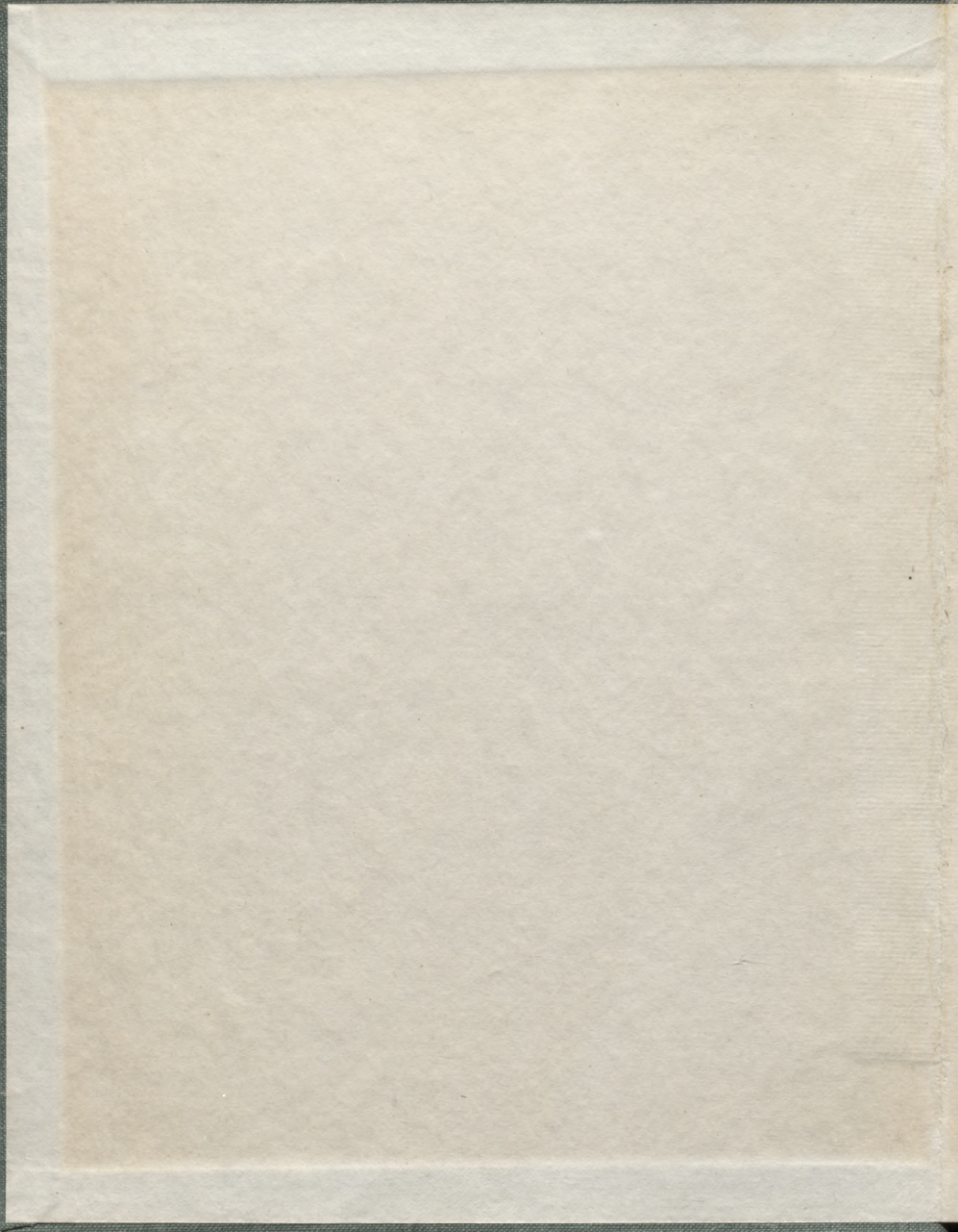
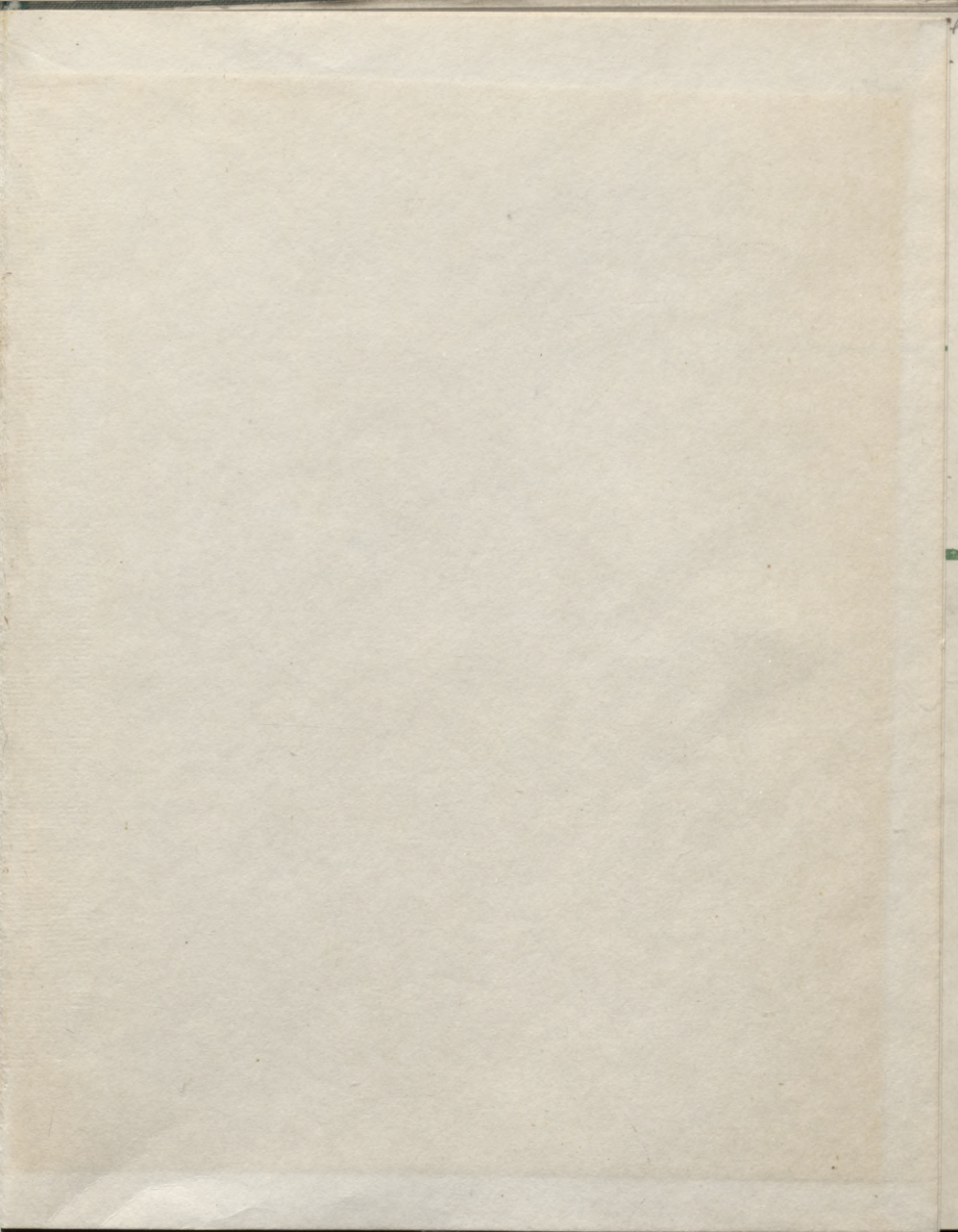
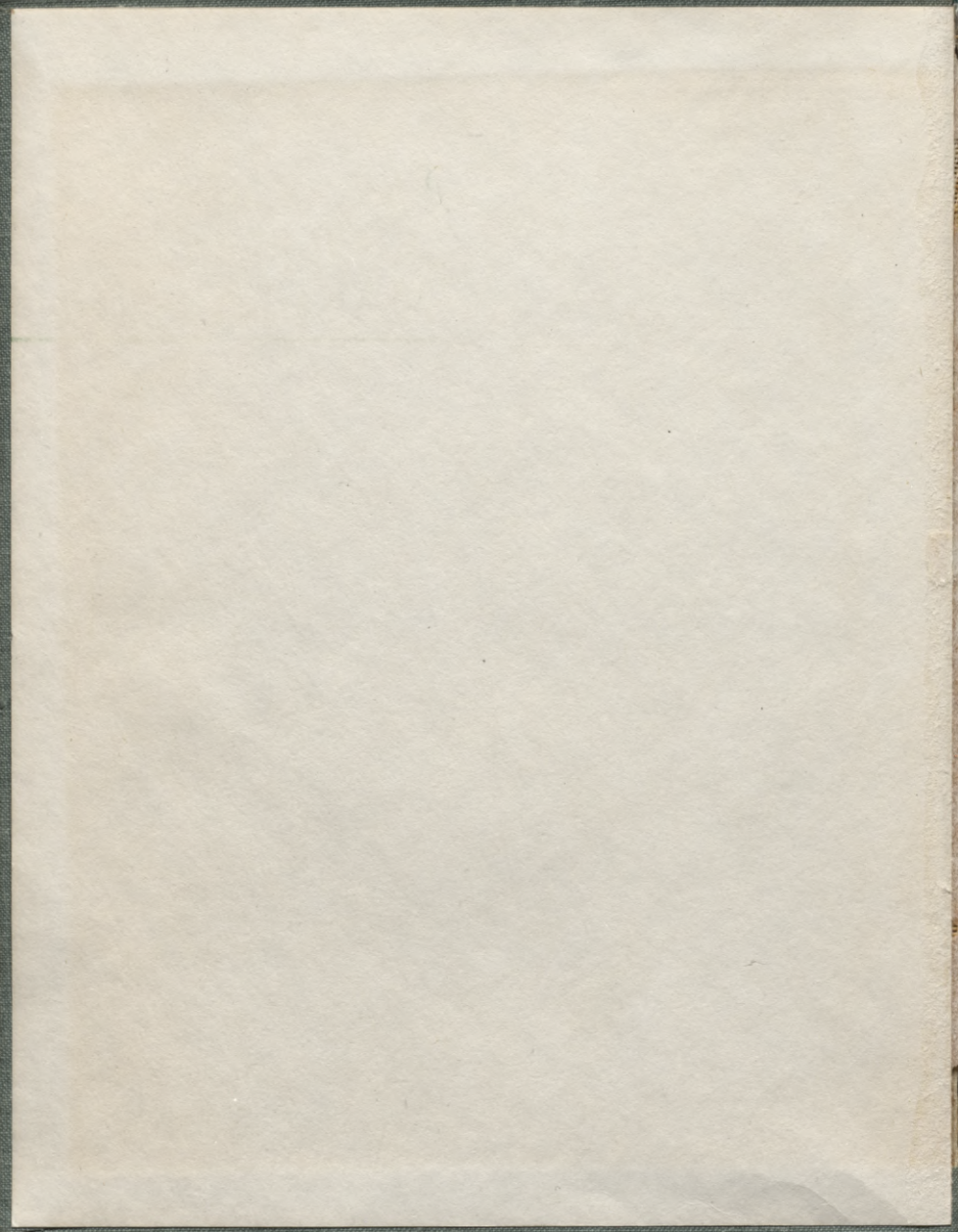


L 78-4
37

LÄMƏŠÜ
TELƏTƏJƏ
MƏKŠLƏ







LATVIEŠU
TĒLOTĀJA
MAKSĻA

IZDEVNIECĪBA
«LIESMA» RĪGA
1978

IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGA 1978

78-4
37

3 yel
7

LATVIEŠU TĒLOTĀJA MAKSĻA

Sastādījusi S. Cielava



712
La 802

Vija Lāča VALST. PSR
TEKA

~~78~~—19.737 : 4 lp.
0304008435

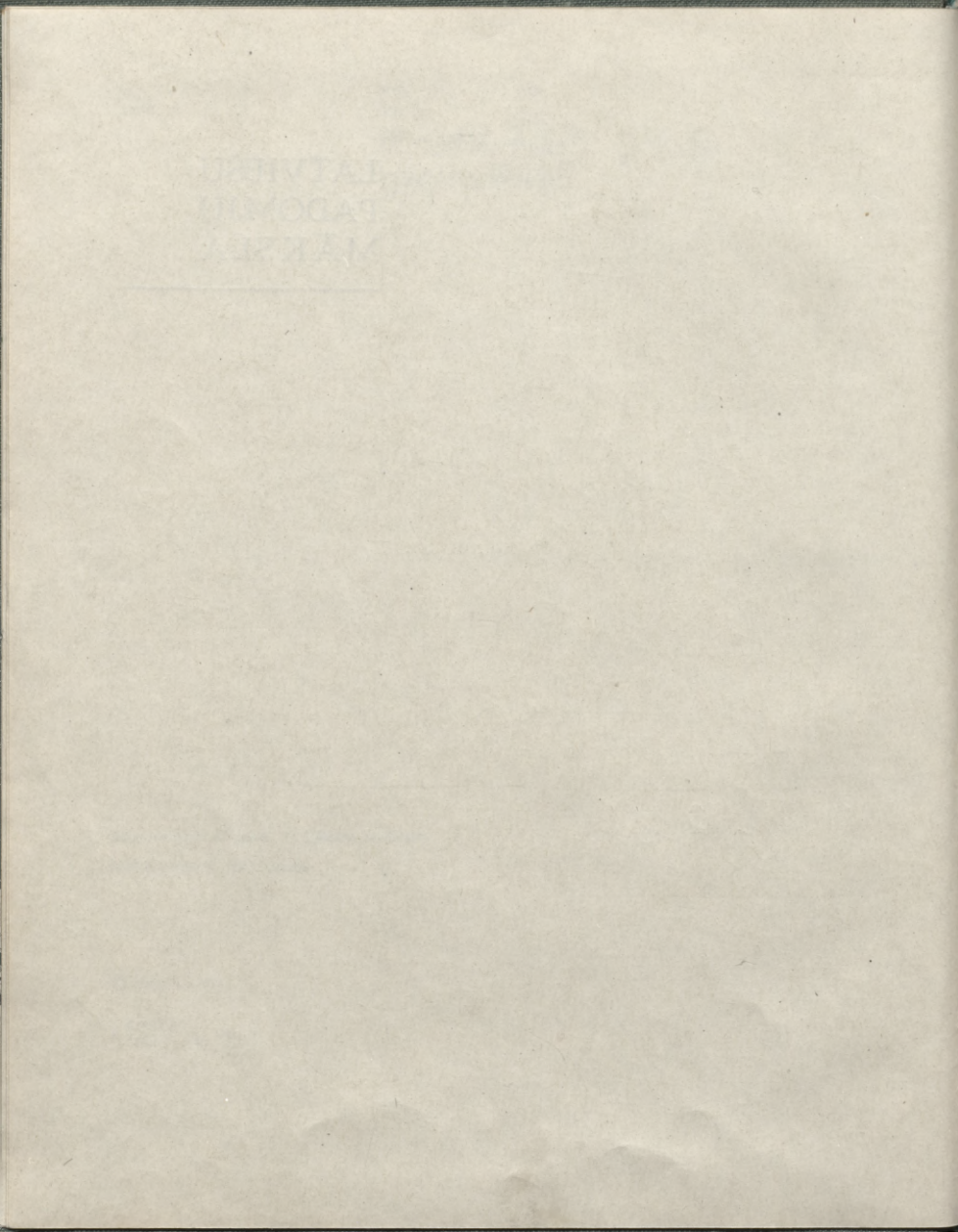
Redkolēģija: R. Lāce, V. Dišlers, R. Bēms

Mākslinieks K. Goldmanis

© «Liesma», 1978

L 80101—1
M801(11)—78 392—78

LATVIEŠU
PADOMJU
MĀKSLA



IZTEIKT SAVU LAIKMETU

PSKP 25. kongress, rezumējot mūsu valsts sasniegumus iekšpolitikā un ārpolitikā, visās dzīves un sabiedriskās darbības jomās, izvirzot izvērstas komunisma celtniecības darba jaunus uzdevumus, lielu uzmanību pievērša arī literatūras un mākslas attīstībai. PSKP Centrālās Komitejas ģenerālsekretārs Leonīds Brežņevs pārskata referātā kongresam atzīmēja, ka aizvadītajiem gadiem raksturīga radošās inteliģences darbības tālāka aktivizācija, ka tā dod aizvien prāvāku ieguldījumu visas partijas, visas tautas izvērstajā komunistiskās sabiedrības celtniecībā. «Šis pozitīvais, dzīvinošais process, dabiski, atspoguļojies tajos jaunajos sociālistiskā reālisma darbos, kas mūsu zemē radīti pēdējos gados. Tajos aizvien biežāk, bet galvenais — aizvien dziļāk atbalsojas tas svarīgais, būtiskais, kas kļuvis par daļu no padomju cilvēku personiskajiem likteņiem.»¹

Tā ir dziļi apzināta un partejiska laikmetīguma izjūta, kas kļuvusi par neatņemamu izcilāko sociālistiskā reālisma mākslas darbu sastāvdaļu. Atspoguļojot mūsdienu dzīves īstenību no ļēpiniskām, partejiskām pozīcijām, ikviens mākslinieks aktīvi piedalās komunisma celtniecībā. Tomēr mūsu varenā, bet reizē arī ļoti sarežģītā laikmeta izpratne un attēlojums prasa lielu pieredzi un erudīciju. Ne katram māksliniekam tas izdodas. Līdz ar to izvirzās jautājums par pareizu laikmetīguma izpratni mākslā.

Aktuāls tas ir visos stājmākslas veidos, bet sevišķi nozīmīgs stājgrafikā, jo, runājot Maskavas mākslas zinātnieka J. Gerčuka vārdiem, «pietīcīgas grafikas lapas nereti pirmās lauž ceļu uz vēl neizpētīto, kam tikai pēc dažiem gadiem pievērsīsies glezniecība un tēlniecība.»²

Padomju stājgrafikas, tāpat kā visas padomju mākslas laikmetīgums vispirms saistās ar laikmetīgu tēmu, laikmetīgu attēlojuma priekšmetu. Laikmetīguma būtību veido marksistiski ļēpiniskais pasaules uzskats, kas izpaužas tēmas partejiskā risinājumā. Noteicošais laikmetīguma iemiesošanā mākslā ir tās īstenības attēlojums, kurā dzīvo un darbojas pats mākslinieks. Tā ir padomju dzīves īstenība, komunisma celtniecības darbs, cīņa par miera un progresu uzvaru visā pasaulē.

¹ Brežņevs L. PSKP Centrālās Komitejas pārskats un partijas kārtējie uzdevumi iekšpolitikā un ārpolitikā. R., 1976, 90. lpp.

² Герчук Ю. Душевное пространство графики. — «Творчество», 1973, № 7, с. 13.

70. gadi padomju stājgrafikā raksturīgi, pirmkārt, ar tās attīstības aktivizāciju visās republikās, visos novados. Otrkārt, ievērojami paplašinājies stājgrafikas tematiskais un žanriskais loks, kas aptver gandrīz visas laikmeta dzīves parādības. Treškārt, uzskatāmi iezīmējušies jauni tēlainās izteiksmes meklējumi, kas savos pamatos cieši saistīti ar laikmeta būtības izteikumu spilgtos, savīļpojošos mākslas tēlos.

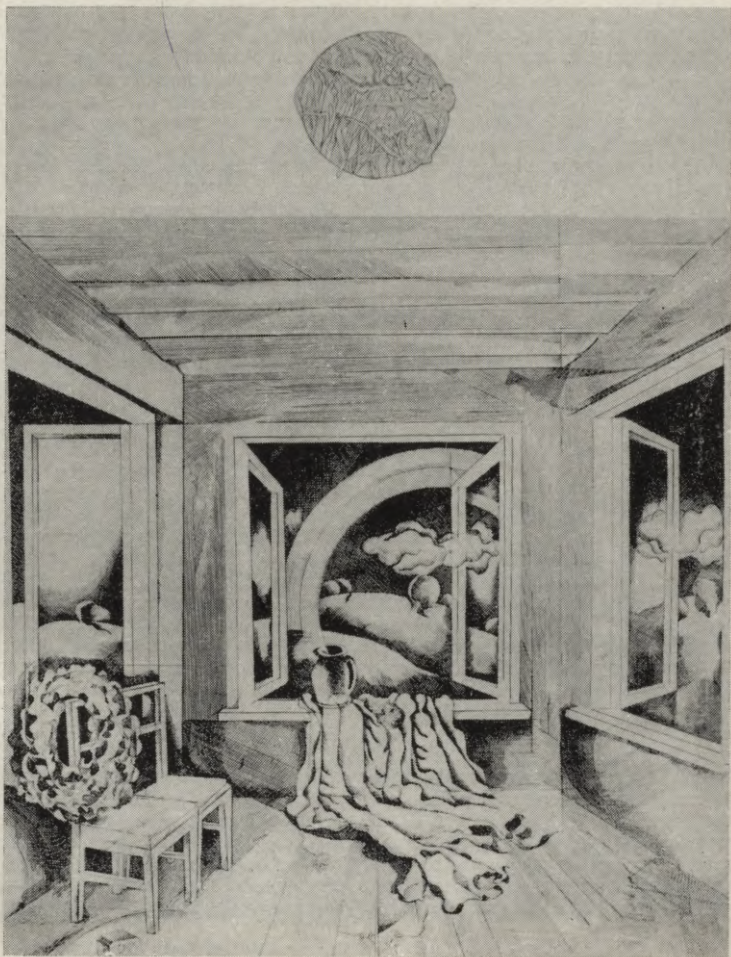
Šī gadu desmita sākumā laikmetīgas tēlainības meklējumi saistījās galvenokārt ar tā saucamo monumentalizētās izteiksmes tendenci. Līdz 1973. gadam šāda rakstura darbi dominēja izstādēs, ievērojamā mērā nosakot to seju, tai skaitā arī mūsu republikā. Pie tam šī monumentalizētās izteiksmes tendence tika uzskatīta par vienu no raksturīgākajām latviešu padomju stājgrafikas iezīmēm.

Šie monumentalizētās izteiksmes meklējumi, kas saistīti ar vispārējo tieksmi pastiprināt stājgrafikas sabiedrisko skanējumu un izpaužas galvenokārt grafiskās valodas lakonismā, mākslinieciskā risinājuma nedalāmā veselumā, būtībā ir vieni no spilgtākajiem 70. gadu stājgrafikas laikmetīguma centieni un izpratnes izteicējiem daudzu mūsu republikas grafiķu dailradē (V. Brencis, E. Heniša, A. Lubgāne, A. Mucenieks, D. Rožkalns, R. Skrubis, J. Svenčs, I. Varžapetova u. c.). Kā liecināja Republikas 4. stājgrafikas izstāde (1974) un III Tallinas grafikas triennāles (1974) ekspozīcijas, latviešu padomju stājgrafikā šie meklējumi turpinās arī 70. gadu vidū, bet jau kļusinātākā veidā. Tie vērojami arī īstenības tiešajā tēlojumā (Z. Zuze, «Svelmīga diena», 1973; P. Duškins, «Pie Daugavas»), gan arī dekoratīvākā traktējumā risinātos darbos (D. Rožkalns, cikls «Mūsu krasts», 1973; Dz. Ezergaile, «Vienlaikus», 1974; R. Zaķe, «Putni dārzā», 1974), nenonākdami pretrunā arī ar ekspresīvākas izteiksmes koncepciju un asociatīvo tēlainību (M. Dragūne, «Sarkanā planēta», 1974; M. Rikmane, «Ziemeļu teika», 1974).

Meklējot dailradē jaunas, sava laika — izvērstas komunisma celtniecības un saspringtas miera cīņas laikmeta — būtībai atbilstošas mākslinieciskās valodas intonācijas, daudzi mākslinieki pievērsuši pastiprinātu uzmanību celtniecības ritmu piesātinātās un apgarotās atmosfēras attēlojumam, reizē arī ikdienas dzīves parādību sarežģītajam, nereti pretrunīgajam raksturam, cilvēka psiholoģijas un visdažādāko izjūtu atklāmei. Līdz ar to monumentalizētās izteiksmes meklējumi zaudējuši savu nozīmi.

Jaunās tendences, kas sevišķi pastiprinājās ap 1973. gadu, J. Gerčuks formulēja kā virzienu ar nosacītu nosaukumu «liriskā grafika» jeb «klusā grafika»: «Tāda grafika nav rada ne aprakstam, ne liriskam dzejoļim. Tomēr nevajag tai pārmest «novēršanos no dzīves». Dzīve tajā pulsē ne ārējā patosā, bet pārdzīvojuma dziļumā un patiesumā. Mēdz būt laiks, kad tieši tāds cilvēka iekšējās pasaules pilnības iemiesojums kļūst par garīgo bagātību apliecināšos mākslas pilsonisko uzdevumu.»¹

¹ Герчук Ю. Душевное пространство графики. — «Творчество», 1973, № 7, с. 13.



G. Krollis. Dardedzes lokā. No cikla «Vasaras pieskāriens». 1974

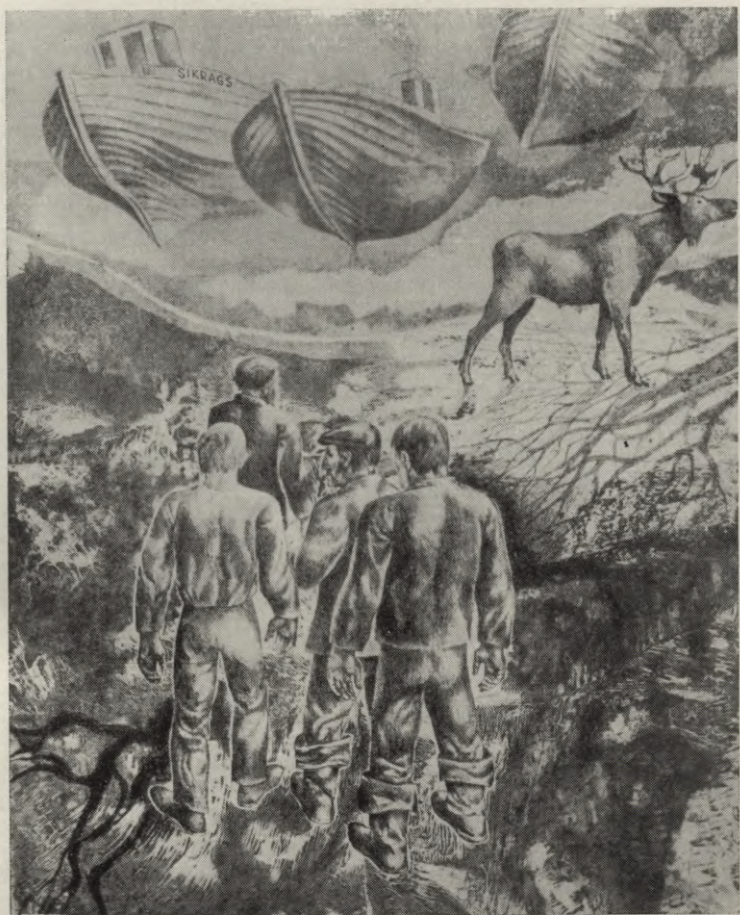
Savdabīga ir ar šo virzienu saistītā sižeta evolūcija stājgrafikā: izvērstu stāstījumu nereti nomainīja emocionāli piesātināts, saspringts realitātes pārdzīvojums (M. Dragūne, «Liedagā», 1974; M. Muižule, «Atspulgi», 1974; R. Opmāne, «Flora», 1974), arvien izteiktāki kļuva centieni sniegt dziļi pārdzīvotu tēla atklāsmi, bet pēc neilga laika ar jaunu spēku saasinājās interese par pastiprināti detalizētu stāstījumu. Sevišķi spilgti tas izpaudās Republikas 5. stājgrafikas izstādē (1975). (M. Rikmane, «Labrit», 1975; J. Liepiņš, «Fantāzija par BAM», 1975; V. Brence, «Laiks», 1975; Dz. Ezergaile, «Darbnīcā», 1975; A. Jansone, «Pulksteņu remonts», 1975).

Šī sižeta evolūcija zināmā mērā ir likumsakarīga parādība laikmetīguma izpratnes attīstībā stājgrafikā, jo attēlotā sižeta nozīmīgums ir viens no darba laikmetīguma priekšnosacījumiem. Detalizētā stāstījuma izvērsums pārliecinoši akcentē uzmanību šajā virzienā.

Tiecoties savu dzīves izjūtu, savu ieinteresētību laikmeta problēmu risinājumā iemiesot ekspresīviem kontrastiem piesātinātos tēlos, daudzi mākslinieki cenšas atrast jaunas tēlainās struktūras elementu kopsakarības. Līdz ar to iezīmējas jauna telpiskuma izpratne stājgrafikā. «Mākslinieku centieni liriski apgūt lielus plašumus, padarīt tos tuvus rosina jaunus telpisko risinājumu meklējumus. Dažkārt telpa atklājas cilvēkam caur logu vai plešas turpat aiz viņa mājas sliekšņa. Loga kā pasaules atseguma simboliski tēlainā jēga bieži saista grafikus», raksta J. Zavadska žurnālā «Hudožņik». ¹ Kā piemērus autore min I. Mačasinaova darbu «Atmoda» un V. Stekoļščikova zīmējumu «Mans pagalmis» no sērijas «Maskava karavīra šineli».

Līdzīgu piemēru daudz arī lietuviešu (R. Gibavičs, «Zvaigznes pār pilsetu», 1974; P. Rauduve, «1918. gads Lietuvā», 1973) un igauņu grafikā (V. Tolli, «Skats no rakstnieka loga», 1974; E. Tihemetsa, «Tallinas madonna», 1974). Arī latviešu stājgrafikā aizvien biežāk sastopamies ar loga motīviem (J. Elgurts, «No mana loga», 1974; B. Ancāne, «Subate», 1974; «Klusā daba ar irbenāju», 1975; Dz. Ezergaile, «Saules avoti», 1975; G. Kļava, «Logi», 1975; V. Villerušs, «Ainava caur logu», 1975, u. c.). Visos šajos stilistiski atšķirīgajos darbos nosacītais loga tēls iegūst vairāk vai mazāk izteiktu vispārinājuma un ekspresijas pakāpi, reizē izsakot arī mūsdienu cilvēka attieksmi pret šo realitāti. Raksturīgs šajā ziņā ir Guņāra Kroļļa oforts «Dardedzes lokā» no cikla «Vasaras pieskāriens» (1974). Sižetiski tā risinājums ir ļoti vienkāršs: caur gaišas, svētdienīgi uzpostas telpas lielajiem logiem atklājas plaša lauku ainava. Dardedze — zemes dzīvības un auglības simbols — gleznā puslokā ietiecas māla krūzē uz palodzes. Visus kompozīcijas elementus saista kopējais telpas dziļuma mērs. Ainavas un klusās dabas tuvinājumā atklājas harmoniska un pilnasinīga mākslinieka paša dzīves izjūta, bet tēmas poētiskajā traktējumā — dziļas patriotisma jūtas. Viss cikls «Vasaras pieskāriens», kas iesāks

¹ *Завадская Е. Лик земли. — «Художник», 1973, № 4, с. 17.*



R. Zikmane. Darba dienas rīts. 1976

1974. gadā un tiek vēl turpināts, veltīts republikas lauku dzīves attēlojumam, tas ir, tās īstenības attēlojumam, ar kuru arvien ciešāk saaug mākslinieka dzīve un darbs.

Viens no nozīmīgākajiem pēdējo gadu darbiem aktuālas laikmeta tematikas atspoguļojumā ir Ināra Helmuta krāsaino ofortu cikls «Mūsdienīgi ritmi» (1973), kas ieguva Krakovas starptautiskās grafikas biennāles (1974) ceturto prēmiju, III Tallinas stājgrafikas triennāles (1974) pirmo prēmiju un tika atzinīgi novērtēts arī 5. Vissavienības estampa izstādē (1974. g. prēmija par darba tēmas risinājumu). Inārs Helmutš, tāpat kā vairums padomju mākslinieku, sava laikmeta dzīves īstenību uztver kā dinamisku procesu un tiecas atspoguļot to dialektiskā saistībā ar progresīvās kultūras mantojumu, vērtējot šodien, ieskatīties rītdienā. Cikla «Mūsdienīgi ritmi» atsevišķās lapas ir risinātas kā rūpīgi izsvartas, analītiskas pārdomas par savu laikmetu, taču analītiskums nebūt neizslēdz arī zināmu poētisku asociāciju ievirzi. Lapas «Lidojums» kompozīcijas centrā renesanses dižmeistara Leonardo da Vinči zīmētais cilvēka ķermeņa modulis, kas darināts pēc romiešu arhitekta Marka Polliona Vitrūvijsa dotajām proporcijām. Kustība, ko zilajā debesjumā ienes dažādu laikmetu lidaparāti, lapas kompozicionālajā trejdaļījumā ir pretstatīta senās celtniecības formu statiskumam un nākotnes arhitektūras ritmu konstruktīvajam skaidrumam, liekot atkal un atkal atgriezties pie Leonardo pazīstamā zīmējuma, kurā tik uzskatāmi izpaužas renesanses mākslinieka centieni atrast harmoniskas cilvēka figūras atveidošanas likumsakarības. Leonardo zīmēto figūru Inārs Helmutš papildinājis ar spārnēm, kas pēc mākslinieka ieceres simbolizē cilvēka radošās domas nerimtīgo lidojumu. Ja atceramies renesanses atziņu par cilvēku kā visu lietu mēru, tad šis darbs iegūst vēl dziļāku jēgu. Laikmetīgums te izpaužas humānistiskā ideāla dziļi sociālā un reizē personiskā apliecinājumā.

Darba kā padomju cilvēka dzīves galvenā satura attēlojums vienmēr ir saistījis mākslinieku uzmanību. PSKP 25. kongresā kā viena no aktuālākajām literatūras un mākslas tēmām tika atzīmēta tā dēvētā «ražošanas tēma». Būtībā tā ir darba tēma, kuras raksturs un attīstība ir cieši saistīti ar sociālistiskā darba procesu. Latviešu padomju stājgrafikā tai ir bagātas tradīcijas, kas aizsākās jau četrdesmito gadu vidū LPSR Tautas mākslinieka Pētera Upīša tematiskajos ciklos. Šis tradīcijas, kas saistās galvenokārt ar darba kā padomju cilvēka dzīves galvenā satura izteikumu, tālāku attīstību guvušas Zigurda Zuzes, Riharda Skrubja, Daiņa Rožkalna, Aleksandra Goltjakova, Eiženijas Henišas, Valentina Ozoliņa, Artūra Muceņika un citu mākslinieku darbos.

Šo tradīciju patiesīgi mūsdienīgs turpinājums 6. Republikas stājgrafikas izstādē (1976) vistiešāk izpaužas Zigurda Zuzes kockdzelumā «Maize» (1975). Tajā emocionāli saasinātā formā izteikta zemes dāsnuma un cilvēka darba suminājuma ideja. Laikmeta sociālās atklāsmes dziļumu mākslas darbā būtiski ietekmē paša autora aktivitāte, viņa ieinteresētība aktuālu problēmu risinājumā. Pēc savas idejiskās ievirzes ar šo darbu sasauca



Z. Zuze, Maize, 1975

jaunās grafīķes Ritmas Zikmanes oforts «Darba dienas rīts» (1976), kura tēlainās struktūras elementu kopsakarība pauž cildenu domu par jaunās darba dienas sākuma nozīmīgumu.

«Padomju grafīķu tematiski daudzveidīgajā mākslā galveno vietu ieņemusi sociālistiskā darba tēma, pie tam šo tēmu mākslinieki arvien vairāk un vairāk saprot nevis kā vienkāršu ražošanas procesa parādīšanu, bet kā darba cilvēka attēlošanu visā viņa interešu un reālās dzīves daudzveidībā, visā viņa gara bagātībā un sarežģītībā,» sakarā ar 5. Vissavienības estampa izstādi rakstīja baltkrievu mākslas zinātnieks M. Zaborovs.¹

Šīs jaunās darba tēmas traktējuma iezīmes vispārliciecināko izpaušmi latviešu padomju 70. gadu stājgrafikā ir guvušas jau minētajā Ināra

¹ Заворов М. Эстамп и современность. — «Творчество», 1975, № 4, с. 6.

Helmuts ofortu ciklā «Mūsdienīgi ritmi» («Tērauds») un ofortu ciklā «Liepājas metalurģi». Katras lapas stingrā kompozīcijas uzbūves loģika, līniju maksimālā mērķtiecība un formas skaidrība, prasmīgi izmantotais krāsas emocionālās iedarbības spēks pakļauts vienam mērķim — atklāt mūsdienu smagās rūpniecības uzņēmuma īpatnējo ražošanas atmosfēru, tā darba dzīves likumsakarības un savdabīgo ritmu. Zinātnes un tehnikas progress iespējams mainās ne tikai darba raksturs, bet arī pats darba darītājs. Tieši šīs jaunās cilvēka un industrijas attieksmes Inārs Helmutis ir centies apgūt un atspoguļot mākslas tēlu specifiskajā valodā.

Viena no mūsdienu cilvēka nozīmīgākajām darbības jomām ir zinātne. Lai veicinātu pievēršanos tās attīstības atspoguļojumam mūsu stājgrafikā, 1975. un 1976. gadā tika organizētas izstādes «Zinātne un zinātniskā fantastika», tomēr tajās eksponēto darbu vairākums īstenojās realitātes tēlainās apguves un elementārās izziņas jomā. Tēma tika risināta visai šauri. Mākslinieki vairāk pievērsās nevis cilvēkam, bet zinātnes atklājumiem, nepemot vērā, ka arī zinātniskā fantastika ir cilvēka radītās realitātes sastāvdaļa.

Ināra Helmuta ofortu cikls «Zinātnieki» (1975) ir pirmais nopietnais mēģinājums dot plaši izvērstu zinātniskā darba tēmas risinājumu latviešu padomju stājgrafikā. Te laikmetīgums darba saturā izpaužas mūsdienīga attēlojuma priekšmeta saistībā ar laikmetīgu pasaules uzskatu un sabiedrisko ideālu. Šis saturs guvis arī atbilstošu formu, kas radusies, māksliniekam cieši saskaroties ar dzīves īstenību, to dziļi studējot un radoši pārveidojot mākslas darbā. Izteikti racionālā pieeja kompozīcijas kārtojumam, izteiksmes lakonisms un koncentrētība izsaka autora laikmetīguma izpratni šīs tēmas atklāsmē.

Laikmets izvērta mākslai arvien sarežģītākus uzdevumus. Aktīva dzīves materiāla apguve, dziļa un vispusīga tā analīze rosinājusi māksliniekus pievērsties kosmosa tēmai. 1976. gadā divi mūsu grafiķi — Aleksandrs Dembo un Inārs Helmutis strādāja starptautiskajā mākslinieku grupā Jaunrades namā Seņežā, kur tuvāk iepazīnās ar jaunākajiem zinātnes sasniegumiem kosmosa apgūvē un tikās ar kosmonautiem. Tā radās I. Helmuta ofortu cikls «Kosmonauti» (1976). Trijās atsevišķās lapās («Laika atskaitīšana»), «Sākums», «Savienošanās») mākslinieks risina sīžetus, kas kopumā veido pārliecinošu kosmosa iekarojumu evolūcijas ainu. Rūpīga darba rezultātā panākta domas konstruktīvi skaidra izteiksme.

Aleksandra Dembo ciklā «Kosmoss un mēs» (1976) paša mākslinieka emocionālā pārdzīvojuma spēks organiski iekausēts mākslas darba intelektuālajā struktūrā. Mākslas tēla laikmetīgumu pauž nevis atsevišķie tēla struktūras elementi, bet gan šo elementu specifiskās iekšējās attiecības.

Kā jauna iezīme pēdējo gadu stājgrafikā izvirzās saasināta radošas personības atbildības izjūta par savu laikmetu, tā politisko un sociālo procesu virzību un raksturu. Šī izjūta būtībā piemīt katram padomju cilvēkam, bet mākslā tā parādās kaismīgā pilsoniskuma apliecinājumā. Kā raksturīgu piemēru latviešu stājgrafikā varam minēt Gunāra Krolļa trip-



M. Dragūne. Dramaturga P. Putniņa portrets. 1976

tiņu «Prezidenta krēsls» (1972), kuram ierosmi devuši konkrēti notikumi kapitāla pasaulē. Taču mūsdienu imperiālisma zvēriskās būtības nesaudzīgajā atmaskojumā atklājas paša mākslinieka šķiriskā nostāja, viņa partejiskums. Pilsoniskums šādā izpratnē ir mākslinieka aktīva attieksme pret jebkuru dzīves parādību. Tas uzskatāmi izpaužas arī vienā no G. Krolla jaunākajiem darbiem — «Jordānija, Beduīniete» (1974). Šis oforts radies, māksliniekam pašam tieši saskaroties ar Tuvo Austrumu dzīves īstenību, kad viņš 1973.—1974. gadu mijā ar savu izstādi apceļoja Jordāniju, Siriju un Libānu. Šajās zemēs G. Krollis redzēja ne tikai senās kultūras vērtības un mūsdienu dzīves sasniegumus, bet arī izraēliešu lidmašīnu uzlidojumus

un kara postījumus, palestīniešu bēgļu nometni, kur «nevienam negribas kaut ko jautāt, pārāk daudz skumju un bezcerības ir cilvēku acīs»¹.

Beduīnietes dramatiski piesātinātais tēls klinšainās kalnu grēdas un nabadzīgās tēls fonā tālu pārsniedz attēlotā sižeta robežas, tas uztverams kā šo tautu pārciesto sāpju un nesalaužamās cīņas apņēmības simbols.

Arī Georgs Smelters savā pretkara ciklā («Varmācība», «Sašutums», «Vienprātība», 1974) tiecies apliecināt savu pilsonisko aktivitāti, risinot vienu no aktuālākajām laikmeta problēmām — miera cīņas tēmu. Tomēr izceļot galvenokārt tikai ārējās, vispārzināmās šīs cīņas pazīmes, nav izdevies sasniegt laikmetīgas tēmas dziļi partejisku izpratni.

Pārliecināši mākslas darbi rodas tikai laikmeta ideju dzīvinošajā augsnē, tomēr par maz ir ar laikmetīgu tēmu vien, ar labu gribu un apņēmību. Ne visiem laikmetīgas tematikas darbiem mūsu stājgrafikā raksturīgs radošās domas dziļums un mākslinieciskās tēlainības spilgtums. Jaunā dzimšana laikmeta dzīlēs ir sarežģīts process. Tās iezīmes, kuras ātri un viegli uztveramas, parasti ir virspusējas un nespēj apliecināt topošo parādību kopumā. Lai uztvertu un atspoguļotu dzīvi ne tikai dinamiski, bet arī dialektiski, vajadzīga erudīta radoša personība. Sevišķi aktuāla šajā sakarībā kļūst jauno grafiku daiļrades snieguma analīze. Sabiedriski nozīmīgas, aktuālas laikmeta tematikas nelielais īpatsvars pēdējās jauno mākslinieku darbu izstādēs zināmā mērā izskaidrojams ar to, ka par svarīgāko izvirzījies cits nozīmīgs, kaut arī ne dominējošais faktors — savas profesionālās prasmes apliecināšana. Tomēr šī tendence nereti robežo ar tā dēvēto «pasīvo objektīvismu», kas arī ir noteikta daiļrades pozīcija. Jāatceras, ka darbs pie sociāli nozīmīgas, patiesi laikmetīgas tēmas ietekmē arī pašu mākslinieku, palīdz viņam sevi tiešāk apzināties kā aktīvu radošu personību, skaidrāk un tiešāk noformulēt savas daiļrades un pilsoniskās pozīcijas mākslā, dod iespēju vistiešāk izteikt sava laikmeta sabiedriskos ideālus.

Katra laikmeta uzmanības centrā ir cilvēks — tā radītājs un veidotājs. 20. gadsimta 70. gadu padomju cilvēks ir aktīva radoša, vispusīgi attīstīta personība. PSKP 25. kongresā tas tika raksturots kā «cilvēks, kas izcīnījis brīvību, pratis to nosargāt visgrūtākajās kaujās. Cilvēks, kas, veidojot nākotni, neželodams spēkus un nesdams jebkādas upurus. Cilvēks, kas, izturēdamies visus pārbaudījumus, pats pārvērties līdz nepazīšanai, savienojis sevi idejisku pārliecību un milzīgu dzīves enerģiju, kultūru, zināšanas un prasmi tās likt lietā. Tas ir cilvēks, kas, būdams kvēls patriots, bijis un vienmēr būs konsekvents internacionālists.»²

Neapšaubāmi viens no aktuālākajiem patiesi laikmetīgas stājgrafikas uzdevumiem ir atklāt laikabiedra domu un jūtu pasaules bagātību, tā labākās morālās un cilvēciskās īpašības. Tikai tad būs iespējams ar pilnām

¹ Krollis G. Austrumos svist gaisma. — «Liesma», 1974, № 5, 26. lpp.

² Brežņevs L. PSKP Centrālās Komitejas pārskats un partijas kārtējie uzdevumi iekšpolitikā un ārpolitikā. R., 1976, 99. lpp.

tiesībām apgalvot, ka mūsu grafiķi darijuši visu, lai izteiktu sava laikmeta dziļāko būtību, tā attīstības procesu virzienu un raksturu. Portreta žanram latviešu padomju stājgrafikā ir bagātas tradīcijas, tomēr tieši 70. gados tas guvis visintensīvāko attīstību. Tā nav nejaušība, jo, nemitīgi pieaugot interesei par cilvēka lomu laikmeta sociālo procesu virzībā, par personības būtību un tās struktūru, arvien kāpinātāka kļūst interese par portreta žanru. Šodien tas ir kļuvis par neatņemamu visu lielāko stājgrafikas ekspozīciju sastāvdaļu, bez tam 1972. gadā Mākslas darbinieku namā notika speciāla izstāde «Portrets latviešu stājgrafikā», kas apliecināja ne tikai interesi par portreta žanru, bet reizē deva arī plašu materiālu tā analīzei un vērtējumam. Arvien plašāks kļūst arī to autoru loks, kas strādā šajā žanrā (L. Aronova, E. Andersons, K. Cīrulis, M. Dragūne, J. Elgurts, G. Giga, I. Helmutis, A. Ņikitins, I. Varžapetova, L. Zikmane, R. Zikmane, B. Ancāne, J. Antimonova, V. Brence u. c.).

Pēdējos gados reizē ar portretējamo cilvēku loka paplašināšanos arvien izteiktāka kļūst interese par specifisku grafisko kvalitāšu izmantošanu arī portreta žanrā, kuras agrāk lielā mērā aizstāja no glezniecības pārmanotie paņēmieni. Viens no veiksmīgākajiem šajā ziņā ir M. Dragūnes «Dramaturga P. Putniņa portrets» (1976). Izmantojot tikai grafikai raksturīgus paņēmienus — melnbalto laukumu kontrastus, tonāli niansētas to pārejas —, tēla uzbūvē tiek panākts pārliecinošs un monolīts dramaturga personības sociāli psiholoģiskais raksturojums. Prasmīgi izceļot sejas un silueta savdabīgumu, aktīvu raksturu iegūst arī litogrāfijas nosacītais fons, kurā dabas ainavas ilūzija vienlaicīgi apvienojas ar scēnisku efektu. Personības struktūras atklāsmē izvēlēta pīeeja, kas radniecīga tās principam psiholoģijā, kad, nenodalot atsevišķus elementus no veselā, tiek atklāti to savstarpējie sakari un mijiedarbība.

Latviešu padomju stājgrafikā patiesa laikmetīguma iezīmes varam sa-skatīt jebkurā žanrā. Viena raksta robežās visas to izpausmes formas nav iespējams skart pat fragmentāri, tik plašs, sarežģīts un daudzveidīgs ir to raksturs. Stājgrafika, it īpaši estamps, šodien ir kļuvusi par vienu no vismasveidīgākajiem tēlotājas mākslas veidiem, tāpēc ar sevišķu atbil-dības sajūtu jāvērtē laikmetīguma iezīmes gan tās saturā, gan arī stila attīstības tendencēs.

Darbs pie laikmeta tēmas reizē pārbauda arī paša mākslinieka spēkus, viņa spējas dot savu ieguldījumu komunisma celtniecības procesā. Tikai laikmeta tēmas sakausējums ar dziļu partejiskumu un augsti mākslinie-cisku tās interpretāciju veido padomju mākslas laikmetīgumu.

PAR PILSONISKUMA IZPAUSMI MĀKSLĀ

«Es, pasaul's daļa, atbildīgs par visu...» Vai vēl uz kādu šie Raiņa vārdi var zīmēties tiešāk nekā uz radošo personību? Mākslinieka darbs pastāv vienīgi kā sabiedriska parādība, tādēļ tā dziļākā jēga meklējama dzīves un daiļrades savstarpējo attieksmju saskanīgumā. Kāda augstākā vēlme varētu būt māksliniekam? Dzīvot ar padziļinātu sava laikmeta izjūtu, spēt to atbalsot! Tad radīsies mākslas paliekošās vērtības, ko paaudzes neaizmirsīs un saudzēs laiks. Tādēļ māksliniekam jābūt jūtīgam un aktīvam sava laikmeta pilsonim, jāsaģlabā dziļa interese par dzīves norisēm.

Visos laikos, arī mūsdienās, katrs izcils mākslinieks ir arī aktīvs savas zemes pilsonis, spilgts savas tautas pārstāvis. Mākslinieka ideālu kopšana ar sabiedrības ideāliem īpaši nozīmīga šodien, jo mūslaikos visas pasaules progresīvā māksla aizvien mērķtiecīgāk atsvabinās no tukšām artistiskam priekam vai reklāmiskai konjunktūrai pakļautām novirzēm. Tādēļ labākais kompass daiļrades meklējumos ir daiļdarba satura sabiedriskā aktualitāte.

Lasot šos pārspriedumus, var rasties uzskats, ka pilsoniskuma izpausme mākslā identiska publicistikai un ir tiešs aktuālu tēmu ilustējums. Šāda vienpusīga pilsoniskuma izpratne stipri sašaurina mākslas tēla veidošanas iespējas, jo radošo spēju un iztēles trūkumu nevar atvietot ar aktuālu tematiku vien.

Izprotot mākslas attīstību kā nepārtrauktu procesu, kas arvien pakļauts jaunām izmaiņām, to pašu varam attiecināt arī uz mākslā notiekošo parādību vērtējumu. Piemērojot vienus un tos pašus kritērijus darbiem, kas radušies dažādos apstākļos, mēs padarām vērtējumu retrospektīvu un tādējādi mazinām attīstības iespējas.

Pilsoniskuma problēma mākslā dažādos mūsu zemes attīstības posmos izpaudusies dažādi. Laikposmā, kad norisa cīņa par sociālistisko revolūciju, patiesi pilsoniskums konkrētu izpausmi pirmkārt guva devīzē «mākslinieks — revolūcija — tauta». Turpmākajā padomju sabiedrības attīstības periodā radās prasība pēc personības daudzveidīgas audzināšanas. Jaunas morāles, un ētikas nostiprināšana, sociālistisko sabiedrisko attiecību veidošana, atsevišķa indivīda pasaules uzskata veidošana — šīs problēmas turpina risināt arī mūsdienu padomju māksla. Līdz ar sabiedrības materiālā un kultūras līmeņa izaugsmi plašāki un sarežģītāki kļūst



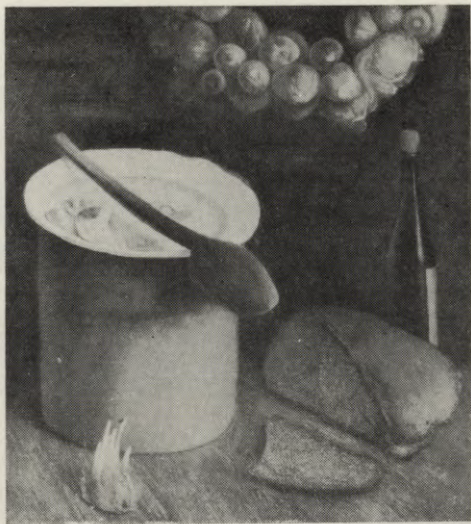
D. Riņķe. Darba diena. 1975

radošā darba uzdevumi, diferencētāk vērtējama pilsoniskuma izpausme mākslā.

Paliekoša mākslas darba radīšana jau pati ir sabiedriski nozīmīga rīcība, arī to zināmās robežās varētu uzskatīt par pilsoniskuma izpausmi. Runājot par šīm robežām, jāievēro vismaz divi pamatnosacījumi, bez kuriem pilsoniskums mākslā nav iedomājams. Šie pamatnosacījumi būtu — mākslas darba sociālais nozīmīgums un sabiedriskā aktualitāte. Šie divi faktori aizvien noteiks sabiedriski nozīmīga daiļdarba mērauklu.

Jebkurā darbības jomā svarīgi pareizi izprast attiecības starp jēdzieniem «personiskais» un «sabiedriskais». It īpaši liela nozīme šai izpratnei ir mākslā, jo daiļrades procesa īstenība, dzīves parādības un dažādi notikumi tiek atspoguļoti caur mākslinieka individuālo uzskatu prizmu. Cik spilgtā būs radošās personības iztēle un idejiski sabiedriskā virzība, tik pilnvērtīgu daiļdarbu saņems sabiedrība. Ļoti populārais jēdziens «sabiedriskais patoss» nenozīmē atteikšanos no personiskā pārdzīvojuma. Nav nemaz tik viegli nodalīt robežu — kur beidzas individuālais un sākas sabiedriskais. Vai tēmas mākslā sašķirojamas «intīmajās» un «sabiedriskajās», lai pēc to svarīguma vērtētu mākslas darbu? Izšķiroša nozīme aizvien būs mākslinieka iekšējai attieksmei pret attēlojamo. Atcerēsimies Gorkija vārdus: ir svarīgi, ko saka, bet vēl svarīgāk, kā to pasaka.

Par individuālā un sabiedriskā nedalāmo vienību daiļrunīgi liecina mākslas vēstures piemēri. Augstāko radošā ģenija izpausmju pamatā arvien bijusi personības un sabiedrības likteņu sakritība. Mikelandželo,



L. Endzelina. Klusā daba ar
maizi un sipoliem. 1975

Rembranta, Bēthovena talanta neatvairāmais patiesums un spēks sakņojas savas sāpes un laikmeta sāpes, sava prieka un laikmeta prieka vistiešākajā apjausmā. Vai gan mūsdienu māksliniekam duālistiski jānodala «savs» un «sabiedriskais» kā nesavienojami jēdzieni?

«Personiskā» un «sabiedriskā» mijietekme svarīga arī citā aspektā. Subjektīvo pārdzīvojumu pasaule ir realitātes neatņemama sastāvdaļa, tādēļ arvien svarīga ir šo elementu harmoniska vienība. Ja dzejnieks laikmeta vērtējumu izsaka pirmajā personā, tas nebūt nenozīmē egoismu vai pilsoniskuma trūkumu. Arī tēlotājā mākslā individuālais, personiskais dzīves skatījums var tieši atbalsot laikmeta aktualitātes. Šajā sakarībā gribētos mazliet pakavēties pie tā dēvētajiem «intimajiem» žanriem, piemēram, pie tāda pavisam personiska rakstura žanra kā pašportrets (ar pēdējo spējīgo pašportreta veidotāju Robertu Stārostu šis žanrs mūsu izstādēs tikpat kā izzudis). Vai tas nevar vislabāk izteikt šodienas cilvēka gara dzīvi, viņa sabiedrisko stāju? Neatlicinot laiku pašizpētei, nav ko domāt saskatīt dziļākas vērtības otrā.

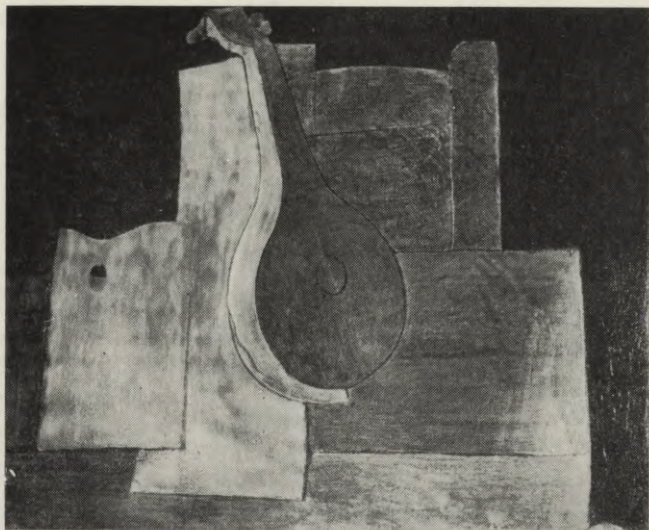
Bez šaubām, liela sabiedriska slodze ir vēsturiskā, revolucionāri vēsturiskā un sadzīves žanra darbiem. Taču nenovērtēt šai aspektā ainavas un klusās dabas, pat akta nozīmi — arī būtu nepareizi.



J. Pauļuks. Bulduru dārzkopības skola. 1968

Atcerēsimies kailķermeņa atveida nozīmi sengrieķu mākslā. Tieši kailķermenis — skaista, fiziski attīstīta varoņa tēls — bija galvenais paraugs jauna tipa cilvēka audzināšanā. Arī vēlākajos laikos aktīvu sabiedrisku rezonansi guva Rembranta, Rubensa, Goijas cilvēka kailķermeņa gleznojumi un pat Manē «Olimpija». To pašu varam attiecināt uz ainavu glezniecību. Tā, piemēram, Holandes vienmuļo lidzenumu un jūras ainavu gleznojumi septiņpadsmitajā gadsimtā bija aktīvs elements jaunās republikas cīņā pret spāņu feodālismu.

Izcila sabiedriskā atbalss apliecina ainavu glezniecības nozīmi Krievijas deviņpadsmitā gadsimta mākslā. Ar Savrasova darbiem krievu ainavu glezniecībā ienākusi sirsnība un cilvēciskums; vienkāršības spēka un skaistuma slavinājumu pauž Šiškina priežu un ozolu audzes, mežu un lauku tāles; Levitāna ainavu noskaņas — no sapņainas grūtsirdības līdz dzirkstošam spēka piesātinājumam apliecina tā laika sabiedrības domu un jūtu pasauli. Cik daudz demokrātisku noskaņu izstrāvoja šis žanrs,



B. Bērziņš. Klusā daba ar mandolīnu. 1972

būtiski ietekmējot akadēmisma hegemonijas sairumu, tuvinot mākslu dzīvei!

Ainava bija pats iemīļotākais mākslinieku impresionistu žanrs. Tas iemācīja šī virziena gleznotājiem ne tikai vērigāk ielūkoties konkrētajā vidē, iziet no darbnīcām strādāt dabā, uztvert un attēlot daudzveidīgās dabas noskaņu un cilvēka izjūtu pakāpes, bet arī veicināja krāsu paletes sulīguma kāpinājumu. Tādā kārtā māksla bagātinājās ar daudziem sabiedriski nozīmīgiem elementiem (prasmī saskatīt šķietami mazsvarīgu ikdienas dzīves parādību kopsakarības) un krietnu formas pilnīguma devu.

Arī mūsu gadsimta sākumā latviešu mākslai draudošo dekadenci un sentimenta plūdus apvaldīja un ticību lielu ideālu mākslai aizstāvēja tieši ainavu glezniecība, pirmkārt — Purvīša dzīvi apliecinošā māksla. Visi šie piemēri runā par labu ainavu žanra lielai sabiedriskai nozīmei.

Tas pats sakāms par klusās dabas žanru. Cik daudz tajā sastopam gan demokrātisma izpausmju, gan humānisma ideālu apliecinājuma!

Tā dēvēto intīmo sižetu iedarbība caur individuālo, personisko ved pie sabiedriski nozīmīgā. Mūsu mākslas izstādes piecdesmitajos gados

bija pārpilnas ar lielām tematiskām kompozīcijām, bet ne jau visu šo darbu audzinošā nozīme bija tikpat liela kā izmēri. Varbūt tas notika tieši tādēļ, ka daudzu darbu autori nepietiekami apzinājās individuālā pārdzīvojuma attēlojuma nozīmi sabiedriski svarīgu tēmu risinājumā.

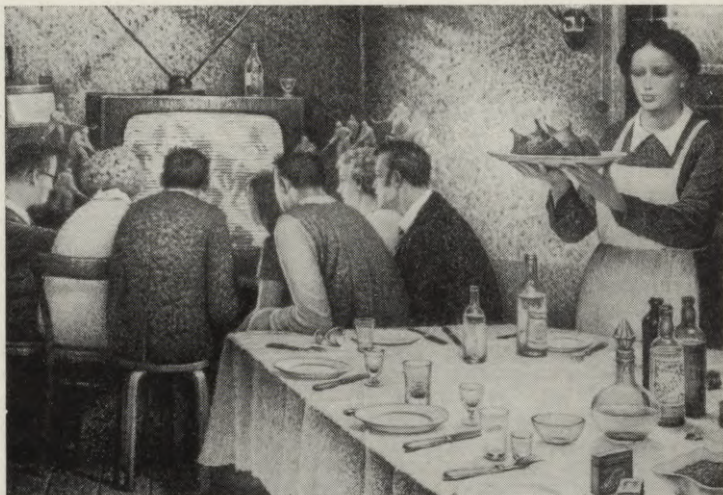
Tādējādi varam secināt, ka sabiedriski nozīmīgi ir visi tie darbi, kuru autori netiecas demonstrēt šaurai grupai svarīgu problēmu, bet ar savu intelektuāli un emocionāli piesātināto saturu pauž sabiedrības ideālus. Tādi var būt gan vēsturiskā un sadzīves žanra daiļdarbi, gan kāda cita žanra darbi.

Runājot par žanriem, varam pārfrazēt zināmo teicienu, ka nav lielu un mazu žanru, viss atkarīgs no to interpretējuma. Bet tematikas novadā aizvien pastāvēs gan īpaši nozīmīgas, gan pakārtota svarīguma tēmas. Laikmeta kardinālās problēmas arvien prasīs no māksliniekiem pievērsšanos tēmām, kas ir aktuālas plašai sabiedrībai. Mēs visi esam gan savas zemes, gan arī pasaules pilsoņi. Un kā gan mākslinieks var novērsties no tādām visai cilvēcei svarīgām tēmām kā cīņa par mieru, par sociālo taisnīgumu, no dabas un civilizācijas mijiedarbes, cilvēka un vides attiecību izpētes tēmām?

Starptautiskās tēmas risinājumā latviešu glezniecībā nepārspēts ar savu svaigo ieceri un prasmīgo tehnisko izpildījumu aizvien vēl paliek Aleksandra Stankēviča poliptihs «Durvis». Cilvēces eksistences alternatīva te ieraugāma militarisma un dzīves attīstības sadursmē, rupjās varas un garīgā spēka konfrontācijā. Satura atklāsmei pārliecināši kalpo veiksmīgs galvenās tēmas papildinājums ar pavadošo stāstījumu, krāsainības simboliskais uzsvars, pretmetīgas faktūras blakusnostatījums. Tādā kārtā kapitālistiskās pasaules pretišķību dramatiskuma izjūta izaug no mērķtiecīgi izraudzīto elementu pretstatījuma.

Ir ierasts pilsoniskumu mākslā pirmkārt izprast kā aktuālu sabiedrisku tēmu atspoguļojumu. Bet līdznozīmīga ir arī kāda pavisam ierasta, ikdienā saknota, daudzkārt atveidota tēma. Runa ir par darba tēmu. Arī latviešu tēlotājā mākslā pēdējā laikā darba tēmas atklāsme, darba cilvēka tēls iegūst jaunas iezīmes. Šķiet, jau ir pārvarēts klūdains viedoklis, ka attēlot darba tēmu nozīmē parādīt smaidošu strādnieku darba vidē. Ražošanas procesa vai fiziskās darbības demonstrēšana vien maz ko dod strādnieka tēla izpratnei. Darba tēmā ietveramais satura loks ir plašs un daudzveidīgs. Darbs apbalvo mūs ar prieku, bet prasa arī milzīgu sasprindzinājumu un piepūli. Tas nogurdina, paņem visus spēkus, bet reizē arī atjauno tos. Darba sūtībai visas cilvēces un atsevišķa cilvēka mūžā ir izšķiroša nozīme.

Darba tematikai latviešu mākslā ir senas tradīcijas. Vēl tajos laikos, kad darbs būtībā bija tautas izkalpināšana, cilvēki prata saskatīt tajā dzīves pamatvērtību. Ne velti folklorā vārdi «dzīvot» un «strādāt» bieži ir identiski. Mūsdienu latviešu mākslā darba tēma nereti tiek attēlota vispārinātā filozofiskā skatījumā, kuram raksturīga dziļa laikmeta izjūta. Šāds



A. Baušķenieks. Hokejs. 1976

darba tēmas interpretējums piemīt pēdējiem E. Iltnera, Dž. Skulmes, D. Staprēnas, U. Zemzara gleznojumiem.

Edgara Iltnera audekls «Dzimtais krasts» gan reproducē konkrētās vides un darba elementus, gan liek nojaust cilvēka dzīves gadskārtu plūdumu un paaudžu pēctecību. Tiešs lietišķums te pāraudzis reālistiski simboliskā tēlā. Ikdienišķo mākslinieks iecēlis mūžības pakāpē. Sīkais, vienpatīgais ieaudzis plašāku izjūtu mērogā. Līdzīgi risināta Džemmas Skulmes kompozīcija «Ar dziesmiņu druvā gāju».

Izstādē «Darbam slava!» (1975) bija eksponēts neliels Dagmāras Staprēnas gleznoms «Māli» ar keramikas veidojumiem priekšplānā. Gleznas fonā mālu masas pakāpeniski pārtop zemes reljefā, kas savukārt vienotā ritmā saplūst ar mākoņiem. Cilvēka roku darinājumi te uztverami kā daļa no matērijas, tādējādi piešķirot darbam dziļāku filozofisku nojēgumu un vērtējumu.

Ar mākslinieka pilsoniskuma apliecinājumu cieši saistīta varoņtēma. Mākslas darbā atainotais varoņdarbs vienmēr nes līdzīgu zināmu izteiksmes kāpinājumu, dramatisku savīļojumu, izraisot skatītāja spēcīgu pārdzīvojumu. Tādējādi varoņtēma kļūst par tautas rakstura audzinātāju, ienesot

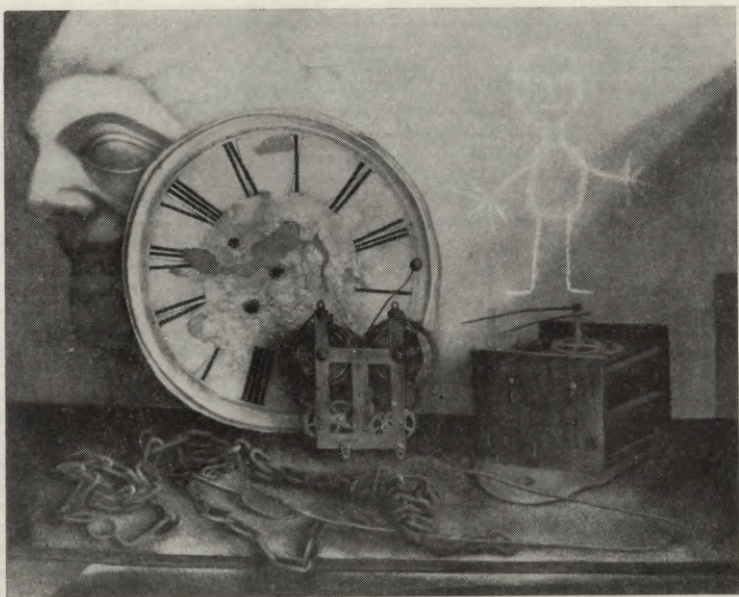
mūsu ikdienā cildenumu. Vispārzināms ir mūsu mākslinieku veikums, risinot latviešu sarkano strēlnieku tēmu. Šo epopeju nesen vēl papildinājis E. Grūbes triptihs. Varoņtēma savdabīgi ieskanas pat tīri personiska pārdzīvojuma attēlojumā (R. Valneres kompozīcijā «Tēva piemiņai», D. Staprēnas gleznā «Atmiņu saulē»). Taču kopumā vēl aizvien paliekam parādā vēsturei tautas varoņgara atainojuma ziņā. 1905. gada revolūcijas septiņdesmitajai gadadienai veltītā izstāde izveidojās pavisam pieticīga apjomā un darbu ziņā gandrīz pilnīgi retrospektīva. Tas pats sakāms par cita ievērojama notikuma — Dziesmu svētku simtgades atzīmēšanu.

Lielā nozīme mūdienu sabiedrības dzīvē ir pareizi izprastām cilvēka un dabas attiecībām. Te neseļos prasība izvērst ainavu glezniecību, kura it kā risinātu dabas tēmu. Bet, apcerot šo mākslas žanru, jāatzīst, ka sociālistiskajā sabiedrībā arī tam jāveic padziļināta idejiski māksliniecisko problēmu izpēte. Pašlaik mūsu ainavas, no vienas puses, kļūst par daudz patriarhālas un idilliskas, no otras puses — bezpersoniski tūristiskas. Neviena ainavista sniegums neaplicina, ka tas mīlētu mūsu dabu visos gadalaikos, visos dienas cēlienos (no ausmas līdz vakaram), visās laika svārstībās (no sala līdz tveicei), visā zemes reljefa daudzveidībā (no līdzenuma līdz kalnienēm), lai gan latviešu glezniecības klasikā tam varam rast pietiekami daudz piemēru.

Varbūt šāds mudinājums pievērsties konkrētas ainavas atveidojumam var tikt iztulkots kā lokālpatriotisms. Patiesībā tāds var arī veidoties, ja dabas un cilvēka attiecību problēmu mākslinieki neinterpretēs dziļāk, visai padomju sabiedrībai aktuālā aspektā. Arī dabas tēmai jāizskan pilsoniski nozīmīgi. Mūsdienās cilvēci satrauc konflikta veidošanās starp civilizācijas sasniegumiem un dabu. Šo problēmu pagaidām daudz aktīvāk risina publicistika, diezgan reti tā atskan mākslā.

Modernajam cilvēkam tuvības zudums ar dabu nozīmē ne tikai ekoloģisku kontaktu izirumu. Ir noticis kaut kas paradoksāls — kosmosa apguves ērā cilvēks zaudējis Visuma izjūtu. Ir pavājinājusies savas vietas apjaušma nebeidzamajā un varenajā matērijas kustībā. Dabai piemītošā harmonija un spēks, mūžīgās atjaunotnes ritms disciplinē un labdabīgi ietekmē cilvēku. Pilsoniskums dabas tēmas risinājumā var izpausties kā stabilizējoša spēka attēlojums. Cilvēks nedrīkst uztvert dabu kā piedevu pie piknika vai kā autoceļa kulisi.

Dabas tēmas risinājumam latviešu mākslā ir pietiekami bagātas tradīcijas, ko iedibinājis jau gadsimta sākumā Vilhelms Purvītis. Varbūt šo tradīciju pārāk lielā stabilitāte kavē jauna dabas iztulkuma rašanos, lai gan ar savdabīgām pārdomām par cilvēka un dabas attiecībām iepriecinājuši I. Dripe (ar pacilāti izjustām, kosmosa elpas apdvestām zemes ainavām), L. Endzelīna (mākslinieces darbos atkārtoti uzsvērtā dabas veidojumu nevainojamā pilnība, kas pretstatīta tehnikas pasaules nedzīvajiem darinājumiem), J. Zvirbulis (vairākas viņa kompozīcijas pauž interesi par ekoloģiskā līdzsvara saglabāšanu). Cik aktīvi sabiedrība reaģē uz dabas tēla rosināto problemātiku mākslā, liecināja pasākumi, veltīti divu



L. Endzelina. Klusā daba ar bērna zīmējumu. 1976

lielisko dabas dziesminieku — Nikolaja Rēriha un Konstantīna Mikaloja Čurloņa simtgadei.

Arī mākslinieciskās formas jautājumi nav otršķirīga problēma mākslas pilsoniskuma izpausmē. Akūtās sabiedriskās problēmas mākslinieks bieži vien akcentē ar jaunu tēlainību. Par to, piemēram, liecina divu pašu spilgtāko jauno laiku mākslinieku — pilsoņu Fransisko Goijas un sociālistiskā reālisma iedibinātājas vācu mākslā Kētes Kolvicas daiļrade. Tieši viņu kaismīgā mākslas valoda bija sabiedriskās domas ietekmētāja. Vai viņi spētu jaunās idejas un tēmas izteikt tradicionālajā formā? Protams, te nav runa par jaunu formu avangardisma nozīmē.

Jauna forma mākslā bieži vien ir iepriekšējo laiku stilistisko iezīmju atkārtojums. Savlaicīgs aktuālu ideju atspoguļojums jaunā, nereti neierastā un sākumā pat grūti uztveramā formā lielā mērā saistāms ar mākslinieka pilsonisko mērķtiecību. Mūslaiku latviešu glezniecībā šādi

jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi raksturīgi, piemēram, tā dēvētajam «skarabajam stilam», kas lakoniskā formā spēja izteikt domu spēcīgu kāpinājumu.

Savā laikā arī Livijas Endzelīnas darbu forma bija it kā pretrunā ar kopējo izteiksmes līdzekļu valodu. Laikā, kad visi aizrāvās ar ekspresīvu triepienu, kāpināja krāsainību, faktūras izteiksmīgumu, māksliniece apstājās pie šķietami vecmodīga, daļēji naturālistiska formas veidojuma. Bet izrādījās, ka šī tendence ir aktuāla un perspektīva, un gadu no gada šādam glezniecības veidam pievērsās arvien vairāk mākslinieku.

Arī Jāņa Pauluka gleznieciskā maniere zināmā periodā varēja likties tiša ekstravagance. Bet ar laiku viņa ietiepīgi atkārtotais brīvais, atraisītais, improvizējošais papēmiens palīdzējis vairākiem mūsu gleznotājiem bagātināt rokrakstu.

Vēl nesen tika diskutēts par Borisa Bērziņa jaunāko daiļrades pavērsieni — monohromā askētiskā formā veidoto glezniecību. Daudzi to uzskatīja par mākslinieka patvaļīgumu. Bet varbūt tas ir aicinājums redzēt dzīvi lielās dimensijās, aiziet no «bilzainuma», koncentrēties pamatvērtību izjūtai.

Pilsoniskuma izpausme īpaši nozīmīga jauno mākslinieku daiļradē. Dažkārt jaunatnei mēdzam piedēvēt dzīves problēmu pārāk vieglu uztveri un nepietiekamu ieinteresētību neatliekamam uzdevumu risināšanā. Var pieņemt, ka dzīves sākuma posmā cilvēkam vēl trūkst visaptverošas parādību izpratnes, bet to atsvaro citas rakstura īpašības — jaunībai piemītošais jūtu patiesīgums, degme un spēka rezerves. Arī latviešu glezniecībā daudzas veiksmes saistās ar jaunās paaudzes mākslinieku vārdiem. Lai atceramies piecdesmito gadu nogales jauno gleznotāju spēcīgo iestrāvotību mūsu tēlotājā mākslā. Viņu devumam piemita arī pietiekami daudz pilsoniskas drosmes.

Arī šodien sabiedrībā vairāk tiek ievēroti tie jauno mākslinieku darbi, kuri tuvplānā aplūko gan svarīgas dzīves problēmas, gan atklāj mūsdienu pasaules norises, gan tiecas apzināt progresīvo mākslas mantojumu. Vienmēr ar interesi tiek sagaidītas Maijas Tabakas izvērstās figurālās kompozīcijas, Jura Zvirbuļa, Jāņa Anņapa žanra un ainavu gleznojumi, Anitas Melderis, Antonijas Luteris, Jāņa Kalnenieka un citu jauno mākslinieku veiksmīgākie darbi.

Varbūt viens no svarīgākajiem jauno mākslinieku pasākumiem šodien ir jaunu mākslas centru veidošana perifērijā. Nesen nodibinātās Mākslinieku savienības nodaļas Jelgavā un Daugavpilī, tāpat topošā grupa Rēzeknē sastāv gandrīz pilnībā no jauniešiem. Paplašināt mākslas aktīvās iedarbības sfēru, radīt jaunus kultūras centrus — šis uzdevums šķiet īpaši piemērots jauno mākslinieku spēku izmēģināšanai.

Pilsoniskuma izpausmes atspoguļojas arī mākslinieku attieksmē pret valsts pasūtījuma darbiem. Sociālistiskā valsts nodrošina mākslinieku materiālo labklājību, pasūtot tiem darbus, un šī metode kopumā tiek uzskatīta par pozitīvu parādību.

No vienas puses, šāda sistēma apliecina sociālisma valstu rūpes par mākslas attīstību, pārlicinoši apstiprina mākslas lielo sabiedrisko nozīmi. Vienaļicīgi šīs «līgumattiecības» dod sabiedrībai tiesības sagaidīt no mākslinieka aktīva audzinoša spēka piesātinātu darbu. Tomēr reizumis šāds stāvoklis var novest pie zināmas steigas, bet daiļrades procesā vēlamais ne vienmēr piepildās acumirkļīgi. No pasūtījumu saņemušā mākslinieka gaida, lai pēc iespējas drīzāk tiktu radīts nozīmīgs un audzinošs darbs. Tāda «ātraudzība» bieži traucē mākslas tēla organisku nobriešanu.

No otras puses, daļa mākslinieku valsts pasūtījumu sistēmu var pieņemt kā ērtu bezproblēmu situāciju. Tad var rasties apmēram šādi spriedumi: «sabiedrība dod ierosu darbam, norāda tā ideju, bez tam arī finansē darbā patērēto laiku. Un ja viss vēl tiek noformēts ar rakstisku līgumu — var droši strādāt.» Šāda vēsi kalkulēta attieksme pret mākslu nespēj stimulēt radošā procesa aktivitāti.

Ne jau visas parādības mūsu tēlotājā mākslā liecina par mērķtiecīgu pilsoniskuma izpratni. Pat īpaši neiedziļinoties vairāku autoru darbu analizē, varam secināt, ka šie mākslinieki nepietiekami nopietni atveido laikmetu un tautas dzīvi. Tā ir neieinteresētība par sabiedrības dzīves norisēm un notikumiem, par aktuālu problēmu risinājumu. Daļa mākslinieku ieslūguši pašapmierinātībā, sevišķi atkārtotā, rutinā, savā sadzīvē aprobežojoties ar pilsētas komforta baudījumu. Viņu vidū vērojams intereses trūkums par dzīves procesu izpēti un īstenības māksliniecisko apguvi. Norobežotā dzīve ar laiku noved mākslinieku pie domu noslēgtības, uzskatu šaurības un radošā darba skaistuma izjūtas zuduma. Māksliniekam šāda pasivitāte nav vēlama. Tikai tuvībā ar dzīvi, ar sabiedrības interesēm saglabājas talanta vitalitāte, patiess temperaments, kas nepieciešams reālistiskās mākslas pamatizjūtai.

NACIONĀLĀ SPECIFIKA MŪSDIENU LIETIŠĶI DEKORATĪVAJĀ MĀKSLĀ

No visiem garīgās kultūras veidiem tieši mākslā nacionālās īpatnības izpaužas sevišķi spilgti un daudzveidīgi. Galvenais mākslas nacionālās savdabības kritērijs ir tas, kā mākslinieks attēlo nacionālā rakstura, nacionālā gara, spilgta nacionālā kolorīta būtiskās iezīmes neatkarīgi no tā, ko viņš ataino savā darbā un kādus izteiksmes līdzekļus lieto.

Estētikā un mākslas teorijā nacionālā kategorija ieņem nozīmīgu vietu. Tomēr nacionālo īpatnību izpētei nav tik senu tradīciju kā citām estētikas kategorijām. Tā, piemēram, «tragiskais», «skaistais», «komiskais» un daudzas citas estētisko īpašību problēmas apzinātas jau antīkajā pasaulē. Nacionālā problēma mākslā pirmo reizi praktiski tiek izvirzīta tikai romantisma periodā, t. i., 19. gs. sākumā.

Padomju mākslā nacionālais ir viena no svarīgākajām estētikas kategorijām, kas izteic katras tautas mākslas nacionālās īpatnības kopīgās padomju tautu kultūras ietvaros. Dažādo tautu mākslas tradīciju, sasniegumu un atklājumu mijiedarbība, savstarpēja bagātināšanās paplašina katras nacionālās mākslas robežas, ienesot tajā internacionālisma iezīmes.

Savā referātā, kas veltīts Padomju Sociālistisko Republiku Savienības 50. gadadienai, L. Brežņevs teica: «Mūsu kultūra ir sociālistiska pēc satura un savas attīstības galvenā virziena, daudzveidīga savu nacionālo formu ziņā un internacionālistiska pēc sava gara un rakstura.»¹

Nacionālā problēma latviešu mākslā kļūst aktuāla 19. gs. 60. gados, kad norisa latviešu buržuāziskās nācijas veidošanās process un aizsākās jaunlatviešu kustība. Progresīvā inteliģence saprata, ka latviešu kultūras attīstība nav iespējama bez seno tautas daiļrades vērtību apgūšanas, kuras jāsavāc un jāapkopo. Organizētu raksturu šis darbs iegūst 60. gadu beigās, kad pēc Krievijas Dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrības ierosinājuma un ar tās atbalstu Rīgā tika nodibināta Latviešu biedrības Ziņību komisija. Viens no šīs biedrības uzdevumiem bija rūpēties par materiālu vākšanu etnogrāfiskajam muzejam.

Pirmā etnogrāfiskā izstāde, kas tika atklāta Rīgā 1896. gadā, jau sniedz diezgan vispusīgu ieskatu tautas materiālās un garīgās kultūras vēsturē.

¹ Brežņevs L. Par Padomju Sociālistisko Republiku Savienības piecdesmito gadadienu. R., 1973, 21. lpp.

Progresīvie latviešu mākslinieki, kuriem bija tuvi mākslinieku pulciņa «Rūķis» izvirzītie demokrātisma un tautiskuma principi, līdztekus tēlotājas mākslas problēmām risināja arī profesionālās lietišķās mākslas attīstības jautājumus.

Gadsimtu mijā, kad mākslas dzīve Rīgā bija manāmi aktivizējusies, presē vairākkārt notika diskusijas par laikmetīgas profesionālās lietišķās mākslas veidošanās iespējām uz tautas mākslas bāzes, par tās attīstības virzību. Grafīķis R. Zariņš, kurš šajā laikā nodarbojās arī ar etnogrāfisko rakstu vākšanu un kārtošānu, uzskatīja, ka nepieciešams stingri glabāt tautas mākslas tradīcijas. Turpretī J. Madernieks, kura radošie meklējumi lietišķajā mākslā sasaucās ar starptautiska mēroga stilistiskām tendencēm, piemēram, ar jugendstilu, aizstāvēja domu par brīvas improvizācijas nepieciešamību, saglabājot mākslas darbā tikai vispārējās nacionālās iezīmes.

Šajā polemikā iesaistījās arī gleznotājs J. Rozentāls, atzīstot, ka tautas mākslas būtisko iezīmju pētīšana un attīstīšana ir sarežģīts process. Tā kā latviešu māksliniekiem šajā jomā trūkst vajadzīgās pieredzes, ikviens problēmas risinājuma mēģinājums ir labs.

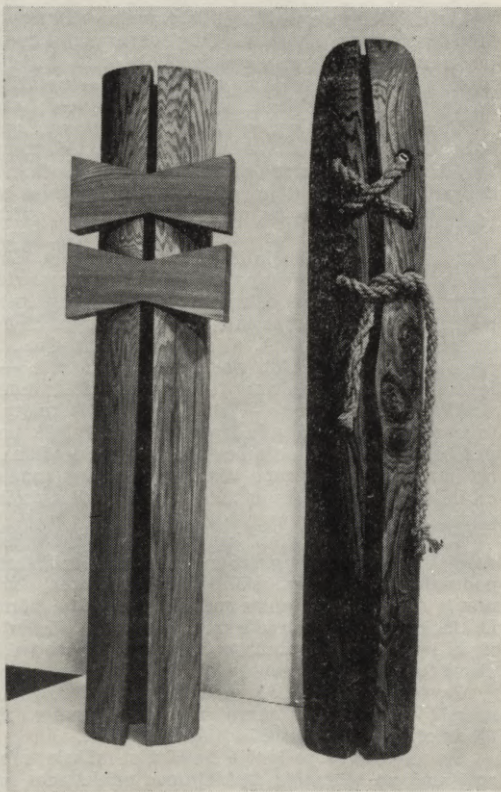
Mākslas teorijā un kritikā spilgtākā personība gadsimta sākumā ir literatūras un mākslas kritiķis Jānis Asars. Viņa darbs «Mākslas amatniecība» (1904) ir viens no pirmajiem teorētiskajiem rakstiem par lietišķo mākslu, kuras attīstību J. Asars saista ar arhitektūru.¹ Viņš izsaka arī tādu progresīvu domu, ka konkrētie sociālie apstākļi izvirza mākslai savas prasības, kuras tad arī nosaka lietišķās mākslas stilu. J. Asars uzsver, ka līdzšinējie centieni attīstīt jaunlaiku profesionālo lietišķo mākslu, neatkāpjoties no tautas mākslas tradīcijām, vairāk izteikušies ārēji dekoratīvā, nevis tektonikas virzienā un tāpēc rotājums neizaug no priekšmeta loģiskās konstrukcijas, bet pastāv pats par sevi. Kā redzams, jau pašos latviešu lietišķās mākslas attīstības sākumos radās problēmas, kas aktuālas līdz pat mūsu dienām.

Aizsāktu darbu latviešu profesionālās lietišķās mākslas attīstīšanā pārtrauc pirmais pasaules karš.

Buržuāziskās Latvijas laikā procesi profesionālajā daiļamatniecībā ir visai sarežģīti. Nacionālā kategorija tiek saprasta pārāk šauri un reducēta vienīgi uz senu pagātni, t. i., uz latviešu kultūras attīstību līdz vācu krustnešu iebrukumam Latvijā. Vairākas jaunās profesionālās daiļamatniecības nozares sirgst ar tradīciju trūkumu, tāpēc mākslinieki tautiskus ornamentus moderniem izstrādājumiem ņem galvenokārt no tekstilijām, kur tradīcijas ir bagātākas. Šajā laikā sākas etnogrāfisko rakstu lietošana vietā un nevietā, izraisot pārspilējumus. Novērojama rotājuma mehāniska pārņemšana no viena materiāla otrā, arhaizēšana, materiālu specifiskas neievērošana. Skaistie, vecie piedurkņu «krūmi» tiek reproducēti uz māla

¹ Asars J. Mākslas amatniecība. — Kopoti raksti. 1. sēj., 3. burtnīca. R., 1910.

J. Polaks. Dekoratīvas
figūras «Loģika». Koks.
1975



traukiem, prievīšu raksti atdarināti ādas izstrādājumos, bronzas spirāļu kārtojumus no vecām sagšām pārnes uz logu aizkariem, bet tautisko apģērbu sikos, graciozos rotājumus pēc vajadzības palielina un ieaуз grīdsegās. Daiļamatniecības izstrādājumos netiek pietiekami ņemts vērā tautas daiļrades princips — materiāla, funkcijas, formas, rotājuma organiskā vienība.

Arī A. Dzērviša vadītajai Rīgas valsts mākslas amatniecības skolai šajā laikā tiek sprauti visai pieticīgi uzdevumi, kas necik neveicina latviešu profesionālās daiļamatniecības tālāku attīstību. Skola neaudzina radošus māksliniekus, bet mākslas amatniekus — praktiskus, kuru darbs aprobežojas ar senās mākslas elementu pasīvu atveidošanu.

Trīsdesmito gadu presē, apskatot jautājumu par tradīciju nozīmi jaunlaiku daiļamatniecībā, ieskanas arī visai asa neapmierinātība ar pseidotautiskumu un ilustratīvismu. Mākslinieki tiek aicināti meklēt jaunus daiļrades ceļus, radīt jaunu nacionālas mākslas stilu, kas nebūtu atrauts no Eiropas mākslas amatniecības vispārējām attīstības tendencēm.

Meklētāja pozīcijās nostājas A. Čirulis, kurš 30. gados ir vadošais mākslinieks profesionālajā daiļamatniecībā. A. Čirulis cenšas tālāk izkopt tautisko stilu. Viņš mēģina dot latviešu daiļamatniecībai zināmu stilistisku ievirzi, savā īpatnējā rokrakstā stilizējot pagātnes tautas mākslas formas un rotājumus, veidojot interjera ansambļus. Tomēr, neskatoties uz daudziem interesantiem A. Čirula darbu metiem, arī viņa kompozīcijās pārsvarā ir ornamentāli risinājumi, bet mazāk — tektoniski konstruētas formas, it īpaši tas redzams zīmējumos metālkalumiem.¹

Līdzīgu uzdevumu — iet kopsolī ar laikmetu — sprauz arī R. Suta, tuvojoties nacionālā stila izpratnei patstāvīgāk un drosmīgāk, saskaņā ar pasaules mākslā valdošajām nosliecēm. Porcelāna apgleznojums R. Suta no konstruktīvisma ņem tikai to, kas «harmonē ar latviešu senās koka arhitektūras taisno līniju monumentālo vienkāršību un tautas ornamenta ģeometrisko raksturu»².

Tradīciju vienpusība, kas vērojama jau gadsimta sākumā un īpaši dominē 20.—30. gados, kā mantojums pārnāk arī 40.—50. gadu latviešu padomju lietišķajā mākslā. Šajā laikā padomju mākslā vēl valda formāla pieeja attiecībā uz tautas mākslas tradīciju pārmantošanas problēmām. Lietišķās mākslas izstrādājumos vērojamas šā perioda arhitektūrai raksturīgās iezīmes — dekoratīva virspusība, pārblīvētība, barokālu un klasicisma formu atdarināšana, eklektisms, materiāla specifikas ignorēšana.

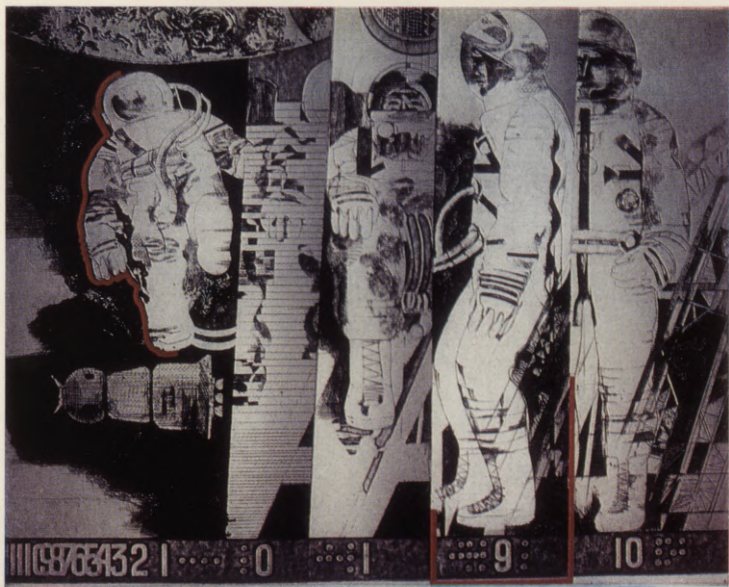
Pavērsiens notiek 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā, kad padomju mākslā aktuāls kļūst jautājums par laikmetīga mākslas stila veidošanu, atbilstošu mūsdienu estētiskajām prasībām.

Šis pavērsiens palīdzēja lietišķajai mākslai atbrīvoties no pārmērībām rotājumā un veicināja meklējumus priekšmeta funkcijas, formas un materiāla sabalsošanas jomā.

Sešdesmito gadu sākumā pati raksturīgākā parādība lietišķajā mākslā ir jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi, kas saistās galvenokārt ar materiāla specifikas izpēti. Šim laikposmam raksturīgi centieni līdz pamatiem izziņāt un izprast materiāla dabu, lai saskaņā ar to radītu atbilstošu priekšmetu formu un rotājumu, tādējādi tuvojoties tautas mākslas

¹ Novadniece I. Metālmāksla Latvijas arhitektūrā. R., 1975, 74. lpp.

² Suta T. Romans Suta. R., 1975, 50. lpp.



I. Helmut, Laika atskaitīšana, No cikla «Kosmonauti», 1976





A. Būmanis, Pirmdiena, 1976

A. Dembo, Blakus. No cikla «Kosmoss un mēs». 1976



A. Jurjāne. Rīgas parkos. 1976



R. Valnere. Jumika A. Šteinberga portrets. 1976



M. Zitare. Profesionāli tehniskās skolas mācību darbnīcā. 1976



A. Belcova. Keramička D. Krastiņa portrets. 1976



U. Zemzaris. Zvejnieku paaudzes. 1976



P. Stipris. Celtnis pār Vecrīgu. Koks. 1969

pamatlikumam — katram noteiktam materiālam izkopt savus rotāšanas un tehniskā izpildījuma paņēmienus.

Visaktīvāk jaunrades darbs aizsākas keramikā. Pētot materiāla izteiksmes iespējas, mākslinieki no virpojuma pāriet uz brīvu rokas veidojumu,

māla plastā veļtnējumēm, locījumiem, krokojumiem. Līdzās eksperimentiem ar glazūrām svarīga nozīme emocionālās izteiksmes veidošanā ir faktūrai.

Tekstilijās kompozīciju un faktūru veidošanai sāk lietot jaunus materiālus — nevērtu vilnu, audumu strēmelītes, ādas un metāla sloksnītes, stiepli, dažādas sintētiskas un augu šķiedras. Tiek atjaunotas salmu un niedru audumu tehnikas. Vērojami mēģinājumi atdzīvīnāt aplikāciju un mezglojumus.

Sevišķi aktīvs materiāla apguves process noris nozarēs, kurām maz senu, apzinātu tradīciju, kā, piemēram, ādas plastikā. Līdz tam ornamentu, kas aizgūti no audumu un izšuvumu rakstiem, blīvi nosedza ādas virsmu, bet paša materiāla skaistums kā estētiska vērtība netika ņemts vērā. Eksperimentu rezultātā radās vairākas vēl nebijušas vai arī no jauna «atdzimušas» rotājuma tehnikas, kā krokojums, uzdedzinājums, mozaika, cilpojumi u. tml., kas akcentē ādas plastisko dabu, izceļ tās faktūru. Pat ādas defekti nereti kļūst par rotājuma sastāvdaļu.

Līdzīgs process vērojams arī metālmākslā. Tiek pētītas metāla plastiskās iespējas, izmantoti jauni materiāli un tehnikas.

Koka mākslinieciskās apdares nozarē lielu vēribu sāk pievērst dažādu koku šķirņu dabiskajai šķiedrai, tekstūras zīmējumam un kolorītam. Darinot priekšmeta formu, bieži vien saglabā un akcentē koka īpatnības. Nevis kokgriezums, bet izteismīgs pulējums veido koka izstrādājuma rotājumu. Vēlēšanās būt vienkāršiem un dabiskiem (kas sekoja kā reakcija pompozajam gresnumam) vēlākajos gados izraisa bažas, vai netiek aizmirsts klasiskais kokgriezums.

Ši radoši aktīvā «rūgšana» katras lietišķās mākslas nozares ietvaros (vispirms keramikā) atspoguļojās daudzās 60. gadu izstādēs. Intensīvie meklējumi keramikā veicina vispārēju rosību. Par to liecina nozaru izstādes, kas seko cita citai — «Metāls mākslā» (1966), «Koks dekoratīvajā mākslā» (1967), pirmā ādas plastikas izstāde (1968), «Mākslas audumi» (1969). Līdztekus regulāri notiek arī lietišķās mākslas republikas izstādes, kuras uzskatāmi apliecina jaunas attīstības tendences.

Sešdesmito gadu otrajā pusē dekoratīvi lietišķajā mākslā sāk jau iezīmēties jauna līnija, kura būtībā ir iepriekšējā posma likumsakarīgs turpinājums. Lietišķās mākslas darbi kļūst dekoratīvi, un šī funkcija ielaužas pat tādā nosacīti utilitārā nozarē kā ādas plastika. Šo parādību veicinājusi mūsdienu masveida arhitektūra, tipveida projekti, kuriem trūkst individualitātes. Tieši tāpēc priekšmetiskā vide ir tā, kas šajā mehāniski konstruētajā, samērā vienmuļīgajā vidē ienes savdabīguma atmosfēru. Turklāt aktuālas kļūst interjera ansambļa un mākslas sintēzes problēmas.

Sešdesmitie gadi ir atspēriena posms tam lēcienam, kas notiek dekoratīvi lietišķajā mākslā 70. gadu pirmajā pusē, kad izvirzās daudzas ar mākslas praksi saistītas teorētiskas problēmas. 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā tiek rīkotas Vissavienības mēroga izstādes, organizēti simpoziji, veltīti attīstītākajām lietišķās mākslas nozarēm (keramikai, gobelēnam),



S. Cihovska. Keramika. 1970

nāk uzaicinājumi piedalīties starptautiskajās izstādēs. Rodas iespēja salīdzināt savu radošo sniegumu ar aizrobežu valstu mākslā risinātiem uzdevumiem, nāk pirmā starptautiskā atzišana.

Septiņdesmito gadu pirmajā pusē dekoratīvi lietišķajā mākslā sasniegta relatīvi augsta profesionālā meistarība. Šo faktu vairākkārt atzīmē republikas prese, runājot gan par atsevišķām nozarēm, gan analizējot kārtējās republikas izstādes.

Iepriekšējos gadu desmitos uzkrātā pieredze veicina māksliniecisku individualitāšu izaugsmi. Jaunais un eksperimentālais mazāk atklājas mākslas skolu darbu skatēs, kopīgās nozaru laboratorijās, vairāk — personālizstādēs un autoru grupu izstādēs, kuras kļūst ne tikai par sasniegumu rezumējumu, bet arī par ierosmju avotu citiem.

Vissavienības mēroga izstāžu analīzes līdzās citām parādībām fiksē un akcentē atsevišķo mākslas skolu raksturīgās iezīmes un atšķirības, kuru pamatā ir nacionālās mākslas tradīciju apzināšana un tulkošana mūsdienu valodā. Nacionālo tradīciju problēma padomju tautu (un arī visas pasaules) mākslā kļūst aktuāla jau 60. gados. Turklāt ne tikai dekoratīvi

lietišķajā mākslā, bet arī tēlotājā mākslā, literatūrā, mūzikā. Rodas pastiprināta interese par tautas pagātnes vēsturi, par folkloru. Šī interese arvien pieaug, jo mūsdienās sakaru, zinātnes un tehnikas informācijas apmaiņas attīstības rezultātā mākslai draud zināma unificēšanās. Kā reakcija pret šo tendenci pasaulē atdzimst tautas māksla, populāra kļūst tautas mūzika, senie mūzikas instrumenti utt. Internacionālas ietekmes mākslā pastāvējušas vienmēr, rosinājušas un bagātinājušas ikvienas mākslas attīstību, bet kosmopolitisms draud nivelēt nacionālās atšķirības mākslā un padarīt to bezpersonisku. Tāpēc pēdējos desmit piecpadsmit gados no jauna sazeļusī tautas māksla. Tieši tautas mākslas tālākās attīstības jautājumiem padomju presē pašreiz pievērsta liela uzmanība.

Līdz ar šo problēmu paceļas daudzas citas — par tautas mākslas ietekmi uz profesionālo mākslu un otrādi, par pašdarbnieku snieguma atšķirību no tautas daiļamata meistaru darbiem u. tml. Grūtības rada tas, ka šodien vēl nav izstrādāta vienota tautas mākslas teorija, kas precizāk ļautu risināt stila problēmas arī profesionālajā mākslā, nav skaidrības arī terminoloģijā. Padomju presē risinās diskusijas par visiem šiem jautājumiem, notiek konferences. No Vissavienības izstāžu un starptautisko simpoziju pieredzes secināms, ka nacionālo mākslas tradīciju iedzīvināšanu var risināt trejādi:

- 1) profesionāli atdarinot tautas mākslas paraugus,
- 2) radoši interpretējot katras tautas etnogrāfisko mantojumu,
- 3) būtiskās nacionālās mākslas īpatnības sintezējot ar laikmeta prasībām atbilstošām mūsdienīgām formām.

Tautas māksla ir radusies noteiktā sava laika zemnieciskā vidē, tai šajā vidē bija utilitāra un estētiska nepieciešamība. Tagad, pārnesta citos apstākļos, citā laikmetā un vidē, tautas māksla zaudē savu īsto jēgu, saglabājot tikai ārējo formu. Tādējādi tā kļūst galvenokārt par suvenīru ražotāju sfēru. Pareizi izprotot šīs parādības būtību, daudzās zemēs tiek dibinātas mājažotāju un daiļamatnieku apvienības. Tā, piemēram, Polijā mums pazīstama apvienība «Cepelia». Līdzīgas apvienības ir arī Čehoslovākijā un citur. Rīgā šādas funkcijas pilda «Dailrade». Šādās apvienībās iesaistīto daiļamatnieku primārais uzdevums būtu visciešāk turēties pie tautas mākslas paraugiem, tos pētīt, profesionāli atveidot un pilnveidot, ceļot godā amata paņēmienus un tikumus. Paužot savu attieksmi pret darināmo priekšmetu, mākslinieks varētu piešķirt daiļdarbam nepieciešamo individuālā mākslas darba kvalitāti. Tomēr praksē vērojamas dažas visai diskutējamas parādības, piemēram, daļa Tautas daiļamata meistaru nepēta tautas mākslu vai arī dara to nepietiekami, cenšoties atdarināt profesionālās lietišķās mākslas paraugus un paņēmienus. Mūsdienu tautas mākslas attīstības perspektīvas ir nopietns jautājums, kuram būtu jāvēlta īpašs apskats.

Tautas etnogrāfiskā mantojuma radoša interpretācija (otrais tradīciju risinājuma veids) vispirms uzliek māksliniekam pienākumu šo mantojumu labi pārzināt. Turklāt nevis intuitīvi, bet konkrēti, lai varētu brīvi un

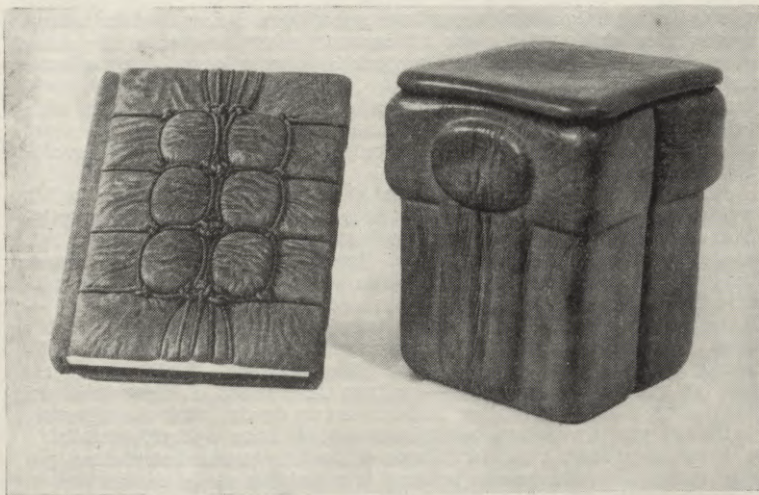
radoši rīkoties ar šo monolīto pagātnes mantojumu. Stabila, gadsimtu gaitā izveidojušies tautas māksla var būt ierosmes avots un meistarības skola arī profesionālim. Tautas mākslā var meklēt padomu formu, apjomu, kompozīciju izvēlē, materiāla estētisko un fizikālo īpašību apzināšanā, rotājuma veidošanā. Tāpēc pat dizains izmanto tautas mākslu, pētot priekšmetu funkcijas izpratnes nianšes. Tautas arhitektūrā, mēbeļēs — visur sastopam loģisku risinājumu un harmoniju, jo tās radušās ilgstošā evolūcijā, pirms ieguva galīgo formu.

Etnogrāfiskā mantojuma apzināšana un radoša izmantošana palīdz bagātināt šodienas profesionālās lietišķās mākslas stilu, veidot to spilgtāku, emocionālāku, savdabīgāku. No šī mantojuma šodien visvairāk tiek smeltas formālās, stilistiskās iezīmes. Pirmkārt jau priekšmetu formas. Keramikā līdztekus brīvam rokas plastā veidojumam tiek saglabāts tradicionālais virpojuma paņēmieni, saimniecības trauku formas un tipi — bļodas, podi, vēderainās piena krūzes, zaru kannas, skābputras trauki, alus kausi, dižciltīgie svečturi, kuros zemes smagnējība savijas ar zemnieku baroka greznību. Arī skanīga glazūra. Šādu tendenci — sintetēt etnogrāfisko ar mūsdienīgu izteiksmi — redzam A. Zūriņas, S. Cihovskas, arī D. Krastiņa, S. Zāles, E. Zariņas, N. Menteles un daudzu citu autoru darbos.

Līdzīga pieeja vērojama arī mākslinieciskā koka apdarē, piemēram, A. Lapsiņa dailradē. Viņa darinātajos skābputras trauku kompleksos, panniņu servīzēs un alus kausos principā ir saglabātas senās trauku formas. Toties šo priekšmetu elegantajā līnijā un virsmas plūsmā, šķiedras tekstūras zīmējumā pasvītrotā māksliniekam piemītošā laikmetīgā stila izjūta. Savdabīgu tautas mākslas ornamenta, arhitektūras formu un folkloras pārkausējumu redzam A. Spurava darbos, it īpaši svečturos. Atšķirībā no citiem savas paaudzes māksliniekiem A. Spuravs mērķtiecīgāk veido individuālo stilu, organiski pietuvojoties tautas mākslai, kaut arī ne katrreiz tas vienlīdz labi un veiksmīgi izdodas.

Visplašāko arheoloģisko materiālu sniedz atrastās rotaslietas. Tās varētu būt neizsmeljams ierosmes materiāls mūsu rotkaleim. Tomēr apbrīnojami neelastīgi, pat inerti šī bagātība tiek izmantota. Darinot rotaslietas, mūsu mākslinieki mēģina tās arhaizēt ar parupju, pat nemākulīgu apdari, tādā naiivā, primitīvā veidā pasvītrotot to šķietamo etnogrāfiskumu. Bet māksliniekam ar speciālo profesionālo izglītību būtu jāsaprot, ka formu un elementu pārfrazējumiem nav nekā kopīga ar jaunradi.

Latviešu etnogrāfijā atspoguļojas apbrīnojami pareiza metāla īpašību izpratne un tā lietpratīga izmantošana. Jau mūsu ēras pirmajos gadsimtos metālu prata metināt, stiept, vīt, tīt, sablīvēt, placināt, vārdu sakot, pēc vajadzības pakļaut priekšmeta praktiskajam un dekoratīvajam uzdevumam. Seno laiku meistari pazina arī lodēšanu, inkrustāciju, ažuros griezumus, emaljas aplikumus uz bronzas, tāpat metāla priekšmetu sudrabošanu un zeltīšanu. Tomēr šodien ne tuvu neizmantojam un neprotam likt lietā visus tos izteiksmes līdzekļus, ko pārzināja mūsu senči. Tāpēc bieži ejam pa vieglāko ceļu — gūstam efektu uz skaista dzintara rēķina, bet



V. Baltoka. Viesu grāmata, kārbīņa. Āda. 1975

metāla rotu apdarē esam diezgan nevarīgi, vienveidīgi. Prakse apliecinājusi, ka novatorisms bieži vien ir aizmirstas tradīcijas atklāšana no jauna. Rotu mākslā šāds novatorisms būtu isti svētīgs. Vēlā dzelzs laikmeta rotām (8.—12. gs.) salīdzinājumā ar iepriekšējo periodu raksturīga noplacināta forma. Šāds paņēmieni ļāva iegūt lielāku virsmas laukumu, kuru varēja spoži nopulēt, tādējādi panākot lielāku dekoratīvu efektu. Arheoloģiskie materiāli liecina par to, ka pulētā metāla virsma nav tikai īgaunu metālmākslai raksturīga. To cienījuši arī mūsu priekšteči. Tāpēc J. Gagaiņa pulētos misiņa un kapara traukus arī varētu vērtēt kā novatorismu, kas radies uz latviešu mākslas aizmirsto tradīciju bāzes.

Būtu netaisni noliegt to mākslinieku radošo devumu, kuri uzmanīgi studējuši arheoloģisko materiālu un mēģinājuši savdabīgi pārstrādāt tā formas savos darbos, kā to dara, piemēram, A. Naika, V. Lenke, I. Neilande, E. Veidemanis un citi. Tomēr mūsu juveliermākslai kopumā trūkst stilistiskas viengabalainības. Iespējams, ka šīs parādības pamatā ir rotaslietu specifika — jutīgi reaģēt uz modes prasībām. Bet arheoloģiskie materiāli ļauj konstatēt, ka juveliermāksla jau izsenis pakļāvās spēcīgām ietekmēm. Tās nākušas no Eiropas dienvidiem, no Skandināvijas, austrumslāvu zemēm, bet vienmēr asimilējušās ar vietējām tradīcijām. Tas acīm-

redzot notika tāpēc, ka Latvijā bija ļoti spēcīgi izkopta vietējā stila izjūta. Domāju, ka patlaban esam zaudējuši šo stila stabilitāti.

No bezgala daudzveidīgā etnogrāfiskā ornamenta mūsu profesionālajā mākslā pašlaik dominē galvenokārt saulīte un saules jeb austras koks. Latviešu etnogrāfijā saulīte ir galvenais gaismas simbols, un ornamentā tā parādās dažādos veidos — no vienkārša līdz sarežģītākiem veidojumiem — t. i., no taisno un slīpo krustiņu šķērsota apla līdz ziedu rakstam. Arī saules jeb austras koks simbolizē rītausmu, saules starojumu un rotājumā veidojas kā augošas formas kārtojums. Tautas mākslā tas izaudzis no dabas parādību vērojuma un atspoguļo saules mirdzošo staru plūsmu. Šajās etnogrāfiskajās formās ietvertais dabas vērojums sasaucas ar cilvēku tieksmi pēc visa gaišā un labā. Līdzīga rakstura elementi, kas simbolizē sauli un dzīvību, sastopami arī citu tautu mākslā, un domājams, ka tieši to zemtekstos ietvertais vispārcilvēcīgais, humānais saturs padara šos elementus par obligātu mākslas nacionālā kolorīta sastāvdaļu. Tomēr mūsdienu lietišķajā mākslā etnogrāfiskie elementi nereti kļūst par zīmēm, kuras spekulatīvi izmanto, lai radītu mākslas tautiskuma iespaidu. Bieži šāda pieeja saulītes motīvam ir vērojama kokgriezumos. Konstruktīvi vienkāršu kārbīņu, kuras struktūra prasa arī vienkāršu, racionālu dekoru, izgrezno saulītēm, tādējādi pieliekot tai tautiskuma vizītkarti. Nereti šāda pieeja vērojama arī ādas plastikā, sevišķi lietišķās mākslas kombināta «Māksla» meistaru darbos.

Attiecīgajā kompozīcijā saulītei organiski jāsaaug ar priekšmeta pamatformu un darba saturu. Mūsu profesionālajā mākslā šādam risinājumam atradīsim daudzus labus piemērus. Tā kopformas uzbūvē un rotājošās detaļās saulīte un saules koka variācijas parādās S. Šmidkenas un L. Lukšo dārza keramikā «Ziedošais koks», savdabīgā veidā austras koks projicējies V. Melnaces dekoratīvajā keramikā «Koks». To pašu varam teikt arī par citu autoru darbiem. Koka mākslinieciskajā apdarē šos motīvus redzam A. Meldera sporta balvu griezumos; metālmākslā — svečturu un balvu rotājumos V. Zibeņa un I. Gulbes kalumos. Saulītes un austras koka elementi bieži tiek izmantoti rotu komplektu formās.

Visorganiskāk ar sižetu etnogrāfiskie elementi saplūst tekstilmākslā. Kā piemēru varētu minēt R. Bogustovas gobelēnu «Darbnīcā», L. Braunas gobelēnu «Tautas dziesma», vairākus G. Barkāna darbus — «Priede», gobelēnu ciklu «Austras koki» u. c. Manuprāt, tieši G. Barkāna gobelēnos etnogrāfiskie elementi viskompaktāk iekļaujas vispārējās kompozīcijas uzbūvē un noskaņā, aplicinot mākslinieka izkopto stila izjūtu.

Tautas mākslas tradīciju radoša interpretācija var izpausties arī tādējādi, ka vispārinātās, dekoratīvās formās tiek attēlota folkloras tematika — tautas dziesmu un pasaku motīvi u. tml. Savdabīgus žanriskus cilņus veidojusi, piemēram, L. Medniece (sienas dekorī «Tumša nakte, zaļa zāle» vai «Ķekatas»). Ipatnēji ir P. Martinsona velni un citi ar folkloras tematiku saistītie darbi.

Tekstilmākslā folkloras tematikai savā laikā pievērsusies A. Baumanes,

aužot gobelēnus «Bāleliņi», «Pilskalns», «Pūra lādes motīvi», R. Bogustova — gobelēnā «Vērpēja, tinēja, audēja», L. Postaža — kompozīcijā «Papardes zied», kā arī daudzi citi mākslinieki.

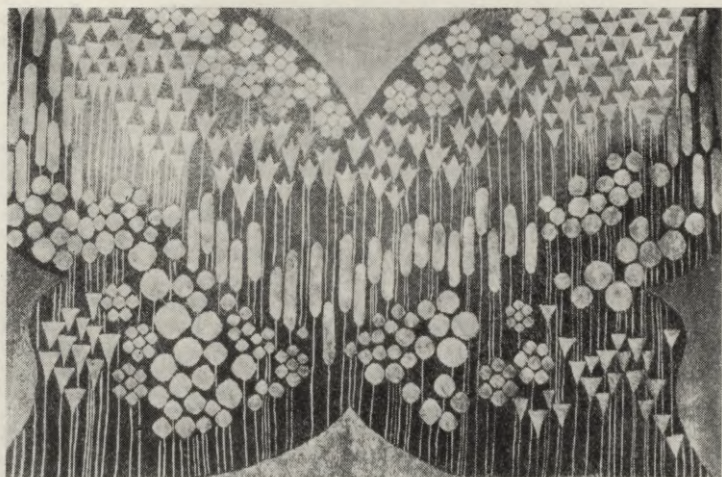
Koktēlniecībā šajā ziņā raksturīga ir A. Meldera dailrade (tautu meitas, zelta ābeles motīvi), arī U. Salaka dancotāji un tamlīdzīgi darbi.

Trešā tautas mākslas tradīciju iedzīvināšanas līnija saistās ar specifiskām nacionālām iezīmēm mūsdienu profesionālajā dekoratīvi lietišķajā mākslā. Tautas mākslas tradīcijas te ienāk ar savām būtiskajām īpatnībām un pazīmēm, kas izturējušas daudzu gadsimtu laika pārbaudi un sakņojas tautas mentalitātē. Risināt lietišķās mākslas uzdevumus saskaņā ar galvenajām padomju mākslas attīstības līnijām un laikmetīgām internacionālām ierosmēm, tanī pašā laikā saglabājot nacionālās mākslas specifiku, pa spēkam tikai profesionāli augsti attīstītai mākslai. Meklēt un noteikt šīs būtiskās īpatnības, saskatīt to atbalsi mūsdienu latviešu padomju profesionālajā lietišķajā mākslā ir viens no mākslas zinātnes uzdevumiem.

B. Vipers uzskatīja, ka tautas māksla jāpēta saskaņā ar vēsturiskās attīstības likumsakarībām, jāatklāj tradīciju pamatvērtības un jāizseko to nepārtrauktības līnija. Tāpēc, meklējot latviešu tautas mākslas pamatvērtību stūrakmeņus, vispirms pievēršamies ornamentam un tautas celtniecībai.

Latviešu etnogrāfiskajam ornamentam raksturīgs stingrs ģeometriskums, stūrainas formas un plakņainība. Dažādas rotājošās formas ir savrup norobežotas, tās organiski neapvienojas savā starpā, nepakārtojas cita citai, lai radītu jaunu kopformu. Sarežģītos kārtojumos elementus vienkārši nostata blakus citu citam, bet kompozicionāli tos sasaista ritms. To redzam dažādu novadu tautas tērpu rotājumos — blūžu piedurkņu rakstos (piemēram, Rucavas «krūmi»), villaiņu apmaļu rakstos (Zemgales un Krustpils villainēs) u. c. Formu aprautību un savrupību var novērot daudzās rotās no 8.—12. gs., piemēram, zemgaļu rotadatās. Raksta ritmiskā kārtojumā bieži vērojams rotājošo elementu vai formu paralēlisms un analogija, kad viena forma, bagātīgi variējoties, rada arvien jaunas līdzīgas formas. Tas redzams dažādos prievīšu rakstos un audumos. Analogijas principu mēs vērojam arī latviešu tautas dziesmās, piemēram, cilvēku dzīves gaitas tajās arvien saistītas ar dabas norisēm. Formu paralēlismu un analogijas principu šodien varam saskatīt daudzos mūsu dekoratīvi lietišķās mākslas darinājumos, piemēram, tekstilmākslā, analizējot tīri formālus izteiksmes līdzekļus. Tā R. Heimrāta gobelēnā «Pīlsgadības svētki», A. Baumanes «Pilskalnā» un citu autoru kompozīcijās spilgti izteikts paralēlisms, bet formu un krāsu analogija spēcīgāk iezīmējas G. Barkāna gobelēnā «Saulgrieži», E. Vigneris kompozīcijā «Zaļā zeme», R. Heimrāta gobelēnā «Puķu pārdevējas».

Dažādu savrupu rotājošo formu sabīdījums raksturīgs kokgriezuma un keramikas plastiskajām sienas dekoru kompozīcijām. Tā P. Stipra kokgriezumos (piemēram, «Mežmala», «Celtsnis pār Vecrīgu») vērojama dažādu savstarpēji izolētu detaļu un elementu ritmika. Šie elementi nepakļau-



I. Austriņa. Pavasaris dārzā. Gobelēns. 1975

jas cits citam, bet vienkārši «sabīdās». Līdzīgi piemēri ir L. Mednieces panno «Jāņu vakars», P. Martinsona dekoratīvais veidojums «Priekules Ikars» u. c. Detaļas, elementus, figūras visos minētajos darbos kopā satur ritms, kas, kā teikusi V. Muhina, katrai tautai ir savs un neatkārtojams. Ritms izpaužas arī tautas dejā un dziesmā. «Dekoratīvi lietišķās mākslas darinājumos ritms vijas cauri visiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu saskaņošanas paņēmieniem.»¹

Aplūkojot tautas celtniecības paraugus Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā, arhitektūras būvformās saskatām tieksmi pēc kopējās masas noslēgtības, taisno līniju un silueta akcentēšanas. Tādi ir varenie riju jumti, smagie, lēzenie jumta segumi virs ēkas gulbūves. Šo īpatnējo slodzes dominanti pār balstiem B. Vipera raksturojis kā «konstrukciju no augšas uz leju». Tieksme pēc kompaktas masas, plakņu un siluetu akcentēšanas skaidri izteicas arī latviešu jaunāko laiku mākslā, piemēram, tēlniecībā gan tās klasiķu T. Zaļkalna, E. Meldera, gan 60. gadu autoru — L. Davidovas-Medenes, J. Mauriņa, L. Blumberga un citu mākslinieku darbos. Šī savdabība iezīmējas arī mūsu keramikā. Akcentēts siluets, kompakta

¹ Freimanis K. Mūsu sadzīves skaistumam. R., 1970, 105. lpp.

forma raksturīga gan A. Žūriņas, S. Cihovskas, gan L. Lukšo un S. Šmidke-
nas un citu autoru darbiem. Ipatnējā «slodzes dominante pār balstiem»
redzama dekoratīvajā dārza keramikā kā formu risinājuma paņēmieni.

Rakstot un runājot par latviešu tautas mākslas formāli stilistisko struk-
tūru, vienmēr tiek uzsvērta arī tāda ipatnība kā vienkāršība un monu-
mentalitāte. Šis vispārinātais raksturojums ietver sevī mūsu tautas māks-
las galvenās iezīmes — gan etnogrāfiskā rotājuma racionālo, geometrisko
dabu, gan arhitektūras savdabīgo tektoniku, kas noteic tautas mākslas
vienkāršās, harmoniski izsvartās formu proporcijas un stabilitāti.

Pētot tautas mākslu, etnogrāfiskus paraugus, it īpaši audumus un rotas-
lietas, jākonstatē, ka rotājums veidojies apbrīnojami loģiskā saistībā ar
materiālu, priekšmeta konstrukciju un funkcionalitāti.

Salīdzinot 40.—50. gadu un šodienas latviešu lietišķi dekoratīvo māks-
lu, jāpriecājas, ka šim periodam raksturīgā vienpusīgā pieeja tautas māks-
las mantojumam ir pārvarēta. Šodien daudz labāk nekā 50. gados tiek
izprasta materiāla specifika un atrastas tam piemērotas jaunas izteiksmes
formas un apdares tehnikas. Funkcija, materiāls, tehnika, forma, de-
kors — tā ir tautas mākslas struktūra, kas augusi un attīstījusies reizē ar
to un ir tās dabā. Bet dekoratīvi lietišķajā mākslā visi šie komponenti,
izņemot funkciju, kalpo kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi, veidojot
šīs mākslas nozares «izejas pozīcijas». Tāpēc šodienas lietišķi dekorati-
vajā mākslā tautas mākslas tradīcijas pastāv kā fundamenta neatkarīgi no
tā, vai mākslinieks to apzinās vai ne.

Tautas mākslas krāšņums un izteiksmīgums vispilnīgāk koncentrējas
tieši tautas tērpos. Te visspilgtāk izteicas vēlēšanās rotāties, izdaiļoties. Lat-
viešu tautas tērpi pārsteidz ar savu kolorītu. Krāsas skaņojas apbrīnojami
drosmīgi, nebaidoties no asiem kontrastiem, no papildkrāsu grupējumiem.
Līdzās siltajiem te daudz auksto toņu. Kontrasts bieži izpaužas kā tumša
raksta kārtojums uz gaiša fona un otrādi. Bieži sastopami visai disharmo-
niski krāsu grupējumi: blakus zaļajam — zilais un sarkanais (Skrunda),
melnajam — sarkanais un zilais, violetais (Piebalga). Alsungas sarkani
dzeltenās un melnrūtotās sagšas sava spilgtuma dēļ ieguvušas tautā «tra-
kās drānas» nosaukumu. Tajā pašā laikā atsevišķu tērpa daļu — brunču,
sagšu krāszieda skanīgā polihromija tiek klusināta ar citu apģērba daļu
klusināto krāsu gammu, kopumā veidojot labskanīgu ansambli. Kaut arī
latviešu tautas apģērba krāsas ir spilgtas, kopējais tērpa ansamblis ir sa-
skaņots ar izcilu gaumi, kurā apbrīnojami prasmīgi izteicas tautas skais-
tuma izjūta un estētiskās atziņas.

Sadzīves priekšmetiem un ikdienas apģērbiem raksturīgās siltās krāsu
gammās — medaini dzeltenās, oranži brūnās, pelēcīgi zaļās — izvēli
acīmredzot rosinājuši Latvijas ziemeļnieciskā daba, kurā nav tādu spilgtu
kontrastu kā dienvidos. Interesanti atzīmēt, ka tieši šī siltā krāsu gamma
pēckara gados ilgu laiku dominē mūsu lietišķajā mākslā, ienesot tajā ma-
žorīgu, klusinātu lirismu. Toties pēdējā laikā visā savā krāšņumā un
daudzveidībā atplaukst krāszieda polihromija, kas arī sakņojas tautas

mākslas mantojumā. To apliecināja tekstilijas pēdējās lietišķās mākslas izstādēs. Šo darbu kolorīta kārtojumā izteicas tā īpatnā pretstatu līnija, kas jaušama tautas dziesmās un melodijās: liriskais, gaišais, priecīgais kontrastā ar melanholisko, dramatisko. Mums mīlas tādas skumjas tautas dziesmas kā «Tumša nakte, zaļa zāle» vai «Maziņš biju, neredzēju», «Saulīt tecēj' tecēdama», un mēs pazīstam arī brašās, spara pilnās dziesmas «Seši mazi bundzenieki», «Strauja, strauja upe tecēj'» vai «Kur tu teci, gaiļi manu?». Gan tautas liriskajā, gan arī dramatiski piesātinātajā dzīves vērojumā jūtams savdabīgs cildenums, kas sakņojas vienkāršībā un monumentalitātē. Velkot paralēles ar tekstilmākslu, varētu teikt, ka R. Heimrāta «Pilngadības svētki», E. Vīgneres «Kafijas kantāte», R. Bogustovas «Dzintarjūra» un citi gobelēni savā koloristiskajā risinājumā pārstāv pirmo — lirisko līniju, bet E. Vīgneres «Tīreļa noslēpums», A. Baumanes «Degoši koki», M. Zvirbules «Noktirne» — dramatiski spraigo. Folkloras pētnieks Jānis Alberts Jansons par tautas dziesmām teicis, ka «tautas dziesma ir svarīgs dokuments par cilvēka estētiskās dzīves izcelšanos un veidošanos — dokuments, kas šai ziņā maz izmantots un pētīts».¹ Tautas dziesmas, parunas, mīklas ir avots, kurā atzīpās un materiālu garīgās kultūras nacionālās specifikas pētišanai var smelties arī mākslas zinātne. Šādi pētījumi veikti, piemēram, dzejā. Vairāki dzejnieki, vispirms jau I. Ziedonis, savās runās un referātos akcentē tautas dziesmu bagātības, norādot, cik liela nozīme modernās dzejas attīstībā varētu būt folklorai.

Tautas dziesmās smeljamies nojēgu arī par tādām mūsu mākslas nacionālās specifikas iezīmēm kā emocionālais un racionālais, kas latviešu lietišķi dekoratīvajā mākslā pastāv paralēli cits citam un, domājams, sakņojas tautas garīgajā būtībā. Tautas dziesmās atklājas dabas skaistuma aizkustinātā zemnieka vērojums un mākslinieciskā iztēle:

«Ai, upīte, olainīte,
Tavu daļu likumiņu.»

Bet tajā pašā laikā viņš nezaudē īstenības izjūtu un spēju mērķtiecīgi izmantot šo skaistumu savā labā:

«Citā sēju miežus, rudzus,
Citā stādu apinīti,
Citu devu māsīpām
Paladziņus balināt.»

Tādus piemērus tautas dziesmās atradīsim bez gala.

Mūsdienu dekoratīvi lietišķajā mākslā šī «racionālās sākotnes» akcentēšana izpaužas formu matemātiskajā precizitātē, kas, bez šaubām, saistīta ar šodienas mākslinieku dzīves izjūtu, ar ZTR un dizaina ietekmi mākslā. Un tomēr šīs parādības būtība acimredzot ir daudz senāka un

¹ Dailes lokā. R., 1970, 27. lpp.

slēpjas dziļāk — tautai piemītošā dzīves izjūtā un uztverē. Tas atspoguļojas jau tautas celtniecības būvformu un pūra lādes tektoniskajā skaidrībā, māla un koka trauku loģiskajā formu vienkāršībā un ģeometrisko pamatformu konstrukcijās.

Racionāli izvērstu formu un rotājuma risinājumus vērojam tekstilijās (L. Kances pinumi, V. Vidukas kompozīcijas «Dzeltenais» un «Mana Piebalga»), koka tēlniecībā (J. Poļaka dekors «Loģika», O. Keterliņa, J. Plinčes, D. Spalles un citu autoru koka virpojums un griezumoss), ādas plastikā (A. Vanaga, I. Preisas, V. Baltokas, E. Priedkalna un citu autoru darbos). Keramikā šo līniju pārstāv D. Krastiņš, J. Dimza-Dimmiš, V. Jātniece, L. Lukšo, S. Šmidkena, P. Martinsons, I. Krolle.

Šīs tendences saskatām arī tēlotājā mākslā. Tomēr zem šī pārdomāti loģiskā kārtojuma emocionālais nav noraidīts pilnīgi. Tas pastāv kā mākslinieciskas individualitātes klātbūtne, un tāpēc darbs nav sausa konstrukcija, bet pārdzīvojums, kaut arī ietverts ierobežotā formu un priekšstatu lokā. Tā, piemēram, P. Martinsona keramikas grupas «Kubi» un «Vienība» nav tikai klasiski skaidri būvētas ģeometriskas formas, tajās jaušams arī pārdzīvojums, kas izteicas divu pretēju spēku — masas un kustības līdzsvarojumā. Arī V. Baltokas iesieto grāmatu rotājumā ģeometrisko detaļu šķietami sauso kārtojumu emocionāli kāpina materiāla faktūra un detaļu plastiskā apdare, gaismēnu rotaļa u. tml.

Savu patstāvību emocionālais gūst caur tēlaino, kas dekoratīvi lietišķajā mākslā parādās gan tieši, gan asociatīvi un sazarojas vairākos izteiksmes veidos. Piemērus emocionāli tēlainas formas veidojumiem mēs atradīsim nozarēs, kur galvenie izteiksmes līdzekļi ir forma un materiāls, bet tēlaina satura atklāsmei, piemēram, tekstilmākslā, kalpo kolorīts un dekoratīvo detaļu atlase. Sikplastikas žanrā emocionālo paužu humorpilns, dzirkstošs, drastisks tēlojums. Bet romantiskais un sentimentālais laiku pa laikam sevi mākslā atgādina kā intelektuālā un racionālā pretmeti.

Tautas dziesmās dabas vērojumi un dabas cilvēciskošana bieži pāraug simbolos. Nereti ozols, liepa, vanags un irbe, tāpat mēness, saule tautas dziesmās identificēti ar tautu dēlu vai tautu meitu. Sevišķi tas raksturīgs kāzu dziesmām. Zemtekstiem un simboliem, kurus sastopam tautas dziesmās, kaut vai populārajā pantā «melna čūska miltus mala» un citos, ir zināmas paralēles ar ģeometriskā rotājuma dabu. Rotājuma simboliskā sākotne ietver sevi reālus priekšstatus. Tādi reāli priekšstati saskatāmi jau vēlā dzelzs laikmeta zoomorfo piekariņu stilizācijā, bet vēlākajos laikos Latgales māla rotallietās — pīlītēs un svilpauniekos. Profesionālajā mākslā, sevišķi monumentālajā tēlniecībā, šī savdabīgā saikne starp ģeometriski vispārināto, simbolisko un dzīves īstenību vērojama konkrēto formu vienkāršojumā. Tāds, piemēram, ir Salaspils memoriālais ansamblis, kurā skaidri iezīmējas reālo formu ģeometriskais vienkāršojums, to smagnējais ritms, lakonisms un monumentā ietvertais dramatiskais zemteksts. Šīs tradīcijas izmantotas arī agrāk — K. Zāles veidotajā Brāļu kapu ansambli, T. Zaļkalna pieminekli R. Blaumanim un citos monumentālās tēlniecības

veidojumos. Dekoratīvajā dārza keramikā līdzīgu pieeju apliecina D. Krasīņa «Zvejniece», P. Martinsona «Zēns ar kuģi» un «Meitene», L. Mednieces sikplastikas grupa — triptihs «Mūžs» un citi darbi.

Nacionālo specifiku mākslā var paust arī materiāls un rotājuma tehnikas. Domāju, ka lina, bērza tāss, niedru un salmu lietojums piešķir mūsu lietišķajai mākslai nacionālu kolorītu. Tā R. Blumbergas tekstilijās lins ir ne tikai spilgts mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, tas piešķir darbam arī tautiskuma iezīmes. To pašu varam teikt par mezglojuma tehniku.

Mūsu republikas ādas plastika apdares ziņā (cūkādas lietojums, lina diegu dekoratīvie šuvumi, ažūrās aplikācijas, akcents uz rotājošām tehnikām) ļoti pārliecinoši atšķiras no ādas mākslinieciskās apdares citu tautu lietišķajā mākslā, piemēram, no mūsu tuvāko kaimiņu — igauņu un lietuviešu darbiem ādas plastikā.

Dzimtenes dabā smeltās ierosmes un pārdzīvojumi rod poetizētu atspoguļojumu daudzu mākslinieku darbos. Izjustu dabas formu interpretāciju keramikā sniegusi M. Dimza-Dimme («Sēnes», «Atkusnis»), V. Jātniece («Zemes ritmi»), poetizētu dabas tēlu gobelēnos — I. Austrīņa («Lini», «Pavasaris dārzā»), G. Barkāns («Bērzs»), V. Jansone («Pienepu laiks»), R. Bogustova («Dzintarjūra») un citi autori, ādas plastikā — A. Štrauhs dekoru ciklā ar kokiem dažādos gadalaikos. Dzimtā daba, tās flora un fauna dekoratīvi lietišķajā mākslā atspoguļojas gan tiešā, gan asociatīvi tēlainā veidā un piešķir mākslas darbam nacionālās specifikas iezīmes.

Katras nacionālās mākslas skolas ietvaros var darboties arī tādas radošās individualitātes, kuru daiļrade ne vienmēr iekļausies pastāvošo tradīciju lokā. Tomēr ne ikreiz jauni paņēmieni, jaunu ceļu meklējumi jau noliedz tautas mākslu. Jāskatās dziļāk, jāpēta, kā jaunais bagātina un paplašina tradīcijas. Tradīciju attīstīšana ir katra laikmeta mākslinieku uzdevums.

FUNKCIONĀLĀ SCENOGRĀFIJA ILMĀRA BLUMBERGA DAIĻRADĒ

Funkcionālā scenogrāfija kā skatuves iekārtojuma metode jaunu apliecinājumu padomju teātros guva sešdesmito gadu beigās.

Piecdesmito gadu otrajā pusē un sešdesmito gadu sākumā, salīdzinot ar iepriekšējiem gadiem, scenogrāfijas mākslā bija vērojams straujš pacēlums, un padomju mākslas zinātnē dekorāciju mākslas risinājuma paņēmus apzīmēja ar terminu «tēlojošā režija» (изобразительная режиссура).¹ Sešdesmito gadu otrajā pusē turpinājās tālākais kvalitatīvais scenogrāfijas attīstības ceļš, kas sazarojās vairākās gultnēs, pie tam par vienu no spēcīgākām atzarēm skatuves ārējā ietērpā daudzveidīgo paņēmieni vidū kļuva tā dēvētā «deistvennaja scenografija», kas burtiskā tulkojumā no krievu valodas nozīmē — aktīvā, iedarbīgā, efektīvā scenogrāfija. Minētais scenogrāfijas veids latviešu mākslas zinātnē vēl nav guvis noteiktu apzīmējumu, tādēļ atļaušos to nosacīti nosaukt par funkcionālo scenogrāfiju, lai gan šis apzīmējums nespēj pilnībā izteikt mūsdienu scenogrāfijas mākslā notiekošos procesus. Taču J. Rakitinas izteiktā doma, ka dekorāciju funkcionālisms nodrošina scenogrāfijai aktīvu lomu izrādē², dod mums tiesības lietot (lai gan nosacīti) šo terminu, attiecinot to uz scenogrāfijas iedarbīgumu, aktivitāti mūsdienu teātra uzvedumos.

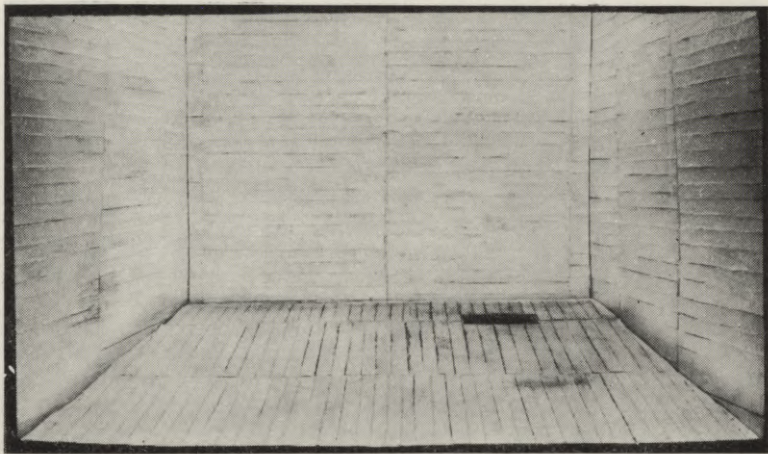
Funkcionālās scenogrāfijas metodes pielietojums izrāžu mākslinieciskajā risinājumā ir saistīts ar teātra attīstības vispārējām likumsakarībām.

No vienas puses, mūsdienu padomju scenogrāfi daudzējādā ziņā smel iedvesmu padomju mākslas 20. gadu revolucionārajās tradīcijās, kad funkcionālā scenogrāfija, pārstāvējot konstruktīvā virziena izpausmes teātra mākslā, pieteica sevi kā aktīvu spēku. Divdesmito gadu padomju teātra novatoriskie meklējumi lielā mērā ietekmēja arī progresīvās Rietumeiropas teātra mākslas veidošanos — B. Brehta episko teātri un dramaturģiju, E. Piskatora politisko teātri Vācijā, E. Buriana teātri Čehoslovākijā.

No otras puses, šodien teātra mākslinieku daiļrades meklējumus nosaka arī daudznacionālā padomju scenogrāfijas savstarpējā mijiedarbība un arī starptautiskās scenogrāfijas mākslas pieredze.

¹ Нехорошев Ю. Изобразительная режиссура в пути. — «Театр», 1962, № 10, с. 97.

² Ракина Е. От конструкции — к театральному зданию. — «Декоративное искусство СССР», 1974, № 3, с. 27.



I. Blumbergs. Dekorācija A. Upīša lugai «Žanna d'Arka», 1973

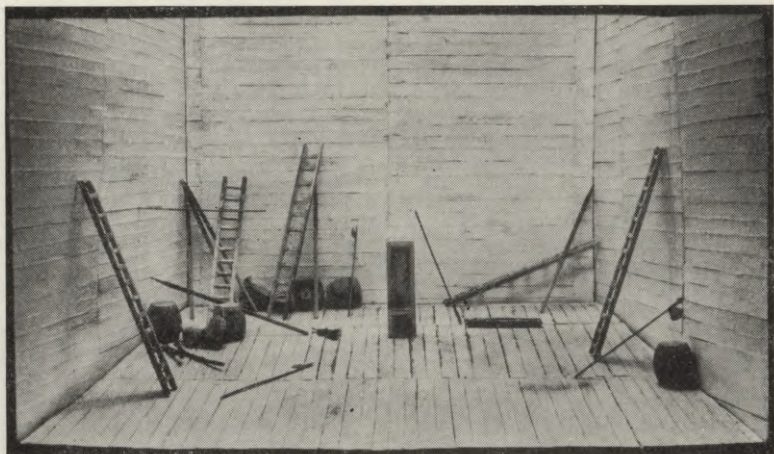
Tādējādi skatuviskā risinājuma principiem raksturīga stilu, paņēmienu, izteiksmes līdzekļu daudzveidība. Taču tieši funkcionālās scenogrāfijas metode kļuvusi par vienu no galvenajām metodēm gan redzamāko mūsdienu padomju, gan arī Rietumeiropas mākslinieku daiļradē. Kā piemēru varētu minēt D. Borovska, S. Barhina, E. Kočergina (PSRS), J. Svoboda (Čehoslovākija), R. Cimmermaņa (VDR), S. Džekoba (Anglija), K. Egemara (Norvēģija) un citu mākslinieku¹ darbību funkcionālās scenogrāfijas jomā.

Padomju mākslas zinātnieks D. Berjozkins raksta, ka mākslinieks, kas apliecina funkcionālo scenogrāfiju, tiecas atklāt galvenokārt dramatiskā konflikta būtību, ņemot vērā režisora izstrādāto attiecīgās izrādes darbības partitūru un lugas norises gaitā aktiera un scenogrāfijas nepieciešamo savstarpējo mijiedarbību, saskaņotību.

Funkcionālā scenogrāfija atšķirībā no statiskā, neitrālā skatuviskā iekārtojuma ir dekorācija — darbība, tā «nosaka uzveduma formu un it kā fokusē, koncentrē uzmanību uz noteiktu lugas ideju»². Tādas dekorācijas nozīmi pa lielākai daļai nosaka funkcionālais, nevis dekoratīvais vai

¹ Stage Design Throughout the World Since 1960. Bruxelles, 1973.

² Blumbergs I. Scenogrāfija ir domāšana telpā. — «Literatūra un Māksla», 1975, 9. aug., 8. lpp.



I. Blumbergs. Dekorācija A. Upīša lugai «Žanna d'Arka». 1973

attēlojošais raksturs. Scenogrāfs atrod lugas idejas atklāsmei atbilstošu ietilpīgu dinamisko skatuves formu, kura attīstās un veidojas, izrādes gaitā pārtopot, iezīmējot lugas sākumu, kulmināciju un finālu. Skatuviskā formas ritmu nosaka lugas žanrs, režisora iecere un pārējie kompozīcijas elementi, kas piedalās izrādes tēla veidošanā.

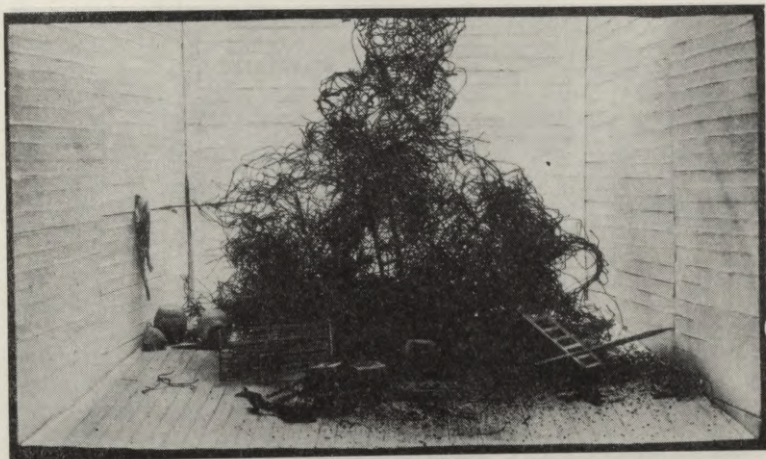
Funkcionālās scenogrāfijas ietvaros skatuves ietērpā meklējumi ietiecas dziļumā. Uzveduma scenogrāfiskais risinājums reizē ar režisora ieceri cenšas atklāt lugas filozofiskos zemtekstus un līdz ar to aktivizēt skatītāja uztveri.

Funkcionālās scenogrāfijas metode saista vairāku latviešu scenogrāfu — M. Kitajeva¹, A. Freiberga, T. Švecas, I. Blumberga un citu mākslinieku uzmanību.

Šajā rakstā sīkāk pakavēsimies pie scenogrāfa Ilmāra Blumberga darīdies.

1972. gadā Ilmārs Blumbergs ir beidzis T. Zaļkalna Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmiju. Tūlīt pēc akadēmijas beigšanas I. Blumbergs sāka strādāt par mākslinieku J. Raiņa Akadēmiskajā Dailes teātrī, līdztekus

¹ M. Kitajevs 1973. gadā sāka strādāt par scenogrāfu A. Puškina Akadēmiskajā drāmas teātrī Ļeņingradā.

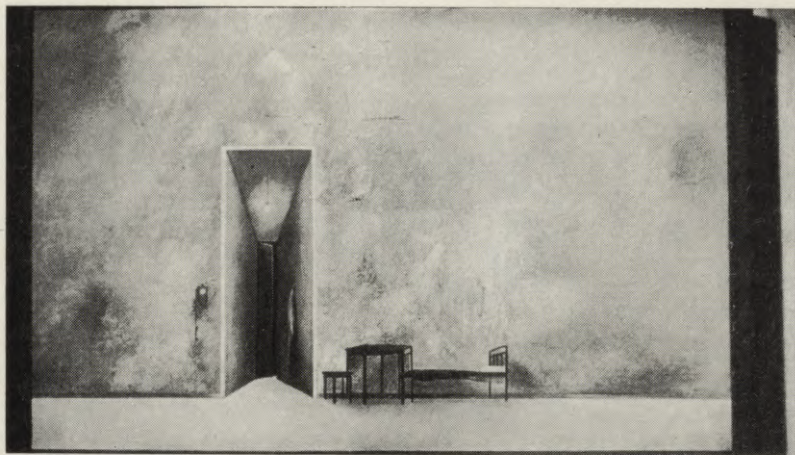


I. Blumbergs. Dekorācija A. Upīša lugai «Žanna d'Arka», 1973

veidojot skatuviskos ietērus (pa lielākai daļai klasisko lugu uzvedumiem) gandrīz visos republikas dramatiskajos teātros (A. Upīša «Žannai d'Arkai» Krievu drāmas teātrī, 1973; pēc V. Majakovska daiļrades iestudētai «Mistērijai par cilvēku» Jaunatnes teātrī, 1973; A. Čehova «Trim māsām» Valmieras teātrī, 1975; Rasina «Fedrai» Akadēmiskajā drāmas teātrī, 1975, utt.). Mākslinieka daiļrades meklējumi saista dažādu koncepciju režisorus, kuri tiecas atklāt dramaturgiskā materiāla filozofiskā zemteksta slāņus.

Teātra mākslinieka darbā I. Blumbergs ieliek daudz pūļu, strādājot kaislīgi, pašaizliedzīgi. Scenogrāfijas mākslā viņš ir arī režisors. Māksliniekam piemīt neparasti asa dramaturgiskā materiāla izjūta, individuāls skatījums — savu tēmu viņš risina varenī, pārliecinoši. I. Blumbergs vienmēr domā par izrādes vienību, par tās koptēlu, par dekorācijas sistēmu, kas veido visdažādākos kontaktus ar aktieriem.

Ilmārs Blumbergs ir viena no spilgtākām individualitātēm latviešu padomju scenogrāfijā. Funkcionālās scenogrāfijas ietvaros viņš pārstāv intelektuālo virzienu, jo savos skatuves ietēros netiecas pēc iluzori konkrēta darbības vietas apzīmējuma. Viņš veido tādas skatuviskas kompozīcijas, kas dzīvo pēc dramaturgiskās darbības likumiem un atklāj lugas ideju, tās zemtekstu.

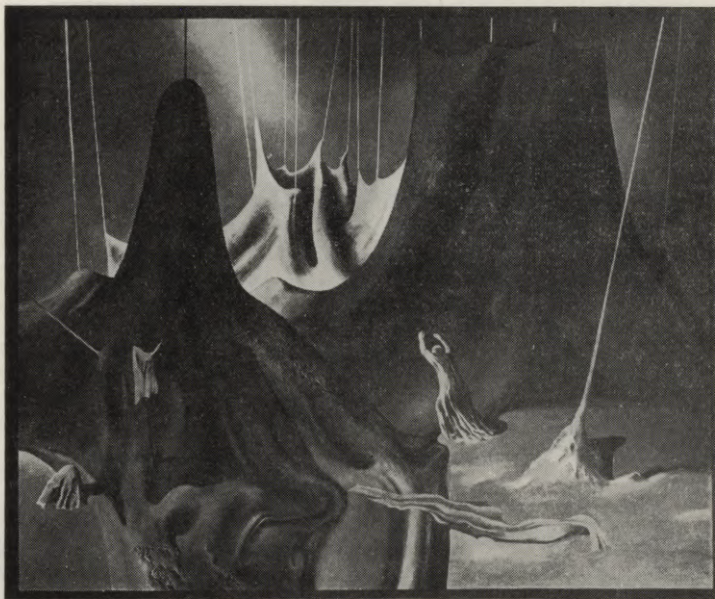


I. Blumbergs. Dekorācija A. Volodina lugai «Pieci vakari». 1971

Šādā aspektā aplūkojot I. Blumberga daiļradi, atcerēsimies progresīvā angļu režisora Pitera Bruka atzinumu, ka teātris ir darbības māksla un scenogrāfs atšķirībā no gleznotāja un tēlnieka darbojas četrās dimensijās, izmanto telpu, kustību, laiku un rada dinamisku izrādes tēlu.

Summējot un prasmīgi pielietojot funkcionālās scenogrāfijas izteiksmes līdzekļus, I. Blumbergs veido tādas izrādes koptēlus, kas līdzīgi seismogrāfam jutīgi reaģē uz lugas darbības vissmalkākām norisēm.

Funkcionālās scenogrāfijas sākotnējā fāze I. Blumberga daiļradē vērojama A. Volodina lugas «Pieci vakari» skatuves ietērpā (rež. M. Ķimele, Valmieras drāmas teātris, 1971. g.). Iestudējums veidots racionāli un lakoniski. Izceļot lugas ideju un režisores iecerī, I. Blumbergs izveidoja plastisku skatuves formu, kas palīdz atklāt lugas varones pārdzīvojumus, viņas vientulību, cerības, dzīves perspektīvas. Skatuves telpu pāršķēļ sienas plakne. Pie sienas novietots galds, krēsls, dzelzs gulta, vecas konstrukcijas telefona aparāts. Skatuves dziļumā šaurs gaitenis, kas noslēdzas ar melnām durvīm. Kad lugas varone pārdzīvo smagus vai arī gaišākus dzīves brīžus, siena maina savu stāvokli, piemēram, lēni novirzās dziļumā. Paveras skatuves plašums. Skatītājs gandrīz vai fiziski izjūt plašumu un, dzīvojot līdzīgu varones cerībām, gaidām, it kā redz paveramies jaunus apvārsņus viņas turpmākajā dzīvē.

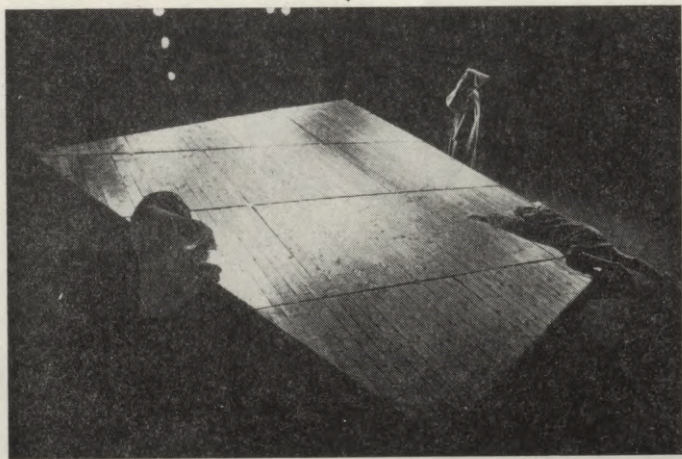


I. Blumbergs. Dekorācija Ž. Rasina lugai «Fedra». 1975

Šajā skatuves ietērpā jau iezīmējās funkcionālās scenogrāfijas metode. Nākamajā darbā — A. Upīša lugas «Žanna d'Arka» (rež. LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks A. Kacs, Krievu drāmas teātris, 1973. g.) skatuves ietērpā I. Blumberga scenogrāfiskais risinājums līdztekus režisora koncepcijai atklāj drāmas pamatideju. Izrādes centrā izvirzīta legendārās Žannas d'Arkas personība kā franču tautas ilgu un mērķu iemiesojums. Atbilstoši režisora koncepcijai scenogrāfs ir atteicies no konkrētas darbības un sadzīves vides attēlojuma. Uz skatuves mēs neredzam simtgadu karā izmocīto Franciju, nav franču galma spožuma, Domremī ciemata, Ruānas turgus laukuma.

Uzveduma dekorācijā liela nozīme ir vispārināti nosacītam, gandrīz simboliskam skatuves telpas risinājumam un lietu — priekšmetu pasaulei.

Uz skatuves skatītājam atklājās balts, sterils četrstūris. Šī sterilā telpa ar baltajām sienām un grīdu ir Žannas tragiskā likteņa metaforisks



I. Blumbergs. Dekorācija H. Ibsena lugai «Brands». 1975

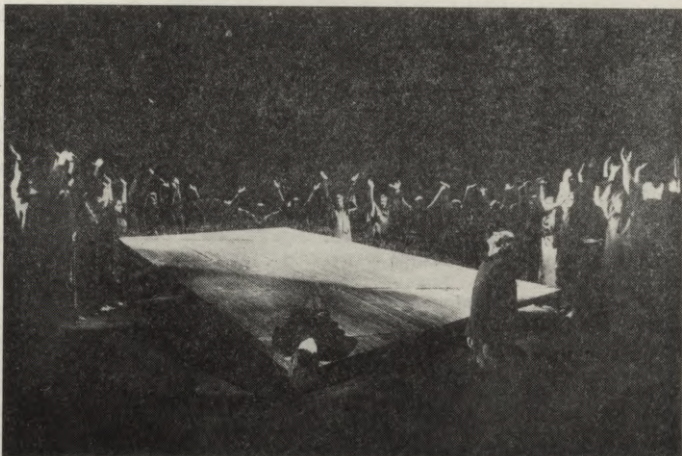
iemiesojums. Šai norobežotajā pasaules daļiņā — baltajā četrstūrī piedzimst un sabrūk Žannas gaišā ideju pasaule, viņas pašaizliedzīgā cīņa par brīvu un laimīgu Franciju.

I. Blumberga skatuviskais ietērpis ir mūsdienīgs vides interpretējums, «tas ir pavērsiens no glezniecības uz plastiku, uz telpiskiem objektiem»¹. Seit liela nozīme ir reāliem naturāliem priekšmetiem.

Izrādes gaitā katra persona kaut ko uznes un atstāj uz skatuves. Pakāpeniski visa telpa tiek piegrūžota ar dažādām dražām, ubagu tarbām, stieplēm, kāpnēm un tamlīdzīgi, un līdz ar to tiek iznīcināts telpas gaisums, skaidrība, tīrība.

Priekšmetiskās vides atribūtus — dažādus rekvizītus I. Blumbergs saliedē savdabīgā dramaturģiskā sistēmā. Lietu «dzīve» uz skatuves «pavada» personāža rīcību un simboliski paplašina vārdiskā materiāla informatīvo jēgu. Priekšmeti, ko aktieri sanes uz skatuves, ir savdabīgi simboli. Tā ieroči, bruņutērpi, galma greznumi, garīdznieka sutana, trauki, drānas, virves utt. ir rupjās varas personificējumi. Visa šī priekšmetu kaudze ir ne tikai garīdznieku liekulības, virsnieku cinisma, brutalitātes, valdošo aprindu pērkamības, vienaldzības iemiesojums. Lugas darbības

¹ Rakitina J. Dekorācijas realitāte. — «Māksla», 1974, № 2, 4. lpp.



I. Blumbergs. Dekorācija H. Ibsena lugai «Brands». 1975

gaitā tie veido dinamisko «sārta dramaturģiju»¹ — kurināmo, uz kura sadedzina Žannu d'Arku.

Ilmāra Blumberga veidotā scenogrāfija kopā ar aktieru spēli vada izrādes notikumu gaitu noteiktā kāpinātas ekspresijas virzienā, līdz sasniedz augstāko kulmināciju — Žannas sadedzināšanu uz sārta.

Tādējādi I. Blumberga scenogrāfiskais risinājums vēršas pie skatītāja izteiles spējām, nodibina ar skatītāju intelektuālu kontaktu, dod drāmas idejas vispārinātu tēlu.

«Žannas d'Arkas» scenogrāfiskais risinājums saista ar dramaturģijas, režisūras un aktieru spēles mijiedarbību, tas pakļaujas drāmas prasībām, uzveduma idejiski mākslinieciskajiem uzdevumiem.

Par spilgtiem notikumiem teātru dzīvē un I. Blumberga dailradē jāuzskata Ž. Rasina «Fedras» un H. Ibsena «Branda» iestudējumi. Šajos lielā stila traģēdiju inscenējumos I. Blumberga telpiskās kompozīcijas sasniedz monumentālu vispārinājumu.

Ž. Rasina traģēdijas «Fedra» uzvedumā (rež. T. Hercberga, Akadēmiskais drāmas teātris, 1975. g.) mākslinieks saskaņā ar režisores koncepciju atrada tādu funkcionālās scenogrāfijas risinājumu, kas palīdzēja atklāt heroiskās drāmas ideju. Traģēdijas varoņi, spītējot liktenim, cīnās ar savām kaislībām.

¹ Pētersons P. Kur sākas «bet»? — «Literatūra un Māksla», 1972, 11. nov., 7. lpp.

Atbilstoši monumentālā stila heroiskai izrādei scenogrāfs skatuviskā ietērpā sniedz vides plastisku risinājumu.

«Fedras» uzvedumā skatuves telpu piepilda plastiskā drapērija, kas izrādes gaitā transformējas un veido savdabīgu harmoniju starp dinamiski dekoratīvo un metaforiski tēlaino.

Skatuves telpā uz sarkanā fona dominē tumši zilās drapērijas plastiski mainīgā konfigurācija. Šie divi skatuviskās kompozīcijas pamatelementi — zilā drapērija un sarkanais fons, šie divi krāsu akordi, gaišā un tumšā pretstati, atbilst divām — Fedras un Tēzeja tēmām. Drapērija ar savu transformēšanos, plastiskās formas izmaiņām, ar savu kustību, pulsāciju un sastingumu aktīvi reaģē uz notikumu gaitu, rosinot skatītājos asociatīvu domāšanu. Tā izrādes sākumā tumši zilā samta drapērija atgādina senās Hellādas kuģi, kādu mēs redzam sengrieķu vāzu gleznojumos. Pēc brīža — Tēzeja triumfālās atgriešanās aina, varenām ērģeļu skaņām skanot, drapērija maina savu konfigurāciju un sāk atgādināt karaļa mantiju, pēc tam — pils fasādi, vēl pēc brīža — Neptūna templi utt.

Respektējot klasicisma dramaturģijas specifiku, I. Blumbergs ar scenogrāfijas palīdzību tiecies dziļāk atklāt dramaturga ideju un režisora koncepciju. Drapērijas plastisko konfigurāciju komplekss ar savām pārvērtībām un kustību mainās reizē ar drāmas gaitu, kontaktā ar aktieru spēli. Dinamika kļūst par izrādes tēla neatņemamu sastāvdaļu, palīdz skatītājiem dziļāk uztvert izrādes vispārināto koptēlu.

Monumentālu scenogrāfisku risinājumu redzam arī H. Ibsena «Branda» iestudējumā (rež. A. Liniņš, J. Raiņa Dailes teātris, 1975. g.).

Lai atklātu H. Ibsena drāmas galveno tēmu — Branda un sabiedrības konfliktu, I. Blumbergs «Branda» ārējā ietērpā risinājumā, tāpat kā «Žan-nas d'Arkas» uzvedumā, atteicās no konkrētās darbības vietas apzīmējuma. Funkcionālās scenogrāfijas ietvaros radītā dekorācija ir pasaule, kas dzīvo laikā un telpā. Blumbergs izveidoja uz skatuves piramīdveida platformu, kas rotē uz savdabīgas ass. Uz šīs kustīgās plaknes aktieru plastika izteiksmīgi iekļaujas telpiskajā kompozīcijā. Te norisinās drāmas varoņa — Norvēģijas ciemata mācītāja Branda traģiskā cīņa ar tiem, kas atteikušies no cēliem ideāliem un gatavi uz jebkuru morālisku kompromisu sīku mietpilsonisku mērķu vārdā.

Uz šīs platformas, kas lugas darbības laikā maina savu stāvokli (rotē uz savas ass, paceļ vienu vai otru malu, rada slīpnes, pacēlumus utt.), veidojas uzveduma mizanscēnas. Uz tās reljefi izceļas ekspresīvās, prožektoru staru izgaismotās, dažādos rakursos izkārtotās aktieru figūras un grupējumi, ko skatītāji uztver kā lielformāta kinokadrus tuvplānā.

Plaknes svārstības nosaka izrādes koptēlu, tās asociējas ar galvenā varoņa filozofisko maksimālismu — visu vai neko.

Minētie uzvedumi guva plašu sabiedrisku rezonansi un liecina par to, ka funkcionālai scenogrāfijai ir lielas perspektīvas.

ANDREJA UPIŠA DAILĻLITERATŪRAS ILUSTRĒTIE IZDEVUMI

Dažāda ir bijusi attieksme pret Andreja Upiša grāmatu izdošanu un to māksliniecisko apdari garajā rakstnieka daiļrades attīstības gaitā.

20. gadsimta sākumā vēl jaunā, tikai pamazām atzinību gūstošā rakstnieka A. Upiša grāmatas, tāpat kā vairumu tā laika izdevumu, iespieda uz pelēcīga papīra un iesēja plāna papīra vākos. Kā izņēmums un ievadījums A. Upiša grāmatu ilustrēšanā bija tikai kāda anonīma mākslinieka veidots krāsains vāks romānam «Jauni avoti» (1910) un dažī J. Jaunsudrabiņa zīmējumi tēlojumam «Jaunā dzērve» (1913).

20. un 30. gados A. Upiša daiļrade bija jau plaši pazīstama, bet vai aktīva bija izdevēju pievēršanās šo grāmatu mākslinieciskajai apdarei?

Pirmais izdevējs, kas, sadarbojoties ar māksliniekiem, sekmēja A. Upiša grāmatu izlaidi ar reālistiskām ilustrācijām, bija A. Jesens. Viņa apgādā sērijā «Grāmatas skolai un mājai» iznāca A. Upiša «Tāli ceļi» (1927) ar I. Zeberiņa zīmējumiem, «Ūdeņos» (1931) A. Apsiša interpretējumā, «Pa Lauča pēdām» (1926) ar A. Vinegra attēlojumiem. Bet, ja minētajām pievienojam J. Rozes klajā laisto A. Upiša darbu «Jaunā dzērve» (1927) ar A. Drekslera zīmējumiem un vēl «Zelta grauda» izdoto stāstu «Sūnu ciema zēni» (1940) ar I. Zeberiņa ilustrācijām, tad līdz ar to rakstnieka ilustrēto darbu klāsts būs izsmelts. Tādējādi 20.—30. gados Latvijā tika ilustrētas tikai bērniem un jaunatnei domātās A. Upiša grāmatas.

Šāda vienpusīga A. Upiša darbu atlase ilustrēšanai tā laika Latvijā izskaidrojama vispirms ar privatizdevēju darbības atkarību no valdošās šķiras prasībām, kas tika vērstas pret demokrātisko mākslu.

Citāda attieksme pret A. Upiša grāmatu māksliniecisko apdari bija latviešu literatūras izdevniecībai «Prometejs», kas 20.—30. gados darbojās Maskavā. Kaut gan ilustrētu grāmatu izdošana nebija šā apgāda uzdevums, tomēr Paula Irbiša mākslinieciskajā apdarē šeit iespiesti A. Upiša romāni «Vecas ēnas» (1935), «Ziemeļa vējš» (1935), «Jāņa Robežnieka pārākšana» (1936).

Pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā 1940. gadā Valsts apgādniecības un poligrāfiskā pārvalde (VAPP) A. Upiša grāmatu izdošanā tūlīt iesaistīja arī māksliniekus. Ar N. Puzirevska zīmēto vāku tika laists klajā romāns «Pirmā nakts» (1940). Atkārtoti iespieda I. Zeberiņa ilustrēto

stāstu «Sūnu ciema zēni» (1941), bet ar jauniem I. Zeberiņa zīmējumiem publicēja noveļu krājumu «Stāsti par mācītājiem» (1941).

Pēc Lielā Tēvijas kara līdz ar grāmatu izdošanas reorganizēšanu tika izstrādāti jauni grāmatu mākslinieciskās apdares principi. Šai laikā A. Upīša darbi iznāca lielā skaitā, lielos metienos, un Latvijas Valsts izdevniecība īpaši rūpējās, lai rakstnieka grāmatu ilustrēšanā būtu iesaistīti arī mākslinieki. Šajā laikā A. Upīša romāni blakus V. Lāča epikai ierindojās visbiežāk ilustrēto grāmatu skaitā. Ilustrētā izdevumā tika laista klajā «Zaļā zeme» (1947, mākslinieks I. Zeberiņš; 1948, krievu valodā, mākslinieks J. Tilbergs), «Vecas ēnas» (krievu valodā, 1953, māksliniece G. Vaska), «Gliemeža ceļojums» (1946, mākslinieks A. Dimiņš), «Sūnu ciema zēni» (1956, mākslinieks J. Kins), «Plaisa mākoņos» (1955, mākslinieks R. Tilbergs), «Laikmetu griežos» (krievu valodā, 1955, mākslinieki T. Grasis un A. Jēgers), «Stāsti bērniem» (1957, mākslinieks G. Vilks), «Spartaks» (1962, mākslinieks G. Vilks) un vairākas citas grāmatas.

Visvairāk A. Upīša darbi tika ilustrēti 40. gadu otrajā pusē—50. gadu vidū, kad tādas grāmatas kā «Laikmetu griežos» (krievu valodā), «Ziemeļa vējš», «Plaisa mākoņos» tika sagatavotas arī Latvijas PSR literatūras un mākslas dekādes izstādei (1955) Maskavā. Nozīmīgi rakstnieka darbu ilustrēti izdevumi iznāca arī 50. gadu beigās—60. gadu sākumā un vidū, bet jau mazāk tādu bija 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā.

Andreja Upīša literārie darbi gadu ritumā devuši māksliniekiem bagātīgas daļrādes ierosmes.

Bērniem un jaunatnei domātajos A. Upīša stāstos attēlota dzīves skaudrā realitāte, kuru caurvij optimistiskas intonācijas. Līdzās dzīves lutinātu cilvēku glēvajai dabai, interešu niecībai šeit parādīti darbaļaužu un viņu bērnu stiprie, vitālie raksturi, izturība, atjautība. Turklāt šajos stāstos arvien ir sprāgs sižets, nemītīga notikumu maiņa, raksturi, kas atklājas darbībā.

Sos stāstus ilustrējuši daudzi mākslinieki, un viņu darba rezultāti ir atšķirīgi. Ar viegli iekolorētu, brīva plūduma kontūras zīmējumu veidotas A. Vinegra ilustrācijas stāstam «Pa Lauča pēdām» (1926). Tas ir nepretenciozs, lirisks ilustrāciju cikls, kas uzskatāmi parāda stāsta galvenā varoņa — rokpeļņa dēla dvēseles skaidrību, strādīgumu un atjautību. Stāstā parādītos notikumus mākslinieks vērtē arī no ētikas viedokļa, tomēr neizceļot rakstnieka attēlotos sociālos kontrastus.

Toties A. Upīša stāstu izlases «Tāli ceļi» (1925) daudzveidīgās satura noskaņas palīdz atklāt Indriķa Zeberiņa vienkāršie, skaidrie, emocionāli atraisītie kontūras zīmējumi, kas mērķtiecīgi ielauzti tekstā. Šim ilustrācijām piemīt tiešs īstenības vērojums, sadzīvi raksturojošu detaļu bagātība.

«Tālu ceļu» jaunu interpretējumu, tāpat kā savā laikā I. Zeberiņš, neatkāpjoties no rakstītā vārda, sniedzis savās ilustrācijās Viesturs Grants



G. Vaska. Ilustrācija A. Upīša «Novelēm». 1970

šā darba 1968. gada izdevumam. Tās ir darinātas skrečborda tehnikā un ievietotas gan uz veselām lappusēm, gan teksta ielauzumos, gan uz apvāka. Atšķirībā no I. Zeberiņa ilustrācijām V. Granta kompozīcijas ir nosacītākas, monolitākas, detaļās atturīgākas. Plastiski izjusti, it kā īpašā izgaismojumā tajās parādītas literārajā darbā aprakstītās situācijas.

Ne ikreiz žanram un stilam atbilstošu interpretējumu guvis A. Upīša tēlojums «Jaunā dzērve», kurā parādīti nevis reāli tēli darbībā, bet gan

alegoriski pausts indivīda radošais nemiers, tālumu alku raisīšanās, vērsšanās pret pašapmierinātību, ikdienišķo dzīves kārtību. Tikai Kārļa Sūniņa darinātajā ilustrāciju ciklā «Jaunajai dzērvei» (1958) pirmoreiz parādījās literārā personāža izjūtu atspoguļojums to attīstībā, dinamiskā trauksmainībā, no savu spēku apziņošanās prieka līdz dramatismam un pārejai elēģiskās intonācijās. Šo kompozīciju pamatā ir līniju un laukumu veiksmīgi kārtoti ritmi. Svītras zīmējuma jūtīgā izsmalcinātība kalpo vārda un tēlotājas mākslas izteiksmes nesaraucamai vienotībai. Līdz ar to nelielā grāmata pieskaitāma pie nozīmīgākajiem A. Upīša darbu ilustrētiem izdevumiem un vienlaikus — pie latviešu padomju grāmatu mākslas ievērojamākajiem paraugiem.

A. Upīša garais stāsts «Sūnu ciema zēni» iezīmīgs ar izvērstu un vispārinātu laikmeta aptveri, ar realitātes un folkloras apvienojumu. Tā ir ļoti bagāta viela interpretējumam ilustrācijās.

Stāsts pirmoreiz publicēts grāmatā 1940. gadā Indriķa Zeberiņa mākslinieciskajā apdarē. Šajā ilustrāciju ciklā rakstnieka gleznainie dabas apraksti atveidoti visai atturīgi un mākslinieks nav tiecies atspoguļot ar folkloras izjūtu saistīto teksta savdabību. Uzmanības centrā ir bijis tieši literāro varoņu attēlojums ikdienišķās situācijās.

Daudzās žanra ainās, kas seko cita citai, I. Zeberiņš emocionāli izteic stāsta pamatdomu par reālajā ikdienā un kolektīvajā darbībā rodamo dzīves jēgu un laimi. Šajās ainās, kas attēlotas vinjetēs, ielaustas tekstā un arī izvietotas uz veselām lappusēm, atdzīvojas visā dabiskumā gan Sūnu ciema plāpīgās sievas, gan viņu pasīvie vīri, gan braucēji pēc laimes lāča. Turklāt šo raksturu plejādi bagātina vēl Ciepsliņas, Kroga meitas, Tauka un Plauķa no jauna meistarīgi atveidotie tēli ilustrācijās, kuras I. Zeberiņš izgatavoja šā paša darba 1946. gada izdevumam. Tās ir lakoniskas kompozīcijas, ko veido līniju zīmējums ar viegliem akvareļa plūdinājumiem.

Atbilstoši stāsta saturam ilustrācijās vairāki «Sūnu ciema zēnu» tipi raksturoti arī sociāli pastiprināti, un viss I. Zeberiņa ilustrāciju cikls pakļauts teksta intonācijām, paužot dzīves pilnskanību. Arī sadzīviskais komisms zīmējumos nekur nepāriet anekdotiskā sīkumainībā, bet gan kalpo kopiespieda dzīvīgumam.

Stāstu «Sūnu ciema zēni» ilustrējuši arī J. Delveris, J. Kins un KPFSR mākslinieks B. Markēvičs, sniedzot literārā darba savu radošo iztulkojumu. Tā, piemēram, Jāzepa Delvera lappuses ilustrācijās (1948) redzams lauciniecišķi smagnējs personāžs, tomēr mākslinieka dotais tipāžs ir vienveidīgs. Turpreti Jāņa Kīna reālistiskajos zīmējumos (1956) literārie varoņi raksturoti kā atšķirīgi indivīdi un parādīti pastiprināti dinamiskās kompozīcijās.

Tomēr neviens no minētajiem māksliniekiem nav spējis panākt tādu māksliniecisku vispārinājumu, tuvību tekstam un visas grāmatas struktūrai, kādu to redzam I. Zeberiņa sniegtajā. Tādēļ I. Zeberiņa ilustrācijas

«Sūnu ciema zēnu» izdevumam ir viena no virsotnēm A. Upīša stāstu interpretējumā un pieskaitāmas pie latviešu bērnu grāmatu grafikas augstākajiem sasniegumiem.

A. Upīša romāniem raksturīgs plašums un monumentalitāte, kuru veido konkrēta laikmeta, tautas dzīves un cilvēku raksturu izvērstis attēlojums. Šie darbi, kā to trāpīgi atzīmējis V. Valdmanis, ir «ista spēku pārbaude, meistarības skola, kur mācāmies, cik dziļi un pamatīgi jāpazīst dzīve un cilvēks, cik augstām prasībām jābūt pret sevi, lai mākslas valoda būtu reizē skaidra, tēlaina, ietekmīga.»¹

Tādēļ lielākā daļa mākslinieku, gatavojoties A. Upīša romānu ilustrēšanai, dziļi pētījuši tajos ietverto dzīves materiālu, tā dokumentālos pamatus. Vienlaikus viņi domājuši par izteiksmes valodu, lai panāktu atbilstību rakstnieka reālistiskā attēlojuma stila plastiskumam, dominējošai episkai vēstījuma formai, kurā maz ir lirisku ievieju.

Vienu no pirmajiem un plašākajiem A. Upīša romāna «Zaļā zeme» (1947) interpretējumiem sniedzis I. Zeberiņš, kuram jau ir respektējama pieredze reālistiskās prozas atklāsmē grāmatu grafikā.

I. Zeberiņa ilustrācijas ievietotas grāmatā galvenokārt kā vinjetes un ielauzumi tekstā; tās ir savstarpēji apvienotas, stilistiski saliedētas.

No sešdesmit ilustrācijām gandrīz puse ir žanra ainas un ceturtdaļa — žanriski portreti. Turpinot savas daiļrades žanrisko ievirzi, I. Zeberiņš atspoguļojis A. Upīša romānā attēloto 19. gadsimta 80. un 90. gadu Latvijas gruntnieku un gājēju sadzīvi, viņu savstarpējās attiecības. Istenot šo uzdevumu palīdzējusi mērķtiecīga izteiksmes līdzekļu izvēle. Kompozīcijas ir dinamiskas, tvirtas, tajās nav nekā lieka. Otas zīmējumi un tušas mazgājuma saplūdinājumi viscaur izpildīti meistarīgi.

Tā kā negatīvie tipi romānā ir dominējošie, arī I. Zeberiņa ilustrācijās liela vieta atvēlēta šā personāža satīriski psiholoģiskam un pat sarkastiskam raksturojumam. Tas redzams Brīviņa, cienīgtēva Arpa, Brīviņu Ješkas, lielkunga Makša fon Zīvera, Frēliha kundzes un citu mantīgās šķiras pārstāvju tēlos.

Attiecīgās personas raksturotas, izmantojot daudzveidīgus paņēmienus, attēlojot dažādas sejas izteiksmes, pavēlnieciskus žestus, glēvas vai izta-pīgas ķermeņa kustības, parādot gan švītīgu, gan pedantiski kārtīgu, gan pavisam nevižīgu, mīļpilsoniski bezgaumīgu vai kādu citu apgērbu.

Ilustrāciju ciklā nozīmīga vieta ierādīta arī tēlu humānistiskam raksturojumam. Bet šeit I. Zeberiņš daļēji arī atvirzās no tiešā teksta, lai vairāk izceltu darba cilvēku morālo un ētisko vērtību. Dziļa cilvēcība strāvo labsirdīgo, savstarpēji izpalīdzīgo nabagmājas ļaužu attiecībās. Dabiska

¹ Valdmanis V. Dzīves gleznu meistars. — «Literatūra un Māksla», 1957, 30. dec., 2. lpp.



vienkāršība un ārējā pievilcība ir galvenās īpašības, kas zīmējumos raksturo ne vien Lienu, bet arī Pakulu Bērziņu, Bramani, Upīšu Mārtiņu un Ošu Andreju.

Īpaši iejūtīgs I. Zeberīņš ir pret Ošu ģimeni, izvirzot to ilustrāciju cikla centrā. Caur labsirdīgu komiku zīmējumos atsmeldz mākslinieka skumjas par godīga, trūcīga, neizglītota cilvēka grūto dzīvi, par tās traģisko būtību. Vistiešāk šo cilvēcisko sāpi par pusgraudnieka likteni pauž Ošu pāra attēlojums, kad viņi vēro savu mazo Janku. Tā ir viena no liris-kākajām un reizē apcerošākajām kompozīcijām, kurā netieši, zemtekstā jaušam Ošu sirsnīgo attieksmi pret mazuli un pārdomas par to, kāds būs viņu dēla liktenis.

Vai mākslinieks pārlieku neidealizē darba cilvēku pretstatā saasināti negatīvajam mantīgās šķiras pārstāvju attēlojumam un vai tādējādi neat- taisnoti neatkāpjās no grāmatas autora dotā personāža raksturojuma?

Tādu pārmetumu I. Zeberiņam tomēr izteikt nevaram, jo ar atmaskošā un humānistiskā skatījuma pastiprinātiem, bet nevienkāršotiem pretmetiem viņš centies aktīvi paust savas šķiriskās simpātijas un anti-pātijas, kā arī konkrētā laikposma ideālus. Pilsoniski ass skatījums lāvis māksliniekam no sava viedokļa atklāt A. Upīša attēlotā personāža un situāciju būtību, akcentēt pašu vērtīgāko, kas, kā to atzinis arī rakstnieks, eksistē darba cilvēkā un kam smagie sociālie apstākļi neļauj pilnībā izpausties.

I. Zeberiņa ilustrāciju ciklu caurvij arī atjautīga romānā parādīto situāciju uztvere. Mākslinieks ļauj pavērot, cik komisks var būt cilvēks, kad viņš nevalda pār savu rīcību; cik smieklīgs ir kaprizais skroderis un kā ceļas vīru pašapziņa pie viņa glāzēm. Kāda draiska dzirksts atvīz baznīcas ainas raksturojumā, kur viens no dievlūdžiem, dievkalpojuma laikā aizmidzis, nemana ne līdzās pievirzīto ziedojumu kuli, ne uz viņu vērstos izsmējīgos skatienus. Spraigumu ilustrācijām tāpat piešķir varoņu pašatklāsme darbībā, mākslinieciskā skatījuma svaigums, tēlu vizuāli vieglā uztveramība.

Līdz ar to I. Zeberiņa ilustrāciju cikls A. Upīša «Zaļajai zemei» iegūst klasikas darba nozīmi. Pirmo reizi latviešu grāmatu grafikas vēsturē jauns romāns tik ātri ir radis idejiski bagātu un mākslinieciski pilnvērtīgu interpretējumu.

Dažos aspektos I. Zeberiņa sniegumu papildina A. Upīša «Zaļās zemes» (1948, izdevums krievu valodā) ilustrācijas Jāņa Tilberga skatījumā. J. Tilberga zīmējumos konkrētāk nekā I. Zeberiņa ilustrācijās atspoguļota Skrīveru apkārtnes vide. Savdabīgi, ka J. Tilbergs romāna galvenos varoņus vispirms veidojis terakotā un uz šo pirmmetu pamata parādījis ilustrācijās spilgtus Preiņmaņa, Brīviņa, Ošu ģimenes locekļu tēlus. Tomēr daudzi zīmējumi šajā ciklā ir arī deklaratīvi.

Plašu ilustrāciju ciklu «Zaļajai zemei» (1965) darinājis Voldemārs Valdmanis. Strādājot pie šā cikla gandrīz desmit gadus (kopš 50. gadu otrās puses), viņš ilustrācijās vispirms ir atveidojis atsevišķu romāna varoņu portretiskus tēlus, pakārtojot šai galvenajai ievirzei žanra ainas.

«Zaļās zemes» tēli V. Valdmaņa ilustrācijās atklāti ar profesionālu, pārsvarā meistarīgu zīmējumu, kuru veido noteiktas, dažādā biežumā un virzienos grupētas svītras. Ar svītru kārtojumiem un gaismēm ir modelētas figūru formas un reizē pausti tēlu emocionālais raksturojums. Bet kompozīciju ieceres pamatā vispirms ir centieni izcelt visa izdevuma monumentalitāti. Tādēļ ilustrāciju lapu centrā tiek parādītas viena vai vairākas lielzmēru figūras tuvplānā un skatījumā no zema redzes punkta. Tomēr šajos attēlojumos māksliniekam ne ikreiz izdevies panākt patiesu monumentalitāti, vizuālo vienību ar grāmatas uzbūvi kopumā.

Salīdzinājumā ar I. Zeberiņa sniegtajiem tēliem V. Valdmaņa «Zaļās zemes» personāžu portretējumi ir smagnējāki, zināmā mērā pat teatrālāki. Tie ir raksturoti ar pastiprināti akcentētu iezīmīgu ārējo veidolu, stāju, kustību, skatienu. Kompozīcijas visai racionāli pārdomātas, to kārtojums



I. Zeberinš. Ilustrācija A. Upīša stāstam «Sūnu ciema zēni». 1966—1967

nereti pietuvināts ovālam, trijstūrim, spirālei, uzsvērtai vertikālei vai citām ģeometriskām formām.

Personāža portretējumi un žanra ainas šajā ilustrāciju ciklā, kā tas V. Valdmanim vispār raksturīgi, vispirms balstītas uz literārā materiāla apguves. Strādājot pie ilustrācijām, viņš apkopojis visu, kas tekstā par attiecīgo personu vai notikumu teikts. Pietāti pret romāna tekstu atspoguļo Upīšu Mārtiņa, Bramaņa, Ansonu Mārtiņa, Lejassmeltēnu

Jorga, Sveķāmura un vairāku citu literāro tēlu portretējumi. Atšķirībā no I. Zeberiņa V. Valdmanis arī lauku darba veicējus gandrīz nekur neparāda pievilcīgākus, nekā romānā atveidots.

Textam stipri pietuvinātu ilustrāciju tēli slēpj sevī arī zināmu pret-runu, jo tie atstāj maz vietas skatītāja iztēles raisīšanai. Tādēļ ciklā atzi-mējamās vispirms tās V. Valdmaņa ilustrācijas, kuras tik burtiski neseko tekstam. Tāds, piemēram, ir Brīviņa tēls, kurā jaušam ne tikai A. Upīša attēloto lielgruntnieku, bet arī lielkapitālista tipu vispār. Arī Ošu Anna ilustrācijās nav attēlota tikai kā pazemota pusgraudnieka meita. Māksli-nieks te atveidojis romāna tekstā vairākkārt pieminēto varones izskati-gumu un personības neatkarību, paužot viņas sociālā stāvokļa zināmu apliecinājumu.

Šā ilustrāciju cikla stilistikā ieturēti arī literāro varoņu individuālie un sociālie raksturojumi žanra ainās.

Pilnīgi atšķirīgs no apskatītajiem ir A. Upīša romāna «Zaļā zeme» interpretējums čehu mākslinieka Dalibora Hartnu linogriezumā ciklā (1958, izdevums čehu valodā), kuram raksturīgas ekspresīvas melnbalto laukumu attiecības, spriegi, smagnēji plūstoši ritmi. Čehu mākslinieku ne tik daudz interesējuši romānā aprakstītie notikumi kā tādi, bet gan šo parādību sociālās būtības pastiprināti ekspresīvs atklājums. Tādēļ D. Hartnu linogriezumā cikls «Zaļajai zemei» respektējams ar savu ide-jisko mērķtiecību un izpildījuma meistarību. Tomēr romāna stilistikai tas ir svešs.

1955. gadā izdoti A. Upīša romāni «Plaisa mākoņos» (mākslinieks R. Tilbergs) un «Ziemeļa vējš» (G. Vaskas ilustrācijas, R. Jansona vinje-tes). Abu šo darbu mākslinieciskā veidojuma pamatievirzi nosaka tai laikā grāmatu mākslā valdošās tendences: dominē uz veselām lappusēm izvietotas ilustrācijas, kas darinātas pēc stājgrafikas principiem.

R. Tilberga ilustrācijas romānam «Plaisa mākoņos» izpildītas kvēpja, ogles zīmējuma un akvareļa tehnikā. Kā tas vispār raksturīgi 50. gadu vidusposma tēlotājam mākslai, arī šis R. Tilberga kompozīcijas ir iluzori telpiskas. Līdzīgi risināti G. Vaskas ogles zīmējumi romānam «Ziemeļa vējš», ko papildina R. Jansona darinātās vinjetes un apvāks.

Abos ilustrāciju ciklos uzmanība pievērsta romānos atspoguļotā laikmeta atklāsmei. Strādājot pie šiem cikliem, mākslinieki rūpīgi pētīja vēstures materiālus, lasīja speciālo literatūru utt. Saskaņā ar attiecīgo A. Upīša romānu teksta izvērsumu, abos ilustrāciju ciklos masu skati mijas ar nelielām žanra ainām un atsevišķu literāro personu portretējumiem. Kā R. Tilberga, tā G. Vaskas ilustrācijās izmantots tā laikposma padomju grāmatu mākslā dominējošais paņēmiens — interpretējumam izvēlēti lite-rārā materiāla mezgla punkti.

R. Tilberga ilustrāciju ciklu romānam «Plaisa mākoņos» mērķtiecīgi ievada jautājumu un atbildžu vakara attēlojums Karlēvicu zālē. Izvērstā daudzfigūru kompozīcija rada iespaidu par ļaužu pārpilnību šajā telpā, kur visus vieno gaidu noskaņa. Kompozīcijā nav pietiekami atklāta



A. Jēgers. Ilustrācija
A. Upīša romānam «Laik-
metu griežos», 1959

A. Upīša tā dēvētā «daudzsejinā personība», kuru veido atšķirīgu individu kopums, tomēr daži raksturi šeit tvirti ne bez savdabības. Viens no tādiem ir E. Veidenbauma tēls.

E. Veidenbaumu R. Tilbergs atveidojis, ņemot par pamatu dzejnieka vienīgo mums zināmo fotoattēlu. Tomēr galvenais avots, kas rosinājis dzejnieka raksturojumu ilustrācijās, bijis paša A. Upīša teksts. Karlēvicu zālē E. Veidenbaums ir stūrainis jauns cilvēks. Bet citā ilustrācijā, kur dzejnieks attēlots vilciena vagonā sarunājoties ar kādu lauku sievu, iepazīstam viņa zobgālīgumu.



Z. Muceniece. Bunas pavasaris. 1976



L. Endzelina. Klusā daba ar tomātu. 1969



D. Riņķe. Senās mašīnas Vecrīgā. 1976



V. Kalnroze. Rīga. 1975



A. Poriētis. Ilustrācijas bērnu rotaļu
klucīšiem. 1972



H. Siliņš. Uz zvejas rajonu. 1976



E. Kalnenieks. Lauku ainava. 1976



P. Kalve. Pavasaris, 1907

Uzmetumi liecina, ka R. Tilbergam bijis nodoms rādīt E. Veidenbaumu vēl vairākās ilustrācijās — gan pārdomu bridī Tērbatā uz pilsētas fona, gan telpā, aktīvi diskutējot ar brāli.

Vēstījums romānā «Plaisa mākoņos» ir ļoti piesātināts ar dzīves situācijām 19. gadsimta 90. gadu Rīgā. Kuras no tām jāattēlo ilustrācijās, lai radītu daudzpusīgu iespaidu par darba cilvēka ikdienu? Situāciju atlase māksliniekam nav bijis viegls uzdevums. Tomēr rezultāts apliecina, ka šī izvēle bijusi visai pārdomāta. Ilustrāciju cikla centrā izvirzīts Ošu Annas tēls, kurā uzskatāmi pausta atziņa par darba cilvēku humānismu. Līdzās atsevišķām kamerstila ainām ciklā attēlotas ļoti skaudras strādnieku dzīves epizodes.

Saskaņā ar romāna tekstu R. Tilberga ilustrāciju cikls pakāpeniski virza skatītāja uzmanību uz satura kulmināciju — uz Rīgas dumpja attēlojumu. Attiecīgais vēsturiskais notikums ilustrācijās atklāts monolīti, dramatiski kāpināti. Tomēr tām sekojošās grāmatas noslēguma ilustrācijas sasauca ar vairākiem tādiem šā cikla darbiem, kuros dominē sociālo faktoru ārēji uzsvērts deklarativisms.

Arī G. Vaska savām ilustrācijām A. Upīša romānam «Ziemeļa vējš» izvēlējusies literārā materiāla mezgla punktus, kuros vistiešāk atklāts laikmets — 1905. gada revolūcijas notikumi. Šī tēma jau līdz tam izvērsti interpretēta tēlotājā mākslā. Atcerēsimies E. Brencēna gleznu «1905. gads», J. Liepiņa darbu «1905. gads», K. Miesnieka gleznu «Mitiņš pie baznīcas 1905. gada vasarā». Ilustrāciju ciklā G. Vaska centusies izteikt savu attieksmi pret 1905. gada notikumiem.

Grāmatas pretiltulā parādīts revolucionāro strādnieku mitiņš. Ierosmi šim attēlojumam māksliniece guvusi, aplūkojot fotoattēlu ar 1905. gada mitiņu Āgenskalnā. Prettitula zīmējums tematiski gan sasauca ar romāna pirmās nodaļas tekstā raksturoto mitiņa ainu, bet nepietiekami atklāj tās emocionāli savilņojošo, pacilāto noskaņu. Tomēr tematiski šis zīmējums kalpo arī kā uvertīra ilustrāciju ciklam, kurā saskaņā ar tekstu parādīta revolūcijas gaita ciņas kāpinājuma sākumā, tad revolūcijas atplūdi, reakcijas izrēķināšanās ar revolucionāriem. Nenovirzoties no stingri ieprogrammētas ieceres, māksliniece radījusi respektējamas ilustrāciju lapas, kas spilgti atspoguļo laikmetu. Tāda, piemēram, ir ilustrācija, kurā parādīta revolucionāru enerģiskā gatavošanās ciņai.

Tādas ir arī vairākas ilustrācijas, kurās izteikta latviešu padomju tēlotājā mākslā līdz tam neizvērstā tēma — ar revolūcijas atkāpšanās trāģiku saistītā indivīda personiskās dzīves trāģika. Dramatiski šeit attēloti izmocītā vecā Robežnieka dzīves pēdējie brīži. Skaudras izjūtas pauzē lapa, kurā redzams nošautais Zarēns un soda ekspedīcijas grupa. Ne mazāk skarbi parādīts Gaileņa pārdzīvojums, raugoties savu māju nodedzināšanā. Uguns atblāzmojumi, ko veido niansētas gaismēnu pārejas, piešķir ainai dramatismu un izgaismo vecā vīra sāpēs saspringto seju, visu viņa it kā sastingušo stāvu.

Šajās ilustrācijās māksliniece izteikusi arī savus personiskos, tiesa

gan — citā laikposmā gūtos iespaidus, pārdzīvojumus. Viņa raksta: «Daudzas «Ziemeļa vēja» epizodes man izraisīja atmiņā Tēvijas kara beigu dienas, aukstās ziemas naktis Piemaskavas sniega klātajos laukos ar ugunsgrēka atblāzmām pamalē, ar fašistu nodedzinātām sādžām, kur no drupu kaudzēm spokaini slienas apkvēpušas skursteņu atliekas, bet turpat netālu no gruzdošajām krāsmatām sniegā guļ nogalinātie sādžas ļaudis.»¹ Ilustrācijas, kurās attēloti revolūcijas atkāpšanās brīži, ir emocionāli vispiesātinātākās ciklā un vistuvākās A. Upīša romāna intonācijām.

Turpinot darbu pie A. Upīša darbu interpretēšanas, G. Vaska darinājusī ilustrāciju ciklu arī romānu virknei «Robežnieki» (1965), veidojot vairāku tēlu veiksmīgus raksturojumus. Pati māksliniece stāsta, ka A. Upīts pozitīvi novērtējis viņas zīmēto skolas kungu Zelmeni un pat saskatījis tajā līdzību ar literārā tēla prototipu — rakstnieku J. Purapuķi, lai gan ilustrācijas iecere balstīta tikai uz romāna autora tekstu.

Tomēr ilustrācijās «Robežniekiem» laikmets, vide, cilvēku pārdzīvojumi kopumā neatspoguļojas tik monolīti kā G. Vaskas iepriekšējā darbā. Arī ilustrāciju izpildījuma tehnikai (flomasters), zīmējuma sabiezinātājumā, stingrajām līnijām trūkst emocionalitātes; vienlaidu svitrojums piešķir attēlojumam vienmuļību.

Jaunus akcentus māksliniece sniedz ilustrācijās A. Upīša romānam «Ziemeļa vējš» (1969, izdevums krievu valodā), kuras izpildītas skreborda tehnikā un atspoguļo vēsturiskā 1905. gada notikumus. Melnbalto laukumu pretstatījumi, zīmējuma nemierīgā faktūra, kompozīciju kāpinātais ritms — viss piešķir ilustrācijām spraigumu, kas sasaucas ar revolucionārās trauksmes piesātināto romāna stilu.

1955. gadā T. Grasijs un A. Jēgers kopīgi veidoja grafisko apdari A. Upīša vēsturiskajam romānam «Laikmeta griežos» (izdevumam krievu valodā). Guašas tehnikā izpildītās vinjetes idejiski un mākslinieciski vienotas ar pilnu lappušu ilustrācijām (ogles zīmējumi) — galvenajām literārā darba satura atklājējām.

Komplīcēts bijis mākslinieku uzdevums, pirmoreiz veidojot ilustrāciju ciklu A. Upīša «Laikmeta griežiem» — ekspresīvajam, ar notikumiem, raksturiem un arī ar vēsturiskā laikmeta izjūtu piesātinātajam romānam. Kā raksturot 17. gadsimta beigu un 18. gadsimta sākuma notikumus Vidzemē, visu Ziemeļu kara periodu? Kā atspoguļot laikmetu, kuram latviešu mākslinieki vēl tikpat kā nebija pieskārušies un kura liecinieki ir vienīgi vēstures pieminekļi un lietišķās mākslas darinājumi?

T. Grasijs un A. Jēgers ilustrāciju cikla centrā parādīja tipiskus un reizē heroizētus raksturus. Uzmanība tika veltīta arī ticamam senatnes vides attēlojumam. Tas panākts ar pārdomātu materiāla izvēli, virtuozu zīmējumu un iejūtīgu, plastisku formu modelējumu.

Atšķirīga bijusi mākslinieku pieeja romānā parādīto tēlu atveidoju-

¹ Vaska G. Dižā reālista tēlu pasaule. — «Māksla», 1967, № 4, 43. lpp.

mam. Baronu un muižnieku — tautas verdzinātāju (Hetlinga, Šarlotes Amālijas, Holgrēna un citu) necilvēcība ilustrācijās attēlota bez ārēja karikējuma, jo šī rakstura iezīme izriet no personāža būtības. Arī ilustrāciju autori, tāpat kā rakstnieki, liek nojaust feodāļu vienatnību, viņu likteņa nolemtību. Pretstatā muižniekiem kalējs Ataugu Mārtiņš attēlots ilustrācijās kā dzīves grūtībās rūdīts, domājošs, ar augstu pašapziņu apveltīts cilvēks — dzimis cīnītājs.

Darba cilvēku — Ataugu Mārtiņu, Mēģa, Drusta, kalēja Mārtiņa, Drusta meitas Intas raksturojumos mākslinieki parādījuši vienkāršā darba cilvēka vietu un nozīmi laikmeta dzīvē. Šajos tēlos pārliecinoši parādīta darba veicēju aktivitāte, cīņas spars un reizē — vēl neprasme apliecināt savu taisnību. Redzam, cik spontāns, pat līdz atklātam naidam sakāpināts ir trūcīgo ļaužu protests pret varmākām, cik asi izpaužas viņu izmisums par nodarītajām pārestībām. Bet no citām ilustrācijām silti staro uz mums šo cilvēku sirsnība, atsaucība, viņu skumjās pārdomas par savu dzīvi, par ikdienas raizēm. Šī laikmeta izjūtu aina varēja būt vēl kolorītāka, ja mākslinieki, tāpat kā teksta autors, savās ilustrācijās kaut mazliet būtu atspoguļojuši dzīves nomākto cilvēku savstarpējo neiecietību.

Šajā ilustrāciju ciklā svarīga nozīme ir arī mākslinieku centieniem pēc attēlojuma dokumentālā patiesīguma. Vēstures materiālu pētījumi palīdzējuši māksliniekiem bieži vien visai precīzi atveidot tā laika vidi, sadzīves priekšmetus, apģērbus utt. Ilustrāciju patiesīgumu nedaudz mazina daži sadzīves vides modernizējumi (tādus vēsturnieki L. Strode un H. Strods atzīmējuši arī romāna tekstā¹).

Vēlāk — 1959. gadā — A. Jēgers šīs pašas ilustrācijas griezis linolejā, ievērojami attālinot tās no reālās tiešamības detalizēta skatījuma. Rezultātā tonalitāti, iekļūstīgo apjomu modelējumus nomainījuši linogriezuma grafisko formu kontrastainība, plakanība un līniju ritma kāpinājums. Gleznieciskās uztveres vietā stājies grafisks skatījums. Linogriezuma kompozīcijas vairs neatklāja psiholoģiski piesātinātos tuvplānus, kā bija vērojams ogles zīmējumos. Līdz ar to izzudusi arī personāža raksturojuma emocionālā niansētība.

Tomēr arī linogriezuma ilustrāciju cikls saglabā pamatieceres vērīgumu. Darba dramatiskais skanējums tiek izteikti kāpināts, katra lapa pauž pārdzīvojuma intensitāti. Šķautnainās formas, trauksmainie ritmi piešķirusi zemnieku naidam, kas vērstas pret apspiedējiem, vēl skarbāku draudīgumu.

Tomēr šajā ciklā ne jau visas lapas ir līdzvērtīgas. Vairākās lapās kompozīcija ir sadrumstalota un tēlainās domas atklāsme kļuvusi neskaidra. Turpretī Drusta Intas tēlojums, kad viņa kopj Baltiņu, kā arī vairākas citas ilustrācijas linogriezuma izpildījumā kļuvušas vēl izteiksmīgākas.

¹ Strode L., Strods H. Andreja Upīša «Laikmeta griežos» vēstures zinātnes skatījumā. — Grām.: «Andreja Upīša 85 gadi». R., 1972, 76.—86. lpp.

Linogriezumu ciklu A. Jēgers papildinājis ar dažām jaunām ilustrācijām, kuras pieskaitāmas pie radošām veiksmēm. Vienā no tām parādīts Briēzu Maijas portretisks tēls. Citā — dramatiski piesātinātais Drusta Intas attēlojums, viņai atbrīvojot Dardzānu Jokumu no gūstekņa saitēm.

Lai gan ogles zīmējumos un linogriezumos dominē līdzīgi motīvi, tomēr katrs no šiem ilustrāciju cikliem atklāj citādas literārā darba mākslinieciskā interpretējuma vērtības. Ja būtu panākta arī pietiekama linogriezumu formas saskaņotība ar teksta salikumu, šo grāmatas apdari varētu atzīt par līdzvērtīgu pirmajai.

T. Graša un A. Jēgera ilustrāciju cikls romānam «Laikmeta griežos» ir pirmais izvērstais A. Upīša darba interpretējums dramatiski heroiskā ievirzē. Vēl vērienīgāk šī ievirze attīstīta A. Upīša lugas «Spartaks» (1962) izdevuma mākslinieciskajā apdarē, kuras autors ir Ģirts Vilks.

Uz monumentāli heroisko skatījumu mākslinieku pirmām kārtām vedināja jau pati luga, kurā dramatiski spraigi attēlota vergu sacelšanās senajā Romā. Taču jāpiebilst, ka šāds skatījums raksturīgs visai Ģ. Vilka jaunradei. Tādēļ «Spartaks», tāpat kā J. Raiņa traģēdijas, ir mākslinieka individualitātei īpaši tuvs darbs.

«Spartakā» attēloto laikmetu un literārās izteiksmes dramatismu mākslinieks atspoguļojis grāmatas apdarē, viscaur saglabājot stila vienības izjūtu. Mērķtiecīgs ir gan grāmatas apvāka risinājums ar Spartaku — karavīra portretējumu tuvplānā, gan nemierpilno mākoņu attēlojums priekšlapā, gan titullapas salikums ar melnu un sarkanu krāsu, tāpat daļu titulu un viņešu veidojumi.

Bet visizteiktāk lugas saturs atklāts pilnu lapušu ilustrācijās.

Šajā ilustrāciju ciklā tēlu atklāsmei izmantots visai bagāts un saskaņots izteiksmes līdzekļu kopums. Figūras modelētas ar piesātinātu krāsu kontrastiem un asiem svītru iezīmējumiem, kas akcentē cilvēku augumu plastiskumu un reizē pauž pārdzīvojumu, noskaņu. Ar tēlu psiholoģisko raksturojumu un figūru prasmīgu pretnostatījumu kompozīcijās panākta situāciju patiesīguma izjūta, dramatiskais piesātinājums un idejiskā skaidrība.

Ar monolītu, dramatisku ainu miju Ģ. Vilks izvērsis ilustrāciju ciklā varoņtēmu, centrā izvirzot romiešu vergu vadoni Spartaku. Spartaks parādīts kā aktīva temperamenta un stipras gribas apveltīts cilvēks, kura dzīves mērķis ir cīņa pret ekspluatāciju. Viņš ir viscaur skaudri patiens, nešaubīgi mērķtiecīgs lielo uzdevumu priekšā. Šis Spartaka īpašības raksturotas ilustrācijās, kur viņš attēlots kā vergu masas organizators, kā aicinātājs uz cīņu. Turklāt Spartaks parādīts kā dzīves pieredzes un grūtību rūdīta personība ar augsti attīstītu intelektu, kā cilvēks, kurš aiz ārējā skaudruma slēpj jūtīgu sirdi, kurš spēj notiekošo ne vien dziļi saprast, bet arī pārdzīvot.

Līdztekus Spartakam ilustrācijās monumentālā tvērienā parādīti arī citi traģēdijas varoņi — gan cilvēcis, filozofiski noskaņotais Metrobijs,



Ģ. Vilks. Ilustrācija A. Upīša lugai «Spartaks». 1962

gan pašapmierinātais, fizisku baudu pārņemtais Katilina, gan ar asu intelektu apveltītais, godkārigais, visu aprēķinošais Cēzars. Bet Spartaka cilvēcībai tieši pretstatīta Marka Krasa cietsirdība, varas un greznības kāre. Tā raksturojot šo vergturu pārstāvi, mākslinieks ar vēsturiskā procesa skaidru izpratni atklājis reakcionārā pārspēka un varas būtību. Kā Spartaks savas personības cildenumā, tā Marks Krass savā atbaidošā nežēlīgumā ir hiperbolizēti tēli.

60. gadu beigās un 70. gadu sākumā no A. Upīša darbiem visvairāk ilustrētas noveles. Šo ilustrāciju vidū viens no respektējamākajiem sasnie-

gumiem ir Arvīda Jēgera linogriezumu cikls izlasei «Kailā dzīvība» (1967). Šajos linogriezumos akcentētas literāro varoņu izšķirošās dzīves situācijas. Te redzam Adrianu protesta brīžos cietumā (novele «Kailā dzīvība»), Mالدavu pirms nāves (novele «Zemes nieki»), Klāsu cīņā ar ūdens stihiju (novele «Jūrā») un citus. Pārdzīvojumu atklāsmei mākslinieks izmanto piesātinātu kolorētu laukumu attiecības, figūru saspringtus apveidus, lakonisku kompozīciju.

Psiholoģiskas kolīzijas tvertas arī G. Vaskas figurālajos tēlojumos A. Upīša grāmatai «Noveles» (1970, izdevums krievu valodā), kas izpildīti jauktā oforta un akvatintas tehnikā.

Arturs Mucenieks ilustrācijas A. Upīša novelēm «Aiz paradīzes vārtiem. Trāķietis Kilons» (1972) veido ar trauslu, brīvi plūstošu līniju, kas it kā akomponē tekstam un tādējādi kāpina grāmatas emocionālo skaņējumu.

Ilustrējot A. Upīša noveles, mākslinieki mērķtiecīgi uzsver psiholoģiskā pārdzīvojuma momentus, atstājot otrajā plānā vai pat nemaz neskarot vēsturiskās vides attēlojumu, sadzīves situācijas un varoņu individuālos raksturojumus, ar kuriem tik bagātīgi piesātinātas A. Upīša citu žanru darbu ilustrācijas. Toties noveļu interpretējumos mākslinieki aktīvāk pievērsušies asociatīvai tēlainībai, metaforai, izmantojot arī tādus izteiksmes līdzekļus, kas A. Upīša romānu ilustrācijās lielā mērā tika ignorēti. Līdz ar to noveļu ilustrācijas ir atraisītākas, emocionāli vairāk piepildītas.

Vērtējot Andreja Upīša daiļliteratūras darbu satura atklāsmi ar tēlotājas mākslas līdzekļiem, jāatzīst, ka kopumā tā ir nozīmīga parādība latviešu padomju grāmatu grafikā, jo A. Upīša daiļliteratūras interpretējumi sekmējuši latviešu padomju grāmatu grafikas attīstību reālistiski padziļināta īstenības attēlojuma virzienā.

ANDREJS PORIETIS — LIETIŠKĀS GRAFIKAS MEISTARS

Lietiškā grafika šodienas dzīvē gūst aizvien redzamāku vietu, strauji pieaug tās sabiedriskā nozīmība. Visai ievērojamu vietu šajā grafikas nozarē ieņem tirdzniecības reklāmas grafika, kas it īpaši cieši saistīta ar mūsdienu dzīvi, ne vien izaugot no tās, bet savukārt pati to ietekmējot. Sistemātiski un mērķtiecīgi iedarbojoties uz visplašākajām tautas masām, tirdzniecības reklāmas grafika ir lielisks estētiskās audzināšanas faktors. Blakus tīri praktiskas dabas uzdevumiem reklāmas grafika, tāpat kā ikviens mākslas veids, paver iespēju gan neierobežotam mākslinieka fantāzijas lidojumam, gan visdažādāko izteiksmes līdzekļu pielietojumam.

Arī latviešu lietišķā grafika ar katru gadu desmitu tiecas sasniegt arvien jaunus virsotnes. Reklāmu grafikas skatēs, ko Vissavienības mērogā rīko PSRS Tirdzniecības un rūpniecības palāta, mūsu republika ik reizes izvirzās pirmajās vietās, mūsu mākslinieki tiek apbalvoti ar goda diplomiem. Arī Rīgā notikušas jau vairākas patstāvīgas lietišķās grafikas izstādes. Un tās sasniegumiem sākusī pievērsties arī prese.

Tā kā lietišķās grafikas izaugsme ir strauja un vērienīga, tas, kas vēl nesen likās gluži pieņemams, šodien šķiet bāls un nenožīmīgs. Pagātnē aizgājušas daudzas pārdzīvotas mākslas tendences, aizmirsušies to mākslinieku vārdi, kuru radošā darbība kādreiz bija cieši saaugusi ar attiecīgo mākslas nozari. Šodien vietā stājusies cita mākslinieku paaudze ar savu virzību, ar jauniem, agrāk nebijušiem meklējumiem.

Tomēr mēs nedrīkstam aizmirst to meistarų vārdus, kuri likuši latviešu lietišķās grafikas pirmos pamatus un ar savu daļrādi veicinājuši šā mākslas veida tālāko attīstību. Diemžēl viņu sasniegumi apzināti vēl visai maz. Tas attiecas arī uz Andreju Porieti — vienu no redzamākajiem latviešu lietišķās grafikas kopējiem.

Ne katrs, kas iepazīnis Andreja Porieša darbus, piemēram, zina šī mākslinieka vārdu, jo Porieša daļrāde viscaur saistīta tikai ar lietišķo grafiku, ar tirdzniecības reklāmu, bet šis mākslas veids diemžēl ir gandrīz pilnīgi anonīms. Tāpēc Andreju Porieti, tāpat kā daudzus citus lietišķās grafikas meistarus, galvenokārt pazīst tikai paši mākslinieki, kā arī tirdzniecības reklāmas pasūtītāji, kas viņam kā atzīstamam sava darba prātējam labprāt uzticējuši vissarežģītākos un nopietnākos uzdevumus.

Andrejs Porietis bija viens no pirmajiem māksliniekiem, kas ar savu darbu pacēla latviešu lietišķās grafikas nozīmi Padomju Savienības



A. Porietis. Sērkokciņu kārbu etiķetes. 1964

ietvaros. Latviešu padomju lietišķajā grafikā viņš ieņēmis vietu, kādu mēdz piedēvēt klasiķiem.

Vēl nesen Andrejs Porietis bija viens no vecākajiem un pieredzējušākajiem Padomju Latvijas lietišķās grafikas meistariem. Taču strādāt šajā nozarē mākslinieks sāka 30. gadu vidū. Tolaik latviešu lietišķā grafika vēl bija vāji izkopta, pa lielākai daļai atrazdamās dažādu pusdiletantisku amatnieku rokās. Profesionāli mākslinieki minētajā žanrā strādāja tikai apizodiski. Kā aktīvākie, piemēram, minami R. Zariņš, A. Cirulis, R. Kasparsons, A. Duburs un citi. Atšķirībā no viņiem A. Porietis reklāmas grafikā atrada īsto radošās darbības jomu, spilgtu savu spēju atraisītāju un apliecinātāju. Faktiski viņš kļuva par pirmo profesionālo latviešu lietišķās grafikas meistarū, kam šī mākslas nozare bija vienīgais radošā darba lauks. Meistaram vienmēr bija piemēris spilgts, neatkārtojams rokraksts un māksliniecisko meklējumu patstāvība. A. Porieša darbi — dažāda veida etiķetes, sērkokciņu kārbas, saldumu iepakojumi — arvien iepriecinājuši ar skaidru, lakoniski izteiktu domu un izkoptu, acij tikamu formu valodu.

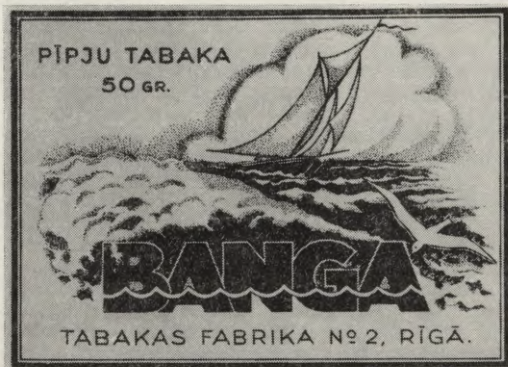
Lietišķās grafikas jomu A. Porietis neizvēlējās mērķtiecīgi, nedomāja klūt par speciālistu šajā mākslas nozarē. Viņš bija apdāvināts zīmētājs kopš bērnu dienām un tikoja apgūt tēlnieka profesiju, interesējās arī par glezniecību. Dažādus darbus tirdzniecības reklāmas jomā nākamais mākslinieks bija pasācis zīmēt tikai tādēļ, lai sagādātu līdzekļus iztikai un mācībām Mākslas akadēmijā.

Mākslinieks dzimis 1910. gada 26. maijā. Viņa vecāki — Teodors un Apolonija Poriēši — tolaik dzīvoja Glūdas pagasta Lielkreiļos. Tēvu, vietējā dzelzceļa kalpotāju, pirmajam pasaules karam sākoties, negaidot evakuēja uz Krieviju. Māte, palikusi vāciešu karaspēka okupētajā zonā, no smagiem pārdzīvojumiem sasirgst, un Andrejs jau četru gadu vecumā nonāk bērnu namā. Kad 1917. gadā, atgriežoties dzimtajā pusē, tēvs krit par upuri tifa epidēmijai, zēns nonāk radu pajumtē. Bērniņa, ar kuru māksliniekam saistās daudz smagu atmiņu un kuru viņš vienmēr pieminējis ar lielu sarūgtinājumu, paiet Jelgavā, kur mātesmāsa Nadīna Poruka strādā par aktrisi vietējā teātrī. Te apmeklēta pamatskola, pa brīviem brīžiem nereti iegriežoties teātrī, kur tiek iepazītas dekorācijas un dažādu butaforiju glezniecība. Jelgavā iesākās arī Andreja Poriēša vidusskolnieka gaitas. Jau šajos gados viņam nācās sastapties ar visdažādākajiem pelņas darbiem, jo materiālie apstākļi radu ģimenē nav pietiekami labi.

Nepabeidzis skolu, jauniešs 1929. gadā pārcēlās uz Liepāju, kur viņam sākās grūta un nogurdinoša cīņa par eksistenci, strādājot gan dzelzceļa būvdarbos, gan akciju sabiedrībā «Konzums», gan Liepājas cukurfabrikā un atkal «Konzumā». Parasts ikdienas darbs, cīņa par diezgan nožēlojamu maizes kumosu, daudz nepievilcīga tuvākajā apkārtnē, kur nākas dzīvot, šķiet, savij visnelabvēlīgākos nākotnes perspektīvas apstākļus. Tomēr uzņēmīgais un savās gaitās patstāvīgais jauneklis atrod spraudziņu, pa kuru ielūkoties lielajā, vilinošajā dzīvē, mākslas pasaulē, ar kuru saistītas nākotnes ieceres. Pēc garas, nogurdinošas darba dienas Porietis vakaros sāka apmeklēt vietējā mākslinieka Hartmaņa, pēc tam — Šaumaņa-Lapiņa mākslas studijas.

Plašas zināšanas šīs studijas nespēja dot, toties te Porietis apguva bargu pacietības trenēšanas skolu. Prasības bija nesaudzīgas, viss jāapgūst pakāpeniski, jāizkopj līdz sīkai precizitātei. Hartmaņa studijā, piemēram, kubu mācījās zīmēt divus mēnešus, cilindru — tāpat. Jauniešiem tā varēja likties apnikstoša miņāšanās uz vietas, taču varbūt taisni šiem mācekļa gadiem studijā ir bijusi sava ietekme uz meistara vēlākajām gaitām. Viņš pret sevi vienmēr bijis ārkārtīgi prasīgs, līdz galējībai nesaudzīgs. Strādājot ar apbrīnojamu precizitāti, mākslinieks necieta nekādu paviršību, ikvienā, pat šķietami mazsvarīgā pasūtījumā saskatot nopietnu radošu uzdevumu, nešķirojot lielus un mazus darbus.

Apguvīs pirmās pamatzināšanas tēlotajā mākslā, Andrejs Porietis 1935. gadā pārceļas uz Rīgu un iestājas Latvijas Mākslas akadēmijā (mācījās no 1935. līdz 1939. gadam). Ar to viņa dzīvē it kā aizsākas jauns posms. Diemžēl neatstāj vecie, līdzšinējie rūpesti. Atkal par visu jāgādā



A. Porietis. Etikete tabakas
iesaiņojumam. 1940

un jāatbild pašam. Vienu semestri nostudējot, otrajā nākas iesaistīties algotā darbā vai arī dienu dalīt starp darbu un akadēmiju, kuru māksliniekam tā arī neizdevās pabeigt. Visas nedienas tomēr tiek pieveiktas, lūkojoties dzīvē ar gaišu, labsirdīgu smaidu. «Retais tā pratis smieties kā Porietis — tik sirsnīgi un skaļi kā bērns, līdz sirds dziļumiem,» — tā viņu raksturo kāds no bijušajiem kolēģiem. Kā jautru joku pats mākslinieks, piemēram, spēja atstāstīt nebūt ne patīkamo «izgāšanos» lietišķās grafikas laukā. Sācis strādāt par ekspeditoru kādā ķīmiskā fabrikā, viņš piedāvājis tās vadībai savus pakalpojumus, ieteicot reklamēt ķimikāliju izstrādājumus ar zīmējumu starpniecību, bet par šādu iejaukšanos netiešos pienākumos nekavējoties atlaists no darba.

Tācu citā fabrikā, kas ražoja mazgāšanas līdzekli «Nitra», Porieša spējas tika novērtētas atzinīgāk. Šā uzņēmuma īpašnieks bija pietiekami tālredzīgs un netaupīja reklāmai līdzekļus. Sērijveida zīmējumi parādījās gan laikrakstos, gan žurnālos, reklamējot fabrikā ražotās daudzveidīgās preces. Šajā darbā plaši iesaistījās arī Andrejs Porietis, nākot gan ar savām idejām, gan izpildot uzņēmuma vadības norādījumus.

Stabilākie panākumi Andreja Porieša daiļrades sākuma posmā tomēr saistās ar tabakas rūpniecības izstrādājumu reklāmu (30. gadu beigās viņš uzsāka darbu uzņēmumā «Tabaka»).

Tā jau pirmskara gados Porietis, uzkrājot pieredzi, sāk pamazām apgūt lietišķās grafikas specifiku: sniegt par precī vislacioniskāko informāciju, pievērst tai pircēja uzmanību, veidot maksimāli pievilcīgāku noformējumu. Ne Latvijas mākslas skolās, ne Mākslas akadēmijā toreiz lietišķās grafikas speciālistus negatavoja. Prese šim mākslas veidam arī pieskārās tikai garāmejot. Tāpēc māksliniekiem visas nepieciešamās zināšanas un

iešanas bija jāapgūst pašiem. Tas, ko sasniedza Porietis, nobrieda paša sūri gūtājā pieredzē. Lai varētu strādāt lietišķās grafikas laukā, ar zīmējuma pārvaldīšanu un krāsu mācības zināšanu vien nepietiek. Jāapgūst burtu rakstība, jāprot orientēties poligrāfijas tehnikās un iespējās, jāpazīst arī pircēju psiholoģija. Laužot ceļu jaunajā, vēl vāji apgūtajā mākslas novadā, mazāk zinot, vairāk tikai nojaušot, Porietis, topot citiem par autoritāti, izcirta ceļu tai mākslinieku paaudzei, kas sekoja aiz viņa.

Taču panākumi nāca lēnām, pakāpeniski. Poriesa daiļrades sākuma posmā saskatāmas arī pelēkas, maznozīmīgākas lappuses.

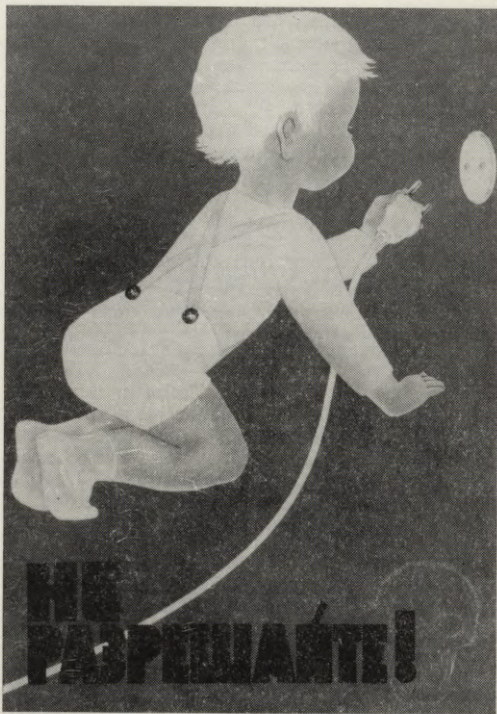
Ja padomju laikā mākslinieka vārdu saistām ar daudziem īstiem šedevriem reklāmas grafikas visdažādākajās nozarēs un novirzienos, tad viņa pirmskara devumam piemīt vēl daudz trūkumu. Tā, piemēram, kārba «I šķiras papirosi «Teika»» (1940)¹ vispirms jau pārslogota kompozīcijas ziņā. To grezno vairāki elementi, kuru savstarpējam saistījumam trūkst dziļākas iekšējas loģikas: dekoratīva plīvojoša lenta, naturāli zīmētu lapu vitne, dažādu latviešu etnogrāfisko ornamentu josliņas, pie tam uz etiķetes savukārt uzzīmēta papirosu kārbīņa.

Krāsai te vēl nav nekādas nozīmes. Mākslinieks kolorītu neprot izmantot ne kā informācijas palīgīdzekli, ne kā objekta raksturotāju vai emocionālās slodzes nesēju. Tā laika etiķetes bieži pārliecīgi pieblīvētas ar tekstiem, turklāt burti nepretenciozi, neizkopti, nav iesaistīti kopējā kompozīcijā. Šis nepilnības daļēji var attiecināt uz tās pašas «Teikas» citas šķiras papirosu etiķeti. Zīmējums un burti atgādina sausu rasējumu, kas nepietiekami prasmiģi iesaistīts etiķetes laukumā.

Redzamāku vietu citu mākslinieku vidū Andrejs Porietis ieņem pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā, it īpaši sākot ar pirmajiem pēckara gadiem, kad latviešu padomju grafikā parādījās daudzi jauni vārdi. Tieši šajā laikā mākslinieka daiļradē rodas pirmie ievērojamie sasniegumi. Viņš tiecas dziļāk ielūkoties lietišķās grafikas būtībā, izprast tās likumības. Ņemot vērā šīs mākslas nozares izteikti demokrātisko raksturu, mākslinieks jūt atbildību par sava darba kvalitāti, jo katrs viņa veiktais noformējums iziet tautā neskaitāmā tirāžā, iedarbojoties uz pircēja apziņu pat tad, ja viņš izturas pret šāda veida darinājumu pilnīgi pasīvi, neuzlūkojot to par īpašu mākslas veidu.

Daudz veiksmīgu darbu māksliniekam ir tabakas preču iepakojuma noformējumā. Īpaši gribas atzīmēt papirosu kārbīņas «Sovetskaja Pribaltika» māksliniecisko apdari. Skopā krāsu gamma (tikai trīs toņi — divi zaļie un bronza) veido dekoratīvi ļoti izteiksmīgu zīmējumu. Kompozīcijai izmantots ainavas motivs: zeltītie saules stari izgaismo jūras bangas, traucošo jahtu un balto kaiju. Telpas dziļuma ilūziju pastiprina priekšplānā

¹ Šiem papirosiem bija vairākas šķiras un vairāki iepakojuma varianti ar atšķirīgu noformējuma kvalitāti.



A. Porietis. Instrukтивais plakāts. 1969—1970

novietots zars. Ainavas atveidojums ir ne tik daudz dekoratīvs, cik stāstošs, pie tam ar lirisku, romantiski reālistisku ievirzi, kas visai raksturīga Porieša darbiem.

Ļoti lakoniska informācija ietverta cigarešu kārbīņas «Dzintars» mākslinieciskajā apdarē. Siltos, zeltaini brūnos toņos ar sarkanīgu ēnu, mīkstās krāsu pārejās attēlotas dažas tabakas lapas un viena degoša cigarete smaržīgu dūmu grīstē. Arī te klusās dabas motīvs ir ļoti konkrēts, bez simboliska vispārinājuma. Reālistiskais dabas formu atveidojums pār-

liecināši pakārtots dekoratīvam, rotājošam uzdevumam. Gaismēnas nav uzbāzīgas, nesaraibina kopainu, nedezorganizē plakni. Kompozīcijā svarīga nozīme ir arī uzrakstam.

Etīķete pasūtītājam acimredzot patikusi, jo atkārtota vairākos variantos. Tā iegulst atmiņā ar izdomas vienkāršību, ieceres skaidrību un izjusto krāsu gammu, kurai ir jau emocionāla nozīme. Ne velti cigarešu kārbīņas «Dzintars» mākslinieciskā apdare ierindoja veismīgāko šāda veida lietiskās grafikas darbu vidū. Profesionāli augstvērtīgs noformējums raksturīgs arī citām Porieša darinātajām papirosu kārbīnām, piemēram, «Ligo», «Ķemeri».

Paralēli šiem darbiem Andrejs Porietis veidojis ne mazumu visdažādāko dzērienu etiķešu — degvīniem, vīniem, likieriem, limonādēm. 1945. gadā gatavota etiķete «Aveņu likieris». Šajā darbā jau labi izprasta krāsas ekspresīvā nozīme. Tas pats sakāms par citu šī laika etiķeti — «Jāņogu likieris».

Dzērienu etiķešu nozarē Porietis darbojās līdztekus A. Duburam, kuram šajā lietiskās grafikas novadā bija vadošā vieta. Taču arī Porietis ienesa te savu devumu, radot ne vienu vien veiksmīgu, atmiņā paliekošu darbu. Kā piemēru varētu minēt viņa zīmēto etiķeti «Ābolu vīns». Kompozīcijai piemīt liels krāsu dzidrums, smalkums, viena toņa dominante, kuru pārējie it kā izceļ, uzziņina. Krāsu pārejas apjomīgo zīmējumu dara mīkstu, gleznniecisku. Lai gan mākslinieks savā zīmējumā atveidojis dabas formas, viņš tam liek veikt arī dekoratīvu uzdevumu.

Patikama apdare ir etiķetei «Pīlādžu-jāņogu deserta vīns» ar tai raksturīgo silto, oranžbrūno pamattoni, ko atdzīvina zeltīti burti, tāpat etiķetei «Kakao likieris» un citiem šāda veida noformējumiem.

Kompozicionālā mērķtiecība Porieša darbos piemīt arī uzrakstiem, kas reizēm veido it kā ornamentālas joslas, ar savu dekoratīvismu un ritmu greznojot etiķeti. Mākslinieks pamatoti uzskatīja, ka teksts, uzraksts ne tikai sniedz nepieciešamo informāciju, bet ir arī tikpat būtisks formas elements kā zīmējums un kolorīts. Tāpēc savos darbos viņš centās atrast uzraksta rotājošo, emocionālo nozīmi, risinot šo uzdevumu drīzāk kompozicionālā plāksnē, nevis pašā burtu rakstības veidā, kas ar laiku gan kļūst korekts un precīzs, bet diemžēl bez savas individualitātes.

Darīnot dzērienu etiķetes, mākslinieks arvien patur prātā, ka šiem darbiem ir liela reklāmas nozīme. Dzērieni bieži ielieti vienādās stikla pudelēs. Šķidruma un arī stikla krāsas ne ikreiz koloristiski pietiekami izteiksmīgas. Gadiem ilgi nemainās mūžsenās pudeļu formas. Tas viss uzliek māksliniekam pienākumu iespējami noslogot etiķeti, lai šajā prozas pasaulē ienestu koloristiski izteiksmīgu dekoratīvu elementu. Jāņem arī vērā, ka pudeles rotā vitrīnas, skatlogus, un etiķetes tādējādi eventuāli kļūst par vienu no veikala interjera kopveidojuma komponentiem.

Porietis nav domājis tikai par reklāmas problēmām vien. Viņš ne tikai izkopa savu īpatnējo stilu, bet zināmā mērā bija novators arī lietiskās grafikas tehnoloģijas laukā. Būdamas nemierā ar spalvas zīmējumam



raksturīgo monotono švīkājumu, viņš centās panākt mikstākas krāsu pārejas, tāpēc krāsu izsmidzināšanai Porietis sāka lietot aerogrāfu. Viņš ir ne tikai šīs tehnikas aizsācējs, bet arī virtuozs tās pārvaldītājs.

Daudz Andrejs Porietis strādājis arī parfimērijas preču noformējuma laukā. Kā vienu no veiksmīgākiem darbiem te varētu minēt dzeltenīgi brūnajā krāsu gammā risināto etiķeti odekolona flakonam «Lavanda». Šajā zīmējumā mākslinieks jau mēģina iesaistīt meitenes tēlu latviešu tautas tērpā.

Figurāla kompozīcija ar skaisto sievietes siluetu centrā redzama arī odekolona etiķetē «Tangolita». Seit uzmanību saista kustības izteiksmība. Darinot etiķeti odekolonam «Spīdola», mākslinieks izvirzīja sev grūtu uzdevumu — ar lietišķās grafikas līdzekļiem atveidot simbolikas apvītu plaši pazīstamu literatūras tēlu. Risinājums ir veiksmīgs: meitenes galva attēlota kļušu pārdomu brīdī, tā izteiksmīgi iezīmējas uz gaiši ietonēta fona, ar kuru labi harmonē zeltītu burtu uzraksts. Parādot tuvplānā skaistu meitenes seju, Porietis neklūst salkans, jo, apveltīts ar mēra izjūtu, viņš vairās no lieka izskaistinājuma.

Plašu, kaut arī varbūt maznozīmīgāku vietu Porieša daiļradē ieņem etiķetes zivju konserviem. Salīdzinājumā ar agrinajiem darbiem šajā nozarē vēlāka perioda etiķetes pakāpeniski tiek valā no liekvārdības. Mākslinieks saprot, ka reklāmas grafika prasa konkrētu domāšanu un lielu lietišķību. Tomēr arī te ievibrējas pa liriskai stīgai gan zīmējumā, gan kolorītā. Pārsteidz tas, ka prozaiskajām zivju kārbu etiķetēm Porietis aizvien pratis atrast ko jaunu kompozīcijā, krāsu gammā, uzrakstu veidojumā un izkārtojumā. Savdabīgas bija etiķetes Kolkas zivju konservu fabrikas produkcijai. Kompozīciju veidoja viļņota līnija ar ritmiski

kārtotu, it kā ornamentālu sīku zivtiņu joslu, ar vienu vai divām prāvākām zivīm centrā (atbilstoši konservu saturam — repģes, butes, mencas u. c.). Zivju konservu — tāpat kā citu pārtikas produktu vai kādu preču mākslinieciskā noformējuma risinājumā grūti panākt īpašas nacionālās iezīmes. Taču ar krāsu attiecībām un tonalitāti, īpatnējo ritma izjūtu, ornamentāli disciplinēto kompozicionālo kārtojumu mākslinieks nereti mums atgādina ko tuvu un daudzkārt (varbūt tieši tautas daiļradē) redzētu, nacionāli iezīmīgo parādot ne tikai formāli (ar ierastiem tautas tērpiem vai dažādiem etnogrāfiskiem motīviem), bet dziļi izjusti.

Citādā aspektā Andreja Porieša daiļradi iepazīstam dažādu preču kārbu mākslinieciskajā apdarē, piemēram, dāvanu veikalam «Sakta». Šie darbi attiecināmi uz viņa darbības vēlāko posmu. Ņemot vērā, ka dāvanai domātai precei jāpiesaista uzmanība, jābūt grezni iesainotai, te nereti tiek izmantots lakots papīrs, dažādas dekoratīvas lentes. Tomēr Andreja Porieša veidotie dāvanu kārbu rotājumi ir visai atturīgi. Arī viņa gatavotās konfekšu kārbas, tāpat kārbas tortēm u. c., ir elegantas savā pārdomāti risinātā vienkāršībā. Bieži kā ornaments ir izmantots teksts, piemēram, tortes kārbai «Sakta». Savos rotājumos Porietis nekad netiecas pēc tiša izskaistinājuma. Dekoratīvo viņš izprot kā estētiski un emocionāli plaša diapazona vērtību, bet ne tukšu parotājumu.

Kārbas tortēm «Draudzība», «Daina», konfektēm «Sarkangalvīte un vilks» liecina par to, ka māksliniekam piemīt neizsīkstoša izdoma, jaunu meklējumu prieks. Tā, piemēram, iepriekš minētās konfekšu kārbās vākā izveidots īpašs izgriezums ar izvelkamu ilustrētu ieliktnīti, kuru grozot vāka lodziņā mainās dažādi pasaku tēli. Iepakojumiem, iesaiņojuma papīriem nereti izmantoti etnogrāfiski motīvi, te redzam dancotāju pārus tautas tērpos. Mākslinieks prasmīgi un labprāt savās kompozīcijās iekļauj cilvēku figūras.

Darīnot preču iesaiņojumu apdares veikalam «Bērnu pasaule», Andrejs Porietis izveidojas par lielisku bērnu tematikas risinātāju, viņu psiholoģijas izpratēju un tulku. Lai to panāktu, viņš bieži «konsultējas» ar savu mazdēliņu. Mākslinieka šāda rakstura darbos sastopamies ar saistoši atveidotiem pasaku tēliem, visādiem jokainiem zvēriņiem, bieži nedaudz stilizētiem, nereti humoristiskā sniegunā. Aizvien pieaug mākslinieka tieksme pēc ilustratīviem motīviem.

Ilustratora talants māksliniekam piemītis lielā mērā, kaut arī savu atraisījumu guvis tikai netieši, lietiskās grafikas ietvaros. Porietis sapņoja izmēģināt roku bērnu grāmatu ilustrācijās, taču šim sapnim nebija lemts piepildīties, ja neskaita neizdoto grāmatu «Velnalīksta» ar mākslinieka pašā dzejas rindās pārlīktu pasakas tekstu un skaistām krāsainām ilustrācijām, kurās uzmanību saista veiksmīgs vissarežģītāko kompozīciju risinājums. Šo grāmatu Porietis kā pārsteiguma dāvanu kādreiz sagatavojis savai ģimenei.

Kā skaistas ilustrācijas latviešu tautas dziesmām izskatās mākslinieka gatavotie zīmējumi bērnu rotaļu klucīsiem. Ilgstoši strādājot pie šiem



zīmējumiem, tos atkārtoti pārtaisot, pastāvīgā neapmierinātībā ar panākto mākslinieks izgatavojis ap 30 kompozīciju. Ar savu vāro krāsu tonkārtu, poētisko, gaišo, brīžiem humorpilno noskaņu, kas sasaucas ar latviešu folkloras pasauli, ar virtuozo formu valodu šie zīmējumi ierindojami latviešu lietišķās grafikas visvērtīgāko sniegumu vidū. Jādomā, ka tie spēja veicināt mūsu bērnu estētiskās gaumes veidošanos.

Skaista, šizetiski risināta dekoratīva ilustrācija rotā arī skaņuplašu kārbu «Sniegbaltīte un septiņi rūķi». Tai ir pievilcīgs krāsu izkārtojums un nedaudz stilizēts un ritmizēts zīmējums.

Diemžēl gatavai produkcijai slikta kvalitāte: kārba neprecīza, greiza, «sabuktēta». Jāpiebilst, ka lietišķās grafikas darbu izskatu, kādā tie nonāk patērētāja rokās, noteic vairāki faktori. Galvenais no tiem — poligrāfiskā izpildījuma līmenis, kas bieži pazemina mākslinieka darba galīgo iznākumu. Strādājot pie etiķetēm, mākslinieki reti zina, kurā tipogrāfijā tās tiks iespiestas, bet poligrāfisko tehniku atšķirības ir visai lielas. Vēl šodien tipogrāfijas jūt grūtības kvalitatīvu krāsu, laba papīra ziņā, ne visām ir izskatīgi salikuma burti. Pat sīkus tekstus tāpēc bieži nākas zīmēt ar roku, savu māksliniecisko izdomu pakļaujot poligrāfijas iespējām. Tomēr, ne-

raugoties uz grūtībām, mūsu lietišķās grafikas meistari prot gūt ievērojamus panākumus.

Andreja Poriša pēdējā daiļrades posma darbiem raksturīgs izkopts, virtuozs stilizēts zīmējums, kas lieliski atbilst dekoratīvām funkcijām. Šāds zīmējuma veids raksturīgs Poriša veidotai pastpapīra mākslinieciskai apdarei. Tā ir īpaši veiksmīga mākslinieka darbības nozare. Poriētis izgatavojis ne tikai vēstuļu papīra komplektu apvākojumus, bet devis dekoratīvu rotājumu tāpat atsevišķām lapām, nereti atdzīvinot zīmējumus ar pāris krāsu parotājumu. No pieminētiem darbiem kā visai meistarīgu var atzīmēt pastpapīra komplektu «Trīs musketieri» ar ļoti smalko, vieglo, sīki izstrādāto, viscaur graciozo zīmējumu. Mākslinieka darbiem piemīt laba stila izjūta, atjautīga, bet reizē atturīga humora pieskaņa. Poriētis ļoti mērķtiecīgi izvēlēties dažādas jautras, dēkainas epizodes no A. Dimā romāna. Zīmējumi lieliski iekļaujas baltajā papīra lapā, nesaraibinot to, bet atturīgi rotājot. Jāpiebilst, ka Andrejs Poriētis ir viens no nedaudziem latviešu lietišķās grafikas meistariem, kuri spēj zīmēt un iekļaut kompozīcijā cilvēka figūru.

Visu iepriekš teikto var attiecināt arī uz pastpapīra komplektu «Dons Kihots», daļēji tāpat uz «Čapajevu». Pēdējā komplektā redzam gan pilsoņu kara tačankas, gan soļojošu karavīru rindas. Komplektā «1917—1967» kā rotājošs elements izmantotas dažādas emblēmas.

Taču Andreja Poriša sniegums nebūtu pilnībā raksturots, ja nepieminēsim viņa daiļrades brieduma posma varbūt visnozīmīgāko daļu — sērkociņu kārbīņu māksliniecisko apdari. Šajā žanrā meistars sācis darboties 50. gadu otrajā pusē un sasniedzis tik spilgtus panākumus, kas līdz pat šai dienai vēl netiek pārspēti.

Mākslinieka darinātās sērkociņu kārbīņu etiķetes būtībā ir mazformāta plakātiņi, kas īpatnējā skatījumā atspoguļo visdažādākās dzīves norises. Šķietami necilajā uzdevumā mākslinieks pratis rast iespēju vērēnīgi atraisīt savu fantāziju, mazajās, dekoratīvi tik krāšņajās etiķešu kompozīcijās iekļaujot arī propagandas elementus, pie tam kuplinot tos vēl ar humora piedevu. Ne velti sērkociņu etiķetes dažkārt tiek krātas tāpat kā pastmarkas. Poriša veidotie miniatūrie darbiņi tālu pāraug savu šauri utilitāro nozīmi, mākslinieks tos pratis pārvērst par savdabīgiem, pievilcīgiem suvenīriem. Sērkociņu etiķetes Poriētim tapušas veselām sērijām, un ikvienai no tām piemīt savas īpatnības. Ļoti oriģinālo sēriju «Sargājiet kultūras pieminekļus», piemēram, raksturo 16 tēlojumi. Tā laista klajā ap 1960. gadu piecu krāsu (silti zaļš, divi brūnganzaļi toņi, melns un oranžs) iespiedumā. Motīvi šeit dažādi: Ķīšu pilskalns, Tanīskalns, Blaumaņa Brakī, Veidenbauma Kalāči, Brīvdabas muzejs. Uzdevums nav bijis no vieglajiem: tēlojumam jābūt precīzam, viegli pārskatāmam, dekoratīvi pievilcīgam. Visu sēriju raksturo kompozicionāli labi saliedēti teksti, izsvartoti tumšie un gaišie laukumi, saprātīgi veidota kompozīcija. Nereti mākslinieks lieto melno kontūru, piemēram, «Ķīšu pilskalnā» un citās etiķetēs. Te meistars tišām vairās no dziļuma ilūzijas, no gaismēnām,

kompozīciju risinot plaknē, pieskaņojot to kārbīņas virsmai kā dekoratīvu rotājumu.

Krāszieta nozīmi Andreja Porieša māksliniecisko paņēmienu lokā apliecina etiķete «Piemineklis 1905. gada upuriem Daugavmalā», kur kvēlojošā, oranžsarkanā debess it kā simbolizē revolūcijas notikumus, kuriem veltīts šis piemineklis.

Minētā sērija mākslinieka atveidojumā kļuvusi par iedarbīgu Latvijas kultūras pieminekļu propagandas līdzekli. Mākslinieka mērķis bija savas tautas kultūras mantojuma apliecināšana dekoratīvi vispārinātos tēlos.

Tautas dzīve, vēsture ir arī citu sērkočiņu kārbīņu etiķešu sēriju saturā, piemēram, divu sēriju «Sveiciens no Padomju Latvijas», kas veltītas Padomju Latvijas 20. un 30. gadadienai un vēsti par mūsu republikas saimniecības un it īpaši kultūras sasniegumiem.

Interesantas ir etiķetes, veltītas etnogrāfisko novadu latviešu tautas tērpiem, papildinātiem ar katram apvidum raksturīgākiem atribūtiem. Dekoratīvā krāšņumā izvēsta «Alsunga». Vīrs, kas atmiņā atsauc Ķenci, ar baltu jēru rokās redzams uz etiķetes «Piebalga».

Daudzus darbus caurauž optimisms, kas bieži vien atplaukst asprātības pilnā humorā. Šāda pieskaņa, piemēram, piemīt sērkočiņu kārbīnai no sērijas «Ķemerī» ar melno, dūnās notraipīto vīru baltajā vannā vai arī etiķetēm no «Metāllūzņu vākšanas» sērijas. Ārkārtīgi izteiksmīgs ieceres spilgtuma ziņā ir vecais, bārdainais vīrs, kurš atspēries cēnās izkustināt senatnīgo, sarūsējošo lokomobili. Asprātīgi, ar dzirkstoša humora pieskaņu risināti arī zīmējumi sērijai «Gāzes uzstādījumu lietošanas noteikumi». Šādam, liekas, šauri utilitāram uzdevumam Poriētis pratis atrast īpatnēji pievilcīgu atrisinājumu, ar vieglu humoru parādot māsasaimnieces likstas un namatēva piedzīvojumus kā gāzes lietošanas noteikumu neievērošanas sekas un tūlīt arī norādot izeju no nepatīkamajām situācijām.

Cits raksturs ir sērkočiņu kārbīņu etiķetēm par sporta tēmu. Šajos darbos Poriētis varējis sevi parādīt kā teicamu figurālistu, kas izprot cilvēka kustību poēziju. Sporta tēmu attēlojumi ir izteiksmīgas vienkāršības un spēka pilni. Kā piemēru varētu minēt sērijas «Studentu sporta spēles», «Motosportu masām», «Latvijas PSR I ziemas sporta spēles» un vēl citas.

Šiem darbiem raksturīga kompozīcijas daudzveidība un neierobežota radošā izdoma. Meistaru, kas lietišķās grafikas laukā spētu radīt darbus, līdzvērtīgus Porieša sižetiskajām kompozīcijām, mūsu mākslā nav vēl līdz šai dienai. Nevienam nepiemīt arī tāda humora izjūta.

Sācis ar šauri utilitāru tirdznieciskās reklāmas grafiku, Poriētis pamazām nonāk savas daiļrades nobrieda periodā pie īstiem lietišķās grafikas šedevriem, veidojot sarežģītas kompozīcijas, kas skatītāju uzrunā ar lielu, pārliecināšu spēku. Mākslinieks risina problēmas, kas savā nozīmīgumā tālu pārsniedz precīgas reklāmas uzdevumus.

Andreja Porieša darbības loks lietišķajā grafikā, kā redzam, plaši sazarojies saturā un formas ziņā. Mākslinieks darbojies daudzās reklāmas grafikas nozarēs, izgatavojis arī dažādus diplomus, krāsainus katalogus,

apsveikuma kartītes, arī plakātus. Viņš strādājis ar vislielāko atbildības izjūtu, visai pamatoti uzsverot, ka nez vai esot kāds cits mākslinieks, kam panākumi prasījuši tik lielas pūles. Tomēr nekad Porietis nav tiecies iet vieglāko ceļu, viņam patīcis, paša vārdiem runājot, «palauzīt galvu». Latviešu lietišķās grafikas vēsturē Porietis iegājis kā viens no lielākajiem darbarūkiem. Mākslinieks bieži mēdzis jau gatavo darbu iznīcināt, ja kaut cikums viņu neapmierināja. Pat no dzīves mākslinieks šķīries darba cēlienā. 1974. gada 4. janvāra rītā, atnākot nodot pasūtījumu LPSR Tirdzniecības un rūpniecības palātas reklāmas nodaļā, viņš spēji un negaidot saļima pie tās durvīm, lai vairs neceltos. Nekad viņš dzīvē nav devis sev atpūtu. Tāpēc četros gadu desmitos, ko meistars nostrādājis latviešu lietišķajā grafikā, viņš arī spējis to pacelt no necila diletantisma līmeņa līdz spilgtas profesionālas mākslas pakāpei.

Būdams pirmais lietišķās grafikas meistars — Latvijas PSR Mākslinieku savienības biedrs, Porietis bija arī viens no mūsu lietišķās grafikas izstāžu iniciatoriem un aktīvākiem organizētājiem.

Andrejs Porietis bija ne vien lielisks mākslinieks, bet arī teicams kolēģis, iejūtīgs pedagogs. Strādājot daudzās mākslas padomēs, viņš reizēm spēja būt ļoti ass un nesaudzīgs, ja sastapās ar paviršību darbā. Taču tūdaļ tiecās saskatīt arī ko pozitīvu, it īpaši, ja manīja, ka mākslinieks uzrāda zināmu progresu.

Sācis strādāt apstākļos, kas viņa radošās domas attīstībai bija visai nelabvēlīgi, Andrejs Porietis nostaigājis garu daiļrades ceļu, līdz viņa labākie darbi kļuva par paraugu citiem — jaunākās paaudzes māksliniekiem. Nekad neapstājoties savos meklējumos, meistars centies aizvien izkopt savu profesionālo prasmi, cīnoties pret pelēcību, pret bezpersoniskumu mākslā. Viņš radījis daudzus spilgtus, dekoratīvi izteismīgus lietišķās grafikas darbus, kas tapa par latviešu padomju mākslas nozīmīgu daļu.

MĀKSLINIEKI PAR MĀKSLU

Zigurds Zuze

NO IECERES LĪDZ TĒLAM

(kokgrebumu cikls «Apasionāta»¹)

Tēlotājā mākslā, tāpat mūzikā un literatūrā, mākslinieciskās ieceres un tēla rašanās psiholoģiskajā procesā ir daudz kopīga. Atšķirīgi tikai izteiksmes līdzekļi. Ceļi, kas ved uz mērķi, ir tikpat dažādi, cik dažādi ir paši mākslinieki. Mākslas darba iecere var rasties ātri — kā zibens uzliesmojums, un tā var nākt lēni, izejot daudzus meklējumu un šaubu ceļus. Katram māksliniekam ir savi, tikai viņam raksturīgi specifiski darba paņēmieni, ar kuru palīdzību tiek meklēts izteiksmīgākais un iedarbīgākais tēmas risinājums, lai maksimāli izteiktu ieceres būtību. Ir mākslinieki, kuri strādā it kā rotaļājoties, un ir tādi, kas strādā smagi. Bet vairums laikam ir tādi, kas savā radošajā darbā saduras ar abām minētajām parādībām. Tas atkarīgs no iecerētā darba tēmas skaidrības, mākslinieka atbildības izjūtas, gribas neiet pa vieglākās pretestības ceļu, paškritikas un vēl daudziem citiem psiholoģiskiem faktoriem.

Runājot par reālistiskās mākslas daiļrades principiem, liekas, ka jebkuras mākslas pārstāvim apzināti vai neapzināti savā radošajā darba procesā jāatbild uz trim pamatjautājumiem: ko? kādēļ? kā? Ja mākslinieks jūt organisku nepieciešamību savas domas un izjūtas izteikt mākslas darbā, ja viņam ir ko teikt, tad visgrūtākais jautājums (it īpaši tēlotājā mākslā), uz kuru nākas atbildēt, ir — kā? Darba rezultāti tiek pārbaudīti laika, kritikas un tautas atmiņas dzīvē. Par tiem tiek sacerētas grāmatas, tie tiek aplūkoti mākslas teorijas aspektā. Mākslas zinātnieki, vadoties pēc milzīgiem materiālu un piemēru kalniem, tos analizē, pēti, strīdas par tiem. Mākslas zinātne argumentāciju saviem apgalvojumiem meklē daiļrades psiholoģijas piemēros, bet pats mākslinieks bieži vien klusē un brīnās par teorijām, kuras tiek pielaiktas attiecīgajam darbam. Patiesībā māksliniekam visa enerģija ir jāveltī radošam darbam, daļēji pat palaujoties uz savu intuīciju, un tomēr reizēm nākas analizēt sava darba tapšanas gaitu.

Nobeidzot šo vispārināto ievaddaļu un pārejot pie kokgrebumu cikla «Apasionāta» tapšanas gaitas apskata, lūdzu lasītāju to neuzņemt kā šī

¹ Ciklā «Apasionāta» ir piecas lapas (28×21,5 cm). Pēdējais variants darināts 1969. gadā. Grebumam izmantots samšīta koks. Rokas novilkumi izdarīti uz ofseta kartona 15 eksemplāros.

cikla analīzi vai teorētisku pierādījumu, bet gan vienīgi kā autora stāstījumu par galvenajām ieceres līnijām, meklējumiem, par dažādajām grūtībām, ar kurām nācās sadurties darba procesā.

IECERES RAŠANĀS

Nezinu cilvēku, kurš būtu vienaldzīgs pret Bēthovena mūziku. Mani tā vienmēr aizrāvēsi ar savu spēku un bezgalīgo jūtu plašumu, ar savu trauksmi un lirisko maigumu. Klausoties Bēthovena simfonijas, tāpat sonātes, it sevišķi «Apasionātu», esmu vienmēr pārdzīvojis dziļu emocionālu savīlņojumu, sākot no liriskas, romantiskas pacilātības cauri dinamiskas trauksmes un ciņas trīsām līdz bezgalīgas gaismas, triumfa un prieka asarām. Mūzika man vienmēr asociējas ar dabu un tās noskaņām, bet dabu savukārt uztveru saskaņā ar iedomāto tēlu vai savām personiskajām izjūtām. Lūk, tādēļ Bēthovena «Apasionāta» man ilgi nelika miera un prasīti prasījās tajā saklausīto pārdzīvojumu izteikt grafikā. Bet kā? Vai apmierināties tikai ar mūzikas izraisīto pārdzīvojumu, noskaņu attēlojumiem? Vai manas subjektīvās izjūtas, klausoties «Apasionātu», ir pareizas? Nebiju pārliecināts, ka šo mūziku izprotu pietiekami dziļi, tādēļ sāku pētīt materiālus, lai padziļinātu savu izpratni. Izlasīju Alfreda Amenda grāmatu «Apasionāta», bet konkrētas, man vajadzīgās ievirzes neatradu. Pēc tam nonācu pie Romēna Rolāna grāmatas «Bēthovens». Kaut arī tajā stipri profesionālā limenī galvenokārt iztirzāta Bēthovena 9. simfonijas rašanās gaita, tomēr atradu sev tālāko ceļu norādījumā, ka uzrakstīt «Apasionātu» Bēthoveni rosinājusi F. Šillera «Vētra». Pēc šā darba rūpīgas izpētes man pavērsās jauna, konkrētāka «Apasionātas» izpratne. Es nojautu tajā cilvēka garīgo spēku, viņa iekšējo ciņu, jūtu un dabas stihiju pretnostatījumu un simbolisku personificējumu. «Apasionātas» mūzika manā uztverē kļuva konkrēti mērķtiecīga. Rezultātā radās virkne nelielu, haotisku un epizodisku kompozīcijas uzmetumu. Visi tie vēl bija tālu no «Apasionātas» satura. Tādi uzmetumi varēja rasties jebkura skaņdarba iespaidā. Tad iedomājos: bet kādēļ tieši «Apasionāta» ir V. I. Ļeņina mīļākais skaņdarbs? Ļeņins mīlēja mūziku, mīlēja sapņot, un nevar būt, ka dižā vadoņa fantāzijas lidojums, klausoties «Apasionātu», bija atrauts no viņa dzīves pamatuzdevuma — revolucionārās ciņas. Mēģināju saklausīt «Apasionātā» cilvēces atmodu, revolūcijas fanfaras, ciņas dārdus, upuru vaidus un uzvaras prieku. Sāku šo mūziku izprast saturīgāk un pakļaut to savas ieceres — grafikas cikla izveidei. Tagad varēja sākties apzināti mērķtiecīgs darbs pie kokgrebumu cikla «Apasionāta» realizācijas.

DARBS PIE IECERES REALIZĀCIJAS

Mana darba virsuzdevums bija izveidot kokgrebumu ciklu, kas izteiktu Bēthovena sonātes «Apasionāta» ierosinātos emocionālos pārdzīvojumus vizuālos tēlos; atrast savu subjektīvo tulkojumu, paturot sonātes



1. shēma



2. shēma

tematiskās uzbūves un ritma nosacījumus. Bēthovena sonātes uzbūves formula tematiski varēja būt šāda:

$$\frac{\text{I daļa}}{1. \text{ tēma}} + \frac{\text{II daļa}}{1.+2. \text{ tēma}} + \frac{\text{III daļa}}{1.+2.+3. \text{ tēma}}$$

Tā kā pirmā daļa ietver sevī it kā divas tēmas, t. i., drūmos likteņa klauvējienus un spēka apziņas atmodu, aicinājumu cīņai, tad pirmo daļu parādīju divās kompozīcijās, kuras katra atsevišķi izteica abas minētās tēmas. Otrās daļas divas tēmas — cīņu un pēccīņas klusuma lirisko tēmu — arī atveidoju divās kompozīcijās. Trešajā cikla daļā paredzēju ietvert iepriekšējo tēmu ieskaņas, to dialektisku turpinājumu, izveidojot vienu kompozīciju. Tātad, lai radītu kompozicionāli noslēgtu grafisku ciklu, kas ietvertu sevī sonātes muzikālo ritmu un uzbūves formu, man bija jāizveido piecas kompozīcijas, kuras būtu savstarpēji saistītas.

Strādājot pie cikla pirmā varianta, centos muzikālo pārdzīvojumu izteikt cilvēka un dabas pretnostatījumā.



3. shēma

Otrā varianta ceturtās
lapas darba zīmējums



1. tēma.

Drūms, nomācošs, tumsas klāts akmeņains tuksnesis. Pie horizonta
iezīmējas šaurs gaismas stars. Pār zemi pāršalc trīsulojoša vēja brīze kā
vētras vēstnesis. Cilvēks mostas no gadsimtu akmenssmagā miega un
ieklausās tuvojošās vētras šalkās.

2. tēma.

Dabā sākas kustība. Tuvojas negaisa un krusas padebeši. Tālē aiz kalnu grēdas plaiksnī zibeņu liesmas. Cilvēks, sava spēka apziņā izslēdies pāri kalniem, sadzird vētras tuvošanos. Cilvēks gatavs cīņai.

3. tēma.

Plosās vētra — reakcija. Visas dabas stihijas ar mežonīgu spēku drāžas uz priekšu, lai iznīcinātu, aizraidītu atpakaļ tumsā cilvēku cilti. Cilvēks stājas stihijai pretim. Sākas titāniska cīņa. Skan upuru vaidi un sāpju kliezieni, viss mutūlo cīņas ekstāzē.

4. tēma.

Pēc vētras dabā iestāties klusums. Pār zemi līst gaišā saules gaisma. Visapkārt pastorāls miers. Kalnu ezers bez mazākās kustības. Cilvēks pēc cīņas bauda atpūtas un uzvaras laimi. Ieskanas liriska mīlestības tēma.

5. tēma.

Pār kalnu virsotnēm rotājas pilnības simbols — saule. No tumšām aizām pretī saulei nāk cilvēce, kuru vada Danko. Arī šis ceļš prasa upurus, arī te ir cīņa, mīlestība, ciešanas. Tā ir dzīves virzība tālāk, tās dialektiskais turpinājums.

Pēc šādas tēmu interpretācijas ķeros pie attiecīgo kompozīciju risinājuma. Skicējot daudzus nelielus uzmetumus un figūru kustības, meklēju kompozīciju shematiskās uzbūves, kas vislabāk izteiktu vēlamo noskaņu. Tā, piemēram, pirmajai kompozīcijai izvēlējos trīsstūri, otrajai — vertikāli, trešajai — apli, ceturtajai — spirāli utt. Diemžēl šie daudzie uzmetumi nav saglabājušies, jo nezināju, ka tie man būs vajadzīgi tādām darbam kā šis raksts.

Pirmā varianta kompozīcijas tika veidotas apmēram pēc 1. shēmas.

Tika meklēti dažādi kompozīciju varianti. Jau darba procesā izjutu, ka neeeju īsto ceļu. Cikls šķita ilustratīvs, kompozicionāli nebija vienots, bez dziļākas idejiskās slodzes. Nebija atrasts muzikāli abstraktais tēmas un ritma risinājums, kā arī tēmas sociālais tulkojums, ko gribēju ietvert ciklā. Kompozīcijās bija par daudz konkrētības un formas apjomīguma. Uztvere aizplūda sāņus no galvenā. Sapratu, ka tā ir radoša neveiksme. Nevarēju šo ciklu saukt par «Apasionātu», tādēļ sabiedrības kritikai nodevu tikai II un III lapu ar nosaukumiem — «Cīņa» un «Saucējs».

Šī neveiksme mani uz laiku satrieca, jo bija patērēts daudz laika un enerģijas. Sajutu kļūdas, bet nezināju, kā tās novērst, ko likt vietā. Domāju, ka mūziku kā abstraktu mākslu vislabāk var izteikt abstraktā veidā. Radās uzmetumi, kas redzami 2. shēmā.



Z. Zuze. Jausma (Allegro moderato). No cikla «Apsionāta»



Z. Zuze. Aicinājums (Allegro). No cikla «Apsionāta»

OTRAIS VARIANTS

Nospraudu uzdevumus:

1. Atrast kompozicionālo vienību visām lapām.
 2. Maksimāli vienkāršot kompozīcijas uzbūvi.
 3. Figūras risināt ar līniju vai siluetā.
 4. Sabiedriski svarīgas domas izteiksmei atrast atbilstošu simbolisku elementu.
 5. Saturu iekļaut kompozīcijā, kas paustu mūzikas ritma grafisko izteiksmi.
 6. Vienkāršojot traktējumu, nepazaudēt kokgrebuma izteiksmes līdzekļu bagātību.
 7. Maksimāli izmantot melnbalto laukumu pretnostatījumus.
- Otrā varianta iecere realizējās samērā viegli.
Cikla formālā uzbūve tika risināta pēc šādām kompozicionālām shēmām (sk. 3. shēmu).

Augšējais vienojošais aplis veido it kā otro, vispārināto plānu. Figūras pauz cilvēka darbības un izjūtu ekspresiju, tās atrodas uz apakšējā



Z. Zuze. Vētra (Allegro assai). No cikla «Āpasionāta»



Z. Zuze. Klusums (Andante con motto). No cikla «Āpasionāta»

pusapļa, kas simbolizē mūsu planētu. Šķiru cīņas un dzīves attīstības idejas simbols ir liesma, kas ciklā darbojas līdzī cilvēka gribai un izjūtām.

Darbā pie otrā varianta arī radās daudz idejas uzmetumu un kompozicionālu meklējumu, kas līdzīgi, piemēram, ceturtās lapas risinājumam (sk. att. 87. lpp., otrā varianta ceturtās lapas darba zīmējums).

CIKLA «ĀPACIONĀTA» KOMPOZICIJU UN SATURA ĪSA ANALIZE

Sonātes grafiskais tulkojums principā palicis tāds pats kā pirmajā variantā, mainījās tikai satura kompozicionālais risinājums.

1. lapa — «Ja usma».

(*Allegro moderato*)

Kompozīcijas otrajā plānā aplis ar sakumpuša un it kā snaudoša cilvēka figūru simbolizē smagi nomācošo sastingumu. Aplī pāršķel vēja nestas mākoņu strēles. Uz apakšējā pusapļa — zemes — cilvēks attēlots kustībā pirms izsliekšānās. Viņa pamošanās ir daļēja, kaut gan apziņā jau atplauksnijušās gaismas nojautas. Progresīvās domas, gaismas simbols —

Z. Zuze, Turpinājums (Allegro ma non troppo). No cikla «Apassionāta»



liesma vēl maza un tālu pie horizonta. Ar savu smagumu visu nospiež melna tumsa. Kustība vēl lēna, klusināta, tikai reizumis manāma viegla vilņošanās.

2. lapa — «Aicinājums».

(Allegro)

Lapā izmantota principā pirmā varianta kompozīcija. Tikai rokas kustībā un liesmiņā, ko tā tur, izteikta pārliecība, ka doma, ideja dzimst cilvēka sirdī. Spēka apziņā cilvēks izslēdies un gatavs cīņai. Otrā plānā aplis iekļauts nemierīgos ritmos, kas pauž domu par cīņas iespējamību. Labās puses ūdens stihijai nostatīta pretī uguns, kurā iezīmējas idejas simbolizētājas — liesmiņas. Apakšējais pusaplis — zeme iekļauta pretspēkos. Saucējs — cilvēces atmodas cīnītājs it kā lidinās pār zemi. Visā attēlojumā jaušams cīņas vētras tuvums.

3. lapa — «Vētra».

(Allegro assai)

Aplī iekļautie vilņi kā neatvairāms spēks gāžas pār zemi. Varenos vilņus pāršķel zibens šautra (pastiprinot kustību). Pretī vilņiem stājas cilvēks — cīnītājs. Visas (četras) cilvēku figūras izvietotas aplī. Priekšplānā labās puses figūra norāda uz to, ka cīņa notiek par liesmas — brīvības un progresā idejas glābšanu un nosargāšanu.

4. lapa — «Klusums».

(*Andante con motto*)

Pēc vētras iestāties klusums. Apli, kas simbolizē Visumu, šķēļ dinamiska gaismas diagonāle. Tai pretējā virzienā — divas cilvēku figūras uz zemes pusapļa. Uzvara. Cīnītājs noliek liesmu pie sievietes kājām. Sievietes tēls simbolizē mīlestību, auglību, mieru. Izcīnīto progresā liesmu viņa nodod nākamajām paaudzēm.

5. lapa — «Turpinājums».

(*Allegro ma non troppo*)

Aplis ietver sauli, kas izstaro gaismu Visumā. Šajā kompozīcijā satiekas pretspēki. Zem viļņa kritušie cīnītāji (guļošā figūra). Otrā figūra ar pacelto roku simbolizē tiltu uz nākotnes paaudzēm. Liesmas, apvienojušās platā straumē, sniedzas pretim saulei. Šajā kompozīcijā iepriekšējo lapu tēmas it kā apvienojas un iezīmē cilvēces tālāko attīstības gaitu, virzību pretim gaismai un pilnībai. Ceļš vēl nav galā. Tas vēl turpināms paaudžu paaudzēs. Priekšā atkal būs cīņa, kas prasīs daudz upuru, sāpju un griebsspēka sasprindzinājuma.

Tāds īsumā ir šā cikla tematiskā satura izklāsts. Neuzskatu arī šo — otro — variantu par pilnībā atrisinātu, tomēr domāju, ka salīdzinājumā ar pirmo variantu ir sperts solis tuvāk tēmas atklāsmei. Zināmā mērā tas ir gandarījums, kas dod ticību nākotnē varbūt, vēlreiz atgriežoties pie šīs tēmas, to atrisināt labāk.

Nedomāju, ka atkārtota atgriešanās pie šī cikla liecinātu par domu šaurību vai spītu, jo vispārcilvēciskā ideja, ko saklausu šajā Bēthovena skaņdarbā, ir jaunu pūliņu vērtā un nekad nenovecos.

TEODORA ZAĻKALNA VĒSTULES LŪCIJAI ZUTEI-AMIRAGOVAI

«Savā garajā dzīvē esmu tikusies ar daudz un dažādiem ļaudīm, labiem un interesantiem cilvēkiem. Ar viņiem es bieži satikos, sarunājos, dalījos domās un ikdienas rūpēs, sāpēs un priekos. Un pret katru no viņiem man bija sava īpaša attieksme. Ir bijusi laba draudzība, aizraušānās, bijušas arī dziļas, sirsnīgas attiecības.

Ar Teodoru Zaļkalnu esmu tikusies tikai nedaudz reižu. Un mēs nekad netikām runājuši par savām personiskajām attiecībām. Bet bija trīsdesmit gadu ilga sarakste. Es esmu saglabājusi visas viņa vēstules.

Teodors Zaļkalns ar savu milzīgo talantu un labsirdību stāvēja galvas tiesu augstāk par citiem, viņš bija savrupnieks un ne no tā cilvēku loka, kas bija man apkārt. Viņš bija mans labais ģēnijs, kura ietekmi es vienmēr izjutu,» — tā savu atmiņu stāstījumu par draudzību ar Teodoru Zaļkalnu nobeidz Lūcija Amiragova.

Par Lūciju Zuti-Amiragovu mēs — daži muzeja darbinieki, kam iznāca biežāka saskare ar Teodoru Zaļkalnu, — nedaudz zinājām. Atceros gadījumu, kad Rīgā bija iebrukusi Lūcijas meita Meja un lūdza nodot meistaram, kurš atradās slimnīcā, mātes sveicienus. Apmeklējot mākslinieku, lūgumu izpildīju un gaidīju atbildi. Tās vietā sirmās tēlnieks viegli pasmaidīja un, it kā atmiņās kavējoties, norunāja kādu savu jaunībā sacerētu vārsmu, kas, kā vēlāk izrādījās, bija veltīta tieši Lūcijai Amiragovai.

Pēc Teodora Zaļkalna nāves kādā ziemas vakarā mēs ar tēlnieku Kārli Baumanu, būdami Maskavā, devāmies ciemos pie Lūcijas Amiragovas, jo viņa bija paziņojusi muzejam, ka varam iepazīties ar viņas un lielā latviešu tēlnieka ilggadējo saraksti. Pārvērtējuši savas orientēšanās spējas, Velozavodskajas ielas kāda nama divpadsmitajā stāvā nonācām krietni vēlāk par norunāto laiku. Kad smaidošajai durvju atvērējai — Mejai Nikolajevnai sākām atvainoties, no istabas atskanēja ļoti skanīga latviešu valoda: «Kas vēlī nāk, tas labi nāk, nāciet vien iekšā mīļi gaidīti, dārgie ciemiņi.»

Mūsu ziedus saņem neliela auguma sirmgalve — mundra, gudrām acīm, īpatni skaistu sejas izteiksmi. Sarunu gaitā mums abiem ar Kārli Baumanu liekas, ka šis garīgais skaistums izstaro no visa Lūcijas Amiragovas tēla. Kad apbrīnojam viņas tīro latviešu valodu, mājasmāte pasmaida un piemetina, ka tajās reizēs, kad viņa Teodoram Zaļkalnam kādu vārdu vēstulēs uzrakstījusi krievu, franču, angļu vai vācu valodā, vienmēr saņē-

musi aizrādījumu, ka latviešu valoda ir tik bagāta, ka tajā iespējams izteikt visu. Kā dārgumu viņa noliek mums priekšā akurāti saliktas vēstule kaudzītes. Šīs vēstules Lūcija Amiragova pratusi saglabāt pat Lielā Tēviņas kara gados, kad evakuācijas gaitās pazaudēta gandrīz visa mantība. «Šīs vēstules man dzīvē vienmēr bija liels morāls atspajds. Mani vienmēr darija spēcīgāku apziņa, ka kaut kur man ir draugs, lielais, stiprais Teodors Zaļkalns.»

Klusinātās sarunās, jautājumos un atbildēs risinājās atmiņu stāstījums, kas ļāva mums tuvāk iepazīt Lūciju Zuti-Amiragovu, ar kuru lielo latviešu tēlnieku saistīja ilga un sirsnīga draudzība.

Sodien vairs nav Lūcijas Amiragovas (viņa mirusi 1974. gada 22. decembrī). Publicējot Teodora Zaļkalna vēstule fragmentus, gribētos, lai mākslas cienītāji kaut nedaudz uzzina arī par viņas personību.

Lūcija Zute (Zuttis) dzimusi 1890. gadā Rīgas apkārtnē, pārtikušu zemnieku ģimenē. Ar Zaļkalnu saimi viņu saista sena vecāku draudzība, bet, kad Lūcijas māsa Guste apprecas ar tēlnieku Burkardu Dzeni, tuvības saites vēl pastiprinās.

Lūcijas brālis Kārlis Zutis, viens no pirmajiem Latvijas revolucionārās strādnieku partijas pamatlicējiem, pēc 1905. gada revolūcijas spiests emigrēt uz Vāciju. Neilgu laiku viņš dzīvo Kopenhāgenā, bet pēc tam Briselē, kur bija KSDSP Briseles boļševiku grupas sekretārs un LSD centrālorgāna «Cīņa» redakcijas kolēģijas loceklis. Lūcija pēc vidusskolas beigšanas, vēloties iegūt izglītību un kļūt par patstāvīgu, neatkarīgu sievieti, dodas pie brāļa uz Kopenhāgenu. 1910. gadā viņa pabeidz Briseles komerciālo un koloniālo institūtu («Institut Commercial et Colonial de Bruxelles»).

Pēc apprecēšanās ar brāļa draugu — arī politisko emigrantu N. Amiragovu Lūcija ar vīru pārceļas uz Tiflisu. Lai gan vēlākajos gados Lūcija ar bērniem vairākkārt cemojas Latvijā, sakari ar dzimteni tiek uzturēti galvenokārt ar vēstulēm. Pēc šķiršanās ar vīru 1932. gadā L. Amiragova pārceļas uz Maskavu un sāk strādāt Intūristā. Šajā laikā no Rīgas uz Maskavu dažkārt skan arī telefona zvani.

Ar lielu uzmanību Lūcija arvien seko politiskajiem un mākslas notikumiem Latvijā. Kādā no vēstulēm viņa pat uzaicina Teodoru Zaļkalnu, kam buržuāziskajā Latvijā mākslas ceļš nav viegls, pārcelties uz Maskavu, kur viņš varētu strādāt monumentālās tēlniecības jomā.

Pēc Lielā Tēviņas kara Lūcija Amiragova arvien sveic meistaru ar telegrammām jubileju un personālizstāžu gadījumos. Tomēr draudzības atjaunošanu un personīgu tikšanos, lai gan viņa vairākkārt apciemo Latviju, traucē dažāda rakstura šķēršļi. Meistara dzīves pēdējā gadu desmitā pārtrūkst arī sarakstīšanās.

Teodora Zaļkalna simtgades priekšvakarā, 1976. gada novembrī, sakarā ar mākslinieka memoriālā muzeja atklāšanu Lūcijas Amiragovas meita Meja nodod vēstules muzeja fondiem.

Kāda ir šo vēstule galvenā vērtība? Nodzeltējušās papīra lapas prasa vēl pamatīgu pētniecisku darbu. Dažviet traucē padzisušais, vietvietām grūti

salasāmais sikais rokraksts, lai gan Teodors Zaļkalns raksta skaisti un akurāti. Dažkārt, nezinot Lūcijas vēstuli (kas diemžēl nav saglabājusās) saturu, grūti atšifrēt meistara rakstīto. Un tomēr guvums ir nepārvērtējams.

Teodora Zaļkalna vēstules Lūcijai Amiragovai sniedz papildu izziņas materiālu par meistara daiļradi, atsevišķu darbu tapšanas gaitu, tēlnieka iecerēm un izjūtām. Vairākas skulptūras, kas minētas vēstulēs, mums līdz šim vispār nebija zināmas. Vai tās ir gājušas bojā? Tagad, zinot šo darbu nosaukumus, ir vērts mēģināt tās sameklēt. Pateicoties vēstulēm, esam ieguvuši dažu darbu un mākslinieka dzīves notikumu konkrētu datējumu, bet nezināmu faktu minējumi uzdod jautājumus, kas mākslas pētniekiem vēl jānoskaidro.

Vēstulēs ietverts visai bagātīgs materiāls, kas ļauj spriest par Teodora Zaļkalna dzīvi buržuāziskajā Latvijā. Dzīvodams no 1899. līdz 1920. gadam Krievijā, viņš kā tēlnieks jau bija iekarojis noteiktu vietu mākslā. 1920. gadā Teodors Zaļkalns atgriezās Latvijā, vēloties ar mākslu kalpot savai tautai. Ar plašām iecerēm un lielu neatlaidību mākslinieks ķeras pie darba. Tomēr ceļš uz meistarības augstākajām virsotnēm buržuāziskās Latvijas apstākļos nebija viegls. Te nelīdzēja ne talanta spožums, ne iepriekšējos gados radītās patiesās mākslas vērtības. Mīetpilsoniskā sabiedrība, kas bija pieradusi pie viegli uztveramas, izskaistinātas mākslas, bieži nebija spējīga saprast meistara domas lielumu un mākslas monumentālo skanējumu. Savukārt mākslinieku starpā valdīja sīva konkurence, un pasūtījumu saņemšanai ne katrreiz tika izvēlēts ceļš, kuru Teodors Zaļkalns, būdams vienmēr godīgs pret mākslu un savu sirdsapziņu, spēja iet. Arī mākslas kritika nereti bija tendencioza un neprofesionāla. Bieži meistarū nomāca materiālas dabas jautājumi, jo šajā jomā viņš bija visai nepraktisks. Kādā 1934. gada vēstulē tēlnieks ar sarūgtinājumu raksta, ka, lai radītu izcilus darbus, viņam «vajadzētu mazliet vairāk miera, līdzekļu un laika, vajadzētu, lai sabiedrība un valsts mazliet vairāk saprastu un apzinātos», ko meistars «viņai var dot».

Lai gan mazpamazām tiek kaldināti panākumi un Teodors Zaļkalns rada tādas ievērojamus stājtēlniecības darbus kā «Torss» (1936), «Jērs» (1933), «Čūka» (1937), kapu pieminekļus Jānim Porukam (1930), Fricim Bārdam (1933) u. c., tēlnieks paliek svešs buržuāziskajai sabiedrībai. Viņš kļūst arvien vientuļāks, un vislielāko garīgo atbalstu viņam dod sarakste ar Lūciju Amiragovu. Jau 1929. gadā tēlnieks raksta Lūcijai: «Liekas taču — visas manas vēstules ir pilnas Tavas bagātības, ir pilnas Tevis dotā.»

Bagātā Lūcijas Amiragovas garīgā pasaule un dvēseles siltums (iespējams, arī tālums, kas viņus šķīra) padarīja viņu, šķiet, par vienīgo cilvēku, kuram, sarunājoties vēstuli valodā, Teodors Zaļkalns uztic savas rūpes, ar kuru dalās priekos un sarūgtinājumā, kuram stāsta par topošām iecerēm.

Pagaidām tiek publicēti tikai atsevišķu vēstulu fragmenti. Tādēļ, ja izvēlētais teksts ņemts no vēstules vidus daļas, nav minēta ne uzruna, ne paraksts; savukārt, ja fragments ir vēstules beigu daļa, minēts paraksts, bet nav uzrunas.

Ceru, ka šie vēstulu fragmenti ar savu sirsnīgumu, skaisto valodu, patiesiem mākslas un laikmeta vērtējumiem palīdzēs lasītājam vēl dziļāk ieskatīties lielā mākslinieka personībā.

Ināra Nefedova

VĒSTULU FRAGMENTI

Sālfeldē 23. XI, 1907.

[.] Florence¹ man vēl sveša, bet bieži man nāk prātā, ka es tur varbūt pavisam nometīšos uz dzīvi. Tikai kas gan zina, vai es mūžam neklejošu pa pasauli! Jeb vai varbūt patiesi man reiz izdosies strādāt un darbs, pēc kura es tik sen esmu ilgojies, no murgiem taps par patiesību? Atvaino, gandrīz jau atkal sāku veco dziesmu. [.]

Petrogradā 30. XI, 1916.

[.] Rītu man nāks veca māmiņa — bēgle² stingnēt³, un viņas laipnā seja, sastrādātās rokas un apgērba skaistais kroku kritums varbūt aizvilņos manu vieglprātīgo kļaidoņa dvēseli uz vēl skaistāku pasauli nekā bezdarbība, viegla tēršanās, lakstošanās un pat kāršu spēle. Vai tā būs, to rādīs rīts. Bet atvaino! Atkal gluži nejauši Tevi gribēju vilt: rīts gan laikam nekā nerādīs, rīts būs tāds pats kā vakar, kā aizvakar. [.]

Slavjanskā 30. VIII, 1916.

[.] Mani sapņi paliek arvien tie paši. Es saku sapņi, jo līdz šim esmu arvien bijis vēl sapņotājs. Tā ir mana istā būtība, un tie man dara pāri, ja gaida no manis darbus. Mani sapņi? Gribētos Tev teikt, ka visdzīvākais no viņiem ir palicis par darbu. Tie citi drīz uzliesmos kā murgi, kā vieglprātīga pūka, kā ārpāta iedomas. Un tā viņi vijas un aumaļo. Bet apziņa, ka neesmu vairs zēna gados, tiem reizi atņems elpu. Ne jau pagātnei vairs atdzimt. Lai paliek trakumi, lai paliek sapņi, es labāk pastāstīšu par savu gudro, par prātīgo dzīvi. Un, tā kā visas šā laika gudrības sākas ar kapeiku, tad arī es tai nevarēšu pāiet secen. Biju iedomājies darīt slavenus darbus, bet priekš tam man vajadzēja lielu čupu kapeiku. Es kļuvi par veikalnieku un jau sāku skaitīt vienu rubli pie otra un, ja nebūtu uznācis karš, tad tagad jau droši būtu miljonārs.⁴ Karš pārtrauca manus tik labi iesāktos miljonu rēķinus, un visus šos divi gadus es nostrādāju priekš maizes un priekš naktsmiera. Un tā, savu maizi ēzdams un nakts gulēdams, es vienu rītu nodomājis: jāsāk atkal reizi jaunu dzīvi. Un kā arvien, jaunu dzīvi sākdams, tā arī šoreiz gribu darīt pareizi — papriekšu drusku

apkopt un aplāpīt savu veselību. Un tā, lūk, es te sēžu kopdamies un lāpidamies.

Daba te nav tik vilinoši skaista kā pie mums ziemeļos. Dienas saulainas un siltas, bet nakts ir garas un aukstas.

Naktis ir garas, un bālajā mēness gaismā slīd tālē ilgu skati. Virs ūdeņiem līgojas maldi —

Skūpstu Tavu roku
Teidors.

Rīgā 20. VI, 1921.

Daudz, daudz kas ir sakrājies pa šiem nedaudzajiem gadiem. Tikai visu jau neizstāstīsi. Teikšu, ka varbūt esmu arvien vēl tas pats. Tas pats pasaules gājējs, kuram vēl dažkārt, neskatoties uz sirmajiem matiem, rādās meitas un skaistas sievas.

Sevišķi garlaikoties man gan nenācās. Beidzamos gadus esmu samērā daudz strādājis — vismaz vairāk nekā jebkad līdz šim — un Krievijā kā tēlnieks sev nodrošinājis ceļu. Patlaban es atrodos savas dzīves priekšbeidzamā cēliena priekšvakarā. It sevišķi, ka ārstu gudrība man atstājusi vēl tikai 5 gadus.⁵

Cik darba man. Šajos 5 gados gribētos panākt kaut daļu no tā, par ko tik daudz esmu sapņojis, kaut parādīt, ka man bija tiesība būt sapņotājam, pat ja šie sapņi man laupīja skaistāko tiešamību. Bet nu es, liekas, jau sāku lielīties. Es zinu, tas nav skaisti. Es zinu, Tu skaties uz dzīvi citām acīm. Tevī runā gudra māte. Zinu Tavu skaidro prātu, reizēm pat gribētu patapināt daļu no Tavas dzīves gudrības, lai arī es balstītos uz zemes dziļā spēka. [...]

Rīgā 1. II, 1929.

Mīļā Lūcija! Būs jau trīs nedēļas, kamēr esmu mājās. Gaidu veltīgi no Tevis vēstuli, vismaz fotogrāfijas cerēju sagaidīt.

Pēc jaukajiem kalniem⁶ iebraucu te taisni gripas sērgā un nogulēju pa māju veselas 10 dienas. Tagad gatavojos darbam, jo tā man sakrājies ārkārtīgi daudz. Bez tam dzīvoju visu laiku ar stipriem iztrūkumiem, kuri man katrā ziņā reiz jānolidzina, jo citādi man te mūžam jāmaļas un jāminas uz vietas. Nākotnes man te nav. Tas ir, tādas, kādu es sev vēlētos un uz kādu man arī tiesības. Es negribu izčūkstēt šai šaurajā mazo raižu un mazo pienākumu lokā. Es gribu degt, degt darbā un priekā. Un, ja arī man prieks nebūtu lemts, vismaz savas darba tiesības es negribu atdot nevienam. Es nezinu, kur nospraustas manu dienu beigas, bet es jūtu noteiktu spēku un gatavojos sava istā darba, varbūt pat istas dzīves cēlienam. Kurp vadīsi mani, mans tālais tēls? Esi sveicināta!

Skūpstu tavu roku
Teidors.

Rīgā 11. IV, 1929.

[.] Cerēšu — un palaikam pastāstīšu mazuliet par sevi. Tas ir, par saviem darbiem vai vēl pareizāk — par strādāšanu, jo darbu man taču nav, tos es vēl gaidu.

Strādājis esmu diezgan cieši, lai gan Tevi panākt darbā nezin vai kādreiz spēšu. Mana darba viela nav tik pateicīga, jeb varbūt tai neesmu vēl diezgan audzis. Jaunnedēļ gatavošos Blaumanim⁷, to atstāju nepabeigtu. Pie mums vēl ļoti auksts, naktīs vēl bieži 5—6° zem nulles. Uz vasaras vidu man Blaumanis visādā ziņā jāpabeidz. Citādi nebūs skaisti. Spēka man patlaban ir diezgan un gribas, kā zini, arī.

Kūpstu tavu roku

Teidors.

25. IV, 1929.

Lūcija!

Es šaubos. Mani spēki ar visiem viņu pavadoniem, dzīves uzdevumiem, milu un ciņu, liekas, raisās tikai tagad. Tagad, kad, gadus skaitot, cilvēks parasti jau sāk domāt par mieru un aizsauli, kā trakulis es tiecos izrauties no ikdienas, traucos attaisnot savu būšanu. Daudzie gadi, kamēr viss manī vēl cietās, ir kārtojuši dažu slogu. Paradumi, vārgais ideālisms un baudkāre saistās pienākumos. Tās ir ciešas saites, no kurām atraisīties redzu tikai vienu ceļu — darbu. Tāpēc arī mans tagadējais darbs ir galvenām kārtām pienākuma un peļņas darbs. Man jāiegūst un jāiekrāj līdzekļi. Un te, lūk, es atduros tik bieži nemākulībā, vēl katra diena man novelk pa minusam. Saprotams, ja es pat tā būtu iesācis jau gadus 6 atpakaļ, kad biju iestidzis sabiedrisko pienākumu iedomās⁸, — arī tad es jau šodien būtu brīvs savam īstajam uzdevumam.

Parasti man likās, ka man vēl viss ir priekšā, ka es taču ko veikšu. Es strādāju un rīkojos, līdz kādreiz pagurstu nāvējošā nemierā, tad man rādās, ka jāiet bojā. Bet bojā iet es negribu. [.]

17. V, 1929.

[.] Ir neapšaubāmi tā, kā Tu saki — «cilvēks ir viens». Jo vairāk viņš aug, jo vairāk viņā noskaidrojas īpatnība, jo vairāk tas kļūst viens. Bet tikpat neapšaubāma ir cilvēka tieksme rast atbalstu. Mēs dzīvojam tikai tik daudz, cik mēs atbalsojamies. Šī atbalsošanās, vai nu dzīvnieciskas, vai garīgas un psihiskas dabas, ir ārkārtīgi daudzšķautņaina un daudzveidīga. Kā viss tā padota mūžīgai maiņai — tā aug un zūd. (Zūd atjaunojoties.) Un Tava ilūzija, Lūcij, liekas, ir viens tādas augšanas moments.

Katram īpatnim ir sava atbalss, tai vajaga būt. Bet tikai retais to ir izsaucis. Viss lielums cilvēces, man šķiet, tver tikai druskas un tāpēc mocās nemierā un ilgās. [.]

Rīgā 30. VII, 1929.

Cik daudz es runāju par darbu. Ko es no viņa Tev varēšu rādīt? Viss palaikam nav tas, ko Tu un es, ko mēs vēlētos un esam pelnījuši. Šie tak ir galvenām kārtām maizes darbi. Saprotams, arī viņus pūlos godīgi veikt. Neligšu, ka mierā un ērtībā tie varētu kļūt daudz pilnīgāki, bet mani dzen, un visas šīs plastiskās izdomas negatavas jāsasteidz. Bet tas tā palaikam. Ar Ziemassvētkiem es šito savu cēlienu nobeigšu, lai pēc tam sāktu jaunu — jaunu dzīvi, jaunus darbus. Tu gan domāsi, ka viss tas no manis jau daudzkārt dzirdēts un katrā nākamā posmā tik noved pie jaunas apņemšanās. Arī tas ir tiesa. Bet taču pa starpām ir šis tas, kas man dod pamatu un tiesības tam darbam, kuru Tu manī esi jutusi un nojautusi, nākotnei, no kuras Tu gaidi, lai tā attaisnotu manu pagājušo dzīvi, kura varēja būt gluži cita. Par gaidām, ko Tu no manis man pašam prasi, es dziļi pateicos. [..]

Rīgā 20. IX, 1929.

[..] Patlaban pūlos beigt Blaumani. Ceru to pēc 6 nedēļām nodot atklāšanai. Kāds viņš būs, patiešām nezinu. Izdomāts viņš ir cienīgi, tikai šur tur nevietā iecirsts, tas grūti iznāks tāds, kādu es to gribētu. Bez tam man vēl reizē jābeidz otrs kāds kapa piemineklis. Darbā jūtos labi, spēks man ir un griba arī. [..]

22. XI, 1929.

[..] Arī es gribēju reiz rakstīt garu vēstuli. Manas dienas turpretim ievirzījās tā, ka, likās, laika pietiktu tikai īsai. Rīts solīja vairāk, un tā, lūk, soloties pienāca šodiena. Patlaban kārtojos jauniem darbiem. Blaumanis jau drīz divas nedēļas, kamēr uzcelts, un jau paspējis ieņemt daudz asu protestu.⁹ Par šiem protestiem, kas bieži ļoti īpatnēji un asprātīgi, vēl rakstīšu nākamās dienās. Ir arī ļoti glaimojošas atsauksmes, bet tāli pārsvarā ir pretējās. Jāatzīstas, ka nebiju gaidījis, ka viņš tik ļoti iedarbosies. Pānākums ir lielāks, nekā cerēju. Žēl, ka nav nevienas kaut cik izdevušās fotogrāfijas, gribētos kādu nosūtīt arī Tev. Tāpat šīs dienās Tev nosūtīšu arī Blaumaņa medaļu. To sūtīšu no šejienes tieši pa pastu. [..]

13. XII, 1929.

[..] Triecu un steidzos. Visas šitās dienas man neiznāk pat mierīgi atšēsties un uzrakstīt to, ko es vēlētos un esmu Tev sen jau solījis. Šodien nosūtīju Akuratera¹⁰ ģimetni uz Briseli — liet varā. Tikai tagad to nolēju arī ģipsī, tā kā veselus pusotra gadus man viņu nācās kopt un laistīt. Tu teiksi nolaidība. Tā tas arī ir. Tāpat vēl nenolietas stāv Tava un Lienas¹¹ galva. Tavai vēl neesmu izveidojis matus, jo visu laiku gaidu lūgtās fotogrāfijas. Tās, kuras saņēmu caur Dagnīti¹², nav tik skaidras, ka viņās varētu saskatīt visu to, kas man vēl trūkst.

Ja gribētu Tev pastāstīt par savām veiksmēm, tad vispirms jāatzīstas, ka tās pēc Blaumaņa parādīšanās jau atkal mazliet novirzījušās turp, kur viņas vairs nav tik viegli sasaucamas. Tie bija materiāli panākumi, kuri man pavērās pasūtījumu veidā. Pāris ģimenes (Aspazijas un aktrises Rūmnieces) Nacionālajam teātrim¹³ gan ir patikušas, bet viens pieminēklis, taisni interesantākais no šiem pasūtījumiem, cik noprotu, ir aizmaldījis prom¹⁴. Nupat aizgāja Rūmnieka kundze. Viņa gan bija solījusies nākt trijos, bet aizkavēta atnāca tikai sešos. Tagad ir astoņi, pēc desmit minūtēm man jāiet, un mana garā vēstule aprūks atkal īsa. [..]

Rīgā 30. I, 1930.

[..] Patlaban man brīvs acumirklis. Saprotams, ne vienīgais — tas būtu iespējams. Strādāju gan citīgi, bet tik traki jau nav.

Nav arī šī mana solītā vēstule, tā nāks pāris dienu vēlāk. Visu laiku vēl steigšos šo to paveikt pie Poruka jaunavas, kura vēl tālu nav tā, kāda varētu būt. Parit to sākism liet ģipsi, jo Bika¹⁵ jau cērt otro nodaļu un bez pirmmeta¹⁶ tam nākas diezgan grūti.

Aizvakar pie manis bija Nacionālā teātra direkcija pieņemt Rūmnieka kundzes ģimenes cilni. Domāju, nez kā patiks, bet izrādījās, ka visi bija pilnīgi apmierināti. Biju uztaisījis vai pareizāk — izveidojis divi variantus, un nu nezinām, kuru izvēlē. Jaunredel' to nodošu liet varā un tūlīņ stāšos pie Aspazijas krūšutēla veidošanas. [..]

Rīgā 23. II, 1930.

[..] Kaislības mani daudz ir mētājušas, gadiem esmu viņās gulējis kā tvanā, bet dziļumus tās nekad nav sniegušas. Pusgodīgs esmu blandījies pa pasauli, pusdarbā reizēm mēģinājis glābties, lai arī nevarīgs savu spēju apziņā neatlaidīgi gaidījis ritu. Kaučkas mani bija aizlūzis, kaučkas neapzinīgi cerēja, tiecās mūžīgi celties.

Arī tagad, lai gan strādājis, es nedzīvoju savu īsto dzīvi, dzīvi, kura neatstātu sāpnu dvēselē, kurā varētu izaugt, uzplaukt viss, kas tik ilgi cieties. Man gribas pilni strādāt. Ne jau šitos darbus, kurus pusnevalā kā pusbada bērņus pusgataņus nolieku visapkārt savu ceļu malās. Ir kādi nedaudzi istu skaņi, tik citi visi vēl mani.

Esmu nemierā ar sevi. Esmu nemierā, ka man jāpamet neizveidotī darbi, kuru pamatos daži vērtību kodoli. Man jāceļas, man jāsaņem. Kāds esmu nelabojams solītājs, vai ne?

Kad, steigzoties pa ielu, kādreiz nejausi ieraugu seju, kuru nesu sev līdzī, es apjūku. Tā nebūt nav mana seja. Pilnīgi sirms, grumbu izvagots — tāds taču es nevaru būt! Aiz vērotāja, nemitīgi traucīgā jautātāja vēl gaida zēns.

«Nur Narr, nur Dichter.» [..]

4. IV, 1930.

[..] Pūlējos iekārtot visus darbus, lai tos pabeigtu jau maijā. Mana slimošana tomēr dažus no tiem aizkavējusi, un tagad viņus varēšu nodot tikai uz jūnija beigām. Tātad jūnijā ceru būt brīvs. [..]

Manas nākotnes izredzes ir ļoti nenoteiktas. Mana vēlēšanās ir — kļūt brīvam no maizes darbiem un ķerties pie viena otra tīri tēlnieciskas dabas uzdevuma atrisināšanas. Nav man vairs tik daudz atlicis dzīves, es nedrīkstu vairs kavēt.

Tu domā, ja cilvēks ir nobriedis kādam darbam, viņš to veiks vienalga kādos apstākļos. Nezinu, lai dievs dod, ka tā būtu. [..]

Rīgā 8. IV, 1930.

[..] Nesen lasīju apcerējumu par Leonardo. Leonardo man tuvs jau kopš pašas agrās jaunības. Caur Tevi tas man kļuvis vēl tuvāks. Divainā kārtā te pēc gadu simteņiem atmirdz līdzība, kuras varbūtība vien jau šķietas brīnums. Es domājos būt Leonardo radniecīgos darbos. Viņu pētot, jaušu daudz kopēja. Taču visbrīnīšīgākais šai kopībā ir Tava parādība. Leonardo dvēselē visi cilvēces būtības dziļumi raugās ar Tavām acīm.

Teicos būt Leonardo radniecīgos darbos, pa daļai arī radniecīgās spējās. Ja ne mani agri aizlauztie vitālie spēki, es, bez šaubām, būtu daudzus darbus veicis. Mana pasivitāte, par kuru Tu kādreiz rakstīji, ir slimīgas dabas. Sporta un mednieka kaislības vien manī jau zīmē pretējo. Aktīva ir arī mana doma un garīgā darbība, jo nekad neesmu mīlējis skatīties citu skaistumā.

Manā dzīvē ieklūdis daudz man svešu reālistisku tieksmju.¹⁷ Tāpēc arī mans tagadējais stāvoklis tik ļoti sarežģīts. Prātam pilnīgi noteikts un skaidrs, dzīvē tas var noskaidroties, tikai iegūstot zināmu materiālu brīvību. Ceļā turpu esmu šos divi beidzamos gadus. Vien mani guvumi nav lieli. Lielākais varbūt disciplinēšanās darbam. Bet tūlīt man arī jāiebilst — maizes darbam. Šī šķirošana gan nav pareiza, nav arī īsta meistara cienīga, un, ja es to daru, tas nozīmē pagurumu. Gadi krājas, nežēligi. Katra diena kāpina ilgās un līdzī viņām nemieru. [..]

Rīgā 24. IV, 1930.

[..] Pavasaris pie mums šogad ir agrs: bērziem jau raisās lapas un kastāņiem lobās pumpuri. Tāda steidzība dabā man šoreiz ļoti nepatīk. Tā par daudz pastrīpo manus pienākumus, sāku būties, vai tik līdz vasarai varēšu visu veikt. [..] Pa starpām arī vēl rakstu. Rakstu par Sproģi¹⁸ preti mūsu mūzikas kritikai, kura pēc viņa kompozīciju vakara to pūlas galīgi iznīcināt. Kā vienādi asprātīgs un dziļi īpatnējs Sproģis arī šoreiz nāk ar jaunām atziņām. Nāk kā pretstats visam līdz šim sankcionētam un tīri dabiski ir sacēlis mūziķos lielu uzbudinājumu. [..]

13. I, 1931.

Mīļā Lūcija! Sēžu patlaban darbnīcā un gaidu vienu antikvāru atnākam. Kā zini, man ir dažas vecas gleznas un arī citi priekšmeti, kuriem kādreiz biju stipri pieķēries. Tagad, meklējot ceļus savu nodomu izvešanai, kura ar katru gadu kļūst grūtāka, jo ar katru gadu aug plaša starp mani un mūsu tā saukto sabiedrības daļu, kura patlaban pie mums ir noteicēja. Inscenējusi uz āru «demokrātisko principu», tā vērpj netraucēti savas kombinācijas. Es nederu viņai. Es negribu un nevaru iet pavadā viņas garīgā truluma un neķītrību tiklos. Bet diezgan. Liekas, runāju par to aiz laika trūkuma, un patiesi tā ir, jo laba pa šo laiku neesmu neko veicis. Tik diezgan arī par to. Esmu īgns uz visu, visu, visu, ko kopā saucam par likteni. Tu varbūt teiksi, ka paši savu likteni kaļam. Bet kādu likteni tu izkalsi ar muļķiem un neliešiem? [.]

Bez datuma

[..] Beidzu veidot pāris darbus un pēc nedēļām 2 gribu braukt uz tēva mājām, Zaļkalniem, atpūsties. Pēc 5 gadiem varēšu atkal reiz vasaru pavadīt uz laukiem. Zaļākalnā šī mana pirmā vasara, jo laikam jau pusgadu vecs esmu no turienes jau aizceļojis. Mēnesi atpakaļ atklāja vienā dienā 3 manus darbus. Divus teātri: Aspazijas bronzas krūšutēlu un Bertas Rūmnieces cilni, arī bronžā, abus nedaudz lielākus par dabu, — un Meža kapos pieminekli Porukam granītā. Aspazija bija ļoti apmierināta, arī Rūmniece, tāpat par Poruka pieminekli šoreiz visi. Neapmierināts palieku tikai es. Ja kādreiz Tev šos darbus nāktos redzēt, tad vēlētos, lai arī Tu paliktu neapmierināta.

Atbildot uz Taviem jautājumiem, teikšu, ka gribu pārdot savas vecās lietas, lai tiktu pie līdzekļiem, kuri man palīdzētu strādāt un tikties ar Tevi. Savus pasūtītos darbus tagad beigšu, jaunu pasūtījumu man nav. Braukšu uz laukiem, gribu sākt studijas cūkai. Uz Krieviju mani vedina manas intīmas tieksmes, man tur ir divas sievietes — mana māte¹⁹ un Tu. Mana dziļākā vēlšanās gan būtu papriekšu še²⁰, Itālijā, tikties ar Tevi, lai pēc tam, varbūt Tavā pavadībā, brauktu pakaļ mātei, kuru pārvest solījos tēvam. [.]

29. IX, 1931.

[..] Gribu Tev ātri, ātri steigā uzrakstīt mazu vēstuli. Ir jau vesels mēnesis, kamēr iebraucu no laukiem. Cerēto 6 nedēļu atpūtas vietā iznāca nepilnas 3. Pa šo laiku mazliet atguvu un pataisīju arī savu pirmo cūkas studiju. Stingnis vai modelis, kā agrāk teica, bija ļoti jauks. Apbrīnojami intelligentā un saprātīga cūka. Es ar viņu ļoti sadzīvoju, un viņa tik brīnišķīgi saprata un padevās manām vajadzībām. Patiesībā ar šo pirmo studiju jau pietiktu mana nodoma tālākai veidošanai. Gribu taču vēlreiz nobraukt uz «Tilēm» — tās mana brālēna mājas Zaļākalna kaimiņos — un

veidot vēl vienu otru²¹. Šo cūku drīz sāks barot, un oktobrī viņu veidošu nobarotu. Arī tā viņa bija jau pietiekami trekna un varena, bet var būt, ka nobarota viņa dos man vēl jaunu plastisku kāpinājumu. Citādi strādāju pie maizes darbiem, kuri man sevišķi tuvi nav. Līdz tos būšu veicis, ceru sākt ko interesantāku un svētīgāku. [..]

10. III, 1932.

[..] Tagad esmu jau atkal kaut cik atguvies un drīzi, drīzi rakstīšu. Strādāju visu laiku. Ne sevišķi intensīvi, ne sevišķi nopietni — cīnos ap maizi. Raiņa kapa pieminekļa konkursā dabāju pirmo godalgu. Biju iesūtījis 2 projektus, no kuriem nepieņemtais man likās monumentālāks un vairāk atbilst uzdevumam, lai gan patiesībā ne viens, ne otrs nebūtu izvedams. [..]

10. VII, 1932.

[..] Nevar būt mākslas, nevar būt atziņu un augšanas, ja nav apzinātu sakņu visumā. Īstā māksla nav rotalībā, tā iet dziļumos. Cilvēks kā vērtība ir tik liels, cik tāli un dziļi viņš tver; kā mākslinieks — cik viņš no šī tvertā teicis. Māksla nav atraisāma no dzīves, tās saknes ir dzīvē iekšā, viņa ir dzīves visaugstāko un pilnīgāko vērtību nesēja. Nedomāju, ka ārpus mākslas vēl ir citi ceļi, kas tuvāk pieskartos lielajām miklām. Mākslā mūs skar viss. Viņā atbalsojas arī cilvēka sadzīves revolūcijas un katastrofas, vienāfogs, vai tās nāk vēsmaiņi vai kā ilga prāta un gribas sagatavotas nākotnes ceļa lauzējas. Mēs nevaram būt jēgas mākslā un reizē nevēlam un akli dzīvē. [..]

Rīgā 14. IV, 1933.

[..] Uz laukiem izveidoju savas cūkas studiju (nodzīvoju ar viņu veselas piecas dienas aizgaldā) un vienu jēru. Jērs patlaban jau izstādīts Norvēģijā, Oslo, latviešu mākslas izstādē. Arī Bārdas piemineklis virzās uz priekšu. Strādāju reizē mālā un akmenī. Gribu tā mālu izveidot vēlāk sev, izstādēm. Tālāki iesāku vienu sievietes torsu un bez tam vēl dažus maizes darbus, zīmēju pa starpām arī pastmarkas, kuras Tev nākošo reizi aizsūtīšu. [..]

4. VI, 1933.

[..] Esmu iestidzis nevarības posmā. Mana griba ir tiktāl novājināta, ka pat rakstīt nevaru saņemties. Esmu apkrauts ar pienākumiem, ka gandrīz vairs neparedzu, kā tos veikt. Un jāsaka, ka manam darbam tie gan nekā nepienes klāt. Un jāizkuļas taču ir. Es nevaru un negribu šitā izsīkt, neizmantojis kaut mazumu to spēju, kuras es sevī jūtu, savam istajam uzdevumam. Ko var veikt, šad tad pieskrienot pie darba, ceļā no viena pienākuma uz otru? Tāda ir mana tēlnieka dzīve: cīņa sevī, cīņa mājās

un ciņa ārpus mājām, tur, kur valda tas, ko sauc par sabiedrību. Esmu diezgan rūdīts un taču vēl par mīkstu. Pagurstu arī un tad nolaižos. Tādā nolaidībā tagad veicu pieminēkli Bārdam⁸². Tas jāatklāj taisni pēc 4 nedēļām, otrā jūlijā, Umurgā, 100 kilometrus no Rīgas. [..]

6. VIII.

[..] Beidzamo vēstuli nācās pārtraukt taisni pašā rakstīšanā. Šodien domāju turpināt. Agrāk man neiznāca, bija jāsteidz darbs, pēc tam biju 6 dienas prom Zemgalē, 150 km no Rīgas, tur to uzstādīja²³. Bija ļoti patīkams un jauks brauciens.

Tikai šodien man nepavisam nav jauki ap dūšu. Domāju un prātoju par saviem likteņiem. Tu raksti par katastrofām vēstures maiņu gaitās, par katastrofām, kas parasti nomaina kultūras formas, kuras arī nule it kā mūs kopēji varētu skart. Bet saki, mīļā, — vai atsevišķa indivīda katastrofa vai, pareizāk sakot, — liktenīgi nejēdzīga bojā eja nav tikpat sāpīga, nav vienlīdzīga bojā ejai viņās lielās katastrofās? Kompromisi, kuriem esmu saistījies tik pretēji savai dabai, mani nomāc. Es nevaru apmierināties, ka man tā jāizplēn ikdienā. It sevišķi tagad, kad jūtos pietiekoši uzkrājis vielas un veiksmes. Arī laiks ņem savu tiesu. Pa pusei sabrucis, pa pusei spēkā es ik dienas no jauna gatavojos ciņai. Man nav laimes. Manas neveiksmes mani novedušas tik tālu, ka es bieži pat vairs neticu sev. Laimīga darba es gandrīz nemaz neesmu piedzīvojis, lai gan sajūtu sevi visu tā veiksmai. Es arvien tiecos attaisnot kaut daļu tā, kas mani no dabas likts. Monumentālos darbus nezin vai man kādreiz uzticēs, bet arī mazos apmēros var lielu veikt. Bet lielo laikam gan tikai tad varēšu veikt, ka Tu kā saule mani tajā vadītu. [..]

Rīgā 30. IX, 1933.

[..] Par maniem darbiem, tālākiem nodomiem un plāniem, ko es par tiem lai rakstu? Vēl neesmu izdzīvojis Bārdas pieminēkļa pagiras. Tu vari iedomāties, cik nepatīkami ir nodot jēlu, negatavu darbu un ka vēl viņu slavē.

Šī vasara man iznāca tukša. Ceru tagad, varbūt pēc nedēļām divām, ķerties pie tiem darbiem, kurus biju nodomājis vasarai. Jau pavasarī iesāku veidot vienu toršu granītam un sadomāju pirmo savas cūkas variantu arī granītam. Būtu labi, ja vismaz vienu no tiem varētu izvest līdz martam, kad mums paredzēta valsts izstāde Prāgā. Visumā, mīļā, man jāsaka, ka es maz vairs ticu savai darba nākotnei, lai gan pagātnes man gandrīz kā nav. Neticu, ka man vairs izdosies kaut daļu veikt no tā, par ko vēl pāris gadus atpakaļ domāju tik droši. Liekas, nava vairs pietiekoši spēka, un jāsaka, ka mūsu ētiskie pamati neder mērķu sasniegšanai šodien. Šodien materiālistiskajā pasaulē valda viņu negācija! Var būt, ka tas arvien pa daļai tā ir bijis, tik nedomāju, ka tādā mērā, jo, liekas, nekad vēl daudzuma instinkti nav bijuši tādā mērā noteicēji. [..]

14. VIII, 1933.

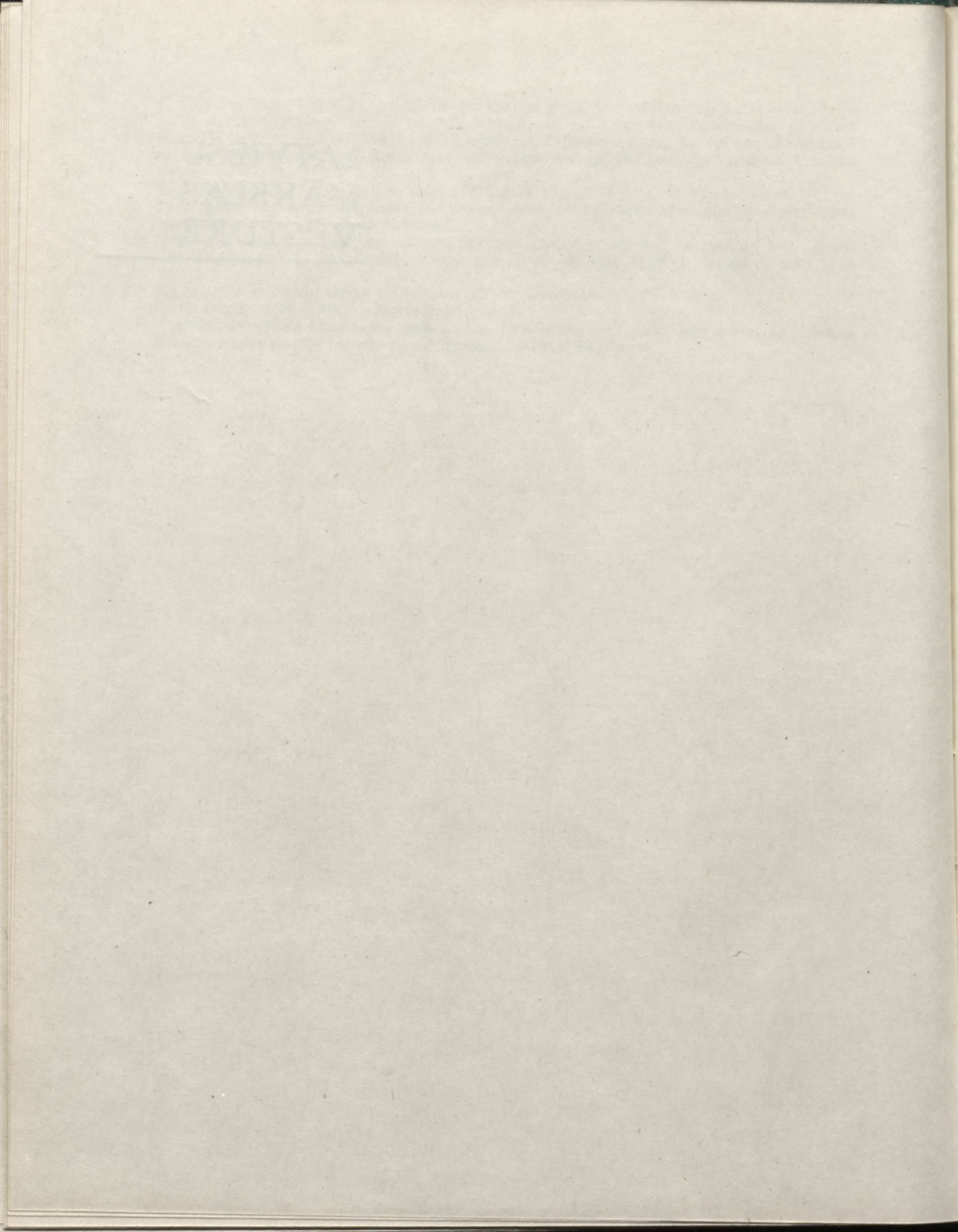
[.]Par savu darba dzīvi man kas pastāstāms. Līdz šim gan tā ir bijusi vairāk it kā rotaļāšanās, lai arī manas tieksmes pamatos arvien bija nopietnas un dziļas. No visiem maniem sapņiem, Lūcij, cik tagad jaušu, šis būs laikam vienīgais, kas piepildīsies. Pa daļai, saprotams. Mani darba apstākļi ir stipri uzlabojušies, pat tiktāļi, ka atkal sāku ticēt savai nākotnei. Jaunā darbnīca no iekšas būs gatava augusta beigās. Tā ka augustā ar dažiem darbiem jau varēšu pāriet turpu. Papriekšu man gan būtu jātaisa vairāki pasūtījumi, bet ar tiem es ceru uz pavasari jau būt galā un tad varēšu pamazām ķerties pie savu nodomu risināšanas. Arī lielā cūka, liekas, drīz vairs nebūs tikai fantāzija vien. Mans nākošais darbs būs teļš. Tas man jau ir pilnīgi gatavs, tikai vēl jāuzveido. Ar šo teļu es laikam izbeigšu savus ceļojumus pa kūtim un tad piegriezīšos atkal cilvēkiem. [.]

PASKAIDROJUMI

- ¹ No 1907. līdz 1909. gadam T. Zaļkalns uzturas Itālijā, lai studētu renesanses vecmeistaru darbus.
- ² No 1914. līdz 1916. gadam mākslinieks veido savas ievērojamās skulptūras «Sēdošā māmiņa» un «Stāvošā māmiņa», kurām pozē kāda latviešu bēgle — Dauberge.
- ³ T. Zaļkalns daudz domāja par svešvārdu latviskošanu, vārdu «modelis» un «pozēt» vietā izvēloties «stingnis» un «stingnēt».
- ⁴ Liekas, ka šajā gadījumā T. Zaļkalns ironizē, jo nav ziņu, ka šajos gados viņam būtu bijuši kādi vērā ņemami pasūtījumi vai arī kāda blakus nodarbošanās.
- ⁵ 1903. gada vēlā rudenī T. Zaļkalns Jekaterinburgā ielūst aizsalušā ezerā. Pēc smagas saaukstēšanās viņš saslimst ar tuberkulozi, un, lai gan vēlāk ārstējas Davosā, slimības sekas manāmas vēl ilgi.
- ⁶ 1929. gada janvārī T. Zaļkalns Augstajos Tatros ir starptautisko slidošanas sacīkšu tiesnesis.
- ⁷ 1929. gadā T. Zaļkalns strādā pie R. Blaumaņa krūšutēla (LPSR Valsts Akadēmiskā drāmas teātra ipašums) un pie R. Blaumaņa pieminekļa. Šajā gadījumā runa ir par pieminekli.
- ⁸ Divdesmitajos gados T. Zaļkalns piedalās tēlotājas mākslas izstāžu organizēšanā, raksta presē par mākslas jautājumiem, strādā prof. Endzelina vadītajā latviešu valodas terminoloģijas komisijā. Jūtot, ka šis darbs tomēr nerosina buržuāziskās sabiedrības interesi par mākslu, viņš nereti ir neapmierināts ar sevi.
- ⁹ R. Blaumaņa pieminekļi tiek atklāti 1929. gada 10. decembrī. Pieminekļa šim laikam neierastās formas, lakoniski monumentālais risinājums izraisa sabiedrībā un presē diskusijas.
- ¹⁰ Zviedru vēsturnieks Helge Kjellēns par pieminekli raksta: «Tas ir īsts mākslas darbs, kuru diemžēl lielā (lielais vairums — I. N.) publika nesaprata.»
- ¹¹ Akurators Jānis (1876—1937) — latviešu rakstnieks.
- ¹² Liena — pagaidām nezināma T. Zaļkalna paziņa. Veidotais darbs nav zināms.
- ¹³ Dagne — tēlnieka Burkarda Dzena meita.
- ¹⁴ Nacionālais teātris — tagadējais A. Upīša LPSR Valsts Akadēmiskais drāmas teātris. Skulptūras pieņēma teātra direkcija un administrācija.
- ¹⁵ Grūti pateikt, par kādu darbu ir runa, jo nereti gadījās, ka kādu skulptūru tēlniekam it kā pasūtīja, bet pēc tam dažādu iemeslu dēļ pasūtījums tika anulēts.
- ¹⁶ Bika — T. Zaļkalna palīgs, akmeņkalējs.
- ¹⁷ Acimredzot Bika jau bija izcirtis pieminekļa pamatnes daļu un bez tēlnieka veidotā ģipsis modeļa jau sācis cirst figūras apriņķi.

- ¹⁷ T. Zaļkalns domā par ikdienas dzīves materiālām grūtībām — darbnīcas celšanu utt.
- ¹⁸ Jūlijs Sproģis (1887—1972) — latviešu komponists un vijolnieks. Rakstā, kas publicēts laikrakstā «Brīvā Zeme» 1930. gada 30. aprīlī, T. Zaļkalns norāda, ka, lai gan akadēmiskā mūziķu saime Sproģi nepieņem, viņš uzskatāms par spilgtu parādību latviešu kultūras dzīvē.
- ¹⁹ T. Zaļkalna māte Maija Sofija, dzim. Aizpurīna (dzim. 1855. gada 13. decembrī), mirusi 1918. gada 19. aprīlī, apglabāta Harkovas kapos. Mākslinieka tēvs bija iecerējis viņas mirstīgās atliekas pārvest uz Allažiem.
- ²⁰ Vēstulē ir minēts rakstīšanas datums, bet nav gada. Acīmredzot tā rakstīta 1931. gadā, kad atklāja Poruka pieminekli. Tomēr nav ziņu, ka šajā laikā T. Zaļkalns būtu bijis Itālijā.
- ²¹ Pie minētās animāliju tēmas T. Zaļkalns strādā vairākkārt.
- ²² Bārda Fricis (1880—1919) — latviešu dzejnieks.
- ²³ Vēstulē nav minēts rakstīšanas gads. Liekas, tā rakstīta 1933. gadā, kad netālu no Viesītes Kļauces kapos atklāja pieminekli mežsargam Jēkabam Bruneram.

LATVIEŠU
MĀKSLAS
VĒSTURE



MĀKSLINIEKI KĀRLIS UN PĒTERIS KALVES

Kalve

Kārlis dz. 1. aug. 1877.

mir. 7. sept. 1903.

Pēteris dz. 17. feb. 1882.

mir. 29. janv. 1913.

Brāļi mākslinieki

Šis lakoniskais uzraksts uz kapa pieminekļa Dreimaņu kapos pie Krustpils liecina, ka tad, kad vēlākie izcilie latviešu mākslinieki tikai āvuši kājas garajam un grūtajam dzīves un mākslas ceļam, Kārlis un Pēteris Kalves jau bija paguruši, dzīves smaguma pieveikti. Tomēr abi brāļi, neraugoties uz materiālajām grūtībām, kas kā neizbēgama nelaime stājās daudzū jo daudzū topošo mākslinieku ceļā, ieguldījuši savu tiesu latviešu tēlotājas mākslas attīstības vēsturē 20. gadsimta sākumā.

Visgrūtākais, tāpēc arī visisākais ceļš bija Kārlim, kurš tieši vai netieši atstāja iespaidu uz vairākiem tā laika jauniem māksliniekiem. Tā, piemēram, Otis Skulme reiz teicis, ka pirmie mākslas darbi, ko viņš redzējis, bija Kārļa Kalves zīmējumi.

Vecākais brālis Kārlis dzimis Krustpils pagasta «Kaļvos». Krāčainā, ar stāviem krastiem Neretas upīte, Sikstuļa ezers, sapņainās bērzu birztaļas, netālā Daugava — tas viss iedvesa Kārli dziļū dabas mīlestību un modināja tieksmi šo skaistumu attēlot. Nebija jau viegli Latgales zemnieka dēļam izvēlēties mākslinieka profesiju laikā, kad vairums jauniešu centās tapt par skolotājiem, mērniekiem un tā joprojām, jo pēc šo profesiju apgūšanas varēja iegūt tiri ienesīgu vietu.

Grūti gāja arī Kārļa vecākiem: nebija jau viegli Latgales zemniekam no savas trūcīgās saimniecības ietaupīt līdzekļus dēļa skološanai, tajā pašā laikā paciešot radu un kaimiņu pamācības un zobgalības. Zēna talants, neatļaidīga vēlēšanās sasniegt mērķi, vecāku apzinīgums un tieksme izskolot savus dēļus ļāva ātri izšķirties par profesijas izvēli un pēc zīmēšanas skolotāja ieteikuma doties uz Pēterburgu, lai iestātos Štiglica centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā. Šī skola, kas sagatavoja speciālistus daiļamatniecības nozarēm, Kārli, kurš sapņoja par ainavu glezniecību, neapmierināja. Pēc četriem gadiem Kārlis Kalve no tās izstājās. Ar stabīlām zināšanām zīmēšanā un kompozīcijā viņš kļuva par privātskolnieku

pie tā laika slavenā ainavista K. Križicka.¹ Vecākiem tas bija liels trieciens, jo nu bija zudušas cerības uz labu vietu, ko Štiglica skola saviem audzēkņiem parasti sagādāja. Tagad Kārli nākotnē sagaidīja grūta mākslinieka dzīve ar niknu cīņu gan par savu mākslu, gan maizes dēļ. Šis apstāklis izraisīja konfliktu starp pašapzinīgo Kārli un viņa vecākiem.

Topošais mākslinieks palika uzticīgs reiz izvēlētam dzīves mērķim un nolēma iztikt ar paša nopelnīto. Vasaras brīvdienās nebrouca vairs mājās, bet palika strādāt Krievijā, cenzdamijs sagādāt līdzekļus ziemei. Tā gleznodams un strādādams Kārlis Kalve apceļoja Krievzemi no Melnās jūras līdz Ladogas ezeram. Šajos plašumos nezināmās vietās palika lielākā daļa viņa gleznu — vienas tika atdāvinātas, citas pārdotas. Rezultātā šodien, izņemot dažas gleznas, kas glabājas Jēkabpils novadpētniecības un mākslas muzejā, citu Kārļa Kalves darbu atrašanās vieta nav zināma.

1901. gada vasarā Kārlis Kalve brauc uz Vālama salām Ladogas ezerā, kur skaistā daba un lētā iztikšana pulcināja daudzus jo daudzus topošos māksliniekus. 1902. gada pavasari un vasaru viņš pavada pie sava studiju biedra Koročkina Harkovas guberņā. Seit tika ļoti daudz gleznots, tāpēc rudenī, atgriežoties Pēterburgā, mākslinieks pārveda daudz zīmējumu un studiju, kas bija labs materiāls ziemas nodarbībām.

1902.—1903. gada ziemā, dzīvodams Pēterburgā un aizraudamijs ar darbu, mākslinieks maz uzmanības pievērsa veselībai, saslima ar diloni un bija spiests atgriezties tēva mājās. Skaistās pavasara dienas dzimtenē deva Kārlim jaunus spēkus, radās vēl enerģija, lai uzgleznotu dažas ziedu studijas, bet tie tad arī bija pēdējie sveicieni mākslai... Slimība ātri progresēja, un 1903. gada 19. septembrī Kārlis Kalve mira.

Pavisam nelielais daiļrades mantojums šodien liecina, ka Kārļa Kalves pēdējie dzīves un darba gadi daudz devuši viņa mākslas izaugsmei. Štiglica skolas laikā darinātajās ainavās vēl nēizteikts kolorīts. Aiz cieņas pret katru dabā saskatīto sīkumu mākslinieks ainavu pārmērīgi pārbļvē ar detaļām, visu uzmanību pievēršot stāstījumam. Nereti šiem gleznojumiem piemīt zināma naivitāte. Ar neatlaidīgu darbu bija panākts liels progress: kompozīcija kļuva nosvērtāka, krāsu uzlicieni pastozī, brīvi. Šie jaunie krāsu uzlikšanas paņēmieni sāk kalpot kā izteiksmes līdzekļi, piešķirot gleznai īpatnēju raksturu. Glezniecības manierē Kārlis Kalve kļūst patstāvīgāks, viņa darbos arvien mazāk jūtama krievu ainavistu tieša ietekme, viņu gleznošanas paņēmienu atdarināšana. Kārļa Kalves gleznām galvenokārt ir nelieli formāti. Šie darbi atgādina fragmentus no dabas panorāmas. Tiem raksturīga izteikta monumentalitāte ar zināmu dramatisma pieskaņu, ko var uzlūkot par viņa personiskās dzīves zīmogu.

Teikto labi ilustrē glezna «Laivas», kas darināta Vālama salā. Priekšplānā attēlotās divas vecas zvejnieku laivas uz drūma, miglaina ezera fona

¹ Konstantīns Križickis (1858—1911) no 1877. līdz 1885. g. mācījās Pēterburgas Mākslas akadēmijā pie M. Klodta. No 1889. g. — akadēmiķis, no 1900. g. — Mākslas akadēmijas īstais loceklis. Realistiskā virziena pārstāvis.

it kā personificē paša autora dzīvi. Mākslinieks veiksmīgi atveidojis ziemeļzemes skarbo dabu.

Nepievēršot uzmanību sīkām detaļām, mākslinieks savās ainavās parādījis pašu svarīgāko, raksturīgāko, reizē meklējams neikdienišķo, neierasto, kas piešķirtu dabas attēlam romantismu, kā, piemēram, gleznās «Nakts Gurzufā», «Negaiss». Pēdējā darbā un arī dažās citās gleznās Kārlis Kalve mēģināja attēlot arī cilvēkus. Taču cilvēka tēls šajos darbos ir kā neliela piebilde, kas palīdz radīt attiecīgu noskaņu. Daudzās gleznās redzam tipiskas tā laika Ukrainas ainavas ar raksturīgām kleķa mājām, vējdzirnavām, bagātīgi ziedu rotātām pļavām.

Pēdējā vasarā tēva mājās radītā glezna «Flokši» nav klusā daba. Tas ir fragments no mātes puķu dārziņa. Labi apzinādamies savu nespēku, mākslinieks te priecājas par ziedu un vispār dabas skaistumu. Izskoptie pastošie krāsu uzlicieni labi atveido ziedu un lapu formu, piešķir gleznojumam telpiskumu.

Uz Kārļa Kalves darbu augsto kvalitāti netieši norāda tas, ka vairākas viņa gleznas, kuru mākslinieciskais līmenis ir ļoti tuvs tā laika krievu ainavistu darbiem, iepirka mākslinieks J. Klevers, lai papildinātu savu kolekciju vai pārdotu tālāk.

Divdesmit sešu gadu vecumā Kārlis Kalve aizgāja no dzīves, no mākslinieku saimes. Savas īsās dzīves laikā viņš tikai dažus gadus varēja veltīt mākslai, tomēr sasniegtais jau liecina par to, ka Kārlis Kalve bija daudzsološs mākslinieks, ka viņš būtu varējis dot lielu ieguldījumu latviešu mākslā.

Pētera Kalves izraudzītais dzīves ceļš — viņš arī nodomāja kļūt par mākslinieku — nevienu vairs nepārsteidza, jo piemēru rādīja Kārlis, kurš pa vasarām skoloja savu mazāko brāli. Kamēr Kārlis mācījās Pēterburgā, Pēteris pēc pilsētas skolas beigšanas 1899. gadā sāka apmeklēt B. Blūma zīmēšanas skolu Rīgā. Pēteris, tāpat kā daudzi citi audzēkņi, nebija apmierināts ar savu skolu un vienlaicīgi cītīgi apmeklēja V. Purviša darbnīcu, kur guva pirmās nopietnās iemaņas ainavu glezniecībā un līdz ar to apmierināja sirds aicinājumu. 1902. gadā Pēteris Kalve no zīmēšanas skolas izstājās un sāka mācīties privāti pie gleznotāja J. Klevera. Pusotra gada laikā Pēteris šeit ieguva tehnisku veiklību, taču, par nožēlošanu, nonāca arī zināmā atkarībā no paša J. Klevera. Ievērojais Pētera gleznošanas kvalitāti, J. Klevers lika jaunajam māksliniekam kopēt savus darbus, lai tos pārdotu tālāk. Tādā kārtā ap 200 gleznu, kas parakstītas ar J. Klevera vārdu, faktiski ir Pētera Kalves gleznotas.¹

Pēc pusotra gada kalpības pie J. Klevera Pēteris Kalve devās uz Berlīni, kur iestājās populārā vācu gleznotāja L. Korinta darbnīcā.

Tomēr L. Korints — portretu, kluso dabu, aktu un figurālu kompozīciju autors — nespēja apmierināt Pēteri Kalvi. Tāpēc jaunais mākslinieks

¹ Prande A. Krustpilietīši brāļi Kalves. — «Krustpilietis», 1927, № 1.

atrada sev piemērotu skolotāju — vienkāršu, sapņainu un cēlu līniju meklētāju dabas skatos — V. Leistikovu.¹

Jau pirms Pētera Kalves ceļojuma uz Berlīni viņa darbi bija noskaņū pilni, tāpēc no V. Leistikova mākslinieks pārņēma tikai ārējus formas veidošanas paņēmienus. Tā, piemēram, koki — īpaši priedes tiek tiši pagarinātas, lai izskatītos cēlākas un radītu klusuma iespaidu. Koku grupa, to lapotne, kā redzam gleznā «Vēlā vasara», veidota lieliem blākiem, lai panāktu viengabalainību. Īpaši V. Leistikova glezniecības iespaids redzams spalvas tehnikas zīmējumos, piemēram, «Meža ezerā», tomēr tas nenomāc Pētera Kalves mākslas individuālo raksturu — apgarotu, sirsnīgu un vienkāršu. Vidēja lieluma audeklos gleznotājs attēloja gan rudens vētrās liektos kokus, āboliņa gubas uz lielo, pelēko, klišošo lietus mākoņu fona («Āboliņa gubas»), gan arī blāvi apspīdētas mēness nakts, ziedošas ābeles, puķu dārzus. Bieži viņš kavējās pie Daugavas studijām.

Pēc atgriešanās no Vācijas mākslinieks kādu laiku dzīvoja Pēterburgā, studējot slaveno mākslinieku darbus muzejos. Mākslas akadēmijas muzejā kā nodevu savam mīļajam skolotājam V. Purvītim Pēteris Kalve nokopēja viņa diplomdarbu «Pēdējie stari».

Pēteris Kalve bija viens no pirmajiem latviešu māksliniekiem, kas nopietnu vērību veltīja spalvas tehnikas zīmējumiem, uzskatīdams tos par atsevišķu mākslas nozari.

Zīmējumiem raksturīgo vieglumu un dzidrumu var panākt ne tikai ar neatlaidīgu darbu, bet arī ar labu formas izjūtu un talantīgu grafiķa ietrenētu roku. Pirmos šādus zīmējumus (ilustrācijas un vinjetes) mākslinieks ievietoja žurnālos «Dzelme» un «Svari», taču vēlāk šāda veida zīmējumi ieņēma Pētera Kalves daiļradē patstāvīgu un pastāvīgu vietu.

Savas isās dzīves laikā Pēteris Kalve piedalījās vairākās izstādēs: 1904. gada vasarā Koknesē Dziedāšanas biedrības telpās bija parādītas 12 eļļas gleznas; 1908. gadā par Jēkabpilī izstādītajām gleznām un grafiķam mākslinieks pat saņēma godalgu. Vairākkārt piedalījās arī Latviešu mākslas veicināšanas biedrības organizētajās izstādēs.

Pēterim, tāpat kā Kārlim, bija visas īpašības, lai darbā gūtu labus panākumus: gan talants, gan dziļa un patiesa dabas izjūta, bet galvenais — liela darba mīlestība. Nebija dienas, kad Pēteri Kalvi neredzētu vai nu darbā pie kādas studijas, vai lielāka audekla priekšā. Viņa darba diena parasti sākās jau pulksten piecos no rīta, bet vasarā tēva mājās viņš pat cēlās pulksten trijos no rīta. Jānis Jaunsudrabiņš, kurš kādu laiku dzīvoja kopā ar Pēteri Kalvi, savās atmiņās raksta: «Es viņu bieži redzēju

¹ Valters Leistikovs (1865—1908) — vācu ainavists, Ešnes un Gugles skolnieks. Viņa pirmajiem darbiem zināmā mērā raksturīga amatnieciska mākslas uztvere. Vēlāk, nonācis franču impresionistu ietekmē, Leistikovs tomēr palika uzticīgs īpatnējiem vācu ainavas motīviem. Valters Leistikovs darbojās arī grafikas laukā.

rīta agrumā, sēžot ar paleti uz ikšķa, pilnīgi aizmigušu. Bet, tiklīdz es teicu: «Pēter, ej taču atmiegā!» — viņš sapurināja galvu un strādāja.»¹

Taču pārmērīga strādāšana bez vasaras atpūtas pasliktināja viņa veselības stāvokli. Ilgusī nieru kaite progresēja, un mākslinieks tika nogādāts slimnīcā, kur 1913. gada 29. janvārī (pēc vecā stila) nomira.

1913. gada janvāra pēdējās dienās, kad vēl nebija slēgta Otrā latviešu mākslas izstāde, Latviešu mākslas veicināšanas biedrība jau nolēma turpat sarīkot netaiķa Pētera Kalves piemiņas izstādi, ko atklāja tieši mākslinieka apbedīšanas dienā — 5. februārī. Lai gan izstāde bija organizēta ar lielu steigu, tomēr te bija savākti 446 studiju gleznojumi un 60 spalvas zīmējumi.

Dažos sākuma posma darbos, piemēram, «Upes līcis», «Upīte», «Studija» un citos, varam saskatīt brāļa Kārļa daiļradei raksturīgas īpašības. Vēlāk Pētera Kalves mākslinieciskais rokraksts mainījās, taču V. Purviša darbnīcā gūtā bijīgā attieksme pret dabu, prasme piešķirt saviem darbiem svaigumu un vienkāršību arī turpmāk veidoja viņa mākslas stingru pamatu, un tāpēc rokraksta izmaiņas nebija tik krasas. V. Leistikova iespaids uz Pētera Kalves daiļradi izpauzās dažādi. No vienas puses, viņš sāka gleznot dekoratīvāk, ar lieliem krāsu plankumiem («Meža ezers», «Meža ainava», «Grīnvalde»), taču krāsu perspektīvas un plenēra pienācīga nenovērtēšana piešķīra dažiem Pētera Kalves darbiem pārlieku kontrastainību. Tomēr V. Leistikova ietekmē Pēteris Kalve nepalika ilgi. Pareiza glezniecības izpratne ļāva viņam attēlot dabu brīvi, bez samākslotības, uzticoties acumirkļa iespaidiem. Tas jau liecina par to, ka Pēteris Kalve bija iepazinies ar impresionisma pozitīvo devumu ainavu glezniecībā.

Ap 1907. gadu studijas gleznotas savdabīgā tumšā koptonī, jo mākslinieks bija pārliecināts, ka ainavā gaisma nav uzgleznojama ar gaišām krāsām, bet vienīgi ar krāsu pareizām savstarpējām attiecībām, tāpēc šie darbi tumšāki pat par vēlākajiem nakts tēlojumiem.

Pēdējā savas daiļrades posmā mākslinieks izstādēs redzēto Rīgas pilsetas mākslas skolas audzēkņu K. Ubāna un A. Drēviņa darbu iespaidā sāka lietot rupju audeklu un gleznot ar pastoziem krāsu uzlēcieniem («Krustpils baznīca», «Vasara», «Mans puķu dārzs»).

Savā laikā kritiķi pārmeta Pēterim Kalvem sekošanu citu mākslinieku glezniecības manierei un saskatīja viņa darbos pat N. Dubovskoja, J. Rozentāla un M. Čurļoņa ietekmes. Taču šī sekošana būtībā bija radošie meklējumi, tie ļāva gūt jaunas atziņas, kas veicināja talanta attīstību un deva iespēju palikt uzticīgam saviem uzskatiem. Visnozīmīgāko iespaidu atstāja Purviša skola. To redzam ne tikai tādos darbos kā «Ziema», «Ziedošā pļava», pastelkrāsu zīmējumā «Pavasaris». Šai skolai raksturīgais lirisms jūtams gandrīz visos Pētera Kalves darbos, arī spalvas zīmējumos.

¹ Jaunsudrabiņš J. Brāļi Kalves. — «Ilustrēts Žurnāls», 1925, № 7/8.

Pēteris Kalve bija mākslinieks ar patstāvīgu dzīves un dabas uztveri, ar oriģinālu dabas attēlošanas manieri. Par to vēlreiz var pārliecināties, aplūkojot viņa spalvas tehnikā izpildītos darbus «Meža ezers», «Vasaras diena» un jo sevišķi daudzās ziemas ainavas («Sarmainā diena», «Zieme» u. c.).

Melni punkti, dzidrā, šūnainā rakstā mijoties ar balta papīra laukumiņiem, veido ne tikai zīmējumu, bet piešķir darbiem brīnišķīgu noskaņu. Šie darbi apliecina māksliniekam piemītošo dabas uztveres lirismu un atklāj oriģinālu, virtuozu zīmējuma tehniku. Daudzu labo īpašību dēļ šie zīmējumi, kas savā laikā bija iespiesti žurnālā «Jaunības Tekas», kļuva par atdarināšanas paraugu skolas bērniem. Tāpēc vēl šodien daži mūsu vecākās paaudzes mākslinieki min Pēteri Kalvi kā savu pirmo netiešo zīmēšanas skolotāju.

Viss, ko Pēteris Kalve sasniedza, bija mazāk skolu, vairāk paša iedzimto spēju un neatlaidīga darba rezultāts. Tāpēc varam droši teikt: ja nāve nebūtu pārtraukusi Pētera Kalves dzīvi 31 gada vecumā, šodien mums būtu daudz vairāk lielu un nozīmīgu šī mākslinieka darbu.

VĒLREIZ PAR KĀRLI GOTHARDU GRASU

«No Rīgas Pilsētas bibliotēkas sienām, kas rotātas ar nedaudziem, bet jo interesantiem portretiem, uz mums noraugās kāda nopietna, tumši iedegušā vīra ģimēne. Neviena daudz maz uzmanīgs skatītājs tai garām nepaies: nekārtīgas melnu matu cirtas krīt pār augstu, domu bagātu pieri, zem tās mirdz nopietnu zilu acu pāris, asi iezīmētie vaibsti seju vērš vēl interesantāku.

Vīrs, kas bijis šo vaibstu nesējs, nelidzinās ne labās Rīgas stingram rātskūngam, ne cienīgam mācītājam. Tā skatiens tik drūms un rēgains, ka grūti ticēt viņa izcelsmei no mūsu pieticīgi mājīgajiem Ziemeļiem un tam, ka viņš būtu spējīgs samierināties ar kārtīgu, šaurā lokā un pēc tēvu parašām vestu dzīves veidu.»¹ Tā vairāk nekā pirms simt gadiem kāds baltvācu publicists un vēsturnieks aprakstījis Kārļa Gotharda Grasa portretu.

Pēdējos gados mūsu republikas kultūrvēsturiska rakstura izdevumos vairākkārt minēts šis 18. gs. beigu un 19. gs. sākuma vietējās izcelsmes dzejnieks un gleznotājs.² Viņa vārds latviešu padomju izdevumos parādījies galvenokārt saistībā ar Garlība Merķeļa dzīves un darbības apcerēm, kā arī šī izcilā publicista un latviešu tautas tiesību aizstāvja atmiņās.³ Tas, protams, interesi par šo savdabīgo personību var tikai pastiprināt. Latviešu padomju mākslas vēstures iespīestajā vārdā K. G. Grasu pagaidām centies ievest šo rindu autors.⁴

Tuvāka iepazīšanās ar minētā mākslinieka dzīves gājumu un daiļrades mantojumu rada arvien lielāku pārliecību, ka viņam ierādāma noteikta vieta sarežģītajā un palaikam pretrunīgajā to laiku Latvijas kultūras un mākslas vēstures mantojumā.

Kārlis Gothards Grass nav jaunatklājums. Par šo daudzpusīgo mākslinieku ir publicēts krietns skaits rakstu. Daži no tiem dod pietiekamu

¹ Eckardt J. Die baltischen Provinzen Rußlands. Politische und culturgeschichtliche Aufsätze von Julius Eckardt. Leipzig, 1868. Verklungene Namen. Carl Graß, S. 233.

² Zeug T. Рига на рубеже XVIII и XIX веков в рисунках и описаниях Иоганна Кристофа Бротце. — В кн.: Библиотека 450. Р., «Зинатне», 1974.

³ Garlībs Merķelis. Izlase. R., 1969.

Meļķis E., Millers V. Garlība Merķeļa politiskie uzskati. R., 1972.

⁴ Bēms R. Daži apsvērumi par 19. gadsimta tēlotājas mākslas mantojumu Latvijā. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1975, 129.—145. lpp.

priekšstatu par K. G. Grasa dzīves gājumu.¹ Taču faktiskā materiāla izgaismojums, kaut arī šķietami nepretenciozs, parasti atkarīgs no autora sabiedriskās pozīcijas un subjektīvajām interesēm. Tādēļ arī saprotams, ka K. G. Grasmam veltītajā pirmspadomju literatūrā (ar retiem izņēmumiem²) apieti vai pieklusināti tieši tie momenti, kas iegūst nozīmi mūsdienų skatījumā. Ar dažiem vārdiem K. G. Grass pieminēts arī pirmspadomju latviešu mākslas vēsturē³, bet arī tā ir tikai fakta konstatācija, kas vēl nedod iespēju ieņemt kādu noteiktu viedokli attiecībā pret šo interesanto personību. Tādēļ dotā apcerējuma tālākā izklāstā centīsimies iezīmēt gleznotāja un dzejnieka K. G. Grasa galvenos dzīves un daiļrades metus.

Kārlis Gothards Grass dzimis 1767. gada 8. oktobrī Dzērbenē, vietējās un Drustu draudzes mācītāja Kārļa Johana Grasa (1720—1796) ģimenē. Viņš ir vecākais no pieciem bērniem — diviem brāļiem un trim māsām. Viņa vectēvs Pēteris Grass, kā var secināt pēc kāda biogrāfisko datu ziņā visai bagāta apcerējuma⁴, Vidzemē ieceļojis no Breslavas (tagad — Vroclava). Tātad bīklajiem minējumiem⁵ par šīs dzimtas latvisko izcelsmi it kā nebūtu pietiekama pamata. Starp daudzajām Kārļa Gotharda kūmām kā otrais minēts (gan neklātienē) Cēsu mācītājs Heinrihs Baumans (1716—1790) — vēstures pētnieks un Johana Kristofa Broces līdzgaitnieks šajā darbības jomā, vēlāk Kurzemē un Vidzemē populārā gleznotāja Johana Heinriha Baumana (1753—1832) tēvabrālis.

Savās bērnības atmiņās K. G. Grass ar lirisku izjūtu tēlo mācītājmuižas patriarhālās dzīves ainas. Šīs idilles pamatā var būt noteikta un saprotama subjektīvas uztveres deva, taču reizē ar to atklājas arī nākamā gleznotāja un dzejnieka iejūtīgā attieksme pret savas bērnības vidi — dabu un cilvēkiem.

Apguvis izglītības pamatus tēva mājās, K. G. Grass astoņdesmito gadu otrajā pusē sāka mācīties Rīgas Keizarkajā licejā. Šīs iestādes audzēkņi lielākoties bija ne sevišķi turīgu ierēdņu un muižnieku, kā arī mācītāju dēli.

¹ Eckardt J. Die baltischen Provinzen Rußlands. Verklungene Namen. Carl Graß. Leipzig, 1868.

Neumann W. Carl Graß als Maler. — „Rigaer Tageblatt“, 1908. Kunstbeilage, № 11—13. Graß W. Carl Gothard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Reval, 1912.

² Eckardt J. Die baltischen Provinzen Rußlands. Carl Graß.

Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. R., 1902, S. 17—20. Grothuß J. E. Das Baltische Dichterbuch. Reval, 1895, S. 119—121, 416—417.

³ Mākslas vēsture. 3 sēj. Prof. V. Purviša redakcijā. 2. sēj. R., 1934, 401. lpp.

⁴ Graß W. Carl Gothard Graß.

⁵ J. Strazdina manuskripts mašīnrakstā «Latviešu glezniecības vēsturiskie sakari ar citu tautu mākslu». 8. lpp. R. Lāces īpašumā.

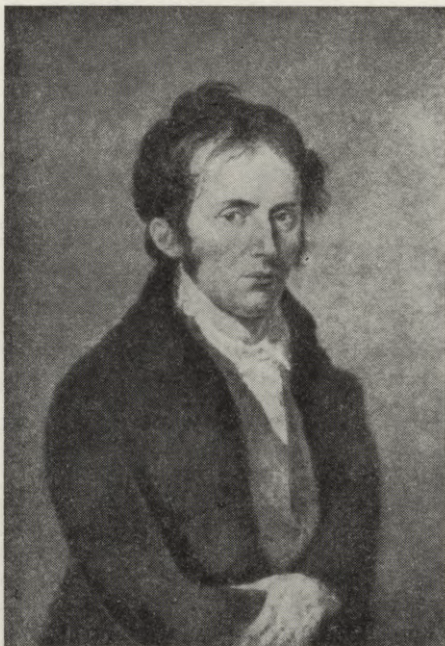


K. G. Grass. Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtnē

Jādomā, ka tieši šajā laikā modusies K. G. Grasa interese par tēlotājam mākslai tuvām disciplinām. Šo interesi audzēkņos pratis pamodināt liceja konrektors J. K. Broce, kurš pasniedzis arī zīmēšanas stundas. Acīmredzot paša skolotāja entuziasms spējis atstāt paliekošus iespaidus audzēkņu apziņā. Savu liecību par to dod arī kādreizējā licejista, vēlāk mācītāja Venta atmiņas, kurās lasām: «Tas bija kluss vīrs (J. K. Broce — R. B.), kas izsauca cienību jaunatnē. Un, kad viņš kā konrektors — kas pēc tagadējiem ieskatiem nebija varbūt viņa stāvokļa cienīgi — dažreiz nedēļā apvienoja zemākās klases zīmēšanas stundā, iesācējiem pašrocīgi zīmēja priekšā dažādas figūras, ziedus, augļus, krēslus, saimniecības piederumus, tad tas nebija, kā parasti skolnieku vairākumam, uzskatīts par garlaicīgu blakus lietu, bet tā bija saite, kas skolniekus vienoja ar skolotāju.»¹

Teiktais pieļauj minējumu, ka savas pirmās iemaņas zīmēšanā K. G. Grass tad arī apguvis J. K. Broces vadībā un viņu tuvā kopdarbība

¹ *Stāls* A. J. K. Broce. I—II. R., 1924, 10. lpp.



G. Dilliss. Kārļa Gotharda Grasa portrets. 1808

90. gadu pirmajā pusē dibinājās uz jau agrāko pazišanos un bija tās turpinājums.

Katrā ziņā varam secināt, ka 1786. gadā K. G. Grass uz Vāciju dodas jau kā aizrautīgs un pašpārliecināts diletants. Viņš ne tikai raksta dienasgrāmatu, bet arī visos izdevīgos gadījumos zīmē to, kas saista interesi, priecājas pats par saviem zīmējumiem un par to, ka arī citiem tie patīk. K. G. Grasa nospraustais mērķis ir teoloģijas studijas Jēnas universitātē. Taču ceļš līdz galapunktam nav gluds, un kārdinājumu tajā daudz. Tas ved caur Karalaučiem un Berlīni, bet visnozīmīgākā pietura ir Drēzdene. Te rodas pirmās šaubas par turpmākām gaitām, jo iespējas pievērsties daļajām mākslām, tāpat kā vēlēšanās to darīt, ir lielas. Taču Grasu saista aizgādņiem dotais solījums. Viņš arī kļūst par Jēnas universitātes teoloģijas studentu. Tomēr dzeja un glezniecība K. G. Grasa dzīvē ieņem arvien lielāku vietu. Diezgan krāsainu priekšstatu par visu to sniedz citāts no

kādas Frīdriha Šillera rakstītas vēstules (1791. g. 10. aprīlī), kas adresēta Gotfrīdam Kerneram, pazīstamā vācu patriotiskā dzejnieka Teodora Kenera (1791—1813) tēvam: «Šajā vasarā es nosūtīšu pie Tevim kādu jaunu cilvēku, viņš var Tevi interesēt kā mākslinieks. Tas ir kāds vidzemnieks, vārdā Grass. Dažus gadus viņš uzturējās Jēnā, lai studētu teoloģiju. Ar to nu gan diezko tālu nav ticis, toties aizgājis tālāk zīmēšanā un ainavu gleznošanā, uz ko viņam tiešām daudz talanta. Gēte ar viņu iepazinās un apgalvo, ka saskata tajā īsta gleznotāja dotības. Pagājušajā vasarā Grass devās ekskursijā uz Šveici, no kurienes atgriezās pilnīgi apburts. Viņš Tev parādīs dažas Šveices ainavas, kuras uzmetis pēc atmiņas. Tās ir spēka un dzīvības pilnas, kaut arī radošas iztēles nosacītas. Turklāt viņam ir lielas dzejnieka dāvanas, no kā Tu kādu mēģinājumu varēsi lasīt nākošajā «Tālijas» izdevumā (dzejolis «Reinas ūdenskritums»). Viņš tur, kur jūtas labi, ir sirsnīga un biedriska būtne. Tā āriene no visiem viedokļiem atklāj talantu.»¹ Ar F. Šilleru un viņa dzīvesbiedri jaunajam censonim izveidojās sirsnīga draudzība, kas vēlāk atspoguļojās vēstulju apmaiņā. Pēc lielā dzejnieka nāves turpinājās sarakste ar Šarloti Šilleri. K. G. Grasa kontakti ar J. V. Gēti, jādomā, bija daudz epizodiskāki. Savos Vācijas ceļojumos topošais dzejnieks un gleznotājs ticis arī ar citām personām, kurām bija izcila nozīme tā laika vācu kultūras dzīvē — ar Sofiju Larošu (1731—1807), Kristianu Frīdrihu Danielu Šūbartu (1739—1791), Frīdrihu Gotlibu Klopštoku (1724—1803) u. c. Viņa piemiņas albumā bijis arī kāds sirsnīgs vācu progresīvā demokrātiskā rakstnieka Johana Gotfrīda Zeimes (1763—1810) veltījums.

Teoloģijas studijām K. G. Grass tik tiešām pievērs ne sevišķi lielu vērību. Viņa interešu lokā pakāpeniski arvien lielāku vietu ieņēma daļās mākslas. Topošā mākslinieka šaubas par dzīves ceļa izvēli izskan arī draugiem rakstītajās vēstulēs. Jau Jēnā sāk briest iekšējais konflikts, kas savu diezgan dramatisko un Grasam liktenīgo atrisinājumu gūst nākošā ar dzimteni saistītā dzīves perioda beigās. Šis iekšējās pretrunas nevarēja nesatraukt tos, kuri vēlējās jauno censoni redzēt mācītāja amatā un tēva pēdās staigājot. Tādēļ arī viņš saņem rūpju pilnas un bridinošas sava patrona — ģenerālsuperintendenta K. D. Lenca² vēstules. Jaunais teoloģijas students uz tām atbild ar zināmu vainas apziņu, pat it kā sola laboties, taču vēstulēs, kas adresētas vecākiem, brālēnam Solomonam Grasam u. c., visai skaidri atklājas, ka mākslas valdzinājums viņu jau pilnīgi pārnēmis savā varā un atpakaļceļa vairs nav. Paliek vienīgi ilga svārstīšanās.

Par K. G. Grasa izglītības vai, pareizāk sakot, pašizglītības ceļiem tēlotājas mākslas laukā šobrīd grūti teikt ko vairāk vai mazāk konkrētu.

¹ *Graß W.* Carl Gotthard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise. Reval, 1912, S. 132.

² Lencs Kristians Dāvids (1720—1798) — Cesvaines mācītājs, vēlāk ģenerālsuperintendents, dzejnieka Jākoba Mihaēla Reinholda Lenca (1751—1792) — J. V. Gētes jaunības drauga tēvs. Izteikts apgaismības ideju pretinieks.

Pēc paša mākslinieka minētā varam secināt, ka šajā laikā viņam bijusi pazišanās ar gleznotāju un gravētāju Veimāras Zīmēšanas akadēmijas profesoru Johanu Heinrihu Lipsu (1758—1817), tā pēcteci gleznotāju Konrādu Vestermaieru (1765—1826), Johanu Pfeningeru (1765—1825), galma mečaļu mākslinieku Frīdrihu Vilhelmu Faciusu (1764—1843) un vairākiem citiem māksliniekiem. Viņa mācību gaitā liela nozīme, jādoma, bijusi arī citu tolaik populāru autoru darbu studēšanai un kopēšanai.

Brīvdienas K. G. Grass izmanto ceļojumiem, kuru gaitā mākslas interesēm ir primārā vieta. Tā 1789. gada vasarā viņš pārstaigā maršrutu, kas cauri Erlangenei, Pommersfeldei, Rēgensburgai un Vīnei noved līdz Prāgai. 1790. gada vasarā tiek aizsākts visnozīmīgākais ceļojums, kuram ir tālejošas sekas topošā mākslinieka dzīvē. Tā pieturas punkti — Kasele, Frankfurte, Heidelbergas, Strasburga, Bāzele, Čīrihe, Ziemeļitālija. Grass nokļūst līdz Dženovai, taču slimības dēļ ir spiests doties atpakaļ. Ceļamērķis — Roma — netiek sasniegts. Tomēr Grasam liktenīgais turpmāko centienu virziens ar to jau ir iezīmēts.

*

Pēc teoloģijas studiju pabeigšanas K. G. Grass 1791. gadā atgriežas dzimtenē. Te jūtīgais dzejnieks un mākslinieks nespēj izvēlēties savu turpmāko darbības lauku un strādā par zīmēšanas skolotāju Rīgā.¹ Šajā laikā nodibinās K. G. Grasa sirsnīgā draudzība ar Garlibu Merķeli. Mākslinieks bijis arī viens no «Praviešu kluba» locekļiem. Rīgā viņam ir cieši kontakti ar J. K. Broci. Pēc laikabiedru liecībām K. G. Grass strādājis tiešā kontaktā ar čaklo etnogrāfu, palaikam tieši viņa darbnīcā. Ar to arī izskaidrojama K. G. Grasa zīmējumu (vai arī to kopiju) iekļūšana J. K. Broces materiālu krājumā, bet tas vēl ir dziļāk pētāms jautājums.

Sava Rīgas perioda beigu daļā K. G. Grass pārdzīvo smagu iekšēju krīzi. Jāizšķiras vai nu par nenoteikto mākslinieka eksistenci, vai arī jāmeklē stabila vieta dzīvē. K. G. Grass pat izvēlas pēdējo — pieņem mācītāja vietu Suntažos un lasa pirmo sprediķi. Tad viņa jaunā, vēl ne pilnīgi nostabilizējusies dzīves pozīcija saņem negaidītu triecienu. Soreiz tam ir dziļi romantisks raksturs — K. G. Grass kvēli iemīlas Ādažu mācītāja meitā Konstancē Pilā, taču saņem noraidījumu. Arī Vidzemes kungu galā uz dzīves skatuves tiek nospēlēts gabaliņš no «Jaunā Vertera ciešanām».² Personiskā drāma palīdz viņam spert izšķirošo un liktenīgo soli. K. G. Grass pamet ne tikai mācītāja amatu, bet 1796. gadā arī dzimto pusi, pie tam, pats to vēl nezinoš, — uz visiem laikiem.

¹ Pēc J. V. Krauzes (1757—1828) teiktā (W. Krause, Aus den Aufzeichnungen eines Livländischen Hofmeisters vom Ende des 18. Jahrhunderts. — „Rigaer Tageblatt“, 1895) var secināt, ka šajā periodā K. G. Grass vismaz zināmu laiku dzīvojis Kalēju un Zirgu ielas stūrī (tagadējās Filharmonijas rajonā) pie kādas Luplo kundzes.

² *Graß* W. Carl Gothard Graß ... S. 70.

Tomēr pieciem dzimtenē pavadītajiem gadiem, īpaši raugoties no mūsu interešu viedokļa, K. G. Grasa dzīvē ir nevis epizodiska, bet būtiska nozīme. Pirmkārt, fakts, ka Rīgas posmā viņš strādā par zīmēšanas skolotāju, liecina par to, ka šajā virzienā sasniegta jau zināma profesionalitātes pakāpe, jebšu pilsētā ar līdzīgu amatu tolaik nodarbojās ne viens vien iestrādāties speciālists. Otrkārt, tieši Rīgā dažādu apstākļu ietekmē nobriest arī K. G. Grasa lēmums savu turpmāko dzīvi veltīt radošam darbam. Un, visbeidzot, viņa personības un sabiedriskās stājas atklāsmē šajā laikā jo svarīga nozīme ir draudzībai ar Garlību Merķeli, kurš tad arī dod visai izsmelošu un iejūtīgu mākslinieka raksturojumu: «Viņam bija [...] dzejnieka un gleznotāja talants, atklāts raksturs, ass prāts, bet vēl slimīgāks jūtīgums [...]. Šis jūtīgums padarīja viņa spriedumus un rīcību tik svārstīgus, ka viņš kļuva nedrošs. Toties, kad runa bija par tiesībām un cilvēcību, viņa pārliecība kļuva nesatricināma. Viņš milēja iedziļināties un izprast, bet parasti redzēja tikai lietas vienu pusi [...]. Tagad, kad vairs nav nepieciešams mirušo slavēt, bet tas patiesi jānoraksturo, jāatzīst, ka godīgajam, cēlajam cilvēkam Grasa mēģinājumi nevis morāliiski trūkumi, bet lielas vājbības [...]. Viņš kaislīgi pārspīlēja un pārāk smagi uztvēra atsevišķas dzīves detaļas un tādēļ pārsteidzīgi lika izšķirošus soļus, kas, viņam pašam neapjaušot, līdzinājās vieglprātībai [...]. Tas pats vērojams arī viņa dzejoļos un gleznās, lielākoties ainavās, kur atrodam gan daudz jauku tēlojumu, bet bez izceltas pamatdomas. [...] Veiksmīgākie viņa dzejnieka un gleznotāja daiļradē bija idilliskie dabas tēlojumi.»¹

Tālāk G. Merķelis apraksta savus un K. G. Grasa kontaktus latviešu vēsturē tik nozīmīgās grāmatas — «Latviešu» tapšanas laikā. Kā zināms, Garlībs Merķelis šo savu lielo iecerī realizēja dziļā slepenībā. Tam par iemeslu bija toreizējie sociāli politiskie apstākļi Baltijā un baltvācu muižniecības kareivīgais noskaņojums pret jebkādam progresīvām idejām, nemaz jau nerunājot par viņu pašu reakcionārās pozīcijas un ļaunprātīgās rīcības atmaskojumu. Par G. Merķeļa nodomu zināja tikai pavisam nedaudzas personas, to skaitā arī K. G. Grass. «Latviešu» autors mums pastāsta par K. G. Grasa sajūsmu pēc iepazīšanās ar jaunās grāmatas ievadu un arī par to, ka mākslinieks tam piedāvājis iespējamam «Latviešu» turpinājumam paša vērotus un sarakstītus materiālus par zemnieku briesmīgo stāvokli Vidzemē.² Tālāk G. Merķeļa atmiņās lasām: «Saskaņā ar manu tagadējo lēmumu aprīļa sākumā es ieradās Rīgā. Te es nevienam neatklāju savu tālākā ceļojuma mērķi [...]. Es to paziņoju vienīgi Grasa vakarā pirms aizbraukšanas, ņemot savu manuskriptu, ko aizīmīgotu biju pie viņa noglabājis. Man vajadzēja to atvērt un nolasīt viņam priekšā ievadu. Radītais iespaids ļoti labi raksturoja pārmērīgo jūtību. Aiz sajūsmas reižu reizēm mani apkampis, Grass beidzot palaida mani vaļā un vilka ārā nejaukāajā slapjdranķī un tumsā pastaigāt

¹ Garlībs Merķelis. Izlase, R., 1969, 384., 385. lpp.

² Turpat, 390., 391. lpp.

pa toreiz stipri netīro priekšpilsētu. Tur arī dzīvi pārrunājām manu plānu. Viņam līdzīga rakstura cilvēkiem liela jūtu satraukuma brīžos allaž rodas nepieciešamība pēc spēcīgām ķermeņa kustībām.»¹

K. G. Grasa portretu savās atmiņās papildina viņa draugs Johans Vilhelms Krauze (1757—1828) — vēlākais Tērbatas universitātes ekonomijas, lauksaimniecības un civilās arhitektūras profesors (arī universitātes galvenās ēkas arhitekts), aprakstot savu pirmo tikšanos ar jauno mākslinieku: «Kādu vakaru decembrī (1792. g.? — R. B.) Broce man atsūtīja ielūgumu. Es satapu pie viņa kādu neliela auguma jaunu vīrieti ar mežonīgi izspūrušiem matiem, nevīžīgā apģērbā un gariem nagiem. Viņš runāja izmeklēti aforistiski, noapaļoti un smalki, bieži vien asi, un tikpat ass bija arī viņa acu skatiens, kas tomēr nespēja apslēpt pašpārliecības uzspēli [..]. Sillers bija viņa ideāls, Herders un Gēte derēja tā garāmejojot...»² Tālāk J. V. Krauze runā par to, ka zem K. G. Grasa ārējās, pieņemtās čaulas nevarēja neredzēt viņa patieso sirsni, dabas un cilvēkmīlestību. Viss iepriekš teiktais dod jau zināmu priekšstatu par šī savdabīgā mākslinieka raksturu attiecīgajā dzīves posmā. Tāds — zināmā mērā eksaltēts un dzīvī vīlies, bet saviem augstajiem mākslas ideāliem uzticīgs Kārlis Gotthards Grass 1796. gada pavasarī (22. maijā) aizbrauc no Rīgas.

★

Jaunā dzejnieka un mākslinieka ceļš ved caur Lībeku un Cīrihi. Viņa ceļamērķis ir Itālija, bet atkal, neticis tālāk par Dženovu, K. G. Grass dodas atpakaļ uz Šveici. Turpmāk viņš galvenokārt pievēršas literārai darbībai un glezniecības studijām un, kā vienmēr, tiecas pēc kontaktiem, kas varētu dot jaunas ierosmes vai paplašinātu redzesloku. Tā viņš iepazīstas ar J. K. Lafateru³ un sajūsmināts vēl ilgi atceras kādu gadījuma rakstura epizodisku tikšanos ar Napoleonu Bāzelē (1797). Kad 1798. gadā Lielās franču revolūcijas vēsmas skar arī mazo kalnu zemi, Grass no apkārtnes notikumiem izolējas savā apceres un daiļrades pasaulē. Ap 1801. gadu neilgu laiku viņš gan uzturas Parīzē, bet drīz atgriežas Šveicē.

Otrajā ārzemju periodā K. G. Grasam nodibinājušies ciešāki kontakti ar, iespējams, jau agrāk iepazīto senatnes pētnieku un gleznotāju J. H. Meieru⁴. Noteiktu iespaidu uz viņa mākslu atstājusi Šveices aina-

¹ Garlībs Merķelis, Izlase, 397. lpp.

² Krause J. W. Aus den Aufzeichnungen eines Livländischen Hofmeisters vom Ende des 18. Jahrhunderts. — „Rigaer Tageblatt“, 1895.

³ Lafaters Johans Kaspars (1741—1799) — vācu filozofs un zinātnieks. Savā laikā atstājis zināmu iespaidu uz J. V. Gēti un J. G. Herderu. Vēlāk — mistiķis.

⁴ Meiers Johans Heinrihs (dz. 1759. g. Cīrihē, miris 1832. g. Jēnā) — gleznotājs un grafīks. Autodidakts. Kopš 1792. gada Veimāras Zīmēšanas akadēmijas profesors, ar 1807. gadu tās direktors. Tuvs J. V. Gētes draugs un domubiedrs mākslas jautājumos. Tādēļ arī saukts «Gētes Meiers». Gleznojis galvenokārt vedutas tipa ainavas pēc saviem un citu autoru uzmetumiem. Viņa apcerējumi par 18. gs. mākslas vēsturi iekļauti J. V. Gētes sastādītajā rakstu krājumā „Winckelmann und sein Jahrhundert“ (1805).

vista L. Hesa¹ daiļrade. Ar pēdējo K. G. Grasam jau kopš pirmā Šveices apmeklējuma laikiem bija izveidojušās tuvas, uz kopīgām interesēm dibinātas attiecības. Pēc sava drauga un padomdevēja nāves viņš gatavojās izdot apcerējumu par L. Hesa māksliniecisko darbību un daiļrades mantojumu. Daļu manuskripta autors nosūta J. V. Gētem, bet atbildi ar vērtējumu nesāņem (1801).²

1803. gadā K. G. Grass pārceļas uz savu ilgu zemi Itāliju, ar kuru tad saistīts viņa mūža pēdējais cēliens.

Literatūras iespaidā dzimušais sapnis par Sicīliju īstenojas 1804. gadā. K. G. Grass pievienojas arhitektiem K. F. Šinkelam³, J. G. Steinmeieram (1780—1851) un rakstniekam F. J. Rēfussam (1779—1843). Grupa no Neapoles dodas uz Sicīliju un turas kopā līdz Palermo. Tālāk K. G. Grass ceļojumu turpina viens un apmēram mēnesi uzturas kādā vecā pili (*Castel di Brolo*), kur čakli nododas ainavu glezniecībai. 1805. gada 16. jūlijā viņš dodas atceļā uz Neapoli un tālāk uz Romu. Berlīnes Nacionālās galerijas Šinkela muzejā glabājas šī celtnieka un gleznotāja zīmējums «Skats no Etnas virsotnes saullēktā».⁴ Tajā ar romantisku vērienu attēlots ceļotāju pulciņš, kas tikko sasniedzis mērķi — kalna galotni. Figūrā ar vējā plan-došu mēteli K. F. Šinkels attēlojis pats sevi. Pie labas gribas varam pieņemt, ka kādā no pārējo ceļotāju atveidiem redzam Kārli Gothardu Grasu.

Filips Jozefs Rēfuss Sicīlijas ceļojuma atmiņās sniedz arī savus iespaidus par K. G. Grasu, un tie jau krietni atšķiras no tiem, kādus par viņu savā pirmajā tikšanās reizē guvis J. V. Krauze. F. J. Rēfuss raksta: «Es ar viņu iepazīnos Romā un iemilēju patīkamās dabas un taup māksliniekiem reti sastopamās vispārējās izglītības dēļ. Ar savām taupības spējām un gudro saimniekošanu Sicīlijas ceļojumā viņš bija mums ļoti noderīgs [. . .]. Tā kā viņa apģērbs bija kaut vienmēr tīrs, tomēr tik nabadzīgs, cik vien iespējams, tad viņu, jādūmā, uzskatīja par mūsu kalpotāju vai krāsu berzēju.»⁵

¹ Hess Ludvigs (dz. 1760. g. Cīrihē, miris 1800. g. turpat) — miesnieka dēls. Sākumā autodidakts. Papildinājies pie vietējiem gleznotājiem Heinriha Freidenveilera (1755—1795), Heinriha Vista (1741—1821), Solomona Gesnera (arī dzejnieks; 1730—1788). Ātri gūst panākumus ar savām dažādās tehnikās gleznotajām Šveices un Itālijas ainavām. 1794. g. dodas uz Romu. Ap 1798. g. pievēršas grafikai. Viņa rūpīgi gleznotajās ainavās jaušama romantisma tuvošanās.

² Minētā K. G. Grasa iecere nav realizējusies. Zināms kāds cits L. Hesam veltīts mazāka apjoma izdevums: Sechs radierte Naturprospekte. Ein Nachlaß von L. Heß mit Erklärungen von C. Graß. Zürich und Nürnberg, 1800.

³ Šinkels Kārlis Frīdrihs (dz. 1781. g., miris 1841. g. Berlīnē) — klasicisma turpinātājs vācu arhitektūrā. Cēlis Berlīnes teātri, Veco Muzeju, tā saukto «Jauno sardzi» u. c. Arī gleznotājs. Līdztekus klasicisma linijai viņa daiļradē iezīmējas spēcīga nosliece uz romantismu.

⁴ Deutsche Romantik. Nationalgalerie, Berlin, 1965, S. 96. Abb. S. 140.

⁵ Kaufmann A. Bilder aus dem Tübinger Leben zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Aus dem literarischen Nachlaß Phil. Josephs von Rehfußs Zeitschrift f. deutsche Kulturgeschichte. Bd. III, S. 99.

Kārļa Gotharda Grasa kontakti ar bijušajiem ceļa biedriem turpinās vēl pēc šķiršanās, un savas pēdas viņš atstājis arī K. F. Šinkela atmiņās.

Gan Sicīlija, gan jo sevišķi Etna atstājusi dziļu iespaidu kā gleznotāja, tā dzejnieka K. G. Grasa daiļradē. Ja gleznās šis iespaids palaikam gūst tiešu atspoguļojumu, tad dzejas darbos Sicīlija kļūst par viņa poētiskās iztēles diapazona vienu polu, bet otrs — līdzsvarojošais pols ir un paliek domas un atmiņas par dzimteni.

K. G. Grasa jūsma par tālo un nezināmo dienvidu salu Sicīliju modusies jau bērnībā. Ar jaunu kvēli tā uzliesmojusi pēc iepazīšanās ar F. L. Štolberga ceļojuma aprakstiem.¹ Iztēles priekšstatī bijuši tik spēcīgi, ka mākslinieks jau 1803. gada ziemā darinājis vairākas Sicīlijas ainavas. Arī pēc salas apceļošanas K. G. Grass šos zīmējumus vēl arvien pieskaitījis pie saviem labākajiem veikumiem un kādu no tiem kā draudzības velti nosūtījis F. Šilleram.

Roma kļūst par mākslinieka dzīves vietu līdz mūža galam. «Mūžīgās» pilsētas apkārtnē, atmiņas par Sicīliju un ilgas pēc dzimtenes dod vielu daiļradei un noteic tās raksturu.

Sajā laikā Romā pastāv visai liela vācu mākslinieku kolonija, jau darbojas arī «Lūkasa brāļu» vai «nācāretiešu» apvienība. Tomēr nav ziņu par to, vai K. G. Grasm ar šo apvienību būtu bijusi kāda saskare. Taču viņam rodas savi kontakti ar tā laika kultūras un mākslas dzīvē respektējamām personībām.² Biežs viesis viņš bijis V. Humbolta namā.³

1812. gadā Kārlis Gothards Grass apprecas ar kādu atraitni — itālieti Antoniju Grassi (tāds bija viņas iepriekšējais uzvārds).⁴

Sajā laikā mākslinieks arvien biežāk sācis domāt par atgriešanos dzimtajā pusē. Šie sapni tomēr vairs nepiepildās. Kārlis Gothards Grass saslimst ar nervu drudzi un mirst 1814. gada 3. augustā (pēc jaunā stila; pārējie K. G. Grasa dzīves dati doti pēc vecā stila).⁵ Apglabāts Romā Sant Andrea della Valle baznīcā.

*

Kārļa Gotharda Grasa atstātais un mums zināmais mantojums tēlotājā mākslā nav liels, pie tam saglabājušies tikai nēdaudzī darbi, kas šodien

¹ Štolbergs Frīdrihs Leopolds (dz. 1750. g. Darmštētē, miris 1819. g. Zondermilenā) — pazīstams vācu dzejnieks un dramaturgs. Jaunībā cīnījies par pilsonības ideāliem, vēlāk — pēc Lielās franču revolūcijas — kļuvis reakcionārs. K. G. Grass interesi par Sicīliju smēlies no F. L. Štolberga grāmatas «Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien» (1794).

² Kā zināms, K. G. Grass šajā laikā epizodiski ticis ar slaveno dāņu tēlnieku Bertelu Torvaldsenu (1770—1844). Šie apmeklējumi saistīti ar piemiņas cilpa pasūtīšanu Rīgai par godu simtajai gadadienai kopš pilsētas iekļaušanas Krievijā. Pasūtījuma ierosinātajs bijis kāds Rīgas patriciets Pēteris Heinrihs Blankenhāgens.

³ Humbolts Vilhelms (dz. 1767. g. Potsdamā, miris 1835. g. Tegelē) — ievērojams vācu valodnieks, mākslas teorētiķis, arī dzejnieks. Romā no 1801. gada līdz 1808. gadam. Zinātnieka Aleksandra Humbolta (1769—1859) brālis.

⁴ Savdabīga sakritība — K. G. Grasa māsa Šarlote Marija savukārt apprecas ar kādu Rīgas tirgotāju, savu brālēnu Kārlī Solomonu Grasu.

⁵ Drudža lēkmē nokritis no kāpnēm un nosities.

jau skaitāmi par lielu retumu. Mākslinieks galvenokārt pievērsies ainavas žanram, bet var minēt arī dažas viņa zīmētas un gleznotas ģimētnes, to skaitā arī pašportretu pastela tehnikā.¹

Pats K. G. Grass par sava mūža lielāko veikumu uzskatījis četras Sicīlijas ainavas. To nosaukumi: «Pavasara rīts. Sant Andželo di Brolo ieleja», «Konkordijas templis pie Džirdžentas», «Kāda idille no Teokrita ar Taorminas krastmalas ainavu» un «Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtņē». Šo darbu ieceres radušās 1804. gada ceļojuma iespaidā, bet realizētas ilgākā laika posmā. 1809. gadā gleznas eksponētas kādā izstādē Romas Kapitolijā. Franču ministrs Dežerano (*Degerando*) izteic priekšlikumu tās nopirkt Sicīlijas karaļa Joahima Mirata (*Murat*) kolekcijai, taču mākslinieks šo piedāvājumu noraida un par krietni mazāku summu pārdod gleznas Rīgas tirgotājam Georgam Vilhelmam fon Šrēderam. K. G. Grass vēlējās, lai šie viņa daiļrades lolojumi atrastos dzimtenē. Darbi nokļuva N. Himzela kolekcijā, kādu laiku glabājās Rīgas pilsētas bibliotēkā, visbeidzot nonāca Rīgas Pilsētas mākslas muzeja īpašumā. Pašreiz Latvijas PSR Mākslas muzejā atrodas tikai viens no tiem — «Karači ūdenskritums pie Aderno Etnas apkārtņē». Pārējo ainavu atrašanās vieta nav zināma.

Pats autors par savu ieceri un tās realizāciju rakstījis: «Šajās gleznās es gribēju iegleznot un reizē aprakt visu savu kaislību. Tām nebija citas nozīmes kā būt manas dzīves un centienu pieminēklis, un es vēlējos tās gleznot pats savai atmiņai, jo vairāk tādēļ, ka man vēl bija jācinās ar visām tehniskām mākslas grūtībām. Tas man zināmā mērā bija pat patīkami. Vārdu sakot, es negribēju (strādājot — *R. B.*) pie šīm gleznām neko zināt par citu tehniskajiem paņēmieniem, jo tām vajadzēja, lai kā tas arī iznāktu, atspoguļot manas izjūtas, neņemot vērā citu (gleznotāju — *R. B.*) uztveres un tēlošanas veidu. Tā kā man bija savi uzskati, kas patstāvīgā ceļā varēja izlauzties līdz gaismai, es arī citu iebildēm un padomiem pakļāvos tik maz, cik vien tas iespējams. Tā pēc kārtas četru gadu laikā tapa šīs četras gleznas.»²

Minētajās gleznās atklājas mākslinieka spēks un vājums. Trijiem darbiem raksturīga klasicistiska kompozīcija ar kulisveida plānu kārtojumu. Gleznas atdzīvina it kā mitoloģiskas stafāža figūras, kas ir savdabīgas K. G. Grassa dzejiskās domas un jūsmas nesējas. Kopiespāids pārliecinošs, taču sīkdaļu traktējumā jūtama zināma otas smagnējība, profesionālas atraisītības trūkums. Ceturtajā gleznā redzama panorāmiska Etnas ainava.

¹ Starp K. G. Grassa zīmētajiem portretiem bijis arī kāds F. Šillera portrets. Tā pašreizējā atrašanās vieta mums nav zināma, bet attēls reproducēts V. Grassa grāmatā «Carl Gotthard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise» ielīmē pie 40. lappuses.

Minētais pašportrets pastela tehnikā acimredzot ir vācu mākslinieka Johana Georga Dillisa (1759—1841) gleznotās (1808) K. G. Grassa ģimētnes autorizēta kopija. Šobrīd darbs atrodas Latvijas PSR Mākslas muzeja fondos.

² Graß K. G. Etwas über meine dem Andenken von Sizilien gemalten Landschaften den Freunden in Riga gewidmet. Riga, 1812.



K. G. Grass. Dzērbenes mācītājmuiža un draudzes kapsēta. 1798

Romantisks pacēlums ar zināmu idillisku tendenci caurstrāvo visas lielākās, klasicistiski komponētās K. G. Grasa gleznas un, šķiet, ir viņa individualitātes galvenā iezīme.

Par K. G. Grasa daiļradi savā laikā rakstīts, ka «viņa gleznas ir dziļi romantiskas izjūtas produkts, kurā dzejiska doma ir valdošā».¹

Mākslas vēsturnieks Vilhelms Neimanis devis nedaudz plašāku K. G. Grasa raksturojumu: «Jau no Kārļa Grasa gleznām, vēl vairāk no viņa dzejoļiem šajā klasicistisko centienu laikā dveš it kā jauna, nepazīstama elpa. Grass nepieder pie «Vētras un dziņu» laikmeta pārstāvjiem, viņa kautrīgajai un jūsmīgajai dabai jau pašos pamatos bija svešs viss vardarbīgais, bet lēna tuvojošās garīgās revolūcijas vēsma, kas pamazām izvērsās cīņai pret klasicismu, bija skārusi arī viņu.»²

Pats mākslinieks, paškritiski apzinoties savu vēl nosacīto profesionālā brieduma pakāpi, tomēr stingri turējās pie patstāvīgiem daiļrades uzskatiem. K. G. Grasa personībā dzejnieka un gleznotāja dotības bija vienlīdz

¹ Livonas Blumenkranz. Carl Gothard Graß. Eine biographische Skizze von G. Tielemann. Riga-Dorpat, 1818, S. 179—212.

² Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902, S. 19, 20.

spēcīgas un sakausētas vienā veselā. Tas arī noteica uzdevumus, kurus viņš sev izvirzījis, un to īstenošanas gaitu. K. G. Grass konsekventi noraidīši izturējās pret dažādām tajā laikā populārām un slavētām mākslas parādībām, kuru raksturīgākā iezīme — ar profesionālu rutīnu veikts bezkaislīgs dabas noraksts.¹ Viņa paša centieni mērķis — gleznieciskiem līdzekļiem radīt dzejisku mākslas tēlu. No dabā smeltā materiāla viņš gleznās cenšas atveidot savu ideālu pasauli. Ja arī viņa ainavu kompozīcijas papēmienes visai jūtami atbalsojas Kloda Lorēna iedibinātās tradīcijas, tad pašas gleznas jau piesātinātas ar tīri romantisku izjūtu un ilgām, kas lido pāri laiku robežām. Tādējādi, vēl stāvēdams uz klasicisma un romantisma sliekšņa, pēc savas pārliecības viņš jau ir īstens romantiķis ar visām no tā izrietošajām pretrunām un īpatnībām. Kā vienu no tām var minēt kalpošanu divām mūzām, kuras cita citu balsta, gan reizē arī sasaista.

Sicīlijas iespaidi un apcerētās četras gleznas tad arī ir Kārļa Gotharda Grasa daiļrades augstākais vilnis. No šīm gleznām galvenokārt arī tiek atvasināts viss viņa turpmākais sniegums.² Priekšstatus par mākslinieka centieniem un mantojuma kopainu vēl papildina pāris iespīestu izdevumu: «Šveices ceļojumu fragmenti ar 3 Reinas ūdenskrituma vara grebumiem pēc rūpīgi precīziem zīmējumiem» (Fragmente von Wanderungen in der Schweiz nebst 3 Kupfern vom Rheinfall, nach sorgfältig genauen Handzeichnungen. Zürich, 1797), kā arī divās daļās izdotsais «Sicīlijas ceļojums vai izvilksmi no kāda ainavu gleznotāja dienasgrāmatas ar 26 vara grebumiem» (Sizilische Reise oder Auszüge aus dem Tagelbuch eines Landschaftsmalers, mit 26 Kupfern. Stuttgart und Tübingen, 1815).³

Sobrīd konkrēti var minēt tikai dažus K. G. Grasa darbus, kas darināti Latvijā vai kaut kādā veidā saistīti ar mākslinieka dzimtenes tēmu. Tie pirmkārt būtu minama 1798. gadā (tātad jau svešumā) pēc atmiņas zīmētā ainava «Dzērbenes mācītājmuiža un draudzes kapsēta». Ainavas izpildījums rūpīgs, ar pārsteidzošu topogrāfisko precizitāti un savdabīgu elēģisku noskaņu.⁴ Kā jau minēts, dažus K. G. Grasa zīmējumus savā krājumā

¹ Konkrēti K. G. Grass runā par Jākobu Filipu Hakertu (1737—1807), kurš izglotījies Berlīnes akadēmijā un kopš 1768. g. darbojies Itālijā. Laikā no 1786. līdz 1799. g. viņš ir galma gleznotājs Neapolē. Savā laikā ļoti populāri bijuši J. F. Hakerta veiklie, precīzie, bet arī pasausie ainavu prospekti. Tos augsti vērtējis arī J. V. Gēte. J. F. Hakerta darbībai un tās nozīmei sava laikā glezniecībā ierādīta visai redzama vieta J. V. Gētes sastādītajā rakstu krājumā „Winckelmann und sein Jahrhundert” (1805). K. G. Grasa attieksme pret J. F. Hakerta darbiem visumā sakrīt ar vēlākiem mākslas vēstures spriedumiem.

² Iespējami pilnīgāku ieskatu par K. G. Grasa sniegumu glezniecībā un grafikā var gūt V. Neimana rakstā „Carl Graß als Maler (,Rigaer Tageblatt”, 1908, Kunstbeilage Nr 11—13), bet arī paša autora sastādītajā „Lexikon baltischer Künstler” (Rīga, 1908) un V. Grasa grāmatā „Carl Gothard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise” (Reval, 1912), 4. lpp.

³ Šveices ceļojuma gravīras pēc K. G. Grasa zīmējumiem bija darinājis jau minētais Johans Meiers, bet «Sicīlijas ceļojumam» — Kristians Fridrihs Dutenhofers (1780—1846).

⁴ Attēla pirmpublicējums (?) V. Grasa grāmatā „Carl Gothard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise”, 1912, otrajā ielīmē.



J. Krauze. Dzērbenes pastorāts. 1808

kā kopijas vai arī tieši pārņēmis J. K. Broce. Tie acīmredzot ir zīmējumi un akvareļi, kas tapuši laikā no 1791. līdz 1796. gadam. Īpaši interesants ir akvarelis «Zemnieku laulības Dzērbenes draudzē»¹, kurā starp novada tērpos ģērbtajiem zemniekiem redzams mācītājs — K. J. Grass, gleznotāja tēvs. Viņa raksturīgie sejas vaibsti skatāmi arī kādā 1798. gada skices attēlā (K. G. Grass to zīmējis jau pēc tēva nāves)². Šie mākslinieka darbi ir kopumā nepretenciozi, reizēm pat panaivi, bet sirsnīgi un pilnīgi iekļaujas to vietējās un tautas sadzīves ainu klāstā, kuru pamatu veido J. K. Broces darbi.

Kārļa Gotharda Grasa personība bijusi visai komplicēta. Mākslinieks, liekas, nepārtraukti svārstījies starp sajūsmas virsotnēm un dziļām depresijas lejām. Tas viss lielā mērā arī noteicis viņa veiksmes un neveiksmes

¹ Attēlu sk. A. Štāla «J. K. Broce». I—II, 1924, zīmējumu grupa VIII-2. Tā apakšējā labajā stūrī lasāms: C. Grass del. 91.

² Attēlu sk. V. Grasa grāmatas „Carl Gothard Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise” ielīme pie 17. lpp. Šīs skices un Dzērbenes kapsētas zīmējuma pašreizējā atrašanās vieta nav zināma.

kā glezniecībā, tā literatūrā. Šis ir viens no tiem gadījumiem, kad mākslinieka personiskā dzīve un viņa daiļrade savijas jo ciešā pinē.

K. G. Grasa nozīme toreizējā Baltijas — tai skaitā arī Latvijas kultūras un mākslas vēsturē izriet no viņa personības savdabīguma. Mūsdienu aspektā vispareizāk šķiet K. G. Grasa — mākslinieka sniegumu izvērtēt atbilstoši viņa drauga un laikabiedra Garlība Merķeļa sabiedriskajiem uzskatiem. Kā zināms, šis lielais taisnības un brīvības cīnītājs ikvienu darbu sabiedrības labā vērtēja augstāk par jebkuru mākslas meistarību. Savukārt mākslas darbs kā radošā ģēnija cildenāko centienu materializācija viņu interesēja vairāk par tā veidotāju — mākslinieku. Garlībs Merķelis pats savus uzskatus par mākslu un māksliniekiem tajā laikā (ap 1794. gadu), kad nodibinājās viņa un K. G. Grasa draudzība, izsaka šādi: «Māksla nenoliedzami ir vislielākais skaistums, un baudījums, ko tā spēj sniegt, ir sabiedriskās dzīves viscēlākais spirdzinājums. Dzeja ir vislielākā, viscildenākā mākslas nozare. Tomēr mēs atzīstam, ka skaistumam un spirdzinātajam jāiemieso sevī arī augstāka vērtība. Namam daudz svarīgāks ir drošs pamats, stingrs jumts un biezas sienas nekā krāsojums. [...]»

Nespēju aptvert, kā cilvēks par savu augstāko dzīves mērķi var izraudzīties skaistu skaņu izvilināšanu no caurulītes vai no tukšas, stīgām nostieptas kastītes, uzburt ar krāsām jaukas ainas vai no akmens izcirst tēlus, piešķirt savam ķermenim graciozas kustības vai arī izdomāt sev īstenojamus uzdevumus vai rūpīgi noskaitītā un sakārtotā zilbju secībā paust sadomātus notikumus un mākslotas jūtas. Man šķita, ka talants ir tikai lieliska piedeva spējām un centieniem veikt ko lielāku. Šāda darbība pati par sevi man likās neiespējama un nepietiekami cienīga, lai tā kļūtu par cilvēka uzdevumu, apmierinātu viņa garīgās prasības un piepildītu viņa dzīvi. [...]

Ja kāds mākslas darbs ir mani dziļi veldzējis, es tomēr esmu atteicies no iespējas personiski iepazīties ar tā autoru, pamatojoties ar to, ka zieds ir brīnišķīgs, — un vai es būtu vēl vairāk sajūsmināts, ja aplūkotu tā saknes?»¹

Šajos spriedumos, kā vēlāk to atzīst arī pats Merķelis, reizē ar pārlicību un jauneklīgu kvēli izskan arī zināms pārspilējums. Tomēr K. G. Grass ar savu cilvēcisko būtību un daiļrades centieniem tajā laikā bija iemantojis «Latviešu» autora cieņu un uzticību. Tas arī mums liek viņu izcelt pārējo laikabiedru pulkā. Mākslinieka ieguldījums glezniecībā un varbūt arī dzejā vēl nesasniedz iespējamās profesionālās virsotnes, taču kopumā ir sava laika un savas vides progresīvo centienu tipiska parādība, kas viņa sniegtā un mūsdienu skatījumā iegūst īpašu aromātu. Vairāk nekā jebkurš cits no tālaika vietējās izcelsmes māksliniekiem K. G. Grass savā daiļradē atspoguļo visai jūtīgo un grūti tveramo pāreju

¹ Merķelis G. Manas dzīves tēlojumi un raksturojumi. Mans dzejas laiks. — Grām.: Garlībs Merķelis. Izlase. R., 1969, 376., 377. lpp.

no klasicisma uz romantismu. Pie tam ar savu humāno un iejūtīgo attieksmi pret vienkāršajiem darba cilvēkiem un dzīves norisēm Latvijā viņš noteiktā savas dzīves posmā ierindoja izglītotās kārtas progresīvāko ļaužu skaitā, bet mākslinieku saimē, cik šobrīd varam spriest, tādā nozīmē ir pat izņēmums.

Šī apcerējuma apjoms un izdevuma specifika mums šobrīd nedod iespēju tuvāk iepazīt Kārļa Gotharda Grasa sniegumu dzejas laukā. Tomēr droši varam teikt, ka tur atklātos ne mazāk interesanta aina. Par viņa dotībām šajā jomā liecina iepriekš minētās ievērojamo laikabiedru atsaucsmes. K. G. Grasa literārais mantojums izkaisīts dažādos izdevumos, kas laisti klajā gan toreizējās Baltijas guberņās, gan arī aiz Krievijas robežām. Šeit pieminēsim kaut aptuvenu to izdevumu pārskatu, kuros sastopami šī gleznojošā dzejnieka poētiskie sacerējumi.

Galvenie almanahu rakstura krājumi: F. Sillera izdotā «Reinas Tālija» (Rheinische Thalia, 1792), «Jaunā Rīgas dziesmu grāmata» (Neues Rigasches Gesangbuch, 1810), «Livona» (Livona. Riga-Dorpat, 1912), «Vidzemes ziedu vainags» (Livonas Blumenkranz. I, Riga-Dorpat, 1818), «Zēlsirdības kabatas grāmata» (Taschenbuch Caritas. Riga, 1825). Tālāk minam virkni periodisku izdevumu: «Morgenblatt» («Rīta Lapa»; šajā izdevumā K. G. Grass publicējas no 1808. līdz 1814. (?) gadam), G. Merķeļa «Zuschauer» («Vērotājs», 1808, № 101, 106, 107, 128), «Rigasche Stadtblätter» («Rīgas Pilsētas Lapa»), Heinriha Čokes, kā arī citus izdevumus, piemēram, «Stāsti nesamaitātām ģimenēm» (Erzählungen für unverdorbene Familien. Leipzig, Göschen, 1810, I).

K. G. Grasa un viņam rakstītas vēstules ietvertas F. Sillera, viņa sievas Šarlotes Šilleres, K. F. Šinkeļa un citu personu epistulārajā mantojumā.

Šobrīd, jādomā, atliek pievienoties tam atzinības un reizē nožēlas pilnajam spriedumam, ko gan par gleznotāju, gan dzejnieku Kārli Gothardu Grasu devuši viņa laikabiedri vēl isi pēc mākslinieka nāves. Viņi atzīmējuši, ka K. G. Grasam bijušas neapšaubāmas dotības kā glezniecībā, tā dzejā un abas tās vieno romantiskā jūsmā, ilgas pēc kādas ideālpasaules. Taču pilnbriedu nesasniedz ne dzejnieks, ne gleznotājs. Tam par iemeslu ir dažādas dzīves likstas, arī paša raksturs un iekšējās pretrunas, tāpat kā dalītās intereses un visbeidzot — pārāgrā nāve.

Tomēr jāatzīst, ka ar visām savām daļrades nepilnībām viņš laika perspektīvā iezīmējas kā tipiska, raksturīga laikmeta parādība. Pie tam tās vērtības, kas liek mums viņu izcelt pārējo tā laika vietējās izcelsmes mākslinieku vidū, meklējamas ne tikai un ne tik daudz viņa zīmējumos un gleznās, bet arī literārajā sniegunā un personības īpatnībā.

Kārļa Gotharda Grasa dzejā un sarakstē palaiķam atklājas viņa savdabīgā dzimtenes mīlestība. Tā savās vēstulēs viņš vairākkārt iestarpina atsevišķus latviski rakstītus vārdus vai frāzes ar piebildi, ka dažkārt satraucošos dzīves brīžos viņš domā (vai runā ar sevi) latviešu valodā. Par K. G. Grasa patiesi silto attieksmi pret savas dzimtās zemes darba cilvē-

kiem un viņu garīgo kultūru liecību sniedz dažas viņa vēstulēs izteiktas domas. Kā piemērs tam var kalpot šis izraksts: «Mūsu videi piemīt ziemeļiem neparasta interese par visāda veida gara kultūru. Izteikta attīstības tieksme, kas vieno visas dāvanas un spēkus skaistā vienībā, šķiet reizē ar maigo nacionālo temperamentu no līviem mantota. Tādēļ arī parašas pie mums pieņēmušas jautrāku un patīkamāku raksturu nekā citos ar krāšņumu pārbagātos apvidos. Prieks, draudzība un mīlestība ātrāk nekā jebkur citur pieņem estētisku raksturu. Patiesā, dabiska poēzija sakņojas pašā zemes iedzīvotāju masā. Vai tautasdziesmas nav tam uzskatāms piemērs?»¹ Varam izteikt izbrīnu par K. G. Grasa sirsnīgo naivitāti, kad atmiņu iztēlē viņam zūd dzimtajai zemei, tās dzīvei tik raksturīgie un akcentētie nacionālie un kārtu ierobežojumi, bet nevaram noliegt, ka šis rindas savā veidā atspoguļo mākslinieka domu un pārdzīvojumu humāno ievirzi.

Dažkārt viņa poētiskās domas lidojums sasniedz jau pārsteidzošus un galvu reibinošus augstumus. Tā kādā vietā lasām: «Džerbene un Sicīlija, mūsu Augstais kalns un Etna sniedz man ziedus vienam vainagam.»² Šie plašie horizonti, kas sevi ietver K. G. Grasa dzīves ģeogrāfiskos polus un reizē arī tās iekšējās pretrunas, tiek izvērsti ne vienā vien dzejoli.³ Ziemeļos mākslinieks sapņo par Sicīliju, bet, sasniedzis to, viņš alkst pēc dzimtenes. Vienīgi dzejā K. G. Grass var sakausēt dzīvē nesavienojamo. «Cilvēku sadzīve Itālijā sniedz ainas, kas caur un cauri atšķiras no tām, ko pazīstam mūsu Ziemeļos. Arī tās saista manu interesi, bet mana sirds vienmēr piederēs mājīgajai Ziemeļu pasaulei.»⁴ Un visbeidzot: «Kad es pametu savu dzimteni, kas būtu ticējis, ka šis solis man maksās tik dārgi. Nē, es nespēju par to domāt.»⁵

*

Mēģinot precizēt Kārļa Gotharda Grasa nozīmi latviešu mākslas vēsturē, nedrīkst pārvērtēt viņa snieguma svaru, bet nevar arī noklusēt tās pozitīvās īpašības, kas atspoguļojas viņa centienos. Blakus darbīgajam

¹ Briefe von Carl Graß an seine Freunde im Livland geschrieben, im: Livonas Blumenkranz. Hrsg. von G. Tielemann. Riga-Dorpat, 1817, S. 240).

² Livona. Ein historisch-poetisches Taschenbuch. Riga-Dorpat. Zweiter Jahrgang. 1814, S. 230—231.

³ Seit minēsim kaut vai dažus piemērus — dzejoļus «Daugavas krasts» un «Atmiņas par dzimteni», kas uzrakstīti 1796. gadā („Das Dönauf“, „Erinnerung an die Heimat“, Livona. Riga-Dorpat, 1812, S. 200), arī kādu interesantu un izjustu dzejoli (bez nosaukuma), kurā autors, daļu grāciju lokā jūsmojot par krāšņo Itālijas dabu, redz rīta blāzmā savu dzimto pusi (Livonas Blumenkranz. Riga und Dorpat, 1818, S. 225) u. c.

⁴ Livonas Blumenkranz. Carl Gothard Graß. Eine biographische Skizze von G. Tielemann. S. 200.

⁵ Livonas Blumenkranz. 1818, S. 227. K. G. Grasa vēstule K. G. Zontāgam 1806. g. 9. martā.

cīnītājam Garlībam Merķelim viņš gan ir tikai jūsmīgs mākslinieks, kas maldās savos sapņos un emocijās, meklējot ceļu uz kādu iztēlē radītu pasauli. Taču reizē ar to viņš neaizmirst zemi, no kuras nācis, kuru pazīst un mīl ar visu tās postu un rūpēm. Ja mākslā K. G. Grass svārstās starp klasicismu un romantismu, tad dzīvē izeju no sev nepieņemamās īstenības viņš meklē mākslas ideālos. Ar visām savām pretrunām, kuras tik labi izskaidrojis Garlībs Merķelis, Kārlis Gothards Grass tik pārliecinoši atšķiras no daudziem savas profesijas, kārtas, laika un tautības pārstāvjiem, ka viņu pulkā uzskatāms par izņēmumu. Sava laika mākslas dzīves raksturīgākās iezīmes jo ietilpīgi atklājas viņa dzejnieka un gleznotāja daiļradē. Ņemot vērā mīlestību, kuru K. G. Grass apliecinājis savai dzimtajai zemei, viņam var tikt ierādīta zināma vieta tolaik tik trūcīgajā Latvijas mākslas vēsturē kā kolorītam sava laikmeta pārstāvim.

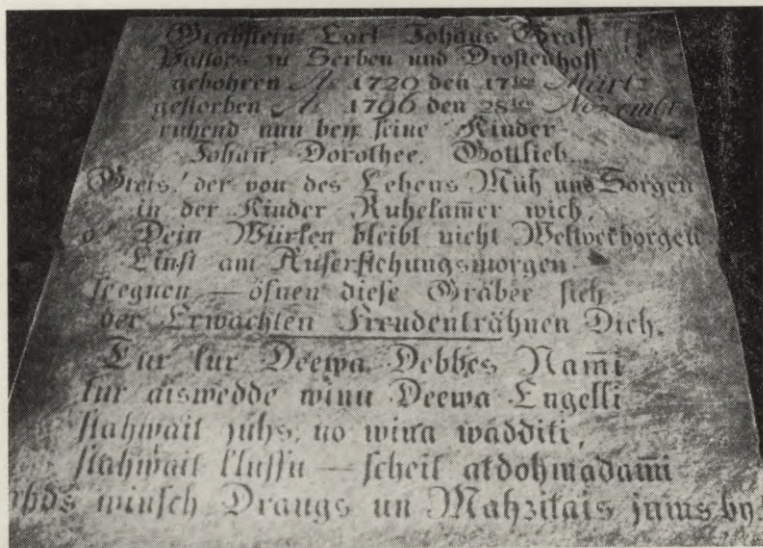
*

Kad galvenajos vilcienos bija iepazīta Kārļa Gotharda Grasa dzīve un daiļrade, kad nemanot viņš pats jau savā veidā bija kļuvis tuvs kā raksturīga un īpatnēja tā tālā laika parādība, radās vēlēšanās, kas pārāuga nepieciešamībā, iepazīties ar viņa dzimtajām vietām. Tā 1975. gada 6. septembrī ieradās Dzērbenē. Atklāti sakot, atrast kādas īpašas pēdas vairs necerēju. Profesionāla sirdsapziņa un pietāte pret sen miruša mākslinieka sagniem un centieniem bija galvenie mana brauciena stimuli. Tādēļ ar jo lielāku gandarījumu vakarā atgriezos no gleznainās Dzērbenes.

Savu meklētāja apgaitu sāku ar baznīcu. Kā zināms, tā nav attiecināma uz K. G. Grasa un viņa tēva Kārļa Johana Grasa dzīves un darbības laiku, bet uzcelta krietni vēlāk¹, taču iepriekšējā vietā². Ja nav garantijas tam, ka tālāk gaidāms kas taustāmāks, tad arī tas ir — kaut pieticīgs — pieturas punkts. Turpat pāri ceļam paceļas Augstkalns, kuru dzejnieks Itālijā minējis savās jau iepriekš citētajās poētiskajās apcerēs. Pēc vietējiem nostāstiem, šo kalnu «ar cepurēm» uzbēruši zviedru karavīri, lai no tā virsotnes varētu labāk apšaudīt Dzērbenes pili. Tomēr vēstures patiesība ir senāka par leģendu — Augstkalns ir viens no savdabīgākajiem senču pilskalniem. Šodien tas apaudzis kupliem kokiem un krūmiem, tomēr cauri biežajai lapotnei var apjaust it kā pazīstamas aprises —

¹ Baznīca celta laikā no 1839. līdz 1842. gadam (virs ieejas plāksne ar ierakstu: Anno 1840) pēc Hāgemeistera projekta; būvdarbus veicis Mārcis Sārums.

² Ja var ticēt paša K. G. Grasa redzes atmiņai (kas vispār pārliecina) un zīmējuma precizitātei, kā arī tam, ka divsimt gadu laikā zemes reljefs nav īpaši mainījies, tad gribētos izteikt minējumu, ka vecā baznīca atradusies nedaudz iebakus tagadējai, pa kreisi no tās, vairāk uz kapsētas pusi.



Kārļa Johana Grasa kapa plāksne

K. G. Grasa zīmējuma attēlā «Dzērbenes mācītājmuiža un draudzes kapsēta» redzamo siluetu. Šī darba reprodukcija tad arī kļuva par manu galveno ceļvedi vietējā topogrāfijā un, kā varēja secināt galarezultātā, savu uzdevumu veica ar negaidītu precizitāti. Raugoties no jaunās kapsētas¹ uz ziemeļrietumiem, starp baznīcas pakalnu kreisajā un Augstkalnu labajā pusē, tālākā plānā redzama mācītājmuiža. K. G. Grasa zīmētās panorāmas pārskatu šodien stipri traucē vienīgi kuplie koku puduri, kas mūsu iztēlē krietni paretināmi. Aiz kalna mirdz mācītājmuižas ezers.

Patī muiža sagādāja zināmu pārsteigumu. Laika gaitā ēkas gan krietni pārbūvētas, varbūt pat precīzāk būtu teikt — uzceltas no jauna, bet to

¹ Mūsdienu jaunā kapsēta atrodas tieši blakus un daļēji pat tajā pašā vietā, kur kādreiz bijusi K. G. Grasa darba priekšplānā redzamie kapi, kurus dzērbenieši sauc par «visvecajiem». Savukārt mūsdienu «vecā kapsēta» atrodas blakus Augstkalnam.

atrašanās vieta, ēku grupējums un izvietojums savā kopskatā pārsteidzoši sakrīt ar ainavu, kas redzama Vilhelma Krauzes zīmējuma attēlā¹. Un atkal zaļo lapotņu kroņi bija galvenā atkāpe no zīmējumā redzamās ainavas. Mana interese izraisīja satikto dzērbeniešu atsaucību, un mācītājmuižas iekštelpās (toreiz tur atradās vidusskolas meiteņu internāts) viņi parādīja kādu vecu brūni glazētu podiņu krāsni. Pēc stilistiskajām iezīmēm to droši var uzskatīt par 18. gadsimta darinājumu. Acimredzot, pārbūvējot vai no jauna ceļot dzīvojamo ēku, vecā krāsni tika nojaukta, saglabāta un pēc tam uzstādīta no jauna. Šī krāsns jau pati par sevi ir vērtīgs attiecīgās mākslas nozares piemineklis, bet vēl jo interesantāka tā kļūst kā Kārļa Gotharda Grasa bērnības un jaunības dienu lieciniece.

Mācītājmuižas tuvākā apkārtnē un dažviet arī citur redzami krietni paveci bērzi, kuri ar savu zaru ritmiem uzkrītoši atgādina mums jau K. G. Grasa pazīstamajā zīmējumā labajā pusē redzamos kokus. Ja mākslinieka attēlojumā tie šķiet zināmā mērā samāksloti un stilizēti, tad dzīvā daba apliecina, ka mūsdienu Dzērbenes vecie bērzi ir K. G. Grasa «laikabiedru» mazbērni.

Salīdzinoši sarežģīti bija orientēties Dzērbenes kapsētās, kuras nepilnu divu gadsimtu laikā mainījušās vietām (vecā ar jauno un atkal otrādi). Te manas uzmanības degpunktā bija vecie mācītāju apbedījumi, starp kuriem cerēju atrast dzejnieka un gleznotāja tēva — Dzērbenes mācītāja Kārļa Johana Grasa kapa vietu un kapa plāksni. Atsevišķi kapakmeņi sastopami kā vienā, tā otrā kapsētā, taču abu kapsētu senākās daļas ir tik aizaugušas, ka īpašus panākumus no šīs meklēšanas nevarēja gaidīt. Galu galā orientēties atkal palīdzēja K. G. Grasa zīmējums. Arī no sākumā pretrunīgajām dzērbeniešu norādēm izlobījās zināma patiesība. Tomēr mani meklējumi «visvecajos» vācu kapos būtu beigušies neveiksmīgi, ja talkā nenāktu kāds iebraucis kapsētas apmeklētājs — dzimis dzērbenietis. Pēc viņa nostāstiem, pakalnā netālu no sagruvušās muižnieku kapličas kādreiz atradušies trīs mācītāju kapakmeņi. Beidzot biezā krūmājā zem lapu kārtas un apsūņojušu atradām vienu no tiem.² Notīrot sūnas, jau plāksnes apakšējā daļā atklājās akmeņi kalti pazīstami vārdi

¹ J. V. Krauzes zīmējums «Dzērbenes pastorāts» pēc fotogrāfijas reproducēts un ievietots V. Grasa grāmatas «Carl Gothard Graß...» trešajā ielīmē (pie 8. lpp.). Tas datēts ar 1808. gadu. Kā var secināt no K. G. Grasa biogrāfijā gūtām norādēm, tad J. V. Krauze Dzērbenē cīņojies laikā starp 1792. un 1796. gadu. Arī citi zināmie J. V. Krauzes Vidzemes ainavu zīmējumi pa lielāku daļu attiecināmi uz laiku pirms viņa pārbraukšanas uz Tērbatu (1803). J. V. Krauzes zīmējums ar Dzērbenes mācītājmuižu un zināmais K. G. Grasa dzimtas puses attēlojums savā laikā atradušies viņa biogrāfisko materiālu apkopotāja Liepājas mācītāja Vilhelma Grasa īpašumā. To pašreizējā atrašanās vieta nav zināma. Var domāt, ka reprodukcijas grāmatā «Carl Gothard Graß...» (1912) ir šo darbu pirmpublicējumi.

² Mana palīga vārds tā arī paliek nezināms, bet gribas viņam pateikties par iejūtību un līdzdalību mūsu «mikroekspedīcijā».

no K. G. Grasa latviešu valodā sacerētā piemiņas panta. Galu galā atklājās viss uzraksts. Latviešu tekstā lasām:

Tur, kur Deewa Debess Nami,
Tur aiswedda winu Deewa Engelli.
Stahwait juhs, no wina wadditi,
Stahwait klussu — scheit apdohmadami,
Kahds winsch Draugs un Mahzitals jums bij'.¹

Kārļa Gotharda Grasa aizceļošanu un tēva nāvi šķir vairāk nekā seši mēneši. Tātad, kā var domāt, piemiņas uzrakstu tēva kapam dzejnieks sacerējis ārzemēs un pārsūtījis uz dzimteni, kur tas iekalts akmenī. Plāksne saglabājusies labi. Atsists vai nolūzis vienīgi augšējais labējais stūris ar četru pirmo rindu nobeiguma burtiem, bet arī tas iegūlies zemē cieši pie lielā akmens. Mūsdienās šī kapa vieta savā veidā tad arī skatāma par pieticīgu, bet konkrētu dzejnieka un gleznotāja Kārļa Gotharda Grasa kādreizējās klātbūtnes pieminekli dzimtajā pusē. Visai tradicionālais un specifiskā uzdevuma dēļ saturā nosacītais pants ir vienīgais vai arī viens no retajiem dzejnieka sacerējumiem latviešu valodā, kas adresēts tieši zemniekiem, kaut gan vēstulēs un piezīmēs viņš akcentējis ne vienu reizi vien savu mīlestību pret latviešu valodu.

Tā četri vai pieci objekti kā seno dienu un cilvēku pēdas aizpildīja dienu un padarīja to bagātu. Ārpus šo piezīmju robežām paliek laipnie cilvēki, spožā saule un Dzērbenes ezeru spoguļi.

¹ Pilnais kapa plāksnes ieraksta teksts:

Grabstein Carl Johans Graß
Pastors zu Serben und Drostenhoff
geboren A° 1720 den 17 ten März
gestorben A° 1796 den 28 ten Novemb ...
ruhend nun bey seinen Kinder
Johan, Dorothee, Gottlieb.

Greiß, der von des Lebens Müh und Sorgen
In der Kinder Ruhekammer wich.
O! Dein Würken bleibt nicht Weltverborgen,
Einst am Auferstehungsmorgen
Segnen — ofnen diese Gräber sich
der Erwachten Freudentränen Dich.

Tālāk seko augstāk citētais teksts latviešu valodā.

V. Grasa grāmatā „Carl Gotthard Graß...” 6., 7. lpp. sniegtais plāksnes uzraksts nav adekvāts oriģinālam, pie tam latviešu tekstā izlaista piektā (vidējā) rinda.

Kārlis Johans Grass savā laikā vācis latviešu tautas dziesmas, kuras vēlāk tika iekļautas Gustava Bergmaņa (1749—1814) izdotajos krājumos (1807), sakārtojis latviešu zemniekiem domātu katķismu (1793), tulkojis K. F. Sulca-Ašeradena (1720—1782) «Aizkraukles un Rīmaņu muižas zemnieku tiesus» (1764) un arī kādu pamācību par slīcēju glābšanu (1790).

RENEŠANSES UN MANIERISMA STILU IESTRĀVOTĀ KOKGRIEZUMU MĀKSĻA LATVIJĀ 16.—17. GADSIMTĀ

Renesanses kultūras un mākslas parādības var mūs šodien interesēt ne vien kā cilvēces attīstības gaitas noteikta, neatņemama sastāvdaļa, bet jo sevišķi — kā nozīmīgs pavērsiens, kad zinātne un māksla, pakāpeniski atbrīvojoties no baznīcas nedalītas ietekmes, iegūst laicīgāku raksturu, humānāku saturu, pirmo reizi atzīst līdz šim valdošās feodālās iekārtas un reliģiskās morāles ignorētā cilvēka intereses un tiesības, apliecina viņa personības vērtību.

Latvijā šī posma mākslas norisēs stāvokli sarežģī īpatnējie, pretrunīgie vēsturiskie apstākļi. 16. gs. pirmajā pusē toreizējo Livoniju, tāpat kā citas Eiropas zemes, skar reformācijas kustība — topošās buržuāzijas cīņa pret feodālismu un katoļu baznīcu. Taču vietējo feodālo kārtu pārspēks, kā arī šķiru un nacionālo pretrunu savīšanās nosaka šīs kustības mēreno un ierobežoto raksturu. Te var runāt par atsevišķiem dzimtbūšanas kritizētājiem, par zināmu sabiedrības grupu humānistisku noskaņojumu, bet ne par humānismu kā jaunu, laicīgu ideoloģiju, kā vispārēju kultūras parādību. Nacionālo pretrunu dēļ nerod izpausmi arī humānismam raksturīgā interese par tautas dzīves veidu un tautas mākslu.

Ar reformācijas kustību saistītie notikumi Latvijā veicina sevišķi aktīvu baznīcu demolēšanu, tā ka 16. gs. pirmo pusi var uzskatīt drīzāk par mākslas vērtību iznīcināšanas, nevis radīšanas posmu. Vēl vairāk apstākļus sarežģī reformācijas un kontrreformācijas cīņa, kas saasinās pēc Livonijas kara (1558—1583), visizteiktāk — Polijai pakļautajā Pārdaugavas hercogistē (Vidzeme un Latgale). Tādējādi redzam, ka kopumā Latvijā renesanses mākslas kompleksai attīstībai trūkst atbilstošu apstākļu, vispirmām kārtām — stabilas sociālekonomiskās bāzes. Jaunā stila iezīmes te var parādīties tikai ar novēlošanos — kad citur tās jau zināmā mērā kļuvušas par laikmetam obligātu normu, tātad, jādomā, ne ātrāk par 16. gs. vidu vai otro pusi. Tādēļ arī gluži dabiska parādība ir jauno iezīmju savīšanās un saaugšana kā ar ieilgušām gotikas tradīcijām, tā no renesanses izaugušā, bet savā būtībā tai pretējā stila — manierisma elementiem. Tas padara šī perioda norišu kopainu visai raibu un grūti atšķetināmu.

Publikāciju par šī posma mākslu Latvijā pagaidām ir ļoti maz, plašāku pētījumu — līdzīgu profesora B. Vīpera apjomīgajai grāmatai «Latvijas



Mazā madonna, 16. gs.

māksla baroka laikmetā»¹ — pavisam trūkst. Noderīgas ziņas un atsevišķu mākslas pieminekļu apraksti atrodami baltvācu mākslas vēstures pētnieka V. Neimaņa grāmatā «Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste

¹ *Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. R., 1937. (Turpmāk — Vipers B. Latvijas māksla ...)*

und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts»¹, turpretim autora ieskati par vēsturiskajiem stiliem un to laika robežām ir visnotaļ novecojuši. Kritiski pārvērtējami arī V. Neimaņa grāmatā «Aus alter Zeit»² izteiktie spriedumi par amatniecības stāvokli 17. gs. Šai ziņā vērtīgu materiālu sniedz zviedru mākslas vēsturnieks profesors S. Karlings plašajā pētījumā par Igaunijas kokgriezumu mākslu³, te rodami arī fakti un secinājumi par vairākiem autoriem, kas darbojušies kā Igaunijā, tā Latvijā. E. Ābele rakstā «Kurzemes altāru tipi un attīstība»⁴ aplūko arī manierisma pieminekļus, precizāk — altāru uzbūvi, ko autore uzskata par svarīgāko, attīstības līniju skaidrāk iezīmējošo daļu. Ornamentālajiem un figurālajiem griezumumiem nav pievērsta īpaša uzmanība, tādējādi pilnīgu, vispusīgu priekšstatu par manierisma kokgriezumu mākslu un kokslniecību nav iespējams gūt. Bez tam, šķiet, tieši vienpusīgās pieejas dēļ E. Ābele nav uztvērusi savdabīgo renesanses un manierisma ideālu cīņu, kas tik raksturīga Latvijas 17. gs. mākslas pieminekļiem.

Profesors B. Vipers pirmais izvirza domu, ka Latvijā nevar runāt par renesansi kā izveidotu stilu, bet vienīgi par tās iezīmēm — «tikai nesaīkariģi, nejauši epizodi, kas iesprausti tiem pilnīgi svešā vidē»⁵. B. Vipers noraida V. Neimaņa ieviesto tradicionālo stilu periodizāciju Latvijas mākslas vēsturē un atzīst, ka, «sākot apmēram no 1560. gada, gotikai Latvijā seko nevis renesanse, bet «manierisms» vai «kontrereformācijas stils», ko var uzskatīt par zināmu prologu barokam un kas beidzas ap 1660. gadu»⁶. Latvijas baroka mākslai veltītajā grāmatā B. Vipers nedaudz pievēršas arī iepriekšējā stila — manierisma — arhitektūras, glezniecības un tēlniecības apskatam, ievadā vēlreiz aplūko renesanses un manierisma, kā arī manierisma un baroka savstarpējās attiecības un robežas. Principā autora nostādne ir tāda pati kā iepriekšējā rakstā. Manierisma stilu B. Vipers sadala divos posmos. Pirmo posmu (1560—1610) «raksturo spēcīga laiciņa nokrāsa, tāpat gotisko un klasisko elementu cīņa jeb varbūt pareizāk — šo elementu sajaukums. Šai laikmetā Itālijas ietekme (caur Poliju) sevišķi stipra, bet reti kad pareizi saprasta un konsekventi izmantota; turpreti gotika it kā atkāpusies otrā vietā. Tas vārda īstajā nozīmē ir pārejas stils, kas nebalstās uz noteiktu sabiedrības slāni un kam gandrīz

¹ Neumann W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Reval, 1887.

² Neumann. W. Aus alter Zeit. Riga, 1913.

³ Karling S. Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland, Dorpat, 1943. (Turpmāk — Karling S.)

⁴ Ābele E. Kurzemes altāru tipi un attīstība. — Filologu b-bas raksti. 18. sēj. R., 1938, 66.—89. lpp. (Turpmāk — Ābele E.)

⁵ Vipers B. Dažas lappuses no Rīgas tēlniecības vēstures. — «Senatne un Māksla», 1936, № 3, 117. lpp. (Turpmāk — Vipers B. Dažas lappuses...)

⁶ Vipers B. Dažas lappuses..., 117. lpp.



Zemītes baznīcas altāris (fragments). 17. gs.

nav specifiski nacionālas izteiksmes.»¹ Jāpiebilst gan, ka salīdzinājums ar citu zemju mākslas vēstures gaitu parāda, ka apmēram līdzīgs stāvoklis, atskaitot, protams, Itāliju, ir arī citur, tai skaitā Vācijā, Polijā un Zviedrijā, ar kurām Latvijas teritorija tānī laikā bija vēsturiski saistīta. Periodu apmēram līdz 17. gs. sākumam (kad var runāt par izveidojušos manierisma stilu) bieži vien mēdz dēvēt par ziemeļu renesansi, kas no klasiskās (Itālijas) renesanses atšķiras kā idejiskajā koncepcijā, tā formu izteiksmē, pat ornamentikā, kuras pamatā ir no Itālijas pārņemtais elements un motīvu arsenāls jau tā vēlajā — pārejas stadijā uz manierismu.

¹ *Vipers B. Latvijas māksla ...*, 20. lpp.



Bērsteles baznīcas kanceles
balsta figūra. 17. gs.

Kā liecina vesela grupa 17. gs. Latvijas baznīcu kanceļu un altāru, šī «pārejas stadija» pie mums ir neparasti ieilgusi un kā patstāvīga linija vai vismaz atsevišķa pieminekļu grupa pastāv līdzās tīrai manierisma kokgriezumu mākslai līdz pat 17. gs. 70.—80. gadiem, līdz pārejai uz baroka stilu. Tādējādi renesansei piederīgu parādību Latvijas mākslā tomēr ir vairāk, nekā esam domājuši līdz šim.

16.—17. gs. tēlnieku un kokgriezēju māksla Latvijā ir savstarpēji cieši saistīta, šo darbu izpildītāji ir cunftu amatnieki — meistari un viņu mācekļi. Kā raksta S. Karlings, «tēlnieki sāka kļūt patstāvīgi, vēl tomēr neatstājot amata apvienību. Vadošie meistari izvirzījās kokgriezēju darbnīcu priekšgalā un izpildīja līdzās tīri mākslinieciskiem uzdevumiem arī mazāk pretenciozus. Tā bija viduslaiku attieksme, kas vēl valdīja: katrs darbs bija labs diezgan.»¹ Saglabātā saikne ar cunftu amatniecību, no

¹ Karling S., S. 12.

vienas puses, nodrošina veicamo darbu stila vienību, kā arī pāreju uz jaunu stilu ar cunfites akceptu. No otras puses, amata disciplīna, uzspiestie noteikumi, tāpat darba dalīšanas trūkums ne vien ierobežo koka tēlnieku jaunradi, bet saplūcina atsevišķu meistaru veikumu kopējā cunfites «ražojumu» masā, kur individualitātes nonivelējas. Jādomā, tādēļ visā šai periodā (un arī vēlāk — baroka posmā) pastāv viduslaicīgais paņēmieni neparakstīt darbu ar autora vārdu (par svarīgāku uzskatīts izgatavošanas laiks — uz altāra vai kanceles nereti atzīmēts gadskaitlis, kas tomēr var maldināt, jo līdzīgā kārtā tiek datētas arī vēlākas pārbūves vai iekārtas papildinājumi).

Anonīmo autoru dēļ pagaidām grūti atrisināma problēma ir stilu iestrāvojamu ceļi. Šai laikā izplatīti vara grebumu albumi ar izcilu mākslinieku darinātiem ornamenta pamatelementu un motīvu paraugiem. Gan ciļņu, gan apaļskulptūru griezumiem izmanto lielo meistaru figurālo kompozīciju reprodukcijas vara grebumu lapās. Apmēram kopš 16. gs. vidus pazīstamas arī galvenokārt akmeņkaļiem un būvmeistariem domātās tā sauktās arhitektūras grāmatas.¹ Tas viss dod pamatu noteikta stila izplatībai pāri visdažādāko zemju robežām. Tai pašā laikā visas Eiropas mērogā notiek savstarpēja meistaru apmaiņa, kā arī zeļu celošana, visvairāk, protams, starp pilsētām un valstīm, kurām ir tieša robeža, politiskas vai tirdznieciskas saites. Viegli saprast, ka šī iemesla dēļ visai svarīgi būtu zināt meistaru vārdus, viņu tautību, kas savukārt atklātu šo meistaru sakarus ar konkrētiem mākslas centriem. Tādējādi stila iestrāvojamu aina kļūtu daudz skaidrāka, nekā to var iegūt stilistiskas analīzes ceļā vien. Pašlaik zināmu ieskatu spēj sniegt kultūras sakaru attīstības vispārējais stāvoklis.

Vēl 15. gs. beigās un 16. gs. sākumā, kā to atzīmē B. Vipers, Rīgā valda Lībekas mākslinieciskā autoritāte, pat Lībekas mākslas importa vilnis.² Bet, Hanzas savienībai sairstot, visas Eiropas ekonomiskajā dzīvē, visvairāk jūras tirdzniecībā, nozīmi iegūst nīderlandieši, un tam ir zināmas sekas arī mākslas dzīves norisēs: 16.—17. gs. Latvijā (tāpat kā Vācijā, Zviedrijā un citās zemēs) var runāt par Nīderlandes mākslinieku un mākslas darbu iespaida pieaugumu. To apstiprina ziņas par amatnieku pārvietošanos. Kopš 16. gs. 60. gadu beigām nīderlandiešu amatnieki lielākā skaitā apmetas Prūsijā, bet no turienes ieceļo arī Rīgā.³ Tāpat ir zināms, ka kokgriezēju amata zeļļi te ieradušies no Prūsijas un Ziemeļvācijas pilsētām.⁴ Tai pašā laikā jāatzīmē, ka lauku amatnieki bijuši galvenokārt

¹ Te var minēt Vredemana Dīterleina (Nirnbergā, 1598), Vredemana de Vrīsa (Antverpenē, 1581; Amsterdamā, 1630), Sebastjāna Serlio (Antverpenē, 1546; Amsterdamā, 1584), Fridriha Unteīta u. c. izdevumus.

² Vipers B. Dažas lappuses..., 112.—114. lpp.

³ [Zeida Ā./ Bērziņa A. Rīgas cunfītu amatnieku zeļļi un mācekļi XVI gs. un XVII gs. sākumā. — Krāj.: Vēstures problēmas, № 2. R., 1958, 180.—181. lpp.

⁴ Turpat, 184. lpp.



Zlēku baznīcas iekštelpu rotājuma fragments. 17. gs.

latvieši.¹ Trūkstot konkrētām ziņām par darbu autoriem, var tikai minēt, kuros gadījumos izpildītāji varējuši būt ieceļotāji meistari, kuros — vietējie sveštautieši un vēl kuros — latviešu amatnieki. Statistisko datu krājumos par baznīcu celtniecību² nereti norādīts, kas bijis būves vai jaunu iekštelpu iekārtu finansētājs — hercogs, muižas īpašnieks vai draudze. Tātad pasūtītāji pēc būtības ir divējādi, attiecīgi atšķirīgas arī viņu prasības. Var pieņemt, ka tieši tais gadījumos, kad darbi veikti par draudzes līdzekļiem (protams, nav izslēgts, ka arī daudzos citos), izpildītāji varētu būt vietējie lauku amatnieki — latvieši.

Renesanses un manierisma stilu iestrāvoto kokgriezumu Latvijā nav saglabājis daudz. Arī tas ir viens no iemesliem, kādēļ šī posma kopainas raksturs un attīstība tik grūti pārskatāma. No 16. gs. vairs zināmi tikai ansambļu fragmenti, atsevišķas skulptūras.

Latvijas PSR Vēstures muzeja kokskulptūru kolekcijā ir neliela 16. gs. figūriņa — Mazā madonna ar spilgti izteiktām vācu tā dēvētās «mazās mākslas» jeb «klasiskā» virziena iezīmēm: klasisku skaidrību un harmoniskumu, dziļi cilvēcisku pārdzīvojumu, cildena skaistuma vispārinājumu. Tā kā nav nekādu ziņu nedz par skulptūriņas izcelšanos, nedz kādreizējo

¹ Zeids T. Dažas Latvijas lauku amatniecības problēmas. — Krāj.: Vēstures problēmas, Nr. 4. R., 1961, 52.—53. lpp.

² Busch E. Ergänzungen der Materialien zur Geschichte und Statistik der Kirchen- und Schulwesens der Ev.-Luth. Gemeinden in Russland. Bd. 1, 2. St. Petersburg—Leipzig, 1867; Kallmeyer Th. Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands. Riga, 1910.

atrašanās vietu, tad katrā ziņā jāpatur vērā, ka tā var būt Latvijā arī ievesta.

16. gs. Umurgas baznīcas kokskulptūras, no kurām divas — Marija un Madaļa (no viena koka blūka) un Jānis glabājas LPSR Vēstures muzejā, bet centrālā šīs grupas figūra — Kristus pie krusta — atrodas Rundāles pils muzejā, pieder pie interesantākajiem, izcilākajiem šī posma koka tēlniecības sasniegumiem. B. Vipers šīs skulptūras vērtē kā flāmu manierismam analogus darbus, kas ietver sevī arī «tādas stilistiskās pazīmes, kas vispār piemīt tautas koka griezumam mākslai: visu statuju kustības raišas uz plaknes, to formas ne tik daudz modelētas telpā, cik, tā sakot, uzliktas uz virsmas iekasītu līniju veidā (tas sevišķi manāms acu, matu un apģērbu kroku traktējumā). Pats par sevi uzmācas secinājums, ka Umurgas statuju autors bijis šejienes, visdrīzāk, latviešu meistars.»¹ Kustību risinājuma īpatnības gan vismaz daļēji varētu būt saistāmas arī ar diviem citiem iemiesliem. Pirmām kārtām šai paņēmienā var saskatīt vienu no manierisma tēlniecībai raksturīgām pazīmēm. Bez tam minētās skulptūras ir altāra centrālās daļas krusta grupa. Te ļoti skaidri izpaužas skulptūru ciešā saistība ar aizmugures plakni. Ne velti pat vēl 17. gs., kad atbilstoši vispārējai tendencei altāri kļūst arvien plastiskāki, telpiskāki, to sānu nišās ievietotās figūras tiek veidotas kā apaļskulptūras, bet centrālajā daļā parasti joprojām izmanto cilpu griezumus. Par meistara vietēju izcelsmi vēl mazāk šaubu atstāj centrālā — Kristus figūra, kas kā kailķermenis neapšaubāmi ir grūtāks uzdevums un parāda, ka koka griezēja profesionālā sagatavotība nav bijusi pilnīga. Turpretim grupas abu malējo skulptūru veidojums ir mākslinieciski pārliecinošs un augstvērtīgs. Bez tam vairākas iezīmes šīs skulptūras tuvina tieši tēlniecībai ar renesanses mākslas iezīmēm. Skulptūru smagnējībā ir kaut kas neatvairāmi monumentāls, ar pretenziju uz cilvēka fiziskā un garīgā spēka apliecinājumu. Reālisms figūru un to kustību atveidojumā apvienojas ar tikumiska ideāla iezīmēm. Pārdomātā kompozīcijas uzbūve, kopējais masas un silueta kompakts rada zināma harmoniska veseluma iespaidu. Skulptūrās ietvertā idejiskā ievirze, tieksme piešķirt tēliem cildenumu un nozīmīgumu saistās ar ziemeļu renesansei raksturīgo cilvēka cieņas izpratni.

Apmēram trīs desmiti pašlaik zināmo mākslas pieminekļu vai to fragmentu (galvenokārt no Kurzemes) ļauj secināt, ka 17. gs. koka griezumam māksla Latvijā attīstījusies divos galvenajos virzienos: baznīcu iekārtas priekšmeti (altāri, kanceles) darināti, traktējot tos vai nu kā mēbeles ar ornamentālu griezumu rotājumu, vai arī kā arhitektoniski būvētas interjera sastāvdaļas. Grūti spriest, vai abas grupas radušās vienlaicīgi, bet vismaz 17. gs. pirmajā pusē tās pastāv līdztekus citā citai. Taču otrs virziens pārstāvēts ar lielāku pieminekļu skaitu, turpinās ilgāk un sevišķi interesants ar dažiem piemēriem, kas parāda savdabīgu pāreju uz nākamo

¹ *Vipers B. Latvijas māksla ...*, 69. lpp.



Zlēku baznīcas skulptūra. 17. gs.

stilu — baroku (Kerkliņu baznīcas iekārta¹, 17. gs. otrā puse; Nurmuižas baznīcas altāris, 1687. g.).

Pie pirmās grupas pieminētiem var pieskaitīt Jelgavas Trīsvienības baznīcas² luktas (1616, autors — Johans Heinze³) un lūgšanu solu (1617,

¹ Skulptūras atrodas LPSR Vēstures muzejā, altāra attēlu sk.: Vipers B. Latvijas māksla..., 153. att.

² Otrā pasaules kara laikā iekārta gājusi bojā. Attēlus un aprakstus sk.: Ābele E. Kurzemes altāru tipi un attīstība. — Filologu b-bas raksti, 18. sēj. R., 1938, 73.—74. lpp.; Döring J. Die St. Trinitatis Kirche in Mitau. — Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871. Mitau, 1884, S. 218—244. (Turpmāk — Döring J.); Karling S., S. 90—100; Vipers B. Latvijas māksla..., 71.—76. lpp.

³ Par J. Heinzi sk.: Campe P. Lexikon Liv- und Kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400—1850. Stockholm, 1951, S. 17. (Turpmāk — Campe P. Lexikon...); Karling S., S. 100.

autors — Tobias Heince¹), Bunkas baznīcas kancele² (1638), Krūtes baznīcas iekārtu (1642), Sasmakas (Valdemārpils; 1644?), Grīvaišu (17. gs. vidus) un Codes (1680) baznīcu kanceles. Visiem šīs grupas darbiem ir kopīgas iezīmes. Pati objekta uzbūve gandrīz nekad nav izteikti arhitektoniska, bet dekorējuma galveno arsenālu veido tieši klasiskās arhitektūras elementi — pilastrī, kolonnas, hermas, pusloka arkas, trīsstūrveida frontoni utt., šo elementu kombinācijas dažādos ritmiskos izkārtojumos. Laukumus, ko citu no cita atdala šie elementi, aizpilda renesansei raksturīgās gliemežvāku nišas, listēm ieskausti pildīņi ar moresku un citiem ornamentu motīviem intarsijas vai plakana cilņa griezuma tehnikā. Arī kolonnas, pilastrī un pusloka arkas var būt klātas ar ornamentiem — stādaugu kātu un lapu vijumiem, zvīņu motīvu, spirāļu pinumu. Kopumā ornamenta elementi un motīvi daudz tīrāki no manierisma ieskaņām, nekā tas vērojams otrās pieminekļu grupas darbos.

Dažkārt, piemēram, Krūtes kancelē, rotājumam lietotas arī eņģeļu galviņas ar īpatnējām plakanīgām sejām un ritmiski savitiem matu sprogu rulliņiem. Šīs kanceles bagātīgais un meistarīgi izpildītais ornamentējums noteiktos ritmos klāj visas plakanās virsmas, atstājot tikai nelielus gludus laukumus atsevišķu ornamenta grupu fonā. Turpretim Grīvaišu kancelē vērojama tendence lauzt plaknes gludenību, padarīt virsmu plastiskāku, gaismēnām bagātāku.

Sasmakas (Valdemārpils) baznīcas kanceles uzbūves trīsdalījums, pusloka arku laukumi vidējā joslā, pildīņi ar gleznojumiem un uzrakstiem, eņģeļu galviņu rotājums — viss atgādina 16. gs. beigū tā sauktās agrās ziemeļu renesanses kanceles, kas izplatītas Ziemeļvācijā, Dānijā, Zviedrijā. Par tuvību šim stilam liecina arī spirāļu pinuma motīvs arku loku rotājumā, kas ir sevišķi izplatīts rotājuma paņēmieni šo pieminekļu lokā.

Interesi izraisa Codes baznīcas kancele, kas darināta stipri vēlāk nekā pārējie šīs grupas baznīcu iekārtas priekšmeti — ap 1680. gadu. Tai ļoti skaidra arhitektoniska uzbūve — poligonāls korpuss — un ārkārtīgi skops, it kā savdabīgā palielinājumā sniegts rotājums: stūros vītas kolonnas uz zvērgalvu konsolēm, biezi, profilēti pildīņi. Cokola daļā — divkārsa pildīņu josla ar manierismam raksturīgām fantastiskām maskām, kas saaugušas nevis ar skrimšļa liekumiem, bet divainiem, akanta lapām līdzīgiem trekniem rituļiem. Iespējams, ka šo kancele var uzskatīt par zināmu pārejas posma darbu no manierisma uz baroka mākslu.

Sevišķi interesanta liekas šīs baznīcu iekārtu grupas idejiskā ievirze. Traktējot altāri vai kancele kā mēbeli, atsakoties no figurāliem rotājumiem, kas var paust reliģisku saturu un izjūtas, šo iekārtu autori paver visai oriģinālu veidu, kā piešķirt mākslai laicīgāku ietonējumu. Tādējādi

¹ Par T. Heinci sk.: *Campe P. Lexikon...*, S. 18—20; *Karling S.*, S. 89—160; *Neumann W. Lexikon Baltischer Künstler*. Rīga, 1908, S. 65.

² Par Bunkas iekārtu sk.: *Ābele E.*, 71.—72. lpp.; *Vipers B. Latvijas māksla...*, 88.—89. lpp.

bez klasisko arhitektūras elementu lietojuma rotājumos, kas varētu būt arī viena no manierisma stilam līdzās pastāvošām parādībām — klasicistisks virziens ar renesansei tuvu noskaņu —, šie kokgriezumi iegūst vēl citus negaidītus saskares punktus tieši ar renesanses mākslas ideāliem.

Otrās grupas pieminekļu — kā altāru, tā kanceļu galvenā kopējā iezīme ir arhitektoniska uzbūve, nesošo un pārsedzošo daļu stingra, loģiska kompozīcija, ko dekoratīvi bagātina brīvi stāvošas skulptūras nišās un noslēguma daļā, kā arī enģeļu figūriņu un galviju organisks ievijums vairāk vai mazāk krāšņā ornamentālā rotājumā. Tā kā šīs grupas kokgriezumu samērā daudz — ap divi desmiti, tad vairāki autori mēģinājuši iezīmēt to aptuvenu attīstības līniju.

B. Vipers uzskata, ka pakāpeniskā secībā radušies Jelgavas Trīsvienības baznīcas (1641), Sasmakas (Valdemārpils; 1644?), Jaunpils (1648), Zlēku (1652), Ēdoles (pēc 1648. g.), Kuldīgas Katrīnas baznīcas (1660, autors — Nikolajs Seifrenss Vecākais¹) altāri. E. Ābele principā atzīst to pašu attīstības līniju: Jelgavas Trīsvienība, Jaunpils, Zlēkas, Ēdole, Vērgale, Sasmaka (Valdemārpils), Bāta. Abi pētnieki savas hipotēzes galvenokārt balsta uz visu altāru uzbūves shēmas lielo līdzību. Šaura predella veido altāra cokolu. Pirmā stāva centrālajā daļā cits virs cita novietoti divi cilpi. Starp divām kolonnām — gliemežvāku nišas ar Ārona un Mozus vai Jāņa Kristītāja statujām. Otrais stāvs, kas no pirmā atdalīts ar taisnu, šauru dzegu (dažkārt papildinātu ar moresku joslu), kompozīcijā līdzīgs pirmajam stāvam, tikai zemāks un šaurāks. Altāra noslēgumā parasti kartuša ar krucifiksu. Visu uzbūvi, it īpaši pirmo stāvu, no sāniem ietver auskrīkstālas ornaments, kas altārim piešķir ovālu siluetu. Šī ornamenta pielietojuma bagātībā un izpildījuma meistarībā B. Vipers un E. Ābele saskata galvenās iezīmes, kas atšķir atsevišķus darbus.

S. Karlings nerunā par noteiktu attīstības gaitu, bet iekārtas ar līdzīgām stilistiskām iezīmēm iekļauj kopīgā grupā. Tā kā visi šie baznīcu iekārtu ansambļi radīti ar mazu laika atstarpi un trūkst konkrētu ziņu par to autoriem, tad S. Karlinga nostādne liekas pieņemamāka. Jelgavas Trīsvienības baznīcas altāra darinātāja — Kurzemes hercoga galma galdnieka un tēlnieka Tobiasa Heinces mākslu viņš uzskata par izejas punktu apmēram tai pašai (taču zināmā mērā šaurākai) Kurzemes manierisma pieminekļu grupai. S. Karlings domā, ka Jaunpils un Zlēku ansambļa autori varētu būt divi dažādi meistari, kas mācījušies pie T. Heinces. Kuldīgas Katrīnas baznīcas altāri, kas dekoratīvi nabadzīgāks, nedaudz vēlāk varētu būt darinājis tas pats Jaunpils meistars. Arī Ēdoles altāri S. Karlings atrod «atmiņas» no Jelgavas Trīsvienības baznīcas, taču te izteiktāks klasicisma iespaids: lielāka viengabalainība altāra kontūrā, tāpat izteiktāka arhitektoniska skaidrība kanceles uzbūvē. Tātad galvenajos vilcienos triju pētnieku domas saskan. Atšķirīgi ir ieskati par varbūtējām citzemju mākslas ietekmēm: B. Vipers un E. Ābele atrod līdzību

¹ Campe P. Lexikon ..., S. 61.

ar dāņu manierisma pieminekļiem, turpretim S. Karlings — ar holandiešu meistarū darbiem, kas izceļas ar spēcīgu konstruktīvismu, rotājumā saglabātu loģiskumu. Liekas, ka domstarpības šai gadījumā nav nemaz tik būtiskas, īpaši ņemot vērā savstarpējās saskarsmes un ietekmēšanos abu zemju 17. gs. pirmās puses mākslas norisēs. Noteiktāku viedokli par vienas vai otras zemes mākslas tradīciju saskari ar Latvijas koka tēlniecības attīstību būs iespējams izveidot vienīgi tad, ja vainagosies panākumiem rakstītu ziņu meklējumi arhīvu materiālos.

Līdzīgas iezīmes un atšķirības Kurzemes manierisma altāru uzbūves shēmā šobrīd iespējams tikai nedaudz precizēt. Pilnīgi skaidri nolasāma vienveidība ir Jelgavas Trīsvienības¹, Jaunpils, Zlēku, Bātas² un Kuldīgas Katrinas baznīcu altāriem. Turpretī Ēdoles altāris jūtami atšķirīgs: dzega starp pirmo un otro stāvu nav taisna, bet nošķelta trīsstūra veidā lauza uz augšu, centrālo daļu aizņem nevis divi cilņi viens virs otra, bet svētenisks ovāls cilnis ornamentālā ielīgā. Tādējādi pirmais stāvs iegūst lielāku proporcionālu pārsvaru pār otro, bet kopējā kompozīcija — vienkāršību, spēcīgāk izteiktu arhitektonisko loģiku. Šai ziņā līdzīga ir Struteles altāra uzbūve ar ļoti spēcīgu, nedaudz dziļumā lauztu dzegas horizontāli starp abiem stāviem un pusloka dzegu virs otrā stāva.³ Raksturīgi, ka abu altāru ornamentālais dekors ir atturīgāks, nesaraibina kopainu un — kas jo sevišķi iezīmīgi — necenšas izjaukt tektonisko skaidrību. Tātad te darbojas principi, kas ir pretēji manierisma mākslas tendencēm.

Visu arhitektoniski būvēto altāru ornamentikā lietots tipiskais manierisma elementu un motīvu krājums: ausskrīkstālu un lenšu vijumi un satinumi, neregulāras, izplūstošas volūtas, fantastiskos pinumos un liekumos ieaugušas maskas ar atpīrgtām mutēm. Tomēr ornamentālo kompozīciju sacerē, viena elementa pārejā uz otru gandrīz vienmēr saglabājas zināms loģiskums, pat precizitāte, bet izpildījumā jūtams manierisma stilam tik svešā kārtīguma radīts sausums. Zemītes baznīcas altāri (Rundāles pils muzejā) ar tam piemītošo neierobežoto fantāzijas lidojumu, netverami plūstošām formu pārejām un apbrīnojamo izpildījuma smalkumu var uzskatīt par diezgan savrupu parādību.

Šīs pašas grupas ietvaros jāatzīmē ievirze, kur izpildījuma amatnieciskums noved visai tuvu tautas mākslas tradīcijām un šai savdabīgajā ceļā — atkal diezgan tālu no manierisma. Kā piemērus varam minēt Krūtes (1642) un Priekules⁴ (ap 1684. g.?) altārus. Te redzam vienkāršīku, skaidrāku un uzsvertāku konstrukciju (nav otrā stāva un sānu spārnu). Neiztrūkstošo sānu ornamentu Krūtē veido augu lapu loki (varbūt tas ir neizprasts skrimšļa ornaments?) sekla cilņa griezumā ar kompozīcijā neorganiski iekļautām epģeļu galviņām, bet Priekulē — stipri stilizētu kātu

¹ Sk.: Döring J., S. 223—224 (apraksts); Vipers B. Latvijas māksla..., 45. att.

² Altāris nav saglabājies. Sk.: Ābele E., 79. lpp. (apraksts).

³ Altāris izpostīts. Skulptūras atrodas Rundāles pils muzejā un LPSR Vēstures muzejā.

⁴ Baznīca otrā pasaules kara laikā izpostīta. Attēlu un aprakstu sk.: Ābele E., 77. lpp.

un lapu vijumi un rituļi, kas arī varētu būt savdabīgi pārveidoti ausskrimstalas motīvi. Konstruktijas vienkāršošana, īpatnējie ornamenta motīvu pārveidojumi, figurālo griezumu robustums un atsevišķu detaļu neorganisks apvienojums vedina domāt, ka te mums ir darišana ar vietējo lauku amatnieku veikumu. Bez tam ir ziņas, ka Priekules baznīcas fundatori ir ne vien Zanders fon Korfs, bet arī viņa zemnieki.¹ Krūtes un Priekules altāriem uzbūves principos stipri līdzīgs Sasmakas (Valdemārpils) altāris, taču sacerē un izpildījumā tas ir nesalīdzināmi meistarīgāks, smalkāks.

Čīņa starp skaidru, loģisku uzbūvi un manierisma mākslai raksturīgo tendenci upurēt tektoniku, iekausēt to ireālā, fantastiskā, pat mistiskā ornamentikā vērojama visos Latvijas manierisma kokgriezumos un uzskatāma par šī posma mākslas būtisku īpatnību. Bet daži altāri, piemēram, Vērgales² (ap 1660. g.) un Ziemupes (1684), parāda, ka šajos gadījumos pilnīgi uzvarējusi arhitektoniskās uzbūves skaidrība.

Divu dažādu tendenču čīņa vērojama arī manierisma stila iestrāvētajā koka tēlniecībā. Sānu ornamentālajās kompozīcijās ievītās, skrimšļa likumiem piekērūšās eņģeļu kailfigūras izceļas ar pārspīlēti izliektām, loģiski nemotivētām pozām, kas tomēr piešķir šīm figūrām vieglumu un graciozitāti pat tajos gadījumos, kad eņģeļu atveidojumi pārāk apalīgu formu dēļ varētu likties smagnēji. Apalskulptūras (nišās ievietotas vai brīvi stāvošas) veidotas ar cilvēka ķermeņa uzbūves labu izpratni un tani pašā laikā — ar izteiktu vēlēšanos atkāpties no loģiski pamatotām kustībām un pozām, lai radītu brīvas atraisītības efektu. Tomēr pilnībā sasniegt šo efektu izdodas retos gadījumos, piemēram, Zemītes baznīcas altāra meistaram, arī Tobiasam Heinsem — Jelgavas Trīsvienības baznīcas altāra³ un Rīgas Doma kanceles figūru autoram.

Atbilstoši manierisma tēlniecības paņēmieniem figūru kustība raisās tikai uz sāniem un pavisam nedaudz — cik to prasa stilam raksturīgā kontrposta poza — arī uz priekšu, tādēļ kompozīcijas risinājumam trūkst tā dziļuma un telpiskuma, kas piemīt baroka mākslai. Parasti mūsu skulptūrām raksturīga zināma smagnējība, ko rada nedaudz saīsinātās ķermeņa proporcijas, pārāk apalīgi veidotās rokas un kājas, tērpu pastīvais krokojums. Sevišķi tas attiecas uz skulptūrām, kas ievietotas nišās, — acimredzot tēlnieki nav spējuši pārvarēt tās netveramās saites, kas figūru savieno gan ar aizmugures plakni, gan nišu sānu sienām. Uzskatāmi piemēri ir Zlēku, Jaunpils, Edoles altāru nišu tēli. Pie tam Struteles, Zlēku, Edoles, Bērsteles ansambļa figūras stilistiski tik līdzīgas, ka rosina domāt par kopēju pirmavotu — vienu darbnīcu, varbūt pat par vienu meistaru. Īpaši tas attiecas uz šo baznīcu kanceļu balstu skulptūrām:

¹ Otto G. S. Henning Kurländisches Kirchenbuch oder Register [1591] nebst Index. — Sitzungsberichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus dem Jahre 1891. (Anhang.) Mitau, 1892, S. 16, 19.

² Ir ziņas, ka vēlāk tas pārbūvēts — sk.: Ābele E., 78. lpp.

³ Sk.: Karling S., Taf. XII; Vipers B. Latvijas māksla ..., 45. att.

tām ir viens un tas pats tips, vienādas pozas, apgērbi un to kroku risinājums, līdzīgas sejas un citas detaļas. S. Karlings šai pieminekļu grupai atradis pilnīgas analogijas Norzundas baznīcas (Zviedrija) kanceles figūrās, kurām savukārt ir ciešs sakars ar Holandes atturīgo, klasicistiskai ievirzei visai tuvo manierisma mākslu.¹

Gan izpildījuma meistarības līmeņa, gan, šķiet, visvairāk — dažādu mākslas principu sajaukuma un savstarpējas cīņas dēļ visā Latvijas manierisma koka tēlniecībā saglabājas zināms racionālisms, izteiksmes skaidrība, kā arī noteiktas cilvēka pašapziņas, pašcieņas izpausmes. Kaut kādā mērā to veicina arī tas apstāklis, ka manierisms, kas vispār savā izcelsmē un būtībā cieši saistīts ar kontrreformāciju, ar baznīcas varas un spožuma atjaunošanas tieksmēm, Latvijā izaug uz luterānisma bāzes (kontrreformācija tikai Latgalē svin uzvaru). Tādējādi šejienes mākslā ir lielāks pamats nepieļaut pārmērīgu reliģisku jūtu izpausmi, misticismu un cilvēka noniecināšanu ticības vārdā.

Lai arī renesanses ideālu un humānisma ideju ceļš līdz mūsu zemei bija garš un sarežģīts, ar dažādiem atzarojumiem un sazarojumiem, lai arī renesanses un manierisma stilu iezīmes bija neatšķetināmi savijušās, šo iezīmju esamība ir nenoliedzama tāpat kā šī posma koksgriezumu un koka tēlniecības pieminekļu savdabība un nozīme vispārējā Latvijas mākslas vēstures kopainā.

¹ Karling S. Baltikum och Sverige. — Kungl. viterhets historie och antikvitets akademien handlingar. 65. d. (Antikvariska studier. III.) Stockholm, 1948, s. 57, fig.39.

RUNDĀLES PILS

Daži mākslas pieminekļa restaurācijas jautājumi

Bartolomeo Rastrelli mākslinieka ceļš bija garš: 1764. gadā, sastādot savu darbu sarakstu, viņš varēja atskatīties uz gandrīz 50 darba gadiem. No Rastrelli darbības pirmā posma snieguma līdz 1746. gadam, kad uzsākta Pēterhofas pils celtniecība, saglabājušās tikai Rundāles un Jelgavas pilis. Visi pārējie šā laikposma darbi pazīstami vienīgi no metiem, projektiem, gravīrām. 1838. gada ugunsgrēkā izdega Ziemas pils, Strogonovu pils pārbūvēta vēl 18. gs. beigās. Otrā pasaules kara laikā daļēji tika sagrautas pazīstamās Rastrelli celtnes pie Ļeņingradas. Līdz ar to Rundāles pils ir vienīgais Rastrelli profānās celtniecības darbs, kas saglabājies neskarts.

Būtu riskanti apzīmēt Rundāles pili par pašu vērtīgāko arhitektūras pieminekli mūsu republikā, taču nevar būt šaubu, ka tā ir izcilākais mākslas piemineklis Latvijā. Ja Rastrelli 1736. gada projekts tiktu realizēts līdz galam, iekštelpu apdare būtu palikusi diezgan viduvējā mākslinieciskā līmenī. Pirmā būvperioda paliekas (kāpņu telpas un mazā galerija) liecina, ka projekts paredzēja diezgan atturīgu un visai arhitektonizētu telpu stuka apdari un nedeva iespējas gūt īpašus sasniegumus monumentāli dekoratīvās mākslas laukā. Tā, piemēram, vienkāršais geometriskais barokālais profilējuma ornaments ieņemtu tagadējās «Zelta zāles» gleznotā plafona vietu (šā ornamenta paliekas vēl tagad redzamas cauri gleznojumam).

1765. gadā pēc būvdarbu pārtraukuma, kas ilga 23 gadus, Rundālē sāka strādāt Berlīnes tēlnieks Johans Mihaēls Grafts, kam pieder izšķiroša nozīme mākslinieciski vērtīgu interjeru radīšanā. Grafts cieši saistīts ar Berlīnes — Potsdamas skolas stilu, dažkārt viņš burtiski izmantojis dekoratoru J. A. Nāla un J. M. Hopenhauptu motīvus. Taču atšķirībā no šī virziena etalona — Potsdamas Jaunās pils interjeriem, ko tēlnieki Sartori un Merks realizēja pēc Hopenhauptu metiem un kas var nomākt ar hipertrofētām detaļām, mēroga ignorēšanu, skarbo krāsainību, Grafa mākslai piemīt smalkums un izlīdzināta harmonija. Viņa stila iekšējā evolūcija nav liela. Pēdējais un reizē vienīgais zināmais Grafa darbs dzimtenē — Prūsijas karalienes Elizabetes Kristīnes pils Nīderšēnhauzenā pie Berlīnes — jau apliecina viņam raksturīgos interjera noskaņu kompozīcijas

paņēmienu un dekoratīvos motīvus, kas turpmākajos desmit gados atrodami tēlnieka Kurzemes perioda darbos. Sajā laikā viņa uz naturalismu orientēto stilu, kāds tolaik bija raksturīgs Ziemeļvācijas vēlajam rokoko, vēl nepaguva ietekmēt klasicisma uzplūdi. Tikai 18. gs. 70. un 80. gados, strādājot Varšavas Karaļa pili un Lazienkos arhitektu Merlīni, Kamzecera un Cuga vadībā, Grafs radija klasicistiskus interjerus, kas patiesībā vairs bija tikai šo arhitektu metu realizācija. Citāds bija stāvoklis Kurzemē. Rastrelli darbība 18. gs. 60. gados Rundālē, kur viņš bija atgriezies, lai pabeigtu savas jaunības celtnes, aprobežojās ar vispārīgu vadību. Viņš neiedziļinājās jauno apdares veidu tiešā projektēšanā. Rastrelli stilistikās īpatnības Grafa darbos var atrast tikai atsevišķos gadījumos («Zelta zāles» un «Baltās zāles» sienu kompozīcija). Tas liecina par Grafa darbības patstāvību. Zināmu ietekmi uz interjera raksturu atstājis arī Rastrelli palīgs arhitekts S. Jenzens. Tiešāka Rastrelli ietekme otrajā būvperiodā konstatējama citās apdares detaļās, piemēram, guļamistabas alkova izveidojumā; viņš noticea arī griestu gleznotāju izvēli. Par septiņu Rundāles pils plafonu (pēdējos gados atklāti arī sienu gleznojumi) autoriem un māksliniecisko vērtību speciālajā literatūrā izteikti vispretrunīgākie spriedumi. Kamēr nav pabeigta gleznojumu restaurācija, šie jautājumi vēl paliek atklāti, apmierinoties ar pagaidām vienīgo faktu par itāliešu gleznotāju Frančesko Martīni un Karlo Cuki darbību Rundālē 1766.—1767. gadā. Šie mākslinieki Rastrelli vadībā bija strādājuši jau Ziemas pils celtniecībā.

Griestu gleznojumu konservācija bija pirmais pasākums, kas ievadīja Rundāles pils atjaunošanu. Pašlaik notiek arī stuka veidojumu, kokgriezumu, keramikas un tekstiliju restaurācija. Ar šādu mākslas pieminekļa kompleksu atjaunošanu mūsu republikā bija jāsadurās pirmo reizi.

Restaurācijas procesa tehnoloģiskās un metodiskās grūtības zināmā mērā jau atrisinātas ar Ļeņingradas un Maskavas speciālistu atbalstu un tiešu līdzdalību. Vēl jāatrisina principiālie jautājumi par Rundāles pils kā mākslas pieminekļa restaurācijas metodiku. Šā raksta uzdevums — ar dažiem piemēriem parādīt šo problēmu loku un raksturu.

Rundāles pils iekštelpu apdare maz cietusi no vēlāko laiku pārveidojumiem. Līdz ar to šeit maz jāsaskaras ar vienu no smagākajiem restaurācijas metodiskajiem jautājumiem — dažādu laikmetu un stilu uzslāņojumu izdalīšanu un saglabāšanu. Rundāles pili pārstāvēti divi būvperiodi un divi mākslas stili, taču 1767. gads nepārprotami izdalās kā nosacīts celtnes būvdarbu beigu punkts, uz ko orientējams restaurācijas rezultāts. Pirmā būvperioda iekštelpu apdares detaļas — krānsis, logu un durvju ailu paneļi, parkets — bez iebildumiem tika iekļautas jaunajos, 1760. gados veidotajos interjeros. Līdz ar to arī restaurācija tās saglabās pilnīgi, taču kā pakārtotus elementus, mākslīgi neizceļot no dominējošā — otrā būvperioda ansambļa, izņemot atsevišķus gadījumus. Minēsim piemēru: līdz 1760. gadam saglabājušies nelieli fragmenti no 1738.—1739. gadā darinātajiem intarsētajiem sienu paneļiem tika papildināti ar

parastu koku un nolakoti baltā krāsā. Pēc restaurācijas šis intarsētās daļas parādīsies kā izolēti attīrīti laukumi, kas dos priekšstatu par pirmā būvperioda iekštelpu apdares ieceri. Turpretī 1730. gadu durvju un logu ailu paneļi, daļu no kuriem sākotnēji bija paredzēts tikai ievaskot, tiks atstāti ar 1760. gadu balto krāsojumu: pretējais atrisinājums piešķirtu interjeram mākslīgu divdabību. Tādējādi visas pirmā būvperioda detaļas ieklausies otrā būvperioda ansambli kā nedaudz arhaiskas, bet nekonstrastējošas sastāvdaļas.

18. gs. beigās deva pirmo nelielu uzslāņojumu — dažus klasicistiskus kaminus, kas savukārt gājuši bojā 20. gs.; tikai viens no tiem fiksēts fotogrāfijā — tas ir vienkāršs gludu marmora plākšņu veidojums. Telpā ar bagātīgu polihromu un sudrabotu rokoko stila stuka rotājumu šis kamīns būtu svešķermenis, līdz ar to šā veidojuma rekonstrukcija neatļaujas. Tādēļ pacēlās jautājums par sākotnējā kamīna atjaunošanu, ko ap 1796. gadu nomainīja klasicistiskā apdare.

Nākošā uzslāņojumu grupa saistīta ar 1812. gada kara postījumiem, kuru rezultātā gāja bojā audumu tapetes; sienas tika apmestas un dekorētas ar gleznotu krievu klasicisma stila frīzi. Tā kā sienu tapetes tiks atjaunotas, frīzi paredzēts demontēt un pārvērst par muzeja eksponātu.

Sarežģītākā problēma Rundāles pils iekštelpu restaurācijā (un restaurācijas teorijā vispār) ir jautājums par bojā gājušām detaļām. Šīs problēmas risināšanā jau pagājušajā gadsimtā izveidojušies krasi atšķirīgi uzskati. Arhitektūras pieminekļu restaurācijas metodika šodien nosveras uz tīras konservācijas pusi — oriģinālu saglabā, nepapildinot trūkstošās detaļas līdz sākotnējā izskata rekonstrukcijai. Mākslas pieminekļu restaurācijā šāda pieeja nav tieši piemērojama. Rundāles pilī konsekventa «arheoloģiskās» metodes ievērošana novestu pie tā, ka telpu vairums paliktu ar kailām neapmestu ķieģeļu sienām. Savā iecerē katra pils risina noteiktu dekoratīvi monumentālās mākslas uzdevumu, kas paredz visu apdares detaļu savstarpējo iedarbi un necieš tukšas vietas. Līdz ar to interjers nedrīkst izskatīties pēc iekonservētas ruinas. Pilnīgi dabiski, ka, piemēram, gotisku fresku tikai konservē, un neviens neiedomāsies to piegleznot līdz sākotnējam izskatam, toties dekoratīvs 18. gs. interjers fragmentārā stāvoklī vairs nav pabeigts mākslas darbs. Izšķirošais kritērijs bojā gājušo detaļu atjaunošanā ir precīza zinātniskā dokumentācija. Ja tāda iztrūkst, tad tā dēvētā restaurācija «pēc analogijām» ātri var novest pie fantāzijām pagājušā gadsimta stilistiskās restaurācijas pārstāvja Violē le Dika garā.

Atgriezīsimies pie konkrētā gadījuma — pie 1812. gadā bojā gājušām Rundāles pils sienu tapetēm un to restaurācijas jautājumiem. Mēs zinām auduma tipu, krāsu un arī to, kā Rastrelli izvēlējies šīs tapetes Berlinē 1765. gadā. Tas ļāva izšķirties par noteiktiem 18. gs. 60. gadu tapešu paraugiem, pēc kuriem Vissavienības zinātniskās restaurācijas kombinātā Maskavā jau tiek austas tapešu kopijas. Kopiju un saglabājušos oriģināldetaļu apvienojums palīdzēs telpām atgūt sākotnējo kolorītu.

1812. gada kara laikā 13 pils telpas zaudēja arī stukā veidotos starplogu spoguļu ierāmējumus. Zondāžas atklāj šo ierāmējumu kontūras un J. M. Grafa ar zīmuli darināto sagatavojušo skici paliekas. Tas attaisno spoguļu atjaunošanas iespēju. Restaurācijas tehniskā procesa piemērs (telpa Nr. 128, bij. hercoga ģērbistaba): attīrītās un iekonservētās spoguļa ierāmējuma pēdas tiek pārnestas uz pauspapīra, pēc tam analizētas un sašifrētas pa atsevišķiem elementiem, kuriem tiek piemēlēti precīzi ekvivalenti starp līdzīgu veidojumu detaļām, kas saglabājušās citās telpās. Savienojot visas detaļas, rodas projekta zīmējums dabiskā lielumā, pēc kura darina pirmo modeli mērogā 1:5. Pēc tam veido modeli dabiskā lielumā, atlej gatavo veidojumu, apstrādā un piestiprina pie sienas. Šī metode ļauj izvairīties no subjektīvisma un maksimāli tuvojoties oriģināla stilam.

Stuka veidojumi arī pēc to iznīcināšanas vienmēr atstāj pēdas, tāpēc parasti tikai jānoskaidro, cik tās ir izsmelošas, lai varētu ķerties pie rekonstrukcijas. Toties dekoratīvie elementi no koka diemžēl nekādas pēdas neatstāj. Sienu paneļi un supraporti — gleznojumi virs durvīm kokgriezumam ietvaros — gājuši bojā un atstājuši sienā vienīgi skavas to piestiprināšanai. Paneļu restaurācija iespējama pēc dažiem fragmentiem, kas saglabājušies, un vecām fotogrāfijām, bet supraportus var atjaunot tikai nedaudzos gadījumos, piemēram, telpā Nr. 130, jo tie redzami 19. gs. beigšu fotogrāfijā. Vēl sarežģītāk atjaunot parādes gulamistabu, kas zaudējusi sienu apdari. Alkova sienas paneļu kokgriezumi, spoguļu rāmji un augšdaļas panno (kopijas no F. Bušē gleznām) atjaunojami pēc 20. gs. sākuma fotogrāfijas, kurā savukārt nav redzami ne supraporti, ne starplogu spoguļi. Iespējas ir šādas: 1) supraportus un spoguļus neatjaunot nemaz, 2) atjaunot pēc analogijas ar alkova sienas kokgriezumam detaļām. Šī alternatīva restaurācijas praksē ir klasiska. Dotajā gadījumā varētu pieļaut otro variantu, jo citādi telpa sadalīsies divās atšķirīgās daļās; bez tam motivu izvēle jaunradāmajām detaļām būtu stingri ierobežota ar fotogrāfijā fiksētiem alkova sienas paraugiem.

Rundāles pils keramikas restaurācijā līdzīgu metodiska rakstura grūtību nav. Saglabājies pietiekošs skaits oriģinālo krāšņu un atsevišķo krāsns podiņu, kā arī sienu apdares holandiešu flīžu. Šo flīžu skaitu atliek vienīgi papildināt, atdarinot veco ražošanas tehnoloģiju atšķirībā, piemēram, no Katrīnas pils Puškinā, kur keramikas flīžu kobalta glazūra imitēta ar auksto apgleznojumu zem sintētisko laku slāņa.

Iepriekš teiktais ļauj secināt, ka Rundāles pils mākslinieciskā apdare ne tikai restaurējama, bet ar nelieliem izņēmumiem gandrīz pilnīgi rekonstruējama sākotnējā izskatā.

Celtnes un tās apdares restaurācija ir tikai viena sastāvdaļa kompleksajā atjaunošanas pasākumā. Otrā stāva 43 telpās tiks iekārtots pils muzejs. Tie būs pabeigti interjeri ar iekšējo iekārtojumu. Rodas jauna restaurācijas problēma, kas izraisa asas diskusijas visā pasaulē un dod

atšķirīgas programmas. Ideālākais variants, protams, ir tā dēvētā «arheoloģiskā» metode, kas paredz novietot telpā tikai tos priekšmetus, kas tur atradušies jau pašā sākumā. Tas iespējams reti. Laimīgi izņēmumi ir Pavlovskas pils pie Ļeņingradas, Ostankino Maskavā, Minhenes Rezidence, kas pārsvarā saglabājušas savu sākotnējo iekārtu. Versaļas pils stāv pustukša, gaidot uz līdzīgu atrisinājumu. Šā muzeja darbība vērsta galvenokārt uz pils iekārtas priekšmetu atgūšanu. Rundālē šāds variants atkrit: pils iekārta jau kopš 1795. gada izklidusi pa visu Eiropu un praktiski nav atgūstama. Pārējie atrisinājuma varianti ir visai dažādi, sākot ar gluži nenopietniem, kā tas, piemēram, ir dažās Itālijas pilīs, kur ierodas pāris furgonu ar mēbeļem — stila kopijām vai modernām, — kas vienkārši aizpilda tukšās telpas, un beidzot ar visizplatītāko — tā dēvēto «dekoratora» metodi, kad iekštelpas vide tiek radīta, izmantojot jebkurus autentiskus stila priekšmetus, kas novietoti laikmetam raksturīgās grupās. Šī metode dažkārt grēko pret pašu pieminekli, kuru sāk nomākt eksponātu bagātība un «apdzīvotās telpas» efekts.

Rundāles pili attaisnojams tikai viens atrisinājums: pamatojoties uz dokumentiem un plānojuma analīzi, radīt nosacītus interjerus, kur nedaudzi priekšmeti precīzē telpas izmantošanas veidu (ēdamistaba, guļamistaba, kabinets utt.) un ar savu māksliniecisko vērtību vairo mākslas pieminekļa autentiskumu. Šāda metode tika izvēlēta Krakovas Vāveles pils interjeru iekārtošanā (situācija tur bija līdzīga Rundāles pilij). Sajā gadījumā galvenais eksponāts ir sienu un griestu dekors, pārējie interjera elementi veido neuzkrītošu papildinājumu. Priekšmetu izvietojumā jāievēro nosacītās 18. gs. grupējumu shēmas un jāizvairās no dekoratīvi butaforiska aranžējuma un «klātbūtnes efekta», kas tiek panākts ar atvērtām grāmatām, izmētātām spēļu kārtīm vai puķēm vāzēs (ar šiem efektiem pēdējā laikā aizraujas Francijas pils — muzejos). Rundāles pils bij. guļamistabas telpu paredzēts iekārtot šādi: 2 simetriski izvietoti konsolgaldi, 6 krēsli, 4 portreti pie sienas. Līdz ar to tiks radīts guļamistabas iekārtojuma stereotips, kas tanī pašā laikā nebūt nepretendē uz to, lai pilnībā atspoguļotu šīs telpas interjeru, kāds tas izskatījās 1767. gadā pēc pils pabeigšanas. Atklāts paliek jautājums par gultas rekonstrukciju. Rekonstrukcija draud ar zināmu butaforismu, bet bez gultas guļamistaba zaudēs savu kompozīcijas centru un izmantošanas raksturu.

Kopumā ar eksponātiem galvenokārt tiks papildinātas centrālā korpusa bij. dzīvojamās telpas, mazāk — austrumu spārna zāles, kur labi saglabājušies oriģinālā sienu un griestu apdare un vairāk jāuzsver pats piemineklis kā apskates objekts.

Eksponātu izvēlē (tie tiek iepirkti, saņemti no muzejiem, iegūti kā dāvinājums) tiek ievērots 18. gs. Latvijas vietējās mākslas līmenis, ārsmju ietekme, Kurzemes galma kultūras ievirze, importa iespējas un tamlīdzīgi faktori. Tas palīdzēs maksimāli tuvināt teorētiski iespējamam telpu izskatam 1767. gadā. Daļa vienkāršāko telpu (tās atrodas galvenokārt

rietumu korpusā) demonstrēs pārmaiņas, kas pils iekārtu skārušas, sākot ar 18. gs. beigām. 1796.—1797. gadā Rundāles pils tika pilnīgi no jauna mēbelēta krievu vēlā klasicisma stilā, iekārta papildināta 19. gs. sākumā. Pēc 1812. gada kara pievienojās jauni ampīra stila priekšmeti, un 1852. gada inventāra apraksts min arī bīdermeiera mēbeles, kam vēlāk pievienojās «otrā rokoko» un pārējo eklektikas virzienu iekārtas priekšmeti. Visu šo parādību atspoguļošanai tiks iekārtoti «ilustrējoši» interjera ansambļi.

Paliek vēl kāds daudz diskutēts restaurācijas metodikas jautājums, varbūt visgrūtāk satveramais un definējamais. Runa ir par tā dēvēto pieminekļa patinu, saprotot ar šo jēdzienu gan apsūbējumu uz zeltījuma, gan laika gaitā izmītas koka kāpnes un tamlīdzīgi. Restaurācijas laikā šo patinu ir iespējams gan saglabāt, gan iznīcināt. Biežāk notiek patinas iznīcināšana. Šādas rīcības pamatā ir teorētiskais uzskats, ka pieminekļa restaurācijas gaitā maksimāli jātuvojas autora sākotnējai iecerei. Bet rezultātā notiek tikai objekta falsificēšana. Iznīcinot patinu, tiek iznīcināta arī pieminekļa autentiskuma garantija. Raksturīgākais piemērs ir izplatītā kokgriezumu vai stuka veidojumu pārzeltīšana, kas saistīta ar autora grunts un sākotnējās virsmas apdares zaudēšanu. Pārzeltītais priekšmets gan spīd «kā jauns», taču tas ir kļuvis par mūsdienu izstrādājumu, uz kuru nav vairs automātiski pārneseama autentiskā objekta mākslinieciskā un vēsturiskā vērtība. Šajā jautājumā visa Rundāles pils restaurācija ir orientēta uz diametrāli pretēju nostāju, kas daļēji paredz saglabāt divu gadsimtu atstātās pēdas.

Šajā rakstā skartas vienīgi dažas iekštelpu kā mākslas pieminekļa restaurācijas problēmas. Ne mazāk komplicēta ir pašas celtnes, parka, saimniecības ēku un apkārtnes atjaunošana, kam jāatdzīvina Rundāles unikālais arhitektūras un mākslas komplekss.

THE
JOURNAL
OF
THE
ROYAL
ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE
OF GREAT BRITAIN AND IRELAND
VOLUME 10
PART 1
1880
LONDON
PUBLISHED BY THE INSTITUTE
21, BEDFORD SQUARE, W.C.

SATURS

LATVIEŠU PADOMJU MĀKSĻA

Laima Reiḥmane. Izteikt savu laikmetu	7
Pēteris Savickis. Par pilsoniskuma izpausmi mākslā	18
Brigita Sturme. Nacionālā specifika mūsdienu lietišķi dekoratīvajā mākslā	29
Emīlija Jaunzeme. Funkcionālā scenogrāfija Ilmāra Blumberga daiļradē	46
Zaiga Kuple. Andreja Upīša daiļliteratūras ilustrētie izdevumi . . .	55
Ilze Blahina. Andrejs Porietis — lietišķās grafikas meistars	71
Mākslinieki par mākslu	84

LATVIEŠU MĀKSĻAS VESTURE

Arkādijs Kasinskis. Mākslinieki Kārlis un Pēteris Kalves	109
Romis Bēms. Vēlreiz par Kārlī Gothardu Grasu	115
Rūta Muizniece. Renesanses un manierisma stilu iestrāvētā kokgriezumu māksla Latvijā 16. — 17. gadsimtā	136
Imants Lancmanis. Rundāles pils	150

ЛАТЫШСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Составитель С. Циелава

Художник К. Годманис

Издательство «Лиезма» Рига 1978

На латышском языке

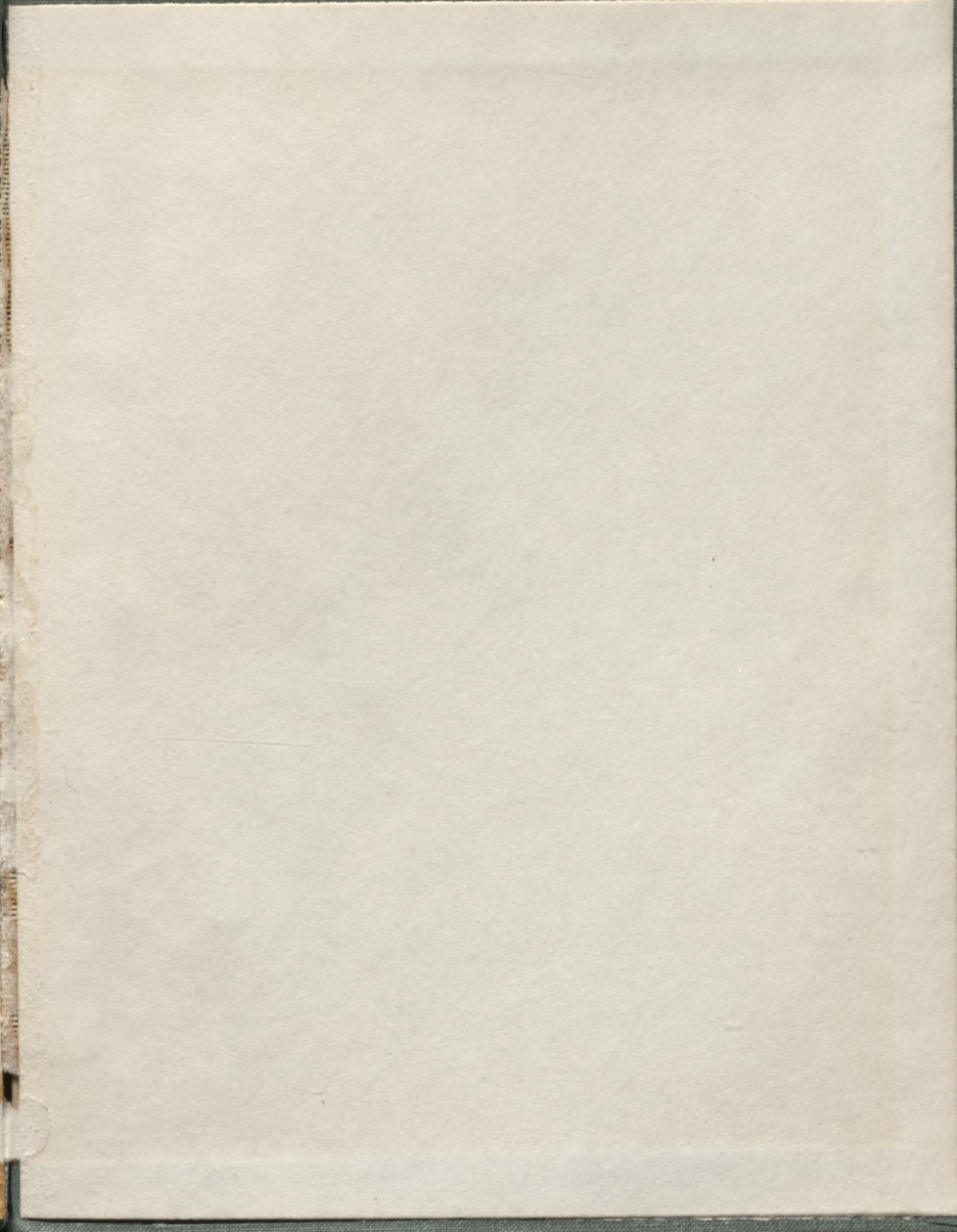
ИБ № 765

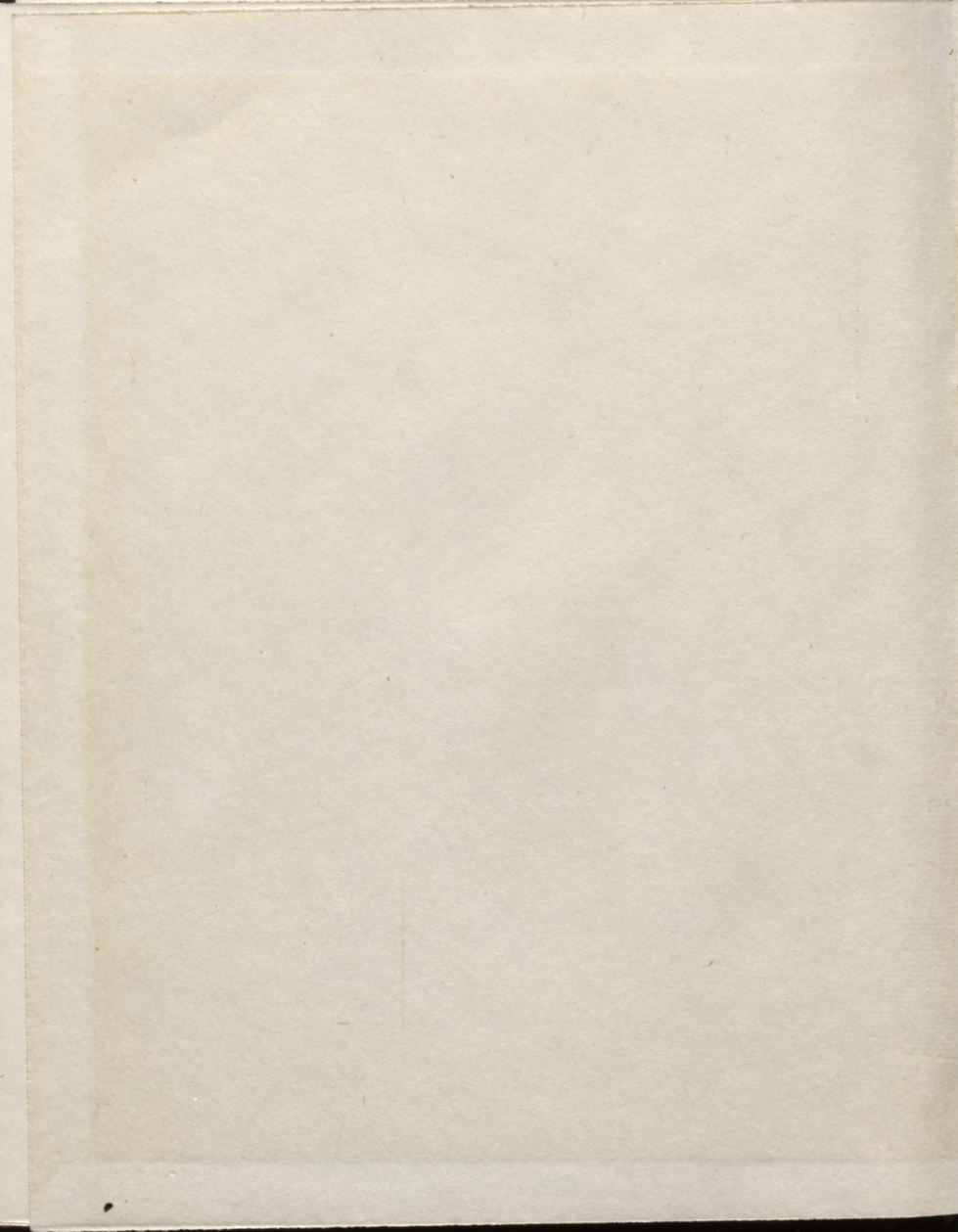
LATVIEŠU TELOTĀJA MĀKSĻA

Sastādījusi Skaidrīte Cielava

Redaktore K. Bērziņa. Māksl. redaktore N. Sakirjanova. Tehn. redaktore D. Pastare. Korektore A. Ābele. Nodota salikšanai 09. 08. 77. Parakstīta iespiešanai 07. 02. 78. JT 05052. Formāts 70×90/16. Tipogrāfijas papīrs № 1. Baltikas garnitūra. Augstspiedums, 11 fiz. iespiedl.; 12,87 uzsk. iespiedl.; 11 izdevn. l. Metiens 10 000 eks. Pasūt. № 325. Cena 1 rbl. 50 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 1/28516/-MM1372. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF BOSTON
1850





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304008435

