

Latvijas Kultūras akadēmija  
Kultūras teorijas un vēstures katedra

**KURTS FRIDRIHSONS – LAIKMETS, PERSONĪBA, MĀKSLA**  
**Bakalaura darbs**

Autore:  
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”  
Kultūras teorijas un vadībzinības apakšprogrammas  
4. kursa studente Ilze Veigura  
(ID Nr. 20100117)

Darba vadītāja:  
lektore, Mg.art. Zane Grigoroviča

Rīga  
2014

## SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS.....	3
1. K. FRIDRIHSONA PERSONĪBAS UN MĀKSLAS MIJEDARBĪBA.....	5
1.1. K. Fridrihsona personības un mākslinieciskā rokraksta attīstība.....	5
1.2. Tematiskie motīvi K. Fridrihsona akvareļglezniecībā un flomasteru zīmējumos.....	26
1.3. K. Fridrihsona izvirzītās autoritātes mākslā .....	35
2. K. FRIDRIHSONA DAIĻRADES UN LAIKMETA MIJIEDARBĪBA.....	39
2.1. K. Fridrihsona daiļrade laikmeta mākslas kontekstā.....	39
2.2. K. Fridrihsona vieta akvareļglezniecības un grāmatu grafikas attīstības kontekstā.....	52
KOPSAVILKUMS.....	58
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	63
SUMMARY.....	66
PIELIKUMI.....	67
1. pielikums. K. Fridrihsona darbi.....	68

## IEVADS

Pievērsties K. Fridrihsona mākslai un personībai mani pamudināja mākslinieka spēja radīt individuālu distancētības, stilizācijas un iekšēju refleksiju cauraustu rokrakstu. Šajā darbā blakus mākslinieciskā rokraksta attīstības pētniecībai pievērsos K. Fridrihsona daiļrades vērtējumam laikmeta mākslas kontekstā, kas nav līdz galam apzināts un izpētīts aspekts. Mākslinieka daiļradi pētīju jau iepriekš, izstrādājot kursa darbus - „Kurta Fridrihsona daiļrade – grāmatu ilustrācijas” un „Tematiskie motīvi un stilistiskās iezīmes Kurta Fridrihsona akvareļglezniecībā”, kuros iegūtie secinājumi kalpo par nozīmīgu aspektu šī darba izstrādē. Veidojot darbu, izvirzu **mērķi** izpētīt K. Fridrihsona darbību tēlotāja mākslā (akvareļglezniecībā un flomasteru zīmējumos) un analizēt to sakarā ar laikmeta kontekstu un K. Fridrihsona personību, mākslinieciskajiem uzskatiem.

Galvenie **darba uzdevumi**, strādājot pie šīs tēmas, ir sekojoši:

1. Noskaidrot stilistiskās iezīmes, kas raksturīgas K. Fridrihsona daiļradei, rezultātā izdarīt secinājumus par mākslinieciskā rokraksta attīstību gadu gaitā;
2. Apkopot informāciju par K. Fridrihsona dzīves gājumu, personību un mākslinieciskajiem uzskatiem, kas ietekmēja rokraksta veidošanos;
3. Noskaidrot tematiskos motīvus, kas dominē K. Fridrihsona daiļradē, iezīmēt mākslinieka tematisko loku.
4. Noskaidrot K. Fridrihsona vietu laikmeta mākslas kontekstā (20. gs 30. gadi līdz 90. gadi), balstoties uz izstāžu recenzijām.
5. Iezīmēt K. Fridrihsona vietu Latvijas mākslas kontekstā, pievērsties mākslinieka nozīmei akvareļglezniecības un grāmatu mākslas attīstībā.

Darba **pētnieciskais jautājums**: Kāds ir K. Fridrihsona mākslinieciskais rokraksts - tematiskie motīvi, stilistiskās iezīmes, kāda ir tā saistība ar mākslinieka personību un vērtējums laikmeta kontekstā?

Darbs ir **aprakstošs** – informācijas apkopošana par laikmeta tendencēm mākslā un K. Fridrihsona vietu tajā – un **empīrisks** – darba izpētes priekšmeta empīrisko kontekstu veido K. Fridrihsona gleznu analizēšana, pētot tematiskos motīvus un stilistiskās iezīmes.

Izmantotās pētniecības metodes: 1. gleznu analīze –apskatot pieejamos oriģinālus un reprodukcijas, noteikt K. Fridrihsona daiļradē dominējošos tematiskos motīvus un stilistiskās iezīmes: krāsas izmantojums, līnijas izmantojums, kompozīcijas paņēmieni. Analizēti darbi, kas

atrodas izstāžu zāles „Arsenāls”, Latvijas Mākslinieku savienības un Latvijas Okupācijas muzeja krājumos un reprodukciju albūmos „Latviešu mūsdienu akvarelis”; „Kurts Fridrihsons 100”. Analizējamie darbi iedalīti vadoties pēc to radīšanas laika, tā izdarot secinājumus par stilistiskās izteiksmes attīstību gadu gaitā un izdalot nozīmīgākos tematiskos motīvus, kam mākslinieks pievērsies. 2. Teorētiskās informācijas apkopošana – laikmeta mākslas tendenču, kuru kontekstā darbojās K. Fridrihsons, aprakstīšana, iezīmējot K. Fridrihsona vietu akvareļglezniecības un grāmatu grafikas attīstībā. 3. Izstāžu recenziju analīze – viedokļu apkopošana par to, kā noteiktos laika posmos tika vērtēta K. Fridrihsona tematika un stilistika, rezultātā izdarot secinājumus, kā gadu gaitā mainījies tās vērtējums.

Darbu veido 2 daļas un ilustratīvs materiāls pielikumā. Pirmā daļa ir veltīta K. Fridrihsona mākslinieciskā rokraksta attīstības analīzei, skatot to mākslinieka personības kontekstā, otrajā daļā apskatu K. Fridrihsona daiļrades vietu un vērtējumu laikmeta mākslas kontekstā. Darba struktūra: 1. K. Fridrihsona personības un mākslas mijiedarbība. 1.1. K. Fridrihsona personības un mākslinieciskā rokraksta attīstība 1.2. Tematiskie motīvi K. Fridrihsona akvareļglezniecībā un flomasteru zīmējumos 1.3. K. Fridrihsona izvirzītās autoritātes mākslā 2. K. Fridrihsona daiļrades un laikmeta mijiedarbība. 2.1. K. Fridrihsona daiļrade laikmeta mākslas kontekstā 2.2. K. Fridrihsona vieta akvareļglezniecības un grāmatu grafikas attīstībā.

# 1. KURTS FRIDRIHSONS PERSONĪBAS UN MĀKSLAS MIJIEDARBĪBA

## 1.1 Personības un mākslinieciskā rokraksta attīstība

E. Stērste K. Fridrihsona grāmatas „Purvītis Konigs Munks Mazerēls” priekšvārdā raksta: „Ar lielu mīlestību un pazemību K. Fridrihsons meklē katra raksturojumā mākslinieka garīgo vaigu, reizē ar to atklādams viņa darbu, jo mākslinieka personība no darba nav šķirama.” Šis personības aspekts, kā nozīmīgs iezīmējas arī K. Fridrihsona daiļrades pētniecībā. Mākslinieks radīja un attīstīja individuālu, romantizēta vispārinājuma un distancētības caurstrāvotu izteiksmes stilu, kas lielā mērā izrietēja no viņa intelektuālajām interesēm un iekšējām pārdomām. Viņš iezīmējas kā mākslinieks – domātājs, tāpēc nozīmīga loma ir mākslas un personības mijiedarbībai, kas atspoguļojas tematisko motīvu izvēlē un mākslinieciskā stila izveidē. Kurta Fridrihsona personība, intelektuālās un mākslinieciskās intereses veidojās pirmās brīvvalsts laikā, savukārt māksliniecisko briedumu viņš sasniedza laikā, kad Latvija atradās Padomju Savienības sastāvā. Par šo paaudzi, kura savu jaunību pavadīja neatkarīgajā Latvijā N. Bulmanis, K. Fridrihsonam veltītajā esejā, raksta: „Ar izteiktu skatu uz rietumiem, ar ausi tuvu Vakareiropas kultūras pulsam. Ar latviskumu, kas nav jāpierāda, un rietumpasaules vērienu, kas būtisks viņu dzīves stilam.”<sup>1</sup>

Kurts piedzima Rīgā 1911. gada 7. septembrī Jāņa un Helēnas Fridrihsonu ģimenē. Pirmā pasaules kara laikā, kad K. Fridrihsonam bija 5 gadi, ģimene devās bēgļu gaitās uz Dņepropetrovsku, savukārt pēc atgriešanās Latvijā 1918. gadā apmetās Andrejostas tuvumā. K. Fridrihsons mācījās vācu skolā, šajā laikā parādījās viņa interese par valodām, vēsturi, īpaši Seno Grieķiju, kā arī mākslas vēstures dažādiem posmiem. Bērnībā gūtie iespaidi, īpaši Andrejostas motīvi vēlāk guva atspoguļojumu K. Fridrihsona radītajos darbos, kā viņa personības un mākslas attīstības izejas punkts. 1982. gada intervijā ar Pēteri Bankovski uz jautājumu: „Kādas ir Jūsu pirmās bērnības atmiņas?” K. Fridrihsons atbild ar dažiem lakoniskiem teikumiem: „Andrejosta Rīgā. Kāds strēlnieks man iemācīja spēlēt mutes harmonikas. Divas arābu māla figūras manu vecāku dzīvoklī. Manas mātes maigums.”<sup>2</sup> Caur sportu jaunajā māksliniekā ienāca spēles prieks, kas dažādās formās – sporta spēles, improvizēti spēļu vakari, pārgērbšanās - karnevālu vakari, pavadīja viņu visas dzīves garumā un jaušams arī mākslinieciskajā izteiksmē. Atceroties kādu ričuraču vakaru K. Fridrihsona dzīvoklī, P. Bankovskis raksta: „Pieaugušie spēlēja ričuraču, bet

<sup>1</sup>Bulmanis, Nikolajs. *No vienas puses tā...Refleksijas par mākslu trimdā Latvijā un pasaulē*. Rīga: Mansards, 2010. 373. lpp.

<sup>2</sup>Bankovskis, Pēteris. Saruna 13 jautājumu garumā. *Padomju jaunatne*. 1982, 11.aprīlis. 4. lpp.

es kā vienīgais bērns tikmēr jau biju sācis miegoties. Droši vien miegs notiekošo iekrāsoja sirreāla sapņa toņos, un tāds tas arī atmiņā man palicis. Nemaz nerunājot par to, ka tagad man šķiet – to visu redzēju tā kā no augšas (izskaidrojums tam varētu būt arī dzīvokļa plānojums), pats sirreālākais, saprotams, bija tieši ričuračs. Ričuračs, ko spēlēja pieaugušie, bija liels, ļoti liels – kvadrāta formas spēles laukums aizņēma visu galdu, spēļu kauliņu vietā bija košās krāsās nokrāsoti kubi. Ja kāds spēlētājs ar vairākiem saviem kauliņiem nonāca uz viena un tā paša spēles lauciņa, kubus varēja sakraut tornītī. Nav brīnums, ka pēc šī atgadījuma savu ričuraču gribējās arī man, taču veikalā nopirktā spēle sagādāja vilšanos. Garenā kartona kārbā bija pavisam neliels, uz pusēm pārlocīts spēles laukumiņš, bet spēles kauliņi bija krāsaini plastmasas pintiķīši, un tiem nebija nekā kopēja ar atmiņā palikušo sirreālas paralēlās pasaules spēli. Saprotams, man nebija ienācis prātā, ka lielo ričuraču ar tā kubiem mākslinieks Kurts Fridrihsons varētu būt izgatavojis pats”.<sup>3</sup>

Praktiskās dabas vadīti, vecāki negribēja, lai dēls aizrautos ar zīmēšanu, tāpēc ar viņu gādību no 1931.-1938. gadam K. Fridrihsons ar pārtraukumiem studēja Latvijas Universitātes Arhitektūras nodaļā. Tur K. Fridrihsons sāka apmeklēt gleznošanas kursus pie V. Purvīša (beidza pirmos trīs kursus). V. Purvīti K. Fridrihsons atceras ar lielu pietāti, kā paraugu tajā, cik ļoti māksliniekam jānododas darbam, izkopjot gan tehnikas, gan emocionālās nianšes, lai sasniegtu rezultātu. Jau no paša sākuma mākslinieks ieturēja diezgan savrupu pozīciju, nekļūstot par kādas mākslinieku grupas vai apvienības biedru, līdz ar to regulāri nepiedaloties izstādēs. 1939. gadā notika mākslinieka personālizstāde Ņujorkā un gadu vēlāk Honolulu, tās sarīkoja kāda amerikāniete, ar kuru K. Fridrihsons bija iepazinies Parīzē un kas vēlējās kļūt par mākslinieka menedžeri. Kopumā abu izstāžu ietvaros tika izstādīti un pēc tam pārdoti 80 mākslinieka darbi, tālāku sadarbību pārtrauca kara sākums. Avīzē „Brīvā zeme” sadaļā „Māksla” parādās publikācija, kas vēstīja par K. Fridrihsona eļlas, akvareļu un pasteļu izstādi Ņujorkā, īpaši uzsverot, ka, starp daudzajiem arhitektūras studenta darinātajiem portretiem, Ņujorkā izstādīta ”arī mūsu dzejnieces E. Stērstes portretēja”<sup>4</sup> Šajā laikā Latvijas mākslas telpā K. Fridrihsons vēl nebija radis savu vietu. Rīgā 1941. gadā notika viena no pirmajām nozīmīgajām izstādēm, kurā parādījās lielāks skaits K. Fridrihsona darbu, līdz tam ar dažām gleznām mākslinieks bija piedalījies kolektīvās izstādēs. Izstāde tika veidota kopā ar arhitektu A. Lapukinu, kurš bija K.

---

<sup>3</sup> Bankovskis, Pauls. Fridrihsona flomāsteri. *Satori: Kultūras un patstāvīgās domas portāls*. Pieejams: <http://212.70.170.34/raksts/4667> [skatīts 2014, 22. martā]

<sup>4</sup> *Brīvā Zeme*. 1939, 12. jūnijs. 12. lpp.

Fridrihsona kolēģis Vēstures un Kuģniecības muzejā. Blakus A. Lapukina akvareļiem K. Fridrihsons skatītājiem piedāvāja eļļas tehnikā darinātas gleznas, galvenokārt ainavas, kuras Juris Staune, atceroties izstādi, vērtē kā "Purvīša skolotas" un neslēpj savu sarūgtinājumu, salīdzinot šajā izstādē apskatītos darbus ar līdz tam redzētajiem, K. Fridrihsona pastelī veidotajiem A. Žida (André Gide) un A. Barbisa (Henri Barbusse) portretiem, kas atstājuši pavisam citu, īpaša dziļuma iespaidu: „Mēs bijās satriekti! Fridrihsons bija aizsācis nepareizo ceļu! Viņš! Viņš bija jābrīdina, jāpasargā, jāglābj! [...] Šodien par šo izstādi domājot, mana pārlicība ir, ka Kurts vienmēr, t.i. jau sen, bija potenciāli nobriedis, bet vēl nebija atradis veidu kā sevi izteikt.”<sup>5</sup> Daiļrades sākumposmā K. Fridrihsons izmantoja eļļas krāsas, bet no tām pilnībā atteicās 50. gadu beigās. Šajos darbos parādās dažādas triepiena variācijas – plašs, raupjš triepiens mijas ar smalku, dažkārt cauri spīd audekla vai kartona ar krāsu nenoklātie laukumi. Nereti eļļas darbos var saskatīt paralēles ar akvareļglezniecību, triepiens ir nenoteikts it kā plūstošs, spilgti tas parādās gleznā „Spēlmanis” (skat. 1. pielikumu 1. att.) Iezīmējas mākslinieka individuālās izteiksmes meklējumi, kurus K. Fridrihsons rod un attīsta pievērsoties akvarelim. Akvareli mākslinieks izmantoja jau 30. un 40. gados, bet pastiprināti tam pievērsās līdz ar 50. gadiem, kad šī tehnika kļuva par viņa pamatizteiksmi. Sākotnēji mākslinieks akvarelī darināja galvenokārt portretus un ainavas, retāk tematiskas ainas, galveno nozīmi piešķirot pludinājumam, krāsu pārejām un dzidrumam. Iezīmējas K. Fridrihsona ceļš uz izkoptu kolorītu, kuru raksturo smalkas toņu pārejas, noteiktu kontrastējošu akcentu izmantošana, akvareļkrāsu potenciālā mirdzuma apspēlēšana.

30. gados nozīmīgu ietekmi uz mākslinieka personību un līdz ar to uz māksliniecisko izteiksmi atstāja ceļojumi uz Franciju. Kopumā Parīze mākslinieku saistīja gan kā viens no modernās mākslas idejiskajiem centriem, gan jau gadiem uzkrāto mākslas un kultūras tradīciju centriem. Pirmo reizi K. Fridrihsons uz turieni devās 1932.gadā. Šis ceļojums zīmīgs ar to, ka mākslinieks iepazinās ar A. Židu, šī satikšanās turpinājās sarakstē. Otrā ceļojuma laikā 1938. gadā K. Fridrihsons uzsāka studijas pie A. Derēna (André Derain), kurš bija viens no fovisma aizsācējiem, savos darbos, atsakoties no gaismēnām, kas parādītu objektu apjomus, bet pielietojot košas krāsas un to kontrastus. Fovisma stilistikā A. Derēns gleznoja galvenokārt portretus un ainavas, savu meistarību ainavas žanrā mākslinieks apliecināja ar 30 darbu sēriju, kurā izmantojot piesātinātas, spilgtas krāsas, dinamiski un rotaļīgi atspoguļoja Londonas dažādās nianšes. Tomēr mākslinieka gleznošanas maniere mainījās, sākot ar 1908. gadu P. Sezana (Paul Cézanne) un

---

<sup>5</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 14. lpp.

agrīnā kubisma ietekmē - košo krāsu vietā tika izmantoti pelēkie, zaļie, brūnie, toņi, savukārt sākot ar 20. gs. 20. gadiem A. Derēns sāka pieturēties pie stingra, klasiska zīmējuma. Laikā, kad Parīzē ieradās K. Fridrihsons, A. Derēns jau bija izgājis savas mākslas dažādos attīstības posmus un strādāja klasiskajā manierē. Nodarbību norisi K. Fridrihsons apraksta 1991. gada intervijā ar Tatjanu Sutu raidījumam „Mākslas pasaule” - tika izveidota neliela studentu grupa, kas katrā reizē kopā ar pasniedzēju gleznoja uzstādījumu un pēc tam apsprieda, no sākuma A. Derēna, vēlāk studentu uzgleznoto. Vienīgā atšķirība bija tā, ka A. Derēns gleznošanas laikā mainīja skatu punktus un veidoja vairākus darbus, savukārt audzēkņi to darīt nedrīkstēja. K. Fridrihsons A. Derēnu salīdzināja ar barometru: „Vienmēr mazliet ātrāk reaģēja un paredzēja to, kas rīt mākslā uzplauks. Derēns bija avangardists, ne Pikaso. Turklāt viņš nevienu nemēģināja pārliecināt.”<sup>6</sup> K. Fridrihsons pats uzskata, ka no A. Derēna, kurš tajā periodā īpaši nodevies ainavai, pārņēmis: „...zilās bezmākoņu debesis, kā arī meistara mācīto, ka savā daiļradē ir jāorientējas. Jāatrod savas mākslas stiprās puses un tās jāakcentē.”<sup>7</sup> Tomēr, apskatot abu mākslinieku daiļrades, par nozīmīgu saskares punktu kļūst vertikāļu izmantojums. Vertikāles daudzkārt iezīmējas kā centrālie kompozīcijas elementi A. Derēna fovisma stilistikā veidotajos darbos, vēlāk šī tendence parādās arī klasiskā izteiksmē veidotajās gleznās, īpaši ainavās. Vertikāļu dominante kompozīcijā, kā arī vertikāla apjomu deformācija jeb objektu pagarinājums, ir K. Fridrihona daiļradei raksturīgi aspekti, kas parādās akvareļglezniecībā un vēlāk pāriet flomasteru zīmējumos. Parīzē K. Fridrihsons uzturējās literātu un mākslinieku sabiedrībā, viņš satikās ar: P. Valerī (Paul Valéry), R. M. di Gāru (Roger Martin du Gard), A. Žids iepazīstināja K. Fridrihsonu ar Žoržu Braku (Georges Braque), kurš, meklēdams savu izteiksmes veidu, no fovisma estētikas 20. gadsimta sākumā pārgāja uz kubismu, kļūstot par vienu no tā pamatlicējiem. Ž. Braka darbos iezīmējas tēlu un objektu kontūrējums, kā arī līnijas, kā nozīmīga pat dominējoša elementa izmantojums. Šis aspekts parādās arī K. Fridrihona mākslā, viņš ļauj savai līnijai dzimt akvareļos, bet pilnībā to izkopj flomasteru darbos, kad tā iegūst smalku dominantu. Bet šajā gadījumā var runāt tikai par noteiktām paralēlēm ar A. Derēna vai Ž. Braka izteiksmi, nevis skaidri definējamām ietekmēm. Kopumā Parīzē pavadītais laiks ļāva K. Fridrihsonam tiešā, nepastarpinātā veidā saskarties ar avangarda tendencēm, kas bija aktuālas un attīstījās Francijas un Eiropas mākslā. Tomēr par tiešām mākslinieciskajām ietekmēm spēcīgākas bija ”garīgās” ietekmes, jaunais mākslinieks, nevis pārņēma noteiktus glezniecības paņēmienus vai stilistikas

---

<sup>6</sup>Repše, Gundega. *Pieskārieni*. Rīga: Jumava. 1998. 28. lpp.

<sup>7</sup>Turpat, 29. lpp.

iezīmes, bet vairāk viņu sajūsmināja un interesēja sarunas un domu apmaiņa ar māksliniekiem un literātiem, šī saloniskā atmosfēra, kurā ar zināmu vieglumu tika pārcilātas visdažādākās tēmas. Manuprāt, tieši šī iegūtā intelektuālā bagāža un garīgie iespaidi, kurus K. Fridrihsons guva Parīzē, ir daudz nozīmīgāki viņa personības attīstībā un mākslinieciskās izteiksmes izveidē, nekā noteiktu glezniecības elementu pārņemšana, kas K. Fridrihsonam nebija raksturīga. Parīzes atmosfēra un satiktie mākslinieki ļāva K. Fridrihsonam nostiprināt un veidot savu kā mākslinieka individualitāti, kas balstās iekšēju impulsu realizēšanā. Pēc atgriešanās no Parīzes 1939. gadā K. Fridrihsons sāka strādāt Valtera un Rapas izdevniecībā ārzemju literatūras nodaļā, savukārt 1941. gadā aizsākās mākslinieka sadarbība ar Rīgas vēstures un kuģniecības muzeju, kas ar pārtraukumiem turpinājās mūža garumā. 1944. gada martā K. Fridrihsons tika mobilizēts vācu okupācijas armijas latviešu leģionā, viņu ieskaitīja vienībā kā kara ziņotāju jeb mākslinieku, kurš dokumentētu notikumus, viņa darbi tika izstādīti kara ziņotāju izstādē Rīgā 1944 gadā. Frontē pie Narvas mākslinieks nonāca, kad vāciešu vienības jau bija sākušas atkāpšanos. Oktobrī K. Fridrihsons dezertēja no vācu armijas un devās uz Kurzemi, kur atradās viņa sieva. Tajā laikā jau bija izveidojies vācu spēku ielenkums jeb tā dēvētais Kurzemes katls. Tā kā mākslinieks bija dezertējis, viņam draudēja potenciāla nosūtīšana uz soda daļām vai cietumu, no kā K. Fridrihsonam vairākkārt izdevās izvairīties. Arī šajā laikā tapa skičveidīgi zīmējumi ar pieejamajiem materiāliem. 1944. gadā iznāca K. Fridrihsona sarakstītā grāmata „Purvītis, Kēnings, Munks, Mazerēls”, kurā apkopotas mākslinieka esejas, kas tapušas 40 gadu sākumā, piemēram, esēja par Purvīti pirmo reizi publiski tika nolasīta Universitātes Lielajā aulā 1942 gadā, V. Purvītim klātesot, savukārt veltījums E. Munkam (Edvard Munch), tika publicēts „Daugavas” izdevumā 1940. gada jūnijā. L. Koniga (Leo von König) daiļrades raksturojums pirmo reizi parādās 1943. gada janvārī „Latvju Mēnešrakstā”. Esejās K. Fridrihsons pievērsās sev tuviem māksliniekiem un izcēla viņu daiļradei raksturīgos aspektus, saistot tos ar personības šķautnēm. Tā nav mākslinieku daiļrades analīze vai salīdzinājums pēc noteiktiem kritērijiem, bet K. Fridrihsona sajūtu fiksācija, saskaroties ar šīm personībām un viņu mākslinieciskajiem rokrakstiem, pastarpināti atklājot arī sev nozīmīgos un tuvos aspektus mākslā. Pēc kara mākslinieks neilgu laiku strādāja Ventspilī par zīmēšanas skolotāju, 1946. gadā viņš atgriezās Rīgā un tika uzņemts Mākslinieku savienībā. Šis iezīmējas kā laiks, kad visaktīvāk tika īstenoti pasākumi, kas regulēja dažādas jomas, tai skaitā kultūras un mākslas dzīvi, pakļaujot to sociālistiskā reālisma izvirzītām prasībām. Tika meklēti dažādi veidi, kā pārvarēt kultūras un mākslas dzīves noslēgtību, tas realizējās tā sauktās „franču grupas” tikšanās reizēs 1946. gadā, uz

kuru pamata, mākslinieks 1951. gadā tika apcietināts. Kā kontrasts dažiem intelektuāli un mākslinieciski piesātinātajiem mēnešiem Parīzē, iezīmējas pieci (1951 -1956) izsūtījumā pavadītie gadi, kuru laikā tika sarautas mākslinieka saites ar visu viņam tuvo. Tomēr zīmīgi, ka šie gadi K. Fridrihsona mākslā nav bijuši "tukšais periods", tieši otrādi, K. Fridrihsons arī apcietināto nometnē centās rast brīvus brīžus, lai nodotos glezniecībai. Ar Zentas, K. Fridrihsona sievas, atsūtītajām akvareļkrāsām izsūtījuma nometnē, tapa darbs pēc darba, īpašu vietu šajā posmā ieņem apcietināto portreti, kas tika sūtīti uz mājām, tāpēc daļu no tiem nav iespējams apzināt. K. Fridrihsons, atceroties šo laiku, raksta: „Sibīrijas nometnēs brīvajā laikā es zīmēju portretus (kad vēstulēs atsūtīja papīru un paciņās- akvareļkrāsas). Šos portretus vergi sūtīja mājās. Tie bija mazi, aplokšnes lieluma portreti, kas Vidusāzijas mājās, Igaunijā, Lietuvā, Latvijā, Krievijā, Ukrainā, Moldāvijā, Gruzijā un citur. Tie nav muzejos, bet varbūt līdzās tepīkiem un ikonām.”<sup>8</sup> Lielākoties uz balta vai gaiši ietonēta fona, K. Fridrihsons portretēja izsūtītos, kā sava laikmeta lieciniekus, bet galvenokārt kā savas esības lieciniekus. Šajos portretos dominē dažādi brūnie un pelēcīgie toņi, ieskanas arī zilgano un zaļo toņu nokrāsas, salīdzinoši maz ir piesātināti spilgti, košo krāsu, kas savu izteiksmi gūst citos šā laika akvareļos. Vēlāk intervijā<sup>9</sup> ar Tatjanu Sutu mākslinieks stāsta, ka no lēģera pārvedis ap 2000 gleznojumu, pie kuriem strādājis smago darba dienu vakaros un galvenokārt svētdienās, šobrīd lielākā daļa no tiem - 1478 akvareļi - atrodas Okupācijas muzeja krājumā. Blakus portretiem un Omskas ainavām K. Fridrihsons pievērsās pasaules kultūras personībām, dzimtenes un ceļojumu ainām, austrumu un grieķu motīviem. Viss, kas viņam tika atņemts, dodoties izsūtījumā, ar lielu spēku uzplauka K. Fridrihsona akvareļos. Apcietināto nometnē mākslinieku sagaidīja skarbi dzīves apstākļi, kas ne mazākajā mērā neveidoja priekšnosacījumus tam, lai nodarbotos ar mākslu. Zentas Fridrihsones atsūtītās akvareļkrāsas, papīrs, dažas brīvās stundas pēc darba un svētdienas bija viss nepieciešamais, lai radītu. Izsūtījums diktē savus noteikumus tehnisko līdzekļu izmantojumā, akvareļis, nepieciešamo materiālu un salīdzinoši nelielā darbu žūšanas ilguma dēļ, kļūst par mākslinieka galveno izteiksmi izsūtījuma laikā, šajā posmā tapa tikai daži eļļas darbi. Spilgti parādījās K. Fridrihsona spēja, izmantojot minimālus līdzekļus, panākt mākslinieciski spilgtu izteiksmi. Neatlaidība, gleznot jebkuros apstākļos, norāda uz to, ka nodarbošanās ar mākslu viņam nav bijusi tikai iztikas avots vai vajadzība realizēt talantu, bet gan veids kā uztvert dzīvi un reflektēt par to, veids kā izdzīvot. 1955. gada 15. novembra vēstulē uz mājām K. Fridrihsons

---

<sup>8</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 268. lpp.

<sup>9</sup> *Mākslas pasaulē: Kurts Fridrihsons*. Tatjanas Sutas intervija LTV raid., 1991, 41 min.

raksta: „Gleznojot es aizmirstu, bez šaubām, visu. Es tiešām vairāk nedzīvotu, ja negleznotu.”<sup>10</sup> Daudzus akvareļus caurstrāvo vīzijas daba, kas atspoguļojas ekspresīvajos, it kā satrauktajos triepienos un fragmentārisma – uz gaišā fona iznirst tēli, kas nereti liekas nepabeigti, radot iespaidu, ka krāsas triepieni satikušies noteiktā mirklī, veidojot fragmentu, kuru turpināt nevar, jo nākamais mirklis pieder jaunam impulsam. Vēlmē fiksēt parādības pirms tās nomaina citas ainas, tie ir izgaismoti mirkļi, sekundes simtdaļas, kas drudzaini skrien uz priekšu. Šīs vīzijas un ilgas, kas rezultējas K. Fridrihsona akvareļos, bija veids, kā pārvarēt fiziskās, reālās telpas robežas, par mākslas avotu kļūst pats mākslinieks, viņa iekšējie impulsi, nevis apkārtējā realitāte. Vēstulē sievietei 1955. gada februārī mākslinieks raksta: „Un tad es sāku gleznot. Kāds Tavs portrets akvarelī bija pirmais. Un vēl citas sejas. Telpa izzuda, laiks nepastāvēja, tālums nebija. Saplūda kopā atkal manas laimīgās stundas un manas ilgas pēc Tevis. Akordi no maniem ceļojumiem un acis no sapņu sejām. Roka man reizēm nespēj sekot gara un izdomu gaitai. Tā es diktēju sev savas iekšējās gaismas – pasaules skaistumi man labvēlīgi dāvina savu ritmu un proporcijas. Krāsas ir saules un senās kultūras tradīcijas pavadoņi. Man nav strīdu ar tām krāsām, es tās apbrīnoju un mēģinu saglabāt tīras. Kas zina vai cilvēka sirdij ir vajadzīga atpūta? Man ir neiespējami iedomāties, ka man būtu viena, vienīgā sirds – tik ļoti viņa ceļo, un visur viņa apstājas un reizē ir tāpat visur.”<sup>11</sup> Spilgti izsūtījuma laika akvareļos ieaugas Tuvo Austrumu motīvi, mākslinieks šai tēmai velta ainavas gan tematiskas, gan figurālas kompozīcijas, kurās uzplaukst spilgtās krāsas – koši violetais mijas ar sārto, kobaltzilo un dzeltenu. Akvareļos uznirst tveicīga tuksneša svelme un cilvēku pārpildītas pilsētas, pa kuru ielām soļo sievietes, kas tērptas parandzās un vīrieši, kas nēsā turbānus. Uzvirto ielu putekļi zem gājēju kājām un ikdienišķā kņada, ko pārsedz violeti sārtās un gaišzilās austrumu debesis, kas kontrastē ar Omskas ainavās redzamajiem zilgani pelēcīgajiem debesu toņiem Tāpat izsūtījuma laikā veidojas vesela rakstnieku un literāro tēlu galerija: skatītājam muguru uzgriezis pa kādu vientuļu ielu aiziet Balzaks; skatienu uz leju pavērsis pelēcīgi zilganos toņos ieturēts uz sterili baltā fona iznirst Bodlērs; aiz aizvērtiem plakstiem noslēpis skatienu ilgās grimst Ibsena Pērs Gints; ar aizplīvurotu seju izaicinoši pretī soļo Flobēra Bovarī kundze. (skat. 1. pielikumu 4. un 5. att.) Blakus literārajiem motīviem maigos pasteltoņos ieskanas Debisī meitene ar linu krāsas matiem un Šopēna noktirnes. Parādās arī Senās Grieķijas un Romas motīvi, top Francijas, Itālijas, Zviedrijas, ainavas, īpaši K. Fridrihsons pievēršas Parīzei un Florencei. Izsūtījuma laika akvareļos pulcējas

---

<sup>10</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 177. lpp.

<sup>11</sup> Turpat, 127. lpp.

cilvēki no Spānijas, Ķīnas, Meksikas, Itālijas, Francijas. 1953. gada 6. aprīļa vēstulē sievietei, K. Fridrihsons raksta: „Visi brīvie mirkļi piederēja manai mīlestībai un atkal manai mākslai. Es aizsūtu Tev ap 150 akvareļus. Daļa ir dziesma pasaules skaistumam un cilvēku nepiespiestam cēlumam. Doma, ka tu turēsi šos darbus rokās mani uzturēja uguni, kurā sadega sīkumi un neskaidrības. Es nododu tev visu ko es spēju. Man Dievs ir devis šo balsi un pārdzīvojumu, kas ļauj viņai skanēt. Dziļi es elpoju šinīs darbos un krāsa plūst caur mani kā asinis. Dažreiz starp mani un lietām, ko es gleznoju ir pasakaina vienprātība un vienādas ilgas.”<sup>12</sup> Kopumā K. Fridrihsons šajā posmā akvareli kombinē ar tušu, ekspresīvi triepieni un ekspresionisma stilistikai raksturīgā krāsu noslogotība (skat. 1. pielikumu 2. un 3. att.) mijas ar pludinājumu, kas pilnībā atklāj akvareļkrāsu dzidrumu, vieglumu un dzīvīgo dabu. Figurālajos gleznojumos iezīmējās vertikālas apjomu deformācijas tendences, kas ieskaņojās K. Fridrihsona mākslā. Tāpat jau šajā posmā parādās mākslinieka interese par līniju, dažkārt viņš akvareļus papildina ar tušu ievilkām līnijām, tā iezīmējot aizsākumu tai virtuozitātei, ko mākslinieks sasniegs līnijas izmantojumā 70. un 80. gados. Izsūtījuma laikā, izmantojot minimālus līdzekļus, apliecinājumu gūst tās kvalitātes, kuras K. Fridrihsons turpināja izkopt atgriežoties no apcietinājuma un kuras definē mākslinieka individuālo rokrakstu: izkopts kolorīts, kas balstās smalkās krāsu pārejās un kontrastu spēlēs, virtuozs līnijas izmantojums, vertikāla apjomu deformācija, kā arī K. Fridrihsona pieeja tematisko motīvu izvēlē, kas primāri balstās asociācijās un iekšējos impulsos, nevis dabas studijās. No izsūtījuma mākslinieks atgriežas 1956. gadā un ar darbiem no cikliem „Austrumi” un „Jūrmala”, kas tapuši apcietinājumā, piedalās pirmajā republikāniskajā akvareļu izstādē.

Viena no nozarēm, kurā K. Fridrihsons strādāja mūža garumā, bija grāmatu ilustrēšana. Arī šajā sfērā par mākslinieka galveno izteiksmi kļuva akvarelis un flomasteru tehnika, tikai dažkārt pievēršoties grafikas tehnikām. Ar grāmatu ilustrēšanu pastiprināti K. Fridrihsons sāka nodarboties 40. gadu beigās, viena no pirmajām grāmatām, kurai mākslinieks veidoja noformējumu bija A. Sausnes darbs par ”Emīlu Dārziņu” (1943), kurā parādījās ainavas un portretējumi, mākslinieka subjektīvajā redzējumā, nevis realitātes tvērumā balstīti. Pēdējā grāmata ar K. Fridrihsona ilustrācijām, kas iznāca pirms izsūtījuma 1950. gadā, bija M. Ķempes dzejas izlase „Drauga vārdi”. Arī izsūtījumā mākslinieks pievērsās literatūras tēliem un motīviem, kā arī veidoja darbu sērijas, kas veltītas noteiktiem darbiem, piemēram, Stendāla romānam „Parmas klosteris”. Tomēr nozīmīgākie darbi grāmatu mākslā tapa pēc atgriešanās no apcietinājuma. Pirmā grāmata, kurai mākslinieks veidoja vizuālo noformējumu pēc atgriešanās

---

<sup>12</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 40. lpp.

no izsūtījuma, bija Ā. Talča „Oras stepē”, tai sekoja Ī. Montāns „Saules pilna galva” (1967), G. Cīruļa „Un viņoja tāltālu” (1958), B. Brehta „Trīsgrašu romāns” (1958), A. Grīna „Sārtā buras” (1958) A. Skalbes „Sūrābele”(1959), V. Vitmena „Zāļu stiebri”(1960), A. Sakses „Laimes kalējs” (1960). Šajā posmā reālistiskais tvērums mijas ar vispārinātākām lirisma un apceres caurstrāvotām izteiksmēm, kuras piedāvā akvareļglezniecības daba. Veidojot vizuālo noformējumu B. Brehta „Trīsgrašu romānam” un V. Vitmena „Zāļu stiebriem”, mākslinieks izmantoja linogriezuma tehniku un pievērsās fragmentāru motīvu apspēlēšanai. Vēlāk šo tehniku K. Fridrihsons izmantoja, ilustrējot 1971. gadā iznākušo O. Vācieša dzejoļu krājumu „Melnās ogas”, balstoties uz ģeometrizētu formu un grafisku līniju ritmiem. 1961. iznāca K. Fridrihona ilustrētais Homēra eposs „Īliāda”. Gadu gaitā tam sekoja citi antīko autoru darbu izdevumi, kuriem K. Fridrihsons veidoja vizuālo noformējumu: Homēra „Odiseja” (1967), „Sengrieķu traģēdijas” (1975), Eiripīda „Traģēdijas”(1984). Tas, ka Īliādas tēmai K. Fridrihsons veltīja 250 akvareļus, no kuriem 24 tika ievietoti izdevumā, liecina par mākslinieka iekšēju interesi un nepieciešamību realizēt episko vērienu, milzīgo varonības un tikumu amplitūdu, dievišķā un cilvēciskā sintēzi, kas caurauž eposu. Mākslinieks eposa tēlus portretējis samērā konkrētus - ar masīviem, izteiktiem sejas vaibstiem, individuālu nokrāsu, katram piešķirot ar izvēlēto toņu gammu un tās niansēm - Ahillejs profilā, kas gleznots okera toņos ar pelēcīgām niansēm, ir pilns drosmes un apņēmības. Patrokla gaiši dzeltenzaļos un sārtos toņos pludinātais portrets pauž jaunības spēku. Hektors, kas gleznots zaļganpelēkā krāsu gammā ar dzeltenu saules staru atblāzmu sejā, vēsta par varoņa pienākumu apziņu, kas balstīta bezierunu izpratnē par principu un tikumu ievērošanu (skat. 1. pielikuma 2.att.). Par galvenajiem aspektiem „Īliādas” ilustrācijās kļuva krāsa un tās pludinājums, K. Fridrihsons izmantoja akvareļtechnikai piemītošo dzidrumu un vieglumu, panākot iespaidu, ka varoņu sejās atspīd pārdabisks, pārļaicīgs mirdzums. (skat. 1. pielikumu 6. att.) Vīriešu attēlojumos dominē okers, zilā, brūnā un zaļā krāsa, dažkārt iepludinot dzeltenas, violetas nianses. Savukārt, sieviešu gleznojumos mākslinieks galvenokārt izmantojis violeto un dzelteni krāsu, kas papildinātas ar sārtiem un pelēkziliem akcentiem. Izteiktos sejas vaibstus un kontūras mākslinieks ievīlījis galvenokārt ar pelēkām, pelēkzilām, melnām, tumši brūnām, kā arī violetām, dažkārt smagnējām, dažkārt plūstošām līnijām. Mākslinieks izmantojis gaišu fonu, tādā veidā, koncentrējot visu uzmanību uz portretiem. Eposā darbība risinās divos slāņos- cilvēku un dievu līmenī, bet abi šie slāņi ir tik ļoti savijušies kopā, ka grūti tos atdalīt. Dievi ir personificēti, apveltīti ar cilvēciskām īpašībām, tāpat kā noteikti varoņi ir pārkāpuši cilvēciskās robežas, kļūstot dievišķi. K. Fridrihsons ir spējis parādīt antīko dievu un varoņu

pārdabisko spēku, kas nepārtraukti mijas ar cilvēciskām kaislībām, ideāliem un likteni. Tomēr aspekts, ka mākslinieks sniedza savu izpratni par eposu un tā varoņiem, nevis paļāvās uz jau iestrādātiem un atzītiem paņēmieniem, radīja pretrunīgas atsauksmes. „Īliādas” ilustrācijas izraisīja diskusijas par to neatbilstību Homēra eposam un tā tradicionālajai izpratnei. Savu kritiku par māksliniecisko noformējumu izdevumā „Karogs” sniedza Jānis Loja: „Fridrihsona ilustrācijas pārsteidz ar savu neglītumu, tajās nav manāms nekas no sengrieķu skaistuma. Visiem personāžiem ir drūms un baigs izskats [...] Nesaprotami un neattaisnojami, ka senlaiku rakstniekam dod pārmoderniskas ilustrācijas.”<sup>13</sup> Pretēju viedokli pauž grieķu rakstnieks Petrs Antejs, apskatot „Īliādas” latvisko izdevumu: „[...] gribu izteikt dažas domas vienkārši kā grieķis, kas ar mātes pienu, ar pirmajiem redzējumiem, pirmajām leģendām un pirmajām gleznām dzīvo pasaulē, kas ir mīļa un tuva- mūžam nevīstošā antīkā skaistuma pasaulē. Gribu teikt, ka Homēra darbu, īpaši „Īliādas” ilustrācijas saskan ar tēliem, kas visiem pazīstami no episkā lieluma un dziļi humānistiskā raksturā nepārspējama cilvēka ģēnija darba Eiropas un visas pasaules kultūras rasotajā rītausmā. Pēc manām domām, K. Fridrihsons ar liela un īsta mākslinieka drosmi atradis tādas tēlošanas paņēmienus, lai mūsu priekšā atdzimtu antīko tēlu vaibsti. Viņš izmanto balto krāsu, apgaismo to ar mūsu zilajām debesīm, dedzināto mālu krāsai pieliek okeru un tādu zaļumu, kas šķiet ņemts no tūkstošgadu veca vara, neaizmirdams violeto nokrāsu un mūsu acu priekšā no jauna atdzimst nemirstīgie tēli. Mākslinieks atdzīvina vienotas antīkās pasaules episko skaistumu tā monumentālajā būtībā, nevis jaunklasīcisma izpušķotībā, kas diemžēl bojājusi gaumi daudziem cilvēkiem. Ne visi spēj redzēt antīko pasauli tā, kā to redz K. Fridrihsons, - skarbu, bet arī patiesi cēlu, akmeņainu, bet ar marmora daili.”<sup>14</sup> Ilustrējot „Īliādu”, K. Fridrihsons nav ļāvies dekoratīvismam, bet vērsies pie paša galvenā- varoņiem- kuros ir spējis atklāt varenību, dievišķo spēku, kā arī ilgas un alkas, kas tomēr ir pakļautas liktenim un augstākiem ideāliem. Mākslinieks pievērsies dievišķā un cilvēciskā sintēzei, nevis virspusēji, apspēlējot jau pierastus elementus, bet dziļi individuāli, izveidojot savu izpratni par Senās Grieķijas skaistuma ideālu.

50. gadu beigās un 60. gadu sākumā K. Fridrihsona izkopj pludinājumu, krāsām sajaucoties uz papīra, tā veidojot bagātīgas tonālās pārejas, kā arī kontrastējošo toņu pretnostatījumus. Akvareļi iezīmējas ar it kā nejaušu, bet tajā pašā laikā ritmisku, dažkārt kontrastējošu krāsu laukumu saspēli. Līdz ar 50. gadu beigām pieaug mākslinieka interese par līnijas pielietojuma

<sup>13</sup> Loja, Jānis. Par „Īliādu” un „Odiseju” latviešu valodā. *Karogs*. 1968, Nr7. 157. lpp.

<sup>14</sup> Antejs, Petrs. Par „Īliādas” un „Odisejas” latvisko izdevumu. *Karogs*. 1968, Nr8. 148. lpp.

iespējām, kas sakņojas jau izsūtījuma tapušajos darbos. Mākslinieks izmanto dažāda izmēra un tehnikās veidotas līnijas, piemēram, biezas pludinātas kontūras mijas ar smalkām ieskrāpētām vai ar tušu ievilkām līnijām. Līnijas pilda gan objektu kontūrējuma funkciju, gan tiek kombinētas, kā patstāvīgi darba elementi. Piemēram, 1965. gadā tapušajā akvarelī „Profils” sievietes sejas vaibstus iezīmē trauslas ieskrāpētas līnijas, kas kontrastē ar spodri melnām plūstošām līnijām fonā. (skat. 1. pielikumu 7. att.) Par galvenajiem izteiksmes līdzekļiem kļūst brīvs krāsas un līnijas izmantojums, tikai nosacīti ieskicējot tēlus. Šāda objektu un tēlu stilizācija, kas balstīta uz krāsas un līnijas saspēli, kontrastē ar padomju mākslas koncepcijā nozīmīgo konkrētības izjūtu un realitātes atveidojumu.

Pēc atgriešanās no izsūtījuma K. Fridrihsons - kā konsultējošais mākslinieks un noformētājs, turpināja darbu Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā. Pirmo vienoto ekspozīciju viņš izveidoja 1960. gadā muzeja filiālē Jūrmalā. Divus gadus vēlāk mākslinieks sāka darbu pie idejiskās koncepcijas izveidošanas arheoloģijas nodaļas patstāvīgajai ekspozīcijai. Pirmais ekspozīcijas variants tika vairākkārt pārveidots, līdz ieguva galējo veidolu, kuru raksturo skaidrība un nosacīta vienkāršība, kas organiski sadzīvo ar arheoloģiskajiem priekšmetiem, kas ienesti citā laikā un telpā. Muzeja ekspozīciju veidošanā atspoguļojas K. Fridrihsona iekšējais darbs ar asociācijām un impulsiem, kas kalpo par pamatu gleznu radīšanā, tikai šajā gadījumā esošie impulsi bija materializēti arheoloģiskajos priekšmetos. Tāpat kā scenogrāfijā, arī muzeju ekspozīciju veidošanā K. Fridrihsona darbs tiek saistīts ar jaunu, novatoru izteiksmes veidu meklējumiem. Mākslas zinātniece Ruta Čaupova norāda uz jaunas pieejas un mākslinieciski vienotas kompozīcijas nozīmi ekspozīcijas veidošanā, kā arī un K. Fridrihsona spēju to realizēt: „Bieži ekspozīcijās redzam vitrīnas ar mākslinieciski nepārdomātiem priekšmetu grupējumiem, ar tekstiem un paskaidrojumiem pārblīvētas mizanscēnas. Šāds materiālu izkārtojums sniedz elementāru izziņu, bet nespēj iedvesmot. Cieš apmeklētājs, cieš arī vēsture. Mūsu laiks un mūsu domāšanas veids prasa citu pieeju. Gadiem ilga bijusi Rīgas vēstures un kuģniecības muzeja sadarbība ar mākslinieku K. Fridrihsonu. Rezultātā radās vairākas ekspozīcijas. Vienkāršība, stila skaidrība, cēlums un elegances ir to vizuālā tēla pamatpazīmes. [...] Priekšmeti apvienojas, lai uzrunātu ienācēju, ne mazākā mērā nezaudējot patstāvību. Šādā kontekstā ik eksponāts iegūst simbola nozīmi, veido tēmu sasaistes, rosina domas, iedarbojas uz jūtām.”<sup>15</sup> Ekspozīcijas radīšanā K. Fridrihsons velk paralēles ar scenogrāfijas veidošanu izrādēm, norādot, ka abos gadījumos darbojas tie paši noteikumi: „Tas ir inscenējums, tātad, jābūt režijai. Muzeju telpa ir

---

<sup>15</sup> Čaupova, Ruta. Telpa, kur pārredzam gadsimtus. *Māksla*. 1977, Nr.1. 14. lpp.

reizē skatuve un cehs, reprezentācijas zāle. Ekspozīcijas zāle ir rāmis, citreiz arheoloģijas izrakumu bedre vai pasaules telpa”<sup>16</sup> Darbs Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā guva atsauci arī K. Fridrihsona glezniecībā. Piemēram, laikā, kad tika iekārtota arheoloģijas nodaļas ekspozīcija, iedvesmojoties no muzeja krājuma, tapa akvareļu sērija „Lībiešu leģenda”, kas tika izstādīta 1967. gadā – K. Fridrihsona pirmajā personālizstāde pēc izsūtījuma, kas notika Mākslinieku namā. Cikls „Lībiešu leģenda”, kurš sastāv no pieciem diptihiem: „Dziesma”, „Pils”, „Ciltstēvs”, „Dzintars”, „Sākums”, kļuva par izstādes kodolu, blakus tam mākslinieks piedāvāja ciklu „Struktūras” un vairākus patstāvīgus akvareļus („Oriens”, „Senatne”, „Helāda”, „Odiseja”, „Aizgājušiem”, „Sintēze” u.c) . Lai gan K. Fridrihsonam tajā laikā jau bija bagātīgs akvareļu krājums, šai izstādei mākslinieks izvēlas tikai pēdējo gadu darbus, kas agrāk nav tikuši izstādīti, pārsvarā tie ir 1966. gada akvareļi, vecākie datēti ar 1964. gadu. Manuprāt, K. Fridrihsons izveidoja šādu izstādes koncepciju, jo nevēlējās veidot savas mākslas vai sajūtu retrospekciju, bet konkrētā laika un mirkļa svarīgākos iespaidus. Kā šīs izstādes koncepcijas novatorisks aspekts iezīmējas diptiha izmantojums akvareļglezniecībā, arī izstādes recenzijās tiek norādīts uz to, ka šāda forma lokālajā akvareļglezniecībā līdz šim nav tikusi izmantota.<sup>17</sup> Šāds uzstādījums parādījās citās K. Fridrihsona izstādēs, kā arī grāmatu ilustrācijās, iezīmējot tendenci, ka vienā pusē attēloti portretējumi vai figurāli tēli, savukārt otrā nosacīti ainaviski vai citi vides elementi, kurus var uztvert arī kā simboliskas variācijas par varoņu iekšējās pasaules stāvokli. Izvēloties šādu formu, mākslinieks nav centies risināt kādus sižetiskus aspektus vai pretnostatīt abas daļas, manuprāt, šis uzstādījums saistāms ar nevēlēšanos rādīt noslēgtu pabeigtu telpu viena darba robežās, bet dot turpinājuma iespēju jeb laika plūduma sajūtu. Mākslinieks neievieto tēlu konkrētā vidē, bet paralēli dod stilizētus un reizē simboliskus vides elementus, tā tēlus padarot brīvus, nevis kā noteiktas telpas un laika gūstekņus, bet nospiedumus kopējā pasaules plūduumā. Kopumā ciklā „Lībiešu leģenda” pludinātā akvareļa krāsu ritmi veido saspēli ar kontūrējumu, līnijām un ieskrāpējumiem, brūnie toņi mijas ar okeru un dzeltenā dažādām nokrāsām, radot smalkas krāsu pārejas. Diptihā „Pils” uz pludinātā akvareļa fona iznirst lībiešu profils un arhitektūras elementu kontūras, iezīmējas stilizācija. Tēli ir zaudējuši ķermeniskumu, liekas, ka portretu un objektu kontūras tiek iegravētas uz pludinātā akvareļa fona, kā nenoteiktas zīmes (skat. 1. pielikumu 8. att.) Smalkais kolorīts izpaužas diptihā „Dzintars”, tajā savijas dažādas brūnā un dzeltenā toņa nokrāsas, radot mirdzuma iespaidu. Darbos izpaužas dažādi akvareļa

<sup>16</sup> Čaupova, Ruta. Telpa, kur pārrēdam gadsimtus. *Māksla*. 1977, Nr.1. 16. lpp.

<sup>17</sup> Lāce, Rasma. Personība izteiksme. *Ciņa*. 1967, 7. februāris. 4. lpp.

izmantojuma tehniskie paņēmieni: pludinājums, mazgājums, ieskrāpējumi, ekspresīvi triepieni. Šīs izstādes recenzijās parādās līdzīgi vērtējumi: no vienas puses tiek izcelti K. Fridrihsona akvareļa tehniskie paņēmieni, koptais kolorīts un darbu intelektuālā ievirze, bet nopelts pārlietu lielais subjektīvisms un atrautība no sava laikmeta, kas daudzkārt traucē skatītājam uztvert mākslinieka darbus. Ausma Belmane avīzē „Literatūra un Māksla” publicētajā recenzijā raksta: „...krāsu laukumi un līnijas konkrētus tēlus saglabā tikai paša mākslinieka subjektīvajā uztverē, bet skatītāju nostāda mīklas priekšā. Neskaidrību dažkārt vēl pavairo konkrētie nosaukumi, ko mākslinieks samērā patvaļīgi vadoties no subjektīvas izjūtas, pieliek darbiem. Un ja šo mīklu neizdodas pastāvīgi atrisināt, vainojams tomēr nav skatītājs. Māksliniekam jāpatur prātā, ka mākslas darbam tikai tad ir jēga, ja tas pauzdam sava radītāja attieksmi pret apkārtējo īstenību, tai pašā laikā ir ar sabiedrisku nozīmi- kaut ko spēj sniegt arī skatītājam.”<sup>18</sup> Avīzē „Cīņa” līdzīgu viedokli pauž Rasma Lāce: „...ar pārāk nosacīto idejas materializējumu mākslinieks atstāj skatītāju it kā aizslēgtu durvju priekšā.”<sup>19</sup> Padomju Savienības mākslas estētika balstās uz laikmetīgiem notikumiem un problemātiku, pagātne tiek neutralizēta, par noteicošo kļūst virzība nākotnē. Bet K. Fridrihsons radīja lībiešu leģendas, kas savā ziņā iezīmē mūžīgo jautājumu un pārdzīvojumu bezlaika raksturu, kas caurvij pagātņi un ietiecas tagadnē, Par galvenajiem izteiksmes elementiem tiek izvirzīta krāsa un līnija, kā arī tēlu un objektu stilizācija, simboliska, asociatīva nozīme.

Vienā gadā ar izstādi iznāca K. Fridrihsona ilustrētā, A. Ģiezena no grieķu valodas tulkotā „Odiseja”, ar A. Feldhūna ievadu un komentāriem. Eposa izdevumā ievietoti seši atvērumi ar K. Fridrihsona ilustrācijām. Mākslinieks veidojis neparastu kompozīciju, kas atgādina izstādē pielietoto diptiha formu- vienā atvēruma pusē akvareļu tehnikā gleznoti tēli, otrā pusē uz vienkrāsaina fona ar grafiskām līnijām atspoguļoti vispārināti apkārtējās ainavas un arhitektūras elementi (skat. 1. pielikuma 3.att), kas tikai dod nojausmu un raisa asociācijas par apkārtējo vidi un varoņu saistību ar to. Ja „Īliādā” K. Fridrihsons radīja tēlus, kuru sejās dievišķs mirdzums, likteņa un ideāla apziņa, tad ilustrējot „Odiseju”, mākslinieks vairāk pievērsies asociatīvam Grieķijas vides tēlojumam un tēliem tā kontekstā. A. Feldhūns eposa priekšvārdā, salīdzinot abus eposus, raksta: „Odiseja” ir tuvāk zemei.”, šis aspekts īstenojies arī K. Fridrihsona pieejā abiem eposiem, izveidojot katram atsevišķu koncepciju. Mākslinieka radītie „Īliādas” varoņi ir sava likteņa un ideāla apliecinātāji, bet Odiseja tēli ir grieķiskās vides un gara caurstrāvoti. Uz

<sup>18</sup> Belmane, Ausma. Intelektuāla un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

<sup>19</sup> Lāce, Rasma. Personība izteiksme. *Cīņa*. 1967, 7. februāris. 4. lpp.

pludinātā akvareļu fona izceļas dinamiskie līniju ritmi, kas iezīmē figurālo tēlu aprises un kas ne tikai dod mākslinieka versiju par grieķiskajiem tērpiem, bet arī kļūst par sava veida kustības simboliem, kas caurauž eposa varoņus. Katra dziedājuma sākumā ievietoti miniatūri varoņu portreti, kas gleznoti pelēcīgos toņos, un it kā turpina „Īliādā” aizsākto stilistiku. Dziedājuma beigās parādās grafiski elementi, kas raisa asociācijas par grieķisko vidi. Mākslinieks izveidojis trīs stilistiski un tehniski atšķirīgas ilustrāciju grupas, kas dažādos līmeņos papildina viena otru. Tajā pašā gadā, kad iznāk „Odiseja” tulkojums, iznāk arī M. Ķempes dzejoļu krājums „Gaisma akmenī”, tajā ievietotas četras akvareļu tehnikā izpildītas K. Fridrihsona ilustrācijas. Šajā krājumā M. Ķempes radošais horizonts ir ļoti plašs, dzejniece ceļo laikā un telpā: no dzimtenes pļavām līdz Indijas zīdam, no Baltijas jūras līdz Gangai, no Sudrabkalna līdz Ibsenam, no Brunhildes līdz Marlēnai Dītrihai, no Kalevalas līdz Hemingvejam, no T. Zaļkalna līdz Rembrantam. Tajā pat laikā reminiscenču un alūziju virknē pavīd personīgi mīlas pārdzīvojumi, kas mijas ar uzticības apliecinājumiem pastāvošajam režīmam. Manuprāt, tieši šis arī pašam māksliniekam tuvais vieglums, ar kādu dzejniece pārvietojas dažādās telpās, laikos un kultūras slāņos, saistīja K. Fridrihsonu. Arī M. Ķempe dažkārt piedalījās tā sauktās ”franču grupā” tikšanās reizēs, lai kavētos sarunās par kādreizējiem ceļojumiem, pasaules mākslu un literatūru. Tāpat kā K. Fridrihsons gan sarunās, gan darbos apcerēja Stendālu, A. Kamī, E. Munku, F. Šopēnu un skaisto ideālu zemi- Antīko Grieķiju, tāpat arī M. Ķempe dzejoļu krājumā „Gaisma akmenī” bija atsaukusies uz sev svarīgām vietām un jau kultūrvēsturisku nozīmi ieguvušām personībām, parādībām. Tomēr, ilustrējot dzejoļu krājumu, K. Fridrihsons pievērsās dzejnieces personisko pārdzīvojumu un ilgu līmenim. Ilustrācijas ir maiga lirisma un romantisma caurstrāvotas, tēli iegrimuši savu jūtu, ilūziju un ilgu apcerē. Melnais mijas ar sārti rozā, violeto, brūno un dzelteno krāsu, radot romantizētu noskaņu. Dzejoļu krājums presē tika cildināts par tautu draudzības un PSRS varenības atspoguļošanu. Piemēram, A. Vilsons avīzē „Cīņa”, norādot uz dzejnieces plašo internacionālo skatījumu, kā dzejoļu krājuma vadmotīvu, kas nosaka visu krājuma uzbūvi, izvirza: „Tautu draudzību un dzimtenes mīlestības idejiskumu”, noteiktus aspektus, salīdzinot ar J. Sudrabkalna jaunības dzeju. Arī G. Sileniece blakus dzejnieces intīmo pārdzīvojumu lokam, kā vadošos aspektus izvirza filozofisku skatu uz tautu draudzību un dzimtenes mīlestību. Tomēr ilustrācijās nebija nekā no tautu sadraudzības vai kolektīvā gara izpausmēm, tieši pretēji- tēli ir attālinājušies no ārējās vides, bet tuvinājušies savai jūtu pasaulei. Vīrieša portrets, kas pludināts brūnos un dzeltenos toņos, nav Padomju Savienības ”jaunais cilvēks”, kas ar drošu skatu raugās nākotnē, viņa acīs iezagušās šaubas, ilgas un iekšēja apcere.

Sārti rozā un brūnos toņos gleznotais vispārinātais sievietes tēls ir pilnībā atrauts no realitātes, iegrimis kādā ar laicīgo dzīvi nesaistītā dimensijā (skat. 1. pielikumu 11. att.) 60. gadi bija laiks, kad arvien vairāk grāmatu mākslā līdzās ilustrācijām, kas sižetiski konkretizēja literāro darbu, parādījās mākslinieku brīvākas interpretācijas, versijas par tekstu, kas balstās filozofiskā vispārinājumā, saturiskajā jēgā nevis konkrēto tēlu vai darbību atspoguļojumā. Gadu vēlāk, 1968. gadā iznāca M. Ķempes liriskās miniatūras „Dzintara spogulis”, kurās rakstniece vairāk pievērsusies savām bērniības atmiņām un personīgiem pārdzīvojumiem. Šajā izdevumā ievietotas četras K. Fridrihsona ilustrācijas, kas izpildītas akvareļu tehnikā un kurās mākslinieks realizējis to pašu romantiskā lirisma caurstrāvoto koncepciju, it kā turpinādams iepriekšējā dzejoļu krājumā aizsākto tēmu.

60. gadu otrās pusē parādās darbi, kuros ieskanas ģeometrisko formu, krāsu laukumu, taišņu un lauztu līniju kombinēšanas mēģinājumi, tomēr šī pieeja K. Fridrihsona mākslā neņem virsroku un ir saskatāma tikai mazā daļā viņa akvareļu. Piemēram, ģeometriskās formas izteikti parādās diptihā „Iespējas” (1968.), kurā krāsu laukumi mijas ar līniju veidotiem laukumiem un taisnēm (skat. 1. pielikumu 12. att.), arī 1967. gada akvarelī „Betons un stikls”, kurā dominē četrstūru kombinācijas. Šī tendence parādās arī mākslinieka ilustrācijās, kas veltītas franču dzejas izlasei „Es tevi turpinu”, kura iznāk 1970. gadā. Kopumā dzejoļu krājumā ievietotas piecas ilustrācijas, kurās uz pludinātā akvareļa fona parādās smalkas, grafiskas līnijas, kas iezīmē priekšmetu un objektu apjomus, kā arī ornamentāli un ģeometrizēti līniju ritmi. Mākslinieks izmantojis spilgtas krāsas, kas kontrastē savā starpā- sarkanais, dažādu toņu rozā mijas ar dzeltenu un gaiši zilo. Arī šajā gadījumā K. Fridrihsons izmantojis jau iepriekš apspēlēto diptiha formu - visas ilustrācijas divās daļās daļa vertikāla līnija, kas iezīmē it kā paralēlas telpas jeb sfēras, kurās atrodas vispārinātie tēli un objekti. Sākotnēji šis uzstādījums liek domāt par pasaules dualitāti, bet mākslinieks ne stilistiski, ne tematiski neuzsver pretmetus vai robežšķirtnes, bet plūdumu, kas pārvar noteiktas robežas, sasaistot abas diptiha daļas vienotā mākslinieciskā veselumā. Parādās mākslinieka spēles ar vienu darbu kā noteiktu veselumu, vai nenoslēgtu lielāka plūduma sastāvdaļu. Izdevuma sastādītāja Maija Silmale, viena no tā dēvētās ”franču grupas” dalībniecēm, priekšvārdā raksta: „Šī izlase ir turpinājums, tai nav beigu un nav īsti sākuma. Dzeja turpinās arī lasītāja apziņā”<sup>20</sup>. Tādas ir arī K. Fridrihsona ilustrācijas- bez noteikta beigu vai sākuma punkta, bet ar asociatīvu turpinājuma iespēju. Krājumā apkopotā 20. gs. franču modernistu dzeja ir

---

<sup>20</sup>*Franču mūsdienu dzejas izlase: es tevi turpinu.* Rīga: Liesma, 1970. 5. lpp.

dinamiska kustības, meklēšanas, radīšanas, elementu caurstrāvota. Nevis būt dzīves vērotājam vai atspoguļotājam, bet radīt dzīvi, ko dara arī K. Fridrihsons, veidojot stilizētas, spilgtu, mirdzošu krāsu un līniju ritmos ietērptas, iekšējos impulsos balstītas ainas. Mēģinājumi pakļaut formu ģeometrizācijai ienāk arī flomasteru zīmējumos, kuriem mākslinieks pievēršas 70. gadu otrajā pusē. Kopumā nevar runāt par noteiktu ģeometrizētu glezniecības metodi, kuru būtu izkopies K. Fridrihsons, bet šī tendence, kas saskatāma atsevišķos darbos, noteikti bija viens no mākslinieka ceļiem, kā izkopt līnijas lietojumu un tās mijiedarbību ar pludinājumu, kā arī eksperimentēt ar formveidi. 60. gadu otrajā pusē arvien spēcīgāk K. Fridrihsona daiļradē parādās tendence pakļaut formveidi vertikālai deformācijai, kam zināmi iedīgli saskatāmi, jau izsūtījuma periodā darinātajos akvareļos, bet visspilgtāk tas izpaužas 70. un 80. gadu darbos. Šajā laikā atkārtoti K. Fridrihsona akvareļos parādās uz vertikālu deformāciju balstīti, resignēti stāvi un nosacīti portretējumi, kurus caurauž līniju ritmi vai krāsu pārejas. Šādi veidoti no reālās vides attālināti tēli parādās „Sengrieķu traģēdiju” (1975) ilustrācijās. Katrai lugai tika veltīts viens akvarelis, kopā izdevumā ievietotas desmit ilustrācijas, kuras ir izpildītas pludinātā akvareļa tehnikā, izmantotās krāsas veido gan kontrastus, gan bagātīgas tonālās pārejas. Piemēram, Aishila lugai „Ziedotājas” veltītajā ilustrācijā pretnostatīti spilgti sarkanais un baltais tonis, uz kuru fona izceļas violetā un zaļganpelēkā krāsā ieskicēti tēli. „Valdnieka Oidipa” ilustrācijā dzeltenos toņos pludinātu sievietes stāvu ieskauj tam pretnostatīts tumši zils fons, kurā niansēti ieplūst melnā krāsa, veidojot krāsu pārejas, līdzīgi efekts veidojas „Saistītā Prometeja” ilustrācijā, kurā saplūstot zilajai un sarkanajai krāsai veidojas violetā toņa dažādas nokrāsas. Pretstatā „Iiādas” dzidruma cauraustajiem portretiem, šajā gadījumā dominē piesātinātas krāsas, iezīmējas mākslinieka spēles ar kontrastiem un harmoniskām krāsu pārejām, ko varētu saistīt ar sengrieķu traģēdiju pamatnostādņēm, sadursmi starp likteni un cilvēku, mijiedarbību zemisko un cildeno. Atveidojot Aishila, Sofokla, Eiripīda lugu varoņus, pludinātais akvarelis kombinēts ar līnijas izmantojumu: ilustrācijās dominē smalkas, dažkārt trauslas līnijas, kas iezīmē un caurauž tēlu apjomus, piešķirot tiem skičveidīga viegluma sajūtu (skat. 1. pielikumu 13. att.), tāpat mākslinieks kombinē dažādās tehnikās un toņos izpildītas līnijas – iezīmētas ar tušu, ieskrāpētas, pirms pludinājuma ar vasku ieklātas. Iezīmējas harmonijas meklējumi līnijas un akvareļa kombinācijā, lai starp lietotajiem elementiem veidotos mijiedarbība, nevis noteiktu elementu dominante. Blakus figurālajiem tēliem dažos akvareļos parādās nosacītu vides elementu attēlojums, kas tāpat kā „Odiseja” ilustrācijās tikai raisa asociācijas, nevis novieto varoņus konkrētos apstākļos.

1974. gadā notika neliela izstāde „Čigāni”, kurā K. Fridrihsons apskatei pirmo reizi piedāvāja flomasteru tehnikā darinātos darbus, atstājot daudzus apmeklētājus neizpratnē par mākslinieka motivāciju pievērsties kaut kam tik nenopietnam. Divus gadus vēlāk Aizrobežu mākslas muzejā izstādē ar nosaukumu „Pasāžas” varēja apskatīt aptuveni 400 flomasteru tehnikā izpildītus darbus, kas bija papildināti ar I. Ziedoņa rakstītām refleksijām. Uz šīs izstādes bāzes 1985. gadā iznāca miniatūra grāmata „Pasāžas”, kurā apkopots abu mākslinieku sadarbības rezultāts. Strādājot pie šīs ieceres, mākslinieks pakāpeniski radīja vairāk kā tūkstoš darbu, grāmatai tika atlasīts nepilns simts pasāžu, tās priekšvārdā K. Fridrihsons saka: „Šis daudzo gadu darbs veidojies līdzīgi dzintaram. Tad, kad tam pievienojās Imants Ziedonis, bija jau gatavas kādas tūkstoš pasāžas”<sup>21</sup> Kopumā „Pasāžu” kompozīcijās dominē fragmentārisms, daudzi objekti vai tēli it kā iznirst no lapas malas, saglabājot turpinājuma iespēju ne tikai uz papīra. (skat. 1. pielikumu 14. att.) Tāpat nereti rodas sajūta, ka tie ir izkadrēti fragmenti no kādas lielākas kompozīcijas. Spilgti iezīmējas daļas jeb fragmentārisma aspekts, kas rada intuitīvu nojausmu par veselumu. Sajust veselumu caur daļu, censties pieskarties plūdumam ar viena mirkļa palīdzību, šis aspekts, manuprāt, ir pasāžu pamatā un tas īstenojas arī I. Ziedoņa tekstos. Un tikai tāpēc, ka tie ir fragmenti jeb uzplaiksnījumi vai mirkļi, kā tos ir dēvējuši paši autori, tie var harmoniski eksistēt līdzās kā rakstītas un zīmētas refleksijas par esamību. Nozīmīgi, ka abu autoru veikums nav pakļauts viens otram, teksti neizskaidro gleznojumus vai gleznojumi neatspoguļo tekstus, kā svarīgs iezīmējas abu elementu satikšanās punkts, kurā rodas katra pasāža. Tas atstāj lielu iztēles un asociāciju brīvību lasītāja un skatītāja ziņā, tā vairs nav I. Ziedoņa vai K. Fridrihsona patiesība, bet katra lasītāja un skatītāja apjaustā patiesība jeb intuitīvā veseluma, plūduma apziņa, pie kuras ved abu autoru kopdarbs. Valdis Ķikāns 1985. gada izdevuma pēcvārdā raksta: „Tēls, iziedams no zīmējuma lapas ietvariem, turpinās lasītāja fantāzijā. Līdz ar to šī lapa kļūst par pasaules bezgalības izteicēju, par tās centru.”<sup>22</sup> Ja K. Fridrihsona pirmā flomasteru izstāde radīja šaubas, tad „Pasāžas” apliecināja tehnisko kvalitāti un mākslinieka radošo plašumu darbā ar flomasteriem. Kopumā flomasteru zīmējumos K. Fridrihsons pārnesa jau akvareļtehnikā iestrādātos stilistiskos paņēmienus –smalkās toņu pārejas, kas dažkārt mijās ar kontrastējošiem akcentiem, tomēr iezīmējas aspekts, ka līnija kļuva par dominējošo elementu daudzkārt krāsu pārejas tika panāktas velkot vienu flomastera līniju pie otras, tādā veidā radot krāsu un līniju ritmu Nereti, izmantojot flomasteru, mākslinieks radīja akvareļa pludinājumam līdzīgu iespaidu.

<sup>21</sup> Fridrihsons, Kurts, Imants Ziedonis. *Pasāžas*. Rīga: ZvaigzneABC, 2011. 7. lpp.

<sup>22</sup> Turpat, 207. lpp.

(skat. 1. pielikumu 15. att.) Jaunajā tehnikā ienāca jau akvareļglezniecībā izkoptie K. Fridrihsona izteiksmei raksturīgie vertikāli deformētie cilvēku stāvi, kurus caurauž līniju ritmi un krāsu pārejas, rezignētie ar līniju dzīslājumu pildītie portreti, stilizēti vides elementi. Visi šie aspekti spilgti iezīmējās "Pasāžas" un caurauza tālāko K. Fridrihsona darbību flomasteru tehnikā. 70 gadu beigās un 80. gados mākslinieks sāka flomāsteru kombinēt ar pasteli, iezīmējot noteiktus akcentus, vai veidojot akvarelim raksturīgo dzīvīgo plūstamību.

1977. gadā Arhitektu namā notika K. Fridrihsona personālizstāde „Indiāņu gaita”, kurā tika izstādīti 12 diptihi. Katrs diptihs sastāv no indiāņu portretējuma un vides vai simboliskiem elementiem, abām daļām mijiedarbojoties. Šajā ciklā atklājās tā smalkā krāsas un līnijas sintēze, kas turpmāk caurvīs K. Fridrihsona akvareļus. Darbi ir attīrīti no visa liekā, šeit nav nekādu pašmērķīgu līdzekļu vai nejaušību, viss ir vērsts uz tīru atklāsmi. Šajā ciklā līnijas un krāsu spriegumu, dažkārt cīņu par dominanti, kas parādījusies iepriekšējos darbos, nomaina māksliniecisks līdzekļu vienība. Portretējumi spēj atklāt ne tikai indiāņu ārējo veidolu, bet arī iekšējās pasaules nianse vedot pie visas tautas gaitas. Parādās diptihi, kuru abu daļu kolorīts ir saskaņots, bet ir arī tādi, kuru daļas savstarpēji kontrastē. Šis krāsu pretnostatījums ienes ciklā zināmu dramatismu, pastiprinot to traģismu, kas mājā indiāņu spožajās, bet skumjajās acīs. Smalkās krāsu pārejas liek darbiem iegūt garīgu dziļumu, tās ieskauj indiāņu sejas un kalpo kā tilts uz jauno it kā skatītājam svešo pasauli. Ar kolorīta niansēm mākslinieks panācis iespaidu, ka indiāņu sejas iznirst no laika plūduma, lai tikai uz mirkli atklātos skatītājam un jau pēc brīža saplūstu ar smalkajām krāsu pārejām. Gadu vēlāk Arhitektu namā notiek vēl viena K. Fridrihsona izstāde „Šopēna tēma”. Šajā ciklā parādās augsta stilizācijas pakāpe. Mākslinieka radītie tēli nonāk abstrakcijas līmenī, tikai dažas it kā nejaušas līnijas ļauj nojaust tēlu aprises, ķermenisku klātesamību, bet pēc brīža arī tās pārvēršas ritmiskā plūstumā. Ritms kļūst par akvareļu vadošo aspektu, tas izpaužas krāsu plūstumā un līniju tīklojumā. Smalkajā, virtuozajā līniju plūstumā un to veidotajos ritmos atklājas muzikalitātes daba. Fragmentāras kompozīcijas un līniju tiekšanās ārpus papīra robežām, rada kustības, plūsuma sajūtu. K. Fridrihsons nepiedāvā sevī noslēgtas kompozīcijas, bet impulsus, ar kuriem pietiek, lai apjaustu pārdzīvojuma smalko traģismu un tuvotos gandrīz netveramajām dvēseles vibrācijām, kuras mākslinieka ir radījis F. Šopēns un viņa skaņdarbi. (skat. 1. pielikumu 16. un 17. att.) K. Fridrihsons noteikti necentās ilustrēt F. Šopēna mūziku, bet uztver to kā sajūtu kairinātāju, kā impulsu radītāju, un viņa veidotie darbi iemieso šīs pašas funkcijas jeb kalpo par asociāciju radītājiem skatītājā, vedot pie brīža, kad saruna ar F. Šopēnu un K. Fridrihsonu kļūst par iekšēju pārdzīvojumu jeb sarunu pašam ar sevi.

60. gadu „Lībiešu leģendās” tikai dzima tā krāsu tīrība un dzidrums, līnijas virtuozitāte un harmonija, kas pilnībā parādās 80. gadu akvareļos, kas veltīti šai tēmai. Šajā ciklā K. Fridrihsons apspēlējis vertikāli deformētos, apcerē iegrimušos stāvus, kas zaudējuši saikni ar konkrētu vidi. Organiski pārklājoties, pludinātais akvarelis mijas ar līnijas izmantojumu. Iezīmējas smalkas tonālās pārejas, sārtais mijas ar violeto un dzeltenu, niansēti mākslinieks pievēršas dažādām zilā toņa nokrāsām un zilganpelēkajiem toņiem. 1982. gada „Lībiešu leģendās” līnija pārtop virtuoza, smalkā kustībā, esības netveramajā dzīslūjumā. Šeit neparādās pirmā cikla smagnējība, bet iezīmējas krāsu mirdzums un līnijas vieglums, radot iespaidu, ka nosacītie stāvi skatītāja priekšā pārvēršas tīrā, gaistošā idejā, saplūstot ar pasaules likumībām. (skat. 1. pielikumu 9. un 10. att.) Spilgti tas izpaužas akvarelī „Vērtība”, kurā ar vieglām līnijām ieskicētu portretu ietver zeltainas un pelēcīgi baltas krāsas pārejas, kas izgaismo tēlu un neviļus liek domāt par vienu no K. Fridrihsona pavadoņiem mūža garumā- Leonardo Da Vinči.

K. Fridrihsona līdz pilnībai izkoptais akvareļu tehniskais lietojums un māksliniekam raksturīgie stilistiskie elementi: dzidrais kolorīts, niansētas tonālās pārejas, spēles ar kontrastiem, līnijas dzīvīgais spēks un vieglums, pilnībā atklājas 70. gadu otrās puses un 80. gadu akvareļos. Visi šie aspekti realizējas 1982. gada personālizstādē Valsts Mākslas muzejā, kurā tika izstādīti cikli „Viesi”, „Pasažieri”, „Mala” un „Andrejosta”. Šajos ciklos izpaužas K. Fridrihsonam tik svarīgā kustība un krustpunkta jeb satikšanās brīži. Mākslinieks atklāj, ka nevar novilkt skaidru robežu starp viesiem un pasažieriem: „Pasažieri var būt arī viesi – un otrādi, bet ir brīži, kad pasažieris ir tikai bijušais viesis vai viesis – nākamais pasažieris.”<sup>23</sup> Uz pelēcīgi zilgana fona iznirst dzidra gaismu atstarojoša seja, ar nolaistiem plakstiem, to ieskauj zilās krāsas dažādie toņi. Līniju ritmi, kas caurauž tēlu, turpinās arī ārpus, tā radot iespaidu, ka šī figūra ir kāda liela plūduma daļa, kurā saplūst pasaules likumības. K. Fridrihsons ar līniju ritmiem izvago tēlu sejas, it kā atstājot esības ceļu nospiedumus. (skat. 1. pielikumu 18. un 19. att.) Šī izstāde noteikti ir mākslinieka akvareļglezniecības kulminācija, tajā saplūst dažādie tematiskie motīvi, filozofiskais vispārinājums, asociatīvais skatījums, tās ir Kurta pasaules likumības, kuras plūst pa papītu un pulsē līniju ritmos. O. Ābols par K. Fridrihsona līniju raksta: „Latviešu māksla, kas izkopusi monumentālo formu apjomus un krāsaino masu kompozīciju, maz pazīst līnijas vērtību. Tāpēc K. Fridrihsons, kuram līnija ir dzīvs spēks, kļūst īpaši nozīmīgs, kā izejas punkts kādam domāšanas veidam, kas izaudzis ārpus tradīcijas. K. Fridrihsona līnijai ir sava nemanāma vibrācija- kā nerva nospiedums. Tai ir savs mērens kustības temps, savs mērens svars. Tā nav pabeigta tā atrodas

<sup>23</sup>Bankovskis, Pēteris. Saruna 13 jautājumu garumā. *Padomju jaunatne*. 1982, 11.aprīlis. 4. lpp.

tapšanā, kā visa pasaule atrodas tapšanā”<sup>24</sup> Šo ciklu krāsu amplitūda ir plaša, bet dominanti gūst K. Fridrihsonam tuvie dzeltenie toņi, kas mijas ar okeru un brūnā toņa dažādajām nokrāsām, daudzkārt ieskanas violeti akcenti. Mākslinieks pastiprināti pievēršas arī zilajai krāsai un tās dažādajiem veidiem: kobaltzilais, ultramarīns, cerulīns, zilganpelēkie toņi iegūst izteiksmi K. Fridrihsona darbos. No izejas punkta - bērniības Andrejostā, kur sākās mākslinieka kustība, viņš nonāk līdz malai, bet mala šajā gadījumā nav robeža, tā tikai ļauj labāk saskatīt apvāršņa plašumu.

Kurts Fridrihsons turpina risināt antīkās literatūras problemātiku, ilustrējot Eiripīda „Traģēdijas”, kas iznāk 1984. gadā. Veidojot grāmatas vizuālo noformējumu, mākslinieks atgriezies pie sava veida sākumpunkta - portreta uz gaiša fona, tomēr „Īliādas” akvareļus šajā gadījumā ir nomainījuši flomasteru zīmējumi. Eiripīds pievēršas sava laika pretrunām, parādot cilvēku, kā pretmetu un šaubu pilnu būtni. Arī K. Fridrihsona flomasteru zīmējumi spilgti parāda to, ka traģēdija daudzkārt dzimst cilvēka plašajā, pretrunām pilnajā jūtu dzīvē, nevis rodas ārēju apstākļu ietekmē. „Īliādas” portreti pauž grieķisko varonības un skaistuma ideālu, kas atspoguļojas, masīvajos dievu un varoņu seju vaibstos, savukārt Eiripīda traģēdijām veidot tēli ir pilnībā abstrahēti no antīkās pasaules, tie ir ārpus noteikta laika un telpas robežām, nesaistīti ar kādu konkrētu vidi, līdz ar to atspoguļo vispārcilvēciskas kaislības, pretrunas un šaubas. (skat. 1. pielikuma, 4.,5.att.) Ilustrācijās dominē brūnā, zaļganbrūnā, sarkanā krāsa, sejas vaibstus akcentē dzeltenī, violeti, balti laukumi un līnijas. 1988. gadā iznāk sešu turku dzejnieku dzejas izlase „Baložu pilni pagalmi”. Katram dzejniekam K. Fridrihsons veltījis divas flomasteru tehnikā zīmētas ilustrācijas, kas ievietotas vienā atvērumā. Uz baltā fona centrā parādās fragmentāras ainas, kas it kā izgrieztas no kāds lielākas kompozīcijas. Iedvesmojoties no dzejas motīviem un tēliem, katra dzejnieka daiļradei K. Fridrihsons ir veidojis atšķirīgu noskaņu caurstrāvētas ilustrācijas, kā vienojošo motīvu saglabājot fragmentāro kompozīciju, krāsu kontrastu lietojumu un līniju kā dominējošo izteiksmes elementu. Ja citkārt līnijas iezīmējas kā samērā trausls dzīslējums vai plūduma zīmes, tad šajās ilustrācijās tām piemīt dinamisks spēks. Katra dzejnieka daiļradei K. Fridrihsons ir atradis savu pieeju, izceļot kādus noteiktus motīvus, kas viņā raisījušas pārdomas. Tāpēc mākslinieka stilistiskais diapazons šī dzejoļu krājuma vizuālā noformējuma ietvaros ir plašs - no reālistiskas ievirzes ainām līdz abstraktiem līniju un krāsu laukumiem un tēliem. Piemēram, ilustrējot F. H. Dāglardža dzeju, kurā dominē pretmetu cīņa, nolemtības un

---

<sup>24</sup> Ābols, Ojārs. ...uz mūsu nemierīgās planētas. Rīga: Neputns, 2006. 56. lpp.

nāves apcere, mākslinieks izmanto grafiskus līniju ritmus, kas mijas ar krāsu laukumiem (savukārt, O. V. Kanika savdabīgajai mīlas dzejai veltītajās ilustrācijās ieskanas maigs lirisms, ilgas un ūdens motīvs Tajā pašā gadā iznāca I. Ziedoņa dzejoļu krājums „Taureņu uzbrukums”, tajā ievietotas vienpadsmit flomasteru tehnikā veidotas K. Fridrihsona ilustrācijas. Mākslinieks vairs nav izmantojis sterili baltus, bet ļoti gaišus- zilus, dzeltenus un violetus fonus. Grafiskie līniju ritmi mijas ar krāsu pārejām un dekoratīviem laukumiem, kopā radot metaforiskus tēlus. Ilustrācijās parādās taureņa spārnu motīvi, vispārinātās deformētas cilvēku figūras, kas kļūst par ornamentiem traušajos taureņa spārnos. (skat. 1. Pielikumu 20. att.) Parādās no realitātes abstrahēti līniju ritmos un krāsu laukumos izplūstoši tēli, kuros jaušamas cilvēciskas aprises vai sejas vaibsti. Mākslinieks, izmantojot maigu un traušu līniju tīklojumu un dažādu krāsu laukumu kombinācijas, ir panācis ņirboņas un kustības efektu. Blakus šai dominējošajai ilustrāciju grupai parādās arī apceres caurstrāvētas ilustrācijas, piemēram, krājuma noslēdzošajā ilustrācijā ar nosaukumu „Atbilde” redzams brūnos toņos ieturētas apcerē iegrimušas sievietes tēls, kurā nav jaušams nekas no iepriekšējās kustību dinamikas. Tāpat kā I. Ziedonis, arī K. Fridrihsons caur kustību, taureņu ņirboņu un spārnu švīkstoņu, kuru liekas var sadzirdēt, lūkojoties K. Fridrihsona ilustrācijās, nonāk līdz vientulības jeb vienpatības klusuma brīdim, jo gan I. Ziedoņa, gan K. Fridrihsona brīvības meklējumi „Taureņu uzbrukumā” galvenokārt ir iekšēji meklējumi sevī, nevis ārējos procesos.

K. Fridrihsons reti kad veido skices saviem darbiem, svarīgs ir pats tapšanas brīdis, paļaušanās uz sevi, konkrēto mirkli un impulsu, kas vada mākslinieku. Viņš vairākkārt ir uzsvēris rokas un dvēseles nozīmību mākslas darba tapšanā, to viņš pauž arī intervijā ar Tatjanu Sutu un raksta vēstulē sievai: „Vajag ārkārtīgi ticēt dvēselei, rokām un iekšējai enerģijai.”<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 267. lpp.

## 1.2. Tematiskie motīvi K. Fridrihsona daiļradē

K. Fridrihsona akvareļglezniecību caurstrāvoja vairāki māksliniekam nozīmīgi tematiskie motīvi, kas 70. gadu otrajā pusē ieplūda flomasteru zīmējumos. Kopumā tematikas izvēli var saistīt ar: 1. intelektuālajām interesēm (pievēršas personībām – rakstniekiem, māksliniekiem, komponistiem, viņu darbiem, vēstures posmiem, kultūras elementiem, vietām, kas interesē K. Fridrihsonu) 2. iekšējām asociācijām (par darba tematisko avotu kļūst pats mākslinieks, pievēršoties savām iekšējām pārdomām, kas iegūst vispārīnātu - filozofisku līmeni) 3. nosacītu realitātes vērojumu (neiedziļinās dabas studijās, bet par darba tematisko iedvesmu var kalpot noteikti dabas/realitātes elementi.). Lielākoties visi trīs aspekti mijiedarbojas, piemēram, realitātes vērojums vai kāda rakstnieka, komponista darbs var kalpot par iekšēju pārdomu, asociāciju izraisītāju, kas noved mākslinieku pie darba tapšanas. Piemēram, atsaucoties uz ainavu ar nosaukumu „Saules riets”, kas gleznota apcietinājumā, mākslinieks min, ka tajā sajaukušās Andrejostas atmiņas, Venēcijas iespaidi un daudzi momenti, kas redzēti citur.<sup>26</sup> Var secināt, ka tematisko aspektu izvēlē mākslinieks paļaujas uz asociāciju virknēm, kas varbūt gan realitātes vērojuma, gan iekšējo pārdomu izraisītas. Daudzkārt grāmatas bija ceļš uz vietām, kur K. Fridrihsons nekad nebija bijis, bet kuras viņš attēloja savos darbos, šādi iegūtās zināšanas, iztēle, asociācijas ļāva māksliniekam brīvi pārvietoties telpā un laikā, parādot to savos darbos. Kopumā tematiskā amplitūda bija plaša: K. Fridrihsonam pazīstamo cilvēku portreti mijās ar pasaules kultūras personību atveidiem, Latvijas ainavas ar skatiem no austrumu pilsētām, Senās Grieķijas dievi un varoņi ar Andrejostas jūrniekiem, lībieši ar indiāņiem. Par savu darbu tematiku mākslinieks raksta „Simts un atkal simts putnu dziesmas, lūgšanas un asas kā bultas impresijas, atmiņu gaišās svītras un domas no visdziļākajām mīlestībām. Seja ar acumirkļa dievišķo skaistumu izteiksmē un iegribas valdzinošo melodiju, vecuma dižciltība un jaunās sejas bezierašu uzvara. Visur tur ir - kustība, neapzinīgās un perfektās kopš gadu tūkstošiem, ainavas ar Dieva vējiem un saules mākoņu aliansi, kas rada pasakas un atkal ilūzijas, kas nenomirst. Beigās es pats esmu katrā vismazākā darbā. Katrā es sevi izlietoju un katrā piedzimstu no jauna. Pūcespiegēļa līdzība – mokas un svētlaimība. Ēnas un gaismas maiņā es nolietoju savu dzīvi, un tomēr es nedzīvoju šo pelēko dzīvi, es viņu varu nejust – tik spēcīgi es esmu gleznotājs, fantasts, karalis, meistars, burvis, saules radnieks un Ensora, Munka, Šopēna un visu gaišumu līdzinieks.”<sup>27</sup> Mākslinieks savu tematiku raksturo ļoti tēlaini, tā piešķirot radīšanas impulsam neizdibināmu

<sup>26</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 46. lpp.

<sup>27</sup> Turpat, 156. lpp.

burvību, vīzijas dabu un tajā pat laikā norādot uz dažādo aspektu mijiedarbību darba tapšanā. Izpētot izstāžu zāles „Arsenāls” un Latvijas Mākslinieku savienības muzeja krājumos un reprodukciju albūmos „Latviešu mūsdienu akvareļi”; „Kurts Fridrihsons 100”, secināju, ka K. Fridrihsonam bija raksturīgi laika gaitā atgriezties pie noteiktiem motīviem, tā izveidojot savu tematisko loku, kuru veido: literatūras motīvs, mūzikas motīvs, Tuvo Austrumu tematika, Senās Grieķijas tematika, tautas motīvs, filozofiskie un metaforiskie motīvi, ostas motīvs.

Viens no aspektiem, kas mākslā atspoguļo K. Fridrihsona intelektuālās intereses, ir **literatūras motīvs**, tas mākslinieka daiļradē parādās dažādos veidos: 1. Rakstnieku portretējumi 2. Konkrētiem literārajiem darbiem veltītas ilustrāciju sērijas. 3. Atsevišķas gleznas, kas veltītas literārajiem darbiem un to varoņiem. 4. Mākslinieka dotie darbu nosaukumi – vārda/teksta un vizuālā materiāla sintēze. Interese par literatūru, kontakti ar literātiem un rakstniekiem atstāja lielu iespaidu uz K. Fridrihsona personību, līdz ar to šie motīvi organiski ieplūda arī viņa mākslā. Gan atsevišķi darbi, gan darbu sērijas tika veltītas rakstniekiem, kā arī literārajiem varoņiem. Spilgti šie motīvi parādās akvareļos, kas gleznoti izsūtījuma laikā. Lēģerī tapa akvareļu sērijas, kas veltītas Fransuā Vijonam, Servantesa dzīvei, Šekspīra lugas „Sapnis vasaras naktī” varoņiem, Gistava Flobēra romāna „Bovarī kundze” tēliem, Stendāla romāniem, Šarla Bodlēra, Onorē de Balzaka, kā arī citu rakstnieku portreti un literāru tēlu atveidi. Tomēr arī pēc atgriešanās no apcietinājuma K. Fridrihsons turpināja īstenot šos motīvus savā mākslā, apliecinot, ka šī nepieciešamība nebija saistīta tikai ar noslēgtību no kultūras vides. Atsauces uz literatūru jeb tekstu mākslinieka daiļradē ienāk ne tikai tiešā vizuālā, bet arī pastarpinātā veidā, kas saistīts ar darbu nosaukumiem. Kopumā, balstoties uz darbu nosaukumiem, var izdalīt vairākas kategorijas: 1. Darbi, kuriem nav nosaukumu, lielākais šo darbu skaits ir saistāms ar mākslinieka daiļrades sākumposmu. 2. Darbi, kuru nosaukums konkretizē vizuālo materiālu, piemēram, „Kuldīgas ainava”; „Tante Annija”; „Pēra Ginta portrets”, utt. 3. Darbi, kuru nosaukums ir viens vārds ar metaforisku vai asociatīvu nozīmi – „Liecnieks”, „Ilūzija”, „Sala”, „Nezināmā” u.c. 4. Darbi, kas parakstīti ar vārdu savienojumu vai teikumu, kas balansē uz aforisma robežas. „Paradīzē nav privilēģijas”, „Pārliecības mūris”; „Paradīzes zelta elles puse”, „Cik dīvaini – ka visu var atrast”, „Bet lomas ir sadalītas”, „Nemirstīgas detaļas”, „Un tās kaijas un tās kaijas katrā spalvā citādāks nemiers” u. c. Tā dodot skatītājam ne tikai vizuālo, bet arī rakstītā teksta pavedienu, kas korelē ar gleznu. Šādu nosaukumu izvēli K. Fridrihsona daiļradē Pēteris Pētersons nodēvēja par literārajiem motīviem, norādot uz aspektu, ka tie var atšķirties no asociācijām, ko skatītājā raisa konkrētais darbs: „Esam viņa darbnīcā un neesam atnākuši vienoties par nākamajām ilustrācijām,

bet gan skatīties viņa akvareļus. Autors tos rāda pāros un pa trim, ap divi simti pēdējo gadu darbu, brīžiem nosaucot darba idejiski literāro motīvu. „Kontrasti”, „Zilā osta”, „Pilsēta”, „Dzintars”... Literāro motīvu dzirdot atkal tas pats spriegums – starp lakonisko nosaukumu, kas precīzē un vizuālo iespaidu, kas rada daudzas izjūtas. Ja skatītājs minētu, īsā apzīmējumā precizētu savu iespaidu, viņš nosauktu arī citus vārdus. Rodas iekšēja saruna ar autoru. Arī šīs sarunas, kas izraisās mūsos, Fridrihsona darbus skatoties, ir viņa akordi.”<sup>28</sup> Manuprāt, izmantojot šādu koncepciju, K. Fridrihsons vēlas nevis ierobežot, bet uzrunāt skatītāju, raisīt domu apmaiņu cilvēkā, uz ko norāda arī P. Pētersons. Asociatīvie pavedieni ienāk ne tikai darbos, bet arī to nosaukumos, tādā veidā provocējot skatītāju neapstāties pie krāsu un līnijas izsmalcinātības, bet veidot dialogu, tā K. Fridrihsonam tuvais sarunas aspekts ienāk arī viņa mākslā.

Kā viens no tematiskajiem motīviem K. Fridrihsona mākslā iezīmējas **mūzika**. Visticšāk šis motīvs atspoguļojas 1978. gadā tapušajā ciklā „Šopēna tēma”, kurā iekļauti 22 darbi, kas veltīti poļu komponistam un viņa daiļradei. Visiecienītākie F. Šopēna mūzikas žanri bija miniatūras: eīdes, mazurkas, prelūdijas, noktirnes, polonēzes un valši. Smalks dvēseles traģisms, kam nebija vajadzīgas lielās formas, lai izteiktu tā plašumu, caurauda skaņdarbus un, manuprāt, bija viens no aspektiem, kas uzrunāja K. Fridrihsonu. Tomēr šajā gadījumā mākslinieks nepievēršas tikai mūzikai, abstrahējot to no komponista, bet viņam ir nozīmīgs arī personības līmenis. Atceroties laiku pirms izstādes, kad mākslinieka dzīvoklī bieži skanēja F. Šopēna prelūdijas un noktirnes, G. Repše raksta: „Līdz šai izstādei mēs gandrīz katru dienu sarunājāmies par Šopēnu. Mēs kritizējām Žoržu Sandu un žēlojām Frederiku, citreiz pārcilājām komponista kaprīzes un meklējām mīlestības robežu. Pamazām auga materiālu kaudze par šā ģēnija fenomenu. Un katru dienu tika pāršķirstītas lappuses.”<sup>29</sup> K. Fridrihsonu saistīja ne tikai mūzika, bet arī F. Šopēna dzīvesstāsts, viņu pievilka traģisms, ilgas un skumjas, kas caurstrāvoja komponista dzīvi un smalki ieplūda mūzikā, liekot kaut kam dziļi personiskam kļūt par vispārīgu vērtību izteicēju, tā iezīmējot sākumpunktu ceļam pie sevis. F. Šopēna mūzika un personība kļuva par K. Fridrihsona ceļa pavadoni, bet mākslinieks necentās to pārnest uz papīra vai dokumentēt konkrētus komponista sajūtu līkločus, bet saklausīja sevī komponista ilgu atbalsi. Šajā un arī citos gadījumos K. Fridrihsonu saista rakstnieku, mākslinieku un komponistu darbos jaušamais smalkais personības atspulgs, kas pāraug banalitātes robežas un iegūst vispārcilvēcisku un māksliniecisku vērtību. Kopumā māksliniekam nebija padziļinātas zināšanas par mūziku, viņš tai

<sup>28</sup>Pētersons, Pēteris. Fridrihsona akordi. *Literatūra un Māksla*. 1971, 4. septembris. 8. lpp.

<sup>29</sup>Repše, Gundega. *Pieskārieni*. Rīga: Jumava. 1998. 47. lpp.

tuvojās sajūtu līmenī, kā katalizatoram, kas radīja iekšējos impulsus un asociācijas. Daudzkārt, apmeklējot koncertus vai klausoties mūziku, K. Fridrihsons koncentrētos teikumos fiksēja savas izjūtas vai asociācijas, kas vēlāk varēja kalpot par iedvesmu kāda darba radīšanai, arī šādā netiešā veidā mūzika ienāca K. Fridrihsona mākslā.

K. Fridrihsons aizrāvās ar franču literatūru, mākslu un kultūru, tai neapšaubāmi ir liela nozīme mākslinieka dzīves redzējumā, tāpēc top gan Francijas ainavas, gan kultūras personu portreti, bet ar to noteikti nebeidzas, tikai sākas K. Fridrihsona pasaules redzējums. Ainavas un tematiskas kompozīcijas mākslinieks velta valstīm un pilsētām, kuras savas dzīves laikā ir apmeklējis (Francija, Vācija, Beļģija, Šveice), kā arī vietām, kuras modelē ar asociāciju un iztēles palīdzību. Ļoti spilgti K. Fridrihsona mākslā atspoguļojas **Tuvo Austrumu motīvi**, tie parādās gan ainavās, gan tematiskās kompozīcijās, gan portretos. Šis tematiskais motīvs mākslinieka akvareļos ir klātesošs jau no 40. gadu beigām, kā arī caurstrāvo K. Fridrihsona tālāko akvareļglezniecību un pāriet flomasteru zīmējumos. Jau 1949. gadā, laikā, kad K. Fridrihsons sāk pastiprināti pievērsties akvareļglezniecībai, top portrets "Austrumniece", kurā pelēcīgi zilganos toņos attēlota sieviete ar pašapzinīgu skatienu, kuras galvu sedz lakats. (skat. 1. Pielikumu 21. att.) Šo tēmu mākslinieks aktualizē vairākkārt gan tiešā, gan netiešā veidā, saglabājot noteiktus asociatīvus elementus. Arī izsūtījumā top gan akvareļu sērijas, gan atsevišķi darbi, kas veltīti Austrumu kultūrai: ainavas, portreti, sadzīves un pilsētu skati, kuros, uz saules auklēta, maigi dzeltenā tuksneša fona, uzplaukst spilgtie toņi. Kādā vēstulē uz mājām K. Fridrihsons par līdzīgi nosūtītajiem akvareļiem sniedz nelielas piezīmes, tostarp par darbu „Vidusāzijas iela”: „Līdzība un smeldzošas ilgas. It kā es tur būtu dzimis. Kas mani gan tā pievelk tur. Lēnās tumšās acis, apģērbu riskantā harmonija, krāsas – putekļu, gaisa un saules smaržas plīvurs – senā zelta kaislības stāsti vai daudzie rotājumi uz šaurām locītavām – gaita, kas apsola pasakainu aizmirstību vai vienkārši tikai brūnā cilvēka āda?”<sup>30</sup> K. Fridrihsons austrumu tematiku uztver sajūtu līmenī, it kā tuvojoties kaut kam ļoti pazīstamam, bet laika gaitā aizmirstam, kā mīklai, kuras atmiņējums ir labi zināms, bet uz brīdi izkritis no prāta. Rodas iespaids, ka mākslinieks tikko staigājis pa ļaužu pilnajām ielām, klīdis tuksneša svelmē, lūkojies violeti zilajās debesīs un tad pamodies, lai to visu fiksētu, pirms sapnis ir aizmirsts. Tās ir K. Fridrihsona iztēles konstruētas ainas, vēlme atcerēties pareizo mīklas atbildi, reizē saglabāt cieņu un pietāti pret līdz galam neizzināmo. Viņu saista noslēpumainās, dažkārt rezignētās sejas, plandošās drēbēs tērptie stāvi, krāsu spēles, vientuļais tuksnesis, kurā iznirst pilsētas. 70. gadu beigās un 80. gados K.

<sup>30</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 46. lpp.

Fridrihsona akvareļos dominējošie abstraktie figurālie tēli un portretējumi, kurus caurauž līniju ritmi, dažkārt raisa asociācijas par austrumniecisku apģērbu un galvassegām. Padomju Savienībā šī K. Fridrihsona aizraušanās ar svešiem, no padomju dzīves attālinātiem motīviem vairākkārt tika kritizēta, Oļģerts Saldavs norāda uz mākslinieka pārāk subjektīvo pieeju, praktiski kritizējot to, ka K. Fridrihsona austrumu tematikai veltītajos darbos ir tikpat dziļš pārdzīvojums, kā dzimtenes atveidojumā: „Ar vienādu pārdzīvojuma skalu, vienādā interpretējumā viņš glezno „Ielu no austrumu cikla” un „Kuldīgas ainavu”. Tas liek domāt, ka subjektīvais mākslinieka tik stiprs, ka tas izpaužas viņa darbos visur ar vienādu potenci.”<sup>31</sup> Oļģerts Saldavs, kritizējot K. Fridrihsona pieeju mākslai, ir ļoti precīzi raksturojis mākslinieka daiļrades pamatu – subjektīvo pārdzīvojumu, kas caurauž K. Fridrihsona mākslu un nosaka tematisko motīvu izvēli. Tieši subjektīvs redzējums, dzīvā iztēle ļauj māksliniekam pārvarēt apkārtējās realitātes robežas, pievēršoties vietām, kurās pats nekad nav bijis. Balstoties uz šiem motīviem, K. Fridrihsonam nereti tika pārmests kosmopolītisms, nespēja rast saikni ar Padomju Savienības realitāti. Tomēr K. Fridrihsona kosmopolītisms ir tīri garīgs, tas balstās uz cilvēka spēju attīstīties un pilnveidoties, kurā tautība vai nacionālā piederība paliek otrā plānā. Tāpēc māksliniekam ir svarīgi kontakti ar saviem gara radiniekiem caur saraksti, caur vēstures un mākslas grāmatām, caur realitātes robežu pārvarēšanu.

Kultūrvēsturisks motīvs, kas caurauž K. Fridrihsona mākslu un atspoguļo viņa intereses ir **Senās Grieķijas tematika**. Mākslinieku vilināja Senā Grieķija- kā Rietumu kultūras saknes, kā arī antīkās pasaules skaistuma ideāls, tiekšanās pēc fiziskās un iekšējās harmonijas. Pievēršanās šiem motīviem arī mākslā nāca organiski, izrietēja no K. Fridrihsona dabas. Senā Grieķija nebija viņam sveša pasaule, bet intuitīvi izjusta, domās apjausta, apgūta un asociācijām apvīta, līdz ar to viņš izveidoja versiju par antīkā skaistuma ideālu, balstītu uz savu harmonijas izpratni un zināšanām. Pilnībā Senās Grieķijas valdzinājumam mākslinieks nodevās veidojot ilustrācijas Homēra eposiem „Īliāda”, (1961) un „Odiseja” (1967), kā arī „Sengrieķu traģēdijām” (1975), bet šie motīvi viņa mākslā bija aktuāli arī pirms tam. Vēstulē no izsūtījuma 1954. gada decembrī, atsaucoties uz šo tematiku, mākslinieks raksta: „Mums ir daudz veidu un ceļu, lai atrastu grieķu lielās atiskās dvēseles dziļumu un skaistumu. Mēs varētu lasīt Platonu un Eiripīdu un apbrīnot vairāk kā simts statuju un vāžu. Bet nekas mūs nevar tā sadraudzēt ar antīko pasauli, ar šo bezgala izsmalcināto gaumi, skaistuma niansēm kā maza pastaiga antīkā kapsētā, kur pavasaros

---

<sup>31</sup> Cielava, Skaidrīte (red.). *Latviešu tēlotāja māksla: rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1960. 82. lpp.

mēs kopā ar dabas smaržām ieelpojām vienreizējā un nemirstīgā cilvēces ģēnija zieda aromātu – Atikas grieķu ģēnija.”<sup>32</sup>

K. Fridrihsona daiļradē nozīmīga vieta **tautas motīvam**, kas iegūst filozofisku vispārinājumu. Šie aspekti izpaužas ciklos „Indiāņu gaita” (1977) un „Lībiešu leģendas”, „Čigāni”, kuros mākslinieks pievēršies tautas esamības pamatiem, vienas kopas iekšējam plūdim, kas pārtop kopējā cilvēces plūdim. Stāstot par pievēršanos indiāņu tematikai, K. Fridrihsons min netiešo saiti ar indiāņiem, kas daudzkārt nāk līdzīdīgi jau no bērnības, kā arī atsaucas uz tautas traģisko likteni: „Kurš gan savā zēnībā nav jūsmojis par indiāņiem, lasījis aizraujošas grāmatas, skatījis filmas, pats spēlējis indiāņu cilšu vadoņus. Man indiāņu tautas liktenis šķitis dziļas cieņas vērts. Esmu daudz pētījis, lasījis par šo drosmīgo tautu – par tās dzīvi, parašām. Un nemanot radās vēlēšanās krāsu valodā atainot indiāņu tautas likteni.” Interesanti, ka mākslinieks atsaucas uz nemanāmi radušos vēlēšanos, kas lika pievērsties šim motīvam, bieži vien tieši šādi paļaujoties uz kultūras, literatūras un mākslas izraisītām iekšējām asociācijām, K. Fridrihsons nonāk līdz impulsiem, kas izraisa idejas darbiem. Iezīmējam mākslinieka spēja ar iztēles un zināšanu palīdzību pārvietoties pasaules kultūrā, lai dibinātu saites ar tautām, cilvēkiem, tēliem vai parādībām, sekojot iekšējai nepieciešamībai. Šoreiz tie ir indiāņi, nākamajā gadā tas būs Šopēns, tas tikai ļauj apzināties K. Fridrihsona personības lielo amplitūdu. Liekas, ka, gleznojot ciklu „Indiāņu gaita”, mākslinieks izmantojis Bertolda Brehta atsvešinājuma koncepciju un liek skatītājam raudzīties uz kaut ko relatīvi svešu, lai tā gaismā ieraudzītu sev tuvu un atpazīstamo, liek apjaust vienas tautas plūdumu, lai pieskartos Visuma plūdim. Tikai šeit iztrūkst Bertolda Brehta vispārējie sociālās morāles principi, to vietā ienāk filozofisks vispārinājums, kas vērsts uz iekšējo spēku potenciālu. Nonākot skatītāju priekšā, Indiāņu gaita pārtop katrā personīgajā gaitā, caur daļu nonākt pie veselā, caur atsvešināto pie sevis. Ierosmi pievērsties lībiešu tematikai K. Fridrihsons guva strādājot Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā, kur iekārtoja ekspozīciju un līdz ar to pastiprināti pētīja lībiešu tautas vēsturi, kas gadu un gadsimtu gaitā bija ieguvusi leģendas jeb mīta pieskaņu. Pēc sarunas ar K. Fridrihsonu A. Belmane izstādes recenzijā raksta, ka muzeja arheoloģiskie priekšmeti kalpojuši par iedvesmas avotiem un tālāku ideju raisītājiem: „Tepat Rīgā izrakumos atrastā kokā grieztā bārdainā vīra galviņa ir pamatā darbam ”Ciltstēvs” un ierosinājusi māksliniekā pārdomas par laika plūdim, kas aizskalo visu lieko, mainīgo, pārejošo, atsegdams būtisko gan cilvēku sabiedrībā, gan dabā.”<sup>33</sup> Šajos gadījumos iezīmējam aspekts, ka

<sup>32</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 124. lpp.

<sup>33</sup> Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

mākslinieku interesē nevis individuāli cilvēki - lībieši vai indiāņi, bet šīs tautas kā noteikta kosmiska kopuma iemiesotāji un leģendas nesēji, caur kuriem var pieskarties laikam un telpai. Indiāņiem un lībiešiem veltītajos darbos atspoguļojas, nevis mēģinājumi portretēt individuālas personības, bet kopumā tautas likteni laika plūdumā. Lībiešu ciltstēva masīvajos vaibstos vai indiāņu portretējumos atspoguļojas ne tikai lībiešu tautas leģenda vai indiāņu gaita, tās kļūst par zīmēm jeb esamības nospiedumiem. K. Fridrihsons daudzkārt atgriežas pie tēmām, kuras jau apskatījis. Piemēram. 70. gados viņš vēlreiz pievēršas „Indiāņu gaitas” tematikai, top darbi, kas izpildīti flomasteru tehnikā. Šeit vairs neparādās indiāņu portretējums, bet deformēti, figurāli tēli, kuri iegūst apjomu, pateicoties grafiskajam līniju izmantojumam, saglabājot tematiski - filozofisko plašumu. Otrreiz lībiešu tēmai mākslinieks pievēršas 80. gados, kad 1982. gada Baltijas republiku sestajā triennālē piedalījās ar jaunu akvareļu sēriju, kurai deva tādu pašu nosaukumu, kā 60. gadu ciklam „Lībiešu leģendas” Lai gan tematiski vienoti, filozofiskā vispārinājumā balstīti, abi cikli ir stilistiski atšķirīgi. 60. gadu darbos dominē biezas kontūras, kas uz pludinātā akvareļa fona iezīmē sejas vaibstu un apkārtējās vides tēlojuma fragmentus. Tie ir lībiešu leģendu nospiedumi, kas iegravēti pasaulē, zīmēs, kas nevēsta par konkrētu posmu, periodu vai notikumiem, tikai atstāj savus esamības nospiedumus. Savukārt 80. gadu „Lībiešu leģendās” parādās portretējumi un figurālie stāvi, kas iegūst nosacītu garīgu bezķermeniskumu, distancējušies no jebkādiem ārējiem impulsiem, tie ieģrimuši pašapcerē. Iezīmējas aspekts, kas mākslinieks laika gaitā atgriežas pie tematiskajiem motīviem, izmantojot jaunus tehniskos vai stilistiskos paņēmienus.

Lai gan **filozofiskie un metaforiskie motīvi** caurstrāvo lielāko daļu K. Fridrihsona radītos akvareļus un flomasteru zīmējumus, kā arī iepriekš izdalītie motīvi ir saistīti ar filozofisku vispārinājumu, konsekventi un spilgti tie izpaužas akvareļu ciklos „Viesi”, „Pasažieri” un „Mala”, kā arī flomasteru zīmējumos, kuriem mākslinieks pievēršas 70. gadu otrajā pusē. Kopumā 1982. gadā notikušās K. Fridrihsona personālizstādes nosaukumu „Viesi un pasažieri” var attiecināt uz lielāko daļu nenoteikto tēlu, kas apdzīvo K. Fridrihsona darbus. Aspekti, kas saplūst mākslinieka filozofiski-metaforiskos motīvos, ir atsvešinājuma efekts, iekšēja apcere, kas mijas ar kustības un tapšanas elementiem. K. Fridrihsona gan akvareļu, gan flomasteru tehnikā izkoptos figurālos tēlus un vispārinātos portretus caurauž tiekšanās sevī. Tēlos iezīmējas distancētība no apkārtesošā, kas jau agrāk ir figurējusi K. Fridrihsona radītajos darbos, šīs manieres aizsākumi parādījās jau akvareļu tehnikā izpildītajos portretējumos, kas tapuši daiļrades sākumposmā, kā arī attīstījās izsūtījuma laikā, bet 70. gados, distancētības aspekts kļuva arvien

izteiktāks. Sākotnēji, vispārinātie, uz iekšējo pasauli vērstie tēli, raisa skatītājā atsvešinājuma sajūtu, radot nevis tūlītēju identifikāciju, bet veidojot apstākļus iekšējas sarunas uzsākšanai. Tēli neraugās uz pasauli, viņi ir pasaule, viņi ir viesi paši sev un par tādiem kļūst arī skatītāji. Mākslinieks nevis izklāsta savu patiesību un nostāda skatītāju pabeigta akta priekšā, bet uzdod jautājumus, veidojot dialogu, kas ved pie brīža, kad K. Fridrihsons kā autors paliek sekundārs un skatītājs nonāk savas izpratnes, asociāciju un iekšējo impulsu varā. Nenoslēgtības jeb nebeidzamās plūstamības, kustības aspekts īstenojas K. Fridrihsona mākslā dažādos līmeņos, gan stilistikā - diptiha formas izmantojums, fragmentāras kompozīcijas, skičveidīgi tēli, līniju tieksmās ārpus lapas robežām, gan tematikā – motīvu vispārinājums, sākotnēji konkrēti motīvi pārāug savas robežas, iegūstot dažādas dimensijas, piemēram, ostas kļūst par mītiskiem satikšanās punktiem, lībieši par laika plūduma vēstnešiem, pasažieri par mūžīgajiem ceļotājiem, kas pārvar laika un telpas robežas. Tieši šī noslēpumainā nenoteiktība un darbu nenoslēgtība paver skatītājam brīvību. Šāda veidā mākslinieks nojauc jebkādas noteiktas robežas, atklājot tapšanas procesu, kurā iesaistās arī skatītājs. Radītie tēli, izmantotās krāsas un līnijas ir nemitīgi plūstošas pretī savai un Visuma esamībai, plūstošas skatītājā, apliecinot tapšanu kā nebeidzamu procesu. Arī šo procesu K. Fridrihsons nepasludina par kaut ko viendabīgu, satrauktie, grafiskie līniju ritmi mijas ar plūstošām līnijām, spraugi, piesātināts kolorīts ar maigiem un dzidriem toņiem, iezīmējot dinamiskas kustības un tajā pašā laikā apceres pilnus stāvokļus, netieši atgādinot to, ka kustībai ne vienmēr jāīstenojas reālā telpā, tā var īstenoties arī iekšēji, tā iezīmējot cilvēka iekšējās pasaules potences. Uz potenciālā dialoga iespēju, saskaroties ar K. Fridrihsona darbiem, norāda gan P. Pētersons, gan O. Ābols: „Kurtam Fridrihsonam ir savs pulks cienītāju. Ar tiem viņš ved rāmu dialogu. Viņš nedeklarē, bet parāda iespēju, neformulē, bet pieņem, nepierāda, bet ierosina, nenoliedz, bet vaicā. Līdzsvaroti, svinīgi un ar episku vērienu mākslinieks vada pie rokas savu skatītāju, it kā likdams savas mākslas priekšā saprast, ka arī dzīve atrodas tapšanā un ikkatrs sabiedrības loceklis var kļūt lielais dabas un sabiedrisko procesu pārveidotājs.”<sup>34</sup>

Mākslinieks vairākkārt atgriezās pie **ostas tematikas**, ko var saistīt ar bērnībā gūtajiem Andrejostas iespaidiem, šī tematika parādās pasteļu ciklā „Ostas”, kas 1975. gadā tika izstādīts Lielupes jahtklubā, kā arī akvareļu ciklā „Andrejosta”, kas bija izstādes ”Pasažieri un viesi” daļa. Tāpat šis motīvs ieskanas ilustrējot A. Grīna „Sārtās buras”, kas, kā raksta mākslas zinātniece

---

<sup>34</sup> Ābols, Ojārs. ...uz mūsu nemierīgās planētas. Rīga: Neputns, 2006. 56. lpp.

Ausma Belmane, neizskaidrojamu iemeslu dēļ K. Fridrhsona izpratnē no sārtām ir kļuvušas zilas.<sup>35</sup> Tomēr arī šis motīvs nepaliek vienā līmenī, bet osta kļūst par vispārinātu izejas un satikšanās punktu mākslinieka vēlmei ceļot laikā un telpā, uzturēt sakarus ar dažādām personībām un apliecināt nebeidzamās kustības, radīšanas, meklēšanas iespēju. Sarunā ar G. Repši mākslinieks stāsta: „Būtībā cilvēki arī ir ostas. Viens cilvēks ir sarunas osta, otrs cilvēks varbūt ir osta, kur tu aizej un iegūsti kādu vizuālu bagātību. Jebkura sabiedrība ir kā osta kā kuģi, kas sanākuši visi kopā. Katrs no savas ostas vienā ostā.”<sup>36</sup>

1983. gadā avīzē „Padomju Jaunatne” tiek publicēti vairāki Gunāra Godiņa dzejoļi, viens no tiem ir veltījums K. Fridrihsonam, kas, manuprāt, raksturo mākslinieka tematisko vispārinājumu, kas daudzkārt skatītājiem liek raudzīties sevī: „Neko taču nevar/ uzgleznot/ var tikai/ dzīvot/ gleznā/ un brīnīties/ un varbūt tie/ tur/ uzgleznotie/ patiesībā/ glezno/ mūs.”<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Belmane, Ausma. Intelektu un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

<sup>36</sup> Repše, Gundega. *Pieskārieni*. Rīga: Jumava. 1998. 17. lpp.

<sup>37</sup> Tabūns, Bronislavs. Līdzdalība. *Karogs*. 1989, 1. jūlijs. 134. lpp.

### 2.3.1. K. Fridrihsona izvirzītās autoritātes mākslā

K. Fridrihsons saskarē ar cilvēkiem nevilka laika un telpas robežas: „Cilvēks jebkurā brīdī var uzņemt kontaktu ar to cilvēku, ar kuru viņš vēlas satīties vai pat saistīties. Šis partneris var nebūt vairs šai saulē. Viņš var arī vēl nebūt šai pasaulē. Tu vari atbildēt pats sev viņa vietā. Cilvēka iztēle nepazīst robežas, aizliegumus un mērogus. Tu vari vienā brīdī būt debesīs – un galu galā – tu vari izdomāt pats sevi”<sup>38</sup> Lai gan K. Fridrihsons Padomju Savienības mākslas koncepcijā bieži tika raksturots kā perifēra, savrupa parādība, pats mākslinieks radošā ziņā noteikti nejutās vientuļš, viņu ieskāva bagāts mākslas un kultūras personību loks, kuras pats mākslinieks dēvēja par gara radiniekiem: Stendāls, Fransuā Vijons, Frideriks Šopēns, Andrē Žids u. c., kas ietekmēja gan viņa personības, gan mākslas attīstību. Māksliniekam bija svarīgi būt saskarsmē ar saviem gara radiniekiem, tās bija grāmatas, gleznu reprodukcijas, sarakstes, iekšējas sarunas. Intervijā ar Tatjanu Sutu K. Fridrihsons saka: „Cilvēki domā, ka viņiem nevajag autoritātes, bet vajag.”<sup>39</sup> Tik pašsaprotami K. Fridrihsonam likās apzināties sev garā tuvos cilvēkus, bet ne jau lai akli sekotu, vai atdarinātu, bet bagātinātu sevi. Mākslas zinātniece Rūta Muižniece par K. Fridrihsona aizraušanos ar lielām personībām raksta: „Fridrihsona skatiens (tiešā un pārnēstā nozīmē) ir vērīgs, neuzbāzīgi, bet neatlaidīgi pētošs. Nē, viņš nav ne noburts, ne apsēsts, ne pārgalvīgs, kad lūko pasaules dižgaru personībām tuvināties. Meistari un viņu radītie tēli, vārdu un krāsu gleznas, domu dziļurbumi un negaidīti pavērsieni, viņu pasaules izjūta un redzējums – tās ir daudzpusīgas un pamatīgas iepazīšanās, valdzinošas ar jaunu un atkal jaunu atklāsmju nebeidzamību, ar iztēlotu savstarpēju domu apmaiņu, pretstatījumu un tālākvirzību, kas galu galā, un nemaz ne tik reti, apbalvo ar niansēs izbaudāmu garīgu saskaņu. Tās ir divsarunas sevī ik dienas, savas personības kaldināšana un aizraujoša spēle reizē.”<sup>40</sup>

Viens no liela mēroga meistariem, ar kuru K. Fridrihsons satiekas jaunībā, ir niansēto dabas noskaņu tēlotājs, izkopta kolorīta un kompozīcijas meistars **Vilhelms Purvītis** (1872 - 1945). Laikā no 1931. -1938. gadam K. Fridrihsons ar pārtraukumiem studē arhitektūru Latvijas Universitātē, kur pie profesora Vilhelma Purvīša apgūst glezniecību. Starp abiem māksliniekiem izveidojās draudzīgas attiecības, kas turpinājās arī pēc studijām, K. Fridrihsons iezīmējās kā cilvēks, kuram V. Purvītis uzticējās un ļāva apskatīt darbus, kas plašākai publikai nebija pieejami, par šo aspektu K. Fridrihsons stāsta rakstā, kas veltīts V. Purvīša 110 gadu jubilejai: „Darbi

<sup>38</sup> Godiņš, Gunārs. Ar bēdu zem akmens. *Padomju Jaunatne*. 1983, 30. septembris. 6.lpp.

<sup>39</sup> *Mākslas pasaulē: Kurts Fridrihsons*. Tatjanas Sutas intervija LTV raid., 1991, 41 min.

<sup>40</sup> Muižniece, Rūta. *Kurts Fridrihsons. Akvareļi*. Manuskripts. Glabājas Gundegas Repšes personiskajā arhīvā.

viņam bija izkārtoti: labi, vājāki, labojami, nelabojam un neizstādāmi. (Vēl toreiz – 1944.!) Visvairāk mani toreiz interesēja neizstādāmie darbi. Cik slepeni man viņš tos rādīja! Aizverot durvis un pēkšņi runājot pavisam klusi.”<sup>41</sup> Par savu pasniedzēju 1944. gada izdotajā eseju krājumā „Purvītis, Konings, Munks, Mazerēls” K. Fridrihsons raksta ar ļoti lielu pietāti, uzsverot V. Purvīša personības un mākslas lielumu, kā arī māksliniekam tik svarīgo meklēšanas garu, kas realizējas V. Purvīša daiļradē: „Turklāt meklējums mākslā nedrīkstētu pārtraukt kaut arī šais meklējumos atrasts kāds atzinums,- jo tas noteikti mainīsies – it kā pēc kāda dabas likuma. Tā vienā māksliniekā ir vairākas patstāvīgas, reizēm pat savā starpā naidīgas mākslas pieejas un meklēšanas metodes. Jau mazliet nemainīgāks ir katra indivīda temps un temperaments, kas atļauj tam izšķirties par motīviem, kompozīciju un toņiem. Visas šīs domas realizējas un ir pierādītas viņa (V. Purvīša) darbos.”<sup>42</sup> Šo dažkārt pretrunīgo meklējumu garu, ko K. Fridrihsons saskata V. Purvītī, viņš attīsta arī sevī, piemēram, būdams estēts, kā arī harmonijas meklētājs, viņš, tomēr saskata sev tuvas izteiksmes E. Munka mākslā, kas koncentrē sevī bailpilnas, nomācošas noskaņas. Bet neskatoties uz šiem meklējumiem, K. Fridrihsons piemin arī atkārtoto, no kuras ir gandrīz neiespējami izbēgt, kad liekas, ka izteiksmes virsotne ir sasniegta: „Darbos atkārtodamies, viņš daudzos variantos risina katras gleznas veidu un raksturu ar lielam talantam īpatno svaigumu un lielo izjūtu. Tas viņam varbūt palīdz kādā darbā atrast vairāk nekā viņš tā sakot meklējis vai saskatījis tā motīvā.”<sup>43</sup> Šis aspekts vēlāk ienāk arī K. Fridrihona mākslā, viņš izkopj noteiktu rokrakstu, motīvus un tēlus, kas nereti atkārtojas viņa darbos, manuprāt, tas liecina par to, ka noteikta izteiksme māksliniekam kļūst par dabisku formu, kas izriet no iekšējas nepieciešamības. Iezīmējas aspekts par mākslinieka radošā potenciāla realizēšanu, ir grūti novilkt robežu, kurā brīdī tehnikas vai motīvu izkopšana robežojas ar atkārtojumu. K. Fridrihsons saistībā ar V. Purvīti runā par maksimālu efektu, ko iespējams sasniegt ar atsevišķiem līdzekļiem: „Ja drīkst un prot ar maz līdzekļiem daudz pateikt un ja teiktais būs skaidrs, skaists un dziļš un ja tanī piedalās visa dvēsele- tad ir sasniegts klasicisms. Tā ir Vilhelma Purvīša māksla.”<sup>44</sup> Šo aspektu K. Fridrihsons pilnībā īstenoja atrodoties izsūtījumā, kad šī koncepcija izrietēja no apstākļiem, kuros mākslinieks atradās. Šajā laikā akvarelis kļuva par viņa vienīgo izteiksmi, ekspresionistiski triepieni, mijas ar maigu

<sup>41</sup> Sarunas par Purvīti. *Padomju Jaunatne*. 1987, 20. marts. 6. lpp.

<sup>42</sup> Fridrihsons, Kurts. *Purvītis Kōnigs Munks Mazerēls*. Rīga: Jāņa Kadiļa apgāds. 1944. 9. lpp.

<sup>43</sup> Turpat, 8. lpp.

<sup>44</sup> Turpat, 12. lpp.

pludinājumu, piesātinātas un spilgtas krāsas ar mierīgiem toņiem. Šī posma akvareļi iezīmējas kā garīgs un māksliniecisks svētceļojums, kurā ņemts līdzī tikai pats nepieciešamākais.

Kā savu gara radnieku K. Fridrihsons izceļ norvēģu mākslinieku **Edvardu Munku** (1863 – 1944), kurš bija viens no ekspresionisma aizsācējiem. E. Munks iezīmējas kā nomācošu un traģisku noskaņu paudējs, viņa mākslā dominē apzināta tieksme pievērsties bailēm, ciešanām, slimībām, nāvei. Šādu mākslas tematiku spēcīgi ir ietekmējuši mākslinieka personīgie pārdzīvojumi, saskarsme ar ģimenes locekļu nāvi bērnībā. Lielā mērā E. Munka māksla izriet no viņa personības un subjektīvajiem pārdzīvojumiem, tas ir viņa iekšējais dialogs ar bailēm, šausmām un nāvi, kas pieņem vispārcilvēcīgu apjomu. K. Fridrihsons grāmatā „Purvītis, Konings, Munks, Mazerēls” vairākkārt dēvē E. Munku par vīziju mākslinieku: „Ir jāiet tai zemē, kur Munks uzaudzis, veidojies, badojies un cietis. Šī zeme tik skaidri parādās viņa darbos. Tik asa barga un lieliska ir šī zeme, ka tā izrādījusies piemērota viņa vīzijām”<sup>45</sup> K. Fridrihsons uzsver to, ka apkārtējai pasaulei E. Munks pieskaras caur sevi, caur savām vīzijām, tādā veidā pasvītrotot viņa subjektīvo, personīgo mākslas raksturu. Manuprāt, šis ir viens no galvenajiem aspektiem, kas K. Fridrihsonu saista E. Munka personībā un mākslā. Iet pasaulē caur sevi, piešķirt tai vērtību kā vietai, kur realizējas garīgs plūdums, zemapziņas impulsi, vīzijas. Šie aspekti ienāk arī K. Fridrihsona mākslā, viņš realizē savus garīgos meklējumus, subjektīvo skatījumu uz pasauli. K. Fridrihsonu tik lielā mērā neinteresē sakāpinātās bailes, nāves un šausmu estētika, kā E. Munka spēja vest iekšēju sarunu ar sevi, caur to tuvojoties vispārīgajam, vispārcilvēcīgajam. Tāpat K. Fridrihsonu valdzina E. Munka prasme pieskarties tīrai cilvēka esamībai, patiesiem un neviltotiem dvēseliskiem pārdzīvojumiem: „Munka gleznās neviens nevilto savas ilgas un prasības un neviens tās neslēpj”<sup>46</sup> „Varbūt neviens no mūsdienu māksliniekiem nav piegājis tik tuvu cilvēku dvēseles prasībām un tās izteiksmei kā Edvards Munks. Viņš uztrauc ar savu pieskaršanos un bezbailīgajām atziņām.”<sup>47</sup>

Viens no meistariem, kas pavadīja K. Fridrihsonu dzīves garumā un kuru mākslinieks dēvēja par „ostu visiem kuģiem”<sup>48</sup> bija **Leonardo da Vinči**. K. Fridrihsonu saistīja šī mākslinieka lielā personība, kā arī plašais interešu un darbības sfēru loks. Arī K. Fridrihsona darbības amplitūda ir salīdzinoši liela, viņš nodarbojās ar glezniecību, strādājot dažādās tehnikās, grāmatu ilustrēšanu, teātra izrāžu scenogrāfijas veidošanu, muzeja ekspozīciju iekārtošanu, mākslinieks veidoja sienu

<sup>45</sup>Fridrichsons, Kurts. *Purvītis Kōnigs Munks Mazerēls*. Rīga: Jāņa Kadiļa apgāds. 1944. 24. lpp.

<sup>46</sup>Turpat, 24. lpp.

<sup>47</sup>Turpat, 26. lpp.

<sup>48</sup> Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 265. lpp.

gleznojumus, kā arī izdeva grāmatu, kas veltīta mākslas vēsturei. Iezīmējas K. Fridrihsona spēja realizēt savu talantu dažādās jomās. Līdzīgi, kā Leonardo da Vinči, K. Fridrihsonam svarīga bija intelektuālā pilnveide, kā arī jaunu ceļu un izteiksmju meklēšana. Spilgti šis aspekts izpaužas K. Fridrihsona veidotajās scenogrāfijās, kas apsteidz savu laikmetu, kā arī tajā, ka mākslinieks pievērsās neizzinātai tehnikai- flomasteram un atklāja tās plašās iespējas. Viens no nozīmīgiem aspektiem, kas, manuprāt, K. Fridrihsonu piesaistīja Leonardo da Vinči mākslā ir spēja rast līdzsvarotību un harmoniju, kas caurstrāvo viņa darbus, kuros iezīmējas iekšējās pasaules un ārējā veidola sintēze. Šie aspekti atspoguļojas Leonardo da Vinči atzinumā, ka glezniecība ir garīga lieta (*pittura è una cosa mentale*), viņš vairākkārt uzsvēra, ka mākslā realizējas cilvēka gars, bez kura pieskāriena netop pilnvērtīgs mākslas darbs. Leonardo da Vinči ir viens no K. Fridrihsona mūžīgajiem lielumiem, kura plūdums ir māksliniekam klātesošs, tas nereti parādās arī K. Fridrihsona darbos, kad tajos ieplūst maigi dzelteno toņu smalkās pārejas vai zeltaini mirdzošās līnijas, kas it kā izgaismo tos, nemanāmi atgādinot par meistara klātbūtni. Meklējot K. Fridrihsona saikni ar Leonardo da Vinči, Ojārs Ābols raksta: „Kurta Fridrihsona lapās atkārtojas zīmīgs motīvs, Leonardo motīvs. Kas saista mākslinieku pie šī intelektuālā grandsenjora? Varbūt Leonardo komplicētā un jūtīgā daba? Viņa ”idejas mācība”? Brīvās un konstruktīvās fantāzijas spēks? Neierobežotā redzes punkta izvēle? („Bezgalīgi dažādi ir aspekti, ko mums dāvā cilvēka dažādība.” Leonardo.) Varbūt Leonardo patstāvīgā tieksme hieroglifiski aizplīvuroties”<sup>49</sup>

Kopumā K. Fridrihsona tuvumā vienmēr atradās gara radinieki, kas nevis novilkā robežas vai deva mākslinieciskas un filozofiskas klišejas, bet paplašināja K. Fridrihsona apvārsni, sniedza atklāšanas un attīstības prieku. K. Fridrihsona dabā nebija noliegt autoritātes, tradīcijas vai kultūras un mākslas mantojumu, bet tieši otrādi smelties tajā sev nepieciešamo un tuvo. Uz šīs bāzes K. Fridrihsons veidoja savu izpratni par mākslu, bet tā nekad netraucēja māksliniekam meklēt jaunus ceļus, būt attīstības un pilnveides procesā.

---

<sup>49</sup> Ābols, Ojārs. ...uz mūsu nemierīgās planētas. Rīga: Neputns, 2006. 56. lpp.

## 2. K. FRIDRIHSONA DAIĻRADES UN LAIKMETA MIJIEDARBĪBA

### 2.1. K. Fridrihsona daiļrade laikmeta mākslas kontekstā.

K. Fridrihsons jaunību, kad veidojās un nostiprinājās viņa personība un intereses, pavadīja pirmās brīvvalsts laikā. Šis laika posms Latvijas mākslā ir zīmīgs ar modernisma iespaidu apgūšanu un pakāpenisku pievēršanos klasiskās mākslas mantojuma interpretācijām, kas realizējās jaunreālisma gultnē. 20. gs. 20. gadi saistāmi ar vairāku mākslinieku grupu jeb apvienību veidošanos, kas pārstāvēja savu izpratni par mākslas attīstību. Modernisma aspektu apgūšanā nozīmīga bija Rīgas mākslinieku grupa (1920 – 1938). Tās dalībniekiem par krievu un vācu klasiskajām tradīcijām pievilcīgāks šķita postimpresionisms, Rietumeiropas vecmeistaru mantojums, franču modernās mākslas aspekti, ekspresionisms, kubisms, fovisms. Mākslinieki centās sintezēt rietumu mākslas ietekmes, tiecoties pēc laikmetīgas un tajā pašā laikā nacionālas mākslas, kas sākotnēji izsauca pretreakciju vecākās paaudzes māksliniekos, kuri izkopa reālismā, impresionismā un jūgendstilā balstītus izteiksmes veidus, uzskatot eksperimentus ar Rietumu modernās mākslas ietekmēm par neauglīgiem un bezvērtīgiem. 1930. gadā, kad K. Fridrihsons uzsāka studijas Latvijas arhitektūras fakultātē un sāka apmeklēt gleznošanas kursus pie V. Purvīša, šīs nesaskaņas jau bija norimušas. 30. gados modernisma eksperimenti kļuva retāki, dominēja reālisma dažādas metamorfozes, jaunreālisms un klasiskajā tradīcijā balstītas pieejas: „1920. gadu gaitā ”tradicionālistu” un ”modernistu” pretišķības lielā mērā izlīdzinājās, jo klasiski orientēts formas vērtību akcentējums apvienoja gan precīzākas dabas atdarināšanas, gan augstāka abstrakcijas līmeņa paudējus. Pakāpeniski aizvien lielāku lomu priekšstatos par nacionālo mākslu ieguva orientēšanās uz dažādi variētu Eiropas mākslas vēstures mantojumu – klasiskās tradīcijas, reālisma, simbolisma sintezētām variācijām.”<sup>50</sup> 1934. gada valsts apvērsums, kas rezultējās ar K. Ulmaņa autoritatīvo režīmu, veicināja tradicionālā reālisma attīstību, oficiāli tika atbalstīta māksla, kurā uzsvars likts uz nacionālu saturu pozitīvā kontekstā, negatīvi vērtējot modernisma eksperimentus. Tomēr vietējie mākslas procesi atstāj salīdzinoši mazu ietekmi uz K. Fridrihsonu, 30. gados norisinājās viņa ceļojumi uz Franciju, kur mākslinieks saskārās gan ar tradicionālo mantojumu, gan modernajām tendencēm, meklējot savu māksliniecisko izteiksmi un saglabājot salīdzinoši distancētu pozīciju Latvijas mākslas telpā. Šajā laikā, līdz 30. gadu beigām un 40. gadu pašā sākumā, presē K. Fridrihsons tiek pieminēts galvenokārt kā ”Arhitektu studentu

<sup>50</sup> Latvijas mākslas vēsture. *Klasiskā modernisma un jaunreālisma periods. 1915. g.–1940. g.*. Pieejams: [http://www.makslasvesture.lv/index.php/1915\\_%E2%80%931940.\\_g.\\_Klasisk%C4%81\\_modernisma\\_un\\_jaunre%C4%81lisma\\_periods](http://www.makslasvesture.lv/index.php/1915_%E2%80%931940._g._Klasisk%C4%81_modernisma_un_jaunre%C4%81lisma_periods) [skatīts 2014, 20. martā]

biedrības” mākslas izstāžu dalībnieks. 1938. gadā, pirmās studentu skates recenzijā, A. Eglītis izceļ K. Fridrihsonu kā vienu no studentiem, kuram ir potenciāls attīstīt individuālu un savdabīgu gleznošanas manieri.<sup>51</sup> Uz šo aspektu norāda arī O. Saldavs 1940. gada izstādes recenzijā.<sup>52</sup> Sniedzot otrās skates vērtējumu, J. Madernieks atzīmē K. Fridrihsona spēju portretos atklāt ”iekšējā cilvēka būtiskās nodabas iezīmes.”<sup>53</sup> Šis ir aspekts, kas ar laiku ieņem galveno lomu K. Fridrihsona portretos, mākslinieks pievēršas nevis psiholoģiskajam raksturojumam, bet noskaņu fiksēšanai. Kopumā šajā laikā presē tiek atzīmēts K. Fridrihsona potenciāls izkopt savu pieeju glezniecībā, bet neparādās sīkāka darbu vai tematikas analīze. Atceroties šo laiku, A. Staune raksta: „...jāmin daži vārdi par Fridrihsona vietu toreizējo mākslinieku vidē. Kaut cik plašākām izstāžu un muzeju apmeklētāju aprindām Fridrihsona vārds nebija pazīstams. Viņš nebija pazīstamāku priekšvara gleznotāju grupējuma biedrs, nebija piedalījies izstādēs, ko rīkoja grupas. Tiesa, Rīgas mākslinieku grupa bija selektīva, bet arī Neatkarīgajos viņu uzskatīja par tādu, kas vēl mājās [...] Elza Stērste, Aīda Niedra, citi Stērstes draugi centās viņu ievest literārajā vidē. Viņu tur uzņēma ar atturību. Vāciskā bērnība un audzināšana varēja būt tās iemesls. Labvēlīgas attiecības viņam toreiz bija franču kultūras mīlētāju starpā.”<sup>54</sup>

Māksliniecisko briedumu un uzplaukumu K. Fridrihsons sasniedza, kad Latvija bija iekļauta Padomju Savienībā, kurā vienīgā atļautā mākslas metode bija sociālistiskais reālisms. Otrais pasaules karš radīja satricinājumus un pārmaiņas Latvijas attīstības gaitā, kas spēcīgi ietekmēja arī mākslas tālāko virzienu. Karš iezīmējas ar bēgļu gaitām uz Rietumiem, kuru rezultātā, atšķirta no Latvijas teritorijas, veidojās un attīstījās trimdas kultūra un māksla. Savukārt Latvijas politisko un garīgo dzīvi satricināja varas maiņas. Līdz ar padomju varas ienākšanu Latvijā 1940. sākās arī mākslas pārveidošanas pasākumi, lai tiktu realizēta sociālistiskā reālisma koncepcija. No 1941. – 1945. gadam Latvija nonāca nacistiskās Vācijas kontrolē. Šajā posmā notika pirmās nozīmīgās, K. Fridrihsona izstādes, kurās parādījās mākslinieka darbu kopums, nevis tikai atsevišķi darbi. 1941. gadā ”Zviedru vārtos” notika K. Fridrihsona un viņa bijušā kursa biedra Alfrēda Lapukina izstāde. K. Fridrihsona tajā piedalījās ar ainavām un portretiem, kas darināti pastelī un eļļā. Izstādes recenzijā kritiski norādīts uz nepabeigtības sajūtu, ko rada mākslinieka darbi un ieteikts māksliniekam pievērsties konkrētas kompozīcijas izveidei: “Brīžiem šķiet, ka Fridrihsons tīšām iet mazākas pretestības virzienā, nevēlēdamies daudz

<sup>51</sup>Eglītis, Anšlavs. Studentu – arhitektu gleznu izstāde. *Latvijas kareivis*. 1938, 4. decembris. 4. lpp.

<sup>52</sup>Saldavs, Olgerts. Arhitekturas studentu darbu izstāde. *Rīts*. 1940, 30. janvāris. 5. lpp.

<sup>53</sup>Madernieks, Jūlijs. Studentu arhitektu biedrības II gleznu skate. *Jaunākās ziņas*. 1940, 3. februāris. 10. lpp.

<sup>54</sup>Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009. 12. lpp.

piepūlētis. Dažas līnijas, dekoratīvi plankumi viņu jau apmierina. Tāpēc izstādītie darbi atstāj metu, fragmentu iespaidu.[...] Tikko iezīmējis savu vīziju, mākslinieks darbu pamet; detaļas, rokas, tērpi, foni, bieži neveido ne telpu, ne kādu formu, bet aizpilda tikai tukšos stūrus. Meistara izturība izdomāt un izveidot savu darbu līdz galam ir lieta, kurai Fridrichsonam jāpiegriež visa vērība.”<sup>55</sup> Atzinīgi tiek vērtēts, tas, ka mākslinieks saviem tēliem “cenšas piešķirt padziļinātu izteiksmību, kontemplatīvas izjūtas” ne tikai ārējo tvērumu.<sup>56</sup> 1943. gadā Tēlotājas mākslas kooperatīvajā salonā notika K. Fridrihsona pirmā personālizstāde, kurā mākslinieks apskatei piedāvāja 55 darbus, galvenokārt portretus un ainavas, kas darināti eļļā, pastelētnikā un akvarelī. Izstāde izsauca salīdzinoši lielu uzmanību gan vāciskajā, gan latviskajā presē parādījās publikācijas par izstādes atvēršanu un aicinājumi to apmeklēt. Avīzē “Tēvija” publicētajā Oļģerta Saldava recenzijā, tiek pārņemts aspekts, ka modeļa studijas var saredzēt tikai dažos portretos, bet lielākoties mākslinieks rādījis rezignētas sejas kādu ciešanu vai citu afektu stāvokļos.<sup>57</sup> Šī atvirzīšanās no reālā tvēruma portretos tiek vērtēta pretrunīgi, no vienas puses recenzijās iezīmējas kritisks vērtējums, no otras puses tiek atzīta mākslinieka spēja saskatīt un attēlot daudz vairāk par ārējiem vaibstiem. Negatīvi tiek vērtēti K. Fridrihsona izvēlētie darbu nosaukumi: “Fridrichsons gan interesējoties par literatūru un filozofiju, neatlaidīgi darbojies glezniecībā un, raugoties viņa izstādītajos darbos, acīs duras gleznojumu literārie nosaukumi, bez kuriem varēja iztikt.”<sup>58</sup> 1944. gadā Tēlotājas mākslas kooperatīvajā salonā notika četru kara ziņotāju – P. Gludāna, G. Hermanovska, Z. Zēberga un K. Fridrihsona izstāde “Mūsu karavīrs”. Lai gan šīs izstādes darbi nav saglabājušies, pēc recenzijām var spriest, ka arī karavīru portretējumos K. Fridrihsons ir paļāvies ne tik daudz uz realitātes attēlošanu, kā iekšējā stāvokļa fiksēšanu, liekot viņa darbiem izcelties uz pārējo fona. A. Eglītis šīs izstādes recenzijā uzsver, ka K. Fridrihsons būtībā attēlo vienu tipāžu sevī iegrimušu - meditatīvu karavīru.<sup>59</sup> Kopumā šajā posmā aizsākas K. Fridrihsona mākslinieciskā rokraksta analīze un novērtējums. Tiek iezīmēta mākslinieka individuālā pieeja glezniecībā, norādot uz to, ka pār realitātes tvērumu K. Fridrihsonam tuvāka ir darbu pakļaušana iekšējam redzējumam. Tomēr šis aspekts, tiek vērtēts dažādi, gan kritizēts, gan izcelts kā pozitīva darbu kvalitāte, iezīmējot pretrunīgo darbu vērtējumu, kas seko K. Fridrihsonam visas karjeras laikā.

<sup>55</sup> Eglītis, Anšlavs. *Tēvija*. 1941, 30 decembris. 8. lpp.

<sup>56</sup> Turpat.

<sup>57</sup> Saldavs, Oļģerts. *Tēvija*. 1943, 11. novembris. 4. lpp.

<sup>58</sup> Turpat.

<sup>59</sup> Kalnačs, Jānis. *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā: 1941 - 1945*. Rīga: Neputns. 2005. 189. lpp.

Latvijas atkārtota nonākšana PSRS sastāvā nozīmēja sociālistiskā reālisma koncepcijas atgriešanos. Sākās periods Latvijas vēsturē, kas spieda iekļauties stingri noteiktos rāmjos, tika novilkta robežas, uzstādīti mērķi, radīti plāni, paraugi un ideāli. Padomju Savienība veidoja savu utopisku ideālu, kurš bija jāpieņem un jāīsteno realitātē, faktiski realitāte nevis bija, bet tika konstruēta. Kā viens no konstruēšanas instrumentiem iezīmējās māksla, ar kuras palīdzību varēja uzskatāmi un nepārprotami iedzīvināt radītos ideālus un mērķus. Māksla ļoti izteikti kalpoja nevis realitātei, kā tas definēts sociālistiskā reālisma koncepcijas nosaukumā, bet ideālam, kas ar mākslas palīdzību bija jātuvina un jāsapludina ar realitāti. Mākslas zinātniece Elita Ansonē pētījumā „Padomjzemes mitoloģija”<sup>60</sup> izdala galvenos vadmotīvus, kuriem bija jāparādās padomju mākslā. 1) vadoņa motīvs - Staļina un Ļeņina dzīves gaitas. 2) Padomju Savienības revolucionārās vēstures atspoguļojums, par tās simbolu kļuva Ļeņins. 3) Lielais Tēvijas karš, kā PSRS varonības un varenības apliecinājums. 4) Tautiskais motīvs, kas sakņojās katras tautas pagātnē, tomēr galvenokārt izpaudās virspusēji, tikai kā ārēja forma, bez satura, jo nacionālo jūtu uzturēšana nesaskanēja ar vadošo ideoloģiju, kas paredzēja rusifikāciju. 5) Lielās ģimenes motīvs, Staļins- tautu tēvs, tauta- varonīgi brāļi un māsas, nākotne- laimīgi bērni. 6) Svarīgu lomu ieņēma jaunā cilvēka atspoguļošana, tas bija tikai ar pozitīvām īpašībām apveltīts jaunās dzīves cēlājs, pasaules radītājs, kurš tikai tagad apzinājies savu būtību. 7) Darba tematikas ainas, kas galvenokārt apliecināja padomju cilvēka panākumus, optimistisko noskaņu un neizsīkstošās darba spējas kopīgā labuma vārdā. 8) Tautas varonīguma motīvs, kas izpaudās monumentalitātē un heroismā. 40. un 50. gados spiediens uz māksliniekiem tika īstenots visagresīvāk, jo māksla bija viens no līdzekļiem, ar kura palīdzību varēja propagandēt ideoloģiju. Kā mākslas ideoloģiskās kontroles iestāde uz Krievijas mākslas akadēmijas pamatiem, tika dibināta PSRS Mākslas akadēmija (1947), kas kontrolēja un noteica arī Latvijas PSR Mākslas akadēmijas darbību. Partijas kontrole pār mākslu tika realizēta gan tieši ar Centrālās Komiteja starpniecību, gan ar Valsts Drošības komitejas, cenzūras (oficiāli gan tika teikts, ka cenzūra PSRS nepastāv, tomēr tās funkcijas veica Galvenā literatūras pārvalde) un Kultūras ministrijas starpniecību. Liela loma bija Latvijas PSR Mākslinieku savienībai, kuru dibināja 1941. gadā. Sākotnēji tā tika veidota kā mākslinieku pārraudzības un pāraudzināšanas organizācija (uzņemšana ar pārbaudes laiku, rekomendācijām, darbu vērtēšana, lekcijas un politinformācijas, ieteicamo tēmu saraksti). Tomēr šī savienība māksliniekiem pavēra arī lielas iespējas- ar Mākslas fonda starpniecību varēja slēgt vietējos un Vissavienības līgumus, saņemt valsts iepirkuma piedāvājumus, radošos

---

<sup>60</sup> Ansonē, Elita. *Padomjzemes mitoloģija*. Rīga: Neputns, 2008. 17. – 43. lpp.

pabalstus un komandējumus, savienības locekļiem tika piešķirtas arī materiālas privilēģijas, tas viss stimulēja stāties savienībā. Profesionālu mākslinieku ārpus šīs organizācijas tikpat kā nebija, jo izdzīvot bez savienības atbalsta kā māksliniekam praktiski nebija iespējams.<sup>61</sup> Savienības darbības sākumā viens no galvenajiem uzdevumiem bija pavērt plašākas iespējas māksliniekiem, kas savos darbos visuzskatāmāk propagandēja Padomju Savienības ideoloģiju. Vēlāk ideoloģiskajam spiedienam mazinoties, arī savienības darbības specifika Latvijā kļuva niansētāka un liberālāka, nekā Krievijas mākslas centros. Arī K. Fridrihsons bija Mākslinieku savienības biedrs, bet šajā kontekstā nozīmīgs ir aspekts, ka glezniecība nebija K. Fridrihona pamatdarbs jeb „maizes darbs”, kas ļāva daudz brīvāk attīstīt un realizēt savas mākslinieciskās idejas un nebūt pilnībā atkarīgam no pieprasījuma vai pasūtījumiem. Līdztekus mākslai, kas pauda valdošās sistēmas ideoloģiju, eksistēja darbi, kam ar tās uzstādītajiem kritērijiem nebija nekāda sakara, tomēr tie tik un tā ietilpa vienīgajā Padomju Savienības atzītajā sociālistiskā reālisma kategorijā. Mākslas zinātniece Elita Ansonē atzīst, ka „Padomju Savienībā tika radīta māksla, kurā nebija nekā specifiski padomiska – ne heroisma, ne optimisma, ne monumentalitātes, ne nepieciešamā idejiskā satura, ne viltīgi pielikta nosaukuma”<sup>62</sup> Arī K. Fridrihsons, teorētiski būdams viens no Padomju Savienības māksliniekiem, tomēr neīstenoja sociālistiskā reālisma principus, bet radīja savu mākslas koncepciju. No cita skatu punkta uz situāciju padomju mākslas telpā raugās mākslas zinātnieks Jānis Borgs: „Jā, bija režīmam raksturīgas un strukturālas negācijas, par kurām var pamatoti sūkstīties, uztvert tās kā jūtamu kultūras attīstības kavēkli. Pirmkārt, visnepatīkamākā lieta bija cenzūra, visai totāla. Bet mākslas cilvēki iemanījās to smalki apiet. Lai nekāptu grābeklim uz dakšām, iedarbināja pašcenzūru. Un attīstīja Ēzopa valodu, zemtekstus, simbolus... Nepatīkama bija sajūta, ka tev aiz muguras nemitīgi stāv un pakausī elpo “lielais brālis”. Vajadzēja attīstīt stipru paškontroli un pārzināt atļaušanās robežas. Otrkārt, netīkami bija varas mēģinājumi jaukties un kontrolēt mākslinieciskās formas un izteiksmības brīvību, kas tomēr pakāpeniski cieta pilnīgu fiasko. Atsauces uz socreālisma dogmu pagaisa 70. gados. Bet modernistu aktivitātes tomēr aizsākās jau 50. gadu nogalē. Treškārt, problēma ar brīvu informācijas plūsmu “dzelzs aizkara” apstākļos nekad nebija pilnīgi hermētiska. Informācijas ieguve prasīja zināmu piepūli un ieinteresētību. Bet, kas vēlējās, pie tās arī nokļuva.”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Latvijas mākslas vēsture*. Laila Bremša, Aija Brasliņa, Dainis Bruģis u. c. Rīga: Pētergailis, 2004. 350. lpp.

<sup>62</sup> Ansonē, Elita. *Padomjzemes mitoloģija*. Rīga: Neputns, 2008. 13. lpp.

<sup>63</sup> Borgs, Jānis. *Padomju mākslinieks - vai tas skan lepni?* Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1209> [skatīts 2014, 2. feb.]

Sociālistiskais reālisms tā sākumposmā bija pašprietekams, tajā nebija vietas sakariem ar Rietumu mākslu. Tieši šo atsvešinātību no Rietumu mākslas telpas K. Fridrihsonam, kā arī citiem mākslas un kultūras darbiniekiem bija grūti pārdzīvot. Mākslinieka plašais skats uz Eiropas un pasaules kultūru sadūrās ar sociālistiskā reālisma noslēgto dabu, kas viņam nešķita pieņemama. Tāpēc tika meklēti dažādi veidi, kā radītās barjeras pārvarēt. 1946. gadā domubiedri – Elza Stērste, Milda Grīnfelde, Maija Silmale, Miervaldis Ozoliņš, Mirdza Ersa, Ieva Birgere, Arnolds un Irina Stubavi, Skaidrīte Sirsone, Alfrēds Sausne, Nora Sausne, Gustavs Bērziņš, K. Fridrihsons u.c. sāka pulcēties aktiera A. Stubava dzīvoklī Dzirnāvu ielā 70. Tikšanās nebija ar mērķi izveidot grupu vai vērst politiski orientētu protestu pret pastāvošo iekārtu, bet domu apmaiņa par mākslu, literatūru un kultūru, skarot arī tās tēmas, kas bija atzītas kā naidīgas režīmam vai vienkārši noklusētas. Ieva Birgere-Lase, atceroties satikšanās reizes, stāsta: „A. Stubavs laipni piedāvāja savu dzīvokli, un tā mēs kādu pusgadu pa aktiera brīvajām pirmdienām tur sanācām pie kafijas. Kāds referēja par kādu literāru tēmu vai tika lasītas dzejas, stāstīja atmiņas par lasītām grāmatām. Brīnišķīgas bija Elzas Stērstes atmiņas, viņas smalkā dzeja, Kurta Fridrihsona atmiņas par ceļojumiem Vakareiroopā un tur sastaptiem izciliem māksliniekiem. Nebija mums nekādu politisku tēmu. Mūs tās neinteresēja. Atceros, cik M. Grīnfelde interesanti nolasīja V. Majakovska dzeju, apskatu par viņu, es savukārt par F. Moriaku, kāds cits par Rilki. Tas bija interesanti. Tā turpinājās kādu pusgadu. Nāca vasara, viss pajuka, ar rudeni katram bija savas rūpes, sava dzīve.” Balstoties uz šīm tikšanās reizēm, 1951. gadā apcietināja 13 cilvēkus, to vidū arī K. Fridrihsonu. Izmeklēšanas laikā radās nosaukums ”franču grupa”, kas tika attiecināts uz apcietinātajiem un K. Fridrihsonam tika piedēvēts idejiskā līdera statuss, lai gan ne grupas, ne idejisko uzstādījumu vai statūtu nemaz nebija. Tomēr K. Fridrihsons bija viens no dalībniekiem, pret kuru varēja vērst plašu pierādījumu arsenālu, tajā ietilpa dalība latviešu leģionā, personīga pazīšanās ar A. Židu, kas turpinājās sarakstē, 1938. gadā māksliniekam atsūtītā A. Žida grāmata „Atgriešanās no PSRS”, kas bija aizliegtās literatūras sarakstos un kuru no franču valodas pārtulkoja Maija Silmale, savukārt K. Fridrihsona grāmata „Purvītis, Konigs, Munks, Mazerēls,” tika uzskatīta par lietisku pierādījumu „iegrimšanai buržuāziskajā Rietumu kultūrā”, tāpēc padarīt K. Fridrihsonu par ”grupas” idejisko līderi un iniciatoru bija izdevīgi. Apsūdzības rezultējās ar spriedumu - 25 gadi lēģerī par dzimtenes nodevību. Līdz ar arestu 50. gadu pirmajā pusē K. Fridrihsons tiek izslēgts no padomju mākslas telpas, presē kļūstot par noklusētu parādību. Pēc Staļina nāves 1953. sabruka viens no vadoņa kulta aspektiem, iezīmējot diskusijas par sociālistiskā reālisma robežām, ideoloģiskajā kontrolē iestājās zināms atslābums. Tomēr Padomju

Savienības ideoloģijas pamatnostādnes, kā arī radītā baiļu rezonanse saglabājās, māksliniekos, rakstniekos un kultūras darbiniekos attīstījās iekšēja niansēta intuīcija par uzstādītajām robežām un to pārkāpšanu. Tika pārskatītas notiesāto lietas, izcietis piekto daļu no sākotnējā termiņa, 1956. gadā K. Fridrihsons atgriezās mājās un turpināja attīstīt savu māksliniecisko rokrakstu. Mākslas kritiķis Jānis Borgs, rakstot par padomju mākslas metamorfozēm, uzsver, ka tieši izsūtījuma laiks un tajā tapušie darbi spēlēja nozīmīgu lomu K. Fridrihsona mākslinieciskās izteiksmes izveidē un tālākā attīstībā: „Kurts Fridrihsons pēc pāraudzināšanas padomju “darba nometnē” par “neveselīgu” interesē franču kultūrā, mājup atveda pilnu mugursomu ar modernistiskiem uzmetumiem un idejām, kas vēlāk uzrāva viņu slavas virsotnēs.” 1956. gadā notika Mākslinieku savienības kongress, tās rindās tika atjaunoti Valdis Kalnroze un K. Fridrihsons, kurš līdz ar arestu 1951. gadā no savienības tika izslēgts un nodēvēts par ”formālistu”, iezīmējās K. Fridrihsona rehabilitācija padomju mākslas telpā. 60. gados, ideoloģiskajam spiedienam kļūstot niansētākam, arvien vairāk attīstījās interpretāciju un zemtekstu dažādība, jaunu izteiksmes veidu meklēšana, šie aspekti realizējās t. s. ”skarbjā stilā”, kas sāka attīstīties jau 50. gadu otrajā pusē, galvenokārt eļļas glezniecībā un grafikā. „Skarbo stilu” var uzskatīt par vienu no sociālistiskā reālisma metamorfozēm, kas vienlaicīgi iezīmē sākotnējās koncepcijas sairšanu, atkāpšanos no stingrās akadēmisma gan formveides, gan ideoloģizētā satura aspektā: „Skarbjam stilam latviešu glezniecībā bija vairākas kopīgas iezīmes, to starpā: politisko un sociālo sižetu cilvēciskošana (kad psiholoģiski precīzākā tēla tēma zaudēja partejiski spirituālo raksturu), nacionālās kultūras tradīciju rehabilitācija kā vēsturiska pēctecība un mākslinieka individualitātes ”atgriešanās” mākslas darbā (subjektīvās interpretācijas paplašināšanās kā saturā, tā formā.”<sup>64</sup> Lai gan stilistiski var iezīmēt līdzīgus formveides paņēmienus, kas balstīti uz formas nosacītību un ģeometrizāciju, kā arī triepiena ekspresiju un spraiņu kolorītu, realitātē ”skarbjais stils” guva dažādas izpausmes, kas bija saistītas ar katra mākslinieka pasaules tvēruma niansēm, pēc stingruma atgriežot mākslā subjektīva skatījuma iespējas. ”Skarbjais stils”, kas teorētiski nemaz neatbilst mākslas stila kategorijai, iezīmējas kā parādība, kas vienlaicīgi kalpo sociālistiskajam reālismam, tajā pašā laikā, desakralizējot tā pamatnostādnes, grauj to. Tematiski ”skarbjā stilā” saglabājās tautas darba ainu tēlojumi un pozitīvā varoņa – dzīves cēlāja meklējumi, bet tie kļuva niansētāki, iegūstot dažādākas šķautnes un nokrāsas. Arī šajā aspektā K. Fridrihsons saglabā attālinātu pozīciju, viņš nekad nebija meklējis padomju pozitīvo varoni un to nedara arī 60. gadu

---

<sup>64</sup> *Glezniecība. Laikmeta liecinieki: 20 gs. 60., 70. un 80. gadi.* Inese Baranovska, Aleksis Osmanis, Laima Slava u. c. Rīga: Jāņa Sēta, 2002. 28. lpp.

pretrunīgajā gaisotnē, tomēr sava veida paralēles ar t. s. "skarbo stilu" var saskatīt K. Fridrihsona 1967. gada ciklā „Lībiešu leģendas”, kur salīdzinoši smagnēji veidotos tēlos un vides elementos parādās formu vienkāršojums un ģeometrizācijas tendences. Tomēr ir grūti spriest par to, cik daudz tās ir kopējās mākslas ietekmes un cik daudz mākslinieka eksperimenti ar formveides iespējām.

Analizējot mākslas kritiķu viedokļus un presē publicētās K. Fridrihsona akvareļu izstāžu recenzijas, kas attiecas uz 50. gadu otro pusi, kad mākslinieks atgriežas no apcietinājuma un 60. gadiem, secināju: 1. K. Fridrihsona akvareļglezniecība šajā posmā tiek vērtēta pretrunīgi. Skaidri iezīmējas tendence, ka īsti nav saprotama viņa vieta kopējā mākslas telpā, no vienas puses viņš iezīmēts kā talantīgs akvarelists, bet no otras puses pārāk subjektīvais pasaules tvērums un eksperimenti ar formu un tehniskajiem līdzekļiem nonāk tiešā pretrunā ar oficiālajām mākslas nostādnēm. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir polemika, kas izceļas starp J. Loju un P. Anteju žurnālā „Karogs” 1968. gadā sakarā ar Īliādas un Odisejas ilustrācijām. J. Loja K. Fridrihsona ilustrācijas dēvēja par pārmoderniskām, neglītām un saistīja tās ar futūrisma estētiku<sup>65</sup>, savukārt, P. Antejs saredzēja tajās grieķiskā gara izpausmes.<sup>66</sup> Neviennozīmīgi viedokļi parādās arī vērtējot darbus, ar kuriem K. Fridrihsons piedalījās ikgadējās republikāniskajās akvareļu izstādēs. Piemēram, 1959. gadā iznāk pirmās republikāniskās akvareļu izstādes mape, kurā izlases veidā apkopotas izstādīto darbu reprodukcijas, izdevuma priekšvārdā R. Bēms par K. Fridrihsona darbiem raksta: „Akvarelim ir izteikta specifika, bet plašs arī tā diapazons. To demonstrē K. Fridrihsons savos īpatnējos, apcerē dzimušajos un apceri radošajos īsrindu dzejai līdzīgajos akvareļos. Izteikt vārdos un skaņās netveramos pārdzīvojumus – tā jau ir glezniecības daļa.” Savukārt H. Dubins 1961. gadā notikušajā III Republikāniskās akvareļu izstādes recenzijā kritizē šo pārāk lielo netveramību un subjektīvismu: „Mēs varētu prasīt dziļāku interesi par konkrēto, reālo pašā dzīvē, jo skaistais īstenībā izraisa ne tikai netveramības, bet vēl vairāk konkrētības izjūtu.”<sup>67</sup> Tāpat neviennozīmīgs vērtējums parādās vienas recenzijas ietvaros, piemēram, Ausma Belmane 1966. gada izstādes „Lībiešu leģendas” recenzijā vienlaicīgi atzinīgi novērtē K. Fridrihsona mākslas intelektuālo bagātību un tajā pašā laikā asi kritizē to, ka darbi intelektuālo jēgu saglabā tikai pašā mākslinieka uztverē, skatītāju nostādot neskaidras mākslas priekšā.<sup>68</sup> Tieši izteikti individuālā mākslinieciskā rokraksta un tā neviennozīmīgā vērtējuma dēļ K. Fridrihsons

<sup>65</sup> Loja, Jānis. Par „Īliādu” un „Odiseju” latviešu valodā. *Karogs*. 1968, Nr7. 157. lpp.

<sup>66</sup> Antejs, Petrs. Par „Īliādas” un „Odisejas” latvisko izdevumu. *Karogs*. 1968, Nr8. 148. lpp.

<sup>67</sup> Dubins, Herberts. III akvareļu izstāde. *Padomju Jaunatne*. 1961, 27. jūnijs. 4. lpp.

<sup>68</sup> Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

50. gadu otrajā pusē un 60. gadu laikā bieži tiek minēts kā savrups mākslinieks, kurš netiek ietilpināts kādās kopējās kategorijās, tiek uzsvērtā viņa vientuļā un no pārējiem attālinātā vieta padomju laika mākslā.

2. Atzinīgi tiek vērtētas K. Fridrihsona izkoptās akvareļglezniecības tehniskās kvalitātes – pludinājums, kas veido bagātīgas krāsu pārejas vai ietver kontrastējošus akcentus, kā arī līnijas izveides paņēmieni. Piemēram, Oļģerts Saldavs grāmatā „Latviešu tēlotāja māksla” sadaļā par akvareli raksta: „Viņa (K. Fridrihsona) darbi bieži vien izsaukuši karstus strīdus un arī tagad vērtējumi mēdz būt visai pretrunīgi, tomēr nevar noliegt šo darbu spilgtās profesionālās kvalitātes”<sup>69</sup> Arī Ausma Belmane, kritizējot pārāk lielo darbu intelektuālo spriegumu, norāda uz izkopto tehniku. „Akvareļa tehniskās iespējas viņš apguvis līdz pilnībai un prot tās lieliski izmantot”<sup>70</sup> 3. Turpretī mākslinieka izmantotā tematika šajā posmā tiek vērtēta kā laikmeta problemātikai neatbilstoša, pārāk subjektīva un vispārināta. Tā balstījās mākslinieka asociāciju un impulsu tīklojumā, līdz ar to tai bija maz saskares punktu ar sociālistiskā reālisma estētiku. Lai gan 60.gados sociālistiskajā reālismā iezīmējās pārmaiņu process, K. Fridrihsona tematisko motīvu filozofiskais vispārinājums un nepievēršanās laikmetīgajai problemātikai bija viens no aspektiem, kas tika vairākkārt kritizēts 50. gadu beigās un 60. gados. Uz to norāda Oļģerts Saldavs grāmatas „Latviešu tēlotāja māksla” 1960. gada izdevumā: „Savrupa vieta mūsu akvareļmākslā pieder vienam no pašiem pirmajiem padomju akvarelistiem Kurtam Fridrihsonam. [...] Kurtam Fridrihsonam gandrīz vienīgajam savā mākslā nav to lokālo iezīmju, kādas piemīt pārējiem mūsu gleznotājiem”<sup>71</sup> Līdzīgu vērtējumu sniedz Rasma Lāce izstādes „Lībiešu leģendas” recenzijā: „Dziļas filozofijas, asu problēmu izteiksmei jāizaug no laikmeta dzīves miesas un asinīm un tur arī jāparādās. Bet tad jau vairs nav jārunā par K. Fridrihsonu.”<sup>72</sup> 4. Otrs aspekts, kas tiek iezīmēts, kā problemātisks 50. gadu beigās un 60. gados ir subjektīvais un intelektuālais darbu spriegums, kas nesagatavotai publikai rada neizpratni. Uz to norāda A. Belmane 1967. gada K. Fridrihsona personālizstādes recenzijā: „Lai K. Fridrihsona māksla atsegtu savu domu un emociju saturu, skatītājam nepieciešama zināma sagatavotība, pieredze, asociatīvā bagāža. [...] Ir sava taisnība arī tiem skatītājiem, kas ”netiek galā” ar K. Fridrihsona mākslu. Ne vienmēr mākslinieks, atklādams uz papīra savas atmiņu asociācijas un filozofiskās atziņas, izvēlas un atrod pietiekami skaidrus tēlus, lai tos bez komentāriem varētu uztvert un

<sup>69</sup> Cielava, Skaidrīte (red.). *Latviešu tēlotāja māksla: rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1960. 91. lpp.

<sup>70</sup> Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

<sup>71</sup> Cielava, Skaidrīte (red.). *Latviešu tēlotāja māksla: rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1960. 81. lpp.

<sup>72</sup> Lāce, Rasma. Personība izteiksme. *Cīņa*. 1967, 7. februāris. 4. lpp.

saprast skatītājs.”<sup>73</sup> Šīs izstādes recenzijā par šo aspektu runā arī H. Dubins: “K. Fridrihsona akvareļu satura un formas apgūsme nav viegla. Tā tiešām prasa zināmu iztēles pieplūdi no skatītāja, bez tās nevar visā pilnībā sekot autoram viņa radīto mākslas tēlu pasaulē.”<sup>74</sup>

1970. gadu gaitā iezīmējās uz mākslu attiecināto ideoloģisko normu sairšanas process, kura aizsākums meklējams jau 60. gados. Nozīmīga loma bija gan jaunās paaudzes ienākšanai mākslā, gan informācijas brīvākai pieejamībai. Fragmentāra informācija par modernās mākslas procesiem arvien stiprāk sāka ietekmēt māksliniekus, parādījās tendence vairāk paļauties uz subjektīvo krāsas, plastikas, formas izjūtu. Par pārmaiņām mākslā 70. gados Laima Slava raksta: Tā, protams, nebija īsta radoša brīvība. Tomēr kaut kāda brīvība bija un tās robežas – gana ietilpīgas, lai personības koncepti sevi izspēlētu jo krāšņi, pat neatstājot nekā īpaši nepateikta.”<sup>75</sup> Analizējot periodikā pieejamo informāciju par K. Fridrihsona darbību 70. gados, secināju, ka informācijas apjoms ir mazāks nekā 60. gados. 1976. gada flomasteru izstādei „Pasāžas” tiek veltīta viena G. Cēberes recenzija avīzē „Dzimtenes Balss”, kurā izcelts mākslinieka meistarīgais līnijas izmantojums un skatītāju iztēles iesaiste darbu uztveršanā, bet nekāda uzmanība netiek pievērsta savdabīgajai tehnikas izvēlei.<sup>76</sup> Jau pēc K. Fridrihsona nāves gandrīz visi raksti, kas skar mākslinieka darbību, neiztiek bez pasāžu pieminēšanas, kļūstot par mākslinieka daiļrades redzamāko un apspriestāko elementu. Ja par akvareļu izstādi “Lībiešu leģendas” (1967) tiek publicētas trīs detalizētas recenzijas, kurās analizēta gan darbu tematika, gan stilistika, tad par 1977. gadā notikušo izstādi „Indiāņu gaita” presē parādījās trīs īsas publikācijas, fiksējot faktu, ka notiek izstāde, bet nesniedzot dziļāku apskatu vai analīzi: R. Leja avīzē “Padomju inženieris” un J. Krišjānis avīzē „Dzimtenes Balss” norāda, ka notiek indiāņiem veltīta izstāde, kā arī 11. klases skolniece Gundega Repše avīzē “Padomju Students” aicina visus apmeklēt šo izstādi. Ja “Indiāņu gaita” izpelnās nelielu uzmanību, tad “Šopēna tēma” (1977) presē paliek kā apslēpts dārgums, neparādās neviena recenzija vai publikācija, kas būtu veltīta šai izstādei. Tas, ka šim K. Fridrihsona personālizstādēm netiek pievērsta mākslas kritiķu uzmanība, liek domāt par sava veida mākslinieka veikuma atstumšanu perifērijā. Oficiālās intereses samazināšanos par mākslinieku var saistīt ar izsūtījuma aspektu, „Lībiešu leģendas” bija pirmā mākslinieka personālizstāde, izstāde pēc atgriešanās no izsūtījuma, kurai bija jāvelta pietiekami liela

<sup>73</sup> Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

<sup>74</sup> Dubins, Herberts. Laikmetīgums. *Cīņa*. 1967, 1. februāris. 4. lpp.

<sup>75</sup> *Glezniecība. Laikmeta liecinieki: 20 gs. 60., 70. un 80 gadi*. Inese Baranovska, Aleksis Osmanis, Laima Slava u. c. Rīga: Jāņa Sēta, 2002. 97. lpp.

<sup>76</sup> Cēbere, Gunta. Līniju un krāsu mainīgajos plūdos. *Dzimtenes Balss*. 1977, 20. janvārī. 3. lpp.

uzmanība, lai parādītu, ka K. Fridrihsons ir rehabilitēts padomju mākslas telpā, tā bija sava veida parādu kārtošana starp oficiālo varu un mākslinieku. Tomēr par spīti tam, ka 70. gados presē parādās salīdzinoši skopa informācija un mākslinieka veikums oficiāli netiek atzīts, no mūsdienu skatu punkta raugoties, tieši 70. gadi iezīmējas, kā K. Fridrihsona lielākās popularitātes laiks. Laima Slava pētījumā „Glezniecība: laikmeta liecinieki” norādot uz to, ka 70. gados māksla piegādāja skābekli sabiedrībai, raksta: „Tas bija K. Fridrihsona konceptuālā intelektuālisma popularitātes laiks”<sup>77</sup> Māksliniekam bija izveidojies savs skatītāju loks, viņa izstādes bija apmeklētas un apspriestas sabiedrībā. Nozīmīgi aspekti, kas šajā posmā vairoja mākslinieka popularitāti, bija sadarbība ar I. Ziedoni ”Pasāžu” tapšanā, kā arī pievēršanās flomasteru tehnikai, kas padomju mākslas telpā bija kas jauns.

80. gadu vidū, kad Latvijas mākslā sāka attīstīties avangarda tendences, kā ietekmes avoti ļoti populāri bija Parīzes skolas mākslinieki. 80. gadu otrajā pusē māksliniekiem pavērās iespējas gūt iespaidus ārpus PSRS robežām, reizēm mācīties Rietumu mākslas skolās, izstādīt un pārdot savus darbus. Latvijas mākslā šajā laikā vērojama ietekmēšanās no abstrakcionisma, sirreālisma, iecienīta kļuva instalācija. Padomju mākslas faktiskās beigas Latvijā precīzi datēt grūti, noteikta robeža iezīmējās līdz ar valstiskas neatkarības atgūšanu, kad saira vecās organizatoriskās struktūras. 80. gados notiek trīs mākslinieka personālizstādes: „Viesi un Pasažieri” (1982) Valsts mākslas muzejā, „Jauns darbs”(1984) Arhitektu namā, „Visur ir būts” (1986) Valsts mākslas muzejā. Kā nozīmīgākā šo gadu K. Fridrihsona izstāde, kas sacēļ lielāko ažiotažu iezīmējas „Viesi un Pasažieri”, tā tiek atklāta Mākslas dienu ietvaros. Mākslas dienas aizsākās 1957. gadā un 70. gados izvērtās par veselu kultūras pasākumu kompleksu, tās veicināja oriģinālu un individuālu gara izpausmju attīstību mākslā. Prese uz izstādi „Viesi un Pasažieri” atsaucās, kā vienu no centrālajiem Mākslas dienu notikumiem, kā arī vienu no nozīmīgākajiem notikumiem kopējā mākslas telpā pēdējo gadu laikā, līdzās Borisa Bērziņa un Jāņa Pauļuka izstādēm. Sakarā ar šo izstādi tika publicētas paplašinātas R. Muižnieces un H. Dubina recenzijas, kā arī P. Bankovska intervija ar mākslinieku, kurā lakoniskā un aforistiskā izteiksmē tiek runāts par mākslinieka dzīvi un izstādes koncepciju. Analizējot izstādes recenzijas, secināju, ka, ideoloģiskajam spiedienam izzūdot, mainījās akvareļu vērtējums, kā nozīmīgas un vērtīgas tiek izceltas tās kvalitātes, kas 50. gadu beigās un 60. gados tika vērtētas kritiski, tas ir tematikas vispārinājums un skatītāja iztēles un asociāciju iesaiste darbu uztveršanas procesā Šīs kvalitātes

---

<sup>77</sup> *Glezniecība. Laikmeta liecinieki: 20 gs. 60., 70. un 80 gadi.* Inese Baranovska, Aleksis Osmanis, Laima Slava u. c. Rīga: Jāņa Sēta, 2002. 96. lpp.

tiek izceltas arī citās 80. gadu izstāžu recenzijās. Agrāk nosodītais tematiskais vispārinājums, kas padarīja darbus daudznozīmīgus skatītāja uztverē, nevis sniedza konkrētas, laikmetīgas problemātikas iztirzājumu, tiek atzīts par K. Fridrihsona darbu lielāko vērtību. Herberts Dubins, uzskaitot savas asociācijas, turpina: „Kādam citam K. Fridrihsona akvareļu atlasē var rasties pilnīgi citas asociācijas. Šajā apstākļi nav nekā ”krimināla”, taisni otrādi – izraisīto asociāciju daudzums un plašums ir mākslinieka glezniecības bagātība, ir visas mūsu kultūras vērtība”<sup>78</sup> Pretstatā H. Dubina analītiskajai recenzijai, kurā viņš cenšas izskaidrot mākslinieka izstādes koncepciju, R. Muižniece 1982.gadā sniedz tēlainu un emocionālu vērtējumu, arī izceļot skatītāja nozīmi Viesu un Pasažieru jēgas izpratnē: „Tā jau tas ir, viss šai pasaulē tik nosacīts, tik pārejošs, robežas dažkārt tik netveramas. Tomēr šo vārdu jēgu uztaustīt mēģinot, varam pēkšņi justies kā žonglieri, kas bumbiņas pamētā. Katram ir jāiet pašam ar K. Fridrihsona ”Viesiem” jāsatiekas, lai mēģinātu noskaidrot, kas tie ir un kas katrs ir pats.”<sup>79</sup>

Izstāžu recenzijās, kuras notikušas pēc mākslinieka nāves - „Vēlreiz” (1992), Vēstures mirāžas (1997), „Paliekošas vērtības” (2001), „Klusuma zonā” (2006) galvenokārt iezīmējās: K. Fridrihsona daiļrades distancētā vieta Padomju mākslas telpā, spēja realizēt savu koncepciju par spīti vadošajām tendencēm, daiļrades disidentiskā daba un mākslinieka savdabīgā personība, kā K. Fridrihsonu raksturojošie vārdi atkārtojas: mākslinieks-intelektuālis un estēts. Recenzijās, kas veiktas 2012. gadā notikušajai mākslinieka simtgades izstādei „Fridrihsons pret Fridrihsonu”, kurā apkopota fragmentāra mākslinieka daiļrades retrospekcija, parādās jautājumi, kas saistīti ar K. Fridrihsona mākslas vietu gan laikmeta mākslas kontekstā, gan no mūsdienu skatu punkta raugoties. Stella Pelše iezīmē aspektu, ka mainoties valsts iekārtai iespējams mainījās arī darbu emocionālais un intelektuālais spēks: „Kur īsti rodams šo darbu vismaz toreizējais disidentiskais spēks? Vispirms tas ir universālais, rietumu kultūrai, īpaši vēsturei un literatūrai atvērtais tematiskais arsenāls, savulaik uzskatīts par proletariāta valstī bīstamu un visādā ziņā nevēlamu; arī lakoniski abstrahētā formu valoda kontrastēja gan ar peredvižņicisko naturālismu, gan arī ar vēlāk saplaukušo ekspresīvo gleznieciskumu. [...] Asociāciju bagātība, rosinot kontemplatīvus neklātienas ceļojumus, bija visnotaļ specifiski saistīta ar padomju kultūrtelpas nosacījumiem; varbūt netiešo alūziju spēks ir zudis kopā ar cenzūras aizliegumiem un ceļošanas ierobežojumiem? Vienīgais pretarguments - kultūras dziļuma dimensijas aktualitāte tieši pašreizējā plakanajā «virsmas» pasaulē, kuru, piemēram, savā grāmatā *Eirodzīve* aprakstījusi

<sup>78</sup> Dubins, Herberts. Kurts Fridrihsons. Tēli. *Padomju Jaunatne*. 1967, 30. aprīlis. 4. lpp.

<sup>79</sup> Muižniece, Rūta. ”Es nepazīstu jaunu vai vecu garu...”. *Dzimtenes balsis*. 1982, 29. aprīlis. 5. lpp.

filozofe Maija Kūle.”<sup>80</sup> Savukārt viena no izstādes kuratorēm G. Repše tās atklāšanā norādīja uz to, ka K. Fridrihsons tāpat kā padomju laikā, arī šodien paliek līdz galam nesaprasts un nepieņemts, saglabājot nenoteiktas leģendas statusu. Kopumā uz šo aspektu atsaucas arī mākslas kritiķi un zinātnieki, izstāžu recenzijās, kas notikušas pēc mākslinieka nāves, vairākkārt tiek norādīts, ka K. Fridrihsons mūsdienās nav plašai auditorijai, zināms, piemēram, Māris Brancis 2006. gada izstādes „Klusuma zonā” recenzijā raksta: „Diemžēl K. Fridrihsons Latvijas skatītājiem šobrīd ir pasvešs. Arī muzeja zāle lielākoties ir tukša. Tagad bija iespēja viņa vārdu uzspodrināt, tas tomēr nav noticis”<sup>81</sup>

Kopumā var secināt, ka mākslinieka izteiksme veidojusies salīdzinoši distancēti no kopējiem mākslas procesiem Latvijā, tā tas ir bijis gan mākslinieka daiļrades sākumposmā, gan arī pēc Latvijas iekļaušanas Padomju Savienībā ar sociālistisko reālismu kā mākslas metodi. K. Fridrihsona vērtējumā spēcīgi iezīmējas aspekts, ka mākslinieka daiļrade gadu gaitā ir vērtēta pretrunīgi, tomēr ir atzītas tās tehniskās kvalitātes, kuras mākslinieks sasniedzis gan akvareļglezniecībā, gan flomasteru tehnikā. Vislielākās diskusijas izraisīja intelektuālā un asociatīvā darbu daba, kas viskritiskāk tika vērtēta līdz 70. gadiem, bet pēc tam tika izcelta, kā K. Fridrihsona darbu vērtība.

---

<sup>80</sup> Pellše, Stella. Inscenētie pieskārieni. Izstādes Fridrihsons pret Fridrihsonu recenzija. *Kultūras diena*.

Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/inscenetie-pieskarieni-izstades-fridrihsons-pret-fridrihsonu-recenzija-13959342> [skatīts 2014, 5. mai.]

<sup>81</sup> Brancis, Māris. Klusuma zonā. *Laiks*. 2006, 18. novembris. 20. lpp.

## 2.2 K. Fridrihsona vieta akvareļglezniecības un grāmatu mākslas attīstības kontekstā

K. Fridrihsons akvareli izmanto jau 20. gs. 30. un 40. gados, bet pastiprināti mākslinieks tam pievērsās līdz ar 40. gadu beigām un 50. gadiem, šis laiks Latvijas mākslas telpā iezīmējas kā sarežģīts posms, jo tā tiek pakļauta sociālistiskajam reālismam, kā galvenajai mākslas metodei, savukārt, K. Fridrihsona izteiksme šajā kontekstā iezīmējās, kā perifēra parādība, kuru dažādi, pretrunīgi vērtēja gan kritiķi, gan citi mākslinieki.

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, posmā līdz pirmajam pasaules karam latviešu akvareļglezniecībā attīstījās reālistiskā līnija, dominē ainava un klusā daba. Darbojas mākslinieki, kas izglītību ieguvuši Krievijā – Pēterburgas Mākslas akadēmijā un Štiglica centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā, savā daiļradē galvenokārt balstoties uz krievu reālisma tradīcijām. Jaunas tematiskas kvalitātes akvareļglezniecībā iezīmē R. Pērle, blakus reālistiskajām ainavām un ziedu gleznojumiem pēdējos savas dzīves gados viņš pievērsās vizionārām un simboliskām ainām, kuras, balstoties uz filozofisku vispārinājumu, realizēja dažādās tehnikās, arī akvarelī. Jauni meklējumi akvareļglezniecībā ienāk līdz ar gleznotāju interesi par modernās mākslas studijām. Akvareļglezniecībā šis pagrieziena punkts visspilgtāk iezīmējas Jāzepa Grosvalda un Jēkaba Kazaka daiļradē. Tomēr blakus šiem centieniem nozīmīgu vietu saglabā reālistiskā tradīcija. Strauja akvareļglezniecības attīstība iezīmējas 20. gs. 50. gados, posmā līdz 70. gadiem akvarelis izveidojās par nozīmīgu un atzītu glezniecības nozari Padomju Latvijas mākslā, iezīmējās akvarelistu individuālais rokraksts, stilistiskās īpašības un tehniskie paņēmieni, kā arī apskatīto tēmu loks. Regulāri notika Vissavienības, Baltijas republiku, Latvijas PSR akvareļu izstādes, kā arī personālizstādes. Tā bija viena no tehnikām, kurā mākslinieki atļāvās visaktīvāk eksperimentēt gan ar tehniskajiem paņēmieniem, gan formu un saturisko vērtējumu, atkāpties no vispārējiem sociālistiskā reālisma rāmjiem. Nepakļaušanās iepriekš noteiktiem standartiem organiski īstenojas jau pašā akvareļglezniecības dabā, kurā dominē krāsas plūdums, vieglums un kustība. Ne velti šī zināmā netveramība un krāsas dzīvīgums kļūst par izteiksmes līdzekli daudziem māksliniekiem, kas vēlējās paplašināt skatījumu uz apkārtējo realitāti, tas bija viens no iemesliem, kāpēc akvarelim pievērsās arī tie mākslinieki, kas pamatā strādāja citās tehnikās: Džemma Skulme, Oļģerts Jaunarājs, Jānis Anmanis, Gunārs Krollis, Pauls Duškins u.c. Akvarelis bija viens no mākslas veidiem, kas spēja saglabāt zināmu distanci no sociālistiskā reālisma diktāta, tieši žanru specifikas dēļ, kā arī tas neietilpa Padomju Savienības reprezentatīvajās mākslas nozarēs, kādas bija eļļas glezniecība un tēlniecība. Piemēram, akvareļa tehnikā gleznotie

portreti bija intīmāki, vairāk vērsti uz apceri, iekšējo sajūtu studijām, nevis reprezentatīvām kvalitātēm. Nozīmīgi, ka akvareļglezniecības attīstības posms sākās 50. gados un aktīvākais laiks saistāms ar 50. gadu otro pusi, jau pēc Staļina nāves, kad ideoloģiskā spiedienā parādījās zināms atslābums. Tieši šo iemeslu dēļ pietiekami liela vieta akvareļglezniecībā tika atvēlēta individuālam pārdzīvojumam, apcerei, filozofiskiem motīviem un metaforiskumam. Tomēr paralēli šiem strāvojumiem akvareļglezniecībā parādījās arī sociālistiskā reālisma koncepcijai raksturīgie motīvi: industriālās ainavas, tematiskās kompozīcijas ar strādniekiem, Lielā Tēvijas kara un revolūcijas fragmentiem. Akvareļglezniecībai attīstoties un kļūstot arvien populārākai, arī no tās tika prasīta lielāka pakļaušanās sociālistiskā reālisma estētikai, Romis Bēms 1974. gadā iznākušajā Latviešu Padomju akvareļglezniecības albūma priekšvārdā raksta: „Pakāpeniski ieņemot pārējām glezniecības nozarēm līdzīgu vietu, akvarelim arvien vairāk jāievēro vispārējie un galvenie padomju tēlotājas mākslas uzdevumi – tēmas plašums un satura dziļums sociālistiskās īstenības mākslinieciskajā atspoguļojumā. To īstenošanu sekmē centieni paplašināt akvareļglezniecības žanru loku. Attīstās industriālā ainava. Palielinās portretu īpatsvars. Daudzveidīgāks kļūst arī figurālu tematisku kompozīciju risinājums.”<sup>82</sup>

Kopumā šajā akvareļglezniecības attīstības posmā turpinājās tradicionālās reālistiskās izteiksmes izkopšana, pārsvarā tika gleznotas ainavas, klusās dabas, galvenās izmantotās akvareļglezniecības tehnikas bija lazējumi un pludinājumi. Viens no pirmajiem latviešu akvareļglezniecības skolas veidotājiem pēc II pasaules kara bija Kārlis Sūniņš (1907-1979) Viņš izkopa meistarību pludinātajā akvarelī, kā arī formas izmantojumā, galvenokārt pievēršoties panorāmiskām ainavām un ziedu klusajām dabām, kurās ieskanējās liriskas harmonijas caurstrāvotas noskaņas. Līdzīgā manierē un tematikā darbojās arī Eduards Jurķelis (1910-1978), viņa darbos dominēja konkrēts dabas tēlojums, harmoniska kompozīcija. Pastiprināti klusajai dabai pievērsās Jēkabs Sprinģis (1907 – 2004), izmantojot krāsas plūdinājumu, kas rada dzidruma un viegluma efektu, kā arī lielu uzmanību pievēršot līdzsvarotas kompozīcijas izveidei. Viens no ražīgākajiem akvareļglezniecības pārstāvjiem bija Jānis Brekte (1920 – 1985), kurš demonstrēja atraisītu un brīvu plūdinājumu. Mākslinieks pievērsās industriālajām ainavām, gleznoja arī dabas ainavas un klusās dabas, savukārt īpašu meistarību sasniedza Vecrīgas un Rīgas ainās, kurās spēja atklāt pilsētas dažādās niansētās noskaņas. Paplašinot žanru loku, mākslinieki pievērsās arī portretiem un tematiskajām kompozīcijām, Piemēram, Nikolaja Petraškevica (1909-1976) akvareļos dominē laikmetīgi motīvi, galvenokārt mākslinieku

---

<sup>82</sup> Bēms, Romis (sast.). *Latviešu padomju akvareļglezniecība*. Rīga: Liesma, 1974. 7.lpp.

piesaistīja jūras tematika, zvejnieku ciemi un sadzīve, kuru viņš plaši attēloja savos akvareļos. Tematiskajām kompozīcijām pievēršas arī Indulis Zariņš (1929-1997), atveidojot sadzīves skatus un karam veltītas ainas. Tomēr attālinoties no tradicionālā reālismā balstītās pieejas, iezīmējās mākslinieki, kas koncentrējās uz individuālo pasaules redzējumu, iekšējo impulsu fiksēšanu, eksperimentiem ar formu un krāsu, visspilgtāk šie aspekti izpaudās Džemmas Skulmes, Oļģerta Jaunarāja, kā arī K. Fridrihsona darbos. Savdabīgi tas parādījās Roma Bēma (1927-1993) akvareļos, kuros alegoriskas un simboliskas nozīmes saplūda ar precīzu objektu formas attēlojumu. K. Fridrihsona akvareļglezniecībā kā nozīmīgs iezīmējas aspekts, ka darbi izriet no paša mākslinieka, nevis realitātes vērojuma, kas tolaik ir dominējošs akvareļglezniecībā. Arī ainavas un galvenokārt portreti, kurus K. Fridrihsons darināja savas akvareļglezniecības sākumposmā 30. gadu otrajā pusē un 40. gados, izceļas nevis ar dabas vai modeļa studijām, bet tiekšanos atklāt kaut ko vairāk par ārējo veidolu. Uz šo tendenci norāda arī mākslas zinātniece Rūta Muižniece „Veiksmīgākie portreti – un jau 40. gados – top, kad gleznotājs vairs īpaši nestudē modeli, bet atvedina tēlu no savām domām un vizuālajiem priekšstatiem par to.”<sup>83</sup> Un šajā aspektā māksliniekam daudz labāk kalpo dzidrais un vieglais akvarelis, nekā eļļas krāsas. Ar tematikas filozofisko vispārinājumu un stilistiku, kas iziet ārpus konkrētības rāmjiem, K. Fridrihsons pārkāpj toreiz pieņemtās tradicionālās robežas – tiešo dzīves vērojumu un spēles ar liriskumu, kas dominē akvareļglezniecībā. Kopējā mākslas kontekstā K. Fridrihsona akvareļi izceļas ar asociatīvo dabu un intelektuālo spriegumu, kas korelē ar vispārinājumu stilistikā, formveidē iezīmējas deformācija un attālināšanās no konkrēta realitātes vērojuma. Atceroties kādu 60. gadu vidū notikušu akvareļu izstādi, mākslas zinātniece Laima Slava stāsta: „Cita veida vizuālā pasaule tolaik parādījās Kurta Fridrihsona akvareļos. Atceros, kā pusstundu sastingusi stāvēju Mākslas fonda salonā, tur, kur tagad “Rīgas galerija”, pie diviem lakoniskiem zilās krāsas laukumiem, kas iezīmēja jūru un debesis ar tik tikko samanāmu horizonta līniju starp tiem. Pēkšņi dvēselei bija kur skriet, vairs nebija robežu, vienīgi – aicinājums doties noslēpumā. Un šo noslēpuma sajūtas uzturēšanu meistars pārvaldīja perfekti.”

Ekspertamentos ar formu un tehnisko līdzekļu izmantojumu 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā mākslinieka darbiem tika piedēvēts ”formālisms” vai ”dekoratīvisms”. Par šo aspektu darbā „Atgriešanās no PRSR” raksta Andrē Žids: „Kad mēs ieradāmies Padomju Savienībā, sabiedriskā doma bija atkal skārusi dižo jautājumu par FORMĀLISMU. Es mēģināju saprast, kas domāts ar šo vārdu un, lūk, kā man šķita: par formālismu varēja tikt apvainots ikviens

---

<sup>83</sup> Muižniece, Rūta. *Kurts Fridrihsons. Akvareļi*. Manuskripts. Glabājas Gundegas Repšes personiskajā arhīvā.

mākslinieks, kas spēja piešķirt vairāk intereses formai, nevis saturam, tūdaļ piebūrdīsīm, ka par intereses cienīgu tiek uzskatīts (vai arī, precīzāk, netiek pieļauts) tikai tāds saturs, kas vērsts zināmā virzienā. Mākslas darbs tiks novērtēts kā formālistisks, līdzko tas vispār nepaudīs kādu virzienu, un tāvad tam vairs nebūs nekāda nozīme (jēga). Jāatzīstas, ka nevaru uzrakstīt vārdus «forma» un «satur» nepasmaidījis. Bet labāk piederas raudāt, kad redz, kā šis absurda dalījums nosaka kritiku. Var jau būt, ka politiski tas ir derīgi; bet tad nerunāriet šeit vairs par kultūru. Padomju Savienībā, lai cik skaists būtu kāds darbs, ja tas neiekļaujas pieņemtajā līnijā, tas tiks nopulgotš.<sup>84</sup> Arī K. Fridrihsonu nodēvēja par formālistu jeb mākslinieku, kurš nespēj akvareļos ietvert skaidru, saturisku vēstījumu, bet nodarbojas tikai ar formas izkopšanu, krāsu pašvērtīgu lietošanu. Protams, mākslinieka akvareļi nevis neietvēra saturisko vēstījumu, bet tas vienkārši nerada saskares punktus ar Padomju Savienības izvirzīto koncepciju mākslā. Uz šo aspektu interesanti raugās A. Belmane, norādot uz to, ka, skatītājs nekādā gadījumā nedrīkst apstāties pie mākslinieka tehniskās meistarības, tā par "formālistiem" padarot pašus skatītājus, nevis K. Fridrihsonu: „K. Fridrihsona mākslas cienītāju pulkā ir arī viens otrs tāds, kas, apjūsmodams tikai tehnisko meistarību, aprobežojas vienīgi ar estētisku kvalitāšu saskatīšanu viņa darbos un tā nonāk līdz estetizēšanai, līdz seklumam. Šī jūsmošana par krāsu laukumiem, par muzikālām līnijām utt. kā pašvērtībām, K. Fridrihsona mākslu neizsmeļ.”<sup>85</sup> Līdz ar akvareļglezniecības attīstību, paplašinājās arī tehnisko paņēmienu izmantojums, mākslinieki pielietoja pludinājumu, mazgājumu, gleznojumu ar slapju slapjā u.c. akvareļglezniecības tehnikas. Izpētot to robežas, akvareli sāka papildināt ar guašu, tušu un citiem materiāliem. Šie eksperimenti tika vērtēti dažādi, piemēram, Rūta Brāķere<sup>86</sup> šos meklējumus raksturo kā problemātiskus un pašmērķīgus, savukārt, Romis Bēms<sup>87</sup> runā par to, ka ar iepriekšējo pieredzi vairs nepietiek, ir nepieciešami jauni paņēmienu un palīglīdzekļi. Iezīmējās gan mākslinieku, gan mākslas kritiķu viedokļu dažādība par tālāko akvareļglezniecības attīstību tieši tehniskā ziņā, vai jākoncentrējas uz tīra akvareļa piedāvātajām iespējām, vai ir pieļaujama akvareļa kombinācija ar citiem materiāliem. Kopumā šī diskusija nenonāca pie kopēja slēdziena, katrs mākslinieks izvēlējās sev atbilstošāko izteiksmes veidu. Akvareļa pielietojums un darba stilistiskās īpašības lielā mērā bija atkarīgas no mākslinieka subjektīvās pasaules izjūtas un redzējuma. K. Fridrihsons lietoja dažādas akvareļu

---

<sup>84</sup> Žids, Andrē. Atgriešanās no Padomju Savienības (nobeigums). *Satori: Kultūras un patstāvīgās domas portāls*. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/653> [skatīts 2013, 22. martā]

<sup>85</sup> Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris. 9. lpp.

<sup>86</sup> Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla : rakstu krājums*. Rīga : Liesma, 1983. 93. lpp.

<sup>87</sup> Bēms, Romis, *Latviešu padomju akvareļglezniecība*. Rīga: Liesma, 1974. 7.lpp.

tehnikas – lazējumu, mazgājumu, gleznojumu ar slapju slapjā, kā arī papildināja akvareļus ar tušu, ievēkot objektu, tēlu kontūras, uz pludinātā akvareļa fona iezīmējot līniju ritmus, sapludinot to kopā ar akvareli vai akcentējot noteiktas detaļas darbā.

Ja akvarelis iezīmējās, kā joma, kurā jau 50. gados bija jaušama salīdzinoši liberāla pieeja, kas lielā mērā atkarīga no mākslinieka skatījuma, tad grāmatu mākslā tika pakļauta spēcīgākam ideoloģiskajam spiedienam. Dominēja reālistiskas ilustrācijas, kas vizuāli pārstāstīja literārā darba saturu. Ilustrācijām galvenokārt bija jākalpo teksta vizuālai atspoguļošanai. Mākslinieku uzdevums bija ilustrācijas un pārējos grāmatas grafiskās apdares elementus saliedēt stilistiski ar literāro saturu un grāmatu izveidot kā nedalāmu vienību jeb kā māksliniecisku ansambli. 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā līdzās reālam stāstošam sižeta atspoguļojumam sāka iezīmēties tieksme uz vispārinājumu, dažādām interpretācijas iespējām. Uzspiestie pozitīvā varoņa meklējumi literatūrā, kā arī ilustrācijās, radīja priekšnoteikumus t. s. skarbā stila izpausmēm 50. gadu beigās un 60. Gadu sākumā. Grāmatu mākslā skarbā stila ietvaros radās robusti tēli bez izteiktām individuālām iezīmēm, kas radīti vienkāršojot un ģeometrizzējot formas, kam vispiemērotākā bija linogriezuma tehnika. Pakāpeniski 60. gadu pirmās puses ”skarbais monumentālisms” atvirzījās otrajā plānā un tēlu interpretācija kļuva liriskāka, parādījās dekoratīvisma un smalka ornamentālisma iezīmes. 70. gadu sākumā līdzās tušas, grafīta zīmējumam un akvareļgleznojumam vairāk nekā agrāk mākslinieki ilustrācijas izpilda arī skrečbordā un dažādās estampa tehnikās- ofortā, kokgrebumā, vairāk sāk izmantot arī jaukto tehniku un kolāžu.<sup>88</sup> K. Fridrihsons, ilustrējot grāmatas, galvenokārt izmantoja jau ierastās tehnikas – akvareli un flomasterus, tikai retos gadījumos pievērsoties grafikas tehnikām. Tas, manuprāt, ir saistīts ar mākslinieka vēlmi ilustrācijas radīt tāpat, kā jebkuru citu ciklu, tajās realizējot sevi kā mākslinieku, nevis teksta vizualizētāju. Līdz ar 70. gadiem grāmatu mākslā aktivizējās jaunrades meklējumi, kas turpinās 80. gados, iezīmējas mākslinieka izpratnes nozīme teksta interpretācijā, pretstatā viendabīgā pozitīvā varoņa meklējumiem, arvien vairāk tiek akcentēta literāro varoņu savdabība. Plašāk nekā iepriekšējā posmā ilustrācijās vērojams kompozīcijas fragmentārisms, kurā dota noteikta ievirze kādam tēlam vai motīvam.

Nozīmīgākais aspekts K. Fridrihsons radītajās grāmatu ilustrācijās ir tas, ka mākslinieks nevis atspoguļo rakstīto tekstu, bet parāda savu skatījumu par darba saturu. Viņš ir viens no māksliniekiem, kas 20. gadsimta vidū, kad dominēja reālisma garā ieturētas ilustrācijas, kas vizuāli atspoguļoja rakstīto tekstu, piedāvāja vizuālo noformējumu, kas pauda refleksijas un

---

<sup>88</sup> *Latviešu grāmatu grafika 1960-1970: reprodukciju albums*. Sast. Arvīds Jēgers. Rīga : Liesma, 1976. 8. lpp.

pārdomas par autora idejām. Daudzkārt ilustrācijas ieguva patstāvīga mākslas darba vērtību, noliedzot principu, ka tām jākalpo tekstam, šis aspekts galvenokārt realizējas ilustrācijās, kas radītas pēc atgriešanās no apcietinājuma. Patstāvīga darba kvalitātes K. Fridrihsona veidotajās ilustrācijās saredz P. Pētersons: „Vai Fridrihsons ir ilustrators? Nē. Viņš uztvēris autoru domu, raksta ar krāsām savu variāciju par autora tēmu, kā to dara komponisti. Starp rakstnieka teikto un mākslinieka akvarelēto ir zināma harmonija, tur pastāv arī dažas disonanses, kas tāpat ietilpst mūsdienu polifonijā, rodas jauns spriegums, to kopā lasot un skatot. Tie ir Fridrihsona akordi”<sup>89</sup> Literatūras motīvi māksliniekam ir tuvi arī ārpus grāmatu ilustrēšanas, K. Fridrihsons to neuztver kā citu pasauli, kurā eksistētu citi principi vai noteikumi, pēc kuriem vadīties. Ilustrācijas top kā jebkurš cits darbs, tekstam kalpojot par impulsu un asociāciju radītāju māksliniekā. Mākslinieks nereti rada daudz vairāk ilustrāciju nekā sākumā paredzēts, tas saistāms ar nepieciešamību realizēt savu koncepciju, lai gan grāmatā parādīsies varbūt tikai puse no darbiem. Nikolajs Bulmanis esejā „Bet vēl ir daudz baltu mākoņu” raksta: „Latviešu grāmatu mākslinieciskā izdailē Kurta Fridrihsona devums nav tikai kvantitatīvi un kvalitatīvi nozīmīgs, bet arī būtiski novatorisks. Nevis literārā darba ilustrēšana, bet paralēla, literārā darba rosināta mākslas darba radīšana, kas grāmatas nozīmību padziļina un bagātina ar veidolu mākslas līdzekļiem”<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup>Pētersons, Pēteris. Fridrihsona akordi. *Literatūra un Māksla*. 1971, 4. septembris. 8. lpp.

<sup>90</sup>Bulmanis, Nikolajs. *No vienas puses tā...Refleksijas par mākslu trimdā Latvijā un pasaulē*. Rīga: Mansards, 2010. 379. lpp

## KOPSAVILKUMS

- Izpētot K. Fridrihsona mākslinieciskā rokraksta un personības attīstību gadu gaitā, secināju:
  1. K. Fridrihsons savu jaunību, kad veidojās un nostiprinājās viņa personība un intereses, pavadīja pirmās brīvvalsts laikā. Savukārt māksliniecisko briedumu un uzplaukumu mākslinieks sasniedza, kad Latvija jau bija iekļauta Padomju Savienībā, ar sociālistisko reālismu, kā mākslas metodi.
  2. Parīzē pavadītais laiks ļāva K. Fridrihsonam tiešā, nepastarpinātā veidā saskarties ar modernās mākslas tendencēm un tradicionālajām vērtībām. Mākslinieks, nevis pārņēma noteiktus glezniecības paņēmienus vai stilistiskās iezīmes, bet daudz nozīmīgākas personības un mākslinieciskās izteiksmes veidošanā bija "garīgās", intelektuālās ietekmes - domu apmaiņa ar māksliniekiem un literātiem.
  3. Daiļrades sākumposmā (20. gs 30. – 40. gadi) K. Fridrihsons strādā galvenokārt eļļas tehnikā, dažkārt pievēršoties akvareļu tehnikai un pastelīm. Līdz ar 50. gadiem par mākslinieka pamatizteiksmi kļūst akvarelis, no eļļas krāsām mākslinieks pilnībā atteicās 50. gadu beigās. 70. gadu vidū K. Fridrihsons sāk izkopt flomasteru tehniku. Iezīmējas tehnisko līdzekļu reducēšana līdz minimumam, audekli, otas un krāsu kastes tiek nomainītas pret flomasteriem.
  4. Eļļā mākslinieks darināja galvenokārt portretus un tematiskas kompozīcijas, raksturīgi eksperimenti ar triepiena dažādām variācijām, kuru starpā var saskatīt paralēles ar akvareļglezniecību - nenoteikta it kā plūstoša triepiena lietojums. Eļļas glezniecībā aizsākas mākslinieka individuālās izteiksmes meklējumi, kuru K. Fridrihsons rod un attīsta, pievēršoties akvarelim.
  5. Sākotnēji 20. gs. 30.- 40. gados mākslinieks akvarelī darināja galvenokārt portretus un ainavas, ar 50. gadiem viņa akvareļglezniecībā ienāca arī figurālas kompozīcijas un tematiskas ainas, galveno nozīmi piešķirot pludinājumam, krāsu pārejām un dzidrumam. Jau šajā posmā parādās mākslinieka tieksme pacelties pāri dabas vai modeļa studijām, balstīties subjektīvā vērojumā, nevis dabas tvērumā.
  6. Izsūtījuma posmā (1951 -1956) par mākslinieka galveno izteiksmi kļūst akvarelis. Tematiski K. Fridrihsons pievēršas izsūtīto portretiem, Omskas ainavām, pasaules kultūras personībām, īpašu vietu atvēlot rakstniekiem un literārajiem darbiem,

dzimtenes un ceļojumu ainām, austrumu un grieķu motīviem. Glezniecība bija veids, kā pārvarēt fiziskās, reālās telpas robežas, par mākslas avotu kļūst pats mākslinieks, viņa iekšējie impulsi, nevis apkārtējā realitāte. Stilistiski K. Fridrihsons šajā posmā izmanto ekspresīvus triepienus, kas mijas ar pludinājumiem, rodas mākslinieka interese par līnijas izmantojumu, kas realizējas darbus papildinot ar tušu ievilkām līnijām, kā arī iezīmējas tēlu un objektu vertikālā deformācija. Plaša ir izmantoto krāsu amplitūda, darbos parādās: ekspresionismam raksturīgā krāsu noslogotība, spēles ar kontrastiem, kā arī akvareļkrāsu dzidrums un dzīvīgā daba. Izmantojot minimālus līdzekļus, apliecinājumu gūst tās kvalitātes, kuras K. Fridrihsons turpināja izkopt atgriežoties no apcietinājuma un kuras definē mākslinieka individuālo rokrakstu.

7. Pēc atgriešanās no izsūtījuma (1956) mākslinieks turpināja strādāt ar akvareļkrāsām, īstenoja novatorisku koncepciju lokālajā akvareļglezniecībā - diptiha formu gan izstādēs, gan grāmatu ilustrācijās. Izvēloties šādu formu, mākslinieks nav centies risināt kādus sižetiskus aspektus vai pretnostatīt abas daļas, šis uzstādījums saistāms ar nevēlēšanos rādīt noslēgtu, pabeigtu telpu viena darba robežās, bet dot asociatīvā turpinājuma iespēju. Mākslinieks ne stilistiski, ne tematiski neuzsver pretmetus vai robežšķirtnes, bet plūdumu, kas pārvar noteiktas robežas, sasaistot abas diptiha daļas vienotā mākslinieciskā veselumā.
8. Stilistiski, 50. gadu beigu un 60. gadu darbos, arvien spēcīgāk iezīmējas attālināšanās no realitātes tvēruma un tēlu stilizācija. Parādās mākslinieka eksperimenti ar akvareļa lietojuma tehniskajiem paņēmieniem: pludinājumu, ekspresīviem triepieniem, mazgājumu, lazējumu, ieskrāpējumiem. Līdz ar 50. gadu beigām mākslinieks pastiprināti pievēršas līnijas izmantojuma izkopšanai, darbos parādās: dažādās akvareļa nožūšanas stadijās ar tušu ievilkta līnijas, radot dažādas faktūras un biezumus, ieskrāpētas līnijas, ar zīmuli ievilkta līnijas, kas spīd cauri pludinājumam, pirms pludinājuma ar vasku ievilkta līnijas. Viena darba ietvaros var parādīties dažādi līnijas izmantojumi. Līnijas pilda gan objektu kontūrējuma funkciju, gan tiek kombinētas, kā patstāvīgi darba elementi.
9. 60. gadu otrajā pusē arvien spēcīgāk K. Fridrihsona daiļradē parādās tendence pakļaut formveidi vertikālai deformācijai, kam zināmi iedīgļi saskatāmi jau izsūtījuma periodā darinātajos akvareļos, bet visspilgtāk tas izpaužas 70. un 80. gadu darbos. Šajā laikā

atkārtoti K. Fridrihsona akvareļos parādās uz vertikālu deformāciju balstīti, rezignēti stāvi un nosacīti portretējumi, kurus caurauž līniju ritmi vai krāsu pārejas.

10. 70. gadu vidū K. Fridrihsons pievērsās flomasteru zīmējumiem, kuros pārnesa jau akvareļtehnikā iestrādātos stilistiskos paņēmienus –smalkās toņu pārejas, kas dažkārt mijās ar kontrastējošiem akcentiem, vertikālo deformāciju, formu stilizāciju, tomēr iezīmējas aspekts, ka līnija kļuva par dominējošo elementu, daudzkārt krāsu pārejas tika panāktas velkot vienu flomastera līniju pie otras, tādā veidā radot krāsu un līniju ritmu. Jaunajā tehnikā ienāca jau akvareļglezniecībā izkoptie K. Fridrihsona izteiksmei raksturīgie vertikāli deformētie cilvēku stāvi, kurus caurauž līniju ritmi un krāsu pārejas, rezignētie ar līniju dzīslojumu pildītie portreti, stilizēti vides elementi.

- Izpētot K. Fridrihsona tematisko loku secināju:
  1. mākslinieka tematikas izvēli var saistīt ar: 1. intelektuālajām interesēm (pievērsās personībām – rakstniekiem, māksliniekiem, komponistiem, viņu darbiem, vēstures posmiem, kultūras elementiem, vietām, kas interesē K. Fridrihsonu) 2. iekšējām asociācijām (par darba tematisko avotu kļūst pats mākslinieks, pievērsoties savām iekšējām pārdomām, kas iegūst vispārinātu - filozofisku līmeni) 3. nosacītu realitātes vērojumu (neiedziļinās dabas studijās, bet par darba tematisko iedvesmu var kalpot noteikti dabas/realitātes elementi.). Lielākoties visi trīs aspekti mijiedarbojas;
  2. K. Fridrihsonam bija raksturīgi laika gaitā atgriezties pie noteiktiem motīviem, tā izveidojot savu tematisko loku, kuru veido: literatūras motīvs; mūzikas motīvs, Tuvo Austrumu tematika, Senās Grieķijas tematika, tautas motīvs, filozofiskie un metaforiskie motīvi, ostas motīvs.
  3. motīvu vispārinājums, sākotnēji konkrēti motīvi pāraug savas robežas, iegūstot dažādas dimensijas.
  4. nozīmīgs aspekts ir skatītāja iztēles un asociāciju iesaiste darbu uztveršanas procesā. Mākslinieks nevis nostāda skatītāju pabeigta akta priekšā, bet uzdod jautājumus un raisa asociācijas skatītājā, veidojot dialogu.
- Izpētot K. Fridrihsona vietu laikmeta mākslas kontekstā secināju:
  1. Vietējie mākslas procesi atstāj salīdzinoši mazu ietekmi uz K. Fridrihsona izteiksmes veidošanos. 20 gs. 30. – 40 gados K. Fridrihsons ieņem salīdzinoši distancētu pozīciju Latvijas mākslas telpā.

2. Izpētot recenzijas, kas attiecas uz 30. gadu beigām, secināju, ka K. Fridrihsons tiek iezīmēts, kā students, kuram ir visas iespējas izkopt individuālu izteiksmes veidu.
  3. Izpētot izstāžu recenzijas, kas attiecas uz Vācijas okupācijas posmu (1941 – 1945) secināju, ka iezīmējas pretrunīgs vērtējums, darbu pakļaušana iekšējam redzējumam, lielākoties tiek kritizēta, tomēr paralēli kritikai parādās viedokļi, ka tas ir nozīmīgs un mākslinieku raksturojošs aspekts.
  4. Māksliniecisko briedumu un uzplaukumu K. Fridrihsons sasniedza, kad Latvija bija iekļauta Padomju Savienībā, kurā par vienīgo atļauto mākslas metodi tika pasludināts sociālistiskais reālisms, vislielākais ideoloģiskais spiediens uz māksliniekiem tika izdarīts 40.-50. gados, 60. gados kontroles pasākumi kļuva niansētāki, savukārt līdz ar 70. gadiem iezīmējās pakāpeniska sociālistiskā reālisma koncepcijas sairšana, kas bija aizsākusies jau 60. gados. K. Fridrihona attīstītajai mākslas koncepcijai nav saskares punktu ar sociālistisko reālismu. Mākslinieka plašais skats uz Eiropas un pasaules kultūru sadūrās ar sociālistiskā reālisma noslēgto dabu, kas viņam nešķīta pieņemama.
  5. Analizējot recenzijas, kas attiecas Padomju Savienības posmu secināju: 40. gadu beigās K. Fridrihsons tiek dēvēts par "formālististu", 1951. gadā līdz ar apcietinājumu izslēgts no padomju mākslas telpas. 50. gadu otrajā pusē notiek mākslinieka atgriešanās un rehabilitācija, 50. gadu beigās un 60. gados, tiek kritizēta mākslinieka izvēlētā tematika un darbu pārlieku lielais asociatīvais un intelektuālais spriegums, kas dara tos nepieejamus skatītājam, bet tiek atzītas akvareļa tehniskās kvalitātes. 70. gados mākslinieka izstādēm netiek pievērsta mākslas kritiķu uzmanība, atstumjot mākslinieka veikumu perifērijā. 80. gados mākslinieka daiļradē tiek izceltas un augstu novērtētas tās kvalitātes, kas iepriekš tika kritizētas: intelektuālā tematika un asociāciju iesaiste darba uztverē.
  6. Recenzijās, kuras veltītas izstādēm, kas notikušas pēc mākslinieka nāves galvenokārt iezīmējās aspekts, ka K. Fridrihsons, būdams padomju mākslinieks, tomēr spējis realizēt individuālu mākslas koncepciju. Recenzijās, kas tapušas pēc 2000. gada parādās jautājumi par K. Fridrihona daiļrades vietu mūsdienu kontekstā un iezīmējas viedoklis, ka mūsdienās mākslinieks plašākai auditorijai mazāk zināms.
- Izpētot K. Fridrihona vietu grāmatu grafikā un akvareļglezniecībā secināju:

1. 50. gados Padomju Latvijas mākslā iezīmējās akvareļglezniecības attīstība, posmā līdz 70. gadiem akvarelis izveidojās par nozīmīgu un atzītu glezniecības nozari. Tā bija viena no tehnikām, kurā mākslinieki atļāvās visaktīvāk eksperimentēt un atkāpties no vispārējiem sociālistiskā reālisma rāmjiem. Blakus tradicionālā reālismā balstītām pieejām attīstījās eksperimenti ar formveidi, krāsu un tematiku. K. Fridrihsons paplašina toreiz pieņemtās akvareļglezniecības robežas, viņa darbi izceļas ar asociatīvo dabu un intelektuālo spriegumu, kas korelē ar vispārinājumu stilistikā, formveidē iezīmējas deformācija un attālināšanās no konkrēta realitātes vērojuma.
  2. Grāmatu mākslā K. Fridrihsona izceļas ar ilustrācijām, kas ir balstītas refleksijās un pārdomās par tekstu, nevis teksta vizualizācijā. Sākot ar 50. gadu otro pusi K. Fridrihsona ilustrācija ieņem patstāvīga tekstam paralēla mākslas darba statusu.
- Kopumā K. Fridrihsons radītais un attīstītais individuālais izteiksmes stils un izvēlētie tematiskie motīvi, izrietēja no mākslinieka intelektuālajām interesēm un refleksijām, kas ieguva vispārinātu izteiksmi.
  - Izstrādātais darbs var kalpot par pamatu visaptverošam pētījumam par K. Fridrihsona daiļrades dažādiem aspektiem un to nozīmi, vērtējumu laikmeta mākslas kontekstā.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Ābols, Ojārs. ...uz mūsu nemierīgās planētas. Rīga: Neputns, 2006.
2. Ansonē, Elita. *Padomjzemes mitoloģija*. Rīga: Neputns, 2008
3. Antejs, Petrs. Par „Iliādas” un „Odisejas” latvisko izdevumu. *Karogs*. 1968, Nr8.
4. Bankovskis, Pauls. Fridrihsona flomāsteri. *Satori: Kultūras un patstāvīgās domas portāls*. Pieejams: <http://212.70.170.34/raksts/4667> [skatīts 2014, 22. martā]
5. Bankovskis, Pauls. Lielās mākslas maizi ēdot. *Padomju Jaunatne*. 1985, 4. aprīlis.
6. Bankovskis, Pēteris. Saruna 13 jautājumu garumā. *Padomju jaunatne*. 1982, 11.aprīlis.
7. Belmane, Ausma. Intelekta un emociju sintēze. *Literatūra un Māksla*. 1967, 11. februāris.
8. Bēms, Romis, *Latviešu padomju akvareļglezniecība*. Rīga: Liesma, 1974.
9. *Brīvā Zeme*. 1939, 12. jūnijs.
10. Bulmanis, Nikolajs. *No vienas puses tā...Refleksijas par mākslu trimdā Latvijā un pasaulē*. Rīga: Mansards, 2010.
11. Cielava, Skaidrīte (red.). *Latviešu tēlotāja māksla: rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1960.
12. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla : rakstu krājums*. Rīga : Liesma, 1983.
13. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla : rakstu krājums*. Rīga : Liesma, 1983.
14. Čaupova, Ruta. Telpa, kur pārredzam gadsimtus. *Māksla*. 1977, Nr.1. 16. lpp.
15. Dubins, Herberts. III akvareļu izstāde. *Padomju Jaunatne*. 1961, 27. jūnijs.
16. Eglītis, Anšlavs. Studentu – arhitektu gleznu izstāde. *Latvijas kareivis*. 1938, 4. decembris.
17. Eglītis, Anšlavs. *Tēvija*. 1941, 30 decembris. 8. lpp.
18. *Franču mūsdienu dzejas izlase: es tevi turpinu*. Rīga: Liesma, 1970
19. Fridrichsons, Kurts. *Purvītis Kōnigs Munks Mazerēls*. Rīga: Jāņa Kadiļa apgāds. 1944.
20. Fridrihsons, Kurts, Imants Ziedonis. *Pasāžas*. Rīga: ZvaigzneABC, 2011
21. *Glezniecība. Laikmeta liecinieki: 20 gs. 60., 70. un 80 gadi*. Inese Baranovska, Aleksis Osmanis, Laima Slava u. c. Rīga: Jāņa Sēta, 2002.
22. Godiņš, Gunārs. Ar bēdu zem akmens. *Padomju Jaunatne*. 1983, 30. septembris.
23. Homērs. *Īliada*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība, 1961.

24. Kalnačs, Jānis. *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā: 1941 - 1945*. Rīga: Neputns. 2005.
25. Lāce, Rasma. Personība izteiksme. *Cīņa*. 1967, 7. februāris.
26. *Latvijas mākslas vēsture*. Laila Bremša, Aija Brasliņa, Dainis Bruģis u. c. Rīga: Pētergailis, 2004.
27. *Latvijas Vēsturnieku komisijas 21 sējums: Latvijas vēsture 20. gadsimta 40-90 gados*. Atb. red. Dr. hist. Rudīte Vīksne. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007.
28. Loja, Jānis. Par „Iliādu” un „Odiseju” latviešu valodā. *Karogs*. 1968, Nr7.
29. Madernieks, Jūlijs. Studentu arhitektu biedrības II gleznu skate. *Jaunākās ziņas*. 1940, 3. februāris. 10. lpp.
30. *Māksla un arhitektūra biogrāfijās: 1.daļa*. Rīga, 1995.
31. *Mākslas pasaulē: Kurts Fridrihsons*. Tatjanas Sutas intervija LTV raid., 1991, 41 min.
32. Muižniece, Rūta. „Es nepazīstu jaunu vai vecu garu...” *Dzimtenes Balss*. 1982, Nr.18.
33. Muižniece, Rūta. *Kurts Fridrihsons. Akvareļi*. Manuskripts. Glabājas Gundegas Repšes personiskajā arhīvā.
34. Pētersons, Pēteris. Fridrihsona akordi. *Literatūra un Māksla*. 1971, 4. septembris.
35. Pirmā republikas akvareļu izstāde. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959.
36. Repše, Gundega, Kurts Fridrihsons. *Mala. Tā rakstīja Fridrihsons*. Rīga: Dienas Grāmata, 2009.
37. Repše, Gundega. *Pieskārieni*. Rīga: Jumava, 1998.
38. Saldavs, Oļģerts. *Tēvija*. 1943, 11. novembris. 4. lpp.
39. Sarunas par Purvīti. *Padomju Jaunatne*. 1987, 20. marts
40. Tabūns, Broņislavs. Līdzdalība. *Karogs*. 1989, 1. jūlijs.
41. Andrē Žids: Atgriešanās no Padomju Savienības (nobeigums). Satori: Kultūras un patstāvīgās domas portāls. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/653> [skatīts 2014, 22. martā]
42. Borgs, Jānis. *Padomju mākslinieks - vai tas skan lepni?* Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1209> [skatīts 2014, 2. feb.]

43. Latvijas mākslas vēsture. *Klasiskā modernisma un jaunreālisma periods. 1915. g.– 1940. g.*.Pieejams:[http://www.makslasvesture.lv/index.php/1915\\_%E2%80%93\\_1940.\\_g.\\_Klasisk%C4%81\\_modernisma\\_un\\_jaunre%C4%81lisma\\_periods](http://www.makslasvesture.lv/index.php/1915_%E2%80%93_1940._g._Klasisk%C4%81_modernisma_un_jaunre%C4%81lisma_periods) [skatīts 2014, 20. martā]
44. Pellše, Stella. Inscenētie pieskārieni. Izstādes Fridrihsons pret Fridrihsonu recenzija. *Kultūras diena*.Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/inscenetie-pieskarieni-izstades-fridrihsons-pret-fridrihsonu-recenzija-13959342> [skatīts 2014, 5. mai.]

## SUMMARY

### **Kurts Fridrihsons – century, personality, art**

Kurts Fridrihsons was a Latvian artist, cultural worker, thinker and politically repressed person. He worked in various techniques - pastel, oil, water colors, marker drawing, and represented himself in different areas of art - painting, book illustrating of books, stage design. In my bachelor work I chose to research Kurts Fridrihson's, artistic development over the years, point out major thematic motifs of his paintings and analyze his creation place in local art scene.

The first part of the work describes Kurts Fridrihson's artistic style development from the thirties to the nineties. In the early years, he mainly used oil colors and created portraits and landscapes. Parallel oil painting he started to explore watercolor technique, in the fifties he completely switched to watercolor, and developed a unique and individual style- sophisticated colour gamut, elegance and virtuosity of lines, high degree of stylization, vertical object deformation are all stylistic characteristics of his works. These qualities Kurts Fridrihson's continued to cultivate in markers drawings, which he started to create in the sventies. Thematic motifs are connected with K. Fridrihson's subjective perception of the world, he is not interested in copying reality, but creating his own view, therefore he relies on associations strings that can be induced by external or internal impulses. Major thematic motifs of his paintings are: literature, music, oriental motifs, folk motif, philosophical and metaphorical themes, port theme.

The second part of the work describes development of Fine art in Latvia (20th century) and gives information about Kurts Fridrihson's creation place in local art scene. I analyzed K. Kurts Fridrihson's exhibition reviews to show how changes the evaluation of his art during the years. I concluded that, he created his own, individual concept that was based on resignation, philosophical reflection and stylization of forms, critic's evaluation was controversial. I described Kurts Fridrihson's life and Soviet Union impact on it, because of the interest about western culture, especially French, he was arrested as one of the members of so called "French Group" and sent to the Gulag. His life was tragic because of the repressions carried out in the Soviet Union, but he always tried to keep his spirit free and that reflects in his art, it is full of philosophical reflections about existence and the search for freedom of mind.

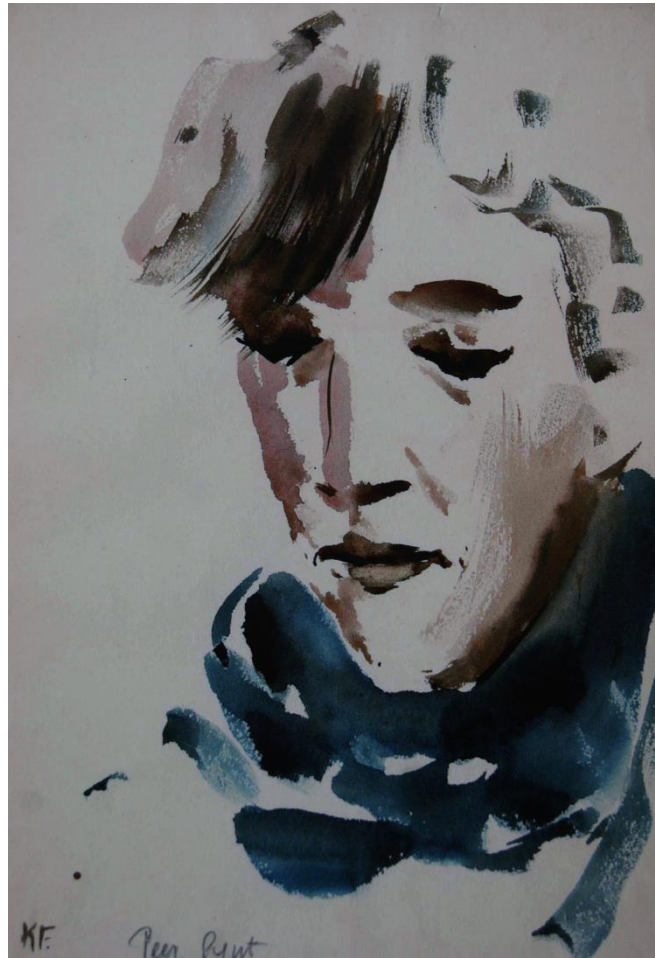
## **PIELIKUMI**

## ATTĒLU SARAKSTS

1. att. K. Fridrihsons. Spēlmanis. Latvijas Mākslinieku savienības krājums
2. att. K. Fridrihsons. Peer Gynt. Latvijas Okupācijas muzeja krājums
3. att. K. Fridrihsons. M-me – Bovary. Latvijas Okupācijas muzeja krājums
4. att. K. Fridrihsons. Bez nosaukuma. Latvijas Okupācijas muzeja krājums
5. att. K. Fridrihsons. Bez nosaukuma. Latvijas Okupācijas muzeja krājums
6. att. K. Fridrihsons. Zevs. Ilustrācija eposam „Īliāda” Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961.
7. att. K. Fridrihsons. Profils. Latviešu padomju akvareļglezniecība. Rīga: Liesma, 1974.
8. att. K. Fridrihsons. Līvu leģenda. Pils. Latviešu padomju akvareļglezniecība. Rīga: Liesma, 1974.
9. att. K. Fridrihsons. Lībiešu leģendas. Latviešu mūsdienu akvarelis. Rīga: Liesma, 1984.
10. att. K. Fridrihsons. Lībiešu leģendas. Latviešu mūsdienu akvarelis. Rīga: Liesma, 1984.
11. att. K. Fridrihsons. Ilustrācija M. Ķempes dzejoļu krājumam „Gaisma akmenī”. 1967.
12. att. K. Fridrihsons. Iespējas. Latviešu padomju akvareļglezniecība. Rīga: Liesma, 1974 .
13. att. K. Fridrihsons. Ilustrācija krājumam „Sengrieķu traģēdijas” Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1975.
- 14.att. K. Fridrihsons. Seldom. Arsenāla grafikas krājums
- 15.att. K. Fridrihsons. Daži mirkļi. Gleznu albūms „Kurts Fridrihsons 100” Rīga: Mākslas atbalsta biedrība, 2011.
16. att. K. Fridrihsons. Šopēna tēma. J. Spalviņa privātkolekcija
17. att. K. Fridrihsons. Šopēna tēma. J. Spalviņa privātkolekcija
- 18.att. K. Fridrihsons. Viesi. Arsenāla grafikas krājums
- 19.att. K. Fridrihsons. Viesi. Arsenāla grafikas krājums
20. att. K. Fridrihsons. Ilustrācija I. Ziedoņa dzejoļu krājumam „Taureņu uzbrukums” Rīga: Liesma, 1988.
- 21.att. K. Fridrihsons. Austrumniece. Arsenāla grafikas krājums



*1. att. K. Fridrihsons. Spēlmanis. 30 gadi*



2. att. K. Fridrihsons.  
Peer Gynt.  
1950. gadu pirmā puse



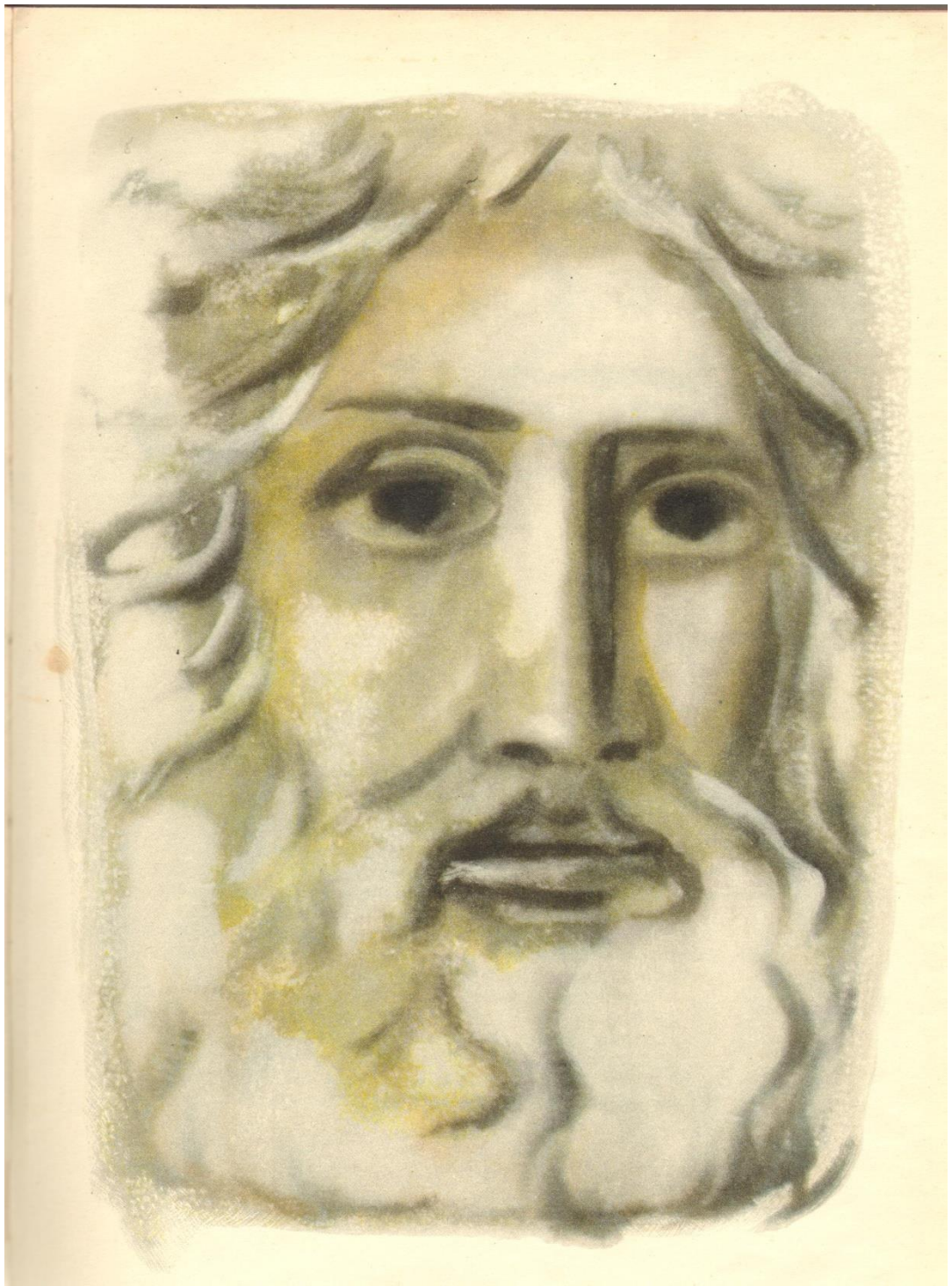
3. att. K. Fridrihsons.  
M-me - Bovary.  
1950. gadu pirmā puse



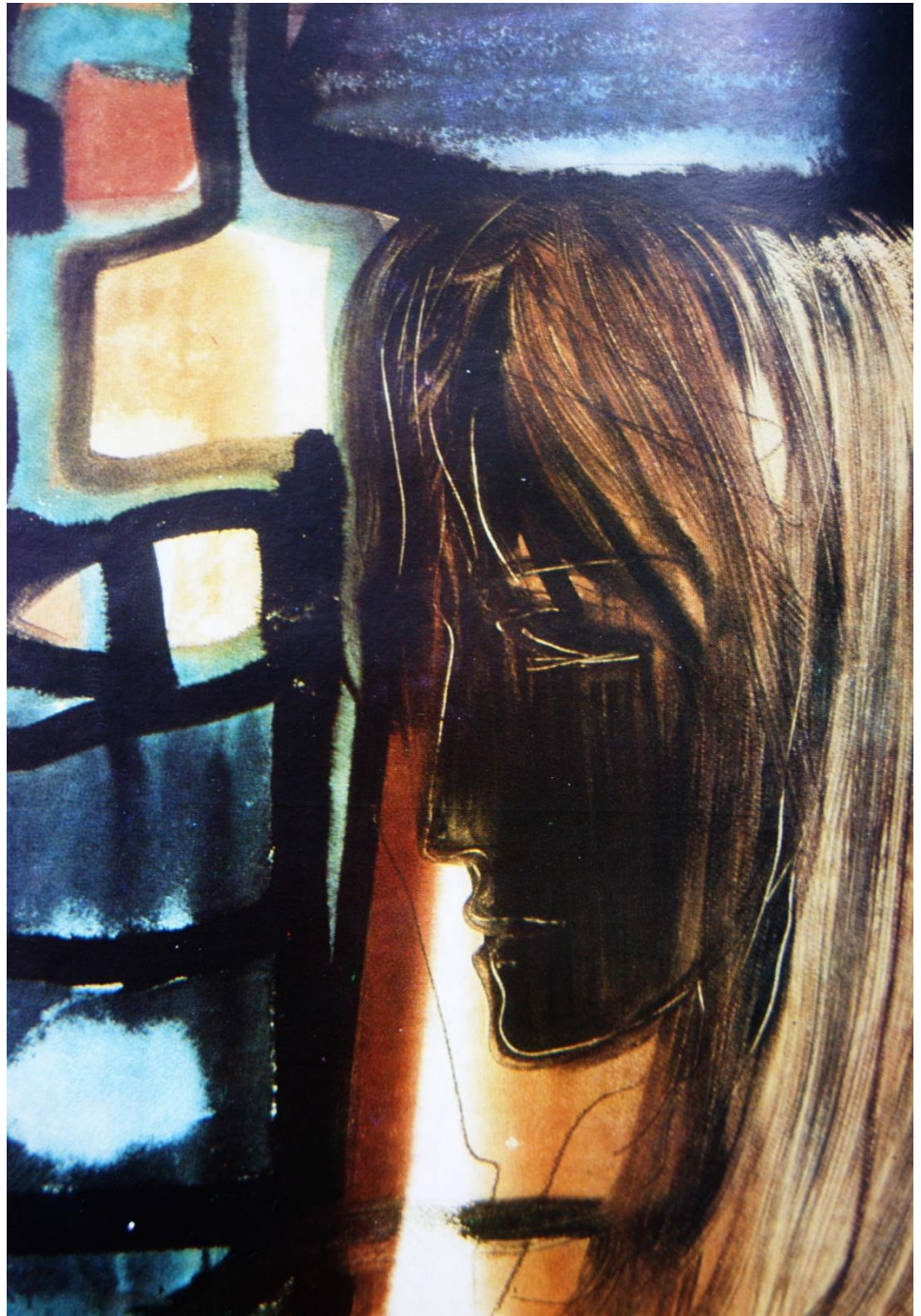
4. att. K. Fridrihsons. 50. gadu sākums



5. att. K. Fridrihsons.  
50. gadu sākums



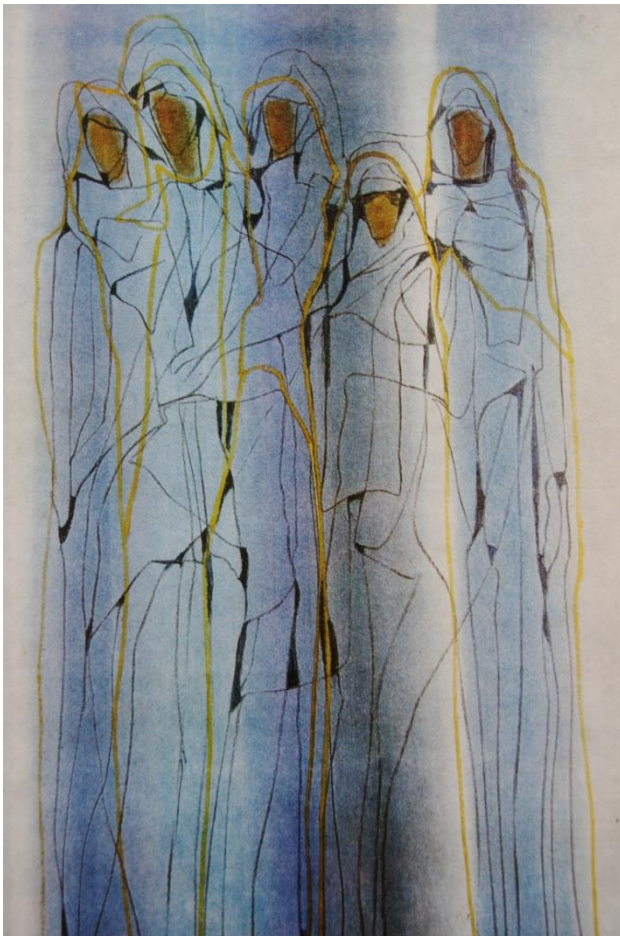
6. att. K. Fridrihsons. Zevs. 1961



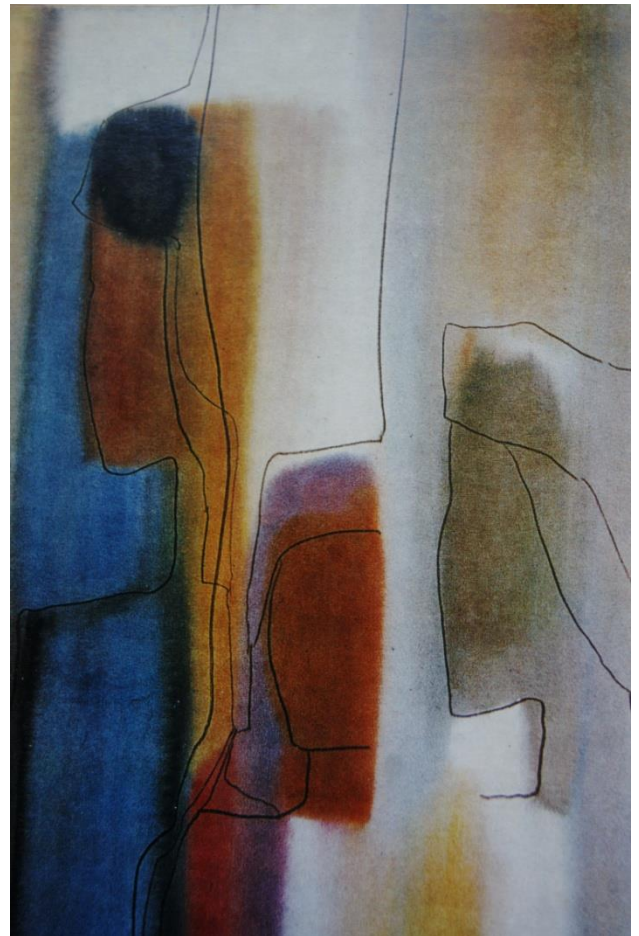
7. att. K. Fridrihsons. Profils. 1965



8. att. K. Fridrihsons. Līvu leģenda. Pils. 1967



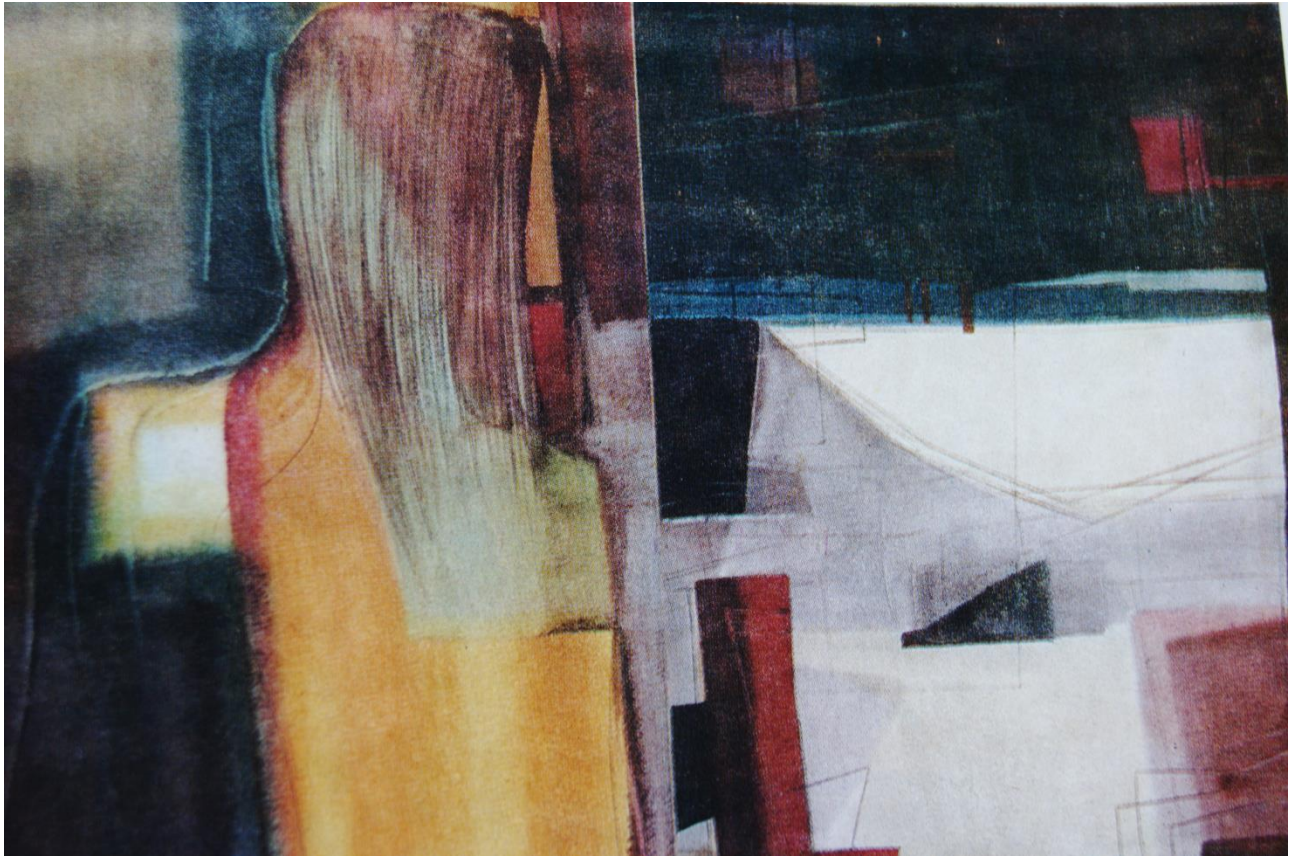
9. att. K. Fridrihsons. Lībiešu leģenda. 1982



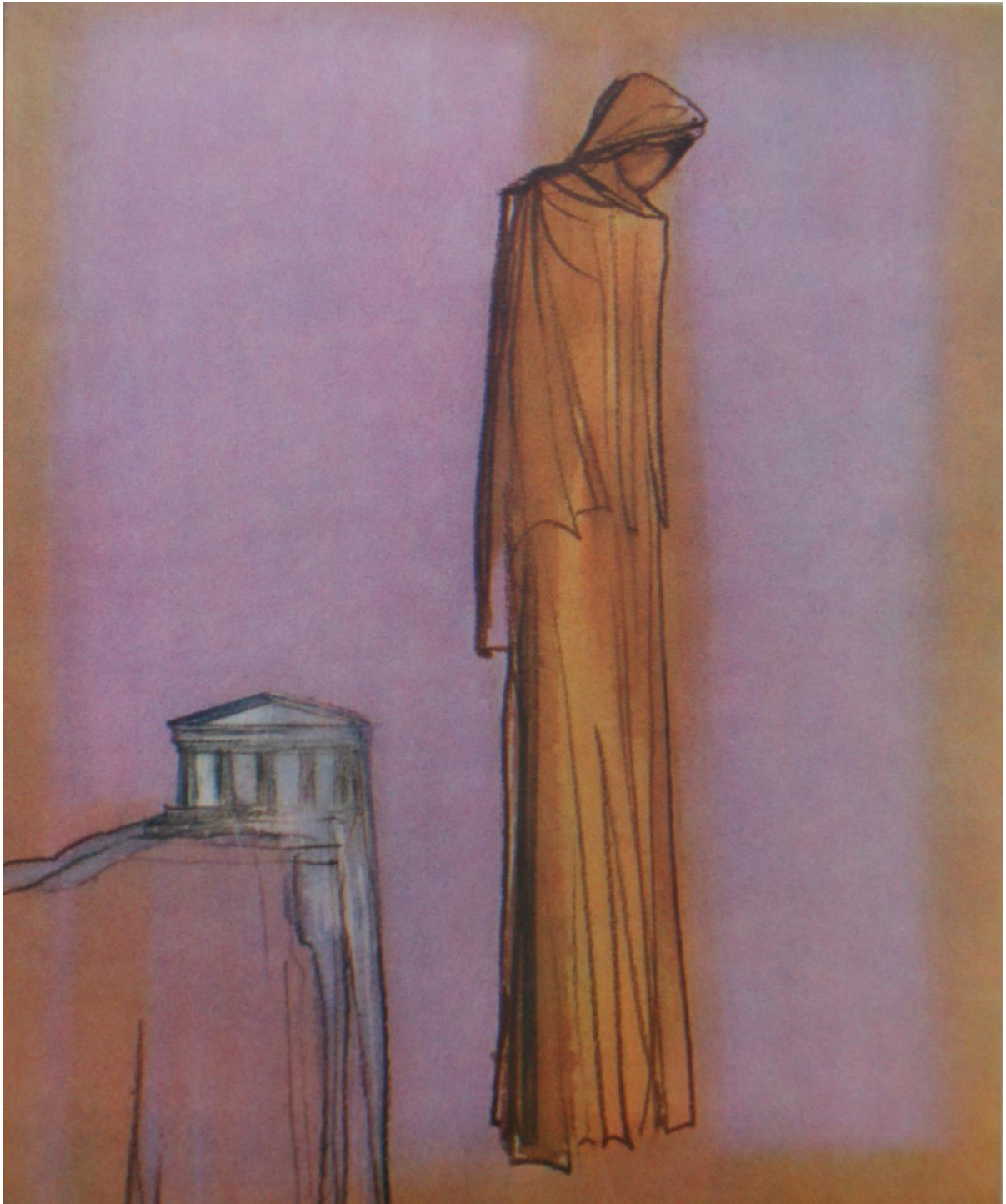
10. att. K. Fridrihsons. Lībiešu leģenda. 1982



11 .att. K. Fridrihsons. Ilustrācija M. Ķempes dzejoļu krājumam „Gaisma akmeņi”. 1967



*12. att.* K. Fridrihsons. Iespējas. 1968



13..att. K. Frīdrihsons. Ilustrācija „Sengrieķu tragēdijas”. 1975



14. att. K. Fridrihsons. Seldom. 1975



15.att. K. Fridrihsons. Daži mirkļi. 80. gadi



*16.att. K. Fridrihsons.  
Šopēna tēma. 1977*



*17.att. K. Fridrihsons.  
Šopēna tēma. 1977*



18. att. K. Fridrihsons.  
Viesis. 20. gs. 80. gadi



19. att. K. Fridrihsons.  
Viesis. 20. gs. 80. gadi



20. att. K. Fridrihsons. Ilustrācija I. Ziedona dzejoļu krājumam „Taureņu uzbrukums”. 1988



21.att. K. Fridrihsons. Austrumniece. 1949