

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

PROFĀNĀ SKŪPSTA KONCEPTA ATTĒLOJUMS RIETUMEIROPAS
STĀJGLEZNICĪBĀ
DIŽRENEŠANSE, MANIERISMS ITĀLIJĀ UN PRERAFaelĪTISMS ANGLIJĀ

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Kultūras teorijas un vadībzinības apakšprogrammas
4. kursa studente Anda Mārtiņšone
(ID Nr. 20100109)

Darba vadītāja:

lekt., Mg. art. Zane Grigoroviča

Rīga

2014

SATURS

IEVADS	3
1. PROFĀNĀ SKŪPSTA KONCEPTA VIZUALIZĀCIJA STĀJGLEZNIECĪBĀ	8
1.1. Dubultās analīzes modelis.....	8
1.2. Profānā skūpstā koncepta attēlojuma iezīmes dižrenesanses un manierisma pārstāvju darbos Itālijā	13
1.3. Profānā skūpstā koncepta attēlojuma iezīmes preraphaelītu daiļradē Anglijā	22
2. KONCEPTS “DVĒSELE SKŪPSTĀ” RAKSTĪTAJOS AVOTOS.....	39
2.1. Koncepta attīstība 16. gadsimta itāļu neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā	40
2.1.1. Marsīlio Fičīno: vērojuma nozīme un pieskāriena noliegums	40
2.1.2. Piko della Mirandola: skūpstā kā instruments savienībai ar dievību.....	45
2.1.3. Baltasars Kastiljone: skūpstā leģitimizācija starp cilvēciskām būtībām	48
2.2. Daudzveidīgās koncepta modifikācijas viduslaiku mīlas literatūrā un grēcīguma anatomija 19. gadsimta angļu mākslas kritikā	51
3. KONCEPTA “DVĒSELE SKŪPSTĀ” ATSPUGUĻOJUMS PROFĀNĀ SKŪPSTA KONCEPTA VIZUALIZĀCIJĀ STĀJGLEZNIECĪBĀ	63
3.1. Koncepta “dvēsele skūpstā” formālais raksturs profānā skūpstā idejas attēlojumā dižrenesanses un manierisma pārstāvju daiļradē Itālijā	63
3.2. Profānā skūpstā idejas attēlojuma uztveres pārdefinēšana preraphaelītu mākslas darbos caur koncepta “dvēsele skūpstā” transformāciju.....	69
NOBEIGUMS	76
TĒZES	79
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	81
SUMMARY	87

IEVADS

Kopš civilizācijas aizsākumiem kailums ir bijis organiska tēlotājas mākslas izpausmes sastāvdaļa – vai tā būtu tēlniecība, lietišķā māksla, glezniecība, grafika vai arhitektūra. Cilvēka auguma apzināšanu un attēlošanu mākslas darbos var uzskatīt par tik pat dabisku un neapzinātu darbību kā elpošana vai staigāšana, ar piezīmi, ka dažādos Rietumeiropas mākslas vēstures periodos kailuma attēlošana bijusi tikai vairāk vai mazāk pieņemama konkrētā laika sabiedrības radītajos kanonos. Taču kopumā kailuma klātesamību Rietumeiropas mākslā var uzskatīt par bieži sastopamu parādību – ne velti stājglezniecībā ir izveidojies atsevišķs tam veltīts žanrs.

Savukārt, ja pievēršas tādām cilvēka attiecību izpausmes elementam kā skūpstam¹, tad nākas secināt, ka līdz 19. gadsimta 2. pusei tā klātesamība tieši stājglezniecībā ir bijusi daudz retāka parādība nekā kailums (skūpsta attēlojums biežāk sastopams grāmatu mākslā, grafikā un keramikā). Skūpstam cilvēce ir piešķirusi garīguma dimensiju, tā simboliskā nozīme dažādās kultūrās, reliģijās un laika periodos ir bijusi atšķirīga. Arī mākslas vēsturē skūpsta simbolikai ir pievērsta uzmanība, taču biežāk sastopami pētījumi², kas piemērus meklē mākslā kā vienotā kopumā, neatdalot, piemēram, lietišķo no vizuālās mākslas. Svarīgi norādīt, ka skūpstšajos pētījumos tiek skatīts tikai kā kādas plašākas izpausmes sastāvdaļa, un uzmanība principiāli tiek piešķirta skūpsta simbolikai³ nevis tam, kā skūpstš tiek attēlots gleznā un, attiecīgi, cik lielu nozīmi / lomū skūpsta konceptam gleznā piešķir mākslinieki.

Šī iemesla dēļ par izpētes priekšmetu sākotnēji tika izvēlēts gan sakrālā skūpsta⁴ koncepta attēlojums, gan profānā skūpsta⁵ koncepta attēlojums stājglezniecībā. Taču uzsākot gleznu atlasī tika konstatēts, ka atrast piemērus sakrālā skūpsta koncepta attēlojumam stājglezniecībā ir grūtāk nekā sākotnēji domāts, tādēļ tika pieņemts lēmums par galīgo darba pētījuma priekšmetu izvēlēties profānā skūpsta koncepta attēlojumu Rietumeiropas stājglezniecībā. Neskatoties uz to, skaidrības labad, nepieciešams norādīt, ka šī darba ietvaros sakrālā un profānā skūpsta koncepti tiks šķirti kristietības tradīcijas ietvaros – respektīvi, arī tās gleznas, kurās attēlotas antīkās dievības tiks klasificētas zem profānā skūpsta koncepta.

¹ Darbība, kuras laikā viena cilvēka lūpas saskaras ar otra cilvēka lūpām vai kādu citu ķermeņa daļu.

² Piemēram: Bayer, Andrea (Editor). *Art and Love in Renaissance Italy*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. Pieejams: http://books.google.com/books?id=X3eGY5W1WkC&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true [skatīts 2013, 21.dec.].

³ Piemēram, Jūdas skūpsta attēlojums stājglezniecībā simbolizē nodevību.

⁴ Svētais skūpstš stājglezniecībā – mīlestības, pieķeršanās, uzticības, cieņas, bijības un citu emocionālo izpausmju objekts, neatkarīgi no tā, kas tiek skūpstīts, ir dievs. Nepauž miesisku iekāri.

⁵ Laicīgais skūpstš stājglezniecībā – mīlestības, pieķeršanās, uzticības, cieņas, bijības un citu emocionālo izpausmju objekts, neatkarīgi no tā, kas tiek skūpstīts, ir cilvēks / antīkā dievība / mitoloģisks tēls / dzīvnieks / priekšmets. Var paust miesisku iekāri.

Par galvenajiem resursiem gleznu meklēšanai kalpoja lielākās mākslas darbu datubāzes un mākslas vēstures grāmatas. Gleznu atlasei tika izvirzīti sekojoši kritēriji:

Pirmkārt, par ģeogrāfisko teritoriju, kuras ietvaros tika meklēti vizuālie piemēri, tika izvēlēta Rietumeiropa – augstskolas studiju procesā par šo teritoriju iegūtas fundamentālākas zināšanas nekā par Austrumu mākslu, kuras pamatā ir pilnīgi cita vēsturiskā, filozofiskā un literatūras bāze, kuras apgūšanai būtu nepieciešams vērā ņemams laika posms, kas neļautu realizēt pētījumu noteiktajos termiņos. Papildus grūtības varētu izraisīt materiālu pieejamība un valodu zināšanas. Vērā tika ņemts arī fakts, ka salīdzinot ar citām pasaules daļām (Āzija, Ziemeļamerika, Dienvidamerika, Āfrika, Okeānija) Rietumeiropas mākslas vēsturē stājglezniecība kā atsevišķa mākslas parādība aptver visilgāko laika posmu, kas ļauj izpētīt profānā skūpstā koncepta attēlojumu pēc iespējas dažādos periodos.

Otrkārt, par atlases kritēriju kalpoja izvēlētais laika rāmis – stājglezniecības darbu piemēri tika meklēti laikposmā no 13. gadsimta sākuma līdz 19. gadsimta beigām. Šāds laikposms izvēlēts pamatojoties uz to, ka ar 13. gadsimtu var sākt runāt par dalījumu reliģiskajā un laicīgajā stājglezniecībā, savukārt, laikposma beigu robežu noteica daudzveidīgā filozofiskā bāze, kas Rietumeiropā izveidojās 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā un ietekmēja visdažādākās sabiedrības izpausmes formas un uztveri – vienlaicīgi pastāvēja daudzi, dažādi strāvājumi, kas veicināja jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumus, kuri kļuva par pamatu straujai atšķirīgu virzienu izveidei, kurus nav iespējams aplūkot viena stila robežās. Izteiksmes forma nereti kļuva par dominējošo gleznā, un tam, ko tēlot vairs netika pievērsta pastiprināta uzmanība – attēlojamais objekts zaudēja savu nozīmību. Paralēli strauji mainījās Rietumeiropas sabiedrības attieksme pret dažādiem cilvēka dzīves aspektiem – tai skaitā arī pret attiecībām starp vīrieti un sievieti. Tieši šīs uztveres maiņas dēļ 20. gadsimtā skūpstā pamazām sāka zaudēt tam piešķirto garīguma dimensiju un kļuva par bieži sastopamu objektu Rietumeiropas stājglezniecībā, kuram nav uzlikti nekādi *tabu*.

Treškārt, par atlases kritēriju kalpoja mākslas darba radītāja nacionālā piederība. Šāda pieeja ļauj ieraudzīt, vai profānā skūpstā koncepta attēlošana raksturīga kādai noteiktai nacionalitātei.

Ceturtkārt, par atlases kritēriju kalpoja mākslas darba radītāja piederība noteiktam stilam vai periodam mākslas vēsturē, tādējādi ļaujot saskatīt konkrētus posmus noteiktu tautu mākslā, kuriem raksturīga šī koncepta attēlošana.

Piektkārt, tā kā profānais skūpstā var tikt attēlots arī reliģiska sižeta gleznās, tika nolemts no atlases izlēgt tos stājglezniecības piemērus, kuru sižeti sakņojas Bībelē vai

kristiešu leģendās (piemēram, *Zelta leģendā*⁶), pretējā gadījumā nāktos izmantot tik daudz materiālu un pieskarties tik lielam aspektu skaitam, ka šāda apjoma darbā tos nebūtu iespējams pilnvērtīgi izanalizēt.

Gleznu atlasēs gaitā izkristalizējās divas valstis – katrai no tām raksturīgs savs posms mākslas vēsturē, kurā dominē profānā skūpsta koncepta attēlošana stājglezniecībā. Tās ir Itālija dižrenesances un manierisma laikā (darba gaitā tiks skatīts kā vienots kopums) un prerafaēlītisms Anglijā. Ja sākotnēji šķita, ka būs iespējams minētos posmus savā starpā salīdzināt, tad pētījuma gaitā tapa skaidrs, ka to pamatā ir krasi disonējošas koncepcijas, ko nepieciešams skatīt kā šķirtas, pastāvīgas parādības – abiem posmiem raksturīga līdzīga izteiksmes forma, taču tajā ietvertais saturs atšķiras. Ja dižrenesancei un manierismam raksturīga viduslaiku tradīciju ārdoša pieeja, tad prerafaēlīstismam tieši pretēji – viduslaiku tradīciju atdzīvinoša pieeja.

Kā jau minēts, atšķirībā no citiem pētījumiem, šī darba ietvaros uzsvars tiks likts uz to, kā šajos periodos profānā skūpsta koncepts tika attēlots stājglezniecībā un cik lielu nozīmi / lomu gleznā tam piešķīra mākslinieki. Uz jautājumu *kā* atbildes palīdzēs sniegt atlasīto gleznu satura analīze⁷, bet tas, cik lielu nozīmi / lomu skūpstam gleznā piešķīra mākslinieki tiks skatīts caur tādu rakstīto avotu prizmu, kuros klātesošs ir koncepts “dvēsele skūpstā”⁸ (*soul-in-the-kiss*).

Dižrenesances un manierisma laikā pastāvošajos galmos tika veicināta filozofisku apcerējumu, dzejas un mākslas darbu radīšana, kam par galveno paraugu kalpoja agrāko laiku filozofija – šo iemeslu dēļ par pamatu dižrenesances un manierisma teorētiskajai daļai izvēlēti Marsīlio Ficīno (*Marsilius Ficinus*), Piko della Mirandolas (*Giovanni Pico della Mirandola*) un Baltasara Kastiljones (*Baldassare Castiglione*) darbi, kurus vieno neoplatonisma filozofijas ietekme. Savukārt, romantisma laikā, kad pastāvēja prerafaēlītu brālība, filozofijas dominējošo lomu (salīdzinājumā ar dižrenesansi un manierismu) Rietumeiropas mākslas aprindās nomainīja dzeja, literatūra un mākslas kritika. Par nozīmīgiem prerafaēlītu iedvesmas avotiem kļuva viduslaiku mīlas leģendas un lirika, kā arī Džona Raskina (*John Ruskin*) darbi, kuri sniedza teorētiskus norādījumus atbilstoši tā laika mākslas kritikai.

⁶ Latīņu val. *Legenda aurea* vai *Legenda sanctorum*, kas stāsta par svēto dzīvēm. Sastādīta ap 1260. gadu.

⁷ Profānā skūpsta koncepta attēlojums tiks sadalīts 10 sastāvdaļās, kuru analīze palīdzēs saprast kā profānā skūpsta koncepts tiek attēlots stājglezniecībā.

⁸ Prof. Nikolasa Perellas formulēts koncepta nosaukums, kura pamatā ir teorija, kas vēsta, ka skūpsta izcelsme saistāma ar maģisko ideju par garu vai dvēseļu spēku iedvešanu (otrā būtnē), to savstarpēju apmaiņu vai apvienošanu ar elpas (un reizēm ar siekalu) palīdzību. Šis koncepts var tikt skatīts kā profānā, tā sakrālā kontekstā, turklāt sakrālajam kontekstam nav viennozīmīgi jābūt kritīgajā tradīcijā sakņotam.

Papildus abos izvēlētajos periodos tiks izmantots Nikolasa Perellas⁹ (*Nicolas J. Perella*) darbs ar nosaukumu *Sakrālais un profānais skūpstis: Skūpstas simbolikas un saistīto reliģiski erotisko tēmu interpretatīva vēsture*¹⁰, kurā autors izseko koncepta “dvēsele skūpstā” izmantošanai Rietumu literatūrā. Šis darbs sniedza vadlīnijas, kuriem autoriem un rakstītājiem avotiem pievērsties katrā no izvēlētajiem periodiem.

Visus tulkojumus no angļu valodas uz latviešu valodu šī pētījuma ietvaros veica darba autore (turpmāk tekstā – Tulkojums A. M.).

Pamatojoties uz visu iepriekšminēto, tiek izvirzīts šāds pētnieciskais jautājums: Cik lielu nozīmi / lomu profānā skūpstas konceptam piešķīra dižrenesances, manierisma un preraphaelītisma mākslinieki un kā tas vizualizēts stājglezniecībā?

Sekojošajam pētnieciskajam jautājumam, tiek izvirzītā šāda hipotēze: Dižrenesances un manierisma stājglezniecībā profānā skūpstas koncepta attēlojums ir tikai blakuselements, nianse, kam nav nozīmīgas lomas gleznu sižeta saturā, savukārt, preraphaelīsmā tas ir centrālais, vienojošais elements, kuram gleznā piešķirta galvenā uzmanība.

Lai atbildētu uz pētniecisko jautājumu, nepieciešams veikt sekojošus uzdevumus:

1. Izvirzīt kritērijus stājglezniecības piemēru atlasei.
2. Atlasīt stājglezniecības piemērus atbilstoši izvirzītajiem kritērijiem.
3. Nodalīt tās pētāmā priekšmeta sastāvdaļas, atbilstoši kurām tiks veikta gleznu satura analīze.
4. Veikt gleznu satura analīzi atbilstoši izvirzītajām pētāmā priekšmeta sastāvdaļām.
5. Izpētīt, kuros rakstītajos avotos ir klātesošs koncepts “dvēsele skūpstā”.
6. Saskatīt sakarības starp izvēlēto rakstīto avotu bāzi un stājglezniecības piemēriem.
7. Veikt secinājumus.

Galvenās pētnieciskajā procesā izmantotās metodes ir kontentanalīze, literatūras analīze un salīdzinošā analīze.

Bakalaura darbs sastāv no trīs nodaļām ar apakšnodaļām. Svarīgi norādīt, ka bakalaura darba struktūra veidota balstoties uz mākslas darbu hronoloģisku secību (t. i. sākot ar dižrenesansi un manierismu un beidzot ar preraphaelīsmu) nevis balstoties uz rakstīto avotu hronoloģisku secību.

Pirmajā nodaļā tiks aprakstīts autores izstrādāts *dubultās analīzes modelis*¹¹, pēc kura parauga veidots šis pētījums, kā arī apskatīti un pēc noteiktiem parametriem analizēti atlasītie stājglezniecības darbu piemēri, veidojot kopsavilkumus par katru no izvēlētajiem periodiem,

⁹ Nikolass Perella – itāļu valodas un kultūras profesors Kalifornijas Universitātē, Bērklījā, ASV.

¹⁰ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970.

¹¹ Darba autores formulēts nosaukums.

kuri būs nepieciešami pilnīgākai mākslas darbu analīzei trešajā nodaļā. Otrā nodaļa veltīta rakstīto avotu bāzei, kurā klātesošs ir koncepts „dvēsele skūpstā” un tā modifikācijas, savukārt pēdējā nodaļa veltīta tam, kā šis koncepts un tā modifikācijas atspoguļojas profānā skūpsta koncepta attēlojumā dižrenesansē, manierismā un prerafaelīsmā.

Šāds nodaļu skaits un izkārtojums nepieciešams, lai konstruktīvā un loģiskā veidā spētu atbildēt uz izvirzīto pētniecisko jautājumu, izdarīt secinājumus un apstiprināt hipotēzi.

1. PROFĀNĀ SKŪPSTA KONCEPTA VIZUALIZĀCIJA STĀJGLEZNIECĪBĀ

Lai gan profānais skūpstis cilvēces vēsturē ir universāli sastopams žests, tas ir arī viens no visgrūtāk pētāmajiem ķermeņa valodas un kultūras prakses elementiem. Būdams mīlestības apzīmētājs, *tas parasti tiek slēpts no formālas reģistrēšanas vai publiskas novērošanas, kas ir galvenie vēsturisko zināšanu avoti.*¹² Turklāt skūpsta sniegšana vienlaicīgi kalpo gan kā žests, gan kā rituāls – no vienas puses *tā ir sociālās mijiedarbības izteiksme, bet no otras puses kultūras prakse, kas sastāv no žestu valodas un nozīmju diapazona*¹³ – skūpstis nav ierobežots tikai intīmajā sfērā, bet gan ietver dažādas pozitīvas un negatīvas nozīmes, kas sasaucas ar noteiktu sociālu un kulturālu kontekstu.

Neatbildēts paliek jautājums par to, vai skūpstis sākotnēji kā koncepts parādījās mākslā vai literatūrā vai, abiem avotiem mijiedarbojoties, attīstījās tajos paralēli. Pēc Vilema Frijhofa (*Willem Frijhoff*) vārdiem *visā Eiropas literatūrā, kas tika radīta pēc renesanses, pateicoties galma etiķetes izplatībai, skūpstis kļūst retāk sastopami un atgriežas tikai līdz ar romantisma kustību.*¹⁴ Šādu apgalvojumu apstiprina arī šī pētījuma mērķiem atlasītais vizuālais materiāls, kurā skaidri iezīmējas līdzīgas robežas.

1.1. Dubultās analīzes modelis

Šī darba pamatā tiks izmantots *dubultās analīzes modelis*¹⁵ – autores pašizveidots modelis, kas radīts pielāgojot Nikolasa Perellas pētījumā par skūpstu Rietumu literatūrā izmantoto modeli šī pētījuma vajadzībām, par cik tā pamatā ir stājglezniecības materiālu nevis rakstīto avotu analīze.

Dubultās analīzes modelis stājglezniecībā paredz astoņus soļus:

1. Pētāmā priekšmeta definēšana – kam jābūt attēlotam gleznā?
2. Kritēriju izvirzīšana stājglezniecības piemēru atlasei – ģeogrāfiskā teritorija, pētāmais laika posms, piederība noteiktam mākslas stilam utt. Kritērijus iespējams variēt atbilstoši konkrēta pētījuma vajadzībām.
3. Stājglezniecības piemēru atlase atbilstoši izvirzītajiem atlases kritērijiem.

¹² Frijhoff, Willem. *The Kiss Sacred and Profane: Reflections On A Cross-Cultural Confrontation*. In: *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. London: Cornell University Press, 1991. Pieejams: <http://theol.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/1991/125/BremmerH9.pdf> [skatīts 2014, 6. mar.]. Pp. 210 – 236.

¹³ *Ibid.*, Pp. 211.

¹⁴ *Ibid.*, Pp. 222.

¹⁵ Bakalaura darba autores formulēts modeļa nosaukums, balstoties uz to, ka tajā analīze tiek izmantota divos līmeņos.

4. Izvēlētā pētījuma priekšmeta sadalīšana sastāvdaļās – pētījuma priekšmeta atrašanās vieta gleznas plaknē (priekšplānā, vidusplānā, dibenplānā), pētāmā priekšmeta lielums attiecībā pret kopējo gleznas plakni, pētāmā priekšmeta krāsa utt. Sastāvdaļu izvēli iespējams variēt atbilstoši pētījuma priekšmetam un pētījuma vajadzībām.
5. Atlasīto stājglezniecības piemēru analīze (*primārā analīze*) pēc izvirzītajām pētnieciskā priekšmeta sastāvdaļām.
6. Kopsavilkuma par pētāmā priekšmeta attēlojuma raksturīgākajām iezīmēm stājglezniecībā izveidošana.
7. Tādas rakstīto avotu (dzeja, filozofija, daiļliteratūra, socioloģiskās teorijas u.c.) bāzes atrašana un aprakstīšana, kurā klātesošais pētāmā priekšmeta koncepts ir:
 - a) identisks stājglezniecībā izvēlētā pētāmā priekšmeta konceptam vai arī
 - b) iekļaujas stājglezniecībā izvēlētā pētāmā priekšmeta konceptā.

Papildus šos avotus var kombinēt ar konkrētā laika posma mākslas kritikas norādījumiem par to, kas ir un kas nav pieņemams konkrētā laika glezniecības kanonos.

8. Kopsavilkuma par pētāmā priekšmeta attēlojuma raksturīgākajām iezīmēm stājglezniecībā analīze (*sekundārā analīze*) caur atlasīto rakstīto avotu prizmu.
9. Secinājumu, kas norāda uz to, kā rakstītajos avotos ietvertais pētījuma priekšmets atspoguļojas tā attēlojumā stājglezniecībā, izvirzīšana.

Šādu dubultās analīzes modeli var izmantot izvēloties jebkādu pētījuma priekšmetu stājglezniecībā.

Lai ieviestu skaidrību par turpmāko darba gaitu, nepieciešams sniegt paskaidrojumus par to, kā dubultās analīzes modelis tiks realizēts šī darba ietvaros.

Nikolass Perella savam pētījumam *Sakrālais un profānais skūpstis: Skūpstas simbolikas un saistīto reliģiski erotisko tēmu interpretatīva vēsture* par pamatu pieņem teoriju, kas vēsta, ka skūpstas izcelsme saistāma ar *magisko ideju par garu vai dvēseļu spēku iedvešanu (otrā būtnē), to savstarpēju apmaiņu vai apvienošanu ar elpas (un reizēm ar siekalu) palīdzību*.¹⁶ Tādējādi skūpstis kļūst par dramatiskas reintegrācijas un duālima pārspēšanas simbolu, kura *galvenās sekas vai izjustā vērtība ir saplūšana, kuru var papildināt arī seksuālā savienība*.¹⁷ Taču skūpstas priekšrocība ir tāda, ka *tas spēj paust divu cilvēku savienību gan ar, gan bez erotiskas pieskaņas, nezaudējot garīgumu*.¹⁸

¹⁶ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 5.

¹⁷ *Ibid.*, Pp. 4.

¹⁸ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970., Pp. 5.

Ja tādi simboli kā ūdens, vīns, asinis un falls tiek saistīti ar dzīvības spēku, kas izriet no dievības, tad *ideja par elpu vai garu tiek saistīta ar garīgo dzīvi, kas nodrošina komunikācijas un savienības iespēju starp divām cilvēciskām būtņēm, kā arī starp cilvēku un dzīvības avotu. Līdz ar to, skūpstis kā simbols ir figurējis ne tikai reliģiskajā domāšanā un ceremonijās, bet arī filozofiskajās spekulācijās.*¹⁹

Pēc Perallas vārdiem, *idejai par to, ka skūpsta laikā dvēseles var pārvietoties vai apvienoties, ir gara vēsture Rietumu literatūrā.*²⁰ Ja to aplūko ņemot vērā tās seno izcelsmi un popularitāti līdz pat mūsu laikiem, tad erotiski fragmenti, kas ietver konceptu par dvēseli skūpstā vai divu saplūšanu vienā caur skūpstu, ir vieni no visbiežāk sastopamajiem mīlas literatūrā. Līdz ar to, Perella kā vienu no mērķiem savā pētījumā izvirza²¹: izsekot koncepta par dvēseli skūpstā izmantošanai (tā funkcijām un modifikācijām) Rietumu literatūrā (sākot ar agrīno kristietību un beidzot ar baroku), ņemot vērā sakrālo un profāno kontekstu. Kā arī apskatīt tos mīlas literatūras fragmentus, kuros parādās citi skūpsta koncepti, kas izriet no koncepta par dvēseli skūpstā, piemēram²²:

1. Siržu pārvietošanās vai apmaiņa caur skūpstu.
2. Mīlnieku savienība un / vai transformācija vienam otrā caur skūpstu.
3. Mīlnieku metaforiska nāve un tai sekojoša augšāmcelšanās (“jauna dzīve”) vienam otrā caur skūpstu.
4. Mīlnieka metaforiska nāve un tai sekojošs skūpstis, kas noved pie mīlnieku savienības.
5. Mīlnieku vienotība līdz kapa malai un vienotība pēc nāves / nāve mīlestībā caur skūpstu u.c.

Atšķirībā no Perellas, kurš savā pētījumā neizmanto konceptus par profāno un sakrālo skūpstu, bet gan skata augstāk minēto konceptu par dvēseli skūpstā un tā modifikācijām sakrālajā un profānajā kontekstā, šī darba ietvaros profānā un sakrālā skūpsta koncepti tiek skaidri definēti un šķirti viens no otra kristietības tradīcijas ietvaros tā iemesla dēļ, ka pretējā gadījumā nebūtu iespējams veikt tāda vizuālā materiāla atlasīšanu, kas ietvertu izvirzīto pētījuma priekšmetu, tas ir, profānā skūpsta koncepta attēlojumu:

1. Profānais skūpstis – laicīgais skūpstis. Mīlestības, pieķeršanās, uzticības, cieņas, bijības un citu emocionālo izpausmju objekts, neatkarīgi no tā, kas tiek skūpstīts, ir cilvēks / antīkā dievība / mitoloģisks tēls / dzīvnieks / priekšmets. Var paust miesisku iekāri.

¹⁹ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970, Pp. 5.

²⁰ *Ibid.* Pp. 9.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

2. Sakrālais skūpstis – svētais skūpstis. Mīlestības, pieķeršanās, uzticības, cieņas, bijības un citu emocionālo izpausmju objekts, neatkarīgi no tā, kas tiek skūpstīts, ir dievs. Nepauž miesisku iekāri.

Šādi darba autores definēti profānā un sakrālā skūpstā koncepti stājglezniecībā ietver sevī visus Nikolasa Perellas izvirzītos skūpstā konceptus literatūrā, par cik tos var uzskatīt gan par sakrālā, gan par profānā skūpstā konceptu smalkāku gradāciju.

Atbilstoši izvirzītajai profānā skūpstā koncepta definīcijai stājglezniecībā, tika veikta gleznu atlase pēc pieciem kritērijiem, kuru izvēles motīvi tika pamatoti ievadā:

1. Ģeogrāfiskā teritorija – Rietumeiropa.
2. Laika rāmis – 13. gadsimta sākums līdz 19. gadsimta beigām.
3. Mākslas darba radītāja nacionālā piederība.
4. Mākslas darba radītāja piederība noteiktam stilam vai periodam mākslas vēsturē.
5. No atlases tika izlēgti tie stājglezniecības piemēri, kuru sižeti sakņojas Bībelē vai kristiešu leģendās.

Atlases rezultātā izkristalizējās Itālija dižrenesanses un manierisma laikā (16. gadsimts) un preraphaelitisms (19. gadsimts) Anglijā.

Nākamais solis dubultās analīzes modelī pieprasa veikt profānā skūpstā koncepta attēlojuma *primāro analīzi*, kas nepieciešama, lai varētu izvirzīt katram periodam raksturīgākās koncepta attēlojuma iezīmes, kuras tiks grupētas divos kopsavilkumos atbilstoši dižrenesansei un manierismam (tiks skatīts kā vienots kopums) un preraphaelitismam. Līdz ar to, kā svarīgākās tiek izvirzītas sekojošas profānā skūpstā koncepta attēlojuma sastāvdaļas:

1. Skūpstā iesaistītie subjekti – piemēram, cilvēks, dzīvnieks, priekšmets, dievība.
2. Skūpstā iesaistīto ķermeņu nosegtības pakāpe – piemēram, apģērbs, kails, puskails.
3. Uz kuras ķermeņa daļas skūpstis tiek sniegts – piemēram, uz lūpām, rokas, kakla, vaiga utt.
4. Skūpstā iesaistīto saskaršanās pakāpe – piemēram, ja tiek attēlots skūpstis uz lūpām, tad lūpas var nesaskarties nemaz (lai gan ir skaidrs, ka skūpstis tiek sniegts), tās var saskarties nedaudz, kā arī saskarties pilnībā.
5. Skūpstā iesaistīto aizņemtais laukums attiecībā pret gleznas kopējo plakni.
6. Skūpstā iesaistīto atrašanās vieta gleznā:
 - a) priekšplānā, vidusplānā, dibenplānā;
 - b) centrā, augšā, apakšā;
 - c) stūros, malās.

7. Skūpstā klātesamības nozīme gleznā – piemēram, ja skūpstā kā elements no gleznas tiktu izņemts, vai tiktu izjūsts tā trūkums.²³
8. Skūpstā ietvertās jūtas – piemēram, cieņa, mīlestība, pazemība, kaislība, sveiciens, izmisums, viltība utt.
9. Gleznas žanrs.
10. Gleznas sižeta avots – piemēram, konkrēts rakstītais avots, no kā sižets smelts, ja tādu iespējams noteikt.

Primārās analīzes ietvaros netiks ņemtas vērā tādas pētāmā priekšmeta sastāvdaļas kā gleznas izpildes tehnika, radīšanas mērķis un skūpstā simbolika. Gleznas izpildes tehniku šī darba ietvaros var uzskatīt par maznozīmīgu – vienu un to pašu mākslas darbu iespējams radīt izmantojot dažādus materiālus (eļļas krāsas, guašas, zīmuļus, krītiņus utt.). Savukārt, ne vienmēr ir iespējams noteikt mākslas darba radīšanas motīvus – ir gleznas, par kurām skaidri zināms, ka tās ir bijušas galma vai privātpersonas pasūtījums, tai pat laikā ir gleznas, par kurām šāda informācija nav pieejama, līdz ar to nāktos izdarīt secinājumus no nepilnīgiem datiem. Skūpstā simbolika nav šī darba uzmanības centrā, pirmkārt, tādēļ, ka par šo tēmu jau pastāv dažādi pētījumi socioloģijā, literatūrā un mākslā, un otrkārt, tādēļ, ka tā ir pietiekami plaša tēma, kas pretendē uz atsevišķu pētījumu.

Nākošais solis pēc vizuālo materiālu *primārās analīzes* pieprasa apskatīt rakstīto avotu bāzi, tādēļ darba otrajā nodaļā, izmantojot oriģinālos tekstus, tiks atspoguļots gan Nikolasa Perellas pētījumā ietvertais koncepts “dvēsele skūpstā” un tā modifikācijas (kuras attiecīgi ietilpst profānā skūpstā konceptā), gan Džona Raskina mākslas kritika, ar kuru tiks papildināta apakšnodaļa, kura veltīta preraphaelītu brālībai. Paralēli īpaša uzmanība tiks pievērta tekstu autoru dzīvei un saiknei ar konkrētā laika māksliniekiem.

Pēdējais solis dubultās analīzes modelī pieprasa veikt *sekundāro analīzi*, kas nozīmē to, ka kopsavilkumi par katram periodam raksturīgākajām profānā skūpstā koncepta iezīmēm stājglezniecībā tiks analizēti caur darba otrajā nodaļā atspoguļoto rakstīto avotu prizmu. Šāda *dubultā analīze* ļaus nonākt pie secinājumiem, kā dažādos tekstos ietvertais koncepts par dvēseli skūpstā līdz ar mākslas kritikas norādījumiem atspoguļojas profānā skūpstā konceptā gleznās.

²³ Piemēram, stājglezniecībā mīlas akta koncepts tik pat skaidri var tikt attēlots bez skūpstā koncepta klātesamības, līdz ar to skūpstā koncepta klātesamība mīlas akta koncepta attēlojumā ir maznozīmīga.

1.2. Profānā skūpstā koncepta attēlojuma iezīmes dižrenesanses un manierisma pārstāvju darbos Itālijā

Renesanse kā noteikts posms vēsturē nav viennozīmīgs – laikabiedri to uzskatīja par “zelta laikmetu”, kas nomainījis “tumšos viduslaikus”, par laikmetu, kas pilns entuziasma par cilvēka neierobežotajām spējām un ticības tā sasniegumiem. Vienlaicīgi renesanse kalpoja kā kapitālisma, individuālā ego un sabiedrības stratifikācijas katalizators, kas no mūsdienu skatupunkta ne vienmēr tiek uzlūkotas kā pozitīvas blakusparādības.

Renesanses “moderno” cilvēku radīja domāšanas paradigmas maiņa, kas izpaudās vairākos renesanses kā kultūras sistēmas aspektos²⁴:

1. Strauja vērtēšana pret viduslaiku tradīcijām – atgriešanās pie klasiskās izglītības, tās vērtībām, antīkās literatūras un mākslas.
2. Izglītota indivīda prototips – par vērtību kļuva personiskā pilnveidošanās un pašattīstība. Bieži vien mākslinieki vienlaikus bija arī dzejnieki, inženieri, mūziķi utt.
3. Kristietības sintēze ar antīko pasauli – tika pieļauta dažādu autoritāšu (antīkie un kristīgie autori, arābu un latīņu zinātne u.c.) līdzās pastāvēšana, turklāt visas tika uzskatītas par vienlīdzīgām.
4. Relatīvisms – skepse pret pastāvošajām zināšanām noveda pie jauniem patiesības meklējumiem.
5. Pārorientācija uz cilvēku – cilvēka individualitāte, viņa spējas un maņas kļuva par izpētes priekšmetiem.

Tik radikāla apkārtējās pasaules, sabiedrības un cilvēka uztveres maiņa veicināja pārmaiņas arī tēlotājmākslā. Priekšplānā izvirzījās trīs pamatprincipi – dabas atdarināšana, perspektīva un proporcija. Cilvēks pievērsās apkārt esošajam, visam tam, ko var izjust, ieraudzīt, izgaršot, tādējādi paplašinot savu redzes loku gan tiešā, gan pārnestā nozīmē – daba cilvēkam atklāja jaunus, vēl neredzētus apvāršņus. Lineārās perspektīvas attīstība veicināja tāluma un dziļuma nozīmes palielināšanos gleznā, kas nomainīja viduslaikos dominējošo vertikālītāti, kura orientējās uz debesīm. Savukārt, ideālo proporciju atrašana tika balstīta matemātiskos aprēķinos. Tai pat laikā šāda pieeja, radot mākslas darbu, bieži vien balansēja uz estētiskā formālisma²⁵ robežām.

²⁴ Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 154. – 157. lpp.

²⁵ Estētiskais formālisms – estētiskās analīzes metode, kas uzsver strukturālos elementus un māksliniecišķos paņēmienus vairāk nekā saturu.

Lai gan nav vienota viedokļa par vispārpieņemtu renesanses periodizāciju, šī darba ietvaros tiks izmantots sekojošs dalījums²⁶:

1. Agrā renesanse (1420 – 1500).
2. Augstā renesanse / dižrenesanse (1501 – 1530).
3. Vēlā renesanse / manierisms (pēc 1530).

Izmantojot atlasīto vizuālo materiālu, kurš tiks skatīts hronoloģiskā secībā pēc mākslas darba radīšanas laika sākot ar vecāko un beidzot ar jaunāko (tātad, sākot, ar dižrenesansi un beidzot ar manierismu), šīs apakšnodaļas ietvaros tiks aplūkots tas, kādā veidā dižrenesanses un manierisma laika mākslinieki attēloja profānā skūpstā konceptu stājglezniecībā.

Vecākais, šī pētījuma mērķiem atlasītais, dižrenesanses stājglezniecības piemērs, kurā tiek atspoguļots profānā skūpstā koncepts, pieder Ferraras skolas pārstāvim Dosso Dossi (*Dosso Dossi*)²⁷ – tā ir sadzīves žanra glezna ar nosaukumu *Trīs cilvēka vecumi*²⁸ (sk. 1.2.1. att.).



1.2.1. attēls. **Dosso Dossi *Cilvēka trīs vecumi* (1515)²⁹, Metropoles Mākslas Muzejs, Ņujorka**

Šajā gleznā skūpstā iesaistīti divi pilnībā apgērbti cilvēki – sieviete un vīrietis. Skūpstā tiek sniegts uz lūpām, taču lūpu saskaršanās pakāpi ir grūti noteikt, jo pāris, kurš ir novietots gleznas vidusplānā tuvāk kreisajai malai, attēlots salīdzinoši neliels pret kopējo gleznas plakni – abu sejas ir izplūdušas, un lūpas slēpjas ēnā.

Skūpstā šajā gleznā kalpo kā kaisles, kas pārņēmusi cilvēkus jaunības pilnbriedā, izpausmes elements. Tā kā pāra sejas ir grūti saskatāmas, tad skūpstā šajā gleznā varētu aizstāt arī juteklisks pieskāriens – tas, ka pāris meklē divvientulību, būtu tikpat skaidri izteikts.

²⁶ Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 147. lpp.

²⁷ Īstajā vārdā Džovanni di Nikolo de Luteri (*Giovanni di Niccolò de Luteri*).

²⁸ Itāļu val. *Tre età dell'uomo*.

²⁹ Dosso Dossi. *The Three Ages of Men* (1515). Pieejams: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/26.83> [skatīts 2013, 3. okt.].

Nav informācijas par to, ka gleznas sižets būtu ņemts no kāda konkrēta avota.

Kā nākamo var minēt gleznu ar nosaukumu *Bakhanāle*³⁰ (sk. 1.2.2. att.), ko bieži piedēvē Dosso Dossi, taču to patiesībā radījis kāds nezināms Ferraras mākslinieks.



1.2.2. attēls. Nezināms autors *Bakhanāle* (1515 – 1520)³¹, Nacionālā galerija, Londona

Šajā gleznā skūpstāmiēs attēlots Pāns³² un kāda sieviete. Atšķirībā no iepriekšējās gleznas, pāris ir kails, taču arī šajā piemērā skūpstā tiek sniegts uz lūpām.

Līdzīgi kā iepriekšējā gleznā, lūpu saskaršanās pakāpe ir grūti nosakāma – pāris tēlots neliels attiecībā pret gleznas kopējo plakni, turklāt Pāns atveidots no mugurpusē, un redzamās sejas daļas ir izplūdušas.

Skūpstā iesaistītie atrodas gleznas vidusplānā (nedaudz tuvāk priekšplānam) un ir novirzīti uz gleznas kreiso malu.

Šajā skūpstā var saskatīt cilvēka pašu primitīvāko instinktu izpausmi – nevaldāmu, dzīvniecisku vēlmi pēc baudas – šāda uzvedība raksturīga attēlotajam kultam³³.

Minētā glezna ir pārpildīta ar dažādiem citiem tēliem, un pāris, kas skūpstās, tajā it kā pazū. Šķietami, tas tur novietots kompozicionālu iemeslu dēļ, un tikpat labi varētu būt attēlots apskāviēs – gleznas būtība no tā nemainītos.

³⁰ Itāļu val. *Baccante*.

³¹ Italian, Ferrarese. *A Bacchanal* (1515 – 1520). Pieejams: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-ferrarese-a-bacchanal> [skatīts 2013, 3. okt.].

³² Sengrieķu mitoloģijā dieva Hermeja un nimfas Driopes dēls, ganāmpulku, mežu un lauku dievs, zemes stihisko auglību demons. Atrodams dieva Dionīsa pavadoņu vidū.

³³ Bakhanālijas – romiešu svētki / orgijas par godu grieķu-romiešu vīna, brīvības, apreibināšanās un ekstāzes dievam Bakhusam. Šīs orgijas veidotas pēc grieķu Dionīsija mistēriju parauga un, visticamāk, Romā aizsākās ap 200. g. p.m.ē. līdz ar grieķu kolonijām, kuras ieradās no Dienviditālijas.

Bakhanāle pieskaitāma pie mitoloģiskā žanra – domājams, ka gleznas sižets aizgūts no Ovidija (*Ovid*)³⁴ dzejoļa *Kalendārs*³⁵, kas sarakstīts 8. g. p. m. ē., taču tiek pieļauts, ka sižets varētu būt patapināts arī no citiem avotiem, kas skar Bakhanāliju tēmu.³⁶

Nākamā glezna, kas reprezentē profānā skūpstā konceptu sadzīves žanrā, ir Rafaēla (*Rafael*) skolnieka Džulio Romāno (*Giulio Romano*) glezna *Divi mīlnieki*³⁷ (sk. 1.2.3. att.).



1.2.3. attēls. Džulio Romāno *Divi mīlnieki* (1524 – 1525)³⁸, Ermitāža, Pēterburga

Kā mīlnieki šajā glezmā attēloti jauna sieviete un vīrietis, kuru ķermeņi ir tikai nedaudz piesegti. Un, lai gan attiecībā pret kopējo gleznas plakni mīlnieki tēloti salīdzinoši lieli, to sejas ir labi saskatāmas, un ir jūtama skūpstā klātesamība, pats lūpu saskaršanās brīdis nav attēlots. Šajā intīmajā gaisotnē skūpstā iespējamo klātbūtni var interpretēt kā kaisles izpausmi.

Arī šajā gleznā pāris novietots gleznas vidusplānā pavisam nedaudz tuvāk kreisajai malai.

Nav informācijas par to, ka gleznas sižets būtu ņemts no kāda konkrēta avota.

Nākamais piemērs ir pazudušās Mikelandželo (*Michelangelo*)³⁹ mitoloģiskā žanra gleznas *Lēda un gulbis*⁴⁰ (sk. 1.2.4. att. nākamajā lapaspusē) kopija, ko veidojis 16. gadsimta mākslinieks Pīters Pols Rubenss (*Peter Paul Rubens*).

³⁴ Pilnajā vārdā Pūbijs Ovidijs Nāsons (*Publius Ovidius Naso*).

³⁵ Latīņu val. *Fasti*.

³⁶ Bez autora. *A Bacchanal*. The National Gallery. Pieejams: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-ferrarese-a-bacchanal> [skatīts 2013, 3. okt.].

³⁷ Itāļu val. *Due Amanti*.

³⁸ Giulio Romano. *Two Lovers* (1524 – 1525). Pieejams: http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ-223&numView=1&ID_NUM=17&thumbFile=%2Ftmplobs%2FDG7_23O%24VSR04QTL76.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=443&tmCond=romano&searchIndex=TAGFILEN&author=Giulio%26%2332%3BRomano%26%2332%3B%28Giulio%26%2332%3BPippi%29 [skatīts 2013, 3. okt.].

³⁹ Pilnajā vārdā Mikelandželo di Lodoviko Buonaroti Simoni (*Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni*).

⁴⁰ Itāļu val. *Leda e il cigno*.

Šajā gleznā mīlas aktā attēlota kaila sieviete un gulbis, kurā pārvērties Zevs⁴¹ – pateicoties Ovīdija darbam *Metamorfozes*⁴², kas tapis 8. g. p.m.ē., šī mīta versija, kurā Zevs Lēdu⁴³ pavedina nevis izvaro, viduslaikos un renesansē bija labi pazīstama.⁴⁴



1.2.4. attēls. Mikelandželo *Lēda un gulbis* (pēc 1530. gada)⁴⁵, Nacionālā galerija, Londona

Gulbja knābis un Lēdas lūpas saskārušās skūpstā, kuru starp šādiem tēliem nav iespējams atveidot ar vēl ciešāku saskaršanās pakāpi. Gleznā attēlotais ieņemšanas akts ir tik izteikts un spēcīgs, ka tā iespaidu nemainītu pat tas, ja skūpstā kā kaisles elements gleznā nebūtu klātesošs. Pāris novietots pašā gleznas centrā un aizņem gandrīz visu tās laukumu un visus trīs plānus.

Nākamais mākslas darbs ir Lēdas un Jupitera⁴⁶ kā gulbja iemiesojuma mīta atspoguļojums, šoreiz Parmas skolas pārstāvja Korredžio (*Correggio*)⁴⁷ mitoloģiskā žanra gleznā *Lēda*⁴⁸ (sk. 1.2.5. att. nākamajā lapaspusē), kura ir daļa no gleznu cikla, kas veltīts Jupitera mīlas piedzīvojumiem.⁴⁹

Šajā gleznā kailās Lēdas lūpas un gulbja knābis īsti nesaskaras, taču Lēdas lejupvērstais skatiens varētu liecināt par skūpstā tuvošanos līdzīgi kā Džulio Romāno gleznā *Divi mīlnieki*.

⁴¹ Zevs – sengrieķu mitoloģijā dievu valdnieks, Krona un Rejas dēls, debesu un pērķona dievs.

⁴² Latīņu val. *Metamorphoseon libri*.

⁴³ Lēda – Spartas valdnieka Tindareja sieva, kuru Zevs bija savaldzinājis gulbja izskatā.

⁴⁴ Bez autora. *Leda and The Swan*. Wikipedia. Pieejams:

http://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan#In_poetry [skatīts 2014, 24. febr.].

⁴⁵ After Michelangelo. *Leda and The Swan* (after 1530). Pieejams:

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/after-michelangelo-leda-and-the-swan> [skatīts 2013, 3. okt.].

⁴⁶ Romieši Jupiteru uzskatīja par sengrieķu dievu valdnieka Zeva ekvivalentu. Latīņu literatūrā un romiešu mākslā Jupiters aizstāja Zevu.

⁴⁷ Pilnajā vārdā Antonio Allegri da Korredžio (*Antonio Allegri da Correggio*).

⁴⁸ Itāļu val. *Leda*.

⁴⁹ Bez autora. *Description: Leda and The Swan*. Google Cultural Institute. Pieejams:

<http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/leda-and-the-swan/DgFKmKLuv7GNvQ?hl=en%20%5Bskat%C4%ABts%202014%2C%2026.febr.%5D> [skatīts 2014, 26. febr.].

Pāris attēlots gleznas vidusplāna pašā centrā, un attiecībā pret kopējo gleznas plakni ir vidēji liels.



1.2.5. attēls. **Korredžio *Lēda* (1531 – 1532)⁵⁰, Valsts muzejs, Berlīne**

Nākamais piemērs ietver vēl vienu Lēdas un gulbja reprezentāciju stājglezniecībā – tas ir Paulo Veronēzes (*Paolo Veronese*)⁵¹ darbs *Lēda un gulbis* (sk. 1.2.6. att.).



1.2.6. attēls. **Paulo Veronēze *Lēda un gulbis* (1560)⁵², Feša muzejs, Ažaksjo**

Arī šajā gleznā Lēda attēlota pilnīgi kaila, sniedzot skūpstu uz gulbja knābja – leņķis, kādā attēlots pāra skūpsts padara gleznu vēl jutekliskāku un pastiprina attēlotā mīlas akta nozīmību pār sniegto skūpstu. Šajā gadījumā skūpsts var tikt pielīdzināts pašam ieņemšanas procesam, kas paliktu tik pat skaidri izteikts arī bez skūpsta kā elementa klātesamības.

⁵⁰ Antonio Allegri da Correggio *Leda and The Swan* (1532). Pieejams: <http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/leda-and-the-swan/DgFKmKLuv7GNvQ?hl=en> [skatīts 2013, 4. okt.]

⁵¹ Īstajā vārdā Paulo Kaljāri (*Paolo Caliari*).

⁵² Paulo Veronese. *Leda and The Swan* (1560). Pieejams: <http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2014/01/07/we-painters-use-the-same-license-as-poets-and-madmen-paolo-veronese-claimed-before-the-inquisition/veronese-leda-e-il-cigno/> [skatīts 2013, 3. okt.].

Pāris attiecībā pret kopējo gleznas plakni attēlots samērā liels un atrodas pašā vidusplāna centrā. Tāpat kā pārējās minētās līdzīga sižeta gleznas, arī šī pieskaitāma pie mitoloģiskā žanra un sakņojas mītā par Lēdu un Zevu / Jupiteru.

Pēdējie trīs piemēri šīs apakšnodaļas ietvaros ir manierisma perioda darbi, kuru autori pieskaitāmi Florences skolai – tie ir Pontormo (*Pontormo*)⁵³, Anjolo Bronzino (*Agnolo Bronzino*)⁵⁴ un Bronzino skolnieks Alesandro Alori (*Allesandro Allori*)⁵⁵.

Pontormo gleznā *Venēra un Kupidons*⁵⁶ (sk. 1.2.7. att.), kuras metu veidojis Mikelandželo, attēlotas divas kailas dievības – Venēra⁵⁷ un Kupidons⁵⁸, kuras vienojas skūpstā uz lūpām, kuras ir tik tikko saskārušās. Asinsgrēka skūpstas var tikt interpretēts kā viltība, kā baudas elements, kurš novērš Kupidona uzmanību, kamēr Venēra nemanāmi atņem viņa ieročus. Galvenais ir tieši šis atbrūņošanas apstākļi nevis pats skūpstas, kuru Venēra varētu aizstāt, piemēram, ar vilinošu skatienu.



1.2.7. attēls. **Pontormo *Venēra un Kupidons* (1532 – 1534)⁵⁹, Ufici galerija, Florence**

Šajā piemērā abas dievības aizņem gandrīz visu gleznas plakni un ir novietotas vairāk priekšplānā ar novirzi uz labo pusi.

Šī glezna, līdzīgi kā iepriekšējās, pieskaitāma pie mitoloģiskā žanra. Pastāv versijas, ka arī šīs gleznas sižets ņemts no Ovīdija *Metamorfozēm*, kur Venēra brīdī, kad viņa noskūpst Kupidonu, nejauši tiek ievainota ar vienu no Kupidona bultām un iemīlas Adonīsā.⁶⁰

⁵³ Īstajā vārdā Džakopo Karuči (*Jacopo Carucci*).

⁵⁴ Īstajā vārdā Anjolo di Kozimo di Mariano (*Agnolo di Cosimo di Mariano*).

⁵⁵ Pilnajā vārdā Alesandro di Kristofano di Lorencio del Bronzino Alori (*Alessandro di Cristofano di Lorenzo del Bronzino Allori*).

⁵⁶ Itāļu val. *Venere e Amore*.

⁵⁷ Venēra – romiešu dieviete, kura ir atbildīga par mīlestību un skaistumu, analogs grieķu dieviete Afrodītei.

⁵⁸ Kupidons – romiešu iekāres, erotiskās mīlestības un pievilcības dievs, analogs grieķu Erotam. Bieži vien tiek attēlots kā Venēras dēls.

⁵⁹ Jacopo Pontormo. *Venus and Cupid* (1532 – 1534). Pieejams:

http://www.wga.hu/html_m/p/pontormo/3/15venus.html [skatīts 2013, 10. okt.].

⁶⁰ Bez autora. *Giorgio Vasari. Venus and Cupid*. Royal Palaces, Residences and Art Collection. Pieejams:

<http://46-236-36->

161.servers.dedipower.net/egallery/object.asp?maker=12636&object=405486&row=0&detail=about [skatīts 2014, 24. febr.].

Nākamais piemērs ir Bronzīno glezna *Venēra, Kupidons, Muļķība un Laiks*⁶¹ (sk. 1.2.8. att.).



1.2.8. attēls. **Anjolo Bronzino *Venēra, Kupidons, Muļķība un Laiks* (ap 1545)⁶²,
Nacionālā galerija, Londona**

Arī šajā gleznā līdzās citiem tēliem attēlotas divas kailas dievības – Venēra un Kupidons, kuru lūpas tik tikko saskaras skūpstā. Tā kā šis darbs ir raksturīgs alegoriskā žanra piemērs, kurā izmantoti mitoloģiski tēli, tad skūpstā klātesamības nepieciešamība tajā ir lielāka nekā iepriekš apskatītajos piemēros. Venēras un Kupidona skūptu šajā gadījumā var uztvert kā visu pārējo jūtu – greizsirdības, baudas, neuzticības, aizmirstības – priekšgājēju vai priekšvēstnesi.

Pāris attiecībā pret gleznas kopējo plakni tēlots samērā liels, aizņem, lielākoties, priekšplānu un ir nedaudz novirzīts uz gleznas kreiso malu.

Pēdējais manierisma un šīs apakšnodaļas noslēdzošais stājglezniecības piemērs ir Allesandro Alori mitoloģiskā žanra glezna *Venēra un Kupidons*. Tajā gandrīz pilnībā kailas attēlotas nosaukumā minētās dievības (sk. 1.2.9. att. nākamajā lapaspusē), taču atšķirībā no iepriekš apskatītajiem līdzīgajiem piemēriem, šajā gleznā skūpstā vienojušās nevis pašas dievības, bet gan divi balti putni, kas attēloti pavisam nelieli gleznas priekšplāna apakšējā labajā stūrī. Tā kā gleznā saskatāmas spēcīgas Pontormo un Bronzīno ietekmes, tad putnus, kuru knābji saskārušies skūpstā, var uzskatīt par veiksmīgu risinājumu tam, kā novērst vēl tiešāku vizuālu līdzību ar abu pārējo mākslinieku Venēras un Kupidona skūpstiem. Līdzīgi iepriekšējām versijām, arī te Venēra vienā rokā tur Kupidonam atņemtos atribūtus, bet otrā saņēmusi Kupidona brīvo roku – skūpstā šajā gadījumā var tikt interpretēts kā viltības iemiesojums.

⁶¹ Itāļu val. *Allegoria del Trionfo di Venere*.

⁶² Anjolo Bronzino. *An Allegory with Venus and Cupid* (about 1545). Pieejams:

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid> [skatīts 2013, 24. okt.].



1.2.9. attēls **Alessandro Alori *Venēra un Kupidons* (pēc 1570)⁶³**, Fabras muzejs, Monpeljē

Visticamāk, visi trīs mākslinieki ir bijuši pazīstami ar Ovīdija *Metamorfozēm*, lai gan nevar apgalvot, ka minēto gleznu sižeti smelti tieši šajā darbā.

Pēc dižrenesanses un manierisma laika mākslas darbu apskates skaidri parādās vairākas iezīmes:

1. Dižrenesanses mākslinieku vidū populārāks bija mīts par Lēdu un Zevu / Jupiteru gulbja izskatā, savukārt manieristiem aktuālāka bija Venēras un Kupidona savienība.
2. Dominējošais glezniecības žanrs abos periodos ir mitoloģiskais žanrs.
3. Tikai divās gleznās (Dossi un Romāno) tiek attēlots ikdienišķs cilvēks, ar kuru skatītājam nav nekādu konkrētu asociāciju. Visās pārējās gleznās dominē dažādas dievības (Zevs, Jupiters, Venēra, Kupidons, Pāns) vai varoņi (Lēda), kuri sastās ar dažādiem mītiem vai kultiem. Līdz ar to var secināt, ka dižrenesanses un manierisma mākslinieki stājglezniecībā attēlojot profānā skūpstā konceptu priekšroku deva labi zināmiem, abstraktiem, iztēlē konstruētiem tēliem, kuriem piemīt pārcilvēciskas īpašības nevis “parastu” cilvēku attainojumam.
4. Spēcīgi iezīmējas tas, ka augošā secībā no vecākā uz jaunāko darbu attēloto pāru ķermeņi kļūst aizvien atkailinātāki (vai vismaz saglabā nemainīgu kailuma pakāpi) – ja Dosso Dossi darbā pāris vēl bija pilnībā apģērbts, tad *Bakhanālē* jau iezīmējas puskailli ķermeņi, savukārt Romāno gleznā *Divi mīlnieki* pāra ķermeņi ir tikai nedaudz piesegti, bet visos pārējos darbos dominē pilnīgs ķermeņu kailums, kura atsevišķas daļas tiek piesegtas kompozicionāli sagrupējot tēlus savā starpā.
5. Tikpat izteikti parādās tas, ka jaunākajos darbos pāru ķermeņi aizņem gandrīz visu gleznas plakni un ir novietoti, lielākoties, vai nu gleznas priekšplānā vai vidusplānā.

⁶³ Alessandro Allori. *Venus and Cupid*. Pieejams: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/allori/alessand/index.html> [skatīts 2013, 25. okt.].

6. Profānā skūpstā koncepta attēlojumu gleznās, kurās pāri tēloti pietiekami lieli, var raksturot kā atturīgu – lūpas tik tikko manāmi saskaras. Divās gleznās (Romāno un Korredžio) jūtama skūpstā klātbūtne, bet pats skūpsts vēl tikai sekos. Vēl divās gleznās (Dossi un nezināmais Ferraras mākslinieks), kurās profānā skūpstā koncepta attēlojums varētu būt mazāk atturīgs, pāri tēloti tik nelieli, ka nav iespējams izšķirt to sejas.
7. Profānais skūpsts visās apskatītajās gleznās nepauž divu savstarpēji uzticīgu būtņu mīlestību un rūpes. Skūpstam šajās gleznās netiek piešķirta garīga dimensija, tas tiek izmantots kā līdzeklis kādu slēptu motīvu papildīšanai – piemēram, lai pretī saņemtu fizisku apmierinājumu vai kādu citu sev izdevīgu labumu.
Profānais skūpsts šajās gleznās ir kaisles, baudas, viltības un tādu instinktu kā dzimumdzīve apzīmētājs.
8. No iepriekšējā punkta izriet, ka profānā skūpstā konceptam šajās gleznās nav piešķirta pašvērtība – tas ir blakuselements, nianse, kas kalpo par citu procesu (piemēram, mīlas akta, kaisles, fiziskas baudas vai citu, parasti ar negatīvām asociācijām saistītu, emocionālu stāvokļu (greizsirdība, neuzticība u.c.)), kam gleznās piešķirta galvenā uzmanība, papildus izteicēju / apzīmētāju. Gandrīz visi minētie procesi šajās gleznās ir tik universāli skaidri pašsaprotami un tik spēcīgi izteikti, ka profānā skūpstā koncepts, kas attēlots gleznās, kļūst nevajadzīgs – respektīvi, profānā skūpstā koncepta trūkums šajās gleznās netiku ievērots.

1.3. Profānā skūpstā koncepta attēlojuma iezīmes preraphaelītu daiļradē Anglijā

19. gadsimts līdzīgi renesansei bija krasu pārmaiņu laiks – paralēli dažādiem impulsiem kultūrā, aizvien aktuālāku lomu ieguva zinātniskie un tehnoloģiskie sasniegumi, kas mainīja ne tikai ikdienas dzīves ritumu un laika izjūtu, bet ielauzās arī tēlotājmākslas vidē līdz ar fotogrāfijas izgudrošanu.

19. gadsimts bija ceļoju laiks, ko pavadīja sapņi par dzīvi Amerikas Savienotajās Valstīs, par dzīvi pilsētā, par labklājību. Tas bija laiks, kas tika iedzīvināts teorijās, kuras veltītas brīvībai, taisnīgumam un vienlīdzībai un kurām praksē tika pretnostatīti ekspluatācija, cinisms, liekulība un ticības krīze, ko pastiprināja Čārlza Darvina (*Charles Darwin*) izvirzītā evolūcijas teorija.

Visu šo parādību epicentrā atradās Londona – tā laika lielākā pilsēta, kura kļuva par šūpuli mākslinieku, dzejnieku un kritiķu apvienībai ar nosaukumu *Prerafaelītu brālība*⁶⁴, kuru 1848. gadā dibināja mākslinieki Viljams Holmans Hants (*William Holman Hunt*) un Džons Everets Milē (*John Everett Millais*), kā arī dzejnieks un mākslinieks Dante Gabriels Rosetti (*Dante Gabriel Rossetti*), kuriem pēc tam pievienojās rakstnieks un kritiķis Viljams Maikls Rosetti (*William Michael Rossetti*), mākslinieks Džeimss Kolinsons (*James Collinson*), kritiķis Frederiks Džordžs Stīvens (*Frederic George Stephens*) un tēlnieks Tomass Vūlners (*Thomas Woolner*). Milē iespaidā prerafaelītu brālībai pievienojās arī mākslinieks Artūrs Hadžess (*Arthur Hughes*), savukārt Rosetti iespaidoja mākslinieku Forda Medoksa Brauna (*Ford Madox Brown*), Edvarda Bērna-Džounsa (*Edward Burne-Jones*), Džona Viljama Votterhauza (*John William Waterhouse*), Viljama Morisa (*William Morris*) u.c. mākslinieku darbu tapšanu prerafaelītu stilā.

Prerafaelītu brālība kļuva par kustību, kas, no vienas puses, šķietami attālinājās no aktuālajiem tā laika ikdienas notikumiem, bet, no otras puses, sāka izmantot jaunākos tehnikas sasniegumus, piemēram, fotogrāfiju, radot savus mākslas darbus. Tā kļuva īpaši ievērojama ar to, ka vērsās pret akadēmisko mākslas izglītību⁶⁵, kas propogandēja pēc Rafaēla standartiem (kompozīcijas, pozas) veidotu pieeju mākslas darba radīšanai, kas noveda pie mehāniskas viena mākslinieka stila atveidošanas. Tā vietā brālība vēlējās atgriezties pie piesātinātu krāsu, bagātīgu detaļu un sarežģītu kompozīciju izmantošanas, kas bija raksturīgas agrajai renesansei un tādiem māksliniekiem kā Fra Andželiko (*Fra Angelico*), Leonardo da Vinči (*Leonardo di ser Piero da Vinci*), Lorencs Giberti (*Lorenzo Ghiberti*), Džovanni Bellīni (*Giovanni Bellini*) u.c.⁶⁶ Par vienu no prerafaelītu iedvesmas avotiem kļuva viduslaiku kultūra (sākot ar viduslaiku mīlas liriku un leģendām un beidzot ar Dantes darbiem), kuru, viņuprāt, caurda radošs garīgums, kas bija zudis nākamajos gadsimtos.⁶⁷ Nedalītu uzmanību prerafaelīti pievērsa arī agrīnajiem angļu ballādistiem un viduslaiku dzejniekiem, tādiem kā Džefrijam Čoseram (*Geoffrey Chaucer*), kā arī Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) darbiem un romantisma kustības aizsācējiem Anglijā – piemēram, Viljamam Vērdsvertam (*William Wordsworth*), Baironam (*George Gordon Noel Byron*), Džonam Kītsam (*John*

⁶⁴ Angļu val. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Prerafaelītu darbība apsīka 19. gs. beigās, kad tā ietekmē radās simbolisms.

⁶⁵ Sevišķi 1768. gadā dibinātajā Londonas Karaliskajā Mākslas Akadēmijā (*Royal Academy of Arts*), kur to propogandēja tās pirmais prezidents Džošuā Reinolds (*Joshua Reynolds*).

⁶⁶ Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20.feb.]. Pp. 111 – 112.

⁶⁷ Bez autora. *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Raphaelite_Brotherhood [skatīts 2014, 3. mar.].

Keats) un Persijam Bišam Šellijam (*Percy Bysshe Shelley*).⁶⁸ Turklāt, prerafaelītu darbības loks aptvēra ne tikai mākslu, bet arī dzeju un literatūru, viņu domas atspoguļotas periodiskajā izdevumā *Dīglis*⁶⁹.

Sākotnēji prerafaelītu brālības darbos tika apvienotas abas intereses – romantisms un precīza dabas attēlošana. Taču vēlākajos gados aizvien ievērojamāks kļuva dalījums divos virzienos – Rosetti un Bērn-Džounss pārstāvēja tā saucamo viduslaiku novirzienu, savukārt Hants un Milē reālistisko.⁷⁰

Vecākais, šī pētījuma mērķiem atlasītais, prerafaelītu daiļrades piemērs, kas attēlo profānā skūpstā konceptu, ir Dantes Gabriela Rosetti sadzīves žanra darbs ar nosaukumu *Divi mīlnieki*⁷¹ (sk. 1.3.1. att.).

Šajā darbā attēlots pāris – jauna sieviete ar vīrieti, kurš pilnībā piekļaujot savas lūpas sievietes pieri, sniedz tai skūpstu. Abu mīlnieku ķermeņus apgērbis nosedzis tik cieši, ka kailas palikušas tikai sadotās rokas, abu sejas un kakla daļas.

Skūpstā šajā darbā varētu paust rūpes un pieķeršanos un sniegt garīgu mierinājumu neko negaidot pretī. To var uzskatīt par manifestāciju visām tām daudzveidīgajām jūtām, kas saista jauno pāri – skumjām, mīlestībai, emocionālajai un fiziskajai tuvībai, nolemtībai, vainas apziņai u.c. Līdz ar to, skūpstā pats par sevi kļūst par mākslas darba esenci, uz ko vērsta galvenā uzmanība, jo tieši no skūpstā izriet gleznas atmosfēra.



1.3.1. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Divi mīlnieki* (1850)⁷², Birmingemas muzejs, Birmingema**

⁶⁸ Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20. febr.]. Pp. 111 – 112.

⁶⁹ Angļu val. The Germ. The Pre-Raphaelite Brotherhood. *The Germ: Thoughts Towards Nature in Poetry, Literature and Art*. London: Elliot Stock, 1850. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/17649/17649-h/17649-h.htm> [skatīts 2014, 13. febr.].

⁷⁰ Bez autora. *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Raphaelite_Brotherhood [skatīts 2014, 3. mar.].

⁷¹ Angļu val. *Two Lovers*.

Tēlotais pāris, kas novietots gleznas priekšplāna centrā, gandrīz pilnībā aizņem visu gleznas plakni, brīvus atstājot tikai abus augšējos stūrus.

Lai gan nav skaidri zināms, no kura avota smelts gleznas sižets, Gabriela brālis, Viljams Maikls Rosetti izdara pieņēmumu, ka šajā darbā attēlots Hamlets un Ofēlija⁷³, savukārt Čārlzs Mjurejs⁷⁴ (*Charles Fairfax Murray*) uzskata, ka tie drīzāk varētu būt Lancelots un Gunivere.⁷⁵

Arī nākamais darbs – *Kārlaislas siena (Mīlnieki)*⁷⁶ (sk. 1.3.2. att.) – pieder Dantem Gabrielam Rosetti. Gleznas kompozīcija ir visai līdzīga iepriekšējai Rosetti gleznai. Arī te tēlots jauns pāris – vīrietis ir cieši apskāvis sievieti un turēdams viņas roku savējā, skūpst to pieklāvis savai sejai. Vīrieša lūpas nav skaidri saskatāmas, taču pāra tuvība gleznā liek domāt par to, ka skūpsts nav atturīgs. Abu jauniešu ķermeņus pilnībā nosedz apģērbs. Arī šo darbu tāpat kā iepriekšējo var pieskaitīt sadzīves žanram.

Salīdzinājumā ar iepriekšējo mākslas darbu, pāris tēlots nedaudz mazāks attiecībā pret gleznas kopējo laukumu, tādējādi dodot vietu fonam, taču tik un tā, tas aizņem lielāko daļu no gleznas plaknes. Pāris novietots gandrīz pašā vidusplāna centrā ar nelielu novirzi uz kreiso malu.



1.3.2. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Kārlaislas siena (Mīlnieki)* (1853)⁷⁷, Teita Modernās Mākslas Muzejs, Londona**

⁷² Danta Garbiel Rossetti *Two Lovers* (1850). Pieejams: <http://www.bmagprints.org.uk/image/411733/dante-gabriel-rossetti-two-lovers> [skatīts 2013, 30. okt.].

⁷³ Pēc Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) lugas *Hamlets (Hamlet)*, kas sarakstīta laikā no 1599. līdz 1602. gadam.

⁷⁴ Čārlzs Mjurejs – angļu gleznotājs, kolekcionārs, labdaris, mākslas vēsturnieks.

⁷⁵ Bez autora. *Dante Gabriel Rossetti: Two Lovers*. Pieejams: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1904p233/two-lovers/> [skatīts 2014, 27. febr.].

⁷⁶ Angļu val. *Carlisle Wall (The Lovers)*.

⁷⁷ Dante Gabriel Rossetti *Carlisle Wall (The Lovers)* (1853). Pieejams: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-carlisle-wall-the-lovers-n05921> [skatīts 2013, 30. okt.].

Arī šajā gleznā skūpstam piemīt skumjas noskaņas – iespējams, tā ir slepena atkalredzēšanās vai kārtējās atvadas. Mierinājums un cerība, ko iemieso sniegtais skūpsts, akcentē pāra garīgo tuvību nevis fizisko iekāri – šajā skūpstā nav saskatāmi kādi slēpti motīvi, bet gan tas, cik dārgi viens otram ir šie cilvēki. Ar šī skūpsta palīdzību tiek norādīts uz to, ka par motivāciju divvientulībai var kalpot vienkārši vēlme būt blakus otram cilvēkam – skūpstā nav saskatāmas jutekliskas noskaņas, kas liecinātu par otra cilvēka iekārošanu vai tiekšanos pēc fiziskas baudas. Šo iemeslu dēļ, šajā gadījumā profānā skūpsta koncepta attēlojumu var uzskatīt par elementu, bez kura mainītos visa gleznas noskaņa.

Nav informācijas par to, ka gleznas sižets ņemts no kāda konkrēta avota.

Savukārt, nākamās Rosetti gleznas ar nosaukumu *Paulo un Frančeska da Rimini*⁷⁸ (sk. 1.3.3. att.) sižets smelts Dantes Aligjēri (*Durante degli Alighieri*) darbā *Dievišķā komēdija*⁷⁹.

Mākslas darbā vienlaicīgi attēlots gan Paulo un Frančeskas pirmais skūpsts (ko savā ziņā veicinājis Lancelota un Guniveres skūpsts, kas aprakstīts grāmatā, ko pāris lasīja kopā), gan skūpsts, kurā viņi dalās būdami ellē – abi tiek sniegti uz lūpām – pirmajā skūpstā, kura laikā pāris ir sadevies rokās, var saskatīt ciešāku saskaršanās pakāpi, kamēr ellē sniegtais skūpsts ir atturīgāks, lai gan pāris ir apskāvies.

Šī literārā žanra glezna sadalīta trīs daļās līdzīgi triptiham, Paulo un Frančeska attēloti gan kreisajā, gan labajā pusē un abās daļās ir novietoti to centrā. Kreisajā pusē pāris tēlots vairāk vidusplānā, savukārt labajā tuvāk priekšplānam. Gleznā Paulo un Frančeskas augumus cieši sedz apģērbs.



1.3.3. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Paulo un Frančeska da Rimini* (1855)**⁸⁰, Teita

Modernās Mākslas Muzejs, Londona

⁷⁸ Angļu val. *Paolo and Francesca da Rimini*.

⁷⁹ Itāļu val. *La Divina Commedia*. Sarakstīta no 1308. gada līdz 1321. gadam.

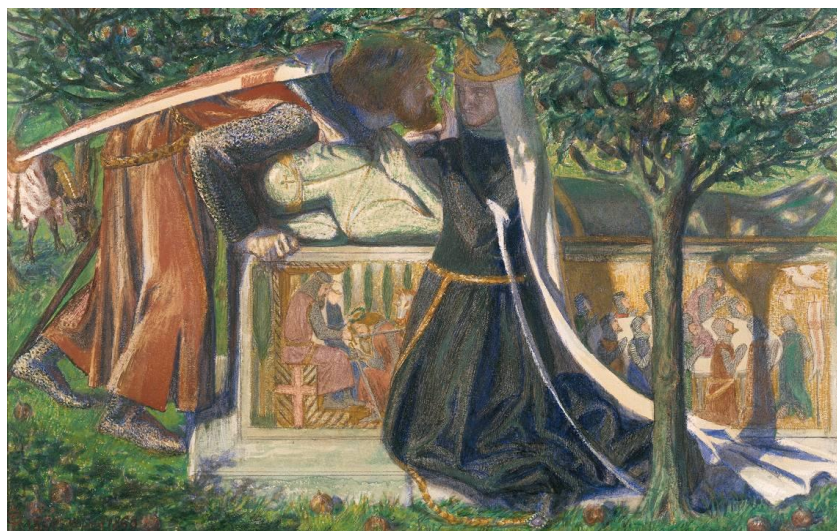
⁸⁰ Dante Gabriel Rossetti *Paulo and Francesca da Rimini* (1855). Pieejams:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-paolo-and-francesca-da-rimini-n03056> [skatīts 2013, 30. okt.].

Pirmais Paulo un Frančeskas skūpsts ir manāmi jutekliskāks, Paulo it kā velk Frančesku uz savu pusi, savukārt, Frančeska it kā tiecas viņam pretī. Tas ir skūpsts, kuram abi jaunieši nespēj pretoties, lai gan apzinās tā grēcīgumu⁸¹. Tieši šī grēcīguma dēļ Dantes *Dievišķajā komēdijā* pāris nonāk elles uguņu virpulī, kurā lemti griezties mūžam. Neskatoties, uz to, Rosetti arī ellē pāri glezno tā it kā tie nespētu atrauties viens no otra – Frančeska turpina tiekties pie Paulo, bet Paulo it tik cieši viņu apskāvis, it kā baidītos Frančesku pazaudēt. No Frančeskas stāsta, kas lasāms *Dievišķajā komēdijā*⁸², Rosetti izvēlas gleznā attēlot tieši abus skūptus – no vienas puses parādot to, pie kādām sekām noved grēcīgs skūpsts (no kristīgās tradīcijas viedokļa), bet no otras puses, skūpstu, kas it kā attaisno pirmā grēcīgumu, jo jūtas, kas saistīja jauniešus virs zemes ir vienlīdz spēcīgas ellē. Šajā gleznā skūpsts saistāms ar nemirstīgu mīlestību, un caur nemirstību Paulo un Frančeskas mīlestība iegūst dievišķu aspektu, tādēļ profānā skūpsta koncepta klātesamība gleznas abās daļās ir īpaši svarīga.

Arī nākamā ir literāra žanra glezna ar nosaukumu *Artūra kaps*⁸³ (sk. 1.3.4. att.) – arī tās autors ir Dante Gabriels Rosetti.

Gleznā attēlots Lancelots un Gunivere – abu augumus cieši nosedz apģērbs, pat Guniveres matus slēpj mūķenes plīvurs. Atšķirībā no iepriekšējām gleznām, skūpsts šajā darbā nav klātesošs – Guniveres rokas kustība norāda uz to, ka skūpsts Lancelotam tiek liegts.



1.3.4. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Artūra kaps* (1855)⁸⁴, Teita Modernās Mākslas Muzejs, Londona**

⁸¹ Frančeska ir cita vīra sieva un, tādējādi, pārkāpj laulību.

⁸² Aligiēri, Dante (Atdzejojis Bisenieks, Valdis). *Dievišķā komēdija*. Rīga: Vaidelote, 1994. Pieejams: http://libes.ru/330465.html#TOC_idp1111488 [skatīts 2014, 04. feb.].

⁸³ Angļu val. *Arthur's Tomb*.

⁸⁴ Dante Gabriel Rossetti *Arthur's Tomb* (1855). Pieejams: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283> [skatīts 2013, 2. nov.].

Legendai par Lancelotu un Guniveri ir dažādas versijas⁸⁵, taču Rosetti ar šo sižetu iepazīnās caur 1485. gadā izdoto Tomasa Malorija (*Thomas Malory*) stāstu krājumu *Artūra nāve*⁸⁶, kas kļuva par vienu no atpazīstamākajiem literārajiem darbiem, kas veltīts Karaļa Artūra tematikai angļu valodā.⁸⁷ Par iedvesmu šim mākslas darbam kalpoja XXI grāmata, kurā Gunivere ir kļuvusi par mūķeni pēc tam, kad saņēmusi apskaidrību par savu laulības pārkāpšanu. Pie viņas ierodas bijušais mīļākais un lūdz sniegt pēdējo skūpstu, taču Gunivere atsaka, un viņi šķiras.⁸⁸

Šajā mākslas darbā, atšķirībā no iepriekšējā, saskatāms neprāts, pie kura var novest mīlestība – skūpsts kļūst par atkarību, par apmātību, kurai nav iespējams pretoties. Rosetti šai mutuļojošai mīlestībai pretnostata kristietības vērtības, ko iemieso Guniveres atteikums.

Rosetti ar šīs ainas palīdzību savā daiļradē attēlo ne tikai cēlo vai pārlaicīgo mīlestību, kas bija redzama iepriekšējos piemēros, bet norāda arī uz to, ka mīlestība cilvēku var novest līdz izmisumam un padarīt nožēlojamu – bez skūpsta nolieguma šajā gleznā nebūtu iespējams tik izteiksmīgi attēlot mīlestības aptumšotu prātu, kuram pretnostatīts apskaidrības pārņemts kristietes prāts.

Pāris attiecībā pret kopējo gleznas plakni tēlots visai liels un ir novietots vidusplāna centrā ar pavisam nelielu novirzi uz kreiso malu.

Nākamais stājglezniecības piemērs no prerafaēlītu daiļrades ir vēl viena Rosetti literārā sižeta glezna *Rozes romāns*⁸⁹ (sk. 1.3.5. att. nākamajā lapaspusē), kas balstīta tāda paša nosaukuma 13. gadsimta franču galma dzejolī, kas *sarakstīts ar mērķi attainot mīlestības mākslu*.⁹⁰

Gleznā attēlots jauns mīlnieks / galminieks un viņa mīlotā, abu augumus pilnībā sedz apģērbs. Arī šajā darbā parādās Rosetti gleznām rakturīgā tendence, ka pāris skūpsta laikā ir sadevies rokās. Skūpsts tiek sniegts uz lūpām un vērojama cieša lūpu saskaršanās pakāpe.

Attiecībā pret kopējo gleznas plakni, pāris tēlots samērā liels, novietots vidusplānā un kompozicionālu iemeslu dēļ novirzīts uz gleznas kreiso malu.

⁸⁵ Tiek uzskatīts, ka pirmā zināmā leģendas versija ir atspoguļota Kretjēna no Trojas (*Chrétien de Troyes*) dzejolī *Lancelots, bruņinieks no Kartas* (franču val. *Lancelot, le Chevalier de la Charrette*), kas varētu būt radīts laika posmā no 1175. – 1181. gadam.

⁸⁶ Oriģinālnosaukums vidusfranču val. *Le Morte Darthur*. Malory, Thomas. *Le Morte D'Arthur. King Arthur and of his Noble Knights of the Round Table*. Vol. 2. London: William Caxton, 1485. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/1252/1252-h/1252-h.htm> [skatīts 2014, 20. jan.].

⁸⁷ Bez autora. *Le Morte d'Arthur*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Morte_D%27Arthur [skatīts 2014, 27. febr.].

⁸⁸ Bez autora. *Dante Gabriel Rossetti: Arthur's Tomb*. Tate. Pieejams: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-arthurs-tomb-n03283> [skatīts 2014, 1. mar.].

⁸⁹ Oriģinālnosaukums *Roman de la Rose*.

⁹⁰ Bez autora. *Roman de la Rose*. The British Library. Pieejams: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/remarkmanu/roman/> [skatīts 2014, 3. mar.].

Skūpstu šajā gleznā šķietami sniedz sieviete, par cik vīrietis ir nometies ceļos, bet sievietei nepieciešams pieliekties, lai aizsniegtu viņa lūpas. Šī iemesla dēļ, profānā skūpsta konceptam šajā darbā piemīt dāvinājuma vai apbalvojuma iezīmes, kas pašam skūpstīšanās procesam piešķir oficiālas ceremonijas noskaņas. Līdz ar to, caur šo gleznu Rosetti ieskicē profānā skūpsta konceptu ne tikai kā mīlestības izpausmi, bet papildus norāda arī uz citām tā funkcijām, kas ļauj to uztvert kā viduslaiku galma uzvedības etiķetes sastāvdaļu.



1.3.5. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Rozes romāns* (1864)⁹¹, Teita Modernās Mākslas Muzejs, Londona**

Nākamās sadzīves žanra gleznas *Pazudušais bērns*⁹² (sk. 1.3.6. att. nākamajā lapaspusē) autors ir Artūrs Hadžess. Tajā attēlots vecāka gadagājuma vīrietis un maza meitenīte, kurus, visticamāk, saista radniecīgas saites. Tēvs atradis meitu, sniedz skūpstu meitenītei uz vaiga, taču viņa lūpas tik tikko tam pieskaras. Gan tēvs, gan meita ir apģērbti un to matus sedz galvassegas. Abi tēloti vidēji lieli attiecībā pret gleznas kopējo plakni un ir novietoti pašā vidusplāna centrā.

Atšķirībā no iepriekšējiem darbiem, Artūrs Hadžess neattēlo mīlniekus, bet gan pievēršas mīlestībai, kas veido saikni starp ģimenes locekļiem. Šajā darbā skūpstis saistāms ar uztraukumu un raizēm, ko izjūt vecāki brīžos, kad bērni ir pazuduši, un atvieglojumu mirklī, kad tie atrodas, taču nenoliedzami visām šīm jūtām pāri stāv nesavtīga mīlestība, ko savam bērnam velta vecāki. Profānā skūpsta koncepta klātesamības nepieciešamību šajā darbā vēl vairāk akcentē tas, ka to sīdž nevis māte, bet gan tēvs kā stiprā dzimuma pārstāvis.

Nav informācijas par to, ka gleznas sižets būtu ņemts no kāda konkrēta avota.

⁹¹ Dante Gabriel Rossetti. *Roman de la Rose* (1864). Pieejams: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-roman-de-la-rose-n04089> [skatīts 2013, 20. nov.].

⁹² Angļu val. *The Lost Child*.



1.3.6. attēls. **Artūrs Hadžess** *Pazudušais bērns* (1866)⁹³, **Birmingemas muzejs, Birmingema**

Nākamā piemēra autors atkal ir Dante Gabriels Rosetti – literārā žanra gleznas nosaukums ir *Tristans un Izolde dzer mīlas dzērienu*⁹⁴ (sk. 1.3.7. att.). Gleznā jaunieši tēloti pilnībā apģērbti, Izoldes matus pat sedz galvassega – Tristans skūpst Izoldes roku, taču Tristana lūpas ir tik tikko pieskārušās viņas plaukstai.



1.3.7. attēls. **Dante Gabriels Rosetti** *Tristans un Izolde dzerot mīlas dzērienu* (1867)⁹⁵, **Higinsa mākslas galerija, Bedforda**

Pāris novietots gleznas vidusplāna centrā ar nelielu novirzi uz kreiso pusi un tēlots salīdzinoši liels pret gleznas kopējo plakni.

Gleznas sižetam par avotu kalpo 12. gadsimta leģenda par Tristanu un Izoldi, kuru atpazīstamu padarīja franču viduslaiku dzeja. Leģendai ir neskaitāmas versijas – atšķiras

⁹³ Arthur Hughes. *The Lost Child* (1866). Pieejams: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1926p3/the-lost-child/> [skatīts 2013, 20. nov.].

⁹⁴ Angļu val. *Tristram and Isolde Drinking The Love Potion*.

⁹⁵ Dante Gabriel Rossetti *Tristram and Isolde Drinking The Love Potion* (1867). Pieejams: <http://www.wikipaintings.org/en/dante-gabriel-rossetti/tristram-and-isolde-drinking-the-love-potion-1867> [skatīts 2013, 27. nov.].

detaļas, taču kopumā sižets paliek nemainīgs – leģenda par Tristanu un Izoldi, visticamāk, ietekmējusi Artūra laika leģendas par Lancelotu un Guniveri.⁹⁶

Rosetti šajā darbā izvēlas attēlot brīdi, kad Tristans un Izolde iemīlas viens otrā – vērā ņemams ir fakts, ka pirmais skūpst, pēc tam, kad abu jūtas vienam pret otru ir kļuvušas acīmredzamas, tiek sniegts nevis uz lūpām, bet gan uz rokas, kas varētu liecināt par konkrētajā brīdī vēl pastāvošo distanci starp jauniešiem, ko veicina viņu atšķirīgie sociālie statusi. Skūpsts šajā mirklī varētu tikt saistīts ar bijības pret Izoldi pārvarēšanu – Rosetti profānā skūpsta konceptu šajā gleznā varētu būt attēlojis tieši šādu, asociējot to ar prelūdiņu tupmākajiem notikumiem un jūtu izpausmēm leģendā.

Nākamā glezna ir vēl viena Rosetti versija par Paulo un Frančesku (sk. 1.3.8. att.), kas radīta vairāk kā desmit gadus vēlāk par jau apskatīto triptihu. Gleznas kompozīcija ir visai līdzīga minētā triptiha kreisajai daļai – arī te attēlots Paulo un Frančeskas pirmais skūpsts, pāris ir sadevies rokās pie atvērtas grāmatas. Abu augumus ieskauj apģērbs.

Rodas jautājums par to, kādēļ Rosetti izvēlējies vēlreiz attēlot tieši pāra pirmo skūpstu? Atšķirībā no iepriekšējās versijas Rosetti atsakās no tās daļas, kas skaidri parāda sekas, kas sagaida jauniešus, tādējādi mazinot kristīgās nostājas atskaņas, kuras bija vērojamas triptihā, un tā vietā koncentrējoties uz pašu pirmā skūpsta faktu, kas šķietami ir vitāli svarīgs pašam Rosetti. Tieši profānā skūpsta koncepts ir tas elements, pie kura Rosetti savos darbos atgriežas atkal un atkal.



1.3.8. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Paulo un Frančeska* (1867)⁹⁷, Nacionālā Viktorijas galerija, Melburna**

⁹⁶ Bez autora. *Tristan and Iseult*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_and_Iseult [skatīts 2014, 2. mar.].

Pāris attiecībā pret gleznas kopējo plakni tēlots visai liels, un ir novietots vidusplāna centrā.

Fords Medokss Brauns ir literārā žanra gleznas *Romeo un Džuljeta*⁹⁸ (sk. 1.3.9. att.) autors. Tajā attēlotajai Džuljetai piešķirtais veidols ir jutekliskāks nekā Rosetti gleznās sastopamajām sievietēm – dziļš dekoltē, atsegta plecu un kakla daļa. Romeo tai pat laikā ir pilnībā apģērbts. Vēl jutekliskāku šo ainu padara Romeo plauksta, kas saņēmusi Džuljetas kailo plecu, kamēr Džuljeta ar abām rokām apskāvusi Romeo ap vidukli.



1.3.9. attēls. **Fords Medokss Brauns *Romeo un Džuljeta* (1870)⁹⁹, privātā kolekcija**

Atšķirībā no iepriekš apskatītajām gleznām, šajā skūpstā tiek sniegts uz kakla, turklāt vērojama liela saskaršanās pakāpe – Romeo Džuljetas kaklam piekļāvis teju vai visu seju. Kopumā šāds Romeo un Džuljetas skūpstā attēlojums šķiet netipisks prerafaēlisma kontekstā¹⁰⁰, tajā dominē erotisms un vērojams maiguma trūkums – skūpstā vienlaikus apvienojas Džuljetas statiskums un Romeo trauksmainība, ko varētu saistīt gan ar dvēseles radniecību, ko viņi atraduši viens otrā, gan ar šķēršļiem, kuri rodas pateicoties viņu piederībai savstarpēji naidīgām dzimtām.

Attiecībā pret kopējo gleznas plakni, pāris tēlots vidēji liels, novietots vidusplānā un kompozicionālu iemeslu dēļ novirzīts uz kreiso malu.

⁹⁷ Danta Gabriel Rossetti *Paolo and Francesca* (1867). Pieejams: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/paolo-and-francesca-da-rimini/-AF9f6_GVNZKCw?projectId=art-project [skatīts 2013, 27. nov.].

⁹⁸ Angļu val. *Romeo and Juliet*.

⁹⁹ Ford Madox Brown *Romeo and Juliet* (1870). Pieejams:

<http://www.preraph.org/searchresults.php?artist=Ford%20Madox%20Brown> [skatīts 2013, 1. dec.].

¹⁰⁰ Fords Medokss Brauns pazīstams kā prerafaēlītu stila Hogārta (ietekmējoties no Viljama Hogārta (*William Hogarth*)) vēsturiskajiem, satīriskajiem un politiskajiem darbiem) versijas pārstāvis.

Gleznas sižets ņemts no Viljama Šekspīra traģēdijas *Romeo un Džuljeta*¹⁰¹, kas sarakstīta laikā no 1591. gada līdz 1595.gadam, trešā cēliena.

Nākamā glezna ar nosaukumu *Dantes sapnis Beatričes nāves brīdī*¹⁰² (sk. 1.3.10. att.) ir Dantes Gabriela Rosetti radīta. Šajā gleznā attēlota mirstošā Beatriče, kura ietērpta garā baltā kleitā un Mīlestība, kura sniedz skūpstu uz Beatričes vaiga. Lūpu saskaršanās pakāpe ir neliela. Rosetti literārā žanra gleznas sižetu smēlies Dantes darbā *Jaunā dzīve*¹⁰³.¹⁰⁴

Šajā darbā Mīlestības personifikācija kalpo kā starpniece starp Danti un Beatriči, kas skūpsta veidā (ko nesniedz pats Dante, taču viņš ir saņēmis Mīlestību aiz rokas) apliecina Dantes tīro mīlestību pret Beatriči. Rosetti jau atkal no konkrēta avota izvēlas gleznā attainot tieši to brīdi, kurā klātesošs ir profānā skūpsta koncepts – acīmredzot, katrā no savām gleznām un ar katru no tēlotajiem pāriem Rosetti ar profānā skūpsta koncepta palīdzību vēlas akcentēt daudzveidīgos mīlestības aspektus.

Dante kopā ar Mīlestību un Beatriči tēloti vidēji lieli attiecībā pret gleznas kopējo plakni un ir novietoti vidusplāna centrā, gleznā klātesoši ir arī citi tēli.



1.3.10. attēls. **Dante Gabriels Rosetti *Dantes sapnis Beatričes nāves brīdī* (1871)**¹⁰⁵,

Volkera Mākslas galerija, Liverpūle

Nākamais piemērs pieder Edvardam Bērnām Džounsam. Tā ir literārā žanra glezna *Pigmaliions un Galateja IV – dvēsele sasniedz*¹⁰⁶ (sk. 1.3.11. att. nākamajā lapaspusē), kuras sižetu Džounss smēlies preraphaelīta Viljama Morisa dzejoļu krājumā *Parādīze zemes virsū*¹⁰⁷

¹⁰¹ Angļu val. *Romeo and Juliet*.

¹⁰² Angļu val. *Dante's Dream at The Time of The Death of Beatrice*.

¹⁰³ Itāļu val. *La Vita Nuova*.

¹⁰⁴ Bez autora. *Dante's Dream*. Pieejams:

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/rossetti.aspx> [skatīts 2014, 2. feb.].

¹⁰⁵ Dante Gabriel Rossetti. *Dante's Dream at the Time or the Death of Beatrice* (1871). Pieejams:

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/rossetti.aspx> [skatīts 2014, 2. feb.].

¹⁰⁶ Angļu val. *Pygmalion and The Image – The Soul Attains*.

¹⁰⁷ Angļu val. *The Earthly Paradise* (1868 – 1870). Morris, William. *The Earthly Paradise. A Poem*. New York: Longmans, Green, and Co., 1903. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/30332/30332-h/30332-h.htm> [skatīts 2014, 09. feb.].

– tajā viduslaiku ceļotāji dodas meklēt mūžīgās dzīvības zemi, taču atrod grieķu koloniju, ar kuru savā starpā apmainās ar stāstiem¹⁰⁸ (tajos parādās arī sižeti no Ovīdija *Metamorfozēm*).¹⁰⁹



1.3.11. attēls. **Edwards Bērns Džounss *Pigmaliions un Galateja IV: Dvēsele sasniedz* (1878)¹¹⁰, Birmingemas muzejs, Birmingema**

Šī glezna ir pēdējā no četru gleznu sērijas, kas radīta starp 1875. un 1878. gadu, un ir veltīta Pigmaliionam, Kipras skulptoram, un Galatejai, viņa radītajai skulptūrai, kurā dzīvību iedvēš Afrodīte.¹¹¹ Gleznā attēlots brīdis, kad Pigmaliions ir atgriezies no Afrodītes tempļa un atklāj, ka Galateja ir atdzīvojusies – pielūgsmē viņš ir nokritis ceļos un skūpst tās rokas, lai gan lūpas Galatejas rokām pieskaras tikai nedaudz. Šis skūpstis ir pilns bijības un apbrīnas pret fizisko skaistumu, bet vēl jo vairāk pret garīgo tikumību, ko izstaro kautrīgā Galateja, kas Pigmaliiona acīs ir pretstats tā laika sievietēm.¹¹²

Galateja attēlota pilnīgi kaila, Pigmaliiona augumu, savukārt, sedz apģērbs. Pāris attēlots vidusplāna centrā un aizņem vidēji lielu laukumu attiecībā pret gleznas kopējo plakni.

¹⁰⁸ Bez autora. *William Morris*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris [skatīts 2014, 3. mar.].

¹⁰⁹ Bez autora. *Information: Pygmalion and the Image - The Soul Attains*. Pre – Raphaelite Online Resource. Pieejams: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1903p26/pygmalion-and-the-image-the-soul-attains/> [skatīts 2014, 4. mar.].

¹¹⁰ Edward Burne Jones *Pygmalion and The Image – The Soul Attains* (1978). Pieejams: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1903p26/pygmalion-and-the-image-the-soul-attains/> [skatīts 2014, 4. mar.].

¹¹¹ Bez autora. *Pygmalion and The Image Series*. Pieejams:

http://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_and_the_Image_series [skatīts 2014, 3. mar.].

¹¹² Ibid.

Pēdējie divi piemēri pieder vēlinā prerafaēlītisma¹¹³ pārstāvim Džonam Viljamam Voterhausam – abās gleznās nav attēlots pats skūpstas sniegšanas brīdis, taču ir jūtama tā klātesamība.

Literārā žanra gleznā *Skaistā lēdija bez žēlastības*¹¹⁴ (sk. 1.3.12. att.), kas balstīta Džona Kītsa balādē ar tādu pašu nosaukumu¹¹⁵, attēlota jauna, skaista dāma un bruņinieks (balādes astotā pantā pēdējās trīs rindiņās ir sekojošs teksts: [..] *Tur viņa raudāja un pilna sāpju nopūtās, Tur slēdzu viņas mežonīgās, mežonīgās acis ar četriem skūpstiem.* [..]¹¹⁶).



1.3.12. attēls. **Džons Viljams Voterhaus** *Skaistā lēdija bez žēlastības* (1893)¹¹⁷, Valsts muzejs, Darmštate

Kleitā tērtā sieviete pievilkusi bruņinieku sev pavisam tuvu klāt un ar zināmu izmisumu dziļi lūkojas viņa acīs it kā lūgdama viņu noskūpstīt – gleznā, visticamāk, attainots balādes piektais pants – [..] *Es uztaisīju puķu vītņi viņas matiem, un aproces arī un tīkamo daļu, viņa lūkojās uz mani kā mīlēdama un izdvesa saldu vaidu.* [..]¹¹⁸ Taču kā norāda augstāk minētās rindas skūpstas koncepts balādē ir klātesošs, lai gan tiešā veidā gleznā nav attainots.

Pāris attiecībā pret kopējo gleznas plakni tēlots salīdzinoši liels un ir novietots vidusplāna centrā.

¹¹³ Džons Viljams Voterhaus prerafaēlītu stilā darbojies vairākas dekādes pēc brālības izjukšanas.

¹¹⁴ Angļu val. *The Beautiful Lady Without Pity*.

¹¹⁵ Franču val. *La Belle Dame sans Merci*.

¹¹⁶ Tulkojums A. M. Keats, John. *La Belle Dame sans Merci*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci [skatīts 2014, 25. jan.].

¹¹⁷ John William Waterhouse *The Beautiful Lady Without Pity* (1893). Pieejams: <http://www.wikipaintings.org/en/john-william-waterhouse/the-beautiful-lady-without-pity-1893> [skatīts 2014, 5. febr.].

¹¹⁸ Tulkojums A. M. Keats, John. *La Belle Dame sans Merci*. Wikipedia. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci [skatīts 2014, 25. jan.].

Otra ir mitoloģiskā sižeta glezna ar nosaukumu *Adonīsa modināšana*¹¹⁹ (sk. 1.3.13. att.).

Tajā attēlota Afrodīte, kas modina no nāves Adonīsu, pēc tam, ka to bija nogalinājis mežonīgs vepris.¹²⁰ Iespējams, uz šo gleznu var attiecināt fragmentu no Biona¹²¹ (*Bion*) darba, kas veltīts Adonīsam: [...] *Adonīs, mosties un dod man pēdējo skūpstu, tik garu, cik vien skūpsts var dzīvot. Līdz skūpstoties, tavs gars no ķermeņa atdalīsies un tiks ieelpots manās lūpās un sirdī.* [...].¹²²

Gan Afrodīte, gan Adonīss attēloti puskailli. Profānā skūpsta koncepta attēlošana šajā gleznā ir vitāli nepieciešama, jo tajā skūpsts kalpo kā vienīgais instruments Adonīsa modināšanai.



1.3.13. attēls. **Džons Viljams Voterhauss *Adonīsa modināšana* (1899)**¹²³, privātā kolekcija

Pāris novietots gleznas vidusplāna centrā ar nelielu novirzi uz kreiso pusi un attēlots vidēji liels attiecībā pret gleznas kopējo plakni.

Pēc preraphaelītu daiļrades apskates tajā var saskatīt vairākas iezīmes:

1. Mākslinieks, kurš preraphaelītisma kontekstā visvairāk pievērsies profānā skūpsta koncepta attēlošanai, ir Dante Gabriels Rosetti.
2. Agrīnajos preraphaelītu mākslas darbos dominējošie bija sižeti no viduslaiku mīlas leģendām un dzejas, savukārt vēlīnajos darbos, salīdzinoši mazāk, taču parādās arī mitoloģiskie sižeti.
3. Par visbiežāk sastopamo žanru preraphaelītu brālības darbos var uzskatīt literāro žanru.

¹¹⁹ Angļu val. *The Awakening of Adonis*.

¹²⁰ Bez autora. *The Awakening of Adonis*. Pieejams:

<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/awakening-adonis-1900/> [skatīts 2014, 3. mar.].

¹²¹ Bions no Smirnas – grieķu dzejnieks, dzīvojis apmēram 100. g. p. m. ē. Lielākā daļa viņa darbu ir zuduši, ietekmējis Vergīliju un Ovīdiju.

¹²² Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 7.

¹²³ John William Waterhouse *The Awakening of Adonis* (1899). Pieejams:

<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/awakening-adonis-1900/> [skatīts 2014, 3. mar.].

4. Pāru tēlojumos īpaši izceļas tas, ka tie, lielākoties, ir apģērbti – drēbes tik cieši sedz augumus, ka kailas ir palikušas tikai delnas, seja un kakls. Tēlojumos sastopamas pat galvassegas, kas slēpj matus. Tikai vēlīnā preraphaelītisma pārstāvju darbos parādās kaili un puskailli ķermeņi (Bērnš-Džounss un Vaterhausss).
5. Lielākajā daļā darbu pāru ķermeņi tēloti vidēji lieli attiecībā pret gleznas kopējo plakni un novietoti, lielākoties, gleznas vidusplāna centrā ar nelielu novirzi uz kreiso pusi.
6. Rosetti darbos parādās tendence, ka pāris skūpstā laikā ir sadevies rokās.
7. Visās agrīnajās preraphaelītu gleznās bez izņēmuma (ja neskaita Mīlestības personifikāciju Rosetti gleznā *Dantes sapnis Beatričes nāves laikā*) tēloti ikdienišķi cilvēki nevis varoņi no tālas pagātnes, kuriem nepiemīt pārdabiskas spējas – visbiežāk tie ir cilvēki, kuriem ir noteikts sociālais stāvoklis (Gunivere, Izolde) un tieši šis sociālais stāvoklis, vai fakts, ka sieviete ir precējusies ar citu vīrieti (Gunivere, Frančeska), ir tas, kas pāriem sagādā šķēršļus viņu attiecībās. Taču var secināt, ka preraphaelīti, neskatoties uz to, ka par prototipiem, lielākoties, tika izvēlēti literāri varoņi, savos mākslas darbos nenoliedzami centās pietuvoties reālajai pasaulei tieši caur parastu cilvēku attiecību attainojumu, turklāt tēlojot ne tikai mīlestību, kas saista vīrieti un sievieti, bet arī mīlestību, kas pastāv starp ģimenes locekļiem (Hadžesa gleznā *Pazudušais bērns*).

Savukārt, vēlīnajos preraphaelītu darbos sāk parādīties tēli, kuru izcelsme vairs nav cilvēciska (Galateja, Afrodīte, Adonīss), kas varētu liecināt par preraphaelītisma stila modifikācijām katra mākslinieka personīgajā daiļradē.

8. Preraphaelītu daiļradē, lai gan ne visās apskatītajās gleznās, taču lielākajā daļā, profānā skūpstā konceptam piešķirta garīga dimensija – to nepavada slēpti motīvi un tajā nav saskatāmas izteikta jutekliskuma iezīmes. Profānā skūpstā koncepts preraphaelītiem vienlaikus ir gan garīgas, gan fiziskas tuvības iemiesotājs, taču darbos, sevišķi, tiek izcelts divu cilvēku dvēseļu radniecības aspekts – svarīgi norādīt, ka tas savu manifestāciju sasniedz tieši skūpstā. Profānā skūpstā koncepta attēlojums, sevišķi Rosetti gleznās, ir nesavtīgs, tas pauž rūpes, skumjas, uzticību, cieņu, bijību, iemīlēšanos un pārļaicīgu mīlestību.
9. No iepriekšējiem punktiem izriet, ka profānā skūpstā konceptam gleznās piešķirta īpaša uzmanība – preraphaelīti no dažādajām mīlas leģendām un dzejas izvēlējās attēlot tieši tās ainas, kas ietver šo konceptu.

Profānā skūpstā konceptu preraphaelīti padara pašvērtīgu, tas kalpo par gleznas sateces punktu un apliecina to, ka fiziska tuvība var būt garīgas tuvības sastāvdaļa. Bez profānā skūpstā koncepta klātesamības gleznās nebūtu iespējams paust šo nostāju.

10. Paralēli iepriekšminētajam profānā skūpstā koncepta raksturojumam preraphaelītu daiļradē, divās Rosetti gleznās (*Paulo un Frančeska da Rimini* un *Artūra kaps*) parādās arī kristīgās tradīcijas nostāja pret profānā skūpstā konceptu – abos gadījumos sievietes ir pārkāpušas laulību, taču nevar viennozīmīgi atbildēt, ar kādu mērķi Rosetti attēlojis šos skūpstus.
11. Profānais skūpsts preraphaelītu gleznās aptuveni pusē darbu tēlots atturīgs un izteiksmes manierē līdzīgs dižrenesanses laika darbiem. Taču vairāk kā pusē darbu lūpas pilnībā tiek sakļautas ar otra cilvēka lūpām vai kādu citu ķermeņa daļu, iespējams, tādējādi akcentējot ne tikai uz fizisko tuvību, bet arī garīgo vienotību.
- Trijos no trīspadsmit atlasītajiem darbiem skūpstā sniegšanas brīdis nav attēlots, taču ir jūtama tā klātesamība.

Viljams Vērdsvērts, salīdzinot romantisma dzeju ar sava laika populāro dzeju rakstījis, ka *jūtas, kas tajā atpoguļotas piešķir nozīmi darbībai un situācijai nevis darbība un situācija jūtām*.¹²⁴ Pēc autores domām, šis apgalvojums ir tikpat piemērots, lai raksturotu galveno atšķirību starp preraphaelītu daiļradi un dižrenesanses un manierisma laika mākslu.

¹²⁴ Tulkojums A. M. Wordsworth, William. *Preface to Lyrical Ballads*. In: Famous Prefaces. The Harvard Classics (1909 – 1914). Pieejams: <http://www.bartleby.com/39/36.html> [skatīts 2013, 15. dec.].

2. KONCEPTS “DVĒSELE SKŪPSTĀ” RAKSTĪTAJOS AVOTOS

Grieķi, kuri piešķīra filozofijai dzejas formu un skaistumu un dzejai filozofijas plašumu un dziļumu, renesanses laikmeta Itālijā nokļuva spekulāciju un mākslas cienītāju uzmanības centrā. Platona filozofija iemantoja plaši izplatītu, no senatnes mantotu, zināšanu statusu – Platona kults, sākot ar Florenci, strauji izplatījās visā Itālijā.

No visiem Platona darbiem, dialogi par mīlestību un skaistumu izrādījās vispievilcīgākie renesanses prātiem. Šo dialogu, īpaši *Dzīru* un *Faidra*, transcendentālisms un misticisms padarīja tos viegli kristianizējamus – *Platonu pasludināja par kristiešu filozofu, tāpat kā Vergīlijs (Vergil) ilgi pirms tam bija kļuvis par kristiešu dzejnieku*.¹²⁵

Daudzi filozofiski-literāri un reliģiski-erotiski fragmenti Rietumu kultūrā, līdz ar erotiskiem fragmentiem, kas ietver konceptu par dvēseli skūpstā vai divu saplūšanu vienā caur skūpstu var tikt atrasti Platona mantojumā, taču nevis viņa filozofiskajos rakstos, bet gan epigrammā¹²⁶, kas iekļauta *Grieķu antoloģijā*¹²⁷. Taču līdz pat renesansei šai epigrammai nebija lielas nozīmes koncepta par dvēseli skūpstā izplatībā – to nevar uzskatīt par šī koncepta pirmavotu.¹²⁸ Pēc Nikolasa Perellas vārdiem, koncepts par dvēseli skūpstā *visdaudzveidīgāko attīstību piedzīvojis tieši agrīnajā un viduslaiku kristīgajā literatūrā, viduslaiku leģendās un lirikā, kā arī renesanses neoplatonistu*¹²⁹ darbos.¹³⁰

¹²⁵ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5.mar.]. Pp. LXX – LXXI.

¹²⁶ Grieķu val. *Epigramma*. Vispārīgs, interesants, atmiņā paliekošs un reizēm pārsteidzošs vai satīrisks apgalvojums. Platona epigramma skan šādi (Tulkojums A. M.): *Brīdī, kad es skūpstīju Agatonu, mana dvēsele atradās uz manām lūpām. Nabaga dvēsele! Viņa atnāca, cerēdama, ka varēs pāriet pie viņa.*

¹²⁷ Grieķu val. *Anthologia Graeca*, agrīnākā zināmā versija izveidota 1. gs. p. m. ē. Grieķu dzejas, lielākoties, epigrammu krājums.

¹²⁸ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 9.

¹²⁹ Neoplatonisms – dominējošais ideju virziens antīkās filozofijas pastāvēšanas pēdējos gadsimtos (III–VI gs. m. ē.), kas balstījās Platona un agrīno platonīku mācībā ar pitagorisma, aristotelisma un daļēji arī stoicisma ideju piejaukumu (termins ieviests XVII–XVIII gs., lai nodalītu vēlīno antīkās filozofijas korpusu no klasiskā), kā arī šo ideju tālāka attīstība viduslaikos un jaunajos laikos. Hronoloģiski iedala antīkajā neoplatonismā, viduslaiku neoplatonismā un Renesanses neoplatonismā - antīkais neoplatonisms, pirmkārt, ir kosmoloģisks; viduslaiku neoplatonisms, pirmkārt, ir teoloģisks un turklāt absolūti personāli teoloģisks; Renesanses neoplatonisms ir antropocentrisks, turklāt šis *antropos* tika domāts nevis vienkārši individuāli, bet tieši artistiski individuāli. Renesanses neoplatonisms par savu pirmtēlu ieskata cilvēka individualitātes ķermenisko noformējumu - reljefu, matemātiski izskaitļojamu un apskatāmu kā patstāvīgas estētiskas tīksmes priekšmetu.

¹³⁰ Tulkojums A. M. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 9.

2.1. Koncepta attīstība 16. gadsimta itāļu neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā

Mīlestības rašanās un evolūcijas sistēmu, kurai veltīts Platona filozofiskais teksts *Dzīres* un dialogs *Faidrs*, renesanses laikā turpināja attīstīt platonisma entuziasti – tai veltīti ne tikai filozofiski apcerējumi un dzeja, bet arī ētiskā un politiskā literatūra.

Viens no pirmajiem Platona mīlestības sistēmai *Komentārā Platona "Dzīrēm"* pievērsās Marsīlio Fičīno, kuram sekoja viņa skolnieks Piko della Mirandola ar darbu *Platoniskais diskurss par mīlestību*, kurā Fičīno sistēma ieguva vēl lielāku skaidrību.

Savukārt, Baltasara Kastiljones *Galminieka grāmata*, atšķirībā no Fičīno un Mirandolas filozofiskajiem traktātiem, pieder ētiskās literatūras žanram, taču arī tajā saskatāmas atsauksmes uz iepriekšējo divu autoru darbiem un Platona mīlestības sistēmu.

Pateicoties Platona filozofiskajam tekstam *Dzīres* un dialogam *Faidrs*, koncepts par dvēseli skūpstā vai divu saplūšanu vienā caur skūpstu, turmākās transformācijas piedzīvojis Fičīno, Mirandolas un Kastiljones tekstos.

2.1.1. Marsīlio Fičīno: vērojuma nozīme un pieskāriena noliegums

Renesansē līdzīgi viduslaikiem vienlaikus līdzās pastāvēja gan kristīgās, gan pagāniskās idejas – viens no biežāk citētajiem šī perioda darbiem, kur abas tradīcijas veido vienotu veselumu, ir Marsīlio Fičīno¹³¹ *Komentārs Platona "Dzīrēm"*¹³², ko savā pētījumā par profāno un sakrālo skūpstu Rietumu literatūrā iekļāvis Nikolass Perella. Fičīno mācība par platonisko mīlestību¹³³ kļuva par vienu no populārākajām koncepcijām vēlākajā renesanses literatūrā¹³⁴. Tajā Fičīno vienkopus apvienoja elementus no dažādiem avotiem un tradīcijām – sākot ar Platona mīlestības sistēmu, kas atspoguļota filozofiskajā tekstā *Dzīres*¹³⁵ un dialogā *Faidrs*¹³⁶, Aristoteļa (*Aristotle*) un Cicerona (*Cicero*) aprakstītajām draudzības teorijām līdz pat kristiešu mīlestībai (*charitas*), ko cildinājis Sv. Pāvils (*St. Paul*), un viduslaiku galma

¹³¹ Marsīlio Fičīno (1433-1499) – itāļu filozofs, kas, platonismu savienodams ar viduslaiku teoloģiju, sintezējis ietekmīgu filozofisko sistēmu. Centrālo vietu Visuma hierarhijā viņš ierādīja cilvēka dvēselei un uzskatīja, ka kontemplācijas ceļā dvēsele ceļas augšup pie Dieva. Fičīno galvenais darbs ir *Platoniskā teoloģija par dvēseles nemirstību* (1482).

¹³² Latīņuval. *Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis de Amore* (1469).

¹³³ Fičīno platonisko mīlestību sauca arī par dievišķīgo mīlestību (*divine love*), uzskatīdams mīlestību pret otru cilvēku tikai par sagatavošanos mīlestībai pret Dievu, kas ir cilvēka vēlmes / iekāres īstais mērķis un patiesais saturs.

¹³⁴ Fičīno Marsīlio. *Ideju vārdnīca: domātāji, teorijas un jēdzieni filozofijā, zinātnē, reliģijā, politikā, vēsturē un mākslā*. O. Abikibi, B. Baleins, E. Brejī un citi. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. 156. lpp.

¹³⁵ Grieķu val. *Symphosium*, sarakstīts ap 385. – 380. g. p. m. ē.

¹³⁶ Grieķu val. *Pheadrus*, sarakstīts ap 370. g. p. m. ē.

mīlestības etiķetei, ko Fičīno iepazīna caur Danti Aligjēri un citiem agrīnajiem Toskānas dzejniekiem.¹³⁷

Marsīlio Fičīno dzimis netālu no Florences un jau agrā jaunībā sāka interesēties par Platona mācību. Lai to apgūtu oriģinālā, Fičīno iemācījās grieķu valodu, ieguva labas latīņu gramatikas un retorikas zināšanas, kā arī iepazīnās ar Cicerona un Vergīlija darbiem. Paralēli Fičīno apmeklēja medicīnas un fizikas kursus Florences universitātē, interesējās par astroloģiju, Sv. Augustīna (*St. Augustine*) darbiem un viduslaiku un arābu autoriem, kas rakstīja komentārus par Aristoteli.¹³⁸

Kozimo de Mediči (*Cosimo De Medici*) pieņēma Marsīlio Fičīno savā aizbildniecībā, kur Fičīno pavadīja lielāko sava mūža daļu, un 1462. gadā uzdāvināja viņam Karredži īpašumu, pasūtīdams Platona un citu platoniskās domas avotu tulkojumus.¹³⁹ Vēlākā Fičīno darbu ietekme atstāja iespaidu gan uz Mediči draugiem, gan ienaidniekiem – Fičīno draugu lokā ieskaitāmi ne tikai prinči un mācīti cilvēki, bet arī dažādi mākslinieki, rakstnieki un uzņēmēji. Šo iemeslu dēļ Fičīno kļuva par redzamāko Florences Platona akadēmijas¹⁴⁰ līderi, ap kuru pulcējās līdzīgi domājošie un pat tie, kuru idejas krasi atšķīrās no Fičīno – starp tiem minams arī Fičīno skolnieks, Piko della Mirandola. Arī galvenās akadēmijas aktivitātes veidojās ap Fičīno – improvizētas sarunas, banketi, diskusijas, runas un deklamācijas, publiskie kursi, privātās lekcijas (pie Fičīno mācījās arī Lorenzo de Mediči (*Lorenzo De Medici*)) par Platonu un citiem autoriem¹⁴¹ – šajās aktivitātēs piedalījās gan vienkārši apmeklētāji, gan draugi – zināms, ka sarunās ar Fičīno un Lorenzo de Mediči piedalījās Mikelandželo, kurš dzīvodams Mediči pilī Florencē, ietekmējās no neoplatoniķu filozofijas.¹⁴²

Akadēmijas loma ir nozīmīga ne tikai Florences, bet arī plašākā mērogā. Caur apmeklējumiem un korespondenci, kā arī neskaitāmiem Fičīno darbu tulkojumiem, viņa idejas strauji izplatījās cauri Itālijai uz Eiropu. Fičīno draugi atradās Romā (Džulio Romāno darba vieta) un Venēcijā (Paulo Veronēzes darba vieta), Boloņā un Ferrarā (Dosso Dossi un nezināmā Ferraras mākslinieka darba vieta), Francijā, Vācijā, Polijā, Ungārijā, Spānijā, Anglijā u.c. Savukārt, Pontormo, Anjolo Brozīno un Allesandro Alori visi darbojušies Fičīno dzimtajā pilsētā Florencē. Līdz ar to florenciešu platonisms uzskatāms par nopietnu intelektuālo spēku, kas savu ietekmi saglabāja viscaur 16. gadsimtam.

¹³⁷ Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964. Pp. 47.

¹³⁸ Ibid., Pp. 91.

¹³⁹ Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964. Pp. 82.

¹⁴⁰ Florences Platona akadēmija pastāvēja aptuveni no 1462. gada līdz 1492. gadam.

¹⁴¹ Kristeller, Paul Oskar. *The Platonic Academy of Florence*. In: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Pp. 93.

¹⁴² Bez autora. Michelangelo and The Medici. Pieejams:

http://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_and_the_Medici#cite_note-Tolnay-6 [skatīts 2014, 19. apr.].

Atbilstoši valodu zināšanām un teksta pieejamībai šī darba ietvaros tiks izmantots Džeinas Sīrsas Reinoldsas (*Jayne Sears Reynolds*) 1944. gadā veiktais Marsīlio Fičīno *Komentāra Platona "Dzīrēm"* tulkojums angļu valodā¹⁴³.

Nikolass Perella savā pētījumā par konceptu "dvēse skūpstā" un tā modifikācijām Rietumu literatūrā atsevišķu sadaļu veltījis neoplatonisma filozofijai renesansē, īpašu nodaļu veltot Marsīlio Fičīno konceptiem par divu veidu mīlestību – vienkāršo (*simple*) un abpusējo (*recipocal*).

Vienkāršās mīlestības koncepta ietvaros var runāt par to, kurš mīl un par to, kuru mīl. Turklāt, *tas, kuru mīl, šajā gadījumā neatbild ar abpusēju mīlestību, tādēļ var teikt, ka tas, kurš mīl, ir miris, jo viņa domas un dvēsele ir viņu pametušas un devušās pretī mīļotajam. Tas, kurš mīl, vairs nedzīvo sevī, un, par cik mīļotais neatbild ar abpusēju mīlestību un nesniedz vietu viņa dvēselei, tad mīlniekam nav apstāšanās vietas – viņš nekur nedzīvo un ir pilnībā miris.*¹⁴⁴

Abpusējās mīlestības koncepta ietvaros, savukārt, var runāt par to, ka *tas, kurš mīl, vienlaicīgi ir arī tas, kuru mīl, un otrādi, līdz ar to abi mīlnieki dzīvo viens otrā. Katra mīlnieka nāve tiek kompensēta ar vienlaicīgu atdzimšanu otrā, kurā mīļotais tiek uzturēts ar otra dvēseles palīdzību, kas pie viņa ir atnākusi. Šādas savstarpējas transformācijas procesā divi mīlnieki apmainās ar savām identitātēm un vienlaikus kļūst par vienu un katrs kļūst par diviem.*¹⁴⁵ Tā, pēc Fičīno domām, ir *laimīgā nāve* – tās laikā *katrs mīlnieks caur atdzimšanu apmaina vienu dzīvi pret divām un vienu patību pret divām*¹⁴⁶. *Laimīgā nāve* uzskatāma par lielāko mīlestības brīnumu, jo tās laikā mīlnieku dvēseles apmainās vietām, kas, savukārt, noved pie primārā mīlnieku mērķa – transformācijas mīļotajā. Tātad Fičīno abpusējās mīlestības koncepta pamatā ir ideja, ka mīlestība ir ekstāze, kuras spēks, cenšoties apvienot abus mīlniekus, izraisa katra mīlnieka dziļākās patības izceļošanu un virzību uz tā vēlmju objektu.¹⁴⁷ Šeit koncepts par dvēseli skūpstā tiek modificēts līdz konceptam par mīlnieku metaforisku nāvi un tai sekojošu augšāmcelšanos ("jaunu dzīvi") vienam otrā (caur skūpstu).

¹⁴³ Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.].

¹⁴⁴ Tulkojums A. M. Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.]. Pp. 144.

¹⁴⁵ Ibid., Pp. 144.

¹⁴⁶ Ibid., Pp. 145.

¹⁴⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 161.

Savā *Komentārā Platona "Dzīrēm"* Fičīno veltījis atsevišķu nodaļu arī tam, kā Mīlestību vajadzētu attēlot, un piedēvējis tai sekojošas īpašības¹⁴⁸: *Mīlestībai jābūt jaunai, jo tā visbiežāk skar jauniešus; maigai, jo pat nikna rakstura cilvēks mīlestības iespaidā kļūst maigs; veiklai un lokanai, jo mīlestība var pārņemt cilvēku nemanot un tikpat slepeni atstāt viņu; proporcionālai, jo mīlestību uzrunā formīgums un regularitāte nevis pretējās īpašības; skaistai, jo tieši pilnbrieda vecumā mīlestība iedvesmo dvēseli.*

Svarīgi atzīmēt, ka lai gan Fičīno runā par mīlestību starp divām cilvēciskām būtņēm, šī mīlestība iemieso nevis heterosekuālas attiecības, bet gan attiecības starp diviem vīriešiem – starp nobriedušu vīrieti un jauniešu. To drīzāk var dēvēt par intelektuālo mīlestību vai garīgo draudzību.¹⁴⁹ Neskatoties uz to, kādas bija patiesās seksuālās prakses 15. gadsimta Florencē, vairākums sabiedrības nebija atklāti iecietīgs pret homoseksuālītāti. Tā kā paša Fičīno sistēma attiecināma uz intelektuālām homoseksuālām attiecībām, kuru garīgumu nepieciešams aizsargāt, tad tāda tuvības izpausme kā skūpst (pat metaforiskā līmenī) būtu šķitusi nepieklājīga.¹⁵⁰ Pēc Perellas domām, kļūst skaidrs, kādēļ Fičīno ar nodomu atturas no skūpsta pieminēšanas *Komentārā Platona "Dzīrēm"*, par spīti tam, ka avotos¹⁵¹, no kura Fičīno smeļas, skūpts kā transformācijas starpnieks ir domējošais motīvs.¹⁵²

Kopumā Fičīno mīlestības filozofijā nav vietas nekāda veida miesiskam kontaktam, un vēl jo mazāk pieskāriena izjūtai. Priekš Fičīno izjūtas vai maņas piesaista cilvēku zemes dzīvei, turpretim pienācīgs un galējs mīlestības objekts ir dievišķība (*divinity*), kas atspoguļojas ķermeņos kā Skaistums.¹⁵³ Šis Skaistums nav ķermenisks, tā ir īpašība, ko pilnībā spēj novērtēt tikai prāts kopā ar redzi (un reizēm ar dzirdi). Redzei kā maņai papildus piešķirta tikumiska loma, jo tai piemīt relatīvs bezmiesiskums un tās galvenā funkcija ir dievišķības, kura atrodama ķermeņos, krāšņuma pārraidīšana prātam.¹⁵⁴ Tā kā prātu, redzi un

¹⁴⁸ Tulkojums A. M. Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.]. Pp. 176.

¹⁴⁹ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 163.

¹⁵⁰ *Ibid.*, Pp. 164.

¹⁵¹ Platona *Dzīres un Faidrs*.

¹⁵² Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 163.

¹⁵³ Tulkojums A. M. Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.]. Pp. 139 – 140.

¹⁵⁴ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 164.

dzirdi Fičīno piedēvē dvēselei, tad tauste, smarža un garša, attiecīgi, tiek piedēvētas ķermenim.¹⁵⁵

Fičīno norāda, ka *transformācija starp mīlniekiem ir savstarpējā skaistuma apmaiņa. Nobriedušais vīrietis uzņem jaunieša skaistumu caur acīm, tas ir, skatoties uz to, kamēr jaunietis uzņem nobriedušā vīrieša skaistumu ar prāta palīdzību. Šādā veidā abi ir ieguvēji: nobriedušais vīrietis, kuram piemīt tikai dvēseles skaistums, iegūst ķermeņa skaistumu, savukārt, jaunietis, kuram piemīt tikai miesiskais skaistums, iegūst dvēseles skaistumu. Šī savstarpēja apmaiņa ir vienlaikus godīga un patīkama. [...]*¹⁵⁶ Jebkuru vēlmi pēc pieskāriena (pēc miesiskas tuvības) Fičīno nosoda kā prāta izpausmi, kuru aptumšojusi tāda cilvēka kaislība, kuru par vergu padarījušas viņa maņas.¹⁵⁷

Priekš Fičīno patiesais vēlmes / iekāres objekts, kas piesaista mīlnieku, ir dievišķības krāšņums, kas manifestējas zemes būtnē. Vēlme pēc transformācijas mīļotajā tiek atvasināta no vēlēšanās iemainīt cilvēcīgumu pret dievišķību, tas ir pret transformāciju Dievā.¹⁵⁸ Taču svarīgi norādīt, ka Fičīno *Komentārā Platona "Dzīrēm"* netiek minēts Jēzus Kristus vārds, līdz ar to Kristus nav tas Dievs, kas atrodas Fičīno platoniskās sistēmas centrā.¹⁵⁹

Gan Fičīno, gan citi neoplatoniķu teorētiķi, kas sekoja pēc viņa un runāja par mūsdienīgu (atbilstoši viņu laikam) mīlestību, uzstāja uz garīgām attiecībām augstākajā pakāpē starp personām. Līdz ar to, skūpst, reāls vai simbolisks, tik vienkārši nevarēja tikt pielāgots viņu sistēmām – tāda tuvības izpausme, kā arī citas norādes uz juteklisko mīlestību netika pieminētas vismaz tur, kur runa gāja par mīlestību, arī par mīlestību starp cilvēkiem tās augstākajā formā.

Līdzīgi Fičīno arī Pjetro Bembo¹⁶⁰ (*Pietro Bembo*) uzskata, ka tikai ar redzes un dzirdes palīdzību iespējams patiesi iepazīt un baudīt skaistumu.¹⁶¹ Tā kā šīs "garīgās" maņas līdz ar cilvēka prātu uzskatāmas par cildenām, tad "materiālajām" maņām un baudām, ko tās piedāvā, tiek piešķirta zemāka vērtība.

¹⁵⁵ Tulkojums A. M. Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams: <http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.]. Pp. 166.

¹⁵⁶ Ibid., Pp. 146 – 147.

¹⁵⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 322.

¹⁵⁸ Ibid., Pp. 165.

¹⁵⁹ Ibid., Pp. 166.

¹⁶⁰ Pjetro Bembo (1470 – 1547) – itāļu dzejnieks, literārais teorētiķis un kardināls.

¹⁶¹ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 168.

Runājot par tīro mīlestību / mīlestību augstākajā pakāpē neoplatoniskās sistēmas ietvaros, visas “materiālās” maņas tiek pilnībā nosodītas, tādēļ šo sistēmu ietvaros nav vietas skūpstam – pat šķīsts skūpst ietver sevī divas pašas miesiskākās maņas – garšu un tausti.¹⁶²

Šo iemeslu dēļ, skūpst nav atrodamas ne tikai Fičīno un Bembo darbos, bet arī citu tā laika populārāko autoru traktātos par mīlestību – piemēram, Dž. Betusi (*G. Bestussi*) un Tūlijas d'Argonas (*Tullia d'Argona*) darbos. Visi šie autori apgalvo, ka mīlestība ir mīlnieku tiekšanās pēc savstarpējas transformācijas, taču pārlicība, ka ķermeņi nedrīkst savstarpēji savienoties, liek šiem autoriem uzstāt uz to, ka transformācija var tikt panākta tikai ar dvēseļu apmaiņu, turklāt apmaiņas izpaušmei jābūt pilnībā garīgai.

Neskatoties uz visu augstāk minēto, 16. gadsimta laikā skūpst lielā mērā tika asociēts tieši ar platonisko mīlestību. Kā tas kļuva iespējams, par spīti Fičīno, meklējams Piko della Mirandolas darbos.¹⁶³

2.1.2. Piko della Mirandola: skūpst kā instruments savienībai ar dievību

Piko della Mirandolas¹⁶⁴ un Džirolamo Benivjeni¹⁶⁵ (*Girolamo Benivieni*) kopīgajā darbā *Platoniskis diskurss par mīlestību*¹⁶⁶ pirmo reizi renesanses neoplatoniskajā kontekstā nepārprotami *skūpst parādās kā tēls, kura simboliskā un mistiskā nozīme ir pilnībā attīstījusies.*¹⁶⁷

Mirandolas politiķi, Marsīlio Fičīno tuvu draugu, Piko della Mirandolu, pirmkārt, interesēja dzeja un filoloģija, un viņa filozofiskā nostāja bija drīzāk aristoteliska nekā platoniska. Marsīlio Fičīno Piko della Mirandolu ietekmēja vairākos veidos, taču Piko domu gājiens, tāpat kā viņa atstātā ietekme, palika neatkarīgi.¹⁶⁸ Lai gan Piko uzskatīja sevi par Fičīno skolnieku, viņš salīdzinoši ātri attīstīja patstāvīgas filozofiskās doktrīnas un nekavējās paust atšķirīgu viedokli – atšķirībā no Fičīno, Piko necentās atdzīvināt Platona filozofiju vai piešķirt tai dominējošu stāvokli pār citām filozofijas skolām. Viņa galvenais mērķis bija harmonizēt Platona un Aristoteļa mācības, kā arī samierināt tās ar dažādām citām

¹⁶² Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 168.

¹⁶³ Ibid., Pp. 169.

¹⁶⁴ Piko della Mirandola (1463 – 1494) – itāļu filozofs misticists. Mācījies senebreju, haldiešu un arābu valodu un sevišķi interesējies par kabalū. Centās samierināt kristietības, islāma un antīkās pasaules reliģiskos pamatus.

¹⁶⁵ Džirolamo Benivjeni (1453 – 1542) – itāļu dzejnieks. *Platoniskajā diskursā par mīlestību* iekļauts Benivieni dzejolis *Par debesīgo mīlestību* (itāļu val. *De lo amore celeste*), kurā atspoguļota Fičīno komentārā iekļautā platoniskā sistēma.

¹⁶⁶ Itāļu val. *Commento sopra un canzona de amore* (1486).

¹⁶⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 169.

¹⁶⁸ Kristeller, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. In: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Pp. 93.

pozīcijām.¹⁶⁹ Līdz ar Marsīlio Fičīno Piko della Mirandolu uzskata par vienu Florences Platona akadēmijas vadošajām figūrām.

Piko della Mirandola apguva kanonisko (baznīcas) likumu Boloņā, mācījās filozofiju Ferraras un Padujas Universitātēs, pievērsās grieķu, arābu un senebreju valodām. Vēlāk, kad Piko pārcēlās uz Florenci, viņš nonāca Lorenzo de Mediči aizbildniecībā un sāka interesēties par kabalu.

Piko della Mirandas vārdu saista ar sinkrētisma¹⁷⁰ jēdzienu – Piko ticēja, ka visas zināmās filozofiskās un teoloģiskās skolas un domātāji satur noteiktu patiesību un derīgus redzējumus, kas savā starpā ir savienojami¹⁷¹ – piemēram, Zoroastrs (*Zoroaster*), Orfejs (*Orpheus*), Pitagors (*Pythagoras*), Platons, Aristotelis, Avičenna (*Avicenna*), Akvīnas Toms (*Thomas Aquinas*), kā arī citi viduslaiku latīņu domātāji un kabalisti. Tieši viņa pievēršanās Aristotelim un kabalai atstāja milzīgu iespaidu uz 16. gadsimta filozofiju, filozofisko toleranci, literatūru un dzeju.¹⁷² Piko raksturīgs arī īpašs veids, kādā viņš izmanto klasisko mitoloģiju – līdzīgi Fičīno Piko pārņēma metodi, kuru izmantoja antīkie filozofi, īpaši stoiķi un neoplatoniķi, kuri aizrāvās ar alegorisku grieķu dzejnieku mītu interpretāciju, tādējādi cenšoties samierināt pagānisko reliģiju ar filozofisko patiesību. Šādu metodi turpināja izmantot arī viduslaiku gramatiķi, kuri savās interpretācijās centās samazināt pagāniskos reliģiskos elementus un uzsvērt universālo, pat kristīgo patiesību, kas ļāva attaisnot šo dzejnieku studijas. Piko centās vēl rūpīgāk izstrādāt diskusijas un interpretācijas par antīkajiem mītiem, īpaši tas atspoguļojas *Platoniskajā diskursā par mīlestību*, kas pieder pie tāda paša žanra un tradīcijas kā Fičīno *Komentārs Platona “Dzīrēm”*.¹⁷³

Šī darba ietvaros tiks izmantots Tomasa Stenlija (*Thomas Stanley*) 1651. gadā veiktais *Platoniskā diskursa par mīlestību* tulkojums angļu valodā, kas sastāv no trim grāmatām un soneta.¹⁷⁴

Diskursa galvenā esence atrodama otrajā grāmatā¹⁷⁵ – tā sniedz skaidrāko un sistemātiskāko mistiskās ticības mīlestībai un skaistumam atspoguļojumu, kas pirms tam tika formulēts Marsīlio Fičīno darbā.

¹⁶⁹ Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964. Pp. 55.

¹⁷⁰ Jēdziens pārņemts no vēlinās antīkās pasaules, kad pirms kristietības uzvaras, tika uzskatīts, ka dažādo Romas Impērijas sastāvā esošo tautu reliģijas iespējams savā starpā apvienot – šajā periodā dažādās dievības tika asimilētas un identificētas ar grieķu un romiešu dievībām.

¹⁷¹ Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964. Pp. 59. – 60.

¹⁷² Ibid., Pp. 61. and 70.

¹⁷³ Ibid., Pp. 65.

¹⁷⁴ Mirandola, Pico della, Benivieni Girolamo (Translated by Stanley, Thomas). *A Platonick Discourse Upon Love*. Boston: The Merrymount Press, 1978. Pieejams: <https://archive.org/stream/aplatonickdisco01benigoog#page/n26/mode/2up/search/benivieni> [skatīts 2013, 27. dec.].

Piko aprakstot to, kā prāts sasniedz augstākos apceres līmeņus, izmanto neoplatonisko mītu par dievišķīgo Venēru. Venēra top redzama un ļaujas skūpstam (var tikt iegūta) tikai tad, kad mīlnieks ir brīvs no miesiskām maņām. Šādu ekstāzes stāvokli Piko sauc par *nāvi*, jo ķermenim nevar piederēt neviena šādas pieredzes daļa.

Piko apraksta divus nāves veidus, kuri atbilst diviem augstākajiem mistiskās apceres stāvokļiem – apgaismojošo (*illuminative*) un apvienojošo (*unitive*). Tikai ar apvienojošās nāves palīdzību mīlnieks spēj ne tikai redzēt un dzirdēt dievieti, bet arī apskaut to un apvienot savu dvēseli ar viņas caur skūpstu.

Ar pirmās nāves palīdzību, kas ir tikai dvēseles atdalīšanās no ķermeņa, mīlnieks spēj redzēt iemīļoto dievišķīgo Venēru, un aci pret aci ar viņu meditēt par viņas dievišķīgo tēlu [..]. Taču ikvienam, kurš vēlas baudīt vēl lielāku tuvību ar Venēru, vēlas būt viņas intīmo apskāvienu un dedzīgo skūpstu vērts, ir pavisam jāatdalās no sava ķermeņa pilnīgā nošķirtībā caur otro nāvi. Vienīgi tad, viņš ne tikai redzēs un dzirdēs dievišķīgo Venēru, bet arī tiks vienots ar viņu apskāvienā, kas nostiprinās nesaraujamu saikni starp abiem. Caur skūpstiem viņi nodos viens otram savas dvēseles, taču ne tik daudz, lai tās pilnībā apvienotos, bet gan tiktāl, kad var teikt, ka katram no viņiem ir divas dvēseles un abiem kopā ir viena dvēsele.¹⁷⁶

Piko, izmantojot miesiskās mīlestības valodu un tēlainību, apraksta pilnībā garīgu mīlestību¹⁷⁷ – Fičīno darbā iekļautais koncepts par abu mīlnieku metaforisku nāvi un tai sekojošu augšāmcelšanos vienam otrā, šeit tiek modificēts līdz mīlnieka metaforiskai nāvei un tai sekojošu skūpstu, kas noved pie savienības ar dievību. Svarīgi atzīmēt, ka savā darbā Piko feminizē Dievu aizstājot viņu ar dievišķīgo Venēru.¹⁷⁸

Papildinot Fičīno ķermeņa maņu hierarhiju, kas paredz, ka dzirde un redze, kas uzskatāmas par “augstākajām” fiziskajām maņām platoniski-kristīgajā tradīcijā, un attiecas uz prāta darbību, Piko sistēmā iegūst papildus raksturojumu¹⁷⁹ – kā iekšējās un garīgās maņas tās sniedz vismazāko gandarījumu. Savukārt, tās maņas, kuras skaitās “zemākās” miesiskā kontekstā ir “augstākās” maņas garīgā kontekstā. Tādējādi dvēselei ir jāizgaršo un jāizjūt dievība, tai ir jāskūpstās un jāapskaujās ar to. Līdz ar to priekš Piko mīlestība un ar to saistītās

¹⁷⁵ Diskurss sastāv no četrām grāmatām un Benivjieni soneta.

¹⁷⁶ Mirandola, Pico della, Benivieni Girolamo (Translated by Stanley, Thomas). *A Platonick Discourse Upon Love*. Boston: The Merrymount Press, 1978. Pieejams: <https://archive.org/stream/aplatonickdisco01benigoog#page/n26/mode/2up/search/benivieni> [skatīts 2013, 27.dec.]. Pp. 42 – 44, 47.

¹⁷⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 170.

¹⁷⁸ *Ibid.*, Pp. 171.

¹⁷⁹ *Ibid.*

izpaušmes bija pārākas pār intelektuālajām zināšanām, ja runa gāja par dieva apgūšanu un baudīšanu.¹⁸⁰

Vēl jūsmīgāku izteiksmi atskaņas no Marsīlio Fičīno *Komentāra Platona "Dzīrēm"* ieguva Baltasara Kastiljones *Galminieka grāmatā*¹⁸¹.

2.1.3. Baltasars Kastiljone: skūpstā leģitimizācija starp cilvēciskām būtnēm

Ja Marsīlio Fičīno savā darbā atturējās no skūpstā pieminēšanas, lai gan kā koncepts tas ir klātesošs viņa sistēmā, bet Piko della Mirandola skūpstu piemin tikai kā cilvēka un dievības mistisku apvienošanās simbolu, tad Baltasars Kastiljone¹⁸² bija tas, kurš leģitimizēja skūpstu starp cilvēciskām būtnēm platoniskās sistēmas ietvaros. Turklāt, atšķirībā no Marsīlio Fičīno, Kastiljones darbā skūpstā tiek skatīts heteroseksuālu attiecību kontekstā – *Galminieka grāmata* sarakstīta laicīgās galma sabiedrības vajadzībām un neatspoguļo tā laika nopietno vai profesionālo filozofu domāšanu.¹⁸³ Neskatoties uz to, Kastiljones darbs ir atzīts par meistardarbu starptautiskā līmenī un jaunu pagrieziena punktu ētiskās un politiskās literatūras kontekstā – Kastiljone ne tikai atdzīvināja Aristoteļa un Cicerona mācības, bet papildināja un definēja tās ar vēl lielāku skaidrību. 19. un 20. gadsimtā viņa darbs kļuva par renesanses simbolu, kurā meistarīgi nostiprināti renesansei sekojošā perioda, klasicisma, morāles un pieklājības principi.¹⁸⁴ Pēc Valtera Raleja¹⁸⁵ (*Walter Raleigh*) vārdiem *Galminieka grāmata* uzskatāma par renesanses spoguļi, kurā saskatāma gan renesanses mākslas un dzimumu uztvere, gan renesanses sabiedrības iztēle, gan renesanses literatūra.¹⁸⁶

Pirmo izglītību Kastiljone ieguva Mantujā, kam sekoja humanitārās studijas – grieķu un latīņu valodas, kā arī literatūras studijas. Papildus Kastiljone ieguva zināšanas mūzikā, gleznošanā, tēlniecībā, arhitektūrā un arheoloģijā.¹⁸⁷

Atrodoties Milānā, Kastiljone iepazīs ar tādiem tā laika kultūras dzīves pārstāvjiem¹⁸⁸ kā mākslinieku Leonardo da Vinči, arhitektu Donato Bramanti (*Donato Bramante*), skulptoru

¹⁸⁰ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970 Pp. 171.

¹⁸¹ Itāļu val. *Il Libro del Cortegiano* (1508 – 1528).

¹⁸² Baltasars Kastiljone (1478 – 1529) – itāļu galminieks, diplomāts, karavīrs un rakstnieks.

¹⁸³ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 175.

¹⁸⁴ Motta, Umberto. *Baldassarre Castiglione*. Pieejams:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/index.html> [skatīts 2014, 6. apr.].

¹⁸⁵ Valters Ralejs (1861 – 1922) – angļu dzejnieks, autors un profesors.

¹⁸⁶ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5.mar.]. Pp. X.

¹⁸⁷ *Ibid.*, Pp. XIV.

Žanu Kristoforu Romāno (*Gian Cristoforo Romano*) un neskaitāmiem dzejniekiem, kas, lielākoties, pārstāvēja Toskānas skolu – visi šie cilvēki ietekmēja Kastiljones gaumes izjūtas attīstīšanos. Savukārt, Roma viņu fascinēja ar savu arheoloģisko mantojumu, humānistu, dzejnieku un dažādu nozaru pārstāvju veicināto intensīvo intelektuālo dzīvi – tieši šeit Kastiljone izveidoja tuvas attiecības ar Pjetro Bembo, Rafaēlu (*Raffaello*) un Mikelandželo.¹⁸⁹ Urbīno galmu, pateicoties Lorenco de Mediči vienuviet sapulcinātajām personībām (to vidū arī Fičīno un Piko), Kastiljone uzskatīja par izcilāko Itālijā.¹⁹⁰

Paša Kastiljones darbs *Galminieka grāmata* tapa aptuveni divdesmit gadus, periodā no 1508. gada līdz 1528. gadam, kad tas tika publicēts (manuskripts tika pabeigts jau ap 1516. gadu¹⁹¹). Runas par šo darbu visai ātri izplatījās itāļu galmos, tādēļ tas tika gaidīts ar lielu nepacietību.¹⁹² Pats Kastiljone deva īpašus norādījumus gan par darba vizuālo noformējumu, gan par tā izplatīšanu mācītiem cilvēkiem, prinčiem, kā arī galmiem visā renesanses Eiropā.

Galminieka grāmata sastāv no dažādām diskusijām, kas notikušas četru vakaru garumā Urbīno galmā 1507. gadā un kurās piedalās neskaitāmi sarunu biedri. Galvenā diskusiju tēma ir ideāla galminieka tēls, un katrs vakars veltīts noteiktas problēmas apspriešanai – darbs attiecīgi ir sadalīts četrās grāmatās.

Pirmā grāmata veltīta galminieka būtībai un veidiem, kā viņš to var paust, otrā grāmata apskata starppersonu attiecības, trešā veltīta ideālajai galma dāmai un viņas uzvedībai, savukārt, ceturtā grāmata, kas tiek uzskatīta par slavenāko daļu, pievēršas divām galma dzīves sfērām – politikai un mīlestībai.¹⁹³ Atšķirībā no viduslaiku bruņinieka renesanses džentlmenis ir ne tikai kareivis un padomnieks, bet arī mīlnieks un mācīts cilvēks, kas orientējas tēlotājmākslā – šāda džentlmeņa koncepcija strauji kļuva par paraugmodeli visā Eiropā.¹⁹⁴

Kastiljones *Galmienieku grāmata* seko klasisko traktātu – Platona *Republikai*¹⁹⁵, Ksenofonta *Kiropēdijai*¹⁹⁶ un Cicerona *Par oratoru*¹⁹⁷ – paraugam, izvēloties arumentācijas

¹⁸⁸ Motta, Umberto. *Baldassarre Castiglione*. Pieejams:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/index.html> [skatīts 2014, 6. apr.].

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5. mar.]. Pp. XVI.

¹⁹¹ Ibid., Pp. XXIV.

¹⁹² Motta, Umberto. *From Manuscript to Print*. Pieejams:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b20.html> [skatīts 2014, 6. apr.].

¹⁹³ Motta, Umberto. *The Structure of the Work*. Pieejams:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b22.html> [skatīts 2014, 6. apr.].

¹⁹⁴ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5. mar.]. Pp. XI.

¹⁹⁵ Grieķu val. *Politeia*, sarakstīts ap 380. g. p. m. ē.

¹⁹⁶ Grieķu val. *Cyropaedia*, sarakstīts ap 400. g. p. m. ē.

¹⁹⁷ Grieķu val. *De Oratore*, sarakstīts ap 55. g. p. m. ē.

stratēģijas, kas leģitimizē un idealizē ētiskās diskusijas, jo tika uzskatīts, ka tās spēj ietekmēt tikumīgas uzvedības veidošanos.¹⁹⁸ Paralēli *Galminieka grāmatā* saskatāma Aristoteļa, Džovanni Bokačo (*Giovanni Boccaccio*), Leona Batista Alberti (*Leon Battista Alberti*), Nikolo Makjavelli (*Niccolò di Bernardo dei Machiavelli*), Tomasa Mūra (*Thomas More*) u.c. ietekme. Noslēdzošā daļa, kurā Pjetro Bembo atklāj platoniskās mīlestības koncepciju, balstīta, lielākoties, Marsīlio Fičīno darbos.¹⁹⁹

Šī darba ietvaros tiks izmantots Tomasa Hobija²⁰⁰ (*Thomas Hoby*) 1561. gada tulkojums angļu valodā, kas kļuva par vienu no ietekmīgākajām Šekspīra laikmeta grāmatām²⁰¹ un atstāja iespaidu uz Elizabetes laika domāšanu un literatūru.²⁰² 16. gadsimtā Itālijas ikdienas dzīve, ko iepazīna tur ceļojošie angļu inteliģences pārstāvji, tai skaitā Hobijs, atstāja milzīgu ietekmi uz angļu literatūru – tā saskatāma, piemēram, duelēšanās ainās Šekspīra *Hamletā*, Džona Vebstera (*John Webster*) traģēdijās vai Sairila Tērnera (*Cyril Tourneur*) lugās.²⁰³

Līdzīgi Fičīno teorijai arī Kastiljone savā darbā ietver to, ka ķermeniskais skaistums ir tikai dvēseles un, visbeidzot, dieva atspoguļojums miesā, taču *Galminieka grāmatā* ķermeniskais skaistums tiek attiecināts uz mīļoto sievieti.²⁰⁴

Bembo *Galminieka grāmatas* ceturtajā daļā runā par diva veida mīlestībām, kas var pastāvēt starp vīrieti un sievieti – par racionālo (*rational*) un juteklisko (*sensual*). Tikai racionālās mīlestības ietvaros sieviete var pagodināt vīrieti ar skūpstu: *Tādēļ mīlotā, lai atalgotu / apbalvotu savu mīļoto, ne tikai sniedz viņam savus saldus smaidus, slepeno aprunāšanos, atļauju jokoties un būt priecīgam kopā ar viņu, un paņemt viņas roku, bet arī bez vainas apziņas un pilntiesīgi var sniegt skūpstu, kurš jutekliskajā mīlestībā nav atļauts; tā kā skūpstis ir miesas un dvēseles apvienošanās, tad pastāv briesmas, ka mīļotais, kuru pārņēmusi jutekliskā mīlestība, var nosliegties vairāk uz miesas nekā uz dvēseles pusi. Savukārt, mīļotais, kuru pārņēmusi racionālā mīlestība, apzinās, ka, lai gan mute ir ķermeņa daļa, tā vienlaikus kalpo par izeju vārdiem, kas ir dvēseles tulki, kā arī tai iekšējai elpai, ko sauc par dvēseli. Šo iemeslu dēļ mīlniekam sagādā baudījumu saistīt savu muti ar savas dāmas muti skūpstā nevis tādēļ, lai pamodinātu kādu nešķīstu vēlmi, bet gan tādēļ, ka šī*

¹⁹⁸ Motta, Umberto. *Sources and Models*. Pieejams:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b24.html> [skatīts 2014, 6. apr.].

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Tomass Hobijs (1530 – 1566) – angļu diplomāts un tulkotājs, uzskatāms par itāļu studiju pionieri Anglijā.

²⁰¹ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5. mar.]. Pp. XXVI.

²⁰² Ibid., Pp. LIII.

²⁰³ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5.mar.]. Pp. L.

²⁰⁴ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 176.

vienošanās ir ieejas atvēršana pretim viņu dvēselēm, kuras, vienu pie otras vilina savstarpēja vēlēšanās ieplūst vienai otras ķermeņi un sajaukties kopā, lai katram no mīlniekiem būtu divas dvēseles un viena dvēsele vienlaikus, kura uztur divus ķermeņus.²⁰⁵

Šajā fragmentā skaidri parādās koncepts par mīlnieku dvēseļu savienību un transformāciju vienam otrā caur skūpstu. Turklāt, pēc Perellas domām, viens no nozīmīgākajiem un tālejošākajiem punktiem, kas jāuzsver runājot šo fragmentu, ir tas, ka šis fragments iezīmē gadsimtiem ilgu centienu kulmināciju pacelt sievieti līdz tam cieņas līmenim, kurā viņa ir vīrieša kā vienlīdzīga partnera draudzības vērtā.²⁰⁶

Viduslaikos, atšķirībā no renesanses, sieviete tika vērtēta pat augstāk par vīrieti, taču abos posmos saskatāmas arī līdzības – tikai sieviete var atļaut vai liegt skūpstu. No vienas puses *Galminieka grāmatā* skūpsts ir vienreizējs racionālo mīlnieku atalgojums, taču, no otras puses, to nevar uzskatīt tikai par simbolisku skūpstu. Kastiljones attēlotajā sabiedrībā robeža starp platonisko un profāno mīlestību ir ļoti smalka, un, sevišķi, fragmentā, kurš veltīts skūpstam, kļūst bīstami necīga.²⁰⁷

Visu trīs darbu (Fičīno, Mirandolas un Kastiljones) galvenā vērtība slēpjas nevis to paustajā filozofijā, bet gan tajā, cik lielu ietekmi tie atstāja uz vēlāko laiku dzeju visā Eiropā – piemēram, visu Elizabetes laika mīlas dzeju Anglijā caurauž mistiskas filozofijas atskaņas.²⁰⁸

2.2. Daudzveidīgās koncepta modifikācijas viduslaiku mīlas literatūrā un grēcīguma anatomija 19. gadsimta angļu mākslas kritikā

Nodibinoties prerafaelītu brālībai, tās biedri vienā no savām sapulcēm izveidoja *Nemirstīgo*²⁰⁹ sarakstu, kas reprezentēja prerafaelītu ticības, principu un viedokļu sistēmu – tajā, līdz ar Jēzu Kristu (*Jesus Christ*), Homēru (*Homer*), Danti, Bokačo, Čoseru, Kītsu,

²⁰⁵ Tulkojums A. M. Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5.mar.]. Pp. 355.

²⁰⁶ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 178.

²⁰⁷ Ibid., Pp. 178.

²⁰⁸ Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5. mar.]. Pp. LXXII.

²⁰⁹ Pēc prerafaelītu brālības biedru domām, cilvēkus var iedalīt trīs kategorijās: lielāko sabiedrības daļu sastāda parastie cilvēki, kas rūpējas par to, lai citiem būtu pārtika, apģērbs un darbarīki; neliela daļa ir tādu, kas neiesaistās šādos darbos un ļauj savam prātam darboties bez veselā saprāta atbalsta; taču tikai daži ir tik tālredzīgi, ka spēj atklāt cilvēcei plašas skaistuma vīzijas – šos individuus prerafaelīti dēvē par nemirstīgajiem. Pilns saraksts pieejams: Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20. feb.]. Pp. 111 – 112.

Šelliju, Šekspīru un citiem, tika iekļauti arī agrīnie angļu ballādisti²¹⁰. Ballādistu ievietošanu šajā sarakstā var uzskatīt par tiešu atsauci uz viduslaiku mīlas literatūras kultūru, kas atstājusi spēcīgu iespaidu ne tikai uz preraphaelītu brālību, bet ietekmējusi arī citu sarakstā minēto personību daiļradi (piemēram, Dantes un Šekspīra).

Pateicoties Dantes Gabriela Rosetti tēvam Gabrielam Rosetti (*Gabrielle Rossetti*), kuram piederēja liels agrās renesanses dzejoļu krājums un kurš pats bija sarakstījis komentāru Dantes *Jaunajai dzīvei*, Rosetti izveidojās īpašas attiecības ar agrās renesanses dzejnieku un Dantes daiļradi – jau no bērnības viņš bija pazīstams ar agrīno itāļu dzejnieku iztēli.²¹¹

Džons Raskins²¹² uzskatāms par vēl vienu personību, kura atstājusi nozīmīgu iespaidu gan uz Viljamu Holmanu Hantu, gan uz brālību. Profesors Džordžs Landovs²¹³ (*George P. Landow*) raksta, ka Hants esot ticējis tam, ka Raskina *Mūsdienu gleznotāju*²¹⁴ otrā sējuma izlasīšana, esot atstājusi izšķirošu ietekmi uz viņa un, attiecīgi, preraphaelītu brālības māksliniecisko attīstību²¹⁵ – Hants savā memuārā sastapšanos ar *Mūsdienu gleznotājiem* apraksta kā *īpaši svarīgu notikumu savā dzīvē*²¹⁶, un, sniedzot Džona Raskina raksturojumu Everetam Milē, aprakstījis viņu kā cilvēku, *kurš izjūt Mākslas spēku un atbildību vairāk nekā jebkurš cits autors, kura darbus viņš ir lasījis.*²¹⁷ Taču Džona Raskina attiecības ar preafaelītu brālību izvērtās visai ironiskas – no vienas puses Raskins kļuva pazīstams kā dedzīgs preraphaelītu brālības aizstāvis, bet, no otras puses, *tiklīdz Viktorijas laika prese pārstāja vajāt brālības pārstāvjus, un Raskina kā preraphaelītisma mākslas interpretatora loma plašākā sabiedrībā strauji saruka, viņš manāmi distancējās no preraphaelītu brālības aizstāvja funkcijas un pat mainīja savu viedokli uz pretējo.*²¹⁸

²¹⁰ *Nemirstīgo* sarakstā nav norādīti konkrēti vārdi, bet iekļauts jēdziens *agrīnie angļu ballādisti*.

²¹¹ Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20. feb.]. Pp. 104.

²¹² Džons Raskins (1819 – 1900) – angļu mākslas un sociālais kritiķis, rakstnieks un dzejnieks. Viens no ietekmīgākajiem Viktorijas un Edvarda laika kritiķiem.

²¹³ Džordžs Landovs – angļu vēstures un mākslas vēstures profesors Brauna Universitātē. Uzskatāms par vadošo autoritāti Viktorijas laika literatūrā, mākslā un kultūrā, publicējis plašus un daudzpusīgus darbus par preraphaelītu brālību. Uzskatāms par elektroniskās literatūras, hiperteksta un hipermediju kritikas un teorijas pionieri. Viens no pirmajiem aizsāka hiperteksta un interneta izmantošanu augstākajā izglītībā. Zināmākais darbs *Hiperteksts: Mūsdienu literatūras teorijas un tehnoloģiju konverģence* (1992) (angļu val. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*).

²¹⁴ *Mūsdienu gleznotāji* – angļu val. *The Modern Painters* ir Džona Raskina darbs piecos sējumos, kuri tapuši laika posmā no 1843. gada līdz 1860. gadam un veltīti mākslai.

²¹⁵ Landow, George P. *Your Good Influence on Me: The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt*. Pieejams: <http://www.victorianweb.org/painting/whh/HRLet/introduction.html> [skatīts 2013, 15. dec.].

²¹⁶ Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20. feb.]. Pp. 53.

²¹⁷ *Ibid.*, Pp. 63.

²¹⁸ Leathy, Aoife. *Ruskin and the Pre-Raphaelites in the 1850s*. Pieejams: <http://www.ucd.ie/pages/99/articles/leahy.pdf> [skatīts 2013, 19. dec.].

2.2.1. Viduslaiku profānais skūpstis: mīlnieku savienība, nāve caur skūpstu un vienotība pēc nāves

12. gadsimts kļūst par lūzumpunktu, kad paralēli spekulācijām par dievišķīgo mīlestību (*divine love*) vērojama strauja sekulārās mīlas literatūras attīstība. Mīlas lirikā, kas sarakstīta tautas valodā, pirmo reizi parādās koncepts par mīlestību starp dzimumiem, kas līdz šim Rietumos bija maz pazīstams vai maz izpausts, taču tā ietvaros skūpstam tiek piešķirta visai uzkrītoša un dīvainā loma.²¹⁹

Pastāv daudzas teorijas par trubadūru mīlas izcelsmi, tās raksturu un attīstību: sākot ar Ovīdija (*Ovid*) ietekmi un beidzot ar arābu dzeju un sūfismu – taču skaidrs ir tas, ka katra teorija atsevišķi nespēj sniegt atbildi uz tik sarežģītu jautājumu. Tai pat laikā 12. gadsimts ir pārsteidzošs ar to, ka šajā laika periodā vienotā kultūras straumē saplūda dažādas mazākas ietekmes. Lai gan dažādi faktori varētu būt noteicoši galma mīlestības attīstībā, par galveno Nikolass Perella uzskata, kristietību.²²⁰ Taču, tieši tādēļ, ka galma mīlestība tiek attiecināta nevis uz Dievu, bet gan uz būtni (un reizēm šķietami cildina nevis būtni, bet gan pašu miesisko mīlestību), daudzi noliedz to, ka trubadūru mīlu ar kristiešu dievišķīgo mīlestību saista kaut kas vairāk par virspusējām līdzībām. Perella nevēlas apgalvot, ka abu veidu mīlestības ir pilnībā identiskas, taču nav noliedzams, ka dievišķīgā mīlestība ietekmējusi ne tikai trubadūru mīlas lirikā izmantoto valodu, bet gan atstājusi iespaidu arī uz trubadūru mīlas koncepcijas veidošanos – iespējams dievišķīgā mīlestība noteica trubadūru mīlas raksturu.²²¹ Ilgošanās pēc mīlotā, nerimstoša ilgošanās pēc kaut kā mirstībai pāri stāvoša, kuru pavada ticība tam, ka, ja tas tiks iegūts, tas sniegs neapraķstāmu svētlaimi un mierinājumu, ir trubadūru mīlas lirikas pamatā. Taču vispirms šāda ilgošanās bija kristīgā garīguma pamatā.²²²

Pēc Sv. Augustīna vārdiem, kristīgā mīlestība ir ilgas pēc savienošanās, kas mūžam liek dvēselei ceļot pie Dieva – kristietis, līdz ar to, ir ne tikai mūžam svētceļnieks, bet arī mūžam mīlnieks.²²³ Tādējādi kristietība paradoksālā veidā, mācot cilvēkiem to, kā atbrīvoties no pasaulīgajām kaislībām, vienlaikus izglītoja viņus par visizsmalcinātākajām jūtām.²²⁴ Kristiešu garīgums nerunā tik daudz par sevis zaudēšanu, kā par cerību uz sevis piepildījumu caur savienošanās ar mīloto, kurš vienīgais spēj to apmierināt.²²⁵ Tādējādi trubadūru mīla

²¹⁹ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 84.

²²⁰ Ibid., Pp. 84.

²²¹ Ibid., Pp. 85.

²²² Ibid.

²²³ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 86.

²²⁴ Ibid., Pp. 88.

²²⁵ Ibid., Pp. 89.

vienlaikus ir gan atvasinājums, gan novirze no kristiešu dievišķīgās mīlestības – atšķirīgais abās ir objekts, uz kuru vērsta mīlestība.

Trubadūru mīla reprezentē vienu no galvenajiem pagrieziena punktiem sekularizācijas²²⁶ vēsturē – kristiešu mīlestības profanizāciju.²²⁷ Trubadūru mīla pārņēma ne tikai valodu, kuru izmantoja kristietība, bet arī jūtas, ko tā mācīja, un pārnesa tās no Dieva uz sievieti, kas galu galā noveda pie sievietes pseidodievišķošanas.²²⁸

Kļūst skaidrs, ka galvenie mīlestības psiholoģijas elementi kristiešu un trubadūru mīlniekos ir identiski²²⁹: *abi uzsver mīlotā un paša mīlestības akta nozīmi; abi uzsver attālumu, kas šķir mīlniekus, un vēlmi / vajadzību šo attālumu pārvarēt; abiem attālums kļūst par dzinuli, kas noved pie koncepcijas par mīlestību kā ekstāzi, kas mīlniekam liek pamest savu ķermeni un doties pie mīlotās, lai savienotos ar viņu*. Šāda mīlestības koncepcija kļuva par pamatu tādiem konceptiem Rietumu literatūrā kā²³⁰: mīlnieka gara vai sirds pārvietošanās uz turieni, kur atrodas mīļotais; mīlnieka sirds uzturēšanās mīļotajā (mīlotā kļūst par mīlnieka sirds mājokli) vai blakus viņai; dvēseļu vai siržu apmaiņa.

Viduslaikos blakus konceptam par dvēseles vai gara pārvietošanos, parādās arī sirds pārvietošanās – sirds kļūst par emocionālās dzīves mītni, un šajā nozīmē mīlestības aprakstā starp sekulārajiem dzejniekiem ieņem vietu blakus dvēselei un garam. Tas galu galā noveda pie idejas par to, ka sirds ir ziņnesis, kura uzdevums ir kalpot dāmai, kas nereti to patur ieslodzījumā.²³¹ Mīlestības koncepcija, kura ietver mīlnieku dvēseļu vai garu savienošanos, viduslaikos iegūst papildus niansi – mīlnieku siržu savienošanos.

Skūpsti un apskāvienī viduslaiku literatūrā ir bieži sastopami koncepti, un parasti kalpo kā zīmes vai cerības uz kaut ko vairāk. Viduslaiku mīlas leģendās un, līdz ar to, skūpstu konceptos, vērojama nepārtraukta attīstība, kas savu kulmināciju sasniedz Dantes *Dievišķajā komēdijā*. Viens no pirmajiem skūpstiem, uz kuru atsaucas Dante savā darbā ir tas, kurš saista Lanselotu un Guniveri.

Tā kā Nikolass Perella savā pētījumā izmanto leģendas par Laselotu un Guniveri *Vulgātu versiju*²³² franču valodā, kuras pilnais tulkojums angļu valodā šī darba autorei nebija

²²⁶ Sekularizācija – process, kurā reliģiskā domāšana, paražas un institūcijas zaudē savu reliģisko un / vai sabiedrisko nozīmīgumu.

²²⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 90.

²²⁸ Ibid., Pp. 90.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 94.

²³² Sommer, Oscar (Editor). *The Vulgate Version of The Arthurian Romances. Volume III: Le Livre de Lancelot del Lac, Part I*. Washington: The Carnegie Institution of Washington, 1910. Pieejams: <https://archive.org/stream/arthurian03sommuoft#page/n3/mode/2up> [skatīts 2014, 25. apr.].

pieejams, tad visi šajā darbā iekļautie leģendas citāti ir autores tulkoti no Perellas veiktajiem tulkojumiem angļu valodā.

Lanselota un Guniveres skūpstis ir klasisks piemērs galma mīlestības tradīcijai, kur skūpstis ir dāvana, ko piešķir mīlotā, kurai ir sociāli augstāks stāvoklis nekā vīrietim. Lanselota un Guniveres skūpstu raksturo arī laulības pārkāpšana, kas ir vēl viena galma mīlestības tradīcijas iezīme.

Lanselots ir bezbailīgs bruņinieks, taču viņš kļūst ārkārtīgi kautrs brīdī, kad karalienei jāatklāj savas jūtas. Tādēļ, Galeāts, Lanselota draugs, sarīko karalienes un Lanselota tikšanos un lūdz karalieni noskūpstīt Lanselotu. Gunivere ir gatava to darīt, taču viņa ir piesardzīga, jo baidās, ka citi, kas ir tuvumā, varētu viņus pamanīt. Tādēļ Galeāts izdomā stratēģiju, kas ļauj pārim skūpstīties: *Tad viņi satuvinājās, visi trīs, un izlikās apspriežamies. Un karaliene redz, ka bruņinieks neuzdrošinās darīt neko vairāk, tādēļ viņa pietur viņu aiz zoda un skūpsta visai gari Galeāta klātbūtnē.*²³³

Varētu šķist visai uzkrītoši, ka Galeāts ir fiziski klātesošs brīdī, kad pāris skūpstās, taču tieši viņš bija tas, kurš lūdza karalieni viņa klātbūtnē sniegt skūpstu Lanselotam kā patiesas mīlestības solījumu: *Bet tagad ir laiks uzsākt zvērestu... Tātad, vai jūs sniegsiet viņam skūpstu manā priekšā kā apliecinājumu patiesas mīlestības sākumam?*²³⁴

Nikolass Perella Lanselota un Guniveres skūpstu pielīdzina vasaļa lojalitātes atzīšanai īpašā ceremonijā feodālā likuma ietvaros – šīs ceremonijas laikā kungs bija tas, kurš pirmais sniedza skūpstu, it īpaši tajos gadījumos, kad tas bija jāsniedz uz lūpām.²³⁵ Viduslaiku mīlas kalpošanas rituālā attiecīgi dāmai piederēja kunga statuss, bet mīlniekam – vasaļa. Kalpošanas zvērests, līdz ar to, tika noslēgts ar skūpstu no dāmas – visbiežāk, tas bija pirmais un pēdējais dāmas un mīlas kalpa skūpstis, taču tā tas nenotika Lanselota un Guniveres gadījumā.

Lanselota un Guniveres pirmajam skūpstam piemīt ne tikai juteklisks raksturs, uz ko norāda skūpsta garums, bet arī mīlnieku garu savienošanās vai apmaiņas motīvs, kas izskan Guniveres vārdos, kuri norāda uz to, ka skūpstis nav vienkārši simbols, bet gan starpnieks, kas nepieciešams garu savienībai vai apmaiņai: *Kundze, teica Galeāts, paldies, un es jūs lūdzu dot viņam [Lanselotam] jūsu mīlestību un pieņemt viņu par jūsu bruņinieku uz mūžiem, un kļūt par viņa uzticīgo dāmu līdz mūža beigām. Patiešām jūs esat viņu padarījusi bagātāku nekā, ja jūs sniegtu viņam visu pasauli. Viņa deva zvērestu: Es pieņemu to, ka viņš būs pilnībā mans*

²³³ Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 128.

²³⁴ Ibid., Pp. 129.

²³⁵ Ibid.

*un es pilnībā viņa.*²³⁶ Tādējādi Lancelota un Guniveres skūpstu raksturo mīlnieku savienība un transformācija vienam otrā caur skūpstu.

Tristana un Izoldes mīlas stāsts viduslaikos bija vēl populārāks nekā Lancelota un Guniveres. Kad dažādās leģendas versijas tiek aplūkotas kā vienots kopums, tajā var saskatīt nelielu, taču neparastu viduslaiku skūpstu konceptu galeriju – sākot ar pašiem mīlniekiem un beidzot ar bruņiniekiem, kuri savā starpā apmainās ar skūpstiem.

Nikolass Perella savā pētījumā izmanto gan Gotfrīda no Strazbūras (*Gottfried von Strassburg*) dzejoļa versiju vācu valodā²³⁷, gan Tomasa (*Thomas*) versiju franču valodā²³⁸ – tā kā šo dzejoļu tulkojumi angļu valodā šī darba autorei nebija pieejami, tad visi šajā darbā iekļautie citāti ir autores tulkoti no Perellas veiktajiem tulkojumiem angļu valodā.

Leģenda atspoguļo Tristana un Izoldes skūpstu, ko veicina mīlas dzēriena (kurš bija domāts karalim Markam, Tristana tēvocim un kungam, un Izoldei) netīša izdzeršana. Pēc Perellas vārdiem, pastāv dažādas teorijas par maģiskā afrodisiaka simbolisko nozīmi – no vienas puses, var pieņemt, ka tā izdzeršana simbolizē nenovēršamo un fatālo kaislīgas un iracionālas mīlestības dabu, taču no otras puses, nevar noliegt, ka mīlas dzēriena izdzeršana norāda arī uz pieaugošo vēlmi vienam pēc otra pārī, kurš to vēl nenojauš.²³⁹

Skūpsts kļūst par pirmo dabisko reakciju uz savstarpējo atzīšanos mīlestībā un noslēdz mīlnieku garīgo vienotību, kura ilgs līdz nāve viņus šķirs. Tristans ekstāzē pat izsaucas pēc nāves, turklāt šo saucienu drīzāk varētu nodēvēt par mīlestības izaicinājumu nāvei – Izoldes istabene Brangāne, redzot pāri skūpstāmiem, brīdina viņus, ka viņi ir izdzēruši gan mīlu, gan nāvi. Uz to Tristans, pārliecināts, ka mīla ir tikpat spēcīga kā nāve atbild: *Lai tad nāk nāve.*²⁴⁰

Nāves klātbūtni pār mīlniekiem pastiprina skūpstis, ko Izolde sniedz Tristanam atvadišanās brīdī, kad Karalis Marks ir atklājis abu mīlnieku nelikumīgo sakaru. Pirms skūpsta sniegšanas, Izolde pasniedz Tristanam gredzenu un izskaidro mīlestības, kas uz mūžiem savienojusi viņu sirdis, ķermeņus un dzīves, principus – ja Tristans mirst, tad viņas pašas dzīve mirst. Sniedzot atvadu skūpstu Izolde saka, ka šis skūpstis aizzīmogo viņu savienību – Izolde ir viņa un Tristans ir viņas, viena identitāte līdz nāvei: *Viens ķermenis, viena dzīve mēs esam... Tagad nāc šurp un noskūpsti mani. Tristans un Izolde, es un tu, mēs*

²³⁶ Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 130.

²³⁷ Vācu val. *Tristan und Isolde: A Poem by Gottfried von Strassburg*.

²³⁸ Franču val. Thomas. *Les Fragments du Roman de Tristan*.

²³⁹ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 131.

²⁴⁰ Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 131.

*divi uz mūžiem esam viena, nedalāma būtība. Lai šis skūpstis kalpo par apstiprinājumu tam, ka es palieku tavs un tu mana, nemainīgi līdz nāvei, viens Tristans un viena Izolde.*²⁴¹

Skūpstam Tristana un Izoldes mīlas stāstā īpaša loma piešķirta mīlnieku nāves brīdī²⁴² – Izoldi, redzot mirušo Tristanu, pārņem neizturamas sāras, nespējot dzīvot bez viņa, Izolde apguļas blakus Tristanam, apskauj viņu un piespiež savas lūpas viņējām, tādējādi savienojoties ar savu mīloto un mirstot tai pašā brīdī: *Viņa apskauj viņu, tik tiešām viņa noguļas viņam blakus, skūpsta viņa muti un seju un cieši apskauj viņu; ķermeni pie ķermeņa, muti pie mutes viņa novieto. Viņas gars padodas turpat, un viņa mirst no sērām pēc sava mīlotā viņam blakus.*²⁴³

Atšķirībā no Lancelota un Guniveres skūpsta, kurš savienoja tikai abu mīlnieku garus, Tristana un Izoldes skūpstis, vienoja mīlnieku sirdis, dvēseles un ķermeņus līdz kapa malai, turklāt vienā no leģendas versijām mīlnieki mirst vienlaicīgi, sniedzot viens otram pēdējo skūpstu: *Būtu žēl, ja Tristans mirtu bez Izoldes, jo mēs esam bijuši viena miesa, viena sirds un viena dvēsele. Par cik tā ir patiesība, mana dārgā dāma, ka tu vēlies mirt kopā ar mani, būtu tikai pareizi, ja mēs mirtu vienlaicīgi.*²⁴⁴ Tātad Tristana un Izoldes leģendai raksturīga cita koncepta “dvēsele skūpstā” modifikācija – t. i. mīlnieku vienotība līdz kapa malai / nāve mīlestībā caur skūpstu.

Savukārt, Dantes *Dievišķās komēdijas* Elles V dziedājumā aprakstītais skūpstis, par kuru stāsta Frančeska un kurš novedis viņu un viņas mīloto Paulo līdz mūžīgām mokām miesaskāro grēcinieku aplī, ir slavenākais viduslaiku literatūras atstātajā mantojumā.²⁴⁵ Tā lielākā nozīme ir tajā, ka skūpsta rezultātā tika noslēgta mīlnieku savienība, kura ilgst mūžam – Frančeska runā par mīlestību kā par nenovēršamu kaisli, kas savedusi kopā viņu un Paulo tik cieši, ka pat pēcnāves dzīvē mīlnieku savienība nav pārtrūkusi / turpina pastāvēt.

Tā kā mīlnieki atrodas ellē, ir skaidrs, ka viņu mīlestība uzskatāma par sliktu un, galvenokārt, tas ir tādēļ, ka mīlnieku saprātus pārņēma miesaskārība, kas noveda pie laulības pārkāpšanas: *Tā mīla, kura sagrābj sirdis maigas, tā pēkšņi liesmas uzsita tik kvēlas, cik nāves brīdī beigas bija baigas. Tā mīla, mīlamo kas maigu vēlas, tā mani pārņēma ar tādu*

²⁴¹ Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 132.

²⁴² Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 135.

²⁴³ Tulkojums A. M. Citēts pēc: Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 135.

²⁴⁴ Ibid., Pp. 138.

²⁴⁵ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 140.

*spēku, ka nerimst vēl ne svētlaipe, ne žēlas. Tā mīla raisīja šo nāves grēku. Tiks Kainā tas, kurš dzīvību mums dzēsa, kurš uzskatīja mīlu šo par dēku.*²⁴⁶

Lanselota un Guniveres skūpstis, par kuru lasīja abi mīlnieki, kalpoja par modeli viņu pašu skūpstam – ja Lanselota un Guniveres gadījumā kā starpnieks darbojās Galeāts, tad Frančeskas un Paulo gadījumā šo funkciju pilda grāmata²⁴⁷: [..]“Nav sāpju lielāku kā postā laimes laikus atcerēties: to zin tavs skolotājs, kā noprotu. Tev stāstīšu, kā lemts bij iemirdzēties tai mūsu mīlai, kas mums nedzirdami klāt piezagās, līdz nebij vairs, kur dēties. Reiz lasījām mēs, laiku kavēdami, kā Lanselota mīla iedegās, vēl paši savu mīlu nejudzami. Jau vairākkārt mums acis sastapās, un reizēm bālas kļuva mūsu sejas; tad nāca brīdis, un tas notikās. Kad lasījām, kā skūpsti pāri lejas pār viņas smaidu, kas tik mīļš tam bija, es apreibusī biju no šīs dzejas. Viņš trīsēdams man lūpas noskūpstīja. Tas nu ir viss. To grāmatu tai dienā neviens no mums vairs tālāk nelasīja.[..]”²⁴⁸

Bieži vien par Frančeskas stāstu tiek runāts sakarā ar galma mīlestības ideāliem, taču Nikolass Perella vēlas būt precīzāks un saista to tieši ar Tristana un Izoldes, kā arī Pirama (*Pyramus*) un Tīzbes (*Thisbe*)²⁴⁹ mīlas leģendām.²⁵⁰ Frančeska un Paulo līdz ar abiem pārējiem pāriem kļūst par modeli tam, kā mīlestība noved pie nāves – šāds modelis vēlāk atspoguļojas arī Šekspīra *Romeo un Džuljetā*.²⁵¹

Atšķirībā no Lanselota un Guniveres, Tristana un Izoldes un Pirama un Tīzbes leģendās attīstās viens konkrēts motīvs – viena nāve abiem mīlniekiem un apglabāšana vienā kapā kā savienības nāvē un pēc tās zīme. Taču Dante, izmantojot Frančeskas un Paulo piemēru, noved šo tēmu līdz loģiskam kristietībā balstītam iznākumam, parādot, ka galīgās sekas, kuras sagaida šādu mīlestību, izpaužas tieši pēc nāves.²⁵² Dievišķās komēdijas lasītāju var pārņemt briesmīga ironija, saprotot, ka, lai gan Frančeskas un Paulo mīlestība tiešām ir tikpat stipra kā nāve un pat vēl stiprāka, tai pat laikā mīlnieki ir nolemti mūžīgām mokām, kas norāda uz dievišķīgās taisnības spēku.²⁵³ Ironiskā veidā Paulo un Frančeska pēc nāves dzīvē ir ieguvuši to, pēc kā ilgojās uz zemes – savienību. Taču mīlestība, kas noveda viņus līdz vienlaicīgai nāvei, noveda viņus kopā arī ellē.

²⁴⁶ Aligjēri, Dante (Atdzejojis Bisenieks, Valdis). *Dievišķā komēdija*. Rīga: Vaidelote, 1994. Pieejams: http://libes.ru/330465.html#TOC_idp1111488 [skatīts 2014, 04. feb.]. *Elle*, V dziedājums, 100. – 108. rinda.

²⁴⁷ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 147.

²⁴⁸ Aligjēri, Dante (Atdzejojis Bisenieks, Valdis). *Dievišķā komēdija*. Rīga: Vaidelote, 1994. Pieejams: http://libes.ru/330465.html#TOC_idp1111488 [skatīts 2014, 04. feb.]. *Elle*, V dziedājums, 116. – 138. rinda.

²⁴⁹ Pirams un Tīzbe ir nelaimīgs mīlnieku pāris, par kuriem pirmo reizi stāstīts Ovīdija *Metamorfozēs*.

²⁵⁰ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 141.

²⁵¹ *Ibid.*, Pp. 141.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 142.

Mīlas leģendām, kas stāsta par mīlestību, kura noved pie nāves, pirms Dantes Aligjēri, lielākoties, bija didaktisks un piemēra raksturs – tās norādīja uz sāpēm un pāragro nāvi, pie kā noved nekontrolēta kaisle. Taču gan stāstu lasītājus, gan pašus autorus bieži vien pārņēma žēlums, iecietība un slepena apbrīna – sentimentāls lasītājs šādas leģendas varēja uztvert kā mīlas trimfa pār nāvi atspoguļojumu nevis otrādi.²⁵⁴ Pēc Perellas domām, Dante, būdams kristiešu dzejnieks, nevarēja pieņemt šādu Frančeskas un Paulo mīlas stāsta uztveri²⁵⁵, tādēļ papildinot Lancelota un Guniveres, kā arī Tristana un Izoldes skūpstu konceptus, viņš Paulo un Frančeskas skūpsta konceptam piešķir jaunu iezīmi – mīlnieku vienotību pēc nāves.

2.2.2. Džons Raskins: grēka atmaskošana sejas un ķermeņa izteiksmēs

Džona Raskina vārdu ar preraphaelītu brālību saista kopš 1851. gada, lai gan ir skaidri zināms, ka ar brālības darbiem Raskins bija pazīstams jau kopš 1850. gada, kad viņš Londonas Karaliskās Mākslas akadēmijas izstādē aplūkoja Džona Evereta Milē gleznu *Kristus savu vecāku mājās*²⁵⁶.

Džons Raskins dzimis Londonā, un jau kopš bērnības tika pakļauts divām pretējām ietekmēm – Raskina tēvs bija mākslas kolekcionārs un atbalstīja dēla literārās aktivitātes – abi bija kaislīgi Bairona un Šekspīra piekritēji. Māte, savukārt, bija kaislīga protestante, kura kopā ar Raskinu lasīja Bībeli un citēja tās fragmentus no galvas. Tādējādi, no vienas puses, Raskins nonāca romantisma, bet no otras, kristietības tradīcijas iespaidā.²⁵⁷

Abi vecāki bija ļoti prasīgi, un šo iemeslu dēļ, Raskins, lielākoties, tika mājskolots pie dažādiem privātajiem pasniedzējiem, apguva zīmēšanu un gleznošanu ar ūdenskrāsām, kā arī apmeklēja Kristus Baznīcu Oksfordā.

Savas dzīves laikā Raskins kļuva ne tikai par angļu mākslas kritiķi, bet arī par mākslas patronu, filantropu un prominentu sociālo domātāju. Viņa interešu lauks, tāpat kā rakstības stils, bija daudzpusīgs – Raskins rakstījis esejas, traktātus, lekcijas, vēstules, ceļvežus un pamācības par tādām tēmām kā ģeoloģija, arhitektūra, mitoloģija, ornitoloģija, literatūra, izglītība, botānika, politiskā ekonomika u.c.

1851. gadā Raskins uzrakstīja vēstuli *The Times* avīzei – vēstulei, kuru Raskins parakstīja kā “*Mūsdienu gleznotāju autors*”, tādējādi atklājot savu identitāti, tika piešķirts

²⁵⁴ Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970. Pp. 142.

²⁵⁵ Ibid., Pp. 142.

²⁵⁶ Angļu val. *Christ in the House of his Parents* (1849 – 1850).

²⁵⁷ Bez autora. *John Ruskin*. Wikipedia. Pieejams:

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin#Childhood_and_education [skatīts 2014, 19. apr.].

nosaukums *Prerafaelīti*²⁵⁸. Šajā vēstulē Raskins kritizē *Rafaēlu un viņa atdarināšanas praksi, kā arī vērš uzmanību uz to, ka prerafaelītu brālība neimitē antīko glezniecību. Viņaprāt, prerafaelīti cenšas attēlot tikai skaidri zināmus faktus, tāpat kā to darīja visi mākslinieki pirms Rafaēla.*²⁵⁹ Sekojošās vēstulēs Raskins par prerafaelītiem raksta, ka *iegūstot pieredzi, šī brālība varētu iedēstīt tādas mākslas skolas saknes, kas ir cēlāka nekā redzēts pēdējos trīssimt gados.*²⁶⁰ Pateicoties šīm un citām vēstulēm Raskins izveidoja personisku draudzību ar prerafaelītu brālības māksliniekiem²⁶¹, kurus *The Times* avīze raksturoja kā jaunus iesācējus, kuru *gleznošanas metodi var uzskatīt par netikumu, par samaitātu un pret dabisku Rafaēla brīnišķīgā skaistuma atraidīšanu.*²⁶² Taču jau 1856. gadā, trīs gadus pēc prerafaelītu brālības izjukšanas, kārtējā Karaliskās Mākslas Akadēmijas izstādē, bija vērojama skaidra prerafaelītu ietekme vairākumā darbu.²⁶³ Arī *The Times* avīze bija mainījusi savu nostāju un izmantoja Raskina agrāk izteiktos argumentus par labu brālības māksliniekiem.

Raskina biogrāfs, Deriks Leons²⁶⁴ (*Derrick Lewis Leon*), norādījis, ka *no visiem prerafaelītu brālības māksliniekiem, Viljams Holmans Hants bijis temperamentā vislīdzīgākais Raskinam – iespējams šo iemeslu dēļ, Raskins atstājis izšķirošu māksliniecisku un garīgu ietekmi uz Hantu, savukārt, Hants paliekošu iespaidu uz Raskina kritiku.*²⁶⁵

Apakšnodaļas ievadā un augstākminēto iemeslu dēļ šī darba ietvaros tiks izmantota XIV nodaļa ar nosaukumu *Par vitālo skaistumu cilvēkā*²⁶⁶ no Džona Raskina 1846. gadā sarakstītā *Mūsdienu mākslinieku otrā sējuma* angļu valodā, kurš ietver Raskina teorijas par skaistumu un iztēli.

Raskins nodaļu iesāk ar secinājumu, ka viņa laika *sabiedrības pāstāvjos vairs nav manāms daiļums, bet gan degradācija visdažādākajos veidos: sejas vaibstus izvagojušas slimības, nabadzība, bēdas un nožēla, aizēnojusi juteklība un satricinājusi kaislība, savukārt, ķermeņus pārņēmis gausums, salauzis darbs un izmocījušas sērgas. Prātus pametis spēks, bet*

²⁵⁸ Angļu val. *The Pre-Raphaelites*.

²⁵⁹ Tulkojums A. M. Ruskin, John. *The Pre-Raphaelites*. London Times 20, 800 (13 May 1851). Pp. 8–9. Pieejams: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/LT13may51.html [skatīts 2013, 20. dec.].

²⁶⁰ Tulkojums A. M. Ruskin, John. *The Pre-Raphaelite Artists*. London Times 20, 815 (30 May 1851). Pp. 8–9. Pieejams: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/LT30may51.html [skatīts 2013, 20. dec.].

²⁶¹ Raskins devies kopīgos ceļojumos gan ar Hantu, gan ar Milē, kurš gleznojis Raskina portretu, gan izveidojis tuvas attiecības ar Rossetti.

²⁶² Leathy, Aoife. *Ruskin and the Pre-Raphaelites in the 1850s*. Pieejams: <http://www.ucd.ie/pages/99/articles/leahy.pdf> [skatīts 2013, 19. dec.].

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Deriks Leons (1908 – 1944). Britu autors, kurš kļuva atpazīstams pateicoties biogrāfiskajiem darbiem par Lēvu Tolstoju un Marselu Prustu.

²⁶⁵ Landow, George P. *Your Good Influence on Me: The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt*. Pieejams: <http://www.victorianweb.org/painting/whh/HRLet/introduction.html> [skatīts 2013, 15. dec.].

²⁶⁶ Angļu val. *Of Vital Beauty – Thirdly, in Man*. Ruskin, John. *Modern Painters Volume II (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/29906/29906-h/29906-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.]. Pp. 112 – 132.

sirdis cerības [..].²⁶⁷ Raskins turpina, ka *ideālu sejas pantu, tas ir, tādu, kuros redzama laba un perfekta dvēsele, attēlošanu nav iespējams sasniegt ar iztēles palīdzību, bet gan ar dvēseles labākās daļas redzēšanu un sniegšanos pēc tās daļas, kuras jaukumu un labumu vispirms dvēselei jāiepazīst pašai sevī, pirms tā var vēlēt un taisnīgi atrast tās iezīmes citos.*²⁶⁸ Cilvēka ideālas formas attēlojums papildus saistāms ar *visu to zīmju, kas varētu liecināt par tūlītējam grēka izpausmēm, izslēgšanu (banishment of the immediate signs of sin) no sejas un ķermeņa izteiksmēm.*²⁶⁹ Sekojošs ir jautājums, kā var atpazīt un atšķirt iezīmes, kas liecina par grēcīgumu?

Raskins sniedz sekojošu atbildi: *ar prāta palīdzību neesot iespējams izsekot izvirtības klātbūtnei muskuļu kustībās ķermeņa formās vai sejas vaibstos. Nekādas zināšanas vai pieredze nelīdzēs, uztverei esot jābūt pilnībā morālai un instinktīvas mīlestības vadītai – tikai ar tās palīdzību iespējams sasniegt ideālu formu.*²⁷⁰ Ar instinktīvu mīlestību, Raskins saprot kristiešu mīlestību – *ikviena patiesa kristieša prāts atradīs savu atspulgu jebkur, kur tas pastāv, un meklēs to, ko tas mīl, izvilinās to ārā no visiem midzeņiem un alām, un ticēs tā patībai pat tad, kad nespēs to saredzēt. Patiesa kristieša prāts novērsīsies no iedomības un mīloši pārklās visas cilvēka sirds nepilnības.*²⁷¹ Tai pat laikā Raskins saprot, ka šāda uztvere piemīt tikai nedaudziem cilvēkiem zemes virsū, līdz ar to šāds ieteikums nav sevišķi praktisks. Šī iemesla dēļ viņš uzskaita un apraksta četras ļaunuma / grēcīguma iezīmes, kas visbiežāk manifestējas cilvēkā un iznīcina sejas un ķermeņa izteiksmju ideālo raksturu:

1. Lepnums – uzskatāma par destruktīvāko no visām ļaunuma iezīmēm. Lepnums nenozīmē to, ka cilvēka skatienam vienmēr jābūt nodurtam, bet gan to, ka cilvēks jūtas pazemīgs apzinoties visu to lietu bezgalību, ko viņš vēl nezina un nespēj saprast. Patiesā lepnuma būtība ir izcilības piešķiršana sev pašam. *Pirmais solis, lai jebkuru seju padarītu cildenāku, ir iedomības izteiksmes izdzēšana no tās.*²⁷²
2. Juteklība – šai ļaunuma iezīmei, pateicoties tās īpatnējam smalkumam, esot grūtāk izsekot – *robeža starp pareizu cilvēka formas koncepciju un tādu, kas ir zemiska, ir pavisam neliela: tās pamatā ir gleznotāja mīlestība un meklējumi. Ja gleznotājam piemīt netīrs un niecīgs prāts, viņš ar to pārklās visu, kam pieskarsies. Bet, ja viņa prāts ir varens un tīrs, tad viņš spēs šķērsot zemiskākās vietas to neskarts.*²⁷³ Glezniecībā Raskins juteklību saista ar krāsas netīrību – gleznā miesas šķīstība atkarīga no krāsas

²⁶⁷ Tulkojums A. M. Ruskin, John. *Modern Painters Volume II (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/29906/29906-h/29906-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.]. Pp. 112.

²⁶⁸ Ibid., Pp. 113.

²⁶⁹ Ibid., Pp. 122.

²⁷⁰ Ibid., Pp. 122.

²⁷¹ Ibid., Pp. 122 – 123.

²⁷² Ibid., Pp. 124.

²⁷³ Ibid., Pp. 125.

intensitātes un siltuma. Ja miesa attēlota necaurredzama (*opaque*), māla aukstumā (*clay cold*) vai bezkrāsaina, un tai nepiemīt miesas mirdzums un vērtība, tās patiesā skaistuma līnijas, būdamas smagas un stingras, kļūs tik cietas dabiskā spožuma un gradācijas trūkuma dēļ, ka gleznotājs būs gatavs tās ziedod brieduma un apaļīguma dēļ, kas piešķirtu miesas koncepciju. Šāds paņēmiens iznīcina gan ideālo formu, gan ideālo krāsu un piešķir virsmai nekaunību.²⁷⁴

Miesas krāsas sakārā Raskins runā arī par to, ka klimatos, kuros ķermenis var tikt pakļauts saulei un laikapstākļiem atklātāk un biežāk, kailums tiek uztverts kā grandiozs un šķīsts, nemodinot cilvēka pamatinstinktus. Šāds ķermenis iegūst stingrumu un saulainu elastību, kas spēcīgi atšķiras no apgērbto ziemeļu tautu zīdainā maiguma, kur katrs modelis izskatās it kā nejauši izgērbts. Tieši tādēļ, ka ziemeļnieki kailumam tuvojas ar bailēm un šaubām, tas kļūst par ļaunuma izteicēju.²⁷⁵

3. Niknums un bailes – šīs ļaunuma iezīmes tikai paretam iekļaujas rakstura koncepcijā, taču ir jābūt īpaši uzmanīgiem, atšķirot spēka, iznīcības un varenības koncepcijas kādā jautājumā vai aģentā no patiesām bailēm (no šīm izpausmēm), jo ir iespējams apzināties šausmas neatrodoties to apdraudējumā. *Tādējādi bez bailēm, taču ar sajūtu, kas rodas no šausmu apjēgšanas pašiem atrodoties drošībā, gluži kā atrodoties krastā, kad jūrā plosās vētra, pareizi ir runāt par bijību, kas ir viscēlākā kaislība. Turpretim ekstrēmas un nāves bailes var izjust tikai pret lietām, kuras nav cēlas.*²⁷⁶
4. Kaislība – kaislību nekad nevar izrādīt sejas vaibstos. *Parasti gleznotāji aizmirst, ka kaislība nav pilnībā un pati sevī dižena vai varmācīga, taču tāda tā kļūst tikai attiecībā pret prātu, ar ko tai jāsaskaras, vājumū. Tādējādi, pārspīlējot ārējās iezīmes, gleznotāji nevis cildina kaislību, bet gan pazudina varoni. Papildus, šie gleznotāji kaislību uztver kā tādu, kuras daba nemainās, taču tikai tāda kaislība, kurai piemīt nomācošs spēks*²⁷⁷ *[..] nav piemērota augstajai mākslai un ir destruktīva sejas izteiksmju ideālajam raksturam.*²⁷⁸ Raskins uzskata, ka tieši Rafaēls ir kļūdījis savos centienos attēlot akūtu kaislību cilvēka sejā, un piebilst, ka labāk izvairīties no cilvēka posta – slepkavībām, bada, sērgām, briesmām un noziegumu – attēlošanas. Ja tas tomēr tiek darīts, tad mokas nav jāattēlo tieši, bet gan jādod mājiens uz tām.

²⁷⁴ Tulkojums A. M. Ruskin, John. *Modern Painters Volume II (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/29906/29906-h/29906-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.]. Pp. 125.

²⁷⁵ Ibid., Pp. 127.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Raskins nesniedz tuvāku paskaidrojumu tam, ko nozīmē nomācošs spēks kaislības kontekstā.

²⁷⁸ Tulkojums A. M. Ruskin, John. *Modern Painters Volume II (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/29906/29906-h/29906-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.]. Pp. 131.

3. KONCEPTA “DVĒSELE SKŪPSTĀ” ATSPoguĻojums Profānā SkŪpsta Koncepta Vizualizācijā Stājglezniecībā

Pirmās nodaļas nobeigumā tika konstatētas vairākas iezīmes, kuras raksturo profānā skŪpsta koncepta attēlojumu dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā Itālijā, kā arī preraphaelītu daiļradē Anglijā. Šīs nodaļas ietvaros ar *sekundārās analīzes* palīdzību tiks mēģināts piešķirt profānā skŪpsta koncepta attēlojumam saturiskumu, izmantojot rakstītajos avotos sastopamo konceptu “dvēsele skŪpstā”.

3.1. Koncepta “dvēsele skŪpstā” formālais raksturs profānā skŪpsta idejas attēlojumā dižrenesanses un manierisma pārstāvju daiļradē Itālijā

Nevar noliegt, ka profānā skŪpsta koncepta attēlojumu stājglezniecībā ļoti spēcīgi ietekmē konkrēts rakstītais avots, piemēram, mīts vai dzejolis, kurš iedvesmojis mākslinieku gleznā iemūžināt sižeta detaļas. Taču šīs apakšnodaļas ietvaros profānā skŪpsta idejas attēlojuma iezīmes ar *sekundārās analīzes* palīdzību tiks skatītas caur konceptam “dvēsele skŪpstā” un tā modifikācijām veltīto rakstīto avotu prizmu.

Pētījuma ietvaros veiktās *primārās analīzes* rezultātā tika izvirzītas vairākas profānā skŪpsta koncepta attēlojuma iezīmes, kas raksturīgas dižrenesanses un manierisma stājglezniecībai Itālijā.

Pirmkārt, tika konstatēts, ka dižrenesanses mākslinieku vidū populārāks bija mīts par Lēdu un Zevu / Jupiteru, savukārt manieristiem aktuālāka bija Venēras un Kupidona savienība.

Var vilkt paralēles starp dižrenesanses mākslinieku attēloto Lēdas un Zeva / Jupitera savienību stājglezniecībā (Mikelandželo *Lēda un Gulbis*, Korrežio *Lēda*, Veronēze *Lēda un gulbis*) un Piko della Mirandolas *Platoniskajā diskursā par mīlestību* iekļauto fragmentu par cilvēka un dievības savienību ar *apvienojošās / otrās nāves* palīdzību. Mīlnieka metaforiska nāve, kuras laikā viņš pilnībā atdalās no sava ķermeņa, nodrošina to, ka viņš dievību spēj ne tikai redzēt un dzirdēt, bet arī apskaut un skŪpstīt to, tādējādi piedzīvojot pilnīgu savienību ar dievišķību. Neskatoties uz to, ka Piko runā par garīgu mīlestību, stājglezniecībā Lēdas un Zeva / Jupitera pāris veido tiešu Piko fragmentā minēto skŪpstā iesaistīto subjektu reprezentāciju – Lēda kā cilvēces pārstāve, Zevs / Jupiters kā dievības – taču bez atsaucēm uz kontekstu, kurā šī savienība var pastāvēt (t. i. uz Piko teoriju par apgaismojošo un apvienojošo nāvi). Tas, ka stājglezniecībā tiek attēlots ne tikai Lēdas un Zeva / Jupitera skŪpstā, bet arī viņu mīlas akts, vēl vairāk akcentē Piko aprakstītās cilvēka un dievības

savienības reprezentāciju. Šeit jāpiebilst, ka Piko mīlestības sistēmā galvenā loma piešķirta tieši fiziskajām maņām, un, lai gan viņa filozofijā tām piemīt vērtība tikai garīgā kontekstā, stājglezniecībā to nozīme manifestējas caur tiešu seksuālā akta attēlojumu starp cilvēku un dievību, tādējādi transformējot konceptu “dvēsele skūpstā” (lielāka loma tiek piešķirta mīlas aktam kā maksimālai cilvēka un dievības savienībai nevis skūpstam) un nosakot konkrētu profānā skūpsta idejas attēlojumu stājglezniecībā, kura skaidrojums tiks izklāstīts nākamajās rindkopās.

Atšķirībā no dižrenesanses māksliniekiem manieristu darbos (Pontormo *Venēra un Kupidons*, Bronzīno *Venēra, Kupidons, Muļķība un Laiks*, Alori *Venēra un Kupidons*) kā galvenais tēls figurē Venēra (un Kupidons) – tās attēlojumā stājglezniecībā iespējams vilkt paralēles ar visu trīs – Fičīno, Piko un Kastiljones – darbos paustajām domām. Marsīlio Fičīno *Komentārā Platona “Dzīrēm”* sniedz norādījumus tam, kā Mīlestību (Venēra – mīlestības dieviete) nepieciešams attēlot mākslā, piešķirot tai sekojošas īpašības: jaunību, maigumu, veiklību, lokanumu, proporcionalitāti un skaistumu. Visas šīs īpašības saskatāmas Venēras (un daļēji arī Kupidona²⁷⁹) attēlojumā šī pētījuma mērķiem atlasītajos manieristu darbos – Venēra tajos redzama jauna, skaista un proporcionāla, uz tās maigumu norāda elegantās kustības un ķermeņa kailums, savukārt, sarežģītās pozas, kurās Venēra novietota, ļauj īstenot veiklību un lokanums. Svarīgi atzīmēt, ka Fičīno aprakstītā dievība, kura manifestējas mirstīgajās būtnēs kā Skaistums (tā kā Fičīno savā komentārā apraksta attiecības starp diviem vīriešiem, tad dievība kā Skaistums manifestējas tieši vīriešu dzimuma pārstāvjos), netiek nosaukta konkrētā vārdā (tā nav ne Jēzus Kristus, ne Venēra). Piko diskursā, savukārt, šī dievība iegūst zināmu transformāciju – viņš kā centrālo izmanto Venēras tēlu, tādējādi piešķirot Fičīno komentārā minētajai dievībai sieviešu dzimti. Neatkarīgu transformāciju Fičīno aprakstītā dievība iegūst arī Kastiljones *Galminieka grāmatā*, kurā miesas aprises, kurās kā skaistums atspoguļojas dievišķība, tiek attiecinātas uz sieviešu dzimuma pārstāvēm. Tādējādi Venēras tēlā manieristu darbos saskatāmas abas transformācijas, kuras caur Piko un Kastiljones darbiem piedzīvojusi Fičīno aprakstītā dievība – par ideālo dievības skaistuma manifestāciju cilvēciskā būtnē stājglezniecībā tiek padarīts tieši sievietes ķermenis, kurā atspoguļojas tieši Venēras kā dievietes skaistums. Tādējādi manieristu darbos saskatāma cilvēka un dievības savienības reprezentācija, izmantojot tikai vienu tēlu – Venēru.

Minētajos manieristu darbos līdz ar Venēru figurē arī Kupidons, kuram Venēra sniedz skūpstu, taču divu dievību savstarpējais skūpstis nav skatāms renesanses neoplatoniskās

²⁷⁹ Diskutābs ir jautājums par Kupidona jaunību Pontormo, Bronzīno un Alori gleznās, kurās viņu var definēt gan kā jauni, gan kā bērnu (Pontormo gleznā tikai kā bērnu).

filozofijas kontekstā (tās kontekstā var aplūkot tikai cilvēka un dievības vai divu cilvēku skūpstu). Var izteikt minējumus, ka Kupidona attēlojums līdzās Venērai ir daļa no konkrētas glezniecības manieres tradīcijas apvienojumā ar iespējamo sižeta avotu – Ovīdija *Metamorfozēm*.

Otrkārt, Lēdas un Zeva / Jupitera, kā arī Venēras un Kupidona tēlu biežais izmantojums dižrenesanses un manierisma periodu mākslas darbos ļāva secināt, ka dominējošais glezniecības žanrs tajos ir mitoloģiskais žanrs. Turklāt, attēlojot profānā skūpsta konceptu stājglezniecībā, mākslinieki deva priekšroku nevis cilvēku atainojumam, bet gan abstraktiem, iztēlē konstruētiem un labi zināmiem tēliem (tādiem kā Lēdai, Zevam, Jupiteram, Venērai, Kupidonam un Pānam²⁸⁰), kuriem piemīt pārcilvēciskas īpašības un ar kuriem ikdienišķam cilvēkam ir salīdzinoši grūti identificēties. No vienas puses, šāda tēlu izvēle nav pārsteidzoša, ņemot vērā antīkā mantojuma vispārīgu popularitāti minētajos laika posmos, taču, no otras puses, iespējams vilkt paralēles gan ar Fičīno, gan ar Piko, gan ar Kastiljones mīlestības sistēmām, kuru ietvaros figurē konkrēti subjekti. Fičīno gadījumā skūpsts nav pieļaujams starp divām cilvēciskām būtnēm pat metaforiskā līmenī (no deviņām gleznās tikai divās – Dossi un Romāno – skūpstā iesaistītie ir divi cilvēki), Piko to pieļauj tikai kā cilvēka un dievības pilnīgākas savienošanās starpnieku garīgas mīlestības kontekstā (četrās no deviņām gleznām redzama cilvēka un dievības savienība), savukārt, Kastiljone skūpstu starp divām cilvēciskām būtnēm apraksta kā vienreizēju racionālo mīlnieku²⁸¹ atalgojumu (nevienā no pētījuma mērķiem atlasītajām gleznām nav identificēti racionālie mīlnieki – Dossi un Romāno gleznās redzami jutekliskie mīlnieki²⁸²). Ņemot vērā šos īpašos gadījumus, kas aprakstīti literatūrā (literatūra lasītājam spēj sniegt papildus informāciju par to, kādos apstākļos skūpstis ir pieļaujams un kādos nē), var izteikt minējumu, ka tieši stājglezniecībā (kur gleznā, visbiežāk, tiek attēlots viens konkrēts mirklis vai situācija, kas nespēj skatītājam sniegt to pašu papildus informāciju, ko spēj sniegt literatūra lasītājam, un kas paredzēta lielāka vai mazāka mēra publiskai vai privātai apskatei) dažādu abstraktu un iztēlē konstruētu tēlu izmantojums profānā skūpsta koncepta attēlošanai varētu būt bijis sabiedrībā pieņemamāks paņēmiens nekā tā attēlojums tikai starp cilvēciskām būtnēm, kas skatītājam, kurš nepārzin renesanses neoplatoniskās filozofijas kontekstu, varētu šķist vēl nepieklājīgāks nekā tā attēlojums starp dievībām. Turklāt, renesanses neoplatoniskā filozofija kalpoja par iedvesmas avotu daudziem radošiem cilvēkiem, kas slavināja tiekšanos pēc mīlestības tās augstākajā

²⁸⁰ Pāns figurē nezināma mākslinieka gleznā *Bakhanāle*.

²⁸¹ Nikolasa Perellas lietots jēdziens, kas apzīmē sievieti un vīrieti, kurus pēc Kastiljones apraksta saista racionālā mīlestība.

²⁸² Nikolasa Perellas lietots jēdziens, kas apzīmē sievieti un vīrieti, kurus pēc Kastiljones apraksta saista jutekliskā mīlestība.

formā – stājglezniecībā to iespējams realizēt izvairoties no divu cilvēku, kurus saista skūpst, attēlošanas.

Ceturtkārt, profānā skūpsta koncepta attēlojumā spēcīgi iezīmējas vairākas tendences: attēloto pāru ķermeņi (secībā no vecākā uz jaunāko mākslas darbu, kuri atlasīti šī pētījuma mērķiem) kļūst aizvien atkailinātāki (vai vismaz saglabā nemainīgu kailuma pakāpi), tie sāk aizņemt aizvien lielāku gleznas plaknes daļu (no visām atlasītajām gleznām tikai Dossi *Trīs cilvēka vecumi* un nezināmā mākslinieka *Bakhanālē* pāri tēloti sevišķi nelieli) un ir novietoti, lielākoties, gleznas priekšplānā vai vidusplānā – tātad, var secināt, ka profānā skūpsta koncepta attēlojumā dominē ķermeņu kailums un tuvplāns. Šādu skūpstā iesaistīto subjektu ķermeņu attēlojumu var saistīt ar Fičīno sniegto skaistuma definīciju un ar viņa maņu hierarhiju, kā arī ar Piko apceres jēdzienu, ko iespējams sasniegt ar *apgaismojošās / pirmās nāves* palīdzību, kura ļauj mīlniekam redzēt Venēru, un *aci pret aci ar viņu meditēt par viņas dievišķīgo tēlu*.²⁸³ Priekš Fičīno Skaistums ir dievišķības atspoguļojums ķermeņī, ko pilnībā spēj novērtēt tikai prāts kopā ar redzi, kura Fičīno maņu hierarhijas ietvaros tiek uzskatīta par cildenu un tikumisku un tiek piedēvēta dvēselei. Tādējādi tieši redze no visām maņām primāri tiek saistīta ar skaistuma uztveri un spēju to novērtēt. Arī stājglezniecībā (un tēlotājā mākslā vispār) redze kā maņa ir vitāli svarīga, jo kopā ar prātu veido instrumentu, ar kura palīdzību cilvēkam veidojas izpratne par mākslu kā disciplīnu. Cilvēks stājglezniecības darbus, pirmkārt, uztver ar redzi un tikai pēc tam mēģina tiem pieskarties, tos izjust (kā to mēdz darīt mazi bērni). Atsevišķos gadījumos gleznas vērošana var kļūt par meditācijas vai apceres procesu. Tādējādi, var izvirzīt apgalvojumu, ka, pirmkārt, dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā renesanses neoplatoniskās filozofijas kontekstā atkailinātā ķermenī iespējams pilnīgāk aplūkot dievišķības krāšņuma atspoguļojumu, un otrkārt, lai skatītājs, vērojot gleznu, spētu ieslīgt apcerē par tajā redzamā dievišķīguma atspoguļojumu cilvēciskas būtnes ķermenī, rodas nepieciešamība pēc iespējas lielāka tuvplāna attēlošanas.

Piektkārt, *primārās analīzes* ietvaros tika konstatēts, ka profānā skūpsta koncepta attēlojumu gleznās, kurās pāri tēloti pietiekami lieli (Mikelandželo *Lēda un Gulbis*, Veronēze *Lēda un gulbis*, Pontormo *Venēra un Kupidons*, Bronzīno *Venēra, Kupidons, Muļķība un Laiks*, Alori *Venēra un Kupidons*), var raksturot kā atturīgu – skūpstā iesaistīto subjektu lūpas tik tikko manāmi saskaras (sevišķi tas attiecas uz manieristu darbiem, kuros attēlots skūpsts starp divām dievībām). Vistiešāk šādu profānā skūpsta idejas attēlojumu var saistīt ar elpas funkciju Nikolasa Perellas sniegtajā koncepta “dvēsele skūpstā” definīcijā, kurā dvēsele tiek

²⁸³ Mirandola, Pico della, Benivieni Girolamo (Translated by Stanley, Thomas). *A Platonick Discourse Upon Love*. Boston: The Merrymount Press, 1978. Pieejams: <https://archive.org/stream/aplatonickdisco01benigoog#page/n26/mode/2up/search/benivieni> [skatīts 2013, 27.dec.]. Pp. 42 – 44, 47.

iedvesta otrā būtnē, vai notiek dvēseļu savstarpēja apmaiņa vai apvienošanās ar elpas palīdzību. Kopumā šāds profānā skūpstā koncepta attēlojums stājglezniecībā lielāku uzsvāru liek tieši uz elpas nevis uz skūpstā funkciju. Šādu koncepta “dvēsele skūpstā” modifikāciju stājglezniecībā var saistīt ar jau minēto skūpstā lomu renesanses neoplatoniskajā filozofijā, kur tas ir pieļaujams tikai īpaši retos gadījumos. Šeit jāpapildina, ka septiņās no atlasītajām gleznām (Romāno *Divi mīlnieki*, Mikelandželo *Lēda un Gulbis*, Korredžio *Lēda*, Veronēze *Lēda un gulbis*, Pontormo *Venēra un Kupidons*, Bronzīno *Venēra, Kupidons, Muļķība un Laiks*, Alori *Venēra un Kupidons*) subjekti lūkojas viens otrā – šāds vērojums var tikt skatīts Fičīno maņu hierarhijas kontekstā, kur redze kopā ar prātu nodrošina savstarpējā skaistuma apmaiņu. Tādējādi atturīgs skūpstā, kura laikā lūpas (tiek ņemts vērā arī gulbja knābis, kurš iemieso Zeva / Jupitera lūpas, kā arī divu balto dūju knābji, kuri reprezentē Venēras un Kupidona lūpas Alori gleznā *Venēra un Kupidons*) saskaras tikai nedaudz, balansē uz vērojuma, elpošanas un skūpstā robežas. Šāds attēlojums mazina uzsvāru uz pašu skūpstā un akcentē jau minēto elpas funkciju līdz ar vērojuma klātbūtni profānā skūpstā idejas attēlojumā un veido harmoniskāku saskaņu ar konceptu “dvēsele skūpstā”, kas atspoguļots renesanses neoplatoniskajā filozofijā. Iespējams, šo pašu iemeslu dēļ divās gleznās (Romāno *Divi mīlnieki* un Korredžio *Lēda*) pats mirklis, kad subjekti vienojas skūpstā nav attēlots, taču ir jūtama skūpstā klātbūtne, ko pastiprina subjektu abpusējais vērojums. Vēl divās gleznās (Dossi *Trīs cilvēka vecumi* un nezināmā mākslinieka *Bakhanāle*), kurās profānā skūpstā koncepta attēlojums varētu būt mazāk atturīgs, pāri tēloti tik nelieli, ka nav iespējams izšķirt to sejas. Fičīno maņu hierarhijas ietvaros attēloto pāri Dossi gleznā pārņēmusi kaislība, un tiecoties pēc fiziskas tuvības sievietē un vīrietis kļuvuši paši par savu maņu vergiem. *Bakhanālijā* gadījumā, savukārt, būtu pieļaujama Piko aprakstītās cilvēka un dievības savienības tieša interpretācija līdzīgi Lēdai un Zevam / Jupiteram. Taču pāri abās gleznās netiek tēloti nedz pilnībā kaili, nedz arī tuvplānā. Ņemot vērā to, ka miesiskās izpriecās starp divām cilvēciskām būtnēm nav pieļaujamas neviena izvēlētā autora mīlestības sistēmas ietvaros, Dossi gleznai izvēlētā tēma renesanses neoplatoniskās filozofijas ietvaros nav raksturojama kā apceres vērtā. Papildus gan Dossi, gan nezināmā mākslinieka gleznām izvēlētās tēmas (cilvēks dažādos savas dzīves periodos un kulta attēlojums) kompozicionālu iemeslu dēļ stājglezniecībā nav realizējamas savādāk – gan vienā, gan otrā gadījumā nepieciešams gleznu aizpildīt ar vairākiem tēliem, līdz ar to grūtības varētu sagādāt daudzo tēlu vidū uzgleznot vienu pāri tuvplānā, uz kuru lūkojoties skatītājs varētu iegrimt apcerē.

Sestkārt, *primārās analīzes* rezultātā tika konstatēts, ka profānais skūpstā visās atlasītajās gleznās kalpo kā kaisles, baudas, viltības un tādu instinktu kā dzimumdzīve apzīmētājs. Tas nepauž divu savstarpēji uzticīgu būtnu mīlestību un rūpes vienam par otru.

Paradoksālā kārtā, neskatoties uz to, ka renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā koncepta “dvēsele skūpstā” pamatā ir mīlestība tās augstākajā formā, ideja par to neatspoguļojas stājglezniecībā profānā skūpsta koncepta attēlojumā. Tā vietā stājglezniecībā profānā skūpsta idejas attēlojumā dominē renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā sastopamā koncepta “dvēsele skūpstā” un tā modifikāciju forma nevis būtība. Turklāt, koncepta “dvēsele skūpstā” forma stājglezniecībā profānā skūpsta idejas attēlojumā ieguvusi zināmas modifikācijas – piemēram, konceptā “dvēsele skūpstā” iesaistītie subjekti (kombinācijas stājglezniecībā: ne tikai cilvēks un dievība, cilvēks un cilvēks, bet arī divas dievības); skaistuma jēdziens (ja literatūrā tiek akcentēta dievišķība, kura ir skaistuma avots, tad stājglezniecībā – ķermenis, kurā dievišķība manifestējas); apceres jēdziens (ja Piko *Platoniskajā diskursā par mīlestību* starp cilvēku un viņa apceres objektu – dievišķību – nepastāv starpnieki, t. i., notiek nepastarpināta apcere, tad stājglezniecībā glezna kļūst par starpnieku, kas ļauj cilvēkam ieslīgt apcerē, un gleznā attēlotais ķermenis, kurā manifestējas dievišķība, kļūst par apceres objektu). Tādējādi koncepta “dvēsele skūpstā” garīgā dimensija stājglezniecībā netiek atspoguļota, tās vietā tiek akcentēta koncepta “dvēsele skūpstā” fiziskā dimensija, kas, kā jau minēts, stājglezniecībā ir transformējusies – dvēseļu apvienošanās akta vietā dominē miesas apvienošanās akts (līdz ar to skūpsta vietā ar divu subjektu savienību tiek asociēts mīlas akts). Tas liecina par to, ka itāļu dižrenesanses un manierisma laika gleznās var saskatīt formālu koncepta “dvēsele skūpstā” attēlojumu, taču ne saturisku.

Septītkārt, no iepriekšējā punkta izriet, ka profānā skūpsta konceptam šajās gleznās nav piešķirta pašvērtība – tas ir blakuselements, nianse, kas kalpo par citu procesu (piemēram, mīlas akta, kaisles, fiziskas baudas vai citu, parasti ar negatīvām asociācijām saistītu, emocionālu stāvokļu (greizsirdība, neuzticība u.c.)), kam gleznās piešķirta galvenā uzmanība, papildus izteicēju / apzīmētāju. Gandrīz visi minētie procesi šajās gleznās ir tik universāli skaidri pašsaprotami un tik spēcīgi izteikti, ka profānā skūpsta koncepts, kas attēlots gleznās, kļūst nevajadzīgs – tā trūkums šajās gleznās netiktu ievērots.

Aplūkojot vēlreiz visas šī pētījuma mērķiem atlasītās gleznas, kļūst skaidrs, ka tajās dominē trīs renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā sastopami jēdzieni, kas saistāmi ar konceptu “dvēsele skūpstā” un tā modifikācijām. Tie ir: savienības, skaistuma un apceres jēdzieni, kuri stājglezniecībā piedzīvojuši zināmas modifikācijas. Tas, ka stājglezniecībā tiek akcentēti tieši šie trīs modificētie jēdzieni un ar tiem saistītie procesi, noved pie tā, ka par dominējošo gleznās kļūst mīlas akta koncepts, kurš stājglezniecībā pilda to pašu funkciju, ko koncepts “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos – mīlas akts kļūst par pilnīgāko cilvēka un dievības vai divu cilvēku savienības nodrošinātāju. Tas, ka profānā skūpsta koncepta attēlojums tomēr ir klātesošs šajās gleznās, liecina par to, ka mākslinieki

varētu būt bijuši pazīstami ar renesanses neoplatonisko mīlestības sistēmu, taču profānā skūpstā idejas attēlojums ir tikai formalitāte, sava veida atskaņa no šīs sistēmas, kam stājglezniecībā vairs nav tik nozīmīgas lomas kā konceptam “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos.

3.2. Profānā skūpstā idejas attēlojuma uztveres pārdefinēšana preraphaelītu mākslas darbos caur koncepta “dvēsele skūpstā” transformāciju

Renesanses posmā koncepts “dvēsele skūpstā” bija filozofiskas (Fičīno *Komentārs Platona “Dzīrēm”* un Mirandolas *Platoniskais diskurss par mīlestību*) vai literāras (Kastiljones *Galminieka grāmata*) apceres centrā, kura sniedza daudzpusīgu informāciju par to, kuri subjekti un kādos apstākļos drīkst / nedrīkst vienoties skūpstā. Līdz ar to, profānā skūpstā koncepta attēlojums dižrenesanses un manierisma gleznās *sekundārās analīzes* ietvaros tika analizēts izmantojot šos “noteikumus”. Tas, savukārt, ļāva noteikt, cik lielā mērā katrs no pirmajā nodaļā izvirzītajiem kopsavilkuma punktiem atbilst vai neatbilst šiem “noteikumiem”. Turpretim, veicot preraphaelītu mākslas darbos ietvertā profānā skūpstā koncepta attēlojuma *sekundāro analīzi*, pieeja ir jāmaina. To nepieciešams darīt sekojošu iemeslu dēļ:

1. Viduslaiku mīlas lirikas un leģendu centrā nav apcerēta pati ideja par skūpstu, bet gan notikumi, kuros atspoguļojas koncepts “dvēsele skūpstā”, līdz ar to, nav konkrētu “noteikumu”, kurus varētu izmantot *sekundārās analīzes* ietvaros.
2. Lielākajā daļā šī pētījuma mērķiem atlasītajās gleznās redzamas preraphaelītu veidotas vizualizācijas viduslaiku mīlas lirikai un leģendām, tādējādi koncepts “dvēsele skūpstā” un tā modifikācijas, kuras ir atspoguļotas viduslaiku mīlas literatūrā, ir neatņemama profānā skūpstā koncepta attēlojuma sastāvdaļa stājglezniecībā.

Minēto iemeslu dēļ, šīs apakšnodaļas ietvaros *sekundārās analīzes* pieeja būs visaptverošāka – t. i. analizē tiks skatīts ne tikai tas, kā profānā skūpstā koncepta attēlojums preraphaelītu daiļradē saistāms ar viduslaiku kultūru un ar tajā notiekošajām pārmaiņām, kas ietekmēja koncepta “dvēsele skūpstā” un tā modifikāciju attīstību, bet tiks ņemti vērā arī citi apstākļi (tādi kā mākslinieku biogrāfiskie fakti, darbība literatūras jomā, izmaiņas interesēs vai citas 19. gadsimta kultūras tendences). Atšķirībā no dižrenesanses un manierisma posma visus pirmās nodaļas ietvaros izveidotā kopsavilkuma punktus (kas attiecas uz preraphaelītu gleznās redzamā profānā skūpstā koncepta attēlojuma iezīmēm) šajā gadījumā nav iespējams analizēt tikai caur koncepta “dvēsele skūpstā” prizmu, jo katra preraphaelītu glezna, kurā,

izmantojot ainas no viduslaiku mīlas leģendām vai lirikas, attēlots profānā skūpstā koncepts, satur arī konceptu “dvēsele skūpstā”.

Pirmkārt, pirmās nodaļas ietvaros tika konstatēts, ka mākslinieks, kura gleznās visbiežāk sastopams profānā skūpstā koncepta attēlojums ir Dante Gabriels Rosetti. Šāda sižetu izvēle var tikt saistīta gan ar Rosetti itālisko izcelsmi, gan ar kultūras mantojumu, ko viņš saņēmis, pateicoties savam tēvam, kurš bija liels agrās renesanses literatūras un Dantes Aligjēri cienītājs. Augšana šādā vidē varētu būt ievirzījusi Rosetti noteiktā domāšanas veidā, kas vēlāk noteica to, ka mākslinieks savā daiļradē par attēlošanas vērtiem uzskatīja poētiskus²⁸⁴ (pagātnes) notikumus un objektus nevis sava laika tendences, ko raksturoja tehnoloģiskie un zinātniskie sasniegumi.

Otrkārt, tika konstatēts, ka preraphaelītu agrīnajiem darbiem, kuros sastopams profānā skūpstā koncepta attēlojums, raksturīgi sižeti no viduslaiku mīlas leģendām un lirikas, savukārt, vēlīnajos darbos parādās mitoloģiskie sižeti. Viduslaiku mīlas leģendu un lirikas izvēli par pamatu gleznu sižetiem var saistīt gan ar kopējo preraphaelītu uzstādījumu atgriezties pie pirms Rafaēla mākslas iezīmēm, gan ar preraphaelītu interesi par viduslaiku un agrās renesanses kultūru, gan ar romantisma kustības ietekmēm 19. gadsimtā. Mitoloģisko sižetu parādīšanos vēlīnajos darbos var saistīt ar preraphaelītu mākslinieku sašķelšanos divos grupējumos atbilstoši dominējošai interesei – viduslaiku un reālistiskajai, kā arī ar katra atsevišķā mākslinieka ideālu un daiļrades stila izmaiņām.

Treškārt, visbiežāk profānā skūpstā koncepts preraphaelītu mākslas darbos attēlots literārā žanra gleznās. Šāda žanra dominante nav pārsteidzoša, ņemot vērā jau minēto preraphaelītu kā mākslinieku grupējuma ievirzi un intereses, kā arī romantisma kustības uzplaukumu preraphaelītu darbības laikā, kas papildus veicināja interesi par viduslaiku kultūru. Apskatot preraphaelītu periodiskā izdevuma *Diglis* saturu, redzami tādi virsraksti kā *Mana skaistā lēdija*²⁸⁵, *Par manu lēdiju nāvē*²⁸⁶, *Sapņu zeme*²⁸⁷ vai *Roka un dvēsele*²⁸⁸, kas norāda uz preraphaelītiem aktuālajiem tēliem un tēmām, kas sasaucas gan ar viduslaiku, gan ar romantisma tradīcijām.

Ceturtkārt, lielākoties, visos preraphaelītu mākslas darbos (izņemot vēlīnā perioda darbus – Edvards Bērns-Džounss *Pigmaliions un Galateja IV: Dvēsele sasniedz*, Džonss Viljams Votterhaus *Adonīsa modināšana*), kas atlasīti šī pētījuma mērķiem, skūpstā iesaistīto subjektu ķermeņi ir pilnībā apgērbti. Šādu pieeju pāru attēlojumam var saistīt ar skatītāja uzmanības

²⁸⁴ Poētisks – tāds, ko raksturo romantiska tēlainība.

²⁸⁵ Angļu val. *My Beautiful Lady*. Tomasa Vūlnera (*Thomas Woolner*) dzejolis.

²⁸⁶ Angļu val. *Of my Lady in Death*. Tomasa Vūlnera dzejolis.

²⁸⁷ Angļu val. *Dream Land*. Elēnas Elinas (*Ellen Allyn*) dzejolis.

²⁸⁸ Angļu val. *Hand and Soul*. Dantes Gabriela Rosetti īsaīstāsts.

orientāciju tieši uz pāru garīgo saikni – kailu ķermeņu attēlojums novērstu skatītāja uzmanību no dvēseliskās, laikam un nāvei pāri stāvošās dimensijas (t. i. mīlestības), kas saista pāri gan dzīves laikā, gan reizēm arī pēc nāves, un vērstu uzmanību uz fizisko, pasaulīgo, laikam pakļauto dimensiju (t. i. miesaskāri). Pie šī punkta jāmin, ka preraphaelītu mākslinieki vēlējās savos mākslas darbos atgriezties pie bagātīgu detaļu attēlošanas, tādēļ īpašu nozīmi tajos ieguva dažādu tērpu attēlojums, kuriem raksturīgs krāšņš ornamentiķis, kas, savukārt, var tikt tieši saistīts ar tendenci tēlot pāru ķermeņus pilnībā apģērbtus. Šāda pieeja gleznās rada atsevišķus papildus laukumus, kuri var tikt izmantoti ornamenta un raksta attēlošanai. Savā veidā apģērba dominanti preraphaelītu darbos var saistīt arī ar Džona Raskina teoriju, kas miesas krāsas izvēli gleznā saista ar jutekliskumu – lai gan, lielākoties, atlasītajos preraphaelītu mākslas darbos, ķermenim, vietās, kur tas tēlots atkailināts, tiek izmantoti siltie toņi (pēc Raskina atbilst šķīstai miesai), pāru attēlojums tērpos samazina iespēju, ka skatītājam atklātā miesa varētu šķīst pārāk jutekliska.

Piektkārt, lielākajā daļā preraphaelītu mākslas darbu pāri attēloti vidēji lieli attiecībā pret gleznas kopējo plakni un novietoti vidusplānā. Šāds pāru attēlojums var tikt saistīts ar jau minēto preraphaelītu vēlmi atgriezties pie bagātīgu detaļu attēlošanas, ne tikai izmantojot pāru tērpus, bet arī konkrētas vides, kurās šie pāri atrodas (un kuras attiecīgi sniedz papildus laukumu gleznā, kurā mākslinieks var izpausties). Papildus, konkrētās gleznas, vairumā gadījumu, ir viduslaiku mīlas lirikas vai leģendu vizualizācijas, kuru neatņemama sastādaļa ir ne tikai paši varoņi, bet arī vide, kurā viņi mīt. Tas, ka pāris nav tēlots tuvplānā, varētu tikt saistīts ar mēģinājumu attālināt skatītāju no koncentrēšanās tikai uz attēloto pāru ķermeņu (fiziskā aspekta) aplūkošanu, tā vietā fokusējot viņa uzmanību uz notikuma, jūtu un vietas veselumu (fiziskais un garīgais aspekts), kurā attēlots pāris. Šāds attēlojums sasauca ar koncepta “dvēsele skūpstā” modifikāciju viduslaiku literatūrā, kur nozīmīgu vietu blakus garīgajam aspektam (dvēseļu, garu, būtības, identitātes apvienošanās) ieņem arī fiziskais aspekts (siržu un miesas apvienošanās) – preraphaelītu gleznās, pateicoties, pāru attēlojumam tērpos, kuri praktiski nosedz visu miesu, tādējādi akcentējot garīgo aspektu, un konkrētas vides un notikuma attēlojumam, kas, savukārt, akcentē fizisko aspektu, abi koncepta “dvēsele skūpstā” modifikāciju veidojošie aspekti stājglezniecībā tiek harmonizēti un iegūst balansu, lai gan viduslaiku literatūrā uzsvars bieži vien tiek likts tieši uz koncepta “dvēsele skūpstā” fizisko aspektu.

Sestkārt, Dantes Gabriela Rosetti darbos iezīmējas tendence, ka gleznās attēlotie pāri, skūpstā laikā, lielākoties, ir sadevušies rokās (*Divi mīlnieki, Kārlaislas siena (Mīlnieki), Paulo un Frančeska da Rimini, Rozes romāns, Tristans un Izolde dzerot mīlas dzērienu* (tiek skūpstīta Izoldes roka), *Paulo un Frančeska, Dantes sapnis Beatričes nāves brīdī* (Dante

saņēmis Mīlestības aiz rokas)). Šeit piemērots ir Raskina ieteikums, ka *mokas nav jāattēlo tieši, bet gan ir jādod mājiens uz tām*. Tā kā arī mīlestība var tikt uzskatīta par sava veida mokām, sevišķi šo traģisko mīlnieku likteņos, sadošanās rokās šajās gleznās var kalpot par apliecinājumu savstarpējam atbalstam, palīdzībai, spēkam, garīgai un vienlaikus arī fiziskai pāru saiknei, kas šos varoņus vieno, neskatoties uz grūtajiem apstākļiem, kādos viņi atrodas. Turklāt, attēlojot pārus sadevušos rokās skūpstā laikā, gleznā tiek radīta dvēseliska nevis jutekliska atmosfēra, tai pat laikā saglabājot viduslaikiem raksturīgās koncepta “dvēsele skūpstā” modifikācijas pilnību (sadošanās rokās ir elegants paņēmiens, kas nerada pārsmilēta jutekliskuma klātbūtni pāra attēlojumā, taču vienlaicīgi norāda uz sievietes un vīrieša fizisko tuvību) profānā skūpstā koncepta attēlojumā. Rokās sadošanās akta attēlojumu gleznās var pielīdzināt sava veida rokasspiedienam mūsdienu izpratnē un vilkt paralēles ar Nikolasa Perellas aprakstīto feodālās ceremonijas kārtību, kuras laikā skūpsts kalpoja par apliecinājumu noteiktu attiecību noslēgšanai – Rosetti gleznās sadošanās rokās skūpstā laikā var tikt uzskatīta par dubultu apliecinājumu (līdz ar skūpstu) pāru dvēseliskajai un fiziskajai vienotībai.

Septītkārt, visās agrīnajās preraphaelītu gleznās (ja neskaita Mīlestības personifikāciju Rosetti gleznā *Dantes sapnis Beatričes nāves laikā*) tēloti ikdienišķi cilvēki nevis varoņi no tālas pagātnes, kuriem piemīt pārdabiskas spējas. Šādos tēlos atspoguļojas preraphaelītu neviltotā interese tieši par cilvēka jūtu pasauli un sava veida ilgas pēc spēcīgas divu cilvēku garīgās saiknes, kas 19. gadsimtā, iespējams, šķietami bija zudusi uz tehnoloģiju un zinātnes uzplaukuma fona. Šāda tēlu izvēle varētu liecināt par to, ka mīlestība nav abstrakta dievišķai sfērai piederoša emocija, bet gan, ka tā negaidot var skart ikvienu sievieti un ikvienu vīrieti.

Vēlīnajos preraphaelītu darbos, savukārt, sāk parādīties tēli, kuru izcelsme vairs nav cilvēciska (Galateja, Afrodīte, Adonīss) – šāda tēlu izvēle varētu liecināt par preraphaelītisma stila modifikācijām katra mākslinieka personīgajā daiļradē, atšķirīgajām interesēm un ideāliem vēlākajos pastāvēšanas posmos, kā arī par attālināšanos no preraphaelītu stila vispār (19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā sekoja simbolisma uzplaukums), kas vēlīnajos darbos izpaužas caur dažādajām atsaucēm uz iepriekšējiem posmiem mākslas vēsturē: viduslaiku mākslai raksturīgie izstieptie ķermeņu silueti un uzsvars uz vertikāli krītošām apģērba krokām, agrajai renesansei raksturīgā it kā pabalējusi krāsu palete un dižrenesances periodam raksturīgā sižetu izvēle – par iedvesmas avotiem atkal sāk kalpot antīkais mantojums, gleznās (Edvards Bērns-Džounss *Pigmaliions un Galateja IV: Dvēsele sasniedz*, Džounss Viljams Votterhauss *Adonīsa modināšana*) parādās daļējs ķermeņu kailums, lai gan ne tik izteikts kā dižrenesances un manierisma periodos.

Astotkārt, pirmās nodaļas ietvaros tika konstatēts, ka profānā skūpstā konceptam preraphaelītu gleznās piešķirta garīga dimensija – tas ir nesavtīgs, pauž rūpes, skumjas, uzticību, cieņu, bijību, iemīlēšanos un pārļaicīgu mīlestību, tajā nav saskatāmas izteikta jutekliskuma iezīmes. Preraphaelītu radītajās gleznās profānā skūpstā koncepts vienlaikus ir gan garīgas, gan fiziskas tuvības iemiesotājs, taču, sevišķi tiek izcelts divu cilvēku dvēseļu / garu vienotības aspekts, kas savu manifestāciju sasniedz tieši skūpstā. Atšķirībā no viduslaiku mīlas lirikas un leģendām, kur skūpstā tiek saprasts, kā solījums uz kaut ko vairāk, stājglezniecībā tas neizpaužas – rakstītajos avotos konceptam “dvēsele skūpstā” raksturīgā modifikācija, kas ietver sevī ne tikai dvēseļu / garu savienību, bet arī miesas savienību, stājglezniecībā netiek akcentēta. Pāru tēlojumos neparādās jutekliski paņēmieni (tādi kā atkailināta miesa vai neizturamas kaisles izteiksme mīlnieku sejās), vienīgais, kas dod mājienu uz to, ka tiek vienotas ne tikai mīlnieku dvēseles, bet arī ķermeņi, ir rokās sadošanās akts.

Devītkārt, no dažādajām viduslaiku mīlas leģendām un lirikas preraphaelīti savās gleznās attēloja tieši tās sižeta daļas, kurās figurē skūpstā, kas norāda uz to, ka profānā skūpstā koncepta attēlojumam gleznās piešķirta īpaša uzmanība. Dantes Gabriela Rosetti dzejoļa *Skūpstā*²⁸⁹ fragments sniedz priekšstatu par to, kā mākslinieks, kura gleznās visbiežāk sastopams profānā skūpstā koncepta attēlojums, izprata skūpstā lomu un funkciju sievietes un vīrieša attiecībās: [...] *Zem viņas glāsta es biju bērns,- vīrietis, / Kad krūti pie krūts mēs kļāvām, tā es un viņa- / Gars, kad viņas gars caur mani raudzījās,- / Dievs, kad visa mūsu dzīvības elpa satikās, lai uzkurinātu / Mūsu dzīvības asinis, līdz mīlestības kvēle sacenšoties plūda, / Uguns ugunī, iekāre dievībā.*²⁹⁰ Priekš Rosetti sievietes sniegtais skūpstā ir inaugurācijas rituāla sastāvdaļa, kas nepieciešama, lai puisis tiktu iecelts vīrieša kārtā, līdzīgi viduslaiku ceremonijām, kuru laikā vīrietis mainīja savu statusu (piemēram, tika iecelts vasaļa kārtā vai mīlas kalpa statusā). Sievietes skūpstā tādējādi tiek piešķirts dievišķs spēks, un tieši šajā aspektā izpaužas Nikolasa Perellas aprakstītā sievietes pseidodievišķošana, kas ietekmēja visu viduslaiku mīlas literatūras attīstību. Rosetti gleznās profānā skūpstā koncepta attēlojumā apvienojas ne tikai koncepta “dvēsele skūpstā” garīgais un fiziskais aspekts, bet tas tiek papildināts ar jaunu – dievišķo – aspektu. Skūpstā spēks atklājas ne tikai jau minētajā inaugurācijas funkcijā, bet šķietami priekš Rosetti arī tajā, ka potenciāli ikviens skūpstā, kas saista traģiskos mīlniekus var būt vienlaikus pirmais un pēdējais, kas, savukārt, katram skūpstā piešķir vienreizīgumu (ko, iespējams, Rosetti apzināti vai neapzināti izcēla savās

²⁸⁹ Angļu val. *The Kiss*.

²⁹⁰ Tulkojums A. M. Rossetti, Dante Gabriel. *Ballads and Sonnets*. London: Ellis and White, 1881. Pieejams: <http://www.sonnets.org/house.htm> [skatīts 2014. 28. jan.].

gleznās). Turklāt katrs skūpsts vienlaikus ietver sevī gan neredzētu laimi un nāves briesmas, gan labo un ļauno, gan sievieti un vīrieti, gan paradīzi un elli – ikvienā mīlnieku skūpstā apvienojas pretpoli. Iespējams, tieši šī skūpsta ambivalentā būtība fascinēja Rosetti, jo, pateicoties tai, profānais skūpstis viduslaiku mīlas leģendās kalpoja par katalizatoru visiem sekojošajiem notikumiem, tas iemiesoja brīdi, kad leģendā viss mainās. Iespējams, šo iemeslu dēļ, prerafaelīti savā daiļradē profānā skūpsta koncepta attēlojumu padarīja pašvērtīgu – ja viduslaiku mīlas literatūrā tas kalpo par atskaites punktu pārmaiņām, tad stājglezniecībā par gleznas sateces punktu, kas apliecina to, ka fiziskā tuvība var būt garīgas tuvības sastāvdaļa. Bez profānā skūpsta koncepta attēlojuma klātesamības gleznās nebūtu iespējams paust šo nostāju.

Desmitkārt, divās Rosetti gleznās (*Paulo un Frančeska da Rimini* un *Artūra kaps*) iespējams saskatīt arī kristīgās tradīcijas nostāju pret profānā skūpsta konceptu. Abos gadījumos sievietes ir pārkāpušas laulību – Paulo un Frančeska attēloti griežamies mūžīgo miesaskāro grēcinieku aplī, savukārt, Gunivere ir guvusi apskaidrību un liedz Lancelotam savu skūpstu. Pievēršoties vispirms, Guniveres un Lancelota stāstam, jāsecina, ka šī darba ietvaros tā ir vienīgā mīlas leģendā, kurā viens no mīlniekiem galu galā atsakās no savas grēcīgās mīlestības, visām pārējām leģendām raksturīga mīlnieku vienotība līdz kapa malai, bet Paulo un Frančeskas gadījumā pat pēc nāves. Kristīgās tradīcijas ietvaros grēciniekus pēc nāves sagaida mūžīgas mokas, taču Rosetti un citi prerafaelīti savās gleznās attēlo traģiskus mīlniekus, pēc kuru stāstiem var spriest, ka mīlestība pati par sevi ir mokas arī uz zemes, kur mīlnieki kaut kādu iemeslu dēļ nevar atrasties viens otram blakus un tādēļ piedzīvo neizturamas ilgas. Tas liek domāt par to, ka Rosetti necentās gleznās parādīt to, pie kādām sekām noved grēcīga mīlestība, bet gan vilkt paralēles starp mīlestību un mokām neatkarīgi no tā, vai mīlnieki atrodas virszemē vai ellē. Turklāt, Frančeskas un Paulo vienotība pēc nāves akcentē mūžīgo mīlnieku iezīmi, kas, pēc Perellas vārdiem, vispirms bija raksturīga ikvienam kristietim, bet viduslaiku mīlas literatūrā un prerafaelītu daiļradē tiešā nozīmē pārnesta arī uz traģiskajiem mīlniekiem. Ar viduslaiku mīlas leģendu un lirikas sižetiem gleznās tiek akcentēts nevis kristiešu dievišķās taisnības spēks, bet gan tas, ka mīlestība ir mirstībai pāri stāvoša – tieši tas, ka tā turpina saistīt divus cilvēkus arī pēc nāves (ellē) norāda uz tās pārlaicīgo spēku. Var izteikt minējumus, ka Rosetti tik spēcīgu mīlestību attaisno laulības pārkāpšanas grēka priekšā – uz viņa Frančeskas un Paulo tēlojumiem drīzāk var attiecināt Frančeskas teikto, ka *Kainā degs tas, kurš uzskatīja to par dēku*.

Vienpadsmitkārt, profānais skūpstis prerafaelītu gleznās aptuveni pusē darbu tēlots atturīgs un izteiksmes manierē līdzīgs agrās renesanses mākslas darbiem. Taču vairāk kā pusē darbu lūpas pilnībā tiek sakļautas ar otra cilvēka lūpām vai kādu citu ķermeņa daļu. Abos

attēlojuma veidos iezīmējas tas, ka pāru sejas ir visai statiskas, tādā veidā sasaucoties ar Raskina ieteikumu neattēlot akūtu kaislību sejas izteiksmēs. Trijos no trīspadsmit atlasītajiem darbiem (Rosetti *Artūra kaps*, Voterhauss *Skaistā lēdija bez žēlastības* un *Adonīsa modināšana*) skūpstā sniegšanas brīdis nav attēlots, taču gleznās ir jūtama tā klātesamība, ko apliecina rakstītie avoti, no kuriem smelti sižeti – visos kā tēls un koncepts ir klātesošs skūpstis.

Ideālo mākslu²⁹¹ pēc Džona Raskina vārdiem raksturo tas, *ka tās uzmanības centrā ir lietas tādas, kādas tās ir, ideālā māksla vienlīdz pieņem šo lietu būtībā esošo ļaunumu un labumu. [...] Pieņemot vājības, nepilnības un nepareizību visās lietās, ko ideālā māksla redz, tā harmonizē šos ļaunumus tādā veidā, ka tie veido cēlu veselumu, kurā katras atsevišķas daļas nepilnība kļūst ne tikai nekaitīga, bet ir absolūti nepieciešama, un tai pat laikā katras atsevišķās daļas būtībā esošais labums tiks pilnībā demonstrēts.*²⁹² Papildinot koncepta “dvēsele skūpstā” viduslaiku modifikāciju ar dievišķo aspektu, preraphaelītu mākslinieki spējuši mainīt profānā skūpstā koncepta attēlojuma uztveri savos mākslas darbos – vienlaikus saglabājot norādes uz grēcīgo mīlnieku pārkāpumiem kristīgās tradīcijas ietvaros tiek panākta lielāka tolerance pret skūpstu kā garīgas tuvības sastāvdaļu.

²⁹¹ Angu val. *Ideal Art* – Džona Raskina lietots jēdziens.

²⁹² Tulkojums A. M. *Chapter VII. Of True Ideal: Secondly, Naturalist*. In: Ruskin, John. *Modern Painters Volume III (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/38923/38923-h/38923-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.].

NOBEIGUMS

Tieši gadsimtiem ilgi skūpstam piešķirtā garīgā dimensija kalpojusi par iemeslu tam, kādēļ tā attēlojums stājglezniecībā ir retāk sastopams nekā cilvēka kailuma vai mīlas akta atainojums, kuri šķietami raisa daudz spēcīgākas asociācijas ar intīmo sfēru nekā skūpst.

Tendences, ko atklājis Nikolass Perella pētot konceptu “dvēsele skūpstā” Rietumeiropas literatūrā, saskatāmas arī stājglezniecībā – dižrenesanses un manierisma posmu noslēgumu mākslas vēsturē var uzskatīt par lūzumpunktu, pēc kura profānā skūpsta koncepta attēlojums Rietumeiropas stājglezniecībā kļūst retāk sastopams līdz pat romantisma kustības aizsākumiem, kad profānā skūpsta attēlošanai pievēršas prerafaelīti Anglijā. Taču baroka, rokoko un klasicisma posmus Eiropas literatūrā un stājglezniecībā var uzskatīt par “tukšajiem” periodiem koncepta “dvēsele skūpstā” un profānā skūpsta idejas attēlojuma kontekstā. Minētajos posmos ir atrodamas atsevišķas gleznas (piemēram, Viljams Hogārts (*William Hogarth*) *Lēdijas nāve*²⁹³ (1743) vai Žans Onorē Fragonārs (*Jean Honour Fragonard*) *Nozagtais skūpsts*²⁹⁴ (1786 – 1788) u. c.), kurās attēlots profānais skūpsts, taču nav iespējams vienlaikus saskatīt konkrētu mākslas skolu vai virzienu un nāciju, kurai šī koncepta izmantojums stājglezniecībā būtu raksturīgs.

Līdz ar viduslaiku mīlas literatūras attīstību izveidojusies koncepta “dvēsele skūpstā” modifikācija, kura ietvēra siržu un miesas (fiziskā aspekta) vienotību, savu nozīmību zaudēja, pateicoties renesanses neoplatoniskās filozofijas uzplaukumam, kuras ietvaros mīlestība tika pārnesta no praktiskās / fiziskās uz abstrakto / garīgo sfēru. Savukārt, skūpsts, kuru koncepta “dvēsele skūpstā” kontekstā var vienlaikus uzskatīt gan par fiziskās, gan par garīgās pasaules sastāvdaļu, renesanses laikā ieguva visai pretrunīgu attieksmi pret sevi. No vienas puses renesanses neoplatonistu autori pret skūpsta pieminēšanu savos darbos izturējās piesardzīgi tā iemesla dēļ, ka tas ir uzskatāms par fiziskās pasaules, kura spēj aptumšot cilvēka prātu, sastāvdaļu, un tādēļ nav pieļaujams. Bet, no otras puses, skūpsts spēj vienot ne tikai miesas, bet arī dvēseles, kas to padara par tik īpašu, ka būtu jāpastāv arī īpašiem apstākļiem, kuros dvēseļu apmaiņa varētu notikt. Līdz ar to, renesanses neoplatonistu autori savos darbos galveno nozīmi piešķīra tieši šiem apstākļiem (vai tā būtu Piko *apvienojošā nāve* vai Kastiljones *racionālā mīlestība*), bez kuru pastāvēšanas, skūpsts nav pieļaujams – vairumā gadījumu šie apstākļi nozīmēja mīlestību augstākajā formā jeb garīgo mīlestību, kurā nav klātesoša miesaskāre vai jutekliskums. Turpmāko gadsimtu autori un dzejnieki, kuri iedvesmojās no neoplatoniskās filozofijas un ētiskās literatūras, galveno uzmanību savos

²⁹³ Angļu val. *The Lady's Death*.

²⁹⁴ Franču val. *Le Baiser à la dérobée*.

darbos pievērta šiem apstākļiem nevis pašam skūpstam. Tas, savukārt, noveda pie retākas koncepta “dvēsele skūpstā” izmantošanas rakstītajos avotos līdz pat romantisma aizsākumiem, kad tika atjaunota interese par viduslaiku kultūru un atdzīvināta koncepta “dvēsele skūpstā” modifikācijas (kura ietvēra ne tikai dvēseļu, bet arī siržu un miesas vienotību) izmantošana rakstītajos avotos, vienlaikus atgriežot literatūrā arī jutekliskumu.

Neskatoties uz to, ka pastāv līdzības tajā, kuros vēstures periodos biežāk un retāk sastopams koncepts “dvēsele skūpstā” Rietumeiropas literatūrā un profānā skūpsta idejas attēlojums Rietumeiropas stājglezniecībā, šī pētījuma ietvaros konstatēta arī fundamentāla atšķirība starp abām disciplīnām. Ja renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā tiek akcentēts koncepta “dvēsele skūpstā” garīgais aspekts (dvēseļu savienība), savukārt, viduslaiku mīlas leģendās un lirikā koncepta fiziskais aspekts (miesas un siržu savienība), tad Rietumeiropas stājglezniecībā tie izpaužas apgriezti proporcionāli. *Primārās* un *sekundārās analīzes* ietvaros tika konstatēts, ka dižrenesanses un manierisma posmu mākslas darbos dominē izteikts jutekliskums, kurš izpaužas mīlas aktu attēlojumā gleznas priekšplānā vai vidusplānā, kā arī gandrīz pilnīgā skūpstā iesaistīto subjektu ķermeņu kailumā. Turklāt šī perioda mākslas darbos neatspoguļojas neoplatoniskās filozofijas un ētiskās literatūras ietvaros paustā koncepta “dvēsele skūpstā” garīgais aspekts vai mīlestība tās augstākajā formā. Tā vietā stājglezniecībā dominē koncepta “dvēsele skūpstā” un tā modifikāciju forma nevis būtība un formāls nevis saturisks koncepta “dvēsele skūpstā” attēlojums, kuru ar rakstītajiem avotiem saista savienības, skaistuma un apceres jēdzieni. Savienību stājglezniecībā reprezentē mīlas akta vai fiziskas tuvības attēlojums, skaistumu – atkailinātie ķermeņi, savukārt apceri veicina skūpstā iesaistīto attēlojums priekšplānā un vidusplānā tā, ka tie aizņem gandrīz visu gleznas plakni. Prerafaelītu daiļradē pretēji viduslaiku mīlas literatūras tradīcijai, kurā dominē koncepta “dvēsele skūpstā” fiziskais aspekts, stājglezniecībā tiek akcentēts tieši koncepta garīgais aspekts. Pāru tēlojumos nav klātesošs izteikts jutekliskums – nevienā no pētījuma mērķiem atlasītajām gleznām nav attēlots mīlas akts, skūpstā iesaistīto ķermeņus pilnībā sedz apģērbs, un pāri tēloti, lielākoties, gleznas vidusplānā, tādējādi vēršot skatītāja uzmanību ne tikai uz pāri, bet arī uz vidi, kurā tas atrodas, veidojot telpas, notikuma un jūtu veselumu. Dante Gabriels Rosetti, kura daiļradē visbiežāk sastopams profānā skūpsta koncepta attēlojums, sievietes skūpstam savos mākslas darbos papildus piešķīris dievišķu aspektu, jo tikai tas spēj pusi iecelt vīrieša kārtā. Turklāt var paust minējumu, ka skūpstam Rosetti fascinējis arī ar savu ambivalento būtību, par cik to var skatīt kā dažādu pretpolu kopumu – laime un nāve, sieviete un vīrietis, garīgais un fiziskais, paradīze un elle u. c., kā arī ar savu vienreizīgumu, jo viduslaiku mīlas literatūras kontekstā jebkurš skūpstam, kurš vieno mīlniekus, vienlaikus var būt pirmais un pēdējais.

Ņemot vērā augstākminētos secinājumus, iespējams sniegt atbildi uz izvirzīto pētniecisko jautājumu: Cik lielu nozīmi profānā skūpstā konceptam piešķīra dižrenesanses, manierisma un prerafaēlītisma mākslinieki un kā tas vizualizēts stājglezniecībā?

Profānā skūpstā koncepta attēlojums dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā ir tikai formalitāte, atskaņa no renesanses neoplatoniskās mīlestības sistēmas, kam stājglezniecībā vairs nav tik nozīmīgas lomas kā konceptam “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos. Tā vietā stājglezniecībā mīlas akta koncepta attēlojums pilda to pašu funkciju, ko koncepts “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos – mīlas akts kļūst par pilnīgāko cilvēka un dievības vai divu cilvēku savienības nodrošinātāju. Savukārt, prerafaēlītu daiļradē dominē to viduslaiku mīlas leģendu un lirikas ainu attēlojums, kurās klātesošs ir profānā skūpstā koncepts, kas norāda uz to, ka tam stājglezniecībā pievērsta īpaša uzmanība – ja viduslaiku mīlas literatūrā koncepts “dvēsele skūpstā” kalpo par atskaites punktu sižeta pārmaiņām, tad profānā skūpstā idejas attēlojums stājglezniecībā kalpo par gleznas sateces punktu un apliecina to, ka fiziska tuvība var būt garīgas tuvības sastāvdaļa. Līdz ar to tiek apstiprināta pētījuma sākumā izvirzītā hipotēze, ka dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā profānā skūpstā koncepta attēlojums ir tikai blakuselements, nianse, kam nav nozīmīgas lomas gleznas sižeta saturā, savukārt, prerafaēlītismā tas ir centrālais, vienojošais elements, kuram gleznā piešķirta galvenā uzmanība.

Galvenās problēmas šī darba ietvaros sagādāja samērīgas rakstīto avotu bāzes piemeklēšana abiem izvēlētajiem periodiem, jo katrs no tiem pieprasīja nedaudz savādāku pieeju. Taču šī problēma veiksmīgi tika atrisināta izveidojot *dubultās analīzes* modeli, kas ļāva izstrādāt dubultu pamatojumu hipotēzes apstiprināšanai, kurš vienlaicīgi tika balstīts gan stājglezniecībā, gan literatūrā.

Šis darbs kalpo par bāzi nākotnes pētījumiem par sekojošām tēmām: sakrālā skūpstā koncepta attēlojums Rietumeiropas stājglezniecībā, profānā un sakrālā skūpstā konceptu attēlojums Austrumu stājglezniecībā, kristietības ietekme profānā skūpstā attīstībā, profānais un sakrālais skūpstis 20. un 21. gadsimtā u. c.

TĒZES

1. Profānā skūpstā koncepta attēlojumu dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā raksturo: atturīgums – skūpstā iesaistīto lūpas tik tikko manāmi saskaras; garīgās dimensijas trūkums – tas nepauž divu savstarpēji uzticīgu būtņu mīlestību un rūpes; fiziskā tuvība – tas kalpo par kaisles, baudas un dzimumdzīves apzīmētāju gleznā; skūpstā iesaistītie – pārcilvēciskas būtnes; izteikts jutekliskums – skūpstā iesaistīto subjektu ķermeņi ir gandrīz pilnībā kaili.
2. Dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā profānā skūpstā koncepta attēlojums ir nianse, kas kalpo par citu procesu (mīlas akts, fiziska bauda, kaisle u. c.) papildus izteicēju / apzīmētāju, turklāt šie procesi paliktu tikpat skaidri izteikti gadījumā, ja ideja par profāno skūpstu gleznā nebūtu klātesoša.
3. Profānā skūpstā koncepta attēlojumu preraphaelītu daiļradē raksturo: daļā darbu – atturīgums, un daļā – pilnīga lūpu sakļaušanās; garīgās dimensijas dominante – tas ir nesavtīgs, pauž rūpes, skumjas, uzticību, bijību, pārļaicīgu mīlestību; izteikta jutekliskuma trūkums – skūpstā iesaistīto subjektu ķermeņus pilnībā sedz apģērbs; skūpstā iesaistītie – ikdienišķi cilvēki.
4. Preraphaelītu mākslas darbos profānā skūpstā attēlojumam piešķirta īpaša uzmanība – ja viduslaiku mīlas literatūrā koncepts “dvēsele skūpstā” kalpo par atskaites punktu sižeta pārmaiņām, tad profānā skūpstā koncepta attēlojums stājglezniecībā kalpo par gleznas sateces punktu un apliecina to, ka fiziska tuvība var būt garīgas tuvības sastāvdaļa.
5. Koncepts “dvēsele skūpstā” renesanses neoplatoniskās filozofijas un ētiskās literatūras ietvaros tiek modificēts subjektu līmenī: divi vīrieši, dievība un cilvēks, vīrietis un sieviete.
6. Viduslaiku mīlas literatūras ietvaros tiek modificēti koncepta “dvēsele skūpstā” savienošanās līmeņi: ne tikai dvēseles vai garu savienošanās, bet arī siržu un miesas savienošanās pirms un pēc nāves.
7. Ja renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā tiek akcentēts koncepta “dvēsele skūpstā” garīgais aspekts (dvēseļu savienība), bet viduslaiku mīlas literatūrā šī koncepta ietvaros dominē fiziskais aspekts (miesas savienība), tad stājglezniecībā šie aspekti izpaužas apgriezti proporcionāli – dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā tiek demonstrēts fiziskais aspekts, bet preraphaelītu daiļradē garīgais aspekts.
8. Profānā skūpstā koncepta atturīgais attēlojums dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā akcentē koncepta “dvēsele skūpstā” sastāvā esošo elpas nevis skūpstā funkciju.

9. Renesanses neoplatoniskās filozofijas un ētiskās literatūras ietvaros līdz ar konceptu “dvēsele skūpstā” paustā ideja par mīlestību tās augstākajā formā neatspoguļojas dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā profānā skūpsta koncepta attēlojumā.
10. Dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā profānā skūpsta koncepta attēlojumā saskatāms formāls nevis saturisks renesanses neoplatoniskajā filozofijā un ētiskajā literatūrā atspoguļotā koncepta “dvēsele skūpstā” attēlojums, kam stājglezniecībā vairs nav tik nozīmīgas lomas kā konceptam “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos.
11. Dižrenesanses un manierisma stājglezniecībā profānā skūpsta koncepta vietā par dominējošo kļūst mīlas akta koncepta attēlojums, kurš stājglezniecībā pilda to pašu funkciju, ko koncepts “dvēsele skūpstā” rakstītajos avotos – mīlas akts kļūst par pilnīgāko cilvēka un dievības vai divu cilvēku savienības nodrošinātāju.
12. Prerafaelītu daiļradē profānā skūpsta koncepta attēlojums vienlaikus ir gan garīgas, gan fiziskas tuvības iemiesotājs, taču, sevišķi tiek akcentēts divu cilvēku dvēseļu / garu vienotības aspekts, kas savu manifestāciju sasniedz tieši skūpstā.
13. Prerafaelītu daiļradē profānā skūpsta koncepta attēlojumā neatspoguļojas viduslaiku mīlas lirikai un leģendām raksturīgā interpretācija, kur skūpstis tiek saprasts, kā solījums vai cerība uz kaut ko vairāk.
14. Viduslaiku mīlas literatūrai raksturīgā sievietes pseidodievišķošana Dantes Gabriela Rosetti mākslas darbos izpaužas caur sievietes skūpstam piešķirto dievišķo spēku – tikai sievietes skūpts ieceļ puisī vīrieša kārtā.
15. Ikvienam skūpstam viduslaiku mīlas literatūras kontekstā var piedēvēt ambivalentu būtību, par cik to var skatīt kā dažādu pretpolu – laime un nāve, sieviete un vīrietis, garīgais un fiziskais, paradīze un elle u. c. kopumu, kā arī vienreizīgumu, jo jebkurš skūpstis, kurš vieno mīlniekus, potenciāli var būt pirmais un pēdējais.
16. Prerafaelītu mākslas darbos profānā skūpsta idejas attēlojumā atspoguļojas ne tikai koncepta “dvēsele skūpstā” garīgais un fiziskais aspekts, bet stājglezniecībā tas tiek papildināts ar jaunu – dievišķo – aspektu.
17. Papildinot koncepta “dvēsele skūpstā” viduslaiku modifikāciju ar dievišķo aspektu, prerafaelītu mākslinieki spējuši mainīt profānā skūpsta koncepta attēlojuma uztveri savos mākslas darbos – vienlaikus saglabājot norādes uz grēcīgo mīlnieku pārkāpumiem kristīgās tradīcijas ietvaros tiek panākta lielāka tolerance pret skūpstu kā garīgas tuvības sastāvdaļu.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Grāmatas

Viena autora grāmatas:

1. Hardin, Tarry. *The Pre-Raphaelites. Inspiration from the Past*. Twickenham: Tiger Books International, 1996.
2. Kristeller, Paul Oskar. *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1964.
3. Kristeller, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. In: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Pp. 89 – 101.
4. Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio – Erotic Themes*. Medieval Academy of America, 1970.
5. Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
6. Štukenbroka, Kristiāne, Barbara Tepere. *1000 šedevru Eiropas glezniecībā: 1300 – 1850*. Ķīna: Jāņa Rozes apgāds, 2007.

Vairāku autoru grāmatas:

7. *Ideju vārdnīca: domātāji, teorijas un jēdzieni filozofijā, zinātnē, reliģijā, politikā, vēsturē un mākslā*. O. Abikibi, B. Baleins, E. Brejī un citi. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Elektroniskie resursi

Mākslas darbu datubāzes:

8. Art Renewal Centre. Pieejams: <http://www.artrenewal.org/pages/search.php> [skatīts 2013, 13. nov.].
9. Artcyclopedia. Pieejams: <http://www.artcyclopedia.com/> [skatīts 2013, 20. dec.].
10. Bildindex der Kunst und Architektur. Pieejams: <http://www.bildindex.de/#|1> [skatīts 2013, 6. nov.].
11. BridgeMan Art Library. Pieejams: http://www.bridgemanart.com/en-GB/search?filter_web_category_id=1343&filter_searchoption_id=2&sort_order=best_relevance&item_num=41 [skatīts 2013, 8. nov.].

12. Google Cultural Institute: Art Project. Pieejams:
<http://www.google.com/culturalinstitute/artists?projectId=art-project> [skatīts 2013, 11. nov.].
13. Hermitage Museum. Pieejams: <http://hermitagemuseum.org> [skatīts 2013, 12. nov.].
14. Krén, Emil, Dániel Marx. *Web Gallery of Art*. Pieejams: <http://www.wga.hu/index1.html> [skatīts 2013, 5. nov.].
15. National Gallery of Art. *Artist A to Z*. Pieejams:
<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/> [skatīts 2013, 10. nov.].
16. Pre-Raphaelite Online Resource. Pieejams: <http://www.preraphaelites.org/> [skatīts 2013, 7. nov.].
17. Tate Museum of Art. *Art and Artists*. Pieejams: <http://www.tate.org.uk/art> [skatīts 2013, 9. nov.].
18. Wikipaintings. *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Pieejams:
<http://www.wikipaintings.org/en/artists-by-painting-school/pre-raphaelite-brotherhood> [skatīts 2013, 7. nov.].

Elektroniskās grāmatas:

19. Alighieri, Dante (Translated by Cary, Henry F.). *The Divine Comedy. The Vision of Paradise, Purgatory, and Hell*. London: Published at author's expense, 1814. Pieejams:
<http://www.gutenberg.org/files/8800/8800-h/8800-h.htm> [skatīts 2014, 04. feb.].
20. Bayer, Andrea (Editor). *Art and Love in Renaissance Italy*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. Pieejams: http://books.google.com/books?id=X3eGY5W1WkC&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true [skatīts 2013, 21. dec.].
21. Castiglione, Baldesar (Translated by Hobby, Thomas). *The Book of The Courtier*. London: David Nutt, 1900. Pieejams: <https://archive.org/details/bookofcourtierfr00bald> [skatīts 2014, 5. mar.].
22. Ficino, Marsilio (Translated by Sears Reynolds Jayne). *Commentary on Plato's Symposium*. Missouri: University of Missouri, 1944. Pieejams:
<http://www.scribd.com/doc/149506301/Marsilio-Ficino-s-Commentary-on-Plato-s-Symposium-Sears-Reynolds-Jayne-A-M> [skatīts 2013, 24. dec.].
23. Hunt, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*. 2nd edition. New York: E. P. Dutton and Company, 1914. Pieejams:
<http://www.rossettiarchive.org/docs/nd467.h9.1914.1.rad.html> [skatīts 2014, 20. feb.].

24. Lorris, Guillaume de, Jean de Meun (Translated by Charles Dahlberg). *The Romance of the Rose*. 3rd edition. Princeton: Princeton University Press, 1995. Pieejams: http://books.google.com/books?id=NFB-NgrsYqcC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI#v=onepage&q&f=false [skatīts 2014, 07. feb.].
25. Malory, Thomas. *Le Morte D'Arthur. King Arthur and of his Noble Knights of the Round Table*. Vol. 2. London: William Caxton, 1485. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/1252/1252-h/1252-h.htm> [skatīts 2014, 20. jan.].
26. Mirandola, Pico della, Benivieni Girolamo (Translated by Stanley, Thomas). *A Platonick Discourse Upon Love*. Boston: The Merrymount Press, 1978. Pieejams: <https://archive.org/stream/aplatonickdisco01benigoog#page/n26/mode/2up/search/benivieni> [skatīts 2013, 27. dec.].
27. Morris, William. *The Earhtly Paradise. A Poem*. New York: Longmans, Green, and Co. 1903. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/30332/30332-h/30332-h.htm> [skatīts 2014, 09. feb.].
28. Rossetti, Dante Gabriel. *Ballads and Sonnets*. London: Ellis and White, 1881. Pieejams: <http://www.sonnets.org/house.htm> [skatīts 2014, 28. jan.].
29. Ruskin, John. *Pre-Raphaelitism*. New York: John Wiley, 1851. Pieejams: http://books.google.lv/books?id=zR0EAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [skatīts 2013, 22. dec.].
30. Ruskin, John. *Modern Painters Volume II (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/29906/29906-h/29906-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.].
31. Ruskin, John. *Modern Painters Volume III (of V)*. New York: National Library Association, 2009. Pieejams: <http://www.gutenberg.org/files/38923/38923-h/38923-h.htm> [skatīts 2014, 25. jan.].

Monogrāfijas elektroniskajā formātā:

32. Frijhoff, Willem. The Kiss Sacred and Profane: Reflections On A Cross-Cultural Confrontation. In: *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. London: Cornell University Press, 1991. Pp. 210. Pieejams: <http://theol.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/1991/125/BremmerH9.pdf> [skatīts 2014, 6. mar.]. Lapas 210 – 236.

Elektroniskie periodiskie izdevumi:

33. *The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art*. No. 1. London: Aylott & Jones, 1850. Pieejams: http://www.gutenberg.org/ebooks/17649?msg=welcome_stranger [skatīts 2013, 15. dec.].

Elektroniskie raksti PDF formātā:

34. Leahy, Aoife. *Ruskin and the Pre-Raphaelites in the 1850s*. Pieejams: <http://www.ucd.ie/pages/99/articles/leahy.pdf> [skatīts 2013, 19. dec.].

Citi elektorniskie avoti:

35. Bez autora. *The Pre-Raphaelite Brotherhood*. Pieejams: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/pre-raphaelite-brotherhood.htm#philosophy> [skatīts 2013, 18. dec.].
36. Musee d'Orsay. *Pre-Raphaelitism*. Pieejams: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/overview/actualites/pre-raphaelism.html> [skatīts 2013, 19. dec.].
37. McGann, Jerome J. *The Rossetti Archive: The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti*. Pieejams: <http://www.rossettiarchive.org/browser.html> [skatīts 2013, 17. dec.].
38. Internet Encyclopedia of Philosophy. *Marsilio Ficino (1433 - 1499)*. Pieejams: <http://www.iep.utm.edu/ficino/> [skatīts 2013, 15. dec.].
39. Elerte, Inese. *Sakrālais un profānais caur mītu līdz mūsdienām*. Pieejams: <http://buzzhairs.blogspot.com/2012/03/sakralais-un-profanaiss-caur-mitu-lidz.html> [skatīts 2013, 15. dec.].
40. Landow, George P. *Your Good Influence on Me: The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt*. Pieejams: <http://www.victorianweb.org/painting/whh/HRLet/introduction.html> [skatīts 2013, 15. dec.].
41. Tobin, Thomas J. *The Pre-Raphaelite Critic: Periodical Criticism of the Pre-Raphaelite Movement: 1846 to 1900*. Pieejams: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/Fulltext.html [skatīts 2013, 15. dec.].
42. Wordsworth, William. *Preface to Lyrical Ballads*. In: Famous Prefaces. The Harvard Classics (1909 – 1914). Pieejams: <http://www.bartleby.com/39/36.html> [skatīts 2013, 15. dec.].

43. Bez autora. *British Romanticism*. Pieejams:
http://faculty.unlv.edu/kirschen/handouts/british_romanticism.html [skatīts 2013, 15. dec.].
44. Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. 1597. Pieejams:
https://www.goodreads.com/ebooks/download/18135.Romeo_and_Juliet?doc=3786 [skatīts 2014, 25. jan.].
45. Keats, John. *La Belle Dame sans Merci*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/La_Belle_Dame_sans_Merci [skatīts 2014, 25. jan.].
46. Motta, Umberto. *Baldassarre Castiglione*. Pieejams:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/index.html> [skatīts 2014, 6. apr.].
47. Motta, Umberto. *From Manuscript to Print*. Pieejams:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b20.html> [skatīts 2014, 6. apr.].
48. Motta, Umberto. *The Structure of the Work*. Pieejams:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b22.html> [skatīts 2014, 6. apr.].
49. Motta, Umberto. *The Characters of the Diological Fiction*. Pieejams:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b23.html> [skatīts 2014, 6. apr.].
50. Motta, Umberto. *Sources and Models*. Pieejams:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/directories/ViaggiNelTesto/castiglione/eng/b24.html> [skatīts 2014, 6. apr.].
51. Bez autora. *Michelangelo and The Medici*. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_and_the_Medici#cite_note-Tolnay-6 [skatīts 2014, 19. apr.].
52. Ruskin, John. *The Pre-Raphaelite Artists*. London Times 20, 815 (30 May 1851). Pp. 8 – 9. Pieejams: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/LT30may51.html [skatīts 2013, 20. dec.].
53. Ruskin, John. *The Pre-Raphaelites*. London Times 20, 800 (13 May 1851). Pp. 8 – 9. Pieejams: http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/LT13may51.html [skatīts 2013, 20. dec.].
54. Bez autora. *John Ruskin*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin#Childhood_and_education [skatīts 2014, 19. apr.].

55. Bez autora. *Leda and The Swan*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan#In_poetry [skatīts 2014, 24. febr.].
56. Bez autora. *Giorgio Vasari. Venus and Cupid*. Royal Palaces, Residences and Art Collection. Pieejams: <http://46-236-36-161.servers.dedipower.net/egallery/object.asp?maker=12636&object=405486&row=0&detail=about> [skatīts 2014, 24. febr.].
57. Bez autora. *Description: Leda and The Swan*. Google Cultural Institute. Pieejams:
<http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/leda-and-the-swan/DgFKmKLuv7GNvQ?hl=en%20%5Bskat%C4%ABts%202014%2C%2026.febr.%5D> [skatīts 2014, 26. febr.].
58. Bez autora. *Le Morte d'Arthur*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Morte_D%27Arthur [skatīts 2014, 27. febr.].
59. Bez autora. *Tristan and Iseult*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_and_Iseult [skatīts 2014, 2. mar.].
60. Bez autora. *Dante's Dream*. Pieejams:
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/rossetti.aspx> [skatīts 2014, 2. feb.].
61. Bez autora. *William Morris*. Wikipedia. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris [skatīts 2014, 3. mar.].
62. Bez autora. *Pygmalion and The Image Series*. Pieejams:
http://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_and_the_Image_series [skatīts 2014, 3. mar.].
63. Bez autora. *The Awakening of Adonis*. Pieejams:
<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/awakening-adonis-1900/> [skatīts 2014, 3. mar.].
64. Bez autora. *Roman de la Rose*. The British Library. Pieejams:
<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/remarkmanu/roman/> [skatīts 2014, 3. mar.].

SUMMARY

The purpose of the thesis *Depiction of the Concept of Profane Kiss in Western European Easel-Painting: High-Renaissance and Mannerism in Italy and Pre-Raphaelitism in England* is to find out how significant was the concept of profane kiss for painters of high-renaissance, mannerism and pre-raphaelitism and how this concept is visualised in easel-painting?

In order to answer this question research was conducted on two levels. Firstly, by analysing the paintings that were selected for the purpose of this research, main characteristics of depiction of the concept of profane kiss in each of the periods were set – that in turn allowed to observe how exactly the concept of profane kiss is depicted in easel-painting. Secondly, research by Nicolas Perella dedicated to the soul-in-the-kiss concept in Western literature, pointed out the main writers (Ficino, Pico, Castiglione, also love legends and lyric of the Middle-Ages) and works for each of the periods – combining these works with art critique of John Ruskin (which was used solely for the pre-raphaelite part in this research), substance to depiction of the concept of profane kiss in easel-painting was given.

Hypothesis stating that depiction of the concept of profane kiss in easel-painting of high-renaissance and mannerism is only a side element, a nuance, that does not play a significant role in the scene content of the painting, while in pre-raphaelitism it is central and combining element, that is granted the main attention in the painting was confirmed at the end of the research.

Bakalaura darbs

“Profānā skūpstā koncepta attēlojums Rietumeiropas stājglezniecībā: Dižrenesanse,
manierisms Itālijā un prerafaeltisms Anglijā”
izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas un vēstures katedrā

Ar savu parakstu apliecinu, ka bakalaura darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbus publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Anda Mārtiņšone _____ 19.05.2014.

Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ . ____ .2014.

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Paraksts

Recenzents: _____

Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ . ____ .2014.

Studējošo servisa speciālists : _____

Vārds, uzvārds

Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē

Bakalaura, maģistra

____ . ____ .2014. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____

Vārds, uzvārds

Paraksts