam stilam — grieķu templim, renesanses laikmeta pilij, XX gadsimteŗa angaram — ar vārdu sakot, jebkuŗam mākslinieciskas arhitekturas piemineklim. Mēs vienmēr atradīsim tajā realu konstrukciju, kas noteic ēkas stabilitāti, tāpat redzamo, attēloto konstrukciju, kas izpaužas līniju virzienos, plakņu un masu attieksmē, gaismas un ēnas cīņā, kas piešķir ēkai vitalu enerģiju, iemieso tās garīgo un emocionālo jēgu. Mēs varam teikt vēl vairāk — taisni attēlošanas spējas atšķir mākslas arhitekturu no vienkāršas būvniecības. Parastā celtne kalpo praktiskām vajadzībām, tā „ir” dzīvojamā māja, stacijas ēka vai teātris; turpretī mākslas arhitekturas celtne attēlo, par ko tai „jābūt”, atklāj, izteic savu jēgu, savu idejisko nozīmi.

Tādā kārtā mēs konstatējam ļoti svarīgu celtnieciskās saceres „tēlotāju” principu un noskaidrojām attiecības starp arhitekturu un dabu. Tagad mēģināsim tuvotes arhitekturas izpratnei no cita viedokļa — jautāsim, ar kādām specifiskām īpašībām jābūt apveltītam

architektam māksliniekam, kāda ir viņa mākslinieciskā talanta būtība? Es pasvītroju — tieši *mākslinieciskā* apdāvinātība, jo celtniecība ir bez šaubām arī tīri praktiska disciplina, kas saistīta ar daudzām tehniskām zināšanām un iegūtajiem paņēmieniem. Arhitekta tradicionālā sagatavošanā parasti atzīmējami divi pamatfaktori — matematisks zināšana un prasme zīmēt. Pats par sevi saprotams, ka būtu nepareizi noliegt kā vienu, tā otra faktora nozīmi, bet ir svarīgi dziļāk ieskatīties šo faktoru specifiskajā nozīmē jauna architekta attīstībā, viņa saceres veidošanā. Matematika vajadzīga architektam, lai iemācītu viņu matematiski domāt — arhitekts iegūst no matematisks disciplinām nevis priekšrakstus un receptes, bet īpatnēju domāšanas veidu. Vienkāršu un parastu aprēķinu gadījumos arhitekts izmanto gatavas formulas un tabulas, bet komplicētākos gadījumos, ņemot vērā tagadējās celtniecības ārkārtīgi sarežģīto konstrukciju, viņam tik un tā nākas griezties pēc palīdzības pie specialista. Bet konstruktīvo līniju izjūtu, statikas intuitīvo nojautu viņam nevar iedvest nedz matematisks priekšraksti, nedz aprēķini. Bet tieši šais spējās atdzīvināt inerto vielu, šai prasmē iemiesot veidolus, emocijas un simbolus skaitļu valodā arī meklējama architekta talanta matematisks puse.

Vēl svarīgāk ir precizēt architekta tīri mākslinieciskās dāvanas raksturu. Kad runā par mākslinieka dāvanām, tad parasti iedomājas spējas zīmēt un veidot, to pašu prasa arī no architekta. Prasmi konstruēt telpas perspek-

tivo schēmu vai krītošās ēnas efektu, prasmī zīmēt un gleznot aktus un ainavas, iepazīšanos ar akvareļa un veidošanas tehniku parasti uzskata par pietiekamu pamatu architekta mākslinieciskai sagatavošanai. Tomēr jāsaubās, vai var samierināties ar šīm tradīcijām, jo celtnieciskas saceres virzienam un uzdevumiem nav nekā kopēja ar mērķiem, pēc kuriem tiecas gleznotājs vai tēlnieks. Kāda tad ir šīs atšķirības būtība? Gleznotājam un tēlniekam tēlošanas spējas cieši saistās ar viņu saceres gala mērķi, kamēr architektam tās ir tikai palīgīdzekļi. Glezniecība un tēlniecība ir vienmēr tiešā kontaktā ar dabas realiem priekšmetiem un parādībām, kamēr architektūra operē ne tik daudz ar pašām dabas formām, cik ar to attiecībām, funkcijām, enerģijām, tās mērķis ir ne tik daudz formalas, cik ritmiskas vērtības. Tādēļ atšķirībā no tēlotājam spējām, kas piemīt gleznotājam un skulptoram, architekta specifiskās dāvanas dēvējamas par ritmiskām. Tikai ritmisku attiecību nojauta padara architektu par mākslinieku.

Šai ritmiskajā talantā savukārt atzīmējama vesela rinda nokrāsu un pakāpju, kas ne vienmēr vienādi piemīt vienam vai otram māksliniekam. Lieta tā, ka ritma izjūta var attiekties uz plakni, uz kubisko masu un uz telpu. Pirmā ritmiskas izjūtas pakāpe izpaužas, piemēram, fasādes dekoratīvajā iedalījumā un rotājumā, gaismas un ēnas pretstatā, ailu sakārtojumā, ar vārdu sakot, — dekoratīvajā rotaļā uz plaknes. Komplicētākas ritmiskas spējas prasa trijmēru masas un telpas organizācija.

Šeit architekta fantazija neaprobežojas ar to plakņu iedalījumu, kas norobežo celtnes telpu; šeit architekta sacerei nākas rēķināties ar pretstatu starp iekšējo telpu, kas veido, tā sakot, negatīvās vai konkavās formas, un ārējām celtnes masām, kas izteicas pozitīvās, t. i. konveksās formās. Beidzot vissarežģītākā ritmiskas nojautas pakāpe izpaužas vairāku telpu organizacijā, vairāku celtnu ansamblī, kad architekta rīcībā ir trīskārtējs elementu kontrasts — iekšējā telpa, kubiskā masa un ārējā telpa.

Tieši šīs spējas uztvert un veidot telpu vienā laikā kā pozitīvu un negatīvu galvenā kārtā arī raksturo architekta saceri, kas tik ļoti atšķiras kā no tēlnieka, tā arī no gleznotāja un grafiķa koncepcijas. Turklāt jāpatur vērā, ka celtnieciskās saceres galveno kodolu — ritmiskās attiecības starp pozitīvu un negatīvu, starp masu un telpu — var fiksēt grafiski uz papīra nevis kā dzīvus, organiskus veidolus, bet tikai kā abstraktas ģeometriskas formas. Tādēļ mums ir tiesība secināt, ka gleznotāja un grafiķa talants arhitektam nebūt nav nepieciešams. Ir ļoti viegli iedomāties izcilu arhitektu, kas līdz ar to ir viduvējs un pat vājš zīmētājs.

Architekta specifiskais talants kļūst mums vēl skaidrāks, ja mēs uzmanīgāk aplūkosim to grafisko schēmu, kurā arhitektam jāfiksē savi kubiskie priekšstatī. Tiešām, ko nozīmē pirmais un galvenais posms celtnieciskās projektēšanas procesā — celtnes plāns? Profana acīs celtnes plāns nav nekas cits kā celtnes horizontalās platības saturs, kā celtnes grīdas

plāns; tādēļ, jo uzskatāmāk plānā pasvītrotas raksturīgās grīdas īpašības, jo vieglāk profanam saprast nākamās celtnes kompozīciju, jo vieglāk iedomāties sevi, tā sakot, staigājam pa celtni. Turpretī arhitekts saskata plānā nevis celtnes platības saturu, nevis grīdas apveidus, bet seguma projekciju. Citiem vārdiem, arhitekts lasa plānu nevis divos, bet trijos izmērijumos, un, kas vēl svarīgāk, viņš uztver plānu nevis no lejas augšup, kā to dara profans, bet no augšas lejup. Šī telpas uztvere no augšas lejup arī uzskatāma par vienu no celtnieciskās sačeres neapstrīdamākām un dziļākām pazīmēm.

Šāda īpatnēja telpas uztvere dabiski izriet no celtnieciskās konstrukcijas elementarajām īpašībām. Arhitektūras vēsture mūs māca, ka plāna raksturu, tāpat kā sienu un balstu biežumu vienmēr noteic tieši seguma raksturs. Pietiek, ja mēs atcerēsimies kaut vai romāņu stila pāreju gotikā, kad parādās t. s. „nerviras” (stiegras) un smailā velve stājas pusapaļās velves vietā, bet līdz ar to radikāli mainās dievnama plāns, un kad romāņu baznīcas masīvās sienas pārvēršas gotisko vitražu caurspīdīgajā rakstā. Bet vēl spilgtāk šo celtnieciskās telpas tendenci raisīties no augšas lejup ilustrē primitīvā arhitektūra. Nav nekādu šaubu, ka katras primitīvās celtnes sākotnējais pamats bija nevis siena, bet tieši jumts. Arhitektūra, ja tā varētu izteikties, attīstās no seguma. Viens no šīs parādības cēloņiem meklējams, protams, tai ārkārtīgi svarīgajā ietekmē, ko atstāj nokrišņi uz cilvēka celtniecības raksturu. Primitīvās celtnes pamattipus no-

teic ne tik daudz temperatūras atšķirība, cik nokrišņu daudzums: divslīpju jumts parasti norāda uz nokrišņu bagātību, plakans jumts — uz to nabadzību. Pētījot cilvēka mājojla izcelšanos, zinātnieki konstatējuši trīs galvenos primitīvo celtnu tipus: apaļas celtnes tipu un divus četrstūrains celtnes tipus — ar slīpu un plakanu jumtu. Pie tam, meklējot katram tipam sākotnējos dīgļus, vecākos prototipus, zinātnieki secina, ka visas celtnes radušās no augšas, bet ne no apakšas, ka tās attīstījušās ne tik daudz no sienu un balstu struktūras, cik no seguma rakstura. Apaļai celtni par prototipu noderējis slietenis, kas pakāpeniski pārvērties puskuņģveidīgā vai konveidīgā mājoklī bez sienām, it kā tikai no jumta vien (sienas seguma atbalstīšanai radušās daudz vēlāk). Taisnstūrains celtnes ar divslīpju jumtu acīm redzot cēlušās no nojuma ar vienslīpju jumtu. Un arī šai gadījumā sienas, kas atbalsta segumu, parādās tikai attīstītākā celtnieciskās saceres pakāpē. Beidzot plakana jumta celtnes prototipu zinātnieki saskata lievī (telpnes jumtā), t. i. telpā, kas nav ierobežota sānsienām, bet tikai stabiem, virs kuņģiem balstās jumta konstrukcija; tāda celtnes sniedza divkārtu patvērumu — zem jumta (no saules) un uz jumta (no plēsīgiem zvēriem).

Nevien primitīvās celtnes ģenezē, bet arī vairāk attīstīto celtniecības stilu vēsturē segumam kā konstruktīvam saceres pirmavotam vēl aizvien pieder svarīga nozīme. Pietiek, ja norādīšu kaut vai uz latviešu tautas celtniecību, uz dzīvojamās rījas masīvo jumtu un uz

tās daudzajiem dažāda veida nojumiem un paspārnēm. Vai arī atcerēsimies, piemēram, Ēģiptes piramidu, kas nav nekas cits kā milzīgs masīvs segums virs faraona kapa kameras. Gluži tāpat indiešu vai ķīniešu pagoda ir patiesībā vesela rinda jumtu, kas uzkrauti viens uz otra un pakāpeniski sašaurinās uz augšu. Turklāt, tuvāk iepazīstoties ar ķīniešu celtniecību, mēs redzam, ka viena no īpatnējākām tās pazīmēm ir tieši savdabīgais jumts ar vijīgi izliektajiem spārnieniem, kas it kā organiski sakausē arhitekturu ar ainavu. Vispār ķīnieši savā mākslā sevišķi stingri uzglabājuši ļoti senas telpas uztveres tradīcijas — no augšas lejup: atgādināšu, ka atšķirībā no Eiropas gleznotāja, kas, vēlēdamies attēlot istabas iekšieni, it kā raugās caur priekšsienu, Ķīnas gleznotājs šim pašam nolūkam it kā noceļ griestus un jumtu un rāda iekšējo telpu no augšas lejup.

Šeit dabiski izvirzās vēl viena principāla problēma, kas ļoti svarīga arhitektūras pareizai izpratnei. Nav šaubu, ka celtnieka sacerē liela loma pieder telpas koncepcijai. Var teikt, ka tieši tā noteic kā arhitekta individualās spējas, tā arī visa stila kopējo raksturu. No otras puses, pilnīgi skaidrs, ka konkrētā darbībā arhitektam ir darīšana nevis ar telpu, bet ar to masu, kas norobežo telpu, ar materiālu, no kura viņš rada pamatus un sienas, balstus un jumtus; skaidrs, ka arhitekts „ceļ” nevis telpu šī vārda burtiskajā nozīmē, bet ķermeņus, kas iežogo telpu. Rodas jautājums, kas tad īsti ir celtnieciskās saceres kodols, telpa vai masa?

Šī problēma jau no seniem laikiem nodarbina arhitektūras teoretikus, un līdz šim vēl nav noklusuši strīdi starp celtniecības telpiskā un ķermeniskā izskaidrojuma piekritējiem. Pirmie norāda uz to, ka tieši īpatnējais plašuma, augstuma vai gaišuma noskaņojums, kas pārņem mūs, mums ienākot, piemēram, gotiskā katedrālē vai Romas Panteonā, vai Sv. Sofijas katedrālē Konstantīnopolē, ka tieši šis emocionālais telpas pārdzīvojums uzskatāms par arhitektūras estētiskās baudas būtību. Citi iebilst, ka pašai telpai kā tādai cilvēka rokas nevar piešķirt formu, ka telpa ir tikai pasīva vide, ko noslēdz ķermeniskas, kubiskas masas, un ka tieši formas piešķiršana šīm masām, masu tektoniskais raksturs ir arhitekta galvenais mākslinieciskais mērķis. Kam šai strīdū ir taisnība? Šķiet, ka šī dilemma pielaiž secinājumu, kas var apmierināt abus pretiniekus, un proti — masu tektonika uzskatāma par celtnieciska stila formu, valodu, līdzekli, kamēr telpas organizācija ir celtnieciskās saceres saturs, ideja, mērķis. Citiem vārdiem, īsts estētisks arhitektūras pārdzīvojums vienmēr norisinās no ārienes uz iekšieni, no masām uz telpu, bet ne otrādi.

Tā tad arhitekta mākslinieciskās radīšanas mērķis ir telpas organizācija. Bet ko tas nozīmē? Par kādu telpas organizāciju šeit ir runa? Kādas telpas īpašības piedalās arhitektūras estētiskā iedarbībā? Mūsdienų cilvēks, ko modernā civilizācija uzaudzinājusi straujā iesaistīšanā, kas piesavinājies paviršu dabas un dzīves uztveri, ir pieradis realitātes

novērtējumā uzticēties vienīgi optiskam kriterijam. Ar tādu pašu optisku kriteriju viņš tuvojās parasti arī estētiskai arhitektūras uztverei. Celtnes estētisko pārdzīvojumu viņš uzskata par izsmeltu, ja viņam izdevies fiksēt atmiņā kādu no celtnes ārskatiem (visbiežāk fasādi); vislabākā gadījumā tam pievienojas daži iekštelpas skati un sīkdaļas. Bet — un tas it sevišķi jāpasvīturo — arhitektūra vērsās nevien pie mūsu redzes orgāniem, bet pie visa cilvēka jutekliskas un garīgas uztveres kopuma. Ar optisku uztveri vien arhitektūras novērtēšanā nepietiek jau tādēļ, ka mēs nevaram ar vienu skatu, no viena redzes punkta aptvert visu celtni. Ja mēs raugāmies uz celtni no ārienes, mēs varam pilnībā redzēt tikai tās vienu sienu, pat ja vērojam no stūra — tikai divas sienas stiprā rakursā. Plašāk aptvert telpu ar skatu iespējams celtnes iekšienē, kad no viena redzes punkta var vienā reizē saskatīt vairākas sienas un griestus vai grīdu. Bet arī iekšējo ēkas telpu mēs varam uztvert tikai kā atsevišķas, fragmentaras ainas. Bet kādā veidā skatītājs var iegūt pilnīgu, izsmelšu priekšstatu par visu celtnes organismu, ja optiskais priekšstats par celtni neizbēgami komplektējas tikai no savrupiem, fragmentāriem aspektiem?

Vispirms tas notiek tādēļ, ka arhitektūra iedarbojas nevien uz skatītāja redzi, bet arī uz skatītāja tausti un pat dzirdi. Roka nemanot pieskaņas sienai, aptausta kolonnu, slīd pa trepes margām. Mēs maz piegriežam vērības šim mūsu taustes enerģijas bieži neapzinīgajam iz-

paudumam un it sevišķi mūsu ķermeņa kustībām, mūsu soļu ritmam, bet šīm taktilajām un motoriskajām sajūtām pieder ļoti svarīga loma celtnes estētiskajā pārdzīvojumā, tai īpatnējā noskaņojumā, kas rodas, aplūkojot kādu jaunu telpu. Mana ķermeņa pašsajūtai un mana soļa ritmam nekādā ziņā nav vienalga, vai es uzkāpju zemnieku istabas klonam, vai pils marmora plāksnēm, vai arī grīdsegām japāņu mājā. Skaļi skanošie soļi uz dievnama akmens plāksnēm pavairo svinīgu noskaņojumu, karaļa pils parketa spožie vizuļi padara gaitu uzmanīgu, ceremonialu, salona mīkstās grīdsegas šķiet atraisām kustības. Bet nevien tieša saskare ar celtnes virsmu, arī pati sienu smaguma, velvju augstuma un gaismas kustības apziņa ietekmē visu vērotāju ķermeni un rada tanī šādu vai tādu pašsajūtu. Un beidzot, kas ir sevišķi svarīgi, arhitekturas pilnīga uztvere iespējama tikai nepārtrauktā kustībā, pakāpeniski pārvietojoties celtnes telpās — mēs tuvojamies celtni, ejot pa ielu, laukumu vai trepju pakāpēm, apejam tai apkārt, ieejam iekštelpās, kustamies pa celtnes galvenajām asīm, gan izstaigājot istabu anfilades, gan maldoties kolonnu mežā. Piemēram, gotikas vai baroka baznīcā mēs pārdzīvojam telpu no ieejas līdz altārim kā kādu ceļu, un šis ceļš mums patiešām arī jāveic, lai novērotu, kā pakāpeniski izaug kupols un mainās gaismojuma pretstati.

Tādā kārtā īsta arhitekturas uztvere pamatojas nevien uz optiskiem, bet arī uz motoriskiem iespaidiem — tikai celtnes skati kopā

ar kustību celtnē rada īstu priekšstatu par celtnes māksliniecisko organismu. Ar vārdu sakot, mēs uztveram architekturu ne tikai telpā, bet arī laikā. Un pie tam divējā nozīmē. Pirmkārt, kā zināma laika spriža patēriņu, kas vajadzīgs, lai aptvertu pilnīgi architekturas kubisko masu. Bet laika problemai celtniecībā ir vēl cita, dziļāka jēga. Kustība šeit nozīmē nevien skatītāja pārvietošanos arhitektūrā, bet arī visu dzīves ritmu, kas tagad piepilda vai kādreiz bija norisinājies celtnes sienās. Lai varētu novērtēt celtnes organisko raksturu, nepietiek, ja mēs redzam to tukšu, cilvēku pamestu. Nepietiek, ja mēs uzkāpjam baroka trepju pakāpes — tās jāiedomājas pilnas raiba pūļa, pilnas dāmu un kavalieņu augstās parūkās un greznos tērpos. Nepietiek iziet cauri gotiska dievnama galvenajam jomam — tikai dievkalpojuma laikā, procesijas plūsmā, korāļa skaņās apmeklētājs īsti izjutīs gotisko stabu un velvju mistisko traukšanos. Vairāk kā jebkuŗa cita māksla arhitektura prasa, lai to pārdzīvotu tiešā saskarē, celtnes dzīves uzdevuma realajos apstākļos.

Mūsu dienās mēdz runāt par architekturas uzplaukumu, par celtniecisko uzdevumu plašo vērienu, par jauniem materiāliem un jauniem konstrukcijas paņēmieniem. Tomēr šī tehniskā un tematiskā architekturas atdzimšana nav padarījusi to sabiedrībā popularāku, nav tuvinājusi architekturu plašām tautas masām. Mūsdienu skatītājs atturas atklāti izteikt savu patieso spriedumu par jaunākās architekturas pieminējumiem un vēl mazāk mēdz par tiem

jūsmot. Bet, kā es mēģināju parādīt, arhitekturai vairāk kā jebkurai citai mākslai vajadzīga sabiedrības atbalss un atsaucība, organiska sakušana ar tautu, pastāvīgs kontakts ar dzīvi.

Bet vai bieži mūsdienu cilvēkam ir dzīvāka un ilgstošāka saskare ar arhitekturu? Es te nerunāju, protams, par individuālu kontaktu ar celtniecību (savā mājoklī, darbā) un par gadījumiem, kur mūsdienu cilvēks ir bezpersoniskas un pasīvas masas daļiņa (teatrī, stadionā u. tml.). Es šeit domāju citādu cilvēka saskari ar arhitekturu: kad viņš uzstājas kā ciešas, iekšēji vienotas kopības loceklis — kā kādreiz Romas bazilikā, arābu mošejā, gotiskā katedrālē vai baroka laikmeta pilī. Bet tieši šī kolektīvā pamata, šīs vienotās sociāli ētiskās bāzes gandrīz pavisam trūkst tagadējai arhitekturai. Īstu plauksmi jaunais arhitektūras stils sasniegs tikai tad, kad arhitektūra iegūs nevien tehnisku un ideoloģisku, bet arī emocionālu attaisnojumu, kad tā kļūs garīgi nepieciešama mūsdienu cilvēkam, kad no masas arēnas tā kļūs par kolektīva svētnīcu.

LAIKA PROBLEMA TĒLOTĀJĀS MĀKSLĀS

Laika jēdzienam bez šaubām ir ļoti liela nozīme modernajā pasaules uztverē. Atcerēsimies, ka Einšteins izveidoja savu jauno kosma koncepciju, pamatojoties tieši uz laika aprēķināšanas relativitātes. Noklausīsimies Bergsona definīcijā, kam laiks ir radītājs spēks — tik augsti vēl neviens filozofs nebija vērtējis laiku. Pilnīgi dabiski, ka blakus citām gara zinātnēm arī modernajā mākslas vēsturē notiek zināma uzmanības centra pārvietošanās. Ja līdz šim galvenais stilistikās analīzes kodols bija telpas jēdziens, tad tagad, mākslas darbu iztulkojot, arvien biežāk lieto laika jēdzienu. Bet par kādu laika kritēriju var runāt, vērtējot plastiskās mākslas? Parasti pieņemtais sadalījums telpas un laika mākslās it kā pilnīgi izslēdz laiku no arhitektūras, skulptūras un glezniecības sfēras. Tiesa gan, glezniecības un skulptūras tēli nemainās un nekustas laikā līdzīgi muzikas melodijai vai dejas ritmam, bet vai tas nozīmē, ka plastiskajām mākslām pilnīgi sveša ir laika problēma, ka laika jēdzienu uz tām nemaz nevar attiecināt? Sprototams, ka tas tā nav. Kaut arī plastisko mākslu tēli ir statiski, nemainīgi, tomēr tās tiecas un arī spēj iemiesot pilnīgi noteiktus laika priekšstatus.

Tā, piemēram, par laiku plastiskajās mākslās var runāt, skatītājam pārvietojoties māk-

slas uztveres procesā. Sevišķi tas attiecas uz arhitekturu, kuŗas trijmēra raksturu pilnīgi izprast var tikai pakāpeniski izejot cauri visām tās ieslēgtajām telpām, tas ir, patērējot zināmu laiku vai, citiem vārdiem sakot, pievienojot trim izmērījumiem ceturto. Pa daļai ar tādu pašu laika jēdzienu mums ir darīšana arī tēlniecībā: ejot, piemēram, apkārt apaļai statujai, kas domāta apskatei no visām pusēm, vai kustoties gar ļoti garu joslu (piemēram, Partenona joslu, kas stiepjas uz visām četrām tempļa sienām). Nav šaubu, ka tieši par šo laika nozīmi domāja Adlers (Vom Wesen der Baukunst), mēģinot klasificēt mākslas pēc dimensijām. Adlers nosaka šādu schēmu. Viena izmērījuma robežās nav iespējama nekāda māksla, jo x' (viens izmērījums) ir tikai tīra matematiska abstrakcija. Diviem izmērījumiem piemērota tikai viena māksla — glezniecība. Triju izmērījumu robežās attīstās divas mākslas — tēlniecība un celtniecība, pie kam šī pēdējā no visām plastiskajām mākslām vistuvāk stāv robežai starp telpu un laiku. Un beidzot četrmēru mākslas ir dzeja, deja un muzika.

Tomēr laika jēdziens, kas ir Adlera schēmas pamatā, dod ļoti maz estētiskai analīzei, jo attiecas vairāk uz laiku, ko patērējis skatītājs, apskatot mākslas darbu, nekā uz laika koncepciju, kas iemiesota pašā darbā. Bet ir pilnīgi skaidrs, ka tikai šī pēdējā laika kategorija ir piemērota plastisko mākslu radošiem mērķiem. Citiem vārdiem sakot, plastiskajās mākslās estētiskam vērtējumam padots ir nevis faktiskais

mākslas darba apskata laiks, bet gan iedomātais laiks, ko mākslinieks attēlojis triju izmēriju līdzekļiem. No šī viedokļa Adlera schēmu vajadzētu gan drīzāk apgriezt otrādi. Adleram, kas dibinās uz faktiskā laika kriterija, izmēriju ziņā visnabadzīgākā māksla izrādās glezniecība, bet visbagātākā — arhitektūra. Bet ja mēs apskatīsim plastiskās mākslas ar iedomātā, attēlotā laika kriteriju, tad bez šaubām plastisko mākslu radošais diapazons pieaugs paraleli to spējām stāstīt: proti, visnabadzīgākā māksla izrādīsies arhitektūra, bet visbagātākā — glezniecība. Tē jāņem vērā, ka glezniecības spējas attēlot laiku var parādīties vismaz divos virzienos. Vispirms laika problema realizējas glezniecībā, kā kustības attēlojums. Tiesa gan, kustība pieejama glezniecībai tikai ļoti svarīga kompromisa ceļā. Bet tieši šī kustības relativitate glezniecībā ir viena no problemām, kas visvairāk saista gleznotāju. Ja glezna tēlo nekustīgu stāvokli, eksistenci, tad tās iluzoriskā struktūra atrodas zināmā līdzsvarā ar tēlojuma realo saturu. Bet tiklīdz gleznotāja uzdevums ir attēlot kādu kustības procesu, viņam neizbēgami jāsadurās ar iekšēju pretrunu, kas pastāv starp pašu nekustīgo un nemainīgo attēlojumu un attēlotās kustības transitīvo raksturu. Pietiek pat pavirši iepazīties ar glezniecības vēsturi, lai pārliecinātos, cik dažādi ir tie paņēmieni, ar kuŗu palīdzību gleznotāji mēģināja pārvarēt šo pretrunu. Atgādināšu kaut tīri simbolisko kustības uztveri seno kristīgo mākslā vai arī funkcionāli mechanisko kustības konstrukciju rene-

sanses glezniecībā, vai beidzot baroka gleznotāju sajūsmu par kustības pārejošiem mirkļiem. Bet laika problemu plastiskajās mākslās nebūt neizsmēļ uzdevumi, kuŗus sprauž māksliniekam kustības attēlošana. Vēl svarīgāki mākslas stila dziļo pamatu izpratnei tie gadījumi, kad gleznotājam ir darīšana ar vairāku kustību kombinacijām, ar to tempu un secību, ar vienu vārdu sakot, kad gleznai ir jāinterpretē kāda darbība, kāds notikums. Rodas gan jautājums, vai glezniecībai ir pietiekami līdzekļi, lai iztulkotu ne tikai telpiskās, bet arī laika secībā norisošā notikuma pazīmes? Mēs zinām, ka Lesings, piemēram, noliedza to. Sava traktāta „Laokoon” sešpadsmitajā nodaļā viņš raksta starp citu: „Ja tā ir tiesa, ka glezniecība izlieto pavisam citus līdzekļus vai zīmes kā dzeja (proti, pirmā — ķermeņus un krāsas telpā, bet otrā — skaņas, ko izrunā laika secībā), tad tādā gadījumā zīmes, kas novietotas blakus, spēj attēlot vienīgi tos priekšmetus, kas pastāv blakus, turpretī zīmes, kas seko viena otrai, var iemiesot tikai tās parādības, kas nomaina viena otru. Citiem vārdiem sakot, īstais glezniecības saturs ir redzamie ķermeņi un īstais dzejas saturs — darbība.” Arī tālāk Lesings raksta: „Savu kompozīcijas principu dēļ glezniecība spēj izlietot tikai vienu darbības momentu, un tādēļ tai jāizvēlas vis-skaidrākais brīdis, no kuŗa visvieglāk izprast agrāk notikušo un sekojošo.”

Tomēr pilnīgi skaidrs, ka Lesinga spriedumi šai gadījumā ir gluži partejiski un precīzi atspulgo viņa laikmeta stilistisko koncepciju. Le-

sings spriež šeit kā klasicists. Turpmāk mēs vēl atgriezīsimies pie tā, ko var nosaukt par laika „klasisko” uztveri. Bet tagad man gribētos pasvītrot galveno Lesinga secinājumu, kas mūs tūlīt ieved laika problēmas būtībā. Pēc Lesinga domām „glezniecība spēj attēlot tikai vienu darbības momentu”. Vai tas tā ir? Vai tā arvien bija? Un vispirms, ko nozīmē darbības moments? Vai tas ir pilnīgi neapstrīdams, viennozīmīgs jēdziens? Ja griezīsimies pēc paskaidrojumiem pie filozofiem, tad izrādīsies, ka viņi vēl ir tālu no vienprātības šai jautājumā. Tā, piemēram, Šopenhauers noliedz ikkatru momenta ilgumu un salīdzina to ar matematicisku punktu. Turpretī pēc Folkelta domām momenta pārdzīvojums arvien apvieno sevī aizējošās pagātnes un tuvās nākotnes elementus, un tādēļ tam jāturpinās, jāilgst zināmu laiku (šo domu Džēmss vēl vairāk pasvītrot ar salīdzinājumu: „nevis naža asmens, bet sedlu mugura”). Šīs domstarpības pamudina Grosu stingrāki nošķirt jēdzienus „tagadne” un „tagad” („konkrete Gegenwart” un „Jetztstelle in ihr”), piešķirot pirmajam lielāku ilgumu nekā otrajam, ko raksturo minimalais izplatījums laikā. Beidzot jāatceras, ka Platons „Parmenīdā” nosauc momentu (ἐξαιφνης) par brīnīšķīgu būtni, kas neeksistē nekādā laikā (ἐν χρόνῳ οὐδενὶ οὐσα). Citiem vārdiem sakot, Platonam „tagad” ir kāds nullpunkts, kam nav ne mazākā laika ilguma.

Nav šaubu, ka visas šīs domstarpības ir ne tikai tīri individualās filozofiskās domas šķelšanās rezultāts, bet ka tais atspulgojas arī

vispārīgāki pasaules uztveres priekšnoteikumi, kas raksturīgi vienam vai otram laikmetam. Citiem vārdiem sakot, ne tikai Platons un Šopenhauers dažādi iedomājās momenta abstrakto strukturu, bet arī viņu laika biedri dažādi izjuta laiku, dažādi pārdzīvoja pagājušo un redzēja esošo.

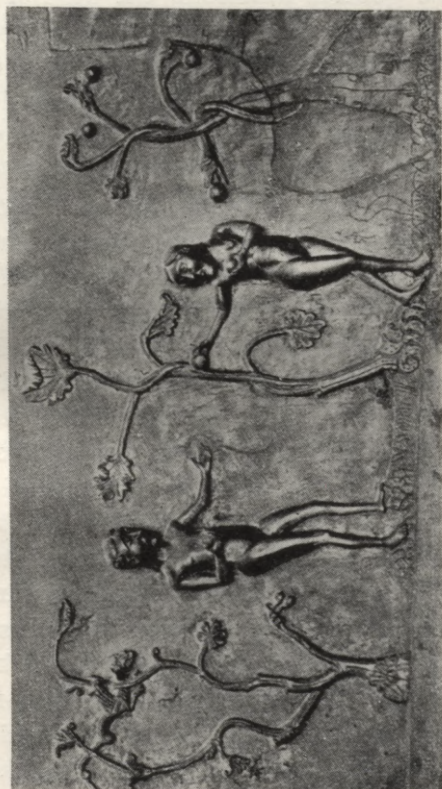
Spilgti ilustrē, piemēram, laika priekšstatu attīstību dzejā Frenkela pētījums „Die Zeitauffassung in der archaischen griechischen Literatur“. Analizējot Homēra poēmas, Frenkels secina, ka visi jēdzieni, ko lietojis Homērs laika apzīmēšanai, ir ne tik daudz domāti zināmam laika ilgumam, kā notikumu priekšmetīgam, lietišķam sakaram. „Die Zeit im Ablauf des Gedichtes ist realer, als die Zeit, von der es berichtet“ — tā formulē Frenkels savus novērojumus par Homēru. Tikai pie Pindara pirmoreiz var saskatīt vairāk attīstītu laika priekšstatu. Pie kam raksturīgi, ka Pindars sevišķi bieži atzīmē laika tuvošanos: laiku Pindars aprēķina tikai uz priekšu, nevis atpakaļ, tas personificē kustību nākotnē, bet nekad neapzīmē nedz tagadnes apstāšanos, nedz pagātnes sastingumu. Galīgais apvērsums laika apziņā notiek tikai pie Aischila, kad jēdziens „χρόνος“ ietver sevī visu notikumu secību; kad spēkus, kas vada darbības, uztver ne tikai priekšmetīgās attiecībās, bet arī varoņu pārdzīvojumos. Frenkels nobeidz savu analīzi ar tādu tēlā izteiktu salīdzinājumu: „cilvēks tagad vairs nestāv laika straumē, bet kustas līdz ar tās vilņiem“.

Frenkela pētījums sevišķi interesants tai ziņā, ka tas liecina par neapšaubāmu paralelismu laika un telpas priekšstatu attīstībā. Tiešām, ja mēs pamēģināsim, kaut pašos galvenos vilcienos, rekonstruēt grieķu plastisko mākslu attīstību no archaikas līdz klasiskajam stilam, tad nebūs grūti ieraudzīt, ka tā pārdzīvo tos pašus posmus, kādus Frenkels noteica grieķu dzejā. Ņemsis, piemēram, jumtgales grupu evolūciju. Šīs evolūcijas agro posmu rāda Artemidas tempļa jumtgale Korkirā. Kompozīcija skaldās vairākās pilnīgi izolētās tematiskās grupās: centrā — Gorgona lauvas pavadībā, pa kreisi Apolons, kas draud ar šķēpu Gaijai, pa labi Zevs, kas sagrauj ar zibeni gigantu, stūros — mirstošo figuras. Katra no šīm grupām eksistē it kā savā nošķirtā telpā, ar savu īpašu mērogu, tās apvieno tikai fiktīvi kopējais jumtgales rāmis. Bet evolūciju noslēdz Partenona jumtgales. To kompozīcija pamatojas uz gluži citiem principiem. Katrā no jumtgalēm attēlots viens vesels notikums, kas apvieno visus kompozīcijas locekļus mēroga un telpas vienībā. Jumtgales trīsstūris ir it kā visas debess sfēras atspoguļojums. Pie tam man gribētos uzsvērt, ka atšķirība Korkiras un Partenona jumtgaļu koncepcijā vienādā mērā skar kā telpas, tā arī laika priekšstatus. Noteikta, pastāvīga mēroga trūkums Korkiras jumtgalē nozīmē reizē kompozīcijas sašķelšanu kā telpā, tā laikā. Bet viena mēroga ievērošanai Partenonā kā sekas ir gan vietas, gan darbības vienība.

Grieķu jumtgales piemērs svarīgs mums tai ziņā, ka tas ļauj noteikt principālo pretstatu

archaiskās un klasiskās telpas un laika koncepcijas starpā. Archaiskās mākslas koncepciju var nosaukt par kompletējošo vai sukcesīvo; klasiskās mākslas koncepciju — par simultāno. Ņemsim šo pretstatu par mūsu analīzes pamatu un pamēģināsim ar tā palīdzību izsekot, kā attīstījās savstarpējā attieksme starp telpas un laika priekšstatiem Eiropas mākslā, sākot ar gotiku.

Galvenais stāstījuma princips gotikas mākslā bija attēlot nevis vienu, bet vairākus notikumus, pie kam laika secību atlīdzināja ar telpisku virknējumu. Skatītājs līdz ar galveno gleznas varoni it kā staigā no viena notikuma posma otrā, un tādēļ galvenā varoņa figura var vairākas reizes atkārtoties vienā un tai pašā gleznā. Citiem vārdiem sakot, gotiskās gleznas vienība pamatojas nevis uz attēlotās darbības visu elementu vienlaicības, bet uz to ģenētiskas tapšanas. Kā spilgts gotikas stāstījuma schēmas piemērs var noderēt Hildesheimas katedrales bronzas durvis. Jo interesants ir cilnis, kas tēlo „Grēkos krišanu”. Viduslaiku meistars tēlo nevis koncentrētu „Grēkos krišanas” momentu, kā to darītu renesanses mākslinieks, bet tās secīgu vēsturi, pie kam viens un tas pats ābols norāda galvenos darbības posmus: sākumā tas karājas kokā, tad čūska kārdina ar to Ievu, pēc tam Ieva ņem to, dod tālāk Ādamam, bet Ādams sākumā izstiepj vienu roku pēc ābola, bet tad ar otru roku jau tur aizliegto augli. Raksturīgi, ka attiecīgi arī kompozīcija viduslaiku cilnī risinās citādi nekā klasiskajā mākslā.



Grēkos krišana. Bronzas durvju cilnis Hildesheimas katedrālē.

Centriskās, līdzsvarotās schēmas vietā gotiskā kompozīcija risinās parasti vienā virzienā, no kreisās puses uz labo vai otrādi, līdzīgi rakstu zīmju virknējumam.

Cik spēcīga ir priekšstatu sukcesīvās metodes hipnoze gotikas laikmetā, cik dziļi šī metode iesakņojusies pašos pasaules uztveres pamatos, rāda gotikas celtniecība. Taču arī tā ir domāta, galu galā, tādai pašai sukcesīvai uztverei kā gotiskā glezna. Skatītāja priekšā viens aiz otra izaug stabu pušķi, kas tiecas bezgalīgā augstumā, stiepjas tālumā triforiju arkas un velvju ribu strautiņi, liekot skatītājam katedrales telpu uztvert pakāpeniskā kāpinājumā kā zināmu tapšanu laikā. Ja renesanses celtniecība balstās galvenā kārtā uz proporcijām, uz telpas daļu līdzsvara, tad gotikas celtniecībā valda ritms, laika secīga maiņa. Tieši gotikas celtniecība visspilgtāk liecina par to, ka šī laikmeta cilvēka apziņā telpa un laiks vēl nebija nošķīrušies viens no otra kā patstāvīgas pasaules uztveres kategorijas, ka tās vēl bija viens, nedalāms pārdzīvojumu objekts. Telpu gotikas mākslinieks uztver tikai laikā. Viņa gleznās nevis notikumi norisinās telpā, bet pati telpa kustas un mainās. Gotika vēl nepazīst nedz vienlaicības, nedz telpas vienmērības jēdzienu. Tādā kārtā tas principālais pretstats glezniecības un dzijas paņēmieni starpā, kam tik ievērojamu nozīmi piešķīra Lesings, viduslaiku cilvēkam patiesībā nemaz neeksistēja. Pirmoreiz šī šķelšanās parādās tikai sakarā ar jauno renesanses koncepciju, kas nodod telpas izplatību pilnīgi

plastisko mākslu rīcībā, bet laika maiņu atzīst tikai dzejā. Renesanses mākslas teorija prasa no tēlotājam mākslām, no gleznas vispirms vienlaicīgu visa redzes lauka aptveršanu. „Glezniecībai”, saka Leonardo, „vienā mirklī skatītāja uztverē jāieliek viss savs saturs.” Pilnīgi dabiski, ka tādai simultanai uztverei jāatbilst arī attēlotā notikuma vienlaicībai. Tiecoties pēc jaunās, simultanās vienības, renesanses mākslinieki izgudroja veselu rindu paņēmieni, kas bija nepazīstami viduslaiku mākslai. Šeit pieder, vispirms, centralā perspektīva — viens no visvarenākiem jaunās iespaida koncentrācijas līdzekļiem. Bet kā perspektīvas dabiskās sekas parādījās savukārt: mēroga vienība, kas bija sveša gotikai, proporciju saskaņa un telpas dziļuma iekarojums.

Bet gotiskās sukcesijas ietekme bija tik spēcīga, ka tā joprojām iedarbojās uz gleznotāju fantaziju (īpaši ziemeļu zemēs) vēl ilgu laiku pēc tam, kad jau bija izstrādāti jaunie simultanās vienības paņēmieni. Gandrīz visa XV gadsimteņa laikā, bet dažās zemēs pat vēl vēlāk, sukcesīvais stāsts eksistē blakus centralajai perspektīvai. Sevišķi pamācīgus paraugus dod daži Florences fresku cikli, kam stāstījuma raksturs: piemēram, viena no lielā cikla freskām, kas veltīta Svētā Augustīna leģendai un kuŗu darināja popularais agrās renesanses stāstītājs Benoco Gocoli. Freskas kreisā puse stāsta, kā Svētā Augustīna tēvs un māte atved dēlu skolā, kā skolotājs — mūks laipni tver aiz zoda sabiedēto zēnu. Gleznas labajā pusē redzam jaunā Augustīna dzīves turpmā-

ko posmu — mazais Augustīns tēlots puskails uz vecāka skolnieka muguras, un skolotājs viņu peļ rīkstēm. Gleznas vidū Augustīns jau vecāks un nopietnāks, domās iegrimis viņš iet ar burtnīcu un spalvu rokās, bet viņa biedrs pūlas tam pār muguru ieskatīties burtnīcā. Bet dziļumā, zem lodžijas arkadēm, attēlota skolas trokšņainā dzīve. Tādā kārtā mūsu priekšā tipiska sukcesīva priekšstatu metode, kas atkārtoti galvenā varoņa figuru katrā jaunajā stāsta posmā un liek skatītājam vienā gleznā izsekot vairākiem laika sprīžiem. Bet līdz ar to šis sukcesīvais stāsts ir iemiesots pilnīgi jaunos telpas priekšstatos — ar ģeometriski precīzi konstruētu ielas perspektīvu, ar vienu gaismas avotu un vienu figuru mērogu.

Tāds divu pretēju sistēmu kompromiss vairs nevarēja apmierināt augstās renesanses meistarus, kas tiecās pēc absolūtas, loģiskas un tektoniskas tēlojuma sintezes. Šai jaunajai klasiskā stila sintezei bija vajadzīga pilnīgi tīra „simultanā” uztvere; tā prasīja, lai vienmēr tēlotu tikai vienu notikumu, kas notiek vienā telpā. Visideālākais simultanās kompozīcijas iemiesojums bija laika biedriem un paliek arī mums Leonardo da Vinči „Svētais vakariēdiens”. Galveno Leonardo uzdevumu šai slavenajā gleznā var formulēt kā tieksmi sakautsēt laika vienību ar psiholoģisko koncentrāciju. Visas gleznas figuras atrodas vienā laikā viena spēcīga pārdzīvojuma varā. Kristus tēlots tai mirklī, kad tas tikko izteicis liktenīgos vārdus: „Viens no jums mani nodos”. Kristus klusē, bet šis klusums ir augstākā dramatiskā



Leonardo da Vinči. Svētais vakarēdiens (pēc R. Morgena vaļa grebuma).

sprieguma pilns. Kristus aizņem ģeometriski precīzu, centralu vietu gleznā. Vēl vairāk, viņa acis ir apvārsņa līmenī, un tā visas perspektīvās līnijas satek pie viņa galvas. Lai vēl spēcīgāk izceltu Kristus valdītāja stāvokli, Leonardo novieto viņa tumšo siluetu loga gaišajā fonā un ar brīvās telpas atstarpām nošķir to no pārējām, cieši sakļautām figurām. Leonardo koncepcijai ir stingri tektonisks raksturs: gleznā nav neviena nejauša žesta, neviena figuras pagrieziens, kas nebūtu loģiski apsvērts un attaisnots. Apustuļi simetriski novietoti četrās grupās, pa trīs katrā. Tai pašā laikā simetrija nemanot pāriet pretstatā, jo abas kreisās grupas tuvojas, bet abas labās viena no otras attālinās. Bez tam vēl kompozīcijas kreisajā pusē galvu līnija krīt uz centru, turpretī labajā pusē tā ceļas uz centru. Šo pretstatu Leonardo brīnišķīgi izceļ roku rotaļā: apustuļu kustība pāriet no viena uz otru pa nepārtraukto roku virkni; pie kam gleznas labajā pusē šī virkne raisās figuru priekšā, turpretī kreisajā pusē tā atrodas aiz figurām. Šīs nemaldīgās konstruktīvās loģikas rezultātā Leonardo „Svētā vakarēdienā” izzūd visas tieša dinamiska notikuma pazīmes un tas izvērsas abstraktā mūžīgā simbolikā.

Leonardo savā gleznā netēlo īstenībā vienu optisku parādību, bet tikai summē atsevišķas, izolētas darbības, individualas kustības, ko radījis viens cēlonis. Skatītājs neuztver Leonardo gleznu kā viena notikuma acumirklīgu iespaidu, bet viņam atsevišķi jāapskata visi kompozīcijas elementi, lai vēlāk tos sintezētu vienā,

kopējā priekšstatā. Tādējādi augstās renesanses „simultanā” uztvere balstās arī uz zināma kompromisa: mākslinieks it kā atņem laikam dinamiku, patvaļīgi liek tam apstāties.

Klasiskā stila koncepciju var tā tad formulēt ne tikai kā simultanu, bet arī kā statisku. Augstās renesanses māksliniekiem kustība nav nekas cits, kā mierīgu stāvokļu maiņa. Viņu gleznās tēlotas ne tik daudz pašas kustības, cik no laika plūsmas izrautie mierīgie brīži kustību starpā. Ļoti svarīgi pasvītrot, ka renesanses māksla attīstās šai ziņā pilnīgi paraleli filozofijai. Nikolajs Kuzanus definē mieru kā „kustības substanci” vai arī kā „kustības robežgadījumu”, bet kustību Kuzanus, savukārt, apzīmē kā „mierīgu stāvokļu savstarpējo virknējumu”. Citiem vārdiem sakot, kustība renesanses koncepcijā ir pāreja no viena miera stāvokļa otrā.

XVI gadsimtenā otrajā pusē notiek jauns svarīgs lūzums telpas un laika priekšstatos, tas lūzums, kas mākslas vēsturē iezīmē baroka stila rašanos. Ja kustības koncepciju gotikas laikmetā mēs saucām par ģenetisko, bet renesanses laikmetā par statisko, tad baroka koncepcija jānosauc par dinamisku. Renesanses mākslas teorija apmierinājās ar dažādu kustības tipu aprakstu un ar to funkciju noteikšanu telpā un laikā. Baroka teoretiķiem tā nepietiek. Viņus interesē jautājums par kustības cēloņiem, par spēku, enerģiju, kas ir likta kustības pamatā. Šis pretstats renesanses un baroka starpā sevišķi spilgti vērojams kosmoloģijas evolūcijā. Koperniks sprauž par galveno mērķi

atrast visām astronomiskām parādībām vienu kopēju ģeometriski-mechanisku likumu. Savu uzdevumu viņš uzskata par veiktu, ja viņam ir izdevies noteikt saules, planētu un zemes stāvokli kosmā un aprēķināt viņu savstarpējās kustības. Keplers iet daudz tālāk un jautā pēc šo kustību cēloņa, izvirza spēka jēdzienu, viņam ģeometriski-mechaniskā hipoteze pārvēršas kauzalajā problemā. „Nevienu dabas noslēpumu“, saka Keplers, „nevar izskaidrot ar ģeometriskiem simboliem vien, ja neizdosies atrast tā pamatā esošo kauzalo sakaru.“

Blakus spēka, kustības cēloņa jēdzienam baroka laikmets pirmoreiz izvirza arī kustības tempa, laika ātruma problemu. Pie tam jāievēro, ka par tempu tēlotājās mākslās var runāt vismaz trejādā nozīmē. Vispirms, šeit pieņem lielāks vai mazāks pašu tēlotāju līdzekļu straujums: piemēram, krāsu triepuma dinamika vai līniju ritma aprautais raksturs. Otrkārt, tempu, attēlotās īstenības dinamiku, var iedvest arī telpiskās iluzijas pakāpe: piemēram, straujie priekšmetu rakursi vai negaidītie gaismas un ēnas kontrasti. Beidzot, ne mazāk svarīga nozīme ir arī pašam attēloto notikumu saturam, to raksturam, skaitam un savstarpējām attiecībām. Visos 3 virzienos baroka māksla, salīdzinot to ar klasisko stilu, tiecas pēc lielākas dinamikas, pēc tempa paātrināšanas.

Bet ir vēl viena laika koncepcijas īpatnība, kas principāli atšķir baroka mākslu no renesanses mākslas. Jau Folkelts atzīmēja, ka maldīgs ir izplatītais uzskats, it kā laikam būtu tikai viens izmērījums. Laiku ir pieraduši ie-

domāties kustamies vienā virzienā, kā taisnu līniju, kas uzveļ vienu aiz otra sekojošos notikumus. Bet ja tas patiešām tā būtu, tad cilvēka psihei nebūtu iespējams vienā laikā pārdzīvot vairākus apziņas objektus. Turpretī mūsu iekšējā pieredze mums māca, ka mēs vienlaicīgi varam uztvert dzirdes un redzes iespaidus, ka mēs spējam vienā un tai pašā laikā runāt par vienu un domāt par citu un tamlīdzīgi. Viss tas rāda, ka laikam ir ne tikai, tā sakot, izplatījums, bet arī tilpums, vai citiem vārdiem — tas izplešas vismaz divos izmērījumos. Tieši šī laika vairāku izmērījumu apziņa arī atšķir baroka mākslu no renesanses mākslas. Pirmā brīdī var likties, ka tāds pretstatījums nepārliecina. Mēs taču nupat raksturojām klasiskās mākslas koncepciju kā „vienlaicīgu”, tas ir, pamatotu uz zināma laika tilpumu griezuma. Tomēr, ja mēs salīdzināsim šinī ziņā renesanses un baroka „vienlaicību”, mēs ievērosim, ka augstās renesanses gleznās lieta arvien grozās tikai ap vienu notikumu un ap pilnīgu visu šī notikuma sastāvdaļu vienveidību (piemēram, visu apustuļu mimika Leonardo „Svētā vakarēdienā” koncentrējas vienīgi ap vārdiem, ko saka Kristus); turpretī baroka glezna bieži tēlo vienlaicīgi vairākus dažādus notikumus.

Sevišķi bagātu izdomu šai virzienā attīsta Tintoreto. Piemēram, apskatīsim Breras muzeja gleznu no cikla, kas veltīts Svētā Marka legendai. Raksturīgi, ka Tintoreto, pretēji klasiskam stilam, izvēlas viskomplicētākos sižetus un padara tos vēl sarežģītākus. Tai laikā,

kad apakšzemes kriptā meklē svētā līķi, izņemot no sarkofagiem vienu līķi pēc otra, ierodas pats svētais, lai norādītu, kur atrodas viņa miesas, un, tam parādoties, ļaunais gars pamet vājprātīgo. Straujā perspektīvas saīsinājumā aizsteidzas kriptas velves, ārkārtīgi asais līķa rakurss priekšplānā, svētā figura, kas it kā izaug kaktā, — visā gleznā ir tik daudz renesanses glezniecībai svešas dinamikas. Bet galvenais Tintoreto iekarojums, — viņš iedrošinās tēlot vienā laikā veselu notikumu virkni, kuŗi kā atbalss sasaucas un palielina tempa straujumu. Ja gotikas gleznotāji vienā gleznā attēloja dažāda laika notikumus, ja augstās renesanses gleznotāji, tiekdamiens ienest gleznā telpas un laika vienību, aprobežojas tikai ar vienu notikumu, tad Tintoreto iet daudz tālāk, lai radītu simultano vienību, un pūlas gleznā fiksēt daudzu notikumu vienlaicību. Vēl spilgtāk šis paņēmiens izmantots „Svētā vakarēdienā”, ko Tintoreto gleznojis S. Trovazo baznīcai. Šo Tintoreto gleznu ir ļoti pamācīgi salīdzināt ar Leonardo „Svēto vakarēdienu”. Gaŗā galda vietā — līdztekus gleznas plaknei (kā pie Leonardo) — galds te novietots leņķī, un apustuļi sēŗ galdam visapkārt; dažus no viņiem gandrīz sedz ēna, citi pagriezuŗi skatītājam muguru. Individuali raksturotu veidolu vietā, kas skatītājam būtu atseviŗķi jāstudē, te vispārīgo un vienlaicīgo jūtu uzplūdums, kuŗu skatītājs tūliņ uztver kā kaut ko veselu. Seviŗķi saista uzmanību brīniŗķīgi izteismīgā Jūdasa figura. No Kristus vārdiem apjucis, viņŗ pietrūkstas, apgāŗ krēslu un, lai apjukumu slēptu, vienā



Tintoreto. Svētais vakarēdiens.

laikā tver kausu un vīna glāzi. Tādu dinamisku komplikaciju, tik pretēju dvēseles izjūtu vienlaicību, mēs veltīgi meklētu renesanses glezniecībā.

Tā Tintoreto liek pamatus visai jaunās Eiropas mākslinieciskai pasaules uztverei. Laika uztveri kā ātruma, dinamiskas enerģijas, nemītīgas maiņas uztveri — tā varētu raksturot Eiropas glezniecības koncepciju, sākot ar baroka laikmetu. Un ja augstās renesanses mākslā uztveres sintezi gūst, ziedojot laiku telpai, tad tagad otrādi — telpa vienmēr vairāk pakļaujas laikam, gūst laika ātrumu un mainīgumu. Ar katru jaunu evolūcijas posmu pieaug telpas dinamizācija. Ja Tintoreto glezniecībā uztveres dinamika attiecas tikai uz darbību, uz figurām, tad pamazām tā sāk aptvert arī pašu telpu ap figurām, piesātina arī gaisu un gaismu ar savu trauksmaino enerģiju.

Mēs aizietu pārāk tālu, ja sāktu mēģināt izsekot visai baroka evolūcijai laika tempa un izmērījumu iekarošanā. Tādēļ izdarīsim uzreiz lēcieni pie baroka vēlā posma un paskatīsimies, ar kādu laika koncepciju Eiropas māksla dodas savas evolūcijas jaunajā, pēčbaroka laikmetā. Šinī ziņā nav labāka objekta analīzei, kā izsmalcinātie un pret mazākajām emociju nokrāsām jūtīgie mākslas darbi, ko radījis Antuans Vato, ģenialākais no rokoko gleznotājiem. Bet lai mēs varētu labāk novērtēt īpatnējo laika koncepciju Vato mākslā, atcerēsimies sākumā viņa laika biedru, ievērojamāko rokoko laikmeta filozofu Leibnicu un viņa neapzinīgo priekšstatu teoriju. Atšķirību starp

apzinīgiem un neapzinīgiem priekšstatiem Leibnics ilustrē krāsošas jūras piemērā: jūras troksnis rodas no atsevišķu viļņu sitieniem; katrs no šiem atsevišķiem trokšņiem ir pārāk niecīgs, lai to skaidri dzirdētu, mēs gan uztveram tos, bet neapzināmies kā atsevišķus, skaidrus priekšstatus. Gluži tāpat arī mūsu dvēseles dzīvē pastāv daudz līdzīgi, neskaidri, apslēpti, it kā snaudoši priekšstati, ko Leibnics apzīmē par „maziem priekšstatiem” (perceptions petites) un kas pārāk niecīgi, lai nokļūtu līdz mūsu apziņai — tie ir it kā cilvēka dvēseles atomi. Mācībai par „maziem priekšstatiem” Leibnics pievieno vēl kādu laikmetam ļoti raksturīgu novērojumu; „tāpat kā viena un tā pati pilsēta”, raksta Leibnics, „no dažādām pusēm aplūkota, katru reizi liksies citāda, tā arī visa pasaule rada daudzu pasaļu iespaidu, kaut gan patiesībā ir tikai dažādi redzes punkti, vienas vienīgas pasaules dažādās perspektivas”.

Šī Leibnica ideja par neskaitāmiem viedokļiem, no kuŗiem var skatīties uz pasauli, par „maziem priekšstatiem”, par tām netveramām, skaidrai apziņai nepieejamām sajūtām, liekas, brīnišķīgā veidā iemiesota Vatò zīmējumos. Viens no Vatò mīļākiem paņēmieniem ir zīmēt vienu un to pašu figuru dažādās pozēs un pagriezienos, vai arī, un tas jo sevišķi interesanti, vienā un tai pašā pagriezienā, tikai no dažādiem redzes punktiem. Piemēram, — vijolnieka figura ir divas reizes zīmēta vienā pozē ar tikko manāmiem izlabojumiem un pārstatījumiem, lai fiksētu kustības ekspresīvāko

mirkli. Vai atkal — sēdošas dāmas figura. Katru reizi viņa citādi balstās: gluži kā filmas lentā redzam to nemitīgas kustības procesā. Bet jo interesanta ir albuma lapas puse ar sievietes galvas studijām: mākslinieks tai it kā apiet apkārt, taustotniecīgākās formas maiņas. Vatò nemīl taisnu profilu un taisnu pretskatu; viņš nav mierā pat ar galvas komplicētākiem trīs ceturtdaļas pagriezieniem. Vatò zīmējumos un gleznās galvas tēlotas netveramos puspagriezienos, tikko manāmos sānskatos, tais smalkākajās niansēs mazliet no apakšas, mazliet no augšas, vai no sāniem, kuŗas parastā dzīvē pavisam nemēdz atzīmēt pat asā novērotāja apziņa. Bet Vatò zīmējumos un gleznās vērojam nevien veidolu fizisko netveramību, bet tikpat komplicētas, nemanāmi izsmalcinātas dvēseles pārdzīvojumu pakāpes: līdz ar pagriezieniem un pieliekumiem sievietes galviņa kļūst nemierīga, priecīga vai lepna. Katram no šiem pagriezieniem, katrai jaunai lūpu un acu kustībai ir apbrīnojami jauns emocionāls saturs.

Šī brīnišķīgā Vatò intuīcija netveramos, neizteiktos iespaidos, citiem vārdiem sakot, viņa paasinātā spēja uztvert tieši laika procesus, noved Valansjēnas meistaru pie vēl viena svarīga atklājuma. Atcerēsimies vēlreiz Tintoreto kompozīcijas. Lai cik strauji ir viņa rakursi, lai cik negaidīti viņa gaismas sitieni un cik pret-runīgas viņa varoņu darbības un kustības, saņemti visi kopā, tie tomēr fiksē zināmu apstāšanos laika plūsmā. Tintoreto glezna, tā ir sastringusi darbības mimika, kam nav turpinā-



A. Vatò. Zīmējums.

juma nedz pagātnē, nedz nākotnē. Tas ir laiks, kam ir temps, bet kas neilgst un nav nepārtraukts. Uz šīs pakāpes, ko sasniedza Tintoretto, baroka glezniecība īstenībā paliek visu XVII gadsimteni.

Bet uz XVIII gadsimtena robežas notiek jauns lūzums, kas vienādi atspoguļojas kā filozofijā, tā arī tēlotājās mākslās. Tā, piemēram, Klerks savā korespondencē ar Leibnicu atzīmē, ka nepietiek definēt laiku kā secīgu maiņu, jo laika saturiem mainoties pilnīgi vienādā secībā, procesa ilgums var būt ļoti dažāds. Šīs pārdomas noved galu galā pie divu ļoti svarīgu, baroka filozofijai svešu laika pazīmju atklāšanas. Tās ir, vispirms, — laika nepārtrauktā plūsma, un otrkārt, — laika ilgums: nevis viena vai otra laika nogriežuma izmērījamības ziņā, bet apmēram tai nozīmē, kādā Bergsons izprot laika „ilgumu” (*durée*) — tas ir kā agrākā turpināšanos sekojošā (*qui prolonge l'avant dans l'après*).

Tieši šīs jaunās laika īpašības arī mēģina iemiesot Antuana Vato glezniecība. Tā, piemēram, ieskatoties uzmanīgāk Vato gleznā „Jaunkareivji”, mēs vērojam, ka tā tēlo ne tik daudz jaunkareivju grupu, kas kustas vienā laikā pa uzkalniņu, cik īstenībā viena un tā paša jaunkareivja figuru, parādītu tikai nepārtrauktā dažādo kustības momentu maiņā. Un tieši izmantodams lielisku gan secīgu, gan pret-runīgu pagriezienu maiņu, Vato sasniedz tās plūstošās kustības iespaidu, to burvīgi muzikalo ritmu, kāds pirms viņa bija Eiropas gleznotājiem nepieejams.



A. Vatõ. Jaunkareivji.

Vēl vairāk aizrauj tās pašas idejas iemiesojums slavenajā Vatò gleznā „Brauciens uz Kiteras salu”. Glezna tēlo mīlas pārus, kad tie, mazu lidojošu amoru ielenkti, lēnām kāpj no pakalna un dodas pie laivām. Izsekosim kompozīcijas galvenajai kustībai, kas iesākas pa labi no Veneras hermas. Triju pārišu kustība, liekas, ir viena un tā paša emocionālā motīva pakāpenisks pieaugums. Sākumā — bikls pianissimo: kavalieris daiļrunīgi pārliedina kautrīgo iemīloto doties ceļojumā, bet pretestība nav vēl salauzta un rotaļā jāiejaucas pašam dieviņam Amoram. Nākošajā posmā vērojam pēdējās pretošanās atliekas, kaut gan skaistule jau izstiepj rokas kavalierim pretī, un viņš gatavojas to pacelt. Visbeidzot, — pēdējais, noslēguma posms: pretošanās ir salauzta, un kavalieris aizrauj sev līdz dāmu, kas vēl reiz raida pēdējo skatu draudzenēm. Šis brīnišķīgais vienas un tās pašas emocijas raisījums, it kā nemitīgā laika maiņā, gūst īpatnēju saldās melancholijas nokrāsu tādēļ, ka visa kompozīcija attālinās no skatītāja telpas dziļumā. Te, lūk, šie laimīgie pāriši mīlas bezrūpīgo stundu nojautā; viņi tik tuvi mums, tik taustāmi, bet viņi taču aiziet, attālinās, izzūd reizē ar pēdējiem saules stariem, un skatītājs paliek vientuļš, tverot tālumā mirstošās, pēdējās čukstu un smieklus skaņas. Šo apbrīnojamo Vatò saceres nokrāsu gribas sevišķi pasvītrot. Varbūt pirmoreiz glezniecības vēsturē Vatò ir izdevies iemiesot bez atgriešanās „aizejošā”, pagātnē izzūdošā laika tēlu.



A. Vato. Brauciens uz Kiteras salu.

No tā momenta, kad Leibnics atklāja savus „mazos priekšstatus“, bet Vatò uzgleznoja „Braucienu uz Kiteru“, laika ideja eiropieša apziņā sāk it kā šķelties. Jaunās Eiropas glezniecības evolūcijā tam var ļoti uzskatāmi izsekot. No vienas puses attīstība iet tai pašā virzienā, kādā to sagatavoja renesanses un baroka māksla: simultanās uztveres metodes iegūst vēl lielāku asumu un straujumu, arvien vairāk pastiprinās kustībā pārejošā, transitīvā elements, attēlotā momenta jēdziens aptver arvien īsāku laika brīdi — „tagadne“ (Gegenwart) galīgi pārvēršas par tagad (Jetzt).

Šī acumirkīgās uztveres vienlaicība sašniedz savu augstāko spriegumu XIX gadsimtena otrajā pusē, impresionistu glezniecībā.

Impresionistiskās koncepcijas būtību varētu raksturot kā laika pakārtošanu telpai, vai vēl labāk — kā telpas īpašību piešķiršanu laika priekšstatam: uztveres ātrumā un vienlaicībā impresionisti redz garantiju telpas iespaida optiskai vienībai. Atgādināšu, ka no šiem priekšnoteikumiem izriet impresionistu tieksme gleznot veselām seriām vienu un to pašu īstenības fragmentu dažādās dienas stundās (piemēram, Kloda Monē serijas 15, 20 gleznās, kas veltītas siena kaudzei, Ruanas katedrales fasadei vai dīķa stūrītim). Šeit attiecas arī krāsu sadale spektra pamattonos: no vienas puses impresionisti tādā kārtā pasvītī visu krāsu nianšu savstarpējo attiecību, proti — to koeksistences vienlaicību, bet no otras puses, viņi iznīcina attēloto priekšmetu taustāmo plastisko raksturu, kas aizturētu, palēninātu to uztveri.

Es neapstāšos sīkāk pie impresionisma evolūcijas un aprobežošos tikai ar vienu raksturīgu piemēru — Renuāra gleznu „Brokastis”. Viena no dāmām tur liķieņa glāzīti, it kā starp diviem malkiem. Viņas partneris stāsta anekdotu, viņš nonācis pie interesantākās vietas — un te nodziest viņa papiross. Viņš to aizdedzina, piemiedzot aci, tikko manāmi smaidot, bet dāma melnā tērpā tai laikā ir mazliet piecēlusies, gaidot anekdota puanti. Nekad vēl visas Eiropas glezniecībā notikums, ja tikai Renuāra gleznā var runāt par notikumu, par sižetu tradicionālā nozīmē, nekad vēl notikums nav bijis tik nejaušs un acumirkļīgs.

Iet tālāk tai pašā virzienā, kādā laika problemu centās ievadīt impresionisti, likās neiespējami. To parādīja tā saucamo „puantilistu” eksperiments: tālāk paātrinot uztveri, attēla priekšmetīgā nozīme pilnīgi izzuda un to atlīdzināja kvadratveidīgu vai apaļu triepumu abstrakti-ģeometriskā schēma. Tomēr gandrīz paraleli impresionistu tendencēm, šai tieksmei paasināt līdz beidzamai pakāpei „simultano” uztveri, Eiropas XIX gadsimteņa glezniecībā rodas un pakāpeniski nostiprinās cits virziens, kas krasi atšķiras no pirmā, kā pēc saviem līdzekļiem, tā pēc saviem mērķiem. Ja impresionistu metodi mēs raksturojām kā telpas īpašību piešķiršanu laika priekšstatiem, tad otra virziena piekritēji tiecas gluži pēc pretējā — emancipēt laiku no telpas un pārnest telpas uztverē laika kategorijas vai, runājot Bergsona vārdiem, viņi tiecas pēc „laika projekcijas telpā”. Vispārīgi šim otram „antitelpiskam”

virzienam ir daudz radniecīga no vienas puses ar Bergsona, no otras puses ar Špenglera idejām. Kā Bergsons, tā arī Špenglers vērtē laiku, tā sakot, augstāk par telpu. Pēc Špenglera domām „laiks rada telpu, bet telpa nonāvē laiku”. Bergsonam telpa ir tikai „laika fantoms”, kas pārvērš kvalitāti kvantitatē, no dzīvā dara ēnu valsti. Galveno laika vērtību — iekšējo dinamiku, sakausēto vienību — telpa sadala rindojumā, secībā. Šī pēdējā Bergsona doma ir sevišķi svarīga, lai izprastu jaunākās Eiropas glezniecības „antitelpisko” virzienu. Tieši cīņai par jaunu, dinamisku, sakausētu priekšstatu vienību ir arī veltītas galvenās tās piekriktēju pūles.

Tam pievienojas vēl viens ļoti svarīgs apstāklis. Folkelts savā „Phänomenologie der Zeit” izšķir trīs laika kārtas. Pirmo kārtu, ko viņš nosauc par „ārējo” laiku, nosaka mūsu tiešās sajūtas; otro, „iekšējo” laika kārtu mēs apzināmies sakarā ar mūsu jūtām, tieksmēm, domām u. t. t., un, beidzot, trešā laika kārtā, ko Folkelts nosauc par „visdziļāko” (innerlichste Zeit) rodas no paša cilvēka apziņas rakstura, no mūsu „es” nepārtrauktas plūsmas laikā. Tā lūk, ja no šo 3 kārtu viedokļa mēs pieiesim Eiropas glezniecības vēsturei, tad nebūs grūti pamanīt, ka līdz baroka laikmetam tai ir darīšana it kā vienīgi ar pirmo, „ārējo” laika kārtu, kamēr baroka un pēc tā impresionisma glezniecība cenšas iemiesot plastiskos tēlos otro, „iekšējo laika kārtu”. „Antitelpiskā” virziena revolucionārā nozīme ir tā, ka šis virziens kā pirmais ir spraudis sev par mērķi ie-

miesot krāsās un līnijās trešo, „visdziļāko” laika kārtu.

Galveno plauksmi Eiropas glezniecībā „antitelpiskais” virziens sasniedz XIX gadsimteņa pašās beigās un XX gadsimteņa sākumā. Tomēr tā pirmsākumus var atrast jau pie dažiem romantisma pārstāvjiem. Un atkal duļķas acīs paralele ar filozofiju, kas, saprotams, nav nejauša: pēc Hegela domām „Raum ist etwas zeithaftes”. Spilgtu ilustrāciju dod, piemēram, agrā vācu romantiķa Filipa Oto Runges kompozīcija — „Rīts”. Tas ir viens no pirmiem mēģinājumiem irracionalizēt telpu un gaismu, kas atšķir XIX gadsimteņa glezniecību no renesanses un baroka mākslas. Runge veido telpu pēc centralās perspektīvas principiem, un tai pašā laikā viņš apzinīgi pārkāpj šos principus, apvienodams figūras un grupas pārtelpiskā arabeskā. Piemēram, mazo, tas ir tālo, amoru figūras kājām skaņš lielo jeb tuvo amoru pļecus. Un kur gan, kādā telpas plānā jāiedomājas ausmas dieves figūra? Pēc samēriem tai vajadzēja atrasties vidusplānā, tomēr zieds, ko tā balsta, izaug no bērna, kas guļ pie paša gleznes rāmja; pie tam Aurora lido mākoņos, kas iezīmē apvāršņa līniju. Tādu telpas fantastisku iespaidu vēl izceļ gaismas traktējums irracionālās joslās, kas it kā iet priekšmetiem cauri un atņem tiem visu ķermenību.

Runges koncepcija ir pilnīgi pelnījusi, lai to nosauktu par „pārtelpisku”. Telpu viņš uztver ne no viena nekustīga, absolūta redzes punkta, bet no vairākiem mainīgiem, relatīviem redzes punktiem. Citiem vārdiem sakot, mākslinieks



Runge, Rīts.

cenšas it kā tikt telpai cauri, aptvert pasauli nevis trijos, bet četros izmērījumos. Šinī ziņā ļoti pamācīgi salīdzināt Rungi ar Tintoreto. Jo taču jau pie Tintoreto mēs sastapām mēģinājumu iekārot daudzos laika izmērījumus. Bet Tintoreto šim nolūkam izlietoja tīri telpiskus līdzekļus, Runge turpretī cenšas realizēt savu mērķi, tā sakot, par spīti telpai.

Tomēr Runges un dažu citu romantiku mēģinājumos bija vēl pārāk daudz neapzinātā un konvencionālā, lai radītu īstu glezniecības stila

lūzumu. Tādēļ viņu idejas uz kādu laiku pilnīgi atbīdīja impresionistu triumfs, un tikai uz XX gadsimtena robežas tās no jauna ar negaidītu spēku izlaužas uz āru. Turpinājumu romantisma tieksmēm pēc „pārtelpiskā” parādību kontakta var novērot vispirms tā sauktajā, „Jugendstil’ā” un tad pie simbolistiem, piemēram, Hodlera darbos. Kompozīcijā „Rīts”, kas pabeigta 1900. gadā, Hodlers sprauž sev par mērķi pārvarēt acumirkliġo impresionistu uztveri un radīt kosmiskā, „mūžīgā” laika ritma priekšstatu. Protams, te ir runa nevis par kāda dienas brīža realu attēlojumu, bet tikai par „dienas” jēdzienu, par austošas un rietošas saules ideju un par šīs idejas izpausmi mīmiskā schēmā. Un jāatzīst, ka Hodlers panāk šeit pilnīgu griezes idejas optisku iedvesmu. Kustība sākas pa kreisi, sievietes ceļgalos, tad zemes līnijā un mākoņu apveidos paceļas pret centru un pa labi krīt. Tam, kas nonācis šīs nemitīgās griezes apburtajā lokā, nav iespējams atbrīvoties. No kreisās uz labo pusi, no kreisās uz labo. Neredzam vairs ainavu un sieviešu figuras, bet izjūtam tikai laika pulsu.

Tādā kārtā romantiķi un simbolisti radīja priekšnoteikumus galīgam apvērsumam telpas un laika priekšstatos. Eiropas mākslas gadsimtena vecās tradīcijas, kas formulētas renesanses centralā perspektīvā un vēl secīgāk — vietas, laika un darbības vienības prasībā, ko izsludināja franču klasiskā drāma, izrādījās atmestas pilnīgi jaunas pasaules uztveres vārdā, kas neatzīst nedz absolūtās redzes punkta vie-

nības, nedz simultanās uztveres, nedz materi-
jas necaurīdības. Tā kubisti, piemēram, pūlas
savās gleznās skatīt priekšmetiem cauri, bet
ekspresionisti vispārīgi nerēķinās ar priekš-
metu redzamību un iemieso savas emocijas ab-
straktās krāsu un līniju kombinācijās.

Es neapstāšos sīkāk pie visas to virzienu da-
žādības, kuŗu eksistenci radīja „antitelpiskā”
konceptija, — vēl pārāk svaigas ir atmiņas par
šo jaunākās Eiropas mākslas neseno pagātni.
Aprobežošos ar diviem sevišķi raksturīgiem
piemēriem. Itāliešu futurista Luidži Rusolo
glezna tēlo „Ātrvilcienu”. Nakts miglā ātr-
vilciens pazib skatītājam gaŗām, no labās pu-
ses uz kreiso. Tumsā neredz lokomotives, ne-
redz vagonu apveidu, pamirdz tikai no skur-
steņa ugunsstabs un nospīd gaišie logu plan-
kumi. Kustība ir tik strauja, ka arī šiem gaiša-
jiem plankumiem nav skaidru apveidu, — acs
it kā nepagūst saskatīt pašus logus, tver vie-
nīgi tik viņu gaišās pēdas. Šai daļā Rusolo
glezna darināta gandrīz impresionistiskā garā,
kā acumirkliģis īstenības iespaids. Bet Rusolo
sacere gūst gluži citu nozīmi, ja ievērojam fo-
nu, kuŗā iezīmēts vilciena gaišais ķīlis, ar mā-
jām, kas noliekušās, it kā krīt viena aiz otras,
un ar gaišiem stariem, kas izplūst diagonalēs.
Skaidri redzam, ka Rusolo tēlojis ainavu ap
vilcienu nevis tā, kā to redz vērotājs ārpus
vilciena, bet kā to skata ātrvilciena pasažieris,
kas pa logu seko gaŗām traucošām ainām.

Ja gleznā „Ātrvilciens” Rusolo ņem tikai di-
vus redzes punktus, tad savā nākošajā darbā
„Kādas nakts atmiņas” viņš vienā veidolā fik-

sē ap desmit redzes punktu. Pie tam šī jaunā glezna stipri vien zaudē to telpisko viengabalainību, kādu vēl sastopam „Ātrvilcienā”, vieno te tikai nemitīga laika ideja, vesels iekšējs pārdzīvojums. Visskaidrāk šai pārdzīvojumā dominē tās sievietes veidols, ar kuŗu mākslinieks pavadījis nakti, un šis veidols atkal un atkal dažādās stadijās atgriežas viņa atmiņā. Viņš redz gan sievietes profilu deļotāju pārpildītās zāles chaotiskā fonā. Redz gan viņas seju, gan smalko roku, kas guļ uz galda līdzās viņa glāzei. Tad uzpeld atmiņa, kā mākslinieks ar iemīļoto atgriežas mājās, pretī saules ausmai, kā smagais divjūgs aizrīb uz ielas bruģa. Viss pārējais saplūst skraidošu plankumu netveramā margojumā, atvirzās miglā.

Abas Rusolo gleznas ārkārtīgi daiļrunīgi iemieso eiropieša pasaules uztveri kaŗa laikmetā. Tās it kā tēlos ilustrē Einšteina un Bergsona teorijas. „Ātrvilciens” uzskatāmi demonstrē Einšteina „daudzlaicību”, bet „Kādas nakts atmiņas” glezniecības līdzekļiem simbolizē Bergsona „durée”, to iekšējo dinamiku, kas pēc franču filozofa domām pārvērš notikumu telpisko secību to caurstrāvojumā.

Rusolo glezniecība noved gandrīz pie mūsdienu sliekšņa. Katram, kas kaut pavirši sekojis tēlotāju mākslu evolūcijai pēckaŗa gados, jābūt skaidram, ka māksla nav apstājusies uz kubisma bezpriekšmetīgās stadijas, ka ekspresionistu un futuristu irracionālai dinamikai sekojusi tā saucāmā „maģiskā realisma” un „jaunās lietišķības” reakcija. Glezniecībā atkal pamodusies kaisle tēlot, stāstīt, māksliniekus at-

kal iesāka pievilkt dzīves īstenība, nacionāli temati, aizmirstās kompozīcijas, plastiskās formas, zieda un gaismas problemas. Tomēr neviļus rodas jautājums, ko tad nozīmē šī realisma reakcija — pilnīgu pagātnes restaurāciju, atgriešanos pie vecām patiesībām un jau reiz pārdzīvotām vērtībām? Jeb varbūt tagadnes māksla ir jauns solis uz priekšu, kas ietver sevī jaunas pasaules izpratnes iespējamību? Un tālāk — vai modernās mākslas koncepcija pamatojas uz pilnīgas atsacīšanās no „pārtelpiskajām” metodēm, ko izvirzīja nupat pagājušais laikmets, jeb vai mūsu dienu neorealismā, varbūt neapzināti, iespiežas kādas ekspresionisma idejas un paņēmieni? Vēsturniekam ir tiesības aprobežoties tikai ar šo jautājumu formulēšanu, tikai ar norādījumiem uz to iespējamo atrisinājumu.

Analīzei es izmantošu divus modernās itāliešu glezniecības paraugus no nesen slēgtās izstādes Parīzē, ko visa Eiropas kritika uzņēma kā vienu no visievērojamākiem mākslas sasniegumiem pēdējos gados.

Mario Toci glezna saucas „Sieviete — Venera un māte”. Pēc pirmā acu uzmetiena var likties, ka mūsu priekšā — glezniecība vecajās labajās tradīcijās, kas pamatojas uz plastiskā realisma principiem, varbūt ar vieglu klasicisma pieskaņu. Bet uzmanīgāk ieskatoties, redzam, ka tas nav gluži tā. Lieta ir tā, ka Toci gleznā attēlotas vienlaicīgi divas dažādas telpas (intérieur's un ainava) ar dažādiem redzes punktiem, dažādiem apvāršņiem, dažādiem apgaismojumiem, — un arī divi dažādi laiki, divi

dažādi tempi. Un tomēr tie organiski saplūst vienā telpā un vienā laikā, klusās dabas, figuru kompozīcijas, virsmas apdares dēļ. Nevis tas ir svarīgi, ka Mario Toci izlieto realistiskos tēlošanas paņēmienus, bet tas, ka, par spīti savam realismam, viņš nestāstā nejaušus no-



M. Toci. Sievieta — Venera un māte.

tikumus, netēlo izklienētus īstenības faktus, bet tiecas aptvert dabas kopīgo, organisko būtību, parādīt sievietes dzīvi kā zināmu totalitāti. Ne tas ir svarīgi, ka viņa formām atkal ir telpiskās pazīmes, bet tas, ka tā nav vairs Eukleida trīsmēru telpa, nav vienkāršs darbības lauks, bet kaut kas vairāk, zināms dinamisks spēks, dzīves potence. Un beidzot, gal-

venais, — ka itaļu gleznotāja koncepcijā pilnīgi trūkst acumirkīgā, pārejošā elementa. Viņa uztvere bez šaubām ir simultana, bet citādākā nozīmē, nekā šo jēdzienu iztulkāja renesanses gleznotāji vai impresionisti. Toci tēlo „tagadējo“, bet tādu, kas ilgst mūžīgi. Viņš apvieno vienā gleznā to, ko var apvienot tikai „pārtelpiskās“ metodes.

To pašu sacerī, tikai realizētu ar vēl lielāku smalkumu, nobeigtību un saskaņu, rāda Feliče Kazorati glezna „Darbnīca“. Kazorati glezniecība ir vēl realistiskāka, vēl telpiskāka un lietšķīgāka, un tai pašā laikā vēl tālāka no tradicionāliem priekšstatiem par realitāti, stāstu un darbību. Dzīvais modelis un ģipša atlējums, jaunava un jauneklis, glezniecība un grafika ir šeit tā pretstatīti, it kā katrs no tiem ir sevī ieslēgta pasaule, ar savu telpu un savu laiku, un tomēr tie ir sakausēti vienā kopīgā organiskā veselā. Ar vienu vārdu sakot, ja renesanses un baroka laikmetā gleznotājs domāja, galvenā kārtā, telpiski, ja, sākot ar romantismu, viņš mēģina domāt tikai laika priekšstatiem, tad mūslaiku mākslinieks tiecas savus priekšstatus pamatot uz telpas un laika kontinuitates. Šinī modernās mākslas tieksmē apvienot vienlaicību ar secību, telpas izplatību ar rindojumu, es arī redzu jaunās, patstāvīgās pasaules uztveres dīģļus.

Atskatoties tagad uz mūsu noiето ceļu, ir viegli paredzēt nepacietīgo jautājumu — bet kam tad galu galā ir taisnība? Kas dziļāk izprata laika būtību — Leonardo vai Tintoreto, impresionisti vai ekspresionisti? Jeb varbūt pa-

tiesība vēl nav atrasta un mūsu laikmetam
lemts to atklāt? Uz šo jautājumu vislabāk va-
rētu atbildēt Augustīna vārdiem: „Quid est
ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio, si
quaerenti explicare velium, nescio.” Bet cil-
vēks nekad nebeigs risināt šos jautājumus, un,
kā man gribējās parādīt ar savu īso apskatu,
atbildes jāgaida ne tikai no filozofijas un mate-
matikas, bet arī no mākslas.



S A T U R S

	Lpp.
Priekšvārdi	5

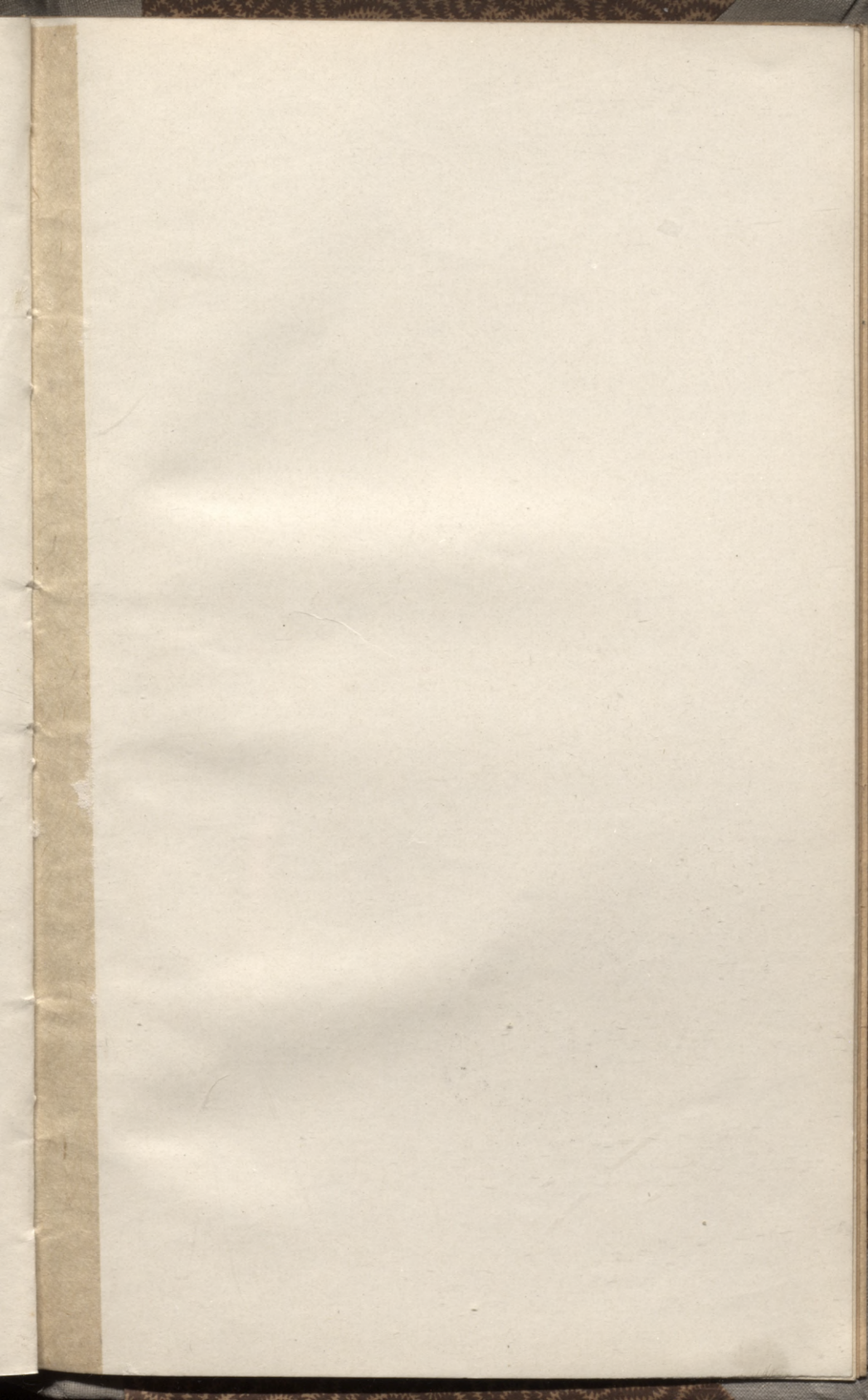
I

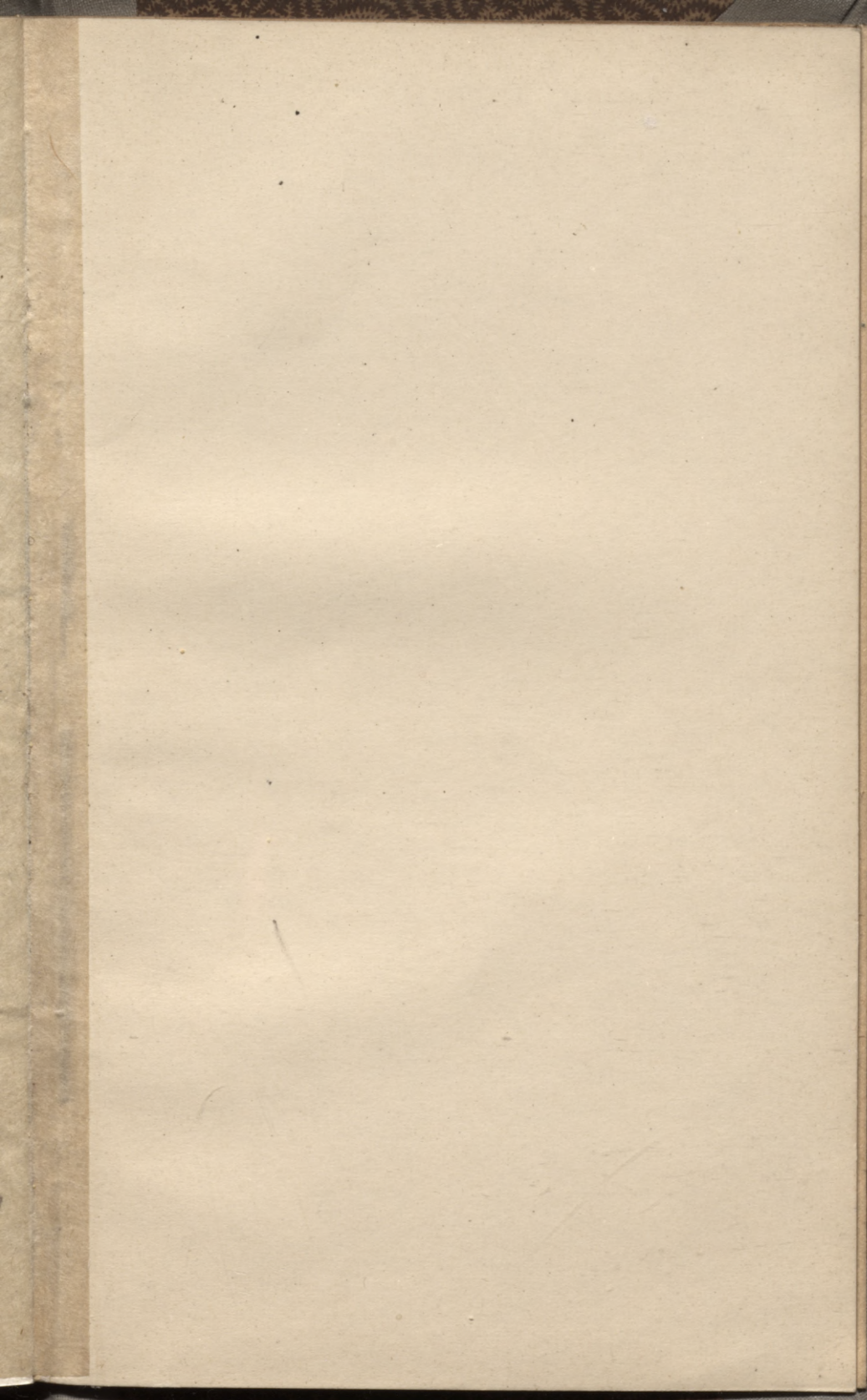
Latviešu mākslas vecums	9
Mākslas izcelšanās	17
Krētas māksla	33
Ķīniešu glezniecība	55
Karavadžo	69
Mākslas krīze un mūsdienu kultūra	101

II

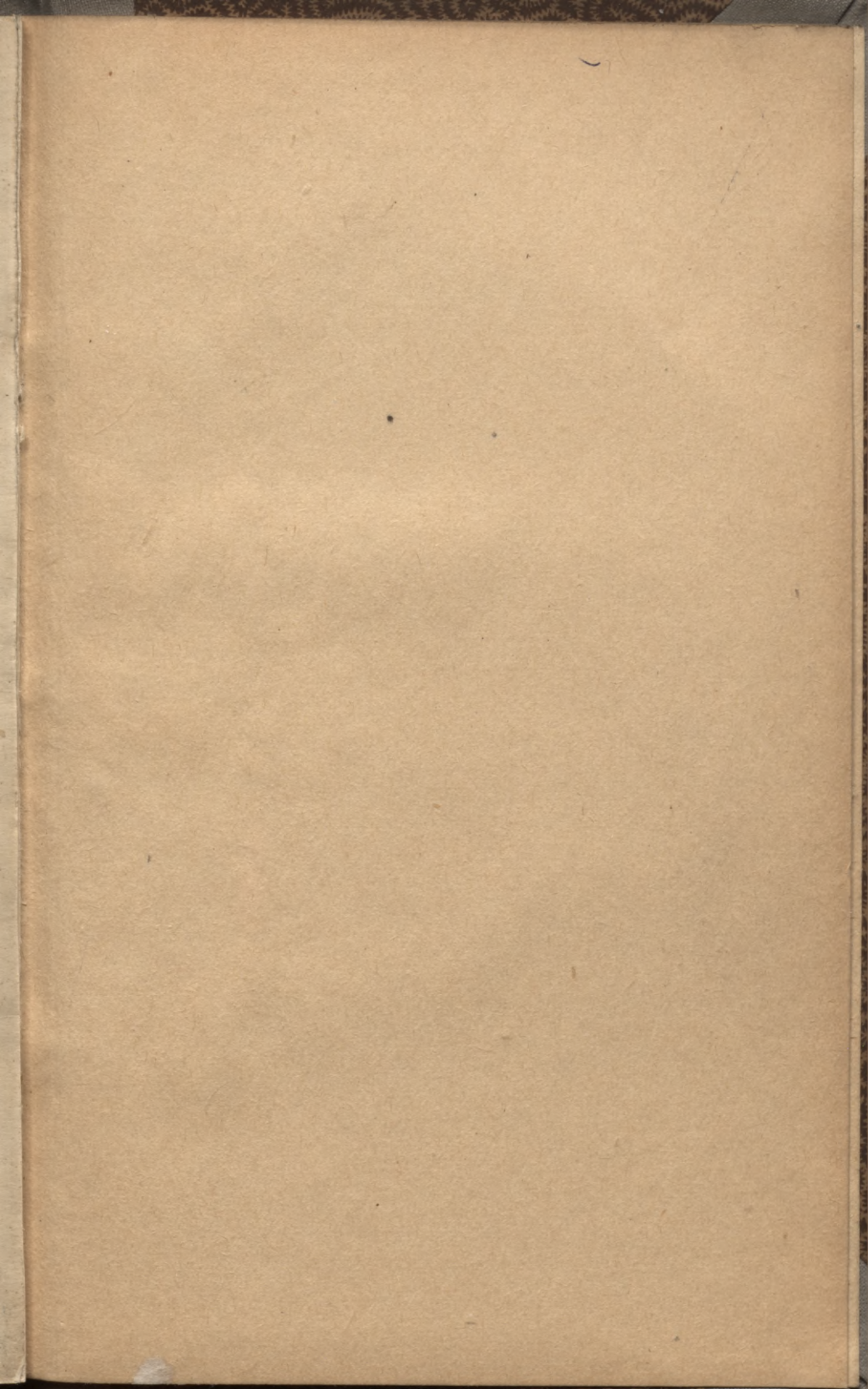
Glezniecības apkārtnē	113
1. Gleznas formats	113
2. Apvārsnis	124
Par grafikas problemām	135
1. Karikatūra	138
2. Plakāts	149
3. Grāmatas grafika	160
4. Grafikas stila būtība	178
Tēlniecība un realitāte	195
1. Kustība	213
2. Statuāru grupa	230
3. Pakāje	243
Arhitektūras valoda	259
Laika problēma tēlotājmākslā	277

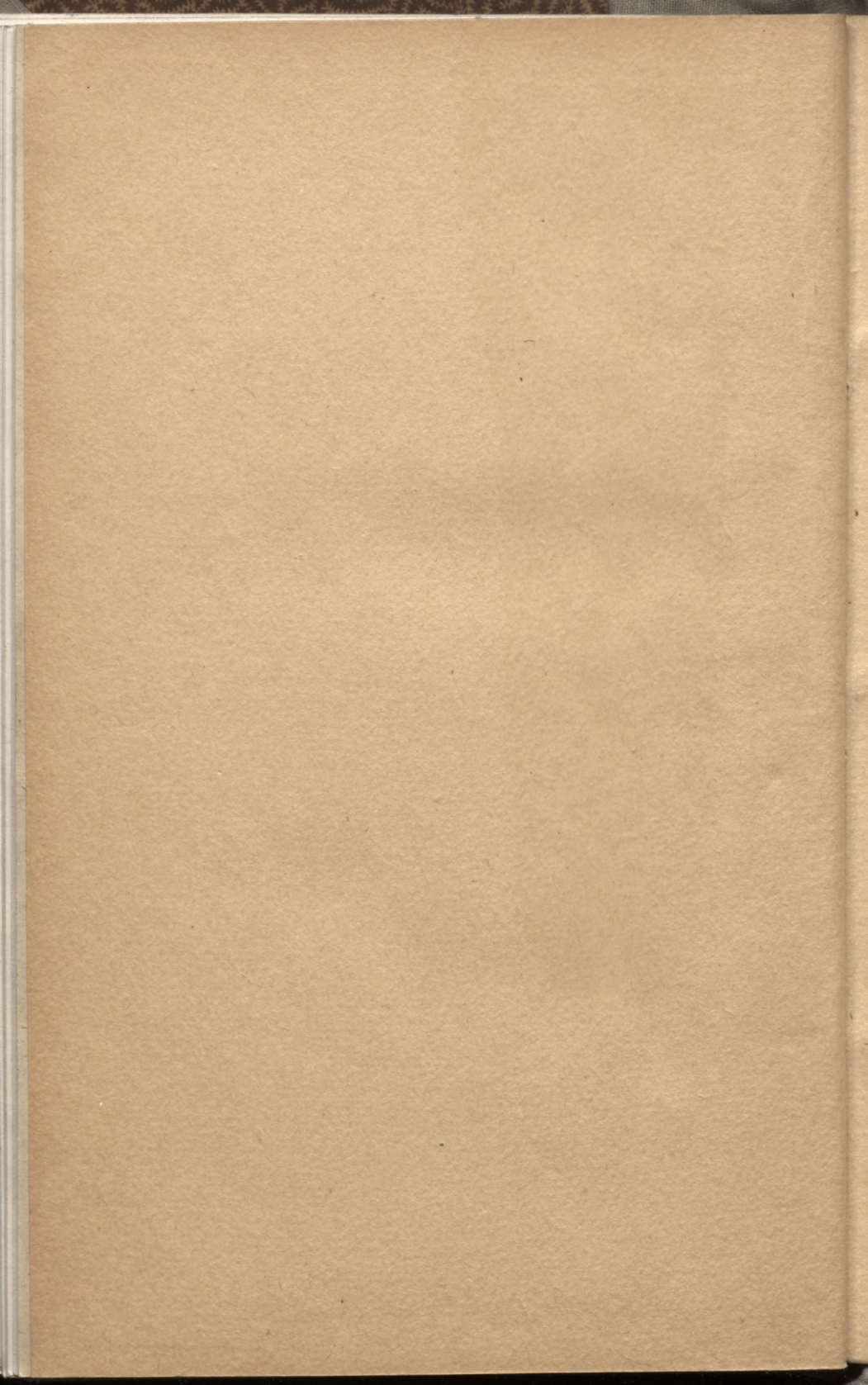






27. MAR. 1940





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309078781