

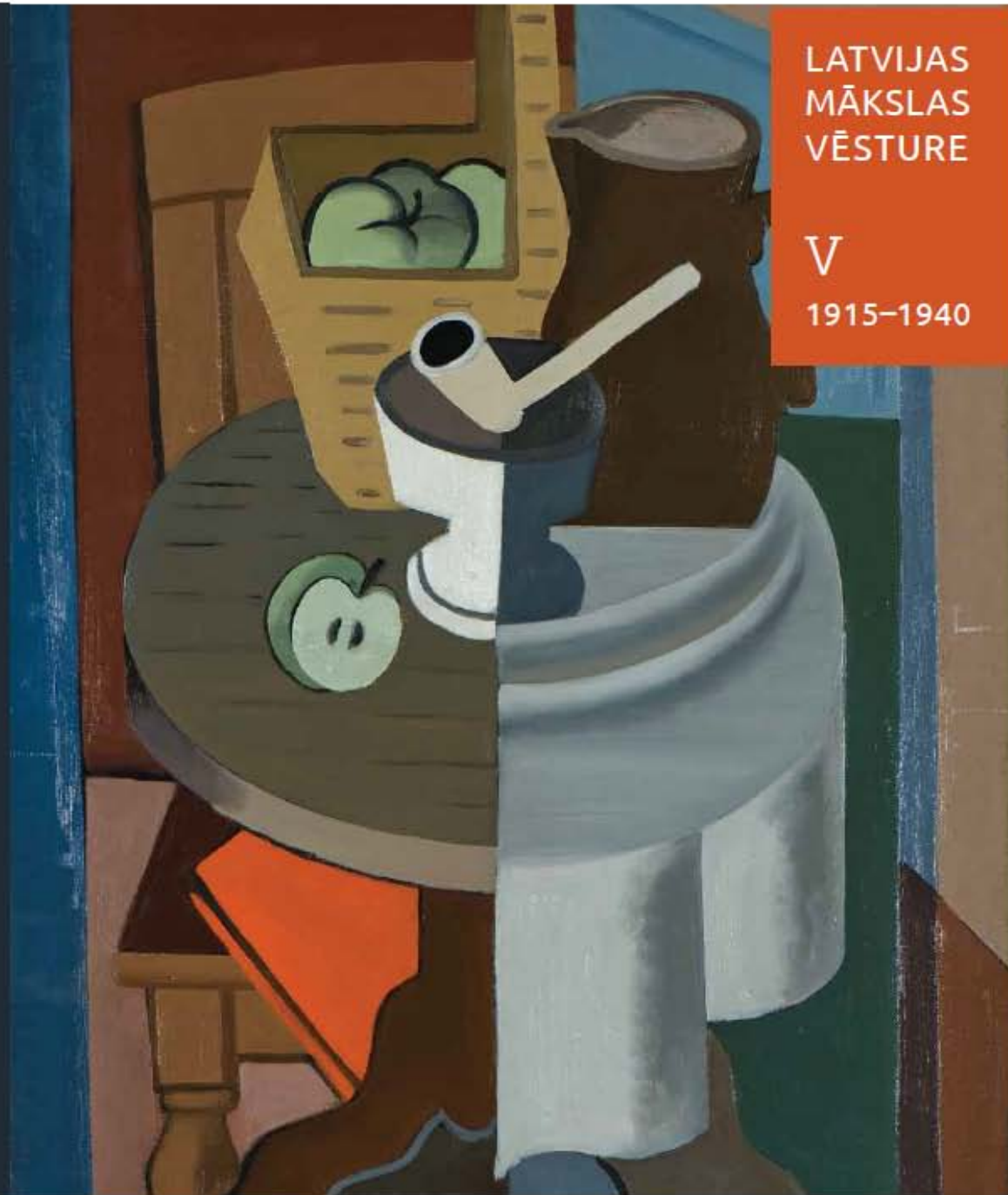
LATVIJAS
MĀKSLAS
VĒSTURE

V

LATVIJAS
MĀKSLAS
VĒSTURE

V

1915–1940



LATVIJAS MĀKSLAS VĒSTURE (LMV)

I sējums

Akmens, bronzas un dzelzs laikmetu māksla.
8500 pr. Kr. – 800 / Viduslaiki. 800 – ap 1530

II sējums

Klasisko elementu periods. Ap 1530–1680
Baroka un rokoko periods. 1680–1780

III sējums

Klasicisma un romantisma periods. 1780–1840
Historisma un reālisma periods. 1840–1890

IV sējums (2014)

Neoromantiskā modernisma periods. 1890–1915

V sējums

**Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods. 1915–
1940**

VI sējums

Divu pirmo okupāciju posms. 1940–1945
Socreālisma un diasporas mākslas periods. 1945–1985

VII sējums

Vēlīna modernisma un postmodernisma posms. 1985–2015

Tekstu autori



Eduards Kļaviņš

Historiogrāfija
Mākslas dzīve
Tēlniecība



Stella Pelše

Teorētiskās idejas
Glezniecība
Grafika



Anita Vanaga

Scenogrāfija



Valdis Villerušs

Grāmatu
māksla



Katrīna
Teivāne-Korpa
Fotomāksla



Ilze Martinsone

Arhitektūra



Rūta Rinka

Lietišķā māksla



Marta Šuste

Dizains

Redaktores



Kristiāna Ābele



Iveta Boiko

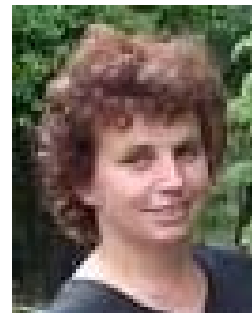


Valdis Bērziņš

Tulki

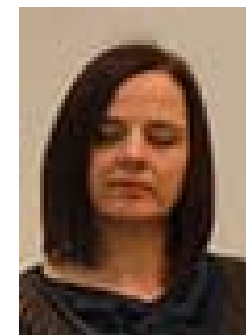


Inta Liepiņa



Daina Lāce

Administrātores bibliogrāfe



Ieva Vīriņa

Dizainere



Normunds Brasliņš

Fotogrāfi



Imants Prēdelis



19. "Ekspressionisti" (Rīgas mākslinieku) grupas biedrībnieki "Sukuba Nr. 6". 1919–1920. No kreisās – Romāns Suta, Niklāvs Strunke, Valdemārs Tone, Jēkabs Kazaks, Konrāds Ubāns un Oto Skulme. Fotografēja. LNMM



20. Rīgas mākslinieku grupas pirmās izstādes plakāts. 1920. LNB

pulcēja "neskaitāmas cilvēku kolonnas"¹⁰⁰. Neatrazdami labdarīgu vidi lielinieku pārvaldītajā valstī, uz Latviju emigrēja krievu mākslinieki Nikolajs Bogdanovs-Beļskis (*Николай Богданов-Бельский*, 1868–1945), Sergejs Vinogradovs (*Сергей Виноградов*, 1869–1938) un Konstantīns Visotskis (*Константин Висотский*, 1864–1938). 1924. gadā uz Latviju pārcēlās Maskavas Universitātes pasniegēja mākslas vēsturnieks Boriss Vipers (*Борис Випер*, 1888–1967). Viņiem visiem un vēl citiem šeit neminētiem laikbiedriem bija jāmeklē sava nīša jaunajā sociumā. Valsts ekonomiskais stāvoklis vēl nebija labvēlīgs mākslas tirgus attīstībai, mākslinieku finansiālā situācija bija izteikti nedroša, lielākos pasūtījumus un darbu pirkumus veica valsts izstādes, un iztiku deva arī pedagoģiskais darbs.

Mākslinieku apvienības un izstādes. Daudzveidība un konflikti

Šai posmā strauji pieauga mākslinieku grupējumu un izstāžu darbība. Saīdzinot ar vācu okupācijas un lielinieku režīma laiku, tas bija mākslas eksponēšanas "bums". Cīņa par eksistenci pieckara posta apstākļos un vēlme apliecināt savu māksliniecisko credo lika māksliniekiem organizēties un pozicionēties, nekādu administratīvu šķēršļu šai ziņā nebija. Jau 1919. gada 25. jūlijā avīze "Latvijas Sargs" ziņoja par jauno mākslinieku grupu, kas radās rudenī saīkot izstādi, kuras plānotie dalībnieki bija Jāzeps Grosvalds, Aleksandrs Drēviņš, Ģederts Eliass, Eduards Lindbergs, Jēkabs Kazaks, Oto Skulme, Niklāvs Strunke, Romāns Suta, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns un Kārlis Johansons.¹⁰¹ Šajā uzskaitījumā bija nosaukti gandrīz visi vēlāk Latvijas mākslas vēsturē iegājušie ievērojami modernisti. 1919. gada 12. augustā turpat tika ziņots par jaunradītu grupu "Ekspressionisms", kurā apvienojās vairums no tikko minētajiem – Kazaks, Strunke, Oto Skulme, Suta, Tone un Ubāns, kā arī daži vārdos nenosaukti biedri, kas atrodas ārpus šīs ziņas¹⁰², – acīmredzot tie paši Grosvalds, Drēviņš un Johansons. Tādējādi veidojās modernistu kodols (19), kam drīz pievienojās vēl citi domubiedri. 1920. gada sākumā "ekspressionisti" sevi pārdēvēja par Rīgas mākslinieku grupu (RMG).¹⁰³ Tās pirmajā izstādē Pilsetas mākslas muzejā (20) tā paša gada martā piedalījās un līdz ar to piedēļu pie šī grupējuma apliecināja arī Ģederts Eliass, Erasts Šveics, Eduards

¹⁰⁰ J. A. Jaņa Rozentāla pavadība no pēdējo dienu // *Latvijas Vēstnesis*. – 1920. – Nr. 73. – 11. okt.

¹⁰¹ Jauno mākslinieku grupa // *Latvijas Sargs*. – 1919. – Nr. 95. – 25. jūl.

¹⁰² "Ekspressionisms" // *Latvijas Sargs*. – 1919. – Nr. 110. – 12. aug.

¹⁰³ Grupa oficiāli reģistrēta 1922. gada 11. janvārī. Sk. paziņojumu: Rīgas apga[iba]-[iesas] reģistrācija] nodots // *Valdības Vēstnesis*. – 1922. – Nr. 20. – 25. janv.

Lindbergs un Aleksandra Beļcova.¹⁰⁴ Izstāde nosauca par pirmo klāsiskā modernisma ekspozīciju Latvijas mākslas vēsturē, un tās katalogā bija publicēts grupas kopējais manifesti: "Ne dabu, objektīvo dabu mēs tagad gribam dot savos darbos, (...) bet paši savu individuālo dabu, savu būtību."¹⁰⁵ RMG izstāde izraisīja lielu interesi kultūras jaudās. Uz vernisāžu bija ieradusies "visa Rīgas mākslinieciskā pasaule", un akklāšana bijusi nepārasta, jo sākusies ar koncertu.¹⁰⁶ Sajūsmīnātāls Edvarts Virza rakstīja, ka ar izstādes ekspozīcijas "sākas mūsu īstā un nacionālā māksla"¹⁰⁷.

Šim pasākumam līdz dekādes vidum sekoja vēl divas RMG kopizstādes (21–22), turklāt 1924. gadā kopā ar poļu avangardistu grupu "Bloks" (*Blok*). Līdzās tika rīkotas atsevišķu dalībnieku veikuma skates – Valdemāra Tones izstāde Latvijas Telegrāfa aģentūras (L. T. A. Jēb "Letas") salonā (burpmāk "Letas" salons) 1921. gadā, Konrāda Ubāna un RMG tolaik tuvu stāvošā Ludolfa Libertas gleznu skate Rīgas pilsetas mākslas muzejā, Jēkaba Kazaka piemējas izstāde 1922. gadā turpat un grupas iedvesmotāja Jāzeps Grosvalda piemējas izstāde 1924–1925. gadā Valsts mākslas muzejā. 1921. gadā grupai pievienojās Jānis Liepiņš, Leo Šveics, Uga Skulme, Emīls Melderis un Sigismunds Vidbergs, 1922. gadā – tāliece Marta Liepiņa-Skulme un 1923. gadā – Jānis Cielavs (1890–1968).¹⁰⁸ Modernistu patvaļīgi ieņemta sākotnējā darba un pulcēšanās vieta Jēkaba kazarmā Rīgā tomēr bija jāatstāj, un par grupas dalībnieku, kā arī dažādu līdzjutēju un "kreiso" kultūras jaunu tikšanās vietu kļuva Sutas mātes atvērtais ēdienu veikals Jēb kafējīnīca Merņeja (tolaik Paulu ēd) ielā 21–2 ar dekoratīvu kubisma motīviem rotāto interjeru (sk. arī sējuma daļu "Dizains") un nosaukumu "Sukubs Nr. 6", kas apvienoja aktuālo virzienu – suprematisma un kubisma – apziņojumus saīsinātā formā.¹⁰⁹

Kā alternatīva modernistiem 1919. gadā nodibināts daudzskaitlīgā Neatkarīgo mākslinieku vienība (NMV), kurā pulcējās mērenāki mākslinieki, jaunāku un senāku tradīciju uzturētāji – Hermanis Grīnbergs, Jānis Ansons (1888–1935), Vilhelms Krūmiņš, Rihards Mauris, Roberts Šterns (1884–1943), Jānis Jaunsudrabiņš, Eduards Brencēns, Alfrēds Pīte-Pleita, Aleksandrs Štrāls (1879–1947), Kārlis Miesnieks un citi. Tolerantais un nepretenciozais impresionistiskais reālists Jaunsudrabiņš bija NMV pirmais priekšsēdētājs un kaut kādā mērā arī tās "seja". Statūti akcentēja biedrības demokrātisko atvērtību un "neatkarību" no virzienu notekmēm: "Katrs virziens un katrs izteiksmes līdzeklis ir labs, ciktāl tas sevī ielver patiesas mākslas vērtības."¹¹⁰ Sākot ar 1920. gadu, NMV atzīstāja biedrību darbībai neparedzētu izstāžu aktivitāti, rīkojot tās katru pavasari un rudenī. (23) NMV darbība izvērsās arī ārpus izstādīšanās rūtinas – bija lecerēts Rīgā uzcelt Mākslas namu ar desmit izstāžu zālēm.¹¹¹ Šim nolūkam tika veikti līdzekļi ar

¹⁰⁴ Rīgas mākslinieku grupas izstāde. Rīgā no 7.–28. martam 1920. Pilsetas mākslas muzejā. [Katalogs]. – Rīga, 1920. – B. lpp.

¹⁰⁵ Turpat.

¹⁰⁶ V. Eg. [Egītis U]. Atzīdīdīm publikai uz ekspressionistu izstādi // *Latvijas Kareivis*. – 1920. – Nr. 17. – 9. marts.

¹⁰⁷ Virza E. Ekspressionistu izstāde // *Latvijas Kareivis*. – 1920. – Nr. 17. – 9. marts.

¹⁰⁸ Rīgas mākslinieku grupa: izstādes katalogs / Sast. un teksta aut. D. Lambergā. – Rīga: Neputns, 2001. – 14.–19. lpp.

¹⁰⁹ Neatkarīgo mākslinieku vienības pavasara izstāde (1920. S. IV – 6. V). Katalogs. – Rīga, 1920.

¹¹⁰ Jaunsudrabiņš J. Latviju mākslas nams // *Jaunās Ziņas*. – 1923. – Nr. 32. – 4. janv.



21. Rīgas mākslinieku grupas 1923. gada izstādes katalogs



22. Rīgas mākslinieku grupa Valsts mākslas muzejā, 1923. No kreisās: pirmā rindā – Oto Skulme, Sigismunds Vidbergs, Jānis Liepiņš un Valdemārs Tone, otrajā rindā – Erasts Šveics, Romāns Suta, Aleksandra Beļcova, Marta Liepiņa-Skulme, Konrāds Ubāns un Leo Šveics, augstāk – Uga Skulme. Fotografēja. LNMM

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Mākslas dzīve*



116. Jēkabs Kazaks.
Pašportrets. 1919. LNMM

115. Jēkabs Kazaks. Bēgji.
1917. LNMM

mākslas iespaidus. 1916. gadā tapuši vairāki tādi portreti tumšā krāsu gammā ("Sieviete melnā" ("Sievija melnā lakatā"), "Zēna portrets", abi LNMM). Šī "vecmeistaru poezija" izcilākais paraugs "Pašportrets melnā" (1915–1916, LNMM) izteiksmīgi pārfrāzē spāņu mākslas klasiķu papjēmienu arsenālu reprezentatīvā portreta jomā, atgādinot, piemēram, Velaskeza sniegumu. Tomēr tā nav ūni retrospektīva stilizācija, jo melnā toņa dominānce, mīksts gleznojums un diagonālais triepiens demonstrē arī gadsimtu mijas mākslas pieredzes absorbēšanu. Pie samērā radniecīga vecmeistariska paštēla, tikai nedaudz grafiskākā risinājumā, bija nonācis André Derēns (110). Vēlāk Kazaka stils kļuva nedaudz gleznieciskāks ("Pašportrets ar sarkano kaklautu" ("Pašportrets ar paleti"), 1910, LNMM) (109).

Būtiskas izmaiņas Kazaka mākslā parādījās vēl Penzas laikā – 1916. gada darbos, kuros izmantotas deformētas, laužtas, vienkāršotas formas, atainojot kara un bēgļu laika dramatiskās noskaņas. Piemēram, "Trīs sievietes" ("Trīs vecenes", 1916, LNMM) (111) liecina par tuvošanos modernisma valodai ar ekspresionistisku ievirzi – hromatisku krāsu kontrastiem, minimālu apjomu modelējumu, asiem līņiem un izteiktu krāsaukumu ritmizāciju. Vecmeistaru tradīcija vēl ir noteicoša darbā "Pašportrets platmalē" (1916), bet "Pašportrets

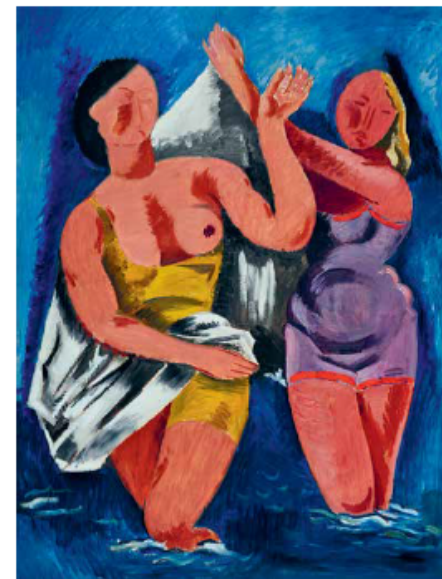


117. Ērihs Hekels.
Pašportrets. 1919.
Reprodukcija no ģip

piligrima tērpā" (1916, Tukuma muzejs) rāda akcentu pārbīdi uz dekoratīviem spilgtāku krāsu salikumiem, reducējot telpisko dimensiju. Līdzīga pieeja izvērstā darbā "Sievietes portrets" ("S. kundzes portrets", 1916, LNMM) un daudzos kvadrātos un zīmējumos par bēgļu tēmu ("Bēgļu komitejā", "Bēgji", abi 1917, LNMM, u. c.) (113). Savdabīgu miera un kara kontrastu Kazaks atklājis diptihā "Peldētājas (Panno Nr. 1)" un "Bēgji (Panno Nr. 2)" (abi 1917, LNMM), kurā viena aina risina klasisko peldētāju tēmu maigi pelēcinātā gammā ar patriarhālas idilles elementiem fonā, savukārt otra atklāj izmisuma un neziņas saliektus tēlus draudīgi sarkanmelnos toņos. Taču nepazīti monumentālu tēmas tvērumu demonstrē Kazaka lielā figurālā kompozīcija "Bēgji" (1917, LNMM) (115), kas atbilstama par vienu no tēmas interpretācijas virsotnēm labviešu mākslā ar oriģinālas stilizācijas iezīmēm, lai gan Derēna "gotiskā" stila atbalsis ir nolasāmas. Dramatisko iespaidu kāpina akcentētās formu robežas, saasinātie sejas vaibsti un citi elementi. Par vācu okupācijas laika posta un trūkuma gaisotni liecina kompozīcija "Pie galda" (1917, LNMM) (114) līdzīgi saasinātā, šķautņainā stilistikā. 1917. gada portretus ("Mātes portrets", "Tēva portrets", "Pašportrets", "Pašportrets ar glāzīti", visi LNMM) vieno pelēcīgi tumsināta krāsu gamma un stingrs, šķietami ciets gleznojums ar tonāli akcentētām apģērba krokām un sejas detaļām.

Taču kopā 1918. gada notika pakāpeniska evolūcija mazliet fovistiski atbīvētākas krāsainības virzienā, kam netrūka ekspresionistiska sprieguma ("Cirkā", 1918; "K-ē jaun kundzes portrets", 1919; "Pašportrets pastaigas tērpā" ("Pašportrets ar dzeltenu drēbi uz rokas"), 1919; "Divas peldētājas", 1920, visi LNMM) (118). Sejas vaibsti tika reducēti līdz summāri iezīmētām tumšākām līnijām un mandeļveida formām uz gaišāka fona. Šajos darbos izceļas pamanāmāks un ekspresīvi pavērtīgāks triepiens, kā arī akcentēti sarkanā, zilā un dzeltenā krāsas kontrasti. Ķermeņu formas parasti ir vienkāršotas un tuvinātas ģeometriskām figūrām, piemēram, aplim vai brīstūrim ("Dāmas jūrmalā", 1920, LNMM), ko atbilstīgi varētu saistīt ar kubismu, tomēr gleznotājs pavisam neattiecās no apjomu modelējuma. Nedaudz kubistisks eksperiments sejas vaibstu ģeometrizācijā vērojams darbā "Jūlija Sproga portrets" (1920, LNMM), veidojot predžas formu robežas un atdzīvinoš krāsaukumus ar slikiem taisnstūrveida triepieniem. Barokālas ekspresijas iezīmes un spilgtu krāsu kontrasti ar tumšiem toņiem valda Kazaka pēdējos darbos – brīvā kompozīcijā pēc Tintoretto ("Tintoretto) darba "Svētais vakarēdiens" motīviem (1920, LNMM) un gleznas metā "Karš" (1920, Tukuma muzejs).

1919. gadā Kazaks darināja kāpināti ekspresionistisku pašportretu linogrīzumā, kura asie vaibsti norāda uz kaislību un pārdzi-



118. Jēkabs Kazaks. Divas peldētājas. 1920. LNMM

vojumu intensitāti ("Pašportrets", 1919, LNMM) (116). Paralēles ar vācu ekspresionista Ēriha Hekela (Erich Heckel) 1919. gada pašportretu (117) ir visai uzskatāmas, tomēr nav zināms, vai Kazaks būtu redzējis šī darba reprodukciju; līdzības varētu izrietēt arī no mākslinieku personību tipoloģiskās radniecības. Kazaks daudz zīmēja ar tinti un tušu, vērojot gan bēgļu ikdienas un kara ainas, gan bezrūpīgas atpūtas mirkļus (vājām līnijām veidotie sieviešu tēli uzmetumu ciklā "Edinburgas jūrmala", 1920, LNMM). Viņa mantojumā ir arī karikatūras un liecībīgas grafikas paraugi ("Kultūras svētki", plakāts, 1920, Latvijas Nacionālā bibliotēka, u. c.). Kazaka darbu skaits nav liels, tomēr viņš uzskatāms par atslēgas figūru Latvijas mākslas vēsturē un



138. Romāns Suta. Sieviete ar ģitāru. 1923. SBM

Kubisma analītiskās fāzes elementi Latvijas mākslā vispilnīgāk izpaudās scenogrāfa, gleznotāja un pedagoga Oto Skulmes¹³⁸ (1889–1967) agrīnajos darbos, piešķirot unikālu akcentu viņa radošajam rokkrāštam, kam raksturīga īpaša stilistiska daudzveidība – no radikālākajām modernisma tendencēm līdz angažētam gleznieciskam reālismam 20. gs. otrajā pusē. Oto Skulme dzimis Jēkabpilsē (tag. Jēkabpils) kaļķu deģa ģimenē, kas aizsāka Latvijas mākslas vēsturē nozīmīgu dzimtu (Oto brālis Uga Skulme – gleznotājs un mākslas kritiķis, sieva Marta Liepiņa-Skulme – tēlniece, meita Džemma

¹³⁸ Nozīmīgākā informācija avoti par Oto Skulmi: LMAIC, lapa 5–2; Skulme U. Otis Skulme // Senāte un Māksla. – 1940. – Nr. 1. – 138–160. lpp.; Lamborga D. Dzimta. Pirmā paaudze. Otis Skulme // Mākslinieki Skulmes. 20. gadsimts. Latvija: [izstādes katalogs] / Sast. I. Rīpīte. – Rīga: Jumava; Neputns, 2000. – 44–61. lpp.; Lamborga D. Klasiskais

Skulme – gleznotāja). Interese par mākslu zēnam parādījās agrī, un ģimene Oto centienus atbalstīja. Pirmo mākslas izglītību viņš ieguva Jaņa Rozentāla studijā Rīgā (1906–1907), pēc tam Maskavā Tsaičiņi apmeklājis gleznotāja un scenogrāfa Konstantīna Juona (Константинов Юон) un Staņislava Žukovska (Станислав Жукоевский) studijas, kā arī Stroganova Centrālo mākslas rūpniecības skolu (1907–1908). Tad Oto Skulme pabeidza Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas dekorāciju glezniecības klasi Pēterburgā (1909–1914), iegūstot pamatīgu izglītību scenogrāfijā. Tur viņš arī kādu laiku strādāja par dekoratora palīgu pie sava skolotāja Pjotra Lambina (Пётр Ламбин) Marijas teātrī. Jau Pēterburgā Skulme iepazīnās ar impresionistu un postimpresionistu mākslu gan izstādēs, gan publikācijās, piemēram, viņa domubiedru iecienītajā žurnālā *Анонсов*. Maskavā viņa darbos esot pieaugusi krāsainība, toties Pēterburgā "pazuda sīkumi, kurus apvienoja lielāki laukumi"¹³⁹. Pirmā pasaules kara laikā Skulme pēc Irkutskas karaskolas dienēja Gaļiņas frontē (1914–1918). 1918. gadā viņš aplūkoja Morozova un Šoukina kolekcijas Maskavā. Tai pašā gadā notika atgriešanās Rīgā, kur Nikolajs Strunke iepazīstināja Oto Skulmi ar citiem latviešu modernisma adeptiem. Viņš iekļāvās topošajā Rīgas mākslinieku grupā, veidojot linogrizumus mapei "Ekspressionisti" un kopā ar Romanu Subu 1919. gada 1. maija svētku noformējumu Rīgā. 1919. gadā Skulme sāka piedalīties izstādēs. Viņš bija Ekspressionistu grupas un Rīgas mākslinieku grupas biedrs, kā arī tās ilggadīgākais (1923–1938) vadītājs.

Modernisma centieni ietekmētās Oto Skulmes gleznas žanriskā aspektā ir ļoti daudzveidīgas – portreti, klusā daba, pilsētu un lauku ainavas, kā arī figurālas kompozīcijas. Ap 1920. gadu vairāki darbi atklāj agrīnā kubisma iezīmes ("Kārtja Strauberga portrets", 1920, privātkolekcija, u. c.) (133), kad tēlotais objekts tiek saskaldīts atsevišķos ģeometriskos segmentos, summāri iezīmējot dažas sejas un apjēriba detaļas – brīļu rāmi, deguna trijstūri un baltās apkaklītes formas. Triepiens ir samērā uzskatāms un krāsas klājums – gleznieciski mīksts. Formu fragmentācija, īpaši pletuvojoties kubisma analītiskās fāzes specifiski, vērojama darbā "Kompozīcija" (1920, LNMM) (134). Kaut arī diagonālo virzienu dominante piešķir lielāku notekību un stabilitāti nekā klasiskos analītiskā kubisma paraugos, objektu saīļēšana atsevišķās plaknēs rada samērā augstu abstrakcijas līmeni, ļaujot patīt tikai atsevišķus elementus – saģāzto ēku, lāternu un figūru.

modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. – Rīga: Neputns, 2004. – 84–87., 122–123. lpp.; Skulme U. Atrīņu grāmata / Sast. L. Slava. – Rīga: Neputns, 2013. – Skulme U. Otis Skulme. – 146. lpp.



139. Romāns Suta. Kompozīcija (Konstrukcija). Ap 1927–1928. LNMM

140. Romāns Suta. Klusā daba ar trīsstūra līnēli. 1924. LNMM

Vērojams kubismam tipiskais sabusnājums plakņu saduses vietās. Tomēr no kanoniskiem analītiskā kubisma darbiem atšķiras ainaviskā motīva izvēle, jo vairumā Pikaso un Braika piemēru "analizēta" vai nu klusā daba, vai arī cilvēka figūra tuvplānā. Mazliet dinamiskāks ir analītiski "saskaldīto" objektu risinājums darbā "Kompozīcija" ("Klusā daba", 1920, privātkolekcija), kam kubistisku noti papildus piešķir galda virsmu iezīmējošais ovāls. Taču Skulmes interese par šādu formveidi nebija ilgstoda. Citos 1920. gada darbos ("Cirka mākslinieki", 1920, LNMM; "Kompozīcija ar divām figūrām" ("Svētvakars", 1920, privātkolekcija) redzama mērenāka Formu ģeometrizarācija, kas būtiski neizjauca objektu veselumu un atklājas vien kā savdabīgs stilizācijas paņēmienis.

Dažu gadu laikā Oto Skulme diezgan strauji pievērsās reālistiskākai un arhitektoniski stabilākai glezniecībai. Tajā plastiski ciets foršu modelējums iekļauj atsevišķus kubistiskas ģeometrizarācijas elementus, pamazām ieejot virzienu sintētiskajā fāzē, kurā āko, dinamisko skaldījumu un manāmi irndeno triepienu nomāina atīrtības formas,



viendabīgas plaknes un izīrdzināts gleznojums. "Klusā daba" (1923, privātkolekcija) ar tās vertikāli saslieto galdīgu, kā arī aplikačiem siluetiem līdzīgo pudeli un augļu trauku atgādina Huana Grisa kluso dabu risinājumus, tomēr atšķiroties ar spilgti rozāno, vēso kolorītu un reducēti lakonisko kompozīciju. Radniecīgi košs sarkano un violeto toņu salikums dominē vienā no Skulmes pazīstamākajiem darbiem "Portreta kompozīcija" (1923, MMS kolekcija) (135), kur attēlota viņa sieva Marta Liepiņa-Skulme Parīzes kafējnīcā. Modernisma elementi parādās spilgtos, viendabīgos krāslaukumos saspēlētos, Skulmem tipiskajā sešstūrīnā grīdas veidojumā, taču gan sievietes tēla, gan krēsla un trauku traktējums jau tuvinās jaunās lietīšības plastiski cietajam, perfekti skaidrajam stilam. Saglabājot zināmas stilizācijas un abstrahēšanas pazīmes figūras uzbūvē, tomēr jaušams apjoma modelējums. Šis darbs atklāj laikmetam raksturīgās emancipētās sievietes – pilsētas izklaižu baudītājas – tēlu latviešu mākslā. 20. gadu sākumā tapa arī nedaudz scenogrāfiski ģeometrizarātas Francijas un Latvijas ainavas ("Parīze",

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Tēlotāja māksla*



270. Konrāds Ubāns.
Irbenes iela.
1932. LNMM

1928, privātkolekcija; "Irbenes iela", 1932, LNMM, u. c.) (270). Vienlaikus viņš pievērsās Kokneses ainavām ("Koknese", 1929, LNMM), laukiem ar labības stabiem ("Ainava ar trīs kaudzēm", 1930, LNMM), dažkārt iekļaujot arī kādu laucinieku stafāžu ("Pļaujas laikā", 1926, LNMM), un Pēršes upes attēlojumiem ("Pērse", 1926, privātkolekcija; "Pērse", 1932, LNMM, u. c.). Lai gan tā nepārprotami bija atgriešanās pie samērā impresionistiska reālisma, modernisma pieredzes posms atstāja savu ietekmi – Ubāna triepiens bija pašvērtīgi eksprezīvāks un virzienu ziņā daudzveidīgāks bez konsekventa impresionistiskā krāsu daļījuma. Viņa gleznotie portreti 20. gadu beigās kļuva statiskāki un reprezentablāki, mazinoties agrākajam vieglo deformāciju īpatnībam ("Elza", ap 1925–1927; "S. B. portrets", 1928; "Amiragovas portrets",

1928; "Mārijas Grīnbergas portrets", ap 1930–1935, visi LNMM, u. c.) (271). Modeļi lielākoties atainoti mierīgi sēžam ar skatu uz priekšu vai akcentēti pozējām; sievietes tēlēm saglabāta ekstravaganto cepuru tēlojuma tendence, bet mazinājies atektoniskums, kustības un intīmi nejausā mirkļa iespāids, kas dominēja 20. gadu sākumā.

Mainījās arī citu bijušo modernistu māksla, lai gan jaunāko strāvotāju skola, protams, nepazuda bez pēdām un ietekmēja kātra autora individuālo jaunradi. Kubisma atskaņu un jaunās lietībīgības sadurē Oto Skulmes darbos nereti radās īpatnēji deformētas perspektīvas un dažādu skatpunktu apvienojuma paraugi ("Klusā daba", 1925, MMS kolekcija; "Klusā daba. Mulds ar āboliem", 1925, LNMM) (272). Vecmeistariski brūnganā krāsu gammā ieturētajā "Pašportretā" (1932,

271. Konrāds Ubāns.
Amiragovas portrets.
1928. LNMM

272. Oto Skulme. Klusā daba.
Mulds ar āboliem.
1925. LNMM

273. Oto Skulme.
Māte ar meitu. 1932. LNMM



LNMM) vēl saglabājās pacieti izmodelēta forma, bet pastozajā krāsas slāņī jau izcēlās atzevišķi triepieni, īpaši apģērba kroku atveidojumā. Kopumā sekojot vispārējai glezniecības evolūcijas tendencei, 20. gadu otrajā pusē un 30. gados Skulmes gleznojums atkal kļuva plastiskāks un mīkstāks, ietverot gaismēnu un faktūras efektus, kas iegūti ar aprautiem paletes naža uzlīdieniem ("Dzemma", 1931; "Māte ar meitu", 1932, abi LNMM, u. c.) (273). Vēlāk Oto Skulme pievērsās zvejnieku un zemnieku darba un atpūtas mirkļu attēlošanai ("Launags", 1936, LNMM, u. c.), ainaviskiem un tuvākās dzīves vietas motīviem ("Grava Mālpilī", 1935; "Uz balkona", 1936, abi LNMM, u. c.), kā arī klusajām dabām, ko nereti papildināja kroga muzikanta atribūti – vijole, platmale un glāze ("Klusā daba", 1933; "Klusā daba ar vijoli", 1935, abi LNMM).

Romans Suta, mazinoties kubisma un konstruktīvisma iespāidēm, ap 20. gadu vidu izmēģināja plastiski apjomīgu traktējumu arī figūru attēlojumā, kurā geometrizācija reducēta līdz atzevišķīgiem fona elementiem ("Jānis Plase ar draudzeni", 1927, privātkolekcija). Izkopjot atmosfēriski tonālu, īrdenāku stīlu, Suta galvenokārt gleznoja vienkāršās tautas sadzīves un izpriecu ainas – īpaši iecienītas bija zājumballes, krodziņi, lakstotāšanās u. tml. tēmas ("Ozta krodziņš", ap 1927–1929; "Zājumballe", ap 1928–1929, LNMM, u. c.) (274). Lauku muzikanti, dejotāji un citi tēli tika iekļauti arvien pieaugošā gleznieciskā dūmakā, tipizām raksturīgāko akcentējot drāzāk ar līnijām, nevis glezniecisku laukumu palīdzību. Grafikā Suta aktīvi darināja virtuozus tušas zīmējumus



Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Tēlotāja māksla*



362. Kārlis Zāle. Brīvības piemineklis Rīgā. Skulpturālais grupas. 1930–1934

363. Kārlis Zāle. Brīvības piemineklis Rīgā. Brīvības figūra. 1930–1934

Latvijas novadus, kuru aprīņņus savukārt norāda vertikālās gerboņu cilpu rindas līdzās. Sienu augšējās frīzēs zemcīlnī rindojas gan senkareivji ar Latvijas pilsētu gerboļiem uz vairogiem, gan kaļi cīnītāju figūras aiz trīstūra plaknēm. Ansambļa plastiku vēl papildina mazāka mēroga tēli un motīvi – zināma un nezināma kareivja galvas, kas veidotas pēc reālu kritušo strēlnieku maskām, vēlāk pievienoti divu kritušo brāļu tēli (1934–1937), kuru pirmmetz bija reproducēts jau 1925. gadā¹⁹⁸, kritušos lidotājus simbolizējošs ērglis pie vienas no kapulauka akām u. c. Nepabeigtajos strēlnieku kapu vārtos ārpus galvenā ansambļa iekļauts cilnis "Senči" (1930 – ap 1940) ar loka šāvēju virs kritušā kaļiņfigūras – uzskatāms Zāles stilistikas piemērs (359).

¹⁹⁸ Ilustrēts žurnāls – 1925. – Nr. 6. – 172. lpp.

Raksturojot šo stilistiku un nosakot ierosinājumu vai analogiju kontekstu, jāpieņem, ka modernistiskā posma un tieši kubisma pieredze Zālem noderēja, lai strukturētu ansambļa figūras un saistītu tās ar arhitektūru. Šī pieredze īpaši konstatējama visagrāk, 1927. gadā, atklātās grupas "Ievainotais jātnieks" salīdzinoši lielajā plākšņainībā un ekspresīvajās diagonālēs. Tomēr kopumā Zāle izmantoja to modernizēto arhaizāciju, kuru Eiropas 20. gs. tālniecībā pārstāvēja gan Antuāns Bundels, gan horvātu tēlnieks Ivans Meštrovičs, gan vācu monumentālisti Hugo Lederers un Francs Mecners (*Franz Metzner*). Nav īsti skaidrs, vai Zāle labi pazina viņu darbus, bija redzējis Lederera pieminekli Oto fon Bismarkam (*Otto von Bismarck*) Hamburgā (1902–1906) (361) vai Kristiana Bērensa (*Christian Behrend*) un Mecnera gigantiskās skulptūras Tautu kaujas piemineklim Leipcigā (1913).

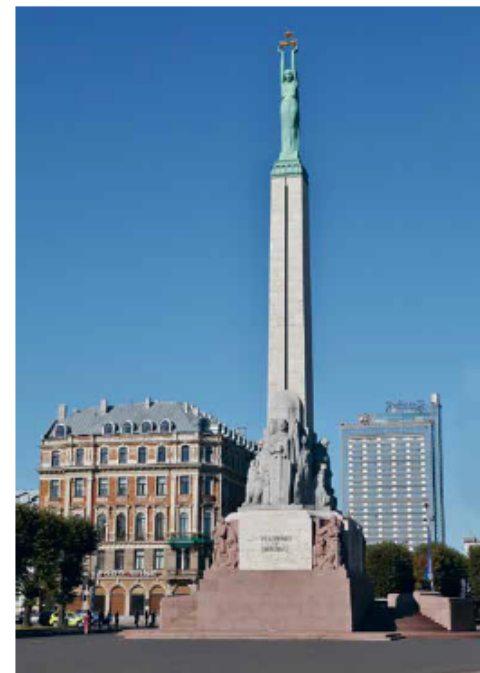
Tomēr šie plaši popularizētie veikumi vienas no publikācijām droši vien bija zināmi. Zāles draugs Rūdolfs Priede atcerējās, ka tēlnieks jau mācību laikā jūsmojis par vācu mākslas žurnālā *Die Kunst* reproducētajiem Meštroviča darbiem (360).¹⁹⁷ Atšķirībā no minētajiem piemēriem, kas bija radīti vēl gadsimtu mijas izmeklēto stilizāciju laikmetā, Zāles arhaismam piemīt no kubisma un konstruktīvisma mantots lielāks geometrizēto elementu īpatnsvars un formveides taiznīniju tiešums.

Bez būtiskām izmaiņām tā pati stilistika saglabājas Zāles otrajā lieldarbā – Brīvības pieminekļī Rīgā. Tomēr savas koncepcijas ietvaros viņš palielināja figuratīvismu un tuvojās neoklasicistiskai tradīcijai. Tas nenotika uzreiz – gan 1924. gada konkursa modeļi ar vārbiem un cilpu rotātajām ejas sienām, jātniekiem un karogiem, gan tektoniski vienkāršajai 1925. gada konkursa piedāvājuma saskatāmās Brāļu kapu projekta atskaņas.¹⁹⁹ Kā zināms, šie Brīvības pieminekļa konkursi rezultātus neveda, līdz beidzot Zāle ar zināmu dramatismu uzvarēja 1930. gada konkursā (sk. daļu "Mākslas dzīve"). No 1931. līdz 1935. gadam viņš kopā ar palīgu komandu un piesaicināto arhitektu Ernestu Štālbergu²⁰⁰ veica gandrīz visus nepieciešamos darbus, uzceldams pieminekli²⁰¹, kas neapšaubāmi kļuva par politiski svarīgāko publiskās mākslas objektu Latvijā tolaik un nākamajos gadu desmitos. Brīvības pieminekļa vēstījuma ledarbtību nodrošināja jau novietojums bijušā Pēterā Pirmā pieminekļa vietā uz galvenās jaunās Rīgas artērijas – Brīvības bulvāra ass pie kanāla tilta, kas šķir bulvāra zonu no Vecrīgas (364). Tika paplašināts tilts un telpa ap pieminekli, izveidojot lielāku laukumu un paredzot tajā arī cādus arhitektoniskus papildinājumus, kas palika nerealizēti. Tādējādi no pilsētbūvniecības vēstures viedokļa te izpaudās tendence atgriezties pie baroka un klasicisma tradīcijas – novietot semantiski un vizuāli svarīgus arhitektoniski plastiskus objektus laukumu centros uz galveno maģistrāļu ašīm vai krustpunktiem. Brīvības pieminekļa arhitektoniskais pamats, ko Zāle iecerēja jau konkursa modeļi, bija tradicionālais, no seniem laikiem zināmais slaidais obelisks, kura redzamo pamatni veido divi, viens uz otra uzlikti bloki (pieminekļa un obeliska bāzes) un ar tiem savienota, plānā gandrīz pilnīgi apaļa, uz bulvāra pusi vērstā terase ar kāpnēm un grānta margām. Kopējais pieminekļa augstums ir 42,7 m. Obeliska pamatni nojauptu stūru nišās un cilpos uz sānu plaknēm aizpilda 3,5 m augstas skulpturālās formas. Uz obeliska pakājes tās jau ir 5,5–6 m augstas un apņēm četrstūrains apjomu no visām pusēm (362). Vēl divi

¹⁹⁷ Priede R. Kārlis Zāle. (Atmiņas). – 7. lpp. LMAIC, lēta Z-13.

¹⁹⁸ Foto: Senatne un Māksla. – 1936. – Nr. 4. – 193., 197. lpp.

¹⁹⁹ Zāles palīgi bija tēlnieki Mārtiņš Smolcs un Nikolajs Rambaks, kā arī vairāki akmeņkaļi.



364. Kārlis Zāle, Ernests Štālbergs. Brīvības piemineklis Rīgā. Kopskata. 1930–1934

zemcīlnij rotā terases sienu. Tēlu un kompozīciju vēstījumi ir pakārtoti pieminekļa idejai, kas neilgi pirms tā atklāšanas izteikta dzejnieka Kārļa Skalbes sacerētājā devīzē "Tēvzemei un brīvībai" un tad arī iekalta uz obeliska pamatnes bukās plaknes Vecrīgas pusē. Alegoriskās figūras un grupas pārstāvēja personificētus jēdzienus, kas Zāles skatījumā saistījās ar pieminekļa vēstījumu ("Māte Latvija", "Lācplēšis", "Važu rāvēji", "Vaidelobis", "Gara darbinieki", "Tēvzemes sargi", "Ģimene", "Darbs", "Dziesmu svētku gājiens", "Karavīru gājiens"), kā arī konkrēts

Štālbergs nodarbīnāja sava būvbiroja arhitektus Nikolaju Voitu un Alfrēdu Laukību.
²⁰⁰ Par Brīvības pieminekli plašāk sk.: Apstis V Brīvības piemineklis. – Rīga: Zinātne, 1993.

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Tēlotāja māksla*



508. Starptautiskā modernās dekoratīvās un rūpnieciskās mākslas izstāde Parīzē. Centrā – Jāņa Muncīša skatuves maketi. 1925.

sadaļta ar uzbūvētu tiltu, radot vienu virs otra novietotus darbības laukus. Roberts Kroders slavēja: "Tas ir nenoliedzams triumsfs, tehnikas pārspēšana, formas atrašana."¹⁵⁵

Ķīnas galma teātra estētika raidījās Džordža Hazltona (George Hazelton) un Džozafa Harija Benrimo (Joseph Harry Benrimo) lugā "Dzeltenais gārbs" (1923) (501). Skatuve tika iekārtota ar vienotu divstāvu uzbuvi bez priekškara. Tās centrā atradās pūķis ar nagos sakampu gredzenu. Skatuves meistars kā viens no galvenajiem tēliem mainīja scēnas elementus. Izrādē "plāši tika izmantota ķīniešu teātra nosacītība. Zīņa vietā lietoja nūju, ūdens ilūziju radīja zila drāna ar zivju ornamentiem."¹⁵⁶

Morisa Māterlinka pasakai "Zilais putns" Muncis pievērsās brīs reizes – Dailes teātrī, Pasadīnas teātrī ASV un Nacionālajā teātrī. Par iestudējumu Dailes teātrī (1923) Viktors Egļītis rakstīja: "Varbūt nodzēstākās, vienkāršākās krāsas stingri smalkā bejēšā mākslai piemērotākās, bet teksta uzņemšanas nebūt nebraucēja arī šās Muncīša brīnīgās Feerijas un krāsu kaskādes, kas mūsu bērniem bez šaubām visvairāk patika."¹⁵⁷

¹⁵⁵ Kroders R. Kapelmeistara Kreislera brīnīgā piedāvājumi // Latvijas Vēstnesis. – 1922. – Nr. 250. – 6. nov.

¹⁵⁶ Grēviņš M. Dailes teātris. – 22. lpp.

¹⁵⁷ V. Egļītis V. M. Materlinka "Zilais putns" Dailes teātrī // Latvijas Kariņis. – 1922. – Nr. 6. – 8. janv.



509. Jānis Muncis. Skatuves makets Džordža Bernarda Šova lugai "Cēzars un Kleopatra". 1925. RMM

Delartiskums izpaudās komēdijās. Muncis atcerējās, ka "konkurenti sāka dēvēt Dailes teātri par balagānu un izrādes par klaunādi. (...) Balagāns nespēstīdāmi ir teātra pirmveids. (...) Šo nostāju Dailes teātris 2. sezonā pazvītroja ar Viljama Šekspīra komēdiju "Divpadsmitā naktis".¹⁵⁸ Par šo 1921. gada izrādi kritiķis Voldemārs Puķe priecājās: "Scēniskā darbība kā pāri plūstošs vīna strauts vieglu ritmu čalonī rauj skatītāju sevīm ūdī un mākslinieciski reibina. (...) Dekoratora Muncīša gaišie, rožaini priecīgie ekrāni dod uzvedumam raksturīgu fonu."¹⁵⁹

Latviešiem negaidīti tika risināta Blaumaņa komēdija "Skroderdienas Silmačos" (1923) (502). Gatavošanās kāzām pārtapa par komisku situāciju virkni ar trikiem. Arturs Bērziņš pārmeta, ka "Muncis nacionālās iezīmes iznīcinājis. Skatuves iekārtojumā grūti ieraudzīt tautas dzīves raksturīgu turpinājumu."¹⁶⁰ Tāpat no brāļu Matīša un Reīņa Kaudzīšu romāna "Mērnieku laiki" tika izveidota situāciju komēdija (1924), kas sākas pie robežstaba "Slīstava–Čangale". Kā liecina fotogrāfijas "Ilustrētajā Žurnālā"¹⁶¹, izrādē tika izmantotas atsevišķas "piegrieztas" ainaviskas formas un tādi paši siluettekvīzīti pārspīlētos izmēros. Piebalgas tēriem Muncis piešķīra klaunādes krāsu spilgtumu (504).

¹⁵⁸ Muncis J. Jaunais Dailes teātris. – 1. grām. – 8. lpp.

¹⁵⁹ Puķe V. Šekspīra "Divpadsmitā naktis" // Latvijas Sargs. – 1921. – Nr. 271. – 29. nov.

¹⁶⁰ Bērziņš A. Blaumaņa "Skroderdienas Silmačos" Dailes teātrī // Jaunākās Ziņas. – 1923. – Nr. 21. – 27. janv.

¹⁶¹ Ilustrētais Žurnāls. – 1924. – Nr. 42. – 932.–933. lpp.



510. Jānis Muncis. Skatuves makets Ēna Rīpēna lugai "Dons Kihots". 1925. RMM

511. Jānis Muncis. Skatuves makets Ģeorga Bīhnera lugai "Dantons". 1925. RMM

Pie teātra veiksmēm Muncis pieskaitīja Ģeorga Bīhnera (Georg Büchner) drāmu "Dantons" (1925) (503). Jānis Čirulis atzīmēja, ka "Muncīša dekorācijas ar melno un sarkano kā pamattoņiem deva revolūcijas asiņaino dienu notikumiem ļoti piemērotu dekoratīvo fonu."¹⁶²

Savu pieredzi Daile svinēja arī paši teātrī rakstīto Kārļa Ābeles (1896–1961) scenāriju "Ligatūra" (1925) (505–507). Tas ir metāls, ko piemaisa zeltam, lai zelts būtu lietojams. Lai uzturētu 30 ainu tempu, skatuves otro plānu sašaurināja, aizsedza to ar starppriekškaru un mainīja samazinātos perspektīvus. Andrejs Upītis slavēja: "Nolūks bija – parādīt, ko Dailes teātris piecu gadu laikā sasniedzis teatrālās tehnikas virtuozitātē, krāsu spilgtā pīnumā, gaismas un ēnu rotāībā, ritmu vīrijā, muzikālā plastikā un visu skatuves elementu savdabīgā pilnskaņā."¹⁶³

1925. gadā ar Muncīša iniciatīvu un Latvijas ārlietu ministra Zīgrīda Meierovica finansiālo atbalstu uz Starptautisko modernās dekoratīvās un rūpnieciskās mākslas izstādi Parīzē tika nogādāti divdesmit izrāžu maketi (508–511). Pāvils Gruzna, aprakstot izstādē redzamo franču, itāļu, krievu scenogrāfijas klāstu, secināja, ka Dailes teātris atradās pa vidu starp tradicionālo skatījumu un padomju avangardu, kur "dominē

¹⁶² Čirulis J. G. Bīhnera "Dantona nāve" // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1925. – Nr. 3. – 297. lpp.

¹⁶³ Upītis A. Novitātes Rīgas teātros // Doma. – 1925. – Nr. 9. – 313. lpp.



512. Jānis Muncis. Režija un scenogrāfija Aleksandra Ģrīna romāna "Nāmeja gredzens" iestudējumam. Dailes teātris. 1935. Fotogrāfija. RMM

trapeciju, trepju platformu un atkal trepju rindas, haotiski izsavaidīti kvadrātiņi un kubiki"¹⁶⁴. Teātra klases zūrija Jāni Muncīši godalgoja ar Grand Prix un Dailes teātra ansambli ar goda diplomu.¹⁶⁵

Pēc atzīnības Muncīša un Smilģa partnerībā iestādītais atsloms. Ķekojot paša deklarētajam uzskatam, ka principiālu nesaskaņu dēļ teātris jāatstāj, Muncis no Dailes aizgāja. 1926. gadā viņš palīdzēja Jāņa Roberta Tīllberga vadīto Figurālās glezniecības meistardarīnču

¹⁶⁴ Gruzna P. Teātri un maketi // Rīgas Ziņas. – 1925. – Nr. 150. – 11. jūl.

¹⁶⁵ Atsauksmes par Dailes teātra darbību pārpublikācijā izdevumā: Dailes teātra piecu gadu darba cēliens. 1920–1925. – Rīga: Dailes teātris, [1925].

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Scenogrāfija*



587. Lūcija Zamaiča dzejas krājuma "69° 33' 11" Ziemeļu platuma" (Rīga: Prometa, 1923) vāks ar Niklāva Strunke zīmējumu



588. Linarda Laicēna grāmatas "Mēbeļlīga Rīgā" (Rīga: Dulle un darbs, 1924) vāks ar Jāņa Liepiņa zīmējumu



589. Jāņa Liepiņa ilustrācija Linarda Laicēna pasakai "Laiņes putns" (Rīga: Rīgas mākslinieku grupa, 1924)

uzrāda zināmu atbilstību ekspresionisma formveides principiem – galvenokārt kolkriezuma īpatnībām pietuvinātā formas primitivizācijā. Jāzeps Grosvalds, raksturojot savu kolēģu un draugu veikumu, bija visai kritisks gan par tās formu, gan saturu, jautādam, "kur tur "Ekspresionisms"?".¹⁸ Turpretī Viktors Egļitis atzina, ka "Linoleumu griezumī", bez šaubām, ir jauns, spēcīgs un interesants vārds mūsu citādi pagurušajā gleznieciskajā dzīvē".¹⁹ Patiešām, ar "Linoleumu griezumīem" modernisti latviešu grāmatniecībā ieviesa jaunu kategoriju – mākslas oriģināldarbu izdevumu – un radīja nemieru vietējā konservatīvajā mākslas vidē (par katru mākslinieka veikumu linogriezumu mapē sk. zējumu daļā "Tēlotāja māksla").

Novatoriskās ievirzes grāmatu mākslinieki necentās īpaši iedziļināties arī citu modernisma strāvojumu manifestētajās idejās, kas 10.–20. gadu mijā jau vismaz daļēji bija zaudējušas aktualitāti. Rūpējoties par individuāli rokkrasta veidošanu, viņi ekspresionismā, kubismā, futurismā un suprematismā, šķiet, meklēja galvenokārt impulsus novatoriskai formveidei. Svarīgs ierosmju avots bija arī krievu kubo-futurisms. Par modernistiskās tendences bāzi latviešu avangardistiem kalpoja kubo-futuristiem tuvā Voldemāra Maveļa atziņas par primīvoismu. Līdzīgi procesi, tikai daudz plašākā mērogā, gandrīz desmit gadus agrāk norisinājās krievu modernistu grāmatu mākslā: "(...) krievu avangards praktiski nepazīna robežas, kas vienu strāvojumu atdala no otra. No franču kubisma gūtie impulsi tajā viegli apvienojās ar vācu ekspresionisma un itāļu futurisma iespaidēm (...) spēcīgā neprimīvoisma iespaidē paies vis jaunās krievu grāmatas atbilstības pirmais etaps."²⁰ Mākslinieku personīgo ideju un dažādo iespaidu apvienojumā veidojās stipri individualizētas paāzīteiksmes formas.

Latviešu grāmatu mākslinieku pievēršanās novatoriskai formveidei notika visai pēkšņi. Tās pionieris bija Niklāvs Strunke. Izšķirošus impulsus doties modernisma virzienā viņš, šķiet, guva 1918. gada nogalē Maskavā, apmeklējot Kārlī Johansonu un Aleksandru Drēviņu. Tur viņa uzmanības lokā ir bijušas arī grāmatas, par ko liecina Ivana Aksjonova (*Иван Аксёнов*) monogrāfijas *Искусство оформления* (1917) eksemplārs ar Strunke literatūru: "Maskava 10/XI 1918"²¹.

¹⁸ Jāzeps Grosvalds vēstulē Konrādam Ubānam 1919. gada 3. decembrī no Rīgas. LVA, 769. F., 1. apr., 124. l. Cit. pēc: Laiņes vēstules: Latviešu jauno mākslinieku sarakste, 1914–1920 / Sast. A. Nodava. – Rīga: Valters un Rapa, 2004. – 190. lpp. – Nr. 94.

¹⁹ Egļitis V. Ekspresionistu grupas linoleuma griezumumu albums // Latvijas Sargs. – 1919. – Nr. 157. – 5. okt.

²⁰ Лосевое В. Куски пькского кьбодфурьтыва. – Москва: Тунес, 2007. – С. 14, 20.

²¹ Grāmata atrodas privātā krājumā.



590. Valdemāra Danberga dzejas krājuma "Klusais karņevāls" (Rīga: Valters un Rapa, 1925) vāks ar Valdemāra Tones zīmējumu



591. Aleksandra Plonera grāmatas *Antica Flamma* (Rīga: Valpaga, 1920) vāks ar Romāna Sutas zīmējumu



592. Antona Austrāja stāstu krājuma "Moputas vēji" (Rīga: A. Gulbis, 1920) vāks ar Konrāda Ubāna zīmējumu

Niklāvs Strunke bija redzamāks starp grāmatu māksliniekiem gan radošuma un ražīguma ziņā, gan kā jauninājumu praktiskais aizsācējs Latvijā, gan atzīmējoties gadījumos arī kā klasisko tradīciju konsekventāks noliedzējs. Viņa izteiksmē grāmatu mākslā bija stipri dažādā dāta. 20. gadu sākumā tā svārstījās no poetizēta un stilizēta reālisma līdz geometrizētai abstrakcijai. 1919. gadā un 20. gadu pirmajā pusē viņš radīja apmēram divdesmit dažādas modernistiskas grāmatu apdares, kuru ierosmes avoti nepadodas precīzai identifikācijai. Spēcīgākos impulsus Strunke, šķiet, guva no itāļu futurisma, krievu kubo-futurisma un ekspresionisma. Par ierosmju dažādību liecina Linarda Laicēna dzejoļu krājuma "Karavane" (1920) grafika (584–585). Uz grāmatas vāka attēloti trīs koposifētoji vīri, pāri biem liktas kraši lausītas, soļotāju sinhronās kustības ritmu akcentējošas uzrakstu rindas, kas kopumā vedina domāt par futurisma ietekmi, tāpat kā divas ilustrācijas (33., 64. lpp.), kuru geometrizētais zīmējums, cilvēku teatrālās pozas, diagonāli savērtie aksešuari un ēkas rada rotējošas urbānistiskas vides iespaidu. Pārējo ilustrāciju primīvoisms un stūrainība saistāma ar formveides papēmienu aizguvumiem no ekspresionisma un kubisma. Strunke līdzīgi risināja ilustrācijas Laicēna stāstu grāmatai "Attālnotie" (1921). Par kubisma biešāku ietekmi, šķiet, liecina Laicēna stāstu krājuma "Laterna tumsā" (1919) vāka ilustrācijas geometrizēto plakņu slāpainsais kārtojums. Leona Paegles grāmatu "Karogi" un "Iela" (abas 1922) vāku litogrāfētājs

²² Peņģeris V. Lietišķā grafika Latvijā. – 40. lpp.

ilustrācijās Strunke pievērsās ekspresionistiskiem motīviem. Dažiem grāmatu vākiem viņš izstrādāja emblemātisku rakstura kompozīcijas, to konstruktīvo nosacītību akcentējot ar simetrisku uzbūvi (Leons Paegle, "Gadsimtu sejas", 1921; Andrejs Kurcijs, "Dvēseles kabarejs", 1921; Linards Laicēns, "Attālnotie", 1921) (586). Uzturoties Berlīnē, viņš radīja vairākas abstraktas vāku apdares (Lūcija Zamaiča, "69° 33' 11" Ziemeļu platuma", 1923; Lūcija Zamaiča, "Zelta avars", 1924; Apsešdēls, "Nu labi", 1923) (587). Savās apcerēs Strunke bieži rakstūja par konstruktīvu un sintezētu mākslu, tādējā atbilstīgi būtu teikt, ka viņa 20. gadu sākumā radītā novatoriskā grāmatu grafika bija konstruktīvas sintēzes rezultāts.

Daļa sabiedrības Strunke modernistiskos vingrinājumus uztvēra visai kritiski. Tāds bija arī Peņģerota vērtējums: "No vāka zīmējumiem (...) pavisam nedešami dažiem "Kultūras bals" ("Mans klusais brīdis", "Dvēseles kabarejs", "Gadsimtu sejas") un "Valpaga" ("Trubadūrs uz ēzeļa") izdevumiem. Arī "Prometa" izdevumu vāki var uz sevi griezt publikas uzmanību vienīgi ar savu nesaprotamību."²³ Laicēns vēstulē Strunkem 1924. gadā rakstūja: "Leta" sāk plāst nost kreisos vākus un liek taistīt Apšāam to vietā bildes uz vāka, lai publika grāmatas pirktu."²⁴

Strunke darināto ilustrāciju kopumu folkloras izdevumiem un bērnu grāmatām raksturo ritmiski smalki izvērtis, izteikti dekoratīvs īniju, laukumu un krāsu kārtojums un apcerējas intonācijas. Rosinājums šādam tēlojumam viņš bija guvis gan no *Mup ucxyccmca* loka

²³ Rakstniecības un mūzikas muzejs (turpmāk RMM), Linarda Laicēna kol., Inv. Nr. 55539.

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Grāmatu māksla*



678. Vilis Rīdzenieks. Atspulgi. 1934. RVKM

tālojumu. Pats žoga fragments pavīd tikai attēla kreisajā stūrī un nebiek īpaši akcentēts. Uzņēmuma lielāko daļu aizņem ēnā grimstošs sniegots laukums, kura centrā kupenas izolnī sedz spošas gaismas strēles. Autora skatījums ļauj atbrīvoties no realitātes tiešāmības un raiza iztēli, darba stilistikā tuvinot amerikāņu fotogrāfu Edvarda Vestona (*Edward Weston*) un Pola Strenda (*Paul Strand*) abstrahējošā modernisma estētikai.

1930. gadā radīto darbu "Pret sauli" ("Deja", RVKM) (682) Rīdzenieks nodēvēja par foto fantāziju. Kompozīcijā redzama gaišīga dejojošas meitenes figūra, kuru kā magnēts pievelk saule, liekot atstāt zemi un kokus tālu zem sevis. Attēls ir neass, maz detalizēts, kontūrās mīksts un nenoteikts; kopumā tas neatgādina ne fotogrāfiju, ne arī piktorālisma tradīcijās veidotu darbu. "Pret sauli" gan izraisa kritiskas pārdomas par izmantotajām proporcijām un siluētu nolāsmību, tomēr tas, līdzīgi kā Štāla "Kompozīcija", ir nozīmīgs piemērs, kas apliecina latviešu fotomeistarū interesi par jaunu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu un formu meklējumiem.

Rīdzenieka aktīvais skatījums uz laikmeta norisēm un aizraušānās ar sociālisma idejām iezīmējas darbos "Ostā" un "Sulīgā zālē". 1935. gadā tapušais uzņēmums "Ostā" (RVKM) (683) rāda kuģu piestātnes vidi. Bromēļas tehnikā apstrādātās fotogrāfijas laukumu šķērso dēju laipas, pa kurām ar vezumiem pārvietojas ostas krāvēji. Attēls īpaši piesaista ar industriālā laikmeta dinamikas tvērumu. Anonīmos siluetos attēlotā strādnieība šeit it kā iegūst laikmeta varoņa lomu, bet vienlaikus šāds tāls liek domāt par autora sociālkritisko attieksmi.



679. Vilis Rīdzenieks. Siena laikā. 20. gs. 30. gadi. RVKM

Darbs "Sulīgā zālē" (RVKM) (684) ir variācija par klasisko pastorālo motīvu. Latvijas tradicionālo ainavu, kā ierasts, papildina govu bars, kas rāmi plūc zālī. Attēla priekšplāna labajā malā redzama ganu meitas figūra. Atšķirībā no parasti romantizētajām motīva interpretācijām šeit gane nevis pievēršas lopiem vai raugās tālēs, bet šķiet lasām – grāmatu, vēstuli vai kādu informatīvu bijebenu. Kompozīcijas uzbūvē skaidri nodalīti divi plāni – savā vajā palaištāis ganāmpulks un no tā it kā distancējusies jaunā sievietē. Tradicionālajā lauku harmonijā tādējādi parādās disonanse, kas norāda uz laikmeta viestajām izmaiņām pierastajā kārtībā.

Viens no interesantākajiem un radošākajiem fotomāksliniekiem starptaru periodā bija Eduards Gaiļis (1881–1961). Viņa dzimtā puse ir Jaunvirslaukas pagasts Zemgalē. 1896. gadā Gaiļis kopā ar vecākiem pārcēlās uz Rīgu, kur izmācījās par dzelzsgriezēju. Par fotogrāfiju viņš sāka interesēties 1906. gadā, apgūdamts to patstāvīgi un Latviešu fotogrāfiskās biedrības rīkotajos kursos. Pirmā pasaules kara laikā Gaiļis devās bēgļu gaitās uz Pēterburgu, kur 1918./1919. mācību gadā studēja tikai nodibinātajā Augstākajā Fotogrāfijas un Fototehnikas institūtā (*Всесоюзный институт фотографии и фототехники*, tagad – *Санкт-Петербургский государственный университет кино и фотографии*). Pēc atgriešanās Latvijā 1920. gadā Gaiļis īsu laiku strādāja par fotogrāfu Rēzeknē un Rīgā, tomēr galvenokārt viņa ikdiens bija saistīts ar grāmatveža profesiju. Domājams, tāpēc izstāžu katalogos Gaiļis parasti bija minēts amatierfotogrāfijas daļā. Pēc pārcelšanās uz Jelgavu viņš kļuva par darbīgu Jelgavas Fotogrāfiskās biedrības locekli un kādu laiku bija tās vadītājs. Starptaru periodā

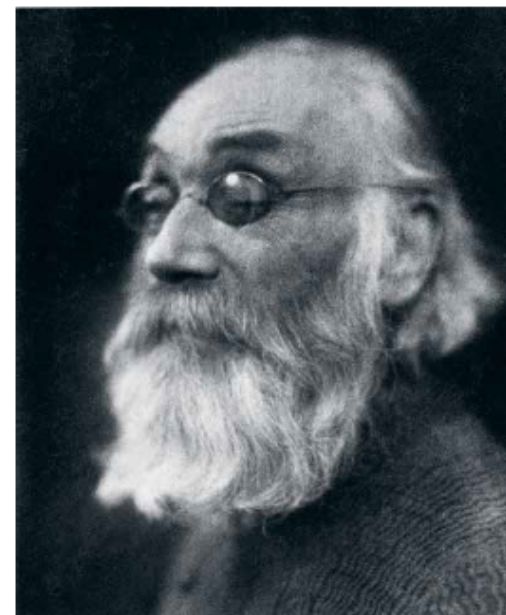


680. Roberts Johansons. Ainava. 20. gs. 20.–30. gadi. RVKM

meistars aktīvi strādāja mākslas fotogrāfijas jomā, piedalījās izstādēs gan Latvijā, gan ārvalstīs un rakstīja par fotogrāfiju presē. Gaiļa darbi līdzās citu kolēģu veikumam bija eksponēti pirmajā mākslas fotogrāfijas izstādē Latvijā pēc Otrā pasaules kara. Plašākā viņa darbu kolekcija atrodas Latvijas Fotogrāfijas muzejā.⁴⁷

Eduarda Gaiļa radītie attēli līdzās ierastajiem skatienu veidzējošajiem dabasskatiem un noskaņu studijām piedāvā plašāku motīvu klāstu un neierastāku pieeju to vizualizācijā. Lielākā daļa saglabājušos fotogrāfa mākslas darbu radīti 20. gadu otrajā pusē bromēļas tehnikā. Pastāvīgi sekodams ārvalstu periodikas jaunumiem un intensīvi piedalīdamies citzemju izstādēs, autors centās uztvert modes tendences un pievērsa uzmanību aktualitātēm mākslā un fotogrāfijā. Izteiksmīgākie un interesantākie Gaiļa darbi ir akti un klusās dabas. Sieviešu kailfigūru pozās viņš centās uzsvert formu geometriju Art Deco noskaņās, mazāk interesējoties par iepriekš jūgendstila estētikā aktuālajām plūstošajām līnijām. Te var minēt attēlus "Nebēdņiņģie saules stari" (20. gs. 20.–30. gadi, LFM) un "Pacikama rotaļa" (1929, LFM). Spilgtākais piemērs ir "Sfinksa" (1929, LFM) (686). Uz vēdera gulošās sievietes figūra veido statisku, geometrizēti dekoratīvu kompozīciju senās Ēģiptes tēlu stilistikā. Vienā no attēla versijām lineārā ritma cīrība ir uzsverta ar Gaiļa plaši izmantoto bromēļas tehniku, kas šajās gadījumā atbrīvo no gaismēnas akcentētā telpiskuma un rada divdimensionālu iespaidu.

⁴⁷ Gaiļa biogrāfijas dati apkopoti pēc: *Konrats P. Fotogrāfija un fotokritiskā doma Latvijā 20.–30. gados // Latvijas fotomāksla: Vēsture un mūsdienas. – 99–101. lpp.*



681. Roberts Johansons. Sirmgalvja portrets. 1928. RVKM



682. Vilis Rīdzenieks. Pret sauli (Deja). 1930. RVKM

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Fotomāksla*



775.–776. Teodors Hermanovskis. Savrupmāja Rīgā Mazajā Nometņu ielā 6, un tās plāns. 1927



777. Teodors Hermanovskis. Daudzdzīvokļu ēka Rīgā, Marijas ielā 8. 1926

Māras dīļa apkaimē Rīgā, Lielupē un citur, bija sociāldemokrāti. Šai aspektā atrodamas analogijas citās valstīs, jo, kā zināms, sociāldemokrātu atzīšanās pie varas sekmēja sociāli orientētas un arī modernistiskas arhitektūras pacēlumu Vācijā, Austrijā un Skandināvijas zemēs. Informācija par šo un citu reģionu moderno arhitektūru bija, kā jau minēts, pieejama Latvijas arhitektiem. Tā, piemēram, bija iespējams gūt ierosinājumus zviedru modernajā būvmākslā, kuras iespāids Latvijā starpkaru posmā uzskatāms par vērtīgu. 1930. gadā Latvijas arhitekti apmeklēja Starptautisko būvniecības izstādi Stokholmā, zviedru kolēģi uzturēja oficiālus sakarus ar Latvijas Arhitektu biedrību, un Ernests Štālbergs bija ar Bauhaus idejām saistīts apvienības *Svenska Sjedforningen* biedrs.²⁸⁶

Pirmās funkcionālisma celtnes Latvijā radās 20. gadu otrajā pusē – tādā bez trašas novēlošanās pasaules kontekstā. Par agrākajiem funkcionālisma paraugiem Rīgā uzskatāmas daudzdzīvokļu ēkas Marijas ielā 8 (1926) (777) un 6 (1928), kas īstenotas pēc būvzinieņa

²⁸⁶ Sk.: Lejnietis, J. Funkcionālists un neoklētisks 20. gs. Latvijas arhitektūrt: Arhitektūras zinātņu doktora disertācija. – Rīga: Rīgas Tehniskā universitāte, 1994. – 24. lpp.



778. Teodors Hermanovskis. Savrupmāja Rīgā, Ojāra Vācēša ielā 23. 1931

Teodora Hermanovska²⁸⁷ (1883–1964) projektiem.²⁸⁸ Hermanovskis bija pabeidzis Rīgas Politehniskā institūta Inženierzinātņu Fakultāti (1912) un strādājis par inženieri Rīgas–Orlas dzelzceļa valdē, šo laiku darbodamies politikā, viņš pēc Kārļa Ulmaņa uzaicinājuma pievienojās Latvijas Pagaidu valdībai, ieņēma Latvijas Republikas satiksmes un darba ministra amatu (1918–1920), bija finanšu, zemkopības, tirdzniecības un rūpniecības ministra pienākumu izpildītājs (1919), vairāku laikrakstu un žurnālu redaktors ("Latvijas Sargs", "Nedēļa") un pirmo Latvijas zīmogmāru autors. 1926. gadā Hermanovskis izveidoja plašu arhitekta privātprakti: pēc viņa projektiem uzceltas vairāk nekā simts dzīvojamās mājas un sabiedriskās ēkas – kinoteātri, baznīcas, viesnīcas un tautas nami. Otrā pasaules kara beigās Hermanovskis emigrēja uz Vāciju un vēlāk izceļoja uz ASV.

Teodors Hermanovskis piederēja pie radikālākajiem un konsekventākajiem funkcionālisma piekritējiem, palīdzams uzlūgts šim virzienam arī autoritārisma posmā, kad valdošā konjunktūra orientējās uz

²⁸⁷ Nozīmīgākie avoti par Teodoru Hermanovskī: arhitekta lieta LAM; A. S. Būvīnītis, T. Hermanovska – 75 gadi // Tehnikas Apskaits – 1958. – Nr. 18. – 15. lpp.; Latviete atzītur // Latvija – 1964. – Nr. 20. – 30. maijs; Akmenīņš O. Kādas ievērojamas latviešu dzimtas liktenis // Latvija – 1974. – Nr. 31. – 24. aug.
²⁸⁸ Krozīņš J. Latvijas Republikas būvmāksla. – Rīga: Zinātne, 1992. – 156. lpp.



779. Teodors Hermanovskis. Savrupmāja Rīgā, Bergenas ielā 8. 1928



780. Teodors Hermanovskis. Savrupmāja Rīgā, Ojāra Vācēša ielā 13. 1931. Pārbūvēta 20. ga. 60. gados

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Arhitektūra*



848. Alfrēds Birkhāns. Siguldas pils pārbūve Latvijas Preses biedrības rakstnieku pils vajadzībām. 1936–1937



849. Frīdrihs Skujlītis. Tiesu pils (tag. Ministru kabineta ēka) Rīgā, Brīvības bulvārī 36. 1936–1938. Galvenā fasāde



850. Tiesu pils Rīgā. Sēžu zāles interjers

Par vienu no nozīmīgākajiem Laubes starpkaru perioda darbiem uzskatāms Ķemeru viesnīcas projekts, kas uzsākts 1930. gadā, bet īsteno-ts jau autoritāriera laikā (843–844), kļūstot par valsts mēroga notīkumu. Lai gan to pieskaita pie nozīmīgākajiem Latvijas arhitektūras pa-raugiem⁸⁴⁸, kas demonstrē funkcionālisma un klasicisma formu sintēzi, šajā gadījumā stilistika vidzdrīk ir saistīta ne vien ar oficiālo konjunktūru,

⁸⁴⁸ Sk.: Lavidne S. Eizēns Laube – krīsa un faktūra (VII). Ķemeru viesnīca // *Latvijas Arhitektūra*. – 2001. – Nr. 3. – 106.–113. lpp.

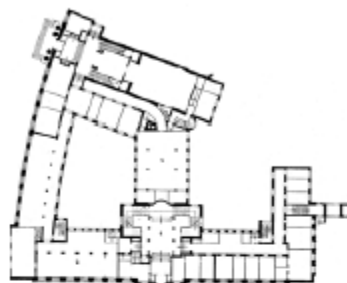
⁸⁴⁹ Sacensība Ķemeru sēravotu viesnīcas idejas projekta izstrādēšanai. LAM, Inv. Nr. LAS-24.

bet arī ar paša Laubes radošajiem meklējumiem. 20.–30. gadu mijā arhitekts piedzīvoja to, bet spilgtu funkcionālisma ietekmētu epizodi, kas izpaudās jau projektā Pēteris Snijera dzīvokļu un biroju ēkai Rīgā, Brīvības ielā 39 (1929–1931), kur pilnībā racionālu fasādi ar plašiem stik-lojumiem vainago klasiska balustrāde (841). Tostarp cita šajā pašā laikā projektēta dzīvojamā ēka – Sv. Jāņa baznīcas mācītāja māja Rīgā, Jāņa ielā 7 (1929–1933) – uzskatāma par historisma recidīvu, tās neorenesanses formās ieturētā fasāde veidota kontekstā ar baznīcas vēsturisko stilistiku (845).

Konkursu Ķemeru sēravotu iestādes viesnīcas idejas projekta iegūšanai leklīlietu ministrijas Būvniecības pārvalde Tautas labklājības ministrijas Veselības departamenta uzdevumā izsludināja 1930. gada beigās.⁸⁴⁹ Būvprogramma paredzēja risinājumu iegūšanu Ķemeru peldu iestādes viesnīcas 3–4 stāvu ēkai ar 100 istabām un "peldvietas viesnīcai īpatnēji piemērotu arhitektūru"⁸⁴⁸. Nolikumā bija prasītas vairākas koptelpas, to skaitā ar izklaides funkciju (spēļu zāles, mūzikas salons, kafējnīca u. c.), dziedniecības zonā tika plānotas sērūdens van-nas, inhalācijas telpa, dūņu kompreses un sanitārie mezgļi; neliela daļa viesnīcas istabu bija iecerētas kā apartamenti. Trīs galvenās konkursa godalgas tika sadalītas vienlīdzīgi Frīdriham Skujlītam, Pēterim Bērzkalnam un Aleksandram Klīnkāvam⁸⁴⁷, taču projektu īstenoja

⁸⁴⁷ Turpat.

⁸⁴⁸ Ķemeru sēravotu viesnīcas projekti godalgoti // *Pēdējā Bridl*. – 1931. – Nr. 92. – 26. apr.



851. Tiesu pils Rīgā. Pirmā stāva plāns



852. Tiesu pils Rīgā. Sānskats

Eižēns Laube. Finanšu krīze iecerēto Ķemeru viesnīcas celtniecību aizkavēja⁸⁴⁸ – Ministru kabinets pieņēma lēmumu uzsākt ēkas būvniecību 1933. gadā uz nākamā gada budžeta rēķina.⁸⁴⁹ Viesnīcu svinīgā ceremonijā ar valsts augstāko amatpersonu līdzdalību atklāja 1936. gada vidū.⁸⁴⁹

Gandrīz 120 m garais un 20 m platais būvobjekts ir teicami proporcionēts un ģeometriski vienkārši organizēts, bagātīgajā fasādē plastikā izmantoti klasiskās arhitektūras elementi – ordenis, dzegas un balustrādes (843). Par funkcionālisma klātbūtni liecina plašie stiklo-jumi, gala fasāžu liektie, stiklotie rizaībi, terases skatu torņa šaurais, vertikālais t. s. "termometra" logs. Ēkas veidols ne reizi vien saūdzināts

⁸⁴⁸ Bijušais baleta dejotājs ceļ mājās // *Pasaules Pasts*. – 1932. – Nr. 38. – 18. sept. – 13. lpp.

⁸⁴⁹ K. Ķemeru viesnīcas būvi varēs sākt // *Latvijas Kareivis*. – 1933. – Nr. 36. – 14. febr.

⁸⁵⁰ Ķemeru viesnīcas atklāšanas svinības // *Tēvijas Sargs*. – 1936. – Nr. 22. – 29. maijs.

⁸⁵¹ Lavidne S. Eizēns Laube – krīsa un faktūra (VII). Ķemeru viesnīca. – 108. lpp.

⁸⁵² Howard J., Szenesli A. Ships in the Night along the Coasts of Bohemia? Modern Design Aesthetics and the Turn of the Liner // *Local Strategies, International*

ar okeāna kuģa siluetu.⁸⁵¹ Transatlantijas laineru dizains atbilstošs reizē ar sava laika tehnoloģijām, kuģu dizaina un arhitektūras savstarpējās kopsakarības tiek uzskatītas par globāli izplatītu parādību.⁸⁵² Arī izstieptā baltā Ķemeru viesnīcas būvķermeņa uzvērtās horizontāles atgādina kuģa klājus, kam pretstatītas traukoņa dūmeņiem ūdaļgas vertikāles. Savstarpēji atšķirīgie interjeri lielākoties tapa pēc Eižēna Laubes meļiem, daļu mēbeļu projektēja arhitekts Aleksandrs Trofi-movs, sienu gleznojumus un vitrāžu metus darināja Eļerts Treilons (1899–1961) (844).⁸⁵³ Creznākajās reprezentācijas telpās, luksusa numuros un kafējnīcā bija bagātīgs stils un motīvu sajaukums, kurā izmantoti gotikas, rokoko, baroka, Luīja XIV laika, Art Deco, Austrumu

Ambitions. Modern Art and Central Europe, 1918–1968. Papers from the International Conference, Prague, 11–14 June, 2003 / Ed. by V. Lahoda. – Praha: Artefactum, 2006. – P. 116.

⁸⁵³ Viesnīca tika aprīkota ar Latvijas dizaina novitāti – Valsts Elektrotehniskās fabrikas izgatavotajiem jauna tipa automātskaņiem balēlta telefona aparātiem, kuru dizainu funkcionālās formās bija veidojis tēlnieks Burkards Dzeis. – Jauni, moderni telefona aparāti // *Jaunākās Ziņas*. – 1936. – Nr. 174. – 5. aug. Sk. arī sējuma daļu "Dizains".



878. Andrejs Pormalis. Vāze.
20. gs. 20. gadā. Prīvētkotekcija



879. Andrejs Pormalis. Vāze.
20. gs. 20.–30. gadā. Atrašanās vieta nezināma



880. Andrejs Pormalis. Dekoratīvs šķīvīš.
1932. DMDM

Savukārt Vilis Vasariņš kamīna (875) uzbūvē izvēlēties lauztu līniju ritmiku, kustību un apjomu gaismēnu rotāju, ko Jūlijs Mademīeks raksturojis kā "modernā baroka norisē traktēbu kompozīciju"²¹. Šis kamīns atrodas Rīgā, Altonavas ielā 14, izgatavots no fajansas masas un izceļas ar gaišu zilgokaula nokrāsas glazūras klājumu. Centrālās daļas pusapļa laukumu klāj zemglazūras tehnikā izpildīts akvarelīgs līniju pludinājums viegli violeti pelēdgos toņos. Materiāla izvēlē, kompozicionālajā risinājumā un dekoratīvajā apdarē Vasariņš parādījis kā jaunu izteiksmes līdzekļu meklētāju. Keramikā viņš turpmāk īstenoja Pelšes vadītās meistardarbnīcas mērķi – paplašināt keramikas lietojuma tradicionālās robežas. 1938. gadā Vasariņš izstrādāja kamīna noformējumu arhitekta Alfrēda Birkhāna rekonstruētai ēdamzālei Rakstnieku piļī Siguldā (tag. Siguldas novada domes ēka). Sekojot lietīšķās mākslas tendencēm atgriezties pie klasiskāku formu lietojuma un pieskaņojoties interjeram, mākslinieks kamīna veidojumā meklēja arī nacionāli tautiskas noskaņas: kompozīcijā izmantots saujotā staba motīvs, savukārt kurtuves arkas noformējums, būves daļu izkārtojuma simetrija un līdzsvarotība ir atsaucies uz vēsturisko stilu arhitektūru. Vasariņš darināja arī kapa pieminekli Vilmai un Emīlijai Šēnbergām Meža kapos Rīgā (1935),

²¹ Mademīeks J. Diplomdarbi: Akadēmijas darbu klāsts // Jaunākās Ziņas. – 1934. – Nr. 9. – 12. janv.

pieņemot, ka īpaši izstrādātas keramikas masas ir piemērotas ilgstošai pastāvēšanai Latvijas mainīgajos klimatiskajos apstākļos.

Vasariņa daiļradei raksturīga organiska keramikas vizuālā veidola sasaiste ar izmantotā materiāla īpašībām. Viņš aktīvi piedalījās jaunu keramikas masu sastādīšanā. 1937. gadā Vasariņš kļuva par Pelšes asistentu. Kopdarbībā ar profesoru viņš izstrādāja jaunu akmens masas sastāvu, par ko pats rakstīja: "Darbnīcas rīdībā nonāca dažas māla sugas no Sakas un Siguldas. Šinī virzienā tika novesta līde galam un rezultātā sastādīta okerdzeltenīga smalka akmens masa, kuras sastāvā ieliet 50 % vietējā māla. Jaunā akmens masa izsauc vajadzību pēc piemērotiem glezniecības un citiem dekorēšanas veidiem, ne mazums mēģinājumu un eksperimentu kopīgā darbā tapa veikts, gūstot visai labus rezultātus. Šie sasniegumi katrā laikā blakus stādāmi līdzīgiem ārzemju darbiem, par ko latviešu keramikai nebūs jāpaliek ēnā."²²

Vasariņa darbu formveide un dekorējums norāda, ka autors labi pārzinājis Art Deco paraugus. Domājams, sākotnēji informācija par stila aktualitātēm ieguva ne tikai no ārzemju mākslas žurnāliem un Pelšes stāstiem par ārvalstu iespaldiem, bet arī no spilgtā Art Deco scenogrāfijas pārstāvja Ludolfa Liberta, kura vadībā Vasariņš

²² Vasariņš V. Latvijas keramikas vēsture.



881. Romans Suta.
Šķīvīš "Kāzas". 1928. DMDM

Grāmatas teksta piemērs: lappuses no nodaļas *Lietīšķā māksla*

