

~~L~~ 7/47 m/f

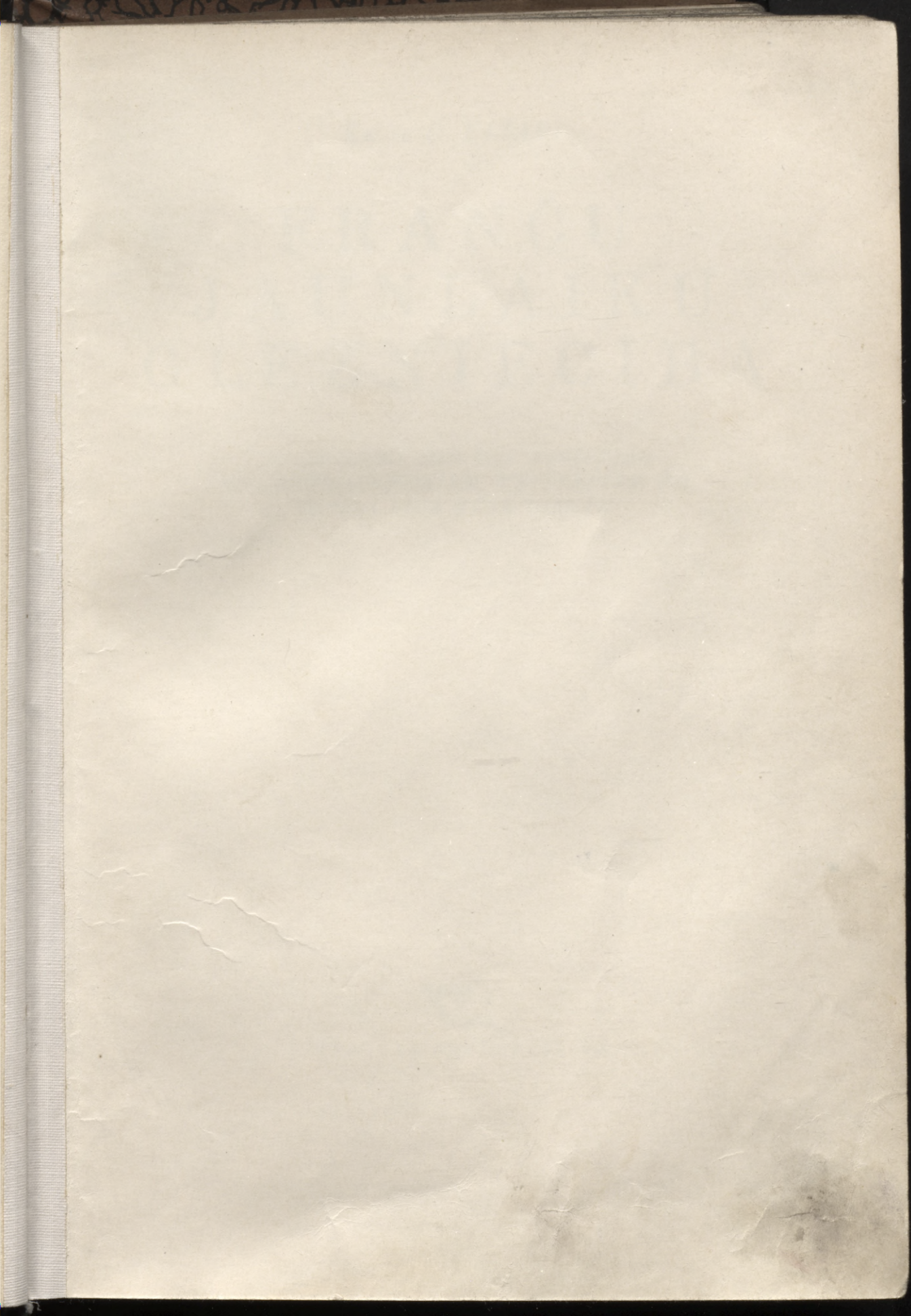
KR. UN Ģ. ELIASI

3000

FRANČU JAUNLAIKU GLEZNIECĪBA



MĀKSLAS APĢĀDNIECĪBA



L 7/47

KR. UN Ģ. ELIASI

FRANČU JAUNLAIKU GLEZNIECĪBA

APCERĒJUMI PAR TĀS ATTĪSTĪBU
UN IEVĒROJAMĀKIEM MEISTARIEM NO
DAVIDA LĪDZ MŪSU DIENĀM



MĀKSLAS APĢĀDNIECĪBA

0304085615

L. V. B. ✓
№ 400516

Parb 64.

16 lp. il.



Redaktore M. Cielēna. Techniskais redaktors K. Rasiņš.
Korektore A. Mazīte. Spiestuves korektore Z. Brauere.
Nodots salikšanai 1939. g. 1. V, pasūt. 361. Papīra formāts
70×100, 95 kg. Iespied. lokšņu skaits 29,5. Burtu skaits 1
iespied. loksne 30.720. Autora lokšņu skaits 22,1. Metiens 3000.
Am 50. Parakstīts iespiešanai 1940. g. 17. XII GLP MB 15.
Maksā Rbj. 36,—.

VAPP Paraugspiestuve, Rīgā, Maskavas ielā 11.

P R I E K Š V Ā R D I

Glezniecībā kopš 18. g. s. sākuma, kopš rokoko laikiem, Francija ieņēmusi nevien pirmo, bet arī vadītājas un noteicējas vietu. Viss glezniecības progress — ideoloģijā un teknikā nācis no šejienes. Viss jaunais parādījies papriekš Francijā un pēc tam atbalsojies pārējā Eiropā.

Francijas prioritāte jaunākās glezniecības teorijā un praksē jāatzīst arī ārpus Francijas robežām katram objektīvākam mākslas novērotājam, kas negrib aizplīvurot patiesību ar nacionalistiskiem aizspriedumiem. Vācietis K. Šeflers, rakstīdams par Eiropas mākslu 19. gadsimtenī, izsaka: „Centrs bija Francija. Tā bij tik lielā mērā talantu sakopojuma punkts, ka franču mākslas vēsture 19. gadsimtenī, ja ņem vērā visas pieskares un izstarojumus, top par $\frac{2}{3}$ un vairāk Eiropas mākslas vēsture. No labākām franču gleznām un skulpturām īstenībā var pilnīgi nolasīt modernās Eiropas mākslas būtību.”

Te sacītais pilnā mērā attiecas arī uz 20. gadsimta sākumu. Bet lielā Oktobra revolūcija, kas „atklāja jaunu laikmetu vispasaules vēsturē” (Ļeņins), ienesa arī mākslas gaitās radikālu pārgrozību. Krievijā līdz ar valsts varas pāriešanu proletariāta rokās un socialistiskas ražošanas iekārtas nodibināšanu iestājās pavisam jaunas kulturas un mākslas attīstības iespējas. Lielā tautu vadoņa Staļina vēlīgā gādībā Padomju Socialistiskā Republiku Savienības māksliniekiem ir laime realizēt to patieso mākslas sintezi, par kādu daži 19. g. s. mākslinieki drīkstēja tikai sapņot. Atklājās varenas

socialistiskas mākslas laikmets. Top jauna skaistuma izjūta, jauna tematika, jauna mākslas forma, jauns mākslas socialais nozīmīgums. Visu progresīvo jaunradītāju mākslinieku skati visā pasaulē vērsti uz lielo Padomju valsti un tās socialistisko mākslas celtniecību. Sakarā ar to zūd Francijas noteicējs stāvoklis mākslas dzīvē. Tagad šī nopelniem tik bagātā glezniecības zeme guļ karā sagrauta; tās galvas pilsēta — Parīze, kas bij visas franču mākslas centrs un lielisko ideju ierosmes avots, pakļauta svešas okupācijas varai. Saprotams, ka šinī grūtajā stāvoklī, kura ilgums un liktenīgās pārvērtības nemaz nav paredzamas, kulturas un mākslas dzīve tiek skarta vissāpīgāk. Te dziļa un ārdošā krīze neizbēgama. Bet nekas nestāv uz vietas. Franču tautas dzīvie spēki ar stipru un enerģisku roku nobīdīs pie malas visus tos, kas viņas lielajā nelaimē vainīgi, iznīcinās plutokratiju un kapitalismu, nodibinās socialistisku iekārtu, kas ir galvenais priekšnoteikums jaunās dzīves uzzelšanai. Tad estētiski apdāvinātai franču tautai pēc smagajiem pārbaudījumiem pašķirsies jaunas izredzes mākslas laukā; tā varēs turpināt savu slaveno pagātņi kā meistaru tauta socialistiskās mākslas celšanā.

Tomēr nepareizi ir iedomāties, ka franču mākslas pagātnei nu vairs nebūtu nekādas dzīvas nozīmes nākotnē. Nepareizs ir uzskats, ka socialistiskās mākslas — socialistiskā realisma — cēlējiem jāvairas no visām kapitalistiskā laikmeta mākslas parādībām. Lielais Ļeņins savā slavenajā 1919. g. teiktajā runā „Padomju varas panākumi un grūtības” saka: „Mēs gribam celt socialismu bez kavēšanās no tā materiala, kādu mums atstājis kapitalisms no vakardienas uz šo dienu, tūlī... Vajag ņemt visu kulturu, ko kapitalisms atstājis, un no tās uzcelt socialismu. Vajag ņemt visu zinātni,

techniku, visas zināšanas, mākslu. Bez tā mēs komunistiskās sabiedrības dzīvi uzcelt nevaram." Šos dziļos, daudzu vēl pilnībā neizprastos vārdus mēs liekam ar sevišķu uzsvērumu priekšvārdos grāmatai par franču glezniecību. Arī franču kapitalistiskā laikmeta glezniecība — varbūt viskošākais franču nacionalās kulturas zieds — nevar palikt neizlietota jaunās socialistiskās sabiedrības mākslas celšanā. Tā savās lieliskajās formas, koloristikas, tehnikas un realisma uztveres pieredzēs var sniegt šai darbā neatsveramu palīdzību.

Saprotams, ka mēs nerunājam šeit par to glezniecību, kuru producēja Francijā no absolutisma laikiem mantotā sastingusī akadēmija. Šai oficialajai kapitalistiskās valsts glezniecībai, izņemot Davidu, ar patiesu lielu mākslu nebij nekas kopīgs. Pēdējā attīstījās pilnīgi neatkarīgi no akadēmijas, tai pretstatīgi, un tika tās nesaudzīgi apkarota. Īstā, neatkarīgā jaunradītāja franču glezniecība 19. g. s. lauza sev ceļu nemitīgā brāzmainā straujumā, pastāvīgos asos konfliktos ar buržuaziskā gara šaurumu un mietpilsoniskās dzīves aizspriedumiem. Kā katras cilvēka ģenialitates izpauzums, tā zināmā nozīmē pacēlās pāri sava laikmeta novilktajam lokam.

Šajā grāmatā mēs nerakstam franču jaunlaiku glezniecības vēsturi visos tās nozarojumos, bet apskatam galvenām kārtām dominējošos laikmetīgos virzienus ar to izcilākām personām, kuras ietekmējušas glezniecību Eiropas mērogā.

Franču jaunākā glezniecība pārskatami un labi reprezentēta Maskavas skaistajā Rietumu jaunākās mākslas muzejā.

1940. g. oktobrī.

Franču mākslas vēsturnieki un kritiķi mēdz allaž uzsvērt Francijas mākslas kontinuitāti, tās organisko attīstību, bez pēkšņiem lēcieniem un satricinājumiem, dezorganizējošiem lūzumiem. Tā, piem., Leons Benedits raksta ievadā lielajai mākslas vēsturei „Histoire générale de l'art français”: „Francijas mākslā patiešām nav iespējams izraut nevienu meistaru no tās vides, kurai tas pieder. Lai kāda arī būtu viņu oriģinalitāte, viņi visi saistas ar tiem, kuri bijuši priekš viņiem, kā arī vēstī par tiem, kuri nāks pēc viņiem.”

Un patiešām, metot kaut arī tikai paviršu skatu Francijas mākslas resp. glezniecības attīstības gaitā, jānāk pie slēdziena, ka nupat minētie Benedita vārdi pilnā mērā dibināti, un nevien zīmējoties uz franču mākslas rāmāko un lēnāko vēsturi senākos laikmetos, bet arī uz straujāko un drudžaināko attīstības gaitu pagājušā gadu simtenī. Cik dažādus un šķietami nesavienojamus ceļus gājusi Francijas glezniecība 19. gadu simteņa dažādos laikmetos un bieži vienā un tai pašā laikmetā! Neviens cits gadu simtenis nevar uzrādīt tik daudz strāvu un novirzienu, kuri, liekas, viens otru pilnīgi izslēdz un noliedz. *Klasicisms, romantisms, realism, impresionisms*, dažādu veidu *sintetisms* — ar šādiem nosaukumiem mākslas vēsture rubricējusi galvenākos posmus Francijas glezniecības attīstībā pag. gadu simtenī. Asās cīņās šie virzieni jeb skolas ir nākuši un gājuši. Šķiet, galīgi saraustīts un saplosīts veidošanās process, kādu glezniecības vēsture vēl nekad nav pieredzējusi. Šķiet, ka visā šai procesā nav nekādas iekšējas saites, nekādas kopsakarības, bet gan juceklīgs antagonisms un glezniecības chaotiska sairšana.



Vato. Ceļojums uz mīlas salu.

Un tomēr tas tā nav. Tuvāki aplūkojot, visi šie virzieni, neraugoties uz asajām cīņām un savstarpēju apkarošanos, dabiski iekļaujas organiskā, loģiskā un nepieciešamā glezniecības veidošanās norisē. Atsevišķās skolas un viņu meistari, lai cik nesamierinami tie arī būtu savā īpatnībā un oriģinalitātē, tomēr saistas ar visu iepriekšējo un vēlāko, tiklab mākslinieciskās tehnikas, kā arī tradīciju ziņā. Te saskatama nesarauta un varbūt arī nesaraujama attīstības ķēde, kurai atsevišķie locekļi gan nevienādi, bet nepieciešami un katrs savā vietā.

Šai nevienādībai ir savs pietiekošs pamats, kas slēpjas atsevišķu laikmetu un viņu idejisko interešu īpatnībās. Laiki nemiīgi mainas un līdz ar tiem, pēc vecu vecā Cicerona izteiciena, mainas arī ļaudis resp. viņu kulturas prasības, viņu idejas, viņu ieskatī un jūtas, ar vārdu sakot tas, ko mēdz apzīmēt, kaut arī mazliet izplūstoši, ar vārdiem „laika gars”. Un te nu jāsaka, ka



Greze. Sādžas līgava.

varbūt nekur šis laika gars atsevišķos posmos nav tik pilnīgi un saredzami atspoguļojies mākslā, kā taisni Francijā. Nekur māksla nav tik neatlaidīgi un vienlaicīgi sekojusi dzīvei, tās pārvērtībām, jaunām parādībām un pat untumiem, kā šai garīgās kultūras ierosmes zemē.

Bet Francija ir arī tā zeme, kur dzīves ritums un sakarā ar to arī kulturalo un idejisko strāvojumu norise 19. gadu simtenī bijusi visstraujāka un oriģinālāka. Tādēļ arī nav jābrīnas par to lielo dažādību un daudzpusību, kādu sastopam Francijas mākslā resp. glezniecībā pag. gadu simtenī.

Francijas politiskā un socialā vēsture 19. gadu simtenī jo bagāta ar lieliem satricinājumiem un tālejošām pārgrozībām. Un zīmīgi tas, ka arī šai ziņā konstatējama liela saskaņotība starp poli-

tisko un socio vēsturi no vienas puses un mākslas vēsturi — no otras. To rāda jau tas vienkāršais novērojums, ka visas lielās mākslas revolūcijas pilnīgi sakrīt laika ziņā ar lielajām revolūcijām politikā, kā to norāda arī jau minētais L. Benedits. Līdz ar 1789. g. revolūciju *klasicisms* gūst noteicošo lomu visās mākslas nozarēs; 1830. g. revolūcijas uzvara ir arī *romantisma* uzvara; 1848. g. revolūcija pašķir ceļu *realismam*; beidzot 1871. g. revolūcija sakrīt ar *impresionisma* uzvaras gājiena sākumu. Būtu pavisam maldīgi iedomāties, ka tā ir nejauša sakrišana. Tikpat kā šo politisko revolūciju cēloņi nebij nejaušas dabas, tāpat arī šīm mākslas revolūcijām bij pilnīgi noteikti, determinējoši cēloņi, kuri idejiskā ziņā korespondēja ar attiecīgo laikmetu ideoloģijas maiņām, kas izpaudās šo revolūciju centienos.

Viss tas rāda, ka Francijas 19. gadu simteņa mākslai bij visdziļākie sakari ar tautas dzīvi un viņas likteņiem. Tas lielā mērā atspēkoja tendenciozo lozungu „l'art pour l'art“, kas dzima pie dažiem estetiem romantisma laikmetā.

Vēl gribētos norādīt šai vispārīgajā ievadā uz visas franču idejiskās dzīves viengabalainību interesantajā 19. gadu simtenī. Būtu pavisam aplami domāt, ka sacītais attiecas vienīgi uz tēlotāju mākslu vai glezniecību. Arī visas pārējās garīgās dzīves parādības pakļautas tādām pašām pārveidībām un uzrāda tādus pašus laikmetīgus virzienus. Literatūras virzieni iet roku rokā ar mākslu resp. glezniecību un pie tam vienā un tai pašā laikā. Mēs varam teikt, ka nekad Francijā un visā pasaulē mākslas un literatūras dzīve nav bijusi tik vienota un saskaņota, kā 19. gadu simteņa Francijā.

Te mēģināsim attēlot vispārīgos vilcienos šo grandiozo un vētraino, ar cīņām bagāto, uz katra soļa jaunas vērtības radošo procesu 19. gadu simteņa Francijas glezniecībā. Centīsimies saskatīt šī procesa iekšējo loģiku, atsevišķu parādību cēloņsakarību un zem viņa trauksmainās virsmas dziļāku mākslinieciski estētisku vērtību maiņu.

I. K L A S I C I S M S U N R O K O K O

Apmēram līdz Burboņu restauracijai, t. i. līdz 1814. gadam Francijas glezniecībā un mākslā vispār neaprobežoti valdošais un noteicošais virziens bij *klasicisms*. Tas izpaudās Lui Davida (1748.—1825.) un viņa skolas mākslā. Davida nozīme bij tik ārkārtīgi liela, ka viņa darbus, tūlī pēc to klajā nākšanas, uzņēma gandrīz ar vispārēju un nedalītu apbrīnošanu tiklab Francijā, kā arī visā Eiropā, kā īstus meistardarbus. Un ne tikai uz mākslas cienītājiem izplatījās viņa ietekme, bet arī uz pašiem māksliniekiem. Var droši teikt, ka no Lielās revolūcijas sākuma līdz pat Napoleona krišanai visi gleznotāji, franču un ārzemju, bij lielākā vai mazākā mērā davidieši. Davids šai laikā bij īsts mākslas diktators, kurš neaprobežoti diktēja mākslas likumus un mākslas gaumi visā mākslas pasaulē un kura vara pārsniedza to, kāda bij Lebrenam zem Lui XIV. Bet tā nebij nekāda nejaušība. Nav arī tas izskaidrojams vienīgi ar to, ka Davids bij liels gleznotājs. Davids savienoja sevī nevien lielu meistariību, bet arī — kam šai ziņā lielāks svars — spējas izpaust visaugstākā pakāpē sava laikmeta mākslinieciskās tendences. „Nekad vēl kopš vecajiem meistariem — saka par Davidu kāds mākslas vēsturnieks — mākslinieks nav tik stipri saviļņojis tautas masas. Nekad neviens nav spējis tik pilnīgi ar tām savienoties, uzminēt viņu instinktus, nepaliekot par vergu. Davidam bij gleznas, kuras varēja nest tautas priekšā, kā kādreiz notikās Florencē ar Čimabues madonnu.“ Tādēļ arī nav jābrīnas, ka taisni Davids kļuva par dvēseli estētiskai revolūcijai, kura norisinājās 18. g. s. beigās, par vadoni mākslas skolai, kura nepieredzēti ietekmēja mākslu laikmetā no 18. g. s. beigām līdz tām dienām, kad revolūcijas padzītie Burboņi atgriezās atpakaļ uz Francijas

troņa. Viņš bij revolūcijas un Napoleona laikmetu neapstrīdēts mākslas šefs.

Bet Davida autoritāte jau bij ārkārtīgi liela arī pirms revolūcijas — vecā režīma pēdējos gados zem Lui XVI. Var teikt, ka sākot ar 1781. gadu, kad Salonā parādījās ar lieliem panākumiem viņa glezna, kurā attēlots romiešu kara vadonis Belizarijs, lūdzot dāvanas, Davida slava aug augumā. Seko viena pakal otrai līdz pat revolūcijas priekšvakaram viņa ievērojamās gleznas, kurās īpatnīgi attēlotas epizodes no antikās vēstures un kuras piešķir Davidam izcilu vietu kā lielākajam laikmeta gleznotājam — „Horaciju zvērasts” (1784), „Sokrata nāve” (1787), „Bruts” (1789). Visas šīs gleznas publika uzņem ar lielu sajūsmu un pašam viņu autoram sagādā īstus triumfus, vienu lielāku par otru. Tas rādīja, ka Davida mākslas jaunie principi guvuši izšķirošu uzvaru.

Kādi tad nu īsti bij šie jaunie principi? Kas bij tas īpatnējais, ar ko Davids ievadīja jaunu mākslas posmu — klasicismu — un nāca kā mākslas atjaunotājs? Lai atbildētu uz šiem jautājumiem, mums īsos vilcienos jāaplūko iepriekšējās mākslas stāvoklis, viņas saturs, viņas estētika.

* *

*

Mākslu, kuras vietā 18. g. s. beigās stājās klasicisms, mākslas vēsturē mēdz apzīmēt ar vārdu *rokoko*. Tā bij aristokratiska māksla, kurai ar tautas plašākiem slāņiem nebij nekā kopēja un kura tiem nekā neteica un nedeķa. Rokoko glezniecība bij lielā mērā dekoratīva. Tā kalpoja galmam, lielkungiem, bagātiem finansistiem un īpaši ļaužu grupai, kura zem nosaukuma „fermiers généraux” pārņēma valsts nodokļu piedzīšanu un uz valsts un tautas rēķina sakrāja milzu bagātības. Tā līdzēja greznot šīs augstās sabiedrības salonus, guļamistabas, ēdamās telpas, metresu buduarus u. t. t. Šim nolūkam darināja nevien sienu gleznas



Buše. Guloša meitene.

(panneaux), bet arī stāju gleznai allaž piešķīra izcilu dekoratīvu raksturu — bez lielākas nopietnības un dziļāka satura. Antīkus mitoloģiskus sižetus, parku, ganu, komediantu scenas. centās ietērt viegli rotaļīgā galanterijā un saldkārā erotikā, bieži vien piepinot tiem klāt vairāk vai mazāk nerātnus, izlaidīgus un pat piedauzīgus žestus. Jāatzīmē, ka tādām lietām nodevās nevien mazāki gariņi, kā, piem., ciniski erotiskais palaidnis Boduens, bet nereti arī Buše. Lai minam tik viņa sienu gleznas Lui XV met-reses Pompaduras guļamistabā. Bet kāda sabiedrība — tāda māksla. Sabiedrībai, kurai augstākā devīze bij „skaiti par zudušu katru dienu, kuru tu neesi pavadījis priekā”, vai atkal „pēc mums kaut

grēku plūdi", taču nebij un nevarēja būt citādas nozīmes mākslai, kā tikai tāda, kas veicina šīs grimstošās sabiedrības baudu kāri un izsmalcina viņu pārņemušo specifisko dekadences erotiku.

Erotika ir šai laikmetā augstākās sabiedrības lozungs, erotika ir arī rokoko mākslas sauciens. Tādēļ jāatzīst, ka kādam mākslas vēsturniekam bij lielā mērā taisnība, kad tas franču rokoko vēsturi apzīmēja par erotikas vēsturi šai „siècle absolument corrompu”.

Šis rokoko mākslas nemoraliskais jeb vismaz moraliski problematisks raksturs kopā ar viņas pārāk ciešo saistīšanos ar 18. g. s. satrunējušo un palaidnīgo aristokratiju mums pietiekoši izskaidro to bardzību, ar kādu vēlākās paaudzes, kuras dibināti vai nedibināti nostājās tikumības sargu lomā, nosodīja šo rokoko mākslu. Lieta nogāja pat tiktāl, ka revolūcijas laikā un arī ilgi pēc revolūcijas noliedza nelaimīgajam rokoko katru mākslas vērtību, piešķirot tam interesi tikai par tik, par cik tas „dod liecību par nožēlojamā atmiņā palikušā Lui XV gadu simteņa franču garu” (kāda Šveices mākslas vēsturnieka izteiciens). Bij jāgaida līdz 19. g. s. vidum, lai, pateicoties objektīvākai kritikai un galvenā kārtā brāļiem Gonkuriem, rokoko māksla tiktu atkal rehabilitēta.

Patiesām tīri jābrīnas, ka ar nedaudz izņēmumiem (Delakrua u. c.) tik ilgi negribēja ieraudzīt tās lielās vērtības, kādas no mākslas tehnikas un estētikas viedokļa ienesis rokoko mākslas vēsturē. Kā arī nespriestu par rokoko, tomēr nenoliedzams tas, ka rokoko var uzrādīt lielus gleznotājus, kuri stādami blakus vislabākiem glezniecības vēsturē. Pietiktu jau tikai ar rokoko glezniecības nodibinātāju un tās tipiskāko un dižāko reprezentantu — *Antuanu Vato* (Watteau) — šo sirdī melancholisko un drūmo, bet gleznās jautro un rožaino poetu — lai rokoko glezniecība ieietu kā spilgta, neizdzēšama lapa glezniecības vēsturē. Savos darbos, pēc satura gan rotaļīgos, fantastiski nerealos, vieglos un



A. Vato: Brokastis zaļumos (Brīvdabā).



Fragonars. Laimīgs brīdis pie šūpolēm.

pat vieglprātīgos — tāds bij laika gars — šinīs „ceļojumos uz mīlas salu“, „mīlas svētkos“, „parku priekos“, „galantos randiņos“, visāda veida „dekameronos“, kas norisinas pasakainos dārzos ar terasēm, dīķiem, statujām un strūklakām, lielais meistars ar savu graciozo otu īpatnēji atjaunojis izdzisušās Rubensa kolorisma tradīcijas, devis jaunas un oriģinālas gleznieciskas vērtības, kuras jo lielā mērā sekmējušas 19. g. s. glezniecību (Delakrua, Renuars u. c.).

No tīri gleznieciskā viedokļa skatoties, ievērojami meistari bij arī abi Vato mācekļi — *Lankre* un *Pate*, lai gan pie viņiem jau sāk manami parādīties moraliski irstošās sabiedrības sekas. Viņu gleznās gleznieciskās vērtības brīžiem tiek atvietotas ar banālām pikanterijām un paprastiem jokiem. Vato, pateicoties sava ģenija individualām īpašībām, vēl spēja noturēties savā mākslā poetiskos augstumos, neraugoties uz visu pavaldonības laikmeta (*Régence*) zaķi, kad pēc kāda mākslas vēsturnieka izteiciena „augstākās dāmas, lai atriebtos par Lui XIV Versaļas stingro etiķeti, piedzērās kā tirgus bābas, smēķēja, vēma, dziedāja neķītras zaldātu dziesmas“ (C. Mauclair).

Bet lieta top arvien ļaunāka tiklab valdošā sabiedrībā, kā arī literatūrā un mākslā. Poetiski apgarotā erotika — kāda tā bij pie Vato — nonāk līdz jēlai erotomanijai. Piedauzīgais nomāc estetisko. Priaps padzen mūzas un sapulcina kurtizanes.

Tas ir politikā Pompaduras, mākslā *Buše* laikmets ap 18. g. s. vidū. Lai gan stingrais *Didro* bargi nosodīja *Buše* „nepieklājīgās un banālās marionetes“ — tas ir un paliek rokoko laikmeta raksturīgs meistars.

Un beidzot *Fragonars*, šis pēdējais lielais rokoko mohikanis, kurš pārdzīvoja revolūcijas vētras un pieredzēja imperijas nodibināšanos. Par viņu kāds dzejnieks izsaucās:

„Avec tes clairs pinceaux trempés dans du soleil
Tu survis le dernier, cher Frago!..“



Sardens. Jauneklis ar spēļu kārtīm.

Patiešām ar viņa „saulē mērkto otu”, šis brīnišķais kolorists — lielākais pēc Vato un Šardena visā gadusimtenī — liks pat vistingrākam moralistam, ja vien tam ir mākslas gaume, aizmirst vai vismaz piedot viņa „nedarbus” ar viņa divdomīgām un pikantām glezniņām — visām šīm „Hasards heureux de l'Escarpolette”, „La chemise enlevée”, „Gimblette” u. t. t. — kuras — būsim atklāti — bija gan gluži garšīgas pašam jovialajam autoram, bet kuras — viņam par attaisnojumu — prasīja no viņa galantā sabiedrība, kas algoja mākslu un veidoja to pēc savām iegribām.

* *

*

Divējāda veida cēloņi veda rokoko pie bankrota: pirmkārt, viņa nesaraujamās saites ar grimstošu sabiedrību, un, otrkārt, viņa tīri mākslinieciskā pagrimšana — kā sekas no šīm saitēm. Jāatzīst, ka Lemuana un Buše skolas pēdējie pārstāvji — Vensans, Noel Halle, Bertelemi, Lebute u. c. nāk viens vājāks par otru. Pa lielākai daļai viņu darbos konstatējama bāla mazasinība, neīsta izteiksme, manierīga kompozīcija.

Bez tam — un tas galvenākais — šai mākslai radās arvien pieaugoša opozīcija, nevien literatūrā, bet arī pašā mākslā. Līdzās aristokratiskajam rokoko bij radusies jauna pilsoniska māksla, kas varēja pretendēt uz plašāku tautas masu izpratni un atziņu. Tā bij atmetusi pie malas rokoko iemīļotos sižetus — visus šos „fêtes galantes”, „bals champêtres”, laiski saldkārīgās pastorales, pikantos momentus un tml. Radās gleznas, kurās mākslinieks pauda pilsonisku morali, cildināja pilsoniskus tikumus, rādīja mierīgu ģimenes dzīvi ar viņas ikdienišķām rūpēm, ražīgu darbu un pieticīgu mājību. It īpaši Šardens augsti stādams gleznieciskā ziņā kā šī pilsoniskā žanra meistars. Viņa „amusements de la vie privée” tuvojās labākiem 17. g. s. holandiešiem, tiklab pēc satura, kā arī pēc mākslinieciskās izjūtas un formas. Jāsaka gan, ka šis smalkais, ar lielu glezniecisku instinktu apveltītais meistars diemžēl

pagāja 18. g. s. puslīdz nepamanīts. Tas, bez šaubām, tādēļ, ka īstai glezniecībai, kura grib un var rīkoties tikai ar smalki uztvertām krāsu un toņu vērtībām un dziļi izjustu parādību pasauli, nebij vietas laikmetā, kas prasīja vai nu juteklisku kairinājumu vai salkanu sentimentalitati, vai teatralu patosu. Šardens nāca cienā tikai 19. g. s., kad glezniecībā atkal radās tās pašas koloristiskās problēmas, kuras ar tādiem panākumiem risināja Vermera un Pitera de Hoga pēcnācējs 18. g. s. Francijā.

Bet par to jo skaļāku slavu guva otrs pilsoniskā žanra gleznotājs — Grezs. Tam gan bij mazāk glezniecisku spēju nekā Šardenam, bet par to tam bij papildnam sentimentalitates un patosa. Sentimentalitātē pilsoniskā atmoda ieraudzīja pretindi rokoko bezjūtībai un dvēseles tukšumam, patosā — enerģiju un spēku. Bet galvenais Greza ierocis bij *glezna, kas sludina morali*. Arī Šardena gleznas bij moraliskas. Bet tās šo morali drīzāk izpauđa nekā sludināja. Šardens bij *moralisks*, bet Grezs bij *moralizētājs*. Mums tagad liekas šī Greza morale, kurai veltītas gandrīz visas viņa lielākās kompozīcijas, diezgan banāla un nepanesami uzbāzīga. Tomēr neaizmirsīsim, ka Grezs ar savām moraliskām gleznām jeb gleznoto morali uzstājās gadusimtenī, kuru mēdz saukt par „siècle absolument corrompu”, laikmetā, kad godīgā pilsonība uzstājās morales vārdā pret netikumisko galmu un aristokrātiju.

Par Grezu jūsmoja godīgā pilsonība, jūsmoja apgaismes filozofi (Didro), jūsmoja — cik savādi tas arī neizliktos — baudās nogurusī aristokrātija, kura pēc iztukšotā prieku kausa vēl vecuma dienās, lietojot kāda rakstnieka izteicienu, sajuta tiklību vēl kā „*raffinement du libertinage*”. Greza cienītājiem no šīs pēdējās kategorijas jūsma bija totiesu jo vieglāka un tīkamāka, tāpēc ka Greza moraliskās gleznās bij savdabīgs maisījums, tā sakot, no „svētuma un grēka”. Uz to jau norādīja savā laikā Konkuri grāmatā par 18. g. s. mākslu. Konkuri nemīlēja Grezu un, teiksim, varēja būt partejiski. Bet to pašu atrod arī mākslas vēsturnieks Šarls

Blans, kurš to ļoti milēja. Viņš raksta: „Viņa (t. i. Greza) ģenija noslēpums pastāvēja iekš tā, ka viņš vienmēr lietas izrīkoja tā, lai nekā nezaudētu ne saldkāre, ne morale.” Cīnīdamies pret rokoko, Grezs tomēr nespēja atbrīvoties no rokoko šarma, un tāpēc, gluži tāpat kā Sv. Antonijam, viņam vissirsnīgākās lūgšanās rādījās kairinoši tēli.

* *

*

Rokoko kungu jeb — kā mēs būtu teikuši gadus 50 atpakaļ — „bizmaņu” mākslai, kaut arī sakurtējušai un saburbējušai, lielāku ļaunumu neatnesa ne Šardens ar savām holandiski gleznainām iekšsainēm un klusām dabām, ne arī Grezs ar saviem patetiskiem morales sprediķiem — ar visiem šiem „L'accordée de village”, „La malédiction paternelle”, „Le fils ingrat”, „Le fils puni”, „La mère bien-aimée”, ar savām meitiņām pie sasistām krūzītēm, mirušiem putniņiem, zaudētām nevainībām. Vajadzēja nākt stiprākam belzienam. Un tas nāca. Davids bij tas, kas ar savu klasicismu nogrūda kapā pusdzīvo rokoko mironi. Tas viņam varbūt tik ātri nebūtu izdevies, ja viņam nebūtu nākuši palīgā socialie un politiskie apstākļi, lielās katastrofas tuvošanās, kura novirzīja mākslā ļaužu prātus taisni pa to ceļu, kādu mākslai bij nospraudis Davids.

Būtu aplami domāt, ka Davids šo klasicismu izgudrojis vai atradis. Francija jau bij pieredzējusi renesanses klasicismu 16. g. s., kā arī *Pusena* un *Lebrena* klasicismu 17. g. s. Tā tad zīmējoties uz Davidu, runa varētu būt tikai par trešo klasicisma veidu Francijā. Bet arī te iniciatīva nenāca no Davida. Ap 18. g. s. vidu Eiropā gaiss bij piesātināts ar klasicisma idejām. Vācijā 1764. g. iznāk *Vinkelmaņa* ievērojamā grāmata „Geschichte der Kunst des Altertums”; divus gadus vēlāk — 1766. g. *Lesinga* „Laokoon”. Šie darbi saceļ lielu interesi par antikās mākslas jautājumiem arī ārpus Vācijas robežām. Francijā tai pašā laikā grāfs de *Kelis* (Caylus) krāj antikās mākslas atliekas, apraksta un popularizē tās. Tai pašā garā



Pusens. Floras triumfs.

strādā *Katrmers de Kensi* (Quatremère de Quincy), klasicists un vēlākais davidisma teoretīķis. *Košens* (Cochin) raksta par Herkulānumu un tā izrakumiem.

Kad Fragonars atgriezās no Itālijas Parīzē (1761. g.), viņš atrada, ka oficiālās mākslas gaume bij ievērojami grozījusies uz antikas pusi. Izrādījās, ka Akadēmija jau ilgi pirms Davida bij pagriezusi savus skatus uz seno Romu un Grieķiju. 1762. g. konkursa sižeti bij glezniecībā „Sokrata nāve”, tēlniecībā „Germanika nāve”. Tai laikā jaunieceltais prof. *Vjens* (vēlākais Davida skolotājs) sniedza mācības, kurās izpaudās Vinkelmaņa un toreiz pazīstamā antikas popularizatora Bartelemi („Voyage du jeune Anacharsis en Grèce” autora) idejas, kā arī studijas par Herkulānuma un Pompeju izrakumiem. Arī oficiālo pasūtījumu tematos bībele,

mitoloģija un pastorales bij atbīdītas pie malas. Tai vietā nāca epizodes no antikās vēstures (galvenā kārtā romiešu), kā, piem., „Augusts slēdz Janusa templi“, „Trajana taisnība“, „Marka Aurēlija augstsirdība“ u. t. t.

Kas attiecas uz pašu Davidu, tad jāsaka, ka ar augšā minētām ideoloģijas maiņām viņam gan bij sagatavots ceļš, bet Davids vēl no sākuma to nesaprata. Viņa karjeras izejas punkts bij vecais Buše stils, drusku apvaldīts, pateicoties viņa skolotāja Vjena antikas gudrībai un arī paša Dāvida nopietnībai. To rāda lielā mērā arī viņa pirmais konkursa darbs 1771. g. „Minerve et Mars“ (Luvrā), kurā redzami daudzi atvēsināti Buše elementi — graciozā Minerva, saldi piemīlīgā sieviete ar amoriem zili-rožainos mākoņos, patetiski dramatiskais Marss, rokoko aksesuari un draperijas u. t. t.

Bez šaubām, šai pašā Buše stilā būs darinātas arī dekorācijas, kuras Fragonars, pēc nesaskaņām ar Gimaru, nodeva atbeigt Davidam dejotājas skaistajā mājā. Arī gleznā „Les Amours de Páris et d'Hélène“ (1788. g.) — šai vienīgā gleznā, kur vēlākais skarbaiss stoicisma tikumu apdziedātājs pieskāries maigākām mīlas stīgām — stipri vien vēl izjūtama rokoko ietekme, it īpaši abās figurās (formu elegance, seksualisms u. t. t.), lai gan apkārtne ieturēta stingri saprastas antikas gaumē.

Davids bij tik pārliecināts par iemīto teku pareizību, ka pēc prēmijas saņemšanas, braukdams uz Romu (1775. g.), izteicās saviem draugiem: „Antika mani neaizvilinās, tai trūkst mājiņa un kustību.“ „Ak!“ — sakarā ar šo izteicienu izsaucās viņa biografs un vēsturnieks Šarls Sonje (Saunier) — „taisni šis mājiņa un kustību trūkums aizraus Davidu pāri visām robežām.“

Tā tas arī notika.

Pa nedaudziem Romā pavadītiem gadiem Davids galīgi pārņāva saites ar kustīgo un jautro rokoko un tā aizrāvās zem Vinkelmaņa un citu klasicistu teoriju iespaيدا no antiko statuju un



Davids. Horaciju zvērists.

cilņu līdzsvarotā miera, no Boloņas meistarū (Karači, Domenikino, Albano u. c.) formālā lietišķuma, ka 1780. g., atbraucis atpakaļ Parīzē, viņš jutās pilnīgi nobriedis savai mākslas reformatora misijai.

Te sākās Davida klasicisms, kas savu uguns pārbaudi dabūja 1781. g. ar jau minēto gleznu „Belizarijs“.

Aplūkosim īsumā Davida klasicisma pamatprincipus, kādi tie izveidojās gadu desmitā pirms revolūcijas. Visumā tie bij apmēram tādi paši, kādus, izejot no antikās mākslas, bij uzstādījis Vinkelmanis. Tie dibinājās uz teorijas par *ideālo skaistumu*, pēc kura jācenšas katram īstam māksliniekam. Un šo ideālo skaistumu, proti, bij atraduši vairāk kā 2000 gadus atpakaļ grieķi, iemiesojuši savos nemirstīgajos mākslas darbos, no kuriem lielākā daļa gan aizgājuši

bojā, bet daudzi uzglabājušies vairāk vai mazāk nebojātā veidā līdz mūsu dienām. Visu vēlāko laiku un arī mūsu laiku mākslinieku uzdevums tad nu ir studēt pēc šiem darbiem šo ideālo skaistumu un pēc šīm studijām darināt savus pašu darbus. Pēc mazdēla Žila Davida vārdiem, Davids proklamējis: „Antika joprojām ir mūslaiku gleznotāju lielā skola un avots, kurā tie var smelties savas mākslas skaistumus. Mēs cenšamies darīt tā, kā to darijuši antikie mākslinieki savas uztveres ģenijā, savā zīmējuma skaidrībā, savu figuru izteiksmē un savu formu gracijā.”

Tikai gleznotājiem lielā nelaime tā, ka ļoti maz kas palicis no antikās glezniecības. Viss antikaiss mantojums mākslā ir gandrīz vienīgi skulpturāls. Un ja nu iet runa par antikas „ideālo skaistumu”, tad jāpatur prātā, ka tas ir vienīgi skulpturāls skaistums, kas nekad nav bijis un nevar būt identisks ar glezniecisko skaistumu, ja arī vispār būtu pareizs ieskats par vienu vienīgu ideālu skaistumu visiem laikiem un apstākļiem.

Iznāca, ka Davids ar savu antikas „ideālo skaistumu” nodibināja skulpturālu glezniecību, kuras principi pilnā mērā saskanēja ar Vinkelmaņa un citu klasicistu teorijām. Vinkelmanis teica: „Kas iztaisa glezņas vērtību, nav vis kolorīts, gaisma un ēna, bet konturu diženība.” Un arī Davids — pēc Sonje apliecinājuma — izteicies: „Ko nozīmē īstenība, ja tikai uzstāja ir diža. Senie mākslinieki nojauda īsto skaistumu, viņu statujas mums to pārnēs. Modernās mākslas pēdējais vārds lai būtu šī skaistuma elementu izmantošana.”

Ar to glezniecība tika nostādīta atkarībā no antikās tēlniecības. Pie tam ne vislabākās. Lieta tā, ka Davida laikā bij pazīstama vienīgi grieķu dekadences jeb tā sauktā hellenistiskā perioda tēlniecība, kuras ievērojamākie paraugi ir „Belvedera Apolons” un „Laokoons”. Tikai 1816. gadā lords Ildžīns (Elgin) pārveda uz Londonu Partenona marmorus. Tikai vēlāk Atēnu akropola, Delfu un Olimpijas izrakumi atsedza grieķu mākslas īsto

seju. Arī pats Davids, kad tas vecuma dienās bij iepazinies ar šiem grieķu mākslas pieminekļiem, ar nožēlu izsaucies: „Ak, ja es varētu sākt no gala savas studijas! Es ietu tieši pretim mērķim, tagad, kad antika ir labāki pazīstama.”

Mēs nezinam, kāda būtu bijusi Davida māksla, ja tam jau no paša sākuma būtu bijuši pieejami Partenona un citi Perikla laikmeta grieķu mākslas pieminekļi. Bet to gan var puslīdz droši teikt, ka tādēļ Davida mākslas vispārīgais raksturs nebūtu ne par matu grozijies. Tās izejas punkts joprojām būtu bijis grieķu archeoloģija, tikai cēlākā, dižākā veidā, un Davids joprojām būtu gājis, kā viņš saka, „tieši pretim mērķim”, t. i. antikas „ideālajam skaistumam”.

Šī aizraušanās no antikas un viņas „ideālā skaistuma” top pie Davida ar katru jaunu gleznu arvien lielāka, līdz beidzot izvēršas par īstu maniju. Tā, piem., sakarā ar savu lielo gleznu „Sabinietes” (Luvrā) gadusimteņa beigās, Davids sniedz šādu neparastu, mazliet komisku deklarāciju: „Darinot šo gleznu, mans nolūks bij gleznot antikos tikumus ar tādu rūpību, lai grieķi un romieši, redzēdami manu darbu, nebūtu atraduši to svešu savām parašām.” Te jau runa sāk iet nevis vairs par klasisko stilu, bet par autentiskiem antikas darbiem! Sižeti antiki, uztvere antika, izjūta un tikumi antiki, forma antika — ar vārdu sakot, Grieķija un Roma 18. g. s. beigās!

Kādi tad nu bij rezultāti šai antikai „vēstures glezniecībai”?

Paturēdams prātā galvenā kārtā grieķu statujas un cilvēkus kā grieķu skaistuma ideāla iemiesotājus, Davids savās vēstures gleznās pārnesa uz glezniecību tai svešus tēlniecības likumus. Vispirms zīmējoties uz kustībām. Lai gan grieķu tēlniecībā kustības nav svešas, tomēr tām piemīt savdabīgs statuārs raksturs. Valdošā īpašība ir un paliek tā sauktais „klasiskais miers”, kas izpaužas arī pat tik „kustīgā” darbā, kāds ir „Laokoona” grupa, vai arī Borgēzas cīkstonis. Ja šādu kustību pārnes uz gleznu, tā top nekus-

tīga. Tā tas ir ar Davida vēstures gleznām, sākot ar „Horacijiem” un beidzot ar „Leonidu”. Aplūkojot tās — it īpaši „Sabinietes” — paliek zinams momenta fotografijas vai — kas vēl sliktāki — senāk tik parasto „dzīvo bilžu” teatraliskais iespaids. Savā nesamierināmā naidā pret 18. g. s. Davids bij piemirsis izraidīt teatralisko garu. Un tad nu notika, — izteicoties ar Dāvida mākslas vēsturnieka Rozentāla vārdiem — ka 18. g. s. operas skatu vietā stājās trāģedijas skati. Arī pats Davids gluži labi nojauca, ka viņa statuarā glezniecība nav savienojama ar stipriem kustības elementiem. Sakarā ar „Leonidu” (1815.) viņš izsakas: „Es gribu mēģināt mest pie malas šīs kustības, šīs teatra izteiksmes, kurām modernie devuši ekspresīvās glezniecības nosaukumu. Sekojot antikas māksliniekiem, kuri prata vienmēr izvēlēties momentu priekš vai pēc lielās krīzes, es rādīšu Leonidu un viņa kareivjus mierīgus priekš kaujas un sev nemirstību sološus.” (Delécluze. „David”.) Neraugoties uz labajiem nodomiem un, varbūt, taisni pateicoties tiem, „Leonids” pieskaitams tām Davida vēstures gleznām, kuras tagad ir vismazāk baudamas.

Bet dzīvas, dabiskas kustības trūkums nebij vienīgais Davida mākslā. Statuarais un līnearais Davida darbos lielā mērā nomāc visu glezniecisko. Gleznodams sava antikā „ideālā skaistuma” formas, Davids aizmirst, ka šīm formām jāatrodas atmosferā. Atmosfera pazūd un viņa skaistās statujas grozas (ja vispār tās grozas) tukšā gaisā. Arī gaismas efekti, kuriem tik liela nozīme pie sižeta gleznieciskā veidojuma, Davidam nekrīt svarā. Tie, lūk, ar savām ēnainām pārejām traucē skaisto līniju konstrukciju un neļauj visā pilnībā parādīties formu skaidrībai. Tādēļ gaismas efekti tiek upurēti un glezna tiek pārklāta ar vienmērīgo un vienmuļīgo darbības gaismu.

Arī krāsai un koloritam Davids nepiegrieza lielu vērību. Viņa paleta bij diezgan nabadzīga — krāsas vulgari vienkāršas un bālas, kuru uzdevums bij drīzāk kolorēt zīmējumu, nekā radīt pat-



Davids. Parids un Helena (vidus daļa).

stāvīgas gleznieciskas harmonijas. Te jāsaka, ka Davida uzvara pār rokoko nāca glezniecībai par ļaunu. Salīdzinot ar Vato un Fragonaru, Davida glezniecība ir liels solis atpakaļ, solis uz neglezniecisko, uz kolorita izskaušanu no glezniecības, kaut arī ideoloģiski reti kad glezniecībai ir bijis līdzīgs iespaids.

* *

*

Ideoloģijai jau priekš Davida, Greza laikmetā, bij svarīga nozīme. Un jāsaka, ka visu sabiedrisku un politisku lūzumu laikmetos māksla gūst ārkārtīgu ideoloģisku nozīmi. Māksla top par sociālās un politiskās propagandas līdzekli. Par tādu kļūst arī Davida māksla.

Neraugoties uz daudziem un bieži ļoti sīkiem Davida biogrāfijas un mākslas iztīrījumiem, mums nav īsti pazīstama Davida politiskā seja īsi pirms revolūcijas. Šķiet, tā nav bijusi sevišķi radikāla un revolucionāra, izņemot, varbūt, viņa naidīgo izturēšanos pret Akademiju, kas sagādājusi daudz sirdēstu un rūgtuma viņa dzīvē. Nav arī jāaizmirst, ka visus viņa šķietami revolucionāros darbus — visus šos „Horacijus” un „Brutus” — ir pasūtījusi Lui XVI valdība, sakarā ar jau agrāk iestājušos antiko aizrautību. Tomēr viena lieta ir Lui XVI ministri, un otra — tauta. Lielajai katastrofai tuvojoties, šī tauta redzēja, ka Davids ar saviem republikaniskās Romas varoņiem, kuri savu personīgo labklājību un eksistenci drošsirdīgi upurēja republikas labā, pareizi atspoguļoja visas tautas jūtas. „Saņemdamā ar aplausiem viņa (t. i. Davida) gleznas — saka mākslas vēsturnieks E. Šeno — tauta aplaudēja pati savam attēlam. Viņš gleznoja tos pašus varoņus, kurus publika stādīja sev par paraugu. Jūsmodama par viņa gleznām, publika nostiprināja pati savas entuziastiskās attiecības pret saviem varoņiem.” „Tādēļ arī saprotams — piemetina Šeno — ka apvērsums mākslā norisinājās tik viegli, jo līdzīgs apvērsums bij norisinājies arī morālē un sabiedriskā iekārtā.”

Klasicisms visā savā parādībā allaž ir bijis pamācošs. Tā skatījās uz mākslu arī Davids. „Zinātnes un mākslas — viņš saka — palīdz publiku audzināt un vest pie labklājības. Tās pušķo tikumu un dara to pievilcīgu mirstīgajiem; tās iedveš šausmas pret noziegumu.” Un vēlāk, revolūcijas laikā: „Īstam patriotam ar visu sirdi jāķeras pie visiem līdzekļiem, lai apgaismotu savus līdzpilsoņus un stādītu visnotaļ viņu acu priekšā varonības un tikuma cēlo dabu.” Un nevien patriotam — pilsonim, bet arī māksliniekam, jo, lūk, „katram no mums jādod tēvijas rīcībā talanti, kādus viņš saņēmis no dabas: ja arī veids ir dažāds, mērķim jābūt vienam un tam pašam”.

Līdzīgi Grezam un viņa iedvesmotājam Didro, Davids prasa no mākslas aktīvas moraliskas vērtības. Starpība tikai tā, ka Greza moralei bij rāms, privats raksturs, turpretim Davids iestājās par augstāku patriotisma un sabiedrības morali. Laiki bij grozījušies. Revolūcija prasīja stiprus pilsoņus nevien privatā, bet arī sabiedriskā un politiskā dzīvē. Un tos savās gleznās deva Davids. Tāpēc arī viņa „Horacijiem”, „Sokratiem” un „Brutiem” bij tik lieli panākumi priekšrevolūcijas periodā, neraugoties uz to, ka visi šie darbi gleznieciskā ziņā tagad uz mums atstāj tik vēsu un pat ledainu iespaidu.

* *

*

Davids ar savām vēstures gleznām bij Plutarcha gleznotājs. Plutarchs tam deva sižetus; Plutarchs tam deva arī republikanisko tikumu paraugus. Savam Plutarcham Davids palika uzticīgs arī līdz mūža beigām. Tomēr Davids nevarēja palikt svešs apkārtējai dzīvei. Laikmets bij brāzmais. Tas ierāva savā mutulī Davidu arī kā mākslinieku, neraugoties uz viņa visu laikmetīgo izslēdzošo mākslas doktrīnu. Papriekš revolūcijas brāzma; vēlāk Napoleona militārā epopeja. Revolūcijas vētrainā norise, kurā Davids jau no paša sākuma atrada sev vietu, tomēr nelika tam aizmirst, ka viņš

ir mākslinieks. „Viņš izlietoja savu iespaidu, lai aizsargātu nacionālo mākslu, viņš centās, lai šī māksla iespiestos revolucionarajā dzīvē, un pielietodams to jauniem objektiem, viņš atjaunoja savu paša ģeniju.” (L. Rosenthal, David.) Revolūcija arī pieņēma Davida stilu — „šo vīrišķīgo un spēcīgo stilu — kā toreiz teica — vienīgi piemēroto republikaniskiem gleznotājiem.”

Zīmīgi, ka Davida māksla sāka ņemt, vismaz uz laiku, citādu virzienu. Kopš revolūcijas sākuma tanī iestājās manams pagrieziens uz realisma pusi, kaut arī stils paliek joprojām klasiski cēls. Viņam rodas ideja „būt lielam, spēcīgam un episkam, kopējot realitāti, bez piedevām un noklusējumiem” (Rosenthal). „Atstāts pats sev — saka Rozentāls — viņš būtu mūžīgi, kā mūks savā klostera krātiņā, apspiedis savu temperamentu. Viņš būtu, tāpat kā tas to darija no 1781. g. līdz 1789. g., katru gadu pievienojis vienu antiku audeklu otram. Apstākļi viņam bij, neraugoties uz viņu pašu, labvēlīgi; tie to spieda iziet no savas darbnīcas, stā-



Davids. Portrets.



Davids. Tirdziniece.



Davids. Marata nāve.

ties sakaros ar saviem laika biedriem." Līdz ar to durvis pašas no sevis pavērās uz dzīves īstenību, un šī pēdējā iezagās Davida darbos, par spīti visām klasicisma doktrinām.

Davida radošais mākslas darbs revolucijas gados gan nebij sevišķi bagātīgs (politika un praktiskie uzdevumi aprija lielāko daļu viņa enerģijas). Saskaitamas 3—4 lielākas kompozīcijas: „Zvērasts bumbas spēļu namā” (1791.), „Lepelletje nogalināšana” (1793.), „Marata nāve” (1793.) un „Mirstošais Bara” (1794.). No šiem

darbiem pilnīgi pabeigtā veidā uzglabāties tikai „Marats” (Briseles muzejā). Lielā kompozīcija „Bumbas namā”, kurā sapulcināti dramatiskā skatā vairāki simti, pa lielai daļai portretizētu Nacionālsapulces locekļu, palika negleznota — revolūcijas straujā notikumu gaita to nobīdīja no dienas kārtības. Palicis pāri tikai sīki izstrādāts zīmējums un, ja nemaldamies, arī kāds grebums. „Lepelletje nogalināšanu” Lepelletje pēcnācēji vēlāk, jādūmā Restaurācijas laikā, iznīcinājuši. Arī no šī darba palicis pāri tikai kāds bojāts grebums. Kas attiecas uz „Bara” (Aviņonas muzejā), tad tas palicis nepabeigts, lai gan, pēc kritikas gandrīz vienbalsīga atzinuma darbs tamdēļ nav daudz zaudējis. Varbūt tas pat šo to ieguvis. Tas palicis svaigāks, intimāks. Katrā ziņā arī šādā veidā šī glezna ir dziļi un poetiski izjusts darbs. Varbūt jūsmīgākais un arī maigākais no Davida darbiem. „Nekad — saka Sonje — Davida zīmējums nav bijis tik skaidrs un elegants.”

Arī Marata traģedija iedvesmoja Davidu spēcīgai gleznai, kura vienmēr būs Briseles muzeja lepnums, jo tā neapšaubami ir viens no ievērojamākiem modernās glezniecības meistardarbiem, kas pašķir jaunu ceļu un ved taisnā līnijā caur Žeriko (Géricault) uz Kurbe. „Reti kad mākslinieks bijis tik izteiksmīgs ar tik maz līdzekļiem” (Sonje). Arī pats Davids skaitījis „Maratu” un „Lepelletje” par diviem saviem labākiem darbiem. Tāpat augsti vērtējams viens otrs no šī laikmeta mazākiem audekļiem, piem., Lionas muzeja „La Maraichère” (1795.) — tipiska revolūcijas tirgus sieva, ar viņas lepno pozu un iznīcinošo skatu — īsta sankilotu ķēniņiene, kas plaši formētā realismā ir zīmīgs eksemplars laikmeta gleznu galerijā.

Kas visām šīm gleznām piešķir izcilu vietu Davida mākslā, ir atkāpšanās no viņa tradicionālajiem principiem, kuri padarīja gan viņa mākslu saprātīgu un loģisku, bet bezjūtīgu un stindzīgu. „Mākslu ģenijam — tā mēdza izteikties pats Davids — jāņem par

vadoni nekas cits, kā tikai prāta lāpa..." Bet revolūcijas gleznās Davids padevās augstā mērā saviem impulsiem, savam temperamentam, savai izjūtai. Tādēļ tās arī runāja nevien skatītāju prātam, bet arī jūtām.

Tādējādi revolūcija draudēja pārgrozīt Davida mākslas raksturu. Bet tā draudēja arī kļūt liktenīga pašam māksliniekam. Davids bij pārāk cieši saistījies ar valdošo Robespjera grupu, kura ar laiku nonāca bezdibēņa malā. Vēl dienu pirms 9. termidora, kad Robespjers jakobiniešu klubā turēja runu, norādīdams uz draudošo stāvokli, Davids dedzīgi izsaucās: „Maksimilian, mēs dzersim kopā indes kausu, ja būs vajadzīgs!” Šo indes kausu viņam gan nenācās tukšot kopā ar Robespjeru. Bet par mata platumu tam būtu bijis jānoliek reizē ar Robespjeru galva zem gilotinas naža. Tikai nejaušs gadījums to izglāba. Un kad termidora vētras bij pārskrējušas, Davids tika vaļā ar neilgu cietumu un vairāk vai mazāk jūtāmām vajāšanām.

Laikmets bij grozījies. Davids novirzījās no politikas un piegriezās atkal vienīgi mākslai. Viņš steidzīgi atjaunoja savu klasicisma doktrīnu, kurā revolūcija, tāpat kā dažā labā citā lietā, bij ienesusi sajukumu. Davida klasicisms top vēl stingrāks un burtiskāks nekā pirms revolūcijas. Tas vērojams jau pie viņa lielās gleznas „Sabinietes”, kuru viņš darināja direktorijas laikā un nobeidza ap 1800. gadu. Visi tie gleznieciskie defekti, kuri rodas, ja glezniecību darina izejot no antikās tēlniecības principiem un paraugiem, konstatējami pastiprinātā mērā šai gleznā. Gleznai trūkst brīvu kustību — tās skulpturali sastingušas, pie tam klasiski šabloniskas — trūkst atmosferas un gaisa perspektivas, bet galvenais trūkst krāsas, kuras loma degradēta līdz formu un konturu kolorējumam. Daudz, kas tur ir, ir nemotivēts un smieklīgs, kā, piem., kailās figūras uz kaujas lauka ar bruņu cepurēm galvā un vairogiem un šķēpiem rokās. Un viss tas aiz tā dogmatiskā iemesla, ka arī grieķu statujas, kurās iemiesots „ideālais skaistums”, bijušas

pa lielākai daļai kailas, ja daudz, tad ar viņu stāvoklim attiecīgiem atributiem. — Gluži tas pats sakams arī par Davida nākošo lielāko kompozīciju — „Leonids pie Termopilām”, kuru viņš darināja dažādos laikmetos līdz pat Burboņu restaurācijai.

Arī Napoleona laikā Davids nepalika privāta mākslinieka stāvoklī. Gudrais Napoleons, kāpdams uz augšu, saprata gluži labi, ko nozīmē dabūt savā pusē tik izcilu mākslinieku. Jau 1796. g., kad revolūcijas mākslinieku sāka nikni apdraudēt rojalistiskā jaunatne, ģenerālis Bonaparts sagādāja tam patvērumu pie savas armijas Itālijā. Kļuvis par pirmo konsulu 1800. g. Bonaparts piedāvāja viņam dažādus amatus mākslas nozarē, starp citu arī „valdības gleznotāja” titulu. Davids to noraidīja, taču laikam šaubīdamies par stāvokļa stabilitāti un baidīdamies par jaunām iespējamām nepatīkšanām. Bet 1804. g., otrā dienā pēc Napoleona kronēšanas, Davids pieņēma viņam piedāvāto „imperatora pirmā gleznotāja” godu. Tādējādi Davids kļuva atkal par augstāko vīru Francijas mākslā, lai gan Napoleons sargājās viņam piešķirt visas tās kompetences, uz kādām viņš bij cerējis.

Davida uzdevums tagad bij līdzēt Napoleona glorifikācijai, tāpat kā senāk viņš bij līdzējis revolūcijas slavināšanai. Tagad viņa varonis bij Napoleons, tāpat kā revolūcijas laikā — Marats. Pats par sevi saprotams, ka viņa jaunais stāvoklis viņu lielā mērā atrāva no iemīļotā Plutarcha, no romiešiem, sabiniešiem, Leonīdiem u. t. t. Imperija atkal atgriezta Davidu pie realitātes, kaut arī citādas nekā revolūcijas laikos. Šinī laikā radās uz Napoleona pasūtījumu milzīgā „Sacre” (kronēšanas ceremonija) un „La distribution des Aigles” (karogu izdalīšana) — divas laikmeta gleznas, kuras tomēr nav vienādi augsti stādamas. „Kronēšanai” nenoliedzamas gleznieciskas vērtības, kādas pie Davida nāk reti priekšā, kaut arī būs mazliet pārspīlēts Žeriko novērtējums, ka gleznas labā puse ir „belle comme Rubens”. Arī grupu sakārtojums un atsevišķo personu pozas dabiskas. Šo īpašību trūkst „Karogu izda-



David's. Napoleona kronēšana.

līšanai". Gleznas kustības un žesti nedabiski un kliecsoši. Parādas antiko statuju pozas. Arī kolorīts nestāv „Kronēšanas” augstumos. Glezna negūst arī tādus panākumus.

Napoleona ēras beigās Dāvids vairs nedabū oficiālus pasūtījumus. Viņš atgriežas pie sava pārtrauktā „Leonida” un strādā pie tā līdz Napoleona krišanai.

* *

*

Restaurācija nesa Davidam jaunus pārbaudījumus. Lui XVIII varbūt gan vēl būtu piedēvis Davidam revolūcijas „grēkus”, ieskaitot arī balsošanu par ķēniņa nāvi. Bet tad nāca tā sauktās 100 dienas resp. izraidītā Napoleona atgriešanās uz 100 dienām Francijā. Davids nekavējoties pieslēgās savam varonim un parakstīja arī aktu par Burboņu galīgu padzīšanu. Ar to pietika, lai pēc šīs īsās epizodes un Napoleona otrkārtējās izraidīšanas arī Davida palikšana Francijā kļūtu neiespējama. Kopā ar citiem Napoleona piekritējiem viņam bij jādodas trimdā. Tas izvēlējās Briseli, uz kurieni arī pārcēlās 1816. gadā, atstādams savu darbnīcu un darbus sava uzticamākā mācekļa Gro (Gros) pārziņā.

Pēc iekārtošanās Briselē Davids top arvien konservatīvāks savos mākslas jēdzienos un principos. Pārbaudāms visu savu karjeru kopš 1789. g., viņš tagad nožēloja vairākkārtīgās aizrautības, kas viņu novilkušas no „lielās mākslas” (Rosenthal). Atsvabinājies no politiskām un oficiālām burzmām, viņš tagad ar īstu fanatismu cenšas nodoties šai „lielajai mākslai”, kādu viņš to iedomājies.

Tomēr viņa pēdējās „lielās mākslas” kompozīcijas, kurās atkārtojas dažādās variācijās antikās vēstures un mitoloģijas temati, — visas šīs „L'Amour quittant Psyché”, „Télémaque et Eucharis”, „La Colère d'Achille” — rāda neapšaubamu atslābi un atslīdi. Dzīvodams Beļģijā — šai Rubensa un citu lielo flāmu koloristu zemē — arī Davids uz vecuma dienām bij iedomājies tapt par krāsu



Davids. Rekamje kdzes portrets.

meistaru. „Ja man būtu bijusi laime — raksta 1817. g. lielais klasicists — agrāk nokļūt šai zemē, es domāju, ka es būtu ticis par koloristu.” Bet tas bij malds. Par koloristu netiek — par koloristu piedzimst. Kam nav šo iedzimto kolorista spēju — tas arī tās neiegūs, neraugoties uz visām pūlēm. Davidam tādu nebij, un tādēļ arī viņa pūles šai virzienā varēja novest tikai pie pārpratumiem un paradoksiem. Ir taču zinams, ka Dāvids visu mūžu sajuta dziļu cieņu pret lielo koloristu Rubensu. Bet no tā nekas neiznāca, izņemot pavājas Rubensa koloristiskas pazīmes Davida darba dažādos periodos, kā, piem., pirms Romas brauciena, īsi pirms revolūcijas, kad viņš gleznoja „Paridu un Helenu”, Napoleona laikā — pie „Sacre” un beidzot — Briselē. Viņš gan mēģina būt gaišs un krāsains savos pēdējos darbos, bet rezultāts tas, ka taisni šie viņa

darbi ir pilnīgi nepieņemami. Sevišķi viņa pēdējā lielā mitoloģiskā glezna Briseles muzejā — „Mars et Vénus” (1824.) nebaudama taisni galvenā kārtā šo „koloristisko” centienu dēļ. Jau toreizējais mākslas kritiķis un vēlākais politiķis Tjers ar nepatiku rakstīja par šīs gleznas „afektēto caurspīdīgumu, stiklaino spožumu, nogurdinošo toņu tarkšķi”. Tādēļ Davidam uzliekama daļa atbildības par emaljēti spožo, porcelanisko glezniecību, kas parādījās bieži par piedauzību acīm vēlākos laikos.

* *

*

Mums atliek vēl runāt par Davidu kā *portretistu*. Pats viņš gan nepiešķīra šai savai mākslai lielu nozīmi. Viņš bij tai pārliecībā, ka viņa nemirstīgais pieminēklis ir vēstures gleznas — „Horaciji”, „Sokrats”, „Bruts”, „Sabinietes”. Turpretim „Marats”, „Lepelletje” un „Bara” — patriotiski revolūcijas darbi; „Kronēšana” un „Karogu izdalīšana” — apstākļu gleznas; beidzot, portreti — vienkārši pasūtījuma, maizes un draudzības darbiņi.

Likteņa ironija! Ar saviem „Horacijiem” un „Brutiem” Dāvids mūsu dienās gandrīz aizmirsts mākslas pasaulē un liela meistara slavu paturējis galvenā kārtā ar saviem portretiem, kuriem viņš pats savā laikā piešķīra tik niecīgu nozīmi. Te nebūs nekāda paradoksa, ja ņem vērā, ka savā „lielajā mākslā” Dāvids turējās pie doktrinām, pie pasūtītāju gribas, pie pārejošā, kas nāk un iet, bet savā portretu mākslā viņš dibinājās uz to, kas mākslu dara dzīvu un nepārejošu — uz māksliniecisku iedvesmu, izjūtu un radošu pārdzīvojumu.

Lai gan visi viņa portreti kvalitātes ziņā nav vienādi — ir tādi zem vidusmēra, par kuriem kritiķi brīnas, atrazdami Davida parakstu — tomēr starp daudzajiem Davida portretiem, sākot ar Potocka viņa karjeras sākumā un beidzot ar „Trim Gentas dāmām” šīs karjeras galā, vairāki stādāmi blakus labākam, kas portretā sastopams nevien modernajā, bet arī vecajā glezniecībā.



Žerars. Rekamje kdze.



Žerars. Amors un Psiche.

Dauids tad arī uzskatams par modernās portreta glezniecības nodibinātāju. Viņš atbrīvoja to no 17. g. s. uzpūstā svinīguma un 18. g. s. elegantā krāšņuma. Davida portrets ir vienkāršs, atraisīts no visa nedabiskā un mākslotā — personas individualitātes un iekšējā rakstura izteikums. Ja arī sākuma portretiem vēl piemita rokoko elementi (Potocki, Talland, Pécoul), tad vēlākos, sākot apm. ar 1785. g., kā, piem., marķīzes d'Orvillies, nelaimīgās Salgrenas, Rekamje portretos, pašportretos, revolūcijas vadoņu, Napoleona galminieku, pāvesta Pija, Lavuazje u. t. t. portretos izveidojies pilnīgi patstāvīgs, nepušķots un neglaimojošs stils, kas vēl joprojām tiek izkopts Briseles periodā, kad vecīgā Davida „lielā glezniecība” jau slīd ātrā gaitā uz leju.

Tā Davidam nāca slava taisni no tās puses, no kuras viņš vismazāk to bij gaidījis. XX

* *
*

Ievērojot Davida lielo slavu un ilgo māksliniecisko darbību, nav brīnums, ka viņa skolu gājis cauri liels skaits mācekļu. Žils Davids savā grāmatā par lielo mākslinieku šo skaitu aprēķina uz apm. 450. Lielum lielā daļa no tiem nav nekādā ziņā *veicinoši* ietekmējuši glezniecības turpmāko attīstību. Tādēļ pie tiem neapstāsimies. No ievērojamākiem Davida mācekļiem gleznotājiem minami: *Žirode, Žerars, Gerens, Gro* un *Engrs* (Ingres). Par šo pēdējo mums nāksies runāt citā sakarībā. Kas attiecas uz pārējiem četriem, tad lielākā nozīme no viņiem piešķirama Antuanam Gro. Turpretim citi trīs, vēsturiskā perspektīvā skatoties, ir gājuši ar lielākiem vai mazākiem panākumiem pa Davida iemītām pēdām, neuzrādot lielāku patstāvību, kaut arī tiem savā laikā bijuši spīdoši panākumi un skaļa popularitate.

Žirode bij cilvēks ar smalku kulturu un izglītību, bet gleznotājs viņš bij vājš, neraugoties uz to, ka viņu kādreiz salīdzināja ar Mikelandželo un Rafaelu. Šis pēdējais fakts liecina tikai, uz cik zema līmeņa bij noslīdējis viss gleznieciskais. Viņa citkārt slavētās gleznas: „Le Sommeil d'Endymion“, „Atala au tombeau“, „Déluge“, neatstāj vairs nekādu stiprāku glezniecisku iespaidu. Savas vājās gleznotāja spējas, varbūt, jūta viņš pats. Tādēļ dzīvoja nomaļus. Ilustrēja grieķu un romiešu rakstniekus. Tulkoja viņu darbus. Rakstīja didaktisku poēmu par glezniecību.

Gerens laikam gan būs visgarlaicīgākais no minētās trijotnes. Viņa glezna „Retour de Marcus Sextus“ gan sacēla salonā lielu sajūsmu, kura mums tagad liekas gluži neizprotama, ievērojot šo sastingušo, nedzīvo, glāžaino darbu. Savas dzīves pēdējos 16 gados nav darinājis nevienu gleznu. Par viņu kāds biografs izsakas: „No visiem nodarbošanās veidiem tas, pret kuru viņam bij vismazāk nepatīkas, ja arī ne visstiprākā dziņa, bij glezniecība.“ Ar Gerena liberalo un toleranto raksturu izskaidrojams tas,



Gro. Pašportrets.



Gro. Generalis Furnje Salovēzs.

ka viņa darbnīcu kāds tā laika kritiķis, Deleklizs, varēja uzskatīt par davidisma pretinieka — romantisma šūpuli. Un patiešām, galvenākie vēlākā romantisma vadoņi (Delakrua) gājuši caur Gerena darbnīcu.

Žerars mums paliek atmiņā kā Napoleona uzvaru cildinātājs gleznās („Bataille d'Austerlitz”) un Versaļas „slavas galerijas” papildinātājs. Tomēr viņa stiprā puse — portrets, ar ko iemīļots pie Napoleona galma, sevišķi pie galma dāmām. Vēlāk arī Lui XVIII favorīts. Arī pārējās Eiropas kronētās galvas tam pozējušas. Viņa portretos Restaurācijas laikā atjaunojās atkal vecais ķēnišķīgais stils. Pēc iepriekšējā perioda vienkāršības tie top atkal par svīnīgi izpušķotām reprezentācijas gleznām. Bet Žerars varēja būt arī piemīlīgs un maigs. To rāda viņa intimākie Imperijas un Konsulata portreti, piem., gleznotāja Izabeja, un it īpaši Rekamje kundzes portrets. Ja redz šo Žerara sapņaini sērīgu ilgu pilno dāmu, tad

top saprotams, kāpēc šī kundze deva priekšrocību Žeraram pret Davidu, kas arī bij uzsācis, bet nenobeidzis viņas portretu savā vienkāršā, bet lieliskā stilā. Dāmas bieži dod priekšrocību maigajam pret lielisko...

Pāriesim pie Gro (1771.—1835.). Šis lielais meistars stāv par veselu galvu augstāk par pārējo Davida skolu un dažā ziņā arī par pašu skolotāju. Viņš bij pirmais, kas sakustināja klasicisma glezniecības nostāvējušos un apzaļējušos ūdeņus — deva tiem vaļu un straumi. Tas bij meistars, kas iezvanīja jaunu laikmetu — spēcīgs kolorists, kādu velti meklēt pārējā Davida skolā — vingrs realists, kas ar savu straujumu un vareno kustību izpratni pacēlās līdz Davida skolā nepieredzētam augstumam. Ar šīm divām īpašībām Gro uzskatams par priekšteci tiklab vēlākam romantismam, kā arī realismam. Ne par velti viņu augsti vērtēja tiklab realists Žeriko, kā arī romantiķis Delakrua.

Un savādi! Gro bij uzticīgākais un padevīgākais Davida mācekļis un piekritējs. Davida autoritātei viņš vienmēr piešķīra neapstrīdamu spēku. Kā jau teikts, pēc izraidīšanas Davids aiz šī motiva uzticēja viņam savu darbnīcu, skolu un darbus. Tomēr gleznotāja temperaments un daba ņēma virsroku pār doktrinām un Gro darināja gleznas, kas krāsu un izjūtas ziņā bija par ierosmi Žeriko un Delakrua — Davida mākslas niknākiem pretiniekiem.

Gro mākslas labākais periods sakrīt ar Napoleona laikmetu. Šai laikmetā rodas viņa vērtīgākie un spēcīgākie darbi. Kā citiem šī laikmeta ievērojamākiem gleznotājiem, arī viņam nācās glificēt Napoleona uzvaras gājienus. Bet katrs Gro darbs šai laikmetā gaiši rāda, cik lielā mērā tas pārspēj savus kolegas un pat savu skolotāju. Salīdzinot viņa skaisto „Bonaparte à Arcole” (Luvrā) ar Davida popularo, bet košoritā sauso un neharmonisko, kompozīcijas ziņā stīvo un nedabisko „Bonaparte au Mont Saint-Bernard”, tūliņ redzams, kam dodama priekšroka. Gro Bo-



Gro. Napoleons pie mēra slimniekiem Jafā.

naparts ir glezniecisks, Davida, turpretim, akmeņaini tēlniecisks un stipri līdzinas Falkone Pētera Lielā piemineklim Ļeņingradā.

Tālāk nāk izteismīgā krāsas un kompozīcijas ziņā „Bona-parte visitant les pestiférés de Jaffa” (1804.), kas vēlākiem glez-notājiem (piem., Delakrua) devusi spēcīgas ierosmes. Ar gleznu „Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau” (1807.) Gro aizsniedz savas mākslas attīstībā kulminācijas punktu. Kara posta un šausmu izjūta, plašais stila vēriens, grupu sakārtojums, sniegaini ledainās ainavas īstenība, drūmais, bet toņu bagātais kolorīts — viss tas un vēl vairāk, ko nevar pateikt, dara to par meistar-darbu, ko nevarēja veikt neviens cits no tā laika gleznotājiem. Šo augstumu nespēja vairs aizsniegt arī pats Gro savās citās ba-taliju gleznās („La Bataille des Pyramides”, „La Prise de Madrid”).

Vispār no tā laika Gro mākslā novērojama progresīva at-slīde. Restaurācijas laikā gan vēl pāris lielākos darbos Gro pa-ceļas senākā augstumā, piem., „Le Roi Louis XVIII quittant le château des Tuileries”, par ko rakstīja savā laikā Delakrua, ka „tas ir viens no skaistākiem moderniem darbiem un tas, kas Gro mākslā atgādina visvairāk viņa senākos darbus”.

Bet tad iestājās lūzums uz ļauno pusi un atgriešanās pie ve-cajiem elkiem. Kā smags lietuvēns gulēja vecais Davids ar savu doktrīnu uz daudzsološā Gro mākslinieciskās attīstības. Ar visiem līdzekļiem viņš cenšas no Briseles atvilkt Gro atpakaļ vienīgi pie antikās mākslas un mitoloģijas sižetiem. Šai ziņā raksturīga kāda vēstule, kuru Davids viņam raksta 1820. gadā: „Jūs taču pavairāk mīlat savu mākslu, lai nodotos niekainiem sižetiem, sadzīves glez-nām: vēlākās paaudzes, mans draugs, ir stingrākas... Laiks aiz-tek, un mēs topam veci, un Jūs vēl neesat darinājuši to, ko sauc par vēstures gleznu. Kad jums ir talants un vēl laiks, vai tad jums vienmēr vēl jāgaida? Žigli, žigli, mans draugs, pāršķirstiet savu Plutarchul”



Gro. Napoleons kaujā pie Elavas.

Mums tagad liekas šie bērnišķīgie vārdi vienkārši smieklīgi. Bet Gro ar savu neierobežoto respektu pret Davidu skatījās uz tamlīdzīgām tiradēm, kas nāca no vecā skolotāja mutes, dziļi nopietni. Viņam patiešām likās, ka ar savu nodošanos „niekainiem sižetiem“, bez obligatoriskajām „vēstures gleznām“, viņš savu laiku nositis par velti. Viņš žigli ķērās pie Plutarcha...

Arī vēsturiskās skatuves maiņai, bez šaubām, bij sava nozīme. Slavenā Napoleona ēra piederēja pagātnei. Viss valdzinošais ap Napoleona personu zuda. Lielā epopeja ar saviem grandiozajiem notikumiem, kuri pievilka un tik lielā mērā iedvesmoja mākslinieku, bij izdzīvota. Palika pāri bezkrāsaina, pelēka, nekustīga realitate, bez diženības un patosa. Nav brīnums, ka pēc šāda lūzuma jo lielāku svaru guva pie Gro iemīļotā, trimdā aizdzītā skolotāja atgādinājumi, ka skaistais un patiesais bijis tikai antikā pasaulē. Turpretim šolaiku realitātes nav liela meistara cienīgas.

Un tad nu sekoja gadu pēc gada ar dažādiem nosaukumiem visa tā garlaicīgā un tiklab laikmetam, kā arī paša Gro mākslinieciskai dabai nepiemērotā mitoloģisko gleznojumu virkne, kura galīgi sagandēja lielā meistara tik sekmīgi un daudzsološi uzsāktu un pa lielai daļai veikto mākslas karjeru. Un kad 1835. gadā parādījās viņa „Herkuls un Diomeds“, kur vecmodīgā davidiskā bauslība bij novesta līdz burleskai, jaunā mākslinieku paaudze to sastapa ar negantiem smiekliem. Vecais vīrs zaudēja līdzsvaru un tai pašā gadā noslīcinājās Sēnā.

Bet varbūt Gro trāģedijai bij sarežģītāki motīvi. Ir pamats domāt, ka Gro, stingri turēdamies teorijā pie Davida principiem, bet praksē paļaudamies savam realistiski noskaņotam gleznieciskam temperamentam, nekad nav skaidri apzinājies tās konsekvences, pie kādām veda viņa māksla. Un kad šīs konsekvences kļuva redzamas jaunajās mākslas strāvās, kuras palika arvien draudošākas davidisma stingri izkoptajai sistēmai, teorijā līdz galam uzticīgā davidista dvēselē varēja rasties konflikts ar traģiskām sekām.



Pridons. Psiches aizvešana.

Tomēr ne lielā meistara bēdīgais gals, ne arī viņa maldīšanās pa Davida tuksnesi mūža otrā pusē neiznīcināja to labo un paliekošo, ko viņš gleznieciskā kultūrā bij paveicis sava mūža pirmajā pusē.

* *
*

Sakarā ar Davida skolu mums jāpakavējas arī vēl pie viena tā laika ievērojama gleznotāja, kurš gan pie šīs skolas tieši nepiedereja, bet kuram mums grūti atrast citu vietu šai pārskatā, un proti pie *Pridona* (Prud'hon, 1758.—1823.). Ar Davida skolu viņam vismaz kopējs ir klasicisms, lai gan jau tūlī jāsaķat, ka *Pridona* klasicisms ir pavisam citādas markas nekā *Davidam* un viņa skolai. Viņa fantāzija lido pa lejām, kur valda *Amors* un *Venera*. Viņam svešs skarba is republikaniskais tikums un romiešu kareiviskās pozas un varonīgie žesti. Tādēļ arī *David*s viņu nemīlēja. *Davidisti* viņam pārmeta, ka tas „neņem par paraugu antiku, bet atdarina dabu”. Pārmeta arī, ka viņš neprotot zīmēt. Un jāsaķat, ka no *Davidistu* viedokļa tas gluži dibināti. *Pridona* zīmējums pavisam citāda rakstura nekā *Davida* skolā. Nevis konturas, nevis ģeometriskas līnijas, nevis robežu apvilcumi ar vāji veidotu iekšēju substanci, bet gan īsta gleznieciska uztvere. *Pridons* parasti sāka ar lielajiem gaismas plankumiem, ar formu koloristisku modelējumu. Tas ir gleznotāja paņēmieni, un *Davida* līniju un konturu meistariem bij, protams, gluži nesaprotams.

Pridona klasicisms dibinājās nevis uz grieķu tēlniecības sīkām studijām, bet gan uz klasiskā gara un formu intuciiju, neizlaižot no acīm dabisko. Viņa klasicismu veidoja drīzāk instinkts nekā prāts. Tas bij radniecisks *Renesanses* mākslinieku klasicismam. Viņa apbrīnotie meistari bij *Koredžo* un it īpaši *Leonardo da Vinči* — „tēvs, princis, pirmais no visiem gleznotājiem, kas tālu pārsniedz *Rafaelu*”. Arī rokoko ietekme bij viņa gleznās vairāk vai mazāk izmanama. Savienota ar intuitīvi uztvertiem klasiskiem elementiem,



Pridons. Taisnība un atriebība vajā noziedzumu.

tā piešķīra tīksmīgu pievilcību viņa gleznām, kuras pauda maigu juteklību un vilinošu erotiku, tomēr bez rokoko izlaidībām un nerātībām. Tādas ir „Psiches aizvešana”, „Psiches dusa” u. c. Smalki un izjusti ir arī viņa portreti, starp kuriem pazīstamākais un varbūt arī labākais ir ķeizariene Žozefine Malmezonas dārzā.

Smags un grūts ir bijis šī simpatiskā un savrup no tā laika mākslas burzmām stāvošā gleznotāja mūžs. Republikas laikā maizes dēļ viņam nācās gleznot miniaturas un viņetes. Arī Imperijas laikā to salonos maz ievēroja. Apstākļi mazliet uzlabojās, kad viņam izdevās gūt drusku Napoleona labvēlības. Tad nāca daži oficiāli pasūtījumi, starp kuriem ievērojamākais ir tiesu palatai glez-

notā alegorija „Taisnība un atriebība vajā noziegumu”, ar kuru viņš pierādīja, ka arī šī nodrāztā veida glezniecībā labs mākslinieks var dot vērtīgu mākslas darbu. Restaurācijas laikā, sekojot atjaunotai reliģiskai noskaņai, Pridons izmēģinājās baznīcu glezniecībā, bet bez sevišķiem panākumiem. „Viņš bij pārāk vecs — saka mākslas vēsturnieks P. Reo — lai grozītu savu mākslas veidu. Viņš bij un palika pagāns.”

Arī privatā dzīvē Pridons bij nelaimīgs. Apņēmis sievu, kurai nebij ne mazākās intereses gar mākslu un intelektuālo dzīvi vispār, mākslinieks gandrīz visu mūžu dabūja ciest no šīs nevīžīgās un spītīgās sievas. Kad beidzot viņš no tās tika vaļā un sagājās ar kādu mākslinieci, arī tad ļaunais liktenis to nebeidza vajāt: kādā prāta aptumšošanās brīdī iemīlētā sieviete pārgrieza sev rīkli... Drīzi pēc tam nomira arī nelaimīgais mākslinieks grūtsirdīgā rezignācijā (1823. g.).



Pridons. Amors un Psiche (zīm.).



Pridons. Ķeizariene Žozefine (daļa).

II. KLASICISMA PAGRIMŠANA UN PAGRIEZIENS UZ REALISMU

Imperijas laikā nebij neviena, kas ar panākumiem varētu apstrīdēt Davida slavu un autoritāti. Viņa izveidoto klasicismu Imperija bij pieņēmusi par savu oficiālo mākslu un uz tā dibinājusi savu stilu — „Le style empire” — pēdējo lielo stilu mākslas vēsturē. Davida skolas disciplīna bij vēl smagāka nekā tā, kuru Lui XIV laikā bij uzlikuši mākslai Lebreus un Romas skola.

Kā jau tas mēdz būt ar oficiālām mākslām, arī Davida klasicisms izvērtās sastingušā akademismā, kas ar savām negrozāmām formulām un obligatorisko normu kodeku gulēja uz mākslu kā smaga nasta un kavēja viņas tālāko attīstību. Davids bij aizmirsis tās grūtības, kas bij jāpārcieš viņa mākslai no rokoko akademisma rutinētiem estetikas reglamentiem, kad, piemēram, sakarā ar viņa „Horaciju” un „Bruta” kompozīcijām, Pjers, „premier peintre du roi”, viņu nostostēja sekojošiem estetiskās bauslības vārdiem: „Turpiniet tik, mans kungs, tā joprojām! Savos „Horacios” jūs nostādījāt savas trīs figuras uz vienas un tās pašas līnijas, kas nav redzēts kopš pastāv glezniecība. Tagad jūs novietojat galveno personu ēnā; arvien stiprāki. Jums bez šaubām dibināts iemesls, jo publika to atrod apbrīnojamu. Bet kur jūs esat redzējuši, ka var darināt kompozīciju, nepielietojot piramidālo līniju?” Toreiz Davids par šādu skolmeistarisku stostījumu zobojās savu mācekļu priekšā, sacīdams: „Akademija ir tāpat kā paruku taisītāja bodīte, no tās nevar iziet, nenobalsinādams drēbes.”

Un tagad? Tagad Davida skola pati bij pārvērtusies par šādu bodīti. Tur vairs nebij sastopams ne dabas meklējumu, ne īstenības, ne dailes, ne arī kolorīta; tā producēja visnotaļ alegorisku, archeoloģisku, nedabiski uzpūstu, no dzīves galīgi nošķirtu, uz abstraktām teorijām un dogmām dibinātu mākslu. Pie kam viss tas

ietērpās kategoriskos nolikumos un nepārkāpjamos dekretos. „Kur tas ir redzēts — prasija naivi aprobežotais Pjers — ka kompozīcija var būt bez piramidālās līnijas?” „Kur tas ir redzēts — prasija Davids un viņa skola — ka lielā māksla var būt bez sižeta no Plutarcha vai Tita Līvija?”

Opozīcijai vajadzēja nākt. Un tā nāca. Vispirms jau tīri gleznieciskā plāksnē. Tā jau 1810. gadā Gizo rakstīja: „Rūpes, kādas tagadējā skola piešķir formai uz krāsas rēķina, gaiši pierāda, ka tā pārprot glezniecības nozīmi un pavairāk seko tēlnieku pēdām.”

Opozīcija cēlās arī zīmējoties uz Davida skolas glezniecības saturu, viņas vielu. Laikmetu vairs neapmierināja mūžīgā antīko tematu cilāšana pa audekliem un salti didaktiskie traktāti gleznās. Tas sāka galīgi apnikt. Arvien skaļāki pacēlās sauciens: „Kas mūs atsvabinās no grieķiem un romiešiem?”

Kā viens no klasicisma grāvējiem uzskatams sīkais žanrs „*anecdote*”, ko vesela virkne otrās šķiras gleznotāju cēla mazās glezniņās publikai priekšā, piem., *Grane* ar savām iekšainām, *Verne* ar saviem peizažiem, medību un jātņieku skatiem, *Buaji*, *Izabejs*, *Drollings* ar visāda veida ikdienišķās sadzīves ainām. Lielāko tiesu šie mazie meistari izgāja no paša Davida darbnīcas. Tiem, protams, nekā nevarēja dot ne antīka, ne arī grieķu un romiešu statujas. Tie piegriezās dzīves ikdienībai — viņas sīkumiem un anekdotiskai pusei. Gar Plutarchu un Titu Līviju tiem nebija nekādas daļas. Tomēr interese par žanra meistariem arvien pieauga, jo viņu sīkā realitāte taču bija tuvāka tā laika ļaudīm nekā lielais patoss ar Enejiem, Markiem un Tezejiem. „Anekdotiskais žanrs — raksta Davida skolnieks un biografs Deleklīzs — sāka piegriezt publikas uzmanību, kura līdz tam bija vērsta gandrīz vienīgi uz lielā stila glezniecību.” Tas nozīmēja, ka laiki grozījušies, ļaudis kļuvuši realāki un tā sauktā „lielā stila glezniecība” Davida nozīmē, pēc sava satura stāvēdama ārpus laika un telpas, sāka vienkārši apnikt.



Žeriko. Zirgu skriešanās Ipsomā.

Tomēr jāsaprot, ka galvenais spēks, kas klasicismam rāva pamatu zem kājām, bij pati Imperija. Tā necieta nekādus sāncenšus, kaut arī tie nāktu no sirmās senatnes un uzstātos tikai mākslā. Kādēļ slavināt grieķus un romiešus, kad pašai Imperijai bij savi slaveni vīri ar imperatoru priekšgalā? Kādēļ nokrāmēties ar antikām alegorijām, kad Imperija bij spoža realitāte, spožāka par visām alegorijām? Nevaram atturēties, lai nepievestu mazu, bet zīmīgu epizodi. Kad Davids cēlis priekšā Napoleonam savu pirmatnējo metu gleznai „Karogu izdalīšana” un šai metā virs Napoleona grupas un karavīru galvām lidinājusies uzvaras dieve, kaisīdama laurus, Napoleons pretojies šai antikizējošai alegorijai, sausi piebilzdams: „Tam nav nekāda sakara ar realitāti.” „Nu, protams, viņš pie tam domāja, ka viņa paša realitāte ir pietiekoši skaista, lai iztiktu bez šādas alegorijas” — piemetina kāds mākslas vēsturnieks.

Gleznot Imperijas spožumu, viņas izcilākos notikumus, viņas armiju uzvaras, viņas vadošos vīrus un nevis rakņāties pa senatnes putekļiem — lūk, kāds pēc Imperijas noteicošo aprindu domām bij gleznotāju galvenais uzdevums. Tas, bez šaubām, bij realisms, kaut arī ar cēzarisku nokrāsu. Pie tā bij jāķeras arī klasicistiem, neraugoties uz visām doktrinām. To bij spiests darīt pats Davids un ar lieliem panākumiem arī Gro. Bet tie joprojām stūrgalvīgi skatījās uz šādiem saviem darbiem kā uz „tableaux de circonstances” (apstākļu gleznām), no kurām tie arvien steidzās atgriezties ar siltu sirdi pie savas „jaunības mīlestības” — pie „lielās glezniecības”, pie „vēstures glezniecības”.

Tādēļ vajadzēja nākt vīram, kas ar savu vareno otu rādītu, ka, izejot no realisma vien, vienīgi ar vielu no modernās dzīves, arī bez kronēšanām un batalijām var kļūt liels gleznotājs un darināt „lielo glezniecību”. Tāds vīrs nāca. Un tas bij Žeriko (1791.—1824.).

* *
*

Arī senāk bij liela, tīri realistiska glezniecība. Lai minam tikai Holandes lielos meistarus 17. gadsimtenī; un tai pašā Francijā: brāļus Lenenus 17. g. s. un Šardenu 18. g. s. Bet diemžēl, tos neskaitīja par „lielajiem” meistariem un viņu glezniecību — par „lielo mākslu”. Pat lielo Rembrantu visu 18. gadsimteni atstāja gandrīz pilnīgi neievērotu. Vajadzēja nākt 19. gadsimtenim (un arī tikai tad, kad sāka izgaist klasicisma valdzinājums), lai pagātnes lielos realisma meistarus liktu atkal cieņā un ierādītu viņiem pelnīto vietu glezniecības vēsturē. Tas notika Žeriko laikā.

Žeriko mākslas vēsturēs parasti mēdz uzskatīt par romantiskās skolas priekšteci. Tas ir nepareizi. Viņa mākslā nav nekā romantiska. Viņu drīzāk var uzskatīt kā attālāku ceļa sagatavotāju vēlākai lielajai realisma skolai, kuras priekšgalā stāvēja Kurbe. Un patiešām viņam, cik mums zinams, nav *nevienas* gleznas, kuras sižets nebūtu ņemts no viņa laikmeta dzīves. Daba, dzīve visdažā-



Žeriko. Jātnieku virsnieks uz zirga.

dākās viņas parādībās — tas bij viņa gleznu objekts. Turpretim antika un vēsture, kā arī viss, kas nebij skatams un taustams, it īpaši mitoloģija un alegorija, atstāja to vienaldzīgu un vēsu. Šo savu realismu Žeriko kādreiz uzsvēra ar diezgan skarbu izteicienu, un proti, ka viņam nav nekādas patikas uz koturnu un svētiem rakstiem un ka viņš labāk mīl ieslēgties zirgu stallī. Kāpēc tad taisni zirgu stallī? Lieta tā, ka reti kādam māksliniekam ir bijusi tik liela mīlestība uz zirgiem, kā viņam. Pa laikam tā izvērtās īstā manijā. Tādēļ arī viņa gleznās zirgs kā sižets spēlē ārkārtīgi lielu lomu.

Šī zirgu iemīla, bez šaubām, arī bij izšķirošais motivs, kāpēc Žeriko savu gleznošanas mācību sāka pie Kārļa Verne, kas tai laikā bij ieslavētākais zirgu gleznotājs. Tomēr Verne elegantie, tievkājainie un nervozie rikšotāji un kariešu zirgi nepievilka Žeriko, kas savā dzimtenē Normandijā ar viņas varenajiem, brašajiem zirgiem bij guvis pavisam citādu jēdzienu par zirgu un viņa skaistumu. Verne nespēja jaunajam gleznotājam dot to, ko viņš bij gaidījis, un tas aizgāja mācībā pie Gerena, kas gan nebij zirgu gleznotājs, bet iecienīts davidists un ieslavētas darbnīcas vadītājs. Bet arī ar Gerenu viņam nebij pa ceļam. Vecais klasicists nesaprata jaunā censoņa temperamentīgo un straujo dabu, kas neiekļāvās klasiciskās doktrīnas šaurajā lokā, un ieteica tam nenodarboties ar glezniecību. Vai tas bij sirsnīgs spriedums? Liekas, ka ne. Jo kā lai izskaidro to, ka tas pats Gerens, gribēdams atrunāt savus mācekļus no Žeriko pieaugošās ietekmes darbnīcā, teica tiem: „Kāpēc jūs cenšaties darīt viņam pakaļ? Lieciet viņu mierā, viņā ir vielas trim vai četriem gleznotājiem.”

Nenodarboties ar glezniecību? — tas Žeriko nenāca ne prātā. Bet nenodarboties vairs klasicistu darbnīcās — tas gan. Žeriko atmeta darbnīcām ar roku un izvēlējās sev mācības vietu muzejos, galvenā kārtā — Luvrā. Te viņš ilgāku laiku studēja vecos meistarus, it īpaši tos, kuri bij radniecīgi viņa paša spēka un trauksmes pilnai



Žeriko. Kirasieris.

dabai. Priekšrocību deva tiem, kuros izpaudās enerģija un spars, tiem, kuri prata izteiksmīgi tēlot dzīvi un viņas kustības. Viņš ļoti mīlēja Rembrantu ar viņa neatdarinamo, burvīgo, gaištumsā mākslu; mīlēja Rubensu ar viņa kūšājošo dzīvi un pārpilno kolorita bagātību; mīlēja Karavadžo un spāniešus Riberu, Zurbaranu un Murīlo, ar viņu robusto un nesaldināto dzīves īstenības izjūtu.

Sava laika gleznotājiem Žeriko stāvēja naidīgi pretim. Galvenākie no tiem bij klasicisma pārstāvji un tā tad, pēc viņa mākslas uztveres, „morituri”. Viņam bij vienādi pretīgs tiklab Davida skarbaiss un stoiciskais klasicisms, kā arī Pridona maigais un graciozais. Vienīgi tikai Gro māksla, „Jafas” un „Elavas” Gro, viņu aizkustināja.

Pirmie Žeriko darbi parādījās Napoleona laikmeta beigās. 1812. g. Salonā jaunais Žeriko stājās publikas priekšā ar gleznu „Officier de chasseurs à cheval chargeant”. Sižets pilnīgi pieskaņots Napoleona militārai ērai. Tomēr ar savu neparasto, visām tradīcijām pretīgo kompozīciju, ar savu vētraino kustību, ar savām plašām un bagātīgām formām, ar savu spēcīgo, braši uztriepto krāsvielu glezna rada publikā un meistaros pārsteigumu, mazāk sajūsmas nekā uztraukuma. Nāk otra uzstāšanās 1814. gadā ar gleznu „Cuirassier blessé”. Ja pirmo reiz jaunais gleznotājs neguva nekādus laurus, tad šoreiz tas krīt cauri. Kritika uzņem gleznu neatzinīgi. Un jāsaka, ka ātri darinātā glezna (15 dienu laikā), neraugoties uz savām labajām īpašībām, uzrāda arī diezgan lielus defektus. Bravurīgajam laikmetam nepatika arī, ka attēlo ievainotā karavīra veidā neveiksmi.

Mākslinieks pēc kļūmīgās uzstājas jūtas pāri mēram sarūgtināts un uzsāk svaidīšanos, kurai ar mākslu nav nekā kopēja, piem., 1814. g. beigās iestājas musketieros... Tomēr ar sava drauga, jaunā mākslinieka Orasa Verne, vēlākā populārā kauju gleznotāja, palīdzību, Žeriko drīzi vien atgūst zaudēto līdzsvaru un atgriežas pie glezniecības.



Žeriko. Meduzas plosts.

Restaurācijas režims nebij labvēlīgs Žeriko realisma un dabiski izjustās glezniecības idealam. Likās, ka, atjaunojot vecās tradīcijas, ir atkal pašķirts ceļš šabloniskai un akademiskai glezniecībai. Būdam tai pārliecībā, ka Francijā viņam pagaidām nav nekādas izredzes uz panākumiem, Žeriko atstāj to uz laiku un dodas uz Itāliju.

Itālijā Žeriko paliek divus gadus un pa šo laiku cenšas izmantot savas mākslas izveidošanai visu to, ko tam spēja dot Itālijas vecmeistari. Viņš tos rūpīgi iestudē, izgatavo zīmējumus uz viņu iemīļotiem tematiem, bet nezaudē savu patstāvību un savus realitiskos mākslas principus. No šī Romas laikmeta Žeriko darbiem ievērojamākais ir „Brīvo zirgu skriešanās” (Luvrā), kas tiklab kompozīcijas, kā kolorīta ziņā rāda lielu meistarību. Stāsta, ka māksliniekam bijis nolūks darināt šo gleznu kolosālos apmēros — ko arī liecina tās patiešām skaisti monumentālie elementi. Luvra eksemplars būtu tā tad tikai mazs uzmetums.

Kad pēc Itālijas brauciena Žeriko 1817. g. atgriežas Parīzē, viņam pagadas izlasīt laikrakstu notikumu hronikā ziņojumu par kuģa „Meduza” bojā eju pie Afrikas krastiem, par kuģa ļaužu ciešanām un nedaudzu atlikušo glābiņu uz steigā pagatavotā plostā, kad šis plosts bij gandrīz mēnesi ilgi svaids pa jūras viļņiem. Šīs vielas sensācija deva ideju viņa slavenajai gleznai „Meduzas plosts” (Luvrā).

Šim darbam Žeriko pielika daudz pūļu. Vispirms viņš ņēma vērā visus tam pieejamos reālos apstākļus, nevien patērējot daudz laika vētrainās jūras studijām pie Normandijas krastiem, bet arī sīki izklausinājot izglābušos un liekot pagatavot plostā būvētājam, kas nejauši bij palicis starp dzīvajiem, plostā modeli miniaturā. Žeriko apmeklēja Parīzes morgus un slimnīcas, lai iestudētu līkus un agonizējošos mirējus.

Glezna iznāca lieliska un satricinoša. Spēcīgi sakāpinātā dramatismā tēlota posta, izmisuma un pēkšņi uzliesmojušu šaudīgu cerību aina. Mākslinieks bij uztvēris un gleznā fiksējis to momentu,



Žeriko. Zirga savaldīšana.

kad starp stulbumā kritušiem un bojā aizgājušiem bēdu brāļiem daži vingrākie plostnieki ierauga kā pēdējo cerību stariņu tālumā grūti saredzamu kuģi. Tie pēc iespējas augstāk cenšas vicināt savu balto lupatu, lielās bailēs un uztraukumā, ka kuģis viņu vājo signalu var nepamanīt un aizpeldēt, atstājot tos drošai nāvei.

Tāds ir gleznas sižets. Kas attiecas uz izpildījumu, tad jāsaka, ka Žeriko centies atjaunot viņa laikā gandrīz izgaisušās vecmeistaru tradīcijas. Tas viņam lielā mērā arī izdevies. Viņa gleznā pavīd elementi antikas un Mikelandželo, Rubensa un Karavadžo jaunā skatījumā. 19. g. s. glezniecības vēsturē šis brīnišķīgais darbs ieskaitams laika griežos.

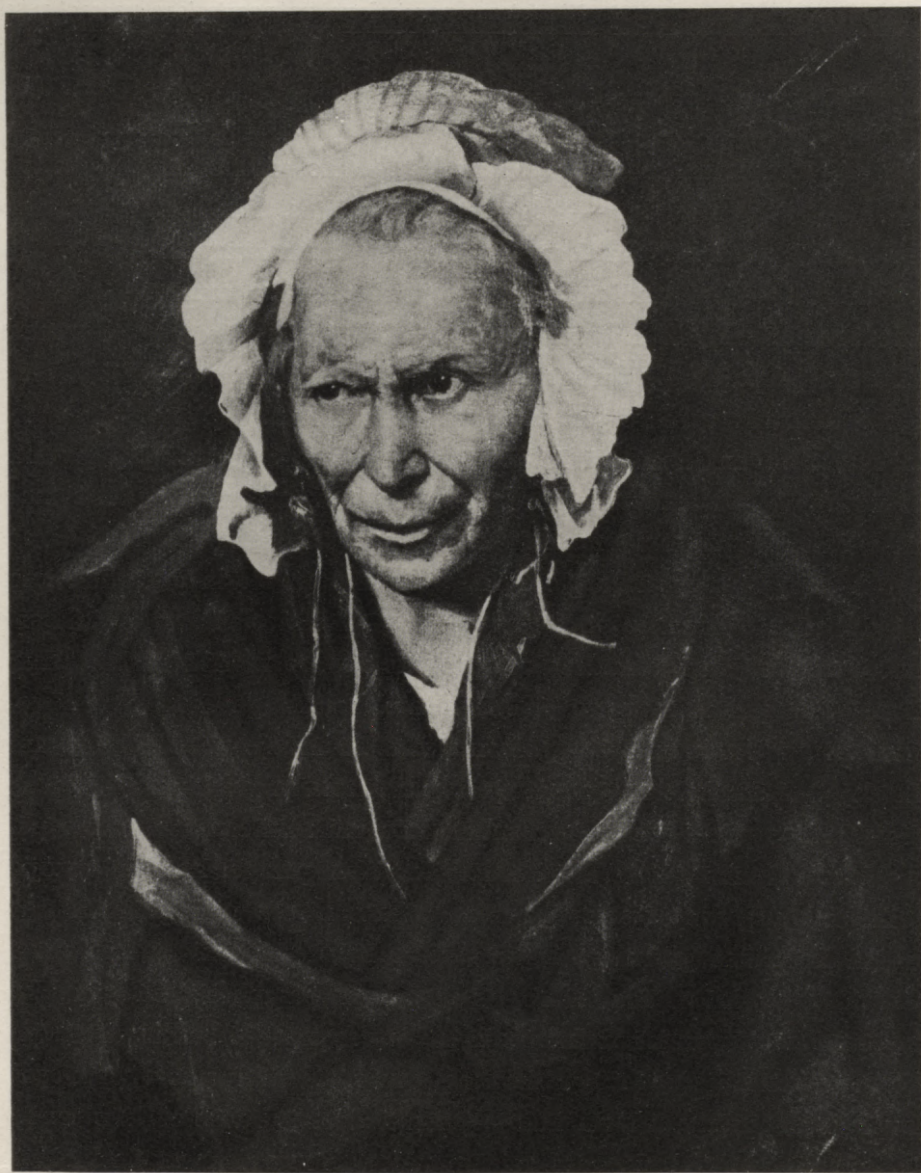
Lai gan gleznas kolorīts ir stingri vecmeistarisks, pat ar tā saukto darbnīcas kolorīta piemaisījumu; lai gan gleznā var saskatīt piramidālo kompozīcijas principu, tomēr valdošiem klasicistiem Žeriko darbs likās nepielaižami pārdrošs, galvenā kārtā viņa realisma dēļ. Klasicisti jau ar smagu sirdi pielaida „lielajā glezniecībā” Napoleona kauju un citu Imperijas svarīgāko notikumu gleznas, skatīdamies jau uz tām kā uz nevēlamu kontrabandu. Un te nu nāk mākslinieks, kas iedrošinas laikrakstu chronikas notikumu izlietot gleznai „vēstures gleznas” apmēros!

Sakarā ar šo „laikrakstu chronikas notikumu” māksliniekam bij arī citāda veida nepatīkšanas. Restaurācijas valdība negribēja atļaut viņam izstādīt „Meduzas plostu” ar šo nosaukumu, uzskatīdama to par demonstrāciju pret satiksmes un kuģniecības resoru. Gleznai bij jāparādas neitrali nosauktai „Avarijas skats”.

Glezna neguva 1819. gada Salonā, kur tā bij izstādīta, tādu piekrišanu, uz kādu bij cerējis viņas autors. Klasicisma principi, kaut arī satricināti, vēl joprojām pārāk dziļi sēdēja mākslas publikas un, galvenais, kritikas prātos un sirdīs. Tomēr jaunā mākslinieku paudze saprata gleznas lielo nozīmi. Tā, piem., Delakrua izteicās: „Iespaidis, kādu es no tās guvu, bij tik dzīvs, ka aiziedams no tās, es vienmēr skrēju atpakaļ kā negudrs.”

Mēs redzējām, ka pēc neveiksmes ar „Le cuirassier blessé” Žeriko devās uz Italiju; pēc neveiksmes ar „Meduzas plostu” viņš sarūgtināts pārcēlās 1820. g. ar savu gleznu uz Angliju. Par gandarījumu māksliniekam, Londonā, kur glezna tika izstādīta, tā sastapa vispārēju apbrīnu.

Anglijā Žeriko paliek 2 gadi, kurā laikā viņa talants ievērojami attīstas, nākdams ciešā kontaktā ar angļu glezniecību. Tajā viņš gūst lielus iespaidus. It īpaši no *Konstebla* un citiem tā laika ainavistiem, no kuriem Francijas glezniecība varēja daudz ko mācīties un arī mācījās, kā vēlāk redzēsim. To rāda sajūsmas pilnās vēstules, kādas viņš raksta Orasam Verne par angļu glezno-



Žeriko. Ārprātīgā.

tājiem. „Nav jākaunas — saka Žeriko sakarā ar angļiem — atgriezies skolā. Tikai te zina un jūt, kas ir krāsa un efekts.”

Pa savu uzturēšanās laiku Anglijā Žeriko saražo daudz sīkāku, bet ļoti vērtīgu darbu — gleznas, litografijas, zīmējumus, metus. Lielā daļā no šiem darbiem figurē zirgi, kurus vispusīgi iestudēt viņam šeit — šai tradicionālajā zirgu skriešanās zemē — bij īsta izdevība. Šī laikmeta ievērojamākā viņa glezna ir „Les Courses d'Epsom” (Luvrā). Angļu iespaids te gaiši saredzams, it īpaši krāsā, kura ir daudz gaišāka un toņu bagātāka nekā iepriekšējos viņa darbos. Šinī un tāpat arī kādā viņa otrā Luvra gleznā („Chevaux de course”) ļoti interesantas ir kustību studijas, kas jau liek manīt vēlākos hipodromu meistarus — *Dega* un *Tuluz-Lотреку*.

Ar zirgu skriešanās gleznām, ainavām un citām gleznām, kas bij darinātas, izmantojot angļu gleznotāju koloristiskos sasniegumus, iestājas jauns, daudzsološs periods Žeriko radošā darbā. Tikai diemžēl tas pārtrūkst pusceļā. Mākslinieku 1824. gadā aizrāva nāve, tikai 32 gadu vecumā. Zirgi, kurus viņš tā mīlēja, izrādījās viņam liktenīgi. Kāds kritiens no zirga bij tik nelaimīgs, ka no tā cēlās slimība, kas pēc ilgākām ciešanām lielo mākslinieku noveda kapā.

Uz miršanas gultas Žeriko žēlojies tikai par to, ka nav varējis veikt savus gleznotāja nolūkus. Īsi pirms nāves viņš prātojis par divām lielākām gleznām, kurām būtu bijis politiski opozicionāls raksturs, jeb, kā mēdza teikt, par „tableaux-pamphlets”. Tās palika negleznotas, tāpat kā daudzas citas, kuras nēsāja savā galvā ģenialais gleznotājs. „Nabaga Žeriko — rakstija tūliņ pēc viņa nāves savā dienas grāmatā Delakrua — manas domas būs bieži pie tevis! Es iedomājos, ka tavš gars reizēm nāks lidot ap manu darbu...”

Kaut arī Žeriko īsais mūžs salīdzināms ar spožu meteoru, kas ātri uzliesmo un ātri pazūd nakts tumsā, tomēr tas nepalika bez dziļām sekām: darbs, ko Žeriko paveica šai īsajā mūžā, rādīja ceļu visiem tiem māksliniekiem, kuri meklē savu iedvesmu dabā un savu patiesību dzīvē.

III. ROMANTISMS UN EŽENS DELAKRUA

Glezniecībai tomēr vēl nebij lemts iet pa to realisma ceļu, kuru ar savu mākslu bij nospraudis Žeriko, kad vecais, izbauktais Davida skolas klasicisma ceļš bij izbeidzies negalā un tuksneša smiltīs.

Īpatnējie laikmeta apstākļi novirzīja mākslu pagaidām pa citu ceļu.

Burboņu restaurācija nesa jaunu lūzumu Francijas socialā un politiskā dzīvē. Napoleona ēra ar viņas grandiozajiem mājieniem, viņas nevaldamām dziņām un trauksmēm, viņas nepieredzēto spēka un gribas sasprindzinājumu bij nolikvidēta. Iestājās kluss un rāms atplūdu laikmets, kuru pagurusī sabiedrība uzņēma nevien bez naida, bet pat ar prāvu labpatiku. Atpūsties un atdusēties — tāda bij viņas karstākā vēlēšanās. Tālāk — redzēs, kā būs...

Protams, ka šī radikālā dzīves pārmaiņa nevarēja atstāt bez tālu ejošas ietekmes mākslu un idejisko dzīvi vispār. Vispirms līdz ar monarchiju restaurētais katolicisms veda pie uzkrītoši rosīgas reliģiskās glezniecības produkcijas. „Baznīcas gleznas — tā raksta kritiķis Keratri, sniegdams pārskatu par 1819. g. Salonu — jums seko uz katra soļa; tās apstāj jūs; kur jūs arī nespersiet kāju, tās duras acīs; to būtu tik daudz, lai piepildītu visus seminarus un visas kristietības kapellas.” Olimpa dievi ar viņu mitoloģiju bij pādzīti un viņu vietā stājās no jauna krucifiksi, dievmātes un svētie.

Bet galvenais — šai laikmetā izveidojās mākslā un literatūrā īpatnēja ideoloģija, kura vēsturē dabūja *romantisma* nosaukumu.

Kas bij šis romantisms?

Tas ļoti sarežģīts idejisks komplekss, kuram grūti dot īsu, no teiktu un izsmeljošu formulējumu. Arī mākslas un literatūras vēsturnieki no šāda formulējuma lielāko tiesu izvairas, aprobežoda-

mies galvenā kārtā ar atsevišķu, šai lielajai idejiskai strāvai raksturīgo iezīmju aprakstu un iztīrējumiem.

No negatīvās puses skatoties, romantisma redzamākā iezīme ir viņa naidis pret klasicismu un visiem tiem principiem, kādus klasicisms turēja mākslā kā svētus un neaizskaramus. Klasicists inspirējas no antikas paraugiem un tās mākslas likumiem, romantiķis uzstājas pret šo tradīciju. Ja klasicisms grib būt saprāta, negrozīgu normu, disciplīnas un ideālā skaistuma māksla, kas cenšas pēc vispārīgā un nepārejošā, tad romantisms, turpretim, balstas uz jutēklību, atraisa kaislības, izceļ individualismu, emocijas stāda augstāk par harmoniju.

Idealam skaistumam romantisms stāda pretim spēcīgu izteiksmi un rakstura īpatnību. Literariskā romantisma ievērojamākais pārstāvis, rakstnieks *Viktors Igo* savā „Kromvela” priekšvārdā taisni pasaka: „... centīsimies rādīt, ka tikai no groteskā tipa un cēlā tipa auglīga savienojuma dzimst modernais ģenījs, tik sarežģīts, tik dažāds savās formās, tik neizsmelams savā radošā izdomā, un šai ziņā pavisam pretējs antikā ģenija vienmuļīgai vienkāršībai.”

Klasicisms augstāk par visu stādīja līniju un formu skaidrību, romantisms, pavisam otrādi, dod noteikti priekšrocību krāsai un krāsu saskaņai. Savā koloristiskā aizrautībā tas iet pat tik tālu, ka krāsai pašai par sevi, neatkarīgi no citiem gleznas elementiem, piešķir gandrīz vai patstāvīgu nozīmi. Paklausaties tikai *Bodleru* — šo smalko vēlākā romantisma estetu un ideologu: „Labs līdzeklis pārlicināties, vai glezna daiļskanīga (*mélodieux*), ir to aplūkot pietiekoši atstāt, lai neizšķirtu ne tās sižetu, ne līnijas. Ja tā ir daiļskanīga, tai jau ir nozīme un tā jau ir ieņēmusi savu vietu atmiņu repertuārā” („*Curiosités Esthétiques*”).

Klasicisms vērsa vienmēr savus skatus atpakaļ uz antikas vēsturi un kulturu, tur smeldamies iedvesmi saviem darbiem. Romantisms allaž mīl pakavēties pie viduslaikiem, pat attālināties no kulturas tautām un viņu vēstures. Tā, piemēram, jau pirmie roman-



E. Delakrua: Justinians (mets).



11
12
13
14
15
16
17
18
19
20



Delakrua. Dantes laiva.

tisma priekšteči Francijā — *Bernardens de Sen-Pjers* un *Šatobrians* liek jūsmot par nekultivētu dabu, savos romanos ievēd necivilizētus ļautiņus — mežonius, kuriem svešs viss, kas stāv sakarā ar Eiropas kulturu un konvencionalām parašām. Tāpat vēlāk *Igo* liek runāt barbaru tikumiem, iestājas par „grotesko“, neparasto, raksturīgo; savus varoņus ietērpj eksotiskos kostimos; rāda (savos zīmējumos) dīvainas arhitektūras, ieročus u. t. t.; liek plosīties kolosalām, nereti mežonīgām kaislībām. Visā romantisma literatūrā — pie *Bairona*, *Valtera Skota*, *Igo*, *Puškina* u. c. — novērojama stipra tieksme pēc drausmīgiem, asiņainiem tematiem, kuros laužas uz ārieni zvēriskas kaislības un nesavaldami instinkti. No literatūras šī tieksme pāriet arī uz tēlotājām mākslām, īpaši uz glezniecību.

Sevišķi lielas simpatijas romantiķos gūst *Orients*, un proti tiklab literatūrā, kā arī tēlotājā mākslā, bez šaubām sava eksotisma un etnisko īpatnību dēļ. *Bairons* dzejo savus „*The Giaour*“ un „*The Bride of Abydos*“, *Igo* — „*Les Orientales*“, *Puškins* — „*Bachčisarajas fontanu*“ un savas *Kaukaza* poēmas, *Lamartins* sniedz garus aprakstus savam ceļojumam pa Orientu. Arī māksliniekos rodas interese par Orientu. *Dekans* (*Decamps*) atklāj glezniecībai *Mazāziju*, *Marila* (*Marilhat*) apceļo *Siriju*, *Palestīnu* un *Ēģipti*, *Delakrua* dodas uz *Maroku*.

Romantiķu interesi par tuvējiem Austrumiem lielā mērā sacēla *Bonaparta* kara gājiens uz *Ēģipti*, kas jau klasicisma gleznotājiem deva vielu vairākām ievērojamām gleznām, kā, piem., *Grokaujām* pie *Nacaretas*, pie *Abukiras*, pie *piramidām*. Cīņas par Grieķijas neatkarību šo interesi vēl palielināja. Beidzot ar *Alžīras* iekarošanu māksliniekiem atklājās *Afrikas* arābu pasaule.

Austrumu žilbinošās gaismas intensitāte, gleznainie tipi un apģērbi bij pa labai daļai tie faktori, kas romantiķu gleznās lika uzliesmot krāsai, kura pie klasicistiem bij gandrīz izdzisusi. Negrozīgie Austrumi lika sajūst antīko skaistumu (kā to uzsver, starp citu,



Delakrua. Chiosas grautiņš.

Delakrua) pavisam citādi nekā nedzīvais marmors un apsūbējušie ģipša nolējumi.

Romantisma raksturīga iezīme ir arī viņa intimā, personīgā, liriskā iestātne pret dabu, kura klasicistiem bij vēsa, mazrunīga un pa laikam pat pavisam mēma. Ar to nav teikts, ka klasicisti būtu šo dabu vienkārši ignorējuši. Davids pat aizrāda saviem skolniekiem, ka „vienīgais līdzeklis gūt drošu talantu ir skatīt dabu un sekot tai”. Bet ko tas līdz, ja turpat uz katra soļa doktrina atgādina, ka daba jāskata caur antikas brillēm, ka daba pati par sevi ir neglīta, ka tā apstarojama ar antikas „idealo skaistumu”. Romantiķis dabai tuvojas bez kādas doktrīnas starpniecības, tikai ar savu poetisko noskaņu un temperamentu. Tādēļ arī daba caur viņu pirmo reizi runāja gaišu, skaļu un poetisku valodu. Tiesa gan, romantiķis ne sevišķi mīlēja vienkāršo, ikdienišķo, „vulgaro” dabu — to viņš allaž bij gatavs atstāt realistiem, kā viņu neapstrīdamu dominiju. Pats viņš labprāt deva priekšrocību neparastām, ārkārtīgām, reti sastopamām dabas parādībām jeb tam, ko no tā laika mēdz saukt par „romantisko” dabu, kas spēja tam dot stiprākus pārdzīvojumus un dziļāku poetisku iedvesmi. Tādēļ arī viņa tieksmes uz visu eksotisko un izmeklēto.

Romantiķim bij pavisam citāda pieeja dabai nekā realistam. Šo pieeju vislabāki izteic romantisma ideologs *Gotje* sekojošos vārdos: „Mākslas mērķis nav cītīgi atdarināt dabu, bet gan, izlietojot formas un krāsas, kādas tā mums sniedz, radīt mikrokosmu, kurā varētu mājot un rasties sapņi, izjūtas un idejas, kādas mums iedvēš ārējā pasaule” („*Moniteur*”, 1864.). Tā tad, pēc *Gotje* formulējuma, romantisma pieeja dabai ir subjektīvi idealistiska. Tanī objektīvais resp. ārējā pasaule draud pilnīgi pazust iekšējā „mikrokosmā”, vismaz teoretiski. Tāpēc gluži saprotami tie asie vārdi, kādus tiklab *Gotje*, kā arī *Bodlers* (sk. „*Curiosités Esthétiques*”) lieto pret vēlāko realismu — šo ārējās pasaules, kā tādas (bez „mikrokosma”), cienītāju.



Delakrua. Barikade.

It kā gribēdams pasvītrot romantisma idealistisko ieceri, Bodlers raksta: „Romantisms patiesībā nepastāv ne vielas izvēlē, ne rūpīgi izpildītā īstenībā, bet gan izjūtas veidā (*manière de sentir*). Tas meklēts ārienē, bet tikai iekšienē to iespējams atrast” (Cur. Esth.). Un tālāk turpat: „Kas teic romantisms, teic modernā māksla — t. i. intimitate, garīgums, krāsa, tieksme pēc bezgalīgā, izteikti visiem līdzekļiem, kādi ir mākslas rīcībā.”

Tikai ne bez temperamenta — pēc Bodlera kategoriskās prasības. „Kam nav temperamenta — saka Bodlers — tas nav cienīgs darināt gleznas..., un tas lai iet kā strādnieks tāda gleznotāja gaitā, kam ir temperaments” (Cur. Esth.).

Tādi bij literatu ieskati. Bet apmēram tādās pašās domās, zīmējoties uz attiecībām starp dabu un mākslas darbu, bij arī paši mākslinieki. Tā, piem., Delakrua izsakas: „Daba ir tikai vārdnīca; tanī meklē vārdus..., tur atrod elementus, kas sastāda teikumu vai pastāstu; bet neviens nav nekad uzskatījis vārdnīcu kā kompozīciju vārda poetiskā nozīmē.”

„Bez tam — turpina tālāk Delakrua — daba nebūt nav vienmēr interesanta, skatoties no kop efekta viedokļa... Ja arī katra daļa atsevišķi sniedz pilnību, šo daļu apvienojums reti kad dod efektu, kas būtu līdzvērtīgs tam, kas rodas liela mākslinieka darbā no viskopas un kompozīcijas.” Arī pēc Delakrua domām pirmā vietā stādams mākslinieka radošais kompozīcijas darbs.

Tādi īsumā būtu romantisma estētikas principi.

Mums vēl atliek norādīt uz ciešajām saitēm, kādas romantisma laikmetā nodibinājās starp literatūru un tēlotāju mākslu. Tās izskaidrojas ar kopēju ideoloģiju un kopējiem mērķiem, ar kopējiem centieniem atjaunot literatūru un mākslu, lietojot jaunus izteiksmes veidus, jaunas krāsas un formas, atvietojojot tradicionālos un banālos likumus ar konkrētu, aizraujošu fantāziju, ar ģenialu iedvesmu un, sliktākā gadījumā, ar mākslotu emociju.

Nekad agrāk literāti tā nav interesējušies par mākslinieku darbnīcām, un nekad agrāk mākslinieku darbnīcās nav tik daudz cilāti un lasīti rakstnieki, protams, galvenā kārtā tie, kas bij tuvāki un radnieciskāki romantisma garam. Tādi bij Šekspīrs, Dante, Servantess, Osians, Bairons, Ģēte, Valters Skots, Šatobriāns. It īpaši Valters Skots — šis ģenialais viduslaiku atdzīvinātājs savos romānos — bij populārs viduslaiku entuziastu romantiķu vidū. Tā, piem., gleznotājs un ilustrators Žigu savos memuāros „Causeries sur les artistes de mon temps” pastāsta: „Valters Skots, tai laikā iedams pilnā gaitā, valdzināja tādā mērā, ka viņa romāni bij visu sarunu priekšmets... Viņš bij tā ievēdis modē viduslaikus, ka tā bij vairāk kā mode, vairāk kā aizraušānās; tas bij īsts ārpriests.”

Pateicoties šai literatūras iemīlai, romantiskā glezniecība kļuva stiprā mērā par literārisku glezniecību, un proti, tai nozīmē, ka gleznotāji mīlēja ņemt vielu savām gleznām no ievērojamu rakstnieku darbiem, tāpat kā savā laikā klasicisti šādu vielu ņēma no antikās vēstures un mitoloģijas.

* *

*

Par romantisma glezniecības nodibinātāju un tās izveidotāju uzskatāms *Ežens Delakrua* (1798.—1863.). Kad īsti šī jaunā romantiskā strāva sāka ieviesties glezniecībā, par to puslīdz noteiktus datus sniedz pats Delakrua. Sakarā ar savu mācības laiku Gerena darbnīcā (īsi pirms 1820. g.), Delakrua raksta: „Šeit sāka parādīties pirmās tā romantisma tendences, kuram vispārējais ieskats mani iecēlis, tā sakot, par patentētu vadoni.” Bet tā kā ar romantisma nosaukumu bij vēl grūti nojaust ko konkrētu un noteiktu, tad Delakrua tur par nepieciešamu paskaidrot, kāds ir viņa romantisms. Viņš turpina: „Ja ar manu romantismu saprot manu personīgo iespaidu brīvu izpausmi, manu attālināšanos no skolās negrozami izgatavotiem tipiem un manu riebumu pret akademiskām receptēm, tad man jāatzīstas, ka nevien esmu romantiķis, bet tāds biju jau ar 15. gadu: jau tad es devu priekšrocību Pridonam un Gro pret Gerenu un Žirode.”

Spriežot pēc šī formulējuma, jāpieņem, ka jaunajai glezniecībai sākumā nebij diezcik revolucionārs raksturs un tāli ejoši mērķi. Kā katra jauna idejiska kustība, tā arī romantiskā glezniecība izveidojās visā savā plašumā tikai ar laiku, tikai pamazām nobrieda augļi, kādus tā bij spējīga nest. Sākumā tā gāja nedroši, it kā taustīdamās. Tā centās vispirms atkratīties no Davida skolas važām un iekarot daudz maz brīvības mākslinieka personībai un mākslinieciskam radošam darbam.

Arī Delakrua sākumā nenojauca, kāda revolucionara misija glezniecībā tam stāv priekšā. Viss, ko viņš darinājis līdz 1821. g. — līdz „Dantes laivai” (Luvrā), t. i. jau tai laikā, kad, pēc viņa paša vārdiem, viņu jau skaitījuši par „patentētu vadoni” romantismam, ir mazvērtīgs un nenozīmīgs, — nekas tāds, kas liktu paredzēt lielo reformatoru. Daži parasti portreti, pāris šabloniskas baznīcas gleznas, virkne litografētu karikaturu bez lielākas mākslas vērtības, angļu garā — un tas viss.

Bet tad nāk pēkšņs lēciens. 1822. gada Salonā parādas Delakrua „Dantes laiva”. Viela ņemta no Dantes „Dievišķās komedijas”. Dante Virgilija pavadībā brauc laivā pa elles upi un satraukts noskatas uz atstumtiem grēciniekiem, kuri ārprātīga izmisuma pilni ņudz ūdenī, pa laikam krampjaini ieķērušies gan rokām, gan zobiem laivas malās.

Šī glezna, kuru mākslinieks, kā stāsta, uzgleznojis nepilnos 2 mēnešos, radija lielu interesi mākslas aprindās. Publicists Tjers, kurš bij viens no pirmajiem, kas prata jau no paša sākuma nojaust Delakrua lielo talantu, izteicās par gleznu, ka neviens darbs, pēc viņa domām, neatklāj labāki liela gleznotāja nākotni, kā šī „Dantes laiva”. Atstājot pie malas Tjera tālākos pārspīlētos salīdzinājumus ar Mikelandželo drosmi un Rubensa pārpilnību, tomēr jāsaka, ka Delakrua pirmais lielākais darbs patiešām bij ārkārtīgs notikums tā laika mākslas dzīvē. Tiesa gan, ka glezna darināta vecmeistaru garā — tiklab krāsas, kā kompozīcijas ziņā — ka tanī izmanamas dažādas ietekmes, vecākas (Mikelandželo, Rubenss) un jaunākas (Žeriko), un tomēr visam tam līdzās glezna rāda arī tik daudz oriģinālas patstāvības, tik daudz elementara spēka, tik daudz dramatisma un glezniecisku vērtību, ka Delakrua vienā rāvienā kļūst par topošās jaunās glezniecības lielmeistaru. No tehniskā viedokļa gleznai ir tas jaunais un „pārdrošais” (protams, tikai tam laikmetam), ka mākslinieks iedrošinājies nerēķināties ar līnijas visuvarenību un savu zīmējumu izpildījis tīri gleznieciski ar kolorētām

masām un krāsu resp. toņu kāpinājumiem, kā arī pie detaļu apdares stingri vadījies no kopiespaيدا.

„Dantes laiva” vēl nesaceļ pārāk lielu troksni un uztraukumu „ideālā skaistuma” sargos. Gleznā ir pārdrošības — jā, bet ir arī stipras saites ar vecmeistaru tradīcijām, kuras, ja arī nav Davida klasicisma garā, tomēr iedveš respektu. Gleznu nopērk valsts.

Pavisam citāds liktenis sagaidīja 1824. gadā izstādīto „Grautiņu Chiosā” (Luvrā), kurā attēlots aktuāls temats, un proti, turku mežonīga izrēķināšanās ar grieķiem. Glezna satrauca kājās visus oficiālās glezniecības pārstāvjus. Žerara spriedums par Delakrua bijīss un skaidrs: „Tas ir cilvēks, kas skrej pa jumtiem.” Vēl kategoriskāki izteicās Gro: „Chiosas grautiņš ir glezniecības grautiņš.” Un pat Tjers sabīstas un nosoda gleznu. Kas tad bij noticis? Kādēļ šis uztraukums?

Vispirms aktuāls temats. Bet pie tā jau mazliet bij pieradinājis Žeriko ar savu „Meduzas plostu”. Drausmīgās ainas bez pieņemtā akadēmiskā plīvura; kompozīcija, kas neskaitas ne ar kādiem skolas likumiem; drudžaini satrauktais zīmējums, kas atmet cēlās līnijas; nemierīgi spilgtā un spīguļainā krāsa; brašā apdare — lūk, kas radīja sašutumu klasicistos. „Glezna ir vecās, līdz tam Francijā parastās kompozīcijas spīdošu drupu kaudze. Bet no šīm drupām plaukst jauna dzīve. „Dantes laivā” nav ne rokas platuma no tās trīsošās miesas, kas „Grautiņā” pa zemi lokas” (Meier-Graefe, „E. Delacroix”).

Neraugoties uz Delakrua patstāvību un oriģinalitāti „Grautiņa” gleznā, tomēr arī te vēl saskatama zināma atkarība. Jau pats Delakrua atzinās, ka viņš drusku „aplaupījis” „Jaffas mēra slimnieku” autoru (Gro), pievienodams klāt daudzus personīgus meklējumus. No šejienes meistars drošiem soļiem iet caur „Sardanapala nāvi” (1827) uz savu 1841. g. galveno darbu „Konstantinopoles iekarošana”.

Īsti sakot, tikai ar „Grautiņa” gleznu tika likts patiesais pamats jaunajai glezniecībai, kura grib būt pilnīgi patstāvīga, laikmetīga, ar saviem īpatnējiem izteiksmes līdzekļiem — tāda, kādu to vēlāk bij iecerējis un arī paveicis Delakrua. „Tev jāņem līdzekļi — viņš rakstīja savā dienas grāmatā — kas pielāgoti tavam laikam, citādi tevi nesapratīs un tu nebūsi paliekošs. Cita laikmeta līdzekļi, kurus tu lietosi, lai runātu taviem laika biedriem, būs vienmēr maldu līdzekļi. Ļaudis, kas nāks pēc tevis, salīdzinās tavu patapināto mākslu ar to laikmetu darbiem, kad šī māksla bij vieniīgi pazīstamā un saprotamā un tādēļ labāki pielietota, un pieskaitīs tevi mazvērtīgajiem, kuriem tu pats sevi pievienojis.”

* *
*

1824. g. Salonam piekrīt izcila nozīme Francijas glezniecības attīstībā. Nevien tādēļ, ka tanī bij izstādīta Delakrua glezna „Grautiņš Chiosā”, kura rādīja jaunus ceļus turpmākai franču glezniecībai, bet arī tādēļ, ka šim Salonam bij ierosinoša nozīme uz paša Delakrua glezniecisko evolūciju. Šie ierosinājumi nāca no angļu gleznotājiem, kuru darbi lielākā skaitā bij izstādīti šai Salonā. Pēc garāka pārtraukuma, kam par cēloni bij Napoleona kari un franču un angļu naids, kas apslēptā veidā vilkās arī pēc Napoleona laikmeta, angļu glezniecība nāca atkal tiešos sakaros ar Francijas glezniecību.

Salonā bij izstādītas Lorensa, divu Fildingu, Boningtena, Konstebla un citu mazāk ievērojamu angļu meistarų gleznas — galvenā kārtā ainavas. Anglijas ainavu glezniecība tai laikā bij pirmā Eiropā. Tā bij sasniegusi gandrīz nepieredzētas koloristikas vērtības. Šie koloristiskie sasniegumi it īpaši saistīja Delakrua uzmanību pie angļu gleznām.

Delakrua pats par sevi bij dzimis kolorists, kurš nāca kā sūtīts, lai apmierinātu krāsainā un gleznieciskā izsalkumu, ko bij radījis Davida skolas gavēnis. Tiklīdz Gerena darbnīcā Delakrua bij pie-



Delakrua. Alžīras sievas hareumā.

savinājiem nepieciešamos amata paņēmienus, viņš likās uz veco koloristu studijām. Viņa iemīļotie meistari bij venēcieši (Ticiāns, Veronēze), flāmi (Rubenss), 18. g. s. franču koloristi (Vato, Šardens). Rubensā viņš ieraudzīja klasicisma pārtrauktās koloristiskās attīstības pamatu un līdz mūža beigām silti ieteica to studēt sava laika gleznotājiem. „Šis Rubenss ir brīnišķīgs! — izsaucas viņš kādā vietā savā dienas grāmatā — kāds valdzinātājs! Es viņu dažreiz strostēju; es baros par viņa brangajām formām, par viņa meklējumu un elegances trūkumu. Bet cik pārāks viņš ir par visām tām sīkajām īpašībām, kas iztaisa citiem visu bagāžu. Viņa galvenā īpašība ir pārplašais mājiens, t. i. pārplašā dzīve.”

Mēdz teikt, ka Delakrua pats ir 19. g. s. Rubenss. Tam var piekrist tikai ar ierobežojumiem. Jau nupat minētais Delakrua izteiciens par Rubensu rāda uz izšķirībām starp abiem lielajiem māksliniekiem. Šī izšķirība kļūs vēl lielāka, ja ņemsim vērā psiholoģisko momentu. Rubensam ne tuvumā nav to psiholoģisko datu, kas sastopami katrā ievērojamākā Delakrua darbā. Rubenss ir galvenā kārtā miesas — ziedošas, pārpilnas, kāriņas miesas nepārspējams gleznotājs. Psiholoģiskais moments tam allaž paliek svešs. Arī zīmējoties uz krāsu — liela izšķirība. Delakrua krāsa, ja arī nav bagātāka kā Rubensam, tad tomēr intimāka, garīgāka... Šai ziņā Delakrua tuvāks Rembrantam. Jāatzīmē, ka Delakrua krāsa bij nevien līdzeklis radīt skaistas koloristiskas harmonijas, bet tā viņam bij arī estētiska valoda, lai izteiktu jūtas, domas un noskaņas. „Vai tā būtu drāma, kuru viņš iecerējis — saka mākslinieks Siņjaks — vai poema, kuru viņš grib dzejot, tas vienmēr būs izteikts pielāgotā krāsā.” Siņjaks min dažus piemērus: „Plinija nāve” — drūmi akordi violetā; „Sokrats un viņa demons” — zaļo un sarkano pilnīgs līdzsvars; „Don Chuana avarijas” tragiskais efekts — dominējošais jūras krāsas tumši zaļais; „Tanžēras konvulsionari” — visu krāsu eksaltācija.

Krāsa bij viena no tām problemām, kura Delakrua visvairāk nodarbināja. Par lielu piedauzību klasicistiem viņš kā īsts gleznotājs krāsu uzskatīja par galvenāko veidotāju faktoru gleznā. Viņš neatdalīja līniju no krāsas. Viņš zīmēja ar krāsu — ar krāsainām masām un plāniem, ar krāsu kāpinājumiem. Tā viņš saprata kolorista uzdevumus. „Koloristam — viņš teica — jāveido ar krāsu tāpat kā tēlniekam ar mālu.” Par visām lietām jāatbrīvojas no klasicistu aizspriedumiem pret krāsu.

„Kolorista īpašības — tā raksturo klasicistu pozīcijas savā dienas grāmatā Delakrua — ir drīzāk peļamas nekā ieteicamas modernās skolās (saprotiet Davida un Engra skolas), kuras par labu īpašību tur tikai zīmējuma meklējumus, upurēdamas tiem visu

pārējo. Liekas, ka kolorists būtu nodarbināts tikai ar glezniecības zemākām, nesmalkām daļām, ka skaists zīmējums būtu skaistāks, ja to pavada neglīta krāsa, un ka krāsa derīga tikai uzmanības izklaidēšanai." Tas, pēc Delakrua domām, dziļi nepareizi. „Visas glezniecības ienaidnieks — viņš saka — ir pelēkais." „Gleznotāji, kuri nav koloristi, darina izkrāsojumus, nevis glezniecību."

* *

*

No angļiem it īpaši Konstēbls ietekmēja Delakrua tālākos koloristiskos meklējumus. Kādā 1824. g. izstādē, īsi pirms Salona, aplūkojot Konstēbla ainavas, viņam krita acīs šo ainavu spilgtais un spožais pļavu zaļums. Ieskatoties tuvāk Delakrua atrada, ka tas ceļas no īpatnēja tehniska paņēmiena, ko lietojis Konstēbls, gleznojot savas pļavas. Zaļuma intensivitāte radusies no tā, ka angļu meistars šo zaļumu sastādījis no daudzām zaļām krāsām, likdams tās pēc rūpīgi pārdomātas sistēmas citu citai blakus vai citu uz citas. Acī sajaukdamies šie dažādie zaļumi deva liela svai-guma iespaidu.

Stāsta, ka Delakrua bijis tā sajūsmināts par šo savu atradumu, ka uz ātru roku, dažās dienās, pārgleznojis pēc Konstēbla proceduras visu drūmi zaļgano dibens plānu savam „Grautiņam".

Protams, Delakrua saprata, ka tas, kas attiecas uz pļavu zaļo, attiecinams arī uz pārējām krāsām. Tas pamudināja meistarū uz plašiem krāsu un toņu dalīšanas pētījumiem, kuri radikāli pārgrozīja viņa kolorita metodes vēlākos darbos, it īpaši, kad studējot 18. g. s. franču koloristus — Vato un Šardenu, viņam atklājās te komplementārie toņi. Ar to viņš kļuva par priekšteci vēlākiem impresionistiem, kuri Delakrua atklājumus noveda līdz galējām konsekvencēm.

Lai tuvāki iepazītos ar angļu glezniecību, kuru Delakrua bij tā iemīlojis 1824. g. Parīzes izstādē, viņš 1825. g. dodas uz Londonu.

Londonā viņš apmeklēja tā laika ievērojamāko angļu gleznotāju — Ternera, Konstebla, Vilkija, Lorensa — darbnīcas. Šo meistarcentieni izgāja uz to, lai padarītu glezniecību spožāku un gaišāku. It īpaši Terners ievērojams šai ziņā. Jāsaka, ka visi, pat vis-slavenākie dažādu skolu gleznotāji, neizslēdzot arī veneciešus, ne tuvumā nenāk dabas skaidrajam un jautrajam spožumam, ka tie konvencionāli satumsina noēnojumus, neiedrošinoties atklāti un pilnīgi vaļējām acīm, bez tradīcijas brillēm, skatīties dabā un atdarināt gleznās tās gaišumu. Terners turpretim centās pielietot savās gleznās cik vien iespējams gaišu un spožu kolorītu.

Angļu gleznotāju sasniegumi šai virzienā lieliski ietekmēja Delakrua. Viņš redzēja, ka tie ir svarīgs ieguvums viņa paša koloristiskos meklējumos. Atgriezies Parīzē, viņš strādāja ar ievērojami citādu paleti nekā pirms Anglijas brauciena. „Sarkanais un zeltainais — tāda ir paleta, kuru Delakrua atveda no Anglijas” — saka pazīstamais Delakrua pētnieks Eskolje (Escholier).

Savu lielo gleznu „Sardanapala nāve” (Luvrā), ar viņas maigo svaigumu un blondo kolorāciju, ar viņas viegliem, caurspīdīgiem toņiem, Delakrua glezno stiprā angļu tehnikas iespaidā. Šo gleznu uzskata par viņa visromantiskāko darbu, un tā parādās 1827. g. Salonā. Glezna sacēla īstu skandalu. Tas būs saprotams, ja ņem vērā, ka „pārdošības” no oficiālās glezniecības viedokļa te daudzkārt pavairotas, salīdzinot ar tā jau „pārdošo” 1824. g. „Grautiņu Chiosā”. Sižets ņemts no attiecīgas Bairaona drāmas. Moments — drāmas beigas. Dumpinieki aplenkusi pili. Sardanapals, nogulies krāšņā gultā, uz milzu sārta, dod pavēli saviem eņģeļiem un virsniekiem nokaut viņa sievas, apkalpotājus, zirgus; pats orientālā mierā, vienaldzīgi noskatas drausmīgā ainā, gaidīdams, kamēr sārtam pieliks uguni...

Kompozīcija brāzmaina un burzmaina. Kustības pēkšņas, straujās un varmācīgas. Grupas un pozas nekārtīgas. No klasicistu viedokļa chaotisks, prātus mulsinošs jūklis. Pat paši romantiķi



Delakrua. Krustneši iekaro Konstantinopoli.

sabijās no šīs gleznas un, neraugoties uz viņas gleznieciskām vērtībām, kratījās no tās nost. Viktors Igo bij viens no rētajiem „Sardanapala” aizstāvjiem. Kritika, nopeldama gleznu, bet nevārēdama noliegt Delakrua talantu, sāka apšaubīt viņa labo gribu. „Delakrua trūkst drīzāk labas gribas nekā talanta — rakstīja kāds laikraksts — viņš skaita par progresu tikai to, ko viņš darinājis sliktā gaumē un aušībā.”

Ja „Dantes laivu” un pat „Grautiņu Chiosā” nopirka valsts, tad par „Sardanapala” pirkšanu no valsts puses nebij ne runas. Pavisam otrādi, valsts mākslas lietu pārzinātājs Sostens de la Roš-

fuko ataicināja mākslinieku pie sevis un laipnā kārtā centās viņu pārliecināt, ka viņam jāgroza savs mākslas veids, ja tas grib gūt valdības labvēlību. „Visa pasaule nepiespiedīs mani skatīties uz lietām citādi nekā es tās redzu” — bij Delakrua atbilde.

* *
*

Patiešām Delakrua savu mākslas veidu negrozīja, un ja arī, tad tikai par tik, par cik tas stāvēja nepieciešamā sakarā ar viņa iekšējo māksliniecisko evolūciju. Publika, kritika un arī Sostens bij tanī naivā iedomā, ka Delakrua māksla ir vienkārša nejaušība — pat jaunas gribas un aušības rezultats, kuru var arī grozīt pēc norunas. Tie joprojām negribēja saprast, ka Delakrua reprezentētā jaunā romantiskā māksla, ar visām viņas publikai un kritikai nepatīkamām īpašībām, ir laikmeta gara izpaudums un kā tādām tai bij nepieciešamības raksturs.

Nevarēja taču ietilpināt pierastajā klasicisma kompozīcijas apjomā pavisam citāda satura mākslu. Klasicisms bij miera, līdzsvara un uz laiku laikiem kodificēta skaistuma māksla, romantisms turpretim meklēja varenas kustības, kvēlošas kaislības, individuālus raksturus. Delakrua bij kā radīts šiem romantisma centieniem. Nemiers un kaislības, kas izteicās viņa darbos, kaita arī viņā pašā. „Es nemīlu — rakstīja viņš jau 1824. g. savā dienas grāmatā — saprāta glezniecību. Manam nemiera pilnajam garam jāsvaidas, jāārdas, jāizmēģinas simtveidīgi, pirms sasniegtu mērķi... Ja es nelokos kā čūska dīdītājas rokā, es esmu auksts. Tas jāatzīst, tam jāpadodas, un tā ir liela laime. Visu, ko es esmu darijis labi, darīts tā.” Bodlers, kas labi pazina Delakrua, nodeva par viņu šādu spriedumu: „Mīlīgā kaisle, divkāršota ar briesmīgu gribu — tāds bij šis cilvēks” („L'Art Romantique”). Šāds neparasts temperaments gan grūti būs sastopams pie kāda cita mākslinieka; no jaunajiem varbūt pie nelaimīgā Van Goga, kuru tas noveda līdz ārprātam...

Lielaļam romantiķim šis pasionētais temperaments līdzēja realizēt romantisma idejas līdz augstākai potencei, zīmējoties tiklab uz koloritu, kā arī kustībām. Patiešām Delakrua bij nevien liels krāsu meistars, viņam piemita arī reti iepriekšējā glezniecībā sastopamās dāvanas visdažādāko kustību izteiksmei. „Viņa personas staigā, žestikulē, skrej, traucas; audekls, liekas, ar grūtībām tās satur, — varētu teikt, ka tās drāžas ārā no rāmja” (Gotje). Šai ziņā sevišķu ievērību pelna divas viņa gleznas, un proti, „Lježas bīskapa nonāvēšana” (temats no Valtera Skota viduslaiku romāna „Quentin Durward”) un „Boissy d’Anglas” (temats — epizode no Lielās franču revolūcijas). Šeit attēlotas nevien masu kustības ar nepieredzētu ekspresiju, bet arī kņada un troksnis, kas, šķiet, glezniecībai pilnīgi nepieejama lieta. Ātri uztvert, ātri fiksēt — tas bij galvenais šai kustību mākslā. Bodlers pastāsta, ka kādam jaunam cilvēkam Delakrua teicis: „Ja jūs neesat pietiekoši veikls, lai uzņemtu tāda cilvēka skici, kas lec pa logu, laikā, kamēr tas no 4. stāva nokrīt līdz zemei, jūs nekad nevarēsiet darināt „lielās mašīnas” (ateljē apzīmējums lielaļam gleznām).”

No visa tā klasicisma glezniecībā nebij ne vēsts. Tā bij vienkārša un pat nabadzīga, tiklab krāsu, kā arī kustību ziņā. Un tāpēc „Sardanapala” parādīšanās nāca klasicistiem un viņu audzinātai publikai un kritikai kā āmura sitiens pa galvu.

Bet tas, kas „Sardanapalā” bij verojams, tā sakot „en gros”, izpaudās allaž, ja arī ne tik spilgti, Delakrua citos, mazākos darbos. No tiem šeit minēsim: „Hamlets un kaprači”, „Ofelijas nāve”, „Ledija Makbet”, „Abidosas līgava”, „Gjaurs”, „Romans Kampāņas gans”, „Marino Faliero”, „Justiniana likumdošana”, „Katona nāve”, „Taso ārprātīgo namā”, „Grieķija pie Misolongi”, „Kromvels”.

Tematus savām gleznām — kā to rāda arī augstāk minētais uzskaitījums — Delakrua mīlēja rast lielo rakstnieku darbos — Dantes, Šekspīra, Bairaona, Ģētes (litogrāfijām) u. c. „Lai atrastu sižetu — saka viņš — vajadzīgs tikai uzsist grāmatu, kas spējīga

iedvesmot, un paļauties savai noskaņai." Un kādā citā vietā: „Domā pie Dantes, pārlasi to vienmēr; sapurinies, lai nāktu pie lielām idejām." Bet vajadzēja būt māksliniekam ar Delakrua fantaziju, lai no šādas literariskas inspirācijas iznāktu nevis vienkāršas ilustrācijas vai pastāsti, bet patstāvīgi mākslas darbi. Delakrua bij apdāvināts ar oriģinālu fantaziju tik lielā mērā, ka tā dažos no šādiem viņa darbiem pārspēja attiecīgo autoru fantaziju. Tas, piem., sakams par dažām „Fausta" litogrāfijām, kurās, pēc paša Ģētes atzišanās Ekermanim, vietām ir stiprāka uztvere nekā viņš pats attiecīgā epizodē to iedomājies. Ar savu literarisko inspirāciju Delakrua tomēr nekad nav darinājis nostāstus, bet vienmēr gleznas.

Varbūt būs uzkrītoši, ka Delakrua ar savu literarisko mīlu ļoti reti savā mākslā griezies pie antikas lielajiem autoriem. Tam par cēloni būs pirmkārt tas, ka Davida skolā viss antikais bij tā nodrāzts, ka romantisma laikmetā tas bij zaudējis katru pievilcību, un otrkārt, ka laika garam un Delakrua temperamentam bij vairāk piemērota jaunlaiku pasionētā literatura. Tomēr Delakrua ļoti mīlēja klasisko senatni. „Es pazīstu klasiskus — jau no pašas jaunības teica Delakrua — es esmu mācījies stādīt tos augstāk par visu. Tas ir labas audzināšanas labākais rezultāts. Es sevi apsveicu to tiesu jo vairāk, ka modernie, ieņemti paši no sevis, atstāj novārtā šos katras inteliģences un katra tikuma augstos paraugus." Arī antiko mākslu Delakrua stādīja augstāk par visu. Kādā piezīmē izdevumam „Dictionaire des Beaux-Arts" 1857. g. viņš raksta: „Visā tanī, kas mums palicis no antikas plastiskām mākslām, šī gaumes un vislabākā mēra kvalitāte aizsniegusi visaugstāko pilnības pakāpi."

Pārvaldīdams ar tādu veiksmi kustības momentus, tiklab attiecībā uz masām, kā arī uz grupām un atsevišķiem individiem, Delakrua varēja uzstāties arī kā pirmklasīgs kauju gleznotājs. „Kauja pie Nansi", „Kauja pie Puatje", „Kauja pie Taijburas" ir galve-



Delakrua. Medeja.

nākie Delakrua darbi šai nozarē. Viduslaiku mežonīgo tuvciņu ainas atspoguļojas tanīs visā savā grandiozā brutalitātē.

Maigums vispār nav šī stingrā vētraino dziņu mākslinieka dabā. Arī viņa sieviešu plikņos — šinīs odaliskās, „Femme couchée“, „Femme nue“ u. t. t. ir viss kas, tikai ne maigums, tikai ne tas, ko franči sauc par „charme“. Un pār viņa blondi samtainām izliektām saknupušo sieviešu mugurām „Sardanapalā“ un „Krustnešos“ virmo salta nāves un iznīcības vēsma...

Tomēr arī lielajā, dziļas nopietnības pilnajā Delakrua darbā pa retam pazib it kā pikanterija 18. g. s. garā. Ņemsim, piem., „Le duc de Bourgogne montrant sa maîtresse au duc d'Orléans“. Šai nerātņajā kompozīcijā, kuru Eskolje nosauc par „belle pièce pour un cabinet secret“, pamodies vecais Fragonars, vai arī galantie Lafontena pastāstu ilustrētāji. Liekas, it kā Delakrua ar to gribējis atmaksāt 18. gadusimtenim par tiem koloristiskiem ierosinājumiem, kādus viņš no tā guvis.

Šis Delakrua mākslas posms, kuru varētu arī apzīmēt par angļu iespaيدا posmu, noslēdzas ar vienu no viņa galvenākiem meistardarbiem. Tas ir „Barikāde“ (Luvrā) jeb „Brīvība ved tautu“ (1831). Sižets — alegoriska epizode no 1830. g. revolūcijas. Tā ir viena no Delakrua retajām gleznām, kur sižets ņemts no laikmeta notikumiem. „Man nav nekādas simpatijas — raksta Delakrua — tagadējam laikam; idejas, kas saviļņo manus laika biedrus, atstāj mani pilnīgi aukstu; manas atmiņas un visa priekšroka ir pagātnei“ (Journal).

Šoreiz Delakrua acīm redzot atkāpies no savas parastās simpatijas. Varbūt ārkārtīgais notikums ar saviem māksliniekam tik mīliem patetiskiem, emocionāliem, dramatiskiem, kustību pilniem momentiem tur vainīgs? Varbūt gandarijums par nogāzto Burboņu valdību, kura gribēja uzlikt iemauktus Delakrua mākslai? Bet tas nekrīt svarā. Šeit galvenais tas, ka notikuma rezultātā radās lieliska glezna. Tiesa gan, Delakrua neiztiek bez alegorijas. Bet

glezna starp citu izceļas taisni tai ziņā, ka šeit alegoriskais brīvības simbols — šī braši skaistā sieviete, kailām krūtīm, frīgiešu cepurīti galvā, ar karogu vienā rokā, šauteni ar bajoneti galā — otrā, uz barikades — brīnišķīgi saplūst ar apkārtējo īstenību. Arī šeit izmanams parastais literariskais iedvesmojums. Šoreiz tas būs nācis no laikmeta dzejnieka Barbje, kurš apdziedot brīvību teica:

„C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas.”

Glezna guva lielus panākumus. Tas, protams, izskaidrojams pa labai daļai ar politiskiem motīviem. Bet arī no tīri mākslinieciskā viedokļa tā bij notikums. Kopiespaids impozants. Kompozīcija skaisti sagrupēta un līdzsvarota. Krāsa sulīga un izteismīga. Un kas attiecas uz atsevišķām figurām, tad starp tām ir tādas, kas pieskaitamas pie labākām, kādas Delakrua jebkad gleznojis. Franču mākslas kritiķis Moklers par „Barikadi” izsakas, ka tā ir „viena no skaistākām gleznām, kādas jebkad darinātas, viena no varonīgākām mākslas vizijām, kas, zīmējoties uz apdari, stāv cienīgi blakus visiem slavenāko meistarų darbiem.”

* *

*

Ar 1832. g. iestājas jauns posms Delakrua mākslā. Šai gadā viņam kādas diplomatiskas misijas sastāvā rodas izdevība apceļot Maroku. Šis ceļojums māksliniekam nāca ne mazāk par labu nekā Anglijas, varbūt pat vairāk. Marokas apžilbinošā gaisma, orientālā krāsu bagātība, oriģinalie ļaužu tipi — viss tas deva neskaitamus ierosinājumus lielā meistara turpmākā darbā. Viņš rakstīja vēlāk savam draugam, mākslas rakstniekam Silvestram: „Šīs zemes izskats man paliks mūžam acu priekšā; vīrieši un sievietes no šīs stiprās rases drūzmēsies manā atmiņā, kamēr vien es dzīvošu; viņi ir tie, kuros es tiešām esmu atradis antiko skaistumu.”

Ka Delakrua pa savu samērā neilgo uzturēšanās laiku Marokā un arī Alžirā ļoti cītīgi studējis šos „stiprās rases” tipus, tas redzams no neskaitāmām skicēm, zīmējumiem, akvareļiem, kurus viņš no turienes pārvedis. Šīs studijas viņam pietika līdz mūža beigām, lai atkal un atkal atgrieztos kādā gleznā vai zīmējumā vai litografijā pie orientāliem motīviem.

Bet galvenais ieguvums, kas nāca par labu *visai* viņa glezniecībai, bij koloristikas pētījumi šai saules un gaismas zemē. Viņa paleta top vēl gaišāka un bagātāka. Koloristiskie sasniegumi, kādus viņš bij guvis no Konstēbla un Ternera, papildina ar jaunām atziņām, jauniem svarīgiem eksperimentiem krāsu teknikā. Delakrua praksē nonāk pie optikas likumiem, kurus vēlāk apstiprināja Ševrela un citu optikas un krāsu teoretiķu zinātniskie darbi. Viņš atrada, ka krāsa ir gaisma un gaisma — krāsa, ka ēnas nav visbezkrāsaini tukšumi, bet gan komplementāro toņu pilni refleksi.

Tādējādi, izteicoties ar Meier-Graefe's vārdiem, Delakrua „atrada Marokā „vārdnīcu” visām turpmākām gleznām; motīvus, kas bij pielāgoti viņa dabai; modeļus, kādi tam bij vajadzīgi; krāsu savai paletei, un vairāk nekā visu to: savu sapņu zemi.”

Pirmā ievērojamākā glezna pēc atgriešanās no Marokas bij „Femmes d'Alger dans leur appartement” (1833). Tanī jau lietoti jaunie koloristiskie ieguvumi. Dalītie sarkanie un zaļie, oranža un zilie toņi acī sajaucas par brīnišķīgām skaņām. Arī šai miegainā un laiskā harema motivā Delakrua nevar iztikt bez kustības momenta — to ienes brašā nēģeriene, kuras spējais pagrieziens liek vēju just aiz sevis.

Pēc šīm harema dāmām seko dažādos laikmetos vēsela virkne Marokas un Alžīras motīvu darbu, kuros izstrādāts savā laikā bagātīgi savāktais materials: „Tanžeras konvulsionari” (1838), „Ebrēju kāzas” (1841), „Marokas sultans” (1845).

Pēc Marokas ceļojuma Delakrua mākslā svarīgu vietu ieņem *kustoņu un zvēru* glezniecība. Jāsaka gan, ka arī pirms tam mā-

slinieks ir daudz strādājis pie zvēriem Parīzes zvēru dārzā (Jardin des Plantes). Tomēr Marokā, piedaloties medībās, viņš varēja dažādus zvērus novērot brīvā dabā, ar viņu instinktiem un īpatnībām visādos apstākļos un stāvokļos. Delakrua pieskaitams pie labākiem 19. g. s. animalistiem, it īpaši zīmējoties uz plēsīgiem zvēriem. Tīģeris un pantera visbiežāki sastopami viņa gleznās un zīmējumos. Arī pie zvēriem viņam visvairāk patika dramatiskais moments. Starp viņa zvēru gleznām ir liela daļa, kur plēsoņas (tīģeris, leopardi) vai nu plēšas savā starpā, vai uzbrūk citiem dzīvniekiem (zirgam) un cilvēkiem. Cīņu, kas tādus gadījumus iedegas uz dzīvību un nāvi, Delakrua prot attēlot ar nepārspējamu meistarību. Teica taču arī par viņu pašu tā apbrīnotājs Van Gogs: „Kad Delakrua glezno, tad tas ir tāpat, kā kad lauva aprij savu laupījumu.” No *māju kustoņiem* Delakrua visvairāk mīlēja attēlot zirgu, bet arī reti kad mierīgā stāvoklī. Visbiežāki mēs to redzam vai nu drāžamies viesuļa ātrumā zem jātniekiem, kā, piem., „Skotu baladē” un Fausta un Mefisto litografijā, vai saslienamies kaujas troksnī, vai izbailēs no pērkona taisam krampjainus pagriezienus un lēcienus. Arī *kaķis* — šis sīkais tīģera radnieks — nereti nāk priekšā Delakrua tematikā, lai gan gandrīz vienīgi sīkākos zīmējumos, sepijās, akvareļos.

Jaunībā Delakrua nemīlēja gleznot *puķes*. Tikai vīra gados un vecumā viņš reizēm piegriežas arī tām. Tāpat *klusā daba* ieņem gauži niecīgu vietu Delakrua darbā, lai gan arī šai nozarē meistaram ir darbi, kuri pieskaitami pie labākiem, ko gadusimtenis klusā dabā ir devis. Lai minam tik gleznu ar medību trofejām lieliskā ainavā. Tas kaislīgam māksliniekam pārāk mierīga un tādēļ maz interesanta materiāla.

Arī *portrets* nebija Delakrua sevišķi iemīļots. Meistars, kā viņš pats izsakas, nemīlēja savu laikmetu. Bet portrets glezniecībā ir visīstākais laikmeta dokuments. Vismaz šai nozarē jābūt realistam, kādi arī bija Davids un Engrs, neraugoties uz visu klasisko

doktrinu. Delakrua tāds negribēja būt. Bez viņa pašportretiem, barona Schviter'a (angļu iespaidā), grāfa Palatiano, austrumnieka kostimā, „L'Homme au gilet vert", daudz nekas vairāk nepaceļas.

Lai gan pēc savas dabas skeptiķis un, kā apgalvo (Fontainas), pat neticīgs, Delakrua spēja iedziļināties arī ticīgo dvēselē un jūtās. Viņa vārds ievērojams arī *religiskā* glezniecībā. To rāda vairākas viņa gleznas, kas pieskaitamas labākām, ko šai nozarē devis 19. g. s., kā, piem., „Kristus eļļas kalnā" (angļu iespaidā), „Pieta", „Sv. Stefans", „Sv. Sebastians". Tās lielāko tiesu novietotas Francijas baznīcās.

Pēc Marokas ceļojuma jaunizstrādātā krāsu tehnika dabū savu visspožāko realizāciju 1840. g. gleznā „Konstantinopoles iekarošana". Daudzi uzskata šo gleznu par labāko Delakrua darbu. Un patiešām gleznai ir daudz pirmklasīgu vērtību. Tā ir it kā noslēgums tam, kas bij pasākts ar „Grautiņa" gleznu. Kompozīcija koncentrēta un nosvērta. Monumentāla stabilitāte. Lieliska, spožās, žilbinošās, bet harmoniskās krāsās ieturēta Konstantinopoles (Zelta raga) panorama — brīnišķa, aizraujoša ainava. Melancholiska, rāma noskaņa.

„Trajana taisnība", kas parādījās ap to pašu laiku, ir galvenais no tiem samērā nedaudziem darbiem, kuros, kā, piem., „Katonas nāve", „Medeja", „Marka Aurelija nāve", apstrādāti antikas sižeti. Neraugoties uz gleznas augsto kvalitāti, tai nācās izturēt asus uzbrukumus no klasicistu puses, kuri jutās laikam aizvainoti, ka romantiķis ar lielāku kompozīciju ielauzies viņu dominijā. Tie pārmeta autoram antikas stila trūkumu antikas temata gleznā. Protais, tas, ko viņi saprata ar antikas stilu — bāli uzkrāsotas nedzīvas figūras antīko statuju gaumē — tur nebij. Glezna ir pilna dzīvības, kustības un kolorīta, tāpat kā Šekspīra antīko tematu drāmas. Tas arī bij klasicistiem īstais piedauzības akmens, kādēļ gleznas izstādīšanu gandrīz noraidīja.



Delakrua. Tīgeris pirms uzbrukuma.

Vispār jāsaka, ka meistaram joprojām gandrīz pie katra Salona nākas piedzīvot vairākus noraidījumus. Viņa māksla joprojām vēl ir ļoti nesagremojama oficiāliem mākslas tiesnešiem. Savā laikā noraidīti tādi neapšaubāmi mākslas darbi kā „Hamlets kapsētā” un „Taso cietumā”. Tas mākslinieku gadu no gada arvien vairāk sarūgtināja. Tikai 1855. gadā, pasaules izstādes laikā, kad viņa kopoto darbu izstāde guva necerētus panākumus, vajātais meistars piedzīvoja sengaidīto gandarijumu.

Meistara pēdējā laika mazāka formata gleznās faktura arvien vairāk līdzinās uzmetumiem. Tanīs viņš meklē galvenā kārtā koloristiskas harmonijas un efektus, kā arī krāsas estētisko valodu, kurā izpaužas jūtas un noskaņas.

* *

*

Mums atliek vēl pamest īsu skatu uz Delakrua kā dekoratoru. Arī te viņa nopelni ir ārkārtīgi lieli, varbūt lielāki nekā jebkuram citam gleznotājam 19. gadusimtenī. Dekoratīvo glezniecību Delakrua uzskatīja kā īstu savu aicinājumu. „Mana sirds — saka viņš — pukst ātrāki, kad manā priekšā atrodas plašas sienas, kas apgleznojamas.”

Līdz jūlija revolūcijai, t. i. līdz 1830. g., Delakrua varēja tikai noskatīties uz šīm „plašajām sienām”, bet netika tām klāt ar savu otu. Viņa māksla Restaurācijas laikā nebij lielā cieņā, kaut arī viņa darbus valdība pie reizes nopirka. Pēc „Sardanapala” valsts mākslas pārzinis Sostens viņam pat paziņoja, lai tas negaida ne uz kādiem valsts pasūtījumiem, ja negrozīs savu mākslas „manière”. Tikai pēc revolūcijas, kad pie varas nāca daži viņa agrākie apbrīnotāji un labvēļi, un pirmā vietā Tjers, Delakrua pavērās ceļš uz dekoratīvo ilgu piepildīšanos. Dažādos periodos jūlija monarhijas un arī Otrās imperijas laikā Delakrua dabū lielus dekoratīvus pasūtījumus. Galvenākie bij: Deputātu palatas (Palais Bourbon) bibliotekai (1838—47), Senata bibliotekai (Palais de Luxembourg, 1845—47), Apolona galerijas griestiem Luvrā (1849—51), Miera zālei vecajā „Hôtel de Ville” (1849—53). Bez tam uz mūža beigām nāca klāt trīs dekorācijas „Saint-Sulpice” baznīcas „Sv. eņģeļu” kapellā.

Runājot par Delakrua dekoratīvās glezniecības vispārīgo raksturu, par tās īpatnībām, jāsaka, ka tā stipri atšķiras no visa tā, kas līdz tam bij vērojams šajā glezniecībā. Tā laika klasicisti (galvenā kārtā Engra skolnieki) turējās pie Itālijas t. s. primitīvo, t. i. XIV un XV g. s. gleznotāju principa: izvairīties no gaismēnas kontrastiem, no spīdošām krāsām un lietot plašu mīkstas, maigas, klusinātas koloristikas sistemu. Senākie franču dekoratīvie gleznotāji, Lui XIV, XV un XVI laikos, lietoja gan gaišas,

spīdošas krāsas savās dekoracijās, bet tanīs trūka vienības, tiklab krāsas, kā kompozīcijas ziņā. Delakrua atrisināja lielo problēmu: ieturēt vienību, neierobežojot kolorītu.

Visās dekoracijās, kas visas cēlušās pēc Marokas ceļojuma, Delakrua arvien skaidrāki un noteiktāki izved savu īpatnējo krāsu tehnikas sistemu — krāsu dalīšanu un viņu optisko maisījumu. Te to Delakrua lieto arī cilvēku figurās, kamēr savās gleznās viņš vēl atturējās no šādas konsekvences, izņemot, varbūt, „Konstantinopoles iekarošanu“, kur priekšplānā saknupušās blondās sievietes mugura redzami apdarīta svītrotiem dalītiem toņiem.

Kā Delakrua ar savu krāsu tehniku strādājis pie šīm dekorācijām, par to interesanti pastāsta mākslas rakstnieks Šarls Blans. Kad viņš kādreiz kopā ar kādu mākslinieku, kas redzējis Delakrua strādājam, apbrīnojis kādā Senata bibliotēkas dekorācijā sievietes maigo miesas toni, mākslinieks teicis: „Jūs brīnītos vēl vairāk, ja jūs zinātu, ar kādām krāsām šis miesas rožainums panākts. Atsevišķi skatoties jums šie toņi izliktos tikpat bezkrāsaini kā — ielas dubļi.“ Blans piemetina: „Kā panākts šis brīnums? Ar Delakrua pārdošību — apdarīt kailo sievietes torso ar noteikti zaļās krāsas skaldītām svītrām, kas pa daļai neitralizētas ar komplementāro krāsu — rožaino, un kopā ar šo rožaino dod svaigu jauktu toni, kas tikai no tālienes atstāj iespaidu.“

Starp Delakrua dekorācijām priekšrocība jādod Apolona galerijas griestiem Luvrā. Jāpiekrīt Moklera novērtējumam, ka tas ir vislielākais meistardarbs visā 19. g. s. dekoratīvā glezniecībā. Republikas mākslu pārzinis Šarls Blans uzdeva 1849. g. Delakrua izdekorēt vidējo daļu griestiem Apolona galerijā Luvrā. Šo daļu Lebreņš bij atstājis neizdekorētu. Temats bij „saules uzvara“, pie kam bij domātas „saules ķēniņa“ Lui XIV uzvaras. Delakrua, izmantodams mitoloģisku motivu, to izpildīja kā Apolona uzvaru par Pitona čūsku. Neraugoties uz to, ka māksliniekam bij jāskaitas ar šai telpā jau izpildītām dekorācijām, un proti, 17. g. s. stilā,

Delakrua tomēr prata tā nostāties, lai netraucētu vispārīgo stilu un nedarītu pāri arī savai mākslai. „Glezna piepilda vidu, nevis it kā tā būtu tam piemērota, bet gan it kā apkārtne būtu izgatavota gleznai, kā dārgakmens savā iekalumā” (Meier-Graefe).

Baznīcas „Saint-Sulpice” dekoracijās — pēdējos savos lielākos darbos — Delakrua apstrādājis trīs bībeles motivus — „Jēkaba cīņa ar eņģeli”, „Eņģelis padzen Heliodoru no tempļa” un „Erceņģeļa Sv. Miķeļa cīņa ar demonu”. Šīs dekorācijas ir it kā vainags lielā meistara 40 gadu ilgiem meklējumiem un cīņām. Tās satur visus šo meklējumu ieguvumus. Tikai vienkāršas un skaidras krāsas. Visur plūst gaisma. Gaištumsšais mīkstināts. „Delakrua beidzot aizsniedzis vienību dažādībā un spožumu harmonijā, ko viņš visu mūžu meklējis” (Signac).

Grandiozu iespaidu atstāj arī Deputatu nama un Senata biblioteku dekorācijas, kurās temati ņemti no epizodēm civilizācijas vēsturē (Deputatu namā) un no Dantes dzejas par lielo cilvēces ģeniju sapulcēšanos Elizejas laukos (Senatā).

Kas attiecas uz dekoracijām Parīzes pilsētas namā, tad tās diemžēl aizgājušas bojā 1871. g. uguns nelaimē. Pie kam bēdīgākais tas, ka arī metiem bijis tāds pats liktenis. Tā ka no šī Delakrua mākslas darba nav palicis pāri gluži nekas.

* *

*

Kad 1863. gadā nāve pārrāva lielā mākslinieka dzīves pavedienu, viņa draugs Teofilis Silvestrs rakstīja: „Miris ir īstas rases gleznotājs, kuram bij saule galvā un negaiss sirdī, kurš 40 gadus ilgi atspoguļoja savos darbos visu cilvēka kaislību gammu un kura grandiozā, šausmas iedvesošā ota gāja no svētajiem uz kareivjiem, no kareivjiem uz mīlētājiem, no mīlētājiem uz tīģeriem, no tīģeriem uz puķēm.”



Delakrua. Pašportrets.

Jau Tore rakstija 1847. g., ka savā ražīgumā Delakrua var cienīgi nostāties līdzās Rubensam un Muriļo, kuru darbi nav sa-skaitami.

Pēc Delakrua nāves Birti (Burty) bij savācis un sakārtojis 6000 metus, zīmējumus, asējumus un litografijas.

Daudz bij pastrādāts, bet izredzes bij vēl lielākas. Dažus gadus pirms nāves Delakrua rakstija Silvestram, kurš viņam aptaujājās par turpmākiem darbiem: kas attiecas uz pilnīgi noteiktiem, gataviem metiem, viņam esot pietiekoši divām cilvēka dzīvēm, un attiecībā uz projektiem, kas var nodarbināt garu un roku, viņam pietiekot 400 gadiem.

„Visi vēsturiskie laikmeti — raksta 1847. gadā Tore — visas kaislības, visi dzīves apstākļi atveras viņa priekšā. Reliģija un poezija, politika un alegorija, mājīga iekārta un individa visdziļākie pārdzīvojumi — visam tam pieskārs viņa roka. Viņš gleznojis kaujas un portretus, iekšainas un ainavas, jūras skatus un dzīvniekus; viņš darina akvareļus un litografijas, griestu gleznas simtu pēdu apmērā un mazus asējumus. Viņu pievelk Orients...”

Lielajam meistaram bieži pārmeta dažādos laikos viņa darbu drausmīgos, šausmu pilnos un asiņainos tematus. Tā jau Bodlers norāda uz tiem, lai gan ne pārmetumu, bet konstatējuma veidā. „Viss viņa darbā — raksta Bodlers — ir tikai posta bēdas, grau-tiņi, dedzināšanas; viss dod liecību par cilvēka mūžīgo un nela-bojamo barbariju. Aizdedzinātas un kūpošas pilsētas, nogalināti upuri, izvarotas sievietes, pat bērni nomesti zem zirgu kājām vai ārprātīgām mātēm zem dunča; viss šis darbs, es saku, līdzinas briesmīgai himnai, kas sastādīta par godu fatalitātei un nelīdzamām ciešanām. Reizēm viņš varējis — viņš nebija gluži bez maiguma — veltīt savu otu maigu jūtu un saldkāres izteiksmei; bet arī te nedziedinams rūgtums plūst aumaļām” („L'Art Roman-tique”).



Delakrua. Sardanapala nāve (mets).

Bij kritiķi (piem., Daržanti), kuri Delakrua mākslas īpatnības izskaidroja ar mākslinieka dzīves patoloģiskiem momentiem un galvenā kārtā ar savādo drudzi, ko Delakrua saķēris jaunībā un kas dīvainā kārtā pārvērties chroniskā. Bet tā jau parasta lieta — kur īpatnības, tur patoloģija. Tā mēģināja izskaidrot arī Van Goga oriģinālo mākslu. Viegls izskaidrošanas paņēmieni — mākslas problemas nodot medicīnas resp. psihiatrijas spriedumam. Šķiet, ka arī Eskolje, mūslaika ievērojamais Delakrua vēsturnieks, piekūrīt lielā mērā šim „patoloģijas” ieskatam lielā meistara mākslā.

Bet vai tādā gadījumā priekšroka nebūs dodama tiem, kuri visu romantismu uzskatīja par patoloģisku parādību. Starp tiem taču ir arī lielais Ģēte, kurš teica: „Es saucu par klasisku to, kas ir veselīgs, par romantisku to, kas ir slimis.” Un kā par brīnumu,

taisni šis pats Ģēte bij viens no tiem literatūras ģenijiem, kuri visvairāk iedvesmēja romantiķus un Delakruā. Taču arī klasiskā olimpieša darbs nepalika sveikā no romantisma „slimības dīgļiem”. Būs jāņem arī vērā, ka viss „drausminošais”, kas rodams Delakrua darbos, sastopams ne mazākā mērā arī laikmeta lielajā literatūrā. Un kad Heine izsaucās:

„O, dass ich grosse Laster sah',
Verbrechen blutig, kolossal;
Nur diese satte Tugend nicht
Und zahlungsfähige Moral!”

— vai tā nebij „patoloģija”?

Delakrua darbs, protams, nebij bez kļūdām un trūkumiem. To vislabāki apzinājās viņš pats, kad viņš redzēja lielo izšķirību starp to, ko viņš bij iecerējis, kas veidojās viņa varenajā fantāzijā, un glezniecības nepietiekošiem izteiksmes līdzekļiem, kad viņš sajuta, ka tas, ko viņam izdevies fiksēt gleznā, ir tikai vājš refleks no tā, kas stāvējis gara acu priekšā. Būs sameklējami arī citāda veida trūkumi. Moklers, meistara entuziasmētais apbrīnotājs, raksta: „Viņam bij trūkumi, lieli trūkumi: viņa roka trīcēja, viņa acs ne vienmēr redzēja skaisti, viņa zinība nebij bez maldiem, viņa dedzīgā nodošanās vispārīgai idejai lika tam neievērot detaļas, pārspīlēt īstenības.”

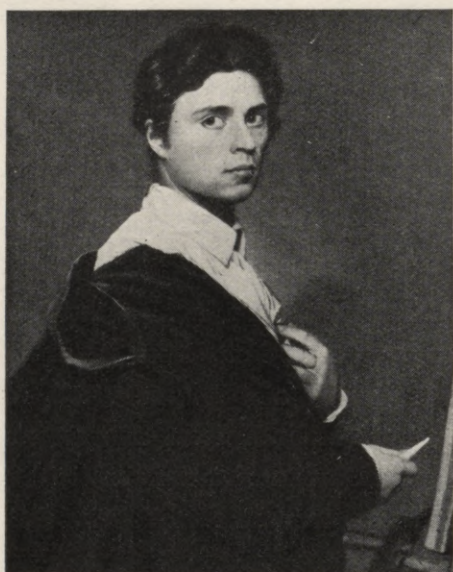
Delakrua atstātais darbs ir liels, neraugoties uz visām kļūdām un trūkumiem. „Kas cenšas, tas ar pazīst maldu” — teica Ģēte. Viss panākts neatlaidīgā, sūrā darbā, kas top jo cildenāks, ja ņem vērā meistara vārgo veselību, viņa drudzainos stāvokļus tieši fiziskā nozīmē. Jā, darbs un pūles... bet arī prieks... „Iluzijas aiziet viena pēc otras — atzīstas viņš kādam savam draugam. Viena vienīga paliek pāri, jeb drīzāk tā nav iluzija; tas reals prieks; tas darbs. Bet galu galā tā mana vienīgā kaisle. Lai tā pārdzīvo visas pārējās!”

Un tā pārdzīvoja.

IV. R E F O R M Ē T A I S K L A S I C I S M S U N D O M I N I K S E N G R S

Engrs (Ingres, 1780—1867) — šis lielais un nesamierinamais romantisma un Delakrua antagonists — izgāja no Davida skolas. Tomēr drīzi vien izrādījās, ka ar šo skolu Ingram nav pa ceļam. Gan ne tai nozīmē, kādā ar Davidu un viņa skolu nebij pa ceļam vēlākiem romantiķiem, kuri uzstājās pret to aiz tā iemesla, ka glezniecībā, kura taču pirmā vietā ir krāsu māksla, šī krāsa tiek upurēta par labu līnari saprastam zīmējumam. Nē, Ingram šai ziņā pret Davida skolu nebij iebildumu. Viņš pats bij liels līnijas cienītājs un dziļi pārliecināts, ka zīmējumam katrā ziņā jādod priekšroka pret krāsu. Viņš mēdza ļoti kategoriski apgalvot, ka „zīmējums ir godīgums mākslā“, ka „priekšmets, kas labi zīmēts, ir vienmēr pietiekoši labi gleznots“. Viņš sacīja arī: „Virs savas darbnīcas durvīm es rakstīšu „zīmētāju skola“ un darināšu gleznotājus.“

Engrs šķīrās no Davida citu iemeslu dēļ. Viņam radās tā pārliecība, ka Davida klasicisms nokļuvis pārāk lielā atkarībā no Romas marmoriem un ģipša nolējumiem, ka tas pārāk auksts un akmeņaini nedzīvs. Viņš mēģināja šo klasicismu padarīt siltāku, tuvāku, garīgāku, dzīvāku, ietilpināt to mūsu laikam pielāgotākā vienkāršākā stilā. Viņš gribēja to atsvaidzināt ar īstenības novērojumiem un atmiņām no Itālijas primitīviem, kuri viņam imponēja ar vienkāršo un solido līniju un likās klasicismam, kā viņš to saprata, piemērotāki nekā davidistu iemīļotā Boloņas skola. Bet tā bij liela apgrēcība davidistu acīs. Tie nostājās pret Engru stingri nosodoši. Tā 1806. gadā, kad Engrs bij izstādījies Salonā, kāds kritiķis atsaucās par viņu: „Engrs cenšas panākt neko citu, kā atsviest mākslu par četriem gadusimteņiem atpakaļ, atgriezt mūs pie viņas bērnības, atjaunot Brigas Žaņa (J. van Eika) ma-



Engrs. Pašportrets jaunībā.



Engrs. Portrets (zīm.).

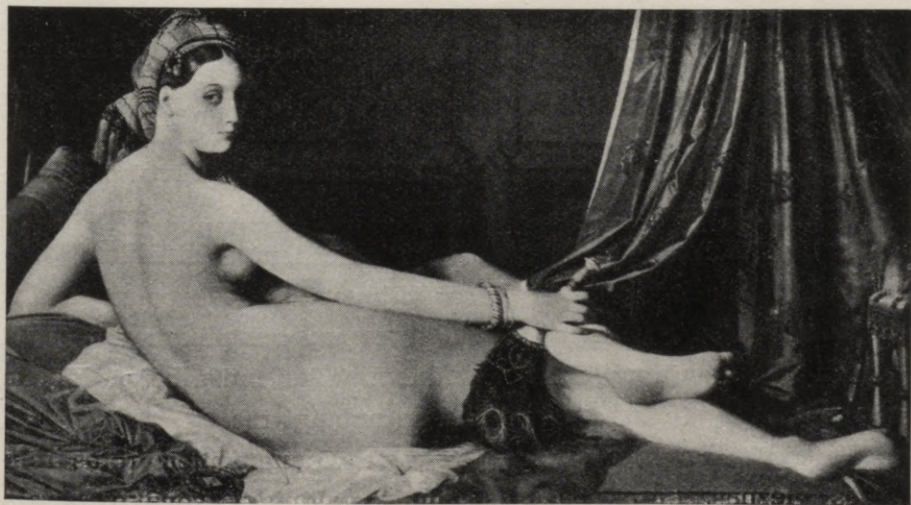
nieri." Davidiskā kritika sāka Engru kvalificēt kā „gotiķi”, „ķīnieti” u. t. t.

Tas radija meistarā sarūgtinājumu un opozīcijas garu. Beidzot viņš nāca pie atziņas, ka viņam Parīzē nav ko meklēt, un 1806. gadā devās uz Itāliju, kur palika līdz 1824. gadam. Tas bij Engra pirmais Itālijas periods, kuram pēc 11 gadiem, 1835. gadā, sekoja otrs.

Šai pirmajā periodā visā pilnībā izveidojās un nobrieda Engra mākslinieciskā personība un viņa īpatnējais, reformētais klasicisms. Šis periods savukārt sadalams divos posmos: Romas un Florences. Romas posmā Engru it īpaši aizrauj prerafaelisti — Filipo Lipi, Pisanello u. c., kā arī pa lielai daļai realistiskas tendences. Florencē iestājas rafaeliskais posms, kad Engrs, izsakoties ar kāda mākslas vēsturnieka vārdiem, top par „Rafaēla kulta virs-

priesteri", lai gan viens no viņa biografiem, Momeža, noteikti apgalvo, ka Rafaēla iespaids uz Engru pārlietu pārspīlēts un pārvērst par leģendu.

Liela daļa Dominika Engra galveno darbu dzimst šai Itālijas periodā, jau labu laiku pirms romantisma parādīšanās, ja par tādu skaita Delakrua „Dantes laivu”. Tā jau Napoleona laikā, bez virknes lielisku portretu, par kuriem būs atsevišķi runa, rodas „La grande Baigneuse” (1808) un „La grande Odalisque” (1814). Engrs mīlēja šos sižetus arī vēlākā laikā. Tie viņam deva izdevīgu iemeslu „mūsu no galvas līdz kājām apgērtā laikmetā”, kā saka Gotje, sniegt skaistus plikņus. Engra vienīgais nolūks bij tanīs attēlot daiļu sievietes ķermeni, kurā cēlais līniju vilņojums vienojas ar formu augstāko patiesīgumu. Šāds tīri estētisks viendoklis šai laikā nebija parasts. Un to negribēja saprast vēlākie kritiķi ar realistiskām tendencēm. Tā, piem., Tore izsakas par Engra odaliskām: „Tomēr jājautā, ko tad īsti gleznotājs gribējis izteikt ar šo tēlu bez noteikta rakstura. Vai tas ir saldkāre, dai-



Engrs. Lielā odaliska.

ļums, miers, melancholija? Sieva, kas tu esi un ko tu gribi no manis?" Uz to Engra odaliska varēja atbildēt: „Neko, Tore kungs, tikai drusku pabrīnieties par manu līniju un formu daiļumu.” — Arī „Edips un sfinga” (1809) ir no šī laikmeta. Šai pirmajā lielākā antikas sižeta darbā jau spilgti izpaužas Engra jaunā klasicisma estetika. Atšķirībā no Davida skolas, kura piegāja realitātei, izejot no antikas marmoriem, Engrs cenšas iziet no realisma, lai izsauktu antiku. „Edipa” nesaistītā izteiksme un arī kolorīts uztrauca Davida mācekļus.

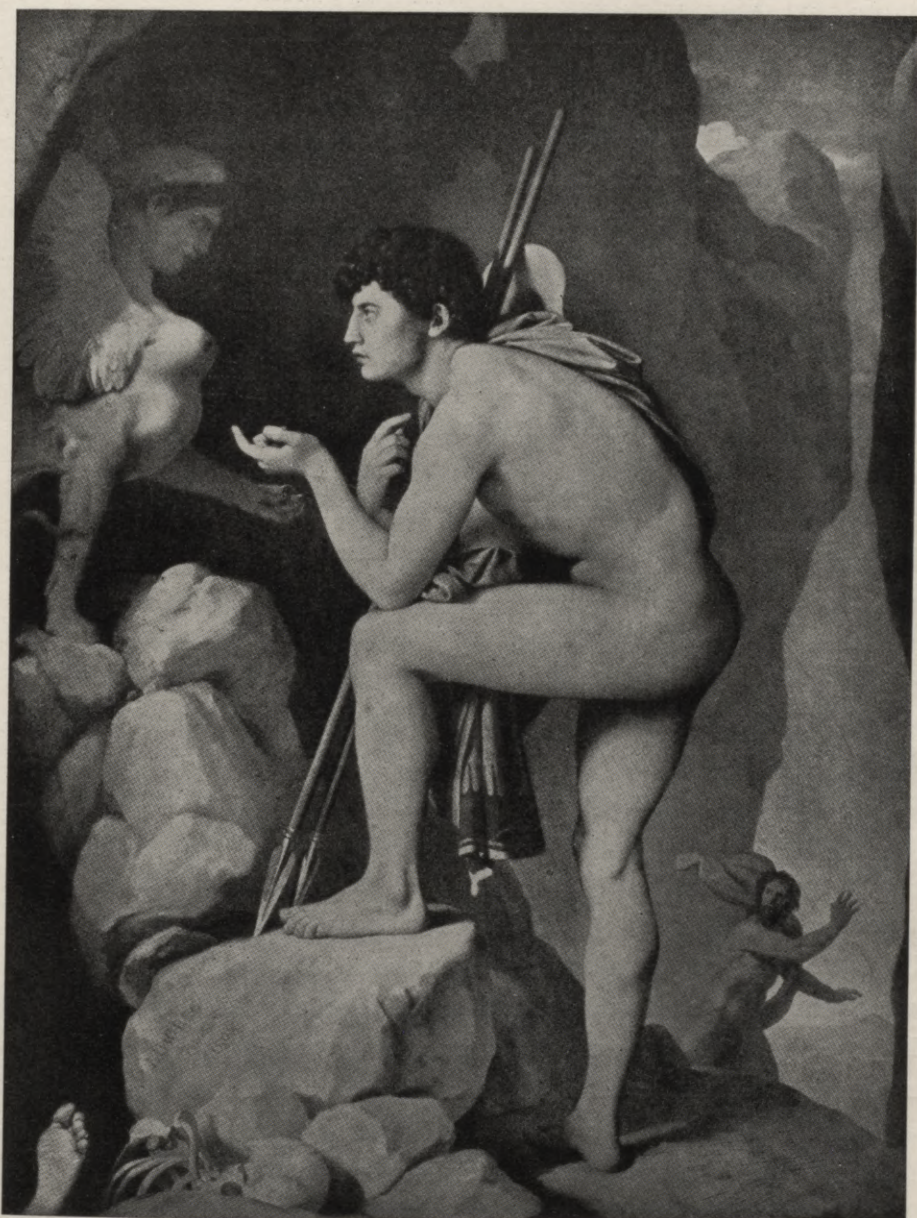
„Edipa” estetika atkārtojas arī turpmākos šī perioda darbos: „Jupiter et Thétis” (1811), „Roger délivrant Angélique” (1819) u. c. Arī te intelligenti un zinātniski uztverts archaisms saistas ar stipriem realisma elementiem. „Anžēlika nav vis dzīva statuja — saka Gotje — tā ir sieviete, un pat moderna sieviete.” Iestudēti nevien grieķi, bet arī daba, un tam klāt vēl vingrie Itālijas kvatrocentisti, kurus Davida klasicisti sauca nicinoši par „gotiķiem”.

* *

*

Apstākļi Engra darbam stipri grozījās, kad nodibinājās Restaurācijas valdība, un jāsaka — uz slikto pusi. „Jaunā sabiedrība — raksta Momeža — aizklāja kautrīgi savu seju lielisko sieviešu kailumu priekšā, kurus Engrs bij iedrošinājis atbrīvot no kauduma segas, kam neviens gleznotājs nebij pieskāries kopš lielajiem veneciešiem.” Aiz šī un citiem iemesliem (politiskiem) tika iznīcināti daži Engra darbi, kurus bij pasūtījis Neapoles ķēniņš Mīrats. „Source”, „Venus”, „Bain turc” un citi plikņu uzmetumi Engram bij jāatliek uz labākiem laikiem. Tikai mūža beigās viņam radās izdevība pie tiem atgriezties un nobeigt tos.

Pagaidām Engrs bij spiests gatavot viņam nepiemērotas reliģiskas gleznas, kuras pasūtīja jaunie valdnieki, senāko Mīrata pasūtīto vietā. Līdz tam laikam Engrs nekad nebij nodarbojies



Engrs. Edips un sfinga.

ar reliģisko glezniecību. To — pēc lietpratēju apgalvojuma — pierāda viņa burtnīcas, kurās starp simtiem sižetu, kas atzīmēti kā eventuāli noderīgi gleznieciskiem motīviem, nav neviena vienīga no svētiem rakstiem vai no hagiografijas. Lielā meistara idejas šai laikā lidoja vai nu grieķiskā Olimpa augstumos, vai kavējās pie šīs zemes rokām taustamām realitātēm un dzīvām formām. Tomēr arī reliģiskās mākslas nozarē Engrs vēlāk devis vairākus ievērības cienīgus darbus. Stāsta, ka pasūtījums uz gleznu „Kristus nodod atslēgas Sv. Pēterim” pamudinājis meistaru vērst acis uz Rafaelu.

Šai laikā Engrs darina veselu virkni vēstures gleznu — „Chapelle Sixtine”, „Mort de Léonard de Vinci”, „Arétin chez le Tintoret”, epizodes no Anri IV dzīves u. c. Vēstures gleznā Engram lieli nopelni. Viņš bij viens no pirmajiem, kas jaunlaiku mākslā nostādīja vēstures glezniecību uz stingri zinātniskiem pamatiem, ņemot palīgā sīkus archeoloģiskus pētījumus, izmantojot attiecīgu laikmetu dokumentus un pieminekļus. Tādēļ arī viņa vēstures gleznām augstā mērā piemīt attiecīgu laikmetu patiesās iezīmes un kolorīts, tā sakot, laikmeta lokalā krāsa.

Materialā ziņā šis pirmais Itālijas periods nebija lielajam meistaram viegls. Vajadzēja sisties cauri ar visādiem gadījuma darbiem. Par maizes darbiem uzskatāma arī liela daļa no šī laikmeta vēstures gleznām. Labi samaksāti liela stila pasūtījumi bij apspukuši. Palika vēl portreti kā ienākuma avots. Bet arī tie bija jāmeklē ar grūtībām. Beidzot, trūkuma spiests, meistars stājās sakaros ar kādu lielākas viesnīcas viesmīli, kas tam piegādātu klientus portretiem, kaut arī par smiekla samaksu, starp bagātākiem izceļojušiem ārzemniekiem ...

* *

*

1824. gadā Engrs atgriežas atpakaļ Francijā ar pasūtītu gleznu „Voeu de Louis XIII”, kura tiek izstādīta tā paša gada Salonā.

Gleznai pusreligisks, pusvēsturisks saturs: Francijas ķēniņš Lui XIII veltī savu kroni un scepteri madonai. Glezna darināta stiprā Rafaela ietekmē. Madona ar bērniņu atgādina ļoti dzīvi „Sv. Siksta madonu”. Bet gleznā saskatāmi arī citu Rafaela darbu elementi („Transfiguracija”, „Bolsano misa”) — tādēļ tanī nav arī īstas vienības.

Ap šo laiku konkretizējas Engra sajūsma par Rafaelu, kuru viņš sāka uzskatīt par „zemes virsū nokāpušu dievu”. Viņa ideāls bij atjaunot grieķu mākslu rafaeliskā un sava dabiskā realisma interpretācijā.

Kad Engrs ieradās Parīzē, tur gāja jau pilnā sparā cīņas ap romantismu. Salonā, kur parādījās Engra „Voeu”, bij izstādīts arī Delakrua „Grautiņš Chiosā”, kas sacēla tādu traci. Bij redzamas arī citu romantiķu gleznas. Noskumušais Gro rakstija savam skolotājam Davidam uz Briseli par 1824. g. Salonu: „Es jums nerunāšu par Salonu; franču skolas tēvs nav tur, un nekautrības un vazaņķība (vagabondage) glezniecībā aizsniegušas augstāko pakāpi.”

Lai gan ortodoksālie davidieši uzskatīja Engru par „ķeceri”, tomēr grūtā brīdī, kad romantiskā „vazaņķība” tā paceltu galvu mācās virsū klasicisma tradīcijai, tie centās izlīgt ar Engru kopējai cīņai. Arī lielais līnijas meistars nevarēja ieredzēt ne acu galā jauno strāvu, kura atstāja novārtā līniju un viņa izpratnes zīmējumu — šo „godīgumu mākslā” — un ar savu „piedzērušo slotu” — tā Engrs mēdza saukt Delakrua otu — dejoja traku krāsu deju pa audekliem. Brīžiem taču likās, ka Engrs nemaz tik tāli nav aizgājis no Davida, piem., kad viņš saviem mācekļiem teica: „Es jūs sūtu Luvrā, lai jūs caur antiku mācītos skatīt dabu”; un „daba būs vienmēr skaista, ja tā līdzināsies skaistajai antikai.”

Pēc Davida nāves (1825), kad cīņas starp abām mākslas noietnēm uzliesmoja arvien spilgtāki, Engrs klaji izgāja uz to, lai gūtu virsvadību pār franču mākslu tāpat kā viņa vecais skolotājs

Davids. Bet tas nu neizdevās. Diktaturas laiki mākslā bij pagājuši. Uz to neielaidās ne davidieši — tiem joprojām Engrs likās aizdomīgs, — ne tīrasinīgie akademiisti, nerunājot jau nemaz par romantiķiem, kuri savu karogu bij pacēlušī tieši par māksliniecisku brīvību, par individuālu mākslu, par neierobežotu izteiksmi.

1827. g. Salonā Engrs izstāda savu „Homera apoteozi”. Ap veco grieķu rapsodu, kuru vaiņago mūza, pulcējās vēlākā laika cilvēces ģeniji, lai suminātu to. Raksturīgi, ka starp mākslas un literatūras slavenībām, kas godina Homeru, nav ne Šekspīra, ne Ģētes. Šos romantiķu un Delakrua iemīļotos rakstniekus Engrs ar nodomu atmetis „pour ne pas compromettre l'unité morale”. Kompozīcija veidota grieķu cilņa garā un, šķiet, ka tanī ar nolūku pastiprināts klasicisma elements Davida izpratnē. Katrā ziņā kompozīcija stipri atšķiras no visa tā, kas līdz šim bij parasts Engram, arī zīmējoties uz tīri antikiem sižetiem. Glezna bij domāta kā griestu dekorācija kādai zālei Kārļa X muzejā. Bet tā kā tā šim nolūkam nepavisam nederēja — „ne plafonne pas du tout”, kā teic Gotje — tad to drīzi vien noņēma no griestiem un pakāra pie sienas.

Tai pašā 1827. g. Salonā bij izstādīts arī Delakrua „Sardana-pals”. Grūti iedomāties lielāku pretīšķību starp divām gleznām. Vienā — virpuļojošs, neapvaldams un apstulbinošs kustību jūklis, intensificēta krāsa, redzami ietilpināta atmosfera un izdobta telpa; otrā — grandiozs antika cilņa iespaids, rāms svinīgums, korekta, plakana kompozīcija, monumentals zīmējums, kuram pakļauta krāsa un upurēta gaisa perspektīva.

Tās bij izšķirības, kuras palika neizlīdzinātas līdz beigām abu lielo meistarū mākslā.

Zināmu pretstatu „Homera apoteozei”, kas guva ievērojamus panākumus, Engrs gribēja dot ar savu „Sv. Simforiana mocību” (1835), kura uzskatāma par viņa pēdējo lielā stila kompozīciju, ja atskaita griestu gleznu „Napoleona triumfs”, kas sadega 1871. g.,



Engrs. Peldētāja.



Engrs. Avots („La Source”).

un „Zelta laikmetu” — dekoraciju, kas palika nepabeigta kādā pilī. Engrs gribēja rādīt, ka viņš spēj tēlot nevien olimpisku mieru un svinīgas pozes, nevien korektas formas un akuratas konturas, kas skatami „Homera apoteozē” un citos viņa darbos, bet arī spējas kustības un spēkā savilkta muskuļus, ar vārdu sakot, saviļņotu, eksaltētu masu skatu. Bet tas Engram neizdevās jeb izdevās tikai pa daļai. Kustības un emocijas nebija lielā līnijas meistara stiprā puse. „Viss saskaņots — izsakoties ar mākslinieka E. Blanša vārdiem — efekta un stila nolūkā, viss novests gandrīz līdz formulām” („De David à Degas”). Lepnas figūras — jā, arī skaistas grupas. Bet tās nesaistas savā starpā. Kustības un dramatisms

neizteiksmīgi. Kompozīcija bez ciešākas koncentrācijas. Ko visu nebūtu Delakrua izdarījis ar šādu tematu!

Stāsta, ka Engrs sīkstī turējies pie sava „Simforiana”, to vairākkārt pārgleznojis no sākuma līdz galam, pielikdams visus savus spēkus, talantu un zināšanas. Tomēr panākumi gleznai nebij lieli. Dažādie pretinieki izmantoja viņas vājās puses, lai noliktu pašu meistaru. Kā apgalvo, glezna uzņemta tik neglaimīgi, ka Engram bijis zinams pamats domāt, ka viņa pozīcija Parīzē nav noturama.

* *

*

Pēc neveiksmēm Parīzē, kur sakarā ar romantisma uzplūdiem Engrs vienmēr jutās neomulīgi, viņš dodas pa otram lāgam uz Itāliju, šoreiz kā Romas franču akademijas direktors. Tore to apzīmē par „brīvprātīgu trimdu”. Meistars nozvērējās vairs neizstādīt Salonā un nodibināt savu īpašu skolu, kas balstītos uz „Rafaēla kultu, skatītu caur personīgas interpretācijas prizmu”.

No šī otrā Itālijas perioda kompozīcijām ievērojamākās: „Stratonika” (hellenistisks sižets) un „Odaliska ar verdzeni”. Šīs gleznas liekas it kā krāsainākas nekā senākās. Tikai diemžēl šī krāsainība nāk nevis no dziļākas koloristikas izjūtas, bet gan no tīri teoretiskiem apsvērumiem. Šai laikā Engru ietekmēja arheologs Hitorfs ar savām teorijām par antikas mākslinieku monumentālo polichromiju. Un, lūk, šīs teorijas Engrs centās pielietot pie savu gleznu (it īpaši „Stratonikas”) daudzām un dažādām detaļām. Rezultāts tas, ka „Stratonikā” krīt acīs diezgan nesaskanīga toņu deģa un paskarbas lokālas krāsas, kas uzziestas visādiem sīkumiem. Tas pats sakams arī par „Odalisku ar verdzeni”, kas visās attiecībās stāv iepakaļ „Lielajai odaliskai” Engra sākumos.

Tomēr, neraugoties uz visu to, „Stratonika” gūst lielus panākumus. 1841. gadā Engrs atgriežas Parīzē, kur lielo meistaru uzņem ar ovacijām. Sarīkotā banketā piedalās visādu virzienu māksli-



Engrs. Madame Rivière.

nieki, izņemot Engra mūža ienaidnieku — Delakrua. Plaisa starp abiem meistariem joprojām paplašinas.

Parīzē turpmākos gados, zīmējoties uz lielākām kompozīcijām, Engrs atgriežas pie saviem senākiem gleznu metiem, kuri kopš Restaurācijas laika gulēja nepabeigti un necilāti — pie „Vénus Anadyomène“, „La Source“ un „Le Bain turc“.

Kamēr 1848. gadā plosījās pilsoņu karš Parīzē, Engrs mierīgi sēdēja pie savas sen iecerētās Veneras, veidojot tanī savu daiļuma ideālu, — senu grieķisku domu jaunās formās — radinieci savu attālo laiku „Odaliskai“ un „Peldētājai“ un līdzcensi savai vēlākai „Source“. Kam prāts nesas uz patetiski krāšņiem slavinājumiem īstā franču gaumē, lai palasas ko par „Vénus Anadyomène“ raksta T. Gotje: „Nekad — ne Indijas zilonkaulā, ne Parosas marmorā, ne kokā, ne uz audekla, māksla nav sniegusi jaunavīgi kailāku, ideāli jaunāku, dievišķi skaistāku ķermeni“ („Les Beaux-Arts en Europe“).

Viena no vispopulārākām Engra gleznām, kas tai pašā laikā visvairāk banalizēta pa ilustrētām pastkartēm un citām reprodukcijām, bez šaubām, būs „La Source“ (1856). Glezna nav saistīta ne ar kādiem retrospektīviem elementiem. Tā ir skaista alegorija uz „mūžam sievišķīgo“. Formas un līnijas ideāls nepārspējamā vienkāršībā.

Uz vecuma dienām Engrs glezno vēl formata ziņā ne lielu, bet saturā kolosālu sieviešu plikņu kompozīciju — „Le Bain turc“ (1864). Šī interesantā erotiskā vizija, kuru uz audekla attēlojis 84 gadus vecais meistars, patiešām pārsteidzoša. Liekas, it kā līdz sirmam vecumam eksaltētais sievietes daiļuma priesteris īsi pirms nāves vēl gribējis ziedot par godu savai „Iznirūšai Venerai“ šo kailo skaistuļu hekatombu.

Būs, varbūt, interesanti atzīmēt, ka glezna pavisam negaidītā kārtā bij aizskārusi nevien prinča Napoleona kautrības jūtas, bet arī radījusi neomulību pie vislabvēlīgākiem meistara kritiķiem. Un

tas, neraugoties uz to, ka stingrais Engrs savā mākslā vienmēr stāvējis jūdžēm tālu no katras nepieklājības, kas varētu kļūt piedauzīga.

* *
*

Lielākā daļa nopietnāko mākslas vēsturnieku, novērtējot Engra nozīmi franču glezniecības vēsturē, atrod, ka Engrs ir atjaunojis franču tradīcijas, piegriežoties dabai un realitātei, smelams šai ziņā ierosmi veselīgo 15. un 16. gadu simteņu meistaru avotos. Mākslas rakstnieks Rože-Markss nosauc Engru pat par „naturalisma oficiālo nodibinātāju”. Tas, varbūt, būs par stipru teikts, tomēr jāatzīst, ka Engra pat visklasiskākās kompozīcijās ir daudz veselīgi naturalistisku elementu. Mēdza taču arī pats meistars reizē reizēm izteikties, ka „antika ir pati daba”, ka „antikās figūras ir tikai tādēļ skaistas, ka tās līdzinās skaistajai dabai”.

Bet it īpaši Engra realisms izpaudās viņa portretos, kuri pie tam gandrīz visi, bez izņēmuma, ir meistardarbi. Šai ziņā viņš stipri atšķīrās no sava skolotāja Davida, kurš gan bij pirmklasīgs portretists, bet, uzskatīdams portretu par zemākas šķiras mākslu, bieži nepiegrieza tam pienācīgu vērību. Engrs, turpretim, mēdza izteikties, ka portrets ir gleznotāja pārbaudes akmens. Tiesa gan, bij arī reizes — it īpaši pirmajā Itālijas periodā, kad meistaram sūri grūti nācās pelnīt maizi ar gadījuma portretiem — kad viņš dusmās izsaucās: „Parautu velns šos portretus!” Tomēr parasti viņš portretu turēja augstu un allaž pielika tam visas savas pūles. Jau pirms Itālijas ceļojuma, laikmetā no 1800. g. līdz 1806. g., Engrs uzstājās kā nepārspējams meistars mazos, ar grafitu zīmētos portretos, kuri stādami līdzās labākiem, ko šai ziņā devusi mākslas vēsture. Piemēra dēļ, lai minam „Forestje ģimeni” (Luvrā).

Arī citos laikos un citās tehnikās Engra portreti stāvējuši reti aizsniedzamā augstumā. „Neviens — saka viņa laika biedrs, jau vairākkārt citētais Gotje — nav darinājis portretus labāki nekā



Engrs. Turku pirts.

viņš. Modeļa ārējai līdzībai viņš pievieno iekšēju līdzību; zem fiziska portreta viņš darina arī moralisku." Uzskaitīt šos portretus nav iespējams; arī šeit atzīmēsim tikai dažus, vieglāk pieejamus, piem., Luvrā: Stamati ģimene (zīm.), Bertin, Granet, Cherubini, pašportrets (Florencē), Cordier; no sievietēm: M-me Rivière, M-me L. Bonaparte (zīm.), M-me Place (zīm.), M-me de Sénones (Nantē), La Belle Zélie (Ruanā). Daži no šiem portretiem, kā, piem., Bertens, zīmīgi raksturo nevien pašu individu, miesīgi un garīgi, bet arī visu laikmetu pēc jūlija revolūcijas, kad pilsonība pacēla galvu, apzinādamās savu autoritāti, bagātību un saprātu. Tas ir jūlija monarchijas simbols. Vajadzēja būt Engra vērīgai acij, psihologa prasmei un vingrai rokai, lai no vienkāršas ģimenes liktu runāt laikmetam.

Ja salīdzina Engru kā portretistu un Engru kā kompozīciju gleznotāju, tad, laikam gan, būs jādod priekšroka portretistam, it īpaši ņemot vērā, ka mūsu dienās portrets neskaitas vairs par zemākas šķiras glezniecību un tādēļ nav jābaidas mazināt lielā meistara slavu. Nostājoties uz tīri gleznieciska viedokļa — un tas arī ņēma virsroku 19. gadu simtenī — jāatzīst, ka Engra kompozīcijas gleznās sajūtami defekti, kas, lai gan izriet no meistara vispārīgās gleznotāja pozīcijas, tomēr portretos tā neparādas. Lieta tā, ka gandrīz visās Engra kompozīcijās, sākot ar „Edipu” un „Anželiku” un beidzot ar „Homera apoteozi”, kuru daudzi skaita par meistara augstāko sasniegumu, sajūtams gleznieciskas atmosfēras trūkums. Tas vedams sakarā ar viņa ieskatu par krāsas sekundāro nozīmi gleznā. Zīmējums, līnija, līnearā forma — tas galvenais. Būdam liels muzikas mīļotājs un arī pats muzikis (vijolists), Engrs bieži izteicies diezgan paradoksāli: „Kas mani muzikā sajūsmina, ir zīmējums, līnija.” Tā tad arī muzikā!

Bet nu nelaime tā, ka glezniecībā ir pagrūti radīt gaisa un telpas sajūtu, vispār, tā saukto 3. dimensiju, ja nedarina gleznu un arī tās zīmējumu, kā to darināja Delakrua un citi koloristi, ar krā-

su un attiecīgām toņu vērtībām. Tādēļ tie, kas meklēja gleznās arī gaisu un telpas dziļumu (3. dimensiju), jutās pie Engra gleznām bieži vīlušies. Protams, glezniecības uzdevumus varēja uzvert arī citādi. Tā vēl nesen kāds jaunāks virziens glezniecībā, tā sauktais „kubisms“, turēja Engru par „ierosinātāju“ taisni tādēļ, ka viņš neesot centies atdarināt glezniecībā šo 3. dimensiju, attēlojot objektus vertikālā plāksnē, un spēris pirmos soļus uz deformāciju. Tikai jāšaubas, vai tas stāvēja savā laikā Engram prātā...

Engrs gluži vienkārši, tāpat kā Davids, uzskatīja krāsu par palīgīdzekli savā mākslā. Krāsa nedrīkstēja nekādā ziņā būt par traucējumu zīmējuma un līnijas skaidrībai. To nedrīkstēja traucēt arī krāsas panāktie gaisa un gaismas efekti. Bet tā kā gaiss un gaisma ir lielā mērā tie faktori, kas zināmu kompozīciju gleznā saista kopā un rada tanī vienību, tad viņu atmešana viegli noved pie gleznas atsevišķo daļu izolācijas un kopiespaida izjukšanas. Tas arī allaž konstatējams Engra gleznās. Tā faktiski bij atteikšanās no gleznieciskā principa un tuvināšanās kolorētam zīmējumam. Ne bez pamata Bodlers varēja teikt, ka „Engrs mīl krāsu tāpat kā modes pārdevēja“. Jau paša meistara laikā viņam pārmeta, ka tas pārprot īsto glezniecības darba lauku, nosveroties uz tēlniecības pusi, ka no „Homera apoteozes“ tēlnieks varētu pagatavot skaistu cilni un no „Odaliskas“ brīnišķi modelētu statuju (Gizo).

Tomēr lieta nebija bez savas labās puses. Lai cik nepieņemami īstam koloristam bija Engra uzskati un prakse, zīmējoties uz krāsu, tomēr vienā ziņā lielais līnijas meistars arī tīri gleznieciski virzīja uz priekšu 19. g. s. mākslu. Viņš bija viens no pirmajiem, kuri glezniecībā sāka pielietot gaišas krāsas un tādējādi līdzēja glezniecībai atbrīvoties no smagajām ēnām, kas nāca no Boloņas skolas, un no mākslotās pelēcīgās darbnīcas gaismas. Tālab var teikt, ka Engrs ar savu mākslu sagatavoja zināmā mērā ceļu ne vien realismam un naturalismam, bet arī vēlākai brīvā gaisa glezniecībai un impresionismam.

V. DELAKRUA UN ENGRA GRUPAS • EKLEKTIKI

Ja gribētu runāt par Delakrua skolu, kāda allaž mēdz būt lielākiem māksliniekiem, tad tas būtu nevietā. Skolas, vārda tiešā nozīmē, romantisma nodibinātājam nebij. Tur vainīgs viņa individualisms un personīgā nevēlēšanās savu mākslu veidot dogmatiskā un didaktiskā virzienā. „Viņš deva epigoniem — saka Meier-Graefe — ne visai vieglu precī. Vājos viņš atbaidīja. Bet . . . tiem nedaudziem, kuri mācēja no viņa aizņemties: gars, kas viņu priekšā lidoja visā lieliskumā, izslidēja viņiem, atstājot tiem tikai mākonī” (E. Delacroix).

Runa var būt tikai par atsevišķu gleznotāju grupu, kuri gluži neatkarīgi un uz savu roku pauda savā mākslā vispārīgās, no laikmeta izaugušās romantisma idejas. To sajuta arī pats Delakrua un tādēļ viņš vienmēr kategoriski noraidīja romantiķu vadoņa nosaukumu.

Vēlāk radās gan virkne imitatoru, bet no tiem neviens nav stādams tuvumā lielajam meistaram. Bez tam tie lielāko tiesu svaidījās uz visām pusēm. Tā kā arī par Delakrua grupu var runāt tikai ar lieliem iebildumiem, kaut gan par romantiķi un tā tad par Delakrua virziena gleznotāju publika un kritika toreiz uzskatīja katru, kas kādā ziņā attālinājies no valdošā klasicisma stingrajiem principiem.

Kā ievērojamākais un arī krāsainākais šīs grupas gleznotājs uzskatams jau minētais orientālists Dekans (Decamps). „Viņa glezniecība ir turks, kas pusdienas laikā pastaigājas” (Thoré). Kaislīga tieksme pēc gaismas un bagātas krāsas. Teknikā Dekans mīl pielietot pastozo uzziedu, kas kļuva iecienīta sevišķi vēlākā glezniecībā (Monticelli).

Bulanže. Reprezentējās pirmo reizi 1827. g. Salonā ar ne visai pārliecinošu kompozīciju „Mazepu”. Vēlāk top ekstravagants.

Žigu (Gigoux), spēcīgs praktiķis, mīl plašus triepumus. Gleznojis lielāku skaitu jauku portretu, kā arī kompozīciju „Leonardo



Engrs. Bertens.

da Vinči nāve”. Ievērojams kā interesants ilustrators (Lesāža „Gil Blas”).

Ginje izvēlējās savām gleznām sižetus no barbaru laikiem un tikumiem.

Buasars de Buadenje, Delakrua draugs. Pazīstams ar savu drūmo un izteiksmīgo gleznu „L'Episode de la retraite de Russie”.

Lami kā savu specialitāti izraudzījās ainas no oficialās un augstākās sabiedrības dzīves, no sporta, ballēm un visāda veida galā sarīkojumiem Lui Filipa laikā.



Engrs. Senonas kdze.

Ežens Izabejs no sākuma glezno jūrskatus; vēlāk Lami garā; sniedz arī vēsturiskas gleznas. Pazīstams miniaturists.

Tasars savieno savā mākslā diezgan dīvainā kārtā erotiskos un elegiskos elementus; mazliet fragonarisks; glezno arī visādus bēdu skatus no mazo ļautiņu dzīves. Nobeidzas pašnāvībā.

Ežens Deveria kļuva plašāki pazīstams ar savu 1927. g. Salonā izstādīto „La Naissance de Henri IV”. Gleznā apvienojās visas ro-

mantisma formulas: nekārtīgs personu juceklis, spilgti izkaisīti plankumi, daudzas epizodes, pārspīlētas lokālās krāsas, kostimu raibums. Tomēr šai spožajai debijai nebij rītdienas. Gleznotājs nozuda no skatuves.

Ašils Deveria gleznoja tikai retumis. Visvairāk pazīstams kā litografs un ilustrators, zīmējis sava laikmeta ievērojamāko rakstnieku un mākslinieku portretus (Igo, Lamartina, Dima, Viņi, Mise u. c.).

Sigalons, kura „Kurtizane” parādījās jau 1822. g., vienā laikā ar Delakrua „Dantes laivu”, uzskatams par vienu no pirmajiem romantiskās glezniecības pionieriem.

Ežens Fromantens — ņem gleznām vielu no Alžīras, no arābu dzīves. Tās darinātas labā gaumē. Kā rakstnieks cīņās nostājās noteikti Delakrua pusē. Visiem mākslas draugiem joprojām Fromantens tuvs ar jauko grāmatu par Holandes 17. g. s. meistariem.

Gijome (Guillaumet), tāpat kā Fromantens, ņem vielu savām gleznām no arābu dzīves Alžīrā, pie kam parasti izvēlas šīs dzīves vienkāršākos un ikdienišķākos brīžus — vilnas vērpšanu, aitu kopšanu, tirgus skatus u. t. t. Arī ainavās kaila un nemākslota daba — tukšnešainā svelmē un žilbinošā gaismā, kurā izgaist konturas.

Alfreds Deodenks galvenā kārtā attēlojis Marokas un Spānijas motīvus, kuros cenšas izcelt dažādus kustību un dramatisma momentus. Zīmējums spraigs, krāsa spēcīga („Fête juive au Maroc”. „Combat de taureaux” u. c.).

Tie ir gleznotāji, kuru vārdi un darbi tagad pa labai daļai aizmirsti, bet kuri tomēr savā laikā ne tikai sagādājuši sirdsēstus iemīto teku sargiem, bet arī līdzējuši — viens vairāk, otrs mazāk — glezniecībai modernizēties. Sevišķi atzīmējama šīs grupas lielā nozīme grāmatu ilustrācijā, kas romantisma laikā ņēma jo plašu vērienu.

Kā romantisma ilustratori izcilā vietā paceļas abi brāļi *Žoano (Johannot)*, *Alfreds un Toni*, kuri savā laikā, līdzās minētajam



Buasars de Buadenje. Atgriešanās no Krievijas.

Žigu, izpildījuši daudz kokgriezumu zīmējumu, atjaunojot šī veida ilustrāciju. Ilustrējuši starp citu „Don Kichotu“, „Polu un Viržīniju“, Moljera darbus. Abi nodarbojušies arī ar glezniecību, darinādami dažas vēstures kompozīcijas romantisma garā, bet bez lielākas nozīmes.

Šai sakarā nevar atstāt neminētu daudzējādā ziņā interesanto romantisma pēcnācēju — *Gistavu Dore* (1832.—1883.). Tas savā laikā bij ļoti populārs kā ilustrators un pirmā vietā kā zīmētājs kokgriezumiem. Šai arodā viņš uzskatāms par pazīstamā ilustratora *Granviļa* mācekli. Tomēr savās mākslas īpatnībās Dore veidojies galvenā kārtā pašmācības ceļā Parīzē, kur apmetās jau 15 gadu vecumā, pārceldamies no savas dzimtenes Strāsbargas. It

īpaši viņa vārds saistīts ar ilustracijām Rable grandiozai satirai un Balzaka „Contes drolatiques“. Ilustrējis arī „Dievišķo komediju“, „Don Kichotu“, bībeli un citus ievērojamus darbus pasaules literatūrā. Skaita, ka Dore ilustratora darbs visumā izplatas uz apm. 90 grāmatām. Pie tā gan Dore strādājis kopā ar veselu virkni palīgu, kuri kokgriezumus izpildījuši pēc meistara zīmējumiem, metiem vai pat tikai norādījumiem. — Vispārīgais darbu raksturs nevien romantisks, bet arī īsti fantastisks un grotesks, kas liecina par mākslinieka spēcīgo viziju un straujo, neapsīkstošo fantaziju. Savā serijā „Svētā Krievija“ Dore parādas arī kā veikls vēstures satiriķis. Uz beigām Dore piegriezās arī glezniecībai — darināja panoramiskas ainavas, arī figuru gleznas, — bet bez sevišķiem panākumiem.

* *

*

Engrs, pretēji Delakrua, nodibināja savu īpašu skolu. Šim nolūkam viņš izlietoja galvenā kārtā savu otrās uzturēšanās laiku Italijā.

Bet ja aplūkojam rezultātus, tad jākonstatē, ka šī skola nespēja saredzēt to progresīvo un attīstībai spējīgo, kas bij Engra mākslā — tās apgaroto realismu. Engristi saskatīja savā skolotājā tikai Davida skolnieku un centās viņa mākslu savienot ar Davida izbalējušo un pliekano ideālu. „Šie kungi — saka Bodlers — pārvērtā sistemā, aukstasinīgi, partejiski, pedantiski viņa ģenija nepatīkamo un nepopularo daļu; jo kas tos iezīmē vispirms — tā ir pedanterija. Ko viņi redzējuši un mācījušies no sava skolotāja — tā ir rūpība un erudīcija. No tā nāk visi šie kalsnības un bāluma meklējumi un visas šīs smieklīgās konvencijas, kas pieņemtas bez pārbaudes un bez īstas ticības.“

Tam, protams, nevarēja būt nekādu panākumu, un tādēļ Engra skola arvien vairāk noslīdēja sāņus no franču mākslas lielā attīs-



Dekans. Gliemežu meklētājs.

tības ceļa. Attīstībai spējīgais Engra darbā — viņa realisms — pārgāja citos virzienos, kuri, kā likās, stāvēja ļoti tāli no lielā meistara mākslas. Tas izveidojās tālāk Kurbe un Mane mākslā. Tāpat arī vēlākā glezniecībā — pie Dega, Tuluz-Lotreka, nerunājot jau nemaz par Pivi de Šavanu, Morisu Deni u. c. Engra iespaids bij liels.

Tā tas bij vēsturiskā perspektīvā. Bet savā laikā arī Engra skolnieki baudīja lielu piekrišanu un oficiālu labvēlību. *Ipolits Flandrens* gleznoja nevien Napoleona III portretu, bet arī apgleznoja labu daļu Parīzes baznīcu sienu. Šīs baznīcu gleznas gan šmaugi otētas, bet sirgst ar bāluma un mazasinības kaiti. No savām ainavām Flandrens bez žēlastības izdzen sauli un jūtas it omulīgi šādā pakrēslī, domādams apgājis grūtības, kas rodas apgaismojumu un krāsu noskaņojumos.

Arī *Amori Divals* darina labu tiesu baznīcu gleznojumu, kā arī saraksta grāmatu par Engra darbnīcu.

Tāpat *Lēmans* un *Mote* strādā baznīcās un pie valdības pasūtījumiem. Tie pazīstami arī kā portretisti.

Arijs Šefers, kas galu galā arī jāpieskaita engristiem, „dvēseļu gleznotājs”, pēc Gizo izteiciena, ar savām filozofiski-religiski-dzejiskām kompozīcijām vācu nācarēniešu garā liek jūsmot pat tādām realisma un dabas pravietim, kāds bij kritiķis Tore.

Beidzot minēsim vēl *Gleru*. Arī tas ir hellenizējošā engrisma atbalss. Lielākā daļa svarīgāko darbu — grieķu mitoloģijas temati. Populārākais — „*Les Illusions perdues*” — kam ilgu laiku bij ievērojami panākumi.

* *

*

Bez abu lielo meistarų tiešiem epigoniem — romantiķiem un klasicistiem — ar laiku saviesās it lielā skaitā arī tādi, kuri nebij pieskaitāmi ne vieniem, ne otriem, bet ierīkojās visā omulībā starp abām nometnēm. Tie bij eklektiķi, kas ņēma no vieniem un no otriem, jeb kompromisnieki, kas centās abas puses apvienot. Tādā ceļā izveidojās savdabīgi klasicisks romantisms jeb romantisks klasicisms, kurā, atkarībā no mākslinieka personīgas garšas, abās devās varēja būt ļoti liela procentuāla dažādība.

Apstāsimies pie svarīgākiem. Te pirmā vietā nāksies minēt *Delarošu*. Tas bij savā laikā ar lielu popularitāti mākslinieks, ap kuru pulcējās daudz skolnieku. Viņš pacēlās ne tik daudz ar savu darbu māksliniecisko kvalitāti, kā ar savu prasmi pielāgoties publikas (sevišķi sīkpilsonisko aprindu) garšai un izmantot savu gleznu tematisko pusi. Delarošs bij specializējies uz šausminošām vēstures epizodēm. Jau 1831. g. Salonā viņš sacēla sensāciju ar savu „*Kromvels atver Kārļa I šķirstu*”. Pēc tam nāk vesela virkne šādu vēstures gleznu ar stipru literārisku un sentimentālu piegaršu, uz ko



Delarošs. Hercoga Ģīza noslepkavošana.

publika parasti ļoti kāra, kā, piem., „Kēniņa Eduarda bērni”, „Žanas Grei nāves sods”, „Hercoga Ģīza noslepkavošana” u. t. t. „Tas bij melodrāmas un mimodrāmas laikmets” — pēc Lemonje izteiciena — kad gleznu inscenētāji darināja savu mākslu ar druskām no Dimā galda. Patiesībā mākslas tur nebij daudz, bet vēstures grāmatām ilustrāciju pietiekoši. Tas bij zināmas publikas daļas ideāls — lasīt vēsturi pēc bildēm. Un tādēļ neliels epigons — Delarošs gūst gadu desmitiem ilgi panākumus, kādi nebij ne tuvumā ne Engram, ne Delakrua.

Delaroša māceklis *Kutirs* (Couture) gāja, ja ne gluži pa sava skolotāja pēdām, tad tomēr arī viņam lielā mērā piemita visas tās vājās puses, kas parasti vērojamas pie eklektikiem: viņam trūka radoša spēka, viengabalainības, koncentrētas izteiksmes. Tas parādas arī pie viņa galvenā darba „Romieši pagrimšanas laikā” (Luvrā). Neraugoties uz teicamām atsevišķībām, visumā tomēr glezna atstāj šļauganu, izplūdušu iespaidu. Arī vienmuļīgā, pelēcīgā gaisma,

nogurdinoši izplūdināta pa visu audeklu, nepievelk gleznai lielākas simpatijas.

Un tad nāk Delaroša otrais māceklis, arī tā laika publikas mīlulis, Žeroms ar saviem — nu jāsaķa atklāti — banali un salkani uztvertiem un negleznieciski jeb, kā toreiz teica, pompejaniski apstrādātiem antikas žanra un tikumu tematiem („Alkibiada suns“, „Frīna Areopaga priekšā“, „Gaiļu cīņa“ u. t. t.). Tam blakus stāv Bodri — Napoleona III operas apgleznotājs — ar savām pliekanažām, pa pusei antikas, pa pusei Parīzes variete sakombinētām Venerām, kuŗas pēc kāda kritiķa izteiciena liekas būt gleznotas ūdenī iejauktiem miltiem (Tore). Miltiem? Ja aplūko kāda cita šī tipa gleznotāja — Kabanela „Veneru“ Luvrā, tad gan šķiet, ka miltu un ūdens vietu krāsvielā aizpilda rožains smiņķis ar piekaisītu pūderi.

Lai kā skatītos uz Engra tiešajiem epigoniem, tomēr jāatzīst, ka viņiem, piem., Flandrēnam, vismaz bij nopietnība un glezniecisks godīgums un daži no tiem, kā, piem., Motte un Lēmans, bij labi portretisti. Turpretim šiem eklektiskiem modes gleznotājiem bij tikai veikla pielāgošanās publikas sliktajai garšai, un — kā tās rezultats — plaša un ienesīga popularitate tai laikā, kad patiesi nopietni mākslinieki, izsakoties Delakrua vārdiem, „tika nomesti zvēriem“.

Varētu vēl šo to atzīmēt par Bugero — arī viens no tā laika publikas elkiem — par viņa skaistuma „kanonu“... Bet teiksim tikai, ka Bodri, Kabanels, Bugero bij vairāk nekā publikas mīluļi vien. Tie bij vesela programma — 19. g. s. apsikuma un banalitātes programma, kurai gar malām respekta dēļ bij apstiepts grieķiskais meandrs. Par šo hellenizējošo bezgaršību raksta 1861. gadā Tore: „Salonā ir kāda šķira ļoti meklētu gleznotāju, kurus mums veseļiem bariem piegādā Dienvidi laiku pa laikam. Tie nāk no Itālijas un Grieķijas ielejām. Mūsu gadu simteņa sākumā viņus sauca par



Kutirs. Romieši pagrimšanas laikā (vidusdaļa).

„klasiķiem“, un toreiz tiem vēl bij zinams vīrišķs spēks. Tagad turpretim šī cilts ir nogājusies un sniedz tikai groteskas lietas.”

Runājot par pielāgošanos publikas garšai un popularitāti, nevar atstāt neminētu vēl vienu slavenu eklektiķi, un proti, *Mesonje*. Tas gleznoja lielāko tiesu mazas, sīkumaini, varētu teikt, mikroskopiski apstrādātas glezniņas ar dažādiem pagātnes un tagadnes žanra skatiem. Žanrs jau no laika gala ir bijis plašākai publikai iemīlotākais mākslas veids. Tādēļ arī *Mesonje*, būdams veikls gleznotājs, guva savā laikā milzu panākumus. Tore raksta 1864. gadā: „*Mesonje* patlaban droši vien ir slavenākais no franču gleznotājiem...” Sakarā ar to arī viņa mazo glezniņu vērtība kāpa ļoti augsti. Tore raksta: „Laimīgs cilvēks, šis *Mesonje*! Kopš 20 gadiem viņa slava un manta ir augusi augumā. Viņš ir visvairāk meklētais

un vislabāki samaksātais no moderniem gleznotājiem." Mesonje izmēģinājās arī lielākās vēstures gleznās, kā, piem., „Atgriešanās no Krievijas” un „Kauja pie Solferino”, kuras, mīksti sakot, ir neizdevušās. Omulīgais Mesonje varēja gan amizanti tēlot zaldātus pie kāršu galda sardzes istabā vai atturētu izkaušanās mēģinājumu starp iekaisušiem līdzcenšiem, bet kaujas lauku..., nē, tas nebij viņa elements.



Mesonje. Kavaleristu scēna.



Sassetto. Divas māsas.

Šie kaujas lauki un kara gājieni stāvēja prātā arī veselai virknei citu mākslinieku ap 19. g. s. vidu. Jau jūlija monarchijas laikā tika nodibināts kauju gleznām īpašs muzejs Versaļas pilī, bet šīs gleznas sevišķi nāca modē Napoleona III laikā. Arī no Delakrua otas šai muzejā nokļuva dažas kauju gleznas. Otrās imperijas laikā pastiprinoties bonapartisma tradīcijām, daži mākslinieki centās šīs tradīcijas pušķot ar gleznieciskām atmiņām no pirmās imperijas laika. Populārākie militārie gleznotāji bij — *Orass Verne*, *Šarle* un *Rafe*. It īpaši *Orass Verne*, kuru *Bodlers* nosauca par „un militaire qui fait de la peinture”, guva lielu slavu visā Eiropā, pie visiem Eiropas valdniekiem. Arī cars *Nikolajs I* aicināja *Verne* uz Pēterburgu izgleznot *Īzāka* katedrāli, būdams tai pārliecībā, ka ieslavētais „kaujinieks” būs arī vislabākais svēto un citu reliģisku tematu gleznotājs. *Tomēr Verne* atteicās par labu savam radniekam *Delarošam*, kas arī atteicās. *Šarle* un *Rafe* (gan pa lielākai daļai litogrāfijās) kavējās atmiņās pie Napoleona un viņa grenadieriem, kuru apputējušo gloriu viņi savos darbos ņēmās uzspodrināt. *Isidors Pils* guva vieglus laurus ar savu popularo „*Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise*” (*Luvrā*) un pēc tam likās uz Krimas kara ilustrēšanu, ieskatīdams, ka laikmetīgā kara chronika spēj dot pateicīgāku vielu militārām gleznām nekā napoleonistiskas reminiscences.

Lielāka mākslas vērtība gan šiem „kaujiniekiem” nebūs piešķirama. Salīdzinot ar to, ko šai nozarē devuši *Gro*, *Delakrua* un pat slābanais *Žerars*, tie liekas kā bērni rotājamies ar svina zaldātiņiem. Un tomēr būs jāatzīst, ka šie mākslinieki joprojām stāv nesalīdzināmi augstāk par tiem „militaristiem”, kas kļuva populāri pēc 1870. g. kara, kā, piem., *Neviļs*, *Detaijs*, *Ivons*, *Prote* u. c., kuri ar savām „pēdējām patronām” un „kareivju sapņiem” nogrima pavisam pliekanā militari anekdotiskā žanrā un salkanā bajonetes patosā. Kā izņēmumu varēs uzskatīt *Gijomu Regame*, kura militāriem skatiem netrūkst godīgas īstenības sajūtas, ne arī māksli-



Šaserio. Tepidarijs.

nieciska izpildījuma tiklab zīmējumā, kā krāsās, kas pa laikam atgādina Žeriko ar viņa kirasieriem.

* *

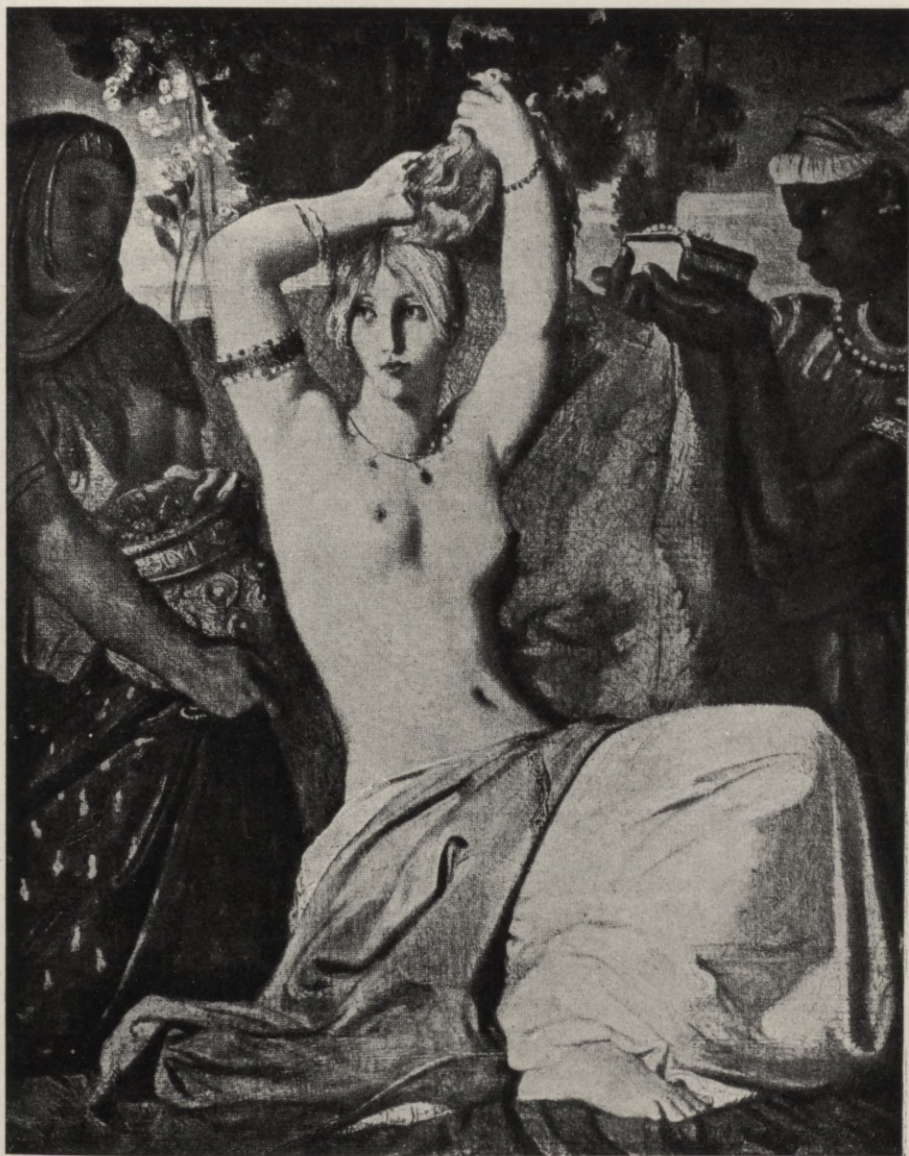
*

No visiem kompromisniekiem, kas centās apvienot Engra un Delakrua mākslas jeb, kā toreiz teica, „salaulāt zīmējumu ar krāsu”, ievērojamākais un apdāvinātākais bij, bez šaubām, Šaserio. Tas izgāja no Engra skolas. Sākumā bij piegriezies reliģiskai glezniecībai. Bet kopš 1839. g. Šaserio paliek manami vēsāks pret reliģisko glezniecību un — jādoma taču lielā mērā Engra ietekmē — viņa glezniecisko interesi arvien vairāk saista temati, kas stāv sakarā ar sievietes plastisko formu veidojumiem. Veselā virknē gleznu viņš nodarbināts ar šiem tematiem. Tā, piem., gleznās „Suzanne au bain”, „Vénus anadyomène”, „Andromède liée au

rocher", „Toilette d'Esther" (1842.). Šaserio studē šīs formas visdažādākās variācijās. Engra ietekme nenoliedzama. Bet līdzās tam jākonstatē, ka Šaserio ievēd franču glezniecībā īpatnēju, pilnīgi oriģinālu, pa daļai eksotisku, ļoti smalku un vilinošu sievietes tipu. Te, bez šaubām, lielu lomu spēlēja paša Šaserio izcelšanās. Tas bij kreols no Dienvidamerikas. Un tādēļ varbūt arī Gotje, runādams par viņu, to kvalificēja kā „indianieti, kas studējis Grieķijā". Ekso-tiskais ietērpts grieķiskās resp. engriskās formās.

Tomēr Engra vēsās formas un līnijas vien nevarēja ilgotnēm apmierināt temperamentīgo dienvidnieku. Jau tanīs gleznās, kuras darinātas neapšaubamā Engra ietekmē, vērojami centieni uz koloristisku izteiksmi. Te pašķīrās ceļš uz Delakrua. Radās doma par Engra zīmējuma papildināšanu ar Delakrua koloritu. Varbūt, ka šī doma pēc savas būtības bij aplama. Aplama tādēļ, ka lieta nebūt negrozījās ap kādu papildināšanu. Engrs nebija papildināms ar Delakrua. Problema nebija kvantitatīvas dabas. Engram bija taisni tāds kolorīts, kādu prasīja viņa mākslas izejas punkts, viņa iestātnē par zīmējuma un līnijas integritāti un prioritāti. Tādēļ Engra māksla ar Delakrua koloristiku, kura šim gleznotājam bija arī zīmējuma un līnijas pamats, nemaz nav domājama.

To nojauda jau no paša sākuma vērīgais Bodlers, kad tas paskarbi rakstīja par Šaserio: „Pozīcijai, kādu viņš grib radīt starp Engru, savu skolotāju, un Delakrua, kuru viņš cenšas aplaupīt, piemīt kaut kas divkosīgs visiem un apgrūtinošs viņam pašam...". Tā tas ir. Un ja Šaserio gleznās no projektētās „laulības starp zīmējumu un krāsu" neiznāca brēcoša mezalianse resp. laulības drāma, tad par to jāpateicas mākslinieka spēcīgajam talantam, viņa apbrīnojamam taktam zīmējoties uz kompozīciju un retai smalkjūtībai zīmējoties uz krāsu. Bet būtu pārsteidzīgi runāt par Delakrua-Engra problēmas atrisinājumu, ja vispār tāds iespējams, šai plāksnē un šādā veidā. Drīzāk vērojama svārstīšanās te uz vienu, te uz otru pusi. Tā skaistajā divportretā „Divas māšas" (Luvrā)



Saserio. Esteres tualete.

redzamā pārsvarā ir Engrs, neraugoties uz stipro krāsu sarkanajos lakatos. Gleznā „Makbets un raganas” savukārt Delakrua ietekme nenoliedzama. Luvra lielajā gleznā „Le Tepidarium” mēģināts apvienot abas tendences: engriskās līnijas sieviešu stāvos un kompozīcijā ar diezgan intensīvu toņu harmoniju.

Šaserio originalitate, laikam, visspilgtāki izpaudusies dekorācijās („La Cour des Comptes” namā), bet tās, diemžēl, aizgājušas bojā uguns nelaimē; palikuši tikai nosaukumi („Miers veicina mākslas”, „Tirdzniecība apvieno tautas”) un daži stipri bojāti frag-



Gistavs Moro. Parādība.



Gistavs Moro. Jazons un Medeja.

menti. Tomēr arī tie vēl dod liecību par mākslinieka lielajām dekoratora spējām, tā ka, pēc dažu lietpratēju apgalvojuma, no viņa varēja sagaidīt otro pēc Delakrua lielāko gadsimteņa meistarų dekoratīvā mākslā.

Bet nāve nelaikā aizrāva šo apdāvināto un daudzsološo mākslinieku, 37 gadu vecumā, un katastrofa — lielu daļu no viņa darba.

Te būs vietā minēt par kādu glezniecisku īpatni, kurš ar savu dīvaino mākslu bij nevien par apbrīnu starptautiskiem mākslas sno-
biem, bet arī ieinteresēja stiprā mērā nopietnākas mākslas cienītāju
aprindas. Tas bij *Gistavs Moro*. Sākumā tas atradās Šaserio
ietekmē, un caur viņu — Engra un Delakrua. Arī viņš nopū-
lējās pie grūtā uzdevuma — savienot pirmā formu ar otrā koloritu.
Viņš izveidoja savdabīgu simbolisku mākslu, kurā ieaudās gan
primitivo, gan persiešu miniaturu, gan Indijas mākslas elementi.
Moro mīlēja savus mīklainā gara piesātinātos plikņus amizantā
kārtā izpušķot visādiem vizuļiem un dārgakmeņu virknēm, par ko
zobojās Dega (kas tomēr Moro ļoti cienīja), teikdams, ka „viņš
Belvedera Apolonam piekar pulksteņa ķēdi”. Vēlāk Moro nogrimst
religiskā misticismā un no viņa darbiem sāk dvest baigs okultisms,
kas robežojas ar īstiem murgiem. Meistars kļūst galīgi nesapro-
tams un drūmi fantastisks. Zūd arī viss labais, ko viņš sākumā man-
toja no Engra un Delakrua.



Šaserio. Vīnogu novākšana (freskas daļa).

VI. AINAVU GLEZniecība UN BARBIZONAS SKOLA

Ar ainavu Eiropas glezniecības vēsturē notikušas savādas lietas. Bij laiki, kad šai glezniecības nozarei, kura mūsu dienu mākslā ieņem tik plašu un svarīgu vietu, nepiegrieza nekādu vērību. Un ja arī, tad tikai par tik, par cik ainava bij nepieciešama kādu vēsturisku vai mitoloģisku, vai reliģisku, vai sadzīves tematu inscenēšanai. Dabas skats pats par sevi, atšķirts no šiem tematiem jeb no tā sauktās stafāžas, nespēja ne mākslinieku, ne publikas acīs gluži nekādu lomu. Tikai 17. gadsimtenī ainava sāk pamazām emancipēties kā patstāvīga glezniecības nozare, galvenā kārtā pie Holandes meistariem, starp kuriem paceļas vesela virkne lielisku ainavistu.

Bet ar to vēl ainava nebij nodrošinājusi savu stāvokli. Pēc Holandes skolas pagrimšanas iestājās arī bēdīgs atslābums ainavu glezniecībā. Rokoko laikmets nebij nekāds tīrās ainavas draugs. Pa lielākai daļai 18. gadsimtenī gleznotāji mīl atkal saistīt ainavu ar kādiem notikumiem, faktiskiem vai izdomātiem, pa lielai daļai galantiem. Tik tādējādi ainavas vēsturē ieiet 18. g. s. lielie franču meistari — Vato, Fragonars un citi. Vēl mazāk draudzīgs ainavai bij klasicisms, kas guva virsroku 18. g. s. otrā pusē. Visa plašā īstenības pasaule klasicismam likās pārāk banāla, lai tai nodotos ģenials mākslinieks. Tā, piem., pēc Lesinga domām ainavas vai klusās dabas gleznotājs strādā „tikai ar aci un roku, un ģenijam viņa darbā nav nekādas vai maz daļas”. Kāds mākslas kritiķis, sakarā ar kādu izstādi 18. g. s. beigās, izteicās strupi un kategoriski: „Es jums neteikšu nekā par ainavu: tas ir glezniecības veids, kuru nevajadzētu piekopt” (*Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de l'an III*).

Ja arī ne visi klasicisti izturējās tik nesaudzīgi naidīgi pret ainavu, tad tomēr nebij tiem nekādas domstarpības par to, ka tā ir zemāka glezniecības nozare un pielaižama mākslā tikai ar stingriem noteikumiem. Kādi bij šie noteikumi? Par to dod interesantus paskaidrojumus klasicisma teoretiskā autoritate, gleznotājs Valansjens, savā 1800. g. iznākušā grāmatā par perspektīvu un ainavu. Te sakopoti principi ainavu darināšanai, pēc kuriem ainava top par normalainavu resp. šablonu. Daba tanī tiek rādīta kā sastāvoša visnotaļ no vienādiem elementiem. Tanī gandrīz nav nekādas izšķirības starp dažādām koku sugām; apmierinas ar to, ka šos kokus apvieno kādā nenoteiktā veģetācijas būtnē, kas stāv vidū starp olivu koku un zaļo ozolu. Krāsas, kas dod priekšmetiem viņu izskatu vispirms katrā gada laikā, tad katrā stundā, pakļautas arī konvencionālam noteikumam, kas pielietojams visām ainavām, piešķirot tām vienu un to pašu raksturu un atkārtojot katreiz to pašu māksloto un drūmo koloristiku. Valansjens noraida kā nepietiekoši raksturīgus pārejas posmus no viena gada laika uz otru. Viņš bij arī tanīs ieskatos, ka vasaras attēlojums pielaižams tikai tad, ja tanī sakopo pēc iespējas vairāk atgadījumu, kas nāk priekšā šai gada laikā, kā, piem., negaisa skatus, peldu ainas u. t. t. Viņš ieskatīja, ka gleznošanai jāizvēlas daba, kas tīra no putekļiem, un tādēļ cieši uzaicināja to negleznēt „pēc lieliem vējiem”, jo putekļi, kādus vēji sacēlušī, sakrājušies uz kokiem un visiem citiem priekšmetiem, viņus padarījuši bezkrāsainus, it kā apvītušus vai piešķīruši tiem neīstu krāsu. Darbs ārpus darbnīcas viņam likās gandrīz vēltīgs, jo, lūk, saules apgaismotie priekšmeti nepārtraukti mainas ēnu un gaismas iedarbē. Drusku vaļīgāka procedūra tika pieļauta tikai ainavu studijās, kuras sauca par „paysage-portrait”.

Tādi bij vispārīgie klasicisma principi zīmējoties uz ainavu. Bij arī vēl specifiskas prasības. Ainavai jābūt, ja ne katrā ziņā, tad ļoti vēlami, arhitekturalai, t. i. jācenšas, lai ainavā būtu redzamas kādas pitoreskas drupas vai staltas celtnes un pilis, vai nu

priekšplānā, vai uz attālākiem pakalniem. Arī kāda mitoloģiska vai arkadiska idile nebij peļama. Tā bij *Pusena* tradīcija. Un tālab Pusens klasicisma ainavas doktrīnā bij iemīļots. Izveidojās savdabīgs „neopusenisms”, kura uzdevums bij iedabūt ainavu glezniecību augšā minētā arhitekturalā jomā. *Klods Lorens* — lielākais 17. g. s. franču peizažists — turpretim, nebij lielā cieņā. Tas, lūk, nebij pietiekoši cēls, kaut arī viņš savas ainavas, pēc vecas tradīcijas, neatstāja gluži bez saviem Odisejiem un Enejiem. Taču ainava pati par sevi ņēma pārsvaru, un Odiseji, Eneji u. t. t. bieži tanī pazuda.

No šīs neopusenisma estētikas, kuru sirsnīgi aizstāvēja minētais Valansjens, sniegdams tai paraugus savās kompozīcijās, izgāja vesels virziens, kuru gadsimteņa gaitā reprezentēja tādi gleznotāji kā *Žans Viktors Bertens*, *Bido*, *Eduards Bertens*, *Remons*, *Mišalons* un citi. Visi tie nosvērās uz Itālijas pusi un savās ainavās mīlēja atdarināt aprādītā garā drīzāk vai pat vienīgi Romas kampaņas motivus nekā iedvesmoties no dzimtās Francijas ārēm.

* *

*

Liekas, bez tālākiem paskaidrojumiem būs saprotams, ka pie šādas doktrīnas Davida klasicisms nespēja nekā veicinoša dot ainavas glezniecības attīstībā. Tas bij noteikti liels solis atpakaļ, salīdzinot ar to, ko šai ziņā bij devuši holandieši un arī paši franči 17. g. s., piem., *Klods Lorens*. Paša Davida raženajā darbā mums zināma tikai viena vienīga ainava, un arī tai pašai ir nejaušības raksturs. Tas ir „*Liksanbura dārzs*”, kuru meistars uzgleznoja sava apcietinājuma laikā Liksanbura pilī pa logu.

Bet arī Engra klasicisms, zīmējoties uz ainavu, bij gandrīz pilnīgi sterils. Uz cēloņiem gluži pareizi norāda *Bodlers*, sacīdams: „Vispār ņemot, Engra ietekmējums nevar dot apmierinošus rezultātus ainavā. Līnija un stils neatvieto gaismu, ēnu, refleksus un krāsojošo atmosfēru — visas lietas, kas spēlē pārāk lielu lomu da-

bas poezijā, lai tā padotos šai metodei." Paša Engra darbā trūkst ainavas, ja par tādu neskaita dažu portretu fonus, kā, piem., attālo Romas skatu Grane portretā un klajo laukskatu M-lle Rivièrē portretā. Arī visi lielā meistara skolnieki rūpīgi vairijušies no ainavas.

Tie bij laiki, kad ļaudis, ar nedaudz izņēmumiem, nejuta dabas poeziju, neredzēja dabas skaistumu un tādēļ arī nespēja jūsmot par to. Tie bij antropocentriski laiki par excellence, kā viss antikais jeb, vismaz, viss tas, kas mums no antikas uzglabājies. Cilvēks ir dabas centrs, un nevien centrs, bet arī kungs; visa daba ir tikai cilvēka dēļ; tā ir līdzeklis, ne pašmērķis; kā tāds tā nav ne apbrīnojama, ne apjūsmojama, ne apdziedama, tikai izmantojama. Tāds bij šis lepna, bet aprobežotais ieskats.

Daba bij arī šiem ļaudīm mēma. Apbrīnojami vēlū tā sāka runāt gaišāku valodu. Īsti sakot, tikai ar *Žana Žaka Ruso* muti. Bet pagāja laiks, kamēr šī valoda kļuva dzirdama plašākā apkārtnē. Vajadzēja nākt veselai virknei dabas iedvesmotu rakstnieku (Sen-Pjers, Šatobrians u. c.), lai ļaudīm pamazām atdarītos acis uz dabu un rastos izpratne viņas poezijai. Tad arī radās nepieciešamie priekšnoteikumi ainavai jaunlaiku glezniecībā.

18. gadsimtenī vispirms parādas divi īpatnēji ainavu veidi, raksturīgi tā laika franču garam: *parka skats*, kur izceļas *Ibers Robērs*, *Moro sen.*, *Fragonars*; un *pilsētas ainava*, kuru reprezentē *Udri* un citi mazāka vēriena ainavisti. Bet drīzi vien ainava iekaro sev teritoriju aiz parku un pilsētu mūriem. Gadu simteņu maiņā vērojams jau lielāks skaits īstu peizažistu. *Demarns*, pagriezis muguru nimfām un arkadiskiem ganiņiem, glezno Ziemeļfrancijas ceļus un sādžas, kur pulcējas zemnieki svētku un tirgus dienās savos īstos zemnieku apģērbos. *Debikurs* rāda lauku un sādžu ainas, kādas tas novērojis savās pastaigās pa Parīzes apkārtni. *Vatle* apstrādā motīvus no priekšpilsētām un laukiem, bez kādiem konvencionāliem pušķojumiem. *Kamils Flers* kaislīgi mīl Normandijas svaigās, sulīgās ielejas un auglīgās fermas, attēlodams tās ar biezu, pasmagu



Ž. Mišels. Monmartra apkārtne.

fakturu, kas tomēr piemērota sižetiem. Žoržs Mišels, kas kopā ar Briande un Demarnu ieskaitams pirmajos naturalistos, izvēlējās saviem darbiem tos vienkāršākos un pelēcīgākos motīvus Monmartra augstumos, rādīdams, ka arī no tiem var darināt holandiešu (Van Goiena) garā interesantus peizažus. „Kas nevar” — mēdza teikt šis centīgais un klusais peizažists — „gleznot visu mūžu 15 kv. kilometru plašā apgabalā, ir nemākulis.” Mišels bij viens no pirmajiem, kas savā darbā likās vadīties no dabas iespaida, un tikai no dabas iespaida. Kaut gan, spriežot pēc gleznas „Monmartra apkārtne” (Luvrā), viņa gleznošanas veids ir stipri mazkrāsains un

patumšs, tomēr jāsaka, ka Mišels bij pirmais, kas ainavu uztvēra īsti holandiski.

Romantisma sākumu ievērojamākais peizažists būs *Pols Hie*. Viņš klejo pa Parīzes apkārtni — pa laukiem un mežiem — darinādamus metus no dabas. Kolorists nav liels. Krāsas blāvas, bez spožuma, nedzīvas. Tomēr viņa gleznās izpaužas liela dabas mīlestība un iejūsma. Viņa nopelns arī tas, ka viņš ņēmis dabu tādu, kāda tā patiesībā, bez mēģinājumiem to pārveidot un iespīlēt kādās formulās. Jau kopš 1822. g., pēc Gro un Gerena darbnīcu atstāšanas, Hie glezno dabas studijas plašā, panoramiskā stilā, neapstādamies pie sīkumiem, bet vairāk piegrieždamus vērību kopskatam un ainavu pārvaldošam efektam. Viņa romantisms parādas ainavu dramatiskā aktā. Kā īsts romantiķis šis Delakrua apbrīnotājs mīl vairāk ārkārtīgas dabas parādības nekā rāmu, mierīgu dabu. Zemes trīces, jūras bangas, negaisi, plūdi — lūk, Hie elements. Pazīstamākā glezna „L'Inondation de Saint-Cloud” (Luvrā).

* *

*

Davidas klasicismam valdot, t. i. gandrīz līdz paša meistara nāvei (1825.), šo peizažistu darbs, par cik tas jau bij payeikts, neatrada sevišķu piekrišanu. Tas pat pagāja pa labai tiesai nepamanīts. Publikas vērību pievilka lielā glezniecība — vēstures un kauju gleznas, tā sauktās „grandes machines”. Tiesa gan, arī tanīs laiku pa laikam parādas skaisti peizažu skati, kā, piem., Gro gleznā „Kauja pie Elavas”, kur ar lielu meistarību darināta ziemas ainava — sniega klajums ar tanī izkaisītiem bataljoniem. Bet visam tam ainavas vēsturē ir vairāk zinātniska nozīme.

Īstais ainavas uzplaukšanas posms sākās tikai ar romantismu, kas bij galvenais faktors dabas poezijas un izjūtas raisīšanā. Tikai romantisms sāka modināt glezniecībā plašāku un tuvāku interesi par dabu, paverot tai durvis uz gleznotāju darbnīcām, kuras tai kla-

sicisms bij gandrīz pilnīgi noslēdzis. Romantiskās glezniecības tēvs — Delakrua pats gan maz interesējās par ainavu, patstāvīgu ainavu, un tāda viņa milzu darbā nāk priekšā tikai retumis. Bet kur mēs to sastopam, tā liecina par meistara lielajām spējām arī ainavu glezniecībā. To rāda arī tās ainavas, kas ieaustas viņa lielajās kompozīcijās, kā, piem., „Chiosas grautiņa” drūmā ieleja un lieliskais skats uz Konstantinopoles Zelta ragu „Krustnešos”. Bet patstāvīgai ainavai romantisms deva veselu virkni lielu gleznotāju, kuri līdzēja sagādāt franču ainavu glezniecībai 19. gadsimtenī pasaules slavu.

Romantisma ainavas izveidošanā liela loma piekrīt nevien Holandes 17. g. s. slavenajiem peizažistiem — Reisdālam, Van Goienam, Hobemam u. c., — bet arī angļu skolai. Ja klasicisms nosveras uz Dienvidiem, tad romantisms — uz Ziemeļiem.

Jau 18. g. s. otrā pusē angļu peizažisti ar Vilsonu un Gensboro (Gainsborough) priekšgalā pieskaitami labākiem Eiropā. Šo labo slavu angļi nezaudēja arī 19. g. s. pirmā pusē, kad Norvičas peizažistu grupa, bet galvenā kārtā Konstebls, Boningtons un Terners palīdzēja romantisma peizažistiem Francijā tikt uz pareizā ceļa. Jau īsi pēc Napoleona ēras Boningtons ierodas Parīzē, kur viņš ar savām akvareļa studijām un akvareļa tehnikas ietekmētām, gaiši un viegli darinātām ainavām eļļā sacēļ lielu interesi jaunās paaudzes gleznotājos. Arī turpmāk Boningtena ietekme turpinas (Delakrua ir sajūsmā par viņu), līdz pat apdāvinātā mākslinieka pāragrai nāvei, kura to pārsteidz 1828. g. 27 gadu vecumā.

Šai angļu ietekmē svarīgākais moments bij 1824. g. angļu gleznu izstāde Parīzē, par ko mums jau savā vietā bij runa. Mēs redzējām, cik liela nozīme šai izstādei piekrita Delakrua tehnikas izkopšanā, it īpaši Konsteblam. Bet šim meistaram vēl lielāka nozīme bij franču ainavas attīstībā. Delakrua to kādā vietā nosauc par „le père de notre école de paysage”. Tas, šķiet, būs drusku pārspīlēts. Franču ainava pastāvēja arī pirms kontakta ar Konsteblu, un tā būtu gājusi savu gaitu arī bez šī kontakta. Bet atvieglināta

tā ar Konstebla un angļu peizažistu sniegto mācību, bez šaubām, tika.

Konstebls ar savām brīvi, bez formulām un aizspriedumiem, palaižoties vienīgi uz savu temperamentu un māku, darinātām ainavām noslaucīja franču peizažistiem no acīm pēdējās zvīņas, kas tur vēl bij palikušas no klasicisma doktrinām. Sakarā ar Konstebla galveno darbu 1824. g. izstādē „Charrette“, Dorbeks raksta: „Tiklab motīva izvēle, kā arī veids, kādā šis motīvs atdarināts, sagāž visus principus. Tur neatrod ne rudeni ar sārtdzeltenām lapām, ne gaišumā krēslaino efektu, kas bij parasti ainavu gleznās. Tur redzam gaišu pusdienu un, tā kā gaisma krīt no zenīta, priekšplānus neaptumšo šīs ēnas, kas liecina, ka gaisma nāk no apvāršņa; debess jūtama zināmā mērā visā gleznā...” Par gleznas jaunināto un pamācīgo apdari, par krāsu kombinācijām, par dažādām zaļajām krāsām, kas liktas viena otrai blakus un viena uz otras, ar ko panākts ainavās vēl nepieredzēts spilgtums un svaigums, mums jau savā vietā bij runa.

Arī pirms iepazīšanās ar Konsteblu franču peizažisti apzinājās, ka labu ainavu var darināt arī bez nimfām, satīriem un vecām pilsdrupām, ka tai pietiek ar ikdienišķās dabas motīviem. Bet Davida skolas principi gulēja uz tiem kā smags slogs, un tie rīkojās šai virzienā nedroši un ar lielu apdomu. Angļu peizažisti, kuriem šādu šķēršļu nebij un kuriem tādēļ bij tā laime nākt ar moderno ainavu pirmiem, noderēja frančiem par iedrošinājumu un pamudinājumu, nerunājot jau nemaz par pamācību.

Tomēr jāatzīst, ka šī angļu ietekme nebij arī bez savām nevēlamām pusēm. Lieta tā, ka līdz ar angļu ainavas garu pārnāca franču ainavā no sākuma arī angļu ainavas materiāls. Nāca modē angļu ainavas ar viņu slūžām, dambjiem un vēja dzirnavām, it īpaši pie tiem franču peizažistiem, kuri studiju nolūkos bij apceļojuši Angliju vai vismaz dažus viņas novadus. Atkārtojās, kaut arī daudz vājākā mērā, kaut kas līdzīgs tam, kas notika ar italizējošiem



Konstebls. Rati („Charrette“).

franču peizažistiem jeb klasicisma peizažistiem, kuri savās ainavās nevarēja iztikt bez Romas kampaņas motīviem. Tomēr starpība tā, ka pēdējie pa lielākai daļai palika visu mūžu Itālijas gūstā, turpretim angļu skolnieki — romantiķi drīzi vien atkratījās no savu skolotāju aizbildniecības.

Vispār jāsaka, ka angļu ietekme uz franču glezniecību bij tikai epizodiska un īsa. Tā izbeidzās jau ap 1830. g. vai drusku vēlāk, t. i. ap to laiku, kad Anglijā sāka parādīties pirmās, tā sauktā, preraphaelisma pazīmes. Šī bālā, izdēdējušā un viņpasaulīgā preraphaelisma rezultātā angļu glezniecībai palika vienīgi lokāla nozīme.

Ap šo laiku franču ainavu glezniecība top pilnīgi patstāvīga. Un nevien patstāvīga. *Barbizonas skolā* tā rada ainavu, kas stādama blakus vislabākam, ko šai nozarē var uzrādīt glezniecības vēsture.

* *

*

Intīmā ainava, ar kādu nāca Barbizonas skola, ir viens no glezniecības romantisma atzarojumiem. Tanī izpaudās romantiskās ilgas un noskaņas, kādas radija no klasicisma aizbēgušajā jaunajā gleznotāju paaudzē jauniegūtā, intīmā dabas izjūta. Dabas lirika iesakņojās literatūrā, dabas lirika bij arī tas kopējais, kas saistīja visus šos glezniecības revolucionarus, kuri pulcējās Barbizonā, pirms izveidojās katram no viņiem sava individualitate. Visam tam vēl pievienojās lielpilsētu, galvenā kārtā Parīzes, mūros iespiesto, jumtu istabiņās sadzīto nabaga jaunekļu — nākošo mākslinieku — neapslāpējamās ilgas pēc brīvas dabas, pēc laukiem un mežiem, pēc upēm un kalniem...

Šai ziņā ļoti raksturīga kāda atklāta vēstule, kuru Tore rakstījis 1844. gadā savam draugam, vienam no ievērojamākiem barbizoniešiem — *Teodoram Ruso*. „Vai Tu vēl atceries” — raksta starp citu, Tore — „tos laikus, kad mēs sēdējām uz mūsu mansardu logu palodzēm, kājas šūpojām gar jumta malu un aplūkojām namu stūrus un skursteņus, kurus Tu, acis piemiegdams, salīdzināji ar kalniem un lieliem kokiem, kas izkaisīti pa nelīdzeno zemi? Vai Tu atceries mazo kociņu Rotšilda dārzā, kuru mēs redzējām starp diviem jumtiem? Tas bij vienīgais zaļums, kas mums bij pieejams. Katrs svaigs pumpurs mazajai papelei modināja mūsu interesi. Rudenī mēs skaitījām birstošās lapas...”

Un, lūk, šis pats *Teodors Ruso* (1812.—1867.), Parīzes mazturīga drēbnieka dēls, kuram bij palaimējies sekot savam mākslinieciskam aicinājumam, bet kuru smacēja Parīzes dūmi un putekļi, bij viens no pirmajiem, kam bij dūša atstāt pelēko lielpilsētu, lai meklētu savām gleznotāja tieksmēm to kāroto dabas brīvi, no kuras tas Parīzē redzēja tikai vāju, sakropļotu atspulgu caur sava mansarda logu. Ruso devās ar savu krāsu kasti, paleti un otām ārā no Parīzes uz nelielo sādziņu Barbizonu Fonteneblo gāršas malā, kur viņš ar



Teodors Ruso. Ainava.

nelieliem pārtraukumiem palika līdz mūža beigām, pulcinādams ap sevi jaunos peizažistus, kas vēlāk dabūja Barbizonas skolas nosaukumu.

Tas notika ne bez iepriekšējiem rūgtiem piedzīvojumiem. Ruso vārds Parīzes mākslinieku aprindās top pazīstams sākot ar 1830. g., pēc tam, kad tas atgriezās Parīzē no Overņas kalniem ar vairākām studijām. Bez lielākiem panākumiem viņš piedalās 1831., 1833. un 1834. g. Salonos. Gleznas vēl sevišķi nerāda saišu saraušanu ar tradīciju.

Tas notika, kad Ruso nāca 1836. gadā ar savu lielāku gleznu „Govis nokāpj no kalnu augstienes”. Šai gleznā jaunais meistars

neparastā un spēcīgā kārtā, neskaitīdamies ar konvencionāliem paņēmieniem, rādīja kalnu iespaidu. To Salons noraidīja. Tāds pats liktenis sagaidīja viņa otro gleznu „Kastaņu aleja”, kurā par piedauzību uzskatīja krāsu spilgtumu un toņu intensitāti, pie kā nebij pierasts.

Un, lūk, līdzās dziļākām dziņām uz brīvo dabu aizvainojums par šādu netaisnību bij jūtīgajam meistaram tiešais pamudinājums atstāt Parīzi un pārcelties uz Barbizonu, no kurienes viņš visā klušībā, lielpilsētas kņadas netraucēts, varētu uzsākt savu atklājumu ceļojumu pa plašo dabas valstību un pierādīt, ka lielais Pans nav vis vēl miris...

Rezultats šim ceļojumam bij pārsteidzošs. „Liekas” — saka gleznotājs Fromantens, iedvesmotais Holandes meistarų tulks — „ka Holandes mākslinieki visu laiku mīdījušies uz vietas, kad tos salīdzina ar šī jaunu iespaidu meklētāja dedzīgo radošo mājienu. Visi tie kopā ņemot būtu varējuši sagādāt sev vārdu, izmantojot Ruso zīmējumu metus” („Maitres d'Autrefois”).

Un patiešām, ja aplūko Ruso darbu, tad jānāk pie slēdziena, ka nav gandrīz tādas dabas parādības, kuru viņš nebūtu ietvēris sava darba lokā, kuru viņš nebūtu spējis vai gribējis pakļaut savas veicīgās otas interpretacijai. Viņš gleznoja dabu visos gada laikos: kā vasarā, tā ziemā, kā rudenī, tā pavasarī. Viņš gleznoja sauli, kad tā lēc un kad tā noriet; gleznoja rītu, pusdienu, vakaru un pat nakti; gleznoja lietu, vēju, negaisu, miglas, salnas, sniegos; gleznoja dabu, kad tā smaidīja, kad tā skuma un kad tā dusmojās.

Kas atšķir Ruso ainavas no visām iepriekšējām, ir viņu liriskā noskaņa. Mākslinieks tanīs ielicis pats sevi, savas jūtas, savu dabas poeziju. Ruso bij nevien gleznotājs, bet arī poets. Viņš spēja nevien dabu gleznaini skatīt un saskatīto atdarināt krāsās, bet arī dabu poetiski izjust un izjustam rast izteiksmīgu krāsu valodu. „Es dzirdēju” — viņš teica — „koku balsi. Viņu kustību pārsteigumi, viņu formu dažādības man piepeži atklāja mežu valodu: vesela pa-



Teodors Ruso. *Atmata.*

saule mēmo, kuru zīmes es uzminēju, kuru kaislības es atklāju." Tā ir vairāk inspirēta dzejnieka valoda nekā gleznotāja, kas parasti neķer tik dziļi.

Ruso mīlēja gleznot kokus, it īpaši lielos, vecos ozolus ar viņu grumbuļainiem stumbriem, žuburotiem zariem, kuplo lapotni. Tie viņam likās tikpat individualizēti kā cilvēku personas. Viņš rūpīgi analizēja viņu strukturu, zaru konstrukciju, lapu masu nogrupējumus, zemes īpatnības zem viņu stumbriem.

Šī neatlaidīgā analīze, kuru Ruso pielietoja nevien savās koku studijās, bet arī visur citur, bij raksturīga viņa pirmajam periodam. Ļaunums bij tas, ka tā viņam nereti lika nogrimt sīkumos. Vēlāk, sava drauga Dipre ietekmē, viņš rauga pāriet uz plašāka vēriena kompozīciju bāzes un veidot savas gleznas, paturot prātā ziņamu dekoratīvu efektu. Tipisks paraugs šiem centieniem ir viņa glezna „Fonteneblo mežmala” (Luvrā), kur, varbūt, šis dekoratīvais

efekts ir jau mazliet pārāk forsēts, kas nāk par jaunu gleznas intimitātei.

Ruso skatījās uz savu mākslu ārkārtīgi nopietni. Visu mūžu viņš bij meklētājs, nemiera pilns gars, pastāvīgi nomocīts ar visdažādākiem jautājumiem. Katrā jaunā gleznā viņš ieraudzīja jaunas problēmas un sūri grūti meklēja tām atrisinājumu. Bodlers izteicās par Ruso, ka viņu „moka tūkstoš velnu un viņš nezina, kuram klausīt”. Šī briesmīgā nokaušanās ar visādām problēmām, šī nemitīgā rakņāšanās pa savas mākslinieciskās sirdsapziņas sīkumiem, šie centieni aptvert neaptveramo mākslā, kas it īpaši pastiprinājās meistaram uz mūža beigām, draudēja pat sagandēt viņa pēdējos darbus.

Lielāko romantisma peizažistu sarūgtināja arī tas, ka gandrīz visu mūžu viņam bij jāpaliek neatzītām. Ilgu laiku viņu nepavisam nepielaida izstādīties Salonā. Tikai ar 1848. g. lieta šai ziņā grozījās uz labo pusi. Pārdot ko mākslinieks varēja tikai uz mūža beigām un arī tad par lētu cenu. Oficialais godinājums 1867. gadā nāca par vēlu. Tai pašā gadā meistars nomira.

Neveiksmēm mākslas laukā pievienojās neveiksmes mājā un ģimenē: mūžīgais trūkums un gadiem ilgi slimas un vājprātīgas sievas kopšana...

* *
*

Barbizonā ap Ruso sagrupējās ar laiku lielāks skaits vairāk vai mazāk apdāvinātu peizažistu un vispār lauku dzīves un dabas gleznotāju. Starp tiem kā ievērojamākos minēsim peizažistus: *Dipre*, *Dobiņi*, *Diazu*; dzīvnieku gleznotājus: *Truajonu*, *Bari*, *Rozu Boner*, *Šarlu Žaku*; lielo zemnieku gleznotāju: *Mile*.

Žils Dipre (1812.—1889.) bij ievērojami citāda tipa peizažists nekā Ruso. Vispirms viņš negleznoja, līdzīgi Ruso, visus gada laikus un visus dienas laikus. *Dipre* mīlēja gleznot galvenā kārtā ru-



Dipre. Jūras skats.

deni, kad lapas dzeltē un zāle top rūsgana; kad valga migla klājas pār laukiem un birztaļām; kad debess smaga un mākoņaina. No dienas laikiem viņam vistīkamākā bij pakrēšļu stunda vai saules riets, kad daba un priekšmeti sāk tīties šķidrā miglas plīvurī, kad formas un konturas sāk izplūst. Gleznas ievērojamas ar savu lielo masu kompozīciju, kurā veidoti blāķaini zemes ciļņi ar milzīgiem koku — ozolu, kastaņu, riekstu koku — masīviem. Tiem viņš pa laikam piešķīra traģisku formu, lai pielāgotu tos savai izjūtai, rīkojoties ar tiem, kā viņš pats izteicās, mazliet tāpat kā Mikelandželo ar cilvēka ķermeni. Tā viņš panāca vietām sintētisku efektu, kas atgādināja stilu. Detaļas gleznās visnotaļ pakļautas kopuma efektam, ar ko sasniegta liela vienības sajūta.

Būdams Londonā (1834.), Dipre iepazīstas visos sīkumos ar angļu koloristu — Gensboro un Konstebla — sasniegumiem, kas ļoti veicināja viņa paša koloristisko evolūciju. Viņš mīl bagātas un sulīgas krāsas, par kuru kombinācijām sajūsminas īsti romantiskā garā, tāpat kā Bodlers, neatkarīgi no to pielietošanas konkrētā sižetā. Viņš izteicās: „Paletes ir glezna. Tur ir krāsu misterija, kuru vajaga mācēt notvert. Tur nav formas, bet krāsu laimīga sagādīšanās uz paletes ir bieži brīnišķa. Neļausim tai pazust.”

Iziedams sākumā savās ainavās no naturalisma Konstebla garā, Dipre drīzi vien nonāk līdz īsti romantiskai ainavas uztverei. Par to vislabāki liecina viņa paša izteicieni: „Daba nav nekas, cilvēks ir viss”; jeb: „Kādā gleznojama motivā ir skaists nevis tas, kas tur ir, bet gan tas, ko tur redz”; jeb vēl: „Daba ir tikai iemesls. Māksla ir mērķis, ejot caur individu.”

Dipre vienmēr palika uzticīgs saviem romantisma principiem un romantiskai formai, cenšoties to visnotaļ padziļināt un izkopt, arī tad, kad ainavu glezniecība sāka virzīties uz citu pusi.

Tomēr ar saviem plašajiem siluetiem un smagajām masām, kas bieži atkārtojas viņa gleznās, Dipre top pa laikam vienmuļīgs un monotons. Viņa pastozā tehnika, kura reizēm piešķir gleznām gandrīz cilņa izskatu un par kuru savā laikā uztraucās Gotje, nosaukdam to par „grattages de palette et mouchures de pinceau”, laupīja viņa ainavām allaž vērtīgo svaigumu un vieglumu.

Fransua Dobiņi (1817.—1878.) ieņem īpatnēju vietu starp intīmās ainavas gleznotājiem. Viņa darbu, it īpaši vēlākā periodā, var uzskatīt kā pāreju no intīmās ainavas uz impresionismu, vismaz caur viņu šis pēdējais ir tieši sasaistams ar Barbizonas skolu.

Vispirms zīmējoties uz krāsu. Barbizonas peizažisti, kā zinams, bij ne tik daudz krāsas kā toņu meistari. Viņi darināja savas ainavas, pielietojot galvenā kārtā gaišo un tumšo toņu kāpinājumus jeb to, ko franču gleznotāju valodā sauc par „valeurs” — krāsas gaismas vērtības. Krāsa bij pakļauta šīm gaismas vērtībām, šiem



Fransua Dobiņi. Koku ainava.

„valeurs”, kā to veidotāja un izsmalcinātāja. Un, lūk, Dobiņi, pieturoties joprojām pie toņu glezniecības, piešķīra arī krāsai daudz lielāku nozīmi nekā jebkurš cits intimā peizaža meistars. Viņa palete bij bieži ļoti svaiga, smaidoša un sulīga. Tā viņu tuvināja vēlākiem lielajiem krāsu meistariem — impresionistiem. Tā arī deva viņam drosmi ķerties pie sižetiem, pie kādiem ne labprāt ķērās pārējie barbizonieši ar savām samērā vēl patumšām paletēm. Dobiņi kļuva starp viņiem krāšņā pavasara un ziedošo koku gleznotājs.

Vēl vienā ziņā Dobiņi bij impresionistiem attālāks radinieks. Un arī te viņš stipri atšķīrās no pārējiem ainavas romantiķiem. Ruso un Diprē līdz mūža beigām darināja savas gleznas tikai darbniecā, izlietojot agrāk savāktās dabas studijas. Šāda metode bij arī pilnīgi piemērota romantiķu mērķim. Romantiķa mērķis bij attēlot nevis dabas *iespaidus*, bet gan dabas *izjūtas*. To var darīt arī nost

no dabas — darbnīcā, ja reiz šī izjūta šādā vai tādā kārtā fiksēta. Tiešā dabas loma ir beigusies, tiklīdz tā zinamu izjūtu ierosinājusi. Tad romantiskais ainavists saka līdz ar Dipre: „Daba nav nekas, cilvēks ir viss”, vai „daba ir tikai iemesls — māksla ir mērķis”, un rada savu ainavu uz gūto izjūtu pamata resp. rod šai izjūtai adekvātu izteiksmi ainavā.

Dobiņi neapmierinājās ar šādu tīri romantisku iestātni. Viņš gribēja gleznot arī dabas *iespaidus*, pie kuriem dabas klātbūtne nepieciešama. Viņš bij viens no pirmajiem, kuri, līdzīgi vēlākiem impresionistiem, gleznoja dabas priekšā nevien studijas, bet arī gleznas līdz pēdējam otas vilcienam.

Dobiņi savam darbam izvēlējās nevis Barbizonas apkārtni un Fonteneblo mežu, bet Uazas ieleju. Viņš ierīkoja kādā laivā peldošu darbnīcu un gleznoja uz upes „makšķernieka lēnā garā” (Reo).

Ainavas no Uazas un Sēnas krastiem — audekli, kuros izjūta zemes un sulīgas veģetācijas smarža — ir galvenā daļa viņa darbu inventarā. Viņam pārmeta stila un kompozīcijas trūkumu, kā arī paviršu apdari, pārāk vieglu otas triepumu, kas „pārslīd formām un tikko tās apzīmē” (Tore). Bet, šķiet, šie pārmetumi nevietā, ņemot vērā, ka citāda pieeja grūti savienojama ar iespaidu glezniecību, uz kādu Dobiņi arvien vairāk nosvērās. Gleznošanas veids bij pielāgots mērķim.

Narciso Diazs (1808.—1876.) būs uzskatams par viskrāsaināko bet arī nenopietnāko no ievērojamākiem barbizoniešiem. Tomēr tas nebij kolorists vārda stingrākā nozīmē, jo kolorisma galvenā īpatnība ir ne tik daudz krāsainība, kā smalka krāsu harmonija. Vislabāki Diazu kvalificē Bodlers, teikdams: „Diazs parasti darina glezniņas, kuru maģiskā krāsa pārspēj kaleidoskopa fantazijas.” Sirds uzgavilē, noskatoties uz šīm glezniņām! Tās rāda pa lielākai daļai meža iekšienes, kur spoži saules stari, izlauzdamies caur koku biezokni, jautri lēkā pa zaļo sūnu, koku stumbriem un lapu čumuriem. Nereti tur ievietotas cilvēku figuras — sievas un vīri, kas



Diazs. Meža nomale.

smej un dej, un ar saviem raibiem tērpiem vēl pavairo prieka un gaviļu noskaņu. Jautrība un liksmība valda pie šī nelaimīgā mākslinieka, kurš jau jaunībā pazaudēja vienu kāju un visu mūžu klabināja ar savu koceni. Nejauši nāk prātā vārgais un diloņa sagrauztais Vato, kurš arī sarīkoja savās gleznās, it kā pretsvaru savām nebaltām dienām, ziedos slīkstošas „fêtes galantes” un laimē dzirkstošus ceļojumus uz mīlas salu...

Barbizonas skola izcēlās arī ar saviem animalistiem — dzīvnieku gleznotājiem. *Bari* — lielākais zvēru meistars 19. gadsimtenī — bij galvenā kārtā tēlnieks. Bet tas atstājis arī daudzas glezniņas, pa lielākai daļai akvareļus, ar dažādiem plēsīgiem zvēriem: lauvām, tīģeriem, panterām u. t. t. Ar lielu meistarību viņa darbos izteikta šo dažādo plēsoņu grūti attēlojamā daba, tā ka viņu savā laikā kva-

lificēja kā „visīstāko un spēcīgāko animalistu, kādu mākslas vēsture pazīst kopš asiriešiem”. — Pārējie Barbizonas animalisti bij māju kustoņu gleznotāji, pie kam tie bij iekārtojušies pēc kustoņu specialitātēm. Ievērojamākais no tiem ir *Truajons* ar saviem darba vēršiem un govīm. Būdams arī liels peizažists, viņš savus ragalopus novietoja skaistās, bet nepušķotās ainavās, vai nu ganoties un dzirdinoties, vai rīta saulē dodoties uz darbu, vai arī novakarē atgriežoties mājās. Dažreiz grūti pateikt, kas labāks: ainava vai lopu bars. Panākumi Truajonam bij lieli, kam, diemžēl, bij savas ļaunās puses. Apkrauts ar pasūtījumiem, meistars sāka atkārtoties, pavirši strādāt, ar vārdu sakot, ražot tirgus preci. Vēršus un govīs gleznoja ar lielākiem vai mazākiem panākumiem arī *Brakasa* un *Roza Boner*, par kuru Tore teica: „Rozas jaunkundze glezno gandrīz kā vīrietis.” Nu, protams, vērši nav nekādas puķes! *Šarls Žaks* bij spe-



Truajons. Vērši uz darbu.



Mile. Vāpu lasītājas.

cializējies uz sīklopiem. Sevišķi viņam padevās aitu un jēru bari. Ar lielu veiklību viņš atdarināja šo padevīgo un paklausīgo vilnas lopiņu bara instinktu, viņu bailīgo drūzmēšanos uz ceļiem un sētās.

Šo Barbizonas animalistu darbu nevar novērtēt zemu. Tas bij oriģinals savā ziņā. Kopš 17. g. s. holandiešiem dzīvnieki (izņemot zirgu) gandrīz bij izskausti no glezniecības. Un ja arī tie brīžiem kur parādījās, piem., 18. g. s., pie Udri, tad tie bij tikai tādi, kuriem bij kāds sakars ar lielmaņu sportu un medībām. Līdz ar lielā Pana atgriešanos glezniecībā atgriezās arī visi viņa pavadoņi.

* *

*

Sakarā ar barbizoniešiem jārunā arī par *Fransua Mile* (1814.—1875.), varbūt vislielāko un vēlāk katrā ziņā vispopulārāko šīs grupas gleznotāju. Mile ir mazāk peizažists nekā zemnieku un vienkāršās lauku dzīves un darba gleznotājs. Ap zemnieku grozas visa viņa māksla. Zemnieks savā darbā ir galvenā persona gandrīz visās viņa ievērojamākās gleznās. Pats cēlies no Normandijas zemniekiem un visu jaunību pavadījis grūtā zemnieku darbā, Mile pazina un izjuta šo zemnieka dzīvi un darbu labāki kā neviena cits. Ar grūtībām kļuvis par mākslinieku, viņš bij kā aicināts, lai ievestu zemnieku mākslā, lai taptu par īstu zemnieku gleznotāju.

Bet te stāvēja smagi šķēršļi ceļā, bij jāpārvar sīksti aizspriedumi. Ja jau vispār uz realo dzīvi skatījās kā uz pārāk banalu, lai tā noderētu par vielu mākslai, ko bij gaidīt tādām māksliniekam, kas gribēja reprezentēties ar zemnieku gleznām? Lai cik savādi tas izklausas, līdz 19. g. s. vidum zemnieks gandrīz nekad nav spēlējis nopietnu lomu mākslā. Ja arī tam šad tad piegriež vērību, tad vai nu kā prastam, atbaidīgam lempim, vai kā komiskai žanra figurai. Tāds viņš redzams 17. g. s. Holandes realistu gleznās. Tie mācēja gan ļoti skaisti un izteiksmīgi tēlot pilsonisko dzīvi, bet zemnieka — ne. Zemnieks tiem vienmēr dzer, danco, ālējas, spēlē trumpas un kaujas. It kā tam cita darba nemaz nebūtu. Tikai retumis kur pazib zemnieks ārpus šādiem tračiem un rupjām izpriecām. Un arī tad tikai kā vairāk vai mazāk interesants tips. Kā šāds interesants tips zemnieks figurē arī franču gleznotāju Lenenu darbos 17. gadsimtenī. 18. gadsimteņa māksla nepazina zemnieku nemaz: rokoko nodevās aristokratiskām galanterijām; klasicisms — saviem romiešiem. Bet romantisms 19. g. s. sākumā bij aizņemts ar savām ilgām un jūtu poeziju. Tā zemniekam vajadzēja gaidīt uz Mile, kas to padarītu mākslas cienīgu.

Bet arī Mile no sākuma it kā šaubījās par savu mākslas misiju. Varbūt te savu lomu spēlēja arī smagais maizes jautājums. Pārcēlies uz Parīzi un pabijis Delaroša darbnīcā, Mile nodarbojās kādu



F. Mile: Pavasaris.

laiku ar visādu galantu un vieglā žanra sižetu gleznošanu („Daphnis et Chloé“, „L'Offrande à Pan“, grācijas, nimfas, puti un citi Buše personāži). Beidzot Mile tomēr met pie malas visu šo savam raksturam nepiemēroto salkano erotiku un 1849. gadā dodas uz laukiem un apmetas Barbizonā, kur jau bij pulcējušies lielākā skaitā ainavisti ar Ruso priekšgalā. Barbizonā Mile iegādājas mājiņu un paliek te līdz mūža beigām. Viņš atkal top par zemnieku, kāds bijis savā dzimtenē, tagad gan par zemnieku un gleznotāju.

Pirmā zemnieku darba glezna „Sijātājs“ ir it kā izejas punkts Mile jaunajai zemnieciskai orientācijai un sākums veselai virknei monumentālu gleznu, kurās vēl nebijušā veidā glorificēts zemnieka darbs, attēlots tas, ko viņš sauca par „le cri de la terre“. Kad pieņem Mile vārdu, nāk prātā: „Sējējs“, „Koku potētājs“, „Siena krāvējs“, „Pavasaris“, „Aitu gane“, „Vārpu lasītājs“, „Vīrs ar kapli“, „Cūkas kāvēji“, „Vakara zvans“ (Angélus) u. t. t.

Mile īpatnība bij tā, ka viņš nevien izvēlējās zemnieku un viņa darbu par savas mākslas objektu, bet arī spēja šo objektu, kuru taču visi līdz tam uzskatīja par pārāk rupju un vulgāru, ietvert grandiozā, lapidarā stilā, piešķirt tam dzižu un impozantu monumentalitāti. „Vajaga spēt“ — sacīja Milē — „likt trivialajam kalpot cēlā izteiksmei.“

Monumentālo savās gleznās Mile sasniedza ar to, ka rūpīgi izvairījās no katras nejaušības un visa liekā. Viņš deklarēja: „Es cenšos darīt tā, lai lietas neizskatītos savienotas nejauši un gadījuma pēc, bet lai tām būtu savā starpā nepieciešams un saistīgs sakars. Darbam jābūt visam no viena gabala. Es atzīstos, ka man ir vislielākais riebums pret visu, kas nav vajadzīgs (lai cik spīdošs tas būtu), un visu, kas lieks.“ Šādā ceļā arī panākta izteiksmīgā vienkāršība un iekšķīgais siltums viņa galvenākos darbos.

Kritika sastapa naidīgi Mile darbus, un nevien tā, kura atzina tikai grieķisko un romisko, bet arī tā, kura aizstāvēja jaunās mākslas centienus. Un ja jautāsim, kādēļ, tad jāatbild: vienkārši tādēļ,

ka pilsētnieciskā inteliģence, kurai mūžam bijis svešs zemnieks ar savu darbu, nevarēja pieļaut, ka Mile pielieto augstu stilu šādam „vulgaram objektam”. Paklausieties, ko raksta jaunās mākslas aizstāvis Bodlers: „Mile meklē it īpaši stilu. Stils viņam nes nelaimi. Viņa zemnieki ir pedanti, kuriem pavairāk augstas domas pašiem par sevi. Viņi izklāsta drūmu un liktenīgu garīgā truluma veidu, kas rada manī tieksmes tos nīst. Vai tie pļautu, vai tie sētu, vai tie ganītu govīs, viņi vienmēr liekas sakam: šīs pasaules nabaga pabērņi, mēs tomēr to apaugļojam! Mēs izpildam misiju, mēs darām svētdarbu.” Tai pašā garā izsakas mākslas kritiķis Sen-Viktors. Un arī apkarotais Delakrua raksta savā „Journal”: „Viņš runā par bībeli un saka, ka tā esot vienīgā grāmata, kuru tas lasot. Tas izskaidro viņa zemnieku iepūtīgo izturēšanos. Galu galā viņš pats ir zemnieks un ar to lepojas.”

Jau pirmais Mile lielākais darbs — „Sijātājs” tika apzīmēts kā tendenciozi socialistisks manifests, lai gan pats mākslinieks vienmēr tālu stāvējis no politikas un aktīvas iejaukšanās sabiedriskos notikumos. Arī 1848. g. revolūcijā tas nav ņēmis gluži nekādu daļību. Bet tai laikā zemnieka darbs uz gleznotāja audekla bij tik neparasts, ka pietika tikai to parādīt, lai pašu mākslinieku apzīmotu par socialistu un revolucionāru.

Varbūt, ka Mile būtu izpelnījies mazāk aizdomu, ja viņš savus zemniekus nebūtu ņēmis tik bezgala nopietni, bet būtu skatījies uz tiem vairāk no idiliskās puses. Pilsētniekiem nepatika šī baigā nopietnība, zīmējoties uz zemnieku; nepatika šis drūmais zemnieka vaigs. Viņiem vēl bij jaukā atmiņā 17. g. s. omulīgais zemnieku žanrs un 18. g. s. pastorāles ar koši tērptiem un vainagotiem gaņiņiem. Bet arī tiem, kuriem šādi motīvi nebija svarīgi, tomēr Mile zemnieka nesmaidošā seja nebija pa prātam. Vēl 1864. gadā tāds nelieluļots realistisks kritiķis kā Tore, gauži sūdzējās par Mile pārāk lielo nopietnību. Viņš īgni jautāja: „Kāpēc pie visām mūža



Mile. Sijātājs.



Mile. Gane (zīm.).

pakāpēm, pie visām darbībām šai pūļu pilnā, bet veselīgā un spēcīgā dzīves formā, kāpēc vienmēr šī saspīlētā nopietnība? . . ."

Jā, kāpēc? Neņemsimies atbildi uz sevi, bet ļausim to paskaidrot pašam Mile. „Es jums atzīšos” — raksta viņš savam draugam Sansjē — „riskēdams vēlreiz gūt socialista nosaukumu, ka tikai cilvēciskā puse mani interesē mākslā. Nekad prieka puse man nerādas, es nezinu, kur tā ir, es to nekad neesmu redzējis. Darbavietās jūs redzat figuras, kas rok un irdina; jūs tur redzat kādu, kas laiku pa laikam atstiepj savus gurnus un noslauka savu pieri ar rokassauķīti. „Sviedriem vaigā tu savu maizi ēdīsi.” Vai tad šis darbs ir priecīgs, uzjautrinošs, par ko daži mūs grib pārliecināt? Tomēr taisni šeit man rodas īstā cilvēcība, lielā poezija.”

Tore gribēja redzēt prieku „veselīgajā un spēcīgajā dzīves formā”. Mile atbildēja, ka viņš šo prieku tur neredz un arī negrib

redzēt. Un taisni tādēļ, ka šī prieka tur nav, viņš tur atrod „īsto cilvēcību un lielo poeziju“. Ap to var strīdēties. Bet cik taču mietpilsonisks bijis šis Tore, salīdzinot ar Mile!

Protams, varēja arī citādi, daudz elementārāki un vienkāršāki izprast zemnieku, viņa dzīvi un viņa darbu, nekā to darīja Mile — izprast to bez kādām dziļākām filozofiskām pārdomām. Varēja pie tam iztikt arī bez monumentalā stila, kas Mile zemniekiem viņu gaitās liek pacelties kā svinīgām statujām, kurām par bazi ir tā pati zeme, ko viņi saviem sviedriem slācījuši. Varēja, bez šaubām. Bet tad Mile nebūtu tas īpatnējais mākslinieks, kādu mēs to redzam 19. g. s. glezniecībā. Tad viņš vienkārši būtu *Žils Bretons* vai kāds cits no tā laika pazīstamākiem zemnieku dzīves tēlotājiem, kuri nebūt nebij slikti mākslinieki, bet kuri tomēr nav atstājuši tās pēdas jaunākā glezniecības vēsturē, kādas palikušas pēc Mile.

Bodlers apgalvoja, ka Mile stila meklējumi viņam „nesuši nelaimi“. Kādēļ? „Vulgarais objekts“ vainīgs. Vulgaro var tēlot tikai vulgari. Bet Bodlera ieroču brālis ciņā par romantisko mākslu, Gotje, bij citādās domās par Mile centieniem, lai gan arī viņam reizēm bij paskāba dūša par Mile zemniecisko figuru svinīgumu — par „Sējēja“ mikelandželisko žestu, par „Vārpu lasītāju“ episko vērienu, par „Koka potētāja“ priesterisko svarīgumu. Tomēr Gotje saka: „Sēšana, pļaušana, potēšana, vai tās nav svētas darbības, kurām ir savs skaistums, savs lieliskums? Kādēļ zemniekiem lai nebūtu stils, tāpat kā varoņiem!“

Mile tos pielīdzināja varoņiem. Zemnieki bij viņa varoņi, tāpat kā Davidam tādi bij Bruts, Horaciji, Leonids. Bet par šo mēģinājumu zemnieku glezniecībā pielīdzināt Brutiem un Leonidiem nabaga meistaram nācās visu mūžu smagi ciest. Bieži viņam, viņa sievai un 9 bērniem bij jāsēž mājā bez maizes. Un tas vilkās gadiem ilgi. Tikai 1867. g. pasaules izstāde nesa māksliniekam zinamus panākumus. Pāris gadus pirms Mile nāves viņa glezna „Sieviete ar



Mile. Normandijas baznīca.

lampu" kādā izsolē tika sadzīta līdz 38.500 fr. Bet kāds labums no tam bij meistaram? Pats viņš to bij pārdevis par 150 frankiem.

Barbizonas peizažisti bij izmetuši no savām ainavām cilvēka figuru. Pie Ruso un Dipre tā tikai retumis parādas kā niecīgs krāsas plankumiņš kaut kur tālumā. Mile šo cilvēka figuru ievada atpakaļ savās ainavās. Un arī tanīs retās gleznās, kur viņas nav, kā, piem., gleznā „Ecēšas”, liekas it kā tā būtu klāt. Vienkāršais darba rīks liek domāt par darbinieku. Arī citur cilvēka figura meistaram bij svarīga par tik, par cik ar to saistas zinams darbs vai uzdevums.

Ainava un figuras resp. darbs savesti brīnišķā saskaņā visās Mile gleznās. Viss it kā organiski saistas savā starpā. Ainava no-

rāda uz darba raksturu, un darbs savukārt piešķir ainavai jēgu. Šīs ainavas nav košas — tās pelēcīgas, bet arī zemnieka darbs, kas tanīs norisinās, ir pelēks, grūts un vienmuļīgs.

Bieži norādīts, ka Mile nav kolorists. Un patiešām krāsu meistars viņš nav. Viņa krāsas ir vājas, bez akcenta un bieži it kā šabloniskas. Un tomēr allaž liekas, ka arī tās izteiktu vislabāki to, ko lielais zemnieku gleznotājs taisni gribējis teikt.

* *

*

Franču ainavas glezniecībā un viņas attīstībā 19. gadsimtenī viena no visizcilākām vietām piekrīt *Kamilam Koro* (1796.—1875.). Koro savā garajā mākslinieka mūžā stāvēja nomaļus no lielajām virzienu un principu cīņām, darināja klusībā savas ainavas un vēlāk arī figuru gleznas, guva simpatijas pie visdažādāko skolu māksliniekiem, atstājot uz tiem allaž ierosinošu ietekmi. Līdz 19. g. s. vidum Koro un Ruso uzskatāmi par lielākiem franču peizažistiem.

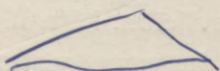
Tomēr Koro uzsāka savu glezniecisko karjeru no cita izejas punkta nekā Ruso un barbizonieši. Šie pēdējie, būdami rada romantiķiem, mācījās no 17. g. s. holandiešiem un lielajiem angļu ainavas meistariem 18. g. s. beigās un 19. g. s. sākumā. Barbizoniešu izejas punkts bij ziemeļnieku, tiklab holandiešu, kā angļu, vienkāršais realisms dabas uzskatā un viņu nevēlēšanās klejot pa fantazijas un abstrakcijas sferām.

Pavisam citādi bij ar Koro. No paša sākuma viņš mācas pie klasicista jeb, pareizāki, neopusenista Mišalona. Bet pēc pēdējā pāragrās nāves iestājas akademiķa Žana Viktora Bertena darbnīcā. Tur viņam mācīja īsti klasiciskā garā, ka daba pati par sevi dod tikai jucekli, ka īstam peizažistam ar fantazijas skatu un antiko autoru lasīšanu jāatklāj ideālā daba, kas slēpjas aiz redzamās.

No sākuma Koro nokļuva pilnīgi klasicisma ietekmē. Bet arī vēlāk, kad Koro atguva patstāvību, kas bij nepieciešama, lai



Koro. Mantas tilts.



no viņa iznāktu Koro un nevis otrs Mišalons vai Bertens, klasicisma ietekme dažā ziņā bij ļoti liela. Sākot ar 1827. g., viņš regulāri sūtīja uz Salonu safantazētas ainavas, kurās daba ir tikai cilvēku darbības vieta. Pēc klasicistu parauga šī darbība ņemta vai nu no mitoloģijas, vai poezijas, vai reliģiskiem tematiem, vai, beidzot, no vēstures. Lai minam dažus šo ainavu nosaukumus, kuri liecina arī par viņu saturu: „Diane au Bain”, „Le Silène”, „Homère et les Bergers”, „Agar dans le desert”, „St. Jérôme dans le desert”, „L’Incendie de Sodome”, „Démocrite et les Abdéritains” u. t. t. Pie visa tā spēkā bij vecu vecā Pusena mācība, ka ainava tikai tad pieņemama un izpilda savu uzdevumu, ja tanī izpaužas kāda liela un pamācīga ideja.

Pēc sen ieviesušās klasicistu tradīcijas, Koro, pabijis vairākās Parīzes darbnīcās un jau no paša sākuma piesavinājies labi savu

amatu, devās 29 gadu vecumā papildināties uz Itāliju (romantisma peizažisti tai vietā ceļoja uz Holandi un Angliju). No Itālijas nāk Koro pirmās īstās ainavas: „Forum”, „Colisée”, „Le pont de Narni”. Tās gan vēl pasausas un nedrošas. Koro vēl galvenā kārtā nodarbināts ar plānu konstrukciju un nolīdzsvaroto masu iekārtošanu.

Bet drīzi vien jau Itālijas ainavās izveidojas tas, kas piešķir Koro ainavām visu viņu pievilcību, un proti, viņu smalkais noskaņojums uz pareizi un delikāti uztvertām toņu vērtībām resp. uz toņu kāpinājumiem, sakarā ar lielāku vai mazāku priekšmetu attālumu. Tikai tā izskaidrojams, ka Koro ar savu diezgan ierobežoto paleti kā reti kāds prata veidot gaisu, gaismu un telpu. Vēl vairāk, viņš pat prata ar šo paleti — kā to uzsver, starp citu, Bodlers — būt kolorists un harmonists pat ar diezgan skarbiem un dzīviem toņiem.

Koro pats izteicās sekojoši par saviem gleznošanas principiem: „Vispirms jāstudē divas lietas: forma un pēc tam toņu vērtības (valeurs). Šīs abas lietas man ir svarīgākie atbalsta punkti mākslā. Krāsa un tehnika pēcāk piešķir darbam pievilcību. Man likās ļoti svarīgi uzsākt kādu studiju vai gleznu ar to, ka uzmet vistumšākos toņus un tad pēc rindas turpina līdz visgaišākiem. Es gribētu no tumšākā līdz gaišākam tonim uzstādīt 20 numurus. Tā mūsu studija vai glezna būs kārtīgi uzbūvēta. Šī kārtība, protams, nedrīkst ierobežot ne zīmētāju, ne koloristu.”

Koro vienmēr stādīja augstāk komponētas ainavas nekā tiešas studijas pēc dabas. Pēdējās viņš uzskatīja tikai kā „dokumentus” īstajiem darbiem, kurus tas pagatavoja darbnīcā. Tādi „īstie darbi” ir pa lielākai daļai visas viņa Itālijas perioda gleznas. Tā, piem., savu ievērojamo darbu „Vue générale de Gênes” viņš glezno Romā pēc iepriekšējiem uzmetumiem. Tikai atgriezies Francijā un apmeties uz dzīvi pilsētiņā Ville-d'Avray, Parīzes tuvumā, Koro arvien biežāki sāk gleznot klajā gaisā.

Tomēr vai nu darbnīcā vai klajā gaisā, Koro vienmēr uzsvēra ansambli un tiešo iespaidu. „Nemiet visnotaļ vērā” — teica Koro —



Koro.
Tualete.

„masu un kopskatu, to, kas jums vispirms uzkrita! Nezaudējiet nekad pirmo dzīvo iespaidu!”

Koro bij liriskākais starp sava laika peizažistiem. Daba viņam bij mūžam neizsmeļams avots poetiskai sajūsmai, kura nereti viņam savienojās ar īsti bērnišķīgu naivitāti. Klasicistu iepūtību pret „dabas jucekli” Koro jau laikus atmeta, ja vispār tam kaut kas tamlīdzīgs no sākta gala piemita. Kad Koro taisījās gleznot pēc dabas, „motiva” meklēšana viņam ieņēma pirmo vietu. Viņš mēdza apgalvot, ka peizažistam svarīgākais ir „mācēt apsēsties”. Bet ne ikreiz ar visu „mācēšanu apsēsties” daba liriskajam gleznotājam sniedza to, ko viņš meklēja. Tādā gadījumā Koro izpalīdzējās ar piedzejošanu. Viņš nekautrējās tur pievienot tos elementus, kādus viņš skaitīja par nepieciešamiem, lai ainava būtu „kārtībā”. Stāsta, ka kādā jaukā dienā, māksliniekam gleznojot, kāds skatītājs ar izbrīnu norādījis viņa gleznā uz koku, kas redzes aplokā nav bijis saskatams. Koro bez tālākas atbildes uzbāzīgajam skatītājam norādījis ar otas galu uz koku... aiz savas muguras.

Bet bieži ar koku nepietika. Allaž Koro savā kompozīcijā — pie dīķiem, birztalās, lielu koku pavēņos — ievietoja kādu figuriņu, kas simbolizētu gleznas poetisko ieskaņu — kādu nimfu, faunu vai vienkārši piemīlīgas meitenes tēlu. Tās, varbūt, bij atmiņas no Mišalona un Bertena skolas, bet varbūt arī neatraujama sastāvdaļa paša Koro idiliskajā dabā, viņa poetiskajā dvēselē. Šai sakarā minama kāda jauka saruna ar Koro, ko atstāsta viņa māceklis Gijeme. Abi viņi gleznojuši pie kāda Ville d'Avray dīķa. Koro teicis: „Mans dēls, glezno vienmēr tikai to, ko tu redzi.” Pēc kāda laiciņa Gijeme pieceļas un aplūko meistara gleznu. „Bet jūs taču teicāt man, lai es gleznoju tikai to, ko es redzu.” „Jā gan.” „Bet šīs nimfas?” „Es tās redzu — atbildējis Koro — vai tad tu tās neredzi?” Gijeme, kas to atstāstījis saviem draugiem, piemetinājis: „Es tās neredzēju, un tādēļ es paliku māceklis, kamēr viņš bij meistars.”



Koro. Atmiņas no Mortefontenas.

Nevar teikt, ka šīs ainavas ar nimfām būtu labākās, ko Koro devis, bet popularākās gan. It īpaši sentimentalākai publikai tās pa garšai. Un tai Koro vārds līdz šo baltu dienu saistas gandrīz vienīgi ar viņa šī tipa ainavām. Arī Koro laikā pieprasījums pēc tām bij liels. Meistars tās sāka ražot tirgum...

Saskaņā ar franču ainavas vecu veco tradīciju, daba Koro interesē tikai kā cilvēku mītne. Tādēļ viņš savās ainavās reti kad iet tālāk par apdzīvotiem centriem. Neizkopti meži, tuksnešainas vietas, atmatas, kas pievilka romantiķus, viņam pretīgas. Viņš glezno galvenā kārtā laukus, kas atrodas pie ciemiem — apstrādātas, kultivētas vietas.

Koro mīlēja maigu un skaistu dabu. Nekad viņš to nav gribējis gleznot ziemā — zem baltas, aukstas sniega segas. Visvairāk to

pievilka pavasaris. Un no dienas laikiem viņš vismīļāki gleznoja rīta ausmu, kad daba tīta miglas šķidrautos, pār ūdeņiem virmo balti izgarojumi, kad viss nenoteikts, viss peld bālganos mutuļos un blāvā gaismā.

Arī novakares ar savām zilganām dūmakām un klīstošām ēnām guva viņa simpatijas. Attiecīgās gleznās daba, šķiet, zaudē savus ciešos materiales pamatus, izplūst miglājos un refleksos. Te pašķiras ceļš uz impresionismu.

Koro vairāk kā jebkurš cits peizažists apceļojis Franciju ar otu rokā. Uz mūža beigām meistars ārpus savas pastāvīgās dzīves vietas Ville d'Avray mīlēja pa laikam uzturēties Arasā pie dažiem saviem draugiem un Mantā, no kurienes nāk ap 1868.—1872. g. vesela virkne apbrīnojamu viņa darbu.

Uz vecuma dienām Koro glezno arī daudz pēc saviem „dokumentiem” un atmiņām. It īpaši Italiju viņš nekad nav aizmirsis. Tādā kārtā, piem., cēlušās viņa populārās gleznas „Le Souvenir de Mortefontaine”, „Le Souvenir de Castelvandolfo” u. c.

Ilgu laiku Koro uzskatīja vienīgi kā peizažistu. Bet vēlāk izrādījās, ka tas ir arī liels figuru resp. portretu gleznotājs. Koro pats nepiešķīra nekādu svaru savām figurām. Tāpat arī viņa laika biedri vērtēja viņu tikai kā peizažistu. Pat tie, kuri apbrīvoja viņa ainavas, zoboījās par viņa figurām, nosaukdami tās par šausmīgiem „pērtiķiem”.

Tomēr vēlāk ieskati grozījās. Un tagad šo „pērtiķu” gleznotāju uzskata par vienu no labākiem figuru meistariem visā gadsimtenī, tā ka pat pacēlies jautājums, kur Koro lielāks meistars, ainavās vai figurās. Un patiešām tādas gleznas, kā, piem., Luvrā „La femme à la perle” un „La femme en bleu” spēj izturēt smagus salīdzinājumus.

* *

*



Koro. Due pilsētas zvanu tornis.



Koro. Sieviete zilā tērpā.



Koro. Mandolinas spēlētāja.

Ja arī Koro nenodibināja īpašu virzienu jeb skolu, tad tomēr jākonstatē, ka viņa ietekme uz 19. g. s. otrās puses glezniecību, galvenā kārtā uz ainavu glezniecību, bijusi ārkārtīga. No tuvākiem viņa mācekļiem, bez jau minētā Gijeme, atzīmēsim *Antuanu Šentreju* (Chintreuil). Tas bij ainavists, kas specializējās uz pakrēšļu noskaņām, uz lietus un miglas efektiem un vispār uz dažādu atmosfērisku parādību interpretāciju. Reizēm viņš savās ainavās cenšas attēlot dabas un telpas plašumu grandiozā vērienā, kā, piem., Luvra gleznā „L'Espace”. Neraugoties uz laba novērotāja dāvanām, Šentrejam tomēr bieži pietrūkst spējas panākt nepieciešamo harmonijas un koncentrācijas efektu. — Arī *Anri Arpiņi* (Harpignies) strādāja Koro garā. Labs akvarelists. Bet savās eļļas gleznās ar veciem kokiem, mežmalām, pamestiem dīķiem, allaž atstāj saltu



Koro. Ainava ar peldētājām.



Koro. Nogāzes ceļš.

un stindzīgu iespaidu, kā tas jo raksturīgi parādas arī viņa Liksanburas muzeja gleznā „Lever de lune”. — No Koro mācekļiem vēl būtu atzīmējams *Lui Lepins* ar viņa Parīzes skatiem (alejas, „Quais de la Seine”). Ar saviem blondajiem, sudraboti pelēkajiem noskaņojumiem, ar maigi plūstošo gaisu un gaismu šīs delikāti uzvertās lielpilsētas ainavas spēj sniegt pa laikam skatītājam gandrīz vai idilisku klusa prieka sajūtu. Vēlāk Lepina glezniecība saplūst ar impresionismu.

VII. REALISMS UN GISTAVS KURBE

Ap 19. g. s. vidu romantisma zvaigzne sāk norietēt. Francijas mākslas un literatūras avangardē rodas jauni centieni, kuriem ar romantisma ideoloģiju nav vairs pa ceļam. Vēl vairāk, šie centieni izveidojas ideoloģijā, kura uzstājas kā tieša pretiniece romantismam un tā nikna apkarotāja. Jaunā ideoloģija dabū *realisma* jeb *naturalisma* nosaukumu. Pirmatnējo realisma jēdzienu 50-to gadu kritika centās atvietot ar naturalismu. Teofils Silvestrs, kā rādas, bij pirmais, kas to pasāka.

Ja ar realismu resp. naturalismu mākslā saprot tās piegriešanos dabai un dzīves īstenībai, tad jāsaka, ka tam jau bijusi ilga vēsture pirms 19. g. s. vidus. Lai neķertu pārāk tālu atpakaļ, norādīsim tikai uz 17. g. s. holandiešu realistiem. Tai pašā gadu simtenī arī franču mākslā pastāvēja stipras realistiskas tendences. Tās turpinājās arī 18. gadu simtenī, kad rotaļīgais rokoko, likās, bij pilnīgi novirzījis mākslu no realitātes pamatiem. Piemēri tam ir Šardens un vesela virkne mazāku meistarū. Pat klasicismā šīs realistiskās tendences, piem., portretu mākslā un pie Gro un Engra arī citur, vietām ir diezgan stipras. Bet ne rokoko, ne klasicisma laikā šo realismu neskaitīja par lielās mākslas cienīgu. Tas mitinājās pa kaktiem, tā sakot, pa mākslas periferijām. Tiesa gan, 19. g. s. sākumā Žeriko to centās pacelt lielās mākslas augstumos. Bet Žeriko ātri nomira. Un tad nāca romantisms, kas, tāpat kā klasicisms, novērsās no dzīves īstenības (Delakrua pat klaji pateica, ka viņu interesē nevis tagadne, bet gan pagātne) un piegriezās mākslinieka subjektīviem pārdzīvojumiem un viņa iekšējajam „es”.

Bet arī romantisma laikā realisma tendences neizzuda pavisam. Jau kopš 1833. gada, piemēram, kritiķis *Lavirons* asi uzbruka romantismam, kas mūs iegrūdis „no vienas kliķes otrā”, attālinā-

dams vienmēr mākslu no viņas mērķa, kas ir „patiesības un īstenības mērķis”. Bez tam arī pašā romantisma mākslā dažām tās nozarēm, kā piem., ainavu glezniecībai bij gribot negribot jāstājas tuvākos sakaros ar dzīves īstenību, un proti, ar to viņas daļu, ko par dabu sauc, jo tā ir šīs glezniecības priekšnoteikums. Tiesa, romantiskā ainava bij subjektīva; Barbizonas skolas peizažists centās dabu pakļaut savai individualitātei, viņš to ņēma kā līdzekli savas izjūtas interpretācijai, gleznoja to ar savu jūtu krāsām. Bet tomēr viņam bij jāskaitas ar šo dabu, kura bij nevis iedomātā romiešu, vidus laiku vai cita kāda abstrakta daba, bet īstā, reālā Francijas daba. Bij gan romantismam peizažisti, kuri gāja meklēt šo dabu Orientā, bet arī tur bij atrodama tikai reāla daba...

Realisms guva arvien vairāk pamatu pašā laikmeta dzīvē. Dzīves attīstība gāja realisma virzienā. Saimnieciskās (industriālās) dzīves gaita, politisko apstākļu norise, pozitīvo zinātņu uzplaukums — viss tas un vēl daudz kas cits gaisināja romantiskos sapņus un piegriezta ļaužu prātus dzīves īstenībai. Māksla, kā arvien, sekoja tikai vispārīgajam laika garam, kas arvien vairāk noenkurojās realismā resp. naturalismā. „Nav taču ko brīnīties — rakstija 1864. gadā Tore — par naturalismu mākslā, jo tas nav nekas cits kā jaunā metode, kas ieviesta visos cilvēka garīgās dzīves virzienos, filozofijā, politikā, zinātnē un socialā mājturībā.” Jāsaka, arī literatūrā. Rakstnieki, kuriem sākotnē ir stipri romantiska nokrāsa, novirzas arvien noteiktāki uz realisma pusi, kā piem., Balzaks un Flobers. Ar laiku rodas rakstnieki, kuriem jau no paša sākuma realisms ir programmas un cīņas sauciens (Šamfleri, brāļi Gonkuri, Zola, Mopasans, belģietis Lemoņe, Heismans pirmajā laikā u. c.). Pie realisma, tāpat kā pie romantisma, māksla un literatura iet roku rokās. Arī šai posmā izpaužas Francijas ideoloģiskā dzīvē tik raksturīgā viengabalainība.

Pārceļoties uz realisma bāzes franču glezniecības avangards sasēja no jauna to pavedienu, kas bij pārtrūcis līdz ar Žeriko nāvi.



O. Domje. Krispens un Skapens.

* *
*

Mums šeit nav iespējams izsekot atsevišķām parādībām realisma tapšanas procesā. Apstājoties tikai pie galvenākā, jāsaka, ka realisma nodibināšanos glezniecībā stipri veicināja *Mile*, kura mākslu mēs apskatījām sakarā ar Barbizonas skolu. Varbūt būtu bijis pareizāki to aplūkot taisni šai vietā, jo patiešām *Mile* ir tuvāki sasaistams ar Kurbe nekā ar Ruso. Taču negribējās *Mile* atšķirt no barbizoniešiem, ar kuriem to vieno tradīcija un daudzas likteņa saites...

Kā ievērojams ceļa sagatavotājs realistiskai mākslai minams *Onore Domje* (1808.—1879.). Domje ilgi bij pazīstams vienīgi kā ģenīals zīmētājs un karikaturists, ar kuru reti kāds varēja sacen-

sties. Tomēr pēc savas nāves tas kļuva ievērojams arī kā augsti kvalificējams gleznotājs, kura gleznu vērtība nemitīgi auga pazinēju acīs.

Bet taisni kā zīmētājs un karikaturists Domje ieņem svarīgu vietu modernā realisma vēsturē. Šai savā arodā viņam nepieciešami bij jastājas vistuvākās attiecībās ar ikdienišķo dzīvi un viņas neskaitāmām parādībām. Karikaturista māksla var būt tikai reāla māksla, kura no dzīves ņem un dzīvei dod. Karikaturistam jābūt ar vērīgu aci un asu skatu, kas spēj uztvert raksturīgo un tipisko sadzīves jucekli.

Vēl jauns cilvēks būdams, Domje piedalās kā karikaturists Filipona nodibinātā žurnālā, kuram mērķis vest nesaudzīgu cīņu pret jūlija monarchiju. Žurnālā parādas 30-to gadu sākumā daudzas spēcīgas Domje karikaturas, kurām par sižetu ir šīs monarchijas varas vīri un pirmā vietā pats Lui Filips, kas pa laikam apstrādāts visnesaudzīgākā un oriģinālākā kārtā. Monumentālākie litografiskās mākslas meistardarbi šai laikā — „Ventre législatif“, „Enfoncé, Lafayette“ un galvenais — lielā stilā ietvertais traģiskais skats „Nr. 12 rue Transnonain“, kurā attēlota kāda epizode no 1834. g. sacelšanās mēģinājuma.

Kad 1835. gadā valdība minēto Filipona žurnalu slēdza, Domje pārgāja par karikaturistu pie jaunnodibinātā satiriskā žurnala „Charivari“, kurā tas sabija par līdzstrādnieku ar mazu pārtraukumu līdz mūža beigām.

Šai laikā, galvenā kārtā „neatkarīgo apstākļu dēļ“, Domje atstāj politisko karikaturu un piegriežas sabiedrības trumu un netikumu graizīšanai, sadzīves ačgārnību un jocību atspoguļojumiem. Te viņa darba lauks ir nepārredzams. Viņš zīmē tiesnešus un advokatus; biržas spekulantus un rūpniecības dūzus; pilsoņus mājās un uz ielas; proletariešus un bohemiešus, bagātos un nabagus; piedevām vēl kariķētus grieķu dievus un varoņus, lai apsmietu klasicismu.



O. Domje. Teatrī.

Apbrīnojams ir šis Domje zīmējums! Kāds sižets arī nenāktu zem viņa zīmuļa, tas dabū visus 100% savu īpatnību, ieskaitot arī visslepenākās. Nekur nepaliek tukša vieta, nekur nav manama grūtību apeja. Formas izriet ar dzelzs loģiku viena no otras un brāzmainais līniju sašķetinājums nevien riež varenas kustības, bet arī blīvē tēlnieciskus ķermeņus. „Tam puisim zem ādas ir Mikelandželo” — teica par viņu 30-to gadu vidū Balzaks.

Interesants ir salīdzinājums, kādu sniedz par Domje kā zīmētāju Bodlers. „Mums zināmi Parīzē — saka viņš, — tikai divi cilvēki, kas zīmē tikpat labi kā Delakrua, viens analogiskā veidā, otrs pretējā metodē. Viens ir Domje, karikaturists; otrs Engrs, Rafaela pielūdzējs... Domje zīmē varbūt labāki kā Delakrua, ja grib



O. Domje. Vagonā.

dot priekšroku veselīgām, labklājīgām īpašībām pret savādām un brīnišķām spējām pie liela ģenija, kas slims no ģenija. Engrs, tā iemīlējies sīkumos, varbūt zīmē labāki kā abi divi, ja dod priekšroku rūpīgi izstrādātiem smalkumiem pret viskopas harmoniju; bet... mīlēsim visus trīs."

Kā gleznotājs Domje parādas atklātībā pēc 1848. g. revolūcijas ar Republikas alegoriju, piedalīdamies sacensībā par šo tematu. Neraugoties uz gleznas izcilām īpašībām, godalgu nedabū. Tomēr nezaudē dūšu un cītīgi glezno tālāk. Bet maizes darbs (karikatūra) ļoti traucē. Jāstrādā pa naktīm. Reizēm stāv darbā līdz 8 akmeņiem (litografija). Tas tā iet līdz 1860. g., kad beidzot Domje vairs nepanes šādu pārpūli. Viņš uzteic kontraktu ar „Charivari”, lai pilnīgi nodotos brīvai mākslai.



O. Domje. Preses brīvība. (Lit.)

No šī laika nāk lielākā daļa Domje brīnišķo akvareļu. Arī eļļas gleznās, kā vēlāk izrādījās, viņš bijis diezgan produktīvs. Sižeti gleznām ņemti pa lielākai daļai no realās dzīves: tiesa ar tiesnešiem un advokātiem; iela ar ļaunu burzmām un „amateurs d'estampe”; tirgi ar tirgus blāvējiem un jokdariem (saltimbanques); teatra skati ar interesantām publikas sejām; dzelzceļu vagoni ar visādiem ļaunu tipiem; darba dzīve ar veļas mazgātājām un ūdens nesējiem; beidzot, kā atskaņas no romantisma, literāriski personāži no Servantesa (Don Kichots ar Sančo), Moljera (Crispin et Scapin), Lafontena (Les voleurs et l'âne); mitoloģiskas ainas ar Silēnu, nimfām un fauniem. Jāmin arī daži raksturīgi portreti: Ruso, Dobiņi, Koro.

Gleznās izpaužas tāds pats aizraujošs spēks un nepārspējama ekspresija kā zīmējumos. Visas tās solidi būvētas, ar plašām for-

mām, bez traucējošiem sīkumiem. Krāsa mazliet patumša, bet ar individualu akcentu. Atgādina drusku Dekanu, kura pastozo tehniku mīl pielietot arī Domje.

Tomēr šī netraucētā nodošanās brīvai mākslai turpinājās tikai pāris gadus. Domje noslīd vislielākā trūkumā. Jāgriežas atpakaļ pie „Charivari”. Domje nes atkal savu nastu tālāk — līdz nāvei. Mazu atvieglojumu vecajam vīram sagādāja Koro pabalsts un niecīga valsts pensija. Lielais meistars nomirst 1879. gadā, gluži nabags. Valsts uzņēmās apbedīšanu.

Realistisko orientāciju veicināja vēl divi zīmētāji - karikaturisti, Domje laika biedri, — *Anri Monje* un *Gavarni*. Pirmais galvenā kārtā ar saviem tautas skatiem „Scènes populaires dessinées à la plume” (1835.) un viņu popularo tipu *Monsieur Prudhomme*, otrs ar savām loretēm un grizetēm, ar saviem „Les Français peints par eux-mêmes” (1841.) un ainām no „augstākās sabiedrības”. Tomēr ne viens, ne otrs neaizsniedza Domje lielo vērienu — arī karikatūrā.

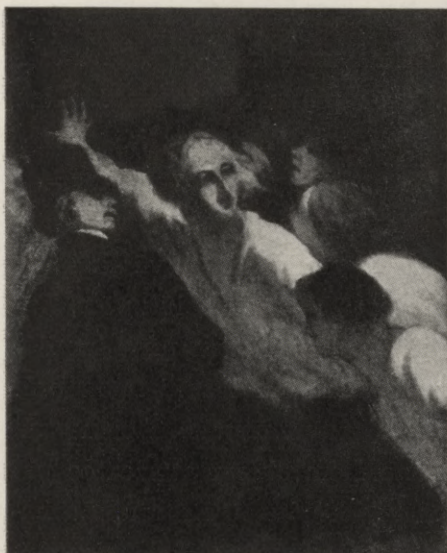
* *
*

Lielais vīrs realisma glezniecībā bij *Gistavs Kurbe* (1819.—1877.). Viņa nopelns bij arī tas, ka realisms iekaroja sev „lielo glezniecību”. Līdz tam realismam bij atļauts (arī ne bez strostējumiem) ložņāt pa „lielās glezniecības” pažobelēm, pabailīgi pabāzt galvu uz sīkām glezniņām, tagad tas izlauzās goda vietā un sagrāba sev tiesību uz tā sauktām „Grandes machines”.

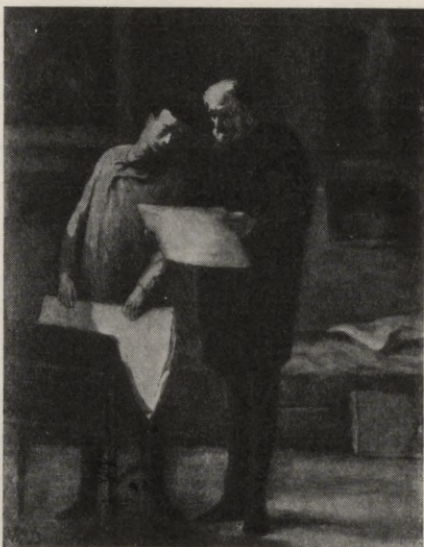
Tas nenācās viegli. Bet Kurbe nebija tas vīrs, kas apstātos grūtību priekšā. Cēlies no turīgas zemnieku dzimtas Ornānā, Bezanšonas apkārtnē, Kurbe bija apveltīts nevien ar zemnieka izturību, neatlaidību un stūrgalvību, bet arī ar zemniekiem neparasto drosmi, nekautrību un uzstāšanos. „Mans vectēvs — tā mēdza teikt Kurbe — kurš bij 93. gadā republikanietis, bij atradis dzīves gud-



G. Kurbe: „La Mère Gregoire“.



O. Domje. Revolucijas aina.



O. Domje. Grebumu cienītāji.

rību, ko viņš allaž atkārtoja: klieudz stipri un soļo tieši. Mans tēvs tai vienmēr sekoja un es daru tāpat". Šai jokainajā izteicienā slēpjas laba daļa no Kurbe rakstura un laba tiesa no viņa samērā ātrajiem panākumiem. Savā cīņā pret romantismu un klasicisma paliekām (akademismu) viņš tik tiešām „kiedza stipri un soļoja tieši”. „Lūk, kur ir viens — rakstija 1856. gadā par Kurbe Silvestrs — kas kopš 7 gadiem viens pats taisa pilsētā vairāk trača nekā to spētu 20 slavenības, savu trokšņaino kliķu pabalstītas.”

Bez šaubām, ar kliedzieniem un troksni vien Kurbe nebūtu romantiskās un akademiskās Jerikas mūrus sagrāvis. Tur vajadzēja (pie labvēlīga laika gara) vēl kā cita, svarīgāka, un proti, nelo-kamas ideoloģijas, liela gleznieciska spēka un talanta. Bet arī visa tā Ornānas meistaram bij reti pieredzētos apmēros.

Ap 1840. gadu Kurbe ierodas Parīzē. Savā dzimtenē viņš jau bij nodarbojies ar glezniecību un vispārīgo amata prasmi piesavi-

nājies Bezansonā pie Flažulo, kāda mazāka meistariņa no Davida epigoniem. Parīzē viņš cītīgi liekas uz veco meistaru studijām. Bet ne bez izlases. Visvairāk viņu pievelk tie, pie kuriem savā laikā izpaudušās visstiprāki realistiskas tendences, kā, piem., Karavadžo, 17. g. s. spānieši — Ribera, Zurbarans, Velaskezs — un tā paša gadu simteņa holandieši. Savas attiecības pret vecmeistariem un līdz ar to arī savu glezniecisko credo Kurbe vēlāk izteicis šādos tam parastos bravurīgos vārdos: „Veroneze, lūk vīrs, kas apveltīts ar visiem talantiem, gleznotājs bez vājībām un pārspīlējumiem, cilvēks ar spēku un aplombu; Rembrants sajūsmina prāta cilvēkus, bet apstulbina un nokauj plānprātiņus; Ticians un Leonardo da Vinči ir blēži. Ja kāds no šiem abiem atgrieztos pasaulē un ierastos manā darbnīcā, es izvilktu nazi. Riberu, Zurbaranu un sevišķi Velaskezu es apbrīnoju; Ostāde un Krasbeks mani valdzina starp visiem holandiešiem, un es cienu Holbeinu. Kas attiecas uz Rafaela kungu, tad tas, bez šaubām, darinājis dažus interesantus portretus, bet es neatrodu viņa gleznās nevienu domu. Laikam tādēļ mūsu, tā sauktie, idealisti viņu pielūdz.”

No moderniem Kurbe necienīja nevienu, jo tie, pēc viņa domām, aizmirsuši, neatzinuši vai pārkāpuši kādu no lieliem mākslas likumiem un izteikuši visnejēdzīgākos aforismus — Davids, piemēram, teikdams saviem mācekļiem, lai sakūdītu tos pret koloristiem: „Zīmējiet labi savas līnijas un lieciet tur iekšā ko gribat”, kropļojis glezniecību; Gro, upurēdams savu temperamentu Davidam, sabojājis savu spēku un aicinājumu; Žeriko attālinājies no dabiskās patiesības, lai dzītos pēc brāzmainiem žestiem un kolosalām proporcijām; Delakrua būtu ļoti liels gleznotājs, ja viņa formu šļauganums un izlaidība nenoietu līdz fantastiskumam (Th. Silvestre „Histoire des artistes vivants”).

Gluži saprotami, ka pie šāda ieskata par modernās glezniecības stāvokli, Kurbe turēja par savu misiju uzņemties reformatora lomu, nostādīt glezniecību uz citāda pamata. Tas bij realisms.



G. Kurbe. Akmeņu skaldītāji.

Kurbe uztverē glezniecību piegriezt realismam nozīmēja atbrīvot to no visiem romantisma, klasicisma un akademisma uzslāpotiem intelektuālās abstrakcijas elementiem. Gleznojams tikai tas, kas redzams un taustams, ar citiem vārdiem, jūtamā un saskatamā pasaule. „Ja jūs gribat — sacija Kurbe braši kā arvien — lai es gleznoju dievietes, tad parādiet man tās.” Kurbe prāts bij pilnīgi noslēgts pret visiem spekulatīviem jēdzieniem par nemateriālo skaistumu, kas būtu meklējams ārpus realās dzīves apstākļiem. Viņam nebij arī nekādas vēlēšanās darināt lietas daiļākas nekā viņas ir patiesībā. Gluži otrādi, viņš atrada, ka nav nekā skaistāka par esošo. Tādēļ visi viņa centieni izgāja tikai uz to — būt godīgam un patiesam. Gleznojama ir tikai dzīves īstenība viņas dažādās parādībās un veidos. Tikai tāda māksla būs laikmetīga, būs īsta tautas māksla, jo tikai tā būs tautai saprotama un pamācoša. Tauta spēlēja ļoti lielu lomu Kurbe realistiskā doktrinā. „Tauta

bauda manas simpatijas — izteicās Kurbe — man jāgriežas pie viņas tieši, jāsmēlas no viņas zinības un viņas labā jādzīvo." — Tā skatījās Kurbe, tā skatījās arī viņa literariskie iedvesmotāji — Prudons un Šamfleri.

* *

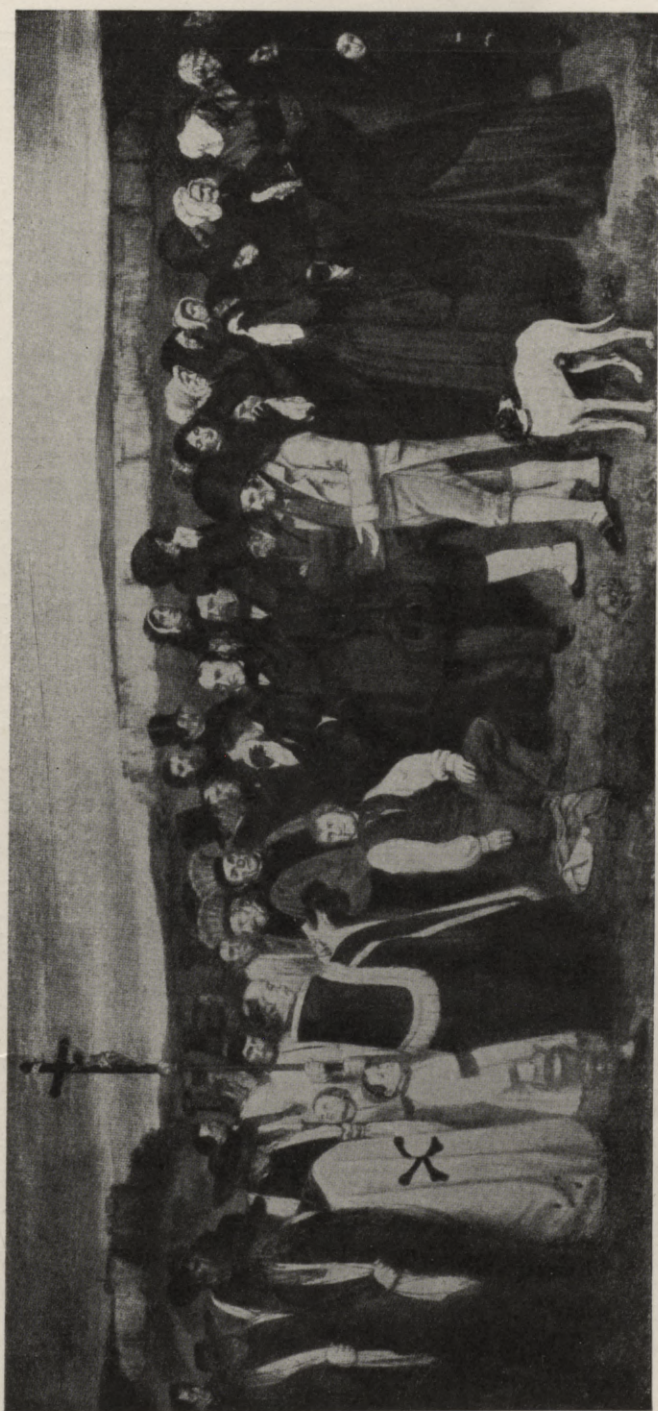
*

Kurbe realistiskā griba bij laimīgā kārtā savienota ar lielām realistiskām gleznotāja spējām. Viņš bij dzimis gleznotājs. „Kurbe gleznoja tāpat kā cilvēks dzer, gremo, runā, darībā bez piespiedes, spēcībā bez paguruma” (C. Lemonnier. „Peintres de la vie”).

Pirmais darbs, ar ko Kurbe reprezentējās 1844. g. Salonā, bij pašportrets klinšainā ainavā ar suni blakus. Šis darbs un tāpat arī dažādi darbi ar ikdienišķiem motīviem nākošos 4 gados nesagādāja autoram nekādu slavu, bet arī nesacēla nekādu naidu.

Bet tad nāca viens skandals pēc otra.

Darbus, kurus Kurbe nosūtīja uz 1849. g. un 1850. g. Saloniem, publika un kritika uztvēra kā nepiedzīvotus izaicinājumus. Tie bij „Pēcpusdiena Ornānā”, „Akmeņu skaldītāji”, „Apbedīšana Ornānā”, „Atgriešanās no tirgus”. Te vairs nebij ne vēsts no romantisma, nerunājot jau nemaz par klasicismu. Arī realista Žeriko pārdrošība nesniedzās tik tālu. Savam „Meduzas plostam” viņš gan bij izmantojis tematu no laikrakstu chronikas, tomēr tas bij dramatisks notikums, kas nenāk ikdienas priekšā. Kurbe, turpretim, savām lielā formata gleznām bij izvēlējis visikdienišķākos notikumus. „Pēcpusdiena Ornānā” rāda mums virtuves skatu gleznotāja tēva mājā. „Akmeņu skaldītāji” — šie tēvs ar dēlu ceļa malā pie akmeņu skaldīšanas — runā paši par sevi. „Apbedīšana Ornānā” — milzu glezna, kura ietver ne mazāk par 50 cilvēkiem dabiskā lielumā — attēlo kāda zemnieka apbedīšanu, uz kuras saradušies nelaika tuvinieki un sādžas vecākie ar garīdznieku kā apstāvētāju.



G. Kurbe. Apbedišana Ornānā.

„Atgriešanās no tirgus” rāda zemniekus un zemnieces uz lielceļa ar visādiem lopiem un dārzāju groziem.

Silvestrs pastāsta, ka visrutinētākie kritiķi sašutuši, „formu diženības, stila elegances, visu akademisko principu vārdā”, pret šo atklāto un „galīgi brutālo” glezniecību. Bet pats Silvestrs, kas lielajam realisma meistaram bij drīzāk naidīgs nekā labvēlīgs, teica: „Dažas vietas man no sākuma bij pretīgas un lika būt netaisnam; vēlāk es atzinu kopas augstās kvalitātes.” Bet par „Pēcpusdienu Ornānā” viņš atsaucās, ka, ja pustoņi un gleznas stiprākās vietas nebūtu tik biezas un smagas, to varētu stādīt blakus Karavadžo, spēcīgāko spāņu un solidāko holandiešu labākām gleznām.

Kurbe uz vietas kļuva populārs, lai gan pa lielākai daļai noliedzošā nozīmē. „Visur bij runa par Kurbe — saka Silvestrs — uz ielām, krodziņos, mansardos, salonos, akadēmijā, un viņa vārds iesēdās atmiņā arī tai publikai, kurai pašai nav nekāda sprieduma.”

Šai kņadā ap Kurbe gadu simteņa vidū viņa īsto nozīmi un nopelnus uzzņēmās aizstāvēt kāds jauns, apdāvināts rakstnieks — Šamfleri. Viņš arī bij pirmais, kas noskaidroja sašutuma īstos iemeslus. „Kurbe tiek uzskatīts par nemiernieku — rakstīja Šamfleri — tādēļ ka tas pēc sirdsapziņas attēloja pilsoņus, zemniekus, sādžas sievas dabiskā lielumā. Tas tur bij galvenais punkts. Negrib pieļaut, ka kāds akmeņu skaldītājs ir tāds pats kā princis: aristokrātija uztraucās, ka tik daudz metru audekla piešķirts ļaudīm no tautas; tikai suverēnām personām ir tiesība tikt gleznotām kājās, ar viņu izgreznojumiem, broderijām un oficiālām sejām. Kā! kāds Ornānas cilvēciņš, kāds zemnieks, novietots šķirstā, atļaujas sapulcināt uz savu apbedīšanu ievērojamu ļaužu pulku, zemnieku, sīko ļautiņu, un šim attēlam dod tādus apmērus, kādus pašam Laržiljeram bij tiesība dot augstām personām, kas gāja uz Sv. Gara mesu.” (Champfleury „Le réalisme”.)

* *
*



G. Kurbe. Peldētāja.

Ar skaļiem smiekliem un zobgalībām kritika un publika sastapa arī Kurbe turpmākās gleznas, kuras tagad pieskaita nevien mākslinieka labākiem darbiem, bet arī 19. g. s. meistardarbiem: „Sādzas jaunkundzes” (1852.), „Cirkus cīkstoņi” (1853.), „Peldētāja” (1853.), „Ugunsdzēsēju trauksme” (1853.). Visus tos kvalificēja kā paraugus tādai mākslai, kas iziet uz visrupjākās īstenības attēlošanu. Piem., pie „Peldētājas” tā laika esteti jutušies skandalizēti, ka kaila korpulenta sieviete rāda publikai savu vareno muguras pusi. Šo peldētāju un viņas (arī patuklo) biedreni gleznā ķeizariene Eiženija esot maigi nosaukusi par „percheronnes” (Peršas apg. ķēves). Publika, lūk, bij pieradusi pie klasiskām Venērām un odaliskām...

Katru citu mākslinieku šis naid, smiekli un zobgalības būtu samulsinājuši un tas būtu atrāvējis sāņus, vismaz uz laiku. Bet šāda „mazdūšība” nebij Kurbe dabā. „Ja ir kāda īpašība — raksta Šamfleri — kura piemīt Kurbe visaugstākā mērā, tad tā ir *pārliecība*... Viņš soļo droši mākslā, viņš rāda ar lepnumu, no kurienes viņš izgājis un kur viņš nonācis...” Kurbe bij pārliecināts, ka māksliniekam vairāk nevajaga kā savu piecu prātu, lai radītu skaistas gleznas; ka savā darbā tam jāpieturas pie lietu realitātes, pie redzamās un taustamās pasaules; jāsaņem aiz kaut kādiem iemesliem atmest realās formas un krāsas, mēģināt tās grozīt par labu kādiem izgudrojumiem vai konvencionālam garam. Ar šo pārliecību pietika, lai Kurbe uzsāktu, ja vajadzīgs, cīņu kaut pret visu pasauli.

Pasaules izstāde 1855. gadā deva sparīgajam realisma priekšcīnītājam izdevību nostāties varoņa pozē visas Eiropas priekšā.

Žurija pieņēma no Kurbe 11 gleznas, bet „Apbedīšanu” atraidīja. Kurbe noskaitās par to, atmeta izstādei ar roku un sarīkoja kādā koka barakā pie pasaules izstādes ieejas, „Pont d’Jéna” tuvumā, īpašu savu darbu izstādi. „Parīze stāvēs uz galvas — izsauces Kurbe — tā būs lielā apbedīšana visām lūžņām, kādas devusi



G. Kurbe. Sieviete šūpuļtīklā.

modernā māksla." „Apbedīšana Ornānā — piemetinājis meistars — būs romantisma apbedīšana.“

Virs izstādes ieejas demonstratīvi rēgojies uzraksts: „Realisms. G. Kurbe. 40 viņa rokas darinātu gleznu izstāde.“ Katalogam pievienots interesants gleznotāja „ticības apliecinājums“, kurā starp citu teikts: „Realista nosaukumu man ir devuši tāpat kā 1830. g. gleznotājiem deva romantiķu nosaukumu. Nosaukumi nekā neteic, jo citādi darbi būtu lieki. Es esmu neatkarīgi no katras sistēmas un, nepieslienoties nevienai partijai, studējis vecos un jaunos meistarus. Es esmu vienus tikpat maz pakalpinājis kā otru kopējis, bet gan no visu tradīciju pārziņāšanas gribējis smelties savas paša individualitātes pamatotu un neatkarīgu sajūtu. Zināt, lai spētu —

tāda bij mana doma — spēt izteikt mūsu laikmeta tikumus, idejas, izskatu pēc sava novērtējuma, būt nevien gleznotājam, bet arī cilvēkam, ar vārdu sakot, praktizēt dzīvo mākslu, tāds ir mans mērķis... Realisms pēc savas būtības ir demokratiska māksla. Tas var pastāvēt tikai, ja attēlo lietas, kuras māksliniekam redzamas un taustamas. Jo glezniecība ir pilnīgi fiziska valoda, un abstrakts, neredzams, nepastāvošs objekts nav tās darbības laukā."

Tā nebij vienīgā Kurbe deklarācija par savu mākslu un saviem mākslas centieniem. Ar tamlīdzīgu realistisko principu manifestu Kurbe nāca klajā arī 1861. gadā, sakarā ar kādas darbnīcas atklāšanu. Varbūt nebūs lieki šeit pievest no tā kādu vietu, kura palīdzēs tuvāk noskaidrot Kurbe pozīciju: „Skaistais atrodas dabā, tas sastopams īstenībā dažādos veidos. Tiklīdz to tur atrod, tas pieder mākslai jeb drīzāk māksliniekam, kas to spēj ieraudzīt. Tā kā skaistais ir īstens un redzams, tad tas sevī pašā satur savu māksliniecisko izteiksmi. Bet māksliniekam nav tiesības šo izteiksmi tālāk izveidot, formas grozīt un ar to vājināt. Dabā dzimušais skaistums stāv pāri visām mākslinieciskām konvencijām."

Daži mākslas vēsturnieki, kuri augsti vērtē Kurbe mākslu, tomēr greizi skatas uz šīm deklarācijām, ieraudzīdami tanīs nevajadzīgu plāpāšanu. Mākslinieka uzdevums, pēc Ģētes izteiciena, ir radīt un nevis runāt. Bet zīmējoties uz Kurbe, gan nebūs jāsūdzas par radošā darba trūkumu. Pie kam beidzot jāatzīst, ka šī mākslinieka deklarācijas apbrīnojami saskan ar viņa mākslinieciskiem centieniem.

* *
*

Pasaules izstādes laikā, 1855. gadā, Kurbe nāk klajā ar vienu no savām lielākām gleznām — „L'Atelier". Tanī, pēc kāda mākslas vēsturnieka (Réau) atzinuma, Kurbe devis pa pusei alegorisku, pa pusei realu kopsavilkumu savai mākslinieciskai dzīvei no 1848. g.



G. Kurbe. Darbnīca.

līdz 1855. gadam. Gleznas vidū pats Kurbe sēžus glezno kādu savas dzimtenes ainavu; viņam aiz muguras stāv kaila sieviete (laikam modelis) un jūsmīgi noskatās gleznotāja darbā; priekšā balts šunelis ar puiku, kas arī cieši noskatās. Pa kreisi visādi sīku ļautiņu tipi, kas simbolizē to tautu, kurai pieder Kurbe simpatijas. Pa labi sagrupēti mākslinieka draugi — Šamfleri, Prudons, Bodlers un viņa mecenats Bria. Kompozīcijas sadalījums riskants, tomēr apbrīnojami veidotā telpa un gaiss to apvieno. Sievietes tēls lielisks — to pieskaita pie labākiem plikņiem, ko gadu simtenis devis.

Pēc pāris gadiem nāk vēl viens meistardarbs, kas krīt prātā, kad runa ir par Kurbe mākslu, un proti „Jaunkundzes Sēnas krastā” (1857.). Tā ir viena no visgaišākām un krāšņākām meistara gleznām. Īsts acu prieks.

Atzīmēt kaut arī tikai izcilākās gleznas, kādas Kurbe darinājis līdz 1871. gadam — viņa dzīves katastrofai, nav iespējams. Meistara ražība ar gadiem drīzāk pieņēmas nekā atslāba. Vispār jāsaka, ka viņa darbā pirmo vietu ieņem figuru gleznas — pa lielākai daļai solidi būvētas, ekspresīvas un gleznieciskas. Arī portreti, lai gan tiem bieži trūkst iekšējuma un psihiskā momenta, uzverti tīri gleznieciski — arī tur lielās krāsu masas saskaņotas harmoniski; gleznieciski tie stādami blakus labākiem vēsturē.

Kas attiecas uz ainavu, tad jāsaka, ka tā pie Kurbe allaž ir mazliet sastingusi. Poetiskas noskaņas un sapņainas izjūtas tur neatradīsim. „Kurbe savās ainavās aizmirsis putniņus” — saka Lemonje. Tādēļ tie, kas jūsmoja par romantiķu intimajiem dabas skatiem, nebij apmierināti ar Kurbe ainavām, lai gan arī tie no gleznieciskā viedokļa nevarēja nekā pret tām iebilst. Tā, piem., romantiķis Silvestrs izsakas par Kurbe kā peizažistu: „Viņa ainavas ir ļoti patiesas, bet tā ir materiala patiesība; tās neatdarina dabas plašo un mistisko pusi, neskaitot to, ka vietas, kādas viņš parasti izvēlas, nav visiem interesantas.”



G. Kurbe. Jaunkundzes Sēnas krastā.

Neskatoties uz visu, Kurbe tomēr mīlēja ainavas, mīlēja gleznot mežus un pļavas, klinšu kraujas un ielejas. Bet tas karsti mīlēja arī jūru. Kādam draugam Kurbe reiz izteicies, ka dabas vai jūras skats rada viņā mīlai līdzīgu uzbudinājumu. Šī mīla ir nesusi arī skaistus augļus. Kurbe atstājis veselu virkni jūrskatu, kuri jāpieskaita pie labākiem, kādus vispār devis 19. gadu simtenis. Pirmie viņa jūrskati nāk no Vidusjūras, no 1854. g. un 1858. g., kad Kurbe viesojās pie sava drauga Bria Monpeljē. Vēlāk, kad tas 1860. g. uzturējās Onflerā un kopš 1865. g. bieži Truvilā — radās lieliskie

Atlantijas okeana jūrskati, it īpaši atzīmējamās 1870. g. gleznotās trīs „Viļņa” gleznas.

Kurbe bij arī ļoti vispusīgs dzīvnieku gleznotājs. Sevišķi paliek atmiņā viņa daudzās un dažādās ainavas ar stirnām. Bet arī zirgi, govīs, suņi tēloti ar lielu meistarību.

Beidzot jāmin par kluso dabu, par puķu un augļu gleznām, kuras ieņem redzamu, kaut arī samērā nelielu vietu lielā meistara nepārredzamajā darbā.

Lemonje pareizi novērtēja šo darbu, teikdams: „Kurbe pelnījis, ka viņu nosauc par universālu gleznotāju... Viņš gleznojis ūdeni, debesis, zemi, visas stundas, visas sezonas, visas dabas. Viņš gleznojis kalnus un ielejas, klintis un velēnas; viņš gleznojis darba ļaudis, mājas kustoņus, meža zvērus. Viņš gleznojis pilsētnieku un laisko sievieti, veselīgo miesu un izlutināto miesu. Viņš gleznojis dzīvību un nāvi, jaunību un vecumu. Viņš gleznojis pilna galda priekus un alkova iekāri” („Peintres de la vie”).

* *

*

Pasaules izstādes laikā 1867. gadā Kurbe jutās kā triumfators. Viņš sarīkoja atkal īpašu savu darbu izstādi, sastāvošu no 132 gleznām. Ar patosu, kas jau atgādina lieluma maniju, viņš izsaucies: „Es triumfēju nevien pār modernajiem, bet arī pār vecajiem meistariem; tā ir Luvra galerija.”

Šī kolosālā iedomība jāuzskata par organisku sastāvdaļu oriģinālā gleznotāja raksturā. Tā auga augumā samērā ar viņa mākslas arvien dziļāku iesakņošanos jaunajā mākslinieku paaudzē un sakarā ar to, ka kļuva vienmēr redzamāks, ka viņa realisms būs nākotnes mākslas izejas punkts. Jau pēc 1855. g. izstādes Silvestrs attēlo Kurbe raksturu no šīs puses sekojoši: „Neviens nav spējīgs taisīt viņam desmito daļu no tiem komplimentiem, kādus viņš pats sev taisa no rīta līdz vakaram ar reliģisku un naivu sirdi. Ja jūs



G. Kurbe. Guloša sieviete.

prasīsi viņa ieskatus, viņš jums atbildēs: „Es esmu kurbetists, tas viss; mana glezniecība ir vienīgā vērtīgā; es esmu pirmais un vienīgais sava laika mākslinieks; pārējie ir skolnieki vai plāpas. Katrs — var domāt, ko viņš grib par to, es neceļu ne ausu uz augšu. Es esmu nevien gleznotājs, bet arī cilvēks; es varu izteikt saprātīgus ieskatus par morali, par filozofiju, par politiku, par poeziju, kā arī par glezniecību. Es esmu objektīvs un subjektīvs, es esmu panācis savu sintezi. Es smejos par šādu tādu ieskatiem un vēl mazāk uztraucos par tiem nekā par ūdeni, kas aiztek zem „Pont-Neuf”. Es vispirms daru visu to, kas man jādara. Man pārmet iedomību! Es patiešām esmu visbrīvākais un lepnākais cilvēks

virs zemes." Nav domājams, ka Silvestrs te būtu daudz pārspīlējis. Spriežot pēc visiem datiem, tāds bij šis lielais spēka vīrs 19. g. s. glezniecībā. Nesamierinams tradīciju lauzējs, ģeniāls gleznotājs, vaļsirdīgs lāga vīrs, lielīgs un brammanīgs sarunu biedrs, tiklab ar paleti rokā darbnīcā, kā arī pie alus kausa krogā. Vēl viena omulīga epizode, kuru atstāsta Mone. Kurbe bij darinājis kādu gleznu — portretu, kas attēloja krodznieci Greguari no tā kroga, kur parasti pusdienojis pats Kurbe un arī ēdinājis savus izsalkušos kolēģus, kam tukšas kabatas. Portrets, saka Mone, bij lielisks ar tuklo saimnieci, kas svinīgi sēž pie kases, starp dzērienu pudeļiem, cukura gabaliem un alvas karotēm. Un, lūk, sakarā ar šo portretu Kurbe, kādreiz apmeklējams Luvru un nostādamies „Salon Carré” vidū, pie visas publikas izsaucies: „Lai atnes tanti Greguari, un viss, kas te ir, ies pie velna!”

Pāris gadus pēc Kurbe spožās uzstāšanās Parīzē, 1867. g., pasaules izstādes laikā, nāca viņa lielais triumfs Minchenē, kur tas kādā starptautiskā izstādē bij reprezentējies ar vairākām gleznām. Vācu mākslinieki lielo Parīzes gleznotāju saņēma ar nepieredzētām ovacijām un urjavām. Kurbe kā parasti uzstājās lielmanīgi un bravurīgi, cenždamies pārsteigt rāmos vāciešus ar saviem tīšprātīgiem paradoksiem, kas nereti nogāja līdz cinismam. Stāsta, ka Minchenes mākslinieki reiz viņu lūguši pastāstīt viņiem par savu māksliniecisko credo. Tas uzzīmējis savu pīpi un parakstījis: „Kurbe bez ideāla un reliģijas...”

Kad 1870. gadā Napoleona III valdība piedāvāja populārajam meistaram „Légion d'honneur” ordeni, tas atteicās no tā, paskaidrojot ar parasto bravuru, ka „vienīgais pienākums valstij pret māksliniekiem likt tos mierā”.

Pēc mēneša iesākās franču un vācu karš, kas nesa Francijai katastrofu, otrās imperijas sabrukumu un komunas sacelšanos.

Katastrofiski nobeidzās arī Kurbe karjera. Kā 80 gadus atpakaļ Davids, tā tagad Kurbe ņēma aktīvu dalību revolūcijā. Pēc



G. Kurbe. Sieviete ar spoguļi.



G. Kurbe. Pašportrets jaunībā.

revolucijas apspiešanas nāca meistaram kara tiesa, cietums un milzīgs naudas sods (šis pēdējais Vandomas kolonnas nogāšanas lietā, par kuru viņam kā komunas mākslas lietu pārzinātājam uzkrāva galveno atbildību).

Pēc pagaidām piespriesto 6 mēnešu nosēdēšanas un tiesas izdevumu nolīdzināšanas Kurbe tika uz brīvām kājām. Viņa draugi izbijušies no sagrauztā vīra izskata. Tas bijis nosīrmojis. „Šie ļaudis mani nogalinājuši — teicis Kurbe — es to jūtu; es vairs nekā laba nepadarīšu.”

Procesam vēl turpinoties, Kurbe drošības pēc pārcēlās uz Šveici un apmetās pie Ženēvas ezera. Šeit trimdā, tāpat kā Davids Briselē, viņš palika līdz mūža beigām — visus sešus gadus, kuri posta un nabadzības pilni, nospieda viņa dzīves pēdējo cēlienu (viņa darbus Parīzē izūtrupēja, lai segtu piespriesto naudassodu).

Pēc Kurbe notiesāšanas un cietuma viņa darbus Salona žūrija vienmēr noraidīja. Mesonje kā žūrijas priekšsēdētājs teica: „Ma-

ni kungi, šīs lietas nav vērts apskatīt. Kurbe — tas nav mākslas jautājums, bet goda jautājums — mums nākotnei ir miris". Nabaga Mesonje! Viņam nebij dots paredzēt, ka visa nākotnes glezniecība stāvēs zem Kurbe zvaigznes.

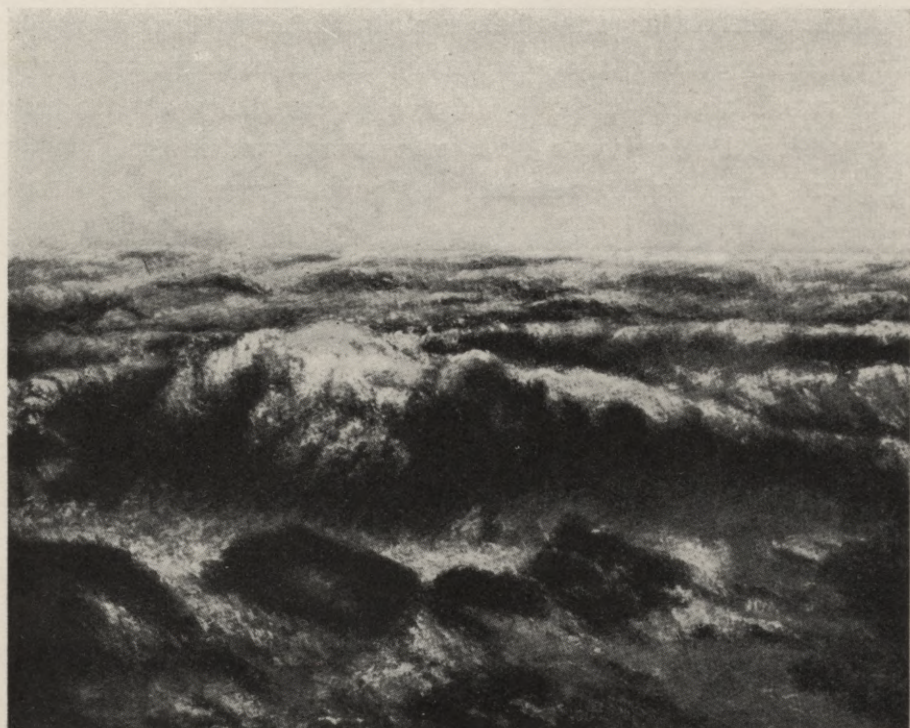
Salauzts un sagrauzts Kurbe nīkuļoja pie skaistā Šveices ezera. Šamfleri, kas viņu 1877. g. 19. dec. apmeklēja, rakstīja: „No skaistā, visuvarenā Kurbe, kādu es viņu pazinu, bij palicis pāri tikai zīmīgais asiriskais profils, kas pacēlās pret Alpu sniegiem, kad es tam sēdēju blakus pēdējo reizi. Skats uz tik daudz ciešanām un posta, kā arī uz šo pāragro iznīcību, bij nospiedošs.”

Pēc nepilnām pāris nedēļām lielais meistars nomira 57 gadu vecumā.

* *

*

Kurbe ietekme uz 19. g. s. otrās puses glezniecību, tiklab Francijā, kā ārzemēs, bij ārkārtīga. Mums šeit nav iespējams atzīmēt visus tos gleznotājus, kuri Francijā strādāja tieši zem Kurbe ietekmējuma. Minēsim tikai galvenākos. Te pirmā vietā krīt svarā *Legro* un *Ribo*, kuri tieši iziet no Kurbe gleznieciskiem principiem. Tad nāk *Fanten-Laturs*, kas, Kurbe tehniku sasmalcinot un sasaldinot, noklīda izplūstošos un gaisīgos sapņojumos. Bet tas var radīt arī skaistas naturalistiskas gleznas — portretus, kā, piem., „Hommage à Delacroix” un „Atelier à Batignolles”, — tā laika mākslinieku un rakstnieku grupu godīgi un simpātiski gleznoti portreti. Maz personības, bet laba tehnika, nepretenciozs stils. *Ežens Karjers* arī jāpieskaita Kurbe pēcnācējiem, caur Fantenu, lai gan viņa monochromā glezniecība un miglainība it kā runātu pretim Kurbe gleznieciskai jaudai. Par viņa dūmainajām „Maternité” jau smalkais angļu gleznotājs *Vistlers* zobojās, teikdams, ka „nav pieklājīgi bērnu istabā tā smēķēt”. Bet ar šo „piesmēķēšanu” *Karjers* guva pārsteidzošus panākumus. Un tas allaž ir galvenākais...



G. Kurbe. Vilnis.

Minami vēl *Bonvens*, *Volons*, *Karoli Dirans*, portretists *Rikars* — visi mazāka kalibra, bet krietni meistari, katrs savā arodā; visi tie uzskatami kā Kurbe tieši mantinieki.

Tomēr jāsaprot, ka Kurbe ietekme uz vēlāko glezniecību ir bijusi galvenā kārtā netieša. Liela daļa no vēlākiem gleznotājiem, kuri ievilka šķietami jaunus ceļus, stāvēja šādā vai tādā atkarībā no Kurbe. Mane bez Kurbe nav domājams. Kurbe bij arī *Kloda Mone* ierosinātājs. *Renuars* savos pirmsākumos gleznoja pilnīgi Kurbe garā. Arī *Sezans* daudz ko no viņa mācījies un vienmēr augsti vērtējis Kurbe gleznieciskos sasniegumus.

Kurbe māksla imperijas beigās un trešās republikas laikā, t. i. kopš 70. gadu sākuma, zīmīgi iedarbojās arī uz akadēmisko glezniecību, vismaz zināmā tās daļā. Izveidojās savdabīga akadēmisma pasuga, kurā līdzās parastajām akadēmisma ingrediencēm sāka ievērojamāku lomu spēlēt realisms. Radās īpatnējs realistisks akade-



Ežens Karjers. Māte un bērns.

misms jeb akadēmisks realisms. Tā galvenākie centieni bij uzvarošo realismu izdaiļot ar akadēmisko kosmetiku un padarīt to pieņemamu arī tradīciju cienītājiem.

Šai atjaunotajā akadēmismā joprojām jo redzamu vietu ieņēma vēstures glezniecība. Tās priekšgalā stāvēja tuluzietis *Žans Pols Lorans*. Pēc saviem sižetiem viņš daudz neko neatšķīrās no Delaroša. Tā pati vēsturiskā sensacija ar zinamiem melodramatiskiem pieskaņojumiem. Tomēr izpildījumā Lorans nesalīdzināmi stiprāks un arī patiesīgāks, bez acīs krītošiem teatraliem žestiem, ko uz



Žans Pols Lorans. Ņeizara Maksimiliana pēdējie brīži.

katra soļa sastopam pie Delaroša. No raksturīgākām gleznām minēsim: „L'exécution du duc d'Enghien”, „L'Interdit” (Luvrā), „Les derniers moments de Maximilien”. Ar panākumiem reprezentējies arī kā sienu gleznotājs — Parīzes Panteonā („Ņenovjevas nāve”), pilsetas valdes namā un citur.

Apmēram pa tādu pat ceļu gāja Reņo („General Prim”, Luvrā), Kormons („Kains”), Delone („Romas mēris”), Benžamens Konstans, Ruabe, Bona („Ijabs”). Šis pēdējais kļuva vairāk pazīstams kā portretists, sacensdamies ar Karoli Diranu tā laika oficiālās sabiedrības portretizēšanā. Ar Rošgrosu laikmeta vēstures glezniecībā, kurā lielu lomu spēlēja asiņaini cietsirdības un šausmu skati, izbeidzās diezgan vulgārā ilustratīvā materialā.

Koloristika visiem šiem „vēsturniekiem” pa lielākai daļai tumša un smaga, vai arī mazkrāsaini pelēcīga, izņemot, varbūt, Reņo, kura paletē pavīd kaut kas no Delakrua. Tāpat kā Gistavam Kurbe, viņu iecienītākie paraugi ir tumšie spāniešu realisti — Ribera un Zurbarans. Bieži nāk priekšā arī viņu parastais apgaismojums no augšas, kas krīt uz gleznas kā no pagraba lūka.

Lermits centās akademizēt Mile zemnieku gleznu. Viņa centieniem var pievienot arī *Bastjen-Lepažu*, par kuru mums vēl būs runa. *Kazens* gleznoja tumši drūmās krāsās neauglīgas ainavas, kurās allaž novietoja kādu melancholisku bībeles motīvu, kas parasti lāgā negribēja saistīties ar pašu ainavu. *Eners* (Henner) pēc diezgan realistiskas sākotnes kļuva pazīstams ar savām bālajām, sarkanmatainajām meitenēm, kuras zem nimfu, idiļu un tml. nosaukumiem atkal un atkal, mazliet spokaini, parādījās uz pārāk tumšā, necaurspīdīgā fona. Bet arī tās ir pievilcīgākas un oriģinālākas nekā viņa laika biedra *Letebira* iemīļotās, neīsta Engrara apdvestās alegorijas ar sieviešu plikņiem. *Daņan-Buvere* svārstījās starp ģimenes žanru un reliģisko glezniecību, līdz beidzot nosvērās pēdējās pusē, piejaucot tai pliekanu misticismu. *Bonome* (Bonhommé) uzstājās ar veselu virkni darbu, kuros atspoguļojās modernais industrialisms, ar tā domēņu krāsnīm, smagāmuriem, tērauda lietuvēm u. t. t. Zīmējums skarbs, krāsa nabadzīga, bet par to viela bij jauna un neparasta. *Kals* sniedza intimi izjustus nabaga ļaužu ģimenes skatus. Viņa ainavās ar bagātīgu un sulīgu zaļumu izmanams Dobiņi iespaids.

Savelkot visu kopā, jāsaka, ka šis akademizētais realisms pēc būtības nekā jauna neienesā un tādēļ šai virzienā Kurbe iespaids apsika neierosinošos atkārtojumos un retrospektīvos mistrojumos, kā sevi pārdzīvojis, atšķaidīts pārpalikums.

VIII. E D U A R D S M A N E U N J A U N Ā G L E Z N I E C Ī B A

Kurbe galvenais nopelns bij tas, ka viņš 19. g. s. glezniecībā atvēra durvis visā plašumā modernajai dzīvei, no kuras kā no sērgas vairijās iepriekšējie ievērojamākie gleznotāji. Tādējādi Kurbe nobeidza darbu, kuru gadu simteņa sākumā bij uzsācis Žeriko un kuru romantisms bij uz laiku pārtraucis. Kurbe priekšā stāvēja liela problēma: lai modernās dzīves elementus ietilpinātu gleznā resp. sakārtotu tos par gleznu, padarītu tos, tā sakot, gleznai spējīgus, bij jārada jauni kompozīcijas un gleznas uzbūves paņēmieni, ja negribēja šos modernās dzīves elementus pataisīt komiskus, iespiežot tos tradicionālās kompozīcijas lokā. Šo lielo problēmu Kurbe atrisināja savā mākslā vairāk instinktīvi un ar ne visai apzinātu improvizāciju nekā ar sistematisku pārliku. Te pēdējais vārds bij teicams impresionismam, kas virzīja tālāk darbu, kuru bij uzsācis Kurbe ar savu grupu.

Arī citādā ziņā impresionismam nācās papildināt un noslēgt Kurbe ievadīto realistisko mākslu. Nepietika ar to, ka gleznas sižets ir moderns, ņemts no apkārtējās dzīves; tam jābūt arī moderni izpildītam. Arī zīmējumam, krāsai un vispārīgai koncepcijai jāatbilst modernam sižetam, modernam laikam. Un, lūk, te Kurbe atradās lielā mērā vēl pagātnes resp. tradīcijas valgos. Viņš ielēja jauno vīnu vecos traukos. Viņa zīmējums nav pietiekoši lunkans un elastisks, lai ietvertu rosīgo un kustīgo moderno dzīvi. Viņa krāsa ir atjaunotā vecmeistaru krāsa. Viņa gaisma ir patumšā „muzeju gaisma”. Piemēram, viņa „Akmeņu skaldītāji”, kuri taču strādā gaišā dienas laikā ceļa malā, atstāj tādu iespaidu, it kā tie savu darbu darītu pustumšā pagrabā. Tāpat arī viņa „Apbedīšana Or-

nānā" šķiet norisinamies nevis pilnā dienas gaismā, kā tas ir domāts, bet gan stipros pakrēšļos.

Ka apgaismojums un krāsas, kādus lietoja 17. g. s. itaļu un spāņu, tā sauktie, „tenebrosi“, lāgā nebij piemēroti modernās dzīves gleznai, to manija arī pats Kurbe. Viņš traucās pa varītēm kļūt „gaišāks“. Pa daļai tas viņam arī izdevās. Daudz šai ziņā viņam līdzēja kopš 50-to gadu vidus vairākkārtīga uzturēšanās saulainajā Dienvidfrancijā. Viņa paleta top nesalīdzināmi gaišāka. Tas jau vērojams viņa gleznā „Jaunkundzes Sēnas krastā“, ar tās skaistajiem melnā un zaļā, baltā un pelēkā saskaņojumiem, ar jauko vasaras dienu, kas uzsmaida abām skaistulēm, kuras izlaidušās garšļaukus koku siltajā ēnā. Tādas gleznas kā „Bonjour, M. Courbet“, „Mendiant“ un „Retour de la Conférence“ rāda, ka Kurbe jau krietni atbrīvojies no tumšajām zemes krāsām, no tā, ko sauca par „brūno mērci“. Tomēr cik nedroši vēl ir šie Kurbe soļi pret gaismu, liecina tas, ka savos pēdējā laika darbos meistars krīt atkal atpakaļ brūni mērcīgajā tonī.

* *
*

Noteikts pagrieziena uz gaišo glezniecību, uz moderniem sižetiem pielāgotu gaišu koloritu un spraigu izteiksmes veidu, nāca ar *Eduardu Mane* (1832.—1883.).

Mane parasti uzskata par impresionisma vadoni un tā lielāko gleznotāju. Tas būs pareizi, ja ar impresionisma nosaukumu apvieno visu modernās dzīves glezniecību pēc Kurbe. Starp šiem modernistiem jeb „peintres de la vie“, kā Lemonje tos nosauca, Mane bij izcilākā un vispusīgākā mākslinieciskā personība. Bet tas nebūs īsti pareizi, ja impresionismu saprot šaurākā nozīmē — kā klajā gaisa (plenerisma) un konsekventi izvestas toņu dalīšanas (divizionisma) glezniecību. Te priekšroka būs dodama *Klodam Mone*, kurš šo glezniecības veidu nodibināja. Viņa principiem Mane



Eners. Kaila sieviete ainavā.

pievienojās tikai sava darba pēdējā periodā, palīdzot ar savu autoritāti tiem gūt samērā ātru uzvaru. Impresionisma vēsturnieks Moklers pastāsta, ka sākumā Mane bijis noteikts pretinieks plenerisma mēģinājumiem glezniecībā. Kad 1866. g. Salonā parādijusies Mone glezna „La Dame en vert”, Mane reiz neatzinīgi izsaucies: „Redziet šo jauno cilvēku, kurš grib darināt klajo gaisu („faire du plein-air”); bet vai tad vecie meistari ar to nodarbojās?” Ilgāku laiku Mane izturējās ar lielu neuzticību pret „šo Mone, kurš cenšas uzurpēt manu vārdu — kā viņš teica — lai izmantotu troksni, kādu es esmu sacēlis”, un pret otru impresionisma lielo meistar — Renuaru, kuru viņš vispār uzskatīja pirmajā laikā par nederīgu glezniecībai. Tikai ap 1870. g. Mane sadraudzējās ar Mone un pēc kara arī viņš pats sāka piegriezties plenerismam.

Lai gan Mane amatu mācījās Kutira darbnīcā, tomēr viņa tuvākais skolotājs, bez šaubām, bij Kurbe. Ar šo pēdējo viņu saistīja stingri realistiskais uzskats par glezniecības uzdevumiem. Tāpat kā Kurbe viņš bij tanīs domās, ka tikai tai glezniecībai ir nozīme, kurai viela ņemta no apkārtējās dzīves. „Es ļoti maz interesējos — izteicās Mane savam draugam Prustam — par to, ko var teikt par mākslu. Bet ja man būtu jāizsaka savs ieskats, es to formulētu tā: viss tas, kam ir cilvēcības gars, aktualitātes gars, ir interesants. Kam tas trūkst, nav nekas.” Vienas izvēles ziņā Mane nopelnījis bij tas, ka Parīzes plašā dzīve, viņas visdažādākos aspektos un visā viņas pudzošā strāvojumā sāka iekarot glezniecību. Jau pašā sākumā Mane bij visparīziskākais gleznotājs.

Šī orientācija uz dzīves īstenību bij arī galvenais cēlonis Mane nesaskaņām ar savu skolotāju Kutiru, kurš neatlaidīgi turējās pie akademiskām tradīcijām. „No jums nekad nekas cits neiznāks kā tikai sava laikmeta Domje” — īgni izteicās kādreiz „Romiešu pagrimšanas” autors, kad Mane neizrādīja vēlēšanos grozīt savu mākslas orientāciju. Un kas tad akademiskā eklektika acīs



E. Mane. Brokastis brīvdabā.

varēja būt sliktāks par Domje, kurš arī bij novērsis savu seju no grieķiem un romiešiem, piegrieždamies vulgarajam „savam laikmetam“?

Kā dzīves gleznotājs Mane sākumā turpināja iet pa Kurbe nosprausto ceļu. Tomēr viņš skatījās uz šo dzīvi ar citādām acīm. Viņš to ieraudzīja gaišāku nekā Kurbe — kas skatījās uz to caur vecmeistaru brillēm — un arī gaišāki jau no pašiem pirmajiem soļiem to centās gleznot. Kādā sarunā ar Prustu par Kurbe „Apbedīšanu Ornānā“ jaunais Mane izteicies, ka nevar atrast pietiekoši stiprus vārdus, lai noslavētu šo gleznu, jo tā „labāka par visu citu“. „Bet, starp mums runājot — piemetinājis Mane — tā vēl nav īsti kā vajaga. Tā ir pārāk melna.“

Mane visnotaļ tiecās tikt vaļā no šī „melnuma“. Bet tas bij iespējams tikai, ja atmeta pie malas tradicionālo tehniku, kas dibinājās uz gaismas un ēnu kombinācijām. Darbnīcās pastāvēja ieskats, ka nedrīkst likt blakus vairākus dzīvus toņus bez pārejām un ka no gaismas var pāriet ēnās tikai pakāpeniski. Rezultāts bij tas, ka faktiski gaisma no gleznām pazuda, atstādama ēnas vien. Mane, lai panāktu gaišāku iespaidu, centās pielietot citādu tehniku. Viņš atmeta šīs pakāpeniskās, acij nemanāmās, pārejas no ēnas uz gaismu un iedrošinājās likt blakus bez kādas pārejas dažādus toņus. Darbnīcās bij iemīļots likt gaišās vietas uz tumšiem foniem, lai tādējādi tās izceltu. Mane, turpretim, sāka turēties pie tādas prakses, ka gaisma izplatama pa visu gleznu, no kuras izņemti pavisam tā sauktie „repoussoirs“, kas taču galu galā nenozīmēja neko citu, kā līdzekli ar tumsu radīt gaismu.

Savos koloristikas un tehnikas meklējumos Mane griezās pie vecmeistariem, un proti, pie tādiem, kuri viņam varēja būt piepalīdzīgi viņa centienos pēc „vairāk gaismas“. „Gleznas galvenais personažs ir gaisma“ — teica Mane. Viņš cītīgi studēja un kopēja veneciešus. Bet it īpaši interesējās par spāņiešiem. Gan ne par tiem, kas bij pa prātam Ornānas meistaram, kā piem. Zurbarans. Pret to Mane sajutis antipatiju, kā raksta Prusts savās atmiņās par lielo meistarū. Viņu pievilka gaišākie spāņieši, kā *Velaskezs* un *Goja*. Arī impresionistiskais 17. g. s. holandietis *Franss Halss* stāvēja ļoti augstu Mane vērtējumā. Harlema meistarā ietekme izjūtama vairākos viņa darbos līdz pat mūža beigām, kā, piem., gleznā „Le bon bock“, par kuru gleznotājs *Stevenss* zobgalīgi izteicies, ka tur droši vien tiek dzerts Harlema alus.

Mane sākumi ir zīmīgi spāniski, tiklab tehnikas, kā arī motīvu ziņā. Kāda spāņiešu dziedātāju un dejotāju trupa, kas bij ieradusies Parīzē, viņu tā ieinteresēja, ka pēc šiem modeļiem nāca vesela virkne viņa „spānisko“ gleznu, no kurām pazīstamākās ir „Le chanteur Espagnol“ un „Lola de Valence“. Te visur, tiklab fak-



E. Mane. Olimpija.

turā, kā arī pašā darba garā un uztverē, jo gaiši parādas lielo spāniešu meistarū — Velaskeza un Gojas ietekme.

* *

*

Pie tumšās glezniecības pieradusī publika nevarēja saprast Mane gaišās, plakanīgi, bez stipra modelējuma, darinātās gleznas un uzskatīja tās par vienkāršu izjokošanu. Sakarā ar Mane gleznas „Toreadors” izstādi 1864. gadā Tore rakstīja: „Viņa glezniecība ir it kā izaicinājums, un šķiet, ka viņš gribētu publiku kaitināt, rīkodamies tāpat kā viņa spāniešu cirka pikadori, kuri savam mežonīgam pretiniekam grūž kaklā bultas ar daudzkrāsainām lentītēm.” Un ja nu jautājam, kas tad īsti šo publiku kaitināja, kas tās bij par bultām, kuras raidīja Mane publikai kaklā, tad izrādas,



E. Mane. Klusā daba.

ka vainīga ir viņa „pārāk žilbinošā krāsa“, pie kuras publika atrod „piedauzību“. Šāda „piedauzība“ cēlās, kad parādījās Mane „La Musique aux Tuileries“ (1860.), kad parādījās „Le Déjeuner sur l'herbe“ (1863.), kad parādījās „Olympia“ (1865.)... Publika jutās neomulīgi, redzēdama ne vairs, piem., gleznā „Le Déjeuner sur l'herbe“, parastos kontrastus starp ēnu un gaismu, bet gan dažādus toņus, sakopotus bez sankcionētām pārejām. Vēl neomulīgāki tā jutās, noskatoties „Olimpijā“, kura šai ziņā vēl radikalāka, joprojām bez „repusuariem“, ar gaišo uz gaišā.

Tam pievienojās moraliskas dabas motīvi. Morale tādās reizēs mēdz būt lielā kalibra dižgabals, kas šauj droši un nesaudzīgi. Kad „Noraidīto Salonā“ 1863. g. parādījās „Déjeuner sur l'herbe“



E. Mane. Brokastis darbnīcā.

— šī „jaunākās glezniecības skaistākā, lieliskākā idile” (Scheffler), publiku pārņēma tīri grotesks moralisks nošutums. Un kādēļ? Tādēļ, ka, lūk, mākslinieks kādā jaukā ainavā iegleznojis kailu sievieti sēdus starp diviem apgērbtiem vīriešiem, arī sēdus. Uztraucās pat tādi, no kuriem to vismazāk varēja sagaidīt, kā, piem., aprobežotības un aizspriedumu brīvais Tore, kurš izteic savu izbrīnu un neizpratni par to, kas inteligento un smalko mākslinieku pamudinājis izvēlēties „šādu aplamu kompozīciju”. Tā plašākai publikai brīnoties, uzbudinoties, niekaļājoties un lamājoties, savā laikā tikai nedaudziem bij nojaužamas tās gleznieciskās vērtības, kas padara šo darbu par laika griežiem modernā glezniecībā. Tādas pašas likstas bij jāpiedzīvo Mane galvenajam darbam „Olim-



E. Manet. Nana.

Ka publika tik stūrgalvīgi atteicās dāvāt kaut jel vismazāko atzinību Mane mākslai, tas izskaidrojams nevien ar viņa rafinēto tehniku, kas lajiem bij nesaprotama; ar viņa retu, neparastu toņu meklējumiem; ar virtuoziati to nostādīšanā pret tumšo resp. melno, bet arī, un galvenā kārtā, ar to, ka viņa māksla bij pilnīgi pretēja visam tam, ko plašāka publika agrāk bij sapratusi zem glezniecības, un arī tam, ko senākā glezniecība tai sniedza. Delarošs, piemēram, ar savām gleznām tai pasniedza vēstures stundas. Orass Verne, Šarlē un Rafe tai sagādāja patīkamus brīžus, atsvaidzinot atmiņas par Francijas slavas laikiem un modinot patriotisku sajūsma; Mesonje amizēja to ar savām tīkamajām anekdotu un žanra glezniņām. Kavējoties pie Davida gleznām, publika gremdējās pārdomās par pilsonisko tikumu un lielām vēsturiskām ceremonijām. Arī Delakrua un Engrs nodarbināja viņas prātu ar idejiskiem tematiem — vai nu vēstures, vai literatūras, vai mitoloģijas. Tad nāca Kurbe ar savām „ikdienišķībām”. Bet arī ar tām publika ar laiku šā tā samierinājās, jo Kurbe savas „ikdienišķības” cēla publikai priekšā vecmeistarīgā kompozīcijā un krāsu ietērpā.

Tā Mane parādoties, publika jutās pilnīgi skandalizēta. Kurbe „ikdienišķībām”, pie tam forsētā veidā, pievienojās pavisam jaunā, necerēta un negaidīta izteiksme. Zola formulēja Mane jaunās mākslas estētiku šādos vārdos: „Mākslas darbs ir dabas stūrītis, skatīts caur temperamentu”. Šis formulējums atmata tradicionālos kompozīcijas likumus pie vecām lūžņām. Ja stūrītis, tad stūrītis. Un, lūk, tagad nāca priekšā, ka šī „stūrīša” dēļ Mane, piemēram, gleznā „Nana” pārgrieza, tradicionālajai kompozīcijai pavisam nepieļaižamā kārtā, ar gleznu rāmi uz dīvāna sēdošo veci cilindrā.

Viss vēsturiskais, literariskais, pamācīgais, amizējošais pilnīgi padzīts no gleznu tematiem. Mums zināmas tikai dažas Mane gleznas ar stāstošu dramatismu, kā, piem., „Maksimiliana nošaušana”



E. Mane. Buloņas plūdmale.

un „Pašnāvniesks”. Bet arī tās ir tik specifiski manetiskas, ka no tām publikai nevarēja rasties liela prieka.

Mane nebij ne stāstītājs, ne arī moralizētājs. Tas bij gleznotājs un tikai gleznotājs. „Viņš gleznoja, tāpat kā bērns spēlējās, priecīgi” — saka Pols Kolens savā monografijā par Mane. Šim meistaram, kurš saprata tikai krāsu un gaismas valodu, bij gluži vienalga, vai viņa priekšā ir spārgeļu sainītis vai Maksimilians meksikaniešu šauteņu stobru galā. Šo specifiski glezniecisko stāju pie Mane saprata jau tūlīn vērīgākie glezniecības pazinēji. „Mane redz krāsu un gaismu — rakstīja 1868. g. Tore — un par citu daudz nerūpējas.” Bet cik svešs un neparasts bij tai laikā šis tīri gleznieciskais viedoklis, rāda tas pats Tore, kad viņš lielajam krāsu meistaram raidīja sekojošus pārmetumus: „Viņa kļūda — raksta Tore — sastāv no īpatnēja panteisma, kas galvaskausu nevērtē augstāk par tupelēm, kas pa laikam pat puķu buķetei piešķir lielāku svaru nekā sievietes sejai, kā, piem., viņa slavenajā gleznā ar „chat noir” („Olimpija”); kas puslīdz vienmērīgi glezno mēbeles,

tepiķus, grāmatas, kostimus, miesu, ģīmja pantus, kā, piem., viņa E. Zola portretā."

Tore kā smalks mākslas pazinējs un novērotājs uz vietas ieraudzīja Mane absolūti glezniecisko viziju. Un ja nu viņam šāds „panteisms" likās „klūdains" un nepielaižams, tad ko lai saka par plašo publiku, kura meklēja glezniecībā ne tik daudz smalkas koloristiskas vērtības, kā stāstošo vai uzjautrinošo, kurai nebij ne jausmas par to, ka glezniecība ir pavisam citāda māksla nekā literārisks pastāsts vai teatrāls uzvedums.

Stāstošu jeb literārisku mākslu Mane ne gribēja, ne arī spēja dot. Viņš to negribēja tādēļ, ka viņa izpratnē glezniecība bij pirmā un galvenā kārtā okulara māksla, kuras uzdevums ir ar smalkiem krāsu un gaismas efektiem dot baudījumu acij. Viņš to nespēja tādēļ, ka viņam pilnīgi trūka stāstītāja dāvanas un fantāzijas jeb tas, ko franči sauc par „imagination". Arī savām gleznām pa lielai daļai viņš smēlās inspirāciju no bijušo meistaru darbiem. „Nebūs atrodamas divas gleznas — saka mākslinieks E. Blanšs — visā viņa darbā, kuras nebūtu iedvesmotas no kādas citas gleznas, vecās vai modernās. Mane ņēma noteikti kāda meistara audekla kompozīciju, pārcēla to pēc savas garšas, pārrādīja to ... Neviens vairāk par viņu nav aizguvis un neviens nav oriģinālāks."

Bet taisni tur, kur pastāvēja Mane oriģinalitāte, kas tik lielā mērā ietekmēja visu turpmāko glezniecību, viņu vismazāk saprata. Mane bij pirmais modernā glezniecībā, kas glezniecību uztvēra kā plāksnes mākslu un centās to atbrīvot no tai svešā, tēlniecībai īpatnējā plastiskuma. Šis plastiskums glezniecībā kā mākslā, kuras rīcībā ir tikai divas dimensijas, panākams vienīgi iluzionāriem līdzekļiem. Bet ja plastiskā ilūzija ir forsēta, tā ved pie priekšmetu izolācijas gleznā. Šo grūto problēmu atrisināt varēja tik tā, kā to darija Mane, reducējams gleznieciskos elementus uz plāksnisku orientāciju. Tas radīja no sākuma tik pēkšņu lūzumu parastajā vizijā, ka publika uz to skatījās kā uz ekscentrisku



E. Manet. Restorană.

joku. Un nevien publika, bet arī vecākie gleznotāji. Tā, piem., Kurbe salīdzināja Mane gleznas ar spēļu kāršu bildēm...

Ar šo problemu ciešā sakarā stāvēja vēl viena no svarīgākām glezniecības problemām, kuru meistaram arī izdevās teicami atrisināt, un proti, saistīt tēlojamos priekšmetus ar telpu, ņemot kā mediju apkārtējo gaisu resp. atmosferu. Cik svarīgs bij šis atrisinājums, redzams no tā, ka, piem., pie Engra, kas rīkojās sevišķi ar lineariem līdzekļiem, vēl nebij gandrīz ne vēsts par telpu un gaisu kā patstāvīgiem gleznas elementiem, kuri pie Mane un vēlāk radikāli ietekmē visu gleznas saturu. Mane gleznas pirmajā laikā likās dīvainas, jo ļaudis vienkārši nemācēja saskatīt ne telpu, ne gaisu, ne arī abu šo svarīgo faktoru iedarbi uz visāda veida objektiem. Tie pazina tikai izolētus objektus ar cieši novilktām, gaisa un gaismas neietekmētām konturām. Un tā jau veca lieta, ka cilvēks atzīst tikai to, ko viņš pazīst...

* *

*

Lai gan separatā izstāde, kādu Mane sarīkoja 1867. g. pasaules izstādes laikā, viņam nesa nevis laurus, bet zobgalības, tāpat kā senāk, tomēr vienā lietā pārmaiņa bij nenoliedzama: viņa popularitate auga augumā. „Mane — raksta kāds mākslas vēsturnieks — šai laikā ir īsts dienas varonis. Visi skati vēršas uz šo asprātīgo, eleganto, smalko parīzieti, kura privatā dzīve ir tādā pret-runā ar viņa novatora lomu, ko viņš izpilda ar neatlaidību un drosmi, neatkāpdamies ne pret visniknākiem uzbrukumiem” (W. Georges).

Kamēr oficiālās mākslas pārstāvji un diplomētie mākslas soģi nopūlas diskvalificēt Mane glezniecību, ap viņu sāk arvien plašāki un ciešāki pulcēties jaunā gleznotāju paaudze, ieskatīdama viņā savu vadoni un priekšcīnītāju. Šai laikā apstrīdētajam meistaram nodibinas pirmie sakari ar gleznotājiem, kuri vēlāk sastā-



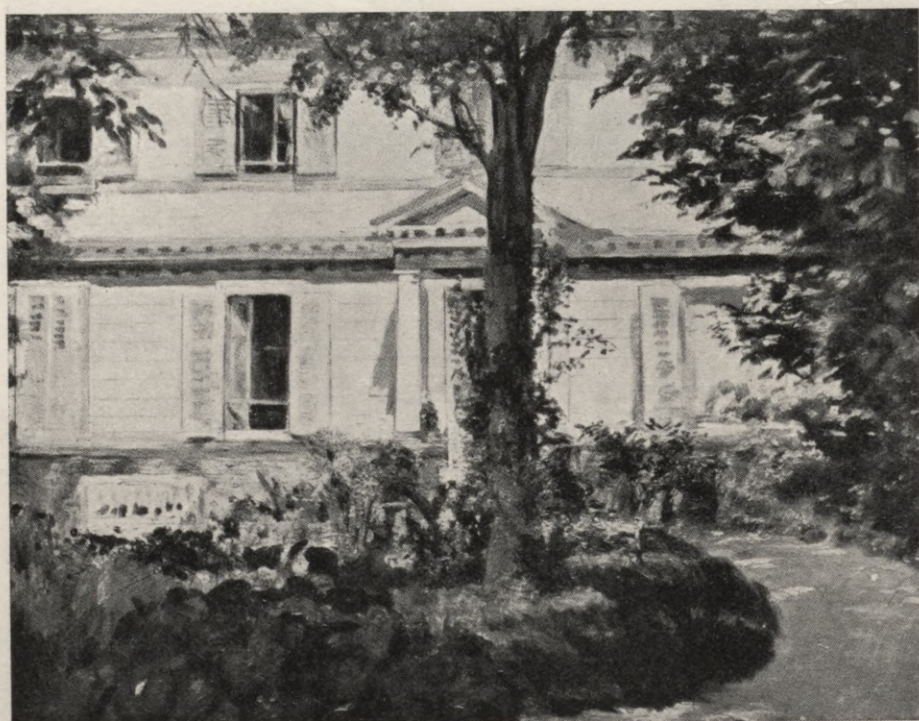
E. Mane. Bernas iela.

dija tik daudzināto un peldo *impresionistu* grupu — ar Mone, Pisaro, Šisleju, Sezanu, Renuaru, Bertu Moriso u. c.

Tā kā jau no „Déjeuner sur l'herbe” un it īpaši no „Olimpijas” laikiem Mane autoritate gleznieciskā avangarda rindās ir ļoti augsta, arī impresionistu grupa pulcējās ap viņa karogu. Impresionistiem izveidojās īpatnēja krāsu ideoloģija un tehnika, kurai bij ārkārtīgi liela nozīme visā turpmākā glezniecības attīstībā. Par to mums vēl būs runa. Mane tūlīt nojauca, kādas nepārredzamas iespējamības rodas glezniecībai ar impresionistisko uztveri un tehniku. Sava mūža pēdējā cēlienā, no 1872. g. līdz 1883. g., Mane top arvien impresionistiskāks un gaišāks. Viņš sāk arvien

vairāk atraisīties no „muzeju gaismas” paliekām un gleznot (kur tas saskan ar darba raksturu) klajā gaisā. Viņa pēdējie ievērojamākie darbi no pirmā, spāniskā perioda ir „Le Balcon” un „Le Déjeuner à l'Atelier”, abi no 1868. g. Sevišķi pēdējais ir smalks iekšaines meistardarbs gaumīgi izmeklētos toņos.

Zem Mone ietekmes grozas Mane palette. Šajā ietekmē viņš piegriežas plenerismam. Tomēr arī te Mane patur savas īpatnības. Mane joprojām rūpējas par stilu, pielieto nelauztus toņus, plašus triepumus. Arī krāsu dekompozīcijā viņš neiet līdz pilnīgai lokālās krāsas noliegšanai, kā to prasa konsekventa Mone doktrīna. Viens no pirmajiem impresionisma vēsturniekiem G. Lekonts raksta: „Mane nomira pirms spēja izmantot visu iespējamo spilg-



E. Mane. Vasarnīca Riejā



E. Mane. Koncerts Tiljeri parkā.

tumu no toņa dalīšanas (division).” Tomēr jāšaubas, vai Mane to būtu darijis arī ilgāki dzīvojot. Viņš ņēma no impresionisma tik daudz, cik tas saskanēja ar viņa paša glezniecības īpatnību.

No Mane impresionistiskā perioda pazīstamākām gleznām minēsim: „Le chemin de fer” (1873.), „Argenteuil” (1874.), „Dans la Serre” (1879.), „La Rue de Berne” (1878.), „Un Bar aux Folies-Bergères” (1881.), „La Maison de Rueil” (1882.).

It īpaši pa savu garo slimības laiku Mane daudz gleznoja klajā gaisā. Slimības dēļ meistars uzturējās ārpus Parīzes dažādos apkārtnes vasarnīcu rajonos. Te cēlusies lielākā daļa no viņa pēdējā posma pleneristiskām gleznām, starp kurām sevišķi interesanta ir glezna „Chez le père Lathuile” — dārza restorāna skats ar nepieredzēti spontānu un impresionistisku viziju un apdari. Šķiet, ka taisni uz šo gleznu it īpaši būtu attiecināmi paša Mane vārdi: „Ir tikai viena patiesa lieta — atdarināt pirmā rāvienā to, ko redz. Kad

tas izdodas, tad ir. Kad tas neizdodas, jāsāk no jauna. Viss pārējais ir bleķis." Arī daudzi skaisti un ekspresīvi pasteļa portreti nāk no šī perioda. Tāpat vesela virkne lielisku, smalki niansētu puķu un klusās dabas gleznu. Kā delikats puķu gleznotājs Mane pazīstams jau no „Olimpijas” laikiem, kad nēģerienes buķete sajūsmināja Tore vairāk nekā viss cits gleznā. Spiests palikt caurām dienām stumjamā krēslā, Mane izvēlējās mazākus sižetus un vieglāku tehniku (pasteli).

No smagās slimības meistars vairs neatžirga. Tā gāja savu fatalo gaitu, ar neparedzētiem sarežģījumiem, kuri noveda pie kājas amputācijas. Bet arī tas nelīdzēja. Meistars nomira 1883. gadā, 51 gada vecumā.

Oficiālu atzinumu saviem nopelniem Mane panāca tikai pašās mūža beigās, 1882. gadā, kad viņa draugam Prustam, kas tai laikā ieņēma mākslu ministra posteni, izdevās, ne bez grūtībām, izspiest ar valdības galvas Gambetas palīdzību no republikas prezidenta Grevi meistaram goda leģiona krustu, kuru tik viegli saņēma dučiem ordināru, jau sen aizmirstu mākslinieku.

Bet arī bez šī krusta Mane būtu palicis tas, kas viņš bija: lielais glezniecības atjaunotājs, ar kuru modernā glezniecība dabūja pilnīgi laikmetīgu seju — visās attiecībās, tiklab zīmējoties uz tās sižetu oriģinālu izjūtu, kā arī uz kompozīciju, krāsu un apgaismojumu. „Manet et manebit” (paliek un paliks) — rakstija kāds viņa draugs nekrologā, pielietodams meistara vārdam (franc. Manet) šo latīņu kalamburu, kas attaisnojās pilnā mērā.



E. Manet: Laivinieki Aržantejā.

IX. KLODS MONE UN IMPRESIONISMS

Grupā, kura dabūja impresionistu nosaukumu, vispārīgi vienoja uzstāšanās un cīņa pret oficiālo mākslu, akademismu un arī pret romantismu, cenšoties pielāgot glezniecību apkārtējās dzīves izteiksmei. Tā, kopā ņemot, virzīja tālāk darbu, kādu bij uzsācis Kurbe ar saviem piekritējiem. Jaunā grupa darināja jaunu glezniecības tehniku, jaunu krāsu un formu valodu, lai atbrīvotu glezniecību no krēslainās „muzeju gaismas” un no sastingušajiem veidojumu likumiem. Metodes un paņēmieni šai jaunradīšanas darbā bij dažādi, un tādēļ arī grupa no sākuma bij diezgan raiba, kā to rāda arī viņas pirmās kopējās izstādes, sākot ar 1874. gadu.

Svarīgs, saistošs faktors šiem jaunajiem māksliniekiem bij oficiālās mākslas naidīgā izturēšanās pret viņiem un sistematiska viņu noraidīšana oficiālā Salona žurijās. No sākuma šie mākslinieki sauca par „independants” (neatkarīgie), „intransigeants” (neizlīdzīgi) un tamlīdzīgi. Impresionistu nosaukumu tie dabūja kopš 1874. g., kad sarīkoja savu pirmo kopējo izstādi. Nosaukums nāca diezgan nejauši. Šai izstādē, starp citu, bij redzama arī kāda Mone glezna, kura katalogā bij atzīmēta ar nosaukumu „Impresija. Saules lēkta”. Kāds izstādītājiem naidīgā laikraksta „Charivari” recenzents pieķērās šim gleznas nosaukumam un uzgrieza savam zobgalīgajam pārskatam virsrakstu „Impresionistu izstāde”. Nosaukums ar laiku ieviesās, un arī paši grupas dalībnieki to beidzot pieņēma, ieskatīdami, ka tas gluži labi saskan ar viņu mākslinieciskiem centieniem.

Vēlāk impresionistu nosaukums specializējās un ar šo nosaukumu saprata galvenā kārtā tos gleznotājus, kuri grupējās ap Klotu

Mone, un galvenā kārtā šīs šaurākās grupas gleznieciskā ideoloģija kļuva pazīstama ar impresionisma apzīmējumu.

Impresionisma vēsturnieks Moklers definēja impresionismu kā gleznieciskās tehnikas revolūciju, kas iet līdzteku centieniem tēlot moderno dzīvi. Tēlot moderno dzīvi impresionistiem nozīmēja ne tikai ņemt sižetus no apkārtējās dzīves. To darīja arī Kurbe un Mane savā priekšimpresionistiskā periodā. Impresionistiem pirmā vietā stāvēja pavisam jauna šīs dzīves uztvere un izjūta. Viņi bij pirmie, kas uztvēra šo dzīvi tās dinamikā, viņas nemītīgā maiņā, tās vēl nenojaustā straujumā un nepārtrauktā plūdumā. Impresionisti nojēdza, ka modernās dzīves ātrais temps un ritums stāv nesamierināmā pretrunā ar visu to, ko sniedza iepriekšējā glezniecība, Kurbe realismu neizslēdzot. Jāatmet paraša tēlot mūslaiku dzīvi it kā sastingā, jo šīs sastingas nav. Un ja tā pastāv, tad tikai cilvēka iedomā un inertā prātā, bet ne vērīgā acī, kura redz mūžīgu pārvērtību, nebeidzamu pāreju.

Pēc impresionistu pārlicības bij veltīgs darbs meklēt mākslā negrozīgu būtību. Ja tā pastāv, tā māksliniekam nav pieejama un vēl mazāk attēlojama. Impresionists savā glezniecībā tiecas pēc fenomenisma, pēc lietu parādībām telpā. Tam nav svarīgi, kādas šīs lietas ir pašas par sevi un vai tās pavisam pastāv, tam vienīgi darīšanas ar to parādībām, kuras redz viņa mākslinieciskā acs. „Mone netic objektam; viņš ir Berklijs glezniecībā” — saka mākslas rakstnieks Vosels (Vauxcelles).

Bet objekts paliek — parādības klīst. To eksistence ir neskaitāmu nevienādu momentu virkne jeb norise. Tas nekas. Impresionists taisni iziet uz to, lai fiksētu šādus momentus, to acumirkļībā un neatturamā gaistībā; patiesībā ne pašus momentus, bet iespaidus no tiem, jo tie ir vienīgie, kas atrodas impresionista vaļā. No tā redzams, ka impresionisma realisms ir pēc savas dziļākās būtības pilnīgi subjektīvas dabas. Ja Bodlers savā laikā par realistu nosauca tādu mākslinieku, kas saka: „Es gribu lietas attēlot tādas,

kādas tās ir, vai arī tādas, kādas tās būtu, ja manis nebūtu", tad jāsaka, ka impresionists stāv tālu no šāda realista, ja vispār tāds iespējams. Katram impresionistam svarīgākais viņa vizuālais iespaids, kas ir subjektīvs. Tas viņa mākslas pamats un izejas punkts, kas cieši saistīts ar viņa personu un bez tās nav domājams.

Impresionists palaižas tikai uz savu aci. Viņa māksla ir vizuāla — acu māksla. Visu intelektuālo viņš cenšas nobīdīt pie malas, izskaust visu jēdzienisko, visu, kas saistīts ar atmiņu priekšstatiem un zināšanu par lietām un to nozīmi. Tikai šo lietu redzamā parādība drīkst būt par gleznas vielu. Impresionists glezno nevis to, ko viņš zina, bet to, ko redz. Vienīgi noteicošais ir katrreizējais optiskais iespaids, momenta impresija, ārpus kuras lietas nevar būt impresionistam par glezniecisku objektu. „Apdarīt sižetu toņu dēļ un nevis paša sižeta dēļ, lūk, kas atšķir impresionistus no citiem gleznotājiem” — tā lasams žurnālā „l'Impressioniste”, kas 1877. gadā iznāca impresionisma ideju propagandai.

* *

*

Šādām idejām, kuras grozījās ap modernās realitātes izteiksmi impresionisma izpratnē, nederēja līdzšinējā glezniecības tehnika. Impresionisms nāca ar savu īpatnēju tehniku, kura, lai gan nebija bez kontaktiem ar pagātni, tomēr uzskatāma kā radikāls lūzums visā tradicionālajā glezniecības praksē.

Vispirms attiecībā uz *zīmējumu*. Tas impresionistu rokās kļuva daudz elastiskāks, lokanāks, spraigāks, kas bija nepieciešams, lai tiktu galā ar modernās dzīves straujo kustību kompleksu momentāniskā skatienā. Vecie *kompozīcijas* un gleznu konstrukcijas likumi tika galīgi atmesti, jo tanīs bija neiespējams ietilpināt visu plašo dzīves parādību masu, ar kuru impresionisti paplašināja neaprobežotos apmēros glezniecības darba lauku. Izveidojās brīvas kompozīcijas normas saskaņā ar jauno impresionistisko estētiku.

Bet svarīgākais impresionistu tehnikas sasniegums ir viņu jaunā krāsu teorija un prakse. Tā vedama sakarā ar impresionistiskās ainavas izveidošanos. Impresionistiskā ainava ir klaja gaisa (plein air) ainava. Līdz tam gleznotāji reti pieturējās pie pleneristiskā principa. Romantisma peizažisti, kā, piem., Ruso, savas ainavas gleznoja darbnīcā, izlietojot dažādus uzmetumus un „dokumentus” no dabas. Romantiķu ainava bij atspoguļojums dvēseles noskaņai (l'état d'âme). Tas vislabāki bij paveicams darbnīcas klušumā. Kurbe un Koro gleznoja gan ainavas klajā gaisā, bet šie gleznojumi bij tikai priekšdarbi. Arī viņi galīgā veidā savas ainavas izstrādāja darbnīcā. No ievērojamākiem peizažistiem pirms impresionistiem vienīgi tikai Dobiņi uz mūža beigām sāka gleznot savas ainavas klajā gaisā no sākuma līdz galam.

Līdz ar impresionistiem klajā gaisa princips top par pamata likumu visai ainavu glezniecībai. Tas dabiski, jo impresionistiem ainava ir acu iespaids (l'impression de l'oeil), kurā galveno lomu spēlē grūti uztveramie un pastāvīgi grozīgie gaismas un atmosferas efekti. Šie momentānie efekti ir fiksējami gleznā ar lielākiem vai mazākiem panākumiem tikai klajā gaisā, ārpus darbnīcas sienām.

Šo gaismas un atmosferas mainīgo parādību analīze klajā gaisā veda impresionistus pie viņu oriģinālās, visai turpmākai glezniecībai tik svarīgās mācības par krāsām un kolorītu. Mēģināsim to īsos vilcienos formulēt.

Pēc impresionistu ieskata neviena *krāsa* nepastāv pati par sevi. Katru krāsu, kas sastopama dabā, rada *gaisma* jeb *saule* kā šīs gaismas avots. Saules spektrs sastāv no septiņām krāsām: violetās, indigo, zilās, zaļās, dzeltenās, sārt dzeltenās (oranžās) un sarkanās, kas visas kopā dod parasto balto dienas gaismu. Visas krāsas dabā sastādas no šo spektra krāsu dažādiem maisījumiem. Nav nekādas „lokālas krāsas” jeb īpatnējas priekšmetu krāsas; ir tikai gaismas ātrāka vai lēnāka vibrācija uz priekšmetu virsmas. Šī gaismas vibrācija piešķir priekšmetu virsmai attiecīgu krāsu, kas rodas

tādējādi, ka dažādās priekšmetu virsmas dažādus gaismas starus vai nu laiž cauri, vai atstaro. Katra tā sauktā „lokalā krāsa” grozas līdz ar gaismu, tās radītāju. Gaisma iedarbojas uz priekšmetiem caur *atmosferu*, kura aizpilda telpu starp priekšmetiem un mūsu aci. Tādēļ atmosfera līdzās gaismas iedarbei top par svarīgāko gleznotāju studiju objektu.

Formu noteic krāsa; formas ir krāsu robežas. Nav formas dabā, kas būtu neatkarīga no krāsas, un nav krāsas, kas būtu neatkarīga no gaismas. Ja gaisma zūd, zūd arī formas un krāsas. Gaišākas vai tumšākas krāsas dod *attāluma, perspektivas* un *ķermenības* idejas. Šīs idejas glezniecībā sauc par gaismas vērtībām (*valeurs*).

Ēna nav gaismas negacija. Tā ir vieta ar vājāku gaismu. Arī ēnā vibrē dažādā ātrumā spektra stari. Tādēļ to nedrīkst gleznot bezkrāsaini, pielietojot asfaltu un melno krāsu, kas ir gaismas negacija. Ēnā, tāpat kā gaišā vietā, jāmeklē attiecīga izteiksme spektra staru spēlei, kaut arī vājākā veidā. Ēna vienmēr viegli krāsojas ar gaišās vietas *komplementaro krāsu**. Impresionisti redzēja arī, ka divas savstarpēji komplementaras krāsas, noliktas viena otrai blakus, savstarpīgi ietekmētas, pastiprinās. Viņi savā praksē pazina arī *simultano krāsu kontrasta* parādību, pie kuras kolorēts plankums piešķir blakus vai uz tā esošam gaišam objektam vairāk vai mazāk no savas komplementarās krāsas.

Impresionisti turējās pie tā principa, ka gleznotājam jāglezno tikai ar *septiņām spektra krāsām*, pievienojot tām balto un, varbūt, arī melno. Mēs sakām „varbūt” tādēļ, ka pret melno krāsu, kura patiesībā nav krāsa, bet krāsu negacija, impresionisti sajuta antipātiju. Tā sastopama biežāki tikai pie Mane. Mone to lieto ļoti reti.

* Par kādas krāsas komplementaro krāsu sauc tādu, kas zināmā proporcijā ar pirmo krāsu dod balto. Tā sarkanajam komplementars ir zilzilaļais; dzeltenajam — indigo zilais; violetajam — zaļidzeltenais; oranžajam — cianzilaļais. Jāatzīmē, ka ar pigmentu jaukšanu šādā ceļā balto nedabūs. Efekts ir tīri optiskas dabas.

Renuaram tā ir tik pretīga, ka pat višumšākos toņus viņš darina ar prūšu zilo. Kas attiecas uz balto, tad, lai gan *teoretiski* to dod visas 7 spektra krāsas kopā, bet *praktiski* ar spektra krāsu pigmentiem tā nav dabūjama. Tādēļ nepieciešama gaišumam īpaša baltā krāsviela.

Gleznotājam jācenšas nejaukt tīrās spektra krāsas uz paletes, jo tad tās top pelēcīgi netīras. Lai iegūtu vajadzīgo nokrāsu un toni, tās ziežamas ar piemērotu otas tehniku attiecīgās kombinācijās uz audekla viena otrai blakus (*juxtaposées*), atstājot skatītājam zināmā attālumā jaukt tās optiski, t. i. rīkoties tā, kā to dara pati gaisma.

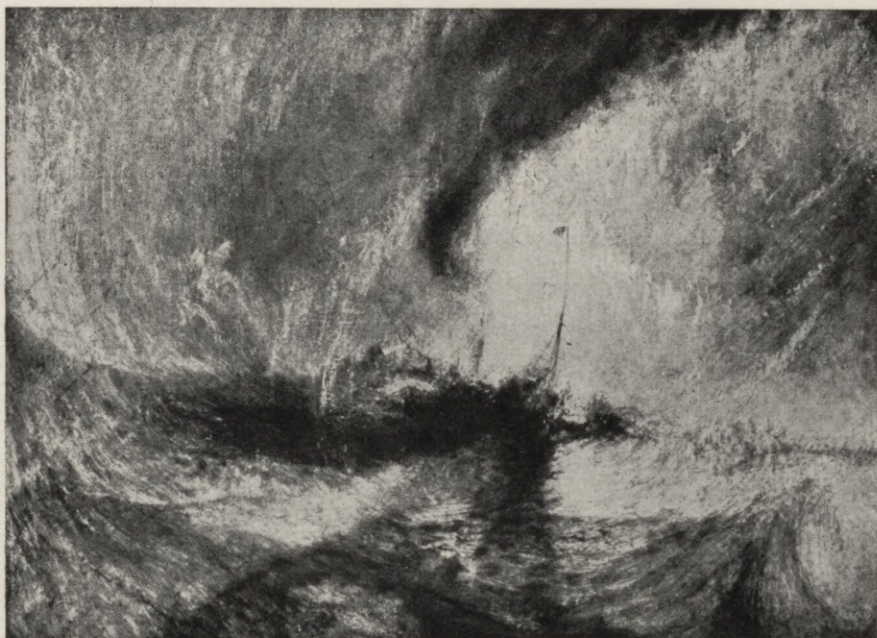
„Galīgi atmetot plakaniskos krāsojumus, kas nespēja dot visā pilnībā vizualo impresiju, pielietojot dalīto toni, lai sasniegtu gaismas maksimumu, pirmie impresionistiskie gleznotāji nāca ar ļoti veiksmīgu jauninājumu” (G. Lecomte).

Tādi bij īsumā impresionistu galvenie principi. Tie lielā mērā saskanēja ar optikas un chromatikas zinātniskiem atklājumiem, kurus savā gleznieciskā praksē impresionisti sataustīja instinktivi paši uz savu roku, vadoties vienīgi no sava gleznieciskā ģenija un ārkārtīgi izsmalcinātās redzes.

* *

*

Būtu tomēr aplami iedomāties, ka impresionisti no šiem principiem iepriekš sastādīja kaut ko līdzīgu programai vai doktrinai, lai uz tās pamata ķertos pie gleznošanas. Gleznotāji, kuri izgāja uz to, lai tīrītu glezniecību no intelektuālām piedevām — no literaturas, simbolikas, alegorijas u. t. t. — kuri orientējās vienīgi tikai uz vizualo iespaidu, bij vismazāk doktrināri. Visi viņu principi izstrādājās pamazām, vērojot dabu klajā gaisā un analizējot gaismas un atmosferas fenomenus.



Terners. Jūras skats.

Būtu arī nepareizi ieskatīt, ka visi šie principi iepriekšējai glezniecībai bijuši gluži sveši un impresionisti nodibinājuši savu mākslu ārpus jebkuras tradīcijas. Tā tas nav. Impresionisma estetikai un teknikai ir sava vēsture, kura cieši saistās ar tradīciju. Vairākas viņu atrisinātās problēmas cilājis un risinājis arī dažs labs no senākiem meistariem.

Vispirms jau 17. g. s. holandiešu peizažisti ir stipri garā rada impresionistiem. No šiem peizažistiem — *Reisdāla, Hobemas, Van Goiena* — un citiem holandiešiem — *Halsa, Potera, Vermēra, Rembranta* — mācījās nevien barbizonieši, Mīle un Kurbe, bet arī impresionisti — Mone, Pisaro, Sislejs un citi. Anglis *Konstebls* uzskatāms par videnieku starp Holandi un Franciju. Bet arī pats ar savu krāsu tehniku *Konstebls* lielā mērā veicināja impresionistu

koloristiskos meklējumus. Runājot par angļiem šai sakarā jāmin *Boningtens*, kurš ar saviem akvareļiem un gaišajām eļļas gleznām atstāj stipri impresionistisku iespaidu. Ja apdāvinātais gleznotājs nebūtu tik agri nomiris, tad, pēc Moklera domām, no viņa būtu iznācis pirmais tīrais impresionists. Daži impresionisma pētnieki tā izcelšanos ved ciešā sakarā ar vieglajām, caurspīdīgajām un spilgtajām akvareļa ainavām, kuras kopš 18. g. s. beigām Anglijā aizsniedza ļoti augstu pilnības pakāpi, sevišķi Norvičas skolā. Boningtens bij viens no pirmajiem, pie tam veicīgākais, kas šo akvareļa tehniku pārcēla uz Franciju, kur to ar lieliem panākumiem praktizēja vesela virkne gleznotāju, kā Delakrua, Izabejs, Grane u. c.

Pēc Eugenio d'Ors domām, impresionisma tehnikas izkopšanā ne mazāka nozīme kā akvarelim piekrīt litografijai, kas arī vispirms uzplauka Anglijā un tad pārcēlās uz Franciju. Litografija atkausējusi sasalušo klasisko zīmējumu tai laikā, kad akvarelis atvieglojis glezniecību. Tad spānietis *Goja* būtu uzskatams kā impresionisma veicinātājs nevien ar savu svaigo glezniecību, bet arī ar savu spraigo litografiju.

No 19. g. s. pirmās puses angļiem it īpaši *Terners* tuvu stāv impresionistiem. Viņš ar laiku atmet vecās tradīcijas, no kurām tas izgājis, un liekas uz dabas iespaidu pārspīlēti krāsainu un subjektīvi uztvertu atdarinājumu. Uz vecuma dienām Terners top tik impresionistisks, ka viņa biogrāfs *Armstrongs* teicās nevarot atrast nekādu izšķirību starp tādu *Ternera* gleznu, kā „Rain, Steam and Speed” — vilciens negaisā drāžas pār tiltu — un kādu *Mone* gleznu. No franču gleznotājiem ārpus impresionisma pēc saviem koloristiskiem paņēmieniem un iemīlotākām krāsām *Terneru* stiprāki atgādina *Felikss Zims*, it īpaši savos Venecijas skatos („Venise”, *Luvrā*), ar kuriem tas savā laikā kļuva populārs, lai gan tanīs vērojams vairāk apsvērtas romantiskas virtuozitātes nekā *terneriska* eksprompta un plašuma. —



K. Lorens. Ainava (zīmējums).

Arī zīmējoties uz pašas franču mākslas tradīcijām impresionisms nebūt nav izolēts. Pēc Moklera vārdiem impresionisms nav franču mākslas tradīciju varmācīga laušana, bet gan drīzāk loģiska atgriešanās pie šīm tradīcijām, pretēji tam, ko apgalvojuši viņa pēlēji.

Jau sākot ar *Klodu Lorenu* no 17. g. s. būs atrodami pieskāšanās punkti, ja paturēsim prātā, ka šis lielais peizažists visnotaļ centās savās gleznās ieplūdināt maksimālo daudzumu gaismas, kāds vien bij iespējams pie tā laika estētikas un tehnikas. *Vato* ar savu fakturu dažos darbos — it īpaši te krīt svarā „*L'Embarquement pour Cythère*” — ir jau manami pieskāries impresionisma tehniskām problemām, kā, piem., attiecībā uz toņu dalīšanu ar nolūku panākt lielāku spožumu un pilnīgāku dabisko krāsu repro-

dukciju. Tas pats sakams arī par *Šardenu*, kurš pavairoja gaišumu un svaigumu savos pasteļos, uzziežot dažādu pielaikotu krāsu triepas citu citai blakus mežģītās svēdriņās, apmēram tāpat, kā to dara daudz sistematiskāki vēlākie impresionisti. Arī cītīgas refleksu studijas saskatamas Šardena darbos. Sevišķi pie *Delakrua* impresionisti varēja smelties daudz ierosinoša savos koloristiskos meklējumos. Vairākas viņa gleznas, kā, piem., „*Femmes d'Alger*” un „*Entrée des Croisés à Constantinople*”, rāda, ka Delakrua jau ilgi pirms impresionistiem atrisinājis diezgan tāli pārdrošās problēmas par krāsu optisko maisījumu un krāsu iespaida zonām. Viņš gaiši pierādīja saviem pēcnācējiem, cik mazvērtīgāka ir viengabalaina un plakana kolorācija, salīdzinot ar krāsojumiem, kas darināti ar dažādu kombinētu krāsu elementu vibrācijām. Viņš ieteica arī izvairīties no tumšām, netīrām un rūsganām krāsām.

Impresionisma ceļa malā stāv arī oriģinālais marselietis *Monticelli*. Viņa pastozā faktūrā darinātām krāsu un gaismas fantāzijām, pār kurām klājas bieza deformējoša gaisa sega, ir nenoliedzama radniecība ar dzimstošā impresionisma estētiku. Ceļa tālākā posmā paceļas *Jongkinda* un *Budena* stāvi... Bet par tiem vēl būs runa. Tad redz *Dobiņi*, kurš ar savām klajā gaisa ainavām, savu tiešo pieeju dabai un slaiki laisto otu, kas nekavējas pie sīkumiem, ceļ tiltu starp barbizoniešiem un impresionistiem.

Runājot par impresionisma priekštečiem, izcila vieta ierādama *Konstantenam Gisam* (1805.—1892.). Viņš gan nebij gleznotājs vārda tiešākā nozīmē. No viņa nav zināma neviena glezna eļļā. Bet par to Giss uzskatams par vienu no interesantākiem 19. g. s. zīmētājiem un akvarelistiem. Viņa neskaitamajos zīmējumos raksturīgi atspoguļojas Napoleona III laikmeta seja un augstākās sabiedrības dzīve ar tās elegancēm un promenādēm, apjomīgiem krinoliņiem, skaistiem zirgiem, ratiem un aizjūgiem. Bet arī meistariski attēli no dažādām šaubīgām vietām ar pakļdušām skaistulēm un



K. Giss. Sieviete krinolinā.

glauniem kareivjiem lepnās uniformās nāk prātā, kad atceras Gisu un viņa zīmējumus. Bodlers, veltīdams māksliniekam interesantu apcerējumu, nosauc to par „le peintre de la vie moderne”. Tāds viņš arī bij, pie kam nevien attiecībā uz vielu, bet arī impresio-
nistisko, momentano uztveri un oriģinali smalko un vijīgo apdari — viens no Dega un Lotreka cilts. Raksturīgi, ka šis apdāvinātais zīmētājs visu savu garo mūžu centās palikt personīgi nezinams un

nepazīts plašākai publikai. Tikai nedaudzi, kā, piem., Domje, Delakrua, Gavarni, Gotje un Bodlers, zināja ko tuvāk Parīzē par šo savādnieku zīmētāju un prata to jau pašā sākumā pienācīgi novērtēt.

Atgriežoties pie vecmeistariem, kā īsts impresionisma priekštecis starp viņiem izceļams spānietis *Velaskezs*. Starp saviem tumšajiem laika biedriem viņš bij vienīgais, kas gleznoja ar gaišu paleti. Kamēr tā sauktie „tenebrosi” noskaņoja savas krāsu gammas uz brūno, Velaskezs izgāja no gaiši pelēkā — tā sauktā pārļu pelēkā. Gleznas uztvere un apdare — bieži uzkrītoši impresionistiskas. Tipi ņemti no dzīves, bez pliekaniem uzposumiem. Ainavas, kā, piem., skati no „Villa Medici”, liekas gleznotas 19. gadsimtenī impresionisma izcelšanās laikā.

Beidzot jāmin ietekmējums, kas impresionismam nācis no mākslas, kura Eiropas mākslas tradīcijām bijusi līdz 19. g. s. vidum pilnīgi sveša — no *Japānas* kokgriezumiem. Ar japāņu mākslu Eiropa dabūja iepazīties kopš 60. gadu sākuma, bet sevišķi 1867. g. pasaules izstādē Parīzē. Japāņu mākslinieki *Hokusai* un *Hirošige* 19. g. s. pirmā pusē bij izstrādājuši savdabīgi impresionistisku krāsainu kokgriezumu stilu uz dekoratīviem pamatiem. Viņu darbi radija lielu interesi Parīzes mākslinieku aprindās, lai gan šo darbu ietekme impresionisma veidošanā, šķiet, bieži pārspīlēta.

Protams, ka šie daudzējādie pamudinājumi uz jaunas mākslas radīšanu tā arī būtu palikuši „saucēja bālsis tuksnesī”, ja 60. gadu beigās nebūtu radusies grupa jaunu mākslinieku, kuriem bij pietiekoši dāvanu un dūšas uzsākt lielo glezniecības reformas darbu. Šī grupa prata dažādos izkaisītos starus, kas nāca no pagātnes, sakoncentrēt iedarbīgā tagadnes degpunktā. Šis degpunkts bij plenerisms — gaiša saulaina glezniecība. „Mums spiedīgi vajadzīga — saka Zola — saule, brīvs gaiss, gaiša un jauna glezniecība. Laidiet sauli iekšā un atdariniet priekšmetus tā, kā tie gaišā dienas

apgaismojumā rādas." Īsi pirms savas nāves, 1868. gadā, Tore griezās pie māksliniekiem ar šādu uzaicinājumu: „Vispirms gleznojiet reiz gaiši, tik gaiši, cik vien iespējams; jo galu galā gaisma ir augstākais burvis jūsu mākslā.”

To, ko prasīja Zola un Tore, impresionisti izpildīja visā pilnībā. Viņu ainavas pilnas saules; gaiss virmo un plūst; gaisma ietin un glāsta formas; tā iespiežas it visur, pat noēnās, kuras tā dara caurspīdīgas un rēnas. Ave sol!

* *
*

Lai gan impresionisms nav nekāda individuala, izolēta vai nējauša parādība, bet drīzāk loģisks un dabisks rezultats 19. g. s. glezniecības attīstībā, tomēr, kā viss mākslā, tā arī impresionisms saistīts ar lielu iniciatoru un veicēju darbu un pūlīiem.

Starp šiem iniciatoriem un veicējiem apdāvinātākais un ražotākais ir Klods Mone (1840.—1926.). Mone dzimis Parīzē 1840. gadā, — vienā gadā un pat vienā dienā ar ievērojamo tēlnieku Rodenu — kādā sīktirgotāja ģimenē. „Esmu dzimis” — saka Mone — „veikalu aprindās, kur pret mākslām izturējās ar vislielāko nicināšanu.” Ar to, šķiet, pietiekoši teikts, lai nojaustu tās grūtības, kādas Mone bij spiests pārvarēt savā ceļā uz mākslu... Drīzi vien viņa vecāki pārceļas uz Havru, kur tad Klods arī pavada savus bērnības un jauneklā gadus.

Mone mākslinieciskā karjera sākās Havrā ar karikatūrām un visādiem sīkiem zīmējumiem, kurus tas izstādīja kāda veikala logā. Veikala īpašnieks viņu iepazīstināja ar vietējo gleznotāju Budenu, kura vadībā Mone sāka nopietni nodarboties ar glezniecību. Tas bij ap 1858. gadu.

Lai gan nevar teikt, ka Budens tā laika glezniecībā būtu bijis pirmās šķiras zvaigzne, tomēr tas bij godīgs, centīgs un meklētājs gars, kuram glezniecība bij nevis līdzeklis gūt lētus laurus, bet gan

mākslinieciskās patiesības izcīņa. Budens bij peizažists. Neapmierināts ar esošo stāvokli ainavu glezniecībā, viņš meklēja jaunus ceļus, jaunus izteiksmes veidus. Viņš nepagurstoši pētīja savās studijās dabu — jūru, padebešus, smilšainās kāpas un visnotaļ bij nobažījies par sava darba veiksmi. Gleznodams klajā gaisā, viņš allaž murmināja pie sevis Mone klātbūtnē: „Visam, ko glezno tieši un uz vietas, vienmēr ir spēks, varenums, dzīvība otas triepā, kas vairs nav atrodams darbnīcā.”

Jau Budens bij intensīvi nodarbināts ar gaismas problemām, kas vēlāk Mone glezniecībā ieņēma galveno vietu. Par Budena pārdomām un rūpēm šai virzienā jo gaišu liecību dod viņa atstātās, ļoti interesantās piezīmes, kas vērtīgas nevien kā personīgs dokuments, bet arī kā nepārprotams pirksta norādījums uz jaunajiem gleznieciskiem meklējumiem ap 19. g. s. vidu. Tā, starp citu, šinīs piezīmēs lasama kāda vieta, datēta ar 1856. g., kurā centīgais meistars skumji atzīstas savā nespējā tikt galā ar grūto gaismas jautājumu. „Reizēm — raksta Budens — pastaigādamies es melancholiski noskatos uz šo gaismu, kas plūst pār zemi, kas trīs virs ūdens, kas rotālājas uz apgērbiem, un es topu mazdūšīgs redzot, cik daudz ģenija vajadzīgs, lai veiktu tik daudz grūtību, cik aprobežots ir



Budens. Plūdmales skats.



K. Mone. Ainava.

cilvēka gars, nespēdams visas šīs lietas kopā ietvert savā galvā; un tad es vēl jūtu, ka poezija ir tur; bet kā lai to dabū ārā no turienes?" Nabaga Budens! Viņš nevarēja paredzēt, ka taisni viņa māceklim būs lemts satvert lielu daļu no šīs poezijas.

Budens dziļi ietekmēja Mone sākumus. Var teikt, ka šis lēnais un cītīgais mākslas rūķis bij tas mentors, kas nākošo impresionisma tēvu uzveda uz tā ceļa, pa kuru iet bij viņa aicinājums. Arī pats Mone vēlāk ar lielu atzinību atsaucās par Budena sniegtām mācībām. „Tas bij piepeži” — saka Mone — „it kā kāds aizkars pārplīstu. Es sapratu, es uztvēru to, kas varēja būt glezniecība.”

Dažus gadus vēlāk, kad Monē pēc Parīzes apmeklējuma un pirmās iepazīšanās ar tās rosīgo mākslas dzīvi atgriezās Havrā, vi-

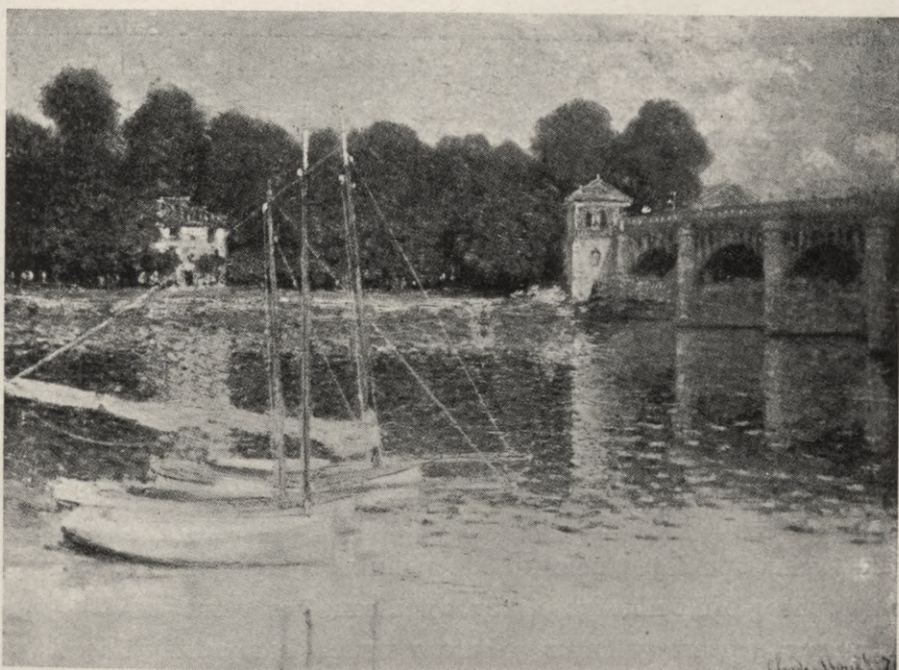
ņam radās izdevība nākt sakaros ar kādu padzīvojušu gleznotāju, kuram bij ne mazāka nozīme Mone mākslinieciskā evolūcijā kā Budenam. Tas bij *Jongkinds*, pēc dzimuma holandiešu, bet ievērojamā mērā pārfranciskojies. Arī tas bij peizažists. Savās ainavās *Jongkinds* likās uz momentanu, bēdzīgu iespaidu atdarināšanu, piegriežot sevišķu vērību atmosferiskiem efektiem, pie kuriem jūk un sairst konturas un formas. Arī gaismas un refleksu studijās *Jongkinds* bij aizgājis tālu priekšā savas paaudzes peizažistiem. Tehnikas izpratne gluži impresionistiska, tikai trūka vēlāko impresionistu gaišuma un spilgtuma. *Jongkindu* uzskata par 19. g. s. labāko akvarelistu. Dzīvojot *Jongkinds* paliek plašākai publikai nepazīstams. Darbu traucē biežās alkoholisma un ārprāta lēkmes. Tomēr uz ainavas attīstību *Jongkinds* atstājis neizdzēšamu ietekmi. Par to liecina arī E. de Gonkurs, kad tas 1882. gadā rakstīja: „Viena lieta man uzkrīt; tā ir *Jongkinda* ietekme. Katra ainava, kurai patlaban kāda vērtība, vedama sakarā ar šo gleznotāju; no viņa tā patapina savas debesis, savu atmosferu, savas zemienes. Tas lec acīs...”

Ilgāku laiku Mone strādāja kopā ar oriģinālo meistaru Havrā 60-to gadu sākumā, pēc savas atgriešanās no Alžīras, kur viņš atkalpoja savu karaklausību. Šinī laikmetā, sadarbībā ar Budenu un *Jongkindu*, pilnīgi nobrieda Mone mākslinieciskā individualitāte. Kad 1863. gadā Mone pārcēlās uz Parīzi, tās pāris mācību darbnīcas, kurās tas pabija, vairs nespēja neko grozīt viņa mākslas izpratnē un nodomos, nedz arī ko dot, izņemot to, ka vienā no tām viņš sapazinās ar savu vēlāko mākslas un cīņas biedru — Pisaro, un otrā (pie Glēra) — ar *Renuaru*, *Sisleju* un *Bazilu*, kuri vēlāk atmirdzēja kā spožas zvaigznes pie impresionisma debesīm.

Interesanta ir beigu epizode Mone neilgai pabūšanai iecienītā klasicista Glēra darbnīcā. Par to pastāsta vēlāk pats Mone kādam intervējošam žurnalistam. „Es sastapu” — saka meistars — „pie Glēra *Renuaru*, *Sisleju* un *Bazilu*... Mēs zīmējām pēc kāda intere-



K. Mone: Sēna Aržantejā.



K. Mone. Upes skats.

santa modeļa. Glērs kritizēja manu darbu, teikdams: „Nav slikti, bet krūtis ir smagas, pleci pārāk vareni un kāja pārāk liela.” — „Es nevaru zīmēt citādi, nekā es redzu” — atteicu pabailīgi. Uz to viņš: „Prāksitels patapināja labākos elementus no simts trūcīgiem modeļiem, lai radītu meistardarbu. Kad darina kaut ko, jādomā pie antikas!” Tai pašā vakarā es pasaucu sāpus Sisleju, Renuaru un Bazilu un teicu tiem: „Bēgsim no šejienes. Šī vieta ir neveselīga: tanī trūkst godīguma.” — Tā izbeigusies visiem četriem apmācība pie Glēra. „Un labi mēs darijām” — piebilst Mone — „jo es nezinu, ka kāds, kas stiprs darbnīcas tematos, būtu ko labu paveicis.”

* *

*

Pirmās Mone gleznas parādas atklātībā 1865. g. Salonā. Tās bij divi jūrskatī, kam nepiegrieza vēl nekādu lielāku vērību, ja atskaita uzmundrinošo atsaukumi, kādu par tiem nodeva mākslas vēsturnieks Pols Mancs, tūdaļ nojauzdams, ka gleznotājam paredzama nākotne.

Tai pašā laikā Mone bij paveicis kādu grandiozu darbu ar nosaukumu „Déjeuner sur l'herbe”. Kā lasītājs atcerēsies, ar tāda paša nosaukuma gleznu priekš pāris gadiem bij nācis klajā Eduards Mane, kuram tā sagādāja lielu skandalu. Lai gan abas gleznas darinājuši avangarda gleznotāji, tomēr izšķirība starp abām liela. Mane savu darbu bij pagatavojis viscauri darbnīcā, kaut arī tai bij citāda plauka un gaišums nekā parastajiem darbnīcu darbiem. Mone turpretim visu galvenāko bij veicis klajā gaisā. Jau ar šo gleznu sākās viņa īpatnējā „peinture de plein-air”, kas vēlāk izveidojās par Mone glezniecības resp. impresionisma īsto pamatu. Visa glezna pilna pavasara gaisa un pavasara saules, kas jautri raida savus starus caur tikko salapotiem kokiem un piemīlīgi rotaļājas uz dāmu un kungu tērpiem, uz paklātnes, servises, uz svaigās zāles.

Plašā kompozīcija un neparastais gleznošanas veids radija lielu interesi mākslinieku aprindās. Kurbe, padzirdējis par Mone pasākumu, izsaucies: „Āre, tā tad ir kāds jauns cilvēks, kas glezno citas lietas nekā eņģeļus!” un devies uz Mone darbnīcu. Tā bij Mone pirmā iepazīšanās ar lielo realistu, kura darbus viņš augsti vērtēja un kurš kā cilvēks tam vēlāk vienmēr glabājās jaukā atmiņā.

Tomēr „Déjeuner sur l'herbe” palika neizstādīta. Pārlabojumi, kādus Mone, palaizdamies uz Kurbe norādījumiem, pie gleznas izdārija, viņu beidzot neapmierināja, un viņš atmeta lielajam audeklam ar roku. Tai vietā Mone rokas apgriezīenā, četrās dienās uzgleznoja savu pazīstamo „Dāma zaļā tērpā”, ko sūtīt uz 1866. g. Salonu. To pieņēma, un tā guva zināmus panākumus, vismaz pie mākslas cienītājiem ar brīvu aci. Tā, piem., Zola sakarā ar gleznu izteicās: „Lūk, kur temperaments, lūk, kur cilvēks einuku vidū! Paska-

niecību, pretēji tumšām darbnīcu gleznām, kuras aprija katru gaišāku krāsu. Un, lūk, taisni šis gaišums un ar to saistītā spožā un spilgtā krāsa bij tas, kas pie vecajiem radija īgnumu un sašutumu, bet pie jaunajiem, kā, piem., pie Kurbe un Mane, pa laikam skepsi un plecu raustīšanu. Vajadzēja pāriet ilgākam laikam, lai pie tumšas pieradusī acs salabtu ar Mone pasāktā plenerisma gaišumu. Grūti nācās ļaudīm un arī pašiem gleznotājiem saskatīt to optisko patiesību, ka stipra gaisma atņem toņiem krāsu un ka dabas skats, kas gleznots noslēgtā telpā, būs pavisam citāds formu un krāsu ziņā nekā dabas skats, kas gleznots zem klajām debesīm, klajā gaisā.

Bet pa to laiku plenerisma nelokamajam iniciatoram bij jāizbauda noniecinājumi un zobgalības nevien no „vecās mākslas slimnieku kopējiem”, lietojot šo rakstnieka Heismansa izteicienu, bet arī dažu labu reizi no avangarda māksliniekiem, kuriem pašiem savās pionieru gaitās bijis bieži jākaujas ar grūtībām, kas nāca no ļaužu neizpratnes un nevīžības.

Jo zīmīgi tas gadījās pie Mone jau minētās pirmās pilnīgi pleneristiskās gleznas „Sievietes dārzā”, kad noraidītam klajā gaisa gleznotājam bij jāpiedzīvo vēl lieku reizi smags pazemojums. Kādā dienā pat Koro, ieraudzījis logā šo gleznu, uzprasījis veikalniekam: „Sakiet, kādēļ jūs tādus smērējumus izliekat savā skatu logā?” Lai gan Diazs apmēram tai pašā laikā gleznu lieliski uzslavējis, tomēr Koro iznīcinošais spriedums sagādājis jaunajam meistaram smagus sirdsēstus, jo Mone, pretēji Renuaram, ļoti zemu vērtēja Diaza talantu, turpretim jūsmīgi apbrīvoja Koro (Marthe de Fels. „La Vie de Claude Monet”).

* *

*

Ar oficio Salonu Mone netika labākās attiecībās. Tanīs nedaudzās reizēs, kad viņš iedrošinājās tur nosūtīt savus darbus, Sa-



K. Mone. Lauku skats.

lona žurija vai nu tos noraidīja, vai novietoja tādā vietā, kur publikai tie kļuva nepieejami un palika nepamanīti. Beidzot meistars nolēma pilnīgi atteikties no mēģinājumiem caur Salonu popularizēt savu mākslu. Bet tai pašā laikā viņam, tāpat kā pārējiem avangarda māksliniekiem, pacēlās ļoti spiedošs jautājums par citādu „reprezentēšanās” veidu. Cerēt uz to, ka izdosies piespiest mākslas administrāciju atjaunot „Noraidīto Salonu” līdzās oficialajam Salonam, kā tas bij 1863. gadā, nebij vairs nekāda pamata.

Jaunajiem vienīgā izeja palika rīkoties tā, kā to bij darijuši Kurbe un Mane, t. i. sarīkot pilnīgi uz savu roku privātas izstādes. Jautājums, kā šķiet, bij jau izšķirts tūlīt pēc 1867. g. Salona, kurā nevien Mane un Mone, bet arī pārējie no grupas atrada priekšā

aizšautu bultu. Bazils rakstīja: „Mēs esam nolēmuši katru gadu noīrēt lielāku darbnīcu, kurā mēs izstādīsim savus darbus tik lielā skaitā, kā mums patiksies. Mēs uzaicināsim gleznotājus, kādi mums būs pa prātam, sūtīt gleznas. Kurbe, Koro, Diazs, Dobiņi un daudzi citi... ļoti apsveic mūsu ideju. Ar šiem ļaudīm un Mone, kas ir stiprāks par viņiem visiem, mēs esam droši par panākumiem. Jūs redzēsiet, ka par mums runās.”

No vēstules jauzams, ka Bazils runā kādas grupas vārdā. Un patiešām, šāda grupa ap to laiku bij ciešāki noorganizējusies. Tā sastādījās no jaunajiem māksliniekiem, kuriem gan nebija gluži vienādi mākslas ceļi, bet kuras vienoja izstumšana no oficiālā Salona, kā arī publikas un preses naidīgā izturēšanās. Ar vārdu sakot, tā sastāvēja no māksliniekiem, kuri mākslā meklēja jaunus ceļus, veidoja jaunu estetiku un tādēļ nokļuva ārpus oficiālās mākslas legalitātes robežām. Grupas sapulcēšanās vieta bija „Café Guerbois”, Avenue de Clichy. Te salasījās noteiktās nedēļas dienās grupas dalībnieki vai simpatizētāji, lai apspriestos, savstarpēji informētos un izdiskutētu dažādus jautājumus, zīmējoties uz mākslu un literatūru. Starp apmeklētājiem redzamākie bija: Mane, Mone, Dega, Renuars, Sislejs, Pisaro, Bazils, Gijomens, Sezans, Fanten-Laturs, Rafaelli. Ieradās arī literāti un rakstnieki, kas simpatizēja jaunaļiem mākslas centieniem, kā Diranti, Zola, Heismanss u. c. Centralā figura šai Gerbua grupā bija Eduards Mane, kurš pirmais nāca ar jaunās mākslas principiem, bij popularākais un personīgi izcilākais starp jaunaļiem, kā arī jau kopš 60-to gadu sākuma pazīstams plašākām aprindām, ja ne citādi, tad vismaz sakarā ar troksni, kādu sacēla jau no paša sākuma viņa māksla. Mane kā avangarda vadonis simbolizēts kādā Fanten-Latura 1870. g. darinātā gleznā „L'Atelier des Batignolles”, kurā „Olimpijas” meistars attēlots gleznojām, un ap viņu sagrupēti ievērojamākie jaunā virziena mākslinieki un rakstnieki, kā Bazils, Renuars, Mone, Zola u. c.

Taisnības labā gan jākonstatē, ka praksē Eduardam Mane šī vadoņa loma bieži būs apstrīdama. Mane līdz pat mūža beigām nezaudēja cerību iekarot Salonu un panākt oficiālu atzīšanu, protams, neatkāpjoties no saviem mākslas principiem un bez kompromisiem ar veco tradīciju. Tādēļ viņa izturēšanās pret „neatkarīgo” pasākumiem bieži bij svārstīga un pat noraidoša. Izmanams, ka Mane pa laikam baidījies, ka pārāk cieša saistīšanās ar šiem „neatkarīgajiem” varētu kaitēt viņa paša un viņa mākslas reputācijai, jo „neatkarīgie” taču tādēļ vien saucās par „neatkarīgajiem”, ka tie savā mākslā gribēja būt neatkarīgi no Salona un oficiālām prēmijām.

Tomēr lielākai daļai no Gerbua grupas māksliniekiem 60-to gadu beigās bij skaidrs, ka tai nav ko cerēt uz žurijas labvēlību un oficiālām atzīšanām, ka tai stāv priekšā ilgstošas grūtības, kurām būs jālaužas cauri, palaižoties vienīgi uz saviem spēkiem. To rāda arī augšā citētā Bazila vēstule, kurā izteikta grupas apņemšanās stāties uz privāto izstāžu ceļa. Taču šo ideju pieņemt bij daudz vieglāki nekā realizēt. Vispirms ceļā stājās materialais jautājums. Tad nāca franču un vācu karš 1870./71. g. Pašam nelaimīgajam Bazilam šīs idejas piepildīšanos nebij vairs lemts piedzīvot. Daudzsoļošo jauno un stalto mākslinieku nopļāva prūšu lode kādā kaujā jau pašā kara sākumā, tāpat kā kādu citu spējīgu gleznotāju — Reno.

* *

*

Zaudētais karš, Napoleona režīma likvidācija, komunas sacelšanās — visi šie satricinošie notikumi nevarēja neatstāt dezorganizējošas sekas uz jaunās mākslas veidošanos. Tie uz laiku izklīdināja māksliniekus un sarāva nodibinātās saites un sakarus. Bet no drupām drīzi vien izauga jauna dzīve. Un pēc normalu apstākļu iestāšanās dažs labs no izkaisītā avangarda māksliniekiem at-

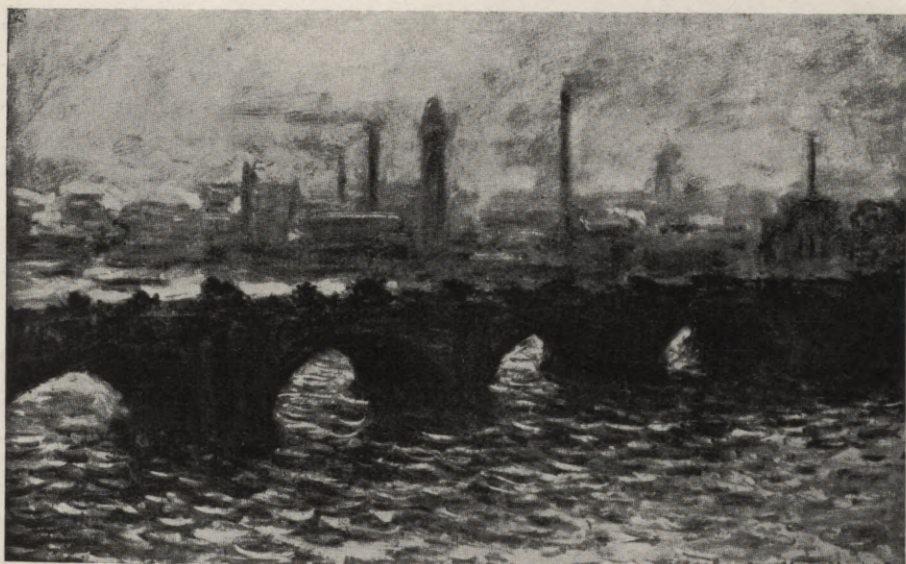
griezās Parīzē — pie šī neaizberamā mākslas avota — ar jauniem vērtīgiem piedzīvojumiem un novērojumiem.

Vispirms tas sakams par abiem vecākiem impresionistiem — Mone un Pisaro. Abi tie 1870. gadā apceļoja Holandi, iepazīdamies tuvāk ar turienes vecajiem meistariem un gleznodami melancholiskās dzirnavas, rosīgos kanaļus un krāšņos tulpju laukus. No Holandes tie pārcēlās uz Angliju un ilgāku laiku uzturējās Londonā. Te viņiem gadījās izdevība iepazīties ar ainavu veteranu no Barbizonas skolas — Dobīni, kurš prata novērtēt jaunās mākslas centienus un vēlāk impresionistiem bij visādi izpalīdzīgs. Turpat uz vietas viņš saveda kopā abus ceļotājus ar mākslas tirgotāju Diran-Rielu, kuram impresionisma vēsturē piekrita tik ārkārtīga komerciala loma. Paredzēdams impresionistu mākslas lielo nākotni, tālredzīgais komersants uzpirka viņu gleznas jau tad, kad tām nebij nekādu pircēju, paglābdams dažu labu neatzīto mākslinieku no bezizejas stāvokļa.

„Londonas apkārtnes gaisma un ainavas” — saka Marthe de Fels — „bij kā radītas, lai patiktu Klodam Mone. Sapņainā migla, kas ietin ļaudis un ēkas, piešķirdama visam rēgainu izskatu, bij pievilcīga jau ar savu grūto atveidošanu.”

Londonā Mone un Pisaro iepazīnās pirmo reizi ar impresionismam radniecīgo Ternera glezniecību. Būtu nevietā ierādīt Terneram pārāk lielu nozīmi Mone impresionistiskā evolūcijā. Tā jau puslīdz bij noslēgusies pirms Mone ierašanās Londonā. Kad impresionisma lielmeistaram kādreiz jautāts, kādā kārtā viņš kļuvis impresionists, atbilde skanējusi: „Es neesmu tāds *kļuvis*. Kamēr es atminos, es tāds vienmēr esmu bijis.” Impresionisms bij Mone gleznieciskā daba un oriģinalitate. Tomēr Ternera gleznas varēja pastiprināt tiklab Mone, kā arī Pisaro viņu uzsāktās mākslas gaitās.

Pēc atgriešanās no Londonas Mone apmetās uz dzīvi Aržantejā Parīzes tuvumā. Figuru gleznas, kas iezīmēja Mone gleznieciskās karjeras sākumus, viņš bij atmetis kopš „Sievietēm dārzā”



K. Mone. Temzas skats.

un turpmāk līdz pat mūža beigām nodevās gandrīz vai vienīgi ainavai. Tas, protams, nenozīmē, ka lielais ainavu meistars būtu pavisam izvairījies no dzīvām figurām. Tādas joprojām allaž nāk priekšā viņa ainavās (piem. bulvaru skatos), bet tām nav vairs patstāvīgas nozīmes; tās visā pilnībā pakļautas vispārīgai lauka, pilsētas vai jūras skata impresijai.

Aržantejā Mone, tāpat kā savā laikā Dobiņi, ierīkoja sev darbnīcu laivā ar kabīni vienā galā, lai ērtāki būtu pa Sēnu mainīt savas „pozīcijas” un gleznot vienmēr klajā gaisā — „en plein air”. Kādā skaistā Eduarda Mane gleznā attēlota šī oriģinālā darbnīca — laiva ar pašu Mone uz „klaja” sava „chevalet” priekšā gleznojām.

Ar šo Aržantejas periodu īstenībā Mone ievadīja lielo impresionistiskās ainavas laikmetu. Neskaitamās gleznās „straujais un brašais momentano efektu gleznotājs” — kā viņu nosauca Lekonts

— sniedza vēl nepieredzētu un necerētu gaismas īpašību un atmosferas stāvokļu analīzi. „Nekad vēl — saka Žefrua — panteistiskā poema nav rakstīta tik spēcīgā un aizraujošā veidā. Gaistošais brīdis aizturēts, bēdzīgās dzīves tīksme vēl zied. Mūžīgā matērija parādas, neorganiskie stāvokļi paceļas to patiesās būtībā, būtnes aizslīd kā gaismas stari, — un viss tas skatīts caur mainīgo atmosferas caurspīdību, caur gaisa žigļiem fenomeniem, viss gaismots un trīsošs zem telpā izplatītās gaismas viļņiem.”

Mone savās ainavās bij pirmā vietā gaismas un tās vizošo fenomenu gleznotājs. Viņš nebaidījās ne no visžilbinošākā saules spožuma, ne no visskarbākiem gaismas efektiem. Tādēļ viņš uzskatams drīzāk par luministu nekā par koloristu. Uz krāsu Mone skatījās kā uz gaismas efektu atdarināšanas līdzekli. Viņš bij pirmais, kas saskatīja, ka gaisma atņem toņiem krāsas, ka saules reflekss uz priekšmetiem tiecas, sava gaišuma dēļ, novest tos pie vieniņa bezkrāsaina gaišuma, kas ir prizmas krāsu apvienojums resp. gaisma. Tādēļ salīdzinot, piem., ar koloristisko Delakrua, Mone gleznas liksies bālas un bezkrāsainas.

Zīmējums pie Mone, kā arī pa lielākai daļai pie pārējiem impresionistiem, ir vienkāršots un summarisks. Tam pie impresionistu luministiskiem centieniem nav un nevar būt patstāvīgas nozīmes. Kādam mākslas rakstniekam, kas Mone darbnīcā meklējis zīmējumus, meistars vienkārši atbildējis: „Es nekad neesmu varējis zīmēt bez krāsas.”

Mone savās ainavās iet pāri sīkumiem, patur acīs galvenā kārtā lietu kopskatu un cenšas to atdarināt cik vien iespējams maz līnijām. Un jāsaka, ka vienīgi ar šādu saīsinātu, varētu teikt, steno-grafisku tehniku Mone varēja cerēt realizēt savā mākslā tos mērķus, kādus viņš bij spraudis: panākt bēdzīgā momenta impresijas pēc iespējas pilnīgu fiksāciju uz audekla.

* * *

Mone vienmēr ir centies bēgt no pilsētām un dzīvot uz laukiem — saka Moklers. Šīs tieksmes pie ainavista gluži saprotamas. Tam lauki un meži, upes un ezeri, kalni un ielejas allaž būs mīļāki par pilsētu mūriem un burzmu. Tomēr Mone lielajā darbā ļoti ievērojamu vietu līdzās lauku ainavām ieņem arī pilsētu skati, pie kam jāuzsver, ka neviens gleznotājs līdz tam nav spējis atdarināt pilsētas seju tik dzīvu un izteismīgu, ar visiem tās vaibstiem un grumbām. Minēsim tikai lieliskās bulvaru ainas ar daudzveidīgām kustībām, drūzmām un putekļiem; dzelzceļu staciju un peronu skatus ar kūpošām lokomotīvēm un piekvēpušo gaisu; lielās un ēnainās katedrales; plašās panoramas; ņudzošos laukumus. Visur te jo spilgti izpaužas Mone spēcīgais talants, ātri analizējošais un tikpat ātri kombinējošais skatiens, apbrīnojami paklausīga un veicīga ota.

Bet pār visām lietām Mone mīlēja jūru, pie kuras tas bij izaudzis un pie kuras tas bij atradis savu māksliniecisko aicinājumu. „Es gribētu vienmēr dzīvot — teica Mone — pie jūras vai uz jūras, un kad es nomirtu, es gribētu, lai mani apbedī bojā.”

Jūrskatiem veltīti pirmie meistara darbi, vēl no tiem laikiem, kad tas kopā ar Budenu un Jongkindu apstaigāja, pētīdami un novērodami Havras jūrmalu. Arī vēlāk Mone reižu reizēm atgriezās gleznošanas nolūkos iemīļotās Normandijas piekrastē. Kā stāsta meistara biografs Žefrua, viņš mēnešiem ilgi dzīvojis starp Normandijas zvejniekiem un jūrniekiem, cītīgi nodevies jūrskatu gleznošanai, vienmēr klajā gaisā, arī vētrās un negaisos. Kā gan arī citādi viņš būtu varējis tik nepārspējami atdarināt jūras trakojošo stichiju — vētras brāzmas un putojošo bangu triecienus pret akmeņiem un klintīm — kas vērojams daudzos viņa jūrskatos. Bet arī tad, kad jūra smējās, Mone bij viņas īstais jūsmīgais poets...

Mone nepiederēja pie tiem peizažistiem, kuriem ilgi nācās meklēt pēc pielāgota „motiva.” Viņš atrada, ka visi „motivi” ir labi, ka viss ir pietiekoši skaists, lai to gleznotu, attaisnodams savā pei-

zažista praksē Konstebla vārdus: „Es nekad nekā neglīta neesmu redzējis dabā.”

„Ja viņš būtu spiests — saka par lielo meistaru Žefrua — palikt līdz mūža beigām vienā un tai pašā vietā, tās pašas ainavas vai tās pašas būtnes priekšā, viņš nepārtrauktu ne uz mirkli savu darbu; viņš katru dienu atrastu jaunu izteiksmi ko atdarināt, viņš tādu atrastu katru stundu, katru minūti; un katru reizi šī pārejošā izteiksme būtu kopsavilkums, esamības pilnīgs veidojums.”

Lai cik pārspīlēti izliktos šie Mone jūsmīgā biogrāfa vārdi, tomēr jākonstatē, ka pats meistars savā praksē pierādījis lielā mērā to pareizību. Monē 80-to gadu vidū sev par dzīves vietu izvēlējās Živerni, kur tad arī uzturējās līdz mūža beigām. Drīzi pēc pārcelšanās uz turieni lielais peizažists uzsāka pavisam jauna veida studijas, kurām līdz tam vēl neviens peizažists nebij piegriezies. Šo studiju rezultātā nāca Mone slavenās „serijas” — gleznu virknes par vienu un to pašu tematu. Mone, gleznojot klajā gaisā, jau sen bij nācis pie slēdziena, ka priekšmetiem un visai ainavai nav patstāvīgas un neatkarīgas eksistences, ka tikai gaisma tos rada un piešķir tiem individualu esamību. No gleznotāja viedokļa tas pilnīgi saprotams, un jābrīnas tikai, ka līdz tam neviens gleznotājs nebij nācis uz šīm domām. Mone bij novērojis, ka viens un tas pats dabas skats radikāli grozas, skatoties pēc tā, vai to aplūko saulei lēcot, vai pusdienā, vai saulei norietot. Tagad viņš sāka vērot, ka tas top citāds stundu pēc stundas, ar katru palaistu laika sprīdi. Galu galā viņš nāca pie atziņas, ka vispār bez gaismas visas lietas nav it nekas, vismaz gleznotājam.

Tā lielajam gaismas meistaram radās ideja par „serijām”, kurās viens un tas pats dabas skats tiktu interpretēts pēc iespējas īsos dienas laika sprīžos. Uz rūpīgu studiju pamata vispirms Mone nāca klajā 1891. g. ar seriju „Meules”, kur viena un ta pati siena kaudze ar apkārtējo lauskatu apdarīta 15 dažādos efektos. Gadu vēlāk parādījās „Peupliers”, kur tādā pašā gaismas efektu serijā rā-

dīta ainava ar papelēm. Vēl pēc gada (1893. g.) Mone laiž klajā Ruanas katedrales seriju; tad nāk „Londonas tilti”, „Venecijas” svīta, beidzot „Les Nymphéas” — laiksnes (ūdens līlijas), pie kurām meistars atgriežas dažādos periodos līdz mūža beigām.

Ar šīm „serijām” noslēdzas lielā meistara mūža darbs. Tām pārmests zinams doktrinārisms, zinama sistematizācija, kura gan veselīga un nepieciešama zinātnei, bet bieži kaitē mākslai, kas taču galu galā balstas ne tik daudz uz loģiskas pārlikas un prāta analīzes, kā uz tiešās inspirācijas un ģenialas izjūtas. Ir Mone cienītāji, kuri skaita periodu 1870.—1890. g. par skaistāko Mone darbā, jo tad lielā impresionista māksla bijusi spontanāka un brīvāka, turpretim kopš 1890. g. resp. kopš „serijām” tanī ņēmusi virsroku ja ne gluži teorija, tad katrā ziņā zinama maniere ar „formulas” iezīmi. „Man — saka R. Re (Rey) — šis periods nav vairs impresionisms. Tas rāda impresionisma atslīdi. Tas rāda „formulu”. Un, lūk, raksturīgākais pie karojošā impresionisma — pretēji šim triumfējošam impresionismam — bij taisni viņa lepna formula noraidījums.” Nav noliedzams, ka šie apgalvojumi lielā mērā dibināti. Tikai gleznotājs ar Mone aci varēja riskēt tādu lietu, kā šīs „serijas.” Pie katra cita tās būtu izvērtušās par garlaicīgu, vienmuļīgu un nebaudamu viena un tā paša skata svītu. Bet no otras puses jāsaprot, ka šinīs „serijās” izpaudās impresionisma pilnīgi loģiski centieni un viņa piepilda, par cik impresionisms izgāja uz momentānas impresijas fiksāciju un par cik tam par galvenāko, pat var teikt vienīgo objektu kļuva gaisma ar tās pārvērtībām un variācijām. Ar savām „Les Meules”, „Les Peupliers”, „Les Cathédrales” u. t. t. Mone it kā gribēja rādīt, ka nav svarīgi ne sižets, ne formas, ne pat visa ainava, ka vienīgā realā lieta ir gaisma, kura ir visu varena, visu radoša, visu atjaunojoša — mūžīgi mainīga un visu mainošā. Un no šī viedokļa skatoties, jāatzīst, ka visā glezniecības vēsturē nav darbu, kuri būtu pielīdzināmi šīm gaismas „serijām”. Tādēļ it īpaši uz Mone būtu attiecināmi vārdi, kurus savā laikā

Reskins teica par Turneru: „Viņš atnāca un atzīmogoja gaismas durvis.”

* *

*

Bet Mone un citi gaismas gleznotāji, kuri „atzīmogoja gaismas durvis”, nespēja pieradināt uz reizi ļaudis pie šīs gaismas, kas pārāk grieza acīs. Tādēļ nav arī nekāds brīnums, ka impresionistiem ilgi nebij nekādu panākumu. Pavisam otrādi, tos uzskatīja vienkārši par maniakiem, nemākuļiem un komunariem, kas sprauduši sev par mērķi graut pastāvošās mākslas pamatus. Bij jau arī taisnība, ka ar impresionismu šie „pastāvošās mākslas pamati” tika stiprā mērā dragāti. Tikai ļaudis neredzēja, ka šie dragātāji nav nekādi nemākuļi, bet gan ar lielu prasmi un veicību liek pamatus mākslas atjaunošanai.

No oficialajām izstādēm impresionistus jau no paša sākuma izstūma. Daži no tiem, kā piem. Mone, saprata, ka jāatmet veltīgās pūles lauzties oficialā Salona durvīs. Bet citi, kā piem. Renuars, gadiem ilgi piesūtīja savus darbus ar visniecīgākiem panākumiem Salona žurijai.

Ar privatām izstādēm arī negribēja ilgi veikties. Un kad beidzot tāda pirmo reizi saorganizējās 1874. gadā, vienīgais rezultats bija grandioza caurkrišana. Arī turpmākām izstādēm — 1876., 1877. un 1879. g. g. — bij gluži tāds pats liktenis. Izsmieklam, zobgalībām, visprastākā veida apvainojumiem un noniecinājumiem nebij nekādu robežu. No visa tā bij jācieš bez izņēmuma visiem šo izstāžu dalībniekiem, bet it īpaši tika piemeklēts Mone, kuru uzskatīja par visas „nelaimes galvenāko vaininieku”. Bez šaubām tādēļ, ka Mone patiešām bij visa impresionisma sirds un dvēsele, viņa izcilākais meistars un iedvesmotājs. „Sevišķi viņš (t. i. Mone) — saka Žefrua — tika apšaudīts neglītiem jokiem, pataisīts par mērķi avīžu asprātībām. Ja bija runa par viņu, vieglā jokošanās pārvērtās neval-

damās dusmās. Varēja domāt, ka ārprāta niknums apmāja acis tiem, kas aplūkoja viņa audeklus, lika trīcēt rokai tiem, kas ķērās pie viņa kritikas. Nekad ne pret vienu nav raidīti tik netaisni spriedumi, tik ļauni apzīmējumi."

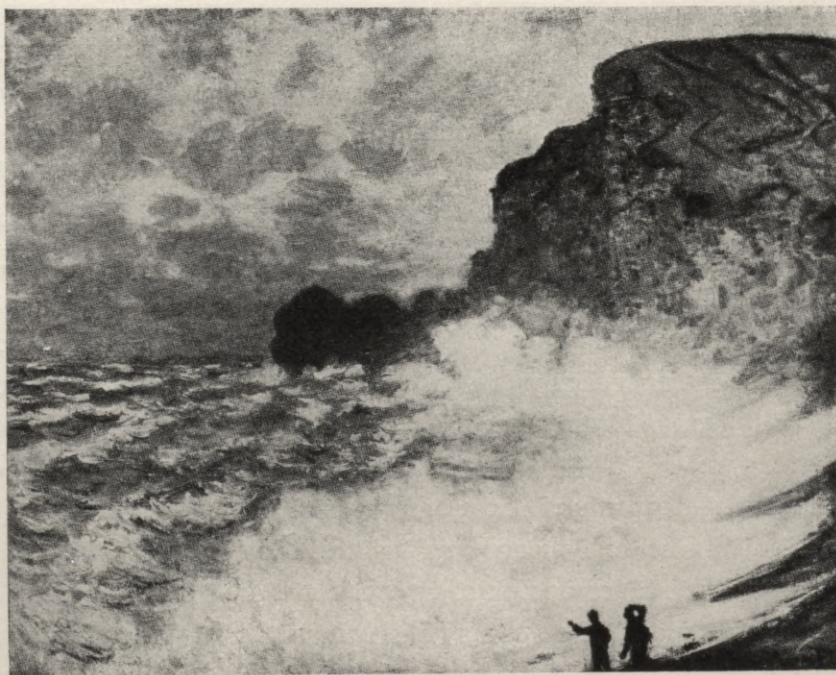
Ja palasas laikrakstu kritikas par pirmajām impresionistu izstādēm 70-tos gados, tad patiešām jābrīnas par to aklo naidu un stulbo fanatismu, kas plūda straumēm tik rāmā un mierīgā lietā, kāda pēc savas būtības ir māksla. Bet tas jau vecs fakts, un 19. g. s. vēsture to daudzkārt pierādījusi, ka šinīs klusajos ūdeņos mēdz pa laikam plosīties visniknākās vētras. Tas notiek tad, kad tur ieplūst jaunas un svaigas strāvas... No visām jaunajām strāvām 19. g. s. glezniecībā nevienai nav klājies tik grūti kā impresionismam. Nevienai nav nācies tik ilgi un sīksti cīnīties par savu eksistences tiesību. Nevienai nav bijis jāiztur tik nikni uzbrukumi. Un raksturīgi! Uzbrukumi vērsās nevis pret impresionisma vājajām pusēm — kādas tam neapšaubami bij, kā visam šai nepilnību pasaulē — bet gan pret to pozitīvo un paliekošo, ar ko impresionismam bij lemts apaugļot visu turpmāko glezniecību. Uzbrukumi bij absolūti un „sans gêne", bet draugu un labvēļu — tikai retais.

Tiesa gan, vēlāk, ap 70-to gadu beigām, ap atstumtajiem grupējās neliels piekritēju pulciņš, kuri sprauda sev par mērķi izskaidrot un popularizēt jauno virzienu, kā arī aizstāvēt literāri to pret nedibinātiem un nejēdzīgiem, bieži pat negodīgiem kritikas izlēcieniem, kas nāca no visām pusēm. Starp tiem kā pazīstamākie atzīmējami: Zola, Dode, Diranti, Berti, Kastaņari, Dire, izdevējs Šarpantje, Klemanso un vēlāk — Oktavs Mirbo, Žefrua, Lekonts. Taču ar šīm nedaudzām izpratnes un sajēgas balsīm nepietika, lai pasargātu impresionismu no nobļaušanas uz ilgāku laiku.

Protams, ka šādos apstākļos impresionistiem bij maz izredžu sadabūt savām gleznām pircējus, kas samaksātu pieklājīgāku cenu. Bieži darbi bij jāpārdod par smiekla naudu un arī tad ar lielām grūtībām. Tas šiem māksliniekiem bij totiesu jo bēdīgāki, ka tie, izņē-

mot dažus, kā piem. Mane un Dega, bij pa lielākai daļai trūcīgi ļaudis.

Arī Klods Mone nodzīvo ilgus gadus lielā nabadzībā, nobļauts, nozākāts un atstumts. Stāsta, ka kādu laiku viņš kopā ar Renuaru bijis spiests mitināties no kāda kartupeļu lauciņa, kuru kopā apstādījuši un apkopuši. Tomēr, neraugoties uz visām dzīves grūtībām, Mone, tāpat kā viņa koleģi, palika uzticīgs savai mākslai, neieļaudamies nekādos kompromisos, nekādos kārdinājumos. „Brīva dzīve, brīva māksla brīvā dabā” — tāda bij viņa devīze. „Pat visgrūtākos brīžos — saka Žefrua — viņš paturēja vislielāko dvēseles stoicismu, visticīgāko gribu. Ne vienu vienīgu reizi viņam neradās doma piekrist kādai piekāpībai, mīkstināt savu glezniecības veidu, novērojumus stingrību un gaismas reiboni, ko viņam pārmeta kā kļūmes.”



K. Mone. Viļņaina jūra.



K. Mone. Peldvieta.

Stiprā paļāvībā uz savas mākslas galīgu uzvaru Mone ar lielu izzutību un aukstasinību panesa nevien 70-to gadu neveiksmes pirmajās kopizstādēs ar citiem impresionistiem, bet arī pilnīgo fiasko pirmajā savu kopdarbu izstādē 1880. gadā. Arī tad vēl Mone un impresionisma laiks nebij pienācis. Bet tas tuvojās. Gauži lēnām — tas tiesa — bet nemitīgi. Jau 1883. gadā, kad Mone izstādīja 56 gleznas pie Diran-Riela — kā atzīmē Dire savā grāmatā par impresionistiem — varēja konstatēt, ka *pilnīga* nicinājuma laikmets bij pagājis. Radās apmeklētāji, kuri vairs nesmējās, kuri atrada zināmas kvalitātes gleznās, lasījās jauni piekritēji, galvenā kārtā no jaunu ļaužu aprindām, kuras bij izaugušas ārā no vecajiem aizspriedumiem un sāka pierast pie jaunās mākslas skatiena. Pamazām grozījās arī tonis aprindās, kur par viņu runāja, un presē, kur par viņu rakstīja. Šīs pārmaiņas norisinās laikmetā starp 1884. g. un 1887. g., kad Mone piedalījās starptautiskajās mākslas izstādēs Parīzē.

Kad 1889. gadā Mone un tēlnieks Rodens sarīkoja kopēju izstādi, kurā lielais impresionists bij reprezentēts ar 145 darbiem,

sākot no 1864. g., nevarēja būt vairs nekādu šaubu, ka laikmets beidzot bij apsviedies par labu tik ilgi neatzītajam meistaram. Tā bij Mone pirmā uzvara pēc 25 gadu ilgā, nepagurstošā darba. Ar to viņam izbeidzās garais trūkuma un noniecināšanas periods un pašķīrās ceļš panākumiem. Tiesa gan, viņu joprojām vēl plašākās aprindās uzskatīja par īpatni, bet par respektu iedvesošu īpatni, par jaunu ceļu laužēju, kura ģenialā personība vairs nav apstrīdama.

Mone uzvara 90-to gadu sākumā bij arī visa impresionisma uzvara. Tas, protams, nenozīmēja, ka impresionismam vairs nebūtu ienaidnieku. Tādi tam bij joprojām lielā skaitā un jo nikni. Bet tas nebij vairs nobļaujams. Tam nevarēja vairs paiet garām ar uzvilktu degunu. Uz priekšu ar to bij jāskaitas katram, kas gribēja nodarboties ar glezniecību un nevēlējās dzīvā pasaulē būt par rēgu no miroņu valstības.

Kad Mone 1926. gadā mira 86 gadu vecumā, glezniecība bij jau pārdzīvojusi impresionisma laikmetu; bij radušies mākslā jauni centieni, jaunas problemas, jauni virzieni — jo nekas nestāv uz vietas pasaulē. Un tomēr vecais impresionisma patriarhs vēl uz miršanas gultas varēja palikt tai lepnajā apziņā, ka neviens no jaunajiem virzieniem nav varējis atteikties no impresionisma jaunieguvumiem.

Tāpat kā Kurbe savā laikā, arī Mone noraidīja Goda Leģiona krustu, kuru tam uz mūža beigām, kad viņa slava skanēja visā mākslas pasaulē, valsts piedāvāja. Vispirms Mone nebij tas vīrs, kuru kārdināja oficiālie godinājumi. Bez tam jādoma, ka Mone ieskatīja arī, ka viņš šo krustu nav pelnījis... Jo patiešām Francijas valsts no viņa nebij nopirkusi, pēc Moklera konstatējuma, ne vienu vienīgu darbu, ne arī griezies pie viņa ar kādu pasūtījumu. Ja valsts muzejos bij redzami viņa darbi, tad par to bij jāpateicas vienīgi dāvinātājiem. Īsi pirms nāves Mone varēja atļauties sev to prieku — pašam apbalvot viņam tik skopo un neatzinīgo valsti, uzdāvinot tai savu skaisto laikšņu („Nymphéas”) seriju, kas tagad lepni izstādīta Tiljeri Oranžerijā.

X. PĀRĒJIE IMPRESIONISTI

V isi labākie gleznotāji 19. g. s. pēdējā ceturksnī nāca no impresionistu grupas vai vismaz stāvēja šādos vai tādos sakaros ar šo ievērojamo grupu, kuras priekšgalā gāja kopš Mane nāves (1883. g.) Klods Mone. Bet būtu aplami iedomāties, ka pārējie impresionisti bijuši tikai Mone atkārtojumi. Galveno impresionistu darbi rāda, ka katram no tiem bijušas savas stingri izteiktas īpatnības, kas tos vairāk vai mazāk atšķir nevien no Mone, bet arī vienu no otra. Katram no tiem lielajā impresionisma glezniecībā bijusi sava speciala misija, sava īpatnēja tehnika, sava dziļi personīga uztvere un skatiens.

No vistuvākiem Klodam Mone minēsim vispirms *Kamilu Pisaro* (1830.—1903.).

Pisaro bij 10 gadus vecāks par Mone un uzstājās kā puslīdz nogatavojies gleznotājs (gan ne impresionisma nozīmē) jau tad, kad Mone vēl bij mācekļa gados. Pisaro dzimis vienā no Antiļu salām — Sen-Tomā, jauktā ģimenē. Viņa māte bij kreoliete, tēvs Francijā naturalizējies Portugales ebrējs. Tēvs, pēc nodarbošanās tirgonis, sirdīgi pretojās dēla nodomiem kļūt par gleznotāju, spiezdams to uz tirdzniecisku karjeru. Tāpat kā Mone, ap kuru arī cīnijās Hermejs un Apollons, Pisaro ar lielām grūtībām un neatlaidību izkaroja sev vaļu sekot savām mākslinieciskām tieksmēm.

Pēc tam, kad Pisaro jau kā skolnieks bij pavadījis vairākus gadus kādā Parīzes institūtā, kur vairāk bij nodarbojies ar zīmēšanu nekā ar pārējām mācībām, viņš 1855. gadā atgriežas Francijā un apmetas tur uz pastāvīgu dzīvi, lai nodotos pilnīgi glezniecībai. Pie gleznošanas skolotājiem pavadītais laiks bij īss. Pisaro mācas vairāk uz savu roku — no iemīļotiem meistariem muzejos un ārpus tiem. Tai laikā jaunos gleznotājus, kuriem bij dārga pati māksla



K. Pisaro. Parīzes operas prospekts.

un nevis ar to gūtā karjera, Parīzē pievilka sevišķi divi meistari — Koro un Kurbe. Pirmais no tiem gleznoja savas dabas inspirotās ainavas klusībā, ļoti savdabīgi un individuāli, šauru māksliniecisku aprindu saprasts un novērtēts, otrais skaļi un, tā sakot, atlocītiem elkoņiem cīnījās pret klasicismu un romantismu par naturalismu resp. realismu.

Abi minētie meistari — it īpaši Koro — valdzināja iesācēju Pisaro ar savu nemāksloto, no konvencijām brīvo glezniecību, kura izgāja vienīgi no personīgiem dabas novērojumiem. Tā saskanēja ar paša Pisaro mākslas izpratni. „Pār visām lietām neaizmirstiet

zīmēt labi daudz kokospalmu pēc dabas'' — tā jauneklīm Pisaro bij licis aiz auss instituta zīmēšanas skolotājs, kad tas atgriezās pēc pabeigtām mācībām no Parizes uz Sen-Toma. Pisaro šo atgādinājumu cītīgi bij pildījis, un ne tikai zīmējoties uz kokospalmām vien.

Pirmo reizi Pisaro parādījās atklātībā 1859. g. Salonā ar kādu ainavu no Parizes apkārtnes. Pēc tam līdz 1866. gadam turpinājās rosīga ainavu gleznošana no dažādām vietām ap Parizi. Pa daļai tās Salona žūrija pieņem, pa daļai noraida. Visas šīs ainavas gleznotas Koro un Kurbe ietekmē. Tās ieturētas vienkāršos, patumšos toņos, kuros valdošais ir stingrs zaļais, okera brūnais un drūmi pelēkais. Pēc Kurbe parauga viņš glezno plašiem otas trie-



K. Pisaro. Siena grābējas.

pieniem, neatsacīdamies arī pie reizes no paletes naža pielietošanas. To varētu apzīmēt par tumšo periodu Pisaro glezniecībā.

Ap 1866. gadu Piraso nāk sakaros ar jaunajiem gleznotājiem, kuri pulcējas kafejnīcā „Gerbua” un no kuriem izauga vēlākā impresionistu grupa, ar Mane, Mone, Sisleju, Renuaru un Bazilu; ar Gijomenu un Sezanu Pisaro bij sapazinies jau agrāk, strādādams kādā kopējā darbnīcā (l'atelier Suisse).

Tai laikā starp jaunajiem gleznotājiem vispopulārākais un iecienītākais meistars bij Eduards Mane. Tāpat kā Mone sākotnē, arī Pisaro, pateicoties „Olimpijas” meistaram, atrada īsto ceļu uz gaismu.

Pēc apmešanās Luvesjenā, Parīzes apkārtnē (1868. g.) Pisaro palette top arvien gaišāka. Ainavas it kā noskaidrojas, top jautrākas; vecā gaismas un ēnu pretstatu („repusuaru”) metode izzūd. Šis gaišošanās process turpinās līdz 1870. gadam, kad izceļas karš. Luvesjenā apmetas prūši. Pisaro spiests no turienes izvākties, atstājot prūšu okupētā namā ap 200 gleznu, kas pēdējos gados darinātas. Tās visas aiziet bojā. Ar to arī izskaidrojams, ka no Pisaro pirmskara darbiem sastopami tikai reti eksemplari.

Pa kara laiku Pisaro kopā ar Mone uzturējās dažus mēnešus Londonā, kur iepazinās ar angļu mākslu, sevišķi ar peizažistiem — Konsteblu un Turneru. Par šo studiju nozīmi pie vēlākā impresionisma izveidošanās mums jau bij runa citā vietā.

Pēc atgriešanās no Londonas Pisaro apmetās Pontuazā, kur palika 10 gadus, no 1872. līdz 1882. gadam. Te kādu laiku viņš strādā kopā ar Sezanu. Daudz runāts par Sezana ietekmi uz Pisaro šai laikmetā. Bez šaubām lielais kolorists būs līdzējis pacelt Pisaro paletes intensitāti. Bet ir iemesls domāt, ka ietekme būs bijusi abpusīga. Ja Sezans, kurš līdz tam gleznoja tikai darbnīcā, ap šo laiku sāka piegriezties plenerismam, tad droši vien par ierosinātāju tam būs Pisaro, kurš šai laikā jau bij noteikts klajā gaisa gleznotājs.



K. Pisaro. Ziemas skats.

Pontuazā Pisaro izveidojās par tipisku ainavu un lauku dzīves gleznotāju impresionisma garā. Viņa ainavas ir vienkārši, bet īsti laukskati, ar nemākslotu uztveri un spēcīgu apdari. Pisaro nedzinās pēc komplicētiem motīviem: augļu kokiem apstādīta nogāze, lauks darbā, ražas novākšana, zāļainas ganības, sādža ar vecīgām mājēlēm un neuzpostiem sakņu dārziem, kāds upes līcītis bez sevišķa krāšņuma, kāds ceļa pagrieziens ar noputējušiem ceļmalas kokiem — ar to pietika šim nepretenciozajam gleznotājam, lai stātos pie darba.

Starp citiem impresionisma peizažistiem Pisaro ieņem izcilu vietu tai ziņā, ka viņš mīlēja gleznot nevien lauku ainavu, bet arī

lauku figuras — lauku ļaudis, pa lielākai daļai viņu darbos un gaitās. Šai ziņā Pisaro uzskatams par tiešu pēcnācēju lielajam zemnieku gleznotājam Mile, kura ietekme uz Pisaro nav noliedzama. Tomēr ir liela izšķirība starp abiem laucinieku gleznotājiem. Nerunāsim par tīri glezniecisko pusi. Te izšķirība starp vecās skolas meistaru un impresionistu pati par sevi saprotama. Atzīmēsim tikai izšķirību pašā temata uztverē. Mile skatījās uz savu zemnieku epikas perspektīvā, radija tam grandiozu stilu, kas, kā redzējām, kļuva par piedauzības akmeni pilsētas kritiķiem. Pisaro saskaņā ar vispārīgo impresionisma viedokli piegāja saviem lauku darba ļaudīm bez epikas un patosa, bez nolūka celt tos uz postamenta. Pisaro laucinieki ir naturali darba ļaudis, kādi viņi ir pelēkajā ikdienībā, savā nepievilcīgā, nepuškotā aspektā. Tādēļ dzīves patiesības te vairāk.

Pisaro piedalas visās impresionistu izstādēs, sākot ar pirmo 1874. gadā un beidzot ar pēdējo 1886. gadā. Šīs izstādes viņam palika vienīgā publikācijas vieta, jo, tāpat kā pārējiem impresionistiem, arī viņam Salona durvis noslēdzās. Bet šinīs izstādēs Pisaro šķina tikpat maz lauru kā viņa koleģi. Pat vēl mazāk. Ar savām lauku gleznām, kuras jau sižetu ziņā publika uzskatīja par sevišķi trivialām un atbaidīgām, Pisaro saņēma īpaši lielu nicināšanu.

Mākslinieka materialais stāvoklis laikmetā, kad tas pārcēlās uz Eranji 1883. gadā, bij ārkārtīgi grūts. Pircēju maz. Privatie līdzekļiniecīgi. Ar lielu trūkumu kaujoties, Pisaro sitās cauri ar savu lielo ģimeni. Tas vilkās gadiem ilgi. Tikai pēc kopdarbu izstādes 1892. gadā, kad impresionisma zvaigzne bij uzlēkusi, apstākļi grozījās un mākslinieka eksistence nodrošinājās.

Bet ap to pašu laiku māksliniekam piesitās chroniska acu kaite, kas neļāva tam strādāt klajā gaisā. Pisaro pārceļas uz Parizi un, pārējot no viena dzīvokļa uz otru, pa logu glezno pilsētas skatus. Tā rodas viņa pazīstamās gleznas — „La place du Théâtre français”, „L'avenue de l'Opéra”, „Le Pont-Neuf”. Viņš apceļo arī citas Fran-

cijas pilsētas — Havru, Ruanu, Diepu — meklējams gleznām motivus pa logiem. Arī šie pilsētu skati darināti ar lielu meistarību. Te redzamas dzīvības un kustību pilnas ostu ainas, ņudzoši bulvari un tilti, imponanti namu masivi. Technika top arvien virtuozāka. Biezie toņi izzūd un to vietā stājas smalka caurspīdīga krāsviela. Uz mūža beigām Pisaro meistarība nevien neatslāba, bet arvien vēl papildinājās. Viņa darba gaitā var izsekot visas impresionisma tehnikas fazes. Tehnikas ziņā Pisaro visu mūžu bij meklētājs gars. Palikt sastingušam uz viena punkta nebij viņa dabā. Kad parādījās 80-to gadu vidū neoimpresionisma tehnika, arī tanī viņš izmēģinājās, cerēdams ar tās palīdzību panākt toņu vērtību labāku sadalīšanu un lielāku gaismas izteiksmi. Tomēr neoimpresionistiskā „krāsu ģeometrija” un stindzīgā metode neiederēja viņa gleznieciskā temperamentā, un viņš to atmeta.

Kas attiecas uz vietu, kādu Pisaro ieņem impresionistiskā glezniecībā, tad jāsaka, ka tas būtu ierindojams starp Mone, kas reprezentē impresionisma koncepciju vistīrākā veidā, un Renuaru, kas vairāk vai mazāk no tās attālinas. Liekas, ka Pisaro nekad nav gribējis upurēt gleznas konstruktīvo uzbūvi pārejošiem gaismas efektiem, kuri nāk kā dekompozīcijas elementi. Salīdzinot ar Mone, viņa gleznām ir stiprāka, solidāka struktūra, bet trūkst lielā gaismas meistara jautrās rotaļīgās poezijas. Pisaro ir prozaiskāks, praktiskāks. Viņš neaizrāvās no gaismas efektiem, bet centās tos kopā ar pārējiem ainavas elementiem pakļaut savas radošās domas ritmam.

* *

*

Alfrēds Sislejs (1839.—1899.) ir trešais lielais meistars, kas aizvien nāks prātā, kad runa būs par impresionistisko ainavu. Dzimis Parīzē, angļu ģimenē, Sislejs vēlāk gandrīz pilnīgi pārfranciskojās. Viņa tēvs bij bagāts tirgotājs, kas centās saviem bēr-

niem dot solidu izglītību. Alfrēds bij nodomāts tirdznieciskai karjerai. Bet atkārtojās tas pats, kas ar Mone un Pisaro — Alfrēds izrādījās šādai karjerai pilnīgi nepiemērots. Jaunajam cilvēkam prāts nesās nevis uz cenu rādītājiem un procentu aplēsēm, bet uz glezniecību. Tā kā tēvs ne sevišķi pretojās dēla mākslinieciskām dziņām, tad 1862. gadā Alfrēds Sislejs iestājās Glēra darbnīcā, kur sastapās ar Mone, Renuaru un Bazilu.

Dire apgalvo, ka Sislejs sākumā nav domājis padarīt glezniecību par savu arodu, bet skatījies uz to drīzāk kā uz tīkamu laika kavēkli, tā sakot, „pour son bon plaisir“, kā tas mēdz būt pie bagātiem, bet intelligentiem ļaudīm dzīves garlaicībā. Tādēļ Sislejs sākumā nebij diez cik produktīvs, salīdzinot ar Mone un Pisaro, kuriem no savas otas bij jau no sākta gala jādzīvo.

Bet apstākļi kopš 1870. gada grozījās Sislejam par ļaunu. Karš tēva veikalam nesa lielus zaudējumus un beidzot noveda to līdz galīgam bankrotam. Sislejs pēkšņi kļuva tikpat nabags kā Mone un Pisaro un bij spiests piegriezties glezniecībai nevien kā sirds lietai, bet arī kā eksistences līdzeklim sev pašam un ģimenei.

Kā gleznotājs Sislejs parādas pirmo reizi atklātībā 1866. g. Salonā. Arī pāris gadus vēlāk tur redzamas Sisleja ainavas. Pirmās mākslinieka gleznas darinātas Koro vai Kurbe garā. Arī Dobiņi ietekme izmanama. Tie ir meistari, kuri pēc Sislejas vārdiem „dabu mīlējuši un stipri izjutuši“.

Pēc 1870. g. par Sisleja skolotājiem top Mone un Pisaro. It īpaši pirmais. Daži no Sisleja impresionistiskās sākotnes darbiem tik līdzīgi Mone darbiem, ka tos grūti izšķirt. Arī vēlāk no visiem impresionisma peizažistiem Sislejs stāv vistuvāk Klodam Mone. Lieta, protams, negrozas ap pakal darinājumu vai vienkāršu kopēšanu, bet gan ap kopējiem pamatprincipiem un analogisku glezniecisku izjūtu. Neraugoties uz visu līdzību, katram paliek savas īpatnības, savs personīgs skatiens, sava krāsu valoda.



A. Sislejs. Ainava.

Sislejs daudz ražojis. Viņa darbs vienmēr norisinājies Parīzes apkārtnē, atskaitot divas īslaicīgas uzturēšanās Anglijā, kur viņš gleznoja Temzas skatus pie Londonas un Hampton-Court. Pārējās viņa ainavas nāk no Luvesjenas, Sevras, Buživalas, Marli, Medonas, Sen-Žermenas un beidzot no More, kur mākslinieks pavadīja dzīves pēdējo cēlienu un nomira.

Viņš gleznoja Sēnas un Luaras un citu upju dzidros ūdeņus, viņu krastus ar krāšņi lapotiem kokiem, ziedošā pavasara un svelmīgās vasaras skatus. Bet arī ziemas ainas ar skaisti sarmotiem koku zariem, spilgtiem sniega vizuļiem, mirdzošiem ledus kristalli, Sislejs prata attēlot kā reti kāds. Kas raksturo viņa ainavas un piešķir tām īpatnēju pievilcību, ir klusais dzīves prieks un

smaidošā dabas mīla, kas tanīs izpaužas. Tās gleznotas ar īstu lirisku izjūtu un pēc savas poetiskās noskaņas stāv tuvu maigajai dabas poezijai Koro — Sisleja iemīļotā meistara — darbos.

Salonā Sisleja gleznas pēdējo reizi parādījās 1870. gadā. Kopš tā laika viņš savus gleznotāja likteņus saistīja ar pārējiem impresionistiem un izstādījās vienīgi viņu sarīkotās izstādēs. Šinīs izstādēs publika uzskatīja Sisleju par vienu no negantākiem monstriem. Sevišķi tā uzbudinājās par viņa specifiskajām kolorita īpašībām, par viņa violetajiem toņiem, par rožaini-violetu saules gaismu, ko vienkārši kvalificēja kā nekaunīgu izaicinājumu godīgam izstādes apmeklētājam, kas pie tam vēl par ieeju samaksājis savu artavu.

Ja jau gandrīz visiem impresionistiem materialā ziņā klājās ārkārtīgi grūti, tad it īpaši tas sakams par Sisleju. Sezans vēl varēja dzīvot no tēva atbalsta; Renuars sitās šā tā cauri ar portretiem; Mone un Pisaro ar laiku bij iekarojuši paretas pircēju aprindas, un viņu darbi nekrita zem 100 frankiem gabalā. Bet Sislejs, kas nāca kā pastarītis, nokļuva tādā spraugā, ka bij spiests pārdot savus audeklus par 25—30 frankiem. Aizkustinoša ir viņa griešanās pie Dire, lai tas sameklē kādu kapitalistu, kas būtu ar mieru par 3000 fr. nopirkt viņa 30 audeklus, pēc izvēles. Tāds tomēr neradās...

Labi, ka šādos apstākļos pagadījās kāds labdaris, kā piem. lāga vīrs Mire, kas nevien gleznoja un rakstīja romanus, bet arī turēja restorānu, kur zināmas mākslinieku aprindas grūtās dienās varēja pusdienot vai nu uz labākas nākotnes rēķina, vai — kas bij realāks — par zināmu pusdienu skaitu atstājot kādu gleznu. Tā Mire radās solida jaunās mākslas kolekcija. Bez viņa — saka apstākļu pazinēji — diezin vai Sislejs ar savu ģimeni vienu laiku būtu katru dienu paēdis...

Bet tie paši apstākļu pazinēji apgalvo, ka, neraugoties uz visu klūmīgo stāvokli, Sislejs vienmēr bijis apmierināts un gleznojis ar



A. Sislejs. Plūdu skats.

priecīgu prātu, neatkāpdamies ne par matu no savas mākslas un nemēģinādams pielabināties publikas gaumei, kamēr 1899. gadā nāve no vēža kaites neizrāva otu no raženā mākslinieka rokas.

Oficialā Salona durvis Sislejam palika līdz mūža beigām slēgtas. Impresionistu privatās izstādes arī bij izbeigušās 80-to gadu vidū. Bet 1890. gadā no oficalā Salona atšķēlās kāda iespaidīga, progresīvāka mākslinieku grupa, kura nodibināja „Société nationale des Beaux arts” un radija otro Salonu. Un, lūk, šai Salonā Sislejs bij mīļš viesis. Katrā izstādē viņš reprezentējās līdz pat nāvei ar 7—8 gleznām.

Tūlīp pēc Sisleja nāves viņa darbu vērtība ārkārtīgi pieauga. Atstāto darbu izpārdošanā 27 gleznas deva prāvo sumu — 112.320 franku. Vēl lielāks brīnums notika, kad gadu pēc Sisleja nāves

kādā ūtrupē viņa glezna „Plūdi” — tiesa, meistardarbs — aizsniedza ārkārtīgo cenu 43.000 fr., ko sasolīja grāfs de Kamondo. Tā piepildījās lieku reizi Šopenhauera vārdi, ka uz māksliniekiem sabiedrība skatas kā uz zaķiem, kuri vērtīgi tikai pēc nāves, bet dzīviem esot derīgi tikai apšaudīšanai.

* *

*

Ogists Renuars (1841.—1919.) ir pirmās šķiras zvaigzne pie impresionisma debesīm, kuras spožums vēl joprojām pieaug. Nebūs pārspīlēts, ja teiksim, ka starp impresionistiem Renuars bij vispusīgākais gleznotājs, atskaitot Eduardu Mane, par cik pēdējais būtu ierindojams starp impresionistiem. Renuara mākslas diapazons ir ārkārtīgi plašs. Viņš gleznoja ainavas, figuru kompozīcijas, portretus, klusās dabas, dekoratīvus *panneaux*; bij litografs; beidzot nodarbojās ar tēlniecību, kā to darīja Žeriko un Renuara laika biedrs Dega.

Renuars cēlies no sīkiem darba ļaudīm. Viņa dzimtene ir Limoža, kuras nomalē viņa tēvam bij maza drēbnieka darbnīca. Arī barbizonieša Ruso tēvs bij sīks drēbnieks. Un tāpat kā Teodoram Ruso ceļš uz mākslu nebij rozēm kaisīts, arī Renuaram nācās daudz grūtību un nedienu pārciest, izvēloties šo ērkšķaino ceļu. Viņa tēvs, gribēdams pacelties uz zaļāka zara, kā arī nodrošināt savai daudz bērnu ģimenei labāku nākotni, pārcēlās uz Parīzi, kad nākošajam māksliniekam bij 3—4 gadi. Bet arī te Limožas drēbniekam nesmaidīja labāka laime un tam ar lielām pūlēm nācās sagādāt uzturu saviem 5 bērniem. Jau agri tiem bij jāskatas pēc amata. Ogists uz tēva padomu kļūst par porcelāna gleznotāju. Šai amatā viņš sabija līdz 18. gadam. Pēcāk, kad porcelāna glezniecībā sāka ieviesties mechanizācija un rokas darbs kļuva maz īenesīgs, Renuars piegriezās priekškaru, storu un vādekļu apgleznošanai. Veikli un cītīgi strādājot šai arodā, Renuaram samērā



O. Renuars. Le Moulin de la Galette.

īsā laikā izdevās sakrāt tik daudz līdzekļu, lai netraucēti varētu nodoties mākslas studijām. Šai nolūkā viņš iestājas Glēra darbnīcā, kur sastopas ar Bazilu, Mone un Sisleju. Vecajam akademiķim nepatīk Renuara darba paņēmieni. Tam liekas, ka no jaunā censoņa nekas nopietns neiznāks. „Jūs, bez šaubām, nodarbojaties ar glezniecību tīkamas laika pavadīšanas dēļ” — saka kādu dienu skolotājs. „Ja tā man nebūtu tīkama laika pavadīšana, tad ticiet droši, ka es ar to nenodarbotos” — atbild Renuars. Kāds cits viņa skolotājs Piņols brīdina: „Sargaties, ka jūs netopat par otru Delakrua.” Lasītājs atcerēsies, ka Kutira spriedums par Mane bija: „Jūs nekad nebūsi cits, kā sava laika Domje.” Apbrīnojami vie-

nādi ir bijuši šie lāga skolmeistari savos atzinumos par 19. g. s. vecākajiem un jaunākajiem māksliniekiem!

Tomēr jāsaka, ka no Renuara talanta neturēja lielas lietas, vismaz sākumā, arī viens otrs no vēlākiem impresionistiem. Tā, piem., atstāsta, ka kādreiz, kad Renuars un Mane kopā gleznojuši Kloda Mone dārzā, „Olimpijas” autors griezies pie Mone ar vārdiem: „Kā Renuara draugam jums būtu jādod viņam padoms atteikties no glezniecības; jūs taču paši redzat, cik maz tā viņam veicas”.

Un tomēr, neraugoties uz sliktajiem pareģojumiem no dažādām pusēm, Renuara talants auga un nobrieda savā īpatnējā (arī starp impresionistiem) raksturībā. Mazāk pateicoties dažādiem skolmeistariem, bet vairāk Luvram. Te īsti Renuars mācījās gleznot. Viņa īstie mācītāji bij Rubenss, Vato, Buše, Veronezs, Delakrua, vēlāk arī Engrs. Viņa draugs Bazils 1863. gadā saveda to kopā ar Sezanu un Pisaro. Ar Mone un Sisleju Renuars pazinās kopš Glēra darbnīcas laikiem. Tā grupa bij saformējusies.

Pēc dažiem mēģinājumiem romantisma garā Renuars kopš 1865. g. sāka strādāt tieši pēc dabas. No laikmeta gleznotājiem visstiprāki tobrīd to ietekmē Kurbe un arī Koro, kā jau pie visiem impresionistiem, kuri izgāja no tiešām dabas studijām. Kā pirmā ievērojamākā Renuara glezna minama „Le Cabaret de la mère Antony” (1866.) — pilnīgi naturalistiska, vēl ieturēta patumšos toņos. Tai seko „Diane Chasseresse” un pazīstamā „Lise” (1868.), kur jau sāk parādīties pirmie impresionisma resp. plenerisma simptomi. „Lise” — Fonteneblo mežā gleznota sieviete, smalki niansetā baltā tērpā ar melnu jostu līdz zemei nokarinātiem galiem, zem koka, pa pusei gaismā, pa pusei ēnā, rāda Renuaru jau kā pilnīgi patstāvīgu gleznotāju ar individualu vērienu. Impresionisma pazīmes vēl spilgtāki saskatamas tai pašā gadā gleznotā ainavā „La Grenouillère” un vairākos bulvaru skatos, kas līdzīgi tādiem pašiem Mone un Pisaro darinātiem.



O. Renuars. Māte ar bērnu.

Tomēr līdz 1873. gadam Renuars it kā vēl svārstītos starp Glēra darbnīcas tradicionāliem principiem un tieksmēm uz jauno glezniecību. Brīžiem liekas, ka viņu kārdinātu oficiālā gleznotāja karjera, it īpaši, ja ņem vērā dažus viņa sākotnes portretus, kā, piem., Sisleja, kapteiņa Dara, Mme Maître u. c. Tie izdveš zinamu pliekanību; izjūkami centieni izpatikt, „faire quelque chose de joli“. Bet no otras puses, nav jāizlaiž no acīm arī tas, ka portreti Renuaram, sevišķi materiali grūtajā sākumā, bij maizes jautājums, kas spieda pēc iespējas skaitīties ar pasūtītāja un pozētāja gaumi. Tomēr arī Renuara sākotne var uzrādīt ļoti spēcīgus un izteiksmīgus portretus, kā, piem., gleznotājs Bazils sēdus pie stāja (1868.).

Lai kā būtu, 70-to gadu sākumā Renuars atrod savu īsto ceļu, uz kura tam palīdzēja tikt viņa naturalistiskais instinkts un tautas dzīve Parīzes apkārtnē. Viņa mākslas ceļš iet caur caurim līdztekus vispārīgajam impresionisma lielceļam, kaut arī vietām novirzīdamies vairāk vai mazāk sāpus no tā. Turpmākos 10 gados galvenos etapus uz šī ceļa atzīmē sekojoši lielāki darbi: „La loge“ (1874.), „Baigneuse assise“ (1875.), „Le Moulin de la Galette“ (1876.), „La famille Charpentier“ (1878.), „Le déjeuner“ (1879.), „Dans la loge“ (1880.), „Déjeuner des canotiers“ (1881.). Tie visi ir īsti meistardarbi, kuros Renuara talants aizsniedz augstāko pakāpi atjautīgā kompozīcijā, dabas izjūtā un intensīvi harmoniskā krāsu orķestrācijā. Visās šī perioda gleznās Renuars ir vairāk kā jebkad impresionistisks. Tomēr, salīdzinot ar Mone, Renuara impresionismam ir īpatnējs raksturs. Renuars nekad nav gājis tik tāli, lai atmosferisko fenomenu akurātas atdarināšanas labā upurētu būtisko, priekšmetīgo konstrukciju. Kamēr Mone pielika visus spēkus, lai atdarinātu optiskos šķitumus, Renuars vienmēr paturēja prātā gleznas uzbūvi un tās specifiskās īpašības. Renuars visnotāl bij nodarbināts ar gaismas un formas kopuma problemam, un, lūk, tā bij galvenā formālā izšķirība starp viņu un viņa impresionistiskiem draugiem — Mone, Pisaro, Sisleju, kuri likās galvenā kārtā



O. Renuars. Laivinieku brokastis.

uz gaismas refleksiem, atspulgiem, izstarojumiem, kas sagrauj formas un ķermeņus.

Būdams gleznotājs pēc iedvesmas un izjūtas, Renuars nemīlēja teorijas. Saviem draugiem viņš bieži pārmeta dogmatismu. Pisaro kādreiz dabūja dzirdēt no viņa šādu raksturīgu notaciju: „Ļaudis domā daudz zinām, kad tie piesavinājušies zinātnisku patiesību, ka dzeltenā un zilā pretstats dod violetas ēnas; bet kad jūs to zināt, jūs nezināt visu. Glezniecībā ir kaut kas vairāk, ko nevar izskaidrot, kas ir būtisks. Jūs nākat pie dabas ar teorijām, bet daba gāj to visu gar zemi.” Šie paša Renuara vārdi ir vislabākais paskaidrojums visam neapzinošajam, spontanajam, instinktīvi radošajam, kas visnotaļ izpaužas viņa glezniecībā.

Pašā 80-to gadu sākumā Renuars apceļo Itāliju un Alžiru. Ceļojums pats par sevi gan nav devis daudz ierosinošu motīvu meistara turpmākā darbā, bet par to jo lielākas sekas ir bijušas viņa studijām Itālijas muzejos, galvenā kārtā pie Rafaēla darbiem. Lieta tā, ka pēc atgriešanās no Itālijas iestājas zināma krīze Renuara mākslinieciskā evolūcijā. Šī krīze izpaudās reakcijā pret impresionismu. „Ap 1883. gadu — saka pats Renuars — notika it kā lūzums manā darbā. Es biju gājis līdz pat impresionisma galam un nonācu pie tā konstatējuma, ka es nemāku ne gleznot, ne zīmēt. Ar vārdu sakot, es atrados strupceļā.”

Lai glābtos no šīs „saindēšanās” ar impresionismu, Renuars arvien vairāk atsakas no gleznošanas klajā gaisā. Kā „pretindi” tas uzskata Engru, kuru rūpīgi sāk studēt Luvrā. Un nevien studēt, bet arī pielietot viņa principus savā glezniecībā. Sākas stila meklēšana engriskā garā, upurējot senākās koloristiskās vērtības. Krāsa brīžiem top bālgana, brīžiem skarba un griezīga. Bieži meistars sāk apmierināties ar vienkāršu kolorējumu asi novilktās kontūrās un formās. Liela daļa no šī, tā sauktā „sausā” perioda gleznām atstāj patiešām sausu, vēsu un skarbu iespaidu, lai gan atzīmējami arī meistardarbi, kuros teorijām naidīgā meistara jaunradusies teorija it kā aprāvusies; tādi ir, piem., ar lielu krāsu tehnikas māku darinātā glezna „L'après-midi à Wagramont” (1885.) un cēlā ritmikā komponētā „Les grandes baigneuses”.

Šis engriskais periods vilkās apm. līdz 1890. gadam. Renuars, kurš taču pēc visas savas būtības bij kolorists, var teikt, „un fou de la couleur”, nevarēja ilgi izturēt šo engrisko gavēni, šo maldīšanos pa „sauso” tuksnesi. Tas atgriezās atpakaļ pie savas pamestās, tik jautri krāsainās paletes, no kuras tas turpmāk vairs nešķīrās. Pavisam otrādi — šķiet, ka uz vecuma dienām Renuaram palette top arvien intensīvāka, spēcīgāka, sulīgāka.

Lai gan Renuara darbā ļoti ievērojamu vietu ieņem ainava, tomēr viņš bij pirmā un galvenā kārtā figuru gleznotājs. Arī šai



O. Renuars. Ložā.



O. Renuars. Peldētāja.

ziņā viņš redzami atšķīrās no iepriekš aplūkotiem impresionistiem, kuri, pa daļai atskaitot Pisaro, bij gandrīz vai vienīgi peizažisti. Starp šīm figurām pirmā vietā stāv sieviete. Renuars, bez vārda runas, ir jūsmīgākais, maigākais un nepagurstošākais sievietes gleznotājs visā gadu simtenī. Viss viņa dzīves darbs liekas būt nepārtraukts suminājums sievietes ķermeņa daiļumam. Sākot ar 1875. gadu, kad Renuars darināja lielisko „Baigneuse assise”, kas nokļuva Sčukina kolekcijā Maskavā (tagad Maskavas Rietumu modernās mākslas muzejā), un beidzot ar „Deux Baigneuses” (tagad Luvra muzejā Parīzē), kas gleznata pašā meistara nāves gadā (1919.), stiepjas gandrīz nepārredzamā virknē dažādas peldētājas, gan grupās, gan pa vienai vai divām; gan stāvus, gan sēdus, gan guļus; gan ūdenī, bet biežāk ārpus tā — „baigneuses de plein ciel plus que de pleine eau”, kā saka Rože-Markss; gan mierīgās pozēs, gan ar rotaļīgiem žestiem. Peldētāju serijai līdztekus iet sie-

vietes uzpošoties — pie tualetes, pie spoguļa u. t. t.; sievietes — žanriskās kompozīcijās; sievietes — mātes.

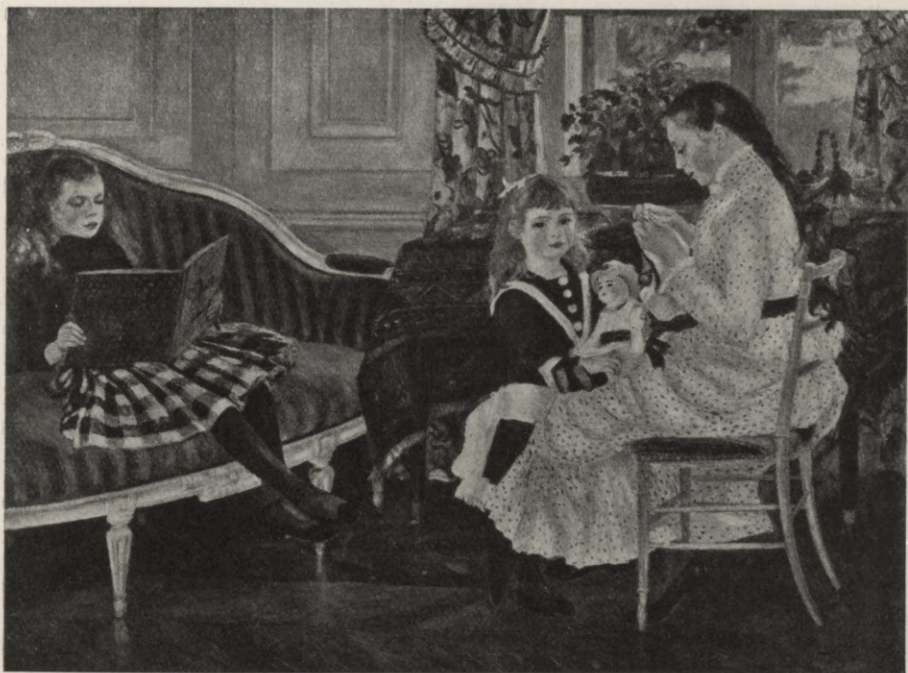
Grūti būs sameklēt kādu meistaru, kas prastu atdarināt sievietes plikni ar krāšņāku spožumu, rafinētāku niansējumu, maigākām formām, liegākām kontūrām. „Quand j'ai peint une fesse et que j'ai envie de taper dessus, c'est qu'elle est finie” — saka mazliet nerātni pats meistars. Bet pašos plikņos Renuars ir tāli no katras nerātnības. Gluži otrādi — no tiem dveš pretim pati nevainība. „Dievietes — saka Rože-Markss — kurām venecieši lika nokāpt zemes virsū un kuru brangumu savukārt cildināja Rubenss, salīdzinot ar Renuara sievietēm, būs vienmēr drusku palaidņu izskatā.”

Renuaram allaž pārmestas neinteliģentās, vulgarās sejas viņa sieviešu gleznās. Un patiešām bieži tur saskatams ļoti maz inteliģences. Bet Renuars arī nebij nekāds intelektualitātes gleznotājs. Tas bij pirmā vietā miesas, veselīgas, saules apstarotas un gaismu uzsūcošas miesas gleznotājs, kurš meklēja sev modeļus starp vienkāršām „les petites femmes” — puķu pārdevējām, veļas mazgātājām, šuvējām, mājkāpotājām u. t. t., ar vienīgo noteikumu, lai ķermenis jeb āda „neatstumtu gaismu”. Citādi Renuars, pēc viņa paša diezgan valīga izteiciena, apmierinājās „très bien du premier cul crotté venu”... Un galu galā jāsaka, līdz ar kādu kritiķi (Albert Aurier) 90-to gadu sākumā, ka ja arī Renuara modeļiem trūkst intelektualitātes (ne visiem), tad tā bagātīgi atvietota viņa gleznās ar viņa paša intelektualitāti.

Pāris vārdu par Renuaru kā portretistu. Kā tāds viņš pieskaitams labākajiem, ko devis 19. gadu simtenis, it īpaši zīmējoties uz sieviešu portretu. Tiesa gan, savā portretā viņš mazāk piegriez vērības cilvēka neredzamajai būtnei, viņa iekšējam raksturam, tā sauktai moraliskai fizionomijai; bet par to viņa portreti (vismaz tie, kuri nav darināti sākotnē vienīgi maizes dēļ) pa lielākai



O. Renuars: Kaila sieviete.



O. Renuars. Pēcpusdiena Vagremonā.

daļai ir gleznieciski augstvērtīgi un uztverti īsti impresionistiskā garā — dzīvi, kustīgi, izteismīgi.

Tāda nu reiz bij šī brīnišķīgā meistara daba, ka viņa skatu vairāk pievilka dzīves āriene nekā viņas dziļumi, vairāk dzīves prieks un līksmība nekā viņas bēdas un dramatika. Tas mīlēja uz visu skatīties no rožainās puses. Nekad nav saredzami dzīves drūmie un skarbie toņi viņa figurās vai portretos. Nekad savās ainavās viņš nav attēlojis ziemu vai miglājus. Viss viņam zaļo, zied un rotājas krāsu burvībā. „Renuars varbūt ir vienīgais no lielajiem gleznotājiem, kas nekad nav darinājis skumju gleznu” — saka kādā vietā Oktavs Mirbo.

Tādēļ arī līdz dziļam vecumam glezniecība Renuaram bij nebeidzams prieks un laime — liega tīksme, kura visnotaļ atjauno-



O. Renuars. Ievainotā peldētāja.



O. Renuars. Pie spoguļa.



O. Renuars. Peldētājas.

jās, bez sastrēguma vai paguruma. Un kad dzīves priecīgo meistarū mūža beigās jau galīgi bij paralizējis šausmīgais reimatisms, kas to mocīja ilgus gadus; kad čokurā savilkta roka ar mokām turēja otu, arī tad vēl vecais nelaimīgais meistars gleznojot teica savam draugam Volaram smaidīdams: „Redziet, Volar, nemaz nav vajadzīga roka, lai gleznotu!” Arī tad vēl viņš visā omulībā apgalvoja: „Man stāju gleznai jābūt kaut kam piemīlīgam, priecīgam un jaukam... jā, jaukam.”

Savas dzīves pēdējā periodā Renuars sagleznāja vēl lielu daudzumu peldētāju, plikņu, portretu, kluso dabu, puķu, augļu un dažus dekoratīvus panneaux. Nevarēdams vairs arvien gleznot, meis-

tars nodarbojās arī ar tēlniecību, mācekļu palīdzībā. Pie tam ar lieliem panākumiem — lai minam tikai diženo „Venus Victorieuse”.

Liels, brīnišķais krāsu meistars, kurš it kā lika atdzimt franču 18. g. s. vieglumam un jautrībai, nomira 1919. g. 78 gadu vecumā Kanās pie Vidusjūras, kur viņš bij iegādājies īpašumu un kopš ilgāka laika uzturējās. Agonijā meistars vēl vājā balsī čukstēja: „Es ceru vēl iet uz priekšu.”

* *

*

Parasti impresionistiem pieskaita arī *Edgaru Dega* (1834.—1917.). Tam visumā var piekrist. Bet jau tūlīn jāsaka, ja ar impre-



O. Renuars. Ainava.

sionismu saprot vienīgi Mone un viņa grupas principus, tad Dega nav impresionists. Par gaismas un atmosfēras problemām Mone garā Dega nekad nav nopietni interesējies. Savā glezniecībā viņš drīzāk turējies pie muzeju gaismas un arī tieši izteicies, ka klajam gaisam (plein air) nav dziļākas mākslas nozīmes, ka lielie meistari nekad nebūtu uz to ielaidušies.

Dega bij rada impresionistiem citādā ziņā. Viņu varētu uzskatīt — kā tas arī tiek darīts — par formas, līnijas, kompozīcijas impresionistu. Un arī tad tikai zināmā nozīmē, un proti, par cik viņš ir kustību vai to nēpārtraukto fāzu interpretē; par cik viņš atsakas no tradicionālās kompozīcijas un šķiet ietilpinām savos audeklos ainu fragmentus, nerūpējoties par veselo formu noslēgtību. Te Dega patiesām ir impresionistisks. Tāpat arī zīmējoties uz viņa realismu un līdz tam vēl nepieredzētu modernismu tematu izvēlē. Kas attiecas uz krāsu, tad ar impresionistiem Edgaram Dega ir kopējs tikai tās gaišums un spilgtums, kas priekšimpresionisma glezniecībā nebij parādījis.

Sis ievērojamais mākslinieks dzimis Parīzē 1834. gadā turīgā pilsoniskā ģimenē. Viņa tēvs vadīja labi nostādītu bankas firmu. Tādēļ Edgaram Dega nekad nav bijis jākaujas ar trūkumu, kā pa lielākai daļai pārējiem impresionistiem. Beidzis „Louis-le-Grand” liceju, Dega uzsāk tiesību studijas, kuras drīzi vien atmet, un 1855. gadā iestājas Parīzes Mākslas akadēmijā (l'École des Beaux-Arts). Bet arī te nepaliek ilgi, jo nākošā gadā apceļo Itāliju. Pēc atgriešanās Parīzē Dega kādu laiku mācas pie Lecoq du Boisbaudrau, nostiprinādamies arvien vairāk naidā pret mācībām, kādas sniedza l'École des Beaux-Arts. Viņa dzīvē atzīmējams vēl viens ceļojums 70-to gadu sākumā, un proti, uz Ameriku, uz Jaunorleanu, kur viņa ģimenes piederīgiem bij kokvilnas kantoris. Pēc tam Dega Parīzi vairs neatstāja un dzīvoja te vienmēr lielā nošķirībā un noslēgtībā, nododoties dziļā nopietnībā savai mākslai, ar īgnumu noraidot katru reklamu un oficiālus godinājumus.



E. Dega. Hipodroma skats.

Dega talants veidojās — un arī te saskatama liela izšķirība starp viņu un pārējiem impresionistiem — lielo līnijas meistaru ietekmē. Dega cītīgi studēja Italijas kvatrocentistus, Holbeinu un par visām lietām Engru, pret kura mākslu viņš aizvien izturējās ar lielu respektu. Tāpat kā Engrs Dega savā mākslā stādīja pirmā vietā formu un līniju, kaut arī pavisam citādā koncepcijā un pielietojumā nekā slavenais „Odalisku” un „Homēra Apoteozes” autors. Un kā par brīnumu! — pats būdams spēcīgs kolorists, sevišķi savos pastēļos, Dega pastāvīgi noliedza krāsas vērtību mākslā un atsaucās neatzinīgi pret koloristiem, izņemot Delakrua.

Tai laikā, kad daudzi no jaunajiem māksliniekiem bij autodidakti, bez dziļākas profesionālas izglītības (jo uz mākslas skolām skatījās ne bez iemesla greizi), Edgara Dega „métier” balstījās uz solidiem studiju pamatiem. „Šo laiku jaunie ļaudis — teica meistars — ļoti bieži aizmirst, ka pastāv gleznotāja amats, kas jā mācās tāpat kā kurpnieka amats.” Šo pamācību Dega, kas ilgi un grūti bij laužies ap tehniskām problemām, varēja dot ar pilnu tiesību.

Kā jau tas bij sagaidams no Engra mācekļa, Dega vispirms uzstājās ar vairākām vēstures gleznām laikmetā starp 1860. un 1865. gadu („Spartiešu meitenes vingro cīņai”, „Semiramida ceļ pilsētu” u. c.). Bet tā bij tikai priekšspēle viņa mākslai, pie kam tāda, kurai ar vēlāko nebij nekāda tieša sakara. Edgaram Dega trūka izdomas un fantazijas spēju, kas nepieciešamas vēstures gleznotājam. Un tas varbūt šinī gadījumā bij gluži labi, jo citādi pie Dega klasiciskām tendencēm viegli varēja notikt, ka no viņa būtu iznācis viens no tiem daudziem pliekanajiem „peintres d'histoire”, kurus līdz apnikumam producējusi klasicisma skola. Var priecāties, ka šīs izdomas un fantazijas vietā Dega bij augstākā mērā apbalvots ar nepieredzēti asa novērotāja un skatītāja spējām, kuras kopā ar taisni fenomenālām zīmētāja dāvanām izceļ viņu vienā no pirmajām vietām starp gadu simteņa meistariem.

Atmetis vēstures sižetus, pēc 1865. g. Dega piegriežas realajai dzīvei, un proti tur, kur vislabāki var izpausties viņa asās novērotāja un skatītāja spējas. Vispirms viņu pievelk hipodroms. Kā Žeriko gadu simteņa sākumā, tā arī Dega sirsnīgi nododas zirgu un to kustību studijām. Veselā serijā gleznu un zīmējumu mēs redzam skriešanās laukumos tīrasiņu kumeļus un rikšotājus, ar un bez žokejiem, visdažādākos stāvokļos: saslienoties uz pakājkājām, kūvējot, mīdoties pirms starta, joņojot galopā. Neviena no zirgu gleznotājiem, ne Žeriko, ne Verne, ne citi, nav spējuši zirgu žiglās un spontanās kustības tā atdarināt, kā to pratis



E. Dega: Baleta dejotājas.



E. Dega. Baleta dejotājas.

Dega. Viņa asais skats uzķer katru kustību tādā fazē, kur izpaužas viss tās raksturs, un veiklā roka to ar vislielāko precizitāti fiksē. Cik nepilnīga un nedzīva, salīdzinot ar Dega zīmējumu, ir momenta fotogrāfija! Tā faktiski kustību pārtrauc, sastindzina, un nekad nespēj dot īstu kustības iespaidu, kādu mēs sajūtam Dega darbos. Jā, Dega pazina savus zirgus, viņu dabu un anatomiju, pazina arī viņu jāvējus!...

Drusku vēlāk, 70-to gadu sākumā, Dega atrod savām grandiozajām zīmētāja spējām jaunus sižetus — teatra, operas, restorankoncertu un cirka ļaudis, bet galvenā kārtā baletdejotājas. Šī modernās dzīves sfera līdz tam bij glezniecībai gandrīz pilnīgi sveša, ja atskaita to, ko šai ziņā bij devis Domje ar saviem drāmas skatiem, cirka cīkstoņiem un balaganu jokdariem. Tā ka Dega

šeit uzskatams par iniciatoru, un nevien par iniciatoru, bet arī par mākslinieku, kas šos grūtos tematus apstrādāja visdažādākos veidos ar lielu meistarību. „Operā — teica Dega — viss ir neīsts: gaisma, dekorācijas, baletdejoāju frizuras, viņu krūtis un viņu smaids — īsts tikai ir iespaids no visa tā, skelets, cilvēku kaulu būve, kustība, arabesku mudžeklis.” Un, lūk, šis neīstais bij taisnīgs, kas interesēja Dega, jo tas viņam deva jaunas līniju un formu iespējamības, jaunus stila elementus, jaunu māksliniecisku interpretāciju. „Jums vajag dabiskās dzīves, man mākslīgās” — teica Dega, pilnīgi apzinādamies to jauno un nebijušo, kas no šīs puses mākslai var nākt. Minēsim tikai mākslīgās gaismas problēmas, kuru risināšana, īsti sakot, tikai ar Dega sākās glezniecībā. Ja impresionisms vispār pēc savas būtības ir gaismas glezniecība, tad Dega mākslu ne bez pamata lielā mērā varētu nosaukt par mākslīgās gaismas impresionismu.

Bet tai pašā laikā, kad Dega gleznoja šo fejerisko baleta pasauli, kurā viss zaigo un laistas burvīgā apgaismojumā, viss vijas, šaudas un lokas nedabiskās kustībās, zem viņa ota un zīmuliem veidojās arī cita daudz prozaiskāka pasaule, parastā iekšaines gaismā, ar pilnīgi dabiskām, var teikt, fizioloģiski nepieciešamām kustībām. Runa ir par Dega ikdienības sievietēm — veļas mazgātājām, gludinātājām, modistēm un galvenā kārtā par viņa lielo seriју, kuru varētu pakļaut zem nosaukuma „Femme à la toilette”.

Dega mākslā vairs nav ne vēsts no sievietes daiļuma kulta, kādu mēs redzējam pie jūsmīgā Renuara. Dega tēlo savas sievietes bez glaimiem un glaudām. Ar cietu sirdi viņš atzīmē savu modeļu defektus, viņu profesionālās deformācijas, modernās sievietes fizioloģiskās vainas, zināmu situāciju jokainību, kaut arī bez kariķēšanas nolūkiem. Viņa baletdejoājas savās trikotažās un gāziskos audumos ir nožēlojamas, izsalkušas un izmocītas kreaturas — mašīnas darbā; viņa plikņi mazgādamies, berzdamies, sausinādamies, ir pārāk realistiski savā miesā un savās funkcijās, lai paliktu pāri



Dega. Sieviete mazgājas.

kāda kailuma poezija. Tanīs nav ne drusku erotikas. Bet totiesu jo vairāk nelieluļotas, neizpušķotas, pat brutālas dzīves īstenības.

„Dega ir nežēlīgs sievietes ienaidnieks — saka E. Blanšs — varētu teikt, ka viņš slēpj sevī atriebību... Viņš redz viņā tikai dzīvnieku.” Tā skatījušies un skatas joprojām daudzi uz Dega sieviešu attēliem. Bet nedibināti. Arī pats meistars piešķir savai mākslai pavisam citu jēgu. „Līdz šim — saka Dega — plikņi vienmēr attēloti pozēs, it kā skatītājiem. Bet manas sievietes ir godīgi, vienkārši cilvēku bērni, kuriem nav citādu interešu, kā tikai tās, kas dibinātas uz viņu fiziskā stāvokļa. Tur, piem., ir kāda: tā mazgā sev kājas. Tas būtu it kā caur atslēgas caurumu noskatīts.” Te vairs nav parastās grācijas, nav vairs engriskās līnijas, nav izmeklētās pozes, bet tai vietā — elementāro higiēnisko funkciju izpildī-

šana, pie kuras velti meklēt kādu glītumu ķermeņa stāvoklī, formās un žestos. Graciozas dieves vietā — sievietē, kas sevi apkopj. Poezijas parastā nozīmē te patiešām maz. Un kad par to cēla iebildumus meistaram, viņš ar tam piemītošo asmēlību atcirta: „Ja es dzīvotu Ticianā laikos, es darinātu „Suzanne au bain“, tagad turpretim es gleznoju „femmes au tub.“ Dega atmeta parastās pozes un atrada skaistumu pavisam brīvos, nepozētos kustību stāvokļos.

Dega mākslā arī velti meklēt omulību, jautrību vai ko franči sauc par „bonhomie.“ Tā ir cauri un cauri nopietna, nesaudzīga, bet arī bez kādas vēlēšanās ko graizīt, apsūdzēt vai pieņaglot. Viņš tikai konstatē sava laikmeta dzīvi, neuzņemdamies soģa lomu. Bet konstatē neaizraudamies, nepārsteigdamies un neizdabādams. „Neviena māksla — saka lielais līnijas meistars — nav mazāk spontana nekā manējā. Ko es darīnu, ir pārdomas un lielo meistarū studiju rezultats. No inspirācijas, spontaneitātes, temperamenta es nekā nezīnu.“

Tā vien liekas, ka Dega skatījās uz saviem tematiem pašiem par sevi diezgan vienaldzīgi. Tiesa, tas tos ņēma no dzīves, bet vairāk abstraktā nozīmē. „Dejotāja ir tikai iemesls zīmējumam“ — teica pats meistars. Un tieši ap sieviešu aktiem lieta tikpat maz grozijās kā senāk ap baletēzēm; augstākais, varbūt, kā saka Gogens, ap zināmām dzīves fazēm, kuras pazīstamas tikai indiskrecijas ceļā.

„Ap ko tad lieta grozas?“ — prasa Gogens un atbild — „zīmējums bij gar zemi, to vajadzēja uzcelt. Un aplūkodams šos plikņus, es izsaucos: tagad tas ir uz kājām!“

Bet jāsaka, ka Dega — un tas ir viņa atbrīvojošais nopelns — šo zīmējumu „uzcēlis uz kājām“, apgāzdam visus tradicionālos likumus par gleznas kompozīcijas noslēgtību, par „līniju uzbūves loģiku“. Komponēdams ar telpu, rīkodamies pēc japāņu meistarū parauga patvaļīgi ar gleznu horizontiem, plāksnēm, plankumiem un



Dega. Gludinātājas.

dispozīcijām, viņš sarāvis visus līnearās perspektīvas sastingušos tīklus un tādējādi pavēris jaunākai glezniecībai pavisam necerētas iespējamības.

Interesēdamies vienīgi par līniju un formu spēli spraigo kustību sferā, lielais zīmētājs nepiegrīza izcilāku vērību ainavai. Tai piekrīt pavisam niecīga vieta viņa raženajā darbā. Reti viņš to gleznojis, un arī tad, pēc kāda kritiķa vārdiem, „ar muguru pret dabu” — vairāk kā fonu saviem zirgu skriešanās skatiem. Arī klusā daba un puķes — tās viņš nemīlēja — reti nāk priekšā —

kādreiz portretos, kā, piem., sievietes portretā ar chrizantemām, kur, kā par brīnumu, chrizantemas ieņem centralo vietu.

Kā portretists Dega ir oriģināls un izteismīgs. Bet arī portreti nebaudīja viņa simpatijas. Tādēļ portreti tā darbā nāk priekšā tikai no nedaudziem paziņām un ģimenes piederīgiem. Bet dažas viņa kompozīcijas ir portretiskas, kā, piem., dzīvības un mirklīgas noskaņas pilnā, neparasti sausā un lietišķā glezna „Kokvilnas kantoris Jaunorleanā” (Amerikas ceļojuma akvizīts), kurā ar veikallisku nopietnību kokvilnu pārbaudošais vecais džentlmenis ar cilindru priekšplāna krēslā ir viņa tēvocis, bet mazliet tālāk sēdošais atgāzies kungs, kas, avīzi rokā, interesējas par biržas kuršiem, — viņa brālis.

Uz mūža beigām pieaugošās redzes grūtības spieda veco meistaru piegriezties vairāk pastelīm, kura teknikā viņš jau senāk bij īsts virtuozs. Nevarēdams vairs kā agrāk rīkoties ar stingro līniju un formu, viņš top vēl krāsaināks; viņa pasteli pildas žilbinošām krāsu šķilām un josliņām; kolorīts top spraigāks, pateicoties tīro toņu teknikai. Šai pēdējā cēlienā Dega enerģiski nodarbojās arī ar tēlniecību, „paveikdams pirkstiem to, ko vairs nevarēja veikt acīm”.

* *

*

Anri Tuluz-Lотреks (1864.—1901.) piesaistams impresionistiem tikai caur Dega, protams, par cik pēdējais pats ietilpinams impresionisma lokā. Lotreks daudzējādā ziņā ir pārsteidzoša un problemātiska personība, kura māksla pie vieniem radījusi dziļas simpatijas, kas iet līdz apbrīnošanai, bet pie otriem īgnu sašutumu, kas iet līdz riebumam. Cēlies no vecas muižnieku dzimtas Dienvidfrancijā — no vēsturiskajiem Tuluzas grāfiem — bērnībā salauzis abas kājas, palikdams uz mūžu par nožēlojamu kropli, izaudzis nenormalos ģimenes apstākļos, atstumts, neievērots, meklējot vie-

nīgo prieku zīmēšanā, Lotreks 80-to gadu sākumā parādas Parīzē un drīzi turienes mākslinieku šaurākās aprindās top pazīstams kā Parīzes padibeņu, lielpilsētas civilizācijas mieļu un atkritumu, tās



Dega. Baletdejojāja.

netikumu un izvirtības oriģinals un nepārspējams attēlotājs mākslā.

Savus sižetus Lotreks parasti izvēlējās no vietām, kur, pēc kāda kritiķa izteiciena, „ož pēc sifilisa, ārprāta un pistoles”. Sākumā

viņa studiju centrs ir Monmartra augstiene ar saviem krodziņiem, kafešantaniem, šaubīgām danču grīdām. Pēcāk, ap 90-to gadu vidu, Lotreks kāpj vēl zemāk, līdz pēdējai pakāpei civilizācijas pakrēšļos, līdz „maisons closes“, kur nedēļām ilgi novieto savu stāju. Tā radusies pēc sava sižeta atbaidošā un nelādzīgā, bet mākslinieciski augstvērtīgā serija „Viņas“. Tas bij kaut kas nepieredzēts un neticams mākslā. Kas, salīdzinot ar to, bij viss „vulgarais“, „neestetiskais“, „rupjais“, ko 19. g. s. vidū pārmeta realistiem? Un tomēr Lotreka neparastais talants, viņa oriģinālā iedvesme un vizija spēja arī no šīs nepievilcīgās vielas radīt, par spīti kaulēliem moralistiem, nepārejošus, izteiksmīgus mākslas darbus. Lotreka mākslas interpretacijā arī visneglītākā patiesība top par jaunu savdabīgu skaistuma veidu.

Var teikt, gandrīz visi Lotreka temati un figuras pēc savas materialās būtības ir skandalizējoši, ja tos liek uz konvencionalās pieklājības svariem. Visi šie šaubīgie subjekti un suteneri; visas šīs nekautrīgās kankānu dejojājas un tuklās savedējas; visi šie braulīgie tēviņi un aumanīgie āksti, kurus Lotreks rāda savos zīmējumos un gleznās no „Moulin Rouge“ un citām spelunkām — patiešām ir piedauzīgi. Piedauzīgi dzīvē, kā dzīves tipi.

Bet pateicoties mākslinieka iedvesmīgam vērienam, izteiksmes spējām un spēcīgai raksturu ekspresijai, tipi no sabiedrības mēslaines tapuši par meistardarbiem, kuri vairs nav apstrīdami.

Lotreka darbiem bez mākslas vērtības piemīt arī liela kulturvēsturiska nozīme. Tie ir neatsverami dokumenti sadzīves tikumu vai, pareizāki, netikumu ilustrācijai 19. g. s. beigās. Totiesu jo vairāk, ka Lotreks pieiet savam darbam nevis kā moralists, bet pilnīgi objektīvi, tā sakot, „sine ira et studio“, kā vērotājs, pārdzīvotājs un tēlotājs.

Lotreka oriģinālās mākslinieciskās individualitātes veidošanā, protams, nepiekrita lielāks svars oficiālajiem gleznotājiem Bona un Kormonam, pie kuriem viņš kādu laiku bij mācībā. Ja ir runa



Tuluz-Lотреks. Pie draudzenes.

par ietekmējumu, tad tāds varēja nākt tikai no Dega, kura mākslai Lotreku var uzskatīt par turpinātāju, protams, ar dziļām personīgām īpatnībām. Kādreiz, runājot par Lotreku, kāda dāma Edgaram Dega izteikusies: „Es atrodu, ka viņam ir drusku no jūsu drēbēm.” „Jā — atbild Dega — tikai piegrieztas pēc viņa stāva.” Asprātīgā atbilde nav bez ļaunas pieskaņas, ja ņem vērā, ka Lotreks bij kroplis. Bet Dega jau allaž bij kodīgs un ēršķīgs pret saviem kolēģiem, kāpēc arī kā cilvēks ne sevišķi bij iemīlots.

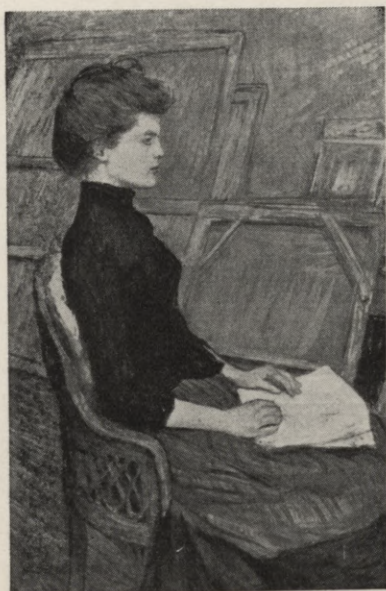
Neraugoties uz visu ārējo līdzību Dega un Lotreka mākslā, neraugoties uz vienādiem sižetiem — arī Lotreka darbā lielu lomu spēlēja hipodroms, baletdejojājas, teātris, cirks, sieviešu tualetes istaba — tomēr tuvākā apskatē jaušama arī liela izšķirība

starp abiem modernās dzīves gleznotājiem. Viela gan pa laikam vienāda, bet pieeja dažāda. Lotreka veidojums izaug no pārdzīvojuma, spontanas iedvesmas, temperamentīga skatiena; pie Dega turpretim viss nāk no rūpīgas pārdomas un gudra apsvēruma. Teica taču pats meistars, ka no inspirācijas un temperamenta viņš nekā nezina. Dega vērojumam pamatā ir uzmanība, Lotreka — pārdzīvojums. „Lotreks dzīvo, kur cits tikai redz; viņš dod, kur cits ņem, viņš veido, kur cits aprēķina un mērī” (G. Jedlicka. H. de Toulouse-Lautrec).

Apbrīnojama ir Lotreka līdzekļu ekonomija. Bieži ar nedaudziem vienkāršiem vilcieniem viņš spēj veidot nevien tēlu, bet veselu ainu. Viens žests satver sevī simtiem līdzīgu žestu; vienkārša kontūra uzbur veselu ķermeni ar visām tā īpašībām un svaru. Līnijas meistarība augstākā potencē. Ekspresija nec plus ultra. Engrs — šis līnijas lielmeistars — kādreiz izteicās: „Nav korekta un nekorekta zīmējuma. Ir tikai ekspresīvs zīmējums un kas tāds nav.” Šķiet, ka arī lielais klasicists nebūtu gluži noraidījis Lotreka „neklasisko” līniju. Un, proti, tādēļ, ka šai „neklasiskajā” līnijā ir tik daudz ekspresīva spēka, ka Lotreks dažos vilcienos sniedz definīciju nevien visam individam, bet arī laikmetam, kurā tas dzīvo.

Lotreks uzskatīja tikai individu, cilvēku, viņa likteņus un kļūmes par glezniecības objektu. Ainava ir piedeva, un tai tādai arī jābūt. Tās nozīme ir darīt saprotamāku kāda tēla būtību. Liekas, ka Lotrekam ainava stāvējusi vēl tālāk nekā Edgaram Dega, pat līdz naidam. Stāsta, ka savos ceļojumos Lotreks, lai nebūtu jāskatās uz ainavu, aizklājis vagona logu un vai nu sarunājies ar saviem draugiem, vai centies iesnaust.

Raksturīga parādība! Antipatija pret ainavu vērojama gandrīz pie visiem lielajiem zīmētājiem 19. g. s. glezniecībā, sākot ar Davidu un Engru un beidzot ar Dega un Lotreku. Tas būs vedams sa-



Tuluz-Lотрекс. Portrets.



E. Dega. Restoranā.

karā vispirms ar to, ka ainava dod zīmētājam daudz mazāk iespējāmību pielietot savu līnijas meistarību nekā cilvēka figura. Bez tam visi šie lielie zīmētāji iziet vairāk vai mazāk no klasicisma, no antikās mākslas, kura tai veidā, kādā tā mums uzglabājusies, ir galvenā kārtā tēlnieciski figurāla, ar noteiktu antropocentrisku raksturu.

Tas, protams, neizslēdz, ka viens otrs no šiem zīmētājiem ierāda tēlniecībai daudz zemāku vietu nekā zīmēšanas mākslai. To dara arī Lotreks. Viņš atrod, ka vispār ņemot skulpturas ir pavairāk pakalpojamā īstenībai, ka attālums starp taustamo un redzamo pārāk liels, ka plastiskā figurā viegli sastingst kustība. „Tēlniecība ir māksla akliem” — teica Lotreks. Pats viņš mīlēja aizmigtām acīm aptaustīt skulpturas, jo, pēc viņa vārdiem, tikai tā iespējams pilnīgi baudīt plastisku tēlu.

Savās kompozīcijās Lotreks tikpat maz skaitījās ar tradicionāliem likumiem kā Dega. Rutīnas maz, bet totiesu jo vairāk nemākslota efekta; vairāk aizraujošas oriģinalitātes gleznas iekārtojumā, tās „izgriezumā”, plankumu sadalīšanā, akcentējumos; vairāk dzīvības, kustības un īstenības.

Lotreks vispirms kļuva pazīstams ar savām afišām, plakātiem un visāda veida litogrāfijām. Te ar viņu reti kāds varēja mērities. Toreiz popularais plakātu meistars Šere mākslas ziņā stāvēja tālu aiz viņa.

Tikai samērā vēlu sāka Lotreku uzskatīt arī kā ievērojamu gleznotāju, kura darbos saskatāmi ļoti izsmalcināti krāsu un toņu saskaņojumi, neapstrīdamas gleznieciskas pilnvērtības. Šai ziņā Lotrekam klājās tāpat kā Domje, kuru arī ilgu laiku uzskatīja tikai kā sava laikmeta karikatūristu un satiriski, bez augstākas mākslas nozīmes.

Lotreks nomira samērā agri — 37 gadu vecumā. Nāvi, bez šaubām, pātrināja nenormalais dzīves veids, kādu šis aristokratiskais bohemietis veda, it kā spītēdams savam nelaimīgajam cilvēka liktenim, pa Parīzes bāriem, nakts lokāliem un spelunkām. Un tomēr... vēl mirdams Lotreks čukstējis, ka dzīve ir skaista.

* *

*

Ap lielajiem impresionistiem, kurus aplūkojām iepriekšējās rindīnās, pulcējās daudz mazāku meistarū, kas gan neatstāja ievērojamāku ietekmi uz turpmākās glezniecības attīstību, nedeva ierosinošus izejas punktus jauniem meklējumiem, neveda pie jaunām gleznieciskām atziņām, tomēr savā laikā bijuši vairāk vai mazāk apdāvināti mākslinieki un enerģiski, pašreizlīdzīgi palīgi lielajā cīņā par jaunās glezniecības uzvaru.

Atzīmēsim īsumā pazīstamākos no tiem.



Tuluz-Lотрекс. Portrets.



Tuluz-Lотрекс. Cirka artiste.

Jau vairākkārt minētais *Frederiks Bazils* (1841.—1871.) bij ļoti aktīvs un rosīgs organizators un sakarnieks impresionistu grupas sākumos. Ar dažām savām gleznām, kā, piem., „Sēdoša sieviete pie koka”, viņš sniedza daudzsološas izredzes nākotnē. Tomēr 1870. g. karš to nopļāva pārāk agri, lai redzētu šīs izredzes piepildamies.

Gistavs Kajbots (1848.—1894.) — bagāts amatieris, kas daudz palīdzējis impresionistiem, kad tiem visgrūtāki nācās cīnīties par savu mākslu un ...kailo dzīvību. Arī pats nodarbojies ar glezniecību, un ne bez spējām. No viņa gleznām pazīstamākā būs „Les Raboteurs de parquet” Luvra muzejā. Bet visvairāk viņš kļuvis populārs ar savas lielās impresionistisko meistarību kolekcijas novēlēšanu valstij. Ap šo kolekciju savā laikā norisinājās karstas cīņas, jo oficiālās mākslas iestādes uzstājās ar visu spēku pret šī tagad pilnīgi nesamaksājamā gleznu krājuma pieņemšanu, t. i. pret ienīsto impresionistu ielaišanu valsts muzejos. Beidzot tomēr

mākslas draugiem izdevās salauzt šo nejēdzīgo niknumu un aizkavēt, ka arī šie neatsveramie franču mākslas darbi aizietu valstij zudumā, kā daudzi citi, kas tagad pilda ārzemju muzejus un privātas kolekcijas.

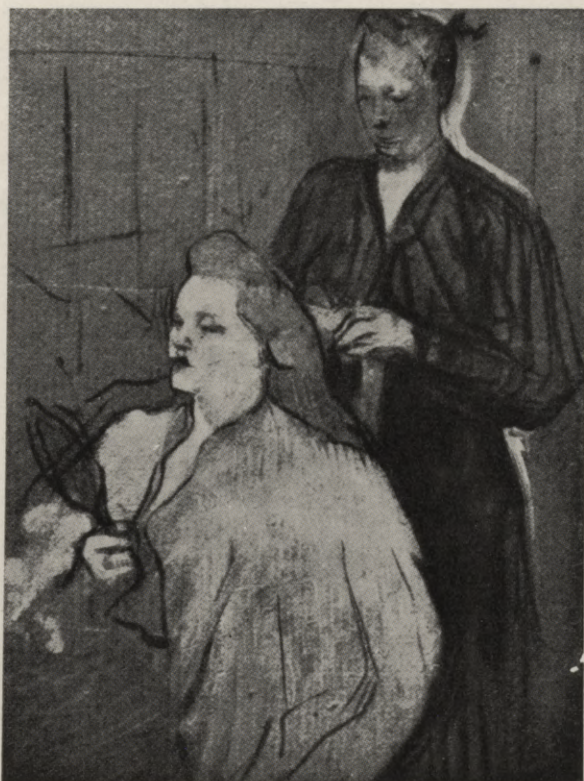
Armans Gijomens (1841.—1927.) bij pēdējais mohikanis no vecās impresionistu grupas. Būdams gadu jaunāks par Klodu Mone, viņš gadu vēlāk nomira — abi vienādā vecumā — 86 gadi. Tāpat kā Mone un Sislejs, Gijomens bij gandrīz vienīgi peizažists. Kā īsts impresionists viņš gleznoja savas ainavas galvenā kārtā klajā gaisā. Sākumā Gijomens gleznoja neskaitamas ainavas Parīzes nomalēs un apkārtnē. Vēlāk apmeties uz dzīvi Kozanā pie Krezas un Sedelas satekas, Gijomens atrada savām ainavām neizsmeļamus motīvus gar šo upju pitoreskajiem krastiem. Šinīs ainavās izpaužas daba visos tās aspektos: gaišie vai miglainie pavasara rīti; rudens pēcpusdienu spožums ar spēcīgām harmonijām; balti un mirdzoši sniega un ledus efekti ar smalkām krāsu niansēm.

Gijomens nenodevās tik lielā mērā gaismas un atmosferas problemām kā Mone, un tādēļ viņa ainavām ir ciešāks un materiālāks pamats. Priekšmeti nezaudē savu vielisko būtību. Technika visur solida. Gijomens no impresionistiem ir tas, kas sevišķu vērību piegrieza savam gleznotāja amatam. Nekad viņš nesasteidza savus audeklus, nekad impresija, kaut arī bēdzīgākā, nebij gleznota uz ātru roku un pavirši.

Gijomenam pārņemta pārāk robusta un pat brutāla pieeja savām ainavām. Šiem pārmetumiem, varbūt, bij savs pamats. Bet, laikiem grozoties, tas, kas kādreiz likās skarbs un rupjš, top uzskatīts par spēcīgāku, impulsīvāku dabas ekspresiju. Tā tas bij arī, kad 20. g. s. sākumā skarbums, kas pie Gijomena bij naivitate, kļuva par veiklību pie viņa sekotājiem.

Gijomens bij tas no impresionistiem, kuram visvēlāk sāka piegriest vērību. Mone un Renuars jau labu laiku kā bij izvirzījušies no savas atstumtības. Pisaro bij atradis pircējus. Arī Sislejs īsi

pirms nāves dzirdēja par savu gleznu kursa celšanos. Tikai par Gijomenu neviens nerunāja. Tam bij lemts tikt „atklātam” un nākt modē, kad pārējie impresionisti jau sen stāvēja slavas augstumos un, protams, arī... cenā.



Tuluz-Lotreks. Tualete.

Bet nevar teikt, ka ilgi ignorētais meistars savā dzīvē būtu bijis gluži bez laimes. Gijomens 50 gadu vecumā dabū zināt, ka tas kādā prēmiju obligāciju izlozē vinnējis 100.000 franku. Tas deva viņam iespēju nevien apskatīt pasauli ārpus Parīzes priekšpilsētu joslas, bet arī mierīgāki nodoties savam mākslas darbam, pēc mū-

žīgām bažām un satrauktības. Arī pacietīgāki varēja gaidīt, kamēr mākslas spekulanti būs atraduši īsto brīdi viņu „atklāt”...

Žans Fransua Rafaelli (1850.—1923.) kļuva pazīstams kā Parīzes priekšpilsētu bēdīgo vietu un to nabadzīgo, postā nīkstošo iedzīvotāju un visādu sīku ļautiņu gleznotājs, pareizāki sakot, zīmētājs, jo viņa mazasinīgās un krītainās gleznas bieži atstāj krāsām pastiprināta zīmējuma iespaidu. Tomēr arī tā tās izteiksmīgas un pilnas lokālas nokrāsas un noskaņojumu. Uz mūža beigām Rafaelli piegriezās lauku ainavu un jūrskatu glezniecībai.

Žans-Lui Forens (1852.—1931.) savā mākslā stāv Dega un daļai, varbūt, arī Domje ietekmē. Tāpat kā Domje, Forens lielu daļu no sava darba ziedojis socialai satirai, kurā graizīta justīcijas ļaužu liekulība, visādi sabiedriski netikumi, morāles sludinātāju farizeisms u. t. t. Arī Forens bij ļoti veikls un apdāvināts zīmētājs, kurš pāris vilcieniem fiksēja rakstura pilnu silueti, ekspresīvu si-



A. Gijomens. Ainava.



Ž. Forens. Liksanbura parkā.

tuaciju. Bet ap 1880. g. Forens izceļas arī kā spējīgs gleznotājs. Viņa sižeti atgādina Lotreku. Tie stāsta par skatuves un kulisu intrigām, par restoranu un kafešantanu dēkām, par buduaru un alkovu intimitatēm. Asajos novērojumos bieži pavīd smalki psiholoģiski akcenti.

Impresionisms devis arī dažas apdāvinātas sievietes — gleznotājas. Te pirmā vietā minama *Berta Moriso* (1841.—1895.), kura jau no paša sākuma dalījusi impresionistu priekus un bēdas. Kāda augstāka valsts ierēdņa meita no Buržas, tā kopā ar ve-



B. Moriso. Portreti.

cāko māsu baudījusi solidu glezniecisku izglītību Parīzē. Sākumā Berta Moriso, Koro ietekmēta, glezno ainavas lielā peizažista garā. Kopēdama vecmeistarus Luvrā, viņa iepazīstas ar Mane, kurš arī tur strādā. Drīzi vien Mane top par viņas glezniecisko vadītāju un iedvesmotāju. Mane ierosināta, Moriso pāriet no ainavām uz figurām, kuras — galvenā kārtā sievietes — glezno ar lielu veiksmi un šarmu. Viena no tām — „Sieviete ballē” redzama tagad Luvra muzejā. Sākumā savā koloritā pabāla, Moriso top ar laiku arvien krāsaināka, sekojot soli pa solim impresionistu vispārīgai koloristiskai evolūcijai.

Mane otrā mācekle — *Eva Gonzales*, ar daudzsološu talantu, nomira nelaikā, tai pašā gadā, kad viņas skolotājs (1883.).

Meri Keset (1845.—1925.), pēc dzimuma amerikaniete, kā Dega mācekle un apbrīnotāja, arī būs pieskaitama franču glezniecībai. Keset gleznoja skaisti un delikati smaidošas mātes ar mīlīgiem



M. Keset. Pēc peldes.



M. Keset. Ložā.

bērniņiem. Bērniņi rožaini, apaļi; mātes laimīgas un apmierinātas. Visās tomēr angliskas sentimentalitātes piegarša. „Jēzus bērniņš ar savu angļu aukli” — mēdza teikt par šīm idillēm ironiskais Dega.

Kur norisinas nesaudzīga cīņa starp veco un jauno, tur pa laikam rodas arī vairāk vai mazāk veikli vidus vīri — kompromisu meklētāji un pretišķību izlīdzinātāji. Tādi radās arī impresionisma cīņās pret oficiālo mākslu. Viens no tādiem bij *Bastjen-Lepažs* (1848.—1884.). Ar viņa palīdzību impresionisma gleznieciskie jaunieguvumi, protams, atšķaidītā veidā, rada ceļu uz publiku jau tad, kad Mane, Mone, Pisaro un Renuaru vēl nikni apkaroja. Lepažs ņem realistiskus lauku dzīves motīvus Mile garā un cenšas tos apdarināt tradicionāliem līdzekļiem, piejaucot tiem zināmu porciju impresionistiskā plenerisma, kā tas redzams starp citu viņa gleznā „Siena laiks” (Luvrā). Tas pats sakams arī par robusto *Alfrēdu Rollu* (1845.—1919.), kas iziedams no Kurbe tiecās atsvai-

dzināt savu paleti ar impresionistiskiem toņiem. Ar šādu paleti darinātās gleznas likās it kā „atjaunotas”, bet tai pašā laikā paturēja tradīcijas sankciju. Publika nemanīja, ka ienīstā impresionisma „inde” tai tiek iepilināta kontrabandas ceļā...

Kad 90-tos gados impresionisma estetika un tehnika sāka ņemt virsroku un publika puslīdz bij pieradusi un samierinājusies ar impresionistisko gaišumu un krāsainumu, lai gan no oficialās mākslas un kritikas cietokšņiem vēl joprojām atskanēja diezgan stipra kanonāde, radās gleznotāji, kas nākdami no



Bastien-Lepažs. Siena laiks.



A. Benars. Sieviete pie kamina.

akademiskām aprindām un palikdami akademiski, ieraudzīja impresionismā līdzekli gleznieciskai sensacijai. Neinteresēdamies par impresionismu pēc būtības, tie aizguva tā koloristiskās vērtības un tanīs tīri mechaniski ietērpa savu akademisko mākslu. „Viņi mūs apšauj, bet aplaupa mūsu kabatas” — izteicās drūmi sarkastiskais Dega. Daži no šiem impresionistiskajiem akademiķiem izrādījās par īstiem virtuoziem. Tā, piem., savā laikā ļoti popularais un iemīļotais *Albers Benars*, kombinēdams visdažādākos apgaismojumus, gan dabiskos, gan mākslīgos, panāca īsti pirotehnisku glezniecību, kurai krāsu fanfaronādes ziņā nevarēja tuvojies ne skaļākais un spilgtākais no impresionistiem.

Gadu simteņa maiņā impresionisms sāka pārvērsties ievērojamā mērā par akademisku modi. Vecie impresionisti, kuri bij vēl

pie dzīvības un kuriem impresionistiskā orientācija bij sirds lieta — Mone, Renuars, Dega, Gijomens — turpināja godīgi savas impresionistiskās variācijas, bet neskaitami jaunieši, kas bij piesavinājušies ārišķīgi un nemotivēti impresionistisko „manieri”, appludināja mākslas pasauli audekliem, kuriem trūka īstenības un iekšējas pārliecības. Tas jau bij labākā zīme, ka impresionisms vispār bij savu laiku pārdzīvojis, izsmēlis savas estētiskās dotības. Un galvenais — laika gars bij iegrozījies virzienā resp. virzienos, kas gāja prom no Mone mākslas.

* *

*

Runājot par impresionismu kā modernās dzīves glezniecību, nevar atstāt neminētu to faktu, ka tomēr viņa modernās dzīves attēlā un interpretācijā saskatami lieli robi un trūkumi. Tiesa, salīdzinot ar Kurbe (par iepriekšējo glezniecību nemaz nerunājot), impresionisma dzīves īstenības tēlošanas apjoms bij stipri paplašinājies un gleznieciskā izpildījumā ļoti pielāgojies modernās dzīves izjūtai un tempam. Tomēr daudz kas no šīs modernās dzīves bij palicis impresionismam svešs un neaizkarts. Tas zīmējas pirmā un galvenā kārtā uz 19. g. s. otrās puses lielajām socialām un saimnieciskām resp. industrialām parādībām. Noskatoties impresionistu darbos, vērojam gan, ka dzīvojam kapitalistiskā sabiedrībā, kura pildīta pretešībām un antagonismiem, bet tas saskatams vairāk indirekti un aplinku slēdzienā. No tiešās rūpnieciskās dzīves ar tās kolosālajiem faktiem — tiklab saimnieciskiem, kā sociāliem — tur maz kas ieraugams. Tai impresionisms pāriet puslīdz vienaldzīgi garām. Tiesa gan, impresionisti šad tad ieskatās lielpilsētu nabadzīgos kvartālos, attēlo viņu neiepriecinošo aspektu un viņu iemītnieku nožēlojamo dzīvi, bet ierauga tur, kaut arī jaunā gleznieciskā skatienā, tikai tos pašus nabagus un grūtdienus, kādus tur redzēja jau Karavadžo, Muriļo, 17. g. s. holandieši un



Montiçelli. Parka skats.

daži 19. g. s. vairāk sentimentāli žēlsirdīgi nekā īsti mākslinieciski gleznotāji. Bet šķiet, ka impresionisma laikā, kad kapitalistiskā rūpniecība bij aizsniegusi savu kulminācijas punktu un uz saimnieciski-socialās skatuves bij parādījušies jauni sabiedriski spēki, varēja ieraudzīt proletariskajos kvartālos daudz ko vairāk un nākt mākslā pie jauniem secinājumiem.

Šī rūpnieciskās dzīves neievērošana modernā glezniecībā bij tik uzkrītoša, ka tā jau laikus dūrās acīs vienam otram no vērīgākiem modernās mākslas kritiķiem. Tā, piem., Heismans savā pārskatā par 1880. g. Neatkarīgo salonu raksta: „Ja daži pārrunājamie gleznotāji šad tad attēlo vairākas epizodes no mūsdienu dzīves,

tad kurš mākslinieks tagad sniegs rūpniecības pilsētu impozanto lieliskumu, sekos vācieša Menceļa pašķirtam ceļam, ieiedams milzu kaltuvēs, dzelzceļu hallēs, kuras, tiesa gan, Klods Mone jau centies gleznot, bet nav spējis ar saviem nenoteiktiem saīsinājumiem atrisināt lokomotivju un staciju kolosalo plašumu; kurš peizažists atveidos baismīgo un grandiozo svinīgumu, kādu iedveš naktī liesmojošas domeņu krāsnis, milzīgie cepļi, pār kuriem zaigo blāvas ugunis?"

Tālāk tas pats autors izsaka pārliecību: „Katrs cilvēka darbs, kas norisinās manufakturās, fabrikās; visa tā drudzainā aktivitāte, ko rāda modernā rūpniecība; viss mašīnu lieliskums — tas vēl gleznojams un tiks gleznots, ja modernisti, kas patiešām šī vārda cieņīgi, negribēs apsikt un sastingt, atdarinot mūžīgi vienu un to pašu sižetu" (L'Art Moderne).

Un tomēr jākonstatē, ka samērā maz kas šai virzienā parādijās arī pēcimpresionisma glezniecībā. Atkal un atkal mākslinieki piegriezās sīkākām sadzīves parādībām, it kā baidīdamies, ka kūpošie rūpnīcu dūmeņi var pārklāt sodrējiem un kvēpiem viņu audeklus un koši krāsainās paletes. Tādējādi iznāca, ka zemes strādnieks 19. gadusimtenī bij atradis Mile glezniecībā savu lielmeistaru, bet rūpniecības strādnieks — ne. Ja tēlniecība vēl var uzrādīt beļģieti Menje ar viņa rūpnieciskā darba monumentiem, tad glezniecībā attiecīgu paraleli ir velti meklēt, ja par tādu neuzskata Rafaelli, Forenu un citus, kas laiku pa laikam savās gleznās uzstājās ar „nabaga darba ļaudīm". Arī ārpus Francijas, pie Menceļa, kuru min Heismans, rūpniecības motīvi ir drīzāk nejaušība nekā pagrieziens uz jaunu gleznieciskās vielas pasauli, jo viņa „Valcētava", lai cik vērtīga, noslikst paša Menceļa nepārredzamā Prūsijas ķēniņa Fridricha II epopejā.

Lai nebūtu jāatgriežas pie šī temata, teiksim, ka arī 20. g. s. šai ziņā daudz ko nav ienesis Francijas glezniecībā. Tematikā tā joprojām palika galvenā kārtā ainavu un sīkās pilsoniskās sadzī-



Fanten-Laturs. Fantazija.

ves tēlotāja, kaut arī, kā to vēlāk redzēsim, formālā plāksnē, tīri gleznieciski tā nemitīgi grozījās un uzrādīja pārsteidzošus estētikas un gleznieciskās izpratnes lūzumus.

Ar to mēs negribam teikt, ka modernā franču glezniecība būtu bijusi revolucionāra tikai gleznieciskā nozīmē, bet citādi visādi samierinājusies ar pastāvošo. Revolucionarais stāvoklis mākslā to allaž spieda nostāties opozīcijā pret politisko un sociālo reakciju, kura bij galvenais šķērslis brīvai mākslas attīstībai. Pie dažiem māksliniekiem šī opozīcija guva ļoti asu veidu. Tā tas bij pie Lielās revolūcijas gleznotāja — Davida; pie nesaudzīgā pilsoniskās liekulības un lišķības pienaglotāja — Domje; pie titaniskā glez-

niecības cīkstoņa — Kurbe; pie daudziem socialistiski noskaņotiem vēlākā laika māksliniekiem. Bet šī opozīcija bieži palika bez rītdienas, nevarēdama sataustīt pieskares punktus ar galvenajiem sabiedrību atjaunojošiem spēkiem. Vainīgs te, bez šaubām, bij izolētais stāvoklis, kādā vecā sabiedrība turēja mākslu un māksliniekus, kā arī smagais socialo un politisko tradīciju slogs, kas gulēja uz šiem pēdējiem, lai cik tie savā mākslā bij naidīgi tradīcijām, kas stāv ceļā progresam.



Bazils. Portrets.

XI. NOVĒRŠANĀS NO IMPRESIONISMA

Caur caurim ņemot, 19. g. s. franču glezniecības attīstības līnija, sākot no Davida līdz Mone, ir gaiša un labi pārredzama. To var salīdzināt ar plašu straumi, kura, neraugoties uz sīkākām attekām, pietekām un līdztekām, patur savu noteikto gultni un krastus. Lieta ievērojami grozījās pēc tam, kad impresionisma doktrīna sāka grīloties un jukt. Tad šī straume, līdzīgi Nilas deltai, sāka sadalīties vairākos nozarojumos, kuru virzienus bieži diezgan grūti izsekot, kuri vietām saredzami puslīdz labi, bet vietām apsīkst smiltīs.

Kopējais šiem nozarojumiem pa lielākai daļai tas, ka tie nostājas vairāk vai mazāk opozīcijā pret impresionismu — pret Mone un viņa grupas impresionismu — gan vairāk vai mazāk paturēdami no impresionisma tās paliekošās koloristiskās un tehniskās vērtības, bez kurām zināmā mērā vispār turpmākā glezniecība vairs nebij iespējama.

Ja jautāsim, kāds bij cēlonis šai opozīcijai, tad jāsaka, ka tādu bij vairāk. Lai tos labāki saprastu, atkārtosim īsos vārdos dažas impresionisma īpatnības. Impresionisms, pavisam pretēji nekā iepriekšējā māksla, tiecās nevis pēc priekšmetu attēlošanas, bet gan interesējās galvenā kārtā par to, kas atrodas starp priekšmetiem — par telpu, atmosferu un gaismu. Senāk gleznotāji izvēlējās sev zinamus priekšmetus un centās tos pēc savām spējām un gaumes veidot uz audekla. Bet impresionisti piegriezta priekšmetiem maz vērības. Tiem nebij no svara, vai priekšmeti bij glīti vai neglīti, attēlošanas cienīgi vai necienīgi. Tos interesēja vienīgi gaiss un tā krāsainās modulācijas. Priekšmeti tiem noderēja tikai kā posmi vibrējošās telpas samēriem. Arī priekšmetu formas pašas par sevi tiem nekrita svarā. Tie vēroja tikai šo formu iršanu

atmosferiskajā apkārtņē, to izplūšanu gaismas staros, to sakušanu ar apkārtējām formām. Arī uz krāsu impresionisti skatījās tikai kā uz gaismas funkciju, kura gaismas ietekmē var nevien grozīties, bet arī izbālēt.

Viss tas konsekventi izvests līdz galam varēja iznīcināt visu priekšmetīgo glezniecībā, padarīt to pilnīgi iluzoru, kā tas arī vērojams pie Mone viņa pēdējā laika darbos, it īpaši viņa „serijās”.

Daudzi no impresionistu draugiem (par viņu ienaidniekiem nemaz nerunājot) satrūkās šādu izredžu priekšā un sāka celt trauksmi. Tāds bij, piem., Zola, kurš 80-to gadu beigās rakstīja: „Es pamostos un drebu. Vai tad patiešām par to es esmu cīnījies. Par šo gaišo glezniecību, par šīm krāsu masām bez caurspīdīguma un harmonijas, par šiem refleksiem, par šo gaismas dekompozīciju? Mīļais Dievs! Vai tad es biju traks? Bet tas taču ļoti neglīts, mani pārņem šausmas!” Šī lielā rakstnieka tirāde liekas mazliet komiska. Liekas, ka Zola, aizstāvēdams impresionistus, nebūtu nojaudis, ka tas aizstāv gaismas gleznotājus, ar citiem vārdiem, aizstāv to, par ko tas uztraucas.

Gaismas glezniecība! Tas ir impresionistu lielais nopelns, kas ieies glezniecības vēsturē kā jaunas vērtības nodaļa. Bet ar to arī izskaidrojas impresionisma relativitate un tā trūkumi, jo gaisma ir svarīgs, bet ne vienīgais mākslas faktors. Radās mākslas cienītāji, kuri ar šo faktoru vien neapmierinājās. Varbūt arī Zola bij viens no tiem. Bet tādēļ tam nebij ko uztraukties par „neglītumu” un „šausmām” gaismas glezniecībā, kura citāda nemaz negribēja būt.

Svarīgāki ir iebildumi, kas nāca no citas puses, un proti, pret impresionismu kā vienīgi *optisku* mākslu. Mums jau bij izdevība norādīt, ka impresionisms, sākot jau ar Eduardu Mane, bij noteikts ienaidnieks katram intelektualismam glezniecībā. No glezniecības tika izdzīta nevien iemīļotā vēstures viela, bet arī katra alegorija, simbolika un vispār intelektuali literariskais elements. Glezniecību

centās pārvērst par mākslu, kas uztverama un baudama vienīgi fiziskai acij. Tai jābūt acu priekam.

Tā tad izslēgta katra garīgā darbība, katra intelektuala kombinācija, katra metafizika un ideoloģija. Impresionisms ir tīri sensuāls, māksla pilnīgi ārpus smadzenēm — tāds bij spriedums arī pie jaunajiem. Viens no viņu galvenākajiem ideologiem Moriss Deni teica gaiši un skaidri: „Tagad tikai atzīmē juteklisko. Spriedumiem vairs nav vietas. Acs apēd galvu.” Tika aizrādīts, ka šī sensualisma virskundzība iepretim intelektualismam ir pretīga franču mākslas racionalajam garam, ka tā ir orientāla parādība, kas mīl tikai krāšņumu un materijas bagātību uz formas, uzbūves un skaidrības rēķina.

Impresionisms ar savu gaisa un gaismas doktrīnu bij iznīcinājis formu un kompozīciju. Radās atkal tieksmes šo formu un kompozīciju atjaunot un atstādīt tās senākās tiesībās. Impresionisms bij pakļāvis krāsu gaismas dekolorejošai iedarbei; radās atkal tieksmes pēc krāsas, sulīgas, piesātinātas krāsas patstāvības. Impresionisms bij iznīcinājis ideju un fantāziju; radās tieksmes tās no jauna godā celt. Impresionisms pamatojās uz *fizisko* aci; mākslai radās vajadzība arī pēc *garīgās* acs. Un te nu, lūk, cēlās liels konflikts starp fiziskās acs impresionismu un jaunajiem mākslas centieniem, kuri paturēja spēkā arī savu garīgo aci.

Tā mēs lasām gandrīz visos mākslas traktātos, kas datēti kopš mūsu gadu simtēna sākumā. Bet taisnības labā jāsaka, ka nav īsti pareiza šī klasifikācija starp „fizisko” un „garīgo.” Nebūs taču apstrīdams, ka impresionisms ir īpatnēja liriska dabas uztvere, kurā pēc visiem fizioloģijas un estētikas likumiem spēlē lomu nevien vienkārši retina, bet arī iedvesma un gala rezultātā smadzenes, tā tad arī garīgais faktors, kā to prasa jaunākie intelektualiisti glezniecībā.

Tiesa gan, šis garīgais faktors stāv tālu no katras filozofijas un metafizikas, no problematiskiem meklējumiem pēc lietu nere-

dzamās būtības, pēc absolutā u. t. t. „Ignorabimus” — saka impresionists un glezno, izteicoties ar Mone vārdiem, „tāpat kā putniņš dzied”. Bet viņa skaistā dabas poezija un optimistiskā relativitate vairs neapmierināja laikmeta garu, kuram bij apnikusi pasīva ārējās pasaules kontemplācija, kurš gribēja būt aktīvs un radīt mākslā savu īpatnēju, uz iekšīgu pieredzi dibinātu gara pasauli, kas stāv asā pretišķībā ar to, ko bij sniedzis naturalisms un tā misijas nobeidzējs — impresionisms. Impresijas vietā jānāk ekspresijai. Antika un renesanse zaudēja savu senāko cieņu; dienas kārtībā stājās gotika un primitīvie resp. tās pagātnes mākslas, kurās jau ne ekspresionistiskie centieni varēja rast visvairāk pamudinājumu un ierosinājumu.

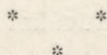
Impresionisms tiecās notvert grozīgo, bēdzīgo, momentano. Tā bij neatlaidīga cīņa ar materijas mūžīgo pārvērtību; grūts, pat neatrisināms uzdevums — notvert stabilu punktu nepārtrauktā maiņā. Kā Homēra viltīgais jūrvecis Protejs, daba vairījās no saviem tvērējiem, nemitīgi grozīdama savu ārējo veidu. Tas noveda Mone viņa dzīves otrā pusē bieži līdz izmisumam, kā tas redzams no viņa vēstulēm.

Glezniecībā sāka nostiprināties ieskaits, ka tai citāds mērķis nekā dzīties pakaļ bēdzīgajam un grozīgajam, ka jāmet pie malas šī nogurdinošā Proteja tvarstīšana. Jāmeklē nevis pārejošais un gaistošais, bet gan paliekošais, negrozīgais, mūžīgais. Analitiskā impresionisma vietā jārod ceļš uz mākslas sintezi, uz jaunu, lielu stilu. Tas lai būtu mākslas īstais mērķis. Pavīd kaut kas līdzīgs vecā Platona idejas meklēšanai mākslā. Kādas var būt izredzes šiem jaunajiem meklējumiem, par cik tie spējīgi atvērt mākslai jaunus apvārsņus? Tas ir jautājums, uz ko jādod atbilde mūsdienu glezniecībai, kura parādījās impresionismam norietot kā reakcija pret to.

Beidzot vēl pāris vārdu par iebildumiem pret impresionistisko portretu. Tam pārmeta psiholoģijas trūkumu. Un jāatzīst, ka bieži

impresionistiskos portretos patiešām šīs psiholoģijas nav daudz. Arī impresionistu draugs Rože-Markss, rakstīdams par Renuaru, atzīmē, ka viņa portretos grūti atšķirt „ģenija cilvēku no rokpeļņa”, ka intelektualitātes ziņā gandrīz nav redzama nekāda izšķirība starp viņa Sezanu un krodzinieku Furnezu un ka komponists Vagners sūdzējies par protestantu mācītāja izskatu viņa portretā. Šis nenoliedzamais defekts būs vedams sakarā ar impresionisma vispārīgo stāju — skatīties uz visu no tīri gleznieciska viedokļa. Arī uz cilvēku figuru impresionisti raudzījās pa lielākaļ daļai kā uz objektu, kas nostādīts atmosferā un saņem visus tās refleksus. Vardoties no šāda skatiena, bieži personas iekšējais raksturs, viņas moraliskā fizionomija palika mazāk novērota. Bet jāsapaka, ka arī impresionisms var uzrādīt veselu virkni lielisku portretu, arī no psiholoģiskā vērīena. Bez tam katram īstam impresionistiskam portretam ir savas īpatnējas priekšrocības, un proti, brīvā, dabiski nemākslotā, momentanā „mise en page”, kas tos padara oriģīnālus, dzīvus un nepozētus.

Šī reakcija pret impresionismu nenāca no ārienes. Tai arī nebij nekā kopēja ar to stulbo naidu, kas plūda no oficiālās mākslas institutiem un laikrakstu slejām. Tā izgāja no pašu impresionistu vidus — no māksliniekiem, kuri vai nu bij gājuši cauri impresionisma skolai, vai stāvējuši šādā vai tādā sakarā ar to. Kā jau teikts, zem impresionisma karoga apvienojās mākslinieki ar ļoti dažādām artistiskām tendencēm — visi tie, kas ieskatīja, ka viņu māksliniecisko individualitāti draud noslāpēt oficiālā māksla. Jau tādi impresionisti kā Renuars un Dega bieži savā mākslā izkāpa ārā no tradicionālā impresionisma loka. Pie Gogena, Van Goga un Sezana tas notiek vēl noteiktāki un programatiskāki. Tie arī bij galvenie pamatu licēji vēlākai pretimpresionistiskai glezniecībai. Bet iekams pārejam pie šiem 19. g. s. beigu lielajiem meistariem, pakavēsīmies pie pāris mazākām gleznieciskām parādībām, kuras arī vedamas sakarā ar impresionisma krīzi un jaunu ceļu meklējumiem.



Ap 80-to gadu vidu, kad Mone māksla jau bij tuvu uzvarai, no impresionisma atdalījās nozarojums, kas vēlāk dabūja *neoimpresionisma, divizionisma* (arī *puantilisma*) nosaukumu. Precīzi par neoimpresionisma sākumu var uzskatīt 1886. gadu, kad parādījās atklātībā jaunā virziena galvenākā nodibinātāja *Sera* (1859.—1891.) pazīstamā glezna „*Grande Jatte*“, kurā attēlots kāds stūrītis Žatas salīnā, Parīzes tuvumā, kādā svētdienas pēcpusdienā, kad tur pulcējas ļaužu grupas pastaigai un izpriecai. Šai gleznā konsekventi pielietoti neoimpresionisma principi. Kādi tie bija? Zīmējoties uz koloristiku savā izejas punktā tādi paši kā impresionismam, kas savu krāsu tehniku atvasināja no Delakrua formulētām atziņām par tīro (prizmas) krāsu lietošanu, dalītiem toņiem (divizionisms) un optisko jaukšanu. Bet neoimpresionisti atrada, ka viņu priekšteči šai lietā nav bijuši pietiekoši konsekventi un rīkojušies tīri empiriski. Viņu centieni, turpretim, izgāja uz to, lai šos koloristikas principus stingri un noteikti nostādītu uz zinātnisko atradumu nesatricinamiem pamatiem, kā tie likti Ševrela, Šarla Anri un Ruda chromatikas un optikas darbos. Viņu tehnikas mērķis — panākt augstāko pakāpi krāsai un gaismai. Lai to panāktu, *Siņaks* — līdzās *Sera* ievērojamākais neoimpresionisma gleznotājs un teoretīķis — uzstāda šādus četrus pamatnoteikumus: 1) tikai tīro pigmentu (visu prizmas krāsu un to toņu) optiska jaukšana; 2) dažādu elementu atdalīšana (lokalā krāsa, apgaismojuma krāsa, to reakcijas u. t. t.); 3) šo elementu un viņu proporcijas līdzsvars (pēc kontrastu degradācijas un iradiācijas likumiem); 4) triepumā izvēle proporcionāli gleznas apmēriem (Signac. „D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme“).

Šie uz paletes nejauktie tīro krāsu triepumi, kurus neoimpresionisti lika vienu otram blakus, lai panāktu, no zināma atstatuma skatoties, optisku jaukšanu, bij pa lielākai daļai punktveidīgi. Tāpēc



Sera. „Grande Jatte”.

neoimpresionistiem allaž gāja līdz „puantilistu” (pointilliste) nosaukums. Teknikā tie stingri uzstājās pret otas veiklību un virtuozitāti. „Rokai maz nozīmes — saka Siņaks — tikai gleznotāja smadzenes un acs krīt svarā.” Visam jānotiek sistematiski un metodiski, pēc iepriekš sastādīta aprēķina un plāna, jo tikai tad arī būs vajadzīgais zinātniskais pamats zem kājām.

Tāda pati sistematika un metodika pielietojama arī gleznas iekārtai, tās kompozīcijai, kuru vecie impresionisti, pēc neoimpresionistu domām, atstājuši pilnīgi novārtā. Lai iepazīstinātu lasītāju ar neoimpresionistu ieskatiem šai lietā, mēs vislabāki darīsim, ja pievedīsim kādu vietu no minētās Siņaka grāmatas. „Tradīcijas un zinātnes vadībā viņš (t. i. neoimpresionists) harmonizēs kompozīciju pēc savas uztveres, t. i. viņš pielāgos līnijas (virzienus un leņķus) un gaism-ēnu (toņus) krāsas raksturam, kādu viņš gribēs

izcelt. Līniju pārvaldītāja būs horizontālā — mieram, augšup ejošā — priekam un lejup ejošā — skumjām, ar visām viduvējām līnijām, lai attēlotu visas pārējās izjūtas to bezgalīgā dažādībā. Daudzu krāsu spēle, ne mazāk izteiksmīga un dažāda, pievienojas šai līniju spēlei: augšup ejošām līnijām pietāv siltas krāsas un gaiši toņi; pie lejup ejošām līnijām būs pārsvarā vēsas krāsas un tumši toņi; vairāk vai mazāk pilnīgs līdzsvars starp siltām un vēsām krāsām, starp bāliem un spilgtiem toņiem, veicinās horizontalo līniju mieru. Tādējādi gleznotājs, pakļaudams krāsu un līniju emocijai, kādu tas izjutis un grib attēlot, darinās poeta un radoša ģenija darbu."

Tāda bij vispārīgos vilcienos neoimpresionisma estetika — tā tehnikas, krāsu un kompozīcijas mācība. Būs lieki piebilst, ka šī



P. Siņaks. Ostas skats.



Sera. Peldētāji.

mācība bij tālu aizvirzījusies no impresionisma vecmeistaru idejām un prakses. Pēdējie neskaitījās ne ar kādām teorijām un zinātniskām sistemām. Tie gleznoja cik un kā spēja saredzēt viņu acs, cik un kā spēja viņu ota realizēt saredzēto uz audekla, nerūpēdamies par abstraktas kompozīcijas līnijām un abstraktas krāsas vērtībām — to simboliku. Bet tādēļ jau arī jaunie ieskatīja, ka impresionisms jāatbrīvo no šī empiriskā subjektīvisma un jānostāda uz citiem, objektīvākiem pamatiem.

Ap neoimpresionisma estētikas platformu grupējās vairāki spējīgi gleznotāji. Bez jau minētajiem *Sera* un *Siņaka* saucim vēl *Krosu*, *Lisu*, *Van Riselbergu*. Kādu laiku arī *Pisaro* izmēģinājās neoimpresionisma tehnikā.

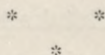
Lai gan neoimpresionisms visumā kā tāds nav atstājis dziļākas pēdas turpmākā glezniecībā, tomēr jāatzīst, ka tas devis iero-

sinājumu jauniem gleznieciskiem meklējumiem pāri impresionisma robežai. Tā meistari atstājuši interesantus, oriģinalus un paliekošus darbus. Vispirms jau Sera ar savu ģeometriski konstruktīvo kompozīciju („La Grande Jatte”), savu smalki aprēķināto ritmiku un stingri nosvērto inscenējumu („Le Cirque”, „Le Chahut”), stipri ietekmējis dažas glezniecības nozares mūsu gadsimtena sākumā, kā, piem., kubistus un dažādus konstruktīvistu virzienus, kuri skaitīja sevi par Sera un Sezana pēcnācējiem. Ja Sera koloristikā ir rāms, atturīgs un izvairas no pārāk liela spilgtuma, tad viņa mācekļi Siņaks šeit šai ziņā rekordus. Salīdzinot ar Siņaka krāsainajām fantasmagoriņām, Sera vienkārši liekas bāls un pelēks. Dažus Siņaka darbus, kā, piem., Konstantinopoles akvareļus un skatus uz Mont St. Michel, var uzskatīt par stiprāko un spilgtāko, ko devusi impresionistiskā gaismas glezniecība. Kross atgādina Siņaku tiklab koloritā, kā puantilistiskās tehnikas ziņā. Liss, kas vēlāk atmeta neoimpresionistisko metodi, kolorismā vājāks nekā Siņaks un Kross. Attēlojis Parīzes nabadzīgos kvartālus ar viņu pelēko un neiepriecinošo dzīvi.

Kā diezgan negatīva parādība izrādījās neoimpresionisma racionalizētā un mechanizētā tehnika. Šī rokas un dzīvā otas vilciena degradācija! Jā, tad patiešām, līdz ar kādu kritiķi, jāizsakas, ka pie mūsu tehnikas brīnumiem nav izslēgts šādu glezniecību kādreiz veikt mašīnāliem līdzekļiem.

Van Riselbergs pielietoja starp citu ar zināmiem panākumiem puantilistisko tehniku dekoratīvā glezniecībā. Arī tādi gleznotāji, kas stāvēja pēc būtības tāli no neoimpresionisma, kā, piem., *Anri Martens*, izmantoja atšķaidītā veidā neoimpresionisma tehniku dekorācijās.

Bet ja dekoratīvā (sienu, plakātu u. t. t.) glezniecībā puantilistiskā tehnika zināmā mērā attaisnoja un varbūt arī turpmāk dažkārt attaisnos savu pielietojumu, tad stāvglezniecībā tās loma šobrīd liekas ir pilnīgi izspēlēta.



Tai laikā, kad norisinājās niknā cīņa starp impresionismu un oficiālo mākslu, nomaļus no abām naidīgajām nometnēm stāvēja kāds mākslinieks, kurš savā mākslā centās atjaunot un, galvenais, atsvaidzināt klasicisma tradīciju. Šis mākslinieks bij *Pivi de Šavans* (1824.—1898.), ar kura vārdu cieši saistas *neoklasicisma* virziens 19. g. s. beigās.

Jāsaka gan, ka laikmets un apstākļi nebija sevišķi labvēlīgi *Pivi de Šavana* darbam. Klasicisms nebija lielā cieņā. To labo slavu, ko lielais Engrs ar savu dižo mākslu klasicismam bija atguvis, viņa šabloniskie un doktrinārie mācekļi bija īsā laikā izsaimniekojuši līdz pēdējai kripatai. Ar impresionismu laika gars bija noteikti nosvēries uz realisma pusi. Un impresionisma cīņa vērsās nevien pret oficiālo mākslu, bet arī pret romantismu un klasicismu.

Šādos apstākļos atdzīvināt klasicismu tādā veidā, kā tas būtu vairāk nekā tikai oficiālās mākslas ingredience, bija diezgan pagrūta lieta. Tā prasīja nevien labāko tradīciju atjaunošanu, bet arī šo tradīciju oriģinālu realizāciju un dziļi personīgu viziju.

Kādi tad nu bija *Pivi de Šavana* pūliņu rezultāti?

Pašā Francijā par to bija dalītas domas. Vieni uzskatīja un uzskata *Pivi* par brīnišķīgu gleznotāju, kura „zelts ir pārāk labas proves, lai zaudētu savu spožumu” un kurš „franču glezniecībā, kas impresionisma dēļ zaudējusi katru intelektuālu barību, atjaunojis skaistu sakārtojumu gaumi pēc Pusena parauga” (Louis Réau); otri, turpretim, jau no paša sākuma bija tai pārliecībā, ka *Pivi* „nekā nav pratis jauna radīt”, „aplaupījis Itālijas primitīvos, pat pilnīgi kopēdams tos”, „nav atturējies no akadēmiskiem trikiem” (Heismanss).

Heismansa bargais spriedums saprotams. Modernās mākslas (varbūt, pareizāki, moderno sižetu) un realisma cildinātājā nevarēja rast simpatijas *Pivi de Šavana* alegorijas klasiskā stilā, kaut arī ar

modernisma piemaisījumiem. Bet kad realisma vilnis pārskrēja un iestājās reakcija pret impresionismu, Pivi nāca modē arī pie jaunajiem, jo viņa alegorijās sāka ieraudzīt kaut ko no tās „intelektuālās barības“, kuru impresionisms atņēmis franču glezniecībai.

Pivi de Šavans bij gandrīz vienīgi dekorators. Nedaudzajām viņa stājgleznām, kā, piem., „Nabaga zvejnieks“, „Rudens“ u. c., patiesībā arī piemīt dekoratīvs raksturs. Kā dekorators Pivi piešķaitams ievērojamākiem 19. gadusimtenī. Jau ražības ziņā. Daudzās Francijas pilsētās, kā Parīzē, Amjenā, Marselā, Ruanā, Puatjē, Lionā (Pivi dzimts pilsētā), viņa dekoratīvie panneaux puško muzeju, biblioteku vai citu oficiālu iestāžu telpas. Arī pēc kvalitātes Pivi de Šavana darbi — pa lielākai daļai plašas un impozantas kompozīcijas — ieņem redzamu vietu. Nesalīdzināsim šos darbus ar to, ko dekoratīvā mākslā devis Delakrua. Te neatradīsim kopīgu mērogu. Tas nozīmētu salīdzināt uguni ar ūdeni. Nostādītas blakus Delakrua liesmainajai dramatikai, Pivi klusās idilles patiešām liksies bālas un ūdeņainas. Temperaments, uztvere un izejas punkts abiem dekorācijas meistariem dažādi. Dažādi arī mākslas rezultāti.

Savu formu Pivi atvasina no antikas un klasicisma, bet pa lielai daļai arī no italiešu primitivajiem (galvenā kārtā no Džoto), ar kuriem viņš tuvāki iepazīstas savā Itālijas ceļojumā. Pavīd arī Engra un it īpaši Šaserio ietekme. Viņš turas vienādi tāli no romantisma krāsu un kustību sakāpinājuma, kā arī no realisma naturalistisko formu traktējuma. Tā bez šaubām bij pozīcija, kuru visādi klasicisti un it īpaši Engra skolnieki bij galīgi izmīdījuši. Tādēļ Pivi de Šavanam bij visas šānses kļūt par vienu no daudzajiem bezgala garlaicīgajiem klasicisma dekoratoriem. No tā viņu paglāba ievērojamā mērā viņa lielā inteliģence, originali personīgā koncepcija ar elegisku noskaņu un iedzimtās dekoratora spējas resp. īsta izpratne par sienu dekorācijas nozīmi un uzdevumiem.

Pietiek tikai ieiet Parīzes Panteonā, aplūkot Pivi de Šavana Ženovjevas ciklu un salīdzināt to ar pārējām Panteona dekorācijām, lai nojaustu, cik lielā mērā Pivi pārāks par sava laika dekoratoriem.

Pivi saprata, ka sienas dekorācijai ir pavisam citi uzdevumi nekā stājgleznai. Tai nevar būt izolēta individuāla eksistence.



Pivi de Šavans. Peldētājas.

Tai jāiekļaujas sienā un jāpieskaņojas tās prasībām. Vispirms jāpieskaņojas sienas plakanībai, kuru nedrīkst traucēt dekoratīvās kompozīcijas pārmērīgais gaism-ēnas modelējums un perspektīvais dziļums. To vienmēr, šķiet, Pivi paturējis prātā. Ar lielu taktu un veicību viņš saista savas figuras ar ainavisko fonu. Disonance starp šīm divām lietām parasti bijusi dekoratīvai glezniecībai par klupšanas akmeni. Pivi de Šavanam ainaviskais fons aizvien ir



Pivi de Šavans. Rudens.

nepieciešamā sastāvdaļa kompozīcijas vispārīgajam formu veidojumam.

„Vislabāki sakārtotā uztvere — teica Pivi — ir vienmēr vis-skaistākā. Es mīlu kārtību, jo es mīlu kaislīgi skaidrību.” Viņa kompozīcijās nav nekā nejauša, nekā lieka. Viss stingri aprēķināts un apsvērts, katra figūra, katra kustība, katrs koks, katrs mazākais nieciņš. Savos formu meklējumos viņš izgāja ne tik daudz uz tiešu optisku iespaidu, kā uz to, lai atrastu konstruktīvus

veidolus, kas guļ parādību būtībā — vienkāršus, skaidrus, klasiski apgarotus.

Kā visi klasicisti, tā arī Pivi de Šavans nemīlēja spilgtu, intensīvu kolorītu. Viņš vienmēr gravitēja uz pelēcīgo, uz to, ko franči sauc par „grisaille.” Viņš mēdza izteikties: „Ja jūs zinātu, kādu ražu gleznotājs var gūt no pelēkas debess!” Pivi to zināja, jo, šķiet, ka pie viņa sižetiem un uztveres spēcīgāka krāsainība nemaz nepiedienētu, tāpat kā Delakrua kolorīts nepiedienēja Engra mākslai. Pivi de Šavana mākslai pietāvēja gluži labi šis maigais sudraboti pelēkais lokālais tonis, šīs klusinātās krāsas, šie rožainie un violētie tērpi, kuros staigā šie dīvainie tēli no nenoteikta laikmeta, nenoteiktas zemes un nenoteikta klimata.

Kā Pivi de Šavana pēcnācējs un neoklasicisma tālākais izveidotājs minams *Moriss Deni*. Viņš pazīstams nevien kā gleznotājs,



M. Deni. Veneras tiesa.

bet arī kā jaunās mākslas teoretiķis, kas vairākos principālos apcerējumos cenšas nospraust ceļu turpmākai mākslas gaitai pēc impresionisma pārvarēšanas. Deni šo ceļu ierauga klasicisma virzienā. „Katrs domājošs mākslinieks — saka Deni — nonāk agri vai vēlu pie tā, ka šim (klasiskam) skaistuma veidam dod priekšroku pret katru citu. Mākslas ideāls ir tas — nedaudzās skaidrās un noteiktās formās kondensēt un savilkt kopā bezgalīgi dažādās attiecības, kādas vērojam dabā.”

No citiem klasicisma cildinātājiem Deni atšķiras ar savu iecietību pret jaunajiem virzieniem — nevien pret impresionismu, bet arī pret visiem tiem, kas izauga impresionisma paspārnē. Būdam tāli no šo virzienu stupidas nozākāšanas, kā to darija oficiālie klasicisma sargi, Deni, gluži pretēji, ieskatīja, ka tie nepieciešami ved „vers un nouvel ordre classique”, jo, lūk, Dega, Rodens, Renuars uz mūža beigām „atsakas no savu senāko paņēmieni košajiem izsmalcinājumiem un paplašina savu amatu, saīsina, vienkāršo un nes upurus.” Kādam no saviem apcerējumiem Deni liek virsrakstu „No Gogena un Van Goga uz klasicismu.”

No tā jau var spriest, ka Morisa Deni klasicismam vajag būt pavisam īpatnējas dabas. Un tāds tas patiesībā arī ir. Neņemsimies paši formulēt šo Deni klasicismu. To vislabāki panāksim ar kādu citātu no viņa nupat minētā apcerējuma. Lai lasītājs atvaino citāta garumu, bet tas svarīgs nevien kā Deni ieskatu formulējums, bet arī — un tas galvenais — kā zīmīgs raksturojums visai pēcimpresionistiskai mākslai. „Ja mēs savā attīstībā — raksta Deni — esam gājuši uz klasicismu, tad tas tāpēc, ka mums bijusi laime labi nostādīt mākslas divkāršo problemu — estetisko un psiholoģisko. No subjektivitātes viedokļa mēs ideju par „dabu, skatītu caur temperamentu” esam apmainījuši ar teoriju par ekvivalenci vai simbolu: mēs apgalvojam, ka emocijas vai dvēseles stāvokļi, ko izsauc noteikts skatījums, sagādā māksliniekam zīmes vai plastiskus ekvivalentus, kas spējīgi atdarināt šīs emocijas vai

dvēseles stāvokļus, bez kā būtu vajadzīgs sniegt pirmatnēja skatījuma *kopiju*; ka katram mūsu juteklības stāvoklim vajadzēja atbilst objektīvai harmonijai, kas spējīga to izteikt. Māksla vairs



O. Redons. Sarkanās puķes.

nav tikai vizuāla izjūta, kādu saņemam, dabas fotogrāfija, lai cik izsmalcināta tā būtu, nē, tā ir mūsu gara radījums, kuram daba ir tikai iemesls (occasion). „Mēs nestrādājam vairs ap aci, bet tai vietā meklējamies domas mistiskā centrā”, kā teica Gogens. Izdoma (imagination) top atkal, pēc Bodlera vēlēšanās, par visu

spēju karalieni. Tādējādi mēs atbrīvojam savu juteklību; un māksla dabas *kopijas* vietā tapa par dabas *subjektīvu deformāciju*."

Jā, patiešām, apmēram šādā virzienā pēc impresionisma gāja liela daļa mākslas. Saukt to par klasicismu? Vai vismaz gājienu uz klasicismu? Pagrūti. Totiesu jo vairāk, ka ļoti jāšaubas, vai ortodoksie klasicisti, kamēr vien tādi pastāvēs, jebkad parakstīsies zem tā, ko Deni deklarē par klasicismu vai virzīšanos „vers un nouvel ordre classique". To, laikam, nebūtu darijis arī viņa skolotājs Pivi de Šavans.

Kas attiecas uz teorijas realizāciju praksē, tad nevar teikt, ka tā pie Deni būtu sevišķi nozīmīga. Viņa mākslā jaunu, ierosinošu vērtību nav daudz. Totiesu vairāk eklektisma un patapinājumu gan no vecajiem, gan no jaunajiem — gan no Džoto un Fra Andželiko, gan no Pusena un Pivi de Šavana, arī Gogena. Deni darinājis tiklab dekoratīvus panneaux, kā arī stājgleznas; tiklab ar laicīgiem, kā arī ar reliģiskiem motīviem. Talants un virtuozitāte nenoliedzami. Tikai diemžēl ne arvien tie izpaužas dziļākā mākslinieciskā pārdzīvojumā un īstos gleznieciskos meklējumos. Bieži sastopamas graciozas ārišķības, saistītas ar svinīgi sentimentālām pozēm, kurām dažkārt nav svešas zināmas salkanības. Krāsa visur pacilāti gaiša, pat serafiska, bet allaž bez akcenta un izteiksmes. — Viss tas atrodas brīnišķīgā pretstatā ar to nopietno estetisko ideoloģiju, kādu pats Deni formulējis savos rakstos. Vai tāds būtu neoklasicisma liktenis?

Varbūt te būs vietā teikt dažus vārdus vēl par vienu gleznotāju, kurš ārpus oficialās mākslas gadusimteņa beigās stāvēja pret impresionisma aizraujošo strāvu (tiesa gan, bez naida). Tas ir īpatnis *Odilons Redons* (1840.—1916.). Dzimis no kādas kreolietes, kuru viņa tēvs apprecēja Jaunorleanā, Redons sāka savu māksliniecisko karjeru savā dzimts pilsētā Bordo, kopējot Delakrua gleznas vietējā muzejā. Viņš arī vienmēr jutās kā Delakrua pēcnācējs un „pēdējais romantiķis". Bet patiesībā viņam no Delakrua un

romantisma pēc būtības nav sevišķi daudz. Varbūt dažas ārišķības. Drīzāk jau tad no paklīduša klasicisma. Tuvākais mākslinieks, kas tam garā rada, ir Gistavs Moro, kura fantastisko un mistisko mā-



O. Redons. Buda.

slu viņš savējā veidā turpināja, pastiprinādams to vēl vairāk irealitātes un sapņu virzienā. Bez mistiski fantastiskām gleznām un grafikas Redons gleznojis arī ļoti pievilcīgas puķes — vismīlāk pastelī. Kolorīts Redonam bieži izsmalcināts un izmeklēts, bet tikpat fantastisks kā viņa viela. Ietekme uz vēlāko glezniecību

tāda, ka mūsu gadu simteņa ekspresionisti Redonu skaitīja par vienu no saviem priekštečiem.

* *

*

Viens no trim lielajiem meistariem, kuri visvairāk ietekmēja jauno mākslinieku paaudzi gadu simteņu maiņā, kad Mone formācijas impresionisms sāka zaudēt savu valdzinošo spēku, bij *Pols Gogens* (1848.—1903.). Divi pārējie — *Van Gogs* un *Sezans*.

Visi trīs viņi lielākā vai mazākā mērā attālinājās no impresionisma, bet, šķiet, ka Gogens, būdams citādi mazāk dziļa personība, ātrāki un skaidrāki nojauca savus īpatnējos ceļus, gaišāki izprata savus mākslas mērķus un pilnīgāki tos spēja realizēt.

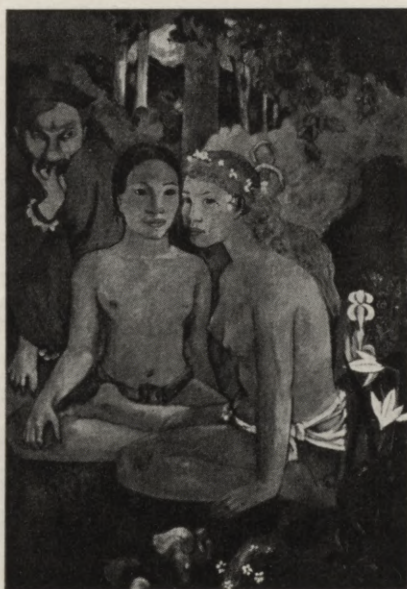
Gogens bij pa pusei eksotiska dzimuma — viņa māte bij peruaniete. Daļu no bērnības pavadījis Limā. Tas varbūt arī izskaidro viņa eksotiskās tieksmes un gaumi. Glezniecībai Gogens piegriezās samērā vēlu. Līdz tam viņš bij izmēģinājis dažādos arodos, kuriem ar mākslu nav nekā kopēja. Kādu laiku bijis kuģinieks, Gogens top par bankas ierēdni, beidzot par bankas aģentu, pie kam izrādas tik izveicīgs, ka sāk pelnīt lielas sumas. Stāsta, ka ap 1880. g. tās sasniedz ne mazāk kā 40.000 fr. gadā. Stāvoklis spīdošs. Izredzes vēl spīdošākas.

Gogens arī apprecas labi. Ar kādu turīgu dānieti. Rodas ģimene. Un tomēr... Eksotiskajam Gogenam nav miera. Nav miera tādēļ, ka kopš kāda laika viņā pamodusies neapvaldama dziņa uz mākslu, uz glezniecību, kurai nodoties to traucē veikaliskais arods un pa labai daļai arī ģimenes apstākļi.

Tai laikā Gogens nejauši sapazīstas ar Pisaro. Tas izšķir viņa likteni — Gogens top gleznotājs. Īsā laikā viņš visā pilnībā pie savinas glezniecisko tehniku. Tad, 1883. gadā, norisinas viņa dzīves lielā krīze, kuras rezultātā viņš kategoriskā kārtā pašķir sev



P. Gogens. Tahitietė.



P. Gogens. Tahitietes.

ceļu, atstādams savu ērto situāciju, sievu, piecus bērnus un iedams drošu prātu pretim likteņa nejaušībām un postam, ar vienīgo iepriecinājumu: „uz priekšu es gleznošu katru dienu”.

Sākās raibs klaidonības periods. Sirdsēsti Parīzē. Dzīve Bretonā, ceļojums uz Martiniku, kur bez maz aiziet bojā. Pēc atgriešanās kopdzīve ar Van Gogu Francijas dienvidos, Arlā, pa kuru laiku nelaimīgais Van Gogs zaudē pirmo pusi no sava prāta. Atgriešanās Bretonā, Pontavanā, kur Gogens pulcina ap sevi jaunu mākslinieku grupu, kas jaunākajā glezniecības vēsturē arī figurē kā Pontavanas grupa (Serizje, Segens, Bernars, Mofra, Anketens u. c.). Tas norisinās periodā no 1883. g. līdz 1890. gadam.

Savā mākslā Gogens sākotnē atrodas stiprā Pisaro ietekmē. Tas viņa impresionistiskais posms. Impresionisti ilgu laiku viņu skaitīja savā grupā. Lai gan Gogens nekad nepalika viņiem pilnīgi

svešs, tomēr savā mākslas evolūcijā viņš tikai īsu laiku bij pilnīgs viņu sekotājs. Ievērojamākais darbs, kādu Gogens devis impresionisma garā, ir viņa 1881. gadā Neatkarīgo izstādē rādītā glezna „Kailā sievietē“, kas sacēla oficiālās kritikas niknu sašutumu. Bet ka glezna nav bijusi slikta, to rāda bargā un nesaudzīgā Heismansa jūsmīgā atsauksme („Es nebaidos apgalvot, ka starp tagadējiem gleznotājiem, kas darinājuši plikņus, neviens vēl nav devis tik enerģisku notu īstenībai“).

Tomēr Gogenu ilgotnēm neapmierināja impresionistiskā resp. naturalistiskā māksla. Viņš meklēja kaut ko dziļāku, solidāku, satvarīgāku nekā bēdzīgu efektu un momentanu situāciju naturalistisku atdarināšanu. Viņš tiecās pēc stiprākas izteiksmes, spēcīgākas un drošākas krāsu valodas, pēc aptverošas un stingras sintezes, monumentāla un dekoratīvi impozanta stila, pēc ekspresīviem un koncentrētiem simboliem, kuros ietvert savas attiecības pret ārpasauli un savu māksliniecisko skatienu lietu būtībā. „Atstādam Francisu — saka Pontavanas skolas vēsturnieks Segens — lai aizsniegtu Martinikas krastus (1887. g.), Gogens pamet nederīgo bagāžu ar zinātniskām teorijām, kuras bij dārgas impresionistiem.“

Bet jau labu laiku pirms Martinikas brauciena pie Gogena norisinājās šī impresionismam pretējā evolūcija uz sintetismu resp. simbolismu, un proti, pa viņa uzturēšanās laiku Bretonā. Visi Gogena biografi (Segens, Š. Moriss u. c.) atzīst, ka Bretona ar savu toreiz primitīvāko kulturu un vienkāršiem ļaudīm, ar savu naivo, senrasto, bet spēcīgo un dziļi iedvesmoto tautas mākslu, ar savu klinšaino, bet dzestri svinīgo dabu un ainavu sevišķi veicinājuši Gogena māksliniecisko tieksmju veidošanos. Šīs tieksmes izgāja uz primitivismu, uz mākslas atbrīvošanu no pārāk rafinētiem un tā tad sīkumainiem, kulturaliem uzslāņojumiem un grūžiem, kuros izzudis iekšējīgums un modernās kultūras neatmieķšķēto un nesagandēto tautu varenais radošais gars. „Paturiet vienmēr acu priekšā — raksta kādā vēstulē Gogens — persiešus, kam-



P. Gogens. Bretonas ainava.

bodziešus un drusku ēģiptiešus. Lielais malds — tas ir grieķis, lai cik skaists tas būtu.”

Gogenu kritika kvalificēja kā „mežoni”. Bet viņš labprāt pieņēma šo nosaukumu. Gogens izteicās: „Barbarija man atjaunojums. Es esmu atkāpies ļoti tālu, vēl tālāk nekā Partenona zirgi... līdz manas bērnības tprūtai, mīļajam koka zirdziņam.”

Gogens noteikti vērsa savu māksliniecisko skatu pagātnē. Tādēļ viņam bij tik mīļa šī Bretaņa, kura lieliski iedvesmoja viņa atjaunojošo „barbariju”. Bretaņas seno krucifiksu un kalvariju māksla viņam nāca kā īsts atklājums.

Šie krucifiksi un citi Bretaņas tautas mākslas pieminekļi rādīja Gogenam to, ko viņš pats intuitīvi sajuta, un proti, ka mākslinieka gars var panākt visspēcīgāko izteiksmi, atkratoties no sīkumiem, no izsmalcinātas apdares, upurējot visu droši improvizētai sintezei, darba subjektīvai vienībai. Viņš pārliecinājās, ka skaistumu var radīt bez pretstatības neglītajam kā paša šī neglītā (jeb ko par tādu sauc) vienkāršu ekspresīvu līniju sintezi, sniedzot raksturīgo un izjusti tipisko. Tā bij veselīga reakcija pret valdošo, bet novazāto skaistuma ideālu, kurā apvienojās apšaubamā kārtā grieķiskais ar italisko dekadenci. Būs lieki atzīmēt, ka Gogenam kļuva sveša arī objektīvi naturalistiskā forma, dabas kopējošais atdarinājums, kas laikmeta mākslā bij ļoti iecienīts.

Pastiprinājumus savam mākslas ideālam Gogens atrada Itālijas trecentistu glezniecībā, Francijas romanisko baznīcu skulptūrās, gotiskos logu stiklos un tepīķos, vidus laiku iluminējumos. Arī ēģiptiešu, chaldeju un primitīvo tautu māksla atstāja uz Gogenu ļoti ierosinošu ietekmi.

Pēc Martinikas brauciena Gogens vairs nekomponēja pēc dabas. Martinikas tropiskā daba un krāsu bagātība sniedza tam vēl nepieredzētus motivus un, galvenais, padarīja viņa paleti krāsaināku un intensīvāku. Pontavanā ap 1888. gadu, starp Martinikas braucienu un ceļojumu uz Provansu (Arlu), mēs redzam Gogenu



P. Gogens: Sieviere ar augli.

jau kā meistarū, kas ieiet savas mākslinieciskās evolūcijas pēdējā, augstākā periodā.

Mēs to redzam atbrīvotu no daudziem svarīgiem pastāvošās mākslas principiem un parašām. Gogens bij viens no pirmajiem, kas iedrošinājās ekspresijas nolūkos ķērties pie deformācijas, pie dabisko formu veidošanas pēc savas mākslinieciskās gribas un idejas prasībām. Viņš nezīmēja vairs vizuali, bet pēc stingras apceres un iekšējā skatiena, piešķirdams katrai līnijai savu īpatu vērtību, uzsvērdams tās nozīmi, pagarinādam, saīsinādam vai izliekdams to diezgan patvaļīgi, lai pilnīgi pakļautu savas domas vai idejas stiprākai izteiksmei un gleznas vispārīgajam ritmam. Bieži šai deformācijai bij dekoratīvi pamudinājumi: Gogens reducēja savus motīvus — figūras un ainavas uz vienkāršākām ģeometriskām un harmoniskām formām.

Ar zinātniskiem anatomijas likumiem un gaisa perspektivas prasībām Gogens daudz neskaitījās. Tāpat kā japāņi, viņš mīlēja pacelt uz augšu horizonta līniju. Bieži gleznoja fona priekšmetus tikpat spilgti un precīzi (kā krāsu, tā līnijas ziņā), kā tos, kuri atradās gleznas priekšplānā. Dzīdamies pēc dekoratīva efekta, viņš izvairījās no modelējuma, no centieniem uzsvērt ķermenību. Glezna palika plāksnē, uz kuras līdzsvarojās harmoniski dekoratīvi plankumi. Pretēji impresionistiem, kuru koloristika vienmēr atradās atmosferas un gaismas dekompozējošā iedarbē, Gogens rehabilitēja intensīvu, sulīgu lokālo krāsu, kuru bieži pielietoja plakānu, kā pildījumu stingri novilkām kontūrām, pēc logu gleznu parauga, bieži bez noēnojumiem — raibā, bet saskaņotā orķestrācijā. Tāpēc viņa māksla allaž atgādina drīzāk logu gleznojumus un paklājus nekā parastās eļļas gleznas.

Gogena mākslai sākumā Parīzē nebij gluži nekādu panākumu. Izņemot pulciņu mākslinieku un literātu, kuri vienojās ap nupat pacelto simbolisma karogu, un tos, kurus pašus vajāja viņu mākslas dēļ, visas pārējās mākslas aprindas skatījās uz viņu kā uz

bīstamu revolucionaru, kas satricina un grauž mākslas pamatus un, tāpat kā senāk impresionisti, raida izaicinājumus visiem godīgiem māksliniekiem. „Mākslā ir tikai revolucionari vai plagiatori” — atteica lepni Gogens un dziļā sarūgtinājumā par neveiksmēm un naidā pret Eiropas kulturu 1890. gadā devās uz Tahiti salu Okeānijā. „Je veux aller chez les sauvages” — tāda bij Gogena rezolūcija, kas pilnīgi saskanēja ar viņa dziļāko būtību.

Tas bij Gogena pirmais ceļojums uz Tahiti, kuram vēlāk sekoja otrais. Šinīs pāris gados, kurus meistars pirmo reizi pavadīja starp šīs salas iedzimtajiem (maori), viņš darināja savus neapstrīdamākos šedevrus. „Muzikāle glezniecība — raksta Š. Moriss — ar lielu orķestri, ar jaukām plašām harmonijām, kur tema un variācijas tik cieši un lieliski vienojas! Krāsas brīvas, droši noklātas viena otrai blakus un saskaņotas, neraugoties uz to pārdrosmi, dziedošiem kāpinājumiem, kur virmo gaiss, toņu valdnieks.”

Tomēr, kad Gogens 1893. gadā atgriezās atpakaļ Parīzē un sarīkoja savu Tahiti darbu izstādi, viņam vēlreiz nācās piedzīvot sāpīgu vilšanos: neviens viņa darbus nepirka. Meistars skumīgi rakstīja kādā vēstulē: „Maniem Tahiti darbiem bij moralisks panākums pie māksliniekiem, bet pie plašākas publikas — rezultats: neviena santima.”

Saņēmis nelielu mantojumu no sava mirušā tēvoča, Gogens dodas uz savu iemīļoto Bretaņu. Viņš tur ierodas kā īsts „nabobs”, specializējoties greznā un fantastiskā uzvalkā, kādas tumšādainas favorītes un eksotisku dzīvnieku — pērtiķa un papagaiļa pavadībā. Mantojums ātri izsīkst. Klāt nāk vēl visādas nelaimes. Kādā sadursmē matroži tam pārlauž kāju. Favorite to atstāj un pie tam vēl apzog. Gogens atkal jūtas galīgi izpostīts un bez izredzēm. „Man nav šeit ko cerēt — izsakas neveiksmīgais meistars saviem draugiem — Mākslu direkcija... Akadēmija... pircēji... Man atliek tikai darināt sev kapa pieminekli, tur tāli, saulē un puķēs!..



P. Gogens. Tahitietē.



P. Gogens. Portrets.

Sagrauzts un neatzīts Gogens 1895. gadā dodas atpakaļ uz Tahiti pie saviem mežonjiem. Šoreiz uz neatgriešanos. Pēc 8 grūtiem ciešanu un trūkuma gadiem izbeidzās lielā „mežonja” dzīves pavediens kādā no Markizu salām — Dominikā, kur īsi pirms nāves viņš bij no Tahiti pārcēlies uz dzīvi.

Pa šiem gadiem joprojām Gogens turpina enerģiski strādāt mākslas laukā, par cik to atļauj viņa sabojātā veselība un pastāvīgās rūpes par rītdienu. Šai periodā radies viens no viņa lielākiem un pazīstamākiem darbiem: „D'où venons-nous — Que sommes-nous — Où allons-nous.” Tas bij darbs, kas meistaram sevišķi stāvēja pie sirds. 1898. gadā viņš rakstīja: „Mans lielais au-dekls uz kādu laiku aizrāvis visu manu dzīves spēku; es to aplūkoju nepārtraukti un tik tiešām es to apbrīnoju.” Viņš par to prasīja 2000 fr. un jutās dziļi aizkarts, kad par to piesolīja 1500. Bet tas bij izņēmuma gadījums. Parasti Gogens bij laimīgs, ja viņam iz-

devās par saviem darbiem caur caurim dabūt 200 fr., kā tas redzams no viņa vēstulēm savam uzticamajam draugam Monfredam, kas kārtoja viņa komercialās lietas Parīzē.

Jā, šīs vēstules! Daudz ko tās stāsta savā lakoniskā, aprautā valodā. Maz prieka, bet daudz bēdu, rūpju un sirdsēstu. Vispirms tās stāsta par nelaimīgā eiropieša nespēju iedzīvoties mežonīgu pasaulē. Tiesa gan, viņš staigāja pa tropisku mežotni, starp Eiropas kulturas neskartiem ļaudīm; dēstīja savu zemes stūrīti; dzīvoja ar Tahiti dzeltenbrūnajām vahinām un piedzīvoja no tām bērnus. Tomēr savā garā tas kavējās pie ienīstās Eiropas. Viņa darbi bij domāti Eiropai. Viņš uzbudinājās un grēmājās, kad Parīzes kritika neatzinīgi atsaucās par šiem darbiem. „La critique passe — l'oeuvre bonne reste” — rakstīja īgni Okeanijas māksliniecisks mežainis.

Eiropa visnotaļ turēja Gogenu savā atkarībā. No tās nelaimīgais Eiropas kulturas naidnieks nevarēja aizbēgt ne aiz trejdeviņām zemēm. Un tā bij viņa māksliniecisks likteņa grūnīga traģedija.

* *

*

Ja Gogens bij neapšaubami oriģināls un interesants māksliniecisks personība 19. g. s. beigās, tad tas pats, varbūt vēl lielākā mērā sakams par *Vincentu Van Gogu* (1853.—1890.). Nerunājot jau nemaz par šī brāzmainā un nemiera pilnā holandieša neparasto dzīves gaitu, ar viņas mistiskā idealisma ekscesiem, nevaldama temperamenta izlēcieniem un dziļi traģisko noslēgumu, pati Van Goga māksla, tās necerētais savdabīgums un eksplozīvā evolūcija radija pārsteigumu un izbrīnu, kad pēc paša meistara pāragrās nāves šī māksla gadu simteņa beigās kļuva pazīstama plašākām mākslinieku aprindām. Francijā piepildījās ģenijs un viņa traģedija.

Van Gogam bij tuvu pie 30 gadiem, kad tas sāka nodarboties ar glezniecību. Jau tā ir diezgan neparasta parādība mākslas vēs-

turē. Tanī vecumā pa lielākai daļai mākslinieki jau nostaigājuši labu ceļa gabalu savās mākslinieciskās gaitās un daži jau atradušies savas mākslas augstumos. Bet tas vēl nekas. Tikai 10 gadu Van Gogam ilga visa mākslinieciskā karjera. No tiem lielākā daļa pagāja uz sagatavošanos un ceļa meklējumiem, tā ka palika tikai daži gadi, kuros šis apbrīnojamais meistars veica to lielo un jaunradošo darbu, ar kādu tas iegājis glezniecības vēsturē.

Van Gogs dzimis 1853. gadā kādā Dienvidholandes sādžā, kur viņa tēvs bij protestantu mācītājs. Savā jaunībā viņš izgāja vairākas profesijas, no kurām neviena nespēja nemierīgo Van Gogu saistīt uz pastāvīgu darbu. Sākumā viņš iestājas par komiju Gupila mākslas darbu firmā, papriekš Hāgā, tad šīs firmas nodaļā Parīzē. Pēc tam top par skolotāju kādā baznīcas skolā Londonā; vēlāk par pārdevēju grāmatu veikalā Dordrechtā. Visos šīnīs arodos Van Gogs nejūt ne mazākās intereses par mākslu, arī tad ne, kad tam pie Gupila jācilā mākslas priekšmeti. Tā, piem., kad Gupila firma to atlaiž (nenoderības dēļ) un viņa jaunākais brālis Teodors, kas arī kalpo šai firmā, tam ieteic nodarboties ar glezniecību, Vincents par to negrib ne dzirdēt.

Van Goga prāts šai laikā intensīvi strādā citādā virzienā. To visnotaļ nodarbina reliģiskas problemas. Ar īsti sektantisku fanatismu, var teikt maniju, Vincents rakņājas pa ticības jautājumiem. Dzīvodams Parīzē, viņš nepiegrīez nekādu vērību ne muzejiem, ne māksliniekiem, kuri apmeklē Gupila firmu, bet pa vaļas brīžiem ieslēdzies savā Monmartra istabiņā, kopā ar kādu angli lasa bībeli un stundām ilgi debatē par izlasīto. Arī Londonā, beidzis pasniegt bērniem skolā franču gramatiku, Van Gogs nekā cita nelasa kā bībeli un citus reliģiska satura rakstus, kā, piem., Bosie „Bēru runas”. Viņš skraida pa reliģiskām sapulcēm, no katoļu baznīcas uz sinagogu, no Pestīšanas armijas uz īsajām lūgšanas sanāksmēm, kādas Londonā dažādas protestantiskas sektas sarīko pusdienas laikā ierēdņiem un veikalu jaunkundzēm. Par saspīlēto aizrautību

un reliģisko hiperesteziju, kāda pie tam Vincentu pārņem, liecina tas, ka kādā baznīcā pie ziedojumu vākšanas viņš iesviež upura traukā savu pulksteni un cimds... Dordrechtā viņš dzīvo kā askets, atteikdamies no visa, kas nav absolūti nepieciešams, izņemot pīpi un tabaku. Tulko bībeles vietas dažādās viņam pazīstamās valodās, lai labāki izdibinātu to tekstu. „Viņš top vientiesīgs svētbijības dēļ” — raksta kāda no Vincenta māsām, runādama par viņu.

Šī reliģiskā ekstaze Van Gogam savienojās ar tādos gadījumos pa laikam sastopamo tieksmi uz diždarbiem, uz pašuzpurēšanos. Viņu pārņēmusi neatlaidīga ideja: ziedot sevi, dzīvot citu labā, būt noderīgam un palīdzīgam citiem cilvēkiem. Kādā vēstulē brālim 1871. g. viņš citē Renana domas. „Lai cilvēks veiktu ko lielu šai pasaulē, tam jāmirst pašam priekš sevis”... „Cilvēks nav šai pasaulē, lai būtu tikai laimīgs, tas nav pat, lai būtu vienkārši godīgs. Viņš te ir, lai dāritu lielas lietas sabiedrības labā, lai nāktu pie dižuma un pārspētu ikdienišķīgo, kur velkas gandrīz visu indivīdu eksistence.”

Van Gogs to domā panākt uz reliģiskiem pamatiem. Un lai to labāki panāktu, viņš nolemj iestāties teoloģijas fakultatē Amsterdamā. Bet velti nomocījies ar latīņu un grieķu valodu, atmet šo nodomu un izšķiras par praktisko apustuļa un dvēseļu glābēja darbu.

Kādas Briseles misioneres biedrības uzdevumā, pēc attiecīgu kursu beigšanas, Van Gogs 1878. g. beigās dodas uz Beļģijas „pays noir”, uz Borinažu, lai nodotos turienes kalnraču evaņģelizācijai. Šeit šai drūmajā grūtā un bīstamā darba zemē, kuru bieži piemeklē arī posts, trūkums un epidemijas, risinas ilgāku laiku Vincenta mīlsība ar parasto aizrautību un spar.

Pēc atgriešanās Holandē, t. i. ap 1880. gadu, notiek brīnišķīgs lūzums Van Goga gara dzīvē. Savās vēstulēs brālim Teodoram, kas joprojām kalpo Gupila firmā Parīzē, Vincents arvien mazāk apcerē



Vincent van Gogs. Atpūta.

religiskus jautājumus un bībeles tekstus, līdz beidzot tas izzūd pavisam. Viņa prāts pārsvēries uz laicīgo literatūru, uz Šekspīru, Dikensu, Igo, Mišle. Vienmēr lielāku svaru viņa garīgā dzīvē ieņem māksla. Jau Borinažā Van Gogs bij sācis nodarboties ar zīmēšanu, uzmezdams rupjos, nemākulīgos vilcienos raktuvju skatus, kalnraču būdas, viņu sakrupušos tēlus. Pēc atgriešanās Holandē zīmēšana un māksla sāk pamazām ieņemt pirmo vietu viņa interešu sferā.

Van Gogs vairs neapmierinas ar diletantiskiem zīmējumiem, bet grib tapt par gleznotāju. Viņam jau uz muguras 27 gadi. Tādēļ jāsteidzas, ļoti jāsteidzas. Un, lūk, nupat vēl eksaltētais misionars

liekas ar tikpat nesalaužamu sparū uz mākslu, uz zīmēšanu un glezniecību. „Es teicu sev — raksta Van Gogs — es ņemšu atkal zīmuli, es stāšos pie zīmēšanas, un no tā laika viss manī grozījās. Nebaidies, ja es varēšu turpināt savu darbu, es vēl paspēšu.” Un tiešām Van Gogs paspēja...

Pirmie skolotāji Van Gogam ir tā laika iecienītie Holandes meistari *Movs* un *Mariss*, kuri strādā tradicionālā holandiešu garā, ar franču Barbizonas skolas piemaisījumiem. Arī *Izraela* darbi ietekmē viņa pirmos soļus. Grūti nākas Vincentam ielauzīties glezniecības amatā. Daudz sviedru plūst, kamēr zīmulis un ota top paklausīgi smagajā un neveiklajā rokā.

Bet šie skolotāji Van Gogam daudz nekā nedeķa. Tur pa daļai vainīgs paša mācekļa straujais un nesistematiskais raksturs, pa daļai skolotāju rutina un doktrinarisms. Arī Antverpenes akadēmija, kuru Van Gogs 1886. g. sākumā apmeklēja, viņam gandrīz nekā nedeķa. Pēc paris mēnešiem viņš atmeta tai ar roku, tā ka viss tas, kas panākts šai pirmajā viņa mākslas periodā, no 1880. g. līdz 1886. gadam, panākts pašmācības ceļā. Van Gogs bij vārda pilnā nozīmē autodidakts, pie kura mākslas izveidošanas skola nav spēlējusi gluži nekādu lomu. Šai periodā Van Gogs mācījās galvenā kārtā no savas dzimtenes lielajiem pagātnes meistariem Holandes muzejos — no Rembranta, Fransa Halsā, Vermera u. c. Arī zemnieku gleznotājs Mile top par vienu no viņa mīļākiem jaunlaiku meistariem. Tas lielā mērā izskaidrojas ar dvēseles radniecību. Galvenākie motīvi viņa gleznām šai posmā līdzās visvienkāršākiem klusās dabas sižetiem nāk no zemnieku un visādu mazo darba ļautiņu dzīves Nuenenas un Drentas apvidos, kur viņš uzturējās. Van Gogs tos gleznoja kartupeļus stādot un kartupeļus ēdot, aužot un malku skaldot, žāģarus nesot un pie sava nabadzīgā pavarda sēžot. Gleznas ieturētas tumšās un drūmās krāsās, tikpat drūmās, kā šo ļautiņu dzīve. Šai Holandes periodā Van Goga palette pazīst tikai tumšus toņus no skālas, kas noskaņota uz brūnā un



Vincent van Gogs. Lauku mājojli.

melnā. Savam brālim viņš raksta šai laikā: „Kā liekas, pastāv jauna skola, kuru sauc par impresionistisko, bet es no tās nekā nezinu.” Turklāt viņš piebilst, ka viņa paleta kļūs vēl tumšāka, nevis gaišāka. Bet notika pavisam citādi. Gluži pretēji.

Pēc savām neveiksmēm ar Antverpenes akadēmiju Van Gogs 1886. gadā dodas uz Parīzi, apmezdami uz dzīvi pie sava brāļa Teodora. Nekavējoties iestājas Kormona darbnīcā. Bet arī te negūst nekā pozitīva, izņemot sapazīšanos ar Tuluz-Lotreku un Emilu Bernaru, kas tam paliek sirds draugs līdz mūža beigām. Bet par to Van Gogam Parīzē atklājas jauna pasaule, pavisam citāda nekā tā, kādu viņš spēja saskatīt priekš 10 gadiem, kad pirmo reizi tur

uzturējās. Tad viņš nomocījās gar bībeli — tagad tam atklājās lielās pilsētas neizsmeļamās mākslas bagātības. Caur Teodoru un lāga vīru Tangi, kas tirgojas ar krāsām un arī jauno mākslinieku darbiem, Van Gogs stājas sakaros ar impresionistiem — Mone, Pisaro, Sis-leju, Dega. Tai pašā laikā viņš iepazīstas ar Sera, Gogenu un citiem, kuri novirzas no impresionisma uz sintetisma un jaunu stila meklējumu pusi. Muzejos viņam runā spēcīgu krāsu valodu Delakrua, Diazs, Montičelli — meistari, kuri to aizrauj un sajūsmina tāpat kā senāk bībele un reliģiskās sanāksmes.

Divi Parīzē pavadītie gadi mākslas un mākslinieku vidū bij Van Gogam īstā skola, kurā tas varēja mācīties pēc patikas un izveidot savu māksliniecisko individualitāti brīvi un neierobežoti. Vispirms viņš atmet savu tumšo Holandes paleti un saņem rokā gaišo — impresionistisko. Viņš top impresionists. Glezno pēc impresionistu formulas ainavas Monmartra augstumos un Parīzes apkārtnē, klusās dabas un puķes, pie reizes arī portretus, kā, piem., pazīstamās Tangi ģimētnes ar japāņu kokgriezumiem fonā. Par japāņu kokgriezumiem Van Gogs sevišķi jūsmo Parīzē. Un jāsaka, ka tie, tāpat kā Edgaram Dega un Lotrekam, ietekmējuši lielā mērā Van Goga zīmējumu, kompozīciju un koloristikas principus.

Tomēr Van Gogs pēc savas dabas nebij un nevarēja būt impresionists. Tam viņa gars bij pārāk metafizisks, nemiera pilns un urbīgs lietu dziļākā būtībā, kas slēpjas aiz impresionistiskās virsmas. Impresionisms viņa mākslinieciskajā evolūcijā bij tikai stadija, kas deva tam nepieciešamos tehniskos līdzekļus tālākiem sasniegumiem, viņa īpatnējās mākslinieciskās personības papildījumam.

Ar laiku Van Gogs sāka justies neomulīgi Parīzē. Lielpilsēta par daudz prasīja no viņa sasprindzinātiem nerviem. Tā draudēja to saberzt pie viņa temperamentīgās dabas un ieraut to kā salauztu salmiņu savā putojošā mutulī. Bez tam šis ziemeļnieks, kas Parīzes mākslā bij baudījis tik daudz gaismas un saules, sāka ilgo-



Vincent Van Gogs. Provansas ainava.

ties pēc dabas, kur šīs gaismas un saules būtu pilnām, un arī krāsu daudz. Jā, Van Gogs gribēja kļūt par krāsas, stipras krāsas gleznotāju.

Kādā vēstulē viņš sūdzas par neiespējamību piešķirt toņu vērtībām (valeur) un krāsām vienādu nozīmi un tad saka kategoriski: „Nevar vienā un tai pašā laikā būt uz pola un ekvatora: jāizvēlas sev ceļš, kas man, cerams, arī izdosies, un manējais būs krāsas ceļš.”

Un, lūk, kādā jaukā dienā 1888. g. ziemā Van Gogs piepeši atstāj Parīzi, var teikt bēgšus, nepaziņodams par to pat ne brālim Teodoram, pie kura viņš dzīvoja un no kura līdzekļiem pārtika.

Viņš dodas uz Francijas dienvidiem un par dzīves vietu izvēlas Arlu, netālu no Vidusjūras.

„Tu zini — raksta vēlāk Vincents Teodoram — kāpēc es devos uz dienvidiem un kādēļ es drāzos darbā. Es gribēju redzēt citu gaismu un domāju, ka zem dzidras debess daba izprotama labāk, rāmāki izjūtama; beidzot es gribēju skatīt stiprāku sauli, jo es jutu, ka man bez tā nebūs iespējams saprast Delakrua tehniku, redzot, kā ziemeļnieciskā migla aizplīvuro prizmas krāsas.” Mēs redzējām, ka gaismas un kolorita motivu dēļ arī lielais krāsu meistars Delakrua savā laikā apceļoja dienvidus — Maroku un Alžiru.

Šis Arlas periods ir pēdējais un svarīgākais Van Goga mākslā. Tas ilga tikai drusku vairāk par 2 gadiem, bet šai īsajā laika sprīdītī, kuru vēl uz beigām pārtrauca nelaimīgā meistara ārprāta lēkmes, izveidojās ar viesuļvētras ātrumu un spēku tas dziļi oriģinālais un ģeniali iedvesmotais darbs, ar kuru Van Gogs iegājis modernās glezniecības vēsturē. Līdz Arlai meistars vēl bija atkarīgs lielā mērā no svešām ietekmēm — Holandē no Mova, Izraela un 17. g. s. holandiešiem, Parīzē no impresionistiem un neoimpresionistiem (Sera). Tikai Arlā Van Gogs pilnīgi atraisās no visa, kas bij svešs viņa mākslinieciskai personībai, ar brīnišķīgu intuīciju, bez aplinkiem atrod uz vietas savu īsto ceļu un pārsteidzošā ātrumā drāžas uz priekšu.

Tāpat kā Gogēnam, šis ceļš veda prom no impresionisma, protams, ne jau lai atgrieztos vai tuvotos pārdzīvotās mākslas principiem, bet lai gūtu jaunu izpausmi savai mākslinieciskai gribai, kurai impresionisma formula izrādījās par seklu un virspusīgu. Van Gogs juta, ka pie viņa ekspresīvajām dotībām Parīzes impresionisms viņu novedis strupceļā, no kura viņš cerēja izlauzties, bēgdams uz Francijas dienvidiem. Drīzi vien Van Gogs raksta no Arlas kādā vēstulē: „Es tikai atrodu, ka viss tas, ko es mācījos Parīzē, iet pie velna un es atkal atgriežos pie tā, kas man uz laukiem, pirms iepazīšanās ar impresionistiem, likās pareizais.” Te,



V. Van Gogs: Provansas ainava.



Vincent van Gogs. Kafejnīca.

protams, nav runas par atgriešanos pie Holandes perioda tumšās koloristikas — šai ziņā impresionisma sasniegumi, kaut arī pārveidoti, joprojām palika spēkā — bet gan par ekspresīvo, dziļi personīgo un intensīvi pārdzīvoto izteiksmi, kas vadīja meistarumu viņa Holandes darbos un jo zīmīgi izpaužas šā perioda ievērojamākajā gleznā „Kartupeļu ēdēji”. Attiecībā pret dabu Van Gogs jūta, ka viņam nepietiek ar acīm redzētā pasīvu attēlojumu kā impresionistiem. Galvenais ir pārdzīvojums, kas stāv ar skatīto sakarā. Tādējādi glezna viņam top ne tik daudz par vizuālu, kā par psihisku aktu, ne tik daudz par dabas tiešu attēlu, kā par personīga mākslinieciska pārdzīvojuma izteiksmi. „Par visām lietām tikai

bez acu apmānījuma, dārgais draugs!" — uzsauc Van Gogs kādreiz Emilam Bernaram. Un kādā citā vēstulē viņš raksta: „Es necenšos sīki attēlot to, ko es redzu acu priekšā, bet rīkojos patvaļīgi ar krāsu. Es gribu vispirms panākt stipru izteiksmi.”

Jā, stipra izteiksme — tas ir Van Goga galvenais mērķis. Tā sasniegšanai izveidojies viņa īpatnējais robustais zīmējums un intensīvā krāsa. It īpaši pēdējā, jo Van Gogs zīmē krāsām. „Krāsa — saka viņš — runā kaut ko pati par sevi, to nedrīkst izlaist no acīm, tā jāizmanto.” Uz šī pamata Van Gogam attīstījās īpata krāsu simbolika, kas līdzīga tai, kādu vērojam jau pie Delakrua, kurš vispār uzskatams par vienu no galvenākajiem Van Goga iedvesmotājiem šai periodā (vairāk nekā impresionisti, pēc paša Van Goga atzinuma).

Krāsai Van Goga vēlākajā uztverē jārunā gaiša psiholoģiska valoda. Tai jābūt gleznas noskaņu, izjūtu un pārdzīvojumu pau-dējai un interpretei. Pie šās lietas meistars atkal un atkal atgriežas savās vēstulēs, paskaidrodams tuvāk savu krāsu izpratni, kura brīžiem noiet līdz kuriozai mistikai. Minēsim šeit kādus piemērus. „Divu mīlētāju mīla izteicama ar divu komplementaro krāsu laulību, ar viņu maisījumu, ar viņu papildinājumu un radniecisko toņu noslēpumainu vibrāciju; kādas pieres doma — ar gaišu toņa izstarojumu uz tumšas pieres; cerība — ar kādu zvaigzni; kādas būtes kvēle — ar norietošas saules stariem... Es mēģināju ar sārto un zaļo izteikt cilvēku briesmīgās kaislības.” Kādā citā vietā Van Gogs apraksta savu pazīstamo kafejnīcas gleznu šādiem vārdiem: „Istaba ir asins sarkanumā, vidū zaļš biljards un četras lampas citrona dzeltenumā, kas raida oranžu un dzeltenu gaismu. Tas vienmēr dod pretstatu starp dažējādo zaļo un sārto ar mazo snaudošo blēžu tēliem un tukšo, bēdīgo zāli. Un vienmēr pretspēle starp violeto un zilo. Tā, piem., biljarda asinssarkanais un dzeltenzaļais nostādīts pretim mazajam, maigajam Lui XV rakstamgaldam, uz kura novietots rožains puķu pušķis. Saimnieka baltās drēbes

top citronkrāsainas, bāli zaļas un spīdīgas... Savā kafejnīcā es mēģināju izteikt, ka kafejnīca ir vieta, kur var zaudēt prātu un izdarīt noziegumu."

Analoģiska krāsas interpretācija, kura pilnīgi sveša impresionismam, vada Van Gogu visos viņa Arlas perioda darbos, vienā, vai tie būtu ainava, klusā daba, portrets, vai žanrs. Šai krāsu simbolikā meistars rāda tik apbrīnojamas krāsu kombinācijas spējas, ka viņam izdodas saistīt neapstrīdamās harmonijās pat šķietami galīgi nesavienojamus krāsu kontrastus, kā, piem., intensīvi zilo ar spilgti dzelteni vai oranžo, dziļi sarkano ar nemaisītu zaļo, nemīkstināti melno ar spodri balto u. t. t. Bieži šis krāsu ekspresionisms aizsniedz gandrīz neiespējamības robežas, piem., kad Van Gogs savās ainavās cenšas attēlot spīdošu sauli pie dzidrām debesīm...

Arlā Van Gogs strādā gandrīz bez atpūtas, ar nepieredzētu steigu, kā apsēsts. „Jārada ātri, ātri — raksta viņš — jārada steigā, kā plāvējam, kas saules spožumā klusēdams domā tikai par savu darbu." Un it kā paskaidrodams šo steigu, viņš saka: „Mani brīžiem pārņem varena apskaidrība, kad daba tik skaista kā šinīs dienās; tad es vairs nejūtu sevi un gleznas nāk kā sapnī." Brīžiem Van Gogs strādā vienlaicīgi pie vesela duča gleznu, un atgadas, ka tas vienā dienā tiek galā ar pusduci. „Septiņas gleznotas studijas vienā rāvienā! — lasam kādā vēstulē brālim — es burtiski vairs nespēju turēties uz kājām, un taču nevaru pamest savu darbu, ne arī atpūsties."

Liekas, it kā Van Gogs būtu jutis tuvojamies traģisko beigu aktu savai neparastajai mākslinieciskai būtībai un centies īsajā laika sprīdī, kas atlicies, realizēt cik vien iespējams tos mirklus, kuros, pēc viņa paša vārdiem, „iedvesma sakāpusi līdz ārpřātam vai pravietībai" un „radies vairāk ideju, nekā jebkad var izpildīt", pat ideja gleznot sauli visā tās spožumā.

Jau drīzi pēc ierašanās Arlā pie Van Goga sāka parādīties reizēm nenormaluma pazīmes, kuras varbūt sākumā varēja noturēt par dziļi inspirēta un impulsīva mākslinieka iedomu dīvainībām. Bet lieta izrādījās ļaunāka. Van Goga psihiskais stāvoklis kļuva aizvien bīstamāks, līdz beidzot sāka iestāties laiku pa laikam īstas ārprāta lēkmes. Vienā no tādām nelaimīgais mākslinieks mēģina uzbrukt ar atvāztu bārdas nazi savam draugam Gogenam, kuru viņš, ieskatīdams par gara tuvinieku, neilgi pirms tam bij ataicinājis Arlā uz kopēju dzīvi un darbu. Pēc tam, ar to pašu bārdas nazi, viņš nogriež sev ausi.

Van Gogs nokļūst ārprātīgo mājā Sv. Remi pie Arlas. Bet lēkmes pāriet. Mākslinieks atgūst uz laiku savu senāko prāta skaidrību, varbūt vēl gaišāku nekā iepriekš, jo šinīs apskaidrotos starpbrīžos Van Gogs darina veselu virkni savu labāko gleznu. Viņš glezno savu pašportretu ar pārsietu ausi; dārzu un ejas vecajā klosterī, kurā novietota slimnīca; Sv. Remi ainavas ar pelēcīgajiem olīvu kokiem un slaidajām cipresēm, kuras viņam vijas gaisā kā ugunīgas čūskas; romantiskas klinšu aizaš un strādīgus zemniekus lauku darbā. Glezno drūmajā slimnīcā tās iekšskatus un iemītniekus; glezno savā istabiņā turpat oriģinālas kopijas ar lieliskiem koloristiskiem efektiem pēc Delakrua gleznām, Domje litografijām un Mīle motīviem. Visi — vērtīgi mākslas darbi, kuri stāv acu priekšā, kad iedomājas par šo traģisko saules un saulespuķu gleznotāju.

Arī Overā pie Uazas, kur Van Gogs, pēc relatīvas atlabšanas, pārcēlās no Sv. Remi pie viņam draudzīgā ārsta un mākslas cienītāja Dr. Gaše, turpinājās rosīga gleznieciskā darbība, tikai, diemžēl, vienu vienīgu mēnesi. Pazīstamajā gleznā „Overas mērija“, ar tās gaiši mirdzošajiem toņiem, izskanēja pēdējais akords Van Goga trauksmīgajā mākslā. Juzdams jaunas lēkmes tuvošanos, mākslinieks, vēl gaišā prātā, izbeidza ar revolvera šāvienu 1890. g. 29. jūlijā savu bezcerības eksistenci.



Vincent Van Gogs. Pašportrets ar pārsietu ausi.

Van Gogs bij tas, gandrīz vai vienīgais, no novatoriem, kurš vienkārši netika ne pie kādām publiskām izstādēm. To uzskatīja vienmēr par prātā jukušu, kura darbi nekādās izstādēs neiederas. Tā skatījās pat viņa tuvākie draugi, kā, piem., Gogens, kā tas redzams no kādas vēstules Bernaram. Ja kur, viņam dzīvam esot, varēja redzēt viņa darbus, tad vienīgi tikai pie Parīzes sīkajiem mākslas tirgotājiem, kā, piem., pie Tangi. Arī pārdevis Van Gogs līdz mūža beigām nav gandrīz nekā, dzīvodams vienīgi no tā, ko tas saņēma no sava paš aizliedzīgā brāļa Teodora, kurš bij viens no nedaudzajiem, kas nesatricinami ticēja Vincenta māksliniecis-
kai misijai.

Īsi pirms Van Goga nāves smalkjūtīgais un izpratīgais kritiķis Albers Orje rakstīja žurnālā „*Mercure de France*”, ka Van Gogu pilnīgi sapratīs tikai viņa brāļi — mākslinieki, „*les artistes, très artistes*”, un varbūt daži laimīgie no maziem ļautiņiem. . . „Un ja arī nāktu mode — tā viņš izteicās — ka par viņa audekliem maksātu to pašu, ko par Mesonjē mazajām nešpetnībām („*petites infamies*”) — kas maz ticams — tad nebūtu domājams, ka šai plašās publikas vēlīnajā apbrīnā varētu rasties daudz patiesas sirsnības.”

Lai būtu kā būdams, tomēr jāsaka, ka pēc Van Goga nāves viņa darbi cenas ziņā tālu pārsniedza Mesonjē „mazās nešpetnības” . . .

* *

*

Mums atliek vēl pakavēties pie *Pola Sezana* (1839.—1906.), ar kura mākslu zīmīgi noslēdzas 19. g. s. glezniecība un kurš atstāja visplašāko un dziļāko ietekmi mākslinieku paaudzē mūsu gadu simteņa sākumā. „Divas trešdaļas no mūsu laiku glezniecības iziet no viņa” — saka Moriss Deni. Un kāds jaunāks mākslinieks raksta: „Tiem moderniem māksliniekiem, kuri, kā mēs, veidojušies pirms kara, Sezans ir ģints dievs. Tas ir viņu Totems. Savos svēt-



P. Sezans. Līķa sekcija.

mielastos tie uzņem viņa būtību, tie mielo savas asinis un miesu — vismaz to viņi darītu, ja, pēc primitīvo tautu parauga, tie zinātu maģisko rituālu, kā pie tā tikt" (Roger Fry. *Le développement de Cézanne*. „L'Amour de l'Art", 1926.).

Kaut kas tamlīdzīgs patiešām bij vērojams pēc Sezana nāves. Viņa māksla mūsu gadsimteņa sākumā pie jaunajiem māksliniekiem guva īsti reliģiozu raksturu. Tā kļuva savā ziņā par īpatnēja pasaules uzskata iemiesojumu vai simbolu. Gala rezultātā varēja runāt (un runāja) par Sezana sektu, kurā pulcējās entuziasmiņi un fanātiski lielā meistara pielūdzēji un viņa mākslas atdarinātāji.

Bet ne tā tas bija Sezanam dzīvam esot. Līdz pat mūža beigām Sezans nebaudīja ne mazāko atzinību, ne kritikas, ne „mākslas cieņītājas" publikas acīs. Pavisam otrādi, Sezanu uzskatīja par visļauņāko un barbariskāko no visas ienīstās impresionistu „bandas", par īstu „bête noire" — monsturu, kuram mākslā nav nekā cēla

un svēta. Tā skatījās arī lielais vairums mākslinieku, kuriem vislabākā gadījumā Sezans likās iepūtīgs nemākulis, kas nespēj ne gleznot, ne zīmēt. Bet arī dažs labs impresionistu aizstāvis un popularizētājs, tiklab no agrākajiem, kā vēlākajiem, kā, piem., Diranti un vairākkārt jau citētais Moklers, uzlūkoja Sezana mākslu kā tādu, kura iet pa greiziem ceļiem un nekā paliekoša un veicinoša nākotnē nesola.

Tādējādi palika tikai ļoti nedaudzi, kuri atzina Sezanu par originalu un apdāvinātu meistarū, kas glezniecībā nes jaunas, līdz tam nepieredzētas vērtības. Tādi bij viņa tuvākie draugi no impresionistu aprindām, kā, piem., Pisaro, Klods Mone, Renuars, Gijomens; tad vēl daži amatieri, kuri pa reizei nopirka no viņa pa gleznai, kā grāfs Doria un kādas ministrijas ierēdnis Šoke, un beidzot atsevišķi inteligenti un rakstnieki, kā Gaske, Valabregs, Kabane, Largje. Interesanti, ka arī lielais Mane nespēja ieraudzīt tās izcilās vērtības, kas slēpās Sezana mākslā. „Olimpijas” meistars kādreiz zīmējoties uz Sezanu jautāja Gijomenam: „Kā tu vari mīlēt netīru (!) glezniecību?” ... Bet mēs jau redzējām, ka arī par Renuaru Mane prognostika smagi kļūdījās.

Ja jau pat daži novatori skatījās greizi uz Sezana mākslu (arī Dega to augsti nevērtēja), tad ko lai saka par parasto izstāžu publiku un viņas ieskatu paudēju — oficiālo kritiku. Tām vienkārši viss, kas nāca no Sezana otas, stāvēja ārpus katrām mākslas robežām. Un patiešām dīvainas un paradoksalas likās Sezana gleznas jau no paša sākuma. Tanīs publika neieraudzīja neviena elementa, kas būtu kaut cik samierinams ar tradicionālo estētiku. Zīmējums ar savām groteskajām figurām un vulgarajiem objektiem tai likās brutāls un barbarisks, krāsa — kļiedzoša un izaicinoša, kompozīcija — primitīva un nemākulīga.

Izņemot nedaudzus, kuri paši neatzīti un pelti strādāja glezniecības atjaunošanas darbā, nevienam nenāca ne sapnī, ka „neveiklā” un „nemākulīgā” Sezana darbā reiz tiks saskatīti atklājumi,



P. Sezans. Kompozīcija.

kas radīs pavisam jaunu glezniecisku estētiku un jaunu mākslas vērtību izjūtu. Bet laiki grozījās un līdz ar tiem jēdzieni par to, kas mākslā daiļš, harmonisks un pilnvērtīgs. Pienāca brīdis, kad triumfēja neviens Kļods Mone, bet arī Sezans — šis jaunākais no jaunajiem impresionistu bandas „ciniķiem”. Pienāca laiks, kad mākslinieks Emils Bernars varēja rakstīt bez nopietnākiem iebildumiem, īsi pirms Sezana nāves, par viņa gleznieciskiem atklājumiem, ka tie iztaisa visšķaistāko centienu uz glezniecisko un koloritisko renesansi, kādu vien Francija pieredzējusi kopš Delakrua.

Bij noticis brīnums: Sezans ar savām, pirmā acu uzmetienā tik vienkāršajām, neizprotamajām, tūlīgajām gleznām, ar savām

klusajām dabām, kurās rēgojās pāris nevilinošu augļu līdzās prastiem mālu podiem un rupjām pudelēm uz saburzīta galdauta, bij panācis rezultatus, kādus varēja apskaust visiecienītākie meistari. „Trīs āboli uz šķīvja, ar to pietika, lai revolucionizētu franču glezniecību!” — izsaucies izbrīnā kādam mākslas kritiķim kāds mazāks gariņš no impresionistu epigoniem.

Jā, bet Sezana āboli bij pavisam neparastas, īpatnējas dabas...

* *

*

Pols Sezans dzimis 1839. gadā Provansas pilsētā Eksā, netālu no Vidusjūras. Viņa tēvs Lui Ogists Sezans bij cepuru tirgotājs šai pilsētā, bet savā arodā tik veikls, ka īsā laikā sarausa kapitalu, ar ko pietika, lai atvērtu Eksā labi iekārtotu bankas veikalu. Lai sagādātu savam dēlam pēc iespējas nodrošinātu un cienīgu sabiedrisku stāvokli, baņķieris Sezans sūta to papriekš vietējā kolledžā un pēc tā beigšanas uz universitātes juridisko fakultāti. Polam bij jātop par solidu personu tieslietu resorā.

Bet jauneklīgs nekas tā neriebj kā pandekti un likumu paragrafi. Tēva pamudināts un spiests, Pols gan apmeklēja lekcijas un pat noliek dažus eksamenus, bet prāts nesis uz citām lietām. Jau būdams kolledžā, viņš cieši sadraudzējās ar Emilu Zola, vēlāko lielo romānistu, kurš arī apmeklēja šo skolu un bij apmēram tanīs pašos gados. Abi tie gadiem ilgi bij sapņojuši par cīņām un uzvarām mākslas laukā: Zola — literatūrā, Sezans — glezniecībā. Un nevien sapņojuši, bet arī vingrinājušies praksē.

Arvien noteiktāk Sezans raisas vaļā no savām tieslietu studijām, lai ziedotu visu savu laiku zīmēšanai un glezniecībai. Te viņam nāk palīgā Eksas muzejs un zīmēšanas skola pie šā muzeja. Bet viss tas ilgotnēm nespēj apmierināt jauno censoni: provinces muzejs maz ko spēj dot un zīmēšanas skola, kurā viss norisinas pēc



P. Sezans: Ainava.

šablona, vēl mazāk. Sezans ilgojas pēc Parīzes, it īpaši pēc tam, kad tur bij apmeties uz dzīvi Zola, kas savās vēstulēs nemitīgi aicināja savu draugu uz turieni, attēlodams vilinoši plašās iespējamības, kādas Parīze spēj dot jauna gleznotāja izglītībai, panākumiem un slava.

Bet šo plānu izvest dzīvē nebij viegli. Veikālnieciskais bankieris par dēla māksliniecisko karjeru negribēja ne dzirdēt. To viņš pat neskaitīja par kādu karjeru, kas varētu nopietnam cilvēkam, pie tam vēl turīga tēva dēlam, krist svarā. Tas visādi centās atrunāt dēlu no viņa nodomātās aplanības, atgādinādamš viņam ne vienreiz vien, lai tas padomā par nākotni: „Ar ģeniju mirst badā, bet ar naudu paēd.”

Uz šiem pamatiem iesākās cīņa starp veco un jauno Sezanu, kā tas jau bij noticis ar vienu otru no vēlākiem Sezana draugiem, piem., ar Klodu Mone, kuram arī nācās pašķirt ceļu savam mākslinieciskajam aicinājumam grūtā cīņā ar savu praktiski veikālniecisko tēvu. Šī cīņa Polam vilkās ilgāku laiku. Beigu beigās uzvarēja mākslinieks; tam nāca palīgā māte un māsa Marija, kura ar savu realo prātu vēlāk spēlēja lielu lomu nepraktiskā Sezana dzīvē.

1861. gadā Sezans ierodas Parīzē, bet paliek tur tikai īsu laiciņu. Apskatījis Parīzes muzejus, it īpaši Luvru, un pastrādājis drusku visiem par mazu atlīdzību pieejamā „l'académie de Suisse”, kur sastopas un sapazīstas ar Pisaro un Gijomenu, Sezans atgriežas Eksā. Šai laikā pie Sezana vērojama vēl svārstīšanās, šaubas un nepaļāvība uz saviem spēkiem. Vecais Sezans, izmantodams dēla nestabilo psihisko momentu, mēģina to piesaistīt bankas veikālam. Bet veltīgi. Mākslas demons tur Sezanu cieši savās rokās. 1863. gadā tas galīgi atkratas no bankas rēķinu grāmatas, tāpat kā neilgi pirms tam no likumu pantiem, un dodas atkal uz Parīzi ciešā apņēmībā tapt par gleznotāju un tikai gleznotāju. Tēvs vairs nepretojas, piešķir dēlam mēneša pensiju (tiesa, ne visai lielu) un ļauj

lietām iet savu gaitu. Parīzē Sezans mēģina iestāties oficialajā akademiā (L'École des Beaux-Arts), bet izkrīt cauri pieņemšanas eksamenā. Kāds no eksaminatoriem (Mottez) paskaidro neveiksmi: „Sezanam ir kolorista temperaments; par nelaimi viņš pārmērīgi gleznains.” Tas, protams, akademiskajiem līnijas vīriem no Engra epigoniem skaitījās par nepielaižamu defektu. Tomēr šī neveiksme, lai cik sāpīga, nespēja vairs salauzt Sezana enerģiju. To, ko akadēmija tam vispār spēja dot — nepieciešamo amata prasmi — viņš centās panākt un panāca no vienas puses pie Suisa, kur nebij ne bargu eksaminatoru, ne pedantisku skolmeistaru, bet no otras — pašmācības ceļā, apmeklējot Luvru un studējot vecmeistaru darbus.

Tai pašā laikā Sezans stājās sakaros ar jaunajiem gleznotājiem, no kuriem vēlāk sastādījās impresionistu skola. Par Pisaro un Gijomenu jau minējām. Nāca klāt Renuars un ap to pašu laiku Mane un Klods Mone.

Sākās pirmais lielais darba cēliens.

* *

*

Sezans savas mākslas veidošanā bij autodidakts tāpat kā abi pārējie modernās glezniecības galvenie ietekmētāji — Gogens un Van Gogs. Taču, pretēji abiem pēdējiem, kuri samērā ātri panāca individualo raksturu savai mākslai, Sezanam pagāja ilgāks laiks, kamēr tas atrada savu īsto ceļu. Savā mākslinieciskā attīstībā viņš gājis cauri visdažādākām ietekmēm, lai gan jāsaka, ka visām caurietajām iespaidu stadijām piemīt kaut kas specifiski sezanisks, augstākā mērā individuals un oriģinals, ko grūti vārdos apzīmēt.

Pēc Sezana paša atzinuma, viņa iemīļotākie vecmeistari, no kuriem viņš daudz ko mācījies, bijuši Rubenss, Tintoreto, Veroneze un Pusens. Pievienojami būtu arī citi baroka meistari, it īpaši boloņieši un spāņieši — Ribera un Zurbarans, kuru darbos pa laikam apvienojas skaista forma ar spēcīgu realismu. Atsevišķi minams



P. Sezans. Ainava.

mistiskais Greko, kas, šķiet, ietekmējis Sezanu bieži viņa figuru gleznās (piem., kādā sievietes portretā ar zvērādas apkakli un dažos viņa „Peldētājos”), lai gan jādomā, ka ietekme bijusi indirekta, caur reprodukcijām, jo līdz 90-to gadu sākumam Luvrā nebij neviena Greko un Spānijā, kur tai laikā gandrīz vienīgi varēja iepazīties ar lielo Toledas meistarū, Sezans nekad nav bijis. Bet varbūt līdzība dažos darbos izskaidrojama arī ar abu mākslinieku analogiju garīgā stājā atsevišķos momentos.

No modernajiem Sezanu viņa sākotnes darbos visvairāk ietekmējuši Delakrua un Kurbe, bet arī zinamā mērā Mane. Kad Sezans pa otram lāgam ieradās Parīzē 1863. gadā, tur patlaban

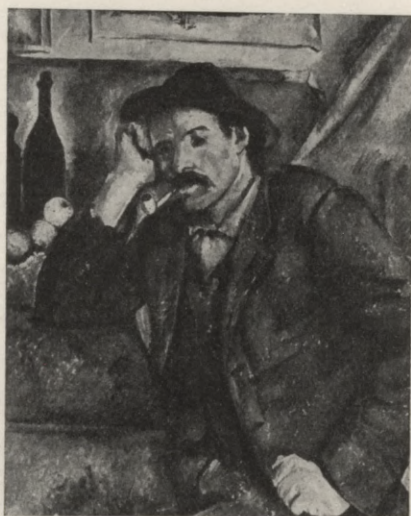
līdzās oficialajam Salonam bij pielaists arī žūrijas noraidīto salons (Salon des Refusés), kurā tik skaļu lomu spēlēja Mane ar savu „Déjeuner sur l'herbe”. Arī Sezans vēlāk nāk klajā ar analogisku kompozīciju. Tāpat Sezanam rodas arī sava „Olimpija” (Mane pazīstamā glezna ar šādu nosaukumu parādījās 1865. g. Salonā). Jāsaka gan, ka abiem gleznotājiem šinīs gleznās, atskaitot sižetu, nav nekā kopīga. Beidzot jāatzīst, ka arī Domje pa daļai ietekmējis Sezanu šai pirmajā periodā, ja ņem vērā tādus Eksas meistara darbus, kā „Don Quichotte”, „L'Ane et les voleurs” un „Le Meurtre”. Abus pirmos, literariskos sižetus vairākkārt apstrādājis arī Domje, un attiecībā uz pēdējo jākonstatē, ka kompozīcijas forsētās kustības ir īsti Domje garā.

Sezans savas glezniecības gaitas pirmajā posmā cenšas darināt liela stila kompozīcijas. Baroka meistarū aizrauts, viņš bieži pieturas pie viņu kompozīcijas schēmām un metodēm. Tas glezno baroka garā un vienmēr tur sev acu priekšā ideju par liela stila „muzeju gleznām”. Šai laikā Sezans ir vizionārs. Tas liekas vadīties no savas iekšējās pieredzes, no saviem poetiskajiem sapņiem, kuriem cenšas rast impozantu izteiksmi uz audekla, mazāk piegriežot vērības ārējās pasaules iespaidu tīri plastiskam veidojumam. Izteikt pēc iespējas adekvāti savas iekšējās pasaules fantāzijas un poetiskos savilņojumus — tāds bij Sezana mērķis, sperot pirmos soļus glezniecības laukā. Lai gan viņam acu priekšā allaž rēgojas lielie baroka meistari un Delakrua romantiskā stāja, tomēr viņa darbos nav nekā no pakāldarinājuma un šablona. Tie vienmēr paliek augstākā mērā oriģināli, izauguši no pilnīgi personīgas vizijas, bieži dīvaini un šķietami neveikli savās formās un iekārtojumos. Bieži tie liekas izmoci ti un deformēti meistara godīgajā un intensīvajā dziņā sasniegt augstāko potenci savas vizijas realizācijai.

Tematika šā perioda darbos ir allaž baiga un romantiski groteska. Nerunājot jau nemaz par tādu gleznu kā „Le Meurtre”, arī



P. Sezans. Pašportrets.



P. Sezans. Pīpotājs.

tik šķietami idiliskā gleznā kā „Le Déjeuner sur l'herbe” liekas sapulcējušās neparastā ainavā baigas un ērnotas personas uz mie-lastu.

Krāsas visās šī laika kompozīcijās noskaņotas tumšā skālā, kurā dominējošās ir melnā, baltā un brūnā. Virs tām atmirdz dažī lokalo krāsu plankumi — sarkanie, zilie, bāli zaļie. Gleznas parasti iekārtotas tā, ka lieli krāsu silueti stāv asos kontrastos cits citam blakus, pa lielākai daļai uz tumša fona, kā, piem., gleznā „Kristus nokāpšana priekšellē” (baltās miesas daļas, spilgti sarkanais mēte-lis, tumšais telpas dobums). Ap 60-to gadu vidu vērojams arī di-ferencētāks kolorita pielietojums, kā, piem., meistara tēva portretā ar avīzi, kas atgādina Kurbe fakturu. Ap 1870.—1872. g. rodas ve-sela virkne lielāku kompozīciju ar izteiksmīgiem, smalki niansētiem pelēkā un brūnā noskaņojumiem (figuru kompozīcija ar buru laivu, „Déjeuner sur l'herbe”, meitene pie klavierēm; no ainavām: ziemas skats Estakā, „Halle aux vins”).

Visām šā pirmā perioda gleznām kopīgais tas, ka tanīs izpaužas ārkārtīgi iespaidīgs krāsu pielietojums, pie kam ar apbrīnojamu harmonizējumu, kas bij raksturīga īpašība visai turpmākai Sezana mākslai. Jau pašā sākumā jo spilgti parādas Sezana lielā chromatiskā jauda, kuru tam nevarēs noliegt arī tie, kas pa laikam atrod piedauzību viņa neparastajā formu valodā. Sevišķi interesanta šai ziņā būs viena no šā perioda pēdējām gleznām, un proti — jau minētā „Olimpija“, kurā varbūt baroka gaume izpaužas visstiprāk. Bet arī koloritā tā būs viskomplicētākā ar saviem pelēkajiem un rožaini violetajiem toņiem, kā arī ar smalki noskaņotajām gaišajām niansēm gulošās sievietes ķermenī.

Faktura Sezana darbos sākumā visur pastozā, „à pleines pâtes“, kā franči saka; krāsas uztrieptas pa lielākai daļai ar paletes nazi vai pirkstu, tā ka gleznas atstāj bieži grubuļainu, nevienādu iespaidu. „Peinture bien couillarde“ — kā pats Sezans mēdza maigākām ausīm ne visai pieņemamā veidā nosaukt savu glezniecību atšķirībā no „citām“, vai, kā Heismans teica, „glezniecība, kas mūrēta ar ķelli, uzberzta ar īkšķa galu“. Lai gan šāda tehnika nebij neparasta franču 19. gs. glezniecībā — to pielietoja savā laikā Dekans, ļoti stiprā mērā Kurbe, Montiĉelli, un arī Delakrua tā bieži nebij sveša — tomēr Sezanam arī tās dēļ nācās ciest. Viņa biografs Volars pastāsta, ka oficialā kritika sevišķi neieraudzījusi Sezana pastozo tehniku. Tā zobgalīgi apgalvojusi, ka viņš darinot savas gleznas, izšaudams uz baltajiem audekliem pistoli, kas pielādēta līdz galam dažādām krāsām. Tāpēc arī viņa gleznošanas metodi saukuši par „pistoles glezniecību“.

Sezana darbā pirmajā gadudesmitā neapšaubami liela loma ir meistara romantiskai stājai, kurā tas mācības meklēja pie Delakrua. Bet, kā jau teikts, arī Kurbe (un tā tad realisma) ietekme tai pašā laikā izpaudās diezgan spilgti. Vispirms jau portretos. Starp tiem minami: tēvoča Dominika (viens no pašiem pirmajiem), meistara drauga mākslinieka Amperera, vairāki tēva, mātes un māsas por-



P. Sezans. Peldētājas.

treči, pāris pašportretu, vairāki draugu portreti (Valabrega, Mariona un Zola). Pretēji liriski dramatiskām kompozīcijām, šinīs portretos maz kas palicis no pirmā posmā iemīļotajiem baroka meistariem. Visi tie ļoti realistiski — vienkārši, gandrīz naivi, bez mazākās pozes. Pa lielākai daļai tie novietoti audekla vidū, bez kādiem kustību meklējumiem dziļumā, ar pilnu seju pret skatītāju. Tie izdveš zinamu primitivismu, bet arī monumentalitāti.

Tāpat starp kompozīcijām ir tādas, kas novirzas no romantisma (Delakrua) un tuvojas realismam (Kurbe). Ja pie romantiskās vizijas gleznām pieskaitīsim „Jugement de Pâris” (viena no pirmajām kompozīcijām, 1860. g.), „L'Enlèvement” (1867.), „Le Festin”

(Veronezes ietekmē), pirmo „Léda au cigne”, pirmo „Tentation de Saint-Antoine” (Flobera romāna ierosinājumā), kas gleznotas 1867.—1869. g.; tad vairāk vai mazāk realistiskām gleznām būs jāpieskaita: „Un Après-midi à Naples”, „La Femme à la puce”, „Le Déjeuner sur l'herbe”, „Le Meurtre”, kāda kompozīcija ar diviem sēdošiem bārdainiem vīriem, no kuriem viens lasa otram ko priekšā, beidzot kāda baiga rakstura glezna, kas pazīstama dažādos nosaukumos un, kā liekas, rāda līķa izmeklēšanu vai sekciju.

Pie realistiskām gleznām būs pieskaitamas arī vairākas ainavas no Parīzes, Estakas un Eksas apkārtnes, kas darinātas šai posmā. Tās paveiktas darbnīcā, pēc iepriekšējiem uzmetumiem, ar tumšu koloritu. Pazīstamākās no tām ir „Tunelis” (Provansas skats ar vēlākās Sezana ainavās tik populāro Sainte-Victoire kalnu), „Sarkanie jumti” un „Ziema Estakā”. Atzīmējama arī lielāka serijs kluso dabu, kurai bija tik svarīga loma Sezana vēlākā darbā: pazīstamā un augsti vērtētā „La Pendule noire”, darbnīcas skats ar krāsniņu un vairākas kompozīcijas ar vienkāršiem ķēķa traukiem un piederumiem, darbi, kas jau liek paredzēt, ka te ir darīšana ar meistarību, kurš cienīgs stāties blakus lielākiem šai glezniecības nozarē — 17. gs. holandiešiem un Šardenam.

Jau šai laikā Sezans uzstājās ar pāris „Peldētāju” studijām, pie kurām tas atkal un atkal atgriezās līdz pat mūža beigām.

1866. gadā Sezans mēģināja pirmoreiz reprezentēties Salonā ar pāris gleznām — tās bij zudumā gājušās „Un Après-midi à Naples” un „La Femme à la puce” — bet žūrija tās strupī noraidīja. Nelīdzēja arī meistara protests pie valsts mākslas lietu direktora un prasība atjaunot „Noraidīto salonu”, pēc 1863. g. parauga. „Noraidīto salons netiks atjaunots, jo atzīts, ka tas nav savienojams ar mākslas cieņu” — tāda bij direktora kategoriskā atbilde. Līdz ar to novatoriem, par kādu uzskatīja arī Sezanu, bij pieteikta nesaudzīga izdeldēšanas cīņa. Vienīgais gandarijums Sezanam bij viņa

drauga Zola rakstu serija, kas parādījās avīzē „L'Événement” un kurā tika laužti šķēpi par jauno mākslu un asi nokritizēti triumfējošie Salonu „lauvas” — Mesonje, Siņols, Kabanels, Robers Fleri, Olivje Mersons, Dibīfs u. c. Ar nosaukumu „Mon Salon” Zola to veltīja Sezanam...

* *

*

Līdz pat franču un prūšu karam Sezanam bij tikai personīgi sakari ar vēlākiem impresionistiem. Tas satikās laiku pa laikam ar tiem un viņu draugiem „Gerbua” kafejnīcā, klausījās viņu runas par atjaunojamās mākslas uzdevumiem, bet maz ko lika aiz auss. Bij pat vērojams pie viņa zinams antagonisms ar Mane vadīto grupu un tās doktrinām.

Tikai pēc kara lieta grozījās citādā virzienā. Sākot ar 1872. g. Sezans apmetās Overā pie Uazas, kurai kaimiņos — Pontuazā dzīvoja Pisaro, kas ap sevi bij pulcinājis veselu grupu vairāk vai mazāk pazīstamu impresionistiski noskaņotu gleznotāju, kā, piem., Korde, Viņonu, Gijomenu u. c. Pisaro bij senākais un tuvākais draugs Sezanam. Ap to laiku Pisaro cītīgā un neatlaidīgā darbā bij jau izveidojis visus galvenākos impresionisma principus, kā arī teoretiski tos formulējis. Kad aplūkojām Pisaro glezniecisko evolūciju, mums jau bij runa par viņa sadarbību šai laikā ar Sezanu un par to, ko Pisaro varēja gūt no Sezana augsti kvalificējamās chromatiskās izjūtas. Sezana mantojums šai sadarbībā bij sīka un pamatīga iepazīšanās ar impresionistisko teoriju un praksi. Tikai Pisaro ietekmē Sezans guva skaidru jēdzienu par klajā gaisa glezniecības un toņu divizionisma, par gaismas un atmosfēras fenomenu analīzes nozīmi jauno glezniecisko problēmu atrisināšanā. Sezans cītīgi kopē vairākas Pisaro gleznas, lai piesavinātos jauno koloristisko metodi un tās praktiskos ieguvumus. Kopā abi draugi apstaigā Pontuazas un Overas apkārtni, kā arī Uazas krastus, lai gleznojot klajā gaisā

veidotu jauniegūtās teoretiskās atziņas gleznieciskā praksē. Un jā-saka, ka, ja Sezanam var būt runa par skolu, tad vienīgā ir tā, ko viņš pāris gadu laikā baudījis sadarbībā ar Pisaro šinīs Uzas krast-malās.

Sadarbības rezultats bij divējāds. Pirmkārt tas, ka Sezans, kas līdz tam piegrieza maz vērības tiešiem dabas novērojumiem, pa-laizdamies uz savu iekšējo viziju, sāka arvien vairāk pakļauties dabas iespaidiem un studijām. Otrkārt, pārveidojās pašos pamatos Sezana līdzšinējās koloristiskās prakses metodes un paņēmieni. Viņa palete top nesalīdzināmi gaišāka, koloristiski diferencētāka, pilnskanīgāka. Tas jo spilgti parādas, ja salīdzina, piemēram, „Halle aux vins”, kas gleznota īsi pirms apmešanās Overā, ar „Maison du pendu” vai citu kādu Overas ainavu. Šīs pēdējās rāda mums Se-zanu kā meistarū, kas visā pilnībā pārvalda sarežģīto impresio-nisma tehniku, kurā nav vietas nekādām nejaušībām vai vaļībām, bet viss jau iepriekš noteikts un aprēķināts. Pisaro bij visi dati, lai noderētu Sezanam par īsto skolotāju šai tehnikā, jo viņš no visiem impresionistiem bij tas, kas visrūpīgāki un sistematiskāki bij nodevies impresionisma principu pētīšanai un realizācijai. Pisaro ietekmē Sezanam pamazām izzūd senākā romantiskā jūsmošana un fantazēšana. Viņa mākslinieciskam garam sāk rasties citāda orien-tācija. Senākais vizionārisms beidzas. Sezans no savas pakļaušanās gandrīz vai vienīgi iekšējai vizijai sāk orientēties uz ārēju viziju, kas tam sola jaunas gleznieciskas atziņas un atklājumus.

Lai gan arī Overas periodā un vēlāk Sezans laiku pa laikam atgriežas pie brīvas fantāzijas kompozīcijām un konstrukcijām a priori, kā to rāda dažādas variācijas „Sv. Antonija kārdināšanas” tematam, „L'Éternel féminin”, „Combat de l'amour” u. c., tomēr galveno vietu Eksas meistara turpmākā darbā ieņem ainavas, klu-sās dabas, portreti un figuru gleznas.

Overā Sezans kopā ar Pisaro un Gijomenu izmēģina arī ofortā. Ierosinājumu deva viņu kopējais draugs, vietējais ārsts Gaše (tas



P. Sezans. Klusā daba.

pats, pie kura vēlāk nomira nelaimīgais Van Gogs), kas bij jūsmīgs jaunās mākslas cienītājs un pats brīžiem nodarbojās ar mākslu. Gaše bij ierīkojis mazu darbnīcu ofortiem, un to tad nu izlietoja viņa draugi saviem eksperimentiem. Visvairāk šai mākslai nodevās Pisaro un Gijomens, no kuriem palikušas lielākas serijas ofortu. No Sezana, turpretim, zinami tikai trīs: kāda ainava, kāda sievietes galva un beidzot Gijomena portrets, sēdus, sakrustotām rokām, darināts tieši pēc dabas (tas redzams Dire grāmatā par impresionistiem). Starp Pisaro ofortiem ir interesants un raksturīgs tā laika Sezana portrets, sēdus, ar spalvainu mednieka cepuri, biezā mētelī. — Protams, ka Sezanu nevarēja aizraut ofortu mā-

sla, jo meistarū, kam krāsa bij sākums un gals mākslā, nevarēja necik valdzināt ofortista adata.

Pēc neveiksmēm ar 1866. g. Salonu Sezans parādijās atklātībā ar dažiem saviem darbiem 1874. gadā, pirmajā impresionistu izstādē, kurā kopā ar viņu piedalījās Pisaro, Renuars, Mone, Gijomēns, Berta Moriso, Dega, Budens, Brakmonds, Kals, Lepins, G. Kolens, Ruars, Latušs u. c. Pietiek teikt, ka šai izstādē, kuru oficiālā mākslas pasaule uzņēma kā skandalu, Sezana publika uzskatīja par vienu no lielākiem „nezvēriem”. Tomēr, kā par brīnumu, viņa gleznu „La Maison du pendu” (tagad Luvrā) nopirka par nelielu cenu grāfs Doria. Bet šis Doria bij viens no pirmajiem jaunās glezniecības kolekcionariem un Sezana cienītājiem, tā tad nelabojams „savādnieks”.

Arī nākošā Sezana reprezentēšanās ar 16 gleznām (ainavas, klusās dabas, puķes un Šoke portrets) 1877. g. impresionistu izstādē meistaram nenesa ne mazākos laurus. Par šo izstādi un Sezana stāvokli tanī rakstīja Dire: „1877. g. izstādē impresionisti, uzstādamies ar visu savu drosmi, sacēla vispārējas šausmas un publikai atstāja monsturu un barbaru iespaidu. Tomēr tas no viņiem visiem, kas radīja visdziļākās šausmas, kas vairāk nekā visi citi atstāja īsta barbara, patiesa monstra iespaidu, bij Sezans. Atmiņas par komunu 1877. gadā vēl bij svaigas, un ja impresionistus vispār kvalificēja kā komunarus, tad tam par iemeslu bij galvenā kārtā tas, ka Sezans bij viņu vidū.” Pat tādi jaunās mākslas aizstāvji kā Heismans, skumji kratīja galvu par Sezana mākslu šai izstādē. Viņš gan tai nenoliedza godīgumu, bet rūgti sūdzējās par „mākslinieku ar slimo retinu”, kas deva „sagandētus līdzsvarus” (désarçonnants déséquilibres) — „nami nošķiebušies uz sāniem...; aplami augļi piedzērušos traukos; plikas peldētājas, apvilktas nejēdzīgām līnijām...”

Pēc šīs neveiksmes Sezans sarūgtināts devās uz savu dzimteni, uz Dienvidfranciju, būdams tai pārliecībā, ka viņam ar savu mākslu nav ko gaidīt uz panākumiem. Bez šaubām, jau tad Sezans sāka

savā prātā nojaust to, ko viņš vēlāk rakstīja kādā vēstulē Bernaram, un proti, ka mākslas gaume ir reta un tādēļ „mākslinieks griežas tikai pie ārkārtīgi šaura individu skaita“. Viņš uz ilgāku laiku it kā pazūd no mākslas skatuves. Ilgi par viņu neviens nekā nezina, pat ne tuvākie draugi. Arī impresionistu izstādēs viņš neņem vairs nekādu dalību. Tā kā Heismans 80-to gadu sākumā varēja rakstīt par Sezanu, kā par „pārāk aizmirstu gleznotāju“. Un tomēr šai aizmirstībā un klusībā norisinājās pie Eksas meistara milzīgs vērtību pārvērtēšanas un vērtību radīšanas darbs, kura rezultātā radās jaunākās mākslas vēsturē tas grandiozais, ko īsti par sezanismu sauc.

* *

*

Līdz 1877. g. izstādei Sezans strādāja vairāk vai mazāk impresionisma garā, t. i. apm. 5 gadu posmā, kopš viņa uzturēšanās Overā kopā ar Pisaro. Mēs sakām „vairāk vai mazāk“ tādēļ, ka īsts impresionists Sezans nekad nav bijis. Ņemsim piemēra dēļ vienu no viņa tipiskākām impresionistiskā perioda gleznām, un proti, „La Maison du pendu“. Rūp tikai salīdzināt to ar jebkuru Mone gleznu, lai redzētu lielo izšķirību, kāda pastāv starp abiem meistariem. Arī Sezanam tehnika (toņu dalīšana) ir impresionistiska, bet materijs ir daudz bagātāka un solidāka; tās klājiens vērojama apsvērtā sistēma, kura iziet uz koloristisku konstrukciju. Sezans nevien glezno to, ko viņš redz, bet arī dziļāk pārdomā to, ko viņš glezno.

Ap 80-to gadu sākumu Sezans arvien jūtāmāk sāk attālināties no impresionisma teorijas un prakses. Šī attālināšanās notiek pakāpeniski un bez lūzumiem. Bet tai pašā laikā jāsaka, ka pavisam saites ar impresionismu Sezans nekad nav sarāvis. To, kas impresionismā bij paliekošs, tiklab zīmējoties uz krāsu tehniku, kā arī uz darba paņēmieniem, Sezans nekad neatmeta. Tā, piem., savas

ainavas viņš līdz mūža beigām gleznoja tikai klajā gaisā. Tāpat viņš gleznoja gaišās un intensīvās krāsās, koloristiski vēl stipri paplašinādamis impresionistu paletes reģistru.

Attālināšanās no ortodoksā impresionisma Sezanam notika citādā plāksnē. Viņš drīz vien nojauca, ka momentanu impresiju atzīmēšana un gaismas un atmosferas analīze nav galvenais mākslas mērķis, ka jāiet pāri šai tīri chromatiskajai stadijai un jācenšas saistīt jaunā sintezē to pasauli, kuru Mone un citi impresionisti ar savu analīzi it kā saārdījuši. Impresionistu koncepcijā līdz ar lokālo krāsu draudēja izgaist priekšmetīgā pasaule, realie objekti. Ar to Sezans nevarēja samierināties. Viņš pārāk stipri bij saaudzis ar Kurbe realistisko ideoloģiju, lai ļautu lietu pasaulei sairt gaismas un gaisa refleksos. Tādēļ Sezans savā mākslā iziet uz to, lai kopā ar lokālo krāsu rehabilitētu atkal visu objektīvo un ķermenīgo. Priekšmeta un ķermenības labā Sezans, kā to liecina Bernars, ļoti neatzinīgi izturējies arī pret Gogenu, kura ietekmi uzskatījis par postošu. Kādēļ? Tādēļ, ka Gogena glezniecībā trūkst modelējuma un graduācijas, kuru trūkumu Sezans nosauc par neprātību (nonsens). „Gogens nebij gleznotājs, viņš darinājis tikai ķīniešu bildes” — tāds bijis Sezana bargais, bet nedibinātais spriedums.

Fiksējot „bēdzīgos momentus” pie impresionisma it kā pazūd paša mākslinieka radošā individualitāte. Sezans grib darināt ar sava radošā gara palīdzību no pārejošā ilgstošo, atrast aiz mainīgām parādībām lietu būtību, dziļāko principu. Viņš nebūt nenoliedz, ka ir svarīgi rūpīgi un pamatīgi analizēt visu redzamo pasauli, visu sarežģīto krāsu kompleksu, kādu daba ceļ vērīgo acu priekšā — kā to darija impresionisti — bet viņš savā garā gāja vienmēr tālāk, meklēdams dziļākas, aiz virsmas paslēptas realitātes. Viņš ārējās parādībās saskatīja iekšēju architekturu, stingru uzbūvi un loģiku, kas stāv sakarā ar cilvēka prāta nepieciešamībām. To izcēlt un rādīt kopā ar ārējo fenomenu komplicētajiem refleksiem bij mākslas uzdevums, kā viņš to uztvēra. Tā, šķiet, būs saprotams



P. Sezans. Kāršu spēlētāji.

Sezana mērķis, kad tas teica, ka viņš grib „darināt no impresionisma kaut ko ilgstošu, kā muzeju glezniecība“.

„Iedomājaties“ — saka Sezans — „Pusenu viscaur atdarinātu (refait) dabā, lūk, klasiskais, kā es to saprotu.“ Tā bij vesela programma. Pusens, šis lielais 17. gs. klasiķis, nozīmēja strikti samērīgu konstrukciju un stingru disciplīnu, kuras mērķis bij kārtība, līdzsvars, ritms un stils. Tas jāpanāk cītīgās dabas studijās. Nevis pasīvi pakļaujoties dabas iespaidiem, kā to darīja impresionisti, bet gan organizējot tos un garīgi pārstrādājot. „Glezniecībā ir divas lietas“ — saka Sezans — „acs un smadzenes. Abām jāizpalīdzas savā starpā. Jāstrādā pie viņu abpusīgas attīstības: pie acs ar skatienu uz dabu, pie smadzenēm ar organizētu izjūtu, loģiku, kas dod

izteiksmes līdzekļus." „Gleznot pēc dabas nozīmē nevis kopēt objektu, bet gan realizēt savas izjūtas (sensations)."

Šīs izjūtas Sezanam bij tīri gleznieciskas resp. koloristiskas, vairāk kā jebkuram citam gleznotājam visā gadsimtenī. „Gleznot nozīmē reģistrēt savas krāsu izjūtas" — teica Sezans. Ja var būt runa par absoluto glezniecību, tad tāda ir Sezana glezniecība, un tas ir viens no iemesliem, kādēļ tā tik ilgi palika nesaprasta. Sezans galīgi izskauda līnijas jēdzienu un lomu glezniecībā. Pēc viņa ieskata, līnija nepastāv, nav arī modelējuma, ir tikai kontrasti. Šos kontrastus dod nevis melnais un baltais, bet krāsu izjūta. No pareizām toņu attiecībām nāk modelējums. Ja tie saskanīgi novietoti cits citam blakus un ja tie ir pilnā skaitā, glezna modelējas pati par sevi. „Zīmējums un krāsa nav izšķirīgi" — saka Sezans. „Samērā ar to, kā glezno, arī zīmē. Jo vairāk krāsa saskaņojas, jo pareizāks top zīmējums. Kad krāsa ir visā savā bagātībā, forma ir visā savā pilnībā."

Būtu nepareizi apgalvot, ka šīs idejas par krāsu un zīmējumu būtu gluži jaunas. Jau kopš Delakrua laika visi patiesi koloristi caur caurīm turējās pie šāda ieskata. Tomēr Sezans bij pirmais, kas šo glezniecisko ideju par excellence centās realizēt visās tās konsekvencēs. Tāpēc viņš arī ne acu galā nevarēja ieraudzīt ieslavētos līnijas meistarus. Tā, piem., par lielo Engru viņš izteicās, ka tas, „neraugoties uz savu stilu un saviem apbrīnotājiem, ir tikai niecīgs gleznotājs". Arī savu laika biedru, lielo līnijas meistaru Dega viņš no gleznieciskā viedokļa nestādīja sevišķi augstu. Bet mēs redzējām, ka Dega tāpat novērtēja Sezanu no sava linearā redzes punkta.

Viens no neparastākiem un tai pašā laikā oriģinālākiem momentiem Sezana glezniecībā ir viņa pieeja telpas problemai. Arī to viņš cenšas atrisināt tīri gleznieciski: nevis ar linearo perspektīvu, ne arī ar, tā sauktajiem, valeriem (gaismas vērtībām), bet ar krāsu. Lai atdarinātu dziļumu uz virsmas ar divām dimensijām, viņš

ieveda savā glezniecībā metodi, kuru nosauca par *modulaciju*, atšķirībā no *modelējuma*. Uzmanīgi novērojot dabu, Sezans nāca pie atziņas, ka nevien kādas virsmas gaismas vērtības grozas samērā ar plānu attālināšanos, bet grozas arī pati krāsa. Tādēļ savā darbā viņš vienmēr turējās pie vadītāja principa, ka krāsas maiņa stāv ciešā sakarā ar plānu maiņu. Dibinoties uz šī principa, Sezans izstrādāja savu īpato sistemu, lai ar krāsas palīdzību atdarinātu telpu un ķermeņu plastisko uzbūvi. Savā darbā viņš centās realizēt ideju par krāsu kā telpas un ķermenības veidotāju. Lai saprastu principiāli jauno, ko ar to Sezans nesa, pietiks ar aizrādījumu, ka visā iepriekšējā glezniecībā galvenā loma šai lietā bija gaismas vērtībām un līniju perspektīvai (*valeurs*). Tā tad arī te Eksas meistara stāja bij tīri gleznieciska.

Sezana nobrieduma laikā, par kuru runājam, radikāli grozījās arī viņa tehnika. Viņš atmet pastozos klājienu un proceduru ar paletes nazi. Viņa gleznošanas metode top plāna un caurspīdīga — īpatnēji oriģināla. Brašo naža un otas vilcienu vietā nāk gleznošana plānām, sīkām otas triepām, kuras klāj audeklu pēc stingri izstrādātas sistēmas. Pašos pēdējos gados, kad Sezans savā darbā plašāku vietu ierādīja akvarelim, arī viņa eļļas tehnika top „akvareliska”, lai gan jāsaka, ka tai pašā laikā atgadas arī īsti pastozi darbi pēc jaunības parauga, kuriem tomēr koloristiski ir pavisam citāds, nesalīdzināmi komplicētāks un pilnvērtīgāks aspekts nekā pirmajā laikā.

Dažus vārdus par Sezana tematiku šai brieduma periodā. Tāpat kā iepriekšējā impresionistiskā periodā, tā joprojām paliek brīnišķīgi vienkārša un ierobežota: lielāks skaits ainavu un kluso dabu; serija pašportretu, ģimenes locekļu (pa lielākai daļai sievas) portretu un nedaudz draugu un tuvinieku (Žefrua, Gaske, Volara, dārznieka Valje) portreti; dažas figuru kompozīcijas (peldētāji, peldētājas, kāršu spēlmaņi vairākās variācijās); pa retam atgadas arī kāda brīvas fantāzijas glezna („Delakrua apoloģija”).

Nekur neredz literariskos un anekdotiskos elementus, nekur pielāgošanos vai tieksmes patikt un būt interesantam. Visur izcelts tikai tīri gleznieciskais, stiprais koloristiskais pārdzīvojums. „Viņš atrada” — saka franču mākslas vēsturnieks E. Fors — „Eksas apkārtnes krogos, nabadzīgās ielās, pie sevis mājā, it visur mūžīgas slavas balvas, kādas venecieši, viņa skolotāji, prasīja no laistīgā samta un zeltā izrotātā zīda marmora pilis.”

* *

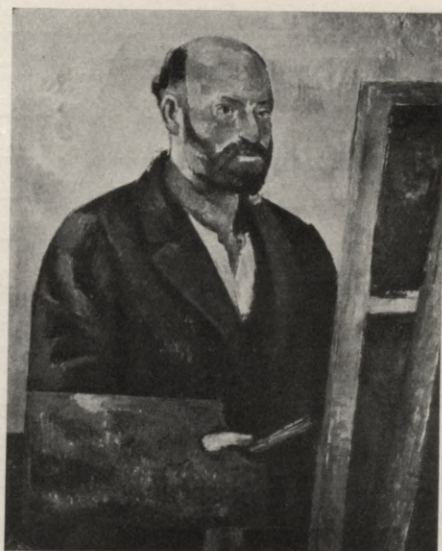
*

Laikam reti kāds gleznotājs būs pielicis savam darbam tik daudz pūļu kā Sezans. Ja Renuars gleznoja visā omulībā, suminādams dziesmiņu un priecādamies par caurspīdīgo eļļu un skaisto krāsvielu; ja traģiskais Van Gogs savā eksaltācijā rāva 7 studijas vienā dienā, — tad lieta bij gluži citāda ar Sezanu. Viņš smagi cīnījās ap katru audeklu, ap katru studiju. Nevis tādēļ, ka tas būtu nemākulis, par kādu to gribēja pataisīt viņa noliedzēji, bet gan tādēļ, ka viņš uztvēra gleznieciskās problēmas dziļāk nekā parasti viņa laika biedri gleznotāji. Tās „realizēt”, — lūk, lielā grūtība, par kuru Eksas meistars vienmēr sūdzējās.

Sezans strādāja ārkārtīgi lēnām. Viņš rūpīgi apsvēra katru otas vilcienu, katru krāsas triepu. Nekad viņš to nelika uz audekla, pirms nebij izšķīries, nereti pēc ilgākas pārdomas, ka tā ir taisni tāda, kādu prasa jau lietoto krāsu attiecības un gleznas kopskats. Bieži attiecīgā krāsas nianse nebij atrodama, tad vieta palika neapklāta. Viņš vienmēr saskatīja dabā jaunus formu un krāsu izsmalcinājumus, jaunas problēmas, kuras prasīja īpatnējus atrisinājumus. Tādēļ katra Sezana ainava, katra klusā daba, lai arī tā izliktos ārēji vienkārša, satur jaunas gleznieciskas vērtības, oriģinālu māksliniecisku skatienu. Bieži Sezans, neraugoties uz visām pūlēm, pie savas „realizācijas” netika. Tādā gadījumā viņš, vai nu atmeta pie malas nereti jau ilgi apstrādāto audeklu, vai arī at-



P. Sezans. Sievas portrets.



P. Sezans. Pašportrets.

rās dusmās, kas meistaram pa laikam uznāca, iznīcināja to pavisam. Ar to izskaidrojams, ka pēc meistara nāves palicis liels vairums nepabeigtu, pusceļā atstātu darbu. Bet arī tādā veidā to gleznieciskā nozīme allaž ir ļoti liela, jo tie nevien rāda autora pūles, darba proceduru un māksliniecisko godīgumu, bet arī satur nebijušas un pārsteidzošas gleznieciskas vērtības. Nepabeigti palika arī abi ievērojamie meistara beigu perioda portreti: mākslas tirgotāja Volara un rakstnieka Žefrua. Savā grāmatā par Sezanu Volars pastāsta, ka pie viņa portreta meistars sastrādājis 115 seansus, beidzot atmetis to, paziņodams, ka viņš ar krekla krūtīm portretā „nav apmierināts”...

Šo cītīgo darbu ļaudis uzskatīja par nespēju gleznot un pašu mākslinieku par nespējnieku („raté”). Tā pa daļai skatījās uz Sezanu arī viņa jaunības draugs Zola, pēc tam, kad Eksas meistara gleznieciskā individualitate veidojās pavisam citādi nekā to bij

cerējis lielais romānists. Attēlodams savā romānā „L'Oeuvre” gleznotāju Klodu Lantje kā tādu, kas nespēj realizēt savu glezniecisko ideju un tādēļ iet bojā, Zola lielā mērā paturējis prātā savu draugu gleznotāju no dzimtenes Provansā.

Sezans nekad nav varējis citādi gleznot kā pēc „motiva”. Šai ziņā viņš līdzinājās impresionistiem. Bet atšķīrās no tiem ar to, ka rīkojās ar savu „motivu” diezgan suvereni, lai panāktu, ko viņš sauca par savu „petite sensation”. Viņš atmeta visu, ko uzskatīja par nesvarīgu, grozīja zināmu līniju un plānu virzienus, vienkāršoja, pastiprināja vai pat deformēja. Šai sakarā arī izprotama Sezana izteiktā doma, ka viss dabā veidojas pēc vienkāršām ģeometriskām formām, kona, lodes un cilindra. „Sezana metodei” — saka Bernars savās atmiņās — „bij sveša naivitate. No vispārīgiem likumiem Sezans izvilka principus, kurus arī lietoja savā glezniecībā, tā ka viņš ne tik daudz kopēja kā interpretēja to, ko redzēja. Viņa optika atradās drīzāk prātā nekā acī.” Tādējādi pat no visbanālākiem „motīviem” radās brīnišķīgi meistardarbi ar stipri individualu ekspresiju.

* *
*

Izņemot ceļojumu uz Šveici 90-to gadu sākumā, Sezans laikam nav atstājis Francijas robežas. Ceļojumi uz Beļģiju un Holandi, par kādiem min daži viņa biografi, būs dibināti uz pārpratuma. Tādi, laikam, nav notikuši. Bet arī Šveices ceļojumam nav bijis ne mazāko seku Sezana mākslā. Motīvus saviem darbiem meistars ņēmis no dažādiem Francijas novadiem, galvenā kārtā no L'Ile-de-France un dzimtenes Provansas. Kopš 90-to gadu vidus, kad Sezans arvien retāk sāka atstāt Eksu, viņa ainavās atkārtojas motīvi it īpaši no šīs pilsētas austrumu apkārtnes: „Château Noir” ar savu neparasto celtni un aptuvieni, mežs ar saviem dīvainajiem klinšu veidojumiem, tuvējā akmeņu lauztuve „Bibémus” un skati uz kalnu Sainte-Victoire. Sezanam nebij vajadzīga liela motīvu dažādība;



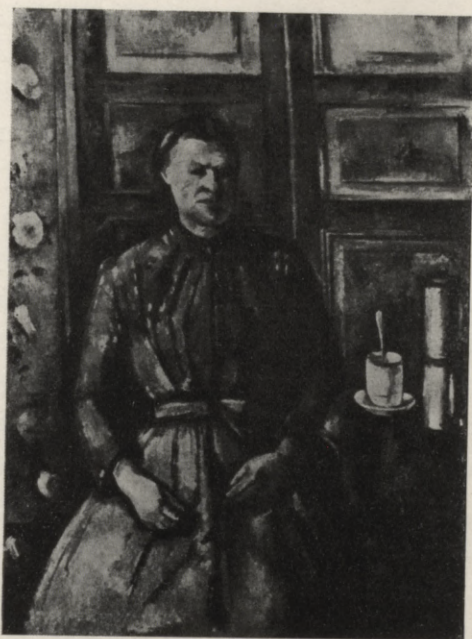
P. Sezans. Peldētājas.

bieži pietika ar vienu un to pašu motivu, lai darinātu veselu seriju ļoti izšķirīgu un oriģināli uztvertu darbu.

Pēdējos 10—12 gados Sezans piegrieza sevišķu vērību akvareļa teknikai. Tas pa lielai daļai vedams sakarā ar meistara veselības stāvokļa pasliktināšanos, ar cukurslimības attīstību. Akvareļa tehnika neprasija tik daudz pūļu un tāda nogurdinājuma. Liela daļa no šiem akvareļiem ir vienkārši ātri meti, kuros saskatami nedaudzi zīmuļa vilcieni un daži krāsu akcenti. Bet ir arī daudz tādu, kurus var uzskatīt par īstām gleznām, sīki zīmēti un bagāti krāsās un toņos.

Neraugoties uz nikno sašutumu, kādu publikā un oficialās mākslas aprindās sacēla katra viņa glezna, Sezans tomēr centās izstādīties oficialajā Salonā jeb Bugero salonā, kā viņš teica. Šai nolūkā viņš katru gadu neatlaidīgi sūtīja uz turieni pāris gleznas, kuras tikpat neatlaidīgi tika noraidītas, izņemot vienu vienīgu reizi (tas bij 1882. g.), kad viņa draugs Gijeme, kas bij žurijas loceklis, tam palīdzēja. Gijeme izlietoja šī locekļa tiesību uzņemt izstādē kādu sava skolnieka darbu no žurijā noraidītiem. Tā Gijeme „skolnieks” Sezans tika Salonā... Būs lieki atzīmēt, ka glezna (kāda ģīmetne) palika pilnīgi neievērota. Tāpat palika bez mazākās ievēribas kāda cita glezna, kura ar viņa drauga Šoke pūlēm iespiedās 1889. g. pasaules izstādē. Un tās bij vienīgās reizes, kad Sezana darbi 17 gadu laikā, no 1877. g. līdz 1895. gadam, parādījās izstādēs (impresionistu izstādēs, kā jau teikts, Sezans pēc 1877. g. vairs nepiedalījās). Vienīgā vieta, kur viņa darbus varēja redzēt, bij krāsu tirgotāja Tangi bodīte, kurā tie bij sakrauti lielākā vairumā un sadalīti pēc cenas: mazākie à 40 fr., lielākie à 100 fr. Bet neviens jau tos nepirka... Tā kā Sezans bij turīgs vīrs, sevišķi pēc tēva atstātā mantojuma, tad tas tam lielas raizes nedarija. Viņš varēja mierīgi un netraucēti turpināt savu darbu, pa laikam gremžoties par ļaužu stulbumu, pa laikam apmierināti paziņojot saviem tuvākiem draugiem par kādu soli uz priekšu „realizacijā”.

1895. gadā mākslas tirgotājs Volars sarīkoja Parīzē pirmo plašāko Sezana izstādi, kas sastāvēja no 150 lielā meistara darbiem. Tas bij liels notikums Sezana popularizācijā, jo pirmo reizi radās iespējamība ar to vispusīgāk iepazīties. No tā laika Eksas meistars beidzot izpeld no aizmirstības jūras. Nāk vesela virkne Neatkarīgo izstāžu, kurās gūst plašāku vietu arī Sezana darbi. Sevišķu gandarījumu vecais meistars guva Rudens salona izstādē 1905. gadā, kur viņa darbos aizrautībā noskatījās jaunā mākslinieku paaudze. Tas bij īsi pirms meistara nāves. Tai pašā laikā viņš rakstīja savam



P. Sezans. Sieviete ar kafijas trauku.



P. Sezans. Klusā daba.

dēlam: „Es turu jaunos gleznotājus par daudz inteligēntākiem nekā citus; vecie var manī ieraudzīt tikai postošu sāpcensi.”

Tā tas bija.

Tai laikā, kad jaunie jau sāka nojaust to lielo un pilnvērtīgo, ko nesa Sezana glezniecība, „vecajiem” Sezans joprojām bij tikai bīstams postītājs. Kad īsi pirms meistara nāves iespaidīgais rakstnieks Oktavs Mirbo griezās pie valsts mākslas lietu vadītāja Ružona ar lūgumu piešķirt Eksas meistaram Goda leģiona ordeni, pēdējais ar sašutumu to noraidīja. Viņš bij ar mieru tādu piešķirt Sislejam vai Pisaro, tikai ne Sezanam. Lieta nav bez savas pikantērijas: ne Sislejs, ne Pisaro nebij vairs starp dzīvajiem...

Tā Sezans 1906. g. nomira, velti izgaidījies uz oficiālu atzinību. Nāve, var teikt, sagrāba lielo meistaru darbā. Par cēloni tai bij smaga saaukstēšanās, stāvot „sur le motif”. Dzīves beigās mūžīgais meklētājs juta, ka vēl tālu viss nav panākts, ka vēl daudz darba, lai „realizētu”. „Es palieku primitīvais tai ceļā, kādu es esmu atklājis” — teicis viņš.



Sezans savā darbnīcā. Pēdējo mūža gadu fotogrāfija.

XII. PĀR 20. GADSIMTENĀ SLIEKSNI

Kā daudzās lietās, tā arī glezniecībā 19. gadu simtenis ir bijis liels un varens, varbūt lielāks un varenāks nekā jebkurš no iepriekšējiem gadu simteņiem. Bet šādam vērtējumam, lai tas būtu pietiekoši objektīvs, mums vēl trūkst attālākas vēsturiskas perspektīvas. Tomēr vienu gan var droši teikt, un proti, ka nekad glezniecība nav bijusi tik dažāda un daudzpusīga, nekad tā nav nesusi tik daudz jaunu ierosinājumu un jaunu vērtību kā pagājušā gadu simtenī. No Davida līdz Sezanam! Grūti iedomāties, ka vienā gadu simtenī glezniecība spētu nostaiģāt šādu ceļu, piedzīvot šādas pārvērtības. Nekad nekas tamlīdzīgs iepriekšējos gadu simteņos nav noticis. Tiesa gan, arī senāk glezniecība savā attīstībā nav stāvējusi uz vietas, un simtu gadu laikā daudz kas grozījies un pārvērties. Taču tāds pagrieziens kā minētais, ar visām lielajām un glezniecības vēsturē gluži jaunajām starpstadijām, kurās pārveidojušies paši glezniecības pamati, paši jēdzieni par glezniecību, nav noticis nevienā gadu simtenī.

Franču mākslas vēsturnieks Eli Fors, novērtēdams 19. g. s. franču glezniecību, izsakas: „Tā ir viens no vēstures brīnumiem, kuru var salīdzināt ar vispārsteidzošākajiem. Tā radījusi desmit ģenijus, vairāk nekā holandiešu lielais gadu simtenis vai flāmu, vai spāniešu, tikpat daudz kā italiešu lielie gadu simteņi.” („Histoire de l'art”. L'Art moderne.) Tas nebūs pārspīlēts, ja ņem vērā to lielo un paliekošo, ko glezniecības attīstībai devuši 19. g. s. izcilākie franču meistari.

Šo meistarų nopelni būs stādāmi totiesu jo augstāk, ka visi viņu neatsveramie jaunieguvumi saistīti ar grūtām cīņām, kuras prasīja no viņiem lielu neatlaidību, izturību un pašuzturēšanos. Nekad iepriekš lielajiem meistariem un mākslas vērtību jaunradī-

tājiem nav klājies tik grūti kā 19. gadu simtenī, kad katrs solis uz priekšu bij savienots ar nikniem pretuzbrukumiem un sīkstu atgaiņāšanos. Renesanses lielie meistari darināja katrs savu mākslu puslīdz netraucēti — nereti lielā cieņā un godā. Tāpat arī baroka un rokoko meistari. Nevienam nenāca ne prātā uztraukties un dusmoties, ka Ticians vai Džordžone neglezno tā kā Rafaels, vai Mažačo tā kā Džoto; ka Tintoreto skatas uz savas mākslas uzdevumiem pavisam citādi nekā Ticians, ka starp Rafaelu un Mikelandželo pastāv nepārkāpjama plaisa. Ja Greko ar savu ekstatisko un mistisko mākslu novirzījās tālu no sava laika spāniešu stila, arī tas nesacēla nekādu sašutumu. Viņu mazāk ievēroja nekā, teiksim, Muriļo. Tas viss.

Bet 19. g. s. lielos meistaros, atskaitot Davidu, visus, bez izņēmuma, sākot ar Delakrua un beidzot ar Sezanu, apkaroja ar gandrīz vēsturē nepieredzētu fanatismu. Lai noskaidrotu šo dīvaino parādību, jāņem vērā daži īpatnēji, modernās mākslas attīstībai ļoti nelabvēlīgi apstākļi, pie kuriem mēs te varam pakavēties tikai garāmejojot. Vispirms ievērojams tas, ka 19. gadu simtenī, pretēji senākiem laikiem, bij izveidojusies īpaša, labi noorganizēta mākslas birokrātija, kuras ietekmē nodibinājās normēta, kanonizēta māksla, ko varēja saukt arī par valsts jeb oficiālo mākslu. Kā tāda tā necieta nekādus jauninājumus, nekādus personīgus meklējumus, kas novirzītos no uzstādītā oficiālā mākslas kanona.

Senākos laikos māksliniekiem bij ļoti kvalificēta publika, ar augstu māksliniecisku kulturu. Turpretim 19. gadu simtenī, līdz ar sabiedrības demokratizēšanos, mākslas pasaulē ielauzās plašās pilsonības masas, kurām šīs kulturas trūka, bet kuras negribēja atteikties no spriešanas par mākslu un estētiskām vērtībām. Gluži dabiski, ka šādiem spriedumiem pamatā varēja būt tikai tās normas un principi, kādus par labiem un nesatricinamiem bij atzinusi oficiālās mākslas birokrātija. Jāņem vērā arī pārāk straujais modernās mākslas attīstības temps, kas stāvēja sakarā ar vēl nepiere-

dzētām asām revolucionārām pārgrozībām Eiropas saimnieciskā, sociālā un politiskā strukturā. Tas samulsināja publikas estētiski neizkoptos prātus un neļāva tiem koncentrēties un orientēties glezniecisko pārvērtību kaleidoskopiskajā norisē. Buržuazija nespēja sekot ātrām ideoloģiskām pārmaiņām. Strādniecība tikai 19. g. s. sāka parādīties kā patstāvīgs ideoloģisks spēks.

Un tā nu notika, ka visu gadu simteni oficialos salonus pārvaldīja slikta retrospektīva glezniecība, turpretim viss labais un vērtīgais bij spiests vest grūtu cīņu par savu eksistenci. Delakrua visu mūžu cieta no Salona žuriu šaursirdības, Kurbe un Mane sarīkoja savas privatas izstādes. Pie tādām bij jāķeras kopš 1874. g. arī impresionistiem. Pēc tam, kad 1886. gadā kopējās impresionistu izstādes izbeidzās, svarīgs solis uz priekšu jaunās mākslas propagandā bij ap to pašu laiku nodibinātais „Neatkarīgo salons” (Salon des Indépendants). Citas iespējamības jaunajai mākslai pašķīra arī 1890. gadā notikušā šķelšanās oficialā Salona aprindās. Bet kad 1903. gadā nodibinājās „Rudens salons” (Salon d'Automne), jaunās mākslas blokāde no oficialās mākslas puses bij galīgi lauza.

Ja novērtējam šīs lielās cīņas bilanci, tad jāsaka, ka 19. g. s. jaunā māksla bij uzvarējusi uz visas līnijas. Neraugoties uz visiem sprostiem, noliegtie un apkarotie meistari viens pakal otram iegāja Luvrā (ienīsto Sezanu neizslēdzot), kur tie tagad ieņem pilnīgi pelnītu vietu līdzās labākam, ko devusi glezniecības vēsture.

* *

*

Pārkāpjot 20. gadu simteņa sliekšni, glezniecība nevien neapgriezās atpakaļ pie „vecajiem elkiem”, kurus pielūdza kanonizētās mākslas priesteri, klusībā cerēdami uz viņu atkalnovietošanu dzīvās mākslas svētnīcā, bet moži soļoja tālāk pa ceļiem, kādus pašķīra 19. g. s. lielo meistarū jaunieguvumi. Sākumā šī soļo-

šana pat bij tik strauja un rosīga, ka varēja rasties nopietnas bažas par glezniecības turpmākiem likteņiem. Radās pavisam necerēti un negaidīti virzieni, grūti iedomājamas un paradoksalas mācības un teorijas. Radās mākslinieki, kas ar nelokamu gribu un nebīdamies ne no kādām konsekvencēm izveda savā mākslā to, ko viņi bij atzinuši par pareizu un patiesu, lai kā citi uz to skatītos.

Jaunākās franču glezniecības vēsturnieks Rene Higs (Huyghe) izteic domu, ka mūsu pēcnācēji, bez šaubām, būs izbrīnā par divējādo raksturīgo iezīmi mūslaiku mākslā: pirmkārt, par lielo ātrumu, ar kādu reakcijas nākušas un jaukušās savā starpā, un, otrkārt, par to, ka galvenā loma šai sarežģītā spēlē piekritusi drīzāk doktrīnārām kustībām nekā lielām personībām. Tiem būs jābrīnas — saka minētais autors — ka tik noteikti un pretēji virzieni varējuši attīstīties gandrīz vienlaicīgi — tādējādi, ka viens un tas pats mākslinieks varējis pakāpeniski būt neoimpresionists, fovists un kubists.

Patiešām, mūsu gadu simteņa sākumā glezniecības stāvoklis ir krietni raibs — pretrunīgs un antagonistisks. Arī 19. gadu simtenis bij bagāts ar glezniecības virzieniem un skolām. Tomēr tie parasti sekoja viens otram, vismaz līdz impresionismam, un tikai uz pašām beigām, impresionismam sairstot, jaunajā mākslā radās vienlaicīgi pa dažādiem ceļiem ejoši novirzieni, kas vairāk vai mazāk attālinājās no ortodoksā impresionisma. Mūsu gadu simteņa sākumā stāvoklis šai ziņā vēl vairāk sarežģījās. Radās jauni virzieni, kuriem nebij gandrīz nekā kopēja, kuri viens otru izslēdza, kā, piem., fovisms un kubisms, un tomēr bieži vien savā starpā krustojās un ietekmējās. Tas padarīja glezniecības stāvokli gadu simteņa sākumā stipri juceklīgu un grūti klasificējamu. Tomēr no zinama atstatuma galvenās līnijas noskaidrojas.

* *

*

Gadu simteņa pirmajā ceturksnī vēl bij dzīvi vairāki impresionisma vecmeistari, un, proti, *Dega*, *Renuars*, *Mone* un *Gijomens*. Visi tie līdz pēdējam elpas vilcienam turpināja savas mākslas gaitas un nereti vēl deva īstus meistardarbus. Klods Mone lielā kara laikā apsāka milzu audeklus ar pazīstamo „Laikšņu” (*Nympheas*) seriju, kuru bij iecerējis jau pirms kara. Tā bij domāta kā monumentāls sienu greznojums vairākām zālēm. Šinīs variācijās uz vienu un to pašu motivu: puķes, ūdens un debess dažādās atmosferas un gaismas ietekmēs, impresionisms aizsniedz savu konsekvētāko pielietojumu un pēdējo līksmu. Vecais Sezana draugs *Gijomens* joprojām darina košas ainavas tradicionālā impresionisma garā. *Renuars* un *Dega*, attālinādamies no ortodoksā impresionisma analitikas un piegrieždamies vēl vairāk savai īpatnējai tematikai, kompozīcijai un intensīvākai chromatikai, ar savām pēdējā perioda gleznām gūst arvien lielāku ietekmi uz jauno strāvojumu gleznotājiem.

Lai gan impresionismam rodas vēl daudz sekotāju plašākās gleznotāju aprindās, tomēr nevar būt nekādu šaubu, ka tas kā novators savu lomu izspēlējis. Tas pateicis visu, kas tam bij teicams, un ārpus vēl dzīvajiem veterāniem palikuši pāri tikai vairāk vai mazāk apdāvināti epigoni. Tomēr ar saviem tehniskiem jaunieguvumiem tas ieiet arī jaunākajā glezniecībā. Un šie jaunieguvumi ir lieli. Pateicoties tiem franču un visas Eiropas gleznotāju paletes kļuvušas nesalīdzināmi gaišākas. Toņu dekompozīciju, divizionisma praksi, komplementāro krāsu mācības pārņēmuši zināmā mērā arī tie, kas visniknāki nolieguši impresionistu nopelnus.

* *

*

Vistuvāki impresionismam stāv līdz pat šai dienai Francijā popularie un iemīļotie gleznotāji *Bonars*, *Vijars* un *Rusels*. Tiem daudz kas kopējs, tiklab zīmējoties uz krāsu izjūtu, kā arī uz vispārīgo glezniecisko noskaņu un sižetu izvēli, it īpaši abiem pirmajiem. Visi trīs viņi savos sākumos izgāja no Gogena ietekmju sfēras. Visi trīs piedalījās ap 1890. gadu gogenista Serizje nodibinātā grupā („*Les Nabis*”), kuras uzdevums bij propagandēt Gogena mācības kā reakciju pret impresionisma doktrinām. Bet grupa ātri izjuka un tās dalībnieki aizgāja katrs savu ceļu. Tomēr Bonara, Vijara un Rusela māksla attīstījās vienā virzienā, apmēram līdztekus. Pielietojot impresionisma koloristikas elementus no vienas puses un Gogena dekoratīvos principus, pa daļai Sezana koncentrēto chromatiku, no otras puses, šie gleznotāji izveidoja interesantu dekoratīvu impresionismu, kas tomēr bij brīvs no ortodoksā impresionisma aprēķinātās un metodiskās sistēmas. Šo gleznotāju mākslas pamatā joprojām bij naturalisms, bet vairāk subjektīvi patvaļīgs, koloristiski sabiezināts un poetiski apgarots. Tie bij lielākā vai mazākā mērā sadzīves gleznotāji, kurus sevišķi pievilka tās klusā, mājīgā un intimā puse.

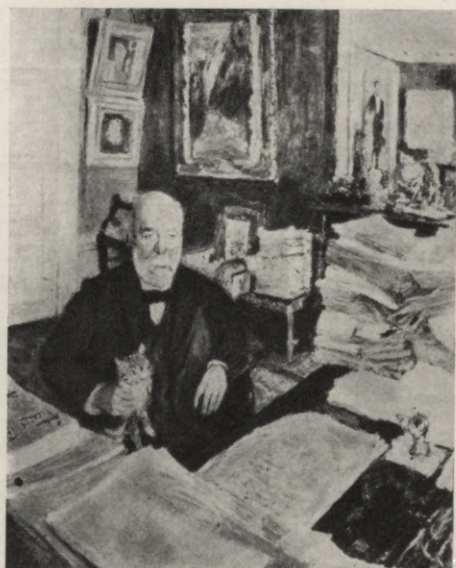
Bonars, stiprākais un vispusīgākais no viņiem, ir īsts Parīzes gleznotājs. Tas glezno ikdienišķo dzīvi uz ielām un laukumiem, bet galvenā kārtā mājās, dzīvokļos. Ar sevišķu patiku Bonars piegriežas iekšainēm, kur mīt rāmi pilsoņi, kas sapulcējušies ap ģimenes galdu, zem degošas lampas, ēd, tērzē, pīpo vai nododas kādam rokdarbam. Viņš mīl attēlot arī tualetes istabas, kur jaunas meitenes apkopjas un spoguļa priekšā sukā matus. Mīl ielu un laukumu epizodes, kur visādu aprindu, arodu un augumu ļaudis jaucas lielpilsētas raibajā mudžeklī. Tās visas ir žanra ainas, pie kurām māksliniekam viegli krist banalitātē. Bet Bonaru pie šiem nodrāztajiem sižetiem glābj viņa gleznieciski oriģinālā nostāja, smalkā koloristiskā izjūta un reti kad pieredzētā spēja ikdienišķības tīt pacilāti dzejiskā apgarojumā. Bonars nevien paceļas pāri šai ik-



P. Bonars: Brokastis.



P. Bonars. Pie tualetes.



Vijars. Portrets.

dienišķībai, bet bieži to apstrādā ar vieglu, labsirdīgu ironiju, kas viņa darbiem piešķir īpatnēju šarmu, kā, piem., viņa gleznās „Ceļā uz skolu” un „Mājā no skolas”.

Arī Bonars pieder pie tiem gleznotājiem, kas, tāpat kā Renuars, pēc savas dabas ir caur un cauri optimists, kas mīl atdarināt savās gleznās klusu prieku un laimi, kas meklē mākslā samierinājumu ar dzīves likstām un skarbumiem. Šillera vārdi: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst”, atrod Bonara mākslā tipisku iemiesojumu.

Vijars visās attiecībās pielīdzinams Bonaram. Tā pati gleznieciskā viela, tā pati koloristika un tehnika. Bieži pat grūti izšķirt gleznās Vjaru no Bonara. Starpība, varbūt, būs tikai tā, ka Vjaram mazāk temperamenta, mazāk drosmes, mazāk poetiska lidojuma. Bet citādi arī Vijars ir galvenā kārtā intimists. Arī viņš visvairāk mīl gleznot pilsoniskas iekšaines, arī viņu valdzina tas, ko kāds mākslas vēsturnieks nosauca par „mēbeļu ainavu”, kuru tas

mēdz atdarināt ar smalku artistisku gaumi. Pilsonisks dzīvoklis, kurā kāda dāma sēž pie apgaismota galda ar rokdarbu, kāds cits snauž guļamkrēslā, vēl kāds cits uz dīvāna lasa, visam apkārt gar sienām izrotātas krāsu arabeskas — lūk, tipiska Vijara glezna. Impresionistiskā plenerisma princips pārņests uz iekšainēm. Vijars ir delikats un smalkjūtīgs intimists, kas tomēr ne mazāko glezniecisko vērtību neziedo par labu anekdotiskam stāstījumam. Visi objekti viņa gleznās it kā izdveš labklājību un mieru. Figurām netiek piešķirta svarīgāka nozīme nekā pārējām gleznas daļām. Katrs mazākais nieciņš — lampa, kamīns, dīvāns, tepiķu izrotājumi gleznoti ar ne mazāku prieku kā sievietē vai bērns.

Tāpat kā Bonars, Vijars ieņem izcilu vietu arī dekoratīvā sienu glezniecībā, kurai, šķiet, īsti piemēroti šī dekoratīvā impresionisma principi. Līdzās eļļas gleznai Vijars mīl pasteli, it īpaši uz pelēka kartona. Arī portretā šī lieliskā intimista pievilcība nepārspējama.

Ruselu mēs vairāk pazīstam kā gleznotāju, kurā intima dabas izjūta vienojas ar mitoloģiskiem sapņojumiem. Pēc rūpīgiem meklējumiem Sezana garā un skaistām Ile-de-France un Normandijas ainavām, *Rusels* ap 1903. gadu orientējas uz apgarotu grieķiskās antikas mitoloģismu. No tā laika viņa gleznas pildas ar nimfām, fauniem, sileniem u. t. t. Protams, tie veci sižeti. Bet *Rusels* tos prot ietērt jaunā izskatā, kas liek tos uztvert pavisam citādā gaismā un vērīenā. Ainavas, kurās norisinās šo mitoloģisko būtnu rotaļas, nav abstraktas vai izdomātas, bet pavisam otrādi — *Rusels* tās ņem no dziļi izjustām Ile-de-France ārēm. Gleznieciskā tehnika *Ruselam* maz ko atšķiras no Bonara un Vijara estētiskās stājas.

Īstas skolas šai grupai patiesībā nebij. Tomēr no jaunākiem gleznotājiem radās viens otrs, kas sekoja pa Bonara un Vijara pēdām. Tāds bij *Anri Lebasks*, kas savos darbos it kā mēģina savienot Bonaru ar vēlāko Matisu. Nav noliedzams, ka tam piemīt daudz no Bonara maiguma un piemīlības. *Lui Valta* arī svārstījās starp



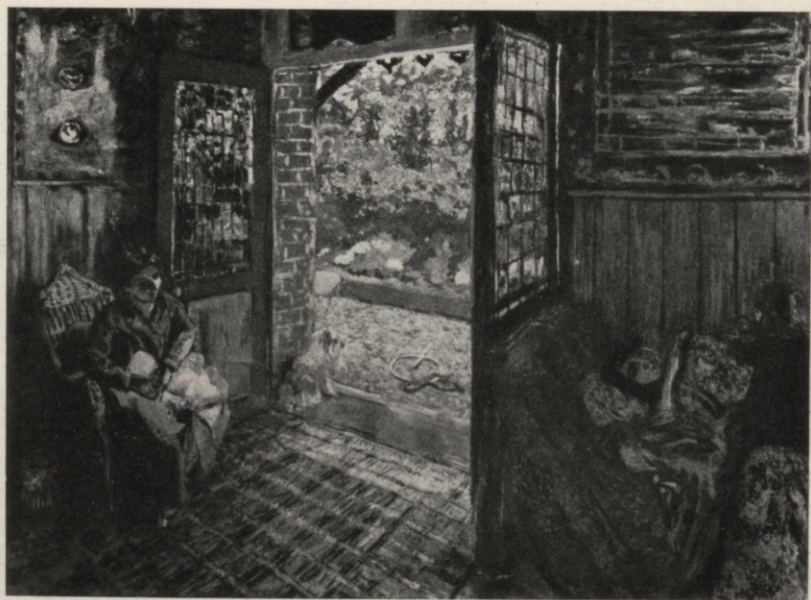
Rusels. Satiri.

Bonaru un Matisu. Taču beidzot nosvērās vairāk uz Bonara pusi. Žoržs d'Espana, kas sākumā stāvēja ļoti tuvu fovismam, atgriezās pie Bonara tiklab teknikā, kā arī savos sižetos (iekšaines, intimitates, ainavas). Albers Andre, tāpat kā Lebasks, intimists, ar savu tuvinieku sižetiem — sievu vai meitām, kas mazā dārziņā rīko savu sīko dzīvīti — sniedz mums puslīdz impresionistiskā garā skaistas ainavas.

Bonara grupai pieskaitams arī Žils Flandrens, kas savu mākslu ievirzīja intimitates robežās, un Šarls Gerens, kas ar saviem dekoratīviem, 18. gadsimta gaumē ieturētiem audekliem guva lielus panākumus pie impresionistiskā naturalisma apnikušās publikas. Pareizākais būs arī elegisko, mazliet pabālo Lapradu ierindot šīnī grupā.



P. Bonars. Brokastis brīvdabā.



E. Vjars. Iekštelpa.



L. Simons. Procesija.



Kote. Jūnieku atvadišanās mielasts.

* *

*

Franču modernās mākslas vēsturē vienmēr diezgan lielu lomu spēlējusi *Bretaņa* — šī nošķirtā, zemnieciskā province, kura savā laikā tik nikni pretojās Lielās revolūcijas idejām. No šīs puses nāca lielais zemnieku gleznotājs Mile, kura monumentālajām figurām par pamatu ņemti galvenā kārtā Bretaņas un Normandijas zemnieki. Drusku vēlāk ar šiem zemnieku tipiem kļuva pazīstams otrs zemnieku gleznotājs, kaut arī ne tik liela vērēna — Žils Bretons. Gadu simteņa pēdējā ceturksnī Bretaņā nodibinājās pazīstamā Pontavanas skola, kurā ap Gogenu grupējās vesela virkne gleznotāju, kas, pēc kāda rakstnieka izteiciena, „pie lieliem ābolu vīna kausiem prātoja par elementaru mākslu”. 19. g. s. beigās un mūsu gadu simteņa sākumā diezgan redzamu vietu ieņēma kāda Bretaņas gleznotāju grupa, kura dabūja nosaukumu „melnā banda”. Ievērojamākie no šīs grupas ir — *Kote, Lisjens Simons, Doše, Prine* un *Rene Menars*. Nenoliegdami impresionisma nopelnus, paši viņi gan vismīļāk pieturas pie tumšā kolorita (no tā tiem arī nosaukums), atgrieždamies pa daļai atpakaļ pie Kurbe vecmodīgās krāsu gammas. Ar Ornānas meistarību tos saista arī viņu pasvītrotais, druknais realisms.

It īpaši *Kote* izceļas kā Bretaņas drūmās un skarbās dzīves, tās likstu, bažu un bēdu pacilāts, brīžiem melodramatisks tēlotājs. Vairākās gleznās viņš rāda zemnieku smagās dzīves gaitas un zvejnieku grūto un riskanto cīņu ar jūru („Jūras zemē”, „Ardievu mieļasts”, „Jūrnieku sēras” u. c.).

Lisjens Simons, savā kolorītā drusku gaišāks, bet bez spožuma un plūduma, tēlo Bretaņas tipus, sejas un apģērbus. Viņa darbos mazāk psiholoģijas nekā *Kote*, bet vairāk izpratnes šo vienkāršo ļaužu nekvalificētam priekam.

Doše atdarina, pasausi un skarbi, Bretaņas sērīgās atmatas un purvājus, pār kuriem svilpo skaudri vēji.



A. Matiss. Dzīves prieks.

Prīne vairāk pazīstams kā intīmu portretu meistars.

Beidzot, *Menars* mīl sniegt pa laikam ainavas ar antikām figurām, atjaunodams šai ziņā Kloda Lorena tradīciju. Tomēr nereti top vienmuļīgs un atkārtojas.

* *

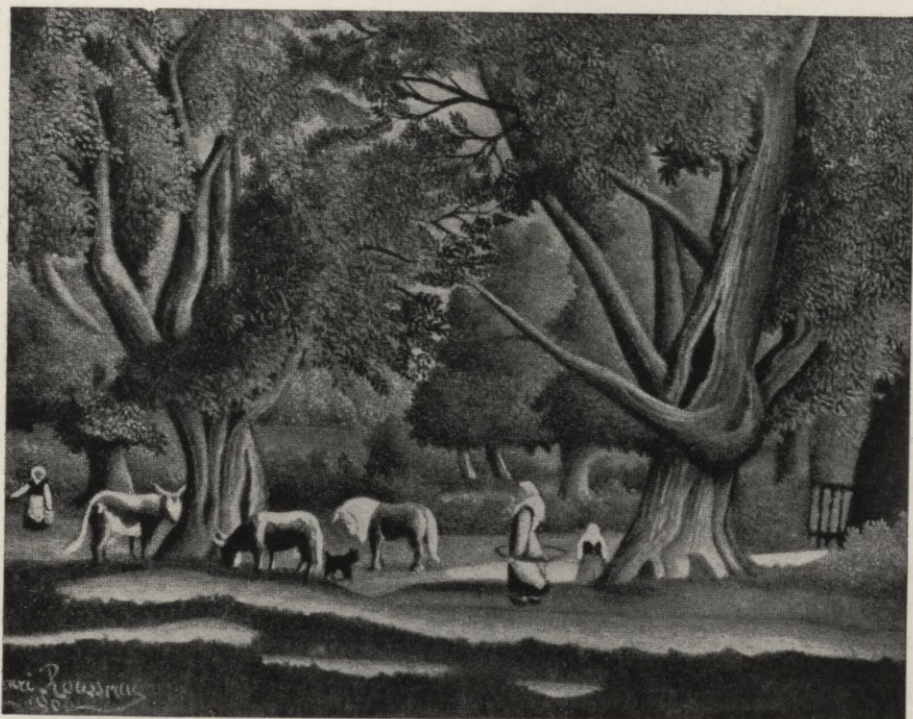
*

Lielu troksni Parīzes mākslas pasaulē sacēla 1905. g. „Rudens salons”, kurā pirmo reizi organizētā veidā stājās publikas priekšā ļoti radikāls virziens jaunākajā glezniecībā. *Anri Matiss, Vlaminks, Derens, Ruo, Friezs, Mangens, Kamuans, Pii* u. c., kuru darbi bij izstādīti zem šī jaunā virziena karoga, deva iemeslu skandalam, kāds kopš pirmajām impresionistu izstādēm vairs nebij piedzīvots. Publika un kritika jūta tūlīn, ka te darīšana ar revolucionāru kustī-

bu, kas no jauna bīstami apdraud jau tā sašķobīto tradīciju. Moklers uztraukumā rakstīja par „glezniecības podu”, kas iesviests publikai sejā. Moriss Deni žēlojās, ka nav piepildījis viņa sapnis par „un nouvel ordre classique”, ka ir tikai „rēcieni starp drupām”. Kriķis Vosels, ieraudzīdams zālē, kurā bij izstādītas minēto mākslinieku gleznas, kādu statuju renesanses stilā, izsaucies: „Donatello starp meža zvēriem (fauves)!” No tā šis virziens arī dabūja savu *fovisma* nosaukumu.

Formulēt fovisma programu nākas diezgan pagrūti — tā vienkāršā iemesla dēļ, ka tam noteiktas, vienotas programmas nemaz nebij un ar šo nejaūšo apzīmējumu tika patvaļīgi segti ļoti dažādi centieni, dažādas radošas gribas, ierosmes un temperamenti. Katram no ievērojamākiem fovistiem bij faktiski sava programma un ieskati par savas mākslas uzdevumiem. Tomēr saskatamas arī dažas lietas, kas tos vieno.

Te vispirms krīt svarā vispārīgā noskaņa. Visiem fovistiem kopīgais bij tas, ka tie vairāk vai mazāk naidīgi bij noskaņoti pret tradicionālo, šablonisko, konvencionāli pārņemto. Viņu karstākā vēlēšanās bij radīt jaunu mākslu, jaunu glezniecību, atmetot pie malas visu veco estetikas kodeku un nodibinājušās mākslas normas. Daudzos no fovistiem izpaudās instinktivs naidis un riebums pret veco izsmalcināto Eiropas kulturu un tieksmes atgriezties pie primitivisma, pie gara elementārām dotībām, pie mākslas neskarītiem un nesadulķotiem pirmavotiem. Radās kaut kas līdzīgs tai garīgai stājai pret Eiropas kulturu, kas izpaudās Gogena vārdos: „Barbarija man ir atjaunošanās līdzeklis.” Fovisti gan nedeīvās, līdzīgi Gogenam, meklēt šo atjaunošanos pie Okeanijas mežoniem. Bet Gogena mācības atrada pie viņiem pa laikam stipru atbalsi. Tāpat kā Gogens un viņa grupa, tie interesējās par tautas mākslu, par Epinala bildēm, par Afrikas un Tālo Austrumu primitīvo tautu mākslu. Lielu ievērību guva viss, kas laikmeta mākslā atgādināja pirmatnējus centienus un elementaru garu.



A. Ruso. Ainava.

Šai laikā nāca modē interesantais tautas gleznotājs *Anri Ruso*, saukts „Muitinieks”. Sīkais muitas ierēdnītis, kas pa vaļas brīžiem bij piegriezies glezniecībai, ar savām naivi un primitīvi uztvertajām gleznām, ar savām bērnišķīgi eksotiskajām fantazijām, sāka valdzināt jauno mākslinieku paaudzi, pēc tam, kad tas ilgus gadus (kopš 1886. g.) bij par galvenāko izsmiekla objektu Neatkarīgo izstādēs. Mākslinieki un beidzot arī izpratīgākā publika sāka atzīt, ka muitinieka šķietami vienkāršajos darbos daudz patiesas izjūtas, laikmetīgu kompozīcijas elementu, koloristisku vērtību un dekoratīva spraiguma.

Fovisti ieskatīja, ka mākslas kultūra savā izsmalcinājumā aizsniegusi tādu pakāpi, ka tā izvēršas par lielāko slogu mākslinieka

radošās personības nostājai. Jāatkuras no tās važām. Jāatgriežas atpakaļ pie mākslinieciskā instinkta, tīrā instinkta, un jāpaļaujas tam kā vadonim mākslinieciskā radīšanas darbā. Jādod izjusti, iekšēji pārdzīvoti, skaidri un spēcīgi izteikti mākslas darbi.

Labā daļa no fovistiem izgāja no mistiski mitoloģiskā Gistava Moro darbnīcas, kā, piem., Matiss, Marke, Ruo, Mangens. Tas mazliet savādi. Bet atcerēsimies, ka arī galvenie romantisma iniciatori bij mācījušies pie davidista Gerena, ko mūžam nevarēja aizmirst Davida ideologs Deleklizs. Moro bij liberals un tolerants skolotājs, kas negribēja saviem mācekļiem uzspiest savas personīgās mākslas principus. Kādam no tiem — Devaljeram, viņš kādreiz teica: „Ko nozīmē daba kā tāda! Tā māksliniekam ir tikai iemesls izteikt sevi. Māksla ir neatlaidīgs centiens panākt vienīgi plastikas ceļā iekšējās izjūtas izteiksmi.” Tāda bij lielā mērā arī vēlākā fovisma stāja.

Gandrīz visi fovisti sākotnē gājuši cauri impresionisma posmam. Taču viņu galvenie ierosinātāji un skolotāji bijuši Gogens, Van Gogs, Sezans un pa daļai arī neoimpresionisma nodibinātājs — Sera: Gogens ar saviem tīro toņu meklējumiem, dabas transpozīciju un formu vienkāršojumiem, neliekot šai dabai zaudēt savu pirmatnējo raksturu; Van Gogs — ar savu lirismu un ekspresīvo spēku, kas izpaudās ļoti spilgtā glezniecībā ar tīriem toņiem; Sezans — ar saviem centieniem atdarināt formas vienīgi ar krāsu un paturēt vienmēr prātā glezņas uzbūvi, kaut arī tās labā būtu jāķeras pie deformācijas. Beidzot, Sera fovistus interesēja nevien ar saviem kompozīcijas un arhitektūras meklējumiem, bet arī ar savu divizionisma un komplementāro krāsu tehniku.

Tādējādi jāatzīst, ka fovismā koncentrējās, kā degpunktā, visi svarīgākie estētiskie principi, kas pacēlās glezniecībā pagājušā gadu simteņa beigās.

* *

*



A. Matiss. Klusā daba ar sievietēm.

Viens no ievērojamākiem fovisma gleznotājiem bij *Anri Matiss*. Lai gan viņa mākslā neietilpa visas jaunā virziena īpatnības, tomēr viņš uzskatams par vispusīgāko meistarū no visas grupas. Šai ziņā Matiss pie fovistiem ieņēma tādu pašu vietu, kā pie impresionistiem Eduards Mane, ar kuru tam daudz līdzības.

Matiss dzimis 1869. gadā Francijas ziemeļos. Tāpat kā Sezans, viņš jaunībā ziedo savu juridisko karjeru par labu glezniecībai. Sāukumā nerāda nekādas revolucionaras tendences. Strādā tradicionālā garā, darina lieliskas vecmeistaru kopijas (Rafaela, Karači, Van-der-Veidenā, Pusena, Šardena u. c.) un gūst ievērojamu atzinību pie akadēmiski noskaņotiem meistariem. Tomēr ap 90-to

gadu beigām Matisa gleznieciskā stāja sāk grozīties, vēl strādājot Moro darbnīcā. Jau pirmā viņa pazīstamākā glezna „La Desserte” (1898. g.), lai gan tanī vēl nebij ne tuvumā tās drosmes un oriģinalitātes, kādu redzam viņa ar to pašu nosaukumu desmit gadus vēlāk darinātā gleznā, saturēja tik daudz jauna un neparasta, ka viņa vēl vakarējie labvēļi kratīja galvas, stipri nobažījušies. Tie nebij vīlušies. Matiss nostājās uz cita, viņiem nesaprotama un neieredzēta ceļa, kas gāja vēl pāri tam, ko oficialajai glezniecībai nācās piedzīvot no 19. g. s. beigu novatoriem.

Arī Matiss kādu laiku gleznoja impresionisma garā. Bet impresionisms to neapmierināja. „Ātrs ainavas apstrādājums — saka kādā vietā Matiss — izķer tikai vienu momentu no viņas ilgstošas būtības. Cenšamies attēlot tās raksturu, es drīzāk esmu gatavs riskam zaudēt pievilcību, bet iegūt lielāku stabilitāti. Šai acumirkļu maiņā, kas rada ļaužu un lietu paviršu būtību un kas tos ietin grozīgā, ātri zūdošā izskatā, var meklēt īstenāku un patiesāku raksturu, un pie tā arī turēsies mākslinieks, kas gribēs sniegt īstenībai ilgstošāku interpretāciju.”

To meklēja arī Sezans. Bet viņam šinīs meklējumos bieži nācās sadurties ar pretestībām starp dabisko formu, no kuras meistars negribēja atteikties, un gleznas uzbūves prasībām, kuras arī viņš ļoti augsti turēja. Tas nostādīja viņu grūtās dilemmas priekšā: vai nu atteikties no uzbūves, vai no dabiskās formas. Sezans konstruktīvu motīvu dēļ nereti ķērās pie deformācijas. To dara arī Matiss, bet vēl plašākos apmēros nekā Sezans. Pēdējais stingri turējās pie trijdimensionalās formas, pie objektu apjomības. Matiss, turpretim, sekodams Sera un Gogena, pa daļai arī Mane, priekšzīmei, cenšas pārcelt dziļuma attiecības plāksnes attiecībās. Tāpat kā Gogens, Matiss liek galveno svaru uz sintētisku krāsaino plankumu koordināciju un uz kompozīciju, kas izriet no gleznas uzbūves prasībām, pieturoties galvenā kārtā pie plāksnes principa. Šis princips, var teikt, jau bij pārvērties par tradīciju franču jaunākā mākslā, jo



A. Matiss. Trīs sievietes.

arī Mane, pēc Domje apgalvojuma, kādreiz paradoksali izteicies: „Glezna — tā ir atgriešanās pie spēļu kāršu kalpiņa.”

Matiss parasti rīkojas diezgan brīvi ar formām, kādas tam sniedz daba, uzskatīdams tās, kā savā laikā izteicās Delakrua, par vienkāršu vārdnīcu savai izjūtu plastiskai valodai. Tas pats notiek ar krāsu, jo pēc paša Matisa vārdiem „galvenais krāsas uzdevums — kalpot pēc iespējas lielākai ekspresijai.”

Paskaidrodams savu glezniecisko stāju, Matiss saka: „Nav iespējams dabu verdziski kopēt. Man tā jāpakļauj gleznas jēgai. Manis radītai attiecībai starp atsevišķām daļām jādod dzīvs krāsu akords, jāliek skanēt līdzīgai harmonijai, kāda nāk no muzikālas kompozīcijas. Man viss pastāv koncepcijā. No sāкта gala jābūt stingrai vizījai par kopumu.”

Matisa māksla lielā mērā ir dekoratīva plāksnes māksla. Tas attiecinams nevien uz tādiem īsti dekoratīviem darbiem, kā, piem., „Deja” un „Muzika”, bet arī uz mazākām stāja gleznām. Dekoratīvais princips, šī vārda viscildenākā nozīmē, stāv pirmā vietā. Bet līdz ar to jāsaķa, ka laikam nevienam citam nav izdevies atrisināt tik lielā mērā tās vecu vecās sarežģītās glezniecības problēmas, kas stāv sakarā ar objektu trijdimensionālo būtību un glezniecības divdimensionālām iespējamībām. Sezans uz mūža beigām teica, ka viņš ir „primitīvais tam ceļam, ko viņš atradis”. Jāsaka, ka Matiss, turpinādam šo ceļu, ir radījis jaunas gleznieciskas iespējas, kaut arī ne gluži tādā garā, kā to bij sapratis Sezans.

Matisa glezniecība ir jauns etaps glezniecības vēsturē. Iziedams no gleznieciskām vērtībām, kuras bij devis Sezans, Matiss labu tiesu virzīja uz priekšu glezniecisko kulturu un estētiku. Tas ir gleznotājs, kas, pēc kāda kritiķa izteiciena, spēj realizēt gleznu, atsakoties no visiem tradicionāliem gleznas elementiem. Viena forma tam pastāv tikai caur otru, viena krāsa spīd tikai caur citu. Ne objekts pats par sevi, ne arī kompozīcijas centralizācija tam nav nozīmīgi. Viņa glezna atsevišķās daļās liekas it kā izkai-



A. Matiss: Harmonija dzeltenā.

sīta, bet krāsu harmonijā vai, pareizāki sakot, simfonijā tā ļoti koncentrēta. Šai gleznā nav hierarchijas, nav uzsvērtības starp galvenajiem un blakuspriekšmetiem, bet viss, arī tas, kas atrodas it kā dibenplānā, ir neatņemama un integrāla daļa vispārīgā kompozīcijā un krāsu saskaņā. Krāsas traktējumā pie Matisa atkārtojas Sezana rūpība un pārdomātība. Tāpat kā Eksas meistaram, viņam katra krāsa, katrs tonis ir nevien stingri motivēts, bet taisni obligatorisks, tā ka katra vismazākā pārmaiņa ved pie visas kombinācijas maiņas. Bieži Matisa gleznās, it īpaši pie figurām, sastopams raksturīgais līniju apvilkums, ko pie Sezana gandrīz nekad nesastopam, bet totiesu jo biežāki pie Gogena. Tas izskaidrojams ar to, ka Matiss, tāpat kā Gogens, savā glezniecībā vairījās no iluzionistiskā modelējuma, cenšoties reducēt visas vērtības uz dekoratīvi glezniecisko plāksni un vienkāršojot dabiskās formas un apjomības. Tad šie lineārie apvilkumi viņam, kā arī vienam otram no pārējiem fovistiem, bij nepieciešami.

Matiss savā mūžā daudz ceļojis. Galvenā kārtā pa dienvidiem — pa Korsiku, Maroku un 30-to gadu sākumā pat pa Dienvidjūras salām un Savienotām valstīm. Viņš mīlēja uzturēties Dienvidfrancijā, pie Vidusjūras. Te viņu valdzināja tas pats, kas savā laikā Van Gogu, Monticelli un Delakrua — spožā saulainība un krāsu bagātība. Viņa palete top gaišāka, jautrāka, priecīgāka, bet bez skaļām un kliegzošām krāsu fanfaronādēm.

Kāda Matisa glezna saucas „Dzīves prieks”. Un jāsaka, ka visa šī lielā meistara glezniecība ir nepārtraukts dzīves prieks. Bet tam jābūt klusam un intimam. Šai ziņā pats meistars zīmīgi formulējis savas mākslas uzdevumus. Viņš saka: „Es cenšos radīt mākslu, kas skatītājam, lai kādos apstākļos tas būtu, noderētu par garīgu nomierinājumu, par atpūtu, par tīkamu drošību, kas dod mieru un lēnu garu.”

Un patiešām, Matiss šo mērķi savā mākslā ir sasniedzis.

* *

*

Ja Matisu dibināti var uzskatīt par vispusīgāko un delikatāko fovisma meistarū, tad tipiskākais un temperamentīgākais, bez šaubām, būs *Moriss Vlaminks* (dz. 1876. g.). Dzimis un uzaudzis Pārīzes priekšpilsētā, pie tam diezgan trūcīgos apstākļos, šis robustais meistars visā savā glezniecībā patur daudz ko no masu plebejiskā spēka un izturības, daudz no tā pārdrošā un izaicinošā, kas guļ šīs mākslas strāvas iekšējā būtībā.

Apstākļu spiests Vlaminks savā jaunībā nodarbojies ar visdažādākiem amatiem: bijis profesionāls divriteņa skrējējs, gāzes lampu dedzinātājs, afišu līmētājs, restorānu muzikants (kāds bijis arī viņa tēvs), izmēģinājis stāstu rakstīšanā. Glezniecībai galīgi piegriezies samērā vēlu, tā ap 30-to mūža gadu, bet tad arī ar visu sirdi un dvēseli.

Vlaminks ir autodidakts. Vismaz ne pie viena meistara tas nav ilgāku laiku mācījies. Viss, kas Vlaminka mākslā vērtīgs, pānākts vienīgi paša spēkiem, vadoties tikai no sava mākslinieciskā instinkta. „Mākslas pamatā ir instinkts” — teica pats meistars. Citi lielie autodidakti apmeklēja muzejus un centās smelties pamācības no vecmeistariem. Vlaminks arī to neatzīst. Viņš grib būt īsts barbars, īsts „fauve”, ar savu elementāro, bet iedvesmoto glezniecību. „Es nekad neapmeklēju muzejus — viņš lepni pasaka — es vairošos no viņu smakas, viņu vienmuļības, viņu stingrības”... „Es cenšos gleznot ar savu sirdi, savu izjūtu, nerūpēdamies par stilu.” Un lai vēl vairāk pasvītrotu savu modernai kulturai naidīgo stāju, Vlaminks braši pasludina: „Zinātne vispār rada man zobu sāpes. Es nekā nezinu par matematiku, ceturto dimensiju, zelta griezienu.” Šķiet, mēs būsim tuvāk patiesībai, ja visus šos un tiem līdzīgos Vlaminka bravurīgos vārdus neņemsim gluži burtiski, bet uzskatīsim tanīs vairāk opozīcijas un protesta gara izpau-



M. Vlaminks. Klusā daba.

dumu meistarā, kas nevarēja ciest rafinēto un tādēļ trauslo laikmeta mākslu.

Vlaminks nāk no tautas un cenšas, lai arī viņa mākslā izpaustos vitalais, nemākslotais, kulturas žņaugiem nesagandētais tautas gars. Gleznām jābūt stipri izjustām un stipri izteiktām. Vlaminks nemeklē sarežģītu virtuoziāti. Tas imponē ar saviem vīrišķīgajiem toņiem un uztveres resp. stila plašumu. Tas stāv tālu no impresionistu analitiskā gara. Tas nav samierinams arī ar plāksnisko sintetismu, kā to redzam pie Gogena un Matisa. Vlaminks grib tēlot pasauli tās pilnā ķermenībā un apjomībā. Šai ziņā viņš drīzāk līdzinās Sezanam, bet arī tanī ziņā, ka viņš, tāpat kā Eksas meistars, novirzas no dabas objektīvas attēlošanas un tiecas, kaut arī citādā

veidā nekā Sezans, pēc ilgstoša un paliekoša rakstura attēlojuma tīri gleznnieciskiem līdzekļiem.

Sākotnē, tā ap 1905. g., Vlaminka gleznniecībā vērojama stiprāka Van Goga ietekme. „Aizejot no kādas Van Goga izstādes — saka Vlaminks — man dvēsele bij satraukta un gribējās raudāt no prieka un izmisuma. Šai dienā es mīlēju Van Gogu vairāk nekā savu tēvu.” Vlaminka šī perioda gleznas rāda spilgti izteiktu Van Goga ietekmi, tiklab formā, kā arī krāsā un ekspresīvā spēkā. Liekas, ka, zīmējoties uz krāsu, Vlaminks gribējis būt vēl stiprāks par Van Gogu. Savā autobiografiskā darbā „Tournant dangereux” Vlaminks izsakas, ka viņu šai laikā pārņēmis it kā neprāts, radīt jaunu pasauli, tādu, kādu skatījušas viņa acis, pasauli vienīgi sev pašam: „Es saspīlēju visus toņus, es iznīcināju un izšķiedu ultramarinus un sarkanās krāsas, es cietu no tā, ka nevaru būt stiprāks, nokļūt līdz sprauguma augstākai pakāpei.”

Bet vēlāk meistara krāsu furors it kā nomierinas. Viņš cenšas lietas uztvert ne vairs to ārējā izskatā, bet to iekšējā būtībā. „Man vajadzēja meklēt lietu iekšējo raksturu, atklāt un saglabāt objektu izjūtu” — saka Vlaminks. Parādas stiprāka Sezana ietekme. Gleznas top koncentrētākas un komponētākas. Meistars meklē priekšmetu izdevīgāko novietošanu gleznā. Lai gan arī koloristikā Sezana ietekme pastiprinās, tomēr jāsaprot, ka Vlaminks nekad nav pārāk cieši turējies pie viņa metodēm, kā tas noticis ar vienu otru sezanistu, piem., Simonu-Levi. Brīžiem Vlaminks sveras uz abstraktas stilizācijas pusi, tomēr vienmēr stāv pret intelektuālu mākslas racionalizāciju.

Pretēji Sezana statikai ainavās, pie Vlaminka joprojām izpaužas kaut kas drudzains, konvulsivs, kaut arī ne tik lielā mērā kā sākotnē. Ainavas joprojām pa lielākai daļai dramatiskas, skatītas caur cilvēku likteņiem. Vlaminks tanīs ir tālu no maiguma un idilles. Tanīs vienmēr mājot kaut kas no Parīzes priekšpilsētas vai ārpuspilsētas drūmās noskaņas. Arī pēc kara, kad Vlaminks no Parīzes



M. Vlaminck: Mazpilsētas iela.



M. Vlaminks. Mazpilsētas iela ziemā.

apkārtnes pārcēlās uz laukiem, savās ainavās tas nebūt nekļuva bukoliskāks. Vienīgais mīkstinājums, varbūt, bij tas, ka meistars atmeta savu senāko manieri rīkoties ar stipriem krāsu kontrastiem, ar tīro toņu savirknējumiem, atgriežoties vairāk pie viskopas harmonijas un pieskaņošanās dominējošai tonacijai.

Pretēji Matisam un ievērojamākiem koloristiem, arī Sezanam un Van Gogam, Vlaminks, kas arī pieskaitams izcilākiem mūsu dienu krāsu meistariem, nemīl dienvīdus. „Es esmu ziemeļu cilvēks — saka Vlaminks — es nemīlu ne dienvīdu garu, ne dienvīdu gaismu...” Turpat Vlaminks pastāsta, ka kādreiz nokļuvis pie Vidusjūras — Martigās, viņš gaidījis pakrēšļus, lai stātos audekla priekšā. Vlaminkam nevajaga daudz saules, lai realizētu savas lie-

liskās kolorista spējas. Un ne bez pamata. Saules spožums laupa priekšmetiem viņu īpatnējo lokalo krāsu.

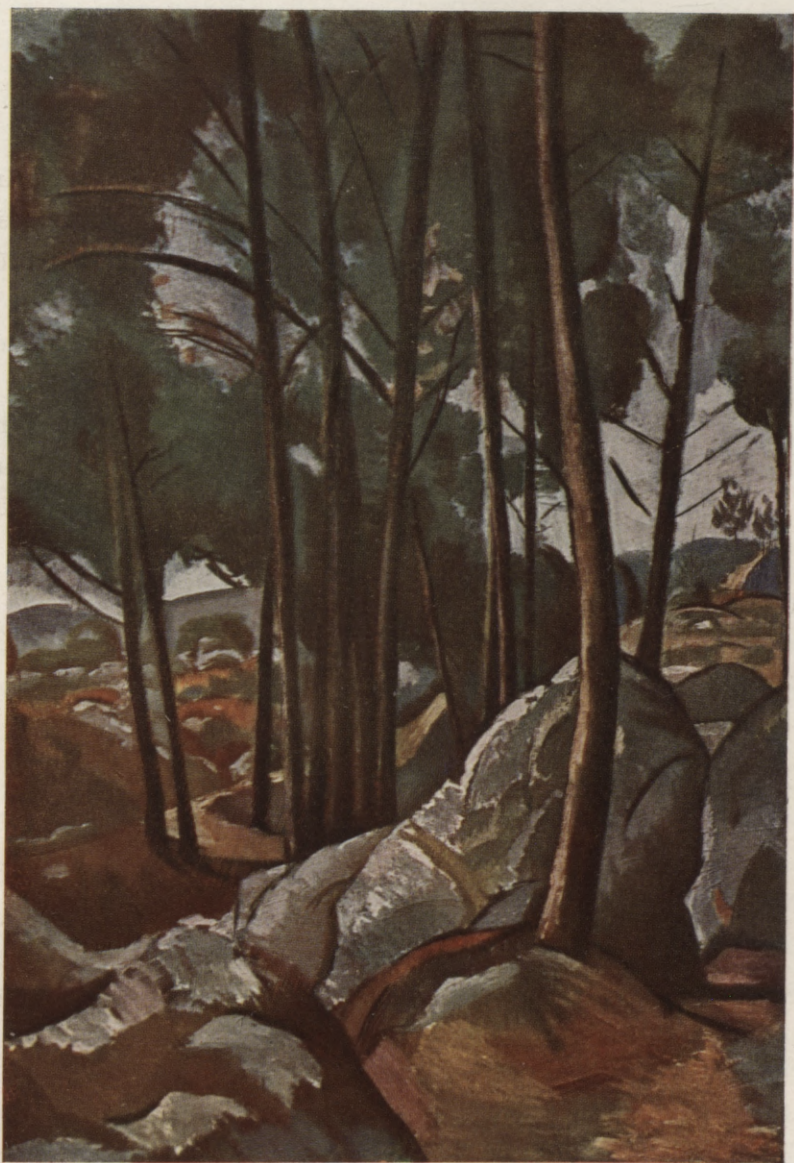
* *

*

Andre Derens (dz. 1880. g. Parīzes apkārtnē, Šatu pilsētiņā) ir tas no lielajiem fovistiem, kas savā mākslinieciskā attīstībā visvairāk atgriezās atpakaļ pie klasiskām tradīcijām. Bet viņš būs arī tas, kurš visvairāk svārstījies un savos meklējumos visvairāk padevis eklektismam, nepiešķirot šim vārdam diskvalificējošu nozīmi. Viņa darbā izpaužas viscaur neatlaidīgi meklējošs gars, kas cīnas ap svarīgākām glezniecības problemām. Viņš cītīgi pētīja gan klasiskus, gan primitīvos, gan nēģeru un citu eksotisko mākslu, lai visur smeltos ierosinājumus un sagādātu materialus savas mākslas celtniecības darbam.

Derena mākslas sākumi saistas ar Vlaminku. Abi tie savā jaunībā dzīvoja Šatu pilsētiņā un abi kopīgi strādāja un risināja jaunās mākslas uzdevumus. Parīzes mākslinieku aprindās jau sāka runāt par Šatu skolu. Tomēr abu gleznotāju individualie raksturi bij tik dažādi, ka ilgāka sadarbība vienā un tai pašā mākslas laukā kļuva neiespējama. Tie aizgāja katrs pa savu ceļu. Un kad vēlāk Vlaminks ironizēdams runāja par mākslu, „kas novesta līdz prāta konstrukcijām; kas patapina no matemātikas, ģeometrijas, no divdesmit kultūras gadu simteņiem; kas aplaupa nēģerus no „elefanta kaulu krastiem“ un apriņķa cilvēku ēdējus no Jaun-Hebridu salām” — tad jāsaka, ka šie vārdi vērsti nevien pret kubismu, bet arī zināmā mērā pret Derenu.

Derens starp visiem fovistiem bij lielākais konstruktivists. Viņš, varbūt, dziļāki nekā jebkurš cits no jaunajiem saprata Sezana mākslas būtību. Visi viņa centieni izgāja uz to, lai pēc iespējas skaidri un pārliecinoši atrisinātu visas glezniecības pamata problēmu par trijdimensionālas objektu pasaules ietveršanu divdimensionālas



A. Derens: Ainava.



A. Derens. Klusā daba.

gleznas vienībā. To Derens centās realizēt, pretēji kubistiem, neat-sakoties no dabiskām formām un nesagādājot šīm viņa mīlotām formām pārāk lielu pārestību.

Ja arī koloristiski Derens, varbūt, nav tik ievērojams kā Ma-tiss un Vlaminks, tad tomēr šo konstruktīvo motivu dēļ viņam jo-projām ir ārkārtīga ietekme jaunajā franču glezniecībā. Tas nāk, bez šaubām, arī no tā, ka šis meistars ir gandrīz vienādi stiprs tiklab stāja gleznā, kā dekoratīvā glezniecībā, pie kam šai pēdējā tas pratis izvairīties no seklas ornamentikas un paturēt tai gandrīz stāja gleznas dziļumu un nopietnību.

No pārējiem fovistiem minēsim *Alberu Marke*. Tas stāv tuvu Matisam, kaut arī koloristikā daudz klusāks un sižetos ierobežo-tāks. Marke ir galvenā kārtā ainavists. Bet arī ainavā viņa iemī-ļotākais sižets ir ūdens, pa lielākai daļai klusais ūdens — upēs un ostās. Daudzās gleznās Marke ar lielu meistarību attēlojis Sēnu



A. Derens. Portrets.



A. Derens. Meitenes galva.

un tās krastus Parīzē — ar mazajiem kuģīšiem un Notre Dame perspektīvā. Gleznojis arī ostu skatus Roterdamā, Hamburgā un Marseļā. Sākumā gleznām impresionistisks raksturs, bet vēlāk Marke pamazām pāriet uz konstruktivismu, ar ļoti taupīgi ieturētām formām un koloristiku.

Friezs sākumā bijis impresionists, pat akademisks. Vēlāk liekas uz koncentrētu un vienkāršotu dabas izteiksmi pēc savas personīgās izjūtas. Arī viņš kādu laiku ļoti tuvu stāvēja Matisam. Tas izpaužas galvenā kārtā centienos pēc līdzsvara un konstruktīvas skaidrības, pa laikam pat pēc klasiska ritma. Ietekmes nākušas arī no Van Goga un Sezana. Sezana konstruktīvā gleznas uzbūve vienojas ar Van Goga krāsainajiem plānkumiem.

Van Dongens arī pieskaitams Matisa grupai. Bet tas ir „meža zvērs”, kas prata vislabāk iekļauties civilizētā pasaulē. Sākumā nikns un robusts, ar laiku Van Dongens kļuva par ļoti iecienītu

augstākās sabiedrības portretistu. Šo savu izveicību Van Dongens nereti savienoja ar diezgan ļaunu ironiju un satīru par sabiedrību, kuru viņš mīlēja attēlot savā mākslā. Bet ka Van Dongenam arī pati šī sabiedrība bij mīļa, to rāda, starp citu, šāds viņa izsauciens: „Es mīlu to, kas spīd — dārgakmeņus, kas vizuļo; drēbes, kas laistas; skaistas sievietes, kas iedveš iekāri..., glezniecība man dod no visa tā vispilnīgāko ieguvumu.”

Mangens, kas mācījās kopā ar Matisu Gistava Moro darbnīcā, ir nopietns un stiprs gleznotājs. Tas darināja spēka pilnus plikņus, ainavas no dažādām Francijas malām, jūrskatus, klusās dabas, kas gleznotas ar īstu Šardena mīlestību. Apmēram tādā pašā garā



A. Derens. Ainava.



A. Marke. Ostas ainava.

glezno *Kamuans*, tikai viņa glezniecība koloristiski vairāk niansēta, kas to tuvina *Renuaram*.

Rauls Difi sākumā impresionists. Matisa ietekmē novirzas uz sintetisma ceļa. Viņš top par pravieti fantāzijai un krāsai; viņš sapņo par „izdomas brīnumu, kas ievests zīmējumā un krāsā”. Varbūt lielākais meistars mūsu dienu dekoratīvajā mākslā. Savus gluži oriģinālos dekoratīvos principus *Difi* attiecina arī uz savām stājgleznām, kurās jautra svītru un „zīmju” muzika fantastiski saskan ar tikpat iepriecinošiem krāsu akordiem. Daudz strādājis pie kokgriezumiem. Ilustrējis vairākas grāmatas. Šai nozarē augstu pilnības pakāpi sasniedzis beļģietis *Parīzē* — *Maserels*, kas savos kok-



Friezs. Osta ainava.

griezumos izpauž strādniecības dzīvi, ciešanas un revolucionārās cīņas. Maserela gleznas nav līdzvērtīgas viņa kokgriezumiem.

Runājot par fovistiem, nevar atstāt neminētu *Mariju Loransenu*, jo tā taču jau pašā sākumā stāvēja pirmajās rindās fovistiskajā plejadē. Nav noliedzams, ka Loransena izveidojusi savu oriģinālu glezniecību. Viņas meitenes smalki noskaņotā, pelēki rožainās un pelēki gaišzilās gammas kolorējumā, ar savām mandeļu acīm, asajiem zodiņiem un slaidajiem stāviem, jāuzskata nevien par jaunu tipu, bet arī par jaunu koloristisku debiju modernās glezniecības repertuarā. Un ja tām piemīt 18. gadu simteņa smarža, tad to ties jo labāki un interesantāki.



Van Dongens. Portrets.



Van Dongens. Portrets.

Par ekspresīvo Ruo, kas vēlāk negribēja ārpus Moro darbnīcas tikt minēts sakarā ar fovistiem, mums vēl būs runa citādā sakarībā.

* *

*

Kad fovisms gāja pilnā gaitā un tā gleznieciskie principi svinēja pirmos triumfus, parādījās franču glezniecībā jauns virziens, kas savā idejiskā uztverē nostājās fovismam diametrāli pretējā pozīcijā. Tas bija *kubisms*. Par šo patiesībā aplamo nosaukumu mums, laikam, būs jāpateicas kādam nejaušam Matisa izteicienam. Būdams 1908. gadā Rudens salona žūrijas loceklis, Matiss nejaušā sarunā ar kādu kritiķi pastāstījis, ka gleznotājs Braks atsūtījis izstādei gleznas „avec des petits cubes”. Spārnotais vārdiņš tika

uzķerts un ieviesās kā apzīmējums jaunažiem glezniecības centieniem.

Bet patiesībā lieta grozas ne tik daudz ap kubiem vai citām ģeometriskām figurām, kā ap pavisam jaunu glezniecisku ideoloģiju, jaunu glezniecisko problemu izpratni.

Kubisms atkāpās no vizualās lietu attēlošanas, uz kuru šādā vai tādā veidā bij pamatojusies iepriekšējā glezniecība.

Tiesa gan, arī fovisti, piem. Matiss un Vlaminks, bieži rīkojās ar realitāti diezgan patvarīgi: kompozīcijas jeb pastiprinātas izteiksmes nolūkā to pārveidoja un deformēja; tomēr pavisam tās izskats nekad nepazuda. Kubisms turpretim vairs nemaz neņēma vērā priekšmetu redzamo formu. Tas tos ārdā, skalda, loka, ģeo-



R. Difi. Plūdmale.

metrizē, komponējot gleznas ne vairs ar vizuāli veselīgiem priekšmetiem, bet ar to patvarīgi radītiem fragmentiem, saistot tos jaunā vienībā, jaunā mākslinieciskā gleznas organismā, kam nav nekā kopēja ar dabas iluzionāru atdarinājumu. Arī telpas veidojumā kubisms atšķiras no visas tradicionālās pēcrenesances glezniecības. Kubisms tēlo telpu ne pēc optiskās uztveramības un tās noteiku-



M. Loransena. Meitene.

miem, bet pēc savas abstraktas, izdomātas koncepcijas, radot abstraktu telpu bez optiski reālas sakarības, gaismas un atmosfēras; pie kam šī telpa, varētu teikt, atrodas drīzāk no gleznotās plāksnes skatītāja virziena un ne otrādi, kā tas ir realistiskās glezniecības perspektīviskā dziļuma veidojumā.

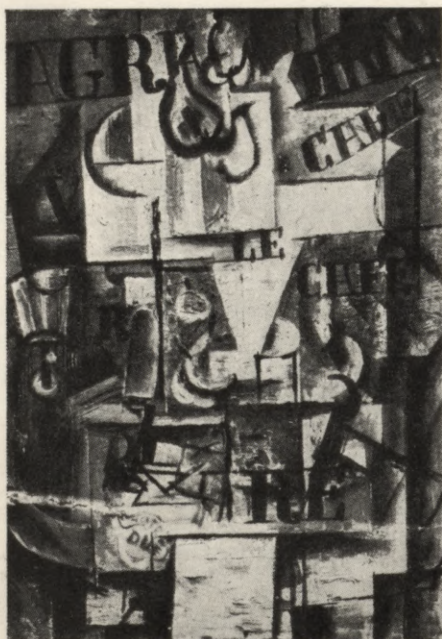
Pirmās kubistu gleznas atstāja uz skatītāju pavisam svešādu un neizprotamu iespaidu; daudzi pat tās uzskatīja par apzinīgu publikas izsmiešanu jeb vismaz par uzmācīgu, neīstu tieksmi uz oriģi-



A. Glezs. Abstrakcija.

nalitāti. Citi meklēja kubisma savādībās kādas mistiskas, astralas dziņas, kādu demonismu un t. t. Saprotams, ka viss tas neatbilst patiesībai. Kubisms radās nopietnā darbā, kā zinama nepieciešamība, kā jaunas mākslas gribas izpausme pēc impresionistiskā naturalisma. Jau tā ātrā, diezgan vispārīgā izplatība spieda atmest pie malas domas par neīstumu un t. t.

Bez tam, neskatoties uz kraso nostāju pret dabas attēlošanas glezniecību, kubisms nenogriezās no realās pasaules kādās pārda-



P. Pikaso. Klusā daba.

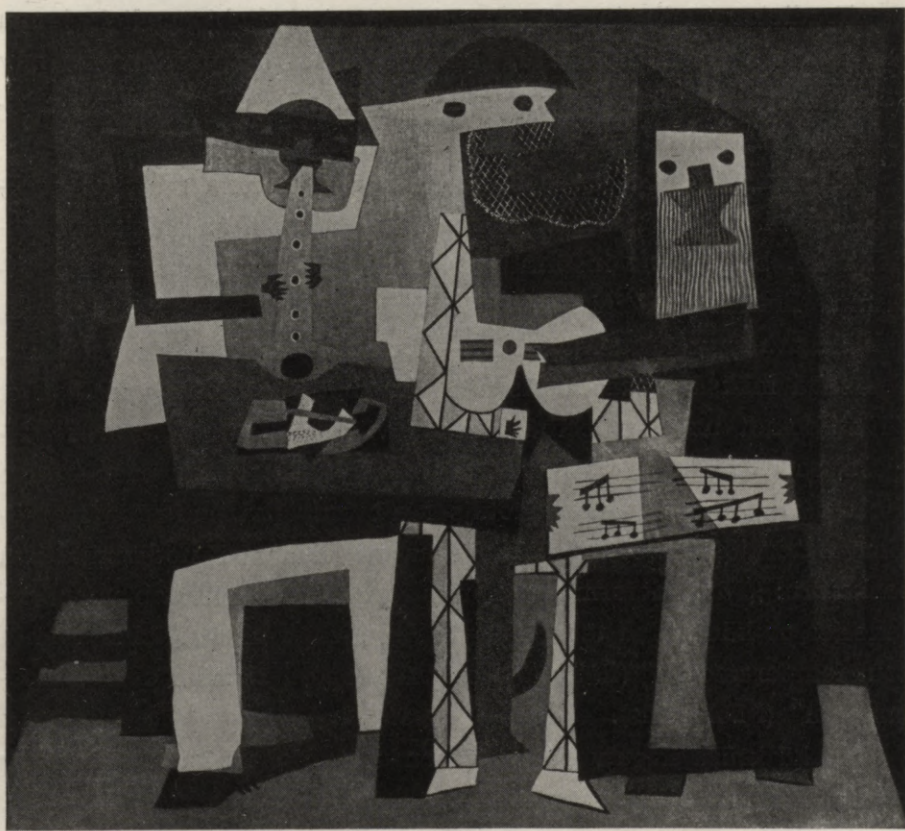


Ž. Braks. Klusā daba.

biskās izjūtās, bet deva realajam savu citādu glezniecisku interpretāciju. Formali lieta grozas ap to pašu veco glezniecības problēmu, izteikt trīsdimensionālo realitāti uz glezniecībai dotās divdimensionālās plāksnes jeb izveidot trīsdimensiju kustības pārdzīvojumus divdimensionālā formā. Tradicionalā pēcrenesances glezniecība to atrisināja ar iluzionisma līdzekļiem — līniju perspektīvu un gaismēnas modelējumu. Kubisms novērsās no šī iluzionisma un meklēja jaunu iespēju izteikt telpiski apjomīgas ķermenības izjūtu, nezaudējot glezniecības plakanības noteikumus. To tas panāca, atmetot gleznā vienoto redzes punktu — rādot vairākus priekšmeta skatus, pagriezienus vienā un tai pašā laikā, priekšmetu saskaldot, izārdot. Sastinguša optiska stāvokļa vietā kubisms lika daudzpusīgas formas kustības priekšstatus — dinamiku.

Varētu arī teikt, ka kubisms attēlo realitāti, priekšmetus aprautā, saīsinātā izteiksmē. No tiem doti tikai nepieciešamie funkcionālie elementi, it kā zināmi atmiņas priekšstati. Subjektīvi funkcionālais skatījums tā tad ir noteicējs kubisma kompozīcijā, kurā sakopoti vairāk vai mazāk pilnīgi un noteikti dažādie laikā šķirti priekšmeta izskata fragmenti, saprotams, ne realistiskie, bet mākslinieka patvarīgi veidotie, ģeometrizētie, stilizētie, simbolizētie.

Kubismu tā tad nevar uzskatīt pēc būtības par pilnīgi abstraktu, bezpriekšmetu mākslu. Ar visu abstrakto ģeometrizāciju



P. Pikaso. Muzikanti.

kubisma gleznās arvien ir veidotas formas, kas attālāk tieši vai simboliski atgādina, rada skatītājā zināma priekšmeta, zināmas realitātes asociāciju. Ar sevišķu rūpību tiek meklētas dažādu objektu vielas īpašības: gludums, rupjums, caurspīdīgums, biezums, izrotājums. Lai pastiprinātu un dažādotu šādas priekšmetības izjūtas iespējas, kubisms ieved glezniecībā jaunus izteiksmes līdzekļus: tiek lietoti gleznā realu, konkrētu, negleztotu priekšmetu fragmenti: koks, papīrs, stikls, metāls, grants, kā arī dažādi apstrādāta amatnieciski-techniskiem paņēmieniem gleznas virspuses struktūra — marmora, koka imitācija u. t. t.

Tradicionālā iluzionārā plastiskuma vietā kubisms liek jaunu — zināmā nozīmē patiesāku, skaidrāku. Bet šis plastiskums nav vairs sensualas dabas; tas nav arī vairs dibināts uz stāstošu realitātes aprakstu, bet uz skaidras formas uztveri.

Kubisms bij pēc savas būtības stipri racionala mākslas parādība, kurai nevien nebij nekā kopēja ar vizuālo analītisko impresionismu, bet arī ar instinktivo temperamentīgo un sensualo fovismu. Franču mākslai piemītošo tendenci — redzamās pasaules pakļaušanu sava gara likumiem — kubisms noveda līdz galējībai. Tas savā mākslā tiecas nevis pēc jūtu, bet pēc gara patiesības, it kā attiecinot uz glezniecību Platona vārdus: „Jutekļi uztver pārējo, saprāts — to, kas paliek”; jeb arī to, ko mācīja pašu franču filozofs Dekarts un viņa sekotājs Malbranšs, ka patiesība meklējama nevis jūtās, bet saprātā. Viens no kubisma nodibinātājiem paskaidro: „Jūtas deformē, bet prāts formē.” Māksla kubismam, izsakoties ar kāda viņa teoretiķa vārdiem, vairs nebij „daba, skatīta caur temperamentu” (E. Zola), bet gan „daba, iedomāta caur temperamentu” (M. Renals).

Tā kā krāsa ir galvenā kārtā sensualas dabas, kas var būt par traucēkli intelektuali uztvertai formu konstrukcijai, tad kubisti, vismaz sākumā, nepiegrīza lielāku vērību koloristiskiem meklējumiem. To krāsas bij: melna, balta, brūna, pelēka un pelēki-zaļa.



P. Braks. Klusā daba.

No sarkanas, dzeltenas un zilas cik iespējams izvairījās. Krāsa un gaismas vairs nebija galvenie gleznes elementi; tos aizstāja formu priekšstatī, konstrukcija. Vēlāk šai ziņā daudz kas grozījās; daži no kubistiem izrādījās par ļoti smalkiem krāsu meistariem, kas atrada pavisam jaunas harmonijas.

Par saviem priekštečiem kubisti skaita sevišķi divus meistarus: Sera un Sezanu, gan ne kā koloristus, kas kubistiem mazāk svarīgi, bet kā konstruktorus, kas impresionisma dekompozīcijas laikā pirmie atgriezušies atkal pie gleznes arhitektonikas. Tie mīl atsaucies uz Sezana izteicienu: „Visa daba veidojas pēc lodes, koka un cilindra. Jāmācas gleznot pēc šīm vienkāršajām figurām, pēc

tam varēs darīt, ko grib." Tikai jāšaubas, vai Eksas meistars būtu pievienojies kubistu vilktām konsekvencēm, jo zinams taču, ka viņš kļuva ļoti nikns, kad bija runa par dabisko formu atmešanu. (Gadījums ar Ģogenu.)

Kā ideoloģiska ierosme kubismam bij bez šaubām arī lielā cieņā nākusi, sakarā ar reakciju pret naturalismu, eksotisko tautu — sevišķi Afrikas nēģeru — māksla. Tās plastiskā vienkāršība un jādāmā arī tās suģestējošais maģiskums varēja radīt drosmi un gribu meklēt jaunus neredzētus ceļus mākslā.



De la Frene. Gaisa iekarošana.



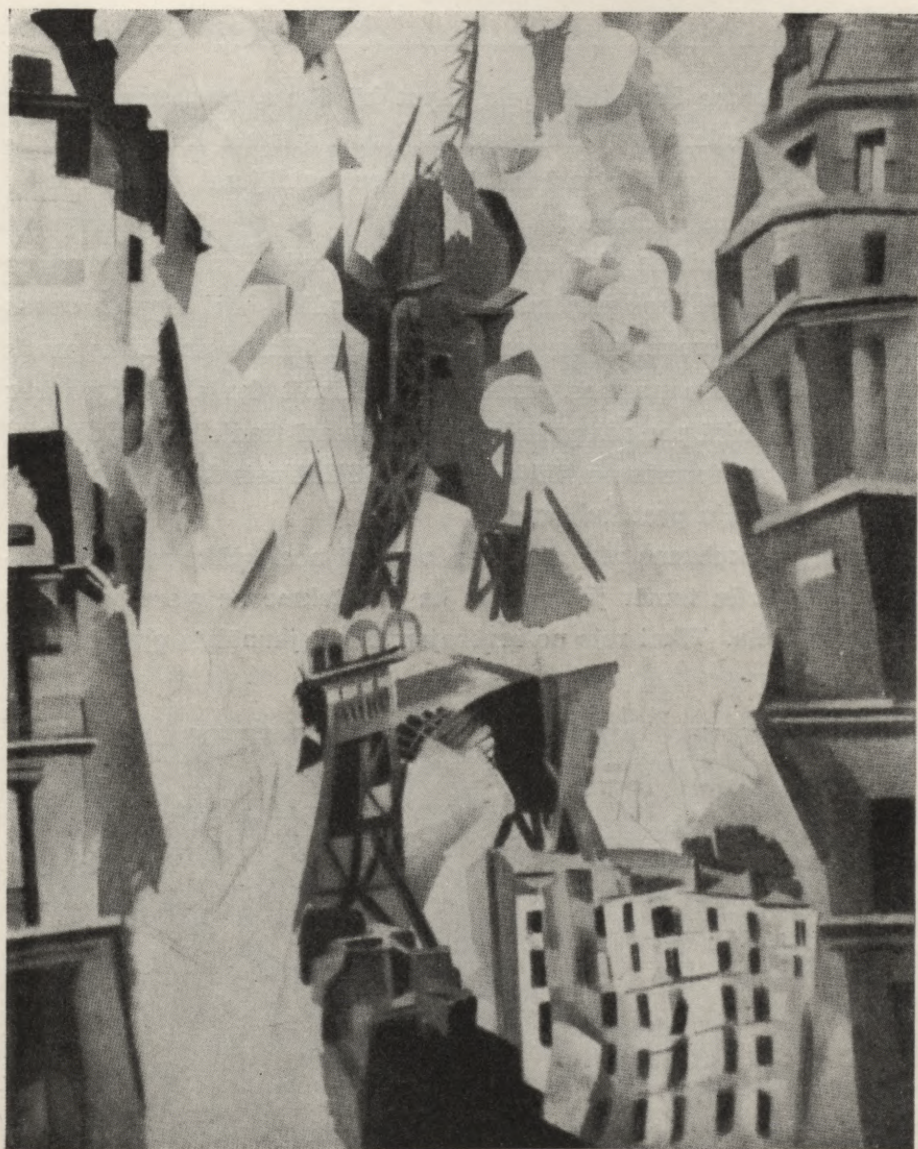
A. Lots. Kompozicija.

Kubisma garīgie tēvi bij spāņietis *Pablo Pikaso* (dz. 1881. Ma-lagā) un *Žoržs Braks*, dz. 1882. g. Aržantejā pie Parīzēs. Abi viņi ap 1908. g. puslīdz neatkarīgi viens no otra nonāca savā glezniecības attīstībā pie vispārīgiem kubisma principiem. Līdz tam laikam tie bij strādājuši ja arī ne tradicionālā garā, tad tomēr vairāk vai mazāk stingri pieturoties pie dabiskas formas: Braks — kopā ar savu jaunības draugu Friezu, Pikaso — saziņā ar Derenu un Matisu. Kubisko principu veidošanā, šķiet, lielāka loma bijusi arī rakstniekam *Gijomam Apolineram*, kas top par kubisma galveno teoretiķi un literaro patronu.

Pikaso un Braks noveda jauno virzienu līdz galīgām konsekvencēm. Tie neapšaubami palika arī par tā visapdāvinātākiem pārstāvjiem: pirmais — kā kaisla spāniska temperamenta drošs, daudzpusīgs eksperimentators un meklētājs, otrais — kā franciskas apvaldītas, līdzsvarotas un smalkas liriskas izjūtas gleznotājs. No citiem ievērojamiem kubistiem spānietis *Chuans Gri* un francuzis *Albers Glezs* bij ļoti abstrakti, spekulatīvi gari; *Fernands Leže* turpretim pievērta kubismu konkrētai tagadnes tematikai — modernas lielpilsētas un industrialisma tīkrāsainai dekoratīvai sintezei. *Me-cenže* (*Metzinger*), *Erbens* savos kubistiskos darbos palaikam ir diezgan tuvi realajam. Tas pats sakams par ātri mirušo *Rože de la*



De la Frene. Klusā daba.



R. Delone. Eifeja tornis.

Impressio (bez. 1900)
pauze (1900)

Frene un Andre Lotu. Pēdējais, tāpat kā Glezs, pazīstams arī kā dziļdomīgs modernās mākslas rakstnieks. Pretstatā kubisma sākumam arvienu jo vairāk parādās tīro krāsu meklējumi, piem., Frene, Delone, Lota un c. darbos.

Visi šie kubisma virziena gleznotāji tā tad stipri atšķiras viens no otra gleznieciskos paņēmienos un metodēs. Visi negāja dabas noliedzējas abstrakcijas virzienā tik tālu kā Pikaso un Braks savos vidējos attīstības posmos. Interesanti atzīmēt, ka arī Pikaso pēc krasā kubistiskā perioda pa laikam strādāja arī tradicionālā klasiskā garā — Engra formas un līnijas stilā, tādējādi pats ievadīdams klasicisma reakciju pret kubismu.

Lai gan kubisms pēc pasaules kara kā noslēgtāks mākslas virziens izbeidzās, tomēr jākonstatē, ka tā ietekme uz glezniecību bij ārkārtīgi liela. Tikai rets no ievērojamākiem jaunākās glezniecības



F. Leže. Kārsu spēlētāji.



P. Pikaso. Gernikas izpostīšana.

meistariem palicis ārpus šī ietekmējuma. Bet arī tie, kas kubismam palikuši sveši, piem., Matiss, skatījušies uz šīs mākslinieciskās ideoloģijas meklējumiem ar lielu interesi. Kubismā revolucionari ārdītājai tendencei blakus bij arī kas tradicionāls: tieksme uz konstruktīvu kompozīciju, uz skaidrību un kārtību, uz mākslas formālo vērtību uzsvērumu, uz tehniskās apdares rūpību, — visu, kas saņojās franču mākslas — Pusena, Engra — tradīcijās. Un ja, piem., Vlaminks palaikam vārdos bij ass kubisma pretinieks, tad, šķiet, faktiski arī viņš, tāpat kā daudzi citi, būs šo to parādā vismaz tam formālās, tehniskās izpratnes paplašinājumam, kādu nesis kubisms. Itāliešu futuristi izmantoja kubisma dinamiskos un formāli tehniskos atklājumus zināmā literāriski anekdotiskā virzienā. Arī visāda veida konstruktīvistī, pūristī un t. s. veristī izauga no Pikaso un Braka darbības, viņu izdomātā jaunā formu gramatikā, imaginatīvā gleznas uzbūvē.

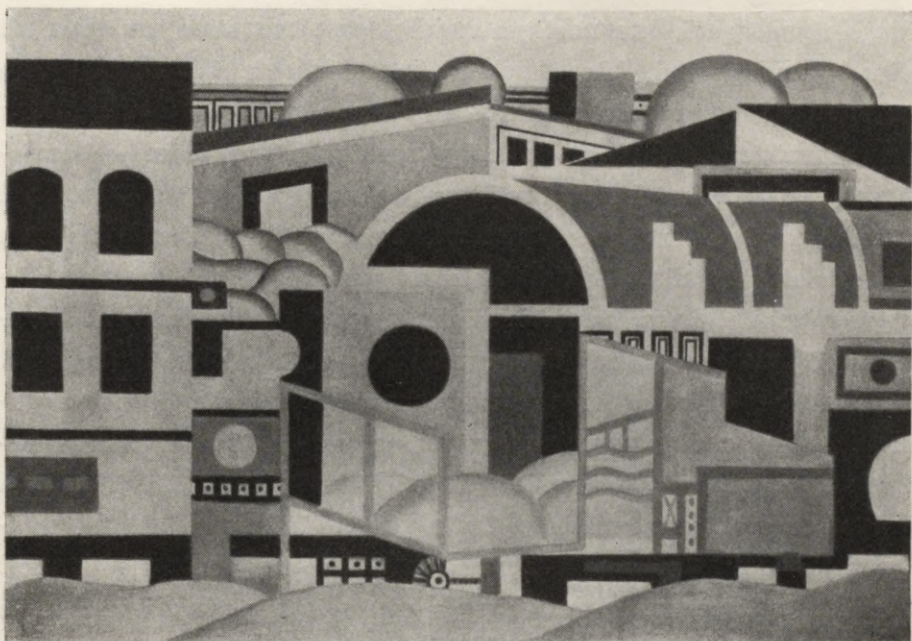
Cik nepieciešami kubisms bij izaudzis no tagadnes apstākļiem, no tagadējās industrialās lielpilsētas cilvēka dzīves veida un darbības mākslīgi konstruētu, izdomātu priekšmetu vidū — to liecina arī tas, ka kubisma izstrādātās abstraktās formas ātri pārņēma lietišķā

māksla. Nebij priekš kādiem 10—15 gadiem gandrīz nevienas tapētes, nedz drēbes raksta jeb sīka priekšmeta un dekoratīvā izrotājuma bez šādas vai tādas kubisma ģeometrizēto formu ietekmes. Pat sākumā kubismam, likās, visnaidīgākās aprindas ātri iedzīvojās tā ārēji pārņemtās formās. Uz dāmu rokdarbu un tualetes galdiņiem, dabai tuvos naturaliskos puķainos ornamentus uz laiku aizstāja ģeometrizēti laukumi un līnijas. Sprotams, tie bij tīri ārēja, dekoratīva rakstura patapinājumi — var teikt, kubisma vulgarizācija, — un padarīt kubisma glezniecības virzienu par visu to atbildīgu būtu nepareizi. Bet šī vulgarizācija tomēr dod labu liecību par laikmeta gaumi un arī estētisko noskaņojumu.

Netikvien lietīšķās mākslas, arī mūslaiku arhitektūra ir noteikti kubisma ietekmēta. Arī te dziļi ieviesās tendence pilnīgi atsvabināties no visām pagātnes tradīcijām, no visiem pagātnes konstrukcijas un izgreznojuma elementiem un radīt jaunu tagadnes arhitekturas stilu. Arī te vienkāršošanas, ģeometrizācijas (kuba) princips atrada visplašāko piemērojumu. Viens no jaunās arhitekturas sludinātājiem — *Lekorbisīe* — pat tieši nāca no kubistu aprindām.

Noliegt kubismu aiz tā iemesla, ka tas neimitē dabu un priekšmetus, bij nepamatoti, jo tas nozīmē uzskatīt dabas imitāciju (ko vislabāk izdara fotoaparats) par mākslas uzdevumu. Bet tāpat nebij arī nekāda pamata nostādīt kubismu par tagadnes un nākamās mākslas vienīgo specifiski-laikmetīgo parādību, kā to pa daļai dara tā nesēji un literāriski-teoretiskie aizstāvji. Kubisms nebūt nespēja nobīdīt pie malas tradicionālo mākslu, pie kuras cilvēki bij pieraduši gadsimtus, tāpat kā tā racionalisms nespēja izskaust mākslā sensuālu dabas uztvērumu. Pēc zināma racionalisma uzplūduma franču mākslā iestājās atkal jauna intīma aizraušanās no dabas.

Bet vai kubisma loma ar to būtu galā? Ir iemesls domāt, ka ne. Arī turpmāk mākslā abstraktāks virziens šādā vai tādā veidā



F. Leže. Stacija.

pastāvēs. Nav jāaizmirst, ka vēl šodien pie kubisma joprojām pieturas Francijā tādi izcili gleznotāji kā Pikaso, Braks un Leže.

Tomēr lielāku sabiedrisku izplatību un nozīmi abstraktai mākslai tagadne un pārredzamā nākotne nesola. Abstraktās tendences mākslā arvienu ir saistījušās ar pārrealām transcendentalām dziņām. Šīs tendences rodas laikmetos, kur, kā to gluži pareizi norāda Vorringers, izveidojusies dziļa nepārejama plaša, neizlīdzināms un nesamierināms antagonisms starp cilvēku un ārpasauli, starp subjektu un objektu. Cilvēks stāv pretim ārpasaulei kā naidīgai varai, kas to baida, mulsina un uztrauc. Tas jūtas pamests un pazudis ārpasaules parādību straumē. To nomāc pastāvīga nedrošības sajūta un nemiers. Tas top pesimists un pasaules nīdējs. Uz šādas psihiskas stājas pamata izveidojās pestīšanas ideja — reliģijā un dziņa pēc absolūtā — mākslā. Reliģija un māksla saplūda kopējā

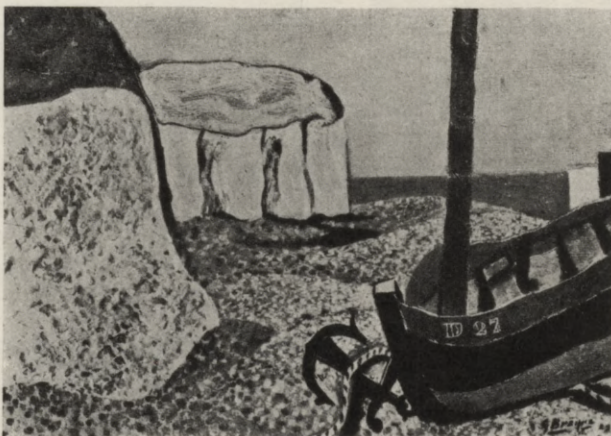
idejiskā agregatā, kas nostājās naidīgi pret ārpasauli un dabu kā visa ļaunuma sakni. Viss fiziskais un materialais tika noraidīts, jo ar savu relativitāti un nemitīgām pārmaiņām tie radīja nemieru un satraukumu. Glābiņu meklēja aiz fizikas robežām — metafizikā, ko uztvēra kā absolutā, mūžīgā, negrozīgā valstību. Šai chimeriskajā valstībā cerēja atrast mieru, atpūtu un aplaimojumu materialās pasaules jūklī izmocītam garam. Mākslā šo absoluto gribēja panākt ar to, ka mākslinieks, pagriezis muguru dabai, konkretībai, visai redzamai un jūtamai pasaulei, centās spekulatīvā ceļā radīt abstraktu, nerealū tēlu pasauli, kura būtu it kā negrozīgais miera nesējs pamats mainīgai un mulsinātājai redzamai pasaulei. Kanta valodā runājot, mākslinieks meklēja savā mākslā jutoņai nepieejamo, mistisko „lietu sevī” (Ding an sich) kā pretstatu jūtamai parādībai (fenomenam) pasaulei, kas, objektīvi ņemot, protams bij nonsenss, bet subjektīvi sagādāja viņa dualistiskai dvēselei pašapmānīgu nomierinājumu.

Tāds bija izejas punkts abstrakcijai mākslā un abstraktiem stiliem visur, kur tie parādījās, sākot ar ģeometrisku — aizvēsturē un pie dabas tautām, — beidzot ar Eiropas viduslaiku gotiku.

Mūsu vēstures posmā cilvēka prāts arvienu vairāk attālinas no šādas aizpasaules ideoloģijas un nejūt pa lielākai daļai arī nekādu spiedīgu vajadzību pēc šīs ideoloģijas mākslas formas. Cilvēce, vismaz savā dzīves spējīgā daļā, atbrīvojusies vai arī sākusi atbrīvoties no reliģiskās metafizikas, kas viduslaikos (pie dabas tautām arī vēl tagad) virzīja mākslas gribu pa dabas noliedzējas abstrakcijas ceļu. Un ja arī politiskā un sociālā reakcija cenšas aiz gluži saprotamiem iemesliem audzināt joprojām šādas metafizikas idejas ne tikai no baznīcu kancelēm, bet arī no savu filozofijas profesoru katedrām universitātēs, tad par šo centienu izjaukšanu gādās socialistiskā zinātne un cīņa.

Mūsu laiku cilvēks vairs neatrodas baiļu un naida attiecībās pret ārpasauli un dabu. Viņš ar to samierinājies, to pazīst un

izprot to dialektiskā attīstībā un dabas likumu resp. kauzalitātes noteiktā kopsakarībā. Viņa garu vairs nebiedē un nemoka lietu relativitāte un pārvērtības. Taisni izejot no šīs relativitātes un pārvērtībām, tas cenšas socialistiskā kustībā celt jaunu pasauli uz taisnības un saprāta pamatiem, atmetot visus metafiziskos un transcendentālos māņus.



Ž. Braks. Klints jūrmalā.

Tāpēc mākslai vairāk kā jebkad stāv priekšā orientācija uz realo dzīvi — uz realismu, un visas tieksmes novirzīt to uz abstraktās formas ceļa ir nosodītas tagad uz galīgu neauglību.

Fovisms un kubisms bij galvenākie jaunie virzieni 20 g. s. sākumā franču glezniecībā. Tiem līdzās, bet it īpaši ap kara beigām, parādījās dažas mazāk nozīmīgas strāvas, pa daļai tuvākā vai tālākā radniecībā fovismam un kubismam. Te pirmajā vietā būtu minams tā sauktais *ekspresionisms*. Tas plaši attīstījās Vācijā, bet jāatzīmē, ka specifiskajam vācu ekspresionismam piemita vairāk literārisks, stāstošs un sludinošs nekā patiesi plastisks nozīme. Tas jāņem vērā, kad runā par franču ekspresionismu, kas pa lielāku daļu paliek visgarām glezniecības plāksnē.



Ž. Ruo. Klauns.



Ž. Ruo. Kristus pie rūpnīcām.

Vistipiskākais no franču ekspresionistiem būs Žoržs Ruo (Rouault). Viņa mākslinieciskā evolūcija diezgan interesanta. Mīļākais Gistava Moro skolnieks, Ruo no sākuma glezno korekti, stipri akademiskā garā. Bet diezgan pēkšņi ap gadsimtena sākumu notiek pie Ruo it kā garīgs lūzums un viņa gleznieciskā stāja radikāli grozas. Viņš novēršas no ārējās pasaules un nodziļinas savos dvēseles pārdzīvojumos, kas brīžiem saspīlējas līdz baigam paroksismam. Tos viņš cenšas vēl nepieredzēti ekspresīvā veidā attēlot savās gleznās. „Es tiecos — saka Ruo — vienīgi pēc tā, lai plastiski pārceltu savas emocijas.” Bet kādas emocijas! Gleznotājs nogrimst drūmā romantismā, kurā nesaudzīgs gleznieciskais pamfletists jaucas ar skarbu pravieti. Tas rada sadragātas, sāpju pilnas formas, kuras nospiestā kolorītā ar dominējošo melno, ar drūmiem sarkanā un zilā akordiem sagādā skatītājam smagu un drausmīgu nojaudu. Noraugoties Ruo darbos, jāpievienojas spriedumam, ko

devis kāds viņa apcerētājs, un proti, ka līdz pat šai dienai neviens gleznotājs nav tēlojis paroksisma stāvokļus ar tādu neatlaidību. Goja ir bijis drausmīgs ar saviem „Capricho” un „Tauromaquia”, tāpat Lotreks, Domje un no senākiem Žaks Kalo un Hieronims Bošs, tomēr viņu kompozīcijās atspīd pa stariņam un smaidam, pie Ruo, turpretim, vienīgi tikai netikums, izmisums un nāve.

Dramatiska, noslēpumaini-mistiska noskaņojuma ir arī *Marsels Gromers* — spēcīgs savā uztverē un koncentrētā formu valodā.

No pārējiem ekspresionistiem minēsim: *Lefokonje*, kas, atstājot kubismu, piegriezās dvēselisku pārdzīvojumu izteiksmei; *E. Gergu*, kura mākslā būs sastopamas analogijas ar Ruo, Gromeru un, varbūt, arī ar Domje; *Aliksu*, pie kura pavīd satiriski un pat karikatūrali elementi.



Ž. Ruo. Notiesātais.



M. Gromers. Negaiss.

* * *

Arī *klasicisma* gaume nebij gluži izzudusi. Mēs šeit nerunāsim par akademisko klasicismu, kas palika joprojām nemainīgs, jo pēc tā pārlicības daiļums panākams tikai tad, ja lietoti zināmi nemainīgi un absolūti principi, kas vienīgi patiesi mākslā visos laikos un vietās. Bet klasicisms atrada sev mājas vietu arī jaunajā mākslā, kura nemainīgo un absolūto bij atmetusi. Te radās tendences, kas gribēja atjaunot klasicismu.

Šai virzienā savu darbu joprojām turpināja *Moriss Deni*. Tomēr jāsaprot, ka viņa idejas kļuva arvien neskaidrākas. Līdzās

grieķiskajam viņu sāka nodarbināt viduslaiku kristīgais. Kopā ar Gistava Moro mācekli *Devaljeru* viņš centās nodibināt darbnīcas īpatnējai atjaunotai reliģiskai mākslai (*l'art sacré*), kurā vismaz *Devaljeram* izdevās gūt oriģinālākus panākumus, kaut arī laikmets šādam pasākumam bij ne visai labvēlīgs.



F. Valotons. Kaila sieviete.

No šiem vēlīnajiem klasicistiem izcilākā vieta būs ierādama *Feliksam Valotonam*. Tas ir ainavists un figuru gleznotājs. Tiklab vienā, kā otrā nozarē Valotons meklē klasisku skaidrību un līniju, kas brīžiem tomēr atstāj pārāk puritaniski vēsu iespaidu. Uz klasicisma pusi svērās arī vietām ekspresīvais *Amedejs Lapateljers*, kam trīs karā gūtie ievainojumi, diemžēl, bij tikpat liktenīgi kā nelaikā mirušam Lafrene.



Ž. Ponsle. Kāršu licēja.

Pēc visām šīm lielajām pārvērtībām franču glezniecībā, viens no neoimpresionisma nodibinātājiem, neatlaidīgais cīnītājs Neatkarīgo Sabiedrībā (tās priekšsēdis sākot ar 1908. g.) *Pols Siņaks* turas vēl pie dalīto triepu punktveidīgās tehnikas. Bet XX g. s. viņam bij jāpieredz šīs zinātniskā formulā ietvertās mozaikveidīgās glezniecības attīstības nespēja.

Dzimis Siņaks Parīzē 1863. g. Izstāda jau kopš 1881. g. Viņš savām arvienu spilgtākām, gaišajām gleznām vielu guvis visvairāk piejūras saulainās pilsētās — Marseļā, La Rošelā, Genujā, Venecijā u. c. Akvareļos un zīmējumos Siņaks ir brīvāks. Vienmēr karsts revolucionārs, Siņaks piesienas komunistiskai kustībai Francijā un ir sirsnīgs PSRS sociālistiskās celtniecības draugs. Viņš mira 1935. g. Parīzē.

* * *



A. Lots. Kaila sieviete.

Kad ap kubismu tapa klusāks, radās vesela virkne jaunu sīkāku virzienu, kas katrs nāca ar savām glezniecības atjaunošanas mācībām un estetiku. Atzīmēsim tikai dažus no tiem.

Ozaniāns un Žanre nodibināja tā saukto „pūrismu”, kas galvenā kārtā dabūja savu izteiksmi estētiskās tezēs, ne tik daudz gleznieciskā praksē. Pūrisms kādā savā deklarācijā uzsvēra, ka tam pretīgs bizarais un „oriģinālais”, ka tas meklē tīru elementu, lai no tā „rekonstruētu organizētas gleznas, kas liktos pašas dabas darinātas”. Pūrisms prasīja kārtību, kanonu, sistemu — „nav mākslas darba bez sistēmas”. Arī atgriešanās pie dabas bij pūrisma programā, bet „atgriešanās pie dabas nenožīmē dabas ko-

piju". Priekšmetu gleznieciska vienkāršošana un standartizēšana pūrismam raksturīga.

Ap to pašu laiku *Andre Lots*, kas novirzījās no ortodoksā kubisma, savu jauno stāju nosauca par „*totalismu*“, kurā bij pārvarētas senākās bailes no dabas attēlošanas. Tikai jāņem vērā: „Ja arī nepieciešams darbu no dabas sākt, tad tikpat nepieciešams šo sākuma modeli piemirst, jo glezna prasa citu realitāti, jaunas un nedzirdētas problēmas atrisinājuma izteiksmi.“

Roberts Delone, senākais kubists, nāca klajā ar tīrās krāsas doktrīnu, ko *Apoliners* nosauca par „*orfismu*“. Tas bij zināmā mērā pretstats kubismam, par cik pēdējais galveno nozīmi piešķīra formai, bet orfisms — krāsai. Delone piegriezās arī kustības un ātruma izteiksmes problēmai. Te, varbūt, franču glezniecībai bij vienīgā pieskaršanās vieta italiskajam futurismam, kas, neraugoties uz visām *Marinetti*, *Bočoni* un *Severini* pūlēm, neatrada Francijā auglīgu zemi. Delone un viņa sievai *Soņai* bij ievērojamāki panākumi dekoratīvā mākslā.

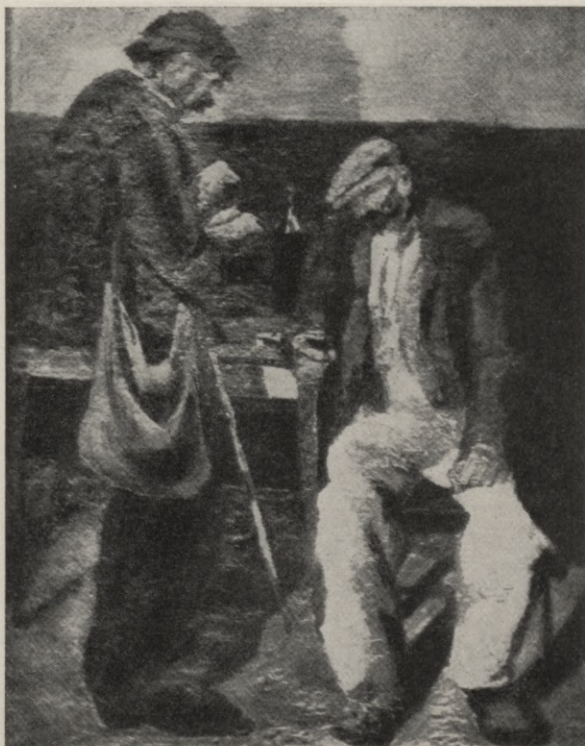
* *

*

Tā kā mākslas attīstība vienmēr norisinājusies zinamos kontrastos, tad nav brīnums, ka pēc abstraktā un intelektuālā kubisma nāca atkal vairāk vai mazāk sensuāls realisms, kas maz interesējās par spekulatīvām teoretiskām problēmām. Un kā jau parasts, tas meklēja sev atbalstus un pieturas punktus pagātnē. Atkal tika izvirzīti realistiskie holandieši — pirmajā vietā *Franss Halss*, un arī *Kurbe*, nevien pēc sava gara, bet arī tehnikas un metodēm.

Šie modernie realisti grupējās ap *Dinuaže de Segonzaku*, kas mūsu dienu mākslā guva arvien lielāku ievērību un nozīmi. Jau kopš 1910. g., kad parādījās viņa glezna „*Dzērāji*“, *Segonzaks* iet pusbildz noteiktu un negrozīgu ceļu. Viņš ir arī viens no tiem jaunajiem, kuru vismazāk ietekmējis kubisms un citi modernie virzieni. Viņš glezno savas ainavas, savus plikņus, savas klusās dabas

tādā pašā individuali izprastā realismā, kā savus „Dzērājus”. Viņa darbos, it kā reakcijā pret fovismu un kubismu, rehabilitēta bieža un sulīga, bet niansēta krāsviela, kura viņam pati par sevi ir gleznas estētiskās baudas integrāla sastāvdaļa. Segonzaks savos dar-

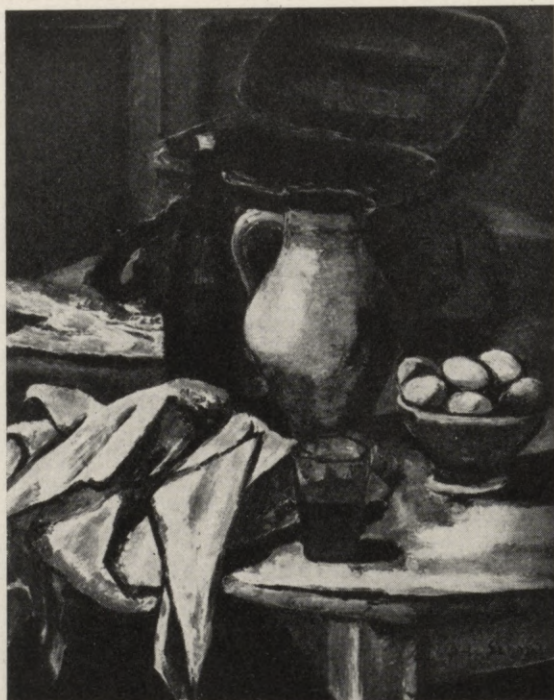


D. de Segonzaks. Dzērāji.

bos ir spēcīgs, saprot savu spēku un zina arī, no kā tas nāk. Tādēļ viņa glezniecība attīstījusies bez lūzumiem un satricinājumiem, bez svārstībām un novirzieniem.

Segonzaka grupā, šaurākā nozīmē, ieskaitami gleznotāji Lik-Albers Moro, Busengo, Bušs. Mazliet attālāki stādami Šarls Difrens, Žans Maršans un Varokje. Pa lielākai daļai tie savā gleznie-

ciskā attīstībā gājuši cauri kubisma stadijai, lai vēlāk atgrieztos pie vairāk vai mazāk apgarota, poetizēta un stilizēta realisma jeb jaunrealisma, kā to daži kritiķi nosauc. Pie dažiem kubisma ietekme saskatama arī vēlākā formu valodā. Kolorīts šiem meista-



D. de Segonzaks. Klusā daba.

riem, reakcijā pret impresionismu un arī fovismu, noskaņots vairāk pēc tumšās gammas, kurā liela loma atkal ir melnajai un brūnajai krāsai (arī baltajai), bet jaunās kombinācijās un stipri personīgā skatījumā. Technika, tāpat kā Segonzakam, reizēm stipri bieza, ar daudziem piesātinātu krāsu klājieniem. Tas, kas fovistiem koloristikā bij Delakrua, šīs grupas meistariem top Kurbe.

Lik-Albers Moro, viens no tuvākajiem Segonzaka draugiem un ideju biedriem, ir gleznotājs, kas daudz meklējis, iekams atradis



D. de Segonzaks. Ainava.

savu ceļu. Jau priekš I imperialistiskā kara, kopā ar Segonzaku un Busengo, tas Francijas dienvidos, artistiskā ziņā diezgan pazīstamajā Sen-Tropezā, glezno pasmagā un klusinātā koloristikā ainavas un plikņus. Pēc tam pievirsas kubismam. Kara laikā mobilizēts pirmajās uguns līnijās, Moro ņem dalību 17 uzbrukumos, galvenā kārtā pie Verdenas. No gūtā ievainojuma ilgāku laiku noslimo. Tomēr karš nesis gleznotājam arī savus labumus. Kopš 1920. g. Moro darinājis veselu virkni kara gleznu, kurās šī briesmīgā cilvēces katastrofa izpaužas, bez liekas melodramatikas, savos šausmu pilnajos akordos, apmēram tāpat kā Žorža Diamela (arī kara dalībnieka) stāstos. Pēc tam Moro glezno boksierus, ielas meitas, cirka klaunus, kuros, kā, piem., „Le Clown musical”, parādas zinamas ekspresionisma tendences. Ap 1925. g. Moro atmet galīgi kubisma manieri un top arvien naturalistiskāks. Atmet arī pārāk smago un biezo fakturu, top gaišāks un vieglāks.

Busengo, izmēģinājies priekš kara ar kubistiskām stilizacijām dekoratīvos panno, top vairāk pazīstams pēckara laikmetā. Glezno kompozīcijas, plikņus, klusās dabas, bet gandrīz nekad ainavas.

Gleznieciskā stāja līdzīga Segonzakam un Lik-Alberam Moro, ar kuriem bieži bijis ciešā sadarbībā.

Visnotaļ šo triju gleznotāju darbos atspoguļojas mūsu dienu dzīve, tās fiziskā būtne. „Katrs no viņiem — saka Rene Higs — tanī ienes īpatnēju notu: Busengo tur ieliek vairāk parizianisma; sports tam labprāt top par zirgu sportu, par promenadi Bulonas mežā, un viņš diskreti pakavēsies pie sievietes koķeterijas. Lik-Albers Moro ir pilsētnieciskāks, satrauktāks par Segonzaku, viņam trūkst ziedošā un rāmā veselīguma; viņš nebūt neatsakas no „pirktās mīlas gleznas“, un ja arī viņu pievelk bokss un music-hall'e, viņš pa laikam atgriežas pie spraigākas un traģiskākas kara dzīves. Segonzaks pārvērš visu to spēcīgā dabas un zemes mīlestībā; viņa



D. d. Segonzaks. Ainava.



Lik-Albers Moro. Kara aina.

juteklība uzplaukst skaistā organiskā apziņā par saskaņu ar lielajiem dabas spēkiem...”

Interesants visās attiecībās ir Segonzaka grupai tuvi stāvošais Šarls Difrens. Tas ir spēcīgs un vispusīgs meistars, kas gandrīz vienādi stiprs kā stāja gleznā, tā arī dekoratīvās kompozīcijās. Arī viņu var pieskaitīt apdāvinātiem autodidaktiem, kas ar lielām grūtībām lauza sev ceļu no mākslas amatniecības uz glezniecību.

Difrena īpatnējas gleznotāja spējas pilnīgi izveidojās kopš 1910. gada, kad viņam radās izdevība pabūt kādu laiku Alžīrā. No tā laika Difrenam, tāpat kā „muitniekam” Anri Ruso, piemētās nevaldama dziņa uz eksotiskām ainavām, neatvairama vēlē-



Š. Dīfrens. Kompozīcija.

šānās attēlot fantastiskus džungļus, kuros mīt plēsīgi zvēri un norisinas riskantas medības pēc Delakrua romantiskās vizijas.

Īsi pirms kara Dīfrenam nodibinājās sakari ar Segonzaka grupu, kas nepalika bez ietekmes uz viņa gleznieciskās personības veidošanos. Arī kubisms to lielā mērā ietekmēja. Pa kara laiku Dīfrens darināja daudz zīmējumu un akvareļu kubistiskā garā. Pēc kara viņš kādu laiku glezno ļoti tumši, bet tad arvien gaišāki,

arvien koloristiskāki. Savā glezniecībā meistars cenšas savienot fovisma krāsainību ar kubisma stingrās konstrukcijas principiem. Tas dod viņam lielas priekšrocības arī dekoratīvā mākslā, kurā ar viņu var sacensties no laikmeta māksliniekiem tikai, varbūt, Difi.

Spēcīgas dekoratīvas īpašības, zīmējoties galvenā kārtā uz formu, piemīt, vismaz kādu laiku, arī *Anri de Varokje* mākslai. Interesanti būtu izsekot šī gleznotāja attīstībai, kurai nav nākusi palīgā neviena akadēmija. Te aizķersim tikai dažus punktus. Varokje sāk gadu simteņu mijā ar impresionismu, kā daudzi citi viņa laika biedri. Bet bēdzīgo momentu un gaismas efektu glezniecība nesaskan ar viņa raksturu. Drīz vien viņu aizrauj Tālo austrumu, sevišķi japāņu krāsaino kokgriezumu, māksla, kurai liela loma bijusi arī Dega, Tuluz-Lotreka, Van Goga, Matisa un Bonara mākslā. Viņa vizija top tā ietekmēta, ka ilgu laiku viņš glezno Bre-



A. Varokje. Ainava.

taņas ainavas un Šamoni kalnājus ar stipri izteiktu japānisku stilizāciju. Vēlāk, pēc Itālijas ceļojuma, japāņu ietekmei pievienojas italiešu primitīvo ietekme, kas veido Varokje glezniecību ar cēli dekoratīvu aspektu.

Ap 1920. gadu dekoratīvais elements Varokje mākslā sāk ievērojami mazināties. Meistars nonāk Sezana ietekmes sferā, novēršas no stilizācijas un piegriežas vairāk dabas glezniecībai. Tai pašā laikā viņa audeklos arvien lielāku vietu gūst figura, kas pat bieži nobīda pie malas senāk tik neaprobežoti valdošo ainavu. Viņa plikņos, kuriem netrūkst dziļas iekšējas dzīves, izpaužas tas pats diženības gars, kas senākās ainavās.

Žans Maršans, kam sākotnē nebija sveša kubisma kustība, arī vēlākā laikā, kad tas atgriezās pie naturalistiskās formas, paturēja it kā mantojumu no kubisma zināmu intelektualisma un konstruktīvisma tendenci. Varbūt tādēļ viņa gleznas liekas drusku pavēsas un atstatīgi atturīgas. Bet totiesu visur valda lielākā skaidrība un kārtība, kas skaitas par franču glezniecības tradicionālo tikumu, tāpat arī noteikts godīgums, kas izslēdz spekulāciju uz lētiem efektiem. Maršans darinājis tiklab ainavas, kā arī figuru un figuru kompozīciju gleznas. Tās bieži ievirzas dekoratīvā plāksnē. Var pat teikt, ka vairāk vai mazāk dekoratīvs raksturs piemīt visām šī simpātiskā gleznotāja galvenākām kompozīcijām. Tikai, diemžēl, ne Maršanam, ne arī daudziem citiem jaunās glezniecības meistariem, kuru dekoratīvās spējas neapšaubamas, nav bijis plašākas izdevības šīs spējas izlietot, vismaz valsts mērogā, jo, kā to konstatēja, varbūt drusku pārspīlēti, vēl 1925. gadā kādā sarunā Neatkarīgo salona ilggadīgais priekšsēdis Siņaks, uz Parīzes oficiālo piļu sienām, izņemot Pivi de Šavana darbus, nav neviena kv. centimetra mūsdienu labās glezniecības.

No pārējiem gleznotājiem, kuri iederas šinī grupā, atzīmējami: *Lisjens Mensje, Ogists Šabo, Pjers Žirje, Alfrēds Lombars*. Tie visi galvenā kārtā ainavisti, un proti, Provansas ainavisti. Tiem pie-

vienojami parizieši *Pols Šarlemans* un *Andre Fua*, kuru nopelni pa lielākai daļai meklējami dekoratīvās glezniecības laukā.

* *

*

Iedalīt māksliniekus atsevišķos nogrupējumos ir ārkārtīgi grūti un bieži ļoti patvaļīgi. Tas īpaši attiecas uz tiem māksliniekiem, kuri



L. Ervje. Sieviete.

nav atzinušies piederam pie tās vai citas mākslinieku grupas. Un ja ņem vērā ātrās un negaidītās pārejas, uz kurām jau tika norādīts, tad arī šāda atzišanās bieži zaudē savu nozīmi, jo tā var tikt attiecināta tikai uz kādu pārejošu periodu zinama mākslinieka radošā darbā.

Bet ir tādi mākslinieki, kas nekad nav iekļāvušies nekādos mākslinieku nogrupējumos, vienmēr stāvējuši savrup no lielajām mākslas kustībām un pildījuši savu mākslas darbu klusībā un noslēgtībā. Tie izkrīt ārā no klasifikācijas, un ja tiem ir nozīme māks-

slas vēsturē, tie aplūkojami atsevišķi, nevis tādēļ, ka tiem būtu kādi lielāki nopelni par citiem, bet tādēļ, ka tiem nav attiecīga kontakta ar citiem.

Vispirms apstāsimies pie trim sievietēm māksliniecēm. Tās ir *Žakelina Marvala*, *Sizanna Valadona* un *Luize Ervje*. *Marvala*, tāpat kā *Loransena*, savos darbos un tematikā ir diezgan sievišķīga. Viņas meitenēs, vai nu tās saucas par odaliskām, rozēm vai citādi, piemīt kaut kas sievišķīgi traušls, maigi koķetīgs, brīžiem ar vieglas pikanterijas akcentiem. Atšķirībā no *Loransenas*, kura turējās kopā ar kubistiem, kaut arī vairījās no to abstrakcijām, *Marvala* nepieslējās nevienam no radikālajiem virzieniem. Ja arī vietām viņas krāsu traktējumā saskatamas fovisma iezīmes, tad tomēr caur caurim viņas spilgtā, gaišā glezniecība ir rāma un piemīlīga, bez revolucionaras trauksmes. Daudz stiprāki un izteiksmīgāki talanti ir *Valadona* un *Ervje*. Abas tās ir galvenā kārtā zīmētājas, ko jau pašu par sevi var uzskatīt par zinamu vīrišķības pazīmi. *Valadonu* ievēroja un izcēla tādi līnijas meistari kā *Dega* un *Tuluz-Lotreks*, kuru simpatijas izpelnīties nebij viegla lieta. Māksliniece atstājusi pēc savas nāves (1937. g.) daudzas ainavas, portretus, bet sevišķi solidi būvētas plikņu kompozīcijas, kuru stingrie līniju apvilkumi drusku atgādina *Gogena* tā saukto „kluasonisma” (*cloison*) manieri. Ekspresīvākā ir *Ervje*. Tā maz gleznojusi, bet savos zīmējumos *Ervje* prot tik meistarīgi rīkoties ar balto un melno, ka rodas kolorisma sugestija, tāpat kā pie daudziem *Domje*, *Lotreka* un *Segonzaka* zīmējumiem. *Ervje* mīl tēlot baigus un noslēpumainus sieviešu tipus (pa lielākai daļai tikpat baigās un noslēpumainās iekšainēs), kuri savā perversitatē, šķiet, stāv radniecībā ar *Barbe Dorvilī* „*Les Diaboliques*”. Māksliniece nodarbojusies arī ar rakstniecību. Kopš 1927. g. tā, diemžēl, zaudēja acu gaismu un bij spiesta atteikties no mākslas.

Nomaļus no jaunākā laika lielajām mākslas kustībām stāv arī *Valadonas* dēls, apdāvinātais gleznotājs *Moriss Utrillo*. Vientulībā



S. Valadona. Plikņa kompozīcija.

un noslēgtībā viņš glezno Monmartras un Parīzes priekšpilsētu stūrīšus un kaktiņus, kuru drūmo un melancholisko poeziju neviens cits tā nav spējis uzburt kā Utrillo neskaitamos audeklos. Viņa ainavas allaž sastāv no ieliņām un namu grēdām, kas pazūd tālumāniecīgos sīkumos. Reizēm viņš mums rāda tikai kaļķotu sienu, dažus kokus un debesis. Jā, šīs kaļķotās sienas! Neviens nespēj šīs noslēmejušās un nosūbējušās priekšpilsētas nameļu un pievārtu sienas attēlot ar tādu meistarību un niansu bagātību, izteikt tik zīmīgi šo



M. Utrillo. Monmartra skats.

„mūru skumjo dzeju“. Un tad šī „Sacre-Coeur“, ko redzam daudzās Utrillo Monmartra gleznās! Tā vēl nesen likās savā pelēkumā skarba un neglīta. Ja tā tagad tapusi stalta un krāšņa, tad par to pa lielai daļai jāpateicas tai naivi svinīgai poezijai, kādu šīs cietoksnim līdzīgās baznīcas skatā atradis Utrillo. Utrillo ir baltās un sarkanās krāsas nepārspējams meistars. Saka, ka Ruo no melnās krāsas izdabūjis nianšes un efektus, kādus neviens cits, neizņemot pat Tintoreto, nevar uzrādīt. Analogiskā stāvoklī ir Utrillo, zīmējoties uz balto krāsu, kuras izsmalcinātā izlietojumā būs grūti atrast tam sāncensi. Ilgi šis simpatiskais gleznotājs palika neievērots. Tagad tas tapis par vienu no iemīļotākiem mūsdienu Parīzes meistariem. Tagad sāk atzīt, ka apmēram tas, kas Vermers bijis Delftai, Piranezi Romai, Gvardi un Kanaletto Venecijai, Vistlers Londonai, — Utrillo kļuvis Parīzei.



M. Utrillo: „Au point de vue“.

Nelaikā mirušais *Andre Favori* kādu laiciņu stāvēja tuvi kubistiem. Bet tad aizgāja no tiem cik vien tāli iespējams, ieņemdamas vietu ārpus visiem laikmetīgiem nogrupējumiem. Savā glezniecībā Favori centās atgriezties pēc iespējas tieši pie Rubensa un Jordansa tradīcijām. „Ar katru dienu — teica Favori — es pārliecinātos arvien vairāk, ka pastāvēt var tikai īsti cilvēcisks mākslas darbs un ka vienīgā iespēja neaiziet bojā ir apdziedāt dzīvi.” Favori to centās apdziedāt Rubensa garā — bezbēdīgi, liksmi, sensuali. Šai ziņā viņš atradās pilnīgā pretstatā nevien ar tiem gleznotājiem, kuri, kā Ruo, Gromers un citi ekspresionisti, skatījās uz dzīvi pesimistiski un traģiski, bet arī ar tiem, kuri, kā piem., kubisti un viņu pēcnācēji, ar apvaldītu izjūtu pārdomu ceļā mierīgi meklēja pēc dziļākas



M. Utrillo. Mazpilsēta.

lietu būtības un satvara. Favori darbos bieži izpaužas sensuala erotika, kas dažreiz noiet līdz īstai orgijai („La Tonnelle”).

Šai nomaļus stāvošai gleznotāju kategorijai būs, laikam, piešķaitams arī *Pols Žuvs*, kura īpatnība tā, ka tas ievērojamākais no šī laikmeta ļoti retajiem zvēru gleznotājiem, kādi pēc Delakrua un Bari lielākā mērogā vispār vairs nebij sastopami. Zvēru dēļ Žuvs apceļoja nevien Eiropas pilsētu zooloģiskos dārzus, bet devās arī uz Afriku un Tālajiem austrumiem, lai iestudētu plēsoņas dabā.

* *

*

Arī mūsu gadu simtenī Parīze joprojām palika Eiropas, pat visas pasaules mākslas centrs, kurā no visām zemes malām pulcējās jauni mākslinieki uz mācību un darbu. Tiem veidojās māksla, kurai bij gan stipri franciska seja, bet tai pašā laikā īpatnības, kas stāvēja sakarā ar katra atsevišķa mākslinieka nacionālo piederību. Jaunākās franču mākslas vēsturē šie mākslinieki tiek apzīmēti par „l'École de Paris”, atšķirībā no īsti franciskā.

Pats par sevi saprotams, ka šī „Parīzes skola” nav nekas cieši saistīts un viengabalains, jo dažādās nacionālās ingrediences tai piešķir diezgan raibu un antagonistisku raksturu, kas izpaužas nevien starp atsevišķu nāciju māksliniekiem, bet arī nereti vienas un tās pašas nācijas robežās.

Ja mēs par šo cittautiešu mākslas grupu pieminam arī šai franču mākslas pārskatā, tad ne tāpēc, ka piešķiram tai kādu ievērojamāku nozīmi franču mākslā, bet sevišķi tāpēc, lai parādītu, cik lielā mērā franči spējuši saistīt ap sevi arī svešniekus, ierosinot tos uz īpatnēju un auglīgu mākslas produkciju ne bez vispārīgas nozīmes.

Ievērojamu vietu „Parīzes skolā” ieņem ebrēju gleznotāji. Tāds ir 1920. gadā mirušais itālietis *Modiljani*, kas guva lielu popularitāti



Modiljani. Kaila sieviete.

Parīzes mākslas aprindās. Teic, ka Modiljani personā aizgājis zudumā liels skulptors, bet arī kā gleznotājs un zīmētājs tas ir augstvērtīgs un oriģinals. Viņa apgarotie portreti un guļošie plikņi ar brīnišķīgām līniju un formu transpozīcijām, ar izteiksmīgi vienkāršo koloristiku vienmēr būs paliekoši darbi jaunlaiku glezniecības vēsturē.

Pazīstams kļuvis arī PSRS ebrējs Šagals ar savām fantastiskām vizijām, kurās iemiesojas, pa daļai realistiski, pa daļai pārdabiski, skumji dīvainas atmiņas un izjūtas no senākās ebrēju noņemšanas joslas cara Krievijā. Šagala fantāzijām nenoliedzams īpats kolorita svaigums un spirdzība. Galicijas ebrējs Kislings visvairāk saglabājis saites ar veco tradīciju. Viņa portreti un plikņi gleznoti ļoti nosvērtā un aprēķinātā stilā, ritmiskās līnijās un formās, ar rūpīgi noklātu emāļai līdzīgu krāsu. Ievērojami citāds ir Pasens



Pasens. Guloša meitene.

(Pascin), kura māksla liekas savādi nervoza, izklaidīga un pārpūlēta, bet, galvenais, bezcerīgi pesimistiska. Viņa pusaudžu meitenes, kuras tas labprāt glezno, kailas vai krekliņos, ir savādi deģenerācijas tipi, ar stulbu skatu un samaitātu dvēseli. Tomēr Pasena pesimismā nav tā dramatiskā dziļuma un loģikas, kādu var saskatīt drūmā Ruo darbos. Koloristikā Pasens sasniedz brīžiem retu vieglumu un niansētu maigumu. Pasens 1930. gadā ņēma galu pašnāvībā taisni tai dienā, kad Parīzē atklājās kāda viņa izstāde.

No citiem ārzemniekiem, kuri guva lielākus vai mazākus panākumus Parīzē, minami: japānis *Fužita*, vairāk zīmētājs nekā gleznotājs, pie kura joprojām vērojama japāniskā tradīcija, nerau-

goties uz eiropesko tematiku; *Maria Blanšara*, spāniete, kura, iziedama no kubisma, nonāca līdz diezgan robustam un skarbam (fakturā), pa daļai kubistiski transformētam realismam; *Bošars*, šveicietis, ar gravitāciju uz klasisku līniju un formu vienkāršojumiem; zviedrs *Osterlinds*, kurš arī atradās sākumā kubisma ietekmes sfērā, bet vēlāk kļuva pazīstams kā ainavists realistiskā garā, ietilpināams savā mākslā Segonzaka un Vlaminka elementus. Patiesībā arī *Pikaso* būtu pieskaitāms šiem „Parīzes skolas” ārzemniekiem. Bet šis spānietis pacēlās franču mākslas dzīvē tai laikā, kad vēl nerunāja par kādu „l'École de Paris”. Tādēļ to kā vienu no kubisma nodibinātājiem ierindojām pārējos šī virziena māksliniekos. Tas pats sakāms par kubistiskās ortodoksijas spānieti *Chuanu Gri*.

Ārzemnieki pa lielākai daļai bij arī tie gleznotāji, kuri nodibināja dažus franču mākslas garam pēc būtības svešus novirzienus,



A. de la Patelje. Zemnieku atpūta.

kas izpaužas galējā subjektīvismā, kā, piem., tā sauktie „onirisms” un „sirrealisms”. Tanīs par glezniecības objektu tiek padarīti dažādi zemapziņas un sapņu valsts dati, kuri, liekas, glezniecībai būtu pilnīgi nepieejami. Tādēļ arī šī glezniecība rāda ļoti dīvainus, nepieredzētus un nenoskārstamus rezultātus, kas reizēm atgādina somnambulisma un transa stāvokļus.

Ja starp attiecīgiem gleznotājiem sastopami arī vairāki franči ar pazīstamiem vārdiem, kā *Lirsa*, *Adre Masons*, *Īvs Tangi*, tad tomēr tiem pretim stāv daudzi ārzemnieki: *Kiriko*, *Kampilji*, *Toci* ir italieši; *Miro* un *Dali* — spānieši; *Makss Ernsts* un *Pauls Kle* — vācieši.

Šķiet, ka šiem virzieniem nav un nevar būt lielākas ietekmes uz mūsu dienu franču glezniecības tālāko attīstību. Stāja tiem pārāk subjektīva, darbi pārāk patvaļīgi un mīklaini.

* *

*



R. Šapelens-Midi. Vīns.



J. Suverbi. Zeme.

Saņemot kopā visu sacīto par 20. g. s. glezniecību, jāatzīst, ka tās attīstība bijusi vēl pretrunīgāka un brāžmaināka nekā impulsīvajā iepriekšējā gadu simtenī. Tanī nākuši un gājuši virzieni, kas, liekas, zaudējuši katru kopsakaru savā starpā. Un tomēr neviens no tiem nav iestājies nejauši un nemotivēti. Katrs no tiem, pat visradikalākais, ir meklējis un atradis attiecīgu iekļauju gleznieciskās attīstības cēloņsakarībā, attiecīgu pieskari tradīcijai vai kādai tās daļai.

Pareģot franču glezniecības attīstības tālāko gaitu nav iespējams un veltīgi. Viens tikai, šķiet, skaidrs, un proti, ka ekstremistu strāvas ir vai nu apsīkušas, vai zaudējušas savu citkārt valdzinošo spēku. Pie pazīstamākiem jaunākiem gleznotājiem, kā, piem., *Brianšona*, *Udo*, *Suverbi*, *Ponsle*, *Plansona*, *Šapelena-Midi* u. c., vērojama zinama gravitācija uz tradīciju; uz izlīdzinājumu starp abstrakciju un izjūtu, starp intelektualismu un sensualismu; uz solidu

„métier“, bez pārspīlējumiem un skaļuma. Nesenie strīdi ap fovismu un kubismu rimušies, atstādami glezniecībai to, kas šinīs virzienos bij vērtīgs un paliekošs. Jaunākā glezniecībā bij it kā iestājies mierīgas organiskas veidošanās un augšanas posms, kuru pēdējā gadu desmitā strauji paasinātās sabiedriskās cīņas vēl nebij manami krustojušas, kad uznāca lielākā katastrofa, kādu Francija piedzīvojusi. Šīs augsti spējīgās tautas tālākais liktenis izšķirs tās mākslas nākotni.

L I T E R A T Ū R A

No gandrīz nepārredzamās literatūras par franču moderno glezniecību mums šai sarakstā nācās aprobežoties ar sekojošu šaurāku izlasi, kurā, bez šaubām, būs atrodami robi un trūkumi, skatoties pēc lasītāja stājas un intereses.

VISPĀRĪGI DARBI.

- L. Bénédict.* La Peinture au XIXe siècle, 1911.
L. Bénédict. Notre art, nos maîtres, 2 vol., 1922—1923.
A. Michel. Histoire de l'Art, 8. vol.
H. Marcel. La Peinture française au XIXe siècle, 1905.
E. Faure. Histoire de l'Art, 4. vol., 1911.
Fontainas. Histoire de la peinture française au XIXe et au XXe siècle, 1922.
Fontainas et Vauxcelles. L'art français de la Révolution à nos jours, 1924.
L. Dimier. Histoire de la peinture française au XIXe siècle, 1914.
Focillon. La Peinture du XIXe siècle à nos jours, 1925.
M. Aubert. Nouvelle Histoire Universelle de l'Art, 1932.
L. Réau. Histoire universelle des Arts.
G. Huisman. Histoire générale de l'Art, 1938.
S. Rocheblave. La Peinture Française au XIXe siècle.
I. E. Blanche. De David à Degas, 1925.
R. Muther. Ein Jahrhundert französischer Malerei, 1902.
J. Meier-Graefe. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3 B., 1915.
K. Scheffler. Die Europäische Kunst im 19. Jahrhundert.
Propyläen — Kunstgeschichte, 12—14 B.

PERIODISKI IZDEVUMI.

- „Gazette des Beaux-Arts“ (kopš 1859. g.), ar pielikumu „Beaux-Arts“.
„L'Art et les Artistes“.
„L'Amour de l'Art“.
„L'Art vivant“ (kopš 1925. g.).
„Art et Décoration“.
„The Studio“ (kopš 1893. g.).
„Kunst und Künstler“ (kopš 1901. g.).

KLASICISMS UN DAVIDA SKOLA.

- Quatremère de Quincy.* Considérations sur les arts du dessin en France, 1791.
A. Dreyfuss. Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire, 1906.

- Renouvier. Histoire de l'art pendant la Révolution, 2. vol., 1863.
 Fr. Benoit. L'art français sous la Révolution et l'Empire, 1897.
 Ch. Saunniér. Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire, 1902.
 C. Delécluze. Louis David, son école et son temps, 1855.
 J. David. Le peintre Louis David, 1880.
 L. Rosenthal. Louis David, 1905.
 Ch. Saunniér. Louis David, 1904.
 Tripier-Lefranc. Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, 1880.
 R. Escholier. Gros, ses amis et ses élèves.
 G. Dargenty. Le baron Gros, 1887.
 Ch. Clément. Prud'hon, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance, 1868.
 Gauthier. Prud'hon, 1886.
 Amaury-Duval. L'atelier d'Ingres, 1878.
 H. Delaborde. Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, 1870.
 L. Momméja. Ingres, 1903.
 H. Lapauze. Ingres, sa vie et son oeuvre, d'après des documents inédits, 1911.
 L. Bénédite. Théodore Chassériau, sa vie et son oeuvre, 1925.

ROMANTISMS, BARBIZONAS SKOLA, AINAVISTI.

- E. Delacroix. Journal, 3 vol., 1893.
 E. Delacroix. Lettres, 2 vol., 1880.
 E. Delacroix. Oeuvres littéraires, 1923.
 Ch. Baudelaire. L'art romantique, 1868.
 Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, 1868.
 Th. Gautier. Histoire du romantisme.
 Th. Gautier. Les Beaux-Arts en Europe, 2 vol., 1855.
 Th. Silvestre. Histoire des artistes vivants, 1857.
 Thoré-Bürger. Salons. Les Peintres du XIXe siècle, 1843.
 L. Rosenthal. La Peinture romantique, 1900.
 R. Escholier. L'art romantique.
 Ch. Blanc. Histoire des Peintres français au XIXe siècle, 1845.
 Ch. Blanc. Les artistes de mon temps, 1876.
 L. Réau. L'Art romantique.
 Gigoux. Causeries sur les artistes de mon temps, 1885.
 R. Escholier. E. Delacroix, 3 vol.
 A. Moreau. Eugène Delacroix et son oeuvre, 1873.
 J. Meier-Graefe. Delacroix, 1923.
 P. Dorbec. L'art du paysage en France, 1925.
 G. Lanoë u. t. t. Histoire de l'école française de paysage, 1901.
 D. C. Thomson. The Barbizon School of painters, 1891.
 A. Sensier. Souvenirs sur Théodore Rousseau, 1872.
 W. Gensel, Millet und Rousseau, 1902.
 A. Sensier. La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet, 1881.
 D. C. Thomson. Millet and the Barbizon school, 1903.

- E. Moreau-Nélaton. Millet raconté par lui même, 3 vol., 1921.
H. Marcel. J.-F. Millet. Biographie critique, 1903.
F. Henriot. Ch. Daubigny et son oeuvre, 1878.
M. Hamel. Corot et son oeuvre, 1905.
A. Robaut et E. Moreau-Nélaton. L'Oeuvre de Corot, 1904—05.
L. Roger-Milès. Corot, 1891.
G. Geffroy. Corot, 1924.
J. Meier-Graefe. Camille Corot. 1913.
Fr. Fosca. Corot.
Phil. Burty. Maîtres et petits maîtres (Th. Rousseau, Dauzats, Flers, Huet, Gavarni, Millet, Diaz).
P. Guigon. Ad. Monticelli, 1890.

REALISMS.

- Ch. Clément. Théodore Géricault. Étude biographique et critique, 1868.
L. Rosenthal, Géricault.
P.-J. Proudon. Du principe de l'art et de sa destination sociale.
Th. Gautier. Salons.
Thoré-Bürger. Les Salons, 3. vol., 1893.
Castagnary. Les artistes au XIXe siècle.
L. Rosenthal. Du Romantisme au Réalisme, 1914.
C. Lemonnier. Les peintres de la vie (Courbet, Stevens, Rops), 1888.
Arsène Alexandre. H. Daumier, l'homme et l'oeuvre, 1888.
E. Klosowski. Honoré Daumier, 1908.
R. Escholier. Daumier, 1934.
G. Riat. Gustave Courbet, 1906.
P. Courthion. Courbet.
Th. Duret. Courbet, 1918.
J. Meier-Graefe. Courbet, 1921.
R. Muther. Courbet, 1908.
L. Bénédict. L'oeuvre de Fantin-Latour, 1906.
G. Geffroy. L'oeuvre de E. Carrière, 1903.

IMPRESIONISMS.

- Th. Duret. Histoire des peintres impressionnistes, 1906.
G. Lecomte. L'Art impressionniste, 1892.
C. Mauclair. L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres, 1904.
Duranty. La nouvelle Peinture, 1876.
E. Zola. Mes Haines, 1879.
K. Huysmans. L'Art moderne, 1883.
K. Huysmans. Certains, 1891.
Th. Duret. Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre, 1902.
A. Proust. Manet, 1913.
P. Colin. Manet, 1932.

- J. Meier-Graefe.* Manet und sein Kreis, 1903.
E. Bazire. Manet, 1884.
J.-E. Blanche. Manet, 1924.
G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre, 1922.
Marthe de Fels. La vie de Claude Monet.
C. Mauclair. Claude Monet, 1924.
Arsène Alexandre. Claude Monet, 1921.
A. Vollard. La vie et l'oeuvre de Pierre-Auguste Renoir, 1919.
G. Rivière. Renoir et ses amis, 1925.
Roger-Marx. Renoir, 1933.
Meier-Graefe. Auguste Renoir, 1911.
M. Florisoone. Renoir, 1938.
P. Lafond. Degas, 1922.
P. Jamot. Degas, 1924.
G. Rivière. Degas.
J. Meier-Graefe. Degas, 1920.
M. Liebermann. Degas, 1899.
C. Mauclair. Degas, 1939.
E. Moreau-Nélaton. Jonkind raconté par lui-même, 1918.
G. Cahen. Eugène Boudin, sa vie et son oeuvre, 1900.
M. Joyant. Henri de Toulouse-Lautrec, 1926.
G. Jedlicka. Henri de Toulouse-Lautrec, 1929.
P. Mac Orlan. Lautrec, 1934.
G. Lecomte. Camille Pissarro, 1922.
G. Lecomte. Guillaumin, 1925.
A. Foureau. Berthe Morisot, 1925.
G. Geffroy. Constantin Guys, l'historien du Second Empire, 1920.

PROM NO IMPRESIONISMA.

- P. Signac.* D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, 1899.
M. Denis. Théories, 1912.
M. Denis. Nouvelles théories.
Gogh V. van. Lettres à Emile Bernard, 1911.
P. Serusier. ABC de la Peinture, 1921.
M. Vachon. Puvis de Chavannes, 1895.
A. Renau. Gustave Moreau, 1900.
A. Mellerio. Odilon Redon, peintre et graveur, 1923.
Odilon Redon. A soi-même (Journal 1867—1915), 1922.
G. Coquiote. Georges Seurat, 1924.
André Lhote. Georges Seurat, 1927.
Ch. Morice. Paul Gauguin, 1919.
M. Guérin. Gauguin, 2 vol.
R. Rey. Gauguin, 1934.
Ch. Kunstler. Gauguin.

- John Rewald. Gauguin, 1938.
Ch. Chassé. Gauguin et le groupe de Pont-Aven, 1921.
Th. Duret. V. van Gogh, 1919.
G. Coquiot. Vincent van Gogh, 1923.
F. Fels. Van Gogh.
L. Piérard. La vie tragique de Vincent van Gogh, 1924.
Ch. Terrasse. Van Gogh.
J. Meier-Graefe. Vincent van Gogh, 2 B., 1912.
I.-B. de la Faille. Van Gogh, 1939.
E. Bernard. Souvenirs sur Cézanne, 1912.
A. Vollard. Paul Cézanne, 1923.
G. Rivière. Le maître Paul Cézanne, 1923.
G. Rivière. Paul Cézanne, 1933.
J. Meier-Graefe. Cézanne und sein Kreis, 1923.
John Rewald. Cézanne, sa vie, son oeuvre, 1939.
Gerstle Mack. La vie de Paul Cézanne, 1938.
P. Cézanne. Correspondance, 1937.
Fr. Novotny. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, 1938.

TAGADĚJĀ GLEZNIECĪBA.

- G. Apollinaire. Les peintres Cubistes, 1913.
Gleizes et Metzinger. Du Cubisme, 1913.
P. E. Küppers. Der Kubismus, 1920.
R. Huyghe. Les Contemporains, 1939.
Ch. Terrasse. La peinture française au XXe siècle, 1939.
R. Escholier. La peinture française au XXe siècle, 1937.
D. Berthond. La peinture française d'aujourd'hui, 1937.
A. Basler et Ch. Kunstler. La peinture indépendante en France, 2 vol., 1929.
H. Serouya. Initiation à la peinture d'aujourd'hui, 1931.
André Lhote. La Peinture, le Coeur et l'Esprit, 1933.
M. Vlaminck. Tournants dangereux.
H. Matisse. Notes d'un peintre („Grande Revue“, 25 Déc., 1908).

K R Ā S A I N I E A T T Ē L I

	Lpp.		Lpp.
Vato. Brokastis	16	Gogens. Sieviete ar augli . .	337
Delakrua. Justinians (mets) .	68	Van Gogs. Provansas ainava .	348
Mile. Pavasaris	158	Sezans. Ainava	359
Kurbe. La mère Grégoire . . .	182	Bonars. Brokastis	388
Mane. Laivinieki Aržantejā . .	224	Matiss. Harmonija dzeltenā . .	403
Mone. Sēna Aržantejā	240	Vlaminks. Mazpilsētas iela . .	406
Renuars. Kaila sieviete	278	Derens. Ainava	409
Dega. Baleta dejotājas	286	Utrillo. „Au point de vue” . .	450

A T T Ē L U S A R A K S T S

	Lpp.		Lpp.
Vato. Ceļojums uz mīlas salu .	10	Žeriko. Jātnieku virsnieks uz zirga	57
Grezs. Sādžas līgava	11	— Kirasieris	59
Buše. Guloša meitene	15	— Meduzas plosts	61
Fragonars. Laimīgs brīdis . . .	17	— Zirga savaldīšana	63
Šardens. Jauneklis ar spēļu kārtīm	19	— Ārprātīgā	65
Pusens. Floras triumfs	23	Delakrua. Dantes laiva	69
Davidss. Horaciju zvērasts . . .	25	— Chiosas grautiņš	71
— Parids un Helena	29	— Barikade	73
— Portrets	32	— Alžiras sievas harema	79
— Tirdziniece	32	— Krustneši iekaro Konstantinopoli	83
— Marata nāve	33	— Medeja	87
— Napoleona kronēšana	37	— Tīģeris pirms uzbrukuma . . .	93
— Rekamje kdzes portrets . . .	39	— Pašportrets	97
Žerars. Rekamje kdze	41	— Sardanapala nāve (mets) . . .	99
— Amors un Psiche	41	Engrs. Pašportrets jaunībā . . .	102
Gro. Pašportrets	43	— Portrets (zīm.)	102
— Ģen. Furnje Salovēzs	43	— Lielā odaliska	103
— Napoleons pie mēra slimniekiem Jafā	45	— Edips un sfinga	105
— Napoleons kaujā pie Elavas .	47	— Peldētāja	109
Pridons. Psiches aizvešana . . .	49	— Avots (La Source)	109
— Taisnība un atriebība vajā noziegumu	51	— Madame Riviēre	111
— Amors un Psiche	52	— Turku pirts	114
— Ķeizariene Žozefīne	52	— Bertens	118
Žeriko. Zirgu skriešanās Ipsomā	55	— Senonas kdze	119
		Buasars de Buandenje. Atgriešanās no Krievijas	121

	Lpp.		Lpp.
<i>Dekans</i> . Gliemežu meklētājs . . .	123	<i>Kurbe</i> . Sieviete ar spoguļi . . .	199
<i>Delarošs</i> . Hercoga Ģīza noslep-		— Pašportrets jaunībā . . .	199
— kavošana	125	— Vilnis	201
<i>Kutirs</i> . Romieši pagrimšanas		<i>Karjers</i> . Māte un bērns . . .	202
— laikā	127	<i>Ž. P. Lorans</i> . Ķeizara Maksimi-	
<i>Mesonje</i> . Kavaleristu scena . . .	128	— liana pēd. brīži	203
<i>Šaserio</i> . Divas māšas	129	— Kaila sieviete ainavā . . .	207
— Tepidarijs	131	<i>E. Mane</i> . Brokastis brīvdabā . .	209
— Esteres tualete	133	— Olimpija	211
<i>Gistavs Moro</i> . Parādība	134	— Klusā daba	212
— Jasons un Medeja	135	— Brokastis darbnīcā	213
<i>Šaserio</i> . Vīnogu novākšana . . .	136	— Nana	215
<i>Ž. Mišels</i> . Monmartra apkārtnē . .	141	— Buloņas plūdmale	217
<i>Konstebls</i> . Rati (Charette) . . .	145	— Restoranā	219
<i>Teodors Ruso</i> . Ainava	147	— Bernas iela	221
— Atmata	149	— Vasarnīca Riejā	222
<i>Dipre</i> . Jūras skats	151	— Koncerts Tiljeri parkā . . .	223
<i>Dobiņi</i> . Koku ainava	153	— Zvejnieki	224
<i>Diazs</i> . Meža nomale	155	<i>Terners</i> . Jūras skats	231
<i>Truajons</i> . Vērši uz darbu	156	<i>Lorens</i> . Ainava (zīm.)	233
<i>Mile</i> . Vārpu lasītājas	157	<i>Giss</i> . Sieviete krinolinā	235
— Sijātājs	161	<i>Budens</i> . Plūdmales skats . . .	238
— Gane (zīm.)	161	<i>Mone</i> . Ainava	239
— Normandijas baznīca	163	— Upes skats	241
<i>Koro</i> . Mantas tilts	165	— Lauku skats	245
— Tualete	167	— Temzas skats	249
— Atmiņas no Mortefontenas . .	169	— Viļņaina jūra	256
— Due pilsētas zvanu tornis . .	171	— Peldvieta	257
— Sieviete zilā tērpā	172	<i>Pisaro</i> . Parīzes Operas prospekts	260
— Mandolinas spēlētāja	172	— Siena grābējas	261
— Ainava ar peldētājiem	173	— Ziemas skats	263
— Nogāzes ceļš	174	<i>Sislejs</i> . Ainava	267
<i>Domje</i> . Krispens un Skapens . . .	177	— Plūdu skats	269
— Teatrī	179	<i>O. Renuars</i> . Le moulin de la	
— Vagonā	180	— Galette	271
— Preses brīvība. (Lit.)	181	— Māte ar bērnu	273
— Revolūcijas aina	183	— Laivinieku brokastis	275
— Grebumu cienītāji	183	— Ložā	277
<i>Kurbe</i> . Akmeņu skaldītāji	185	— Peldētāja	277
— Apbedīšana Ornanā	187	— Pēcpusdiena Vagremonā . . .	279
— Peldētāja	189	— Ievainotā peldētāja	280
— Sieviete šūpuļtīklā	191	— Pie spoguļa	281
— Darbnīca	193	— Peldētājas	282
— Jaunkundzes Sēnas krastā . .	195	— Ainava	283
— Guloša sieviete	197	<i>Dega</i> . Hipodroma skats	285

	Lpp.		Lpp.
<i>Dega</i> . Baleta dejotājas	287	<i>Sezans</i> . Kāršu spēlētāji	373
— Sieviete mazgājas	289	— Sievas portrets	377
— Gludinātājas	291	— Pašportrets	377
— Baletdejotāja	293	— Peldētājas	379
<i>Tuluz-Lotreks</i> . Pie draudzenes	295	— Sieviete ar kafijas trauku	381
— Portrets	297	— Klusā daba	381
<i>Dega</i> . Restoranā	297	— Sezans savā darbnīcā. Pēd. mūža gadu fotografija	382
<i>Tuluz-Lotreks</i> . Portrets	299	<i>P. Bonars</i> . Pie tualetes	389
— Cirka artiste	299	<i>Vijars</i> . Portrets	389
— Tualetes	301	<i>Rusels</i> . Satiri	391
<i>Gijomens</i> . Ainava	302	<i>Bonars</i> . Brokastis brīvdabā	392
<i>Forens</i> . Liksanbura parkā	303	<i>Vijars</i> . Iekšelpa	392
<i>Berta Moriso</i> . Portreti	304	<i>L. Simons</i> . Procesija	393
<i>Keset</i> . Pēc peldes	305	<i>Kote</i> . Jūrnieku atvadīšanās mie- lasts	393
— Ložā	305	<i>Matiss</i> . Dzīves prieks	395
<i>Bastjen-Lepažs</i> . Siena laiks	306	<i>Ruso</i> . Ainava	397
<i>Benars</i> . Sieviete pie kamina	307	<i>Matiss</i> . Klusā daba ar sievietēm	399
<i>Montičelli</i> . Parka skats	309	— Trīs sievietes	401
<i>Fanten-Laturs</i> . Fantazija	311	<i>Vlaminks</i> . Klusā daba	405
<i>Bazils</i> . Portrets	312	— Mazpilsētas iela ziemā	407
<i>Sera</i> . Grande Jatte	319	<i>Derens</i> . Klusā daba	409
<i>Siņaks</i> . Ostas skats	320	— Portrets	410
<i>Sera</i> . Peldētāji	321	— Meitenes galva	410
<i>Pivi de Šavans</i> . Peldētājas	325	— Ainava	411
— Rudens	326	<i>Marke</i> . Ostas ainava	412
<i>M. Deni</i> . Veneras tiesa	327	<i>O. Friezs</i> . Ostas ainava	413
<i>O. Redons</i> . Sarkanās puķes	329	<i>Van Dongens</i> . Portrets	414
— Buda	331	— Portrets	414
<i>P. Gogens</i> . Tahitiete	333	<i>A. Difi</i> . Plūdmale	415
— Tahitietes	333	<i>M. Loransena</i> . Meitene	416
— Bretāņas ainava	335	<i>Glezs</i> . Abstrakcija	417
— Tahitiete	339	<i>Pikaso</i> . Klusā daba	418
— Portrets	339	<i>Braks</i> . Klusā daba	418
<i>Van Gogs</i> . Atpūta	343	<i>Pikaso</i> . Muzikanti	419
— Lauku mājokļi	345	<i>Braks</i> . Klusā daba	421
— Provansas ainava	347	<i>De la Frene</i> . Gaisa iekarošana	422
— Kafejnīca	349	<i>Lots</i> . Kompozīcija	423
— Pašportrets ar pārsietu ausi	353	<i>De la Frene</i> . Klusā daba	424
<i>Sezans</i> . Līķa sekcija	355	<i>Delone</i> . Eifeļa tornis	425
— Kompozīcija	357	<i>Leže</i> . Kāršu spēlētāji	426
— Ainava	361	<i>Pikaso</i> . Gernikas izpostīšana	427
— Pašportrets	363	<i>F. Leže</i> . Stacija	429
— Pīpotājs	363	<i>Žoržs Brake</i> . Klints jūrmalā	431
— Peldētājas	365		
— Klusā daba	369		

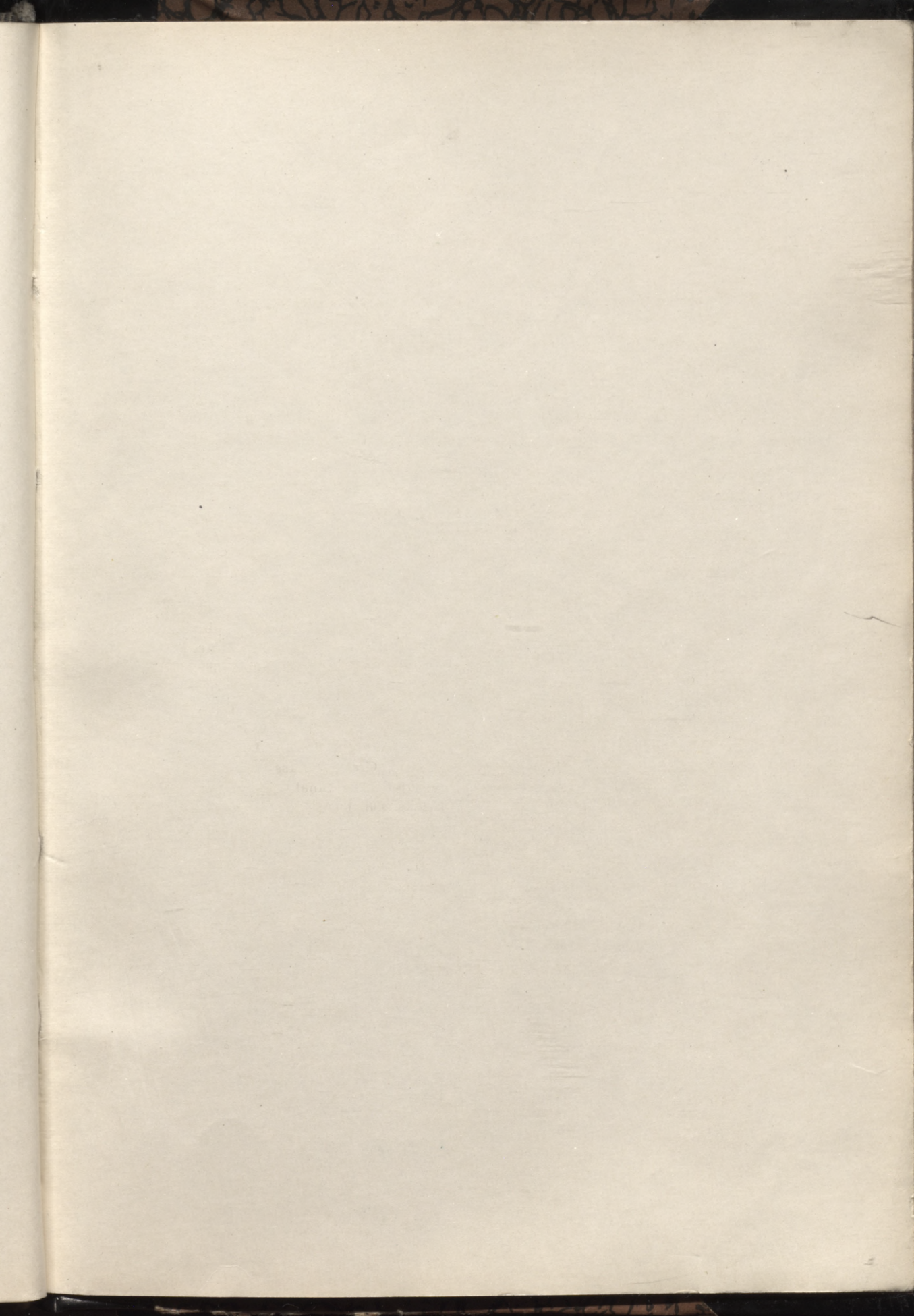
	Lpp.		Lpp.
<i>Ruo. Klauns</i>	432	<i>Diŕrens. Kompozīcija</i>	444
— <i>Kristus pie rūpnīcām</i>	432	<i>Varokje. Ainava</i>	445
— <i>Notiesātais</i>	433	<i>Ervje. Sieviete</i>	447
<i>Gromers. Negaiss</i>	434	<i>S. Valadona. Plikņa kompozīcija</i>	449
<i>Valotons. Kaila sieviete</i>	435	<i>Utrillo. Monmartra skats</i>	450
<i>Ponsle. Kāršu licēja</i>	436	— <i>Mazpilsēta</i>	451
<i>Lots. Kaila sieviete</i>	437	<i>Modiljani. Kaila sieviete</i>	453
<i>Segonzaks. Dzērāji</i>	439	<i>Pasens. Guloša meitene</i>	454
— <i>Klusā daba</i>	440	<i>Patelje. Zemnieku atpūta</i>	455
— <i>Ainava</i>	441	<i>Šapelens-Midi. Vīns</i>	456
— <i>Ainava</i>	442	<i>Suverbi. Zeme</i>	457
<i>Lik-Albers Moro. Kara aina</i>	443		

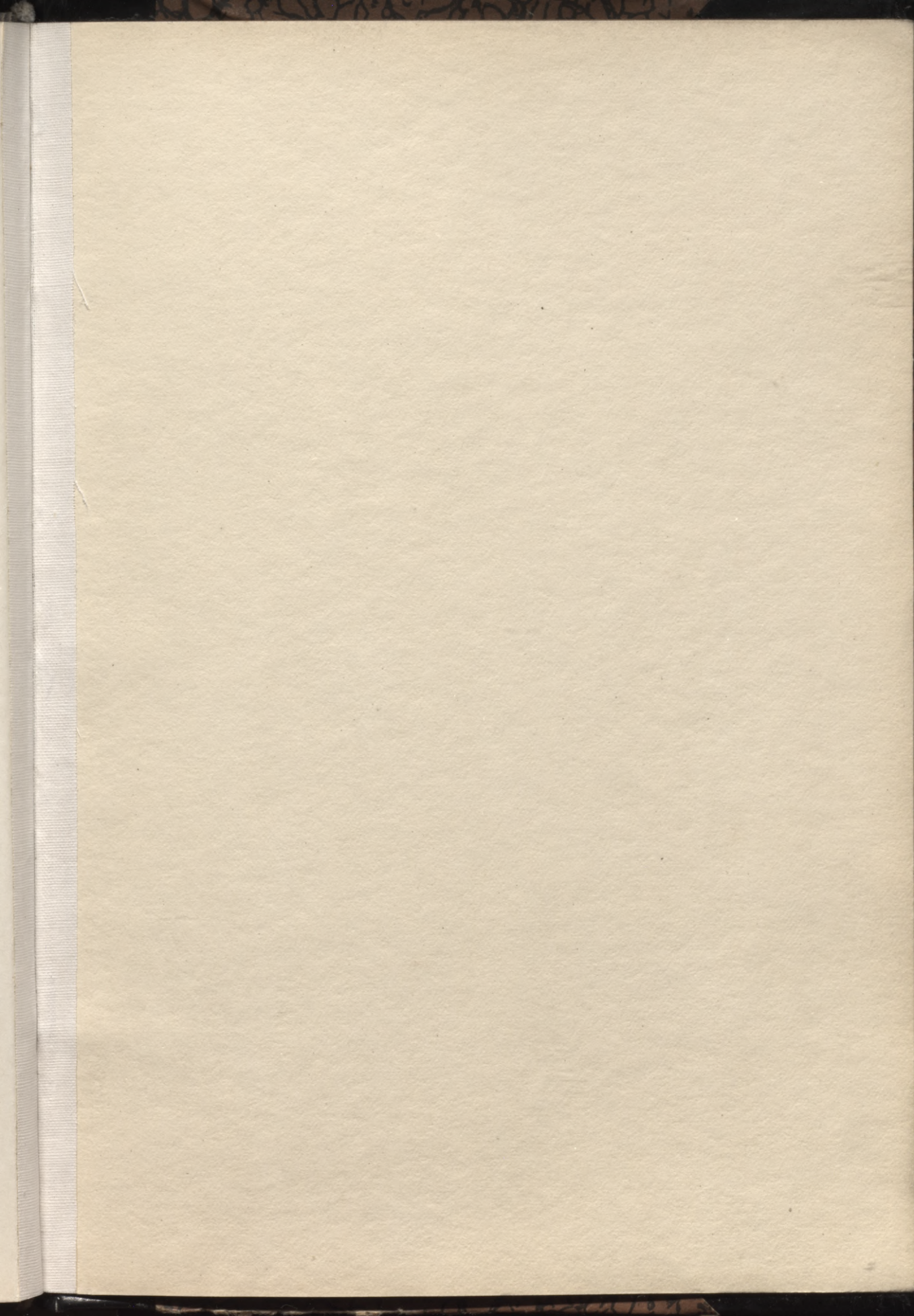
S A T U R S

	Lpp.
Priekšvārdi	5
Ievadam	9
I. Klasicismisms un rokoko	13
<i>Lui Davids</i> 13—14, 22, 24—42. <i>Vato</i> 16—18, 233. <i>Lankre</i> , <i>Pate</i> 18. <i>Fragonars</i> 18—20, 140. <i>Sardens</i> 20—21, 234. <i>Grezs</i> 21—22. <i>Pusens</i> , <i>Lebreus</i> 22. <i>Žirode</i> 42. <i>Gerens</i> 42—43. <i>Žerars</i> 43—44. <i>Gro</i> 44—50. <i>Pridons</i> 50—52.	
II. Klasicismisma pagrimšana un pagrieziens uz realismu	53
<i>Grane</i> , <i>Verne</i> , <i>Buaji</i> , <i>Izabejs</i> , <i>Drollings</i> 54. <i>Žeriko</i> 56—66.	
III. Romantisms un Ežens Delakrua	67
<i>Delakrua</i> 75—100, 234.	
IV. Reformētais klasicisms un Dominiks Engrs	101
<i>Engrs</i> 101—116.	
V. Delakrua un Engra grupas. Eklektiķi	117
<i>Dekans</i> 117, <i>Bulanže</i> , <i>Žigu</i> , <i>Ginje</i> , <i>Buasars de Buadenje</i> , <i>Lami</i> 118. <i>Izabejs</i> , <i>Tasars</i> , <i>Deveria</i> 119. <i>Ašils Deveria</i> , <i>Sigalons</i> , <i>Fromantens</i> , <i>Gijome</i> , <i>Deodenks</i> 120. <i>Ilustratori Alfreds un Toni Žoano (Johannot)</i> 120. <i>Dore</i> , <i>Granvils</i> 121—122. <i>Ipolits Flandrens</i> 123. <i>Divals</i> , <i>Lēmans</i> , <i>Mote</i> , <i>Šefers</i> , <i>Glers</i> 124. <i>Delarošs</i> 124—125. <i>Kutirs</i> 125—128. <i>Žeroms</i> , <i>Bodri</i> , <i>Kabanela</i> , <i>Bugero</i> 126. <i>Mesonje</i> 127. <i>Verne</i> , <i>Pils</i> , <i>Neviļs</i> , <i>De-</i> <i>taijs</i> , <i>Ivons</i> , <i>Prote</i> , <i>Regame</i> 130. <i>Šaserio</i> 131—136. <i>Gistavs Moro</i> 136.	
VI. Ainavu glezniecība un Barbizonas skola	137
<i>Pusens</i> , <i>Lorens</i> , <i>V. Bertens</i> , <i>Bido</i> , <i>Ed. Bertens</i> , <i>Remons</i> , <i>Mišalons</i> 139. <i>Robers</i> , <i>Moro sen.</i> , <i>Udri</i> , <i>Demarns</i> , <i>Fragonars</i> , <i>Debikurs</i> , <i>Vatle</i> , <i>Flers</i> 140. <i>Ž. Mišels</i> , <i>Briande</i> 141. <i>Pols Hie</i> 142. <i>Reisdāls</i> , <i>Van Goiens</i> , <i>Hobema</i> , <i>Vilsons</i> , <i>Gensboro</i> , <i>Konstebls</i> 143, 231. <i>T. Ruso</i> 146—150. <i>Dipre</i> 150—152. <i>Dobiņi</i> 152—154. <i>Diazs</i> 154—155. <i>Bari</i> 155—156. <i>Truajons</i> , <i>Brakasa</i> , <i>Roza Boner</i> , <i>Žaks</i> 156—157. <i>Mile</i> 158—164. <i>Koro</i> 164—174. <i>L. Lepins</i> 174.	
VII. Realisms un Gistavs Kurbe	175
<i>Domje</i> 177—182. <i>Monje</i> , <i>Gavarni</i> 182. <i>Kurbe</i> 182—200. <i>Legro</i> , <i>Ribo</i> , <i>Fanten-Laturs</i> , <i>Karjers</i> , <i>Vistlers</i> 200. <i>Bonvens</i> , <i>Volons</i> , <i>K. Dirans</i> , <i>Rikars</i> 201. <i>Ž. P. Lorans</i> 202—203. <i>Repo</i> , <i>Kormons</i> , <i>Delone</i> , <i>B. Kon-</i> <i>stans</i> , <i>Ruabe</i> , <i>Bona</i> , <i>Rošgross</i> 203. <i>Lermits</i> , <i>Bastjen-Lepažs</i> , <i>Eners</i> , <i>Lefebirs</i> , <i>Daņan-Buvere</i> , <i>Bonome</i> , <i>Kals</i> 204.	

VIII. Eduards Mane un jaunā glezniecība	Lpp. 204
<i>Mane</i> 206—224.	
IX. Klods Mone un impresionisms	225
Reisdāls, Hobema, Van Goiens, Hals, Poters, Vermērs, Rembrants, Konstebls 231. Boningtens, Goja, Terners, Zims 232. Vato, Kl. Lorens 233. Šardens 234. Delakrua, Montiĉelli, Jongkinds 234, 240. Budens, Dobini 234. K. Giss 234—235. Velaskezs, Hokusai, Hirošige 236. Kl. Mone 237—258.	
X. Pārējie impresionisti	259
<i>Pisaro</i> 259—265. <i>Sislejs</i> 265—270. <i>Renuars</i> 270—283. <i>Dega</i> 283—292. <i>Tuluz-Lotreks</i> 292—298. Bazils, Kajbots 299. Gijomens, Rafaelli, Forens 300—304. Berta Moriso 303. Eva Gonzales, Meri Keset 304—305. Bastjen-Lepažs, A. Rolls 305. Benars 307.	
XI. Novēršanās no impresionisma	313
<i>Sera</i> 318. <i>Siņaks</i> 318—319, 434. Kross, Liss, Van Riselbergs 321. A. Martens 322. Pivi de Savans 323—327. M. Deni 327—330. O. Redons 330—332. <i>Gogens</i> 332—340. <i>Van Gogs</i> 340—354. <i>Sezans</i> 354—382.	
XII. Pār XX g. s. sliekni	383
Bonars 388—389. Vijars 389—390. Rusels 390. Lebasks, Valta Ž. d'Espana, Andre, Ž. Flandrens, Gerens, Laprads 390—391. Kote, Lisjens Simons, Doše, Prine, Rene Menars 394—395. A. Ruso 397. A. <i>Matiss</i> 399—403. M. <i>Vlaminks</i> 404—408. A. <i>Derens</i> 408—409. Marke 409—410. Mangens 411. Kamuans, R. Difi, Maserels, M. Lorransena 413. <i>Braks</i> , <i>Pikaso</i> 423—424, 426, 429, 455. Ch. Gri 424, 455. A. Glezs 424. F. Leže 424, 429. R. de la Frene 426. A. Lots 426, 438, Ž. Ruo 432—433. Gromers, Lefokonje, Gregs, Alikss 433. Deni 434. Devaljers 435. F. Valotons, Lapateljers 435. Siņaks 436. Ozanfans, Žanre 437. Delone, D. de Segonzaks 438. L.-A. Moro 439—441. Bušengo, Bušs 439. Š. Difrens 439, 443—445. A. Varokje 439, 445. Maršans, Mensje, Šabo, Žirje, Lombars 446. Šarlemans. A. Fua 447. Žakelina Marvala, Zizanna Valadona, Luize Ervje 448. <i>Utrillo</i> 448—450. A. Favori 451—452. P. Žuvs 452. Modiljani 458—453. Sagals, Kislings 453. Pasens 453—454. Fužita 454, Maria Blanšara, Osterlinds 455. Lirsa, A. Masons, Tangi, Kiriko, Kampilji, Toci, Miro, Dali, M. Ernsts, P. Kle 456. Briansons, Udo, Suverbi, Ponsle, Plansons, Šapelens-Midi 457.	
Literatura	459
Krāsainie attēli	465
Attēlu saraksts	465

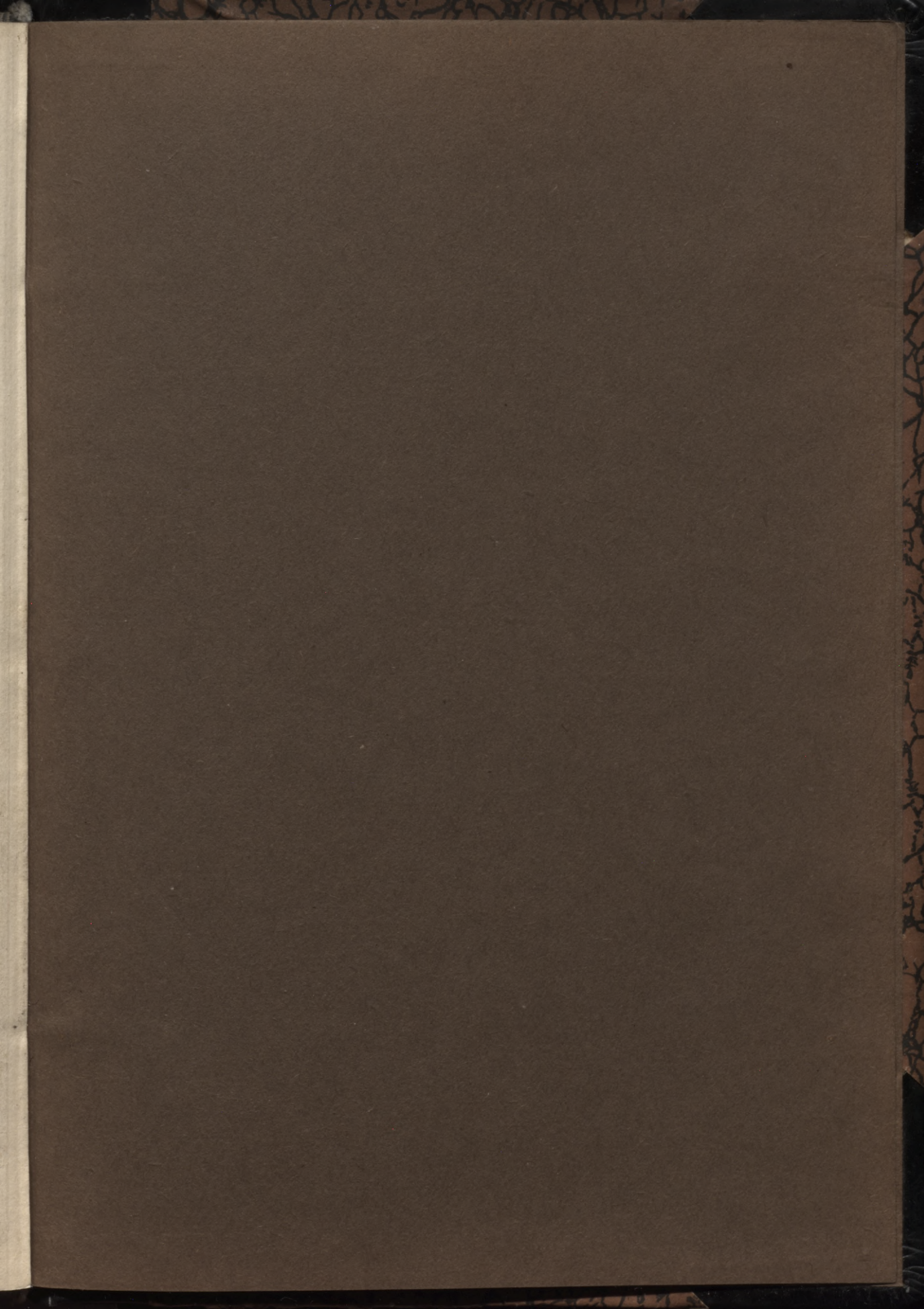


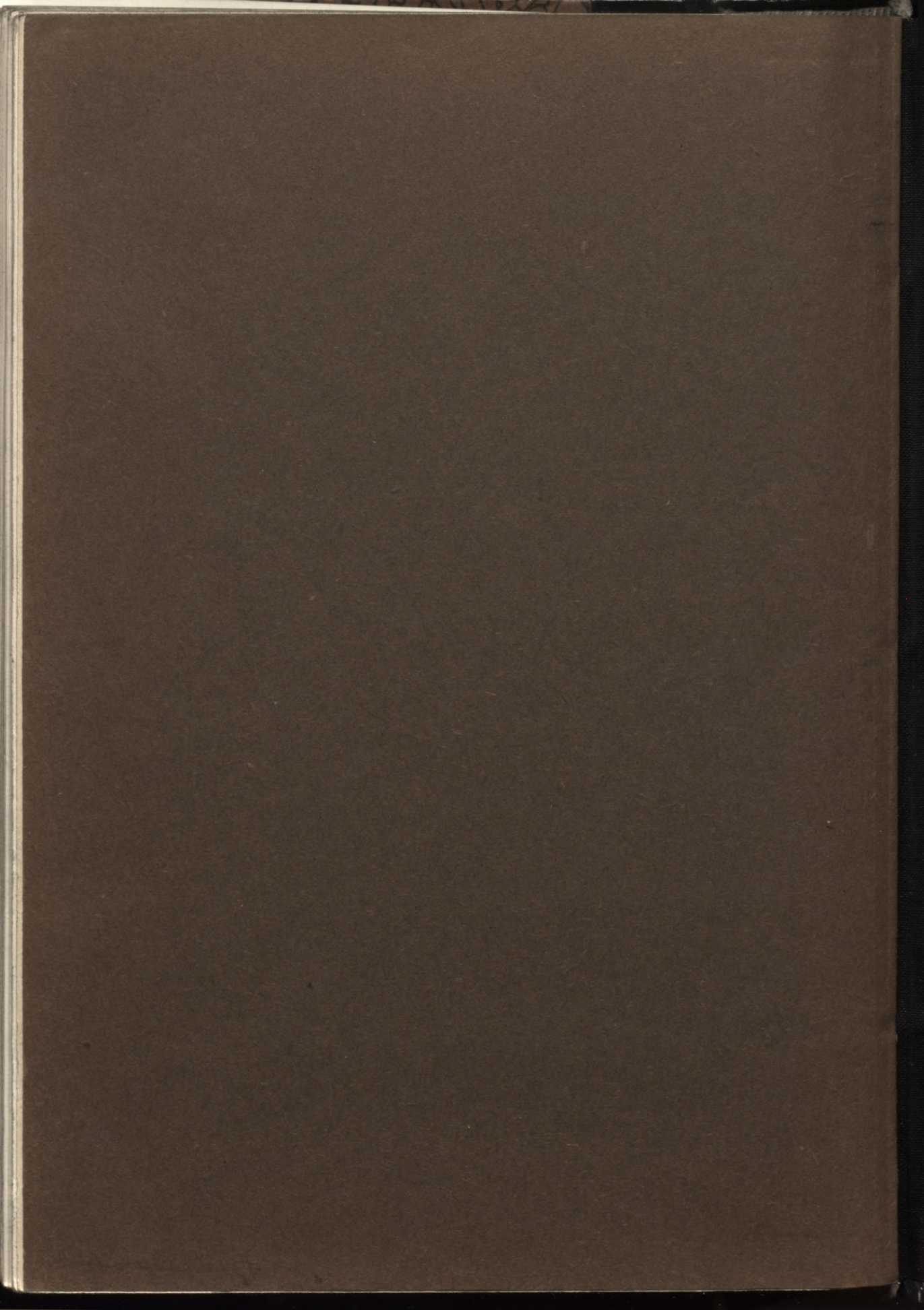




24. JAN. 1941

LB 4183





11.32

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0307085615