

LATVIJAS UNIVERSITĀTE



AUSTRA CELMIŅA-ĶEIRĀNE

**LATVIEŠU MITOLOĢIJA VIZUĀLĀ UN VERBĀLĀ TEKSTĀ
(1880–1945)**

PROMOCIJAS DARBS

Doktora grāda iegūšanai folkloristikā

Apakšnozare: mitoloģija

Darba zinātniskā vadītāja:

Dr. habil. philol., LU prof. Janīna Kursīte-Pakule

Rīga, 2019

SATURS

IEVADS	3
1. TEKSTS, TĀ UZBŪVE UN KONTEKSTS	20
1.1. Folkloras teksts kontekstuālās pieejas skatījumā	20
1.2. Mākslinieciska teksta definīcija	22
1.3. Strukturālās uzbūves elementi un principi vizuālā un verbālā tekstā	25
1.3.1. Mākslas darba sižets.....	25
1.3.2. Laiktelpa mākslinieciska teksta kompozīcijā.....	29
1.3.3. Krāsa un tās simboliskā vērtība.....	38
1.3.4. Izteiksmes būtība.....	44
1.4. Diskursu pārklāšanās mitoloģiskās tēmas kontekstā	45
Secinājumi	46
2. MITOLOĢISKĀS TĒMAS ATTĪSTĪBA VIZUĀLĀ TEKSTĀ.	
LATVIJAS KULTŪRVĒSTURISKAIS FONSS 1880–1945	48
2.1. Latviešu nacionālās mākslas veidošanās 19. gadsimta beigās. Mītu rekonstrukcija	49
2.2. 19. un 20. gadsimta mija. Mītu jaunradišana un simbioze	54
2.3. Starpkaru posms – mīta vizualitātes uzplaukums	61
2.3.1. Latviskuma idejiskie pamati.....	63
2.3.2. Dievturība un māksla.....	67
2.3.3. Mīts un ideoloģija K. Ulmaņa autoritārajā režīmā.....	73
2.4. Otrais pasaules karš un vizuālā retorika. Nacionālo vērtību saglabāšana	75
2.5. Tradīciju turpinājums Latvijā un trimdā. Folkloras kā patvērums	77
Secinājumi	80
3. MITOLOĢISKĀS TĒMAS INTERPRETĀCIJA MĀKSLĀ – FOLKLORAS TEKSTA REKONTEKSTUALIZĀCIJA	82
3.1. Vizuālā un verbālā teksta mijiedarbe. Grāmatu grafika	82
3.2. Mīts kā vizuāla teksta sastāvdaļa tēlotājā un lietīšķi dekoratīvajā mākslā	92
3.2.1. Folkloras un mākslas sastapšanās.....	92
3.2.2. Mīta ideālās formas meklējumos.....	113
3.2.3. Mitoloģiskās tēmas risinājumi tēlniecībā. No amuleta	

līdz pieminēklīm.....	154
3.3. Etnogrāfiskā ornamenta simbolika – jaunas mitoloģijas aizsākumi.....	161
Secinājumi.....	169
SECINĀJUMI UN NOBEIGUMS.....	171
LITERATŪRA UN AVOTI.....	175
PIELIKUMI	
1. pielikums. Pētījumā analizēto darbu attēli	
2. pielikums. Mākslinieku biogrāfiskais rādītājs	

IEVADS

Vizuālā un verbālā teksta saskarsmes, mijiedarbības un konfliktu pētniecība nav tikai 21. gadsimta, kam raksturīga vizualitātes dominance, parādība. Vārdu un tēlu (attēlu) izteiksmes kopsakarības interesējušas jau senās Grieķijas domātājus. Mūsdienu zinātnē šī joma ieņēmusi savu noteiktu vietu, piemēram, kopš 1985. gada iznāk žurnāls *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*¹, kas aptver plašu zinātnisko pētījumu lauku dažādās sfērās. Savukārt 1987. gadā dibinātā un Nīderlandē reģistrētā asociācija *International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI)* darbojas teksta un attēla mijiedarbības pētniecībā, ik pēc trim gadiem rīkojot starptautisku konferenci.

Promocijas darbs turpina Latvijas kultūrtelpā aizsāktu, bet vēl aizvien maz pētītu jomu. Filoloģe Ilze Brēmere disertācijā „Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā” analizē veidus, kādos vizuālā māksla reprezentējas dzejā, kā pētniecisko pamatkategoriju izmantojot terminu ‘ekfrāze’ (Brēmere, 2013). Tas savā ziņā ir apvērsti pretējs pētījumu process tam, kas tiek veidots šajā promocijas darbā, – tajā tiek noskaidrotas vizuālā un verbālā teksta attiecības, izejot no verbālās reprezentācijas pozīcijām.

Mākslas teorētiķa Andra Teikmaņa promocijas pētījums „Mākslas un politikas attiecību semiotika. Vizuālo un verbālo vēstījumu mijiedarbība Latvijas padomju perioda glezniecībā” (Teikmanis, 2010) galvenokārt pievērš uzmanību mākslas un attēlu semiotikas jautājumam, pētniecības metodoloģijai un vizuālā un verbālā teksta attiecībām politiskā kontekstā.

No aktuālākajiem pētījumiem par mitoloģijas un mākslas mijiedarbību Latvijas kultūrā jāmin mākslas zinātnieces Kristīnes Ogles raksts *Representation of Nature Spirits and Gods in Latvian Art in the First Half of the Twentieth Century*, kurā viņa analizē tendences un teorētiskās nostādnes, kas rosināja mitoloģisku tēlu parādīšanos 20. gadsimta sākuma mākslā (Jaņa Rozentāla, Riharda Zariņa, Teodora Ūdera, Jēkaba Bīnes, Anša Cīruļa un Hildas Vīkas darbos), nedaudz pieskaroties arī mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem, kādi tiek izmantoti latviešu dievību atspoguļošanai, un sniedzot salīdzinošus piemērus tēlu ikonogrāfijā (Ogle, 2012). Folkloras un mitoloģijas pētnieks Toms Ķencis promocijas darbā *A disciplinary history of Latvian mythology* norāda uz latviešu mitoloģijas diskursa saistību ar dažādām praksēm un diskursiem, tostarp – mitoloģijas

¹ Šeit un turpmāk teksts svešvalodās dots kursīvā (izņemot atsauču noformējumu).

lomu nacionālās mākslas veidošanās procesā (Ķencis, 2012: 22). Savos rakstos „Folklorā kā nacionālās mākslas avots” un *The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art* viņš pievēršas iespējamajiem folkloras avotiem nacionālās mākslas pamatlicēju darbu tematiskās ievirzes izvēlē (Ķencis, 2013; 2015).

Promocijas darba **aktualitāte** – pētījums sniedz padziļinātu ieskatu latviešu mitoloģijas vizualizācijas vēsturē, skaidrojot, kā veidojušies un kādi faktori ietekmējuši vizuālos priekšstatus par mitoloģiskiem tēliem (verbāli aprakstītām mitoloģiskām būtnēm vai parādību personifikācijām) un motīviem (atsevišķām tēmas sastāvdaļām), kas nav zaudējuši nozīmi arī 21. gadsimta sākumā. Analīze aptver divus mākslinieciska teksta veidus un ir saistīta ar teksta uzbūves struktūras semantikas jautājumiem. Pirmo grupu veido tēlotājas un lietišķi dekoratīvās mākslas paraugi ar mitoloģiskā žanra iezīmēm, otro – folkloras teksta vienības (galvenokārt tautasdziesmas un pasakas).

Analīze dod iespēju gan interpretēt mākslas darbus, ņemot vērā folkloras ietekmju kontekstu, un tādējādi paplašināt mākslas vēstures pētniecības metožu piedāvātās robežas, gan konstatēt, kā folkloras teksts rekontekstualizējies mākslas kontekstā, jeb atpazīt vizuālā tekstā kontekstuālas atsauces uz latviešu mitoloģiju. Mitoloģija pētījumā tiek saprasta kā ticējumu un mītu kopums par pārdabiskām būtnēm, dabas parādībām un aizvēsturiskiem notikumiem.

Promocijas darba **mērķis** ir izpētīt, kā latviešu mitoloģija, būdama viena no folkloras teksta tematiskām sastāvdaļām, tiek reprezentēta 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmās puses tēlotājā un lietišķi dekoratīvajā mākslā un grāmatu grafikā, skatoties no mākslinieciska teksta uzbūves elementu viedokļa, un kādus semantiskos akcentus tā saglabājusi vai ieguvusi, kļūstot par jauna konteksta daļu. Jēdziena ‘latviešu mitoloģija’ izpratnei pamatā tiek ņemts T. Ķeņča skaidrojums, kas veidots, balstoties uz pētāmā objekta pašdefinīciju zinātniskajā diskursā, proti, latviešu mitoloģija ir mītisko priekšstatu sistēma, kas apvieno latviešu valodā un tās dialektos runājošos un kas pastāvējusi vismaz dažus gadsimtus. Tā saistīta ar reliģisku praksi un saglabājusies folklorā (Ķencis, 2012: 8).

Atbilstoši izvirzītajam mērķim tiek noteikti sekojoši promocijas darba **uzdevumi**:

- 1) atlasīt un grupēt vizuālā teksta paraugus pēc noteiktiem kritērijiem;
- 2) atlasīt latviešu folkloras tekstus (tautasdziesmas, pasakas, teikas, ticējumus) atbilstoši izvirzītajai tēmai;
- 3) analizēt mākslinieku (E. Brastiņa, J. Bīnes u. c.) pētījumus par latviešu etnogrāfiskajām zīmēm un to eventuālo skaidrojumu;

- 4) sniegt ieskatu Latvijas kultūrvēsturiskajos notikumos 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē, pievēršot padziļinātu uzmanību atsevišķu mākslinieku darbībai;
- 5) analizēt vizuālā teksta ikonogrāfiju un kompozicionālo struktūru, salīdzināt to ar verbālu tekstu un veidot tā interpretāciju.

Pētījuma **priekšmets** – saikne starp latviešu mitoloģijas reprezentāciju folkloras tekstā un vizuālajā mākslā.

Promocijas darba pētījumam tiek izvirzīta **hipotēze** – latviešu mitoloģijas atspoguļojumā vizuālajā mākslā veidojas dažādu diskursu pārklājums, kas izriet no tā, ka verbālā (folkloras) teksta tematiskais saturs tiek apvienots ar vizuālā teksta formām, kas aizgūtas un pielāgotas no citām, iepriekš izstrādātām, mitoloģisko un reliģisko priekšstatu vizualizācijas sistēmām.

Promocijas darba daļa, kas saistīta ar mākslas vēsturi tiek balstīta mākslas zinātnieku (Jāņa Siliņa, Eduarda Kļaviņa, Daces Lambergas, Intas Pujātes, Kristiānas Ābeles u. c.) proponētajās teorētiskajās atziņās par latviešu mākslu definētajā laika periodā. Svarīgs izziņas avots ir pētāmā perioda mākslinieku un mākslas teorētiķu (Jēkaba Strazdiņa, Jēkaba Bīnes, Ugas Skulmes, Jūlija Madernieka u. c.) publicētie raksti un kritikas par aktuālo mākslas dzīvi Latvijā un atsevišķu autoru veikumu.

Mitoloģiskais konteksts tiek skaidrots, balstoties folkloristu pētījumos par latviešu mitoloģiju. Nozīmīgākie no tiem – Pētera Šmita „Latviešu mītoloģija” (Šmits, 1926), Kārļa Strauberga „Latvju mītoloģija” (Straubergs, 1934–1935), Ludviga Adamoviča „Senlatviešu reliģija vēlajā dzelzs laikmetā”, „Senlatviešu pasaules ainava”, „Dižā debesu sēta latviešu mitoloģijā” (Adamovičs, 1937; 1938; 1940a), Marijas Gimbutienes „Balti aizvēsturiskajos laikos” (Gimbutiene, 1994), Haralda Biezā „Seno latviešu debesu dievu ģimene”, „Seno latviešu galvenās dievietes”, „Dieva tēls latviešu tautas reliģijā” (Biezais, 1998; 2006; 2008), Elzas Kokares „Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē” (Kokare, 1999), Vairas Vīķes-Freibergas „Dzintara kalnā” (Vīķe-Freiberga, 1993), Janīnas Kursītes „Latviešu folklorā mītu spoguļi”, „Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā” (Kursīte, 1996; 1999a). Disertācija nepiedāvā vēsturisku un analītiski izvērstu skatījumu uz latviešu mitoloģijas pētnieku zinātniskās diskusijas attīstību,² un tajā ietvertās pretrunas nav šī pētījuma objekts. Tā kā darba mērķis un uzdevumi saistīti ar mitoloģijas vizuālo reprezentāciju, tad tiek pievērsta uzmanība galvenokārt tiem latviešu

² Šai problemātikai pievērsies T. Ķencis disertācijā *A disciplinary history of Latvian mythology* (Ķencis, 2012).

mitoloģijas pētījumu aspektiem, kas varētu palīdzēt skaidrot vizuālā teksta veidošanās nosacījumus, ņemot vērā folkloras kontekstu.

Promocijas darbā tiek izmantota kompozicionālās interpretācijas metode, ikonoloģiskā un struktūrsemiotiskā analīze, kontekstuālā pieeja, kā arī salīdzinošā (komparatīvā) metode.

Vizuāla teksta interpretācijas pamatā ir kompleksa iedziļināšanās tā uzbūvē. Britu zinātniece Dž. Rouza (*Gillian Rose*) vizuālās tēlainības izpētei piedāvā **kompozicionālās interpretācijas metodes**, kas paredz mākslas darba analīzi pēc pieciem noteiktiem komponentiem: a) sižeta (Dž. Rouza to sauc par „saturu”, tomēr šie jēdzieni konceptuāli atšķiras); b) krāsas; c) telpas organizācijas; d) gaismas; e) izteiksmes būtības, ar kuru jāsaprot satura un formas apvienojuma radītā ietekme (Rose, 2007: 35–49). Promocijas darbā šīs kompozīcijas sastāvdaļas tiek sakārtotas vienkāršā struktūrā, kur izteiksmes līdzekļi gaismas atspoguļojumam tiek skatīti pie telpas organizācijas, turklāt telpas attēlojums netiek atrauts no laika komponenta, bet apvienots vienā laiktelpas jēdzienā, kas saistīts ar paradigmas maiņu priekšstatos par telpu 20. gadsimta sākumā, ko izraisīja A. Einšteina (*Albert Einstein*) vispārējās relativitātes teorija un neeuklīda ģeometrija (Daģis, 2007) un kas savā ziņā rosināja mākslas teorētiķus pārskatīt līdz tam tik ierasto mākslu iedalījumu telpiskajās un temporālajās (sk., piemēram, Lesings, 1986)³. Tādējādi mākslas darbi tiek analizēti kā mākslinieciski vizuāli teksti, kuros vērība tiek piegriezta četriem faktoriem – a) sižetam; b) laiktelpas organizācijai; c) krāsai; d) izteiksmes būtībai. Lai gan analīzes kritēriji izriet no vizuālā materiāla pētniecības metodēm, tos lielākā vai mazākā mērā var piemērot arī verbālam (folkloras) tekstam, tādējādi meklējot paralēles un atšķirības. Dž. Rouza savu pieeju definē kā metodi mākslas lietpratējiem, fokusējoties uz mākslas kvalitātes atpazīšanu, tomēr kvalitātes aspekts disertācijā tiek apzināti ignorēts par labu ikonoloģijai. Ikonoloģija nevērtē un neklasificē mākslas darbus pēc to izpildījuma tehnikas vai mākslinieciskās kvalitātes, bet koncentrējas uz semantikas atklāsmi. Tā kā promocijas darbs nav fokusēts mākslas zinātnē, bet folkloristikā, tad pamatuzdevums ir atklāt, kā un kādi mitoloģiskie sižeti tiek realizēti vizuālos tekstos, nevis kāda ir šo vizuālo tekstu mākslinieciskā kvalitāte.

Ikonoloģiskai analīzei par pamatu tiek ņemta mākslas vēsturnieka E. Panofska (*Erwin Panofsky*) piedāvātā metode ar trim mākslas darba interpretācijas posmiem – pirmsikonogrāfisko aprakstu, ikonogrāfisko analīzi un ikonoloģisko interpretāciju

³ Par laika un telpas attiecībām attēlā sk. Hoknijs, Geifords, 2017: 78–92.

(Panofsky, 1957: 26–40). Tā kā pirmsikonogrāfiskais apraksts ietver visvienkāršāko darba redzamā slāņa analīzi (tiek aprakstīti tikai vizuāli atpazīstamie mākslas darba elementi, neņemot vērā to saistību ar jebkādiem ārējiem avotiem) un prasa no pētnieka „nezinošu” skatījumu, tad disertācijas pētījumā šis posms netiek atspoguļots, jo mākslas paraugi jau ir atlasīti, zinot tēmas specifiku un kontekstu. Tomēr dabiski uztveramo mākslas darba sastāvdaļu – līniju, krāsu, laukumu un formu, kas reprezentē noteiktus objektus, notikumus un emocionālo izteiksmi – izpēte daļēji ietilpst arī jau minētajā kompozicionālajā interpretācijā. Otrais posms (ikonogrāfiskā analīze) paredz noteiktu tēlu un sižetu identificēšanu un to literāro avotu noteikšanu un ir būtiskākais mitoloģiskā žanra darbu pētniecībā. Saikne ar intertekstualitāti padara ikonogrāfiju zināmā mērā līdzīgu diskursa analīzei (Rose, 2007: 154). E. Panofska metodes trešais posms – ikonoloģiskā interpretācija – palīdz noskaidrot, kā katrs mākslas darbs iekļaujas (autoram to apzinoties vai nē) un funkcionē noteiktā kultūrā – tas tiek aplūkots kā viens no nācijas un laikmeta kopējā viedokļa, reliģiskās un filozofiskās pārliecības „simptomiem” un atklāj sava laika un sabiedrības simboliskās vērtības (Panofsky, 1972: 6–8). Šeit gan jāatceras E. Panofska metodes kritiķu teiktais par to, ka ne visus kultūras aspektus var skatīt kā atvasinātus no kāda galvenā cēloņa (laikmeta gara vai noskaņojuma), kura manifestācijas tie ir (sk. Muižniece, 2007).

Ikonogrāfiskās un ikonoloģiskās izpētes procesā promocijas darbā par atsevišķiem tēliem un motīviem (vai darba sižetu kopumā) tiek uzdoti šādi galvenie jautājumi – vai un kā tēla veidošanos ietekmējuši folkloras avoti, kā folkloras teksts apraksta konkrētā tēla ārējo veidolu un kā tas sasaucas ar vizuālo reprezentāciju, vai tēlā saskatāmas citu vizuālu avotu (mākslas darbu) iezīmes (ņemot vērā, ka mitoloģiskai vai reliģiskai tēmai veltītos darbos tēlu uzbūvi daudz vairāk nosaka mākslas vēstures, nevis literārais konteksts (Howells, Negreiros, 2012: 18)), kādas ir kopīgās un atšķirīgās iezīmes viena tēla vai motīva interpretācijā dažādu autoru darbos pētāmajā periodā, vai un kāda ir tēla attīstība viena autora un visa perioda darbos, vai un kā tēla atspoguļojumu ietekmējuši vēstures un literārie avoti vai zinātniski pētījumi, kāda ir vēsturisko, sociālpolitisko un biogrāfisko apstākļu ietekme uz mitoloģiskās tēmas izvēli katra autora daiļradē u. c. Gan otrais, gan trešais ikonoloģiskās analīzes solis ietver salīdzinošās (komparatīvās) analīzes elementus. Lai gan E. Panofskis ikonoloģiskās metodes trīs posmus aprakstījis kā secīgus etapus, praksē tos nav iespējams krasi norobežot un dažkārt, analizējot darbu, tie pārklājas, turklāt ne visiem darbiem vienlīdz plaši tiek izvērsti katrs posms. Ikonogrāfiskā analīze

korelē ar kompozicionālās interpretācijas daļu, kas pievēršas vizuālā teksta sižetam, savukārt ikonoloģija veido tiešu saikni ar mākslas darba satura skaidrojumu kopumā.

Lai arī dažkārt terminus „ikonoloģija” un „ikonogrāfija” jauc vietām, patiesībā tie attiecas uz diviem dažādiem mākslas darba interpretācijas veidiem. Ikonoloģiskā analīze sākas tad, kad ikonogrāfiskā izpēte beigusies, – tās procesā tiek izmantoti ikonogrāfiski atpazīti tēli, kuru atspoguļojumam mākslā tiek meklēti kultūrvēsturiski cēloņi, konteksts un simboliskā nozīme. Atšķirībā no citām pētījumā izmantotajām metodēm ikonogrāfiskā un ikonoloģiskā analīze ir radusies tieši mākslas pētniecībā, nevis adaptēta no citām sfērām, un tai kā attēla elementu atpazīšanai ir samērā sena vēsture – priekšmetu aprakstus varam sastapt jau Plīnija Vecākā (23.–79. g.) enciklopēdijā „Dabas vēsture”. 16. gadsimtā ikonogrāfija kļūst sistemātiskāka, bet 17. gadsimtā itāļu mākslas pazinējs Dž. Bellori (*Giovanni Pietro Bellori*) darbā „Mūsdienu gleznotāju, tēlnieku un arhitektu biogrāfijas” (*Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, 1672), apvienojot ikonogrāfisko analīzi ar biogrāfisko metodi, mēģina skaidrot mākslas tēlu literāros avotus. 18. gadsimtā vācu zinātnieks J. Vinkelmans (*Johann Joachim Winckelmann*), pētot antīko mākslu, liek pamatus modernajai ikonogrāfijai, kurai 20. gadsimta sākumā teorētisku pamatojumu sniedz austriešu mākslas vēsturnieks A. Varburgs (*Abraham Moritz Warburg*) un viņa sekotāji. A. Varburgs uzsver mākslas nesaraujamo saistību ar konkrēta perioda reliģiju, filozofiju, zinātņi, literatūru, politiku un sabiedrisko dzīvi, kamēr viņa priekšteči 19. gadsimtā pievēršas galvenokārt tikai reliģisko tēmu ikonogrāfijai (D’Allea, 2012: 19–20; Białostocki, 1973). A. Varburga students E. Panofskis grāmatā „Nozīme vizuālajā mākslā” to definē tā: „Mākslas darbā „forma” nevar tikt šķirta no „satura” – krāsas un līnijas, gaismas un ēnas, apjoma un plaknes lietojumam, lai arī tas rada brīnišķīgu vizuālu ainu, ir vairāk nekā tikai vizuāla nozīme.”⁴ (Panofsky, 1957: 168) E. Panofskis ikonoloģiskās pētniecības metodiku aprakstījis darbos „Ikonoloģijas studijas” (Panofsky, 1972; pirmpublicējums 1939. gadā) un „Nozīme vizuālajā mākslā” (Panofsky, 1957; pirmpublicējums 1955. gadā), un viņa galvenā pētījumu tēma ir renesanses laika māksla. Attīstot savu teoriju par ikonoloģiju, kas palīdz izskaidrot motīvu, simbolu un alegoriju nozīmi attiecīgās kultūras kontekstā, E. Panofskis ietekmējies no vācu filozofa E. Kasīrera (*Ernst Cassirer*) teorijas par simboliskām formām (Holly, 1985: 114–157).

⁴ Šeit un turpmāk citātos no svešvalodas tulkojusi promocijas darba autore.

Citātos no avotiem latviešu valodā saglabāts autora izteiksmes veids un stils, labojot tikai nepieciešamās interpunkcijas un ortogrāfijas kļūdas.

Ikonogrāfijas pētījumos nošķirami divi virzieni – „domātā (ieceres) ikonogrāfija” un „interpretatīvā ikonogrāfija”. Ar pirmo tiek saprasta mākslas darba autora, pasūtītāja vai laikabiedra (skatītāja, kritiķa) attieksme pret darbā ietverto vizuālo tēlu un simbolu nozīmi. Šo attieksmi iespējams noskaidrot, pētot dažādus rakstītos avotus – dokumentus, ikonogrāfiskus traktātus, publikācijas, kas ietver autora izteikumus, un mākslinieka laikabiedru kritikas. Tā ir noteikta perioda kopējo uzskatu un estētiskās domas sastāvdaļa. Savukārt „interpretatīvā ikonogrāfija” ir mākslas vēstures nozare, kas orientējas uz tēlu reprezentāciju identificēšanu un aprakstu, kā arī uz satura interpretāciju, tādējādi pietuvinoties ikonoloģiskajai pieejai (Białostocki, 1973). Promocijas darbā uzmanība tiek pievērsta abiem pētniecības virzieniem – gan iespēju robežās apzinot autoru un viņu līdzgaitnieku viedokli par darbu saturu, gan veidojot ikonoloģiskas interpretācijas.

20. gadsimta vidū un otrajā pusē E. Panofska metode tika lietota un respektēta ne tikai renesanses mākslas pētījumos, bet arī citu periodu un plašāk – kultūru – kontekstā.⁵ Pēc Otrā pasaules kara, lielā mērā pateicoties E. Panofskim, mākslas vēstures pētījumi ievirzījās dominējošā ikonogrāfijas gultnē pretstatā iepriekšējā perioda tendencei pievērsties galvenokārt mākslas stilistikas jautājumiem. Kas attiecas uz mitoloģiskās tēmas pētniecību no ikonogrāfijas skatpunkta, tad Leidenes Universitātes mākslas vēsturnieka H. van de Vāla (*Henri van de Waal*) izveidotajā attēlojamo objektu ikonogrāfiskās indeksācijas sistēmā mitoloģiskiem tēliem un motīviem atvēlētas divas apakšgrupas (8. grupa – „Mīti, leģendas un pasakas (izņemot antīkos)” un 9. grupa – „Antīkās pasaules mīti un leģendas”) (Białostocki, 1973). Šāds iedalījums liecina par antīko mītu ievērojamu pārsvaru pār nacionālo mītu atspoguļojumu Rietumu mākslā. Lai arī H. van de Vāla klasifikators paredzēts samērā sarežģītu un daudznozīmīgu ikonogrāfisku tēlu un objektu klasificēšanai, promocijas darbā netiek izvirzīts uzdevums piešķirt latviešu mitoloģiskajiem tēliem un motīviem sistēmai atbilstošus identifikatorus, jo, pirmkārt, lai veiktu adekvātu vizuālā un verbālā teksta salīdzinošo analīzi, šādi identifikatori būtu nepieciešami arī verbālā teksta vienībām (piemēram, tautasdziesmām), un, otrkārt, darbu satura atklāšanai kopējā kontekstā tas nedotu kaut cik nozīmīgu pienesumu.

Poļu mākslas vēsturnieks J. Bjalostockis (*Jan Białostocki*), aprakstot veidus, kā tēli un motīvi iegūst jaunas nozīmes, ievieš terminu „ikonogrāfiskā nozīmība” (angļu val. – *iconographic gravity*), attiecinātu uz pamattēmām, kas ar dažādu simbolisko slodzi bijušas

⁵ Sk., piemēram, F. Zaksla (*Friedrich Saxl*), E. Gombriha (*Ernst Gombrich*), R. Krautheimera (*Richard Krautheimer*) un J. Bjalostocka (*Jan Białostocki*) darbus (Saxl et al., 1970; Gombrich, 1967–1986; Krautheimer, 1942; Białostocki, 1973).

svarīgas dažādos laikmetos (Rietumu mākslā tādas ir, piemēram, mātes un bērna, upurēšanas, varoņa, valdnieka u. c. tēmas) (D'Alleva, 2012: 22). Analizējot vizuālā tekstā atspoguļotos latviešu mitoloģiskos tēlus, var runāt gan par lokālām, gan internacionālām ikonogrāfiski nozīmīgām tēmām.

20. gadsimta 60. gadu beigās parādījās pirmā konstruktīvā ikonogrāfijas un ikonoloģijas kritika. T. Klārks (*Timothy James Clark*) E. Panofska sekotājus nosaucis par „tēmu medniekiem”, bet S. Alpersa (*Svetlana Alpers*) apstrīdējusi pieņēmumu, ka vizuāliem tēliem nenoliedzami ir kāda simboliska nozīme, un to, ka E. Panofska metode ir universāla (D'Alleva, 2012: 23). Piemērot ikonoloģisko metodi visiem vizuālās mākslas (un ne tikai) veidiem, protams, nav iespējams, tomēr mitoloģiskais žanrs tēlotājā mākslā jau vēsturiski ir bijusi joma, kurā šīs metodes lietojums sevi attaisnojis.

Vizuāla un verbāla teksta uzbūves elementu un vienojošo saskarsmes punktu pētniecībai tiek izmantota **struktūrsemiotiskās analīzes metode**, galvenokārt balstoties uz Maskavas-Tartu semiotikas skolas pārstāvja B. Uspenska (*Борис Андреевич Успенский*) izvirzīto teoriju par laiktelpas uzbūvi mākslinieciskā tekstā, tajā iekļaujot gan folkloru, literatūru, gan vizuālo mākslu (sk. 1.3. nodaļu). No semiotikas skatpunkta mitoloģisko žanru var skatīt kā paradigmu, un katrs atsevišķs mākslinieciskais teksts iegūst nozīmi no tā, kā šī paradigma atšķiras no citām (Chandler, 2007: 85).

Mitoloģijas vizuālā reprezentācija mākslā no folkloristikas viedokļa tiek skatīta kā folkloras teksta dekontekstualizēšana un rekontekstualizēšana jauna konteksta struktūrā, izmantojot **kontekstuālo pieeju** (sk. 1.1. nodaļu). Kontekstuālajai pieejai folkloristikā un ikonoloģijai mākslas zinātnē ir līdzīgi uzdevumi – meklēt teksta jēgu kontekstā.

Salīdzinošā (komparatīvā) metode mākslas zinātnē ar starpdisciplināru ievirzi tradicionāli tiek izmantota, salīdzinot viena perioda (mākslas virziena, stila) darbus dažādās jomās (piemēram, tēlotājmākslā un literatūrā), meklējot kopīgās perioda iezīmes saturā un formas izteiksmē (sk. Mitchell, 1994: 84). Ne disertācijas pētījuma mērķis, ne pētījuma priekšmets nepieļauj šādu salīdzinājumu, jo izvēlētais materiāls pieder pie dažādiem kultūras slāņiem – tradicionālā un modernā, kas nosaka arī nozīmīgu hronoloģisku atšķirību. Tomēr, izejot no struktūrsemiotiskās analīzes pozīcijām un pētot teksta (vizuāla un verbāla) uzbūves elementus un to kopsakarības, salīdzināšana ir iespējama. Salīdzināmo folkloras tekstu izvēli noteikusi vizuālo darbu ikonogrāfija un tiešas vai netiešas mākslinieku norādes uz konkrētiem ietekmes avotiem. Salīdzināšana ir viens no procesiem arī ikonogrāfiskās un ikonoloģiskās izpētes laikā, jo tiek salīdzināta viena tēla ikonogrāfija gan viena autora daiļradē, gan visa pētāmā perioda robežās.

Mākslinieku atlasi pētījumam galvenokārt noteikusi viņu darbu atbilstība pētāmajai tēmai, kā sekundāru nosacījumu izvirzot profesionālu izglītību un dalību profesionālās organizācijās, kas īpaši svarīgi ir lietišķi dekoratīvās mākslas jomā, jo pētījumā netiek analizēti tautas mākslas paraugi (bet iekļauti tiek tie darbi, kas darināti pēc profesionālu mākslinieku metiem). Fakti no autoru biogrāfijām (izglītība un darbība profesionālās organizācijās), kas pamato viņu darbu izvēli analīzei promocijas darba 3. nodaļā, uzskaitīti 2. pielikumā. 2. nodaļā minēti arī eventuālie apstākļi, kas varētu būt ierosinājuši mākslinieku interesi par latviešu mitoloģiju un kas papildina kopējo kultūrvēsturisko ainu, raugoties no pētāmās tēmas perspektīvas.

Promocijas darba izpētei pakļauti tēlotājas mākslas – grafikas, glezniecības (stājglezniecības un monumentālās glezniecības), tēlniecības – un lietišķās mākslas (galvenokārt tekstila un porcelāna) darbi. Darbu analīzei tiek izmantotas reprodukcijas no mākslinieku monogrāfijām, mākslas vēstures pētījumiem, izstāžu katalogiem, mākslas kolekciju albumiem, periodiskiem izdevumiem, privāto kolekciju datu bāzēm un publikācijām tīmeklī un no muzeju krājumiem. Darbi, kuriem ir zināma atrašanās vieta, tā norādīta iekavās aiz tapšanas laika. Nereti mākslas darba reprodukcija ir vienīgais materiāls, pēc kura iespējams identificēt tā sižetisko ievirzi, jo oriģināls gājis bojā vai nav pieejams (reprodukcijas kvalitāte gan šādā gadījumā var apgrūtināt vizuālā teksta struktūras elementu analīzi). Atsevišķi tiek pētīta grāmatu grafika (3.1. nodaļā), pievēršot uzmanību vizuālajam un verbālajam mitoloģijas atspoguļojumam ilustrētos tautasdziesmu un pasaku krājumos.

Tā kā Latvijas mākslas kontekstā mākslas darbu, kuriem ir tematiska saistība ar latviešu folkloru, pētāmajā periodā ir samērā daudz, disertācijā analizējamo paraugu izvēli nosaka mitoloģiskas būtnes (dievības, antropomorfizētas dabas parādības u. c.) un/vai motīva (gan sižeta kopumā, gan atsevišķa elementa) klātbūtne, kuras konstatēšanai tiek izmantoti vairāki kritēriji:

- 1) mākslas darba nosaukums (visbūtiskākais kritērijs); grāmatu grafikā – ilustrētā teksta saturs;
- 2) autora dots skaidrojums (kas var būt jau iekļauts darbā) vai darba apraksts;
- 3) mākslas kritiķu un/vai vēsturnieku skaidrojumi (ietverot gan autora laikabiedru viedokli, gan vēsturiskus pētījumus, bet salīdzinot tos ar citiem avotiem);
- 4) vispārzināmi ikonogrāfiski identificējami mitoloģiski tēli;

- 5) darba izvērtējums viena autora daiļrades kontekstā (salīdzinot ikonogrāfiskās pazīmes tēlu atveidē).

Kā sekundāri avoti un palīglīdzekļi mākslas darbu interpretācijai tiek izmantoti pētāmā perioda mākslinieku apcerējumi par mitoloģisko tematiku mākslā. Daļa avotu ir ar dievturību saistītu autoru raksti – tas izskaidrojams ar to, ka par šo tematu pamatā interesējušies dievturi un ka ziņas par atsevišķiem mākslas darbiem ir ļoti fragmentāras, tāpēc tas dažkārt ir vienīgais pieejamais informācijas avots. Tā kā 20. gadsimta sākumā daudzi mākslinieki, literāti un vēstures pētnieki nododas padziļinātai etnogrāfijas un tautas mutvārdu tradīcijas pētniecībai, tas izraisa dažādu jaunu teorētisku pieņēmumu izvirzīšanu arī mitoloģijas jomā, kas reizēm noved pat pie asām pretēju uzskatu sadursmēm. Dažkārt polemika presē palīdz precīzāk noskaidrot mākslas darbu ikonoloģiskos aspektus. Latviešu mitoloģija, „konceptualizēta kā tautas mantojums” (Ķencis, 2014: 303), eksistē dažādos zināšanu laukos, kas veido dialogu starp akadēmiskiem pētījumiem un plašāku publiku (Ķencis, 2014: 303).

Pētījums aptver laiku no 19. gadsimta 80. gadiem līdz 1945. gadam. Tēmas attīstība pētāmajā periodā nav viendabīga, drīzāk var runāt par tās izvērsumu atsevišķu autoru darbos, kurus tomēr vieno gan žanra nosacījumi un konkrētas ikonogrāfiskas iezīmes, gan idejiskie aspekti. Minētais laika nogrieznis noteikts vairāku iemeslu dēļ. 19. gadsimta beigās parādās pirmie mēģinājumi latviešu mītisko pagātņi un pasaku motīvus ietvert vizuālos tēlos. Pie šī perioda pieskaitāmi Anša Legzdiņa, Artura Baumaņa un Ādama Alkšņa darbi. 20. gadsimta sākums līdz pat Pirmajam pasaules karam ir simbolisma un jūgendstila ietekmes laiks, kas latviešu mākslā izpaužas tādu autoru kā Jaņa Rozentāla, Riharda Zariņa, Teodora Ūdera un Rūdolfa Pērles daiļradē. Nacionālās kultūras un latviskās pašapziņas veidošanās posmā mākslinieki smeļas iedvesmu folkloras avotos. Latviešu grāmatniecībā līdz ar centieniem pēc augstvērtīgāka grāmatu noformējuma tautasdziesmu un pasaku krājumi tiek papildināti ar Riharda Zariņa, Jāņa Krēsliņa, Jāņa Roberta Tillberga, Jaņa Zegnera un citu autoru ilustrācijām.

20. gadsimta 20. un 30. gadi līdz ar jaunās Latvijas valsts veidošanos un nācijas identitātes nostiprināšanos ir uzplaukuma brīdis mītu atspoguļojumam mākslā, kam viens no spilgtākajiem piemēriem ir Anša Cīruļa daiļrade. Jēkaba Bīnes akadēmiskajā reālismā veidotie darbi ar mitoloģiskajiem motīviem pietuvinās A. Cīruļa stilistikajai izteiksmei. Ernesta Brastiņa nozīmīgākais devums ir Latvijas pilskalnu un etnogrāfisko ornamentu pētniecībā, kā arī dievturu kustības dibināšanā. Glezniecībā viņa interese par folkloru izpaužas stāstošā un ilustratīvā simbolikā, kas nereti dominē pār mākslinieciskām

kvalitātēm. Viņa brālis – tēlnieks un rakstnieks Arvīds Brastiņš – veidojis mītisku būtņu skulpturālus tēlus. Darbu skaita un tēmu daudzveidības ziņā paliekošu vietu mitoloģiskā žanra mākslā ieņem Hilda Vīka (Vīka-Eglīte).

Starp grāmatu ilustratoriem, kuru darbos atspoguļojas latviešu folkloras tēli, pazīstamākie ir Rihards Zariņš, Ansis Cīrulis, Indriķis Zeberiņš, Alberts Kronenbergs, Niklāvs Strunke.

Otrā pasaules kara laikā tēmu turpina attīstīt atsevišķi autori (H. Vīka, J. Bīne), bet pēc kara Latvijas mākslā kā vienīgais padomju politiskās iekārtas atbalstītais virziens ienāk sociālistiskais reālisms, kurā vispārmitoloģiskām tēmām (atskaitot padomju mitoloģiju) vairs nav vietas. Vairāki Latvijas mākslinieki kara beigās dodas trimdā, kur epizodiski pievēršas latviešu mitoloģijai kā atgādinājumam par zaudēto dzimteni, bet Latvijas PSR vienīgie šī žanra turpinātāji ir teiku un pasaku grāmatu ilustratori (piemēram, Kārlis Sūniņš, Pāvils Šēnhofs). Neliels ieskats mitoloģisko tēlu atspoguļojuma ikonogrāfisko tradīciju pārmantošanā pēc pētāmā perioda beigām Latvijā un trimdā sniegts promocijas darba 2.5. nodaļā.

Ievērojot kompozicionālās, ikonoloģiskās, struktūrsemiotiskās un kontekstuālās metodes pamatprincipus, pētījuma gaitu pie katra mākslas darba var iedalīt vairākos posmos (kuru secība var mainīties):

- 1) mitoloģiskas tēmas identificēšana mākslas darbā – vai mākslas darbs atbilst vai neatbilst promocijas darba tēmai (izmantojot iepriekš minētos kritērijus);
- 2) darba sižeta analīze, mitoloģisku motīvu, tēlu un atribūtu fiksēšana;
- 3) mākslas darba kompozīcijas un struktūras analīze, fokusējoties uz to, kā māksliniecišķās izteiksmes līdzekļi izceļ mitoloģisko tematiku;
- 4) folkloras konteksta izpēte – mākslinieka ierosmes avotu un paralēlu meklējumi;
- 5) zinātnisko pētījumu analīze, kas ļauj izprast folkloras veidoto priekšstatu jēgu un nozīmi;
- 6) kultūrvēsturisko un biogrāfisko apstākļu, kas varētu būt noteikuši mākslas darba tapšanu, fiksēšana;
- 7) atsevišķos gadījumos – mākslas darba autora teorētisko nostādņu un uzskatu (ja tādi ir pieejami un ja tie saistīti ar pētāmo tēmu) vai citu radošās darbības veidu (piemēram, H. Vīkas dzejas) piesaiste;
- 8) darba intertekstuālo saikņu noteikšana;

- 9) mākslas darba vērtējums un/vai diskusija par to, raugoties no autora laikabiedru (arī mākslas kritiķu un zinātnieku) skatpunkta (palīdz atklāt kontekstuālas sakarības);
- 10) mākslas darba interpretācijas veidošana, balstoties uz visos iepriekšējos pētījuma posmos iegūtajiem secinājumiem.

Promocijas darba struktūra – disertācija sastāv no ievada, trim nodaļām ar apakšnodaļām, secinājumiem, nobeiguma, izmantotās literatūras un avotu saraksta un diviem pielikumiem.

Pirmajā nodaļā tiek apkopotas galvenās teorētiskās nostādnes, kas tiek izmantotas verbāla un vizuāla mākslinieciska teksta analīzei promocijas darbā.

Otrā nodaļa vērsta uz kultūrvēsturisko un biogrāfisko apstākļu fiksēšanu, kas ietekmējuši mitoloģiskā žanra attīstību Latvijā pētāmajā periodā.

Trešās nodaļas pirmā apakšnodaļa veltīta grāmatu ilustrācijai un tās saskarsmes paralēlēm ar ilustrējamo tekstu, bet otrajā apakšnodaļā tiek analizēti atsevišķu autoru darbi pētāmās tēmas kontekstā. Trešajā apakšnodaļā sniegts ieskats mākslinieku izveidotās teorijas uzbūvē, kas latviešu etnogrāfiskā ornamenta elementiem piesaista noteiktu dievību nosaukumus un to reprezentēšanas funkcijas.

Pirmajā pielikumā iekļauts 231 disertācijā analizētais vizuālās mākslas paraugs un mākslas darbu attēlu avotu saraksts, otrajā pielikumā – pētījuma trešajā nodaļā minēto mākslas darbu autoru īsi biogrāfiski dati.

Par promocijas darba tēmu zinātniskās konferencēs nolasīts 21 referāts.

1. „Pasaku velna tēls latviešu grāmatu grafikā. 20. gadsimta pirmā puse” – LU 77. Starptautiskā zinātniskā konference, sekcija „Māksla. Dizains. Tehnoloģijas. Izglītība”, Rīga, 2019;
2. „Latviešu mitoloģijas vizualizācija – mūsdienu interpretācija un tradīcijas” – LU 76. Starptautiskā zinātniskā konference, sekcija „Tradicionālās kultūras mantojums un tā mūsdienu interpretācijas”, Rīga, 2018;
3. „Folkloras tēma Hildas Vīkas mākslā” – Neatkarīgā pētījumu institūta, Latvijas Mākslas akadēmijas, LU HZF *Feministica Lettica*, Dobeles Novadpētniecības muzeja un Latvijas Rakstnieku savienības starpdisciplinārā zinātniskā konference „„No visa bēgu un pēc visa ilgojos” Hildai Vīkai 120”, Rīga, Dobeles, 2017;

4. „Latviešu ornamenti – dekoratīvais un mitoloģiskais aspekts” – LU 75. Zinātniskā konference, sekcija „Māksla. Dizains. Izglītība”, Rīga, 2017;
5. „Latviešu gadskārtu ieražu atspoguļojums folklorā un mākslā” – Daugavpils Universitātes 58. starptautiskā zinātniskā konference, Daugavpils, 2016; tēzes publicētas: Zuģicka, I. (sast.) (2016). *Daugavpils Universitātes 58. starptautiskās zinātniskās konferences tēzes = Abstracts of the 58th International Scientific Conference of Daugavpils University*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”. 24. lpp. URL: http://dukonference.lv/files/2016_978-9984-14-760-4_DU%2058%20starpt%20zinatn%20konf%20tezes.pdf. ISBN 978-9984-14-760-4;
6. „J. Rozentāls un mitoloģiskās tēmas interpretācija Rīgas Latviešu biedrības nama fasādē” – LU 74. Zinātniskā konference, sekcija „Māksla. Mākslas izglītība”, Rīga, 2016;
7. „Tautasdziesmas atspoguļojums mākslā” – Latviešu folkloras krātuves K. Baronam veltītā zinātniskā konference „Dainu skapis: no zinātniskās kartotēkas līdz kultūras simbolam”, Rīga, 2015;
8. „Jāņu atspoguļojums latviešu tēlotājā mākslā” – Letonikas VI kongresa Folkloristikas sekcija „Mūsu Latvija: kolektīvie svētumi, dārgumi, vērtības” (Projekts Nr. 6 „Vērtību aspekti Letonikā”), Rīga, 2015;
9. „Latviešu tautastērps kā etniskās piederības simbols 20. gadsimta mākslā” – Daugavpils Universitātes 57. starptautiskā zinātniskā konference, Daugavpils, 2015; tēzes publicētas: Zuģicka, I. (sast.) (2015). *Daugavpils Universitātes 57. starptautiskās zinātniskās konferences tēzes. / Abstracts of the 57th International Scientific Conference of Daugavpils University*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”. 61. lpp. URL: http://dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/2015_978-9984-14-716-1_DU_57_starpt%20zinatn_konf_tezes.pdf. ISBN 978-9984-14-716-1;
10. „Krāsa kā mākslas tēlu veidojoša vērtība latviešu folklorā un glezniecībā” – LU 73. Zinātniskā konference, sekcija „Vērtību aspekti latviešu folklorā”, Rīga, 2015;
11. „Dievturības ideju atspoguļojums mākslā. 20. gadsimta 20.–30. gadi” – LU 73. Zinātniskā konference, sekcija „Mākslas izglītība un dizains”, Rīga, 2015;
12. „Mitoloģiski motīvi tēlotājā mākslā Latvijā 19. un 20. gadsimta mijā” (līdzautore S. Grūbe) – Daugavpils Universitātes 56. starptautiskā zinātniskā konference Daugavpilī, Daugavpils, 2014; tēzes publicētas: *Daugavpils Universitātes 56.*

starptautiskās zinātniskās konferences tēzes, 9.–11. aprīlis, 2014 = Abstracts of the 56th International scientific conference of Daugavpils University (2014). Daugavpils: Daugavpils Universitāte. 157. lpp. URL: http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/DU_56_starpt_zinatn_konf_t_ezes.pdf. ISBN 9789984146676;

13. „Latviešu gleznotāju līdzdalība nacionālo simbolu veidošanā 20. gadsimta sākumā” (līdzautore S. Grūbe) – Daugavpils Universitātes 56. starptautiskā zinātniskā konference Daugavpilī, Daugavpils, 2014; tēzes publicētas: *Daugavpils Universitātes 56. starptautiskās zinātniskās konferences tēzes, 9.–11. aprīlis, 2014 = Abstracts of the 56th International scientific conference of Daugavpils University* (2014). Daugavpils: Daugavpils Universitāte. 157. lpp. URL: http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/DU_56_starpt_zinatn_konf_t_ezes.pdf. ISBN 9789984146676;
14. „Lauku sētas simboliskais atveidojums latviešu tēlotājmākslā” – LU 72. Zinātniskā konference, sekcija „Novadu identitāte: zīmes un simboli”, Rīga, 2014;
15. „Mitoloģiskā tematika Ernesta Brastiņa un Arvīda Brastiņa mākslā” – III Starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”, Rēzekne, 2014;
16. „Mītiskās latviešu tēvu zemes un tās iedzīvotāju atspoguļojums tēlotājmākslā” – Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes starptautiskā zinātniskā konference „XXIV zinātniskie lasījumi”, Daugavpils, 2014;
17. „Latviešu mitoloģiskie tēli un motīvi Hildas Vīkas daiļradē” (līdzautore S. Grūbe, referāts konferences plenārsēdē) – II Starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”, Rēzekne, 2013;
18. „Gleznotāju līdzdalība Latvijas valsts veidošanas procesā mākslas lauka ietvaros” (līdzautore S. Grūbe) – II Starptautiskā zinātniski praktiskā konference „Māksla un mūzika kultūras diskursā”, Rēzekne, 2013;
19. „Latviešu mitoloģiskie tēli un motīvi Anša Cīruļa daiļradē” (līdzautore S. Grūbe) – Daugavpils Universitātes 55. starptautiskā zinātniskā konference, Daugavpils, 2013; tēzes publicētas: Zuģicka, I. (sast.) (2013). *Daugavpils Universitātes 55. starptautiskās zinātniskās konferences tēzes = Abstracts of the 55th International scientific conference of Daugavpils*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”. 184. lpp. URL:

http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/Tezes_2013.pdf. ISBN 978-9984-14-612-6;

20. „Vizuālo pētniecības metožu pielietojums nacionālās identitātes pētniecībā” (līdzautore S. Grūbe) – Daugavpils Universitātes 55. starptautiskā zinātniskā konference, Daugavpils, 2013; tēzes publicētas: Zuģicka, I. (sast.) (2013). *Daugavpils Universitātes 55. starptautiskās zinātniskās konferences tēzes = Abstracts of the 55th International scientific conference of Daugavpils*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”. 188.–189. lpp. URL: http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/Tezes_2013.pdf. ISBN 978-9984-14-612-6;
21. „Mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu salīdzinājums tēlotājas mākslas un literatūras darbos” – LU HZF 5. Starptautiskā zinātniskā konference „Latviešu un cittautu literatūra: no romantisma līdz modernismam. Simbolisms un simbols latviešu un cittautu kultūrā”, Rīga, 2013.

Par promocijas darba problemātiku publicēti 13 raksti recenzētos izdevumos.

1. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2016). Tautasdziesmu poētika latviešu vizuālajā mākslā. *Letonica*, Nr. 33, 144.–154. lpp. ISSN 1407-3110;
2. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2016). The Representation of Annual Latvian Traditions in Folklore and Art. No: I. Zuģicka (sast.). *Daugavpils Universitātes 58. Starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums. C daļa. Humanitārās zinātnes. / Proceedings of the 58th International Scientific Conference of Daugavpils University. Part C. Humanities*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte, 149.–155. lpp. URL: https://dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/978-9984-14-780-2_58%20konf%20kraj_C_Hum%20zin.pdf. ISBN 9789984147802, ISSN 2500-9842;
3. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2015). Latvian Folk Costume as an Ethnic Symbol in the 20th Century's Art. No: I. Zuģicka (sast.). *Daugavpils Universitātes 57. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums. C daļa. Humanitārās zinātnes. / Proceedings of the 57th International Scientific Conference of Daugavpils University. Part C. Humanities*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte, 48.–54. lpp. URL: http://dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/978-9984-14-753-6_57%20konf%20kraj_C_Hum%20zin.pdf. ISBN 978-9984-14-753-6;

4. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2015). Mītiskās latviešu tēvuzemes un tās iedzīvotāju atspoguļojums tēlotājmākslā. 19. gs. beigās–20. gs. pirmā puse. No: A. Stašulāne (red.). *Kultūras studijas VII. Vēsturiskā atmiņa*. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds „Saule”, 236.–241. lpp. ISBN 978-9984-14-726-0, ISSN 1691-6026;
5. Celmiņa-Ķeirāne, A., Kursīte, J. (2014). Mitoloģiskie tēli latviešu mākslā 20. gadsimta 20.–30. gados. No: J. Kursīte, S. Radzobe (sast.). *Laipa. Zinātnisks rakstu krājums par teātri, literatūru un folkloru*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 67.–81. lpp. ISBN 978-9984-45-865-6;
6. Celmiņa-Ķeirāne, A., Grūbe, S. (2014). Mitoloģiski motīvi tēlotājā mākslā Latvijā 19. un 20. gadsimta mijā. No: I. Zuģicka (red.). *Daugavpils Universitātes 56. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums. C daļa „Humanitārās zinātnes”*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte, 210.–218. lpp. URL: http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/978-9984-703-1_56%20konf%20kraj_C_Hum%20zin.pdf. ISBN 978-9984-14-703-1;
7. Grūbe, S., Celmiņa-Ķeirāne, A. (2014). Latviešu gleznotāju līdzdalība nacionālo simbolu veidošanā 20. gadsimta sākumā. No: I. Zuģicka (red.). *Daugavpils Universitātes 56. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums. C daļa „Humanitārās zinātnes”*. Daugavpils: Daugavpils Universitāte, 219.–223. lpp. URL: http://www.dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/978-9984-703-1_56%20konf%20kraj_C_Hum%20zin.pdf. ISBN 978-9984-14-703-1;
8. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2014). Māksliniecisko izteiksmes līdzekļu salīdzinājums tēlotājas mākslas un literatūras pārstāvju darbos simbolisma ietvaros. No: S. Ratniece, S. Kušnere, V. Vecgrāvis (sast.). *Latviešu un cittautu literatūra: no romantisma līdz modernismam. V sējums. Simbolisms un simbols Latvijas un pasaules kultūrā*. Rīga: Rigdava, 18.–24. lpp.;
9. Celmiņa-Ķeirāne, A. (2014). Mitoloģiskā tematika Ernesta Brastiņa un Arvīda Brastiņa mākslā = Mythological themes in artworks of Ernests Brastins and Arvids Brastins. No: *Māksla un mūzika kultūras diskursā: III starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli = Art and Music in Cultural Discourse: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference / Rēzeknes Augstskola, Tallinas Universitāte, Maskavas Pilsētas pedagoģiskā universitāte, P. M. Mašerova vārdā nosauktā Vitebskas Valsts universitāte*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola, 186.–191. lpp. ISBN 978-9984-44-147-4;

10. Celmiņa-Ķeirāne, A., Grūbe, S. (2014). Latviešu mitoloģiskie tēli un motīvi Anša Cīruļa daiļradē. No: I. Zuģicka (sast.). *Daugavpils Universitātes 55. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums*. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds „Saule”, 823.–827. lpp. ISBN 978-9984-14-665-2;
11. Grūbe, S., Celmiņa-Ķeirāne, A. (2014). Vizuālo pētniecības metožu pielietojums nacionālās identitātes pētniecībā. No: I. Zuģicka (sast.). *Daugavpils Universitātes 55. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums*. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds „Saule”, 1140.–1145. lpp. ISBN 978-9984-14-665-2;
12. Celmiņa-Ķeirāne, A., Grūbe, S. (2013). Latviešu mitoloģiskie tēli un motīvi Hildas Vīkas daiļradē. No: K. Laganovska (red.). *Māksla un mūzika kultūras diskursā: II starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli = Art and Music in Cultural Discourse II: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola, 135.–140. lpp. ISBN 978-9984-44-119-1;
13. Grūbe, S., Celmiņa-Ķeirāne, A. (2013). Gleznotāju līdzdalība Latvijas valsts veidošanas procesā mākslas lauka ietvaros. No: K. Laganovska (red.). *Māksla un mūzika kultūras diskursā: II starptautiskās zinātniski praktiskās konferences materiāli = Art and Music in Cultural Discourse II: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference*. Rēzekne: Rēzeknes Augstskola, 41.–46. lpp. ISBN 978-9984-44-119-1.

1. TEKSTS, TĀ UZBŪVE UN KONTEKSTS

Promocijas pētījumā teksts tiek skatīts tā plašākā izpratnē – gan kā vienots veselums, ko veido pēc noteiktiem uzbūves principiem kārtoti un saliedēti struktūras elementi, gan kā viens no noteiktam žanram, tradīcijai un – plašāk – kultūrai piekritīgu tekstu kopas elementiem. Pirmā pieeja atbilst strukturālisma centieniem tekstu ietilpināt noteiktās robežās, otrā – intertekstualitātes studijām, kas šīs robežas tiecas nojaukt un tekstu skatīt saiknē ar citiem tekstiem (Bula, 2011: 236, 237). Pretrunu abu pieeju starpā promocijas darbā novērš semantiskā analīze – pētot noteikta teksta uzbūves elementa nozīmi kopējā struktūrā un tā transformāciju citā struktūrā, iespējams nonākt pie kontekstuālām saiknēm un atsaucēm.

1.1. Folkloras teksts kontekstuālās pieejas skatījumā

Mūsdienu folkloristika jēdziena ‘teksts’ izpratnē piekļaujas plašākam humanitāro zinātņu laukam, kas tekstu skaidro trīs līmeņos (izejot no šaurākās nozīmes): 1) kā rakstītu vēstījumu, 2) kā valodas lietojuma (mutiska vai rakstiska) rezultātu un 3) kā sociokulturālu produktu, kas var pastāvēt arī vizuālā, skaniskā vai notikuma formā (Bula, 2011: 230, 231). 20. gadsimta 70. gados izveidojusies performances skola folkloristikā (kuru pārstāv R. Baumanis (*Richard Bauman*), Č. Brigss (*Charles L. Briggs*) u. c.) novirzīja fokusu no struktūru izpēti uz procesu pētniecību, t. i., no folkloras tekstuālā atveida uz tās sociālo lietojumu, tā vēršoties pret līdz tam pastāvējušo rakstīta teksta kā analīzes pamatvienības izmantošanu, tomēr vienlaikus nenoliedzot folkloras kā mutvārdu priekšnesuma tekstualitāti un definējot tekstu kā dekontekstualizēšanai pielāgotu diskursu (Bula, 2011: 229–234). No šī folkloristikas virziena skatpunkta raugoties, promocijas darbā izmantotie folkloras teksta (tā šaurākajā nozīmē – kā rakstīta vēstījuma) fragmenti uzskatāmi par pilnībā dekontekstualizētiem, t. i., atrautiem no teksta priekšnesuma, izpildītāja interpretācijas un auditorijas uztveres konteksta. Tāpat folkloras tekstam tikai atsevišķos gadījumos pētījumā tiek piemērota folkloristikas reflektīvā atzara pieeja (sk. Bula, 2011: 238–244), kas vērtē minēto tekstu kā folkloras vācēju, pierakstītāju, publicētāju, redaktoru un krājumu sastādītāju darbības rezultātu, tādējādi folkloras teksta vienības daļēji ir izolētas arī no konteksta, kas pēta mutvārdu prezentācijas pārceļšanu rakstveida vienībā.

Disertācijā tiek akcentēts dekontekstualizēts folkloras teksts, kas aplūkojamajā periodā pamazām ieguvis noteiktu, folkloras vācēja autoritatīvi nostiprinātu un sastingušu

rakstveida formu (sk. Abrahams, 1993: 8–13), ar pārnesumu citā kontekstā – vizuālajā mākslā. Vizuālās mākslas paraugi, kā aprakstīts 1.2. nodaļā, tiek definēti kā teksta vienības visplašākajā izpratnē, tāpēc var runāt par folkloras teksta rekontekstualizāciju – iekļaušanos jaunā konteksta konstrukcijā, kurā folkloras teksts iegūst simbola funkciju, bet vizuāls teksts – saikni ar folkloras kontekstu. Promocijas pētījuma fokusā ir folkloras teksta (ar tajā iekļautajiem mitoloģiskajiem priekšstatiem) rekontekstualizācija un tās realizētāja (mākslinieka) iespējamie motīvi, kā arī semantiskās saiknes, kuras folkloras teksts pārnesot saglabājis no sākotnējā konteksta.

Teksta rekontekstualizācijas pētniecība ir viens no posmiem kontekstuālajā pieejā, kas folkloristikā aizsākās 20. gadsimta 60. gados, bet Latvijā kā metodoloģiska nostādne ienāk 20. gadsimta beigās. Kontekstuālās pieejas pamatā ir izpratne par „folkloras formu dzīvi un nozīmi noteiktā sociokulturālā vidē un to izpausmi konkrētās izpildījuma situācijās” (Bula, 2011: 177). Amerikāņu folklorists D. Ben-Amoss (*Dan Ben-Amos*) rakstā „Pretī folkloras definēšanai kontekstā” norāda, ka, no vienas puses, folkloras materiāls ir mobils, manipulatīvs un transkulturāls, jo tas var pārkāpt valodas un laika robežas, kā arī mainīt izteiksmes līdzekļu formu, tomēr saglabāt pietiekami daudz pazīmju, kas ļauj atpazīt tā kodola nemainīgumu visās izpildījuma variācijās. No otras puses, folkloras ir organisks fenomens – integrāla kultūras daļa, un sociālais konteksts, kultūrvide, izpildījuma situācija un indivīda motīvi ir mainīgie lielumi, kas veido atšķirības sākotnējā verbālā, muzikālā vai vizuāli plastiskā artefakta struktūrā, tekstā un tekstūrā (Ben-Amos, 1971: 4). D. Ben-Amoss uzsver, ka folkloras ir nevis lietu kopa, bet saziņas process, un tā pārtop par tekstu tikai tad, kad tiek metodoloģiski nošķirta no sava esošā konteksta un vides (Ben-Amos, 1971: 9). Promocijas pētījumā tiek pievērsta uzmanība tam, kā no konteksta nošķirti folkloras elementi, kļuvuši par literāru tekstu (rakstveida liecību) un vēlāk – par cita konteksta daļu, turpina saziņas (šajā gadījumā – vizuālas) procesu. Raugoties no pētāmās tēmas viedokļa, 19. gadsimta beigas un 20. gadsimta pirmā puse ir laiks, kad Latvijas teritorijā minētais saziņas process aizsākas un sasniedz savu uzplaukumu, tomēr to ietekmējošie faktori nav bijuši vienveidīgi (sk. 2. nodaļu). Arī mākslas darbi, kas reprezentē šo saziņas procesu, var tikt uzlūkoti kā dekontekstualizēti vizuāli teksti, tomēr disertācijā lietotā metodoloģija ļauj skatīt tos vairāku kontekstu ietvarā.

Par teksta un konteksta savstarpējo attiecību dinamiku rakstījis amerikāņu folklorists un antropologs R. Bauman,⁶ vienā no saviem pētījumiem – „Folkloras nacionalizācija un internacionalizācija: Skūlkrafta „Giči Gozinī” piemērs” – izsekojot indiāņu teikas dekontekstualizēšanas un rekontekstualizēšanas procesu virknei, kas no mutvārdu stāstījuma noved pie starptautiski zināma literāra dzejdarba, ienesot folkloras materiālā konteksta noteiktas izmaiņas (sk. Bauman, 1993). Šīs izmaiņas saistītas arī ar teksta nozīmi. 20. gadsimta 80. gados sevi piesaka pieeja, kas folkloras teksta nozīmi tiecas skaidrot atkarībā no tā lietojuma,⁷ paredzot, ka „jebkura folkloras teksta pārvešana uz citu literāru, vēsturisku vai kultūras kontekstu piešķir tam jaunu nozīmi” (Ben-Amos, 1993: 210, 211). Folkloras rekontekstualizēšanas procesa pēdējam posmam – interpretācijai mākslas darbā – un nozīmei, ko jaunais konteksts folklorai piešķir, veltīta promocijas darba 3. nodaļa.

1.2. Mākslinieciska teksta definīcija

Kultūrsemiotiķis J. Lotmans (*Юрий Михайлович Лотман*) mākslu definē kā sekundāru valodu – komunikācijas struktūru (starp diviem vai vairākiem indivīdiem), kas balstās uz dabisko valodu pamatprincipiem, bet neatspoguļo visus dabisko valodu aspektus. Māksliniecisks teksts atšķiras no vienkārša teksta ar struktūras sarežģītību un spēju nodot tādu informācijas apjomu (saturu), kas nav iespējams ārpus mākslas valodas sistēmas robežām. Mākslas darba autora ideja realizējas adekvātā mākslas valodas struktūrā un savienojumos starp atsevišķiem tās elementiem un nevar pastāvēt ārpus tās, tāpēc jautājums par formas un satura dualitāti atkrīt. Māksliniecisks teksts nesastāv no formāliem (šī jēdziena parastajā izpratnē), bet no jēgpilniem, mākslinieka domu konstruējošiem, elementiem (Lotman, 1977: 9–12). Mākslas valodā, tāpat kā dabiskajā valodā, ir, pirmkārt, pamatelementu kopums (vārdnīca) un, otrkārt, likumi to savienošanai un transformācijai tekstā (gramatika) (Иванов, Топоров, 1977: 103), tomēr R. Barts (*Roland Barthes*) apšaubā semiotikas spēju mākslinieciskā tekstā (piemēram, gleznā) skaidri nošķirt apzīmējamos (angļu val. – *signifieds*) no apzīmētājiem (*signifiers*), veidot pamatelementu „vārdnīcu” un sistematizēt to attiecību likumsakarības (Barthes, 1985: 149).

⁶ Sk. Bula, 2011: 191–194.

⁷ Sk. Bula, 2011: 197–200.

Zīmēm mākslā, kā norāda J. Lotmans, ir ikonisks un reprezentējošs (tēlojošs), nevis konvencionāls raksturs, kā tas ir valodā. Ikoniskās zīmes tiek būvētas uz cēlonisku saistību pamata starp saturu un tā izteiksmi. Zīme modelē savu saturu. Tādējādi māksliniecisks teksts tiek radīts kā unikāla zīme ar īpašu saturu, konstruēta tikai šim gadījumam, tomēr kā teksts tas saglabā iespēju tikt sadalīts mazākās zīmju vienībās. Šī mākslinieciskā teksta īpašība izpaužas tādējādi, ka, lietojot dažādus kodus tā atšifrēšanai, var iegūt atšķirīgus rezultātus (teksts „sairst” atšķirīgās sastāvdaļās) (Lotman, 1977: 21, 22).

Tēlotāja māksla (it īpaši glezniecība) sākumā varētu šķist vienkāršākais veids, kā paust noteiktu ideju, jo tā rada vizuālu tēlu, kas *it kā* ir vieglāk uztverams nekā verbāls teksts. Vienlaikus tajā slēpjas neparedzētas grūtības – skatītājam jāprot ne vien „izlasīt” darba sižetu (un mitoloģiskā žanra gadījumā – to arī piesaistīt atbilstošam (folkloras) kontekstam), bet arī atkodēt mākslas valodas šifrā paslēpto saturu, pretējā gadījumā viņš paliek pie virspusēja un savā ziņā nepilnīga skaidrojuma. „Nozīme, kas tiek uztverta pirmajā acumirkļī, pilnībā atšķiras no jēgas, kas tai piemīt kā daļai no visa mākslas darba vai daļai no kopējās mākslas pieredzes, kas iemieso dziļākos nozīmes līmeņus.” (Bourdieu, 1993: 219) Vizuālās lasītprasmes pamatā ir vizuālā teksta uztvērēja spēja lietot atbilstošu kodu sistēmu vai vismaz saprast, ka tāda vispār tikusi izmantota (Howells, Negreiros, 2012: 17).

Glezna, grafika vai skulptūra ar mitoloģisku sižetu nav folkloras teksta ilustratīvs attēlojums vai skaidrojums – šeit skaidri izpaužas nepieciešamība pēc jēdzienu „sižets” un „sators” nošķiruma. Mākslinieka ideja var pat nebūt tieši saistīta ar mitoloģiju un tomēr ietiekies mitoloģiskajā. Kā avotu mākslinieks var izmantot kādu folkloras motīvu, piemēram, tautasdziesmas fragmentu, bet darba saturam bez saiknes ar mītisko ir vēl citi – autora individuālo ideju vēstoši – slāņi. Tāpēc nereti mākslinieku laikabiedri un arī skatītāji autora centienus vizualizēt un atrast piemērotu veidolu tam, kas līdz tam bijis aprakstīts tikai verbāli (piemēram, latviešu dievību ārējais izskats folkloras materiālā iezīmēts visai skopī), uztver kā primāro uzdevumu darba interpretācijā. Nīderlandiešu literatūrzinātniece M. Bāla (*Mieke Bal*), lietojot literatūras pētniecības metodes arī vizuālu mākslas darbu analizē, mākslas darbu ar noteiktu (ikonogrāfiski atpazīstamu) tematisku ietvaru (piemēram, gleznu ar Bībeles sižetu) skata kā mākslinieka interpretāciju par „pirmtekstu” (verbālo tekstu) (Bal, 1991). Šo pieeju kritizējis R. Sīmons (*Roger Seamon*), norādot, ka interpretācija ir tikai sekundāra darbība, kas nevar būt attiecināma uz paliekošām vērtībām, kādas ir mākslas darbi (Seamon, 1996: 84). Izmantojot kontekstuālo pieeju, varētu teikt, ka

mākslas darbs ir jauns konteksts, kurā „pirmteksts” (laika nozīmē) atradis vietu kā viens no struktūras elementiem. Lai gan mitoloģiskais žanrs nav saistīts ar darba saturu un mākslinieka ieceri kā tādu, bet ir tikai viena no daudzām iespējamajām tās izpausmes formām mākslas valodā, promocijas darbā tiek pievērsta uzmanība tieši šim aspektam un tā saistībai ar folkloras teksta avotiem. Atbilstoši pētījuma priekšmetam autore nepretendē uz pilnīgu un vispusīgu mākslas darbu interpretāciju, bet piedāvā padziļinātu ieskatu to intertekstualitātē⁸.

Vizuālās mākslas valoda plašākā semiotiskā nozīmē ir attēlojuma uzbūves sistēma, kuru var analizēt vairākos līmeņos – ņemot vērā gan attēloto objektu specifiku (to semantiku), gan pašu izteiksmes līdzekļu specifiku. Šāda analīze var attēlojumu sadalīt vairākās sistēmās, kas dažkārt viena ar otru konfliktē. Pamata līmenis ietver laika un telpas aspektu, kas parāda, kā divdimensiju plaknē (glezniecībā un grafikā) tiek attēlota trīsdimensiju un četrdimensiju realitāte. Tas nosaka izteiksmes līdzekļu lietojumu un galvenās attiecības, kas nav saistītas ar to semantisko saturu. Nākamais līmenis attiecas jau uz atsevišķu elementu īpašu atspoguļojumu, kad attēlojamā objekta semantika ietekmē attēlojuma veidu. Vēl specifiskāks ir līmenis, kas pēta mākslinieciskā attēla valodas ideogrāfiskās zīmes, piemēram, nimbus ap tēlu galvām kā nepārprotamu svētuma pazīmi (Успенский, 1995: 230–233). Un visbeidzot – mākslas darba izpēte simbolu līmenī, kas var atšķirties atkarībā no tā, kas tiek saprasts ar simbola jēdzienu. Pirmkārt, par simbolu var uzskatīt tādu attēla elementu, kura nozīme nav atkarīga no apkārt esošā konteksta, t. i., to nosaka tikai paradigmatisks, nevis sintaktisks (sintagmatisks) attiecības. Daudz šaurākā nozīmē simbolu var izprast kā zīmes zīmi jeb attēlu, kas apzīmē citu saturu (Успенский, 1995: 237, 238). Visas šīs uzbūves sistēmas līmeņus nosaka kultūrvēsturiskie apstākļi. Vienlaikus katrai sistēmai jebkurā no minētajiem četriem līmeņiem mākslinieks var pievienot savu individuālo kompozīcijas sistēmu. Kopīgajai, konkrētas kultūrvides noteiktajai sistēmai ir komunikatīvs raksturs – mākslas darba valoda paredz to, ka tās skatītājam ir vajadzīgās priekšzināšanas, lai to saprastu. Mākslinieka individuālie izteiksmes līdzekļi šādas priekšzināšanas neprasa. Attēla mākslinieciskās uzbūves likumību nepārzināšana var novest pie nepareizas tā „lasīšanas”, t. i., pie interpretācijas citā mākslas sistēmas valodā (Успенский, 1995: 243–245). Tie ir divi mākslas valodas neadekvātas atkodēšanas līmeņi: pirmo apraksta P. Burdjē (*Pierre Bourdieu*), un tajā skatītājs mēģina atšifrēt mākslas darbu ar tiem pašiem kodiem, ar kuriem atpazīst un saprot

⁸ Par mākslas darba intertekstualitāti un intervizualitāti plašāk sk. Teikmanis, 2008: 113–117.

ikdienas realitātes objektus un parādības (tas ir sava veida „kulturālais aklums”) (Bourdieu, 1993: 216, 217); savukārt B. Uspenskis norāda uz gadījumu, kad skatītājs pārzina kādu no mākslas valodas sistēmām, bet cenšas to piemērot nevietā.

Promocijas darbā pētīta mākslas darbu kompozicionālā sistēma, kuru ietekmējuši gan Latvijas kultūrvēsturiskie apstākļi definētajā laika posmā, gan konkrētu autoru izteiksmes līdzekļu izvēle, pievēršot uzmanību darbu sižeta, laiktelpas un krāsas atspoguļojumam, kurā visi formas elementi kopā ar autora ideju (kura, kā to paredz ikonoloģiskā interpretācija, parāda sava laika un vides kopējo noskaņu) veido vienotu saturu. Lai noskaidrotu folkloras teksta rekontekstualizēšanas nosacījumus vizuālā tekstā, folkloras teksta poētiskā valoda tiek uzlūkota kā īpaša struktūra, kuras „pamatā ir citas kvalitātes elements nekā vārds, kaut arī ārējās robežas bieži vien saskan ar vārdu. Simbols ir viens no tādiem elementiem” (Veidemane, 1983: 138).

1.3. Strukturālās uzbūves elementi un principi vizuālā un verbālā tekstā

1.3.1. Mākslas darba sižets

Pasakas, teikas vai tautasdziesmas sižetu varētu traktēt kā savstarpēji saistītu notikumu virkni, kas verbāla teksta ierāmējumā parāda zināmu attīstību. Visnosacītāk šī attīstība izpaužas tautasdziesmās, it īpaši četrindēs, un, kā norāda folkloriste Maija Ligere, bieži vien dziesmās var konstatēt tikai sižeta iezīmes, un tādā gadījumā var runāt par „sižetisku situāciju”, „sižetisku epizodi” vai „sižetiskumu”. Sižeta struktūrā iekļaujas personāžs, kas savstarpējās attiecībās veido teksta darbības konflikta attīstību un atrisinājumu (Ligere, 1977: 114). Definējot mitoloģiju pēc vēstītāja elementa, naratīvā vēstījuma (sižetiskas notikumu kompozīcijas) trūkums atsevišķiem pētniekiem ļāvis izteikt pieņēmumu, ka tautasdziesmas vispār nebūtu uzskatāmas par tekstu, no kura varētu kaut ko secināt par latviešu mitoloģiju, tomēr V. Vīķe-Freiberga atzīst, ka tautasdziesmās darbojošies pārdabiskie tēli var būt tikpat svarīgi kā darbības, kurās tie piedalās (Vīķe-Freiberga, 2016: 36), tādējādi mitoloģijas robežas paplašinās, un par mitoloģisku šeit tiek uzskatīts arī teksts, kurā atrodams tikai mīta personāžs sižetiskā epizodē.

Vizuālā mākslinieciskā tekstā (mākslas darbā) attēlojuma sižeta izpēte var tikt saistīta ar E. Panofska ikonoloģiskās metodes pirmajiem diviem posmiem, kad tiek definēti atspoguļotie objekti, to savstarpējās attiecības attēlojumā un saistība ar noteiktiem verbālā teksta avotiem. Sižets ir viens no uzbūves elementiem, kura paralēles vizuālā un verbālā

tekstā promocijas darbā tiek analizētas visplašāk. Izmantojot nodaļas sākumā minēto sižeta traktējumu, pētījumā iekļautajos mākslas darbos var konstatēt atsevišķu sižetisku epizožu (retāk – epizožu apvienojumu) vizuālu atainojumu.⁹

Nozīmīgs ir jautājums par to, kā darba sižets atklāj tā saturu, jo, izmantojot semiotiķa Č. Pīrsa (*Charles Sanders Peirce*) izteikumu, „saturš, salīdzinājumā ar sižetu, [...] ir tas, ko darbs neviļus pauž, taču nekad neizliek apskatam. Tas ir nācījas, laikmeta, šķiras vienots redzējums, reliģisko un filosofisko ideju koncentrācija, ko viena personība ir neapzināti atminējusi un izpaudusi un kas koncentrējies vienā darbā” (cit. pēc Rubenis, 2015: 100). Teksta saturs, kuru pauž autora izvēlētais sižets, var apgrūtināt mākslas darba „atšifrēšanu”, jo, kā norāda B. Uspenskis, analizējot mākslas valodas izteiksmes līdzekļus, ne vienmēr ir skaidrs, kas autoram ir bijis svarīgs, kuri elementi tikuši lietoti kā zīmes un kuriem semiotiska jēga nav piešķirta; kurus elementus uztvert kā patstāvīgas zīmes un kuriem ir tikai palīgelementa funkcija kādas sarežģītākas zīmes vai zīmju kopas veidošanā; kuri elementi ir vienkāršas zīmes, bet kuri – simboli utt. Saturs ziņā bieži vien nav zināma tā īstenība (reālā vai nosacītā), kas bijusi mākslinieka attēlojuma priekšmets (Успенский, 1995: 221). No šī viedokļa, folkloras teksts, kurā varam atrast nosacītās īstenības (mītu pasaules) verbālo atspoguļojumu, ir nozīmīgs mitoloģiskā žanra darbu atšifrēšanā.

Mākslas vēsturniece S. Vudforda (*Susan Woodford*) norāda uz piecām galvenajām pazīmēm, pēc kurām atpazīt un sistematizēt mitoloģiskos sižetus antīkajā mākslā:

- 1) darbā ietverts verbāls teksts (piemēram, darbojošos personu vārdi),
- 2) noteiktiem tēliem raksturīgi atribūti,
- 3) specifiski tēli, kas līdzdarbojas sižetā (piemēram, briesmoņi, ar kuriem cīnās galvenie varoņi),
- 4) neparastu vai neiespējamu situāciju attēlojums,
- 5) attēlotā momenta kontekstuālās saites ar noteiktu mitoloģisko ciklu (Woodford, 2002: 15–25).

Analizējot latviešu folkloras atspoguļojumu vizuālā tekstā, arī ir iespējams piemērot šādus atlases kritērijus, un jāsecina, ka, neskaitot darba nosaukumu, kas ir visprecīzākais identifikators, tēlotājā mākslā visbiežāk var konstatēt pirmās un otrās grupas pazīmes.

Par mitoloģisku un alegorisku personāžu atribūtu funkcijām verbāla un vizuāla teksta salīdzinājumā savulaik rakstījis apgaismības laika dramaturgs un mākslas kritiķis G. E. Lesings (*Gotthold Ephraim Lessing*), norādot, ka tēlu skopais ārējā veidola apraksts

⁹ Par verbāla teksta sižeta epizodes izvēli vizuālai reprezentācijai sk. arī 1.3.2. nodaļu.

dzejā saistāms ar dzejnieka spēju personificēt abstraktus jēdzienus, raksturojot tos ar vārdu un noteiktām darbībām, kamēr mākslinieka rīcībā šādu līdzekļu nav (te gan jāņem vērā, ka arī mākslinieks var izmantot vārdu – sk. S. Vudfordas definēto pirmo pazīmi), tāpēc viņam jāpiešķir tēliem tādi simboli, kas ļauj tos atpazīt, un šī simbolu piešķiršana ir nepieciešamība. Mākslinieku un dzejnieku izmantotos tēlu atribūtus G. E. Lesings iedala alegoriskajos un poētiskajos, pie otrajiem pieskaitāms tādas lietas un instrumentus, bez kuriem mitoloģiskas būtnes nespētu veikt darbības, kas tām tiek piedēvētas (Lesings, 1986: 97, 98). Tātad tas ir jautājums par mākslas darba elementiem, kuriem ir vai nav piešķirta semiotiska jēga, un tas ir aktuāls arī folkloras teksta un vizuālās mākslas salīdzinājumā.

Izteiksmes līdzekļu nozīmei satura paušanā pievērsis uzmanību arī mākslinieks Teodors Ūders: „Mākslā pats galvenais ir tā mākslinieciskā valoda, kura ar mākslas darba starpniecību māksliniekam un skatītājam dod iespēju sarunāties. [...] Ja mākslinieks savu ideju ir izteicis, tad viņa darbs runā uz katru domājošu, jūtošu un izglītotu cilvēku. Mākslas radīšanā neiesvaidītais skatītājs uztvers ideju, un caur kopiespaidu būs sasniegts katra mākslas darba mērķis – radīta „estētiskā bauda”.” (Ūders, 2001: 75) Nozīmīga šķiet T. Ūdera izceltā skatītāja „izglītība”, kas ietver arī izglītotu skatījumu uz attēlojumu un mākslas valodas līdzekļu pārzināšanu. Vācu filozofs H. G. Gadamers (*Hans-Georg Gadamer*) to salīdzina ar lasītprasmi: „Prast lasīt nozīmē, ka burti it kā pazūd un konstituējas tikai runas jēga. Katrā ziņā tikai jēgas konstituēšanās saskaņā ļauj mums teikt: „Es sapratu, kas šeit tiek teikts.” Pirmām kārtām tas noved līdz pabeigtībai sastapšanos ar formu valodu, ar mākslas valodu. [...] Jebkuru mākslasdarbu visupirms jāiemācās izboksterēt, tad lasīt, un tikai pēc tam tas sāk runāt.” (Gadamers, 2002: 91) Skatītāja uzdevums ir nepalikst pie izboksterētā, kas šajā gadījumā ir sižetiskā risinājuma konstatēšana. „Kas, piemēram, Ticiāna vai Velaskesa gleznā apbrīno kādu no Hābsburgiem zirgā un tikai domā: „Ā, tas ir Kārlis VI!” – tas gleznā neko nav redzējis.” (Gadamers, 2002: 65) Arī T. Ūders salīdzina verbāla un vizuāla teksta uztveri (paradoksāli, ka, pēc mākslinieka domām, vārds kā verbāla teksta izteiksmes līdzeklis padara to vieglāk saprotamu) un norāda uz neizglīto skatījuma kļūdām: „Mākslinieks runā ar pazinēju sava veida slepenā valodā, par kuru lajam nav ne jausmas, vai arī ir tikai vāja nojauta. Poēzijai tomēr ir kāds visiem pieejams līdzeklis, lai darītu saprotamu šo noslēpumaino valodu, proti – rakstītais vārds. Tas ir vieglāk uztverams kā mūsu mēmās krāsas un līnijas. Mūsu tēlotājā mākslā šī slepenā valoda ir grūtāk pieejama. Cik viegla tā šķiet lajam, tik grūta tā ir mākslas pazinējam un māksliniekam.” (Ūders, 2001: 58)

Savukārt uz verbāla teksta „tulkošanas” grūtībām norāda Krišjānis Barons, „Latvju dainu” ievadā rakstot par savu priekšgājēju – tautasdziesmu vācēju – sistematizācijas problēmām, kas saistītas ar dziesmu iedalīšanu noteiktās apakšgrupās, vadoties pēc tajās aprakstītajām lietām, būtnēm un parādībām. „Mēs meklējam iemeslu, kādēļ dziesmas ar klasifikācijas sistēmu nesaderas, kādēļ, piemēram, ozols un liepa, vanags un irbe u. c., kas dziesmā minēti, tomēr tai nedod tiesību būt apzīmētai ar šiem virsrakstiem. Iemeslu atrast nav grūti. Šie priekšmeti paši nebūt nav dziesmas satura priekšmeti, tie kalpo tikai kā dzejas līdzekļi, noder tikai dzejiskai izskaistināšanai, dzejiskai bildei. Dziesmas priekšmets turpretī ir pats cilvēks kaut kādā dzīves gadījumā.” (Barons, K., 1982: 24) Šeit K. Baronam varētu piekrist tikai daļēji – lietas un sižeti, kuros tās iesaistītas, tiešām lielā daļā tautasdziesmu nav satura priekšmets, tomēr tiem kā izteiksmes formai piemīt drīzāk simbolisks, nevis poētiski rotājošs raksturs.

Viens no mākslinieciska teksta sižeta uzbūves elementiem, kas pilda palīgzīmes funkciju, bet dažkārt var iegūt arī simbola statusu, ir žests. Gan vizuāli, gan verbāli izteikti žesti un ķermeņa stāvokļi reprezentē sava laika, vides un kultūras raksturīgākās iezīmes komunikācijas jomā. Tradicionālajā kultūrā kustību etniskā savdabība spilgti izpaužas tautas dejās, un, pēc 19. gadsimta vācu tautības pētnieku aprakstiem, latvieši, atšķirībā no poļiem, krieviem un spāņiem, savās dejās „parādās kā ļoti mierīgi un flegmatiska temperamenta ļaudis”, kuri „dejas laikā ir pieliekuši galvas, ar skatu uz zemi, vainīgi smaidīdami” (Rūķe-Draviņa, 1986: 70, 71). Tautasdziesmu poētikā vislielākā ķermeņa valodas izteiksmība panākta ar dažādām roku kustībām, turklāt svarīga ir arī labās un kreisās rokas simbolika.¹⁰ Vienu vai abas rokas var izmantot darbā vai kaut kā turēšanai, roku (labo, ne kreiso) meita dod, saderot ar tautu dēlu, lielās bēdās rokas var lauzīt vai žņaudzīt vai ar rokām saķert galvu, bet priekā – sasist plaukstas (Rūķe-Draviņa, 1986: 81–89).

Vizuālā tekstā mākslinieks un skatītājs, balstoties iepriekšējā pieredzē, atpazīst un iztulko žestu nozīmi no pazīstamas vai nepazīstamas kodu sistēmas (Баткин, 2002: 10, 11, 29). Žesti un mīmika ir galvenie instrumenti emociju un jūtu atspoguļojumam, tāpēc mākslinieki figurālās kompozīcijās nereti izmanto jau izsenis aprobētas žestu formulas noteiktas emocionālās noskaņas radīšanai (Woodford, 2002: 57). Promocijas darbā galvenā uzmanība pievērsta roku žestiem. Žestu attēlojuma daudzveidībā būtu jānošķir sakrālie vai laicīgie žesti ar nemainīgu formu, kas ieguvuši simbola nozīmi, un dabiskās roku kustības,

¹⁰ Par labās un kreisās rokas simbolisko pretnostatījumu dažādu tautu mitoloģiskajos priekšstatos sk., piemēram, V. Ivanova (*Вячеслав Всеволодович Иванов*) pētījumus (Иванов, 2007: 365–369); latviešu folklorā šo aspektu skatījusi J. Kursīte (Kursīte, 2016: 68, 69).

kuras uztveramas kā vizuāls papildinājums tēla emocijām un kuru atkodēšanai lietojama atšķirīga pieeja. Kustība iegūst žesta statusu tikai tad, kad tai tiek piešķirta simboliska jēga (Kursīte, 2016: 41) vai, citiem vārdiem, kad tā ir apzināti jēgpilni orientēta uz izpratni (Баткин, 2002: 32). Žestu analīze pētāmajos mitoloģiska žanra darbos liecina, ka mākslinieki bieži vien pārdomāti lieto noteiktus žestus, nevis nejaušas vai funkcionālas, attēlojumā sastingušas, kustības¹¹, tādējādi paspilgtinot redzamā atrautību no realitātes, turklāt žestu lietojums uzrāda vairākas ar latviešu folkloru nesaistītas ikonogrāfiskas pazīmes, kas aizgūtas no citām mitoloģiskām sistēmām.

1.3.2. Laiktelpa mākslinieciska teksta kompozīcijā

Par laiktelpas uzbūvi latviešu mitoloģiskajos priekšstatos rakstījis Kārlis Straubergs rakstā „Pasaules jūra” (Straubergs, 1937), Ludvigs Adamovičs darbā „Senlatviešu pasaules ainava” (Adamovičs, 1938), kuru Toms Ķencis nosauc par iespējamu, joprojām pilnīgāko telpisko dispozīciju aprakstu latviešu mitoloģijā (Ķencis, 2011: 148) un kurā autors pievēršas trim galvenajiem telpas aspektiem – Debesu kalnam, Saules kokam un Pasaules trim stāviem, kas nenoliedzami saistīti arī ar mītiskā laika izpratni, kā arī Haralds Biezais (Biezais, 1998: 136–186) un Janīna Kursīte (Kursīte, 1999: 14–29, 499–507). Samērā izsmeļošu kopainu par latviešu mitoloģiskās telpas uzbūves pētījumiem, kas ietver arī salīdzinošo analīzi, sniedzis T. Ķencis rakstā *The Latvian Mythological Space in Scholarly Time* (Ķencis, 2011). Rakstot par laika perspektīvu tautasdziesmās, Vaira Vīķe-Freiberga atzīmē, ka tām raksturīga atrautība no laika plūsmas un atrašanās “mūžīgas tagadnes” stāvoklī. Pat episka rakstura tēmas, kurām vēsturiskā dimensija būtu piemērota, tautasdziesmās zaudē jebkuru specifiski vēsturisku pieturas punktu, un teksts “iegūst pārlaicīgu patiesību, kas ir mūžīga un vēsturiska” (Vīķe-Freiberga, 1993: 48). Promocijas darba tēmas kontekstā aktualizējas jautājums par divu dažādu laika izpratnes veidu saskarsmes punktiem¹² – tas ir cirkulārais laiks, kas ir mitoloģiskās pasaules uztveres pamatā un pie kura atgriežas simbolisma un neoromantisma mākslinieki 20. gadsimta sākumā, pievēršoties universālai mītiskai sākotnei un arhetipiskiem tēliem (Kursīte, 1999b: 171, 172), un lineārais laiks, no kura perspektīvas raugoties, tapuši pētījumā analizētie 20. gadsimta 20.–30. gadu mākslas darbi.

¹¹ Krievu vēsturnieks un kulturologs L. Batkins (*Леонид Михайлович Баткин*) arī šīs kustības pieskaita pie žestiem – tādiem, kuru simboliskā nozīme mākslas darbā ir radīt tieši to priekšstatu, ka tās ir nejauši fiksētas kustības (Баткин, 2002: 33).

¹² Par laika izpratnes paradīgmām reliģiju izpētes kontekstā sk. Taivāns, 1992: 28.

Vizuālu darbu analīzē dominējošas ir zīmju telpiskās attiecības, kas ietver opozīcijas „virs/zem”, „priekšplānā/aiz”, „tuvu/tālu”, „pa labi / pa kreisi”, „ziemeļos/dienvidos/austrumos/rietumos”, „iekšpusē/ārpusē” (vai „centrā/perifērijā”) un kas nav semantiski neitrālas (Chandler, 2007: 110, 111). Tēlotāja māksla pēc būtības paredz pietiekami lielu konkrētību attēlojamās pasaules telpas raksturojumā, tomēr vienlaikus pieļauj pilnīgu neskaidrību attiecībā pret laika dimensiju. Ja mākslas darbs arī atspoguļo laiku (piemēram, vairākās sekojošās ainās, kurās darbojas vieni un tie paši tēli), tad tomēr pastāv samērā liela laika izvēles brīvība (attēlus var lasīt no kreisās puses uz labo – pareizā laika secībā, no labās puses uz kreiso – pagriežot laiku atpakaļ, vai sākt jebkurā vietā un virzīties vienā vai otrā virzienā). Šī brīvība parāda to, ka tēlotājam mākslai laiks ir salīdzinoši mazsvarīgs. Savukārt folkloras teksts (gan dzejā, gan prozā) saistīts vairāk ar laiku, nevis ar telpu – tā valodas izteiksme tulko telpu laikā, nododot redzamās ainas aprakstu secīgā veidā.

Ja literārā tekstā telpas raksturojums ir salīdzinoši konkrēts, tekstu iespējams „pārtulkot” vizuālā valodā. Taču ne vienmēr verbāla teksta kompozīcijā ietilpst telpas raksturojums, tas autoram var nebūt bijis būtisks. Folkloras tekstā stāstītājam bieži nav bijusi svarīga telpas un apjoma konkretizācija, tajā trūkst vēstītāja pozīcijas telpiskās noteiktības. Daudz retāk literārā tekstā sastopams laika noteiktības trūkums (ar to šeit saprotot hronoloģisku notikumu attīstību) (Успенский, 1995: 103–107).

Tā kā mitoloģiska žanra darbos laiktelpas uzbūves analīze notiek gan pamata, gan semantiskajā līmenī, šajā nodaļā abi aspekti tiek aplūkoti vienlaikus. Analizējot vizuālu mākslas darbu semantiskā līmenī, tiek pievērsta uzmanība tā semantiskajai sintaksei – veidam, kā attēlojamā objekta vai parādības semantika ietekmē attēlojuma veidu. B. Uspenskis gleznas kompozicionālo sistēmu salīdzina ar ģeogrāfisku karti, kur semantiski noteiktas kartes daļas nepakļaujas kopējai kartogrāfiskai projekcijai, bet tiek dotas citā sistēmā, un kartes lasīšanai jāapvieno abas šīs sistēmas (Успенский, 1995: 286). Elementus pēc to semantikas mākslas darbā viņš iedala dažādās grupās – tie atšķiras ar lietotajiem izteiksmes līdzekļiem un attiecīgi arī ar funkcionālo nozīmi (dalījums galvenokārt attiecas uz ikonu glezniecību, tomēr ar dažiem izņēmumiem tas piemērojams arī promocijas darbā analizētajiem darbiem).

Vienā grupā iekļaujas fona elementi, piemēram, dabas motīvi, arhitektūras detaļas un ēkas (gan profānas, gan sakrālas) u. c., kas var atšķirties ar nosacītu, deformētu vai fragmentāru formu.

Otras grupas – figūru – attēlojuma semantiskajā funkcionalitātē var izcelt vairākas pazīmes: 1) pretskata–profila attēlojums (centrālais tēls tiek attēlots pretskatā, semantiski mazāk svarīgie (vai tādi, kuriem ir negatīva semantiskā nozīme) – profilā, kas nodrošina vai, tieši pretēji, kavē kontaktu ar skatītāju), 2) dažādi figūru lielumi (kas izceļ semantiski nozīmīgākos tēlus), 3) kreisās vai labās puses ievērošana attiecībā pret galveno tēlu (un skatītāju), 4) statika vai dinamika (semantiski svarīgākie tēli tiek attēloti nekustīgi, veidojot kompozīcijā skatiena kustības centru, kamēr mazsvarīgākie – kustībā, dažādos rakursos un nejaušās pozās), 5) tēlu izvietojums (svarīgākie tēli atrodas priekšplānā, to figūras netiek aizklātas ar citām) (Успенский, 1995: 274–288).

Jautājums par laika attēlojumu vizuālā tekstā ietver arī jautājumu par noteikta momenta izvēli mītu cikla notikumu virknē, kas atspoguļotu mīta kulmināciju. Dažkārt mākslinieks izvēlas rādīt nevis galveno notikumu, bet īsu brīdi pirms vai pēc šī notikuma, kas arī var atstāt nozīmīgu un spēcīgu iespaidu, vai veidot sinoptisku skatījumu, kurā apvienotas vairākas darbības, kas nevar notikt vienlaikus (Woodford, 2002: 28–39; Brenner, 1996: 15). „Māksla sadalīt laiku un telpu posmos, kā arī māksla šos posmus pēc patikas ritmiski veidot un kārtot, lūk kur mīt tā iezīme, ar kuru esam nošķirti savrup no pārējās dzīvās un nedzīvās pasaules,” tā Ernests Brastiņš raksta 1922. gadā (Brastiņš, E.¹³, 1922: 22).

Skatot mitoloģiskās tēmas risinājumus latviešu mākslā, jāsecina, ka visbiežāk mākslinieki kā iedvesmas avotu izvēlējušies tautasdziesmas, un to ietekmē darbos parādās arī ainas no dievību dzīves, kuras nebūt nevar uzskatīt par kulminācijas brīžiem kādā mitoloģiskā ciklā. Tas saistāms ar to, ka latviešu mitoloģiskās tautasdziesmas negrupējas lielos episkos ciklos, secīgi aprakstot kādas dievības vai varoņa izcelsmi un piedzīvojumus, un tas ļauj māksliniekam izvēlēties jebkuru dievībai raksturīgu pazīmi vai darbību no plašā dziesmu klāsta. Darbos, kuru pamatā ir pasaku motīvi, autori tomēr cenšas izcelt būtiskāko mirkli notikumu gaitā.

Skatpunkts (perspektīva, apvārsnis)

B. Uspenskis grāmatā „Mākslas semiotika” (Успенский, 1995) kā centrālo problēmu mākslas darba kompozicionālās struktūras noteikšanai izvirza jautājumu par skatpunktu un norāda, ka tas ir aktuāls visu veidu mākslai, kam saistība ar semantiku (t. i., kam ir reprezentatīvs raksturs), tostarp daiļliteratūrai, tēlotājai mākslai, teātrim un kino.

¹³ Autoriem ar vienādiem uzvārdiem atsaucēs dots arī iniciālis.

Glezniecībā skatpunkta jautājums saistīts ar perspektīvu¹⁴ – vienu vai vairākām skatītāja pozīcijām, ar rakursu un apgaismojumu, kā arī ar semantiski nozīmīgu un nenozīmīgu elementu atšķirīgu traktējumu un iekšējā (tāda, kas atrodas attēlotajā vidē) un ārējā skatītāja vērojuma saskaņošanu (Успенский, 1995: 9–11). Šos pamatprincipus varētu attiecināt arī uz grafiku un tēlniecību (vienīgi tēlniecībā tas nebūs jautājums par lineāro perspektīvu, bet par trīsdimensionāla objekta uztveri telpā). Mākslas vēsturniece M. Hollija (*Michael Ann Holly*) skatītāja pozicionēšanu sauc par mākslas darba attēlojuma loģiku, kas ar laiktelpas organizācijas paņēmieniem iedarbojas uz skatītāju – liek tam stāvēt noteiktā vietā attiecībā pret attēloto realitāti un redzēt to, ko attēlojums vēlas atklāt (Holly, 1996: 9).

Literatūru un glezniecību, pēc B. Uspenska domām, vieno iespēja veidot vairākus skatpunktus un iekšējo un ārējo vērojumu. Viņš secina, ka kompozīcijas teorija ir piemērojama dažādu mākslas veidu pētniecībā, jo tā analizē mākslinieciska teksta strukturālās organizācijas likumsakarības. Mākslinieciskā teksta struktūra atklājas, izgaismojot atsevišķus skatpunktus (autora pozīcijas) un noskaidrojot attiecības starp tiem, bet tas saistīts arī ar skatpunktu izmantojuma funkciju noteikšanu. Vizuāla un verbāla mākslinieciskā teksta salīdzinājums iespējams tāpēc, ka šim tekstam raksturīga relatīva noslēgtība un sava laiktelpas struktūra, kas organizēta pēc noteiktiem likumiem (Успенский, 1995: 13–15, 207).

Kas attiecas uz māksliniecisku tekstu, kas pārstāv tēlotājas mākslas jomu, un konkrēti – glezniecību, B. Uspenskis min piemērus, kā ar dažādiem iluzorās telpas konstruēšanas paņēmieniem autors veido ārējo (no malas) vai iekšējo (iesaistīto) skatpunktu. Pirmajā gadījumā mākslinieks ir novērotājs, starp viņu un attēloto telpu pastāv iedomāta barjera, un šādam skatījumam uz pasauli Eiropas mākslā aizsākumi meklējami renesanses laikmetā. Līdz tam mākslinieka pozīcija bija krasi atšķirīga – viņš atradās attēlojamās realitātes centrā un veidoja pasauli ap sevi, nevis vēroja to no kāda attālināta skatpunkta. Šo principiāli dažādo vērojumu redzamā izpausme ir perspektīvas lietojums mākslas darba kompozīcijā. Lineārā perspektīva (attēla objektu izmēru samazināšanās un proporciju izmaiņas, attālinoties no skatītāja) ar vienu noteiktu skatpunktu ir ārējā vērojuma, savukārt apgrieztā perspektīva (objektu samazināšanās, tuvojoties attēla priekšplānam, t. i., skatītājam) ar vairākiem skatpunktiem – iekšējā vērojuma veidošanas paņemiens.¹⁵ Īpatnējs abu skatpunktu apvienojums redzams viduslaiku mākslas piemēros,

¹⁴ Par perspektīvu kā simbolisku formu un perspektīvas konstruēšanas veidu atšķirībām (bināro opozīciju) sk. Panofsky, 1997.

¹⁵ Par lineāro un apgriezto perspektīvu detalizētāk sk. Saint-Martin, 1990: 141, 142.

kuros vienlaikus varam aplūkot gan ēkas interjeru ar tajā notiekošo (skatījums no attēlotās pasaules iekšpuses), gan ēkas jumtu un darbību ārpus tās sienām (distancēts skatījums no malas) (Успенский, 1995: 173, 181).

Mākslas darba vienā skatā var tikt summēti abi skatpunkti – iekšējais un ārējais, un tas attiecas ne tikai uz atsevišķu priekšmetu attēlojumu, bet uz kopējo mākslas darba sistēmu. Ir divi summēšanas principi, kuri nosaka atšķirīgus attēlojuma „nolasīšanas” veidus. Pirmais princips – mākslinieks pats summē redzes iespaidus (kas rodas no skatpunktu maiņas vai objekta dinamikas) un parāda darbā tikai rezultātu, kas rada zināmu deformāciju attēlojumā. Tā var aptvert gan objekta apjomu telpā, rādot to no dažādiem skatpunktiem (šo principu var redzēt, piemēram, Senās Ēģiptes zīmējumos), gan objekta kustību laikā, savienojot tēla pozas dažādos kustības mirkļos vienā attēlā. Telpas iespaidu summēšana saistīta ar skatītāja pozīcijas dinamiku un skatpunktu maiņu, laika iespaidu summēšana – ar noteiktu, nekustīgu skatītāja pozīciju un objekta dinamiku. Dažkārt attēlojumā ir grūti noteikt, kurš summēšanas veids ir lietots. Otrais princips – mākslinieks neparāda summēšanas rezultātu, bet redzes iespaidus tiešā veidā, ļaujot skatītājam pašam tos summēt. Piemēram, kustība laikā tiek parādīta, fiksējot vienu objektu dažādos kustības mirkļos, bet objekta apjomu telpā var parādīt ar vairākiem attēliem, kas fiksēti no dažādiem skatpunktiem. Abus summēšanas principus var apvienot vienā darbā, bet tie zināmā mērā ir pretstati – pirmais parāda autora aktivitāti, otrais prasa skatītāja aktivitāti. Skatītāja aktivitāte, „lasot” dažādu laikmetu gleznojumus, var ievērojami atšķirties. Mūsdienu māksla prasa no skatītāja saprātīgu loģiku (piemēram, neiespējama ķermeņa poza liecina par kustību (tā ir kustības zīme), žests vai mīmika – par konkrētu situāciju vai notikumu (zīme). No visām kustībām kādas darbības raksturošanai tiek izvēlēta pati izteiksmīgākā un zīmīgākā. Viduslaiku mākslā summēšana nenotiek pēc ārējiem (loģikas) principiem, bet pēc iekšējas gramatikas (Успенский, 1995: 264–271).

Viens no skatītāja pozicionēšanas paņēmieniem ir arī mākslas darba apvārsņa jeb horizonta izvēle, kas liek uz attēloto realitāti lūkoties no putna lidojuma (augsts horizonts), no apakšas (zems horizonts) vai atrasties ar to vienā līmenī. Mākslas vēsturnieks un kritiķis Boriss Vipera (*Борис Робертович Буннер, Boris Wipper*) norāda, ka kompozīcijas ar zemu apvārsni varētu nosaukt par monologiem, kur nepieciešams izcelt atsevišķu varoņa figūru pāri apkārtnei, piešķirot tai monumentalitāti un svinīgumu. Savukārt kompozīcijās ar augstu apvārsni viņš saskata senas tautiskas fantāzijas paliekas, kas pasvīturo nevis dziļuma ilūziju, bet gleznas plakni, tāpēc „tēlojums gūst ornamentāli teiksmainu raksturu” (Vipers, 1940: 127–130).

Skatpunkts saistāms arī ar attēlotajā darbībā iesaistīto dalībnieku skaitu – tā var būt gan darba autora fokusēšanās uz dažiem tēliem, kuru starpā tiek risināta laika ierobežota epizode, gan plašs vēstījums ar daudziem personāžiem, kurus saista viens notikums ar vairākiem atzariem un izvērsumiem (Woodford, 2002: 43). Mīta verbālajā un vizuālajā reprezentācijā iespējami abi varianti.

Tautasdziesmu teksts, kā norāda V. Viķe-Freiberga, bieži vien tiek pozicionēts tuvskatā – izceļot sīku detaļu, kuras loma ir pārstāvēt kopumu. „Dainu izteiksme ir tipiski koncentrēta, lapidāra un apvaldīta, izceļot konkrētus, ikdienas valodā bieži lietotus un labi pazīstamus vārdus un izvairoties no verbālām abstrakcijām.” (Viķe-Freiberga, 1993: 34) Viņa min arī vairākus fokusēšanas paņēmienus, kas tautasdziesmu teksta radītajai ainai piešķir dažādu simbolisko nozīmi un konotāciju, – fokusējošos epitetus, verba uzsvērtu atkārtotību, fiziskā mēroga pārveidošanu un fokusēšanos uz grafisko gleznu (ainas estētiku) (Viķe-Freiberga, 1993: 40–47). Šie paņēmieni atbilst skatpunkta izvēlei vizuālā tekstā, tādējādi abos teksta veidos var pētīt struktūru kā simboliskas nozīmes nesēju.

Ierāmējums

B. Uspenskis lielu nozīmi piešķir pārejai no ārējā vērojuma uz iekšējo (un atpakaļ) un mākslinieciskā teksta „ierāmējumam”, kas šo procesu nodrošina, – skaidri definētām robežām, kas saistītas ar priekšstatu par sākumu un beigām noteiktas kultūras pasaulzveres semiotiskajā sistēmā. Glezniecībā tieši rāmis (vai speciālas kompozicionālas formas) organizē un padara attēlu par attēlu – piedod tam semiotisku raksturu (Успенский, 1995: 174–177). Folkloras tekstā (galvenokārt – pasakās) robežas starp realitāti un mītu bieži vien nosaka īpašas formulas – ievadvārdi un noslēguma vārdi,¹⁶ kā arī pirmās personas stāstījuma negaidīta parādīšanās beigu daļā, kas klausītāju izved no pasaku pasaules (iekšējā skatpunkta) un liek atgriezties pie ikdienas dzīves. Norāde uz mītisko laiku („Sen senos laikos...”, „Reiz dzīvoja...”, „Itin vecos laikos...”, „Kādreiz...”) vai telpu („Vienā muižā...”, „Tālā zemē...”) liek klausītājam saprast, ka turpmākais stāsts nebūs par ikdienišķu notikumu, kas atgadījies ar stāstītāju, bet ievēdīs citā laiktelpas sistēmā. Savukārt pasaku noslēgumu šizetiski skaidri iezīmē laimīgas beigas – pozitīvs notikumu atrisinājums, labklājības nodrošināšana, dzīres vai galvenā varoņa kāzas ar iecerēto līgavu. Dažkārt beigās tiek minēts arī sods, ko saņem ļaundari. Laimīgas beigas ir

¹⁶ Sk. arī Ben-Amos, 1971: 10.

mītiskā laika apstādināšana, kas pilda teksta robežas funkciju (Успенский, 1995: 182, 185, 186). Valodniece Daina Zemzare latviešu pasaku beigu formulas iedala četrās grupās – tās ir formulas ar: 1) skatu nākotnē, 2) vērtētāja spriedumu, 3) pierādījumiem par stāstītā patiesumu un 4) vienkāršu konstatējumu, ka pasaka ir galā (Zemzare, 1940: 7). Latviešu tautasdziesmās šādu saturiski veidotu sākuma un beigu „rāmi” ne vienmēr var atrast, jo liela daļa dziesmu (izņēmums varētu būt garās dziesmas¹⁷) ir kombinējamās atbilstoši izvēlētam tematiskam ietvaram vai rituālam un dziedamas, mainot secību (piemēram, Jāņu dziesmas), tāpēc pāreju no ārējā skatpunkta uz iekšējo nosaka nevis teksta raksturs, bet tā izpildījums (dziedāšana) un rituālo darbību rāmji. Varētu teikt, ka tautasdziesmu četrindes ir kā etnogrāfiskā raksta zīmes, kuru forma pieļauj to virknēšanu vienā ornamentālā joslā, ievērojot noteiktas likumsakarības, bet kuras kā teksta vienības gan pēc iekšējām (satura), gan ārējām (dzejas formas) pazīmēm ir pašpietiekamas un pašvērtīgas (dziedāšanai ar vienu četrindi ir par maz, tāpēc tās doma, lai arī pabeigta vienā posmā, neliedz to turpināt nākamajā). K. Barons savulaik rakstīja, ka tautasdziesmām „nav vaļas būt pļāpīgi garām. Bet īpaši savā stingrajā strupumā tās mums rāda savu īsto dzejas spēju. Īsos, bet kodolīgos vārdos tās prot savu priekšmetu pilnīgi, nozīmīgi raksturot, prot izteiktās jūtas modināt arī klausītāju sirdīs” (Barons, K., 1982: 30). Salīdzinot verbālo un vizuālo aspektu, V. Viķe-Freiberga atzīmē, ka „dainas veido patstāvīgas gleznas, verbālas vinjetes vai miniatūras – ne freskas, kas vijas gar visām sienām, vai komiksu tēlvijas, kurām vienmēr ir turpinājumi” (Viķe-Freiberga, 1993: 32), un ka tautasdziesmu radītais iespaids ir „centrbēdzīgs” – katras dziesmas teksts pēc iespējas koncentrēts vienā dzejas tēlā, kas „iedarbojas kā rāmā ūdenī iemests akmens, kas klausītāju saviļņo un izraisa no izejas punkta atkāpjošos reakciju viļņus” (Viķe-Freiberga, 1993: 32). Tautasdziesmu daudzskaitlība un variantu dažādība liecina par to radītāju tieksmi pēc individualitātes saturiskajā ziņā, bet vienlaikus konsekventu pieturēšanos pie mākslinieciskā teksta uzbūves formālajiem noteikumiem, kam senāk bija arī „savējo sazināšanās koda” funkcija (Kursīte, 1996: 139).

Tautasdziesmu vēstījums var tikt izteikts gan pirmajā vai otrajā personā (iekšējais skatpunkts), gan trešajā personā (ārējais skatpunkts), gan mainot personu lietojumu. Ja, piemēram, tautasdziesmā

Ai, Saulīte bridaliņa,
Brida dienu, brida nakti:
Dienu brida dziļu jūru,

¹⁷ M. Ligere, analizējot garās precību dziesmas, atzīmē kompozicionālo risinājumu dziesmu sākumā – izejas situācijas raksturojumu, kura uzdevums ir pievērst klausītāja uzmanību (Ligere, 1977: 123) un definēt stāstījuma sākuma robežu.

Nakti dziļu ezeriņu
(LD 33733)

pausts neiesaistīta skatītāja novērojums, tad četrinde

Ko, Saulīte, tu darīji?
Tavi darbi nedarīti:
Zelta kalni necēti,
Zīžu pļavas nenoplautas
(LD 33734, 3)

ieliek dziedātāju/lasītāju mākslinieciskā teksta centrā, risinot dialogu ar personificētu dievību. Savukārt tautasdziesmā

Mēnesīts agri lēca,
Saulē meitu gribēdams;
Lec, Saulīte, pati agri,
Nedod meitu Mēnešam
(LD 33745, 1)

stāstītājs sākumā ir neitrāls, tomēr pēdējās divās rindās, pārejot no trešās personas uz otro, skatpunkts tiek mainīts. Skatpunkta maiņa, kas liek trešās personas vēstījumam pāriet uz runu, ko saka viena no darbībā attēlotajām personām, vērojama tautasdziesmā

Saule kūla Mēnestiņu
Ar sudraba čakarnīti.
– Ai, Saulīte, nekul mani,
Tev dieniņa, man naksniņa.
(LD 33925)

Tēlotājā mākslā secīgu mākslinieka skatpunktu maiņu un pāreju no ārējā uz iekšējo skatījumu nav iespējams attēlot, tomēr ir sastopami gadījumi, kad „stāstījuma” autors parādās mākslinieciskajā tekstā, – piemēram, tad, kad glezns perifērajā daļā gleznotājs iegleznojis sevi. Tas norāda uz nepieciešamību fiksēt skatītāja pozīciju, t. i., ieviest kādu abstraktu subjektu, attiecībā pret kuru attēlotās parādības iegūst zīmju raksturu (Успенский, 1995: 184). Jāatzīmē, ka šis paņēmieni attiecībā pret glezns skatītāju darbojas tikai tādā gadījumā, ja autors tiek atpazīts (bez vai ar paskaidrojoša verbāla teksta palīdzību).

Ne vienmēr vizuālais teksts no uzbūves struktūras viedokļa ir viengabalains, tas var būt sadalīts vairākās daļās, un katrai daļai tādā gadījumā ir pašai sava struktūra ar noteiktām robežām un skatupunktiem, kas veido kompleksu veselumu (līdzīgi varētu būt konstruēta arī garāka tautasdziesma, kas sastāv no vairākiem pantiem un tiek dziedāta kāda rituāla izpildīšanas laikā). Dažkārt mākslas darba daļas atkarībā no to vietas un funkcijas darbā būvētas atšķirīgās kompozicionālās sistēmās, un šāds piegājiens tiek plaši lietots pirmsrenesanses laika glezniecībā (piemēram, nodalot galveno darbību no fona). Atšķirības

var izpausties gan perspektīvas uzbūvē, kas, kā jau tika iepriekš noskaidrots, saistīta ar skatpunktiem, gan plaknes un apjoma kontrastā, gan figūru izmēros un rakursos. Gleznas fons atšķirībā no priekšplāna var tikt veidots kā dekorācija, kā attēls attēlā – nevis kā zīme, kas apzīmē atspoguļojamo realitāti, bet kā zīme, kas norāda uz realitāti attēlojošu zīmi, līdz ar to priekšplāna figūras attiecībā pret fonu izceļas ar mazāku zīmiskuma (nosacītības) pakāpi, kas tiek asociēta ar lielāku pietuvinātību stāstījuma realitātei un ticamībai. Par attēlu attēlā var uzskatīt arī gleznas daļas, kas klātas ar rotājošu ornamentu. Ja gleznas ierāmējums tiek veidots kā attēls attēlā (piemēram, kā priekšskars vai kā loga aila, kas atrodas galvenās darbības priekšplānā), tas rada lielāku stāstījuma šķietamību un dekoratīvātāti. Gan fona, gan ierāmējuma gadījumā, izmantojot attēlu attēlā, autors orientējas uz ārējo skatpunktu (Успенский, 1995: 193–203, 206, 207).

Atsevišķa uzmanība jāpievērš tādām vizuālā teksta sastāvdaļām, kas parādās darba fonā vai perifērajā daļā kā simbolisks vai alegorisks tematiska atribūta atspoguļojums, kas prasa papildu nozīmes atkodēšanu. Šīs daļas tulkojamas kā sava veida ideogrammas, un to nosacītības līmenis veido lielāku distanci starp apzīmējamo un apzīmētāju (Успенский, 1995: 203, 204).

Gaisma un apjoms

Gaismas un apjoma modelējums vizuālā darbā ir cieši saistīts gan ar laiktelpas uzbūvi, gan ar krāsu (glezniecībā), kas tiek analizēta 1.3.3. nodaļā. Gleznas noskaņu un kolorītu nosaka gaismas avota (dabiska vai mākslīga) izvēle un tā pozicionējums attiecībā pret attēloto telpu. Gaisma var būt maiga un izklienēta vai veidot asus gaismēnu kontrastus, tā var nākt no viena vai vairākiem avotiem, kā arī izgaismot tikai darba semantiski svarīgās daļas (pretēji realitātē iespējama apgaismojuma attēlojumam). Mākslā gaismas simboliskās konotācijas var atspoguļot dažādos veidolos – kā sauli, uguni, sveci, lampu vai oreolu (Roberts, 1998: 499).

Tautas pasakās gaismas un mirdzuma aprakstīšanai tiek izmantota sudraba, zelta vai dimantu metafora („[...] tad pils palikusi tik gaiša kā zelts” (LPT II: 44), „Visa pilsētas apkārtnē spīd zelta spožumā” (LPT II: 152), „Trešā istaba mirdz vienos sudrabos, zeltos, dimantos, un pašā vidū dimanta zirgs, zelta apaušiem piesiets, dīžļā pa sudraba grīdu, ka sudraba pakavi vien žvakst” (LPT II: 462), „No zelta meža nonāk dimanta mežā, kur viss spīd un mirdz” (LPT II: 493), „Te vienu dienu tēva sēta atspīd zelta spožumā” (LPT III: 147)).

Gaisma pasakās iezīmē arī laika uzbūvi un veido robežšķirtnes starp notikumiem – nereti galvenajam varonim jānogaida līdz rīta gaismai, lai beigtos kāda negatīva spēka ietekme un viņš varētu turpināt iesākto, bet dažkārt ar gaismas parādīšanos tiek norādīts ievads pasakas beigu daļai, jo „no rīta, tikko gaisma ausa”, „gaismai austot” vai „rīta gaismiņā” tiek atrisināti iepriekšējo notikumu sarežģījumi vai pēc daudziem piedzīvojumiem mājās atgriežas pasakas varonis.

1.3.3. Krāsa un tās simboliskā vērtība

Krāsa kā vizuāla teksta izteiksmes līdzeklis tiek pētīta no daudziem skatpunktiem – fizikālā, psihofizioloģiskā, psiholoģiskā, semiotiskā utt. Rietumu kultūras kontekstā krāsu simbolikai liela nozīme tiek pievērsta kā viduslaiku sakrālās un sekulārās retorikas funkcijai (sk. Gage, 1999: 79–92). Promocijas darbā netiek izceltas atsevišķas krāsas formālās īpašības vai parametri un tiek pieņemts, ka „veiksmīgi uzbūvētā kompozīcijā katra krāsas laukuma tonis, vieta un lielums, kā arī spožums un piesātinājums veidots tā, ka visas krāsas kopā līdzsvaro viena otru vienotā veselumā” (Arnheim, 2004: 345). No minētā veseluma disertācijas tēmas kontekstā uzmanība tiek pievērsta galvenokārt iespējamajai krāsas simboliskajai vērtībai un saiknei ar noteikta tēla ikonogrāfijas veidošanu.

Folklorā nav iespējams runāt par krāsu kā tiešu verbāla teksta izteiksmes līdzekli, drīzāk var pētīt veidus, kā krāsa reprezentējas verbālā tekstā. Krāsu var minēt nepastarpināti, nosaucot vārdā, var radīt krāsu noskaņu, izmantojot salīdzinājumu vai tēlainu asociāciju. „Kad krāsas ne tikai attēlo apkārtējo pasauli, bet arī mākslinieka attieksmi pret pasauli, ieskaitot parādības, kam nav krāsas vai tieša sakara ar krāsām, tās vai nu iegūst simboliskas nozīmes vai ir ceļā uz tām.” (Veidemane, 1983: 138) Šīs nodaļas uzdevums ir izveidot pētījumu apkopojumu par krāsu simbolisko nozīmi latviešu folklorā, kurš turpmāk tiek izmantots kā pamats salīdzinošai analīzei, apskatot konkrēto kompozicionālo elementu. Tādējādi krāsu simbolika, kas parādās verbālā tekstā, tiek meklēta arī vizuālā, tomēr – ievērojot zināmu piesardzību, jo jāņem vērā, ka, piemēram, glezniecībā simboliska reprezentācija ir tikai viena no daudzām krāsas funkcijām, kuras esamība darbā ne vienmēr ir droši konstatējama. Kā atzīmē valodniece un literatūrkritiķe Ruta Veidemane, māksliniekam ir iespēja vai nu izvēlēties jau gatavu, stabilu krāsas

nozīmi, kas veidojusies trīs savstarpēji saistītu faktoru¹⁸ ietekmē, vai arī atkāpties no tās (Veidemane, 1983: 138, 139).

Folkloriste Vilma Greble 1939. gadā publicētajā pētījumā „Krāsu izjūta latvju dainās” salīdzinājusi latviešu tautasdziesmas (10 sējumus no 12, kas izdoti R. Klaustiņa sakārtojumā (LTD, 1928–1932)) ar Homēra „Iliādu”, somu „Kalevalu” un igauņu „Kalevipoegu”, meklējot sakarības dažādu krāsu apzīmējumu lietojuma biežumā, un secinājusi, ka mūsu tautasdziesmās vidēji krāsa tiek pieminēta vienu reizi katrās 27 rindiņās. Tas ir ļoti daudz, salīdzinot ar trim citiem avotiem, un V. Greble to skaidro ar to, ka visi pārējie avoti ir varoņeposi, kuros ar un ap galveno varoni notiek dinamiska darbība un teksts ir pilns ar darbības vārdiem, turpretī latviešu tautasdziesmās valda statika un apcerīgs vērojums, kas pamana pat „oda kāju, bites acu un blusas villainīšu krāsu” (Greble, 1939: 1138). Latvietis ir novērtējis krāsu nozīmi poētiska mākslas tēla veidošanā, iekļaujot tās, kā norāda folkloriste un literatūrzinātniece Janīna Kursīte, sakrālajā krāsu kodā (Kursīte, 1996). V. Greble analizējusi un noteikusi procentuālo iedalījumu astoņām krāsām – baltai, melnai, zaļai, sarkanai, dzeltenai, pelēkai, zilai un brūnai, neiekļaujot kopējā sarakstā metāliskās krāsas – zeltu, sudrabu, varu, jo ne vienmēr kādas lietas aprakstīšanai šie metāli izmantoti kā krāsas apzīmējums. Bieži vien tas ir apzīmējums, kas apraksta lietas, būtnes vai parādības vērtību, svētumu vai teicēja emocionālo attieksmi pret to. Kopumā, kā atzīmē V. Greble, tautasdziesmās sastopami vairāk nekā 40 dažādu krāsu toņu apzīmējumi. Astoņas galvenās krāsas viņa sarindojusi pēc to lietošanas biežuma un tādējādi noteikusi latviešiem iemīļotākās krāsas. Saraksta augšgalā pārliecinoši ir baltā krāsa, pašā apakšā – brūnā. „Balts” nav tikai krāsa, ar to apzīmē arī tīrību, tikumību, skaistumu, mīļumu („balti bāleliņi” ir ‘mīļi, tuvi bāleliņi’). Arī pēdējā atdusas vieta bieži apzīmēta kā balta – „balts smilšu kalniņš”, „baltābola kalniņš” (Greble, 1939: 1139, 1140). Brūnās krāsas atrašanās pēdējā vietā varētu izraisīt neizpratni, jo liek secināt, ka latviešiem brūnā krāsa bijusi mazsvarīga, bet pie šī pētījuma būtu nepieciešams skaidrojums, ka vārds „brūns” latviešu valodā iesakņojies samērā vēlu (tikai 17. gadsimta beigās / 18. gadsimta sākumā), aizstājot latviešu vārdu „bērs”, kas V. Grebles analīzē nav pievienots brūnajam. Bēra krāsa latviešu valodā saglabājusies vairs tikai kā zirga spalvas apzīmējums (Kursīte, 1996: 83–85). Saskaņā ar matemātiķa un folkloras pētnieka Kārļa Zalta pētījumu 1922. gadā „Statistiski materiāli par zirgu spalvu Latvju Dainās” (Zalktis, 1922), bērī zirgi tiek pieminēti gandrīz 50 procentos no visiem gadījumiem, kad tautasdziesmas apraksta zirgu

¹⁸ Pirmais faktors ir krāsu izplatība reālajā pasaulē, otrs – to parādību prestižs, kam piemīt attiecīgā krāsa, un trešais – krāsu psiholoģiskā iedarbība (Veidemane, 1983: 138, 139).

krāsu, tālāk seko sirmi zirgi (25 procenti) un pēc tam – visi pārējie (melni, ābolaini, dzeltāni, dūkani, pelēki, balti, baltsari, baltkāji, raudi u. c.) (Zalktis, 1922). Ņemot vērā to, ka zirgs latviešu mītiskajos priekšstatos bijis svēts dzīvnieks un tam bijusi liela nozīme arī zemnieka ikdienā, bērū jeb, mūsdienu izpratnē, brūnu krāsu un tās dažādās variācijas nevar ierindot pie latviešiem nebūtiskām krāsām.

Arī psiholoģe un literatūras pētniece Guna Blūma izmantojusi statistikas metodes latviešu iemīļotāko krāsu izcelšanai gan tautasdziesmās, gan dzejā. Tautasdziesmu analīzei izmantots „Latviešu tautas dziesmu” krājums (Švābe u. c., 1952–1956), un G. Blūma konstatējusi, ka visbiežāk minētās krāsas ir balta, zaļa un melna (atskaitot gadījumus, kad vārdi nav lietoti krāsas nozīmē) un ka hromatisko krāsu lietojumā dominē četras galvenās krāsas – sarkana, dzeltena, zaļa un zila, kuras E. Brašņiņš minējis arī kā tautastērpu rotājošā raksta galvenās krāsas (Blūma, 1984: 13–16). Jūlijs Madernieks, pētot tautas lietišķās mākslas paraugus, nonācis pie līdzīga slēdziena: „[...] muzeju krājumos, it īpaši villainēs, spilgti redzam latviešu vispāri iemīļotās un viņiem īpatnējās krāsas [...], šo zaļi sarkani dzelteni krāsu un līniju harmoniju uz balta vai dzelteni pelēka pamata toņa.” (Cit. pēc Novadniece, 1982: 93)

Statistisku rādītāju noteikšana krāsu lietojuma biežumam folklorā nav izsmeļoša pētniecības metode un sniedz tikai vispārējas vadlīnijas šajā jautājumā. Pētījuma kontekstā svarīgāks ir jautājums, kādi krāsu simboli folklorā lietoti, lai aprakstītu mītisko telpu un mītisko būtņu ārējo veidolu, kā tie ietekmējuši mākslinieku izvēli, un vai mākslas tēla uzbūvē noteicošais faktors ir bijusi vēlme pieturēties pie folkloras teksta vai autora emocionāli subjektīvi krāsu izteiksmes meklējumi. Svarīga ir arī katra mākslas vēstures perioda dominējošā stilistiskā ievirze, kas netieši diktē krāsu izvēli, un autoru darbošanās noteiktā ģeogrāfiskā teritorijā. Kā iespējamie faktori, kas ietekmējuši latviešu glezniecības un lietišķi dekoratīvās mākslas darbu kolorītu, kā arī kopējo krāsu uztveri un tautas priekšstatus, bieži tiek minēta Latvijas ziemeļnieciskā daba, kas dažādos apgaismojumos atklāj plašu pelēcinātu krāsu gammu, un latviešu tautas māksla, it īpaši tekstilijas, kurās līdz pat 19. gadsimta beigām dominēja ar augu krāsvielām iegūti toņi.

Krāsu simbolisko nozīmi folklorā padziļināti skaidro J. Kursīte grāmatā „Latviešu folklorā mītu spoguļi” (Kursīte, 1996), kur izšķir galvenās savstarpēji saistītu krāsu grupas. Pirmajā no tām iekļaujas balta, melna un sarkana krāsa. Baltā krāsa saistīta ar Dievu, ar kosmiskajām dievībām, Uguns māti un veļu pasauli. Aprakstot debesu dievības, balts nereti tiek lietots nevis krāsas, bet mirdzuma un spīduma nozīmē. Melna tāpat kā balta ir ambivalenta – tā saistās ar sievišķo sākotni un ir gan auglību veicinoša, gan ārdoša krāsa.

Dievības, kas reprezentē Lielo Pirmmāti, dažkārt tiek sauktas par melnām čūskām. Melna krāsa var būt arī ar izteikti negatīvu nokrāsu, kad tā simbolizē visu velnišķīgo, bet šāda attieksme radusies jaunākā folkloras slānī kristietības ietekmē. Sarkanā ir asins un dzīvības krāsa, kas saistīta ar dzīvības koku (kosmisko koku, Saules koku) un dzīves pavedienu (Kursīte, 1996: 49–59). „Īstenības parādības, kas pamatā sarkanās krāsas simboliskajai interpretācijai, ir asinis un uguns – no rīta un vakara blāzmas līdz postošu liesmu sarkanumam. Interpretācijas gaitā šīs parādības tiek konfrontētas ar dažādiem apstākļiem un situācijām, iekļautas ētisku, estētisku un sociālu priekšstatu sistēmā, un dažādās to kombinācijās veido krāsas „simboliskās vērtības”. [...] Asinis ir dzīvības priekšnoteikums, un tāpēc ar tām iespējams saistīt pozitīvas emocijas, bet arī izlietas asinis ir sarkanas – no šejienes iespēja veidot negatīvas simboliskās nozīmes.” (Veidemane, 1983: 139, 140)

Folklorā krāsu simbolikas plūstošais mainīgums un ambivalence ir neatņemami tās raksturlielumi (arī viduslaiku heraldikā un sakrālajā mākslā, lai gan tika sarakstīti daudzi traktāti par katras krāsas nozīmi un pareizo lietojumu, nebija vienprātības – atšķirībā no K. G. Junga (*Carl Gustav Jung*) izpratnes par krāsu kā arhetipisku simbolu (Gage, 1999: 82–90)). Latviešu tautas pasakās sarkanā krāsa saistīta ar iniciācijas pārbaudījumiem (piemēram, varoņa cīņu ar trim velniem vai pūķiem) un tiek lietota arī kā zīme, kas norāda uz briesmām, negatīvu notikumu pavērsienu vai nāvi (to raksturo sarkanās krāsas pretnostatījums baltajai, kas izpaužas balta un sarkana ūdens simbolā, piemēram, kad viens no pasakas varoņiem lūdz brālīm: „Es jāšu pasaulē! Ja akā balts ūdens bijis, balts paliek, tad man labi klāsies; bet, ja sarkans ūdens ronās, tad jā manī meklēt, tad man nelabi klāsies” (LTP II: 386)). Sarkana ir viena no velna vai Nelabā krāsām („Par šo kungu bijis izdaudzīnāts, ka tas mantas kārtības un lieliska skopuma dēļ pārdevies velnam un ka velns tam sanesot naudu, ko tas glabājis tumšā istabā, lielos dzelzs šķirstos. Bet kad vagars citiem muižas ļaudīm pastāstījis par kunga istabā redzēto sarkano kaķi, tad vairs nešaubījies par to, ka kungs stāv ar pašu velnu biedrībā” (LPT III: 81), „Velns tad izskatījies kā sarkans gaismas vītenis” (LTP IV: 237)).

Nākamā grupa attiecas uz metāliskiem toņiem – zeltu, sudrabu un varu, kas galvenokārt saistīti ar mītiskajām tautasdziesmām un brīnumpasakām. J. Kursīte atzīmē, ka „zelta krāsa folklorā tiek uztverta kā radniecīga dzeltenajai, bet sudraba – pelēkajai” (Kursīte, 1996: 73). Līdzīga radniecība redzama arī vizuālajā mākslā, kur zelta vai sudraba mirdzuma panākšanai mākslinieki lieto dažādu tumšuma pakāpju dzeltenu vai pelēko toņu nianšes spēcīgā kontrastā ar citām krāsām. Tautasdziesmās zelta krāsa vispildtāk izpaužas Saules un Saules meitu izskata un atribūtu aprakstā. Saules spēku un mirdzumu simbolizē

viņas zelta vainags, kurpes, sagša, josta, rotas un pušķi. Zelta priekšmetiem un vielām gan saistībā ar dievībām, gan pašiem par sevi tiek piedēvētas pārdabiskas īpašības (Kursīte, 1996: 73–75). Pasakās sudraba vai zelta dzīvnieki (zirgs, suns, gailis, putniņš), lietas (gredzens, vainags, zobens, apģērbs, ābols, ola) vai telpu definējoši elementi (pilsēta, muiža, pils, istaba, durvis, dārzs, kalns, upe) parasti saistīti ar maģiskiem iniciācijas rituāliem un pārbaudījumiem, turklāt nereti tiek veidota trīspakāpju notikumu attīstības shēma, kurā sudraba un zelta simbolikai tiek pievienota trešā – dimanta (vispārākā pakāpe). Tautasdziesmās, kā konstatē V. Viķe-Freiberga, trīs dārgvielu epitēti (sudraba, zelta un dimanta) ir puslīdz vienvērtīgi un brīvi atvieto cits citu atsevišķu tautasdziesmu variantos (Viķe-Freiberga, 1993: 40).

Zaļa krāsa kā dabas, auglības un pavasara atdzimšanas simbols sastopama galvenokārt kontekstā ar dievību funkcijām sezonu maiņā, tāpat tā saistīta arī ar ozolu – mūžīgās dzīvības koku (Kursīte, 1996: 65, 66).

Kas, bērziņi, tev apsedza
Tādu zaļu villainīti?
– Man apsedza mīļa Māra,
Raibulītes ganīdama.
(LD 2769, 3)

Trīs gadiņi Pērkons rūca,
Nosper zaļu ozoliņu;
Trīs gadiņi Saule raud,
Ozol' zarus lasīdama.
(LD 34047, 11)

Samērā bieži tautasdziesmās lietots vārdu savienojums „zaļa zīda”, apzīmējot smalku, dārgu un zemniekam nepieejamu materiālu, ar ko rotājas bagātas (skaistas, gudras) meitas vai tautu dēli, un kā tāds tas tiek piedēvēts arī dievībām vai lietots maģisku darbību izteikšanai.

Lēni, lēni Dieviņš brauca
No kalniņa lejiņā,
Lai vējiņš nenorāva
Zaļa zīda mētelīti.
(LD 32953)

Es apvilku zaļu zīdu
Ap zaļo bērzu birzi,
Lai tā man neizbēg,
Gūstamā cielaviņa.
(LD 13389, 6)

L. Adamovičs salikumu „zaļa zīda” saista galvenokārt ar Dieva apģērbu, un, viņaprāt, šis apzīmējums attiecināms uz Latvijas debesīm, no kā varot secināt, ka senlatviešu Dievs bijis debesu valdnieks (Adamovičs, 1937: 66), tomēr šāda spriedumu virkne jau sākotnēji balstīta subjektīvu sajūtu konstatācijā.

Dzeltena krāsa dievību aprakstos bieži tiek aizstāta ar zeltu, un pamatā tai ir saistība ar mirdzumu, tātad Sauli un gaismas dievībām (Kursīte, 1996: 69). Mītiskās tautasdziesmas stāsta par diviem vai trim dzelteniem kumeļiem, ar kuriem brauc Saule vai kuri izpeld no jūras (Daugavas) ar zīda (zelta) segliem, zvaigžņu segu un zelta iemauktiem (LD 33913; 33914, 1; 33915; 33772, 8; 33773, 7; 30000).

Savukārt pelēks zirgs vai pelēks mētelis kā lietus un miglas metafora tautasdziesmās ir Dievam, Dieva dēlam, Jānim u. c., tā norādot uz auglību un ražību (Kursīte, 1996: 71).

Dieviņš brida rudzu lauku
Ar pelēku mētelīti.
Brien, Dieviņi, lēni, lēni,
Lai ziediņu nemaitāji.
(LD 32532, 2)

Jānīts jāja rudzu lauku
Ar pelēku ērzelīti,
Izmin smilgas, lācenītes,
Lai aug mani tīri rudzi.
(LD 32560, 4)

Zilā krāsa patstāvīgu nozīmi latviešu valodā ieguvusi samērā vēlu, un mītiskajās tautasdziesmās tā parādās reti – galvenokārt ieņemot kādas citas krāsas (piemēram, baltas vai zelta) vietu (Kursīte, 1996: 82, 83). Mākslinieki latviešu dievību atspoguļojumā zilo krāsu tomēr izmantojuši, bet tas nav saistīts ar folkloras avotiem. Visbiežāk tumši zilā krāsa, iespējams, kā ūdens simbols, lietota Māras tēlam (J. Bīnes, H. Vīkas darbos), veidojot stilizācijas baltu arheoloģiskajiem tērpiem. Kristīgajā ikonogrāfijā zilā krāsa konceptuāli tiek izmantota Jaunavas Marijas apģērbam (Howells, Negreiros, 2012: 18), tomēr nekādas tiešas norādes uz šī koncepta pārņemšanu latviešu Māras atspoguļojumam nav konstatētas.

Brūna krāsa visbiežāk tautasdziesmās sastopama vārdu savienojumā „brūni svārki”, kas nozīmes ziņā varētu līdzināties jau pieminētajam savienojumam „zaļa zīda”. Brūni svārki kā prestiža un augstākās kvalitātes simbols aizstājuši bērus un – mītiskajās dziesmās – arī zelta svārkus (Kursīte, 1996: 84). No tautasdziesmu variantiem par Auseklīti (LD 33858) var redzēt, ka brūni svārki tiek pielīdzināti zelta, zīda un samta svārkiem, no kā jāsecina, ka „brūns” šajā piemērā netiek minēts krāsas, bet vērtības nozīmē. Atsevišķas tautasdziesmu grupas sižets vēsta par velna (Joda) vai viņa mātes (arī melna lāča) nokaušanu, no kā varoņa brūnie svārki kļūst netīri ar asinīm, un tad tiek risināts dialogs ar Māru, Laimu vai Dievu par svārku mazgāšanu, žāvēšanu un valkāšanu. Debesu kāzu ainā Pērkona dusmu dēļ brūnie svārki tiek nosmērēti ar ozola asinīm.

Es nocirtu Vellam kaklu
Pašu svētu vakariņu;
Apšļāc manus brūnus svārkus
Ar tām Vella asinīm. [...]
(LD 34043, 5)

Mēness ņēma Saules meitu,
Pērkons jāja panāksnos;
Pa vārtiem iejādams,
Nosper zelta ozoliņu.
Apšķīst mani brūni svārki
Ar ozola asinīm. [...]
(LD 34043, 13)

Runājot par krāsu, viens no visbiežāk lietotajiem apzīmējumiem tautasdziesmās ir „raibs”, ar ko parasti domāts melnbalts raibums. Raiba krāsa mājlopiem ir saistīta ar auglības un ražības simboliku, arī ar Māru, kuras viena no funkcijām ir mājlopu aizgādība,

un Māršavu, kura atbild tikai par govīm un pienu. Māra raibas govīs dod pūrā, bārenei izejot pie vīra.

Gotiņ mana raibuliņa,
Kas tev' raibu norakstīja,
Svēta Māra norakstīja,
Svētu rītu ganīdama.
(LD 29167, 3)

Dieviņš jāja, Māra brauca
Sērdieņiem panākstos.
Dieviņš deva bērus zirgus,
Māra raibas raibelītes.
(LD 4979)

No iepriekšējā apkopojuma redzams, ka mitoloģiskās tēmas izvērsumā latviešu folkloras tekstos parādās gan hromatiski, gan ahromatiski, gan metāliski krāsu toņi un atsevišķi to salikumi – galvenokārt tie lietoti ar simbolisku nozīmi, variēts tikai lietojuma biežums.

1.3.4. Izteiksmes būtība

Par spīti metodoloģiskai neskaidrībai mākslas darba (arī dzejas un prozas) satūra raksturošanai nereti tiek izmantota pieeja, kas apraksta tā izteiksmes būtību – sajūtas, ko rada autora idejas un izvēlēto izteiksmes līdzekļu kopums (tostarp iepriekš apskatītā laiktelpas uzbūve). Vizuāla vai verbāla mākslinieciskā teksta izteiksmes būtību nevaradzētu atstāt bez ievērības, tomēr, kā atzīmē Dž. Rouza, analizējot darbu, tās radītais efekts nedrīkst aizēnot citus jautājumus, kas skar darba nozīmi (Rose, 2007: 48, 49). J. Madernieks turpretī izteicis atziņu, ka skatītājs pie mākslas īstās būtības nekad nenonāks, ja mērīs to „ar dabas vai literatūras olekti” (cit. Pēc Novadniece, 1982: 91), kas savā ziņā sakrīt ar ikonoloģiskās metodes kritiķu nostāju.

Atsauces uz izteiksmes būtības jēdziena skaidrojumu varam atrast arī pētāmā perioda Latvijas izdevumos. Piemēram, austriešu jurista, tulkotāja un literatūras pētnieka K. Fēderna (*Karl Federn*) 1938. gadā latviski izdotajā grāmatā „Mākslas izpratne. Estētikas problēma” izvirzīta teorija par „jutoņu”, kuru mākslinieks ieliek mākslas darbā, kas ietekmē tā formu, beidzas tā uztvērējā un tādējādi ir mākslas darba pašmērķis. Viņš raksta, ka „mākslinieciskā izteiksme ir tā, ko rada viņas formas dēļ, un šai formai jābūt tādai, ka tā katrā vietā vai katru brīdi rada noteiktu, mākslinieka gribētu jutoņu” (Fēderna, 1938: 10, 11). Promocijas darba kontekstā zīmīgs ir arī K. Fēderna viedoklis par autora spēju vai nespēju mākslas darbā, meklējot formu, ievērot sākotnēji izvēlēto „pamatjutoņu” un nenovirzīties no tās, jo tai ir izšķiroša loma darba uztverē. „Dabiskuma vai teiksmainības ilūziju var traucēt vai iznīcināt nedabīgs vai teikai pretējs notikums.” (Fēderna, 1938: 79) Pēc K. Fēderna domām, mākslas darbu analīzē lietotie apzīmējumi

„patiesš” vai „nepatiesš” norāda tikai uz to, vai autors ir vai nav spējis izveidot un noturēt nepieciešamo jutoņu, un tiem nav nekāda sakara ar dabu jeb „īstenīgu dabas patiesību” (Fēderns, 1938: 79, 80).

Promocijas darba pētījumā izteiksmes būtība skatīta kā viens no mākslas kritiķu un apskatnieku veidoto interpretāciju un refleksiju komponentiem, kas izgaismo vizuāla teksta atstāto iespaidu uz skatītāju.

1.4. Diskursu pārklāšanās mitoloģiskās tēmas kontekstā

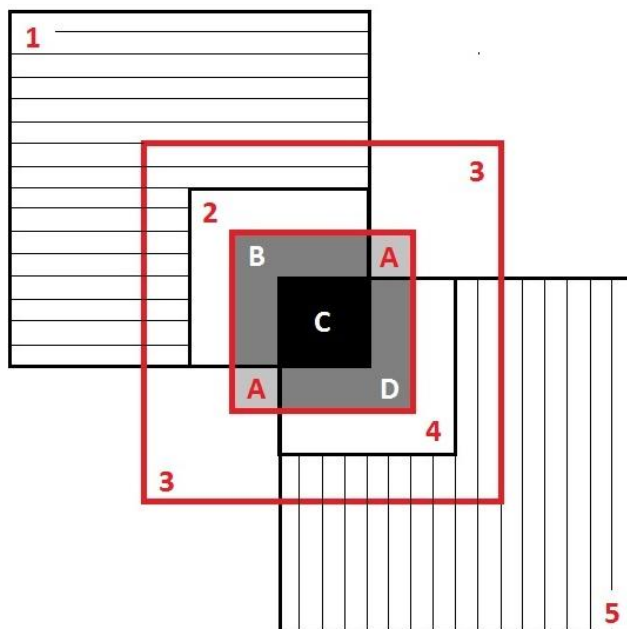
Atbilstoši promocijas darba sākumdaļā definētajai hipotēzei par verbālu un vizuālu diskursu pārklājumu latviešu mitoloģijas atspoguļojumā pētījumā tiek meklēti dažādu māksliniecisku tekstu ietekmes lauki to vizuālajā reprezentācijā.

Vispirms jāpaskaidro, ka māksliniecisks teksts šeit tiek saprasts kā simbolisks teksts, t. i., mitoloģisks teksts, kas, saskaņā ar J. Lotmana un B. Uspenska teoriju, tiek pārtulkots nemitoloģiskās apziņas kategorijās. Simbolisku tekstu var uzlūkot kā rezultātu „mīta izlasīšanai no daudz vēlākas semiotiskās apziņas pozīcijām” (Lotmans, Uspenskis, 1993: 29), un mākslas valodā tas rada metaforiskas konstrukcijas, kurās simbolisks teksts korelē ar metatekstu (Lotmans, Uspenskis, 1993: 29). Periods, kurā tapuši pētāmie mākslas darbi, noteikti saistāms ar šādas nemitoloģiskas apziņas klātbūtni, t. i., folkloras teksts tiek uztverts kā simbolisks verbāls teksts – kultūrvēsturiska vērtība, „tautas garamanta” –, kas ietekmē simboliska vizuāla teksta veidošanos.

Izvirzot hipotētisku pieņēmumu, ka diskursu pārklājumu latviešu mitoloģijas vizualizācijā galvenokārt rada antīkās un kristīgās mitoloģijas simbolisko (vizuālo) tekstu uzslāņojumi, kas izpaužas kompozicionālo elementu un principu lietojumā, tēmas kontekstā tiek veidota shēma, kura varētu kalpot mākslas darbu analīzei un iedalīšanai noteiktās grupās (sk. 1.1. att.). Shēma parāda, ka latviešu mitoloģijas vizuālajā atspoguļojumā (ierobežots ar mazāko sarkano kvadrātu shēmas centrā), kam pamatā simbolisks verbāls teksts (3), iespējami vairāki varianti:

- 1) ietekme tikai no latviešu folkloras teksta (A zona),
- 2) antīkās mitoloģijas vizuāla teksta (2) uzslāņojums (B zona),
- 3) kristīgās mitoloģijas vizuāla teksta (4) uzslāņojums (D zona),
- 4) abu minēto vizuālo tekstu (2 un 4) uzslāņojums (C zona).

Jāatzīmē, ka promocijas darba mērķis nav minēto četru grupu kvalitatīvs vērtējums un savstarpējs salīdzinājums latviešu mitoloģijas vizuālajā reprezentācijā, bet tikai pazīmju konstatācija, kas folkloras teksta rekontekstualizācijā liecina par citu diskursu klātbūtni un simbolu pārnesi.



1.1. attēls. Diskursu pārklāšanās latviešu mitoloģijas vizuālajā reprezentācijā

1 – antīkās mitoloģijas simbolisks teksts, verbāls (AVe); 2 – antīkās mitoloģijas simbolisks teksts, vizuāls (AVi); 3 – latviešu mitoloģijas simbolisks teksts, verbāls (LVe); 4 – kristīgās mitoloģijas simbolisks teksts, vizuāls (KVi); 5 – kristīgās mitoloģijas simbolisks teksts, verbāls (KVe); A – latviešu mitoloģijas simbolisks teksts, vizuāls (LVi); B – LVi un AVi lauku pārklājums; C – LVi, AVi un KVi lauku pārklājums; D – LVi un KVi lauku pārklājums.

Secinājumi

1. Mākslas darbs ir teksts mākslas valodā, kas sastāv no jēgpilniem elementiem un likumiem to savienošanai un transformācijai tekstā. Māksliniecisks teksts tiek konstruēts kā unikāla zīme ar īpašu saturu, tomēr tas saglabā iespēju tikt sadalīts mazākās zīmju vienībās, un, lietojot dažādus kodus tā atšifrēšanai, var iegūt atšķirīgus rezultātus.

2. Verbāla teksta sižets ir savstarpēji saistītu notikumu virkne, kas parāda zināmu attīstību, turpretī vizuālā tekstā var konstatēt atsevišķu sižetisku epizožu atainojumu. Sižeta struktūrā iekļaujas viens vai vairāki personāži. Pastāv vairākas pazīmes, pēc kurām atpazīt un sistematizēt mitoloģiskus sižetus mākslā. Lai nonāktu pie mākslas darba satura

interpretācijas, nepietiek ar sižetiskā risinājuma konstatēšanu, jāpievērš uzmanība tā semantiskajam aspektam un kontekstuālajām saiknēm.

Viens no sižeta uzbūves elementiem, kas pilda palīgzīmes funkciju, ir žests, kuram dažkārt var būt arī simbola statuss. Vizuālā tekstā žesti un mīmika ir galvenie instrumenti emociju atspoguļojumam, un mākslinieki nereti izmanto jau aprobētas žestu konstrukcijas atbilstošas emocionālās noskaņas radīšanai.

3. Verbāla un vizuāla teksta laiktelpas uzbūvē semantiskajā līmenī sintakse norāda, kā attēlojamā objekta vai parādības semantika ietekmē attēlojuma veidu. Uzbūves elementus pēc to semantikas mākslas darbā var iedalīt vairākās grupās, kas atšķiras ar lietotajiem izteiksmes līdzekļiem un funkcionālo nozīmi.

Viens no būtiskākajiem kompozicionālās uzbūves elementiem ir skatpunkts, kas saistīts ar uztvērēja (klausītāja, lasītāja, skatītāja) pozicionēšanu, vizuālā tekstā – arī ar perspektīvas un horizonta atrašanās vietas izvēli.

4. Krāsa mākslinieciskā tekstā var attēlot ne tikai realitāti (īstu vai iedomātu), bet arī autora attieksmi pret to, tostarp pret parādībām, kam nav krāsas vai tieša sakara ar krāsu, tādējādi iegūstot simbolisku nozīmi.

5. Mākslinieciska teksta izteiksmes būtība ir tā pašmērķis, un autora uzdevums ir saskaņot izteiksmes formu ar iecerēto saturu, neradot semantisku pārrāvumu starp tiem.

2. MITOLOĢISKĀS TĒMAS ATTĪSTĪBA VIZUĀLĀ TEKSTĀ.

LATVIJAS KULTŪRVĒSTURISKAIS FONŠ 1880–1945

Skatoties no kultūrtelpas raksturojuma aspekta, mitoloģiskās tēmas parādīšanās mākslā pētāmajā laika periodā nav nejauša vai kādu atsevišķu mākslinieku izvirzīta. Tā saistīta ar sabiedriskiem, vēsturiskiem un politiskiem procesiem. Krievu mākslas kritiķis J. Tugendholds (*Яков Александрович Тугендхольд*) 20. gadsimta 20. gados raksta par noteiktiem periodiem mākslas vēsturē, kad priekšplānā izvirzās morāli un politiski uzdevumi, nevis formālā mākslas puse, un kāda jauna sabiedriska šķira cenšas „vispirms ar mākslas palīdzību izteikt savu ideoloģiju, bet nespēj vēl tai izkalt jaunu formu” (Tugendholds, 1941: 61). Promocijas darba kontekstā var runāt par jauna sabiedrības formējuma – latviešu nācijas – veidošanos un nostiprināšanos, kas neapšaubāmi ietekmē arī mākslas tēmu izvēli. Mākslinieki rada jaunu mitoloģisko tēlu un sižetu ikonogrāfisko bāzi, uz kuras pamatiem vēlāk attīstās gan tēlotājā un lietišķi dekoratīvajā mākslā, gan grāmatu dizainā lietotas vizuālas formas.

19. gadsimta māksla, pievēršoties cilvēka un dabas attēlojumam, aiztrauc renesanses un baroka laika novalkātās alegoriskās klišejas un ievieš jaunu tematiku – daļēji aizgūtu no tradīcijām, daļēji – no realitātes vērojuma – un dažkārt apvītu ar neskaidru simbolismu. 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta īslaicīgo Eiropas mākslas virzienu pārstāvji darbu tēmas izvēlas atbilstoši specifiskiem mākslinieciskiem mērķiem un subjektīvām iecerēm (Białostocki, 1973; Brenner, 1996: 14). Mīta nozīmes pieaugums 20. gadsimta sākuma Rietumu kultūrā saistāms ar racionālisma, kas aizsācies apgaismības laikā, norietu. Interese par iracionālo saasinās pārmaiņu, apjukuma un haosa periodos (Хренов, 2011: 47). Krievu mākslas teorētiķis N. Hrenovs (*Николай Андреевич Хренов*) 20. gadsimta sākumu nodēvējis par spontānas mītrades periodu (ne tikai mākslā), bet gadsimta beigās – par periodu, kad notiek refleksija par mītu (Хренов, 2011: 47–51). Šis pieņēmums sasaucas ar K. Armstrongas (*Karen Armstrong*) teikto par māksliniekiem un rakstniekiem, kas pievēršas mitoloģiskām tēmām, mēģinot aizpildīt racionālisma radīto tukšumu, pretoties jaunāko laiku sabiedrības nepārvarētām bailēm, vēlmēm un neirozēm un kļūt par jaunas reliģiska un metafiziska pārdzīvojuma pieredzes izraisītājiem (Armstronga, 2006: 118–126).

J. Kursīte, rakstot par 20. gadsimta sākuma Latvijas mākslu un literatūru, atzīmē, ka neomītisms aktualizē trīs kosmogoniskā mīta posmus: 1) laiku un telpu pirms radīšanas

(haosu), 2) kosmosa radīšanu (haosa un kosmosa spēku saduri) un 3) jaunradīto kosmosu. Tēlotāja māksla pievēršas otrajam un trešajam posmam (Kursīte, 1999a: 420). Starpkaru posmā jaunradītā kosmosa atspoguļojums sasniedz kulmināciju, realizējoties idealizētas latviešu apdzīvotas laiktelpas veidolā un papildoties ar nācijas pašapziņu stiprinošiem simboliem. Savukārt Otrais pasaules karš iemet Latviju jaunā krīzes un haosa situācijā, kas liek turēties pie mītiskā kā pie viena no pēdējiem balstiem brūkošā pasaulē.

2.1. Latviešu nacionālās mākslas veidošanās 19. gadsimta beigās. Mītu rekonstrukcija

Nacionālās mākslas veidošanās pamatā ir mākslas izglītības iespējas, taču Latvijas teritorijā līdz 19. gadsimta 70. gadiem nebija mācību iestādes, kurā apgūt tēlotājmākslu. Arī vēlāk nebija pieejamas studijas profesionāli augstā līmenī, bet tikai tādas, kas atbilda mākslas skolas līmenim un varēja sagatavot jauniešus tālākām studijām ārpus Baltijas (Ābele, 2014: 34). Latviešu tēlotājas mākslas pirmsākumi meklējami Pēterburgā¹⁹, kur, sākot ar 19. gadsimtu, devās mācīties topošie mākslinieki no Latvijas. Viena no izglītības iestādēm, kura turējās pie klasicisma estētikas principiem un kurā mācījās Arturs Baumanis, Jānis Staņislavs Roze, Ādams Alksnis, Janis Rozentāls un citi, bija Pēterburgas Ķeizariņskā mākslas akadēmija (dibināta 1757. gadā). Akadēmijā studējošajiem nebija svešs mitoloģisko tēmu atspoguļojums glezniecībā un tēlniecībā, jo šis žanrs kā viens no vēsturiskā žanra atzariem akadēmiskajā mākslas izglītībā žanru hierarhijā ieņēma svarīgāko vietu (History painting, 2016). Studenti tika mudināti izvēlēties sižetus no antīkās mitoloģijas, ģermāņu teikām vai Bībeles tekstiem. Zināms, ka 1863. gadā 14 audzēkņi atteikušies no diplomdarba tēmas „Dzīres Valhallā” un pametuši akadēmiju (Cielava, 1986a: 10). Glezniecības studenti no Latvijas parādījuši teicamas sekmes kompozīcijas klasē, veidojot skices par uzdotajām tēmām (tostarp vēsturiskajā žanrā), un tikuši atzinīgi novērtēti no pasniedzēju puses. Pēc akadēmijas reformām 1893. gadā aizsākās t. s. paredziņņiku periods, kad audzēkņi varēja izvēlēties gan fantastiskas, gan sadzīves reālās balstītas tēmas (Ā. Alksnis un A. Baumanis augstskolu tad jau bija atstājuši) (Ābele, 2014: 53).

Otra nozīmīga mācību vieta bija Štiglica Centrālā tehniskās zīmēšanas skola (nosaukta barona A. Štiglica (*Александр Льодвигович Штиглиц*) vārdā), kas darbojās no

¹⁹ Šeit un turpmāk tekstā lietots tradicionāli saīsinātais Sanktpēterburgas nosaukums.

1879. gada un sagatavoja zīmēšanas un lietišķās mākslas skolotājus. Tajā mācījušies aptuveni 40 latviešu izcelsmes audzēkņi, no kuriem vairāki vēlāk kļuva par šīs skolas pedagogiem. No šīs skolas nākuši daudzi pazīstami mākslinieki, kas ar iegūto izglītību veicinājuši nacionālās mākslas veidošanos, – Gustavs Šķilters, Teodors Ūders, Rihards Zariņš, Rūdolfs Pērle, Ansis Cīrulis, Eduards Brencēns, Pēteris Kundziņš, Jūlijs Madernieks, Rūdolfs Pelše un citi. Štiglica skolas programma bija konservatīva, pārsvarā balstīta uz vecmeistaru mākslas paraugu kopēšanu, atdarināšanu un interpretēšanu, nevis uz māksliniecisko jaunradi un eksperimentiem, bet tā sniedza labas amata prasmes un plašas zināšanas par arhitektūras un mākslas stilu vēsturi un kopsakarībām (Novadniece, 1982: 17).

20. gadsimta sākumā jaunie latviešu mākslinieki mācījušies arī Pēterburgas Ķeizarkās mākslas veicināšanas biedrības skolā (Augusts Annuss, Indriķis Zeberīņš u. c.) (Cielava, 1986a: 12).

Rīgā pirmās mākslas un amatniecības mācību iestādes tika dibinātas 19. gadsimta beigās, no kurām kā nozīmīgākās var minēt Rīgas (vācu) amatnieku biedrības amatniecības skolu (dibināta 1872. gadā), E. Jungas-Štilingas (*Elise Jung-Stilling*) privāto zīmēšanas un gleznošanas skolu (atvērta 1879. gadā), kas 1906. gadā kļuva par Rīgas pilsētas mākslas skolu, un V. Blūma (*Вениамин Иосилевич Блюм*) zīmēšanas un gleznošanas skolu (dibināta 1895. gadā), kas bija konservatīva, bet, pateicoties demokrātiskiem uzņemšanas noteikumiem un zema mācību maksai, ļāva ne vienam vien latvietim apgūt mākslas pamatus un sagatavoties arī studijām Pēterburgas Mākslas akadēmijā (Ābele, 2014: 34–40).

Liela loma latviešu mākslas attīstībā bija jauno mākslinieku un mūziķu pulciņam „Rūķis”, kas izveidojies Pēterburgā 1891. gadā (1893. gadā tam jau bijusi valde, statūti un protokolu grāmata (Šķilters, 1924: 217)) un kura kodolu veidoja Pēterburgā studējošie Ādams Alksnis, Arturs Baumanis, Janis Rozentāls, Rūdolfs Pērle, Rihards Zariņš, Gustavs Šķilters, Teodors Zaļkalns, Jūlijs Madernieks, Vilhelms Purvītis, Johans Valters, Pēteris Balodis u. c. (Cielava, 1986a: 17, 18; Ābele, 2014: 56–61). Ā. Alksnis deva pulciņam idejisko ievirzi, mudinādams jaunākos kolēģus aktīvi strādāt, pilnveidot mākslinieciskās prasmes un savos darbos pievērsties nacionāli nozīmīgām tēmām. Tehniskos paņēmienus apguvuši gan akadēmiskā reālisma tradīcijās, gan neakadēmiskās stilizācijās, jaunie mākslinieki ietekmējās gan no vācu vēlā romantisma un renesanses ornamentikas (R. Zariņš), gan no jūgendstila (J. Madernieks), gan no nacionālās romantikas strāvojumiem, kas ap gadsimtu miju bija vērojami vācu, skandināvu un arī krievu mākslā.

Darbu tēmu loks, mēģinot ieinteresēt un izglīt latviešu publiku un eksperimentējot „tālaika modernā simbolisma laukā” (Kļaviņš, 2014: 180), iekļāva arī folkloras motīvus, pasaku un tautasdziesmu tēlus un ainas no latviešu mītiskās vēstures idealizētā atspoguļojumā. J. Madernieks atceras: „Mēs, Rūķa biedri, sākām latviskāki domāt un atmodinātā interesē pieķerties latviskās senatnes mantojuma pētījumiem un izpratnei. Šādi temati Rūķa sanāksmēs nereti tika kustināti un ar sajūsmu pārrunāti.” (Cit. pēc Siliņš, 1980: 18)

„Rūķa” nopelns ir arī pirmās latviešu lasītājam domātās mākslas kritikas un apcerējumu parādīšanās un sabiedrības izpratnes veicināšana (Šķilters, 1924: 217). Pēc 1897. gada „Rūķa” darbībā iestājās apsīkums. Daļa tā biedru bija pabeiguši studijas un atgriezās mājās, kur bija jāizcīna vieta gadsimtu mijas mākslas vidē. Tomēr 1902. gadā „Rūķis” atsāka darbību ar atjaunotiem spēkiem, kā centrālajai figūrai tajā izvirzoties Jānim Robertam Tillbergam, un turpināja to līdz pat 1910./1911. gadam, rosīgi veidojot saiknes starp Pēterburgā strādājošiem un studējošiem māksliniekiem, mūziķiem, literātiem un žurnālistiem (Ābele, 2014: 70, 71). Interesi par folkloras un etnogrāfijas, kā arī latviešu vēsturiskās pagātnes jautājumiem apliecina, piemēram, 1903. gadā Pēterburgas Jaunajā teātrī pēc Riharda Zariņa un komponista Emiļa Melngaiļa iniciatīvas sarīkotais muzikālais vakars, kurā koris rādījis Jāņu vakara uzvedumu un mākslinieki „dzīvās bildēs” ietērpuši senus rituālus un tautasdziesmu un pasaku motīvus. „Kā ievadījumu šiem svētkiem mūsu jaunais gleznotājs un tēlnieks Teodors Grīnbergs [Zaļkalns] [...] bij sarīkojis dzīvu bildi „Upura gājiens”. Senie latvieši krēslā ved vērši uz upuru kalnu. Šī noslēpumaini apgaismotā bilde [...] skatītāju kā celtin aizcēla uz sirmo pagātni, un aizturētu elpu tas tajā skatījās, it kā gaidīdams, lai uz acumirkli sastingušie gājēji atkal sāktu kustēties. Dziļu iespaidu atstāja arī Riharda Zariņa oriģinālā bilde „Uz ežiņas galvu liku”, kurā bij redzams kaujā kritis bāleliņš. Ar smalku garšu bij sarīkota arī viņa otrā bilde „Sumpurnis un ķēniņa meita”. [...] Pētera Krastiņa simbolistiskā bilde „Krīva dziesma” caur masu apgaismošanas kļūdu neiznāca tik skaisti, kā tā bij domāta.” (Latviešu mākslinieku vakars, 1903)

Pirmie zināmie mākslinieku mēģinājumi pievērsties Baltiju apdzīvojošo tautu senatnei datējami ar 19. gadsimta 30.–40. gadiem, kad Igaunijā dzimušais vācbaltu grafiķis un ilustrators F. L. fon Maidels (*Friedrich Ludwig von Maydell*), iedvesmojies no „Indriķa (Livonijas) hronikas”²⁰, rada vairākas gravīras par vācu krustnešu ienākšanu Latvijas teritorijā, piemēram, „Svētā ozola nociršana”, „Likteņa zirgs” u. c. (Bērziņa, 2017: 17),

²⁰ Sk. Indriķa hronika, 2001.

kurās pastarpināti var atrast norādes arī uz minēto tautu mitoloģiskajiem priekšstatiem. F. L. fon Maidela darbi iespaidojuši arī latviešu izcelsmes māksliniekus – Arturu Baumanu un Jāni Staņislavu Rozi, kura 1883. un 1884. gadā gleznotie darbi „Pirmie vācu tirgotāji Daugavmalā”, „Rīgas dibināšana” un „Pirmo lībiešu kristīšana Ikšķiles baznīcā” darināti pēc F. L. fon Maidela vara grebumu kompozīcijām (Lāce, 1986: 33).

Arturs Baumanis, arhitekta un sabiedriskā darbinieka Jāņa Baumaņa dēls, latviešu pagātni attēlo akadēmiska stila gleznās ar vācu un vācbaltu vēlinā romantisma ietekmēm. Viņa centienus atspoguļot motīvus „iz Latviešu vēstures, mitoloģijas un dzejas” (Kreicbergs, 1905: 9) ierobežo toreizējais zinātnisko pētījumu trūkums par latviešu vēsturi un materiālo kultūru – tērpiem, ieročiem, rotaslietām utt. Studiju gados viņš lasa „Indriķa hroniku” un „Atskaņu hroniku”, savus pētījumus atzīmējot īpašā burtnīcā (Siliņš, 1980: 32). Savā populārākajā darbā „Likteņa zirgs” (1887, LNMM, sk. 21. att.²¹) A. Baumanis attēlojis 12. gadsimta beigu notikumu Turaidā, kas aprakstīts „Indriķa hronikā”. Gleznā redzams cisterciešu ordeņa brālis Teoderihs, kurš sludinājis kristīgo ticību vietējiem iedzīvotājiem un kuru lībieši nolēmuši upurēt saviem dieviem, jo viņa tīrumi devuši labāku ražu. Teoderihs liktenis bija jāizlemj baltam zirgam – ja tas kāptu pāri zemē noliktam šķēpam ar dzīvības lēmēju (labo) kāju, mūks būtu jāatstāj dzīvs, ja ar otru kāju – jāupurē. Kā vēsta hronika, pat pēc atkārtota mēģinājuma zirgs spēris soli ar labo kāju un kristiešu mūks palicis dzīvs (Indriķa hronika, 2001: 52). Gleznā A. Baumanis lībiešus attēlojis savam laikam ierastā akadēmiskā manierē – kā grieķus, gotus vai slāvus ar drapētiem apģērbiem vai kā mežoņus, tērptus ādās. Daži tautas tipi aizgūti no akadēmijas ģipša figūrām, piemēram, Mikelandželo Mozus (Siliņš, 1980: 33). Attēlotā vide, uz kuras fona risinās gleznas notikumi, ir kā skatuviska dekorācija ar upurvietu un ozolu birzi tuvplānā un paugurainu ainavu tālākajā plānā, kas rada iespaidu par nereālu un mitoloģizētu telpu. „19. gs. latviešu mākslā nacionālās ainavas attēlojumā dominē tās idealizējums, pielīdzinot mītisko latviešu pagātnes telpu paradīzei.” (Kursīte, 1999a: 372) Citā A. Baumaņa gleznā – „Kurši sadedzina savus mirušos” (ap 1896/1897, LNVM) – jūtama trauksmaināka noskaņa, ar silti vēso toņu kontrastu izceļot rituāla notikuma vietu pretstatā naksnīgai un plašai ainavai fonā. Arī laukumu ritmi un gaismēnu kontrasts palīdz veidot darba semantisko centru – ugunsroku un priesteri ar izteiksmīgā žestā paceltām rokām, vēršot skatu uz augšu. Atšķirībā no simetriski un statiski veidotās gleznas vidusdaļas, kas pasvītro apbedīšanas sakrālo nozīmi, priekšplāna figūrām piešķirta lielāka dinamika, radot iespaidu

²¹ Šeit un turpmāk – norādes uz attēliem 1. pielikumā.

par rituāla perifērijā notiekošā vitalitāti. Kurši tēloti kā puskaili mežoni, viņu priesteris tērpts Bībeles tēlam atbilstošā talārā, un tikai atsevišķi elementi liecina par etniskām iezīmēm, piemēram, kokle (sk. 22. att.). Tas raksturo tam laikam ierasto latviešu senatnes atspoguļojumu, balstoties uz vācbaltu historiogrāfijas pamatiem (Bēms, 1984: 130). Iespējams, šī darba ietekmes avots ir ceļotāja Žilbēra de Lanuā (jeb Gilberta no Lanuā, *Guillebert de Lannoy*) ceļojuma pa Livoniju (1413–1414) apraksts, kurā pieminētas kuršu apbedīšanas parašas. Kurši mirušos sadedzinot ozola malkas ugunskurā. Ja dūmi kāpjot taisni uz debesīm, tad mirušā dvēsele nonākot tieši pie dieviem; ja dūmi ejot sāniski, tad mirušā dvēsele esot pazudusi (sk. Spekke, 1995: 95). A. Baumanim bijušas daudzas idejas monumentālām gleznām ar vēsturiskām un mitoloģiskām tēmām (piemēram, aizvēsturisko Jāņu svinēšana, Imanta un Kaupo cīņa, nāru deja), tomēr lielākā daļa no tām palikušas tikai ieceres vai skiču stadijā (Kreicbergs, 1905: 17, 21–23).

Autodidakta **Anša Legzdiņa** radītos darbus par latviešu vēsturi var uzskatīt par 19. gadsimta beigu mākslinieku, literātu un pētnieku centienu objektīviem atspoguļotājiem. Mitoloģijas izpēte šajā periodā ir viens no nācijas konstruēšanas instrumentiem, veidojot latviešu kultūras mantojumu, – tā ir tagadnes būvniecība, rakstot par pagātni. Vēsturisku apstākļu dēļ latviešu mitoloģija ir pieejama tikai rekonstrukciju (galvenokārt akadēmisku) veidā, un avoti, kas rekonstrukcijām tikuši izmantoti, ir divējādi: rakstveida vēstures liecības un folkloras tekstu vākumi (Ķencis, 2012: 69–71). No dažādiem avotiem zināmo A. Legzdiņa darbu nosaukumi – „Pērkons (latviešu pagānu dievs)”, „Mūsu senču saaicināšanās uz karu”, „Pērkona ozols vecajā Romovē [Rāmovā] (Veco latviešu upurēšana Pērkonam, Pīkolam un Potrīpam)” un „Imanta pareģojums” (tapuši 19. gadsimta 80. gados)²² – liecina, ka latviešu mitoloģijas rekonstrukcija mākslas tekstā sākotnēji tikusi balstīta tikai vēsturiskās liecībās un to interpretācijās²³. Šajā gadījumā reliģiska prakse un folkloras teksts piedzīvojis garu dekontekstualizāciju un rekontekstualizāciju ķēdi, no iespējamā rituālā notikuma nonākot līdz mākslinieka radītai mītiskās pagātnes ainai.

19. gadsimta beigu grāmatu mākslā līdzās tradīcijai izmantot jau gatavas iespiedformas un ilustrāciju novilkumus, ko parasti iepirka Vācijā, parādās pirmie mēģinājumi izdevniecībām piesaistīt vietējos māksliniekus. Ar atsevišķu izdevumu ilustrēšanu izceļas, piemēram, Jānis Krēsliņš (sk. 115. att.), tomēr viņa „Latviešu teikas iz Malienas” (1891) ir vēl stipri amatnieciskā līmenī (Villērušs, 2014: 587).

²² Sk. Bēms, 1984: 129.

²³ Vairāk sk. 3.2.1. nodaļā pie J. Rozentāla darbu analīzes.

No šiem atsevišķiem piemēriem izriet, ka 19. gadsimta beigu mēģinājumos pievērsties latviešu mitoloģijai dominē akadēmiskās glezniecības un vēsturiskā žanra kanonu ierobežots skatījums uz pagātņi, sižetiem izvēloties liecības no vēstures avotiem par Latvijas teritoriju apdzīvojošo tautu ticējumiem, paražām un rituāliem. Tādējādi gan pirmie profesionālie latviešu mākslinieki, gan mākslinieki bez akadēmiskas izglītības, kā A. Legzdīņš, bija iesaistīti latviešu mitoloģijas rekonstrukcijā un vizuālā reprezentācijā, balstoties uz ārēju, t. i., svešautiešu, viedokli par latviešu pagāniskajiem priekšstatiem un pielāgojot aizgūtas, cittautu mākslā aprobētas izteiksmes formas.

2.2. 19. un 20. gadsimta mija. Mītu jaunradišana un simbioze

Gadsimtu mijā Latvijas teritorija atradās divu lielu kultūru – vācu un krievu – nospiedošā ietekmē, bet vienlaikus latviešiem tā bija unikāla iespēja veidot savu nacionālo identitāti un mākslu, piedaloties laikmeta modernisma strāvojumos, kur gan Vācijai, gan Krievijai bija nozīmīga loma (Pourchier-Plasseraud, 2015: 83–85).

Raksturojot Baltijas tautu vizuālo mākslu šajā laikā, var runāt par strauju tās attīstību kopā ar pasaules mākslas virzieniem (sk. Rapetti, 2018). 19. gadsimta beigās Latvijā atgriežas Pēterburgā studējušie jaunie latviešu mākslinieki. Topošā inteliģence cenšas gan sasniegt profesionālo un radošo vienlīdzību ar Eiropu, gan izcelt un popularizēt savas tautas mākslu. Latvijā sāk veidoties nacionālā mākslas skola. Tēlotājā mākslā parādās simbolisma un jūgendstila stilistiskās formas, neoromantisma kontekstā būtiski kļūst jautājumi par „pasaules izziņas atvērto, normatīviem priekšstatiem nepakļaujamo raksturu” (Čaupova, 1998: 170), jautājumi, kas saistīti ar „telpas un laika bezgalīguma apzināšanos, no vienas puses, un cilvēka gara dzīves, viņa dvēseles, psihs dziļāko potenci neizzinātību, arī neprognozējamību, no otras” (Čaupova, 1998: 170). Latvijas mākslinieku daiļradē ir novērojama Eiropas kultūras kontekstā sastopamās romantiskās pasaules uztveres sabalšošanās ar „latviskajā zemnieku kultūrvidē saglabāto panteisko dabas uztveri ar tai raksturīgo lirisko pasaules skatījuma tonalitāti” (Čaupova, 1998: 170–172). Mākslinieku darbos var redzēt sakausētus antīkos motīvus, baltu mitoloģiju un kristietisma ikonogrāfiskās tradīcijas, jo neoromantiskajā gaisotnē izzūd robeža starp dažādos periodos radītiem tēliem un notikumiem, un par svarīgāko tiek atzīta mākslinieka individualitāte un spēja senos mītus atainot oriģināli (Pujāte, 2014: 74). Mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš norāda uz konceptuālas noteiktības trūkumu šī perioda ikonogrāfijā jeb ikonogrāfisku

„eklektismu”, kura cēlonis ir izmaiņas mākslinieku domāšanā – uzsvara pārbīde no „ko attēlot” uz „kā attēlot” (Kļaviņš, 1983: 43, 44), bet Stella Pelše to raksturo kā jutekliskas konkrētības un Rietumu reliģiski mitoloģiskās tēlainības sintēzi (Pelše, 1999: 148).

Gadsimtu mija Latvijā, kā atzīmē Toms Ķencis, ir laiks, kad folklorā jau pastāv kā iedibināta nacionālās identitātes zīme²⁴ un kad tā kā vēsturiska mazāk izglītotās sabiedrības kultūra sastopas ar moderno augsto kultūru – mākslu (Ķencis, 2013: 51). Vismaz daļai darbu, kuros iekausēti folkloras tēli, piešķirama gan laikmetiska, gan lokāla, gan individuāla simboliska nozīme un tajos kā zemteksta saturs atrodami sociāli un nacionāli konflikti (Kļaviņš, 1983: 96), bet nacionālais jautājums veidojas pretstatā gan ārvalstu, gan vietējo vācbaltu mākslai (Ķencis, 2013: 53).

19. gadsimta beigās Pēterburgā iegūtā akadēmiskā izglītība noteica tradicionālu pieeju mākslas darbu ikonogrāfijai un laiktelpas uzbūvei – tie bija centieni ar detaļu naturālistisku atveidi sasniegt attēlojuma atbilstību vizuālajai realitātei (dabai), ar kompozīcijas centriskumu un vertikālo un horizontālo ritmu atkārtošānu izcelt tematiskā satura nozīmi un atsevišķa tēla vai notikuma pašvērtību. Telpa tika būvēta pēc klasiskiem principiem – kā skatuviska aina ar centrālo perspektīvu, iespējami plaša un „panorāmiska” ar horizontālā virziena dominanci (dažkārt monumentālos un heroiskos mērogos). Būtiska nozīme 19. gadsimta beigu darbos ir priekšmetu apjoma modelējumam un gaismēnu kontrastiem, dominē kopumā siltāki un tumšāki krāsu toņi nekā pēc gadsimtu mijas. Klasiskā pieeja krāsu uzlūko kā salīdzinoši mazvērtīgāku izteiksmes līdzekli, bet faktūras efekti ikonogrāfiskā satura atveidē vispār nav nepieciešami (Kļaviņš, 1983: 34–43). Turpretī gadsimtu mijā ikonogrāfiskais saturs tiek virzīts uz optiski tieši uztveramu realitāti kā darba pašvērtību – tā ir „gadījuma realitāte” (kompozīcijas sastāvdaļu attiecības veido realitātē iespējamu ainu, bet bez skaidri nolasāmas jēgas), kurā tēlu līdzvērtība mazina viena motīva vai sižetiskās darbības dominējošo lomu. Tiešajai, jutekliski tveramajai, realitātei atbilst arī plenēra gaismas un gaisa perspektīvas attēlojums (piemēram, J. Rozentāla darbos) (Kļaviņš, 1983: 45–47).

Šajā nodaļā tiek pievērsta uzmanība tiem māksliniekiem, kas savos darbos aizsākuši mitoloģiskās tēmas atspoguļošanu, kā iedvesmas avotu izvēloties latviešu folklorā sastopamos tēlus un motīvus, taču pilnībā neizslēdzot arī vēsturiskas liecības. Ap gadsimtu miju Ā. Alkšņa, J. Rozentāla, R. Zariņa, T. Ūdera, R. Pērles un G. Šķiltera darbi simbolisma un jūgendstila kontekstā uzrāda jaunu kompozicionālu risinājumu meklējumus.

²⁴ Par folkloru kā nacionālās identitātes simbolu sk Bula, 2000: 41–46.

Tas ir laiks, kad dzimst nacionālā modernisma kultūra, tomēr mākslā vēl aizvien jūtama spēcīga citkultūru ietekme.

Mitoloģiskā tēma latviešu mākslā 20. gadsimta sākumā korelē ar latviskās pašapziņas atmodu un nācijas identitātes meklējumiem. Šajā laikā daudzi literāti, vēsturnieki un mākslinieki pievēršas folkloras un etnogrāfijas pētījumiem (sk. Podgaiska, 2008: 173–177). Pat mākslinieki, kuri cieši saistīti ar Rietumeiropas modernismu, sniedz artavu etnogrāfiskajām studijām, kā Konrāds Ubāns, par kuru 1918. gadā Kārlis Johansons vēstulē Niklāvam Strunkem raksta: „Ubāns zīmē etnogrāfiskas lietas” (Nodieva, 2004: 170), vai Jāzeps Grosvalds, kurš etnogrāfiskā un modernā apvienošanai izmanto savu „sintēzes” konceptu (Kļaviņš, 2006: 59). Pēc J. Rozentāla domām, sasaistot tagadni ar pagātņi un „tērpjot dievu mītus un teikas gleznieciskās formās”, mākslinieks var vadīt tautu un mākslu „uz viņas pirmatnes avotiem, no kuriem dzert jaunu dzīvību un spēku” (R., 1905a: 491). Smeļot iedvesmu pasakās un tautasdziesmās, mākslinieki simbolismam piešķir lokāli savdabīgu romantisku nokrāsu (sk. nodaļu „Mīti un leģendas” starptautiskās izstādes „Nepieradinātās dvēseles: Simbolisms Baltijas valstu mākslā” katalogā (Pählapuu, 2018)). Daudzos gadījumos „mērenā, no zemes pievelkošā spēka un reālistiskā redzējuma neatrautā romantisma uztvere ir pasargājusi latviešu māksliniekus no pārāk sakāpinātiem, eksaltētiem, sarežģīti literāros simbolizējumos ietvertiem fantāzijas izpauzumiem” (Čaupova, 1998: 172).

Ādama Alkšņa interese par latviešu folkloru izpaudusies vairākos ogles un grafiņa zīmējumos – pasaku un teiku velna studijās („Velns smēķē”, „Skriešanās (Skriešanās sacensība)”, „Zēns un velns” (visi 19. gs. 90. gadi, LNMM)), kas nav vis ļauns un biedējošs, bet naivs, apmulļojams un saistīts ar reālo pasauli. Ā. Alkšņa latviešu vēstures – zemnieku dzīves un darba, kā arī kauju – tēlojumos nav vērojams arheoloģiski vienlīdz precīzs tērpju un ieroču atveidojums. J. Siliņš uzskata, ka māksliniekam vairāk par reāliju ārēju atdarinājumu rūpējusi senatnes noskaņa, „pagātnes gars tā teiksmainajā diženumā” (Siliņš, 1980: 27), tomēr drīzāk to noteicis fakts, ka arheoloģija Latvijas teritorijā 19. gadsimta beigās vēl bija savas attīstības sākumā un vēstures pētnieki nāca klajā arī ar kļūdainiem pētījumu rezultātiem (Bērziņa, 2018: 91, 92). Ā. Alksnis gleznojis „Senos jātņiekus” un „Kuršu laivas jūrmalā”, zīmējis zemgaļu cīņu ainas, senos izlūkus un sirotājus. Viņa skice darbam „Likteņa zirgs” (19. gs. beigās, LNMM, sk. 14. att.) norāda uz šī sižeta aktualitāti 19. gadsimta beigās (arī kompozicionālais risinājums ir tuvs A. Baumaņa glezņai). Pagātnes teiksmainais gars un „poētiski mistiskais dabas kults” (R., 1904: 502) Ā. Alksni saista kā līdzsvarojoša iespēja distancēties no 19. gadsimta beigu

drudzainās un nemierīgās mākslas dzīves, kurā valda jaunu formu un izteiksmes līdzekļu meklējumi (R., 1904: 502).

Jaņa Rozentāla darbi „Nāve” (1897, LNMM), „Melnā čūska miltus mala” (1903, LNMM) un „Pēc pirmajiem gaiļiem” (ap 1905, LNMM) spilgti reprezentē simbolisma mākslai raksturīgo teiksmainību. Viņa kompozīcija „Teika” (1899, divi varianti, LNMM, SVMM), kas domāta kā tautas gara mantojuma alegorija (Pujāte, 2016: 29), arī „Lietuvēns” (1901) un „Teiksma” (ap 1897, LNMM) pauž romantisma, reālisma un simbolisma apvienojumu. Mākslinieku interesē arī 19. gadsimta beigū un 20. gadsimta sākuma mākslas parādība, ko dēvē par „bioloģisko romantismu”. Tēlotājā mākslā tas izpaužas kā cilvēka ķermeņa, bioloģiskās dabas un kaislību tēlojums, interese par cilvēka fizisko attīstību, dažādiem vecumiem (sk. J. Rozentāla freskas Rīgas Latviešu biedrības namam) un juteklisko mīlestību (Kļaviņš, 1983: 89). Māksliniekus saistīja atsevišķu dabas motīvu simbolika, kas puda gan skaistuma (pāvs, gulbis, lilija), gan auglības (saule, koks), gan cilvēka un dabas vienotības ideju (sieviete ar ziediem). J. Rozentāls neseko vienai noteiktai stilistikai koncepcijai, viņa darbos vērojami gan dekoratīvi efekti, gan impresionistiski vai reālistiski motīvi (Pujāte, 1991). Ap gadsimtu miju viņš gleznojis vairākus antīkai mitoloģijai veltītus darbus (piemēram, „Faunu ģimene” (ap 1900, SVMM), „Nimfa” (1900–1903, LNMM)), kas neliecina par klasicistiskā akadēmisma tradīcijām un kuros tēli netiek iesaistīti labi pazīstamos sižetos, bet brīvā kompozicionālā kontekstā, raksturojot mākslinieka dzīvo un atjaunoto pieeju antīkās mitoloģijas tēmai (Kļaviņš, 1983: 95).

Kā atzīmē mākslas zinātniece Dace Lamberga, J. Rozentāls ierosmi interesei par folkloru guvis no somu mākslinieka A. Gallena-Kallelas (*Akseli Gallen-Kallela*), kurš pēc somu eposa „Kalevala” motīviem veidojis vairākas stājgleznas un freskas Somijas paviljonā Pasaules izstādē Parīzē 1900. gadā (Lamberga, 1999: 12). Par stilistikajām līdzībām un atšķirībām abu mākslinieku folkloras sižetos sakņotajos darbos rakstījusi mākslas zinātniece Inta Pujāte: „Viens no iespējamajiem A. Gallena-Kallelas darbiem, kas rosinājis J. Rozentālu pievērsties mitoloģiskajai tēmai, kura izpausmi radusi sižetā „Krīvu skola” (ap 1910), ir „Veinemeinena aizbraukšana” (studija gleznai temperas tehnikā, 1895; glezna eļļas tehnikā, 1896–1906). Līdzība saskatāma tipāžā: Veinemeinens un Krīvs ir sirmi vīri ar garu bārdu, arī viņu mācekļi traktēti līdzīgi. Atšķirība vērojama objektu formu un kopīgās noskaņas traktējumā. A. Gallenam-Kallelam tas ir skarbs vēstījums par somu demiurga, pasaules radītāja, kanteles izgudrotāja aizceļošanu, jo ir piedzimis jaunais somu zemes varonis un sirmajam Veinemeinenam jādodas projām. J. Rozentāls radījis poētisku

stāstu par senajiem baltu zintniekiem, kuri nodod zināšanas jaunajai paaudzei.” (Pujāte, 2000: 86–87) Gleznas ar simbolisku ievirzi, tostarp – latviešu mitoloģijā balstītu, ir cieņā gadsimtu mijas intelīģences aprindās – vairāki J. Rozentāla darbi nonākuši aktieru, mūziķu un rakstnieku īpašumā (Pujāte, 2014: 96).

Grafīķis **Rihards Zariņš** strādājis reālisma stilistikā ar nacionālās romantikas ievirzi, ietekmējoties no vācu 19. gadsimta romantiķiem, un veicinājis nacionālā ornamenta popularizēšanu. Pārsvarā darbojies stājgrafikas un grāmatu grafikas jomā (Siliņš, 1980: 39–43). „Jo mīļi māksliniekam dzimtenes mežu biezokņi, kurus tas raksturojis pirmatnēja spēka būtībā. Kā romantiķis viņš mežu biezokņus mīl atdzīvināt teiku būtnēm.” (Dombrovskis, 1935: 63) R. Zariņa darbos var vērot gadsimtu mijai raksturīgo divu ikonogrāfiju – „tuvās” (intīmās) un „tālās” – saplūsmi. Intīmā ikonogrāfija noslēdzas mākslinieka personiskās ikdienas pasaulē, turpretī „tālā” – norāda uz viņa interesi par pirmatnējo dabu, eksotiskām zemēm un citām kultūrām (Kļaviņš, 1983: 72, 73). „Tuvo” un „tālo” ikonogrāfiju R. Zariņš apvienojis, piemēram, darbos iekļaujot gan latviešu etnogrāfijas elementus, veidotus precīzi pēc paša ievāktajiem materiāliem, gan ķeltu ornamentus, arī mītisku būtņu tēlus, kas aizgūti no Austrumu vai Rietumu mākslas paraugiem.

Teodora Ūdera māksla aptver plašas filozofiskas idejas, kas iemiesotas reālos tēlos, un viņu vairāk par tehniku interesē idejiskā puse (Ūders, 2001: 186). Idejas un jēgas konkrētībai savos darbos viņš radis apzīmējumu – reālais simbolisms, kam raksturīga fantastika dabas un zemnieku tipu tēlojumos un latviešu tautas dzīves īpatnējs atspoguļojums (Siliņš, 1980: 323–335). Ar kolorētiem ogļu zīmējumiem T. Ūders cenšas moderno laiku „idejisko misticismu” ietērt reālās formās un uzskata, ka tāda māksla var dot „vēl vairāk baudas un gara barības nekā Bēklins²⁵ un prerafaelīti²⁶, kuri pagēr par daudz tīri speciālu zināšanu mākslas vēsturē” (Ūders, 2001: 186). Studiju laikā Pēterburgā T. Ūders iepazinies ar krievu mākslinieka V. Vasņecova (*Виктор Михайлович Васнецов*) tobrīd nesen pabeigto darbu „Spēkavīri” (*Богатыри*, 1881–1898, *Третьяковская галерея*), un tas atstājis uz viņu lielu iespaidu: „Nu ko! Viņa „Богатыри” un dekoratīvās gleznas ir savā veidā ģeniālas. Viņš ir pirmais krievu mākslinieks, kurš iedzīvinājis mākslā krievu eposu. Viņa gleznas ir dziļa nacionāla rakstura pilnas un droši gleznotas.” (Ūders, 2001: 132, 133) Arī T. Ūders nacionālas stīgas meklējumos pievērsies folklorai un konstatējis, ka latvietis pratis atzīt dzīves baudu: „Man šķiet, ka sērīgums un drūmums

²⁵ A. Bēklins (*Arnold Böcklin*, 1827–1901) – šveiciešu gleznotājs, grafīķis un tēlnieks.

²⁶ Prerafaelīti – angļu 19. gadsimta vidus mākslas un literatūras virziena (prerafaelisma) pārstāvji.

latviešu tautas dziesmās ir tikai vergu laiku iespaids, jo tautas dziesmas allaž piemin vācieti kā varmāku un kungu. Tiklīdz runa iet par citām lietām, tūlī latvietis tautas dziesmās ir dzīves jautrs: pat tautas dziesmās par nāvi netrūkst humora.” (Ūders, 2001: 188) Tomēr nacionālā ideja ne mākslas studiju gadus, ne arī vēlāk T. Ūderam nav prevalējoša: „Es viņiem [„Rūķa” biedriem] sacīju, ka savu pasaules uzskatu nevaru formulēt kā nacionālos ideālus; pēc maniem ieskatiem, cilvēku ideāls rodams individuālajā attīstībā, ka es sevi arvien atzīstu par latvieti, bet mani centieni garīgajā ziņā ir tīri vispārcilvēcīgi, ja arī ne krasi kosmopolītiski.” (Ūders, 2001: 101) „Es runāju daudz par „latviešu garu”, lūdzu tamdēļ mani nesaprast kā šauru nacionālistu. Nav cilvēka, par kuru mans humors būtu vairāk zobojies kā par nacionālistu,” (Ūders, 2001: 189) tā T. Ūders 1911. gadā raksta vēstulē Ernestam Brastiņam un Hermanim Aplociņam. B. Vipers pārmet, ka T. Ūderam ir tieksme uz tumšu simboliku un sarežģītu alegoriju un viņa darbos nav pietiekošas formas skaidrības, tomēr atzīst, ka mākslinieka lielums ir galvenokārt tajā, ka viņš ne uz brīdi nav atteicies no savas zemnieciskās dabas (Vipers, 1927: 8). Iespējams, zemnieciskā daba izpaudusies tieši formas traktējumā, kas T. Ūdra kosmopolītiskās idejas padarījis tuvas latviskajai mīta izpratnei.

Stilistiski pavisam atšķirīgs ir **Rūdolfs Pērle** – izteikti savrups radošais gars, kura būtībai ir tuva latviešu mentalitāte, bet kura dzīve saistījusies ar Pēterburgu. Viņa darbi tapuši dzīves skaudrajā realitātē, bet iemieso centienus izvairīties no tās un iegrimt skaistuma vīzijās. Lai arī viņa mākslā jūtama lietuviešu mākslinieka M. Čurļoņa (*Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*), kā arī N. Rēriha (*Николай Константинович Рерих*) un K. Bogajejska (*Константин Фёдорович Богоевский*) darbu ietekme, R. Pērle izceļas ar neatkarīgu un savdabīgu fantāzijas pasauli (Siliņš, 1925: 249; 1980: 301). Viņa fantāzijā uzburtā, brīnumainā laiktelpa, kurā liela nozīme piešķirta tonāliem kontrastiem, sākotnēji šķiet sveša un latviešu mīta neapdzīvota, tomēr atsevišķu darbu nosaukumi („Kara karodziņa rakstītāja” (1916, LNMM), „Zelta laiviņā. Ziemeļu gaisma” (1915, LNMM), „Saulīt’ vēlu vakarā” (1916, LNMM) u. c.) nepārprotami liecina par autora iedziļināšanos folklorā, tā uzturot saikni ar dzimteni.

Gustavs Šķilters ražīgi darbojies gan tēlniecībā, gan grafikā, piedalījies izstādēs, 1900.–1905. gadā ceļojis pa Eiropu, iepazīdams dažādu valstu mākslu un māksliniekus. „Rodēna skolā piesavinātās impresionistiskā reālisma tieksmes Šķ. [G. Šķilters] savieno ar viņam raksturīgo dzejisku motīvu meklēšanu.” (Siliņš, 1926: 1) Dzejiskus motīvus G. Šķilters nereti pasmeļ latviešu folklorā – vairāku darbu nosaukumā atrodam tautasdziesmu rindas. No darbiem, kas veltīti mitoloģiskai tematikai, var minēt

skulpturālas kompozīcijas „Raganas uz piestas” (1914, LNMM), „Vaidelotes” (no 1912, LNMM), „Gulbja meita” (1911, LNMM), „Lietuvēns” (1910, LNMM), dekoratīvos ciļņus „Dieva dēli medīt jāja”, „Saules meitas peldējās”, „Maza biju, neredzēju”, „Pūt, vējiņi” (1924, dzīvoķlī K. Barona ielā 3, šobrīd LNMM) un vairākus ofortus un zīmējumus. G. Šķiltera interese par folkloras interpretāciju izpaudusies gan tēlniecībā, gan glezniecībā, gan grafikā. Tautasdziesmai „Melna čūska miltus mala” G. Šķilters radījis vairākus variantus – gan akvarelī (ap 1912, LNMM), gan litogrāfijā (1912, LNMM), kurā čūska tinas ap milzīga galvaskausa formas salu tumšu jūras viļņu vidū. Akvareļu un oriģinālgrafiku nosaukumi „Es iejūdzu vēja zirgus”, „Div’ svecītes jūrā dega”, „Melnš gailītis kuplu asti”, „Saules meitas deķot gāja” un „Es redzēju jūriņā” (1910–1940, LNMM) liecina, ka mākslinieks tautasdziesmu poētikā bieži meklējis saviem darbiem atbilstošas metaforas.

Grāmatu grafikā gadsimtu mijā un 20. gadsimta sākumā noformējuma un ilustrāciju veidošanā, kas saistīta ar folkloras tekstu publicējumiem, iesaistās tādi profesionāli mākslinieki kā Rihards Zariņš („Latvju dainas”, 1894; „Mūsu tautas pasakas”, 1899, 1903; „Tautas dziesmas”, 1908; „Bārenīte un mātes meita”, 1910), Jānis Roberts Tillbergs („Misiņbārdis un stiprais kalps”, 1913), Jānis Zegners („Tēva āboli”, „Zivs spēks – Dieva palīgs”, 1913), Alberts Kronenbergs („Runcis un puisis”, 1911; „Brīnumu stabulīte”, b. g.; „Darbam dzimu, darbam augu”, 1913; „Latviešu tautas pasakas”, 1913, 1924–1926 (kopā ar Indriķi Zeberīņu un Artūru Dreksleru); „Zivs spēks – Dieva palīgs”, 1920) un Janis Rozentāls (ilustrācijas A. Laimiņa sastādītajā lasāmgrāmatā „Skola”, 1901–1908), kas ienes šajā jomā nacionālu savdabību (Villērušs, 2014: 589–592; Villērušs, 2017: 408–411; Rislaki, 2017: 98–113). Konspektīvu apskatu un sarakstu ar Latvijas mākslinieku devumu grāmatu dizainā un lietišķajā grafikā līdz 1925. gadam devis mākslas vēsturnieks Visvaldis Peņģerots (Peņģerots, 1925). Profesionālajā bērnu grāmatu grafikā (kuras lielāko daļu aizņem folkloras tekstu ilustrācijas), kā atzīmē mākslas zinātniece Zaiga Kuple, 20. gadsimta sākumā Latvija iekļaujas Eiropas jūgendstila attīstības kopainā, tomēr atšķirībā no Rietumeiropas un Amerikas izdevumiem latviešu grāmatu ilustrācijām nav raksturīga pārblīvētība ar detaļām, idillisks izskaistinājums, atkailināta didaktika un sentimentāla žanra izpratne. Latviešu mākslinieki fantastisku sižetu un tā varoņus ataino nopietni, atturīgi un ar zināmu distanci, un viņu „darbu pamatā ir savdabīga, tikai tiem piemītoša romantiska gaisotne” (Kuple, 2000: 113).

2.3. Starpkaru posms – mīta vizualitātes uzplaukums

Līdz ar jaunās Latvijas valsts izveidošanos tās „etnogrāfiskajās robežās” tiek uzsākts mērķtiecīgs kultūrpolitikas veidošanas process, kas ietver arī folkloras kā nemateriālas vērtības sargāšanu, saglabāšanu un pētīšanu, iesaistot dažādas valsts institūcijas un radot atbilstošu normatīvtiesisko pamatu (Vaivade, 2014: 67–94). Folkloras tekstu poētikas jeb mākslinieciskās uzbūves, kas ietver jautājumus par teksta saturu un formu, kā arī žanriskajām īpatnībām, pētniecībai starpkaru periodā pievērsušies Ludis Bērziņš, Vilma Greble, Jānis Bičolis, Pēteris Šmits, Pēteris Birkerts u. c. (Krogzeme-Mosgorda, 2014). Savukārt latviešu mitoloģijas izpētē, balstoties uz trim avotu grupām („mitoloģisko folkloru”, vēsturiskajām liecībām un 19. gadsimta un 20. gadsimta sākuma novērojumiem), zinātnisku ieguldījumu šajā laikā devuši Pēteris Šmits, Ludvigs Adamovičs, Kārlis Straubergs, Mārtiņš Bruņenieks, Eduards Zicāns, Arveds Švābe, Ludis Bērziņš un citi (Ķencis, 2014). Tāpat tiek domāts par valsts atbalstu dažādām radošajām nozarēm, tostarp arī tēlotājai mākslai.

20. gadsimta 20. gados daudzi rakstnieki, mākslinieki un mākslas kritiķi, meklējot vēsturē labus piemērus formas un satura apvienojumam mākslā, pakāpeniski nonāk pie slēdziena, ka latviešu mākslas saturam jābūt lokālam, iekļaujot tajā gan tiešu un reālistisku nācījas dzīves attēlojumu, gan iztēlē radītas mitoloģiskas ainas (Pelše, 2000: 101; Brastiņš, A., 1940a: 24; sk. arī Pelše, 2010). Lai jaunizveidotā nācija varētu nostāties līdzās citām Eiropas tautām, tai jāpierāda savas senās kultūras esamība, kā to bija darījušas citas Centrāleiropas un Austrumeiropas mazās tautas (Podgaiska, 2008: 177). Tā 20. un 30. gadi kļūst par uzplaukuma brīdī mītu un mītiskā atspoguļojumam mākslā, un to ietekmē arī valsts kultūrpolitiskās nostādnes, kuru mērķis ir veidot vienkārši saprotamu simbolu kopumu, kas reprezentētu nāciju (sk. Pourchier-Plasseraud, 2015: 364–366). Spilgtākie piemēri tam ir A. Cīruļa, J. Bīnes, E. Brastiņa, A. Brastiņa un H. Vīkas darbi. J. Bīne, rakstot par šo mākslas novirzienu, kas ietvēra sevī gan reālo, gan ireālo elementu un tiecās abus saliedēt, izvēloties attēlojumam latviešu mitoloģijas tēmas, secina, ka starp „ideālistiskajiem reālistiem” vislielākie nopelni ir A. Cīrulim, kas darbojas gan stājmākslā, gan lietišķajā mākslā. „Šis mākslinieks savus reliģiskos tematus ņem vienīgi no mūsu senās dievestības („Laima”, „Kārta”, „Latvju dievi”, „Pērkons”, „Māra”, „Jānis”, „Sauls meitas” u. c.). No E. Brastiņa darbiem minami „Bārenes radi”, „Zvērasts”, no maniem – „Dievs, Māra un Laima” un „Ūsiņš”.” (Bīne 1933b: 62) Darbu formā vērojamas dekoratīvas kvalitātes – ornamentāla ritmika, paralēlisms laukumu kārtojumā, kurā var

saskatīt līdzību ar „poetizēto simbolu, tautas dziesmu divrindu paralēlajiem sabalsojumiem” (Bērziņa, 1990b: 4). „Galveno kodolu latvju mākslinieciskā pasaules uzskatā varētu nosaukt par „teiksmaino reālismu””, jo latviešu mākslinieks „pēc saviem mērķiem un metodēm – apdomīgs reālists, bet pēc savām jūtām – sapņotājs [..]” (Vipers, 1927: 23)

Šajā laikā iznāk arī filozofa un publicista Konstantīna Raudives darbs „Grieķu un romiešu mīti mākslā”, kura ievadā autors atzīst, ka mākslas dziļāko būtību nav iespējams izprast bez mitoloģiskām zināšanām (Raudive, 1933: 3), un kurš dod iespēju mitoloģiskās tēmas vizuālo izpausmju plašākam salīdzinājumam.

Nenoliedzama ir etnogrāfijas un tautas lietišķās mākslas ietekme uz tēlotāju mākslu šajā laika periodā (šeit jāatzīmē vairāku autoru, piemēram, R. Zariņa, A. Cīruļa, J. Bīnes un H. Vīkas pastiprinātā interese par latviešu tautastērpiem, to krāsām un ornamentiem (sk. Strazdiņš, J., 1936a: 34; 1936b: 168). Mināma E. Brastiņa darbošanās Latvijas arheoloģiskā materiāla apzināšanā un saglabāšanā (Brastiņš, E., 1923–1930), J. Bīnes un E. Brastiņa pētījumi par latviešu ornamentu (Brastiņš, E., 1923; 1925; Bīne, 1936a, b, c, d; 1937a, b, c). B. Vipers norāda, ka tā laika Eiropas glezniecībai raksturīgā tendence uz primitīvismu un aizraušanās ar eksotiku un tautas mākslu atstājusi labvēlīgu iespaidu arī uz nacionālās glezniecības attīstību, kurā uzplaucis „latvju garam piemītošais pirmatnējais, naivais, gribētos sacīt – gandrīz pagāniskais, izteiksmes spēks” (Vipers, 1927: 21). Tomēr attieksme pret etnogrāfiskā mantojuma un modernisma mākslas attiecībām Latvijā ir strīdīga – to apliecina tradicionālistiem veltītie kritiskie raksti, kas tiešu folkloras un etnogrāfijas motīvu iekļaušanu mākslas darbā vērtē kā regresīvu un tikai neizglītotai publikai pieņemamu (sk. Kļaviņš, 2006).

J. Bīne, mēģinot veidot ilustratīvu pārskatu, 1938. gada žurnālā „Sējējs” aizsāk rakstu sēriju „Mītoloģiskie temati mūsu glezniecībā” (Bīne, 1938a, b, c, d; 1939; 1940c), kuras ievadā saka: „Kādas tautas dzīves idejas izvēlēties par saturu mākslas darbiem var dažādi. Var tēlot tautas tagadnes notikumus, izceļot vairāk vai mazāk viņu daiļumu un jēgu; var arī pieskarties tautas pagātnei, kas atļauj lielāku vaļu fantāzijai un tēlošanai, un beidzot var izvēlēties par saturu tautas mūžības padomus – dievestīgās teikas. [..] šī tematika nav apšikusi nevienā mūsu mākslas vēstures posmā.” (Bīne 1938a: 47) Kā liecina ievads, rakstu sērijā tiek apskatīti tikai darbi, kas saistīti ar latviešu mitoloģiju.

Latvijas grāmatniecībā 20.–30. gados ir vērojamas divas tendences – no vienas puses, tie ir centieni palielināt lasītāju skaitu, samazināt izdevumu cenu un padarīt grāmatas pieejamas plašam lasītāju lokam, no otras puses, aizsākas mākslinieciski un

poligrāfiski augstvērtīgi noformētu grāmatu izdošana ar nelielām tirāžām (Bērziņa, 1990a: 82, 83). Tiek izdoti gan folkloras krājumi dažādu autoru sakārtojumā un apdarē, gan atsevišķas pasakas, gan latviešu rakstnieku darbi, kuru pamatā rodama folkloras ietekme, un šo grāmatu ilustrēšanai (vienkāršākajā variantā – vāka noformējumam) tiek pieaicināti profesionāli mākslinieki – Rihards Zariņš, Indriķis Zeberiņš, Ansis Cīrulis, Alberts Kronenbergs, Niklāvs Strunke, Eduards Brencēns, Kārlis Krauze, Artūrs Drekslers, Jānis Saukums, Nikolajs Puzirevskis, Vilis Krūmiņš, Sigismunds Vidbergs, Jūlijs Madernieks u. c. (plašāku ieskatu sk. Bērziņa, 1990b: 10–15). Vērtējot darbu stilistiku un iedalot māksliniekus tradicionālistos un modernistos (Siliņš, 1993: 11; Villerušs, 2016: 407–428), var secināt, ka folkloras vizuālai interpretācijai grāmatu apgādi pārsvarā izvēlējušies pirmos – viņu ilustrācijās „konstatējamās vēlīnas atmiņas par jūgendstilu un nosliece uz simbolismu, tradicionālu un akadēmisku reālismu, kā arī pa kādai stipri individualizētai reālistiska tēlojuma versijai” (Villerušs, 2016: 408).

2.3.1. Latviskuma idejiskie pamati

Latviskā kultūra, kā raksta V. Viķe-Freiberga, „izaugusi no kopējām latviskām saknēm un veido organisku turpinājumu visam, kas līdz šim sakrāts tautas garīgā mantojuma visdažādākajos apcirkņos” (Viķe-Freiberga, 2010: 157). Šāds definējums paver neierobežotas iespējas runāt par kultūras attīstību kā par „organisku turpinājumu”, tomēr tikpat plašas un mainīgas ir jēdziena ‘kopējās latviskās saknes’ robežas, jo tautas garīgā, un arī materiālā, mantojuma apcirkņos glabājas arī vācu, krievu, zviedru, poļu un citu tautu atstātais. J. Kursīte atzīmē, ka latviskuma kā piederības un identitātes apzināšanās un izkopšana nereti notiek bināro opozīciju laukā – meklējot pretmetu kādas citas tautas kultūrā. Identitātes veidošana, sākot ar noliegumu, ir svarīga brīžos, kad kopiena jūt apdraudējumu (Kursīte, 2014: 217, 218), tāpēc latviskuma izcēlums pretstatā vāciskajam un krieviskajam pētāmajā periodā ir likumsakarīgs. Starpkaru posmā latviskumam ir jāklūst par jaunās valsts nacionālās kultūras galveno iezīmi, un, visās dzīves jomās meklējot un radot īpatni latvisku stilu, nacionālā atšķirība tiek sakralizēta un pasludināta par tautas misiju (Bula, 2000: 8, 49). Rakstot par latvisku mākslu, it īpaši 20.–30. gados, tā tiek saprasta kā tieši latviešiem raksturīgu radošu izpausmju kopums, ietverot tajā gan tēmas, gan izteiksmes līdzekļu izvēli. D. Lambergā atzīmē, ka latviskais mākslā, kas asociējas vienīgi ar nacionālu sižetu un reālistisku formu, var vispār neatbilst mākslas kritērijiem, tomēr gan sabiedrības, gan daudzu mākslinieku apziņā šim aspektam ir svarīga

loma (Lamberga, 2008: 136). Atsauce, piemēram, uz tautasdziesmu un etnogrāfisku ornamentu mākslas darbā, iespējams, ir viens no pamanāmākajiem signāliem, lai darbs tiktu uztverts kā latviešu kopienai saprotams un piederīgs, tādējādi folkloras teksts mākslas valodas kontekstā iegūst latviskuma simbola nozīmi. Tomēr šī simbola uztvere ir kultūrvides ierobežota – ko folkloras konteksta zinātāji uztvers kā latvisku, to ārpus tā stāvošie var nenolasīt, tāpēc kontekstus skaidrojošai mākslas darbu interpretācijai joprojām ir liela nozīme.

Viens no māksliniekiem, kuru starpkaru mākslas apskatnieki vienprātīgi dēvē par īsti latvisku satura un formas izteiksmē (piemēram, Brastiņš, A., 1933) un kura darbos saskata „tautas garu” (Peņģerots, 1935: 468), ir **Ansis Cīrulis**. J. Siliņš viņu pieskaita jauntradicionālistu-stilizētāju pulkam, kurā ierindo arī N. Strunki, E. Brastiņu, H. Vīku un citus māksliniekus, kuri „centušies pārveidot akadēmiskā reālisma tradicionālo uztveri” un kurus „kaut kādā veidā skārušas modernisma vēsmas” (Siliņš, 1988: 328).

Mākslinieks darbojies dažādās jomās – jaunībā aizrāvēs ar keramiku, vēlāk ar glezniecību, zīmēšanu, lietišķo grafiku, plakātu mākslu, mēbeļu dizainu, telpu rotājumu un sienu gleznojumiem. Anša Cīruļa radošās darbības attīstībā liela loma ir Jūlijam Maderniekam, Rihardam Zariņam un fotogrāfam Jānim Riekstam, kas, iesaistījušies nacionālās kultūras veidošanas procesos, stimulē arī jauno mākslinieku. J. Madernieks, interesējoties par autentiskām vietējām tradīcijām un garīgām vērtībām, ierosmi guvis Somijā, kuras mākslinieki 19. gadsimta beigās spēja pievērst savas tautas identitātei pasaules uzmanību (Rinka, 2008a: 18–22; Esserts, 2008: 70–80). Mācoties J. Madernieka studijā, A. Cīrulis gūst pamatojumu savām idejām, un par viņa jaunrades pamatmērķi kļūst „nacionālā gara un formas sintēzes meklējumi” (Lamberga, 2008: 136).

Vērojot R. Zariņa un J. Madernieka ornamentu interpretācijas un cītīgi studējot latviešu tautastērpus un rakstus Rīgas Latviešu biedrības etnogrāfiskajā muzejā, A. Cīrulis pievēršas etnogrāfisko rakstu stilizācijai, pamazām izkopydams savu īpatnēju stilu. A. Cīruļa ornamentālā valoda ir latviešu rakstu, jūgendstila un nacionālā romantisma apvienojums. Etnogrāfiskās zīmes – Māras līklocis, Jumis, Auseklis, Austras koks, Saulīte un citas (par ornamentu simboliku rakstīts promocijas darba 3.3. nodaļā) – tiek kombinētas ar dabas motīviem, cilvēku figūrām vai *Art Deco* stila ziedu vāzēm. Figūras – pārsvarā sievietes stāvi, kas personificē latviešu dievības – parādās gan keramikas apgleznojumos, gan audumu apdrukās (madarojumos), gan sienassegās, gan mēbeļu dekoros un vitrāžās.

Darbojoties lietišķajā grafikā, A. Cīrulis kļūst pazīstams arī kā nacionālo un valsts simbolu veidotājs. Viņa radītajos latviešu strēlnieku ģerboņos, krūšu nozīmēs un karogu

metos izmantoti reliģiski, simboliski un tautiski motīvi (Saule, Pērkons, Auseklis, Svētozols). Pateicoties mākslinieka centieniem karogos, nacionālajā heraldikā, pastkartēs, markās, plakātos un naudas zīmēs ieviest uzlecošas saules attēlu, saules simbols ir kļuvis par nācijas identitātes zīmi (sk. Esserts, 2008). Pirmā pasaules kara laikā strēlnieku karogos ierasto kristīgo simboliku aizstājot ar pagāniskiem motīviem, A. Cīrulis izpelnījies arī asu kritiku (Esserts, 2008: 80).

A. Cīruļa gleznas ar alegoriskām kompozīcijām un latviešu dievībām atbilst sava laika sabiedrības patriotiskajam pacēlumam un gūst atzinību arī tāpēc, ka tēma pasniegta ar nedaudz naivu skatījumu, maigās, līganās formās un dzīvi apliecinošā noskaņā. Viņa gleznoto dievību figūru latviskais miers un lirisms precīzi sakrīt ar tiem laikiem raksturīgo pagātnes idealizāciju. A. Cīrulis izvairās no negatīvā un ļaunā attēlošanas, viņa uzdevums – radīt ideālu cilvēka tēlu, kas saplūst ar dabu ornamentālā rakstā, harmonisku pasauli jeb Laimeszemi (Siliņš, 1942: 1019), kas sasauca ar latvieša dzīves uztveri. Darbi izceļas ar tematisku skaidrību, izteiktu lineāru zīmējumu, tumši-gaišo laukumu ritmisku kārtojumu, figūru proporciju nosacītību un stilizāciju un bagātīgu rotājumu klāstu. Katras attēlotās dievības tēls saistās ar simboliskām etnogrāfisko rakstu zīmēm, piemēram, Laimai – skujiņa vai Laimas slotiņa, Mārai – līklocis, Pērkonam – svastika, Austrai – Austras koks u. tml. Zīmju lietojums A. Cīruļa darbos ir apzināts, to izvēli ietekmējusi E. Brastiņa „latviskās rotājošās mākslas teorija” (Strunke, 1964: 40), kas atšifrē ornamenta saturu un kompozīcijas likumības saskaņā ar latviešu seno reliģisko kultu (Strunke, 1964: 40). To var skaidrot ar mākslinieku un mākslas zinātnieku vēlmi jaunveidojamajā nacionālajā stilā redzēt saliedētu iespējami plašu folkloras un tautas tradīciju elementu klātbūtni. „Nav šaubu, ka glezniecībai, kura gribētu saukties latviska, jātura formu uzbūvē un ziedu salikumā dzīvus tos pašus principus, kurus tik nepārprotami skaidri saredzam tautas rakstā un celtniecībā. Tāda glezniecība būs organiski saistīta ar formu tradīciju un tautas iedabu.” (Brastiņš, E., 1925: 86) Pagātnes noskaņas, kur valda idealizēts latviešu Zelta laikmets, tautasdziesmas un mitoloģija, ir A. Cīruļa sirdslieta (Siliņš, 1942: 1018–1021). Zināms, ka, dodoties mācīties uz Pēterburgu, A. Cīrulis ņēmis līdzī K. Barona „Latvju dainu” sējumus (Pujāts, 1983).

Tautiski sižeti parādās arī A. Cīruļa zīmējumos un grafikā. Viņš zīmējis grāmatu un periodisku izdevumu vākus, prettitula ilustrācijas „Latvju dainām” (1928–1932), radījis latviska šrifta variantus, ko bieži izmantojis savu darbu ornamenta joslas apdarē, citējot tautas dziesmu fragmentus un pastiprinot latviskās domas klātbūtni. Jāatzīmē viņa tušas zīmējumu reprodukcijas „Ilustrētajā Žurnālā” (1922) – cikls „Divpadsmit mēneši”, kas

ietver tautas dzīves alegorisku tēlojumu gada ritumā, klātesot simboliskām zīmēm un tēliem.

Kārlis Freimanis – mākslinieks, kura jaunradi jau skolas laikā ietekmējuši Anša Cīruļa un Niklāva Strunkes darbi (Cielava, 1981: 13) – folkloras tēmai pievēršas 20. gadsimta 30. gados.²⁷ Voldemāra Upīša apgādā izdotā pastkaršu sērija (1930/1931) ar K. Freimaņa zīmējumiem (sk. 101.–104. att.), kuras iedvesmas avoti ņemti no tautasdziesmām, galvenokārt mitoloģiskām (ar Sauli, Saules koku un Mēnesi, kas apraud avotā noslīkušo Saules meitu), ir aizsākums tālākām folkloras un etnogrāfijas studijām. J. Bīne min arī konkrētas tautasdziesmas, no kurām iedvesmojies K. Freimanis.

Mēnestiņš gauži raud
Alotiņa maliņā:
Saules meita noslīkuse,
Zelta kannas mazgādama.
(LD 33847)

Es uzgāju ganīdama
Birzē zaļu ozoliņu:
Zelta zari, zīžu lapas,
Vidū saule laistījās.
(LD 34065)

Pastkaršu kompozīcijā dominē skaidri tumši gaišo laukumu kontrasti un dekoratīvi ornamentāli ritmi, veidojot stilizētu ainavu, kuras priekšplānā darbojas galvenais tēls. Liekto līniju atkārtojums veido iekšēju dinamiku, kas K. Freimaņa pastkartes atšķir no A. Cīruļa darbu svinīgā sastinguma, te drīzāk saskatāma līdzība ar N. Strunkes veikumu. Līdz Otrajam pasaules karam tapuši gleznojumi ar debesu kalvi, Sniega māti un Saules meitām (Bīne, 1940c: 127), arī sienas gleznojumu un vitrāžu meti ar latviešu vēstures un folkloras tēmu, ko K. Freimanis izdodas turpināt arī padomju laikā gan grāmatu dizainā („Latviešu tautas mīklas”, 1951; Rainis „Zelta zirgs”, 1958; A. Brigadere „Sprīdītis”, 1962, u. c.), gan stājglezniecībā un monumentālajā mākslā (vitrāža „Tautasdziesma”, 1955) – tikai bez tieši definētiem mitoloģiskiem motīviem, izmantojot folkloras tēlus kā „alegorijas vai metaforas, lai ar tām apliecinātu tautas gadsimtu pieredzē izkristalizējušās ētiskās un estētiskās vērtības” (Cielava, 1981: 72).

Starp māksliniekiem, kuri nav ieguvuši profesionālu izglītību, varētu minēt **Arvīdu Strauju** – viņa darbos fantastiski motīvi parādās 20. gadsimta 30. gados. Piemēram, ogle zīmējums „Spokošanās” (1931, privātkolekcija) tapis pēc kāda bērniņā dzirdēta spoku stāsta (Brancis, 2005: 62, 63), bet darbos „Nelabo dejas pie rijas” (20. gs. 30. gadi, privātkolekcija) un „Pasakas motīvs” (1936, privātkolekcija) parādās figurāli tēli, kuri, kā atzīmē Māris Brancis, nesasniedz to profesionālo līmeni, kas vērojams Arvīda Straujas ainavās (Brancis, 2005: 63).

²⁷ Vidusskolas gados K. Freimanis ar skolasbiedriem skolotāja Tīca Dzintarkalna (Teodora Zaudmaņa) vadībā Talsu apkārtņē vācis folkloras un etnogrāfijas materiālus skolas muzejam (Cielava, 1981: 38).

Latviskums vizuālajā mākslā tiek saistīts ar noteikta nacionālā naratīva atspoguļojumu – tam jābūt idealizētam un apcerīgam skatījumam uz pagātnes mantojumu, kas ietver arī mītisko aspektu, un ar skaidriem formas elementiem. Tomēr šis skatījums ir stipri distancēts – ideālā latviskā laiktelpa ir vērojama tikai no malas, un jaunāko laiku latvietim tā lielākoties ir nerasniedzama.

2.3.2. Dievturība un māksla

Dievturu kustība Latvijā aizsākusies 20. gadsimta 20. gados, bet 1926. gadā tiek reģistrēta Dievturu draudze (tās oficiālais vadītājs – Kārlis Marovskis-Bregžis). Kopš pašiem kustības pirmsākumiem pastāvējušas divas savstarpēji nesamierināmas dievturu kopienas – pirmā ir jau minētā, bet otra – Dievturu sadraudze – tiek dibināta 1927. gadā E. Brastiņa vadībā (E. Brastiņš ir viens no pieciem cilvēkiem, kas paraksta reģistrācijas iesniegumu arī pirmajai organizācijai). 1931. gadā E. Brastiņš izdod „Dievturu cerokslī” – reliģisko pamatnostādņu apkopojumu (Brastiņš, E., 1931), bet dievturu uzskati tiek popularizēti arī preses izdevumos „Dievturu Vēstnesis” (1928–1929) un „Labiētis” (1931–1940) (Misāne, 2005: 106, 107). Dievturība nekad nav izvērtusies par kustību plašām tautas masām, tā vairāk piesaistījusi radošās inteliģences pārstāvjus, kas sakrīt arī ar E. Brastiņa, viena no tās radītājiem, vēlmēm (Veselis, 1974: 1148, 1149; Kursīte, 2005).

Promocijas darba pētījumā konstatēts, ka vairāki mākslinieki, kas pievērsas mitoloģijas tematiem, ir vai nu piedalījušies jaunās reliģiskās ideoloģijas un tās iedvesmotās kustības jeb latviešu dievestības veidošanā un attīstīšanā (kā brāļi Brastiņi, J. Bīne un H. Vīka), vai arī simpatizējuši tās centieniem (A. Cīrulis, N. Strunke (Veselis, 1974: 1149; Kursīte, 2005), A. Kronenbergs (Rislaki, 2017: 93, 94), J. Strazdiņš). „Latviešu dievestība pacels mākslu” ir viens no dievturības ideologu saukļiem 20. gadsimta 30. gados (sk., piemēram, Goba, 1934: 58), un tas saistāms ar mākslas teorijas „arhaiski etnogrāfiskā tradicionālisma tendenci”, kā to nodēvē mākslas zinātniece Stella Pelše (Pelše, 2016a: 228). Dievturība tiek traktēta kā „reliģiska atbilde uz jautājumiem par etnisko latviešu vietu Latvijas valstī, latviskās identitātes raksturu un īpaši tās reliģisko dimensiju”, kā arī „pamatnācijas atbildību par valstī notiekošajiem procesiem” (Misāne, 2005: 101). Lai gan dievturi pastāv uz to, ka viņu kustība balstīta nepārtrauktā senā tradīcijā, tomēr „tā ir tradīcijas materiāla jauns izkārtējums, tātad – interpretācija, kas kādas tās daļas izceļ un sakārto pēc konkrēta indivīda (vai personu kopas) ieskatiem” (Pūtēlis, 2013: 96), un šādu domu paudis jau E. Brastiņš „Dievturu cerokslī”: „Dievturība

ir senās latviešu dievestības (relīģijas) jauns izkārtojums vieglākas piekopšanas dēļ.” (Brastiņš, E., 1932: 7) Etnomuzikologs un folkloras pētnieks Valdis Mukstupāvels norāda uz vairākām pazīmēm, kas dievturību ļauj pieskaitīt A. Bonevica (*Isaac Bonewits*) definētā mezopagānisma kustībām, kuru mērķis ir atjaunot vai turpināt senču paleopagānismu un kuru idejas ietekmē zoroastrisma, jūdaisma, kristietības vai islāma reliģiskā prakse (dievturības gadījumā skaidri izšķirama kristīgo dogmu ietekme) (Mukstupāvels, 2003: 151). Relīģiju pētniece Agita Misāne gan iebilst pret dievturības identificēšanu ar pagānismu vispār (Misāne, 2005: 115–117), tomēr jautājums par dievturības iekļaušanu kādā noteiktā reliģiskā sistēmā ir maznozīmīgs promocijas darba pētījuma kontekstā. Ja dievturības ideologi tradicionālās kultūras (folkloras) interpretācijā, pašiem to negribot, aizgūst kristietības principus (sk. Kursīte, 2005), tad arī mākslā, kas cenšas turēties pie folkloras avotiem, formas risinājumos nereti parādās kristīgās ikonogrāfijas ietekme. J. Bīnes rakstītais, ka „māksla pilnvērtīga tikai tad, kad tā saaugusi ar savas tautas kultūras pārējām nozarēm, piemēram – ja māksla dod veidu savas tautas reliģiskām un prātnieciskām tieksmēm” (Bīne, 1933a: 24), ir caurausts ar vēlmi norobežoties no kristietisma tradīcijām, tomēr paradoksālā veidā gan, pēc dievturu domām, latviskā un pilnvērtīgā reliģija – dievturība –, gan latviskā māksla ietver kristietības elementus. E. Brastiņa veidotās dievturības mērķis ir „dainiski latviskais sirds vieglums kā pretstats ģermāniskajam skarbumam, kurš savā dziļākajā būtībā ir [...] ar uguni un šķēpu uzspiests,” un noliegums kristietībai „ar tās mūžīgo padevību, nožēlu un bailēm no sava Dieva tā Kunga un viņa elles” (Strunke, 1964: 43), tomēr gan atsevišķās rituālās darbībās, gan mitoloģiskās tēmas atspoguļojumā mākslā dievturība nespēj piedāvāt pilnīgi jaunu pieeju, un tas ļauj dažām kristietības tradīcijām turpināties un izpausties jaunā kontekstā, radot dogmas, kas ir pretrunā ar dievturības veidotāju sākotnējām iecerēm (sk. Kursīte, 2002). Dievturības ideologi no mākslas prasa saturu un latvisku pasaules redzējumu (sk. Goba, 1934: 57), ko, lietojot promocijas darbā definētos jēdzienus, varētu saprast kā sižetisku (vai pat ilustratīvu) vēstījumu par latviskām tēmām, balstītu folklorā, vēsturē un latviešu dzejā. Dievturības idejas mākslā bieži nav skaidri nodalāmas no folkloras konteksta, uz ko norāda arī mākslas vēsturniece Agita Gritāne (sk. Gritāne, 2016: 171). Dievību attēlojumā var atrast simetriskus risinājumus ar ikonogrāfisku stindzinājumu, bet formas ierosme smelta „gan shismatisko svētbilžu, gan agrās itāļu renesanses primitīvistu, gan Austrumu mākslas principos un tradīcijās” (Kamradze, 1990: 13).

Ernests Brastiņš, dievturības galvenais ideologs, mācījies Štiglica tehniskās zīmēšanas skolā Pēterburgā (1911–1916) un ir pazīstams kā latviešu etnogrāfijas,

ornamentikas un Latvijas pilskalnu pētnieks, arheoloģisko ekspedīciju vadītājs, teorētiķis, publicists mākslas un kultūras jomā un dievturu dižvadonis. Aktīvi līdzdarbojies folkloras vākšanā un 1926. gadā Latvijas Folkloras krātuvei izveidojis „Mitoloģisko rādītāju” K. Barona „Latvju dainām”, kurā ietverti 190 jēdzieni, kas saistīti ar mitoloģiju un reliģiju (arī tādi, kas attiecas uz kristietību). Rādītājā katrs jēdziens ilustrēts ar atbilstošu divrindi no tautasdziesmu tipa (Pūtelis, 1992: 22). E. Brastiņš, vadoties no dievturības idejām, sastādījis vairākas tematiskas tautasdziesmu izlases – „Latvju dievadziesmas”, „Latvju tikumu dziesmas” un „Latvju gadskārtas dziesmas” (Brastiņš, E., 1928; 1929a; 1929b)

Radošo meklējumu sākumā E. Brastiņš mācījies zīmēšanu pie T. Ūdera. Viņu interesējusi kubistu ideja par plastiskās formas atklāšanu un analītisku traktējumu, kā arī futuristu domas par kustības attēlojumu gleznās, tomēr aizraušanās ar dažādiem modernisma virzieniem ir tikai neliels posms E. Brastiņa daiļradē (Leitis, 1999: 181–186). Epizodiski viņš pievērsies mitoloģiskā žanra glezniecībai, meklējot mākslā garīgumu un dziļi latvisku pasaules uzskatu un saturiskajā interpretācijā atklājot iespaidus no latviešu teikām, ticējumiem un tautasdziesmām. Viņš uzskata, ka „mākslas un reliģijas kopīgā maize, no kurās tās pārtiek, ir mīts jeb teiksma [...]. Mistiskais un mītiskais – abi mūs valdzina. Viens ir mūsu izjūta, otrs mūsu izdoma. Kad mistiskais meklē pēc veidoliem, tad rodas mīts. Tas nenozīmē, ka neizprotamais, kas radījis mistisko izjūtu, ar to jau būtu izskaidrots. Nebūt nē, noslēpums paliek tāda pati mīkla kā agrāk. Viņš iegūst tikai savu ārēju veidolu un simbolu” (Brastiņš, E., 1935). Iesākumā E. Brastiņu aizrauj formu stilizēšana un primitīvisms, vēlāk viņš pārgājis uz brīvāku improvizāciju, savu stilu nodēvējot par „fortūnismu” – tādu, kas atkarīgs no nejaušībām, pēkšņas iedvesmas un laimīga gadījuma, jo „tā glezniecība būtu ciešāk vienota ar latviešu dievestību, kur Laimai pieder jo izcila vieta” (Veselis, 1974: 1150), tomēr tieši šis glezniecības veids saņem kritiķu nopēlumumu kā neatbilstošs „mūsu tautas garam” (Peņģerots, 1935: 469). Lai gan E. Brastiņam nav sveši glezniecības formas meklējumi, galvenokārt viņu interesē iespēja caur mākslas darbu paust kādu ļoti konkrētu ideju vai uzskatus, atrast mistiskajam veidolu un radīt savu mīta versiju. „Māksliniekam nav galvenais, ka viņš prot zīmēt. [...] Svarīgākais, visu noteicošais, ir garīgā puse. Kamēr latvietim nav savas latviskās domas, kamēr viņš nezina, ko otram no pilnas sirds sacīt, nozīmīgs mākslinieks no viņa nevar iznākt.” (Cit. pēc Strazdiņš, J., 1940b: 316) Zināms, ka Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādē 1920. gadā E. Brastiņš izstādījis piecus zīmējumus no cikla „Kalējpuika” (1921. gadā iznācis šis pasakas publicējums ar mākslinieka ilustrācijām), bet 1921. gadā – gleznu

„Fragments no 33 662. dainas”²⁸ (Leitis, 1999: 187). Lai izceltu latviešu folklorā (īpaši tautasdziesmās) rodamās vērtības, E. Brastiņš glezno ilustratīvi stāstošus darbus, ar vienkāršas stilizācijas un dekoratīva plaknes gleznojuma palīdzību it kā pastiprinot latviskās dzīves izjūtas atspoguļojumu. Tomēr ne vienmēr viņa darbi tā tiek uztverti – V. Peņģerots, rakstot par gleznām „Bārenes radi” (1927), „Dieva dārzs” (1929), „Laimas pirts” (1929) un „Treju laimu avots” (1930), saskata tajās gan senās Ēģiptes, gan senās Persijas glezniecības ietekmi (Peņģerots, 1935: 469), tātad E. Brastiņa glezniecības stilistika vismaz kādā laika posmā tiek saistīta ar svešu un latviskumam tālu stāvošu paraugu atdarināšanu. Savos teorētiskajos pārspriedumos E. Brastiņš runā par latviešu glezniecības formas izaugšanu no etnogrāfiskā raksta – kā vienīgo vēlamo ceļu tautas īpatnību saglabāšanai. „Kompozīcijas, konstrukcijas un krāsu ritmu principi, kas liekami jaunās latviešu glezniecības viducī, ir atrodami vienīgi visas tautas sankcionēto īpatnējo formu izpratnē.” (Brastiņš, E., 1980: 152) Tomēr praksē E. Brastiņam šo ideju neizdodas izvērst – var tikai minēt, vai tas būtu izdevies, ja padomju vara nebūtu vardarbīgi pārtraukusi viņa dzīvi.

E. Brastiņš izstrādājis arī savu variantu latviešu etnogrāfisko rakstu nozīmes skaidrojumam, piešķirot katrai latviešu dievībai noteiktu simbolu un pamatojot to gan ar folkloras avotos atrodamiem piemēriem, gan ar tīri grafiskām zīmju īpašībām. Šis skaidrojums iegūst atsaucību sabiedrībā un kā jaunradīta mitoloģiska paradigma ir dzīvotspējīgs arī 21. gadsimta sākumā. Etnogrāfiskā ornamenta elementu lietojums E. Brastiņa un viņa sekotāju darbos tiek pētīts disertācijas 3.3. nodaļā. Iespējams, tieši E. Brastiņa mākslinieka izglītība ļauj viņa izveidotajai dievturībai kļūt par vienkāršu, pārliecinošu un estētiski atraktīvu mācību, kā to raksturojusi A. Misāne (Misāne, 2005: 115).

Arvīds Brastiņš, Ernesta brālis, arī studējis Štiglica skolā (1913), vēlāk beidzis Latvijas Mākslas akadēmijas Tēlniecības nodaļu (1932). Strādājis par zīmēšanas skolotāju, darbojies rakstniecībā, skatuves mākslā kā režisors un dekorators un lielāko daļu mūža veltījis tautasdziesmu pētniecībai. Viņa tēlniecībā atrodam daudz folkloras tēlu – Misiņbārdi, Naudas pūķi, Veļu māti, Vēja māti, Saules meitas u. c. Pēc Otrā pasaules kara mākslinieks dzīvojis un strādājis trimdā, turpinot iesākto mitoloģijas tēmu. Par starpkaru

²⁸ Dievs ar Laimi sasatīka
Viena ceļa galiņā;
Dievs Laimi pasacīja,
Zīda aust nēzdodziņu.
(LD 33662)

posma veikumu J. Strazdiņš raksta: „No mitoloģiskiem tēliem Arvīds Brastiņš kā pirmo veidojis Jodu. Vairākos variantos veidotas Saules meitas. Lielāka apmēra Saules meitu kompozīciju viņš iesācis pašā pēdējā laikā. [...] No tēlnieka citiem darbiem minēsim: „Naudas māti”, „Vējaini”. Lielu vērību viņš piegriezis „naudas pūķiem”. Jau veidoti divi lieli un ap 50 mazāki pūķi, gan kokā, gan citā materiālā.” (Strazdiņš, J., 1939a: 201, 202) A. Brastiņš paplašina Latvijas mākslā sastopamo mītisko tēlu loku, pievēršoties arī savā ziņā marginālām būtnēm (vismaz no dievturības skatpunkta raugoties). Viņa darbi novirzās arī no sižetiskuma, kas raksturīgs sabiedrības akceptētajai latviskajai mākslai, vairāk akcentējot vienkāršās formās izteiktu simbolisko aspektu.

Jēkabs Bīne zināms kā gleznotājs, zīmētājs, lietišķās mākslas meistars, mākslas teorētiķis un apskatnieks, karikatūrists, etnogrāfijas pētnieks un pedagogs. E. Brastiņš, pamanījis J. Bīnes interesi par latviešu mitoloģiju un tautas mākslu, iesaistījis viņu dievturu kustībā, simboliski pasniedzams draudzes karti ar otro numuru (Bajārs, 1942). Pēc 1934. gada J. Bīne vada Rīgas Dievturu draudzi (Veselis, 1974: 1149). Pievienošanās dievturiem gan netraucē viņam gleznot arī darbus ar kristīgu tematiku, piemēram, altārglezņas Cesvaines, Jumpravas un Vecsaules baznīcām. J. Bīne stingri pieturas pie reālisma tradīcijām, pat mitoloģiskās gleznās saturs tiek ietērpts reālā formā ar spēcīgu zīmējumu, izteiktu apjomu un materialitāti, tikai telpa iegūst abstraktu un vispārinātu raksturu (Brancis, 1995: 12–15). Atsevišķi viņa darbi mitoloģiskās tēmas kontekstā kļuvuši par dievturu pasaules uzskata vizualizācijas kanonu, tātad atbilst jau minētajai kustības ideologu prasībai pēc latviska satura.

Rakstniece un gleznotāja **Hilda Vīka** nav ieguvusi akadēmisku mākslas izglītību un radošajos meklējumos gājusi savu, īpatnu ceļu, nepieturoties pie latviešu mākslai raksturīgiem principiem, bet veidojot liriskas, neikdienišķas, nereālas un sapņainas ainas, kas robežojas ar mistiku pat sadzīviskās kompozīcijās.

Pagrieziena punkts mākslinieces dzīvē un daiļradē, kas viņas darbos ienes motīvus no latviešu „dievestības un tās teiksmām, kur valda dziļa nopietnība un bijība” (Bīne, 1940b: 429), ir 1930. gada ziema, kad viņa satiek savu nākamo dzīvesbiedru – dzejnieku un kritiķi Viktoru Eglīti. Mākslinieces laulības jeb līdzināšana ar V. Eglīti notiek Dievturu draudzē (sk. Knāviņa, 2018: 52, 55), un ar dievturību cieši saistīta viņas turpmākā dzīve, jo V. Eglītis ir dedzīgs latviskās pašapziņas paudējs un aizstāvis (Skujiņš, 1997: 21; Eglītis, 1963; Sils, 1931: 10). Eglīšu mājā bieži viesojas mākslinieki un literāti, notiek rosinošas diskusijas (Vīks, 1997: 39). H. Vīka ar vīra atbalstu izvērtē un attīsta savas radošās spējas un ražīgi strādā gan mākslas, gan literatūras jomā (Balode, 1940; Čaks, 1940; Maldone,

1943; Knāviņa, 2018: 68, 72). 1933. gadā viņa sarīko savu pirmo personālizstādi ar 122 darbiem (Hilda Vīka..., 1937: 6). No ainavu gleznojumiem radošās darbības sākumā viņas interese pāriet pie žanra glezniecības, kur saturu iezīmē „abstraktu ideju fantastiski risinājumi ar senlaicīgu un mistisku figūru grupu attēliem” (Madernieks, 1940). Šajā laikā H. Vīkas mākslā likumsakarīgi ienāk mitoloģiskā tēma, kuru māksliniece gleznojusi neskaitāmas reizes, ieliekot tajā savu īpašo, fantāziju un noslēpumu pilno skatījumu. Arī literārajā darbībā parādās motīvi no latviešu mitoloģijas, un var piekrist mākslas kritiķim Jēkabam Strazdiņam (kas dažkārt publicējies ar pseidonīmu Alfrēds Sils), ka H. Vīkas dzejā jūtama vizuālā teksta ietekme, bet „zīmējumā redzama dzejiska iztēle” (Sils, 1931: 10). Māksliniece atzīst, ka glezniecība un literatūra papildina viena otru, un vienā jomā atrasto var turpināt veidot otrā (Čaks, 1940), tomēr dažkārt šis papildināšanas aspekts traucējis attīstīt katras mākslas formas tīrību. Tā, dzejā H. Vīkai tiek pārņemta cenšanās aprakstīt dabu pārāk reāli un nosaukt daudz priekšmetu pazīmju, kā arī neprasme veidot dzejas gleznainumu (Kārklīšs, 1944), bet gleznās un zīmējumos – ornamentalitāte, formu hierarhijas un kompozīcijas veseluma neievērošana (Skulme, U., 1934: 93).

Par plaši pārstāvēto mitoloģisko sižetu klāstu gleznotājas darbos var spriest pēc mākslas kritiķa Oļģerta Saldava recenzijas H. Vīkas izstādei Rīgas pilsētas mākslas muzejā 1940. gadā: „Ievērtību pelna gleznojums „Dieva saimes atgriešanās” ar savu dekoratīvo iespaidu. [...] Ļoti pievilcīgs apdarē un uztverē darbiņš „Veļu māte”. Rotājošs, ornamentu elementu bagāts akvarelis „Dievs lauku mājās”. Tāpat krāsu sacerē un kompozīcijā saistošs „Māra laidarā”. Dekoratīvi izteismīgās krāsu laukumu attiecībās – „Laima – bērnu glabātāja”. Rūpīgi, filigrānā izstrādājumā, tehniski apbrīnojams darbs „Māra – pirtskūrēja”. [...] Minēsim vēl darbiņus „Sestdienas vakarā” un „Māras parādīšanās”. Šajos gleznojumos Vīka centusies dziļāki pieskarties latviešu mitoloģiskiem motīviem.” (Saldavs, 1940a) Vēl konkrētāku informāciju var iegūt no Zelmas Mierkalnes sniegtā izstādes apskata avīzē „Studentu Dzīve”: „Veselas 20 gleznas ir no senlatviešu mitoloģijas, kur bez Dieva, Laimas un Māras darbojas dievu dēli un saules meitas; bieži vien tauta greznos svētdienas uzvalkos godbijīgi tos aplūko.” (M-ns, 1940) Savukārt Uga Skulme par izstādi raksta: „Dievu slavē katrs kā māc un tādā valodā, kas viņam tuvāka. No Vīkas mitoloģiskajiem gleznojumiem nopietnāk ņemama „Veļu māte”. Citi šī satura sacerējumi atgādina rotaļlietu skatlogu.” (Skulme, U., 1940: 389)

1944. gada sākumā, dažus mēnešus pirms V. Eglīša apcietināšanas, abi dzīvesbiedri piedalījušies tematiskā rakstnieku pēcpusdienā Latvijas Universitātē, kur Oļģerts Liepiņš nolasījis referātu par Dieva meklētājiem latviešu literatūrā, piepulcinot

tiem Antonu Bārdu, Viktoru Eglīti un Hildu Vīku, kura „Dieva problēmu savos literārajos un glezneciskos darbos atrisina no mitoloģiskā viedokļa” (Septītā rakstnieku..., 1944). Pēc referāta H. Vīka nolasījusi savu mitoloģisko stāstu „Andrīša noiešana Pazemē”.

Padomju režīmā H. Vīka uz kādu laiku tiek izslēgta no Mākslinieku savienības un viņas darbus vairs nepieņem izstādēs (Hildas Vīkas..., 1963: 3)). Mākslinieces spēju saglabāt savu pārliecību un izteiksmes līdzekļus par spīti pastāvošās varas maiņai un represijām un iespējamo viņas ideju pēctecību raksturo gleznotāja Džemma Skulme: „Hilda Vīka pēckara gados bija vienīgā, kura latviešu senatnes un tautasdziesmas, latviskās sadzīves, Māras un Laimas tēlus savdabīgi ievada mūsu mākslā. [...] Mūsu abu izmantotie nacionālie motīvi, tautasdziesmas, zīmes, mīti, struktūras, sižeti ir it kā pilnīgi pretēji, varbūt vieni pat apstrīd otru, un tomēr ir apslēpts tuvības apstiprinājums.” (Skulme, Dž., 1997: 92)

Skaidri un aprakstoši formulējot darbu nosaukumus, māksliniece ļauj skatītājam un pētniekam nešaubīgi konstatēt mitoloģiskās tēmas klātbūtni un izvairīties no neviennozīmīgām interpretācijām. Savā laikā H. Vīka daudz kritizēta par figūru zīmējuma anatomiskām nepilnībām, krāsu toņu izvēli, sentimentālu naivumu un pat banalitāti, tomēr viņas darbi spilgti raksturo tēmas attīstību latviešu glezniecībā.

2.3.3. Mīts un ideoloģija K. Ulmaņa autoritārajā režīmā

Pētāmā perioda kontekstā mākslas izmantošana valsts un politisko figūru varas nostiprināšanai aktualizējas starpkaru laikā, kad Eiropas politika no liberālisma pavēršas citā – demokrātijai naidīgā – attīstības virzienā. Spilgts piemērs tam ir 1937. gada Pasaules izstāde Parīzē, kurā tautas saimniecības un kultūras sasniegumu skate pārvēršas par valstu (īpaši PSRS un Vācijas) vizuālās retorikas spēka demonstrējumu jeb savveida prelūdiju Otrajam pasaules karam mākslas un arhitektūras valodā (Tīfentāle, 2014). Britu vēsturnieks E. Hobsbaums (*Eric Hobsbawm*) min trīs funkcijas, ko māksla pilda pēc varas pasūtījuma: 1) demonstrē varas triumfu un slavu, 2) organizē pasākumus kā politiskus rituālus un izrādes un 3) propagandē valsts vērtību sistēmu, māca un informē. Šajā shēmā iekļaujas arī autoritāro režīmu vadoņu vēlme izmantot tautas pagātni, koriģējot, idealizējot un mitoloģizējot to (Hobsbawm, 1995: 11, 15). Latvijas kultūrpolitikā šajā laikā vērojams atbalsts kultūras vēstures pētīšanai „nacionālisma un patiesības garā” (Vaivade, 2014: 95), kā arī finansiāla atbalsta kā tieša politiska instrumenta izmantošana (Vaivade, 2014: 95). Atbalsts māksliniekiem tiek piedāvāts „kombinācijā ar valdības monopoli spriest par darba

estētiskajām kvalitātēm”, un Kārļa Ulmaņa valdība pretendē „uz objektīvu spriedumu par mākslinieku jaunrades saturu” (Hanovs, Tēraudkalns, 2012: 91).

30. gadu Eiropas vizuālajai mākslai raksturīga tiekšanās pēc reālistiskas formas, patosa un idealizēta literārisma, kas Latvijā gan izpaužas visai mēreni (Lamberga, 1990: 22–25). No mākslinieka tiek gaidīts, lai viņš kļūst par „sava dižā laikmeta apliecinātāju”, jo „laikmets prasa pieminekļus, kas nākamām paaudzēm paustu viņa lielumu” (Druva, 1939: 6), lai māksla nopietni pievērstos arī vēsturiskajam žanram. K. Ulmaņa autoritārisma un vadonības kulta laikā (1934–1940)²⁹ labi iederas brīvo un varonīgo „senlatviešu”³⁰ naratīvs, kas iemiesojas gan Lāčplēša, gan seno cilšu virsaišu un kareivju, gan antropomorfizētas tēvzemes Latvijas tēlos. Senos latviešu varoņus un valdniekus gleznojis Oto Skulme, Ludolfs Liberts un Niklāvs Strunke (viņa „Viesturs” (1934) tapis pēc arheoloģijas pētījumu studijām un attēlots kareivju aprocēm un saspraudēm greznī rotātā tērpā (Andrušaitē, 2002: 122)). Tas saistīts ar vienu no tā laika svarīgākajiem mākslas uzdevumiem – nacionālā vadoņa definēšanu un attēlošanu mākslas darbos (Hanovs, Tēraudkalns, 2012: 51). Gleznotāju fantāzijā radītie tēli un ainas tiek traktētas kā realitāte, pat kā vēstures vizuāls avots (Feldmanis, 2017: 170). Visklajāk sabiedrība ar šiem simboliem tiek uzrunāta politiskajos (un ne tikai) plakātos (sk., piemēram, Brūmane-Gromula, 2013), bet nereti arī darbi, kuri nav veidoti pēc valsts pasūtījuma, tiek izmantoti kā ilustratīvs materiāls publikācijām, kas slavina K. Ulmaņa režīmu (piemēram, žurnālā „Sējējs”, kurš sevi postulē kā „mēnešrakstu latviskās dzīves veidošanai”). Ir izveidojusies režīmam pietuvinātu mākslinieku elite, kurā iekļūst arī J. Bīne, bet liela daļa mākslinieku piedalās valsts pasūtījumu pildīšanā tikai daļēji, saglabājot individuālu pieeju un radošu neatkarību (Gerharde-Upeniece, 2016: 192). Lai gan Vadoņa ieviestā cenzūra glezniecību neskar, pieaug pieprasījums pēc „pozitīvisma” un lauku dzīves poetizēšanas (Staprāns, 1990: 8), un A. Cīruļa, J. Bīnes un H. Vīkas gleznotās latviešu dievības noder kā simbols seno latviešu zemnieku dzīvesziņai (šim jēdzienam, kas ietver tautas „gara mantas”, uzskatus, atziņas un dzīves gudrību, kopēju apzīmējumu devis K. Ulmanis (Vaivade, 2014: 98, 99)). Glezniecībai ir jāiekļaujas „tautas gara dzīvē” un jākalpo nācijas mērķiem, bet nacionālisms mākslā tiek saprasts kā „dzīvais, radošais gars, mākslinieka iekšējais kontakts ar savas tautas dzīves izjūtu un dvēselisko satversmi, kas parādās veidolu īpatnā nokrāsā” (Siliņš, 1939: 15). Nacionālie motīvi, pēc J. Siliņa domām, sakņojas, no vienas puses,

²⁹ Par K. Ulmaņa režīma kopīgām iezīmēm un atšķirībām no režīmiem citās Eiropas valstīs starpkaru posmā sk. Pourchier-Plasseraud, 2015: 443–445.

³⁰ Senlatviešu apzīmējums baltu ciltīm drīzāk uztverams kā poētisks, ne zinātnisks, tomēr tā plašais lietojums pieder pie naratīva.

mākslinieka saiknē ar Latvijas zemi, dabu un realitāti, no otras puses, – ireālā un ideālistiskā pasaules tvērumā, kas kopā veido nevis abstrakti izprātotu, bet veidolos organiski iekļautu simboliku (Siliņš, 1939: 16, 17). Šis uzskats ietver zemtekstu, ka mākslā patiesi atspoguļot tēlus no latviešu mitoloģijas būtu pa spēkam vienīgi latviešu tautības māksliniekam, pretējā gadījumā tā būtu tikai abstrakta prāta konstrukcija, turklāt vēlams, lai mākslinieks būtu cēlies no zemniecības, jo „latvieša garīguma apvāršņi starp abiem pasaules kariem fokusējas zemnieka sētā un zemes darbos” (Beitnere, 2004: 165). Zemnieki tiek idealizēti, mitoloģizēti un proponēti kā latviskuma sargi un „latviešu aristokrātijas” iemiesojums, zemnieku saimniecība – kā Latvijas pamats un tautas dzīvības avots (Feldmanis, 2017: 165).

Zemnieka dzīvē fokusētas ir arī Aleksandra Junkera ilustrācijas Edvarta Virzas poēmai „Straumēni” (Virza, 1939), kurās ieskanas mītu poētika („Pieguļā”, „Māras svētība”, 1939, sk. 109. att.) ar tai raksturīgo ikonogrāfiju. Tas liecina, ka arī grāmatu dizainā autoritārās valsts kultūrpolitika ir atstājusi savu ietekmi, tomēr šajā jomā vairāk izceļama atsevišķu mākslinieku individualitāte un profesionālā pieredze, kā arī mērķtiecīgs izdevēju darbs, kas nodrošina kvalitatīvi augstvērtīgu grāmatu noformējumu.

Vienvaldība un vadonība, pēc ideoloģijas piekritēju domām, ir priekšnoteikums, lai Latvijā varētu attīstīties „liels mākslas laikmets” (Virza, 1938). Tas ir laiks, kad latviešu vēsturei, folkloras mantojumam un zemniecības tēmai mākslā tiek piešķirta īpaša nozīme.

2.4. Otrais pasaules karš un vizuālā retorika. Nacionālo vērtību saglabāšana

Otrā pasaules kara laikā rīkotajās mākslas izstādēs lielā pārsvarā ieraugāmas ainavas un klusās dabas, mazāk – portreti un figurālas kompozīcijas. Mākslinieki kavējas pagātnē, dabā, intelektuālismā, kas izsauc kritiķu jautājumus par mākslinieka nostāju pret īstenību un apkārtējo pasauli. 1942. un 1943. gada Kultūras fonda godalgotajos darbos nav ne mazākās politiskās nokrāsas (Lapiņa, 1990: 86–91). Māksliniekam un rakstniekam Anšlavam Eglītim nākas secināt, ka „māksla sāk veidot it kā pasauli par sevi, gandrīz pilnīgi izolēdamās no laikmeta un ār pasaules, lai gan tieši patlaban norisinās mūsu gadsimta dramatiskākie notikumi. Dažas ainavas ar Iekšrīgas drupām ir viss, ko laikmets ienesis mūsu mākslā” (Eglītis, 1943). Tūlīt pēc vācu okupācijas sākuma māksliniekos valda bažas, ka vācu režīms, tāpat kā komunisms, intensīvi diktēs noteikumus arī mākslas izpausmēs, taču „vācieši, kas ar dzelžainu dūri okupētajā Latvijā ievada savu „kārtību”

militārā, politiskā, administratīvā, saimnieciskā un citās nozarēs, tēlotājas mākslas lietās neko daudz neiejaucās” (Soikans, 1991: 157). Tas ļauj māksliniekiem norobežoties no politiskās retorikas un meklēt patvērumu sev ierastās tēmās, tostarp arī mitoloģiskajā. Par to liecina arī nacionāla satura mākslas darbu publicējumi 1943. un 1944. gada periodikā – visbiežāk tradicionālo gadskārtu laikā un Latvijas valsts proklamēšanas gadadienā (Kalnačs, 2005: 169).

Kas attiecas uz grāmatu dizainu, no 47 grāmatu apgādiem, kas darbojušies Otrā pasaules kara laikā, 19 apgādi laikā no 1941. līdz 1944. gadam izdevuši mākslinieciski noformētas daiļliteratūras, folkloras un bērnu grāmatas. Visplašāko šādu izdevumu klāstu izlaidis apgāds „Latvju Grāmata” (66), kurš piesaistījis arī konceptuāli daudzveidīgāko mākslinieku loku, pēc tam seko „Zelta Ābele” (27) un Helmāra Rudzīša apgāds „Grāmatu Draugs” (23). Bieži vien „Latvju Grāmatā” mākslinieka pieaicināšana aprobežojas tikai ar grāmatas vāka, vinješu vai iniciāļu noformējumu, tomēr arī šajos gadījumos vizuālais teksts var piešķirt grāmatai noskaņu un radīt atbilstošu tēlainību. Citāda situācija ir apgādā „Zelta Ābele”, kur katrs izdevums uzskatāms par latviešu grāmatu mākslas izcilu sasniegumu (Lapacinska, 1990: 59–67). 1943. gadā šajā izdevniecībā iznākusi tautasdziesmu izlase „Kara dainas” ar Jāņa Plēpja ilustrācijām (Kara dainas, 1943), bet 1944. gadā – Jāņu dziesmu izlase ar Kārļa Freimaņa ilustrācijām (Jānīts nāca..., 1944), kurās autors ielicis gan vispārinošus rituālo darbību attēlojumus, gan mitoloģisku būtņu atveidus tiem raksturīgās darbībās (te redzams Jānis atjājam staltā zirgā un pūšam taurē, ragana lidojam piestā un Dievs ar zelta sētuvī), gan etnogrāfiskā ornamenta stilizācijas atbilstoši A. Brastiņa nodaļu sakārtojuma (sk. 105.–107. att.). Folklorai kā optimisma un tautas gudrības paudējam kara laikā vispār tiek ierādīta būtiska loma, un tautasdziesmu un pasaku ilustrēšanai pievēršas vairāki autori. N. Strunke ilustrējis gan latviešu tautas pasaku krājumu (Latviešu tautas..., 1943), gan folklorā balstīto Jāņa Veseļa darbu „Latvju teiksmas” (Veselis, 1943), savukārt K. Sūniņa ilustratora talants izpaudies tautasdziesmu krājuma „Mežā un pļavā” izdevumā (Mežā un pļavā, 1943). Bērnu grāmatu jomā atzīmējams I. Zeberiņš, kas radījis plašus ilustrāciju ciklus grāmatām „Ķēniņa dēls” (1943) un „Laimas dzirnaviņas” (1943), kuros detalizēti atspoguļojis latviešu zemnieku tipus, tautas sadzīvi un tradīcijas. Kara laikā iznākušās grāmatas ar latviešu mākslinieku ilustrācijām ir sava veida atgādinājums par vērtībām, kuras nav zudušas un kuras jāsaglabā par spīti apkārtējam postam un pazemojumiem (Lapacinska, 1990: 59–80). Mākslas salons „Zinta”, kuru vada Z. Mierkalne, izdod iecienītu mākslinieku, tostarp R. Zariņa, I. Zeberiņa un J. Madernieka, darbu reprodukciju sēriju pastkartēs, kurās neiztrūkstoši ir

folkloras motīvi (Kalnačs, 2005: 149, 150). Mitoloģijai tiek piešķirta vispārcilvēcisku pārdzīvojumu izteicējas funkcija, kas sabalsojas ar laikmeta notikumiem, – tas ir mēģinājums mākslā turēties pie paliekošu un ilglaicīgu tēmu loka.

2.5. Tradīciju turpinājums Latvijā un trimdā. Folkloras kā patvēruma

Līdz ar kara beigām un sociālisma ideoloģijas, cenzūras un kontroles nostiprināšanos Latvijā, mākslas tēmu loks sašaurinās un ir pakļauts varas noteiktiem priekšrakstiem. Tipiska ir tēmu banalizācija un 19. gs. krievu mākslai raksturīgo izteikti sižetisko motivāciju centralizēta un vienveidīga tiražēšana un uzspiešana visām Padomju Savienības republikām (Čaupova, 1991: 46). Mitoloģiskā tēma nekādi neietilpst padomju mākslinieka interešu lokā, un mākslas dzīvi kontrolējošās institūcijas to neatbalsta. Atsevišķu autoru darbos (piemēram, J. Bīnes, J. Strazdiņa u. c.) parādās motīvi no latviešu vēstures – galvenokārt cīņas ar vācu krustnešiem kontekstā –, bet tas vairs nav starpkaru posmā veidotais pagātnes naratīvs, kurā būtiska loma bija arī mītiskām būtnēm.

Grāmatu grafikā pēckara Latvijā padomju ideoloģija neievieš tik krasas izmaiņas kā tēlotājā mākslā, un pasaku ilustrācijās, kas galvenokārt ir domātas bērnu auditorijai, mitoloģiski tēli un motīvi ir neatņemama sastāvdaļa. No 20. gadsimta 40. gadu darbiem varētu minēt Aleksandra Junkera kokgrebumus „Latviešu pasaku” četriem sējumiem (Latviešu pasakas, 1946–1950), kuros atklājas tēlu naivitāte un labsirdība, saauستا ar fantāziju un reālistisku, zemnieciski tiešu izziņu, un kuru spēcīgās, primitivizētās formas, masīvie ritmi un brūnā toņa izmantojums saskan ar senatnīguma noskaņu un pasaku omulīgo atmosfēru (Lapacinska, 1988: 72, 74).

50. un 60. gados tehniskās iespējas palielinās, grāmatu apdare kļūst krāsaināka, un māksliniekiem paveras daudz plašāka stilu un žanru daudzveidība. Šajā laikā Kārļa Sūniņa („Upe, upe Daugaviņa”, 1957; „Zelta ābele un sudraba avots”, 1961; „Saule sēja sudrabiņu”, 1965, u. c.) un Pāvila Šēnhofa („Latviešu tautas pasakas”, 1956; „Latviešu tautas teikas”, 1961, u. c.) ilustrācijas tautas pasaku un dziesmu krājumiem radītas kā līdzvērtīgs mitoloģisks teksts. K. Sūniņa akvareļu gleznojumos, kuros organiski iekļaujas stilizēti senatnes un etnogrāfijas motīvi, jūtama gaiša telpas noskaņa, ko veido smalks un caurspīdīgs kolorīts. 70. gadu bērnu grāmatu stilistika (šajā laikā jāatzīmē tādi mākslinieki kā Gunārs Krollis, Jāzeps Pīgoznis, Ilona Ceipe, Daina Lapiņa u. c.) rada vizuālā un verbālā teksta nošķirumu, un tas varētu būt saistīts ar līdz tam nebijušu izteiksmes līdzekļu

lietojumu laiktelpas uzbūvē. Tiek izmantots kolāžas princips, ilustrācijas kļūst „plakanas”, nav gaismas avota un apjoma modelējuma objektiem, tāpēc mītiskā telpa attēlojumā zaudē gan savas robežas, gan izteiksmes būtību (jeb, izmantojot K. Fēderna terminoloģiju, atbilstošo „pamatjutoņu”), kļūstot drīzāk par krāsainu dekorāciju. Krasi izteiktas atšķirības šis laiks ienes arī P. Šēnhofa daiļradē – viņa ilustrācijas 1974. gada izlasei „Trīs labas lietas. Latviešu tautas pasakas” uzrāda autora pasaku interpretācijām līdz tam neraksturīgus izteiksmes līdzekļus. 80. gadu tautas pasaku sižetu attēlojumā pastiprinās ievirze uz raksturojošu konkrētību, ko, bez jau minētajiem autoriem, dažādi interpretē Jānis Anmanis, Maija Dragūne, Edgars Folks, Ināra Garklāva, Andris Lamsters u. c. (Jēgers, Kuple, 1988: bez lpp.). I. Garklāvas bagātīgi rotātajā pasaku krājumā „Trīs vēja mezgļi” (1988) līdzās cilvēkiem un dzīvniekiem vizualizētas arī dažādas mītiskas būtnes, pārsvarā – velni, pūķi un sumpurņi, kuru veidolā var atpazīt iepriekšējos gadu desmitos veidotās ikonogrāfiskās tradīcijas.

Līdz ar folkloras kustību un Lielvārdes jostas aktualizēšanu 80. gadu pašā sākumā Latvijas mākslinieku redzeslokā pamazām atgriežas daudzi nacionāli simboli (tostarp mitoloģiski). Atsevišķu mākslinieku (Valda Celma, Ilzes Avotiņas u. c.) pievēršanos mitoloģijai 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā daļēji apraksta un no mākslas zinātnes viedokļa analizē Elīta Ansons disertācijā „Sekularizēta individuāla garīguma formu meklējumi latviešu mākslā (20. gs. 60. gadi–2012)” (Ansons, 2015). Laiks pēc valstiskās neatkarības atgūšanas un sociālo un kultūrvēsturisko apstākļu krasas maiņas Latvijas mākslas telpā raksturojams ar stilistisku daudzslāņainību, jauna satura un formas meklējumiem un sarežģītām intertekstuālām saitēm mākslas darbu tēmu interpretācijā – „laicīgie uzskati tiek sintezēti ar reliģiskiem; senās kultūras un mitoloģija pārklājas, tajās smeltais arhetipu slānis uzrāda saiti ar psiholoģijas un apziņas fenomena aktualitāti; īpaši izceļas orientālisms” (Ansons, 2015: 25).

Trimdā mitoloģisko tēmu pēc Otrā pasaules kara turpina attīstīt lielākoties tie mākslinieki, kuri tieši vai pastarpināti saistīti ar dievturības idejām, vai arī tie, kas šai tematikai pievērsušies jau pirmskara gados. Te minami Niklāva Strunkes 50. un 60. gados tapušie gleznojumi un grafikas („Laima”, „Māra”, „Māras laiva” (sk. 157.–159. att.)), Ēvalda Dajevska veidotie vizuālie pasaku tēlojumi („Karaļmeita pie akas” (1975), „Ziemas pasaciņa” (1989), „Mītiskā latviešu sēta (Dieva dārziņš)” (1989, sk. 99. att.), „Staru klēts”, „Zelta ābele” u. c.), Jāņa Audriņa 20. gadsimta otrās puses kompozīcijas („Māra” (sk. 17. att.), „Māra sētā” (sk. 18. att.), „Teika”, „Dievs ienāk istabā”, „Tur Laimiņa mūžu raksta” (sk. 19. att.), „Pasaka”, „Raganas”), atsevišķas Arnolda Nulīša gleznas un Arvīda

Brastiņa mazizmēra koka skulptūras – naudas pūķi (sk. 44.–49. att.), kuru skaits mērāms vairākos simtos un kurus autors veidojis un dāvinājis draugiem kā veiksmes un izdošanās talismanus (Grīna 1983: 2016). Grafiķis Vilis Krūmiņš par zīmējumu ciklu „Latviešu mitoloģija” 1957. gadā saņem Amerikas Latviešu apvienības Kultūras fonda balvu. 1958. gadā viņš izstādījis darbus „Dziedātāji”, „Vilkacis” un „Pērkoņtēvs” Dziesmu svētku izstādē ASV (Siliņš, 1993: 16). Trimdas mākslas darbi vairākumā gadījumu tapuši pēc patstāvīgām folkloras avotu studijām, kā arī pēc iedziļināšanās tobrīd jaunākajos trimdas autoru pētījumos par latviešu mitoloģiju.

N. Strunkes darbu pie mitoloģiskā cikla apraksta dzejnieks un mākslinieks Ojārs Jēgens: „Gleznājot [...] latviešu dievības, Niklāva Strunkes priekšdarbi vienmēr bija apbrīnojami pamatīgi. [...] Tā, piemēram, atceros, ar kādu rūpību Niklāvs Strunke gleznoja [...] „Māru”: pēc ilgām domām, pārdomām un diskusijām viņš beidzot izvēlējās Mārai raksturīgos atribūtus, rekvizītus, fonu: kamolu, avi, vītolu, bērnu, dīķi jeb mārkus u. c.” (Jēgens, 1970: 849). N. Strunkes interesi un motīvu meklējumus folklorā apliecina gleznu cikli „Bārenītes slavināšana” (1949) un „Sērdieņu dziesma” (1958), kas pauž mākslinieka skaudro atskārsmi par latviešu likteni tālu prom no dzimtās Latvijas un centienus saglabāt nacionālās kultūras īpatnības. N. Strunkes rakstītajās vēstulēs var uzzināt arī par gleznu „Dievišķais sējējs” tapšanu un sasaisti ar mitoloģiskajām tautasdziesmām (Andrušaitē, 2002: 165, 166). Runājot par nacionālās glezniecības nozīmi trimdā, mākslinieks uzsvēris, ka „latviskums nav tikai tautas etnogrāfija, bet gan tas latviskais svētais gars, kas izpaužas dainu koncentrētās sintēzēs” (cit. pēc Andrušaitē, 2002: 168). Mākslas zinātniece Gundega Cēbere, analizējot Niklāva Strunkes dēla Lara Strunkes gleznu latviskumu, raksta: „Var vienīgi piebilst, ka latviskais slēpjas nevis ārējos veidos, bet dziļi personīgā pasaules uztverē, ko var veidot senču mantojums, ja to pazīst un ciena. Ir kaut kāds lauks starp mums visiem. [...] Kanonisko un jau pazīstamo, kā arī jaunradīto un vēl apgūstamo mākslinieciskās formas līdzekļu un paņēmienu lauks.” (Cēbere, 2004: 23)

Arī Jāņa Kalmītes trimdā bieži gleznotais rijas tēls, kas iemieso latviešu tautas dzīves un darba simboliku, kā arī mītisku būtņu un garu klātbūtni, ir viens no senču mantojuma veidotajiem latviskuma reprezentantiem. Rijū atveids J. Kalmītes mākslā nepārtraukti atkārtojas (piemēram, „Ziema Vidzemē. Mātes deķis” (1962, LNMM), „Veļu māte” (1965, sk. 110. att.), „Rija. Teiksma” (1973, LNMM), „Vakars Vidzemē” (1981, LNMM) u. c.), iegūstot arī zināmu rituālu nozīmi, par ko mākslinieks saka: „Es nezinu, kādēļ man tā jādara, man nav miera – ne nakti, ne dienu... Es domāju, ka rija ir mūsu tautas vēstures, gara un izturības simbols, savā paspārnē cauri gadu simtiem tā saglabājusi

mūsu tautu” (cit. pēc Lamberga, 2013: 136). Simbolisks J. Kalmītes rijas zīmējums rotā arī Ilonas Leimanes grāmatas „Mātes cilts” (1949) vāku.

20. gadsimta otrajā pusē trimdā iznākušie folkloras krājumi un apcerējumi par latviešu mitoloģiju dažkārt tiek papildināti ar oriģināliilustrācijām, ilustrāciju pārpublicējumiem vai mākslas darbu reprodukcijām. Piemēram, A. Brastiņš savām grāmatām „Māte Māra” (Brastiņš, A., 1967) un „Saules teiksma” (Brastiņš, A., 1977) pievienojis reprodukcijas gan no neatkarīgās Latvijas, gan trimdas laikā tapušiem J. Bīnes, H. Vīkas, A. Cīruļa, J. Kalmītes, J. Audriņa, A. Annusa, A. Nulīša, A. Kopmaņa, Ē. Dajevska, S. Berca un citu autoru mākslas darbiem (sk. 20., 111.–113. att.). Latviešu mitoloģisko tēlu ikonogrāfijas tradīciju pārmantojamību var vērot, piemēram, stikla mākslinieka Jāņa Pontaga ASV veidotajā vitrāžā „Dieviņš sēja sudrabiņu” (sk. 135. att.), kuras centrālais tēls sasaucas ar Kārļa Freimaņa ilustrācijām (sk. 107. att.).

Secinājumi

1. 19. un 20. gadsimta mijā mākslinieki izmanto latviešu folkloras motīvus kā nacionālās identitātes zīmi, gan pakļaujot tos individuāliem izteiksmes meklējumiem dažādu modernisma strāvojumu kontekstā, gan pieturoties pie konservatīva nacionālā romantisma novirziena, un pakāpeniski veido mitoloģisku tēlu un sižetu ikonogrāfisko bāzi. Nacionālais romantisms latviešu dzejā un vizuālajā mākslā veido jaunu kontekstu folkloras tekstam, pārvēršot to par tautas senumu un garīgo kultūru apliecināšu simbolu.

2. Divdesmitā gadsimta 20.–30. gados Latvijas sabiedrībā, tostarp mākslas kritiķu un zinātnieku vidū, mitoloģiskā tēma tiek atbalstīta un atzinīgi vērtēta, jo saskan ar kultūrpolitikas veidoto naratīvu par „latviskumu” un „tautas garu”. 30. gadu beigās tiek uzsvērts pozitīvisms, latviešu zemnieku tradīciju un folkloras īpašā loma nācijas un valsts pastāvēšanā. Mākslā parādās atskaņas arī no K. Ulmaņa vadonības kulta, tomēr promocijas darbā aplūkotie mākslinieki izvairās no ārišķīga patosa un ideoloģiskiem pārspīlējumiem.

3. Interese par latviešu mitoloģiju izpaužas galvenokārt to mākslinieku darbos, kuri ir saistīti ar dievturības – nacionāli reliģiskas kustības – dibināšanu, attīstīšanu un vadīšanu (E. Brastiņš, A. Brastiņš, J. Bīne, H. Vīka) vai simpatizē tās idejām (N. Strunke, A. Cīrulis). Dievturības ideoloģiskās nostādnes reprezentējas darbos ar skaidri definētu sižetisko līniju un izteiktu simbolisko elementu klātbūtni, tomēr, izņemot dažas J. Bīnes gleznas, dievturu darbi ir tikai viens no folkloras teksta rekontekstualizēšanas variantiem un dievturības idejas tajos nav prevalējošas.

4. Otrā pasaules kara gados un vēlāk – trimdas laikā – folkloras tēma tēlotājā mākslā un grāmatu dizainā ienāk kā patvērums no dzīves realitātes un centieni saglabāt tautas tradīcijas, vēstures un kultūras vērtības, kas juku un posta laikos vai atšķirtībā no etniskās dzimtenes ir pamats ne tikai nacionālās pašapziņas, bet arī vispārcilvēcīgo īpašību nepazaudēšanai.

5. Apskatot visu pētāmo periodu kopumā, var secināt, ka nacionālās mākslas attīstībā atsauces uz folkloras kontekstu bijušas nepārtraukti klātesošas, tomēr perioda sākumā folklorai piešķirta svarīgāka loma citu tēmu vidū – kā specifiskam tautas identitāti raksturojošam simbolam. Šajā laikā mitoloģisko tēmu interpretē vadošie mākslinieki un nacionālās mākslas pamatlicēji (Ā. Alksnis, J. Rozentāls, R. Zariņš, G. Šķilters un citi).

3. MITOLOGISKĀS TĒMAS INTERPRETĀCIJA MĀKSLĀ – FOLKLORAS TEKSTA REKONTEKSTUALIZĀCIJA

Mākslā mīta reprezentācijas iespējas ievērojami paplašinās, ja mīts jau sākotnēji ietver vizuālas kategorijas. Stāsts, kurā vizualitātei ir liela nozīme, verbālā reprezentācijā šīs kategorijas aktivizē tikai daļēji (Wallace, Hirsh, 2011: 3). Baltu mitoloģija vairākus gadsimtus pastāvējusi tikai verbālā formā, un latviešu mīta vizualitāte „snaudusi” līdz pat 19. gadsimta beigām, lai gan atsevišķām vizuālām kategorijām, piemēram, krāsai, latvieši, kā jau tika minēts 1.3.3. nodaļā, pievērsuši īpašu uzmanību. 1937. gadā žurnālā „Sējējs” Jēkabs Strazdiņš raksta par J. Bīnes, A. Cīruļa un E. Brastiņa mēģinājumiem ienest mākslā mitoloģisku saturu: „Varam būt pat lepni, ka beidzot arī mums (tāpat kā senajiem grieķiem) senie teiksmu tēli kļuvuši skatāmi. Kad mēs savu Māru un Laimu būsīm ietvēruši tik diženos mākslas darbos, kā sengrieķi, tad viņu nozīme vēl celsies.” (Strazdiņš, J., 1937b: 1214) Ar šo J. Strazdiņš skaidri norāda, ka mīts, kas reprezentējas arī vizuālā veidā, ir nozīmīgāks un paliekošāks nekā tikai verbāli uztveramais. Tomēr latviešu mākslinieku veikuma salīdzinājums ar antīko mākslu ietver zināmas pretrunas. Modernās mākslas (pie kuras pieskaitāmi arī J. Strazdiņa minētie autori) un mīta attiecības, atšķirībā no antīkā laikmeta, nav mimētiskas, un modernā māksla, atsvabinājusies no mīta attēlošanas funkcijas jeb verbālā teksta tulkošanas vizuālajā, izmanto mītu citiem mērķiem (Wallace, Hirsh, 2011: 6, 7). 20. gadsimtā mākslinieki lieto mītu kā savu daudzpusīgo un individuālo garīgo meklējumu instrumentu (Brenner, 1996: 14). Sociologs O. Harringtons (*Austin Harrington*) skaidro, kā māksla modernā sabiedrībā, pārvēršot mītus estētiskā iztēles un interpretācijas pieredzē, atņem tiem pretenzijas uz kognitīvo un morālo pamatotību (Harrington, 2004: 130–132). Iespējams, estētiskā pieredze ir viens no veidiem, kā senie mīti spēj pastāvēt un turpināties modernā sabiedrībā. Saskarsmes punkti, kas vieno antīkās un modernās mākslas attiecības ar mītu, varētu būt meklējami arī politiskajā retorikā, kurā šī māksla piedalās, un J. Strazdiņa doma, varbūt, jāuzlūko tieši šajā kontekstā.

3.1. Vizuālā un verbālā teksta mijiedarbe. Grāmatu grafika

Joma, kurā māksla 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā zināmā mērā saglabājusi tās sākotnējo saikni ar mītu (tostarp tā kognitīvo un morālo funkciju), ir

ilustrācija, tomēr arī šo attiecību pamatā nav mimēze, jo „ilustrācijas uzdevums nav eksakti atkārtot tekstu, pārvērst literāros veidolus optiskajos, atstāstīt saviem vārdiem to, ko jau apbrīnojami labi izteicis dzejnieks, bet radīt no jauna tos stāvokļus, noskaņojumus un emocijas, kurus dzejnieks nevar dot, prast lasīt starp rindām un iztulkot darba garu gluži jauniem stilistiskiem līdzekļiem” (Vipers, 1940: 176, 177). Tas gan attiecināms tikai uz daiļliteratūras grāmatām, jo cita žanra darbiem ilustrācijas uzdevums var būt pilnīgi atšķirīgs – pēc iespējas precīzāk un izsmeļošāk atspoguļot tekstā pausto domu. Jebkurā gadījumā, verbāla un vizuāla teksta attiecībām būtu jābūt sabalansētām un savstarpēji papildinošām, ilustrācijai nevajadzētu „tirāniski ietekmēt lasītāju, pakļaujot viņa uzmanību un tēlainos priekšstatus par literāro darbu” (Kuple, 2003: 125).

Latviešu folkloras izdevumu (gan tautasdziesmu, gan pasaku un teiku krājumu un izlašu) ilustrācijās vērojama vienojoša tendence – tās ir balstītas uz etnogrāfisku reāliju (tautastērpu, sadzīves priekšmetu, ornamenta) un tradicionālā dzīvesveida studijām, un to elementi tiek interpretēti un stilizēti atbilstoši sava laika estētiskajām nostādņām (Treija, 2015). Folkloras teksta ilustrācija tēlu izveidē tiecas atrast kādu vispārinošu, bet reizē arī katram autoram raksturīgu, simbolu sistēmu, kas reprezentētu noteiktu tēmu (īpaši tas attiecināms uz tautasdziesmu ilustrācijām, kur viens zīmējums var norādīt uz kontekstuālām saiknēm ar veselu dziesmu ciklu). Cilvēku un dzīvnieku figūras, raksturīgi atribūti, vides elementi un etnogrāfiski motīvi – semantiski apvienoti ilustrācijā, tie kļūst par ietilpīgiem simboliem, kas zinoša skatītāja iztēlē spēj izraisīt asociāciju ķēdi, kurpretī atsevišķas detaļas – izņemtas no konteksta – apgrūtina interpretāciju. Turklāt ilustrācija var ietvert dažādas vizuālās valodas konotācijas, būt saistīta ar dažādiem kontekstiem, kas neizriet no verbālā pirmteksta, kuru tā ilustrē. Interpretējot vizuālu tekstu, ne vienmēr tajā ir iespējams saskatīt un nešaubīgi noskaidrot visus nozīmju slāņus un to sakarības (Schapiro, 1983: 9, 10).

Ilustrācija var reducēt sarežģītu naratīvu līdz vienam vizuālam simbolam (3.2.2. nodaļā sk. A. Cīruļa gleznas „Saule savu meitu deva pār jūriņu tautiņās” analīzi), bet tā var to arī paplašināt un papildināt ar jaunām detaļām un tēliem, kas nav saistīti ar ilustrēto tekstu (Schapiro, 1983: 11). Jo mazāk konkretizējošu aprakstu ir pirmtekstā, jo plašākas interpretācijas iespējas paveras ilustratoram. Visbiežāk ilustrētajam folkloras žanram – pasakām un teikām – raksturīgi notikumu un darbību apraksti, bet salīdzinoši maza uzmanība pievērsta varoņu ārējam izskatam un vides definēšanai. Arī tautasdziesmās to lakoniskās formas dēļ darbojošos tēlu apraksts ir neizvērstas vai tā nav vispār. Tas ļauj māksliniekam brīvi veidot tēlu ikonogrāfiju, balstoties dabas studijās un savā iepriekšējā

pieredzē, bet dažos gadījumos nosaka arī pārņemtu šablonisku formu iekļaušanu sižetu un tēlu risinājumā.

Rihards Zariņš grāmatu ilustrēšanai pievēršas jau 1893. gadā (Ducmane, 2016: 18), un viņa ilustrācijas kā daļa no plašāka devuma stājgrafikā, preses grafikā un lietišķajā grafikā apliecina profesionalitāti, dabas un ornamentu paraugu pētījumus, tomēr neizceļas ar dziļi un oriģināli izkoptu stilistiku, un tajās jūtama spēcīga vācu vēlā romantisma ietekme (Kuple, 2000: 105). 20. gadsimta sākumā viņam rodas iecere ilustrēt pasaku par Kurbadu – mītisku latviešu spēkavīru, kas cīnās un uzvar trīs velnus, un pieveic sumpurni. Par to viņš 1904. gadā raksta vēstulē J. Rozentālam (Pujāte, Putniņa-Niedra, 1997: 318). Pasakas variantus un fragmentus viņš lūdzis Andrievam Niedram apstrādāt un salikt garākā virknē, grāmata tiek plānota kā grezns un dārgs izdevums (ap 200 lappušu) ar ilustrāciju katras lappuses augšmalā, rokrakstā rakstītiem burtiem, izstrādātiem iniciāļiem un atsevišķām ilustrācijām pa visu atvērumu. R. Zariņa nodoms ir rādīt piemēru, kā vienotā stilā jāveido grāmatas iekārtojums, domājot par teksta vizuālo kvalitāti un saskaņošanu ar ornamentu un zīmējumu. Lai to paveiktu, mākslinieks ķeras pie materiālu vākšanas un skiču zīmēšanas, jo ir „labi pamatīgi jāiedziļinās un jāizstudē pasakas saturs un gars un fantastiskie sumpurņi, triju un deviņu galvu velni” (Celmiņš, 2015: 165). Šai idejai ilustrēt tautas pasaku par Kurbadu varoņdarbiem var vilkt paralēles ar A. Gallena-Kallelas nodomu radīt somu „Lielo Kalevalu” – „Nācijas Grāmatu, kas ne tikai rādītu „Kalevalas” galvenos notikumus bildēs, bet arī veidotu māksliniecisku veselumu, atspoguļojot Somijas dabu un tautas dzīvi” (cit. pēc Wahlroos, 2009: 31). Abu autoru iecerēm ir vairākas kopīgas iezīmes – vēlme izcelt un vizuāli reprezentēt nacionālo mītu 20. gadsimta sākuma Eiropas nāciju pašnoteikšanās centieni kontekstā, balstīties uz savas zemes dabas un etnogrāfijas studijām un atstāt gan morāli, gan mākslinieciski paliekošu vērtību savai tautai. Diemžēl abus šos grandiozos projektus vieno arī fakts, ka tie netiek pabeigti, un šodien par to iespējamo izvērsumu var spriest vienīgi pēc saglabātajiem uzmetumiem. R. Zariņš strādājis pie „Kurbada” līdz pat savai nāves stundai, atstādams grāmatas maketu ar dažām pabeigtām lielajām ilustrācijām, tekstu un bagātīgi rotātu titullapu (Celmiņš, 2015: 337), kurā dominē ķeltu ornamenta stilistika (sk. 206. att.). Spriežot pēc lappušu iekārtojuma, grāmata būtu bijusi detaļās smalka un izstrādāta, tomēr pasakas tekstam tajā atvēlēta tikai pakārtota loma – ilustrācijas un ornamentālie dekorī zināmā mērā kļuvuši par autora pašmērķi, bet R. Zariņa iecienītā karolingu rakstība apgrūtina teksta lasāmību, kas kopumā rada lielu nošķirtību starp pasaku un tās vizuālo noformējumu.

Mākslinieka ilustrācijas krājumam „Mūsu tautas pasakas” (2. burtnīca, 1903) ir detaļās smalki izstrādātas, ar sadzīvisku sižetisko risinājumu un varoņu psiholoģisko izteiksmju modelējumu. Atsevišķām pasakām zīmējums tiek veidots kā teksta satura vispārināts tvērums, pagarinot attēlojuma laiku un saliedējot dažādus norišu plānus – reāli tiešo un asociatīvo skatījumu (Kuple, 2000: 106). Pasakai „Laimasmāte” („Vēlēšanās”) veltītajā ilustrācijā, kā atzīmē J. Bīne, pirmo reizi parādās Laimas vizuāls attēlojums (Bīne, 1938b: 380) – jaunas sievietes veidolā ar gaišiem matiem, greznu tautastērpu un mirgojošu zvaigzni virs galvas –, tādējādi aizsākot un zināmā mērā arī ietekmējot turpmāko Laimas tēla ikonogrāfiju latviešu tēlotājā mākslā (sk. 204. att.). Šajā krājumā R. Zariņš pirmo reizi vizualizē arī latviešu pasaku Dievu – vecīti vai ubagu, kas palīdz un dod padomus grūt-dieņiem. Pie līdzīgas tēla ikonogrāfijas pieturas arī E. Brencēns, ilustrējot pasaku „Nabaga brāļa dzirnaviņas” (Bīne, 1938b: 380), un J. Saukums grāmatā „Tautas teikas un pasakas. Dievs, Pērkons un Velns” (1925, sk. 152. att.). Par latviešu pasaku Dieva pārtapšanu no bagāta saimnieka nabadzīgā vecītī, kas, pretstatā velna pārdabiskajam spēkam un bagātībai, cilvēkiem spēj sniegt tikai morālu atbalstu, raksta vēsturnieks un literāts Arveds Švābe, saistot to ar kristietisma priekšstatu uzslāņojumu (Švābe, 1934–1935: 5598, 5599).

Roberta Klaustiņa sakārtotajām „Latvju tautas daiņām” (LTD, 1928–1932) R. Zariņš veidojis māksliniecisko noformējumu un daudzas ilustrācijas, starp kurām kā promocijas darba tēmai atbilstošas varētu izcelt nelielās, tekstu papildinošās emblēmas, kas pievienotas jurista un vēsturnieka Vasilija Sinaiska apcerējumam „Latviešu poētiskie dabas vērojumi” un tautasdziesmu nodaļai „Debess simbolika” (1. sējums, 1928). Tajās dažkārt shematiski un dekoratīvi, dažkārt reālistiski atspoguļoti galvenie priekšstati par debesu norisēm – Saules braukšanu ratos, kamanās vai laiviņā, Saules un Mēness ķildīgajām attiecībām, Saules meitas slīkšanu jūrā un Dieva dēliem (sk. 208.–211. att.). Saule, ģērbusies tautastērpā, brauc ratos, kas pēc formas līdzīgi Rietumeiropas mākslā bieži redzētajam Apollona pajūgam³¹. R. Zariņš Saules pajūgā ielicis deviņus zirgus, kas dekoratīvi parādīti, ritmiski kopējot un atkārtojot priekšplānā stāvošā zirga siluetu (sk. 212. att.). Lai gan tautasdziesmas stāsta par diviem, trim vai pieciem kumeļiem, ar kuriem brauc Saule, skaitļa „deviņi” simbolika Saules cikla dziesmās nav sveša.

Iebrauca Saulīte
 Ābeļu dārzā
 Deviņi ratiņi,
 Simts kumeļiņu. (LD 33778)

Jau Saulīte aizlaidēs
 Aiz deviņi ezeriņi,
 Vera ķēdes noskanēja,
 Jūriņā laižoties. (LD 33787, 1)

³¹ Apollona (sākotnēji – Saules dieva Hēlija) pajūgu velk četri, vienā rindā iejūgti zirgi, un ar to Saules dievs dienā brauc pa debesu loku (Холл, 1999: 76).

R. Zariņa veidoto tēlu ikonogrāfijai pasaku ilustrācijās izteiksmīgs piemērs ir krājums „Trīs vēja mezgli” (sk. Dibovska, 2016), kurā atrodama gan Saules meita, gan sumpurnis, gan velns (sk. 205. att.), tomēr, atskaitot atsevišķas tēpu detaļas un etnogrāfiskus rotājumus, zīmējumos ir maz nacionālu iezīmju.

R. Zariņa līdzbiedrs no „Rūķa” laikiem – **Janis Rozentāls**, viens no latviešu nacionālās mākslas aizsācējiem – arī aktīvi iesaistījies dzejas un prozas darbu vizuālā noformējuma veidošanā. Zināms, ka sadarbībā ar apgādu „Zalktis” viņš veidojis ilustrāciju skices (ap 1907, SVMM) pasakai „Aizsolītais dēls” un pasaku krājuma vāka variantus ar pīlādža (mākslinieka jaunradē bieži izmantota motīva) stilizāciju, tomēr šis projekts nav realizēts (Pujāte, 2016: 79–81). Lasāmgrāmatā „Avots” (2. daļa, 1913) vienā no baltu vēsturei veltītām ilustrācijām – „Rāmvā” (sk. 139. att.) – J. Rozentāls attēlojis senu upurēšanas vietu ozolu mežā ar trim dievu tēliem centrā. Ilustrāciju varētu uzskatīt par prūšu svētnīcas atspoguļojuma variantu, kas turpina mākslinieka aizsākto tēmas risinājumu Rīgas Latviešu biedrības nama fasādē (sk. analīzi 3.2.1. nodaļā), ar spilgti izteiktiem laikmetu raksturojošiem elementiem. Centrālās dievības, kas, visdrīzāk, domāts Pērkons, statujai ap galvu veidots staru vainags līdzīgi kā Prilvicas elku figūrai, kura 17. gadsimta beigās atrasta Mēklenburgā, Ziemeļvācijā (sk. 129. att.), sākotnēji saistīta ar rietumslāvu pilsētu Retru un nonākusi pētnieku uzmanības lokā galvenokārt uz tās rakstīto zīmju dēļ (sk. Prande, 1926: 4, 5; Zeiferts, 1927: 246, 247; Paegle, 1931: 1075). Analizējot telpas uzbūves detaļas un personāžu ikonogrāfiju, jākonstatē, ka J. Rozentāls nav izgājis ārpus sava laika un vides noteiktiem rāmjiem un ka arī mākslinieks, „kas, pagātnes tēlojumu ierosināts, savā fantāzijā attīsta un veido pagājušu laiku ainas un tēlus vai notikumus, tam visam dod pats sava laika formu, un tikai šī forma ir svarīga un nozīmīga, citu formu viņš nemaz nevar tam visam dot: tikai ar šo formu viņš cenšas radīt pagātnes ilūziju un jutoņu” (Fēderns, 1938: 37).

Kompozicionālās uzbūves un tēlu ikonogrāfiskam salīdzinājumam (sk. R. Zariņa darba „Kurbads un deviņgalvainais velns” analīzi 3.2.1. nodaļā) saistoša ir J. Rozentāla 1908. gadā publicētā ilustrācija „Lāčplēša cīņa ar deviņgalvaino Jodu” (sk. 150. att.). Darba horizontālais formāts uzsver telpas ierobežotību un situācijas dramatismu cīņas sākumā – Joda nospiedošo pārspēku pār Lāčplēsi, kurš līdz pusei iedzīts zemē.

Jau minētā latviešu ilustratoru atturība un savdabība fantastisku sižetu risinājumos izpaužas vairāku autoru kompozīcijās, kuras tematiski vieno velna (Joda) tēls. **Eduarda**

Brencēna ilustrācijās „Mūsu tautas teikām un pasakām” (3. burtnīca, 1909; 4. burtnīca, 1911) savijas sadzīviska realitāte ar romantisku kāpinājumu, bet galveno varoņu atveidos dominē vispārinātas un proporcionāli samērīgas figūras (Kuple, 2000: 107). J. Bīne izcēlis E. Brencēna zīmēto Jodu, kas kopējā latviešu velnu un citu nosacīti³² ļauno būtņu ikonogrāfijā atšķiras ar garu, melnu bārdu, milzīgu augumu un zvērojošām acīm, tomēr savu lempīgo kustību un muļķīgās sejas izteiksmes dēļ izskatās viegli pieveicams (Bīne, 1938b: 381, 382) (sk. 62. att.).

E. Brencēna zīmētajam Jodam līdzinās **Kārļa Krauzes** velns bilžu grāmatas „Tautas pasaka par gudro kalpu un velnu” (1927) krāsainajās ilustrācijās. Divreiz garāks par cilvēku, apveltīts ar muskuļiem un nagainām ķetnām, velns tomēr neiedveš bailes, bet drīzāk liek pasmaidīt par savu vientiesību (sk. 114. att.). Velna izskata apraksts folkloras materiālā (galvenokārt pasakās un teikās) ir ļoti dažāds – velns var parādīties gan dzīvnieka, gan cilvēka, gan dabas parādības izskatā, tomēr dominējošais ir antropomorvais tēls ar vai bez īpašām pazīmēm (piemēram, viena kāja kā lopam), kas norādītu uz velna statusu (plašāk par velnu tautas priekšstatos sk. Straubergs, 1941: 506–513).

Par velna tēla popularitāti pasaku izdevumu ilustrācijās liecina kāds raksturīgs piemērs – Jāņa Stiprā sakārtotās „Tautas teikas un pasakas. Dievs, Pērkons un Velns” (Tautas teikas..., 1925), kur 48 lappušu biezajā grāmatā **Jānis Saukums** iekļāvis velnu 20 zīmējumos, turklāt šķiet, ka mākslinieks devis sev uzdevumu atklāt pēc iespējas daudzveidīgāk šīs būtnes ārējo veidolu, jo neviens velns nelīdzinās otram. Salīdzinājumam – Dievs parādās pāris ilustrācijās (sk. 152. att.), bet Pērkons – tikai vienā (sk. 153. att.), turklāt ļoti šabloniskā izskatā – ar zibeņu saišķi rokā (par Pērkona tēla vizuālajiem aspektiem plašāk sk. J. Rozentāla un A. Cīruļa darbu analīzi 3.2. nodaļā).

Īpatnējas iezīmes velnu atspoguļojumā ienes **Jāņa Roberta Tillberga** ilustrācijas Annas Brigaderes rediģētajai tautas pasakai „Misiņbārdis un stiprais kalps” (1913, faksimilizdevums 1989). Misiņbārdis (dažkārt tieši identificēts ar velnu (LPT II: 370)) pasakās parādās kā liela (LPT II: 230, 236) vai, gluži pretēji, sīka (LPT II: 88) auguma vīrs ar garu misiņa bārdu un pilda galvenā varoņa kavētāja un kaitnieka funkcijas, tomēr vienmēr tiek pārspēts ar viltu. Ilustrētajā pasakas variantā Misiņbārdis pēc pārspēšanas

³² Elza Kokare uzskata, ka latviešu mitoloģijā vispār nav autentiskas, arhaiskas būtnes, kas iemiesotu ļauno spēku kvintesenci, ir tikai tādas situācijas vai apstākļu personificējums, kas raksturo laimes, veiksmes vai labā neesamību (Nelaime, Nelabais, melnais jeb Jods) (Kokare, 1999: 193).

Arī Leons Taivāns atzīmē, ka latviešu mitoloģijā binārās opozīcijas (tostarp arī opozīcija Dievs–Velns) ir bez ētiski kvalitatīvām atšķirībām. „Mitoloģiskais baltu Velns nav ontoloģiski substanciāls, viņš ir gudrā dieva inversija, dieva dumjā seja. Pasaku Velns ir muļķis. Viņa dzīvnieka atribūti (aste, nagi, ausis) liecina par viņa ģenētisko saikni ar dzīvnieku simboliem, kuri akmens laikmeta reliģijās apzīmēja Dieva spēku – dzīvību, auglību – nesošo kvalitāti.” (Taivāns, 1992: 26)

darbojas arī kā stiprā kalpa palīgs, kas apveltīts ar pirmatnēju spēku. J. R. Tillbergs to zīmējis kā mazu, spalvainu radījumu ar izbrīnītu vai skumju sejas izteiksmi (sk. 181. att.), un no šī tēla atveidojuma neizriet ne pārdabisks spēks, ne latviešu pasaku velnu ilustrācijās ierastā muļķība. Ilustrāciju stilistikā vērojama kopība ar ievērojamā krievu mākslinieka I. Biļibina (*Иван Яковлевич Билибин*) 20. gadsimta sākumā veidotajām bērnu grāmatām, kurās liela loma ir tautas koka arhitektūras elementiem un atsevišķiem viduslaiku glezniecības motīviem (sk., piemēram, 182. att. senkrievu ikonām raksturīgo karaspēka attēlojumu). Etnogrāfiskas detaļas – varoņu tērpus, ratus, ornamentiem rotātas ēkas – J. R. Tillbergs neveido kā precīzas kopijas, bet gan kā laikmeta priekšstatiem atbilstošus stilistikas elementus. Kopējo mitoloģiskās laiktelpas uzbūvi rada vairāku skatpunktu lietojums, telpas un plaknes apvienojums, palēninātā vēstījuma forma, vizuāli izvērstas darbības apraksts un daži konkrēti Latvijai raksturīgas vides un priekšmetu atveidi (Kuple, 2000: 110–112).

Alberts Kronenbergs – bērnu grāmatu ilustrators, kurš mācījies pie I. Biļibina un latviešu „teikās un pasakās dzīvo kā savā valstī” (Brastiņš, A., 1939b: 355), – grāmatu mākslai pievērsies jau studiju laikā Pēterburgā (1910./1911. gadā). Sākotnēji viņa zīmējumos jūtama jūgendstila ietekme, tomēr vēlāk mākslinieks izkōpis savu individuālu rokrakstu, kuru raksturo labsirdīgs humors un vienkāršība. Var sacīt, ka pasaku velna ikonogrāfijā viņš devis līdzvērtīgu pienesumu Ādama Alkšņa radītajam (sk. 3.2.1. nodaļu). Muļķīgais un lētticīgais A. Kronenberga velns pirmo reizi parādījies Andreja Jesena izdotā mēnešraksta „Jaunības Tekas” 1922. gada otrajā numurā, pasakas „Zelta bārda” ilustrācijā (sk. 116. att.). Mākslinieks zīmējis velnus gan bārdainus, gan bez bārdas, ģērbusos vienkāršās, dažkārt novalkātās un salāpītās zemnieka drēbēs, iesaistot viņus dažādās pasaku situācijās (piemēram, velns kā nezāļu sējējs zemnieka tīrumā (sk. 118. att.), velns, kurš nodomājis aizbērt ezerus un upes, lai pārplūdinātu tīrumus un pļavas, tādējādi raksturojot „skaudības un muļķīgas nenovīdības simbolu” (Bīne, 1938d: 1088), vai velns, kurš taisa vilku). 1931. gadā iznākušajā grāmatā „Mazais ganiņš” ar A. Kronenberga tekstu un ilustrācijām, kurā sakausēti dažādu tautu folkloras (Rislaki, 2017: 145) un kristietisma elementi, redzams gan velns ar visu ģimeni (sk. 117. att.), gan ragana uz slotas un viņas māja. Somu žurnālists un pētnieks J. Rislaki (*Jukka Rislakki*) atzīmē, ka A. Kronenbergs velnu „radījis tādēļ, lai bagātinātu pasaku personāžu un lai senajam tautas pasaku velnam dotu pacietīgi izkalpoto mūža maizi” (Rislaki, 2017: 145), un ka atšķirībā no Ā. Alkšņa

plikajiem un spalvainajiem mežaiņiem tas ir civilizētāks (Rislaki, 2017: 145). Tomēr, izņemot cilvēku drēbes, Ā. Alkšņa un A. Kronenberga velnu tēlos ir daudz kopīga.

Pasakas „Laimes māte” ilustrācijā (20. gs. sākums, sk. 119. att.) pretēji R. Zariņa veidotajam tēlam A. Kronenbergs zīmē Laimu kā vecu sieviņu, saglabājot vien gaiša apļveida starojuma attēlojumu ap figūras galvu, kas norāda uz dievības statusu.

A. Brastiņš min, ka ar labsirdīgu humoru apveltītais A. Kronenbergs dažkārt pievērsies arī nopietnām tēmām – „krāsainos zīmējumos ar Veļu Mātes tēlu gan starp kapu kopiņām, gan sarunā ar aizgājējiem. Ar krāsu, laukumu un svītras palīdzību viņam izdodas radīt patiešām svinīgu Veļu Mātes tuvumu” (Brastiņš, A., 1939b: 355). A. Kronenberga Veļu māte tērpusies gaišā apģērbā (te rodama atsauce uz baltās krāsas saistību ar veļu pasauli (sk. Kursīte, 1996: 50–53)), kas kontrastē ar tumšo kapsētas fonu, radot pārdabisku noskaņu un semantiski izceļot darba centru (sk. 120. att.). Krass tumši gaišais kontrasts izmantots arī darbā „Pūķis” (sk. 121. att.).

Niklāvs Strunke vislielāko popularitāti guvis grafikas nozarē, tostarp grāmatu grafikā, lai gan darbojies arī stājglezniecībā un scenogrāfijā. Jaunībā kādu brīdi (1913. un 1914. gadā) mācījies J. Madernieka studijā, kur skolēni veido metus darbiem par noteiktām tēmām, arī no latviešu folkloras. „Savus audzēkņus jau toreiz centos ieinteresēt par mūsu senatnes gara pasauli – pasakām, dainām utt. [...] Pasaku varianti par diviem gudrajiem un trešo dumjo brāli, kas traucās uzjāt stikla kalnā pie princesītes, – tādi un līdzīga satura uzdevumi kāpināja sacensības garu audzēkņu starpā,” atceras J. Madernieks (cit. pēc Andrušaitē, 2002: 29). N. Strunkes tēlu formu stilizācijā jūtama *Mup ucryccmba* pārstāvju, Austrumu miniatūru un itāļu renesanses mākslas iespaidi. Mākslinieku saista primitīvisma izteiksmes līdzekļi, tautas māksla, ornamentika un mitoloģija (zināmā mērā – J. Madernieka ietekmē) un Itālijas kultūra, ko N. Strunke „apbrīno un apjūsma ar ziemeļu barbara skatu” (Siliņš, 1993: 70). Paralēli mācībām J. Madernieka darbnīcā N. Strunke patstāvīgi pēta latviešu etnogrāfiju: „[...] bieži vien Struņķis sēdēja M. Siliņa pārzinātā senmantu krātuvē un veselām kaudzēm sazīmēja saules, uguns, auglības un citas zīmes dažādos variantos.” (Strazdiņš, J., 1940c: 94) Visus iespaidus viņš sakausē vienotā veselumā un veido folkloras tekstu interpretējošas grāmatu ilustrācijas, piemēram, „Tautas pasaku un teiku” 1. daļai A. Brigaderes sakārtojumā (1923), bērnu lasāmai grāmatai „Vālodzes šūpulis” (1925, sk. 161. att.), K. Skalbes izlasei „Latviešu tautas pasakas” (1928) un A. Švābes apkopotajai „Pasaku pasaulei” (1931). 20. gados izveidojas N. Strunkem raksturīgie pasaku tēli – princese, ķēniņš un milzis ar latviešiem tipisko apaļi

apgriezto pilnbārdu. J. Siliņš to apzīmē kā samērā pastāvīgu „struņķisko ikonogrāfiju”, kurā parādās kontemplatīvs un lirisks skatījums uz ainavu, lietām un figūrām, ar jūtamu simbolisku akcentējumu (Siliņš, 1993: 74). Mākslas kritiķi N. Strunkes ilustrācijās radīto laiktelpu un tajā dzīvojošos tēlus raksturo kā tīri latviskus: „Struņķa tēli nes baltas, sarkanas, zilas, zaļas krāsas. Jaunotā veidā atmirdz tautiskie tēriņi, baltbērzu birzis, ezeri, upes, līči, pilis utt. Tēloto varoņu stājā nav grūti saskatīt mūsu senču gaišo pasaules vērojumu un dzīvošanu sava Dieva ziņā.” (Strazdiņš, J., 1940c: 98) „Strunke nedramatizē notikumus ilustrāciju parastā nozīmē, bet drīzāk raksturo norises ar figūru ekspresīviem žestiem un stāvokļiem. Tā ir teiksmu valstība, kas nepazīst ļaunuma. Nereti [...] tā ir kāda brīnumaina, naivi idilliska pasaule, atbalsojot ko radniecīgu Anša Cīruļa mākslai.” (Siliņš, 1993: 76) Tātad latviskums tiek meklēts kolorītā, attēlotajās reālijās un tēlu emocionālajā izteiksmē, tomēr katrs elements pats par sevi šādu iespaidu neradītu, ja tos nesaistītu folkloras un etnogrāfijas konteksts, kas tiek pakļauts galvenajam – nacionālisma – kontekstam.

Ar „senču pasaules vērojumu” saistās arī N. Strunkes zīmētās mātes – dabas personifikācijas. Vienā no zīmējumiem, kas publicēti 1923. gada „Ilustrētajā Žurnālā”, redzama Sniega māte (3. numura vāks), kura ilustrē tautasdziesmu:

Sniega māte, sniega māte,
Purin' savus spilventiņus,
Lai nāk sniegi virszemītes,
Ka bāliņi mežā brauc.
(LD 2863)

Ilustrācija nav burtisks verbālā teksta pārnese vizuālajā, drīzāk mākslinieka poētiska interpretācija, rādot Sniega māti ar izrakstītu sētuvu, sējot virs mākoņiem zvaigžņotu sniegu (sk. 162. att.).

N. Strunkes Veļu māte (sk. 163. att.) ar gaišu tērpu, kam pārklāta liela, tumša villaine, stāv sniegotā kapsētā un, pacēlusi rokas svētījošā žestā (šim žestam liela līdzība ar A. Cīruļa veidoto dievību tēlu žestiem – par to sk. 3.2.2. nodaļu), it kā sargā mirušo ļaužu mieru. Zīmējuma simetriskā kompozīcija ar centrālo tēlu un vienādi kārtotiem koku stumbriem un latviskām kapu zīmēm (viens no elementiem, kas bieži parādās N. Strunkes ilustrāciju ikonogrāfijā) abās malās kopā ar darba kvadrātveida formātu un ģeometriski ornamentālo ierāmējumu rada pilnīga sastinguma iespaidu, kuru nespēj atdzīvīnāt pat nelielās lidojošu putnu figūras. J. Bīne norāda uz vairākiem simboliem šajā darbā – kapu krusti saistāmi ar debesu zīmi, baltie putni – ar mirušo dvēselēm, bet Veļu mātes tumšā villaine – ar aizkapa tumsu (Bīne, 1938d: 1090).

Savukārt grāmatā „Šis un tas itnekas” (1925) N. Strunke vienā no pasakas ilustrācijām attēlojis Zemes māti – vecu sievu tautastērpā, kas sēž stilizētā ainavā un veidota proporcionāli liela pret cilvēka un dzīvnieku figūrām, tā uzsverot pārraudzības un aizgādības funkciju pār visu dzīvo radību (sk. 160. att.). Tautasdziesmās Zemes māte pieminēta galvenokārt saistībā ar Veļu mātes funkcijām, tai pieder zemes atslēgas un tā paglabā mirušo augumus. N. Strunkes ilustrētajā pasakā galvenais varonis vēršas pie Zemes mātes kā pie padomdevējas noteikta uzdevuma veikšanai, tomēr arī šajā variantā nav izzudusi saikne ar aizsauli: „Bet iesim pie vecās Zemes mātes, kas tagad jau septiņus mēnešus gul nomirusi, bučo viņai ceļus, tad tā atdzīvosies un tavu darbu pateiks.” (LPT V: 73).

Ilustrācijām raksturīgo formu proporciju un krāsu tīrību, ornamentēto un tukšo laukumu miju N. Strunke ievēro arī porcelāna trauku apgleznojumu metos. Līdz 1940. gadam tapuši vairāk nekā 50 šķīvji ar nacionālu tematiku (Strazdiņš, J., 1940c: 99). Mitoloģiski motīvi, kas ietver Saules simboliku, redzami šķīvī „Dieva kumeļš” (1933, darbnīca „Ripors”, privātkolekcija) un vāzē „Saules zirgs” (1929–1939, darbnīca „Burtnieks”, privātkolekcija) (sk. 164. un 165. att.). Abos piemēros kustības dinamikas attēlojumam mākslinieks izmantojis laika nogriežņu summēšanas paņēmieni – zirga priekškājas virzītas uz priekšu, kamēr abas pakaļkājas atmetas atpakaļ – šāda pozīcija realitātē nav iespējama, bet kā simboliska norāde uz ātru un spraigu kustību sastopama daudzu kultūru vizuālajā mākslā (Успенский, 1995: 266), un tas sasaucas ar N. Strunkes interesi par primitīvismu. Zirga figūra veidota gaiša vai dābolaina, tam ir grezni iemaukti un zvaigžņu sega, kas liek secināt, ka N. Strunke iedziļinājies folkloras materiālos (par Saules kumeļu vizuālo aprakstu tautasdziesmās sk. 1.3.3. nodaļu, kur tiek analizēta krāsu simbolika).

Gleznotājs un karikatūrists **Indriķis Zeberiņš** grāmatu ilustrācijām veido daudzfigūru kompozīcijas ar izvērstu darbību, kurās nereti izpaužas viegls tēlu kariķējums (Rožkalne, 2004: 343) un optimisms, bet viņam tiek pārmests pārlietu tiešs reālisms, it īpaši pasaku ilustrācijās, „kur vajadzīga zināma atsacīšanās no tiešamības” (Peņģerots, 1925: 53). Tomēr dažkārt tiešamību I. Zeberiņa ilustrācijās aizstāj iepriekš izkoptas un atzītas formas klišejas, piemēram, Laimu viņš zīmē idealizētas tautumeitas izskatā ar gaišu staru oreolu ap galvu, kas to pietuvina R. Zariņa radītajai un vēlāk A. Cīruļa un J. Bīnes attīstītajai tēla ikonogrāfijai (sk. 225. att.), kaut arī no ilustrētās pasakas teksta, kur minēta „Laimas māmiņa” (Laimas dzirnaviņas..., 1943), drīzāk varētu raisīties asociācijas ar vecu

sieviņu. Viņa velna tēlā, lai gan tas ģērbts cilvēku drēbēs un to nodod tikai garas ausis zem cepures un šķelti kāju nagi kā lopam (sk. 226. att.), jūtams zināms zemnieciskums – tas nav pasakās minētais smalkais kungs. Stājglezniecībā, apvienojot mitoloģisku sižetu ar ainavu un ieliekot tajā velnus kā dabas garus (sk. 227. att.), I. Zeberīņš pietuvojas Ā. Alkšņa un J. Rozentāla veidotajam kompozicionālajam risinājumam, kurā velns apveltīts ar faunam raksturīgām iezīmēm, un tas šo tēlu atbrīvo no kristietības priekšstatu uzslāņojuma. Vēl spilgtāk tas pamanāms velna tēla kariķējumā (sk. 228. att.). J. Siliņš I. Zeberīņa mākslu raksturo kā veselīgi vienkāršu, vietām – ar vulgaritātes piegaršu, tuvu tautas dzīves izpratnei, rādot teiksmas un īstenību pagātnes skatījumā (Siliņš, 1993: 16).

Šajā nodaļā aplūkoto autoru darbi reprezentē pētāmā perioda grāmatu grafikas stilistisko daudzveidību, nacionālās mākslas iezīmju pakāpenisku parādīšanos un tematiski biežāk izvēlēto mītisko tēlu ikonogrāfijas attīstību. Pārsvarā tēmai raksturīga pieturēšanās pie reālistiska attēlojuma tradīcijām, saistot ilustrējamo tekstu – folkloras materiālu – ar latviešu zemnieka dzīves vidi un atribūtiem.

3.2. Mīts kā vizuāla teksta sastāvdaļa tēlotājā un lietišķi dekoratīvajā mākslā

Ja, ilustrējot pasakas, teikas vai tautasdziesmas, mākslinieks lielākoties apzināti pakļauj māksliniecisko ideju vēstījuma sižetam vai noskaņai, tad tēlotājas mākslas vai lietišķi dekoratīvās mākslas darbā mitoloģisks motīvs ienāk kā oriģināla autora iecere. 3.2. nodaļā uzmanība tiek pievērsta mitoloģiskās tēmas interpretācijai atsevišķu autoru darbos, meklējot paralēles un varbūtējos iedvesmas avotus folklorā, kā arī pētot sakarības verbāla un vizuāla teksta laiktelpas uzbūvē.

3.2.1. Folkloras un mākslas sastapšanās

Folkloras motīvi, kas 19. gadsimta beigās ienāk Latvijas mākslā, liecina par romantiskā pasaules skatījuma saplūšanu ar empīrisku konkrētību, balstītu panteiskā dabas tvērumā. Šo saplūšanu raksturo vairāki mītisko tēlu formveides piemēri, un viens no tiem attiecas uz velna tēlu, kas tika analizēts grāmatu ilustrāciju kontekstā 3.1. nodaļā. Publicists un kultūras notikumu apskatnieks Ilmārs Erlahs, Otrā pasaules kara laikā veidojot salīdzinošu pārskatu par pasaku velnu ikonogrāfiju latviešu glezniecībā, konstatē, ka

latviešu mākslinieku velnu tēlos ir maz formu daudzveidības un izdomas, kādu var sastapt citu tautu mākslā, tomēr atturēšanos no sakāpinātas fantastikas viņš neredz kā trūkumu, bet gan kā organisku vienotību ar pasakas tematiku, jo pasakās velni bieži vien darbojas zemniekam ierastā vidē (Erlachs, 1944). Šo „zemniecisko” velnu ārējā veidola radītājs 19. gadsimta beigās ir **Ādams Alksnis**, kurš gan ir atstājis ļoti maz pabeigtu darbu, tomēr viņa skices un daudzie variantu uzmetumi ar pasaku motīviem šķiet „saprotamāki un garīgi tuvāki par agrāko mākslinieku darbiem, jo tos radījis latviski domājošs un jūtošs mākslinieks” (Dombrovskis, 1935: 13). Ā. Alkšņa zīmētie tautas pasaku velni ir ļoti cilvēcīgi – lai gan tiem ir ragi, spalvas (kas norāda uz saistību ar auglību un ražību), ausis un divas kājas kā lopiem, tomēr to naivi muļķīgie sejas vaibsti un izdarības vairāk saistāmi ar cilvēku dzīves norisēm. „Te netrūkst arī humora, jo velns ir labsirdīgi vientiesīgs pusedzīvnieks. Ar pašgudru viltīgumu velni sēž uz koka stumbra, gozējas pavaļā pļavā, tielējas ar ganu zēnu.” (Siliņš 1980: 29) Piekalnītē atļaidies velns ar kūpošu cigareti rokā Ā. Alkšņa ogles zīmējumā (sk. 6. att.) atspoguļo smēķēšanu kā „velna dāvanu” (LPT IV: 176, 177), bet tēla risinājumā varam saskatīt A. Bēklina mākslas ietekmi (sal. gleznas „Svilpojošais Pāns” varianti (*Faun, einer Amsel zupfeifend*, 1863, *Neue Pinakothek, München*; 1864/1865, *Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover*)). Kāds anonīms autors 1912. gada laikrakstā raksta: „Viņa tipi – latviski, viņa velni taisni tādi, kādus mēs **redzam** [A. Celmiņas-Ķeirānes izcēlums] tautas pasakās: bez smadzenēm, nokārtām teļe ausīm.” (B., 1912) Jāatzīmē, ka pasakas šādu velna ārējo veidolu nesniedz (bieži vien velnam vispār nav dots nekāds apraksts), bet priekšstats par to varētu būt radies saistībā ar situācijām, kurās velns vienmēr izrādās zaudētājs, spēkojoties ar cilvēku, un māksliniekam ir izdevies šo priekšstatu atbilstoši vizualizēt, t. i., atrast verbālā un vizuālā teksta kopsaucēju, nebalstoties uz konkrēti norādītām, bet intuitīvi nojaušamām pazīmēm.

Velna piemulķošanas tēmu Ā. Alksnis savos darbos apspēlējis vairākkārt (sk. 1.–5., 9. att.). Latviešu tautas pasakās velns skrienas ar zaķi, jo cilvēks to uzdevis par savu jaunāko brāli vai brāļa dēlu (LPT XI: 133, 134). „Smagnējais, spalvainais un neattapīgais velns ar savu milzīgo stiprumu un neizsmeļamām zelta bedrēm pārstāv dabas elementāros, stichiskos spēkus. Tie ir neinteliģenti un akli spēki, bez mērķtiecības vai apzināta nodoma.” (Vīķe-Freiberga, 1977: 4) Par to, kā Ā. Alksnis meklējis velnam piemērotu tēlu un pat sejas izteiksmi, liecina daudzie varianti darbam „Skriešanās (Skriešanās sacensība)” (19. gs. 90. gadi, LNMM). Skiču un zīmējumu klāstā atrodami arī citi tēmas risinājumi – „Velni mežā”, „Trīs velni”, „Velns birzmalā”, „Velnu sanākums”, „Zēns un velns”, „Velni” (19. gs. beigās, LNMM, sk. 7.–13. att.).

Vērojot latviešu mākslas turpmāko attīstību, var secināt, ka Ā. Alkšņa izveidotā tēla ikonogrāfija ietekmējusi arī citu latviešu autoru darbus (sk. A. Kronenberga, I. Zeberiņa, P. Kundziņa zīmējumus). „Viņa velni ir kļuvuši par tipiemi, kādus tagad lieto visi mūsu mākslinieki, ja ir darīšana ar šiem ķēmiem.” (Jaunsudrabiņš, 1914: 244) J. Rozentāls 1904. gada rakstā piemin, ka Ā. Alksnis zīmējis velnu arī „pēc jaunāko laiku versijām” – kā smalku kungu (R., 1904: 505), tomēr promocijas pētījuma procesā nav izdevies šādus darbus konstatēt. Tipiskākās velna pazīmes ir cilvēciskotais ķermenis un sejas vaibsti, apspalvojums, ragi un darbošanās vairāk vai mazāk detalizēti atspoguļotā dabas vai zemnieka sētas vidē.

Arī **Jaņa Rozentāla** mākslā folkloras tēma sasaucas ar tautas tradīciju garu, mītisko saikni ar dabu, dabisko naivitātes un dzīves gudrības saplūsmi (Howard, 1998: 141). J. Rozentāla gleznotajiem velniem ikonogrāfiskajā attēlojumā manāmi Ā. Alkšņa darbos jau izmantotie stilizācijas paņēmieni (sk. 143. un 144. att.), un, pēc britu mākslas zinātnieka Dž. Hovarda (*Jeremy Howard*) domām, tajos jūtāmā latviešu folkloras ietekme šos muļķīgi labsirdīgos meža iemītniekus atšķir no simbolisma mākslā iecienītā velna, fauna vai satīra tēla cittautu mākslinieku darbos (Howard, 1998: 142). J. Rozentāla fantastisko kompozīciju noskaņu raksturo viņa paša teiktais par A. Bēklina darbiem: „Visi šie teiku valsts radījumi ir izauguši iz mūsu zemes un dabas tāpat kā mūsu kustoņi un putni, tie nav tikai iedomāti, tie ir izauguši iz tās sajūtas, ko kāds lauskats ar savu ķermeņu formām vai krāsām viņā sacēlis.” (R., 1903: 242) Līdzīgi Ā. Alksnim J. Rozentāls tēmai izvēlējies vienu raksturīgu un vispārzināmu epizodi no pasakām par velniem – brīdi, kad aust gaisma un velniem līdz ar pirmajiem gaiļiem jāpazūd atpakaļ pazemē. Mītisko slāni darbā papildina sadzīviskās un „cilvēcīgās” velnu ģimenes savstarpējās attiecības, kas, iespējams, arī piešķir folkloras klātbūtnes nojausmu.

Bioloģiskais romantisms, interese par cilvēka organisko saistību ar dabu, izpaužas J. Rozentāla Gulbju jaunavu tēmā (tai veltīti vairāki darbi (sk. Brasliņa, Slava, 2017: 349)), kam pamatā internacionāls pasaku motīvs par puisī, kas meklē savu pazudušo sievu. Puisis redz atlidojam uz ezeru gulbjus, pārvēršamies par jaunavām un peldam. Kad viņš viena gulbja svārkus vai vainadziņu noslēpj, dabū jaunavu par sievu. Kādu laiku viņi dzīvo laimīgi, bet tad sieva atrod vai izlūdzas savu tērpu, pārvēršas atkal par putnu un aizlaižas, un puisim jādodas viņu meklēt, izturot dažādus pārbaudījumus (LPT IV: 264–267). Šāda pasaka ar dažādām variācijām sastopama arī lietuviešiem, igauņiem, somiem, krieviem un citām pasaules tautām. Mākslinieka tēmas izvēli, acīmredzot, noteikusi bioloģiskā

romantisma „pievēršanās tiem sengrieķu mītu un citu tautu folkloras tēliem, kas visciešāk saistīti ar dabu un iemieso tās pārvērtības ideju un noslēpumainās pasaules vilinājumu: kentauriem, nārām, satīriem, sirēnām, fauniem, sievietēm čūskām, meža gariem, gulbju jaunavām” (Pujāte, 1991: bez lpp.). Gleznā „Gulbju jaunavas” (1904–1911, privātkolekcija, sk. 146. att.) J. Rozentāls pasakas tēmu atklājis ar dekoratīvi stilizētām jūgendstila formām, izceļot zīmējuma kontūru un plaknes rotājumu, – šāda konceptuāli ievirzīta telpas izpratne, kā norāda S. Pelše, sasaucas ar nabistu³³ simbolistiskā spārna darbiem (Pelše, 1999: 150). Gulbju motīvs izmantots arī J. Rozentāla priekšskara metā „Gaismas pils” (1909, LNMM, sk. 148. att.) un gleznās „Saules meitas” (1912, LNMM, sk. 147. un 149. att.), kurās sakausēti vairāki mitoloģiski slāņi un idillisku pavasara noskaņu pauž gaišos toņos gleznotās koku lapotnes³⁴, „saules pārpilnais plenēra gleznojums ar tālu dūmakā slīgstošo horizontu” (Cielava, 1974: 79). Ar formu robežu neskaidrību un objektu izkausēšanu gaisa un gaismas vidē J. Rozentāls panācis „dematerializētu poētisku vīziju” (Kļaviņš, 2014: 205). Tēlu vizuālais risinājums sasaucas ar angļu mākslinieka V. Kreina (*Walter Crane*) 1894. gada darbu „Gulbju jaunavas” (*The Swan Maidens*, 1894, privātkolekcija). 19. gadsimta beigās šis motīvs bija aktuāls ne tikai mākslā, bet arī Eiropas folkloras pētniecībā. Pastiprinātā interese par Gulbju jaunavu mītu saistāma ar laulības institūcijas un sievietes lomas tajā izvērtēšanu sieviešu tiesību kontekstā (Snyder, 2007). J. Rozentāla „Saules meitas” apvieno latviešu un citu tautu mītus, radot ainu, kurā darbojas gan gulbju jaunavas kā simbolismam raksturīgas hibrīdas būtnes (kuras pieder gan cilvēku, gan dzīvnieku pasaulei), gan Saules meitas un aizmidzis koklētājs, gan fauns vai velns, kas uz visu nolūkojas no malas (sk. 147. att.). Saskaņā ar tautasdziesmām, tā būtu Dieva dēlu funkcija (piemēram, LD 33926, 33972, 33974, 33981), bet dažādu tautu pasakās slepens vērotājs no malas parasti ir jauns princis vai mednieks, kas acumirkļi iemīl jaunāko no Gulbju māsām. Kā atzīmē K. Ābele, attēlotās būtnes „pieder pie laikmeta mākslā iemīļotajām Pāna loka dievībām – poētiskām dabas spēku un parādību personifikācijām”, ar kurām J. Rozentāls pietuvojies to „arhaiskajiem, lokāli pārveidotajiem, bet tautas priekšstatos tolaik vēl dzīvajiem avotiem” (Ābele, 1998: 157). Saules ikonogrāfija, kas saistīta gan ar plenērisku gaismu, gan ar dzīvespriecīgu cilvēku attēlojumu, ir viena no simbolismam raksturīgām iezīmēm – kā „dialektisks pretsmits depresīvu noskaņu tēliem” (Kļaviņš, 1983: 99), kas arī netrūkst J. Rozentāla jaunradē.

³³ Nabisti – franču 19. gadsimta beigu postimpresionisma mākslinieku grupa.

³⁴ Pavasara ziedu, plaukstošu koku un plūstošu ūdeņu motīvi, kas ienākuši no impresionisma, raksturīgi gadsimtu mijas latviešu ainavu glezniecības ikonogrāfijai kopumā (Kačalova, 2000: 70).

No lokāliem folkloras priekšstatiem izaudzis J. Rozentāla lietuvēns (sk. 151. att.) – tajā saskatāma saistība ar tautas ticējumiem („Ļaunas sievietes, raganas jeb nogalinātu bērnu dvēseles dažreiz ierodas naktī jeb dienas vidū kādā mājā un sāk jāt jeb žņaugt kādu gulošu cilvēku jeb arī kādu kustoni” (LTT 17505), „Burvju un raganu gari nākuši par lietuvēniem un mocījuši lopus un dažreiz arī cilvēkus” (LTT 17513)) un mistisku, pirmatnēju spēku personifikācija bioloģiskā romantisma kontekstā.

Fantastisks tēls ar individuālu simbolisku ievirzi, sieviete-čūska, redzams J. Rozentāla gleznā „Melna čūska miltus mala” (1903, sk. 145. att.), kas atsaucas uz latviešu tautasdziesmu:

Melna čūska miltus mala
Vidū jūras uz akmeņa.
Tos būs ēst tiem kungiem,
Kas bez saules strādināja.
(LD 31348)

D. Lamberga šo gleznu raksturo kā J. Rozentāla pesimistiskāko un drūmāko darbu, „kurā tautas skarbo septiņsimt gadu jūgu simbolizē izmocīta pusčūska pussieviete, kas pēdējiem spēkiem berž akmeņus bangojošas jūras vidū. Sērīgā tautasdziesmas četrinde, kuras saturs nepārprotami vērsts pret vācu kundzību, formā īstenota izteiktās ģermāņu tradīcijās” (Lamberga, 1999: 11). Jāatzīmē, ka gleznas tēla uzbūvē var saskatīt arī citas iezīmes. Gleznotāja izvēlētā tautasdziesma nepauž tik daudz skumju pesimismu un pagurumu pārspēka priekšā, cik aktīvu nostāju – vēlmi vismaz mutiski, ja ne kā citādi, pretoties pāridarītājam. Filozofe Skaidrīte Lasmane to nosauc par taisnīgu naidu, kas ļauj garīgi saglabāt sevi, savu godu un pašcieņu un uztur tautas „pretīstāvēšanas gribu, opozīciju un nepielāgošanos apstākļiem” (Lasmane, 1989: 16). Pirmās divas tautasdziesmas rindas šajā gadījumā darbojas kā sena lāsta formula, tālāk seko nelabvēlis, kam lāsts tiek novēlēts (sal. – LD 8694, kur meita šos vārdus velta puisim, kas viņu noniecinājis). Savienojums „samalt miltos” sastopams arī pasakās – kā pilnīgas iznīcināšanas metafora, no kuras nav iespējama ienaidnieka atdzimšana vai atjaunošanās, piemēram: „Milzis atmožas, redz – tāds krupis viņu modinājis, viņš izberzēja acis un tad ierūcās kā lauva, līdzīgi pārkonam: „[...] Saberzīšu tavus kaulus miltos un vējā izkaisīšu!”” (LTP II: 172) Melna čūska latviešu mitoloģijā saistās ar nāvi, iznīcību, arī ar zemi un auglību (tā apzīmē dievietes Māras htonisko dabu) (Kursīte, 1996: 55–57), kā divdabīgs simbols tas aktualizējas kultūras krustceļu situācijās (Kursīte, 1999b: 173). Šajā kontekstā J. Rozentāla sieviete-čūska ir nevis izmocītās tautas simbols, bet gan lāsta izpildītāja, kas jūras vidū – kosmogoniskajā centrā (Kursīte, 1999a: 421; 1999b: 151) – „samaļ miltos” līdzšinējo pasaules kārtību.

Akmens jūras vidū kā mītisku būtņu (Saules, Saules meitu, Dieva, Laimas, Jūras mātes) darbības lokalizācijas motīvs parādās tautasdziesmās ar maģiskas un cilvēkam nepieejamas vietas simboliku (sk. Straubergs, 1937: 170, 171).

Vidū jūras uz akmeņa
Div' sarkani ziedi auga:
Tur Laimiņa sēdejuse,
Tur ziediņi nobiruši.
(LD 33738, 9)

Jauni puīši nezināja,
Kur Saulīte nakti gul:
Vidū jūras uz akmeņa
Zelta niedres galiņā.
(LD 33829, 2)

Simbolisma glezniecībai raksturīgā tumšā noskaņa un bangojošie jūras viļņi pastiprina J. Rozentāla gleznā ietvertu apjausmu par haosu, no kura jāveidojas jaunam sākumam. Formas risinājumā paralēles var atrast A. Bēklina darbos, kur jūrā starp klintīm rotaļājas tritoni, nāras, ūdens nimfas un citas mītiskas būtnes. Gleznotājs un publicists Roberts Šterns savā apcerē par J. Rozentālu raksta, ka mākslinieka drūmajos darbos („Nāve”, „Lietuvēns”, „Melna čūska miltus mala”) izpaudies protests pret publikas salkanību (Šterns, 1924: 23). Gleznas tematiskais griezums ir raksturīgs piemērs T. Ķeņča paustajai domai par mākslas un folkloras simbiozi, kurā viena izmanto otras nacionāli politisko valenci, bet otra savukārt no perifēra kultūras apgabala nonāk centrālā, „tādējādi nostiprinot savu simbolisko vērtību” (Ķencis, 2013: 52). Tomēr šai simbiozei ir savas vājās vietas, un viena no tām saistīta ar mākslas darba uztveri. Reaģējot uz gleznas nosaukumā skaidri definētu atsauci uz konkrētu folkloras tekstu vai literāru darbu (ar ko autors var norādīt darba iedvesmas avotu, bet daudz biežāk – asociatīvu virzienu vai koda atslēgu, ar kuru būtu iespējams pietuvoties sapratnei par tā ideju), skatītājs dažkārt to pieņem kā mākslas darba satura atšifrējumu. Uztverot mākslas darbu kā attēlu, kas papildina vai paskaidro tekstu, šajā gadījumā – kā tautasdziesmas ilustrāciju, verbālā teksta saturs un jēga tiek izvirzīta priekšplānā, bet mākslinieka iecere, kas var pat nebūt tieši saistīta ar tautasdziesmu, – neatkodēta vai apveltīta ar sekundāru lomu. Uz šo problēmu norāda jau K. Fēderns un pievērš uzmanību mākslas darba (gan verbāla, gan vizuāla) vielas un ierosmes nošķīrumam, ar „vielu” (jeb „saturu”) saprotot visu to iespaidu kopumu, kas sakrājies pirms mākslinieka darba un pirms formas veidošanas un kas līdz ar darba uzsākšanu pārvēršas un izgaist formā (tādējādi vairs nav iespējams saturu atdalīt no formas) (Fēderns, 1938: 34), bet ar „ierosmi” – kādu iepriekš izveidotu formas elementu, kuru autors iekausē jaunā formā un kuram ar mākslas darbu var nebūt nekādas kopības, atskaitot nosaukumu un nenožīmīgu pamatlīniju (piemēram, teika kā ierosme literāra darba tapšanai) (Fēderns, 1938: 46). Somu mākslinieks A. Gallens-Kallela par „Kalevalu” kā ierosmes avotu savulaik rakstījis: „Un, kad es viņas motīvus apstrādāju, es to nedaru, lai

ilustrētu Kalevalu, bet tādēļ, ka viņas gleznas dzīvo manā fantāzijā un modina manī neatturamu dziņu šo pasauli arī citiem parādīt. Pie tam nav mans mērķis atdot sižetu tā, kā viņš rakstīts, bet tēlot manas pašas dvēseles dzīvi un to glezniecisko daiļumu, kas manu dvēseli iekairinājuse. Šīs gleznas jau no pašas mazotnes manā fantāzijā dzīvojušas, un Kalevalas teikas tikai tās apstiprinājušas un viņām formu devušas.” (cit. pēc R., 1905b: 744)

Arī promocijas darbā, analizējot mākslas darbus ar mitoloģisku sižetu un/vai tēliem, folkloras materiāls tiek skatīts kā ierosme, nevis kā viela. Pēc nosaukumiem varam secināt, ka no lielā tautasdziesmu vākuma mākslinieki izcēla tikai dažas – zīmīgākās vai populārākās –, kas bija plaši zināmas sabiedrībā un varēja kļūt par tēmu vienojošu un raksturojošu simbolu.

Pievēršoties vienam no pazīstamākajiem J. Rozentāla darbiem – freskām Rīgas Latviešu biedrības (RLB) nama fasādei (1910), kas atspoguļo latviešu pseidoolimpu, būtu jānoskaidro tēmas ikonogrāfijas aizsākumi. Latviešu pseidoolimpa jeb pseidopanteona veidošanos saista ar 19. gadsimta vidu,³⁵ kad jaunlatvieši, cenšoties rast pamatojumu latviešu kā kultūras tautas pastāvēšanai pagātnē, tagadnē un nākotnē, meklēja folkloras avotos varoņeposus un mitoloģiskas sistēmas, kas varētu pielīdzināt latviešu pagānismu seno grieķu un romiešu reliģiskajiem priekšstatiem. Uzskats, ka jaunlatvieši, neatraduši pietiekamu materiālu ne vēstures, ne folkloras avotos, radīja latviešu dievību panteonu pilnīgi no jauna, nav korekts. Folkloras pētnieks Aldis Pūtelis norāda, ka latviešu panteona aprakstiem iespējams noteikt trīs galvenos avotus – G. F. Stendera (*Gotthard Friedrich Stender*) pielikumu „Latviešu mitoloģija” (*Lettische Mythologie*) pie 1783. gada gramatikas izdevuma, G. Merķeļa (*Garlieb Helwig Merkel*) grāmatu „Vidzemes senatne” (*Die Vorzeit Lieflands: Ein Denkmahl des Pfaffen- und Rittergeistes*, 1798, 1799) un T. Narbuta (*Teodoras Narbutas*) „Lietuviešu tautas senlaiku vēsture. Lietuviešu mitoloģija” (*Dzieje starożytne narodu litewskiego. Mitologia litewska*, 1835), kas visi ir citu avotu ziņu apkopojumi. Vairākums jaunlatviešu izmanto G. Merķeļa „Vidzemes senatni” (Pūtelis, 2008: 88). No tā izriet, ka pseidoolimpa veidošanai ir senākas saknes un tā notika, „aizgūstot dievus no citām tautām [..], izdomājot dievības, kam nav sakņojuma latviešu tautas reliģiskajos priekšstatos, un patvaļīgi interpretējot dažu latviešu autentisko dievību funkcijas un nosaukumus” (Kokare, 1999: 23). Juris Alunāns veidojis latviešu pseidoolimpu, balstoties uz T. Narbuta darbu (Šmits, 1926: 78), bet no viņa to pārņēmis

³⁵ Vairāk par latviešu pseidopanteonu sk. Ķencis, 2012: 74–77.

tautiskās atmodas pārstāvis Auseklis. Gan Andrejs Pumpurs, gan Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš saviem darbiem izmantojuši G. Merķeļa izveidotās mitoloģiskās sistēmas elementus (Pūtelis, 2008: 88, 89). A. Misāne norāda, ka dzejnieku daudzīnātie dievi, kas „simbolizēja latviešu zaudētā zelta laikmeta gaišo un skaidro garīgo satversmi”, jāvērtē kā „kultūrnacionāla rotaļa vai laikmeta intelektuālās gaisotnes rosināts neveikls pētniecības mēģinājums” (Misāne, 2005: 103) un ka šādas idejas nebija nekas unikāls 19. gadsimta Eiropā (Misāne, 2005: 103).

Latviešu varonīgās un mītiskās pagātnes meklējumi un pseidoolimpa iedzīvināšana dzejas tēlos, iespējams, ietekmējusi arī tā parādīšanos 19. gadsimta beigu vizuālajā mākslā. Kā piemēru var minēt A. Legzdiņa gleznu „Pērkona ozols vecajā Romovē [Rāmavā]”, par kuras kompozīciju var spriest pēc ksilogrāfijas žurnālā „Rota” 1885. gadā (sk. 124. att.), ko veidojis igauņu izcelsmes gravieris E. M. Jakobsons (*Eduard Magnus Jakobson*). Gleznas sižetisko uzbūvi detalizēti analizējusi J. Kursīte grāmatā „Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā”, pieminot, ka seno dievību – Pērkona, Patrimpa un Patula (Pīkola) – tēlus mākslinieks, visticamāk, smēlies no S. Grūnava (*Simon Grunau*) „Prūsijas hronikā” (*Chronika und beschreibung allerlüstlichenn(s), nützlichsten und waren historien des namkundigenn landes zu Prewssen*, sarakstīta 1510.–1529. gadā) sniegtā prūšu karoga apraksta (Kursīte, 1999a: 372). Karogā bijuši ieausti trīs vīriešu attēli zilās drēbēs. Viens izskatījies kā liksms jauneklis, bez bārdas, ar vārpu vainagu – labības dievs Patrimps. Otrs bijis vidēja vecuma dusmīgs vīrs – ar seju kā uguns, melnu un sprogainu bārdu un liesmu vainagu. Pirmais uz otru raudzījies jautri, otrs bijis dusmās uzpūties. Trešais bijis vecs vīrs ar garu sirmu bārdu un baltu drānu, satītu ap galvu. Viņa vārds bijis Patuls (sk. Velius, 2001: 66, 103). Prūšu karoga zīmējumu (sk. 154. att.) pēc S. Grūnava apraksta savā grāmatā *Kurtze und warhafftige Beschreibung des Landes in Preussen* („Īss un patiess Prūsijas apraksts”)³⁶ iekļāvis vācu mācītājs, vēsturnieks un kartogrāfs K. Hennenbergers (*Kaspar Hennenberger*). Teodors Zeiferts „Latviešu rakstniecības vēsturē”, pieminot šo karogu uz tā izvietoto uzrakstu dēļ, pievienojis A. Cīruļa pārzīmētu karoga variantu (sk. 155. att.), kurā izmainītas dievu sejas izteiksmes (Zeiferts, 1927: 246, 247). Nepārstrādāts zīmējums redzams Alberta Prandes gadu agrāk izdotajā grāmatā „Latvju rakstniecība portrejās” (Prande, 1926: 4). Starp S. Grūnava aprakstu un K. Hennenbergera zīmējumu pastāv nesakritības, piemēram, neviens no dieviem nav tērpts zilās drānās. K. Hennenbergers, šķiet, nav centies iedziļināties un attēlojumā kaut nedaudz

³⁶ Sk. Hennenberger, 1584.

pietuvoties pagānu dievību iespējamajam izskatam, bet rādījis tās pēc sava laika izpratnes – kā turīgus un cienījamus viduslaiku pilsoņus. Visu figūru rokas saliktas žestos, kas raksturīgi viduslaiku mākslas ikonogrāfijai, un Pērkons rāda Kristus svētījošo (benedikcijas) žestu³⁷, kas liek domāt, ka zīmējumā ticis atdarināts kāds sakrālās mākslas paraugs. Tomēr šeit būtu jāņem vērā arī K. Fēderna izvirzītā doma par autora izteiksmes līdzekļu izvēli atkarībā no darba uztvērēju zināšanām – māksliniekam „jāsaprotas ar savu publiku par dzīvi, ko viņš tēlo” (Fēderna, 1938: 84), un attēlojuma pareizība jāievēro tikai tik daudz, lai tas neradītu traucējumus formas iedarbībā (Fēderna, 1938: 84). K. Hennenbergera darbu lasītājiem – laikabiedriem – visdrīzāk ir bijis mazs vai nav bijis nekāds priekšstats un zināšanas par seno prūšu dievu funkcijām un ārējo veidolu, tāpēc viņa iekļautais karoga zīmējums ar pazīmēm, kuras nosaka gan sava laika reālijas, gan tradīcijās balstīti ikonogrāfiski likumi, neizraisa pārrāvumu formas iedarbībā, bet pat, iespējams, pastiprina to.

Pēc S. Grūnava hronikas motīviem K. Hennenbergera grāmatā „Īss un patiens Prūsijas apraksts” tapis arī senās Rāmavas svētnīcas zīmējums (sk. 137. att.), ko vēlāk kā gravūru savā 1684. gada grāmatā *Alt- und Neues Preussen oder Preussischer Historien zwey Theile* („Vecā un jaunā Prūsija”)³⁸ ievietojis arī prūšu vēsturnieks K. Hartknohs (*Christophorus Hartknoch*) (sk. 138. att.). S. Grūnavs raksta par varenu ozolu, zaļojošu gan ziemu, gan vasaru, kurā atradušies elku dievu tēli. Ozola kuplā lapotne bijusi sadalīta trijās vienādās daļās, un katrā kā logā stāvējis viens elku dievs, kura priekšā atradās viņa zīme. Vienā pusē atradies Pērkona tēls, un viņa zīme bija ozola malkas uguns, kas dedzis dienu un nakti. Otrā pusē atradies Patrimpa tēls ar čūsku lielā podā, ko vaidelotes barojušas ar pienu un vienmēr apsegušas ar labības kūļiem. Trešā tēla – Patula – simboli bijuši cilvēka, zirga un govys galvaskausi (sk. Velius, 2001: 66, 67, 104). Gravūra simetriskā dekoratīvitātē attēlo Rāmavas ozolu ar trim arkveida logiem, no kuriem kā viduslaiku augstmaņi no pils balkona nolūkojas prūšu dievi, bet pie ozola saknēm izvietoti minētie atribūti – ugunskurs, galvaskauss un pods. Ozola priekšā darbojas trīs figūras – acīmredzot pielūdzot ozolā mītošos dievus.

Nemaz neiedziļinoties diskusijā par S. Grūnava hronikas kā vēsturiska avota ticamību, no šiem piemēriem (S. Grūnava tekstuālajiem aprakstiem par prūšu karogu un Romoves (Rāmavas) svētnīcu un K. Hennenbergera, K. Hartknoha un A. Cīruļa zīmējumiem) redzam, ka mitoloģisko būtņu un viņu apdzīvotās vides vizuālais tēls

³⁷ Vairāk sk. Пасквинелли, 2009: 226–230.

³⁸ Sk. Hartknoch, 1684.

transformējas no stāsta uz stāstu, no viena attēlojuma citā, un katru reizi verbālā vai vizuālā teksta veidotājs tajā ieliek būtiski atšķirīgas iezīmes, kas drīzāk raksturo pašu stāstītāju, nevis attēlojamo parādību. Elza Kokare turklāt atzīmē, ka no dievu trijotnes baltu tautas patiešām pielūgušas vienīgi Pērkonu, pārējie divi, visticamāk, „darināti pēc Brēmenes Ādama hronikas parauga, kur rakstīts, ka Upsalas templī stāvējušas trīs apzeltītas dievu statujas: atmosfēras valdniekam *Thor*, kara dievam *Wodan*, miera dievam *Fricco*” (Kokare, 1999: 19).

A. Legzdiņa darbs (ja pieturamies pie R. Bēma viedokļa, ka gravējums veidots ļoti tuvu gleznas oriģinālam (Bēms, 1984: 130)) liek domāt, ka viņš iedvesmojies nevis tieši no S. Grūnava hronikas, bet no jau pieminētā G. Merķeļa darba „Vidzemes senatne”, kura viens no avotiem ir šī hronika. Par to liecina arī tas, ka reprodukcijas pirmpublicējums „Rotā” papildināts ar atbilstošu G. Merķeļa grāmatas fragmenta tulkojumu (tulkojis Smiltenes mācītājs Kārlis Kundziņš) (Pērkona ozols..., 1885). G. Merķelis Rāmavas ozolu attēlojis šādi: „Šis bija dievu altāris un māju vieta. [...] Augsti gaisā, triju ozolu zaru vidū, atspīdēja lapu tumšumā trīs virsdievekļu tēli: Pērkoņa, Potrimpa un Pīkola jeb Pakula. (Pērkoņa tēls stāvēja vidū.) Zemē pie viņu kājām bija viņu svētās upuru lietas [...]. Vaidelotu pulki skandināja skaņas slavas dziesmas, un gaišas uguns liesmas un tumši dūmu mākuļi no aizdedzinātiem upuriem apspīdināja un aptumšoja nesalīdzināmā jaukumā augstos spēcīgos dievekļus un pie viņu kājām zemos un vājos lūdzējus.” (Pērkona ozols..., 1885: 244) Tālāk seko katra dieva sīkāks apraksts, kurā G. Merķelis mītu par svētvietu papildina ar jauniem akcentiem – Pērkons (saules, gaismas un gaisa dievs) iegūst sarkani degošu un draudošu seju, viņš prasa lopu un reizēm arī cilvēku upurus; Patrimps ir avotu, upju un lietus dievs, arī aizstāvis karā, kuram jāupurē labības kūļi, vasks un svaidāmās zāles; Patuls (Pīkols) (miroņu, posta un mēness dievs) ir vecis ar asiņainu seju, kam upurē cilvēkus un baltus zirgus un kura atribūti ir kārts galā uzsprautas miroņu galvas (Pērkona ozols..., 1885: 244, 245). A. Legzdiņš dievu seju aprises saplūdinājis ar ozola stumbra faktūru, no kurām ksilogrāfijas tumši gaišā kontrasta dēļ visvairāk izceļas Patuls ar bālo seju un sirno bārdu (gleznas oriģināla trūkuma dēļ nevar spriest par krāsu toņu lietojumu un par to, vai šāds izcēlums bija A. Legzdiņa iecere). No dievu „svētajām upuru lietām” A. Legzdiņš attēlojis uz altāra degošu uguni un Patulam veltītās trīs kārtis ar cilvēku galvaskausiem galā.

A. Legzdiņa darbu 1885. gadā iegādājās RLB (Pērkona ozols..., 1885: 244), bet 1908. gadā tas, visticamāk, gājis bojā RLB ēkas ugunsgrēkā. Projektējot jauno RLB namu, bija paredzēts tā fasādi rotāt ar G. Šķiltera cilņiem ar mitoloģisku tematiku, kuru paraugi

tikuši izstādīti latviešu mākslinieku 1910. gada vasaras izstādē (A., 1910a). Tomēr vēlāk fasādes dekora veidošana uzticēta J. Rozentālam.

J. Rozentāla dekoratīvais panno krāsaina cementa un mozaīkas tehnikā sastāv no septiņām daļām – centrālajā kompozīcijā un frontālajās rīzalītu kompozīcijās attēlots Pērkons, Patrimps un Patuls, bet rīzalītu sānos redzamas alegoriskas sieviešu figūras, kas simbolizē zemkopību, rūpniecību, zinātņi un mākslu. Iespējams, tā bijusi pasūtītāja vēlme, ka J. Rozentāls izvēlēties tēmu, kas pēctecīgi turpina A. Legzdiņa iesākto, un ka tēmas pamatelementi saglabājuši G. Merķeļa mitoloģiskā naratīva iezīmes (jāpiebilst, ka 1906. gadā bija iznākusi G. Merķeļa „Vidzemes senatne” M. Kaudzītes tulkojumā). Pērkona, Patrimpa un Patula tēli, pēc pasūtītāja un mākslinieka ieceres, simbolizēja latviešu spēku, skaistumu un gudrību. Kaut arī ne Patrimps, ne Patuls nav latviešu dievības (un, iespējams, pat ne prūšu) un kaut arī ne Patrimpam, ne Patulam nav tieša sakara ne ar skaistumu, ne gudrību jaunlaiku izpratnē (vienīgi Pērkonu var saistīt ar spēka izpausmi), dievību trijotnei dekoratīvajā panno uz RLB nama bija jānorāda uz vērtībām, uz kurām latviešiem jātiecas. „Tādējādi mākslinieks rāda ideālu, kuram vajadzētu iemiesot Rīgas Latviešu biedrības darbības būtību, bet kurš ir visai tāls no toreizējās „māmuļas” patiesās sejas.” (Pujāte, 1991: bez lpp.) T. Ķencis raksta par četriem simbolisko nozīmju līmeņiem, kas apvienoti J. Rozentāla darbā (Ķencis, 2015: 76).

Pērkons stāv centrālās kompozīcijas vidū, ozola³⁹ priekšplānā, turot vienā rokā pērkondievībām raksturīgo atribūtu – āmuru, bet otrā – baltu gulbi, kas simbolizē debesis un jūru (sk. 140. att.). Ozola telpiskais novietojums (ar zariem, kas aizņem visu horizontālā formāta augšdaļu un simboliski pārsedz zem tā esošo pasauli) sasaucas ar A. Gallena-Kallelas ilustrācijas skici Otrajai rūnai „Lielajā Kalevalā” (sk. Wahlroos, 2009: 35). RLB nama freskā pie Pērkona kājām uz altāra deg uguns, bet altāri rotā trīs ornamentāli laukumi, no kuriem vienā iezīmēta sarkana svastika (saukta arī par Pērkonkrustu). Altāris ir bieži sastopams simbolistu darbos kā romantismā iecienīta metafora, kas saistīta ar uguni – attīrošu elementu, kas iznīcina visu ļauno (Pujāte, 2016: 49), un J. Rozentāls to izmantojis arī skatuves priekškaram Aspazijas lugai „Vaidelote” Rīgas Latviešu teātrī (1909, LNMM). Vīriešu figūras, kas simetriski sēž abās pusēs Pērkonom nereti rada pārpratumus – tās tiek uzskatītas par Patula un Patrimpa tēliem, kaut patiesībā norāda uz divām spēka izpausmēm – fizisko (kareivja figūra) un garīgo (domātāja figūra). Par tēlu simboliku rakstījusi avīze „Latvija” vēl pirms darbu pabeigšanas un nama atklāšanas (A.,

³⁹ Par ozola saistību ar Pērkonu sk. Gimbutiene, 1994: 195; Erdmane, 1988: 46, 47.

1910b). Pērkona pielūdzēju figūras, kas simetriski abās pusēs noslēdz fresku, sasaucas ar citiem J. Rozentāla tā perioda darbiem, kur alegoriskās un mitoloģiskās ainās iekļautas pagāniski atraisītas un jutekliskas kailfigūras (sk., piemēram, „Arkādija” (ap 1910), „Cilvēkmeita un dabas gari” (1907), „Saules meitas” (1912) u. c.), tomēr tēma un izpildījuma tehnika tās padarījusi statiskākas un dekoratīvākas nekā stājglezniecībā. No tā laika preses varam uzzināt, ka ne visa sabiedrība pozitīvi vērtējusi RLB nama fasādes greznojumu ar kailiem cilvēku ķermeņiem, un tika izteikts pat viedoklis, ka freskas no biedrības nama būšot drīz pēc atklāšanas jānovāc (A., 1910a).

Patrimps (sk. 141. att.), J. Rozentāla versijā – gaismas un skaistuma dievs, attēlots ar zeltītu oreolu ap galvu, viņš atbrauc pār jūru triju zirgu pajūgā, un viņu sagaida un sveic jauneklis un meitene (sal. glezna „Jaunība” (1910, privātkolekcija)). E. Kļaviņš norāda uz šīs freskas līdzību ar Apollona parādīšanās ainu Rietumeiropas mākslas ikonogrāfijā (Kļaviņš, 2014: 265). Jāpiezīmē, ka Rīgā neilgu laiku iepriekš ir tapuši divi arhitekta Rūdolfā Filipa Donberga nami ar neoklasicisma ciļņiem, kuru sižetā rodama attāla saistība ar J. Rozentāla freskām. Ģertrūdes ielas 60. nama (1908) fasādes cilnis veidots pēc G. Reni (*Guido Reni*) darba „Aurora, kas kaisa ziedus” (*L'Aurora*, 1614, *Palazzo Pallavicini-Rospigliosi*) parauga, kurā Apollons brauc trīs zirgu pajūgā, bet Lāčplēša ielas 61. nama (1909) fasādes ciļņos redzami gan Olimpa dievi, gan mākslu alegorijas (Grosa, 2000: 80, 81). J. Rozentāls Patrimpa kompozīcijai izmantojis fragmentāru skatu, priekšplāna figūru formas „apgriezot” ar ierāmējumu, – šāds fragmentārisms, kas neparāda darba pamatmotīvu pilnībā, aizsācies jau gadsimtu mijas latviešu mākslā. Tas neiekļauj visu panorāmu, kaut arī veidojas nojausma par telpas plašumu un dziļumu, un pastiprina kompozīcijas acentriskumu (Kļaviņš, 1983: 105–107).

RLB nama freskā attēlotais Patuls ar garu, sirnu bārdu sēž pie avota, no kura dzer un smeļ ūdeni gan jauni, gan veci cilvēki (sk. 142. att.). Lai gan attēlojumā saglabātas Patula vizuālās iezīmes – ārējais izskats un galvaskausi pie viņa kājām –, tēls zaudējis iepriekšējo posta un iznīcības nesēja nozīmi un kļuvis par gudrības simbolu, kas sargā atjaunotnes un mūžīgu ciklisku pārvērtību avotu. Tēla skaidrojumā avīzē „Latvija” lasām: „[...] ir mūžīga atjaunošanās un atgriešanās. Nekas nepazūd, tikai pārvēršas un atgriežas atkal citādā veidā. Gudrais nebīstas no nāves, jo viņš ir nāvi pārvarējis. Bet no tā, kas pārvarēts un atzīts, nav vairs baiļu. Kā salds vilinājums noskan nāves izkaptis griezīgās skaņas, un pēdējo gudrības atklājumu drošais skata nāves melnās acīs. [...] Kas visu ir atzinis un visu ir pārcietis – tam nav bail ne no dzīvības, ne nāves: vienādā mērā viņš mīlē abas. Iekš tā visaugstākās gudrības noslēpums...” (A., 1910b) Zināms, ka šī J. Rozentāla

darba interpretācija izraisījusi reakciju sabiedrībā – dzejnieks Fallijs 1910. gada novembrī raksta māksliniekam: „Ar Jūsu Pīkolu ir diezgan savādi. Vai visā nopietnībā Jūs tanī atrastās domas ieskatat par mākslinieciskās filozofijas augstāko atziņu vai gudrību? Nāves problēma nav lielākā. Ir citas daudz lielākas. [...] Liekas, ka mākslinieka individualitāte te vispirms krīt svarā, Jūs turpretim ar sava komentatora palīdzību nošķēlaties kā gatavais absolūts. [...] Vai zinātniskām patiesībām vai hipotēzēm vieta arī domājošā mākslā? Zinātne vai māksla – kura stāv, pēc Jūs domām, augstāk? Atrisīniet uzstādītos jautājumus, kā gribat, – galvenais, ka neizsīktu tik pārāk agri Jūsu visai simpātiskais talants.” (Cit. pēc Pujāte, Putniņa-Niedra, 1997: 394, 395) Šī situācija, kurā iesaistīts mākslas darba radītājs, interpretētājs un skatītājs, iezīmē tās problēmas, kas tika pārmestas E. Panofska sekotājiem par ikonoloģiskās metodes neadekvātu lietojumu, un tās, par kurām runā rakstniece un literatūrkritiķe S. Sontāga (*Susan Sontag*) rakstā „Pret interpretāciju” (Sontag, 2001: 3–14). Viņa konstatē, ka pārmērīga akcenta likšana uz saturu (un vispār – tā nodalīšana no formas) noved pie atsevišķu elementu izraušanas no mākslas darba kā veseluma, pie darba tulkošanas un jaunu nozīmju būvēšanas, pie agresīvas tā pamatu graušanas. Modernā interpretācija „rokas aiz teksta”, cerot atrast zemtekstu, kas būtu patiesais teksts. Reducējot tekstu (šajā gadījumā – vizuālu) uz saturu un to interpretējot, mākslas darbs tiek pieradināts un padarīts ērts un saprotams (Sontag, 2001: 5–8). Iespējams, arī minētajā gadījumā ar J. Rozentāla veidotajiem tēliem RLB namam mākslas kritiķis un apskatnieks vēlējies padarīt tos saprotamus plašākai latviešu sabiedrībai, tomēr, balstoties uz „stāstu” un tulkojot vizuālu tekstu verbālā, viņš pēdējam piešķīris daudz lielāku nozīmi un pašu mākslas darbu tulkojumā pazaudējis. Autoram dzīvam esot, šāda darbu interpretācija neapšaubāmi tiek saistīta ar viņa ieceri un uzskatiem, tāpēc Fallijs ar iebildumiem vērsas tieši pie J. Rozentāla.

Rezumējot tēmu par latviešu pseidoolimpu, var secināt, ka attēloto dievību, viņu simbolu un atribūtu ierosmes avots nav bijusi latviešu folklorā, bet dažādu vēstures rakstīto avotu interpretācijas un literāri darbi. Lai gan zinātniskie pētījumi sen jau atspēkojuši 19. gadsimta otrās puses viedokli par trim dieviem – Pērkonu, Patrimpu un Patulu –, kas pilnībā būtu attiecināmi uz latviešu mītu pasauli (un kurus E. Brastiņš nodēvējis par S. Grūnava izaudzētiem un vaļā palaistiem ērmiem (Brastiņš, E., 1937: 24)), tomēr vēl joprojām dažādos avotos, aprakstot J. Rozentāla veikumu RLB nama fasādē, tiek pieminēta „latviešu mitoloģija” (sk., piemēram, Howard, 1998: 144–146; Hovards, 1999: 40; Rožkalne, 2004: 263; Ogle, 2012: 50, 51; Kļaviņš, 2014: 265; Pourchier-Plasseraud, 2015: 142). B. Uspenskis, pētot viduslaiku mākslu, atzīmē freskām piemītošo ilustratīvātāti – tās

ir komplekss sižetisks vēstījums par iepriekš zināmu tekstu (Успенский, 1995: 223). Protams, J. Rozentāla veidotajiem panno nevar piedēvēt viduslaiku mākslas funkcijas, tomēr arī tiem ir vēstījums – par dievībām, kuru saknes daļēji meklējamas izmirušas tautas mitoloģiskajos priekšstatos, daļēji – svešas reliģijas pārstāvju visai pretrunīgajās liecībās, bet kuras, ieguvušas vizuālu tēlu mākslas darbā, turpina mitoloģisko diskursu Latvijas kultūras telpā un ilustrē nevis kādu sižetu, bet tā transformācijas ceļu.

Ar prūšu kā latviešiem radniecīgas tautas senatni un reliģiju saistīts arī **Riharda Zariņa** darbs „Elks” (1943. gadā publicēts ar nosaukumu „Dievu birzī” (Bajārs, 1943b: 545), 1901, LNMM, sk. 207. att.). Tajā attēlota svētvieta meža vidū, kuras centrā stāv upurakmens un, iespējams, Pērkona tēls ar zobenu un deviņu staru oreolu ap galvu, bet tā priekšā ceļos noietis kareivis un lūdzoši pastiepis rokas uz priekšu. Statujā atpazīstamas tās pašas iezīmes un ietekmes avots, kas iepriekš minētajā J. Rozentāla ilustrācijā „Rāmavā” (sk. 3.1. nodaļu). Koki, birzis, meži, pakalni un akmeņi kā svētvietas un upurēšanas vietas saistītas ar auglības kultu, kam nav nepieciešamas īpašas svētnīcas celtnes, un tādas netiek pieminētas arī vēsturiskajās liecībās par baltu tautām (Adamovičs, 1937: 100, 101). Vēstures tēma, ko R. Zariņš aizsācis ar šo darbu, vēlāk attīstās vairākās stājgrafikās, simbolisma kontekstā saplūstot ar lokāliem mitoloģiskiem motīviem.

Asējumu cikla „Ko Latvijas meži šalc” ideja R. Zariņam radusies, strādājot pie ilustrācijām pasakai par Kurbadu. Tā bijusi iecerēta kā lielformāta darbu sērija, pavisam 30 lapas, kurās atspoguļotos tautas pasaku un teiku motīvi un vēsturiskie notikumi, sākot ar zemgaļu kaujām ar bruņiniekiem, katolicismu, reformāciju, zviedru laikiem, krievu iebrukumu un mēra postu un beidzot ar ainu, kurā būtu redzams nocirsts mežs lietainā rudens dienā (Celmiņš, 2015: 166). No iecerētā cikla R. Zariņš realizē tikai dažus darbus – „Labāk Gaujas atvarā”, „Nemierīgi laiki”, „Kurbads un sumpurnis”, „Kurbads un deviņgalvainais velns”, „Raganas būda” un „Pērkons brauc” (1906–1914, LNMM)⁴⁰ (Ducmane, 2016: 60, 70–78), kur detalizēti izstrādātā un gaismēnu kontrastiem bagātā pagātnes ainavā darbojas gan mītiskas būtnes, gan cilvēki. Mākslinieka attēlotā vide ar milzīgu koku stumbriem un skuju vai lapu biezokņiem ir kā idealizēts stāsts par mūžsenās dabas varenību. Īpatnējā koku lapu forma dekoratīvā kārtojumā darbā „Kurbads un deviņgalvainais velns” (1910) norāda uz autora vēlmi piešķirt dabai nereālu un mistisku noskaņu, attālinot skatītāju no ilustratīvi skaidrojoša vēstījuma. To pastiprina arī izvēlētais

⁴⁰ Citos avotos minēts, ka no 30 iecerētajiem darbiem R. Zariņš 1908.–1930. gadā pabeidzis deviņus (Bērziņa, 2018).

apgaismojums, kas izceļ velna un Kurbada tēlu (semantiski būtiskāko telpas daļu), bet apkārtņi ietin biezā tumsā (sk. 219. att.). Velna (briesmoņa) ikonogrāfiskais tēls, kurš apveltīts ar vairākām galvām un kurā apvienotas dažādu dzīvnieku ķermeņa daļas, nācis no Senās Persijas un Ēģiptes mitoloģiskajiem priekšstatiem, bet viduslaiku Rietumu mākslā transformējies „cilvēciskākā” izskatā, tomēr saglabājis daudzas dzīvnieku pazīmes (ragus, asti, nagus, apspalvojumu) (Холл, 1999: 494). R. Zariņš vairāk pieturējies pie antropomorfa tēla, velna dzīvniecisko pusi uzsverot, piešķirdams tam spalvainu ķermeni un plēsēja zobus. Ilustrācijās un lietišķās grafikas darbos R. Zariņš zīmē dažādus, reizēm nīgri dusmīgus, reizēm – omulīgus, velnus (sk. 216. att.). Attēlotais pasakas moments, kurā Kurbads cīnās ar deviņgalvaino velnu, ir raksturīgs piemērs autora izvēlei rādīt mitoloģiskā vēstījuma kulminācijas brīdi. Deviņgalvainais velns norāda uz varoņa iniciācijas procesa noslēgumu, stiprākā pretinieka pārvarēšanu (iepriekš pieveiktajiem velniem ir trīs un sešas galvas), kas ir īpaši grūta, jo nocirsto galvu vietā velnam ataug jaunas (Kursīte, 1996: 127).

Savukārt asējumā „Kurbads un sumpurnis” (1908) izvēlētais pasakas motīvs atspoguļo brīdi pirms izšķirošās varoņa cīņas ar baiso nezvēru (sk. 218. att.). Sumpurnim pasakā pieder treknas ganības, kuras apsargā sumpurņa putns, bet par lopu ganīšanu sumpurņa pļavās draud nežēlīgs sods: „[...] aizpērn sumpurņa putns man mazliet atvēl sava kunga pļavās paganīt, bet – reče nu – sumpurnis klāt, izzīž man acis un nosit ar krusu tagad gadu no gada putnam bērņus.” (LPT II: 326) Šajā pasakas variantā tikai mītisks stiprinieks var uzvarēt sumpurni, kuru R. Zariņš veido līdzīgu spalvainam, milzīgam pūķim, pieturoties pie Rietumu un Austrumu mākslā iepazītām formām un nemeklējot kādu savdabīgu tēla traktējumu, tomēr latviešu folklorā atrodami pasaku varianti ar sumpurņiem, kuri līdzinās mežonīgiem cilvēkēdājiem (kā pretstatījums kultūrpasaulei (Kursīte, 2016: 34)) un kurus apmulžo un pārspēj pat bērņi – te varētu saskatīt sumpurņa līdzību ar pasaku velnu.

Asējumiem R. Zariņš izmantojis gan dabas studijas, gan modeļu skices. Viņa meita atceras: „„Kurbada” studijām pozēja kāds Pēterpilī mākslinieku aprindās pazīstams un bieži zīmēts modelis: jauns, izskatīgs čigāns. Viņš tēva kabinetā aiz saliekamā rāmju aizsega ģērba vajadzīgās drēbes no tēva prāvajiem latviskiem etnogrāfiskiem krājumiem, kuri atradās kabineta pūra lādē.” (Ducmane, 2016: 70, 78) Vēlākajos R. Zariņa darbos Kurbada tēls ar atrisušu ausainu cepuri organiski pārtop par Lāčplēsi, un viņš to bieži izmanto lietišķajā grafikā – diplomos, plakātos, pastmarkās, dekoratīvās vinjetēs un citur (piemēram, plakātā „Nav miris Lāčplēša gars”, 1934, LUAB, (sk. 220. att.)). Lai gan R. Zariņš nereti kritizējis citus māksliniekus par pārāk brīvu vai neprecīzu arheoloģiskā un

etnogrāfiskā materiāla interpretēšanu, arī viņa darbos nav vērojama konsekventa pieeja, jo Kurbada/Lāčplēša ausainā cepure, visdrīzāk, attiecināma uz viduslaiku apģērbu (Bērziņa, 2017: 30), ne uz aizvēsturiski mītisko laiku.

„Raganas būda” (ap 1912) tapusi pēc kādas konkrētas koka mājas skicēm, bet gaisā virs tās lido raganas dēls sumpurnis (Ducmane, 2016: 70), šoreiz trīsgalvainā pūķa izskatā (sk. 215. att.). Ragana kā salīkusi veča redzama arī R. Zariņa ofortā „Ragana” (1920–1930, LNMM), tikai šeit tās nacionālo piederību iezīmē latviska villaine (sk. 217. att.). Raganas ambivalento dabu (vairāk par to sk. G. Šķiltera darbu analīzi 3.2.3. nodaļā) R. Zariņš atspoguļojis nelielā emblēmā lapas „Raganas būda” apakšmalā, kurā divas sievietes ar plīvojošiem matiem kailas lido uz piestām.

Darbā „Pērkons brauc” (1914) ciklam raksturīgais tonālais kontrasts kompozīcijas augšmalā un mākoņu ritmi rada dinamisku ainu, kurā parādās Pērkona trīs zirgu pajūgs, bet priekšplāna tumsā esošās koka celtnes veido darbības fonu (sk. 214. att.). Desmit gadus agrāk, žurnāla „Vērotājs” 1904. gada jūnija numurā, publicēts R. Zariņa zīmējums „Pērkontēvs” ar līdzīgu kompozicionālo risinājumu, kurā Pērkona tēls ar apmetni, garu bārdū un pātagu rokā brauc romiešu kaujas ratiem līdzīgā pajūgā, ko velk trīs auļojoši zirgi (sk. 213. att.). Antīkās mākslas elementu lietojums ir likumsakarīgs – zināms, ka jau skolas gados R. Zariņš, Daugavpils arhitekta V. Neimaņa (*Johann Wilhelm Carl Neumann*) mudināts, zīmējis kompozīcijas ar sengrieķu mitoloģijas ainām, pētīdams tērpus, bruņas un ieročus, bet vēlāk – Štiglica skolā Pēterburgā – daudzus viņa antīko sižetu zīmējumus skola atzinīgi novērtējusi un nopirkusi (Celmiņš, 2015: 30, 52, 53).

Pērkona braukšana debesīs kā motīvs parādās tautasdziesmās, kas saistītas gan ar debesu kāzu ciklu (LD 33892; 34039, 8; 34047, 17), gan ar Pērkonu kā auglības dievību (LD 33711; 33711, 1).

Pērkons brauca pa debesi
Deviņiem kumeļiem;
Bāliņš mūsu tautās laida
Deviņiem bērajiem.
(LD 18031)

Pērkons brauca pār debesi,
Bārgus vārdus runādams,
Bārgus vārdus runādams,
Dzelžu riksti cilādams.
Pie vārtiem piebraukdams,
Nosper zelta ozoliņu.
(LD 34047, 7)

K. Straubergs norāda arī uz ticējumiem, kas saistīti ar dabas vērojumiem: „[...] pērkona laikā Dieviņš braukā padebešos ar ratiem un pērkona grāvienu ceļoties no Dieva ratu rībēšanas. [...] Ātri skrienot, zirgi šķeļ uguni, un dažreiz gūns nokrīt zemē.” (Straubergs, 1944: 36)

Jāpiezīmē, ka, rakstot par latviešu mākslas izstādi Maskavā 1916. gadā, kurā bija izstādīts cikls „Ko Latvijas meži šalc”, avīze *Русское Слово* tajā saskatīja pārvācotu krievu „Sadko” atspoguļojumu⁴¹ (J. Ak., 1916). Arī Dž. Hovards atzīmē, ka par spīti iluzori bagātajiem sižetiem un skrupulozajam detaļu atveidojumam R. Zariņa darbiem, kurus iedvesmojuši folkloras motīvi, bieži trūkst izjūtas un dzīvīguma – tie šķiet akadēmiski un bezpersoniski, un viņa izteiksmes līdzekļos, kas balstīti vairāk uz vizuālu, ne konceptuālu tēmas risinājumu, nav vērojams nekas īpaši latviešiem raksturīgs (Howard, 1998: 137). Te jāatgriežas pie J. Siliņa domas par mākslinieka spēju izjust savas tautas dvēseli.

Līdzīgi Pērkona tēlam, arī gleznā „Meža māte” (20. gs. sākums, sk. 223. att.) R. Zariņš dabas dievībai piešķīris antropomorfu veidolu, kaut arī latviešu folklorā „dažādu stihiju pārzinātājām mātēm (Vēja, Uguns, Ūdens) parasti vispār nav individualizētu iezīmju, viņas iemiesotas pašās uguns, vēja u. tml. stihijās” (Kursīte 1996: 72). Antropomorfu izskatu mātes iegūst tikai 19. gadsimtā, piemēram, kādā teikā Meža māte raksturota „kā skaista sieviete ar kupliem gaišiem matiem, tērpusies greznās drēbēs” (Kursīte 1996: 72). L. Adamovičs izsaka viedokli, ka visa kuplā māšu saime sazarojusies no vienas saknes – Zemes mātes – un ka to „raksturojums svārstās starp dabas gariem un dzejas tēliem” (Adamovičs, 1937: 62, 63).

Ar noslēpumaina un mītisku būtņu apdzīvota meža tēmu saistīti vairāki R. Zariņa darbi („Meža noslēpums II”, 1899, LNMM; „Nāves avots”, 1927, LNMM; „Nāra”, 1920–1930, LNMM), bet īpašu simbolisku vēstījumu nes vairākkārt izmantotais papardes zieda motīvs. Tautasdziesmās paparde tiek minēta kā augs, kas nezied nemaz vai zied tikai maģiskā brīdī – Jāņu naktī, un viņas ziedus raksturo zila, dzeltena, zelta, sudraba vai dimanta (tātad mirdzoša un ar nereālo pasauli saistīta) krāsa. Dažkārt paparde tiek dēvēta par svētu (LD 32408), dažkārt – par Māras augu (LD 32402, 3).

Mūžam sila papardīte
Daiļu ziedu neziedēja;
Mūžam māsa no brāļiem
Laba vārda nedzirdēja.
(LD 3609, 1)

Visa zāle noziedēja,
Papardīte neziedēja;
Tā ziedēja Jāņa naktī
Dimantiņa ziediņiem.
(LD 32415, 2)

Tradīcijās un ticējumos ar papardi saistīta zilēšana Jāņu dienā un naktī, jo, „kurš iegūst papardes ziedu, tas zina visus pagātnes un nākotnes noslēpumus” vai, „kas ierauga Jāņa naktī pulksten 12 papardes ziedam, tas būs laimīgs” (Straubergs, 1944: 85). V. Viķe-Freiberga raksta, ka papardes zieds savā dziļākajā būtībā saistīts ar „iniciātisku apziņas apgaismību, kas pieejama tikai pēc rituālas, individuālas pārbaudes” (Viķe-Freiberga,

⁴¹ R. Zariņš veidojis arī kolorētu ofortu „Sadko” (1900–1910, LNMM).

1993: 108). Šī mītiskā zieda, kas atrodams tikai izredzētajiem un pārbaudi izturējušajiem, simboliku R. Zariņš iekļāvis gan mākslas izstāžu plakātos un ielūgumos („Latviešu mākslinieku savienības pirmā izstāde” (1910, LUAB, sk. 222. att.); „Ielūgums uz latviešu mākslinieku izstādi Petrogradā” (1915, LMAIC)), gan grāmatu īpašumzīmēs (Annai Brigaderei veltīta grāmatzīme (ekslibris) (1928, LNVM, sk. 221. att.)), gan stājgrafikā („Papardes zieds”, no sērijas „Aiz trejdeviņiem kalniem” (20. gs. 20. gadi, LNMM, sk. 224. att.)). Pēc R. Zariņa metiem darinātas rotaslietas viņa dzīvesbiedrei gan ar papardes zieda, gan ar sumpurņa galvas elementiem (Grosa, 2014: 578).

Ja R. Zariņa Meža māte atainota kā harmonisks, gādīgs un laipns tēls, tad gluži citāda simbolika sastopama **Teodora Ūdera** darbos. Simbolismam raksturīgais dabas spēku varenības atspoguļojums un krasie kontrasti spilgti izpaužas darbā „Vēja māte” (1905–1915), kura centrā – ārdoša un nesaudzīga antropomorfizēta stihija, kas pauž vienu no latviešu folklorā rodamiem aspektiem (sk. 183. att.). Kā atzīmē folkloras pētniece J. Kursīte, „mātes tiek aktualizētas galvenokārt pārejas laikos, kad folkloras funkcionē kā sakrāls pamats pārtapšanai un atdzimšanai” (Kursīte, 1996: 72). Vēja māte tautasdziesmās tiek minēta kā ceļa un Dieva nama slaucītāja (LD 33985, 1; 34049), bet slaucīšana „folkloriskajos priekšstatos nozīmēja vecā, traucējošā noņemšanu” (Kursīte, 1996: 336). Šajā kontekstā T. Ūdera Vēja māte līdzinās J. Rozentāla Melnajai čūskai – tā ir laikmetu maiņu raksturojošs simbols, kas noposta visu līdz tam pastāvējušo, iezīmējot ceļu jaunam sākumam.

Šūpuļdziesmās Vēja māte tiek pieminēta kā putnu un dzīvnieku mazuļu auklētāja, tā ir bieži sastopams tēls arī bērnu dziesmās, kur to lūdz netrokšņot un neklabināt nama durvis (LD 27438, 1; 27439; 27440, 1; 34050), dažkārt pie viņas tiek meklēta palīdzība un aizstāvība pret ļauzu valodām. Savos dabas parādību vērojumos latvietis Vēja mātei piedēvējis svilpošanu, aurošanu, stabulēšanu, mežu locīšanu un baltu jūras audeklu aušanu (LD 31003). Tieši saistībā ar ūdeņiem Vēja mātei veltītas vairākas tautasdziesmas, lūdzot viņu pasaudzēt jūrā braucējus.

Ej gulēt, vēja māte,
Nepūt ilgi vakarā:
Daža laba dvēselīte
Uz ūdeņa līgojās.
(LD 30693, 1)

Pūti, pūti, vēja māte,
Met jel mieru vakarā:
Jūrā mani bēleliņi
Vakarēju gājumiņu.
(LD 30730, 2)

T. Ūders, kura darbi raksturojami ar „lielu fantāzijas krāsojumu par aizgājušu mitoloģisko laiku” un „smeldzi pēc folklorā zaudētā pirmatnējā spēka” (Leitis, 2016: 88),

pret dabas stihiju izturas citādi. „Spirdzinošais rudens vējš runāja ar mani varenī brāzmainā valodā. [...] Šalcošā dziesma stāstīja par dabas varenību un cīņu. Koki kratīja zariem tā, it kā gribētu sacīt: „Pastāv spēki, un cīnies ar tiem pret tiem.” Gaisa straume baroja un stiprināja šos šalcošos kokus – tagad tie cīnījās pret tās uzbrukumu. Tāpat tas ir ar mums – cilvēkiem. Varenī spēki lika mums būt, varenī spēki izturas naidīgi pret mums. [...] Manī viss gaviļēja šajā šalcošajā vējā, jo es jutu – manī rosās enerģija, darbs –cīnīšanās ar dabas spēkiem!” – tā līgavai Karīnei Leimanei T. Ūders raksta 1898. gadā (Ūders, 2001: 94).

Pretstatā ārdošajai Vēja mātei „Zemes māte” (1905–1915) pauž dabas mūžīgo likumību, mieru un „spinozisku rimtumu” (Ūders, 2001: 101). Tēlā grūti konstatēt latviešu folklorā sastopamās Zemes mātes iezīmes, tas atspoguļo simbolisma un jūgendstila ikonogrāfiju ar tai raksturīgo kaila sievietes ķermeņa plastisko formu izcēlumu (sk. 184. att.).

Šo darbu noskaņa sasaucas ar Spinozas ideju ietekmēto T. Ūdera reliģisko izpratni, kas pilnībā nenoliedz kristietību, bet iekļauj to vispārinātas un visaptverošas Dieva idejas sistēmā: „[...] mans Dievs stāv pāri laikam un telpai, netērpjas cilvēka izskatā un nedrapējas sadzejotos brīnumdarbos. [...] Mans Dievs man rāda savus visvarenos likumus dzīvajā Visumā, un es mācos no šiem likumiem, kā kļūt laimīgam. Mans Dievs man mācīja, ka mana laime iemiesojas: pirmkārt, dziļajā nakts klusumā domai traucoties uz Dieva visvarenību, uz zaigojošām zvaigznēm tur augšā, domai izplešot savus spārnus – mana laime, tāpat, vispirms iemiesojas ideju lidojumā.” (Ūders, 2001: 61)

Iracionāls spēks, tuvāks latviešu folklorai, parādās darbā „Spīgana” (1905–1910, gājis bojā), kurā T. Ūders atspoguļo tautas priekšstatus par spīganām (raganām) kā kaitētājām, kas noslauc govīm pienu (sk. 185. att.).

Viens no ievērojamākajiem simbolisma pārstāvjiem – **Rūdolfs Pērle** – darbā „Melnā čūska” (1915–1917, LNMM, sk. 130. att.) risinājis to pašu tēmu, ko J. Rozentāls (glezna, iespējams, tapusi kolēģa darba iespaidā), tikai viņš piešķīris tai saulrieta sārto kolorītu, tāpēc gleznas kopējā noskaņa nav tik dramatiska – „laikmets bija mainījies, un kāpināti eksaltētās ekstāzes un jutekliskuma vietā stājusies ne tikai zīmējuma nosacītība, bet arī lakonisks pārdzīvojuma skarbums” (Lamberga, 2014: 20). Iespējams, pat neapzināti, krāsu risinājumā R. Pērle ielicis to nozīmi, kas tautasdziesmu metasemantikas līmenī piemīt saulrieta metaforai – tā ir nāves un kara metafora (Reidzāne, 1997).

Saule R. Pērles gleznās ieņem svarīgu vietu, no darbiem, kas balstīti folklorā, varētu vēl minēt gleznu „Saulīt’ vēlu vakarā...” (1916, LNMM) un „Saules dēli karā jāja” (1917) – mākslinieka pēdējo darbu, kurā fantastisku jātnieku pulks izauļo no spožas saules

gaismas apļa ireālu klinšu un mākoņu ielokā (sk. 131. att.). „Neviens cits latviešu mākslinieks ne pirms, ne arī pēc Pērles nav tā aizrāvis ar vispārinātas, bezpersoniskas akmens masas atveidojumu, ļaujot šīm mistiskajām formām kļūt par kompozīcijas dominanti. [...] Senās teiksmās klintis simbolizē nesatricināmību, stabilitāti, izturību un stingrību. Taču Pērles mākslā tām dīvainā kārtā nepiemīt nekādas pozitīvas īpašības, viņa radītie veidojumi liekas anonīmi, auksti un nedzīvi, tie neaizsargā, bet atstāj emocionāli satraucošu un pat biedējošu iespaidu.” (Lamberga, 2014: 66–70) Gleznā redzamo figūru, kas stāv pie klints šķautnes, mākslas zinātniece Skaidrīte Cielava saista ar Prometeja tēlu, kuru Saules dēli dodas atbrīvot (Cielava, 1974: 101), savukārt Dace Lamberga tajā saskata līdzību ar dievieti (acīmredzot proporcionālo samēru dēļ) (Lamberga, 2014: 74), tomēr tās simboliskā nozīme paliek neskaidra (darba kompozicionālo analīzi apgrūtinā arī fakts, ka no tā saglabājusies tikai melnbalta reprodukcija, kas neļauj spriest par apjoma modelēšanu ar krāsu). Jāatzīmē, ka latviešu mitoloģijā nav darba nosaukumā minēto Saules dēlu – ir Saules meitas, kas mītiskā debesu kāzu rituālā precas ar Dieva dēliem:

Saules meita jostas auda,
Mēnesnīcā sēdēdama;
Dieva dēli precinieki,
Ābolaiņi kumeliņi.
(LD 33962)

Saules dēli minēti tikai vienas tautasdziesmas (LD 33842) divos variantos, vēl vairāki teksti runā par Saules vedekliņu (LD 33957; 34039, 4; 34047, 14), no kā izrietētu, ka tā tiek vesta Saules dēlam, taču šis materiāls ir nepietiekams argumentētiem secinājumiem (Biezais, 1998: 119, 120).

Redzams, ka R. Pērles radītā fantastiskā ilūziju un sapņu pasaule, kas ar nereālu formu un ritma palīdzību veido telpas un laika apvienojumu, tikai pastarpināti pieskaras latviešu folklorai, norādot uz kādu kopēju mītisku pirmsākumu. Saules dēlu iekļaušana gleznas nosaukumā liecina par to, ka R. Pērle brīvi rīkojies ar tautasdziesmu teksta uzbūves formulām, pakļaujot tās sava darba kopējai idejai. Pati saule, atšķirībā no citu pētījumā aplūkoto autoru darbiem, R. Pērles kompozīcijās neiegūst personificētas dievietes tēlu, tā drīzāk radniecīga tautas poētiskajam dabas vērojumam par saulrieta un saullēkta atstāto mirdzumu ūdenī.

Saulīt' vēlu vakarā
Sēžās zelta laiviņā,
Rītā agri uzlēkdama,
Atstāj laivu līgojot.
(LD 33878, 2)

R. Pērle Pirmā pasaules kara tēmu ietērpis simboliskā saulrieta veidolā, savukārt **Pēteris Kundziņš** kara iespaidus dienestā latviešu strēlnieku pulku rezerves daļās (Cielava, 1986b: 33) koncentrējis gleznā ar mazāk pazīstamas tautasdziesmas rindu nosaukumā – „Tur staigāja Dieva dēli” (1917), kurā savijas reālais ar nereālo. Uz tumšās zemes ar kritušo karavīru ķermeņiem un debesu fona izceļas bālas, spokainas būtnes, kas lasa mirušo dvēseles (sk. 122. att.).

Kas staigāja naktī vēlu
Uz tām prūšu robežām? –
Tur staigāja Dieva dēli,
Dvēselītes lasīdami.
Salasīj'ši dvēselītes,
Ietin baltā villainē;
Ietin baltā villainē,
Pakar Dieva ozolos.
(LTdz 22287, 48, 49)

Nerealitātes iespaidu pastiprina gleznas telpas uzbūve – horizonts saplūst ar tumšajām debesīm, blāvo Dieva dēlu silueti turpinās bezgalīgā tālumā, simboliski ietverot kara šausmu tēmu un nomainot ierasto tautasdziesmu kontekstu, kurā darbojas Dieva dēli Saules meitu precinieku lomā. Līdzīgs motīvs atrodams Niklāva Strunkes ilustrācijā „Dvēseļu lasītāji” Jāņa Veseļa grāmatā „Latvju teiksmas” (sk. Veselis, 1943).

Starpkaru periodā šādu simbolisku darbu vietā P. Kundziņa daiļradē ienāk poētiski dabas vērojumi, bet retumis viņš atgriežas pie folkloras motīviem, piemēram gleznā „Pasaciņa” (1928). Par gleznu „Velns”, kas tapusi jau ārpus pētāmā perioda, 1958. gadā (sk. 123. att.), S. Cielava raksta, ka tas ir „viens no izteismīgākajiem folkloras velnu tēliem latviešu tēlotājā mākslā” (Cielava, 1986b: 68). Šis piemērs rāda, ka pasaku velns, kura „siluetā ar lielajām ausīm un stāvajiem radziņiem mākslinieks ielicis tik daudz aizkustinošas vientiesības, patiesas ziņkāres un izbrīnas, ka tas neviļus izraisa skatītājā labvēlīgu smaidu” (Cielava, 1986b: 68), ir viens no retajiem mitoloģiskajiem tēliem, kas drīkst parādīties arī padomju ideoloģijas diktētajā tēlotājas mākslas ikonogrāfijā. Velna cilvēciskotais veidols, kuram P. Kundziņš gleznā izvēlējis nerādīt seju, ir ļoti tuvs Ā. Alkšņa un A. Kronenberga zīmētajiem, tāpēc sajūtu par velna „vientiesību, patieso ziņkāri un izbrīnu” drīzāk nosaka ikonoloģiskais konteksts nekā no darba tieši izrietošas pazīmes.

Eduarda Brencēna, kurš Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā pabeidzis Teātra dekorāciju klasi (1909), interesi par vēsturi un folkloru raksturojis Jānis Jaunsudrabiņš: „Brencēna gleznieciskā doma aizvien saiet rados vai nu ar dzidrajām tautas dziesmām, ar teiksmaino senatni, ar 1905. gada asiņainajiem notikumiem, vai arī ar ikdienas dzīvi agrākajā un tagadējā Latvijā. [...] Senas pilis, upuru birzes, varonīgi senču kareivji atdzīvojas mūsu acu priekšā. Medinieki atgriežas no lāču medībām. Tautu dēls, appušķotu cepurīti, atvadās no līgavas. Citā gleznā atkal vesels pulks puisi uz dižiem kumeļiem iebrāžas ciema sētā, kā vētra, tautu meitas bildināt. [...] Galvenais un noteicošais pastāvīgi bija saturs; tas bija īss stāsts vai, labāki sakot, dzejols, kas tur bij ietverts krāsās un līnijās.” (Jaunsudrabiņš, 1929: 279, 280) Blakus jau minētajām E. Brencēna ilustrācijām sens pasaku motīvs atklājas jūgendiskajā gleznā „Jodu pils” (20. gs. otrā desmitgade), par kuras kompozīciju rodas tikai aptuvens priekšstats pēc saglabātās A. Roziņa fotoreprodukcijas (Andrušaitē, 1981: 112–120), kurā redzama drūma pils klints virsotnē jūras krastā un vientuļš jātnieks uz ceļa (sk. 63. att.). Nosaukums, šķiet, ir vienīgā atsauce uz latviešu folkloru, jo kopējā gleznas uzbūve ieturēta A. Bēklina darbu noskaņā.

Simbolisma un jūgendstila formās ietērpta, folkloras sastapšanās ar mākslu Latvijā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā saistāma ar tautas pašnoteikšanās mēģinājumiem, un lokāli mitoloģiski motīvi tiek izmantoti arī kā latviešu kultūrsavdabības un brīvības centienu izteikšanas instrumenti.

3.2.2. Mīta ideālās formas meklējumos

Pēc Latvijas valsts nodibināšanas tēlotājas mākslas ikonogrāfijā mitoloģija turpina savu reprezentāciju kā latviskuma idejai atbilstoša tēma, īpašu uzsvāru iegūstot pēc K. Ulmaņa valsts apvērsuma. Autoritārā režīma ideoloģijai raksturīgā „vēstures saspiešana” (paņēmiens, kas atsevišķus vēstures posmus izlaiž, veidojot paātrinātu hronoloģiju) – Latvijas gadījumā no pirmskristietības laika līdz 19. gadsimta otrajai pusei (Pirmajai atmodai) un tad līdz 1934. gada 15. maijam (Hanovs, Tēraudkalns, 2012: 78, 79) – zināmā mērā vērojama arī mākslā. Vēstures telpa, kad baltu ciltis vēl nebija „paverdzinātas” un dzīvoja saskaņā ar savu dievu likumiem, tiek skatīta idealizētā gaismā, un tās tiešs turpinājums ir 20. gadsimta starpkaru posms. Tā glezniecībā un grafikā parādās mītiskās senvēstures un tagadnes laika sintēze.

Anša Cīruļa daiļrade, kas balstās uz tautas mākslas pētījumiem un vēlmi saliedēt latvisko ar moderno, veido īpatnu simbolisma variantu, kurā latviešu dievību tēli var parādīties arī kristīgās mākslas ikonogrāfijas diktētās formās (piemēram, darbā „Ziemassvētki”). „Savās etnogrāfiskajās studijās Cīrulis vēl ņēma palīgā mūsu senās dailes bībeli – Latvju dainas, kas tam apgaismoja daudzās toreiz vēl neskaidrās lietas. Dainās viņš mācījās arī izprast Māras un Laimas idejisko būtību un kļuva par minēto senlatvju dievību uzticīgu slavinātāju.” (Dombrovskis, 1938b) A. Cīrulis savu darbošanos sāka lietišķajā mākslā un viņa stājglezniecības un monumentālās glezniecības kompozīcijās ienāca stilizācija, kas palīdzēja abstrahēties un koncentrēties darba idejai. Mākslinieks un mākslas teorētiķis Uga Skulme izteicis domu, ka radītais „stils ļauj nosaukt Cīruli par latvisko ikonu meistarū. Kā pareizticīgiem Dievmāte, te attēlota Laima, mūsu sargeņģelis, kas ar savu roku kustību skaidri norāda, ka viņa stāv par latviešu sētu” (Skulme, U., 1938a). A. Cīrulis gan neizmanto ikonu kā etalonu, bet lieto svētbildēm „raksturīgo tēla interpretācijas nemainību” (Lamberga, 2008: 119). 1920. gadā notiek A. Cīruļa personālizstāde Rīgas Pilsētas mākslas muzejā, un starp 226 izstādītajiem darbiem pēc nosaukuma var identificēt vairākus ar mitoloģisku sižetu saistītus gleznojumus – „Dieva dēli, Saules meitas”, „Laima”, „Ragana”, „Saules meita”, „Dieva dēls un Saules meita” (J. Rieksta īpašums) un „Pērkoņa tēvs” (Anša Cīruļa izstāde, 1920).

A. Cīruļa alegoriskā glezna „Dieva dēli, Saules meitas” tapusi 1914. gadā un atšķiras no viņa vēlāko gadu darbiem gan formas, gan satura traktējumā (sk. 66. att.). Lai gan nosaukums saistās ar latviešu mitoloģiju, tajā nav nekā no latvisko mītu noskaņas, jo franču simbolisma manierē gleznotās kailfigūras, iegrimušas „savas dzīves teiksmainā plūdumā” (Siliņš, 1942: 1021), drīzāk veido kādu antīkās mitoloģijas pasaulei atbilstošu ainu vai franču simbolistu stilistikas ietekmētu vizuālo tekstu. Laikabiedri kā A. Cīruļa ierosmes avotus minējuši franču mākslinieku P. Pivī de Šavana (*Pierre Puvis de Chavannes*) un M. Denī (*Maurice Denis*) vārdus (Lamberga, 2008: 94).

Turpretī cits A. Cīruļa darbs „Saule savu meitu deva pār jūriņu tautiņās” (1931), kurš izmantots arī Luda Bērziņa apkopoto „Latvju dainu” sestajā sējumā (sk. 68. att.), uzskatāms par latviešu mitoloģisko tēlu ikonisku piemēru, kurā autors centies iespējami skaidrāk un fōkloras materiālam atbilstošāk izklāstīt saturu, formas ziņā sasaucoties ar vēlo viduslaiku svētbilžu stilu, agrās renesanses meistarū tradīcijām un Austrumu mākslas arhaiskumu (Siliņš, 1942: 1024).

Saule savu meitu deva
Pār jūriņu tautiņās;

Pat' ievēla zelta pūru
Sudrabiņa laiviņā
(LD 33946, 1)

Darba nosaukumā iekļautais tautasdziesmu četrriņdes fragments nosaka vispārinošu tematisko ietvaru, bet tēmas izvērsumā rodamas atsauces uz plašo debesu kāzu sižetu, kurā iesaistīti gan Dieva dēli (parasti divi), gan Dieva dēls Auseklis viens pats, gan Saules meitas, gan Pērkons, Dievs, Saule, Māra un Mēness.

Gleznas centrā A. Cīrulis attēlojis Mēnesi, piešķirot tam vienu no svarīgākajām lomām debesu kāzu ainā, iespējams, atsaucoties uz tautasdziesmu:

Dieva dēli, Saules meitas
Vidū gaisa kāzas dzēra;
Mēnestiņš tecēdams,
Tas pārmija gredzeniņus.
(LD 33763)

Mēness, atbilstoši tautasdziesmās rodamajām norādēm (LD 33849; LD 33852; LD 33853), ir tērpies kā karavīrs (uz ko norāda zobena un šķēpa atribūtika), ar zvaigžņu mēteli (kā zvaigžņu pulka pārzinātājs, aizgādnis). Dievs, Laima un Māra parādās kā vedēji vai precību norises dalībnieki. Gleznas pamattēlu apgērbi bagātīgi rotāti ar dekoratīvu etnogrāfisko zīmju rakstu. Sižeta darbība noris mītiskā sētā, kas saistāma ar tautasdziesmām par Saules meitas precībām.

Kam tie zirgi, kam tie rati
Pie Saulītes namdurvīm?
Dieva zirgi, Laimes rati,
Saules meitas precenieki.
(LD 33801, 1)

Citā šīs dziesmas variantā Saules namdurvju vietā minēts Saules pils pagalmis (LD 33801), kas H. Biezajam liek secināt, ka Saulei debesīs ir sava saimniecība (Biezais, 1998: 127), un kas acīmredzot devis ierosmi citas A. Cīruļa gleznas nosaukumam („Saules pagalmos”). Precību norises vietas – Saules (Dieva) namdurvju – pieminējumu tautasdziesmās Guntis Pakalns hipotētiski pieskaita variatīvām vietas formulām un secina, ka „būtiskākais nav vis pats nams, resp., konkrētā vieta, kur atrodas kāzu dalībnieki (ne arī, kas tie katrreiz ir), bet pati viņu *atrašanās pie* namdurvīm kā kanonizēta kāzu (galvenokārt) situācija, kad precenieki vai vedēji ieradušies pie līgavas un gaida viņu iznākot. Šīs debesu kāzu dziesmas taču tika dziedātas galvenokārt „zemes”, resp., cilvēku kāzās [...], tās funkcionēja kā viens no veidiem (kodiem) kāzu norises izteikšanai [...]. Šādā skatījumā šo dziesmu nolūks nebūt nav apliecināt, ka Saulei, Dievam vai Laimai būtu savi nami debesīs vai uz zemes, bet tikai norādīt uz šo būtņu līdzdarbošanos noteiktā kāzu norises situācijā”

(Pakalns, 1992: 111–113). A. Cīruļa skatījums uz debesu kāzām ir citāds – viņam ir būtiski precību dalībnieki, par ko liecina vārdi, kas pierakstīti katrai dievībai (un tai jābūt visu tautasdziesmās minēto personāžu apvienojošai aīnai), un viņam ir svarīga arī kāzu norises sakralitāte (tās ir dievību kāzas, kurām jānotiek tam atbilstošos apstākļos), uz ko viņš norāda, veidodams attēlu attēlā – priekšplānā attēlotā sievietes, bērna un vecā koklētāja (dainotāja) figūra, kā arī trīs dekoratīvie ziedi pastiprina precību skata nosacītību un nošķir sakrālo no profānā (veido ierāmējumu). Dubultās atkodēšanas nepieciešamība liek uztvert gleznā redzamās kāzas kā mītiskās pasaules ainu, kura skatītājam tiek nodota netieši – kā starpnieka vēstījums. Ja senie dziedātāji, piedaloties „zemes” kāzu rituālā, vienlaikus iedzīvināja arī debesu kāzu mītu (tādējādi atrodoties tā iekšienē kopā ar tā dalībniekiem), tad modernās pasaules skatījums pieļauj tikai ārēju statpunktu, uztverot noteiktu motīvu kā simbolu. Tāds ir arī A. Cīruļa vēstījums, piešķirot darbam atsvešināti svinīgu noskaņu. Ņemot vērā, ka šī glezna izmantota tautasdziesmu krājuma ilustrēšanai, tajā var saskatīt autora mēģinājumu atrast latviešu mitoloģijai vispārinošu apzīmējumu un tad to iekļaut simboliskā vizuālā tekstā. Varētu teikt, ka A. Cīrulis centies atrast debesu precību un kāzu cikla (ko nosacīti veido šai tēmai atbilstošās tautasdziesmas) kulminācijas brīdi, kurā savietot iespējami vairāk raksturīgu tēlu un motīvu. No mītiskās telpas elementiem gleznā vēl minams ozols, kas acīmredzami saistāms ar vairākiem desmitiem tautasdziesmu variantu par koku, kas aug pie Saules namdurvīm un kuru sasper Pērkons, Saules meitai panākstos vai vedējos jādams (sk. Vīķe-Freiberga, 2016: 393–404; Kursīte, 2014: 52, 53).

Līdzīga, tikai paplašināta, debesu kāzu aina redzama pēc A. Cīruļa kompozīcijas G. Kūnerta veidotajā bērza koka sekretera intarsijā (1938, privātkolekcija, sk. 69. att.), kurā parādās arī Saules meitu vizināšana laivā (kā debesu precību epizodes, t. i., pirmskāzu darbības, atspoguļojums) un glābšana no noslīkšanas. Aīnu iespējams tulkot arī kā cikliskā laika vienības – gada – simbolisku attēlojumu ar pavasara atmodu kreisajā pusē un „dabas pagurumu rudenī” labajā pusē (Dombrovskis, 1939a).

Ābelkoka laivu daru,
 Abi gali pazeltīti.
 Dieva dēli jīrejiņi,
 Saules meitu vizina.
 (LD 33732)

Saules meita jūrā slīka,
 Vainadziņu vien redzēja;
 Dieva dēls kalniņā
 Zelta krustu vēcināja.
 (LD 33968, 1)

Dieva dēla pieminējums saistībā ar zelta krustu norāda uz pirmskristīgo un kristīgo elementu sinkrētismu, kurā „senais kultūrlānis visai sīksti centies saglabāties pat nopietniem kristīgās ticības iespaidiem blakus” (Vīķe-Freiberga, 2016: 167). Saules mīta

sižetiskajai daudzveidībai un tā tēlu simbolikai 20. gs. 30. gados A. Čīrulis pievērsies gan tēlotājā, gan lietišķajā mākslā (sk., piemēram, 67. att.).

Gleznā „Saules pagalmos” (1939, LNMM)⁴² attēlotas dejojošas Saules meitas, kuru tērpi tikai attāli atgādina tautastērpus, tomēr mākslinieks latviski mitoloģisko noskaņu pastiprinājis ar piemērotiem atribūtiem – zāļu vainadziņiem un zelta un sudraba grābekļiem, kā arī ar trejdeksni rokās vienai no Saules meitām (sk. 73. att.). Tērpu krokojums, gaisīgums un caurspīdīgums, kas pilnībā nenosedz figūru aprises, sasaucas ar vienu no dievišķās būtības atspoguļojuma veidiem antīkajā mākslā, uz ko norāda amerikāņu mākslas vēsturnieks K. Hallets (*Christopher H. Hallett*). Senās Romas skulptūrā kaila vai puskaila ķermeņa atveids nepārprotami liecināja par attēlotā piederību dieviem vai dievišķa spēka pārvaldīšanu (Hallett, 2005: 224; sk. arī Roberts, 1998: 641). Iepriekš minētajā gleznā „Dieva dēli, Saules meitas” A. Čīrulis pilnībā pieturējies pie šīs antīkās tradīcijas, un dievību kailfigūras tikai vietām aizsedz bagātīgi krokotas drapērijas (pretstats tam ir jau aprakstītās J. Rozentāla freskas RLB namam, kurās nav šī nošķiruma un arī cilvēki, kas pielūdz dievus, attēloti kaili).

Saules meitu – siena grābēju debesu plašajās pļavās – sižetisko motīvu mākslinieks pasmēlis mītiskajās tautasdziesmās. V. Vīķe-Freiberga pieļauj domu, ka sudraba grābekļi uztverami arī metaforiski – kā pār pļavām vai virs ūdeņiem mirdzoši saules stari (Vīķe-Freiberga, 2016: 199, 201).

Kas tur spīd, kas zvēro
Viņā lauka galiņā?
Saules meita sienu grāba
Ar sudraba grābeklīti.
(LD 33816)

Kur tu teci, Saules meita,
Ar to zelta grābekūt?
– Es tecēju siena grābt(i)
Dieva dēla kumeļam.
(LD 33837)

Formas traktējumā A. Čīruļa Saules meitas, kuru kustībām piemīt „iekšēja muzikalitāte un dvēseliskums”, un „lidojuma vieglums” (Siliņš, 1942: 1025, 1026), sasaucas ar Trīs Grāciju motīvu no antīkās mitoloģijas, kas redzams, piemēram, Botičelli (*Sandro Botticelli*) darbā „Pavasaris” (*La Primavera*, ap 1482, *Galleria degli Uffizi*) un A. Kanovas (*Antonio Canova*) temperas gleznā „Grācijas un Venēra dejo Marsam” (*Le Grazie e Venere danzano davanti a Marte*, ap 1799, *Museo Canova di Possagno*). Arī semantiski Trīs

⁴² Glezna, kura šodien zināma ar šādu nosaukumu, visticamāk, bijusi centrālā daļa no triptiha ar tādu pašu nosaukumu, bet jau tūlīt pēc tapšanas publikācijās parādās kā atsevišķa vienība. Par iespējamo triptihu netieši liecina vairākas pazīmes. Pirmkārt, darba „Saules pagalmos” kompozīcija jau 1938. gadā bija iekļauta cēlloka dekorā Tautu Savienības pilī – centrālajā daļā no trim. Otrkārt, pie gleznas publikācijas žurnāla „Sējējs” 1939. gada jūnija numurā minēts, ka tā ir tikai daļa (Čīrulis, 1939). Treškārt, Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā atrodas A. Čīruļa glezna „Dejotāja” (1939), kuru, salīdzinot ar dekoru Tautu Savienības pilī, varētu identificēt kā triptiha labās puses daļu (uz to norāda arī abu gleznu tapšanas laika un izmēru sakritība (sk. Rinka, 2008b: 262)).

Grācijas, kas simbolizē skaistumu, prieku, pārpilnību, dāsnumu un mīlestību (Mercatante, Dow, 2009: 34; Холл, 1999: 562), ir tuvas latviešu Saules meitām. Dejas motīvs 20. gadsimta sākumā mākslinieku darbos parādās kā pirmatnējas enerģijas atspoguļojums (Roberts, 1998: 208).

Art Deco stila sienas dekors intarsijas tehnikā ar līdzīgu kompozīciju kā gleznai „Saules pagalmos” rotā arhitekta un dizainera Aleksandra Birzenieka projektēto Latvijas zāli (1937./1938.) Tautu Savienības pilī Ženēvā, kas šobrīd ir ANO dienestu mītne (sk. 70.–72. att.). Dekors sastāv no trim daļām, kas atspoguļo piecas dejojošu sieviešu figūras, – laikabiedru aprakstos tās simbolizē prieku un līksmību pēc padarīta darba (Birzenieks, 1938: 149; Dombrovskis, 1938a). Sienas dekora patiesā sižetiskā ievirze varētu kļūt skaidrāka 1939. gadā, kad tapusi jau minētā eļļas glezna (iespējams, triptihs), kurai mākslinieks devis uzvedinošu nosaukumu. Kaut arī Oļģerts Saldavs 1940. gada publikācijā norāda uz gleznas mītiski simbolisko aspektu, viņaprāt, tajā redzams „pļaujas laiks ar saules siltuma bagātajām veltēm un darbu šajā cēlienā – simboliski domāts jaunavu rotājošā dejā, ar ko seno latviešu lauku darbā sākās jauns posms – ieskaņa uz rudens svētību” (Saldavs, 1940b: 387). Izpētot sienas dekora un varbūtējā triptiha divu zināmo daļu (sk. paskaidrojumu pie gleznas „Saules pagalmos”) uzbūvi, tonālo risinājumu, tēlu atribūtus un tērpu rotājumus, var secināt, ka A. Cīrulis darbā mēģinājis parādīt Saules ciklu – no rītausmas, kad Saule vai Saules meita it kā atbrīvojas no zvaigžņotās nakts villaines, līdz vakaram, kad viņas tērps ieturēts rožainos toņos un rotāts ar Mēness simbolu, vai plašāk – no pavasara līdz rudenim (sk. 70.–74. att.). Arī tēlu kustību attēlojumam rodams izskaidrojums, ja meklē paralēles tautasdziesmās (par to vairāk Siliņa, 1938), piemēram:

Saules meitas danci veda
Zaļas birztis pakrēslī;
Dieva dēli lūkojās
Caur ozola lapiņām.
(LD 33959)

Baltu puķu ceriņš auga
Vidū jūras uz akmeņa.
Tur saulīte danci veda,
Ik vakara rietēdama.
(LD 33747)

Šī darba piemērs atklāj nosaukuma nozīmi mitoloģiska satura darbu interpretācijā, jo bez autora ieceres skaidrojuma vai vismaz pastarpinātām norādēm mītiskā pasaules tvērums klātbūtne tajā nav nolasāma, un skatītājiem tas, visdrīzāk, tā arī paliek kā neparastos tērpos ģērbtu, pēc darba līksmi dejojošu meiteņu attēlojums. Daudziem nezināmā un slēptā Saules mīta simbolika, kas iekodēta A. Cīruļa radītajā sienas dekora kompozīcijā, ar savu cikliskumu kļūst emocionāli zīmīga brīdī, kad pēc daudzu gadu pārrāvuma Latvija atgūst neatkarību un Latvijas zāle tagadējā Nāciju pilī tiek atjaunota (1993. gadā). Par A. Cīruļa intarsijas formālajiem aspektiem Ilze Martinsone raksta:

„Attēlotās Saules meitas saturiski atbilst nacionālo ideju demonstrācijai, tomēr stilistiski tās neliecina par kādām tautas mākslas vērtībām. [...] (Jāpiezīmē, ka pasaules modes vēsmu saplūsme ar lokāli tautiskota stila meklējumiem latviešu mākslā ir īpaša parādība.)” (Martinsone, 2000: 138, 139)

1923. gadā A. Cīrulis piedalās konkursā par Rīgas pils Sūtņu akreditācijas zāles māksliniecisko noformējumu, un viņa projekts „Atdzimšana” saņem pirmo godalgu. Projekta uzlabošanai konkursa komisija pieprasa dažādas izmaiņas, bet žūrijas vidū nevalda vienprātība. Piemēram, E. Brastiņš iesaka „meklēt attaisnojumu dainās”, bet R. Zariņš iebilst, ka „nevar ņemt pamatā burtiski to, kas dzejiski teikts dainās” (cit. pēc Caune, 2004: 123). Viedokļu cīņa par folkloras un mākslas teksta saskaņošanu un patiesi latviska stila atrašanu noved pie tā, ka 1929. gadā realizētais griestu gleznojums, kuru iespaidojusi „protorenesanses glezniecības unikālā savdabība” (Lamberga, 2008: 110), vizuāli atšķiras no projektā piedāvātā – ornamentālas kompozīcijas vietā nākuši figurāli dievību tēli (Caune, 2004: 124). Katrai figūrai – Dieva dēlam Jānim, Laimai, Pērkonam un Mārai – atvēlēts savs griestu segmenta stūris, ko atdala dekoratīvu elementu kārtojums, tā norādot uz katras dievības autonomiju (sk. 75. att.). Māras stilizētā tautastērpa detaļas rotātas ar Mēness zīmēm un Māras līkločiem (sal. sk. 97. att., kurā Māras tērps rotāts ar t. s. Zalkša zīmēm). A. Cīrulis piešķīris Mārai dažādus brūnos toņus un zilo krāsu, kas simbolizē Māras saistību ar zemi un ūdeņiem. Kā norāda V. Viķe-Freiberga, tautasdziesmās Māras krāsa ir melnbalti raibā – tādi ir pupu ziedi, cimdu raksti un govīs Māras ganāmpulkā. Savukārt dzīvnieki, kas iemieso un simbolizē Māru, ir melni – vabole, vista, krupis, odze vai zalktis (Viķe-Freiberga, 1993: 98). Lai uzsvērtu dievību aizgādniecības pār cilvēkiem funkcijas un veidotu vienotu dekoratīvu ritmu, A. Cīrulis dievību rokas attēlojis svētījošā žestā, ko var uzlūkot, no vienas puses, par aizguvumu no kristīgās sakrālās mākslas, no otras puses, par tipoloģisku līdzību ar kristīgo mākslu (sk. 76.–78. att.). Mākslas darbos, kur Māra parādās kopā ar Laimu, autori (īpaši J. Bīne, A. Cīrulis) skaidri akcentē atšķirīgo – Māra pretstatā Laimai vienmēr ir tumšmate, ģērbusies tumšākās drēbēs un sievas aubē, tā norādot uz Māru kā htonisku dievību, bet Laimu kā, iespējams, urānisku jeb debesu dievību. D. Lamberga Māru un Pērkonu pils griestu gleznojumā apzīmē kā Zemes māti un Balto tēvu (Lamberga, 2008: 126)⁴³, tomēr A. Cīruļa izmantoto etnogrāfisko zīmju simbolika dod skaidras norādes, kā būtu šifrējama gleznojuma ikonogrāfija. Rakstot par A. Cīruļa gleznojumu, Māru kā Zemes māti traktē arī

⁴³ Šādus tēlu apzīmējumus devusi arī S. Pelše „Latvijas mākslas vēstures” piektajā sējumā (Pelše, 2016b: 274, 275).

J. Bīne un norāda uz jau minēto Māras un Laimas vizuālo tēlu pretstatījumu (Bīne, 1938c: 817, 818). To, ka Rīgas pils griestu kompozīcijā redzams Pērkons, savās publikācijās minējuši vairāki pētnieki (Siliņš, 1942: 1025; Caune, 2004: 124), un vizuāli nepārprotami tas atklājies 2015. gadā pēc restaurācijas (sk. 76. att.), kad tikušas atjaunotas padomju laikā aizkrāsotās svastikas jeb ugunskrusti Pērkona apmetnī (Šuste, 2017: 26).

Jāņa tēlam A. Cīruļa temperas gleznojumā tērps rotāts ar Saules koka rakstiem (sk. 78. att.), kas būtu skaidrojams ar Jāni kā vasaras saulgriežu personifikāciju vai Jāni kā Dieva dēlu, Saules precinieku (sk. vairāk Viķe-Freiberga, 1999: 238–242), bet pils griestu freskā tie papildināti ar tā sauktajām Ūsiņa zīmēm – autora ideja šo divu dievību simbolu apvienojumam nav zināma (ja vien tā nav vienkārša norāde uz abu dievību saistību ar dažādiem hronoloģiskās saules aspektiem). Neiztrūkstošs Jāņa atribūts ir ozolzarū vainags galvā, kas saistāms ar mitoloģiskiem priekšstatiem par auglības veicināšanu (Straubergs, 1944: 81). Salīdzinājumā ar A. Cīruļa griestu gleznu, kur Jānis parādās kā gaišs jauneklis ar Saules zīmēm tērpā, Elmāra Dālberga sienas gleznojumā „Jāņa ierašanās” (20. gs. 30. gadi) tēmas risinājuma centrā redzams Jānis kā karavīrs, ar nūju un vairogu rokās, kas ieradies apraudzīt jāņubērnus, un E. Dālbergs to rāda veca un cienīga vīra izskatā (sk. 100. att.).

Pils griestu gleznojumam izvēlētā dievu četrrotne parādās vēl kādā A. Cīruļa darbā – logu vitrāžās Lielajā ģildē, kas tikušas izstādītas arī Latvijas ekspozīcijā Pasaules mākslas un tehnikas izstādē Parīzē 1937. gadā (sk. Podgaiska, 2008: 247). Tajās A. Cīrulis ielicis dubultu simboliku – veidojot alegoriskas figūras „Rūpniecība”, „Tirdzniecība”, „Celtniecība” un „Kuģniecība”, viņš tās rādījis kā latviešu dievības (attiecīgi – Pērkons, Laima, Māra un Jānis/Ūsiņš) ar jau pazīstamiem un agrāk izmantotiem atribūtiem un atbilstošiem etnogrāfiskiem ornamentiem, papildinot tos ar katrai alegorijai piemērotu lietu (sk. 79.–82. att.). Nedaudz citādu – dievturības idejām atbilstošu – dievību grupu A. Cīrulis iekļāvis sienas gleznojumā „Tautas dziesma” (20. gs. 20.–30. gadi), kurā ar priekšplāna figūru un objektu kadrējumu veido jau iepriekš aprakstīto ārējo skatījumu – attēlu attēlā (sk. 83. att.). Gleznas centrālajā daļā, visticamāk, attēlota alegoriska Latvijas figūra (sal. A. Cīruļa glezna „Latvija” (n. v. 1939)), kreisajā pusē – Dievs un Laima, labajā pusē – Māra ar tai raksturīgiem atribūtiem.

Laimas tēls, ierosme kuram nākusi no tautasdziesmām, ir bieži redzams A. Cīruļa darbos. Sienassegā ar Laimas tēlu (20. gs. 30. gadi, sk. 84. att.) rodamas vistiešākās paralēles ar tautasdziesmām, kur meita, izejot pie vīra, lūdz Laimai sēsties vienā krēslā

(nevis divos vai trijos) un lemt vienu un labu mūžu (t. i., mūža garumā būt precētai tikai vienreiz).

Laimiņ' man mūžu lēm',
Trīs krēslē sēdēdam'.
Sēd', Laimiņ', vien' krēslē,
Lem man vienu labu mūžu.
(LD 1216, 1)

Sēd Laimiņa divus krēslus,
Grib man likt div' mūžiņi;
Sēdi, Laime, vienu krēslu,
Liec man labu vienu mūžu.
(LD 1216)

A. Cīruļa attēlotie divi krēsli, rotāti ar jumja zīmēm, simetriski novietoti abpus Laimai, mākslinieciski veido vienotu un dekoratīvu kompozīciju, bet semantiski norāda uz cilvēka divām likteņa iespējām.

Krēsls kā Laimas atribūts A. Cīruļa darbos parādās, arī vizualizējot priekšstatus par laba likteņa un bagātīgas daļas piešķiršanu (tautasdziesmas to sauc par Laimes krēslu), piemēram, gleznās „Pati Laima” (n. v. 1939) un „Laima” (1932, privātkolekcija) (sk. 86. un 88. att.).

Savu laiku roze ziedi,
Savu laiku magonīte;
Savu laiku meita gaida
Laimes krēslu paceļot.
(LD 12294)

Gleznā „Laima” uz labu likteņa zīmi vizuāli norāda arī Laimas roku žests: kreisā roka pacelta uz augšu, labā rāda uz sētu, kurā sievietei kopā ar ģimeni jāpavada savs mūžs (sētas priekšplānā, spriežot pēc ēkas izmēriem un loga formas, attēlota pirts, kas folklorā cieši saistīta ar sievietes likteni). Uz krēsla stāv atritināta, ornamentēta josta, kas šajā gadījumā norāda uz tautasdziesmās minēto simboliku – saistību gan ar Laimas lēmumu par meitas labklājību, raksturu un tikumiem, gan ar Laimas palīdzību dzemdībās.

Trīskārt Laima jostu joda
Apkārt manu augumiņu:
Augi diža, stāv' godā,
Valkā zīļu vaiņadziņu.
(LD 1221)

Laima vilka zaļu jostu
Deviņiem kamoļiem;
To apjoza sieviņām,
Laimas pirtī peroties.
(LD 1109)

Jostai piedēvētā zaļā krāsa minētajā tautasdziesmā, kā jau iepriekš iztirzāts 1.3.3. nodaļā, nav uztverama burtiski, bet kā dievībai piederoša priekšmeta maģisko īpašību izcēlums (citviet Laimai pieder zīda josta (LD 1415, 1), un tas liek domāt, ka savienojums „zaļa zīda” tautasdziesmās ir dubulti pastiprināts simbols, jo arī atsevišķi „zaļas” un „zīda” lietas reprezentē zemnieka ikdienas dzīvē nerasniedzamas kvalitātes kategoriju). Apzīmējumu „zīda” V. Viķe-Freiberga pieskaita pie klasiskiem tautasdziesmu fokusēšanas epitetiem (Viķe-Freiberga, 1993: 46). A. Cīrulis gleznā drīzāk vadījies pēc etnogrāfiskiem pētījumiem, ne mitoloģiskiem priekšstatiem, un jostā ielicis sarkanu un baltu krāsu.

Laimas krēsla motīvs kā dekoratīvs elements ietverts porcelāna vāzes „Trīs Laimas. Laimas krēsls” (1929–1939, darbnīca „Burtnieks”, privātkolekcija) apgleznojumā (sk. 92. att.). Gan šo vāzi, gan tās variantu „Trīs Laimas” (1930, darbnīca „Burtnieks”, DMDM, sk. 91. att.) rotā statiski simetriskas Laimu figūras (par skaitļa „trīs” saistību ar Laimu sk. turpmāk, arī pie E. Brastiņa darbu analīzes), un, kā norāda mākslas zinātniece Santa Podgaiska, „stabilitāte, simetriskums un statiskums iemieso no tautas mākslas smelto loģiskās uzbūves, līdzsvara un harmonijas principu” (Podgaiska, 2008: 238).

Symboliska žestu un ķermeņa valoda akcentēta visos A. Cīruļa veidotajos darbos, kur Laima ir kompozicionālās telpas uzbūves centrā, kas semantiski varētu nozīmēt kosmizētās pasaules vidu. Tā, sienassegā „Laimes māte” (20. gs. 20.–40. gadi, APMM) kreisā dievietes roka, tāpat kā iepriekšminētajā gleznā „Laima”, pacelta uz augšu, bet labajā ir dzīvības zars ar augļiem (ogām). Segas kreisajā apakšējā stūrī redzama sieviete ar bērnu klēpī, labajā stūrī – jauna meita; visi cilvēku stāvi uzrunājošā, aizgādniecību lūdzošā vizuālajā valodā vērsti uz Laimu (sk. 87. att.). Var pieņemt, ka A. Cīrulis, veidojot izteismīgos Laimas roku žestus, ir centies panākt, lai skatītājs darbos uzreiz nekļūdīgi atpazītu sakrālu sižetu, vēl pirms dievietes tēla identificēšanas, tāpēc Laima mākslinieka darbos nekad nedara kaut ko ikdienišķu. Ja paturam prātā viedokli, ka māksliniekam, gleznojot žanra ainu, būtu jāiztēlojas, kā viņa tēli runā, rīkojas un domā, gluži tāpat, kā to dara rakstnieks vai dramaturgs (Jensen, 1997: 289), kļūst skaidrs, ka A. Cīruļa Laima ir statiska figūra (bieži vien simetriskās kompozīcijās), kas reprezentē klusu svētsvinīgumu, bez emocijām, un gleznu vai tekstiliju ikonogrāfija tās pietuvina svētbildēm. Laimas vienīgā komunikācija ir roku žesti, tāpēc tiem piešķirta sastinguša simbola nozīme, gluži tāpat kā etnogrāfisko zīmju rotājumiem viņas tērpā un atribūtiem. Raksturīgo žestu lietojums ļauj izteikt minējumu, ka arī lietišķās mākslas darbos A. Cīrulis dekoratīvi grafiskā veidā rādījis Laimu (sk. 90. att.). Viņa darbos dominē trīs galvenie Laimas roku žestu attēlojuma varianti (sk. 77., 84. un 85. att.); vienā no tiem nedaudz variē tikai plaukstas novietojums. Lai gan Laimas ķermeņa poza un rokas skatītājam pauž atvērtību, attēlojuma stingums un citas darbu formālās uzbūves īpatnības, piemēram, tēla novietojums kompozīcijā un proporcionālie samēri pret apkārtējo vidi, vienlaikus atgrūž un liek ieturēt distanci, varbūt pat sajūst bijību. J. Siliņš un D. Lamberga norāda uz A. Cīruļa Laimas žestu līdzību ar orantas tēlu agrīnās kristietības mākslā (Siliņš, 1942: 1025; Lamberga, 2008: 126), kas ietver gan dievbijīgas dvēseles, gan ticības un pestīšanas simboliku un bieži tiek attiecināts uz Dievmāti (Schapiro, 1983: 18, 19; Roberts, 1998: 55, 56; Пасквинелли, 2009: 231–234). Tēla statiskumu, ienesot roku žestos brīvākas kustības,

A. Cīrulis mazinājis gleznā „Trīs Laimas” (1934; avotos sastopami arī nosaukumi „Laima, Dēkla, Kārta un bārenīte”, „Trīs senās Laimas – latviešu ģimenes sargātājas”, „Meitene un trīs laimes dieves”), kur hierarhiskā svinīgumā, bet „bez bizantiskā drūmuma un barguma” (Siliņš, 1942: 1024) stāv centrālais Laimas tēls, gādīgi aptverot mazas meitenes figūru, kamēr divu pārējo dieviešu roku kustības apturētas teatrālās pozās (sk. 89. att.). Dievību hierarhiju uzsver arī tēlu novietojums – centrālā figūra novietota frontāli pret skatītāju un ir nedaudz garāka par pārējām, kuras rādītas trīs ceturtdaļu pagriezienā – šāds paņēmiens bija izplatīts viduslaiku mākslā, kur, lai izceltu svarīgākos sižeta tēlus, ierastajam shematiskajam galvas trīs ceturtdaļu pagriezienam tika pretstatītas figūras ar frontāli vai profilā pagrieztu seju. Sejas atspoguļošana profilā vēsta par tēla pilnīgu norobežošanu no skatītāja un atrašanos tikai attēlotajā vidē, turpretī frontāli vērsts skatiens it kā apvieno iekšējo un ārējo telpu (kurā atrodas skatītājs) un padara tēlu par simbolu vai vēstījuma nesēju (Schapiro, 1983: 38–40).

Darbs „Ziemassvētki” (1921, LNMM), kurā Laima, Dēkla un Kārta parādās kā Dieva dzimšanas ainas liecinieces, atspoguļo A. Cīruļa brīvo improvizāciju un dažādu mākslas valodas sistēmu saplūdināšanu (sk. 93. att.). Dievturu viedokli par Dieva dzimšanu Ziemassvētkos atspoguļo E. Brastiņa rakstītais 1931. gadā: „Gandrīz visas reliģijas pauž, ka Ziemassvētkos, vistumšākajā laikā, kad saule atkal sāk atvirst uz vasaras pusi, piedzimst kāda dievība. [...] Arī Latvju daiņas pauž, ka Ziemassvētkos esot Dievs piedzimis. Tāpēc šajā dzimšanas dienā tas ik gadus nāk sērst zemes virsū un apmeklē arī latviešu sētas.” (Brastiņš, E., 1931: 157) „Dievturu cerokslī” viņš šo uzskatu apstiprina ar tautasdziesmu (Brastiņš, E., 1932: 86):

Ziemas svētki, liela diena,
Tie Dievam lieli svētki:
Ziemsvētkos Dievs piedzima,
Lieldienā šūpli kāra.
(LD 33295)

A. Cīruļa melnbaltais tušas zīmējums tapis kādu laiku pirms dievturu kustības ideoloģijas izveidošanās un nostiprināšanās, kas liek domāt, ka autors ietekmējies nepastarpināti no tautasdziesmu teksta. D. Lamberga šo darbu interpretē kā kristīgās ticības sižeta apvienojumu ar latviešu dievībām, kas svētī jaundzimušo Kristu, un norāda, ka arī cikla „Divpadsmit mēneši” Vilku mēnesim (decembrim) veltītajā lapā (1922, LNMM, sk. 98. att.) A. Cīrulis iezīmējis Kristusbērnu un zvaigzni, kas vēstī par tā piedzimšanu (Lamberga, 2008: 133). Šāds sižeta skaidrojums sākotnēji šķiet acīmredzams, vēl jo vairāk tāpēc, ka arī tautasdziesmās atrodami varianti ar nepārprotamu kristietisma uzslāņojumu.

Ziemas svētki, liela diena,
Tie Dievami dārgi laiki:
Ziemas svētkos Jēzus dzima,
Lielu dienu pakrustīja.
(LD 33294)

Svētki gāja svētīties,
Liela diena lielīties:
Svētkos svētais Dieviņš dzima,
Lielu dienu nokristīja.
(LD 33294, 1)

J. Kursīte min vēl dažus tautasdziesmu piemērus (LTdz 13686, 13687) saistībā ar bērna nomiršanas un piedzimšanas motīvu Ziemassvētku dziesmās un atzīmē, ka šie varianti ir jaunu laiku veidojumi un nav tieši saistīti ar gaismas un tumsas simboliem pagāniskajā mitoloģijā (Kursīte, 1996: 404).

K. Ogle tomēr iebilst D. Lambergas versijai, atzīmējot, ka A. Cīrulis nevienā citā no zināmajiem darbiem nav centies apvienot dažādus reliģiskos priekšstatus (Ogle, 2012: 60). Par A. Cīruļa reliģiskajiem uzskatiem mazliet vairāk varam uzzināt no laikabiedra – fotogrāfa J. Rieksta – atmiņām: „Cīrulis bija bezdievis tāpat kā es, jau no skolas laikiem. Cīrulis bija nostājies uz ateistiskām pozīcijām. To es secinu no sarunām ar viņu. Uz baznīcu viņš negāja.” (LVA, 2204. f., 4. apr., 92. l., 38. lp.) Atturoties no tik kategoriskiem apzīmējumiem kā „bezdievis” un „ateists”, tomēr iespējams secināt, ka A. Cīrulis nebija praktizējošs kristietis un kristīgās tēmas mākslā viņu interesēja tikai no formrades viedokļa (atšķirībā no J. Bīnes viņš nav veidojis altārglezas Latvijas baznīcām). Tādēļ uz jautājumu, kāpēc „Ziemassvētki” tik skaidri vedina domāt par kristīgās domas klātbūtni, atbilde meklējama darba formā – tēlu atspoguļojuma ikonogrāfijā un laiktelpas uzbūvē. Vispirms – gleznas kompozīcija būvēta, izmantojot vienu no viduslaiku sakrālās mākslas principiem – iekšējā un ārējā skatpunkta apvienojumu (Успенский, 1995: 260). Ēka, kurā piedzimis Dievs, rādīta šķērsgrizumā, tādējādi savietojot un skatītājam vienlaikus atklājot gan interjeru, gan eksterjeru – debesis virs mājas, kurās parādījušās trīs likteņlēmējas dievietes, un ainavas fragmentu. Pāreja no attēlotās realitātes ārējā skatpunkta uz iekšējo darbā tiek atrisināta ar figūru grupu, kas pa durvīm dodas iekšā pie jaundzimušā, un gaišu drapēriju (palagu), ko tur Dēkla un Kārta (šī drapērija ne tikai apvieno darbā attēlotās realitātes dažādos skatpunktus, bet kā iekštelpas un ārtelpas robežu šķērsojošs elements atvirza skatītāju pozīcijā, no kuras viss tiek uzlūkots kā skatuviska aina). Dekoratīvā joslā virs dievību tēliem rakstīti viņu vārdi – līdzīgi kā ikonās, kur, sekojot sakrālās estētikas principiem, vārdam un attēlam ir vienādi spēcīga nozīme (uzrakstīts vārds izsaka pirmtēlu tādā pašā, ja ne lielākā, intensitātē) (Успенский, 1995: 230). Laimai piešķirti vairāki folklorā minēti atribūti – palags, pirtsslotā un atslēga (sk. Adamovičs, 1937: 70; Rumba, 1936: 15; Šmits, 1926: 27, 30; Kursīte, 1996: 239–242). Darbība, kas risinās mājas iekšpusē, atgādina Kristus dzimšanas ainu – mātes klēpī sēž bērns, starojoša gaismas

oreola iekļauts (viņš ir arī vienīgais gaismas avots telpā, kas rada krasus gaismēnu kontrastus uz cilvēkiem un priekšmetiem), ar svētījot paceltu roku, bet viņa priekšā kāds vīrs un divi bērni nometušies ceļos. Starp ainās dalībniekiem ir arī muzikants ar vijoli un bērni ar kliņģeriem un rotallietām. Šķiet, visus Dieva piedzimšanas sižeta elementus autors mēģinājis pielāgot lokālām vajadzībām – alas vai kūts vietā pirts, kas senajās tradīcijās ir bērnu dzimšanas vieta, aitu ganu vietā ziemas saulgriežu svinētāji ar mūziku un cienastu, bet eņģeļu vietā – Laima, Dēkla un Kārta, kas atbild par bērna likteni.

Dēkle manu mūžu lēma,
Kalniņā stāvēdama.
Lem, Dēklīte, labu mūžu
Lai es gauži neraudāju.
(LD 1200)

Tā ir mana Kārta, Laima,
Kas ceļ mani kalniņā,
Gan ir man tādu ļaužu,
Lejiņā stūmējiņu.
(LD 9140)

Dotajā kopainā iespējama ir hipotēze, ka A. Cīrulis atspoguļojis arī lokālu latviešu Dievu – kā saules gaismas pārdzimšanas simbolu. Tādējādi izveidotos neparasts verbālā un vizuālā teksta apvienojums – folkloras teksts (tautasdziesmas), kura forma ir tradicionāla, bet saturā ienākusi kristietības ietekme, tiktu sastatīts ar vizuālu tekstu, kura ikonogrāfija pārņemta no kristīgās mākslas, bet saturs tiecas atainot latviešu mitoloģiju. Tomēr D. Lambergas pieļāvums, ka A. Cīrulis sakausējis divu reliģiju idejiskos aspektus un zīmējumos redzama Kristus dzimšana, nav pilnībā atmetams – darbu ikonogrāfija liek domāt par tautas kristietības (kā kristietisko un pirmskristietisko elementu sintēzes) priekšstatu vizuālu atspoguļojumu. Tautas kristietības izpausmes sastopamas gan folkloras tekstos (piemēram, ticējumos, buramvārdos), gan rituālās darbībās un žestos (sk. Kursīte, 2016: 104). Vēl viens vizuāls piemērs, kurā izpaužas šī sintēze un kas attiecināms uz A. Cīruļa darbošanos lietišķajā mākslā, ir porcelāna šķīvis „Ave Maria” (1934–1940, apgleznotājs I. Laminskis, privātkolekcija) – tā centrā uz zelta zvana attēlota Dievmāte ar Kristusbērnu uz rokām, abu galvas apvij nimbi, bet Dievmātes tērps un zvana apmale rotāta ar dažādiem etnogrāfiskiem rakstiem. Šķīvja ārmaļā redzamais ziemas ainavas motīvs, kas papildināts ar astoņstūru zvaigznēm (auseklīšiem), liecina par tā saistību ar Ziemassvētku tēmu.

Laimas, Dēklas un Kārtas kā trīs likteņdievību apvienojums, ko A. Cīrulis izmantojis ne tikai darbā „Ziemassvētki”, folklorā nav sastopams. Uz to darba tapšanas laikā jau bija norādījis P. Šmits (Šmits, 1918: 25, 26). Tomēr viedoklis par trim dievēm, kas ir klāt katra bērna dzimšanas brīdī (sk., piemēram, Lautenbahs-Jūsmiņš, 1882), izrādījies pievilcīgs un vēlāk, transformējies teorijā par trim Laimām, kā dogma parādās arī dievturībā (Brastiņš, E., 1932: 29–31).

Pērkoņdievība, vai tā būtu reprezentēta Zeva (senajiem grieķiem), Jupitera (romiešiem), Peruna (slāviem), vai Pērkona/Perkūna (baltiem) formā, visām indoeiropiešu tautām atspoguļoja priekšstatu par debesu dievu, zemes auglības un ražības spēka nodrošinātāju (Mercatante, Dow, 2007: 807, 1059–1061; Менар, 2007: 19, 20; Холл, 1999: 633). Jelgavas Latviešu lauksaimnieku ekonomiskās sabiedrības „Laucenieku viesnīcas” sienas gleznojums (1921) A. Cīrulis izmantojis vairākas tematiski atbilstošas tautasdziesmas. Freskā „Pērkons (Pērkona tēvs)” (sk. 95. att.) ar klēts ēku fonā un sieviešu figūrām priekšplānā, kas nes deviņus jaunās maizes klaipus, atspoguļots simbolisks rudens ražas ziedošanas rituāls Pērkonam. Pērkons pēc sava ārējā veidola attēlots līdzīgs grieķu Zevam vai romiešu Jupiteram – vienā rokā turot zibens šautru saišķi kā nepārvarama spēka un varas simbolu (Менар, 2007: 20), bet otru pacēlis izteiksmīgā žestā, viņš raugās no mākoņiem, savukārt viņa tērps, kas atveidots ar krūšu bruņām, īsiem svārciņiem un nelielu apmetni, nostiprinātu pie pleciem, atgādina sengrieķu karavīra apģērbu (acīmredzot saistībā ar Zeva kā Kara dieva aspektu). Vienīgi sejas vaibsti, mati un bārda nav antīkās mākslas paraugiem atbilstoši, tie drīzāk atgādina latvisku Pērkoņtēva tēlu, kas folklorā minēts kā „dusmīgs un kareivīgs dievs”, kuram „piederis jodu vajāšana un sasperšana ar zibeņiem” (Vīķe-Freiberga, 1993: 103). Freskas apakšējā malā A. Cīruļa darinātajā stilizētajā burtveidolā ierakstītas tautasdziesmas rindas, kas liecina, ka autors centies uzsvērt Pērkona kā auglības dieva funkcijas.

Ko dosim Pērkonam
Par vasaras graudojumu?
Lastu rudzu, lastu miežu,
Pusbirkava apinīšu.
(LD 28818)

Biedrības freskas aizkrāsotas jau pirms Otrā pasaules kara, bet kara laikā gājusi bojā visa ēka, tāpēc par tām liecina vienīgi melnbaltas reprodukcijas (Dombrovskis, 1939b). Līdzīgs tēla ārējā veidola risinājums un žesti izmantoti arī A. Cīruļa gleznā „Pērkons” (n. v. 1925, sk. 96. att.).

A. Cīruļa tušas zīmējumā „Siena jeb liepu mēnesis” (1922, LNMM) no cikla „Divpadsmit mēneši” Pērkona tēlam piešķirtas jau lokālākas vizuālās iezīmes – apmetnis uz krūtīm sasprausts ar saktu, jostas sprādze rotāta ar svastiku, ap galvu lentveida apsējs vai stīpa, tomēr rokā viņam atkal ir klasiskais zibeņu saišķis (sk. 94. att.).

Rīgas Pils Sūtņu akreditācijas zāles griestu gleznojumā A. Cīruļa veidotā Pērkoņtēva tēla apģērbu rotā simboliski zibens ornamentu. Visos minētajos darbos Pērkona tēlam ir sirmi mati un bārda, līdzīgi kā Dievam. Izņēmums ir iepriekš aprakstītā A. Cīruļa

temperas glezna „Saule savu meitu deva pār jūriņu tautiņās”, kurā Pērkons redzams ar melniem matiem un īsu bārdu, jājam uz tumša zirga ar liesmainu zobenu rokā. Par to, ka Pērkona atribūts ir zobens, liecina arī tautasdziesmas, piemēram:

Aiz kalniņa ezariņš,
Aiz ezara ozoliņš.
Saule kāra vainadziņu,
Pērkons savu zobentiņu.
(LD 33742, 1)

Īpašu vietu mitoloģiskās tēmas izvērsumā ieņem to mākslinieku darbi, kas bija saistīti ar dievturību, – te redzama lielāka tēlu un sižetu daudzveidība, iedziļināšanās dievību atribūtikā un arī lielāks tēmai veltīto darbu skaits. Dievturības kustības dibinātājam un latviskuma meklētājam **Ernestam Brastiņam**, kura darbos bieži parādās folkloras un senatnes motīvi (piemēram, „Dvēseļu kalns”, „Senču ozols”), mākslas vēsturnieki pārmet ilustrativitāti un atzīst, ka neviena figūra viņa darbos nav skatāma tikai gleznieciskā nozīmē, jo Brastiņš literāts dominē pār Brastiņu gleznotāju (Strazdiņš, F., 1938). Viņa gleznas uztveramas kā „dievturības, ornamentikas, vēstures, filozofijas teoriju izjūtu kopums krāsās”, kā „papildinājums viņa paustajām idejām un pētījumiem” (Erdmane-Hermāne, 2004: 4023).

E. Brastiņa vispazīstamākajā gleznā „Bārenes radi” (1927, LNMM) diagonāli veidotā kompozīcijā redzami trīs koki (vītols, kļava, ozols), uz kuru fona izceļas jaunas meitenes, dažādu zvēru un putnu (zaķis, briedis, mežacūka, baložu pāris) figūras darba priekšplānā (sk. 54. att.). Pēc kritiķu domām, pārspīlētas latvisko mākslas formu meklēšanas iespaidā E. Brastiņš šajā un citos mitoloģiska satura darbos „atvietojis Eiropas glezniecībā pieņemtos tiešās perspektīves likumus ar Vidusāzijas tautu pasaules uzskatam piemītošo gleznu uzbūvi” (Peņģerots, 1931: 46) un konsekventi veido primitīvismam vai naivismam tuvas formu deformācijas, tēlojuma plakanību, ornamentālismu un krāsu salikumus, tomēr atšķirībā no primitīvistiem E. Brastiņa meklējumus glezniecībā nevada intuīcija, bet kultūras apziņa un vēstures izpēte, un viņa apzināti neveiklās formas nekad nerasniedz „folkloras un etnogrāfijas mieru un līdzsvarotību” (Leitis, 1999: 188, 190). Pievēršanās primitīvismam mākslā, cenšoties atrast kādai etniskai grupai specifisko, nav unikāla parādība – tā sasaucas ar natīvisma izpausmēm dažādu tautu atmodas un pašnoteikšanās procesos arī citur pasaulē (sk., piemēram, Hiller, 1991).

Meklējot koku simbolisko nozīmi gleznā „Bārenes radi”, redzam, ka vītols latviešu tautasdziesmās bieži minēts kā nabadzības simbols, jo tas ir izplatīts, aug katrā

sētā un, pinot no tā zariem vainagu, meita gan kaunina savus brāļus, kas nav gādājuši viņai greznāku vainagu (LD 3559; 3557; 5882, 1; 3575), gan izrāda lepnumu par to, ka mazāka rocība viņai nav liegusi tikt pie laba precinieka, gan pauž nicinājumu (LD 12909, 10563, 21537). Vītols kā pagalma koks ir arī jaunas meitas aizbildnis un cieši saistīts ar viņas likteni – iziešanu tautās (LD 17698; 17700, 5). Ja tautu dēls tiek salīdzināts ar ozolu, tad vītols ir brāļa – bāleliņa – simbols.

Tā bij mana brāļa sēta,
Kur deviņi vītoliņi:
Cauri gāju caur astoņi,
Devītāi puškojos.
(LD 3723)

Es staigāju brāliņos
Vītoliņa pakrēšļos,
Lai tas man nenovīta,
Sarkans rožu vainaciņš.
(LD 5870)

Vītola vainadziņš tautasdziesmās parādās kā bārenes vienkāršības un pieticības zīme vai kā bēdu simbols:

Es uzaugu sērdienīte
Ar vītola vainadziņu.
Kā uzaugu, tā iesēdu
Bajāriņa kamanās.
Brauc bajārs šķindēdams,
Blakām sēd sērdienīte,
Blakām sēd sērdienīte
Ar vītola vainadziņu.
(LD 4532, 1)

Putniņam galva sāp,
Vītolā dziedādot;
Sērdienei acis sāp,
Pēc māmiņas raudādot.
(LD 4184)

Šajā aspektā vītola motīvu varētu interpretēt arī E. Brastiņa darbā, bet J. Kursīte iezīmē daudz plašāku semantisko lauku: „Vītols nozīmīgs kā latviešu, tā arī vairāku citu indoeiropiešu tautu mitoloģijā un saistīts ar Lielo pirmmāti tās dažādajos izpaudumos. [...] Latviešu folklorā šis koks saglabājis Lielās pirmmātes ambivalento dabu un ir Saules, Saules meitu, Laimas, bet arī Māras sēdeklis. [...] Māra, Saule, Laima, sēdēdamas vītolā, dāvā meitām, īpaši sērdienēm, kurām nav aizgādņu no cilvēku puses, savu labvēlību priekšā stāvošajā kāzu iniciācijā, nopinot tām zīļu vainagus, piešķirot ražīgas un daudz govīs pūra tiesā u. tml.” (Kursīte, 1999a: 192)

Savukārt kļava un ozols saistāmi ar tautasdziesmu variantiem par kokiem kā bāra bērnu vienīgajiem radiem:

Es nabaga sērdienītis,
Man nevaids bāleliņu;
Oši, kļavi, ozoliņi,
Tie ir mani bāleliņi.
(LD 4104, 2)

Oši, kļavas (tautasdziesmās – vīriešu dzimtē „kļavi”) un ozoli bieži tiek minēti kopā (LD 28216, 12695) un saukti arī par puišu kokiem (LD 32368). Dažos variantos bērzs

var ieņemt oša (LD 2825, 32331) jeb kļavas (LD 2823; 4104, 3) vietu, kamēr vītols mainās ar ozolu (LD 2827) (Šmits, 1928: 12). Nelielais kociņš ar aplauztiem zariem E. Brastiņa gleznas priekšplānā, iespējams, ir atsauce uz vēl kādu tautasdziesmās sastopamu tēmu – sērdienītei Dieva dēli uztic ganīt kumeļus Dieva dārzā vai aplokā un piesaka nenolauzt nevienu zelta zaru, bet:

Es nolauzu trīs zariņus,
Notecēju lejiņā,
Meklē mani mīļ' Dieviņš
Ar saviem sulaiņiem.
(LD 4978, 5)

Meža dzīvnieki un putni bāreņu dziesmās funkcionē kā mītiski palīgi, aizstājot radniekus vai norādot uz īpašu statusu, – briedis vai lācis ved bārenes pūru (LD 4872, 7; 4872, 5), bet balodis skrien meklēt pazudušo brāli (LD 4089). E. Brastiņš dzīvnieku tēlus rāda fragmentāri, veidojot nosacītu un dekoratīvu daudzplānu kompozīciju, kurā reāli tie nevar ievietoties. Tādējādi attēlojums rada naiva uzskaitījuma iespaidu, kas pastiprina tā literāri sižetisko ievirzi, uzsvērdams mākslinieka meklējumus „savienot glezniecības izteiksmes līdzekļus ar vēsturiski pamatotas glezniecības ideju” (Leitis, 1999: 191). Mītu E. Brastiņš saprot kā „savdabīgu glezniecības žanru, kuram atbilst noteikts sižets un simboli, kas iemiesojas gleznotā personāža darbībā”, un kā specifiski latvisku struktūru, no kuras var radīt „vizuāli vēstošas mītu ilustrācijas” (Leitis, 1999: 190, 191). B. Uspenskis norāda, ka mākslas darbā, kurā netiek lietota lineārā perspektīva, daļas/fragmenta attēlojums semantiski var norādīt uz lietu kopumā, kamēr, izņemts no gleznas konteksta, šis fragments nebūtu saprotams (Успенский, 1995: 249). Minēto principu var attiecināt uz E. Brastiņa gleznotajiem dzīvniekiem. Tas sasaucas ar tautasdziesmu fokusēšanos uz sīku detaļu, kas pārstāv kaut ko lielāku, un šajā ziņā autora izvēlētie līdzekļi (telpas organizācija) pietuvojušies tautasdziesmu izteiksmes formai.

Tautasdziesmās ietverto koku simboliku E. Brastiņš izmantojis ne tikai gleznā „Bārenes radi”, bet arī citos darbos – „Treju laimu avots” (1930), „Es karā aiziedams (Karā aizejot)” (1934, LNMM), un „Ozols un meita” (ap 1934).

Gleznas „Treju laimu avots” kompozīcijā saskatāmi trīs plāni ar kalnu un māju, trim kokiem, vairākām sieviešu figūrām un suni (sk. 56. att.). Vismaz viens no kokiem pēc raksturīgās stumbra un lapu formas identificējams kā vītols. No gleznas nosaukuma un vītola motīva izmantojuma varētu secināt, ka E. Brastiņš tajā atgriezies pie bāreņu dziesmu tēmas. Kritiķis laikabiedrs šo gleznu nodēvē par „galīgi nesaprotamu mistiku”, kuras izpratnei vajadzīgi komentāri (IKS, 1930).

Laimas jēdzienam latviešu valodā ir divas semantiskās līnijas: 1) laime kā veiksmē, izdošanās, labs mūžs; 2) Laima – likteņdievība. Nereti abas ir grūti nošķirt (Kokare, 1999: 92). E. Brastiņa gleznas nosaukums vedina domāt, ka darbā ir atsauce uz abām šīm nozīmēm.

J. Kursīte norāda uz trim Laimām kā uz trim iespējām, no kurām trešā vienmēr ir noteicošā un izšķirošā. Tautasdziesmās paliek spēkā trešās Laimas spriedums (Kursīte, 1996: 103).

Es raudāju, es tekāju,
Man izgaisa māmuliņa.
Raudādama, tekādama,
Ietecēju niedrājā.
Tur atradu niedrājā
Trīs sudraba avotiņus.
Vienā dzēra raibas govīs,
Otrā sirmi kumeliņi;
Pie trešā avotiņa
Trīs Laimiņas mazgājās.
Divas saka: Kur tu teci?
Trešā klāti aicināja.
Meitiņ, tava māmuliņa
Guļ zem zaļo velēniņu,
Guļ zem zaļo velēniņu,
Saules mātes aplokā. [...]
(LD 4993)

Man māmiņa nozuduse,
Baltas avis ganīdama.
Duzodama, meklēdama,
Ietecēju niedrājā.
Ietecējse niedrājā,
Ieraug' zelta avotiņu.
Pie tā zelta avotiņa
Trīs Laimītes mazgājās.
Divas saka: Kur tu teci?
Trešā klātu aicināja.
Tā, kas klātu aicināja,
Tā iedeva zīdautiņu.
Iedodama tā sacīja:
Mazgā rīta rasiņā;
Izmazgājse rasiņā,
Kaltē rožu dārziņā;
Izkaltējse, sarullējse,
Liec pūriņa dibinā. [...]
(LD 5036)

Trīs Laimas kā trīs likteņdievības var simbolizēt cilvēka bērnību, dzīves vidusposmu un nāvi, jo saistītas ar skaitļa „3” laika aspektu (pagātne, tagadne, nākotne) (Kursīte, 1996: 251, 252). E. Kokare atzīmē, ka trīs Laimu motīvs tautasdziesmās varētu būt ienācis no internacionāla pasaku sižeta un ka tas sastopams arī ticējumos (LTT 16327), tomēr folkloras liecību sporādiskums neļauj izdarīt nekādus vispārinošus spriedumus (Kokare, 1999: 137). Lietuviešu izcelsmes arheoloģe un folkloras pētniece Marija Gimbutiene raksta, ka dieviešu funkciju duplikācija un triplikācija (viena dieve parādās dažādos izskatos (arī ar dažādiem vārdiem) vai darbojas vairākas dieves vienlaikus, no kurām viena parasti ir vecākā) raksturīga senās Eiropas (pirmsindoeiropiskajai) mitoloģijai un atspoguļo matriarhālo struktūru (Gimbutiene, 1994: 187).

Ja Laima atrodas pie tīra ūdens, tā ir labvēlīga likteņa zīme. „Vītols mīl ūdeni un tāpēc parasti aug mitrās vietās. [...] ūdens (avoti, upes, ezeri) kopā ar kokiem veido sava veida sievišķās pirmsākotnes vienību. Avots kopā ar vītolu norāda uz auglības, veselības,

dzīvības spēku veicināšanu no dievības puses.” (Kursīte, 1996: 192) Nereti Laima minēta kā bāreņu māte un aizbildne.

No gleznas autora uzskatiem, kas cieši saistīti ar dievturību un attiecas uz pētāmo tēmu, varētu minēt „Dievturu cerokslī” iezīmētās vadlīnijas: „Laimas ir trijas: Laime, Dēkla un Kārta. Latvju daiņas par Laimu ir pieskārušās it visam, kam vien bijusi kāda sakarība ar likteni, Mūžu un sievieti, pie kuras Mūži iesākās. [...] Tāpat kā pati Laima rodas no Dieva galvenās darbības laišanas, tā arī no Laimas raksturīgākām darbībām tautas dzeja darinājusi Dēklu un Kārtu. Šīs abas jaunās dievības turas tik cieši pie Laimes, ka tikai retumis tiek atsevišķi minētas. Tās visas trijas dažkārt joprojām tiek dēvētas par Laimēm un visas piedalās Mūža veidošanā.” (Brastiņš, E., 1932: 29) Publikācijās presē E. Brastiņš apšaubījis un kritizējis P. Šmita, L. Adamoviča, L. Bērziņa un M. Bruņenieka pētījumus, kas ir bijuši pretrunā ar dievturu viedokli par Laimu (sk., piemēram, Brastiņš, E., 1940). Trīs likteņdievību klātbūtne bērna dzimšanas brīdī tika iztirzāta iepriekš, pie A. Cīruļa darbiem, bet E. Brastiņa darbā risināta Laimas loma bārenes likteņa noteikšanā. Tā kā ierosme nākusi no garajām dziesmām, kurās būtiska nozīme ir secīgai notikumu attīstībai, E. Brastiņa gleznas analizē būtu jāpievēršas laiktelpas uzbūves paņēmieniem, tomēr darba reprodukcijas sliktā kvalitāte neļauj izteikt drošticamus spriedumus.

Par gleznu „Saules meitas” (1935, LNMM, sk. 57. att.) rakstnieks Jānis Veselis atminas, ka tajā izpaudusies dzīvespara pilnā, jutekliski kārā un pilnasinīgā E. Brastiņa daba, tēlojot „kailas rožaini sārtas meitenes, uz kurām, kā daina saka, „Dieva dēli lūkojās caur magoņu lapiņām”” (Veselis, 1974: 1150). Tradīcija attēlot dievības kā kailfigūras jau tika pieminēta, runājot par A. Cīruļa darbiem, un E. Brastiņš to veiksmīgi izmantojis, norādot uz debesu kāzu mīta erotisko aspektu. Tautasdziesmas par Saules meitu kailumu neko nesaka, to var vienīgi nojaust no darbībām – peldēšanās, pāršanās pirtī un mazgāšanās –, un, kā redzēsīm arī turpmākajos piemēros, tieši šis motīvs māksliniekus uzrunājis visvairāk.

Saules meita mazgājās
Zelta kārklu krūmiņā;
Dieva dēli lūkojās
Ar pelēku mētelīti.
(LD 33973)

Atšķirībā no tautasdziesmām, kurās parādās Dieva dēli, vērojot dažādas Saules meitu nodarbes, un kurās ievērots ārējā skatpunkta princips, E. Brastiņš ielicis skatītāju notikuma iekšienē un, lietojot kompozīcijas kadrējumu, liek tam kopā ar Dieva dēliem it kā slepus nolūkoties Saules meitu mazgāšanās rituālā.

Vienai no E. Brastiņa Saules meitām rokā zelta ābols (sal. – ābols ir arī Trīs Grāciju atribūts (Холл, 1999: 636)), kas parādās Dieva dēlu un Saules meitu savstarpējās attiecībās, – pamatojums tam rodams tautasdziesmās.

Celies agri, Saules meita,
Mazgā baltu liepas galdu,
Rītu nāks Dieva dēli
Zeltābolu ritināt.
(LD 34031)

E. Brastiņa mitoloģiskās tēmas interpretācijas nav ikoniski reprezentablas (kā to redzēsīm J. Bīnes jaunradē), tēlu izvēlē un darbu kompozīcijā drīzāk jaušama gleznotāja vēlme likt skatītājam pašam iedziļināties un atrast ikonoloģisko skaidrojumu. Piemēram, gleznā „Jumja klaips” (1932, LNMM, sk. 55. att.) E. Brastiņš risinājis senu gadskārtu ieražu tēmu.

Jumītim klaipu cepu
Triju rītu malumiņu;
Ne deviņi nevarēja
Jumja klaipu kustināt.
(LD 28528)

Jumim cepu gardu rausi
No trijām labībām:
No miežiem, no rudziem,
No baltiem pūrīšiem.
(LTdz 2685)

Jumis, kas ietver auglības, ražības un no tās izrietošās labklājības simboliku, saistāms galvenokārt ar reāliem dabas objektiem – pa pāriem kopā saaugušiem ziediem, sēnēm, augļiem, divām vārpām uz viena salma vai diviem kodoliem vienā rieksta čaumalā (plašākā nozīmē par jumi var tikt uzskatīti jebkuri dabas elementi, kas pārsniedz parasto skaitu, piemēram, ceriņu ziedi ar piecām vai vairāk ziedlapām). Attīstoties kultam, kas saistīts ar labības ražu un pļauju, Jumis kļuvis par mitoloģisku būtņi, tomēr nav antropomorfizējies pilnībā, un visas Jumja ieražas iekļaujas labības novākšanas ciklā (Šmits, 1926: 39; Kokare, 1999: 172, 173; Adamovičs, 1937: 63). Jumja klaipa cepšana ir „ar analogijas maģiju saistīts upuris” (Kokare, 1999: 176) un viena no rituālā mielasta sastāvdaļām. A. Brastiņš raksta, ka šāds mielasts noticis 23. septembrī – rudens saulgriežu laikā (Brastiņš, A., 1979: 1703; sk. arī LTT 11995), kad no lauka mājās bijusi savesta pēdējā labība. Appļāvībām jeb apjumībām cepto klaipu sagrieza un izdalīja visai saimei, tā simboliski katram nododot daļu no jaunās ražas svētības un bagātības. E. Brastiņš, papildus skaidrojošajam gleznas nosaukumam, uz maizes klaipa attēlojis Jumja zīmi, ietilpinot tajā visu tēmas saturu un acīmredzot paļaujoties uz skatītāja priekšzināšanām (gleznas kompozīcijā Jumja zīme iegūst divkārtu nosacītības pakāpi). 1937. gada laikrakstā „Pasta-Telegrāfa Dzīve” ievietotajā rakstā par rudens svētkiem minēta latviešu tradīcija Jumja klaipu cept no kviešu miltiem un likt tam virsū Jumja zīmi (Sēlis, 1937: 282), tomēr šai

tradīcijai nav doti nekādi paskaidrojumi un atsauces uz avotiem. Kviešu klaipa cepšana varētu tikt saistīta ar tautasdziesmās minēto (LTdz 2681), bet jumja zīmes lietojums nav pamatots un liek domāt, ka šo aprakstu ietekmējusi E. Brastiņa „mitoloģiskās skolas” teorija (sk. 3.3. nodaļu). Rādot līdzīgu motīvu ilustrācijā „Zemes māte” (1963), E. Brastiņa brālis A. Brastiņš, jau dzīvodams trimdā, uz maizes kukuļa iezīmējis krustu krusta zīmi (sk. 50. att.), ietverdams tajā gan tradicionālo priekšstatu, gan dievturības ideju aspektu.

E. Brastiņa darbu izpētes kontekstā liela nozīme ir paskaidrojošiem tekstiem, bez kuriem tajos ietvertā doma var palikt nesaprasta. Gleznā „Es karā aiziedams (Karā aizejot)” (sk. 58. att.) atspoguļota sena paraža, kareivjiem aizejot karā, iecirst zobenu (cirvi) ozolā. Tautasdziesmas stāsta arī par krusta zīmes ieciršanu ozolā (krusta ciršana vedību rituālos saistīta ar aizsardzības nodrošināšanu jaunajam pārim (Adamovičs, 1937: 82; Kursīte, 2016: 101)).

Es, karā aiziedams,
Krustu cirtu ozolā,
Lai neraud tēvs, māmiņa,
Lai raud zaļais ozoliņš.
(LD 31985)

Es, karā aiziedams,
Cirvi cirtu ozolā.
Kas ņem cirvi ozolā,
Lai ņem manu tēva zemi.
(LD 31997, 1)

Citos tautasdziesmu variantos puisis, karā aizejot, dēsta mazu ozoliņu, pēc kura augšanas var paredzēt karavīra likteni (LD 31980). Abos gadījumos ar koku tiek sasaistīts kāda cilvēka liktenis, dažkārt pat veselas ģimenes liktenis (Straubergs, 1957: 19).

Rituālu darbību kopums, noņemoties ar vienu celi zemē, otru kāju turot uz akmens, uz galvas liekot zaļu velēnu un rokā ņemot nomizotu lazdas nūju (sk. 61. att.), kā simbolisks žests parādīts gleznā „Latvieša zvērests (Zvērests Latvijai; Zvērests)” (n. v. 1933), kuras iedvesmas avoti meklējami vēsturnieku aprakstos par seniem latviešu ticējumiem (LTT 36469; Latvieša zvērests..., 1934). Zīmīgi, ka jau Ā. Alksnis, pētot latviešu pagātni, pievērsies zvēresta motīvam, acīmredzot – kā nacionālo piederību stiprinošam simbolam, un atspoguļojis to vienā no saviem zīmējumiem – ar kareivi, kurš stāv, vienu kāju uzlicis uz akmens („Zvērests (Virsaitis vēro; Vadonis)”, 19. gs. beigas, sk. 15. att.).

Gleznā „Veļu aiziešana” (20. gs. 20.–30. gadi) E. Brastiņš atklājis kādu ticējumu par veļiem (sk. 59. att.). Pēc veļu laikā (dievainēs) veļiem veltītā mielasta mājas „saimnieks pārcirtis skalu ar cirvi uz sliedīti un licis, lai gari iet atkal atpakaļ” (LTT 32509). „Tikai reizi gadā senais latvietis aicināja uz mielas savus senčus, un tas notika kādā tumšā oktobra jeb veļu mēneša vakarā. Šajā vakarā tas gribēja būt kopā ar saviem mīļiem aizgājējiem un no tiem iegūt svētību un nosvērtību turpmākā dzīvē. Pabijis brīdi

kopā ar tiem, tas atkal atgriezās savā ikdienā un par zīmi tam – pārcirta uz sava nama vai rijas sliekšņa skalu sauju. Šī saule un viņa saule atšķīrās, lai nākošā gadā atkal par jaunu sastaptos.” (Bīne, 1940c: 128) Veļu tēli E. Brastiņa gleznā ir bāli, statistiski stāvi uz rudens vakara tumšā fona, un, lai pastiprinātu neierasto noskaņu, mākslinieks darbu komponējis ar zemu skatupunktu un fokusējot priekšplānu – vērotāja skatiens slīd tikai nedaudz pāri nama sliekšnim. Kompozicionāli ar durvju ailu tiek atdalītas divas telpas – iekštelpa un ārtelpa, kas simboliski nošķir arī J. Bīnes minēto šosauli no viņsaules, ikdienas dzīvi no pārilaicīgās dzīves, drošību savējo vidū no nezināmā. Statisko un izteikti vertikāli-horizontāli būvēto kompozīciju pāršķeļ un sadala cirvja diagonālais virziens, kas ienes darbā vienīgo dinamiku. Arī E. Brastiņa glezna „Dvēseļu Daugava (Veļu Daugava)” (20. gs. 30. gadi) saistīta ar veļu tēmu. „Zili melni tēloti Daugavas viļņi, un tumšā nakts debess vien jau skatītājam rādīja baigu sajūtu. Bet, lai vēl labāk atcerētos visus tos baigos notikumus, kas ap Daugavu norisuši vairāk kā divi tūkstoši gadu posmā, Brastiņš šai gleznā ielicis arī veļu tēlus. Šo darbu raugoties, nāk atmiņā teikas par Lāčplēša cīņām ar melno bruņinieku, cīņas pie Daugavmalas pilskalniem; arī tās cīņas, ko vēl pāris desmit gadus atpakaļ izcīnīja mūsu karavīri.” (Strazdiņš, J., 1938: 211) J. Veselis atmiņās raksta, ka „Daugavā peldēja baismīgas, bezveidīgas galvas tumši duļķainos viļņos, visa glezna pauda drūmu, baigu, traģisku pārdzīvojumu” (Veselis, 1974: 1150). Saskaņā ar E. Brastiņa izvirzīto dievturības ideju, cilvēka augumu pēc nāves paņem Māra jeb Zemes māte, bet auguma garīgais trauks – velis – aiziet uz Veļu valsti (Veselis, 1974: 1148; Brastiņš, E., 1932: 88–95). Gleznā simboliski ietverta Māras saistība ar ūdeņiem un funkciju pārklāšanās ar Veļu māti.

Savukārt darbs „Rīta ausmā” (n. v. 1936) rāda samērā bieži sastopamu pasaku motīvu – velnu, kuru rīta agrumā aizdzied gailis (sk. 60. att.). Tā kā gaiļa dziesma iezīmē nakts beigas, tad ticējumos to saista ar spēju redzēt un padzīt visus ļaunos spēkus (Straubergs, 1944: 147). Formas izvēlē gan E. Brastiņš atkāpies no ierastās ikonogrāfijas un veido velnu kā smalku kungu, tērptu melnā frakā⁴⁴, ko nodod tikai viena lopa kāja. Kā norādījis K. Straubergs, šāds velna tēls ienācis latviešu mitoloģiskajos priekšstatos līdz ar kristietību (piemēram, 17. gadsimta raganu prāvu aktos tiek aprakstīts velns, kas ģērbies kā vācietis, t. i., kungu drēbēs) (Straubergs, 1934–1935: 21750). Iespējams, mākslinieks, šādi izvairoties no Ā. Alkšņa aizsāktās velnu attēlošanas tradīcijas un novirzoties no latviešu mitoloģijas izpratnes par velnu kā vientiesīgu un neprasmīgu Dieva palīgu pasaules

⁴⁴ Tēlā saskatāma līdzība ar N. Strunkes zīmēto velnu 1934. gadā žurnālā „Atpūta” publicētās Līgotņu Jēkaba tautas groteskas „Kalējs Reinis, Dievs un Velns” ilustrācijās.

radīšanā vai vienkārši apmuļķojamu cilvēka pretinieku, vēlēties īpaši uzsvērt savu nepatiku pret visu vācisko. Citādi viņa izvēlētais velna veidols ir pretrunā ar paša izvirzītajiem principiem – vienmēr meklēt izteiksmes līdzekļiem dziļi latvisku pamatojumu.

Par 1938. gadā izstādītajiem E. Brastiņa darbiem, kas tapuši pašradītā fortūnisma stilā, mākslas apskatnieki raksta, ka tie interesanti ar savu mitoloģiskā satura atklāsmi, bet formas ziņā pavirši (Saldavs, 1938; Skulme, U., 1938b: 1191). Tādējādi mākslinieka centieni izveidot tīri latvisku, vēstures, etnogrāfijas un folkloras pētījumos balstītu glezniecības virzienu nevainagojas panākumiem, un viņa darbošanās citās jomās tiek izcelta un pieminēta daudz biežāk nekā radošie meklējumi glezniecībā. Lai gan E. Brastiņš jau pirms 1934. gada apvērsuma bija izteicies par labu politiskās varas nodošanai viena cilvēka rokās, viņa cerības uz dievturības lomas pieaugumu K. Ulmaņa autoritārajā režīmā izrādījās nepamatotas, un dievturiem nācās pārreģistrēties no reliģiskas uz sabiedrisku organizāciju. 1936. gadā dievturības vadībā valdījusi neuzticība valsts pārvaldei un apslēpts nicinājums (Hanovs, Tēraudkalns, 2012: 278). Iespējams, tāpēc ar dievturību saistīto mākslinieku darbos neparādās režīma veidotā vadonības kulta patoss.

Hildas Vīkas, kuras saistība ar dievturību minēta promocijas darba 2.3.2. nodaļā, īpatnējo glezniecību mākslinieks Ojārs Ābols salīdzina ar 15. gadsimta Florences kristietiski romantisko skolu, kuras redzamākie pārstāvji ir Fra Andželiko (*Fra Angelico*) un Botičelli (īpaši izceļami Botičelli darbi ar mitoloģisku tematiku – „Pavasaris” un „Venēras dzimšana” (*La nascita di Venere*, ap 1482, *Galleria degli Uffizi*)), ar Florences mākslinieka F. Lipi (*Filippino Lippi*) un Ziemeļu renesanses gleznotāja R. Kampēna (*Robert Campin*, tiek identificēts ar Flemmales meistarū) darbiem un atzīmē, ka „priekšmetu pasaulē māksliniece rīkojas nesaistīti un ar naivi poētisku sensibilitāti, bieži vien sniedz priekšmetiem citu, ornamentālu definīciju” (Ābols, 1959). Latviešu dievības, kuru parādīšanās nesaraujami saistīta ar lauku vidi un zemnieka sētu, H. Vīka, kā norāda O. Ābols, skata romantizēti un ar sievišķīgu pilsētnieces skatu (Ābols, 1959). U. Skulme, runājot par H. Vīkas pievēršanos mitoloģiskajai tēmai, min salīdzinājumu ar bizantisku svētbilžu gleznotāju, kas sācis „gleznot mietpilsoņu sadzīves ainas ar tiem pašiem paņēmienu, ar kādiem viņš veidojis nereālas būtnes” (Skulme, U., 1940: 389), tomēr par spīti tam nekādu profanāciju mākslinieces darbos nesaskata. Sakrālā un profānā jeb iedomātā un reālā līdzāspastāvēšanu atzīmē arī J. Strazdiņš, salīdzinot to ar senču dzīves veidu un izpratni (Strazdiņš, J., 1939b: 273; 1940a). H. Vīkas mitoloģisko sižetu gleznojumu emocionālo saturu jeb izteiksmes būtību, kā to dēvē Dž. Rouza, veido dzejiska

un pacilājoša attēloto motīvu interpretācija (šajā ziņā viņas darbos saskatāma līdzība ar A. Cīruļa daiļradi), nevis gleznieciskā koncepcija (Ivanovs, 1959: 40), tīrs, nesamākslots un, varētu teikt, akadēmiskās mākslas izglītības sistēmā neapbružāts skatījums uz pasauli.

Latviešu Dievs, kas glezniecībā reti parādās kā atsevišķs tēls un biežāk atainots reizē ar citām dievībām, H. Vīkas kompozīcijās parādās kā balts vīrs, „kurā iemājo viss tīrākais un gaišākais, pēc kā cilvēks cenšas,” un kura „nākšanu sētā jūt ne tikai ļaudis, to jūt visa dzīvā radība mājā” (Strazdiņš, J., 1939b: 272, 273). Darbos, kur saimes ļaudis uzņem Dievu savā mājā („Dieviņš nāk sētā”, „Dievs ienāk istabā” (20. gs. 30. gadi) u. c. (sk. 186.–189. att.)), skaidri nolasāmas atsauces uz pazīstamo tautasdziesmu:

Klusiet jauni, klusiet veci,
Dievs ienāca istabā.
Dievs ienāca istabāi,
Vaicā maizes saimenieku.
(LD 30921)

Māksliniece Dieva parādīšanās brīdī piešķirusi īpašu svinīgumu, jo Dieva tēls ietverts gaišā oreolā un ornamenta zīmju (darbā „Dievs ienāk istabā” – divkārsota krustu krusta) ielokā, un gleznu kompozīcijās iekļautie cilvēki ar izteiksmīgos žestos saliktām rokām veido skatuvisku un nereālu ainu. Dieva došanās pie cilvēkiem atspoguļojas arī H. Vīkas dzejā.

Rāmos vakaros un agros rītos
Atnāk Dieviņš tā kā senos mītos.
Baltam mētelītim plandoties,
Apstaigāt viņš savus ļaudis ies.
Durvis virina un namos slīd,
Ieiet kambaros, kur bērni mīt.
(Vīka, 1990)

Priekšstats par latviešu Dieva izskatu mākslinieku darbos ir samērā vienots – tas ir pasakās, teikās vai tautasdziesmās minētais vecs vīrs baltā, pelēkā vai sudrabetā mētelī (reizēm – ar baltu zirgu), sirnu bārdu un matiem: „Ienāk vecs vīriņš ar baltu bārdu” (LTTP, 1969: 61); „Ienācis viens sirms vecītis” (LTTP, 1969: 94); „Atjājis vecītis uz balta zirga [..]. Vecais esot bijis pats Dievs” (LTTP, 1969: 16); „Dieviņš brida rudzu lauku / Ar pelēku mētelīti” (LD 32532); „Balts spieķītis rociņā, / Balti svārki mugurā” (LD 32913); „Dieviņš brauca par kalniņu / Sudrabetu mētelīti” (LD 33254). Tautasdziesmās Dievs staigā pa zemi, pārraugot savas dzīvās radības; viņš atrodas visur, tepat, līdzās. Viņš ir visiem viens un katram savs, tāpēc tam nav konkrēta izskata. Par to, ka Dievs ir antropomorfizēta būtne, var spriest tikai pēc darbībām, kuras tam tautasdziesmās tiek piedēvētas (Kokare, 1999: 85–87). Par latviešu dievību tuvību cilvēku dzīvei raksta arī

H. Vīka: „Latviskā Dieva saime mīl visus savus ļaudis, viņa nešķiro tos lielos un mazos, svētos un grēciniekos, vērtīgos un mazvērtīgos, viņa vienādi rūpējas un gādā par visiem. Visa latviešu tauta, viņas zeme un dzīvnieki un apdainotā dievība, visi saplūst kopā par vienu lielu, nešķiramu vienību.” (Cīt. pēc Knāviņa, 2018: 114, 116)

H. Vīkas kompozīcijas ar Sauli un Saules meitām (piemēram, „Saules meitas” (n. v. 1939, sk. 197. att.), „Saules atgriešanās” (20. gs. 30. gadi)) ir formā daudz brīvākas, gleznotas gaišos toņos, un rada simbolisku gaismas, dzīvības un pavasara noskaņu. Tautasdziesmās gan Saulei, gan Saules meitai minēti gaiši (dzeltenī) mati, kurus tā dažkārt sukā, un šo procesu paslepus vēro Dieva dēls.

Saules meita jūru brida, Matu galus vien redzēja. Iriet laivu, Dieva dēli, Glābiet Saules dzeltainīti! (LD 33969)	Kas tur spīde, kas tur vize Viņā lauka galiņā? Saules meita sukājās Sudrabiņa suseklīti. (LD 33817)
---	---

H. Vīkas gleznotajai Saulei un viņas meitām mati izspūruši, veidojot staru vainagu ap galvu kā antīkajiem Saules dieviem (Roberts, 1998: 375).

Samērā bieži tautasdziesmas apraksta Saules rotas, apģērbu un atribūtus (suseklīti, grābeklīti, laiviņu, vāli, slotu u. c.), kur dominē balta, zelta un sudraba krāsa, kas kopumā rada mirdzošu vizuālo tēlu. Savu apģērbu Saule darina pati, un viņas darbarīki un izejmateriāli visbiežāk ir zelta un/vai sudraba.

Saulīt' balta noiedama Guļās zelta laiviņā; No rītiņa celdamās Apģērbjās sudrabā. (LD 33910)	Saule auda audekliņu Daugaviņas maliņā; Zelta šķiets, varas nītes, Sudrabiņa šauDECLĪTE. (LD 33907)
--	---

Visgreznākais apģērba gabals ir Saules sagša, kas rotāta ar pušķiem, ielokiem, zelta dzīpariem, visskaistākā rota – vainags, kuram ir zelta žuburi, lapiņas, zīlītes un podziņas. Tautasdziesmās minēti arī Saules brunči, kreklis, priekšauts, josta, kurpes, cimdi, saktas un gredzeni. Saule tērpta zīdā un samtā, rotājusies ar dimantiem, zeltu un sudrabu – šie materiāli nepieder latviešu zemnieka empīriskajai pasaulei un, pēc H. Biezā domām, norāda uz Saules dievišķo dabu (Biezais, 1998: 127), tomēr V. Vīķe-Freiberga iebilst, ka dārgmetālu vai dārgu vielu (piemēram, vaska) epitēti „paši par sevi nav pietiekami, lai spriestu par Saules divinizācijas pakāpi” (Vīķe-Freiberga, 2016: 131). Grezno tērpu un rotu materiālu veidotā vizuālā aina uztverama arī kā dziedātāja poētisks mēģinājums pietuvoties dabā novērotajam.

Gleznā „Saules atgriešanās” (sk. 196. att.) H. Vīka ar tēlu atbrīvotajām pozām, zirgu augšup pavērstajām galvām, Saules un apkārtējo figūru paceltajām rokām piešķirusi vizuālajam tekstam līksmu un trauksmainu iespaidu, kuru pastiprina darba vertikālais formāts un elementu ritmiska virzība uz simetriskās kompozīcijas centru, kas izcelts ar gaišu krāsu saules diskā. Gaismas avota attēlojums aiz atspoguļotajām figūrām vai gaismēnu modelējums, kas rada iespaidu par gaismas plūdumu no darba fona, ir iecienīts risinājums H. Vīkas kompozīcijās (Skulme, U., 1934: 93). Gaišs kolorīts izmantots arī citās H. Vīkas gleznās ar Saules un Saules meitu tematiku, par kurām mākslas kritiķis J. Strazdiņš raksta: „Teiksmainās Saules meitas Vīka tēlojusi vairākkārt, gan pa vienai, gan pulkos! Redzētas tādas gleznas: Saules meitu rotāšanās; Saules meitas un vējš; Saules meitas iet pirtī u. c. Saules meitām vieglas, gaisīgas krāsas. Pārsvarā – balts, dzeltens, zils. Saules meitu tērps liekas kā mīklas plīvuris. [...] Saules meitu brīvajās kustībās Vīka ieliek savu kustības tieksmi. Saules meitu rokas, kājas, mati un augumi lokas un vijas līdzīgi El Greko⁴⁵ eņģeļu augumiem.” (Strazdiņš, J., 1939b: 273) Tautasdziesmās ne vienmēr Sauli raksturo prieks un līksmība, tai piedēvēta arī raudāšana un dusmošanās (galvenokārt, strīdoties ar Mēnesi), kas vizuālajā tēlā ienes citus krāsu akcentus.

Dieva dēli bēdājās,	Šorīt Saule tumši lēca
Asiņaina Saule lec.	No lielām bēdiņām:
Kam vakar novilkāt	Vakar zuda Dieviņam
Saules meitai gredzeniņu?	Zaļis zīžu nēzdodziņš.
(LD 33905, 2)	(LD 33997)

H. Biezais secina, ka ar Saules dvēseles pārdzīvojumu palīdzību latvietis tautasdziesmās centies atspoguļot dažādas ar sauli saistītas dabas parādības (Biezais, 1998: 123). H. Vīkas glezniecībā dominē gaišā un starojošā Saule un viņas meitas, līdzīgi kā iepriekš minētajos J. Rozentāla un A. Cīruļa darbos, turpretī R. Pērles interese par saulrieta sārto toņu gammu pietuvina viņa darbus citiem Saules „noskaņojumiem”. Lai gan folkloriste Beatrise Reidzāne pieļauj hipotēzi par latviešu Sauli kā vīriešu kārtas dievību (līdzās daudzu tautu Saules dieviem), kurai piemīt taisnības sarga un sodītāja dieva, iespējams, arī kara dieva funkcijas (Reidzāne, 1997), šādā aspektā Saule mākslinieku darbos neparādās (jo tad būtu jāpārvar gan gramatiskā premisa, gan dziļi apziņā nostiprinājies priekšstats par Sauli kā latviešu sievišķo dievību, kas „poētiskā izteiksmē mēdz būt mātes substitūts” (Reidzāne, 1997)). Vienīgais izņēmums, kuru varētu aplūkot šādā gaismā, ir jau minētā R. Pērles glezna „Saules dēli karā jāja”, tomēr tās ierosmes avotu noteikšanai trūkst tiešu pierādījumu.

⁴⁵ El Greko (*Doménikos Theotokópoulos*, zināms kā *El Greco*, 1541–1614) – spāņu mākslinieks.

Līganās figūru kustības, kas panāktas ar daudzu izliektu līniju ritmu un raksturīgas H. Vīkas darbiem ar Sauli un Saules meitām, ienes nerealitātes iespaidu arī citās mākslinieces gleznās, jo „kustībai gleznotāja brīžiem upurē pat reālo dabu” (Strazdiņš, J., 1937a). Dažādas debesu būtnes – Saules meitas, Dieva dēli – „vijīgās rotaļās vai deju ritmos liecina par mistisko dvēseles dzīvi, kas bijusi blakus reālai” (Bebris, 1940). Ar silti–vēso un tumši–gaišo krāsu toņu kontrastu un taisno un liekto formu ritmiku H. Vīka radījusi dinamikas iespaidu arī darbā „Meža māte un Vēja māte” (20. gs. 30. gadi, privātkolekcija, sk. 202. att.), atspoguļojot šo antropomorfizēto būtņu pārraudzībā esošās dabas sfēras.

Māra latviešu reliģiskajos priekšstatos ir dzīvības devēja un ņēmēja, sieviešu un ganāmpulka aizgādne. H. Vīka Māru attēlo gan kā zemes auglības veicinātāju un lopu aizgādni, kas sasaucas ar viņas dzeju – „Pavasārī” (Vīka, 1936), „Zemes māte” (Vīka, 1937a), „Rīts” (Vīka, 1942) –, gan kā dievību, kas saistīta ar cilvēka dzimšanu. Darbā „Māra – pirts kūrēja” (n. v. 1940) rādīta simboliska gatavošanās bērna sagaidīšanai (sk. 192. att.). Gleznai izvēlētais mīta fragments sakrīt ar tautasdziesmās pausto – tās biežāk akcentē darbības pirms dzemdībām un dievību aicināšanu palīgā jau laikus. Dekoratīvo Māras tērpa risinājumu H. Vīka papildinājusi ar līkloču zīmēm; kājas Mārai basas, kas norāda uz tautasdziesmās ietvertu simbolisko jēgu – steidzamu nepieciešamību, pārejas brīdi, kad Mārai jānāk palīgā nekavējoties (Kursīte, 1996: 261).

Kur Māriņa basa tek
Par ābeļu līdumiņu?
Pie jaunām sieviņām
Grūtajās dieniņās.
(LD 1102)

Nāc, Māriņ, kad es lūdzu,
Nāc basām kājiņām;
Aus’ tu kājas, būs’ tu ilgi,
Grūt’ manai līgaviņai.
(LD 1099, 6)

Gleznas krāsainībā un uzbūvē jaušama tā pati nosacītība un atkāpšanās no reālistiska attēlojuma, kas raksturīga šai tēmai kopumā. „Tēlotie priekšmeti sakārtoti tikai izdevīgās laukuma attiecībās (dvielis ar slotu, baļļas ar lāvu, krāsns ar lāvu un t. t.), bet telpiski viens otru izslēdz; sakarā ar ko tie iegūst divizmērījuma rotājuma raksturu, kas gan attālina skatītāju no tiešamības, bet tajā pat laikā to tuvina aizdabīgai pasaulei.” (Bīne, 1940a) Uguns iekuršana un uzturēšana pirts krāsni netieši norāda uz Māras – dzīvības devējas – funkciju. „Seno dzīvības rašanās teiksmu par savas gleznas saturu ir izvēlējusies Hilda Vīka-Eglīte, kura pēdējā laikā arvien biežāk smeļ savu darbu padomus no mūsu dziļās dievoto teiksmju akas, dodot tādā kārtā saviem darbiem svaigu, apgarotu un dziļi latvisku vielu.” (Bīne 1940a) Māras tēls, kuru var identificēt pēc H. Vīkas izveidotās ikonogrāfijas (tumši zilā, stilizētā tautastērpa un gaišā oreola visapkārt Māras figūrai),

parādās arī darbos „Māra laidarā”, „Dzemdības pirtiņā”, „Jāņu nakts” (20. gs. 30. gadi, sk. 193.–195. att.) u. c., akcentējot Māras saistību ar auglību, aizgādnību pār mājlopiem un rūpēm par bērna nākšanu pasaulē.

Neiztrūkstošs dievturības kontekstā ir Laimas tēls, kurai māksliniece veltījusi vairākus darbus. Laimas ambivalentā daba, kas rodama tautasdziesmās, kur šī dievība darbojas gan pozitīvi (šūpuļa kāršana, veiksmīga mūža lemšana, auglības veicināšana), gan kaitējoši vai nāvējoši (sk. Bula, 1988: 49–55), H. Vīkas gleznās pilnībā izzudusi.

Laima prieku parādīja,	Es savai Laimiņai
Veļu māte žēlabiņas:	Mūžam laba nevēlēju,
Laima kāra šūpolīti,	Kam tā manu mūžu lēma
Veļu māte noraisīja.	Uz asaru avotiņa.
(LD 1135, 1)	(LD 9190)

Laima parādās tikai kā gaišs un svētību nesošs tēls kopā ar Dievu un Māru, trīsvienībā kā trīs Laimas (iespējams, ar Dēklu un Kārtu) vai viena pati. Par mākslinieces centieniem rast Laimas tēlam piemērotu formu un veidolu var spriest arī pēc H. Vīkas literārā darba „Laimas dārzi”. „Ar lecošo sauli dārzos ienāca pati Laima. Viņa neienāca kā daiļa, balta jaunava krāšņās, skanošās sudraba rotās, bet kā zeltaina caurspīdīga migla izplūda pa visu dārzu, aptvēra visu ābeļu galotnes, noliecās līdz visām saknēm un bija ik saules stara puteklī, ik ziedā, ik zāles stiebrā, ik sīkā lapiņā.” (Vīka, 1943: 238) Lai gan poētiskajā aprakstā Laima ieguvusi brīnumainas dabas parādības izskatu, tēlotājā mākslā H. Vīka pieturas pie vizuāli daudz saprotamākā un atpazīstamākā antropomorfā Laimas tēla.

Akvarelī „Laimas ienākšana” (n. v. 1939) H. Vīka izmantojusi vienu no laika atspoguļošanas paņēmieniem vizuālajā mākslā – vairāku secīgu mirkļu attēlojumu. Gleznas lielāko daļu aizņem istabas interjera skats, bet trīs dievību figūras redzamas gan aiz loga ziemas ainavā, gan vienlaikus jau nākam pa durvīm iekšā (sk. 190. att.). Dievības attēlotas kā jaunas, liriskas, sevī iegrimušas vai sapņainas būtnes (sejas izteiksmē un kustībās atgādinādamas to latvisko rāmumu un kautrību, ko vācu autori bija saskatījuši latviešu tautas deju izpildījumā), ģērbusās stilizētos tautastērpos ar vainadziņu galvā un viļņainiem, vējā plīvojošiem matiem. Viegli pieliekta galva un dziļi nodurtas acis, iespējams, atbilst tautas priekšstatiem par jaunas meitenes tikumību un kaunību (Kursīte, 2016: 154, 155), kas vienlīdz labi piedien arī dievībām. Brīvi izlaisti mati savukārt ir kristietiskās mākslas ikonogrāfijā lietots nevainības simbols gan Jaunavas Marijas, gan citu svēto sieviešu atspoguļojumā (Roberts, 1998: 375), kas nesakrīt ar latviešu tradicionālās kultūras uzskatiem par meitas tikumu. Tautasdziesmas sievietes skaistumu – gan fizisku, gan morālu – saista ar gludi saķemmētiem un sapītiem matiem (LD 15686; 10729; 16909;

10204; 16926, 1; 5515; 2982 u. c.), un tikai izšķirošos mirkļos, piemēram, dzemdībās, šī kārtība maģisku apsvērumu dēļ var tikt izjaukta (Kursīte, 1996: 235). Tas pats attiecināms arī uz dievībām.

Tāļu, tāļu tas ciemiņš,
Kur aug mana līgaviņa
Gludu galvu, baltu muti,
Dzelteniemi matiņiem.
(LD 11489)

Pinu, pinu, viju, viju,
Zem ozola stāvedama:
Sudrabiņa pīni pinu,
Zelta viju vainadziņu.
(LD 5530, 2)

Celies agri, Saules meita,
Sukā savus garus matus:
Aiz Daugavas suņi rej,
Brauks no Rīgas precinieki.
(LD 34034)

Vaj es viena mātes meita
Uz pirtiņu ceļu gāju:
I Laimiņa pakaļ gāja,
Plaši matus izlaiduse.
(LD 1090)

Pēc vizuālām pazīmēm spriežot, gleznā pirmā ir Laima, tālāk seko Dēkla un Kārta, un Laima tiek izcelta gan ar izteiksmīgiem žestiem, gan ar košāku apģērbu, kuru rotā skujiņu raksti (kas tai tiek piedēvēti) un krustu krusti, kas simbolizē dievturību un Laimu kā vienu no trim galvenajiem dieviem dievturības panteonā. Istabā godbijīgi pulcējas visu paaudžu sievietes, un tā ir norāde uz Laimas lomu viņu liktenī – gan piedzimstot, kad Laima lemj labu vai grūtu mūžu, gan izejot tautās, gan „Laimas pirtī peroties”, kad Laima steidzas palīgā dzemdībās (sk. Šmits, 1926: 26–32; Viķe-Freiberga, 1993: 96, 97).

Trīs meitiņas sasēdušas
Vienā liepu soliņā.
Sak', Laimiņa, gar iedama,
Kurai būs grūts mūžiņš?
– Tai vidai māsiņai,
Tai jau būs grūts mūžiņš,
Tai jau bija vaigu gali
Asarās nobālējši.
(LD 9275)

Iemu Laimes pirtiņā,
Aizaveru pirts durtiņas;
Dievs to zina, mīļa Laime,
Vaj izgāju saulītē.
(LD 1095, 2)

Kā atzīmē J. Kursīte, dievību izteiksmīgākā daļa ir rokas. „Ar roku aizdzen, aizgaiņā ļaunumu, dievības roka bieži nozīmē aizsardzību, patvērumu cilvēkam. Dievības roka ir devēja, cilvēka roka – ņēmēja.” (Kursīte, 1996: 233) H. Vīka izteikti akcentējusi šo savstarpējo simbolisko žestu valodu, mazāku uzsvāru liekot uz tēlu sejas vaibstu izteiksmīgumu, tādējādi pastiprinot radītās ainas dekoratīvātāti un attālinot to no realitātes. Kā viens no stilizācijas paņēmieniem mākslinieces darbos tiek lietots arī figūru savietojums noteiktās grupās un žestu virzienu atkārtojums, kas attēlotajās kustībās ienes lēni plūstošu un ar izvēlēto tēmu saskaņotu ritmu (Bajārs, 1943a). Līdzīgs Laimas žestu un sejas izteiksmes lietojums redzams arī darbā „Laima ienāca sētā” (20. gs. 30. gadi, sk. 191.

att.). Zemnieku sētas arhitektūras eksterjera un interjera fragmenti H. Vīkas darbos nav gleznoti reālistiski, to galvenā funkcija ir simboliski norādīt uz norises vietu un veidot skatuves dekorācijas dievību uznācienam.

Lēns kustību ritms jūtams arī H. Vīkas darbos ar veļu tēliem, kas kā bālas, vispārinātas figūras bez konkrētiem vaibstiem rēgaini kļīst rudenīgā tumsā (sk. 198. att.). Pamats šim traktējumam rodams latviešu ticējumos, piemēram, „Vecaji jeb paurīši bijuši neredzami gari” (LTT 32483). Tie varēja rādīties cilvēkiem kā pelēki miglas vai viesuļa kamoli (LTT 32553).

Veļu māte H. Vīkas gleznās ir tā, kas sagaida nesen mirušās dvēseles. „Pie kapsētas vārtiem sagaidot jauno kapu iemītnieku Veļu māte, kas pazemē dzīvo un kapu atslēgas glabā.” (LTT 32591) H. Vīkas veļu tēmai veltītajās gleznās Veļu māte tērpta melnbaltās drānās (melns – zemes vai ūdeņu krāsa, kas norāda uz Veļu mātes piesaisti vieliskajai pasaulei, balts – norāde uz dvēseli – garīgo substanci (Kursīte, 1996: 51, 52, 57)). Veļu māti pavada nāves putni (Straubergs, 1944: 127, 128) un suns, kas latviešu folklorā nereti ir saistīts ar veļu valsti (LTT 20718; LTT 21073; LTT 21179; LTT 29332). Vairumā gadījumu Veļu māte atainota kā sieva ar lielu lakatu, kura daļēji vai pilnīgi aizsedz seju, simbolizējuma nezināmo un noslēpumaino, ar ko cilvēkam jāstopas aizsaulē. Tēla sejas izteiksmes trūkums veido vispārinošu žestu, kas Veļu māti kopumā padara par nāves un sēru zīmi, izslēdzot jebkādas individualitātes pazīmes un vienlaikus ļaujot skatītājam to papildināt savas pieredzes un iztēles robežās – šāds attēlojuma paņēmieni tēlotājā mākslā pazīstams jau renesanses laikā (Баткин, 2002: 12, 20, 21).

Nereti Veļu māte atrodas ūdens tuvumā, vienā no darbiem redzama laiva – simbols, kas tautasdziesmās norāda uz pāreju no vienas pasaules citā (Kursīte, 1996: 238). Vairumā gleznu Veļu māte uzņem savā valstībā bērnus; 1937. gada personālizstādē H. Vīka izstāda arī darbu „Bērni – veļi” (Madernieks, 1937). H. Vīkas gleznās ielikto simboliku palīdz izprast viņas literārais veikums – tēlojumā „Andrīša noiešana pazemē” (Vīka, 1944) vizuāli izteiksmīgi aprakstīta veļu valstība un tās iemītnieki. „Priekšā atklājās veļu upe, tumša un savādi gulgojoša lēzenos, pelēki smilšainos krastos. Pāri upei, savā tronī sēdēja veļu māte. [...] Rokas viņai bija nolaistas gar sāniem, un uz ārpusi pavērstās plaukstas stāstīja par tukšumu. Veļu suns, pinkaini garu spalvu, viss kā apbiris pelniem un putekļiem, uzticīgi viņai gulēja pie kājām. Te veļu mātei virs galvas, kailos, sakaltušos zaros iespurdza veļu lakstīgala un, spārnus sasizdama, iedziedājās. [...] veļu māte pacēla galvu, un šai mirklī Andrītis ieraudzīja, ka viņai nav sejas. [...] Pie veļupes krasta lēni pieīrās, pati no sevis piemirkusi, lēzena veļu laiva.” (Vīka, 1944) Ieliekot tēlojumā ietvertu

noskaņu vizuālā valodā, H. Vīka radījusi vairākus gleznojumus (sk. 199., 200. att.). Savukārt K. Freimanis, veidojot ilustrācijas H. Vīkas tēlojuma publikācijai 1944. gadā, pieturējies pie citas Veļu mātes tēla ikonogrāfijas, ar vijīgu līniju ritmiem radot lirisku sievietes figūru zvaigžņotā tērpā (sk. 108. att.) kā paralēlu vizuālu tekstu. Jāatzīmē, ka H. Vīkas gleznotie Veļu mātes roku žesti – pret skatītāju pavērstās plaukstas – vizuāli atgādina Laimas žestus A. Cīruļa darbos, tomēr ietver pilnīgi citu simbolisko vēstījumu.

Veļu motīvam veltītajās kompozīcijās H. Vīka variē ar attēlotā apvāršņa augstumu, dažkārt pat precīzi nenodalot robežu, kur saplūst zeme ar debesīm, un tas rada tēmai atbilstošu nenoteiktības un nemiera iespaidu. Citos mitoloģiskajos gleznojumos izmantots skaidrs fona dalījums, kāds kopumā raksturīgs H. Vīkas kompozīcijām (Barons, A., 1943).

1945. gada akvarelī „Veļu māte” (sk. 201. att.) jūtama kara atstātā noskaņa – drupas, aplauzti koki un sarautas dzeloņstieples. Padomju režīma laikā, lai izstādītu šo darbu izstādē, tā nosaukums 1970. gadu beigās tiek mainīts uz „Karam – nē!”. Atzīmējot H. Vīkas gleznu simbolu valodu, mākslas zinātniece Ināra Ņefedova raksta, ka „cilvēku ilgas pauž tālumā aizlidojošu dzērvju kāsis, nemieru – izpluinītas koku zaru slotas, bēdas – nolauzti koki utt.” (Ņefedova, 1989: 1487).

20. gadsimta 30. gadu mitoloģizētās pagātnes naratīvā H. Vīka iekļaujas ar tādiem darbiem kā „Senlatviešu precinieki” un „Senlatvju dzīres” (sk. 203. att.), kuros valda romantiski idealizēts un folkloras iespaidots skats uz senatni, kam nav noteikta hronoloģiska ietvara, jo arheoloģisku vai etnogrāfisku detaļu kopēšana nav H. Vīkas uzmanības fokusā (pretēji J. Strazdiņa viedoklim, ka gleznas ir „etnogrāfiski pilnīgi pareizu lietu noraksti” (Strazdiņš, J., 1939b: 273)).

Dievturības ideju un simbolu koncentrācija, stilistiski apvienojot reālismu ar dekoratīvītāti, redzama **Jēkaba Bīnes** darbos. Viņa radītā dievturu altārglezna „Dievs, Māra, Laima” (1931, LNMM, sk. 27. att.) reprezentē dievturības proponēto galveno likteņa dievu trīsvienību: „Dievs ir iraidības aizmūžīgais garīgais sākums, visas dzīvības, spēka un padoma Avots. Viņa spēks un padoms izpaužas pasaules tapšanā un cilvēkā, kādēļ Viņš ir pasaules Tēvs. Māra ir pasaules Māte, Dieva mātišķā seja, vieliskās iraidības sākums, visas radības auklētāja, sargātāja un gādniece. [...] Dieva noliktās pasaules kārtības un likumības zīmols ir Laima, kas dzimst no Dieva un Māras sadarbības. Laima kārtu un vada ļaužu un tautu likteņus, sprauž mērķi un rāda ceļu.” (Kosa, 1940: 3) Folkloras materiālā kopīga šīs

dievu trijotnes darbība nav minēta⁴⁶, sastopami tikai sižeti vai sižetiskas epizodes, kurās darbojas divi no dieviem (plašāk par to sk. Rumba, 1936: 5–7), tādēļ trīsvienība uzskatāma par mākslīgu, dievturības ideoloģijas diktētu konstrukciju.

Par J. Bīnes gleznu J. Siliņš raksta: „Tā kā dainas tēlo debesu dzīvi analogu cilvēku un zemes dzīvei, visas šīs dievības ir idealizēti tautas tipi, kuru izveidošanā vietumis jūtama Gallena-Kallelas paraugu ietekme.” (Siliņš, 1988: 349) Dievību tēli kā parādē soļo garām skatītājam telpiski nereālā vidē, bet gleznas apakšmalu aizņem dekoratīva josla. Kā darbam, kam autors neapšaubāmi piešķīris sakrālu raksturu, tam ir daudz kopīgu pazīmju ar viduslaiku ikonu un tās semiotisko (valodisko) būtību (sk. Успенский, 1995: 225). Lai arī gleznā nav stāstoša sižeta (ja atceramies, ka ikona lasītnepratējam ir tas pats, kas grāmata lasītnepratējam), tomēr katrs tēls veidots kā izsmeltošu zīmju un simbolu kopums, kam jāpilda arī skaidrojoša funkcija. Katrai dievībai pievienotas atbilstošas etnogrāfiskās zīmes un atribūtika. Dievs kā vecs vīrs, tērpts baltos svārkos, jāņ pelēki dābolainā zirgā, gleznas centrā vīrs jātnieka iezīmēta krustu krusta zīme, bet apakšējā ornamentālajā daļā attēlots jumtiņš un jumtiņš ar aplīti smailē. Māra attēlota tumšās drānās, ar slauceni rokās (paralēle ar Piena māti), vīrs viņas galvas Mēness zīme (htonisko sieviešu dievību atribūts), zem viņas – lauza līkloča zīmes. Laimas tēla gaišums izcelts gan ar gaišajām drānām, gan ar Saules ornamentālo zīmi, bet apakšējā joslā ielikta Laimas skujiņa. Laimai rokā ābols – kā auglības, mīlestības, erotikas, bet vienlaikus arī kā Dzīvības koka simbols. Tautasdziesmās ar ābolu spēlējas, kairina, kaitina, dažkārt to mētā, sviež, griež uz pusēm, daloties ar kādu (Rūķe-Draviņa, 1986: 61–65).

Laime mani kairināja,
Zeltābolu rociņā.
Man pasvieda, patecēju,
Ķēru, ķēru, nesakēru.
Dod, Laimiņa, mazumiņu,
Zeltābola nevajagas [...].
(LD 9216)

Straujupītes maliņā
Zeltābele uzauguse,
Zeltābele uzauguse,
Seši zelta āboltiņi.
Trīs es došu brālītim,
Trīs es pate paturēju. [...]
(LD 10290, 13)

Dievam pie kājām redzams Dieva suns – vilks (akcentējot Dieva aizgādniecību, tostarp pār meža zvēriem). Par vilka un Dieva attiecībām latviešu folklorā un Dieva suņa motīva internacionālo kontekstu rakstījis P. Šmits (Šmits, 1926: 106, 107). V. Vīķe-Freiberga „Dieva suni” uzlūko kā eifēmismu, kuru lieto, lai vilku nepiesauktu vārdā (Vīķe-Freiberga, 1993: 93, 94).

⁴⁶ Par atsevišķiem izņēmumiem sk. Pūtelis, 2013: 100.

Pieguļnieki bāleliņi,
Vaj ir visi kumeliņi?
Es redzēju dieva suni (vilku)
Kumel' kāju valkānot.
(LD 30166)

Nu dzen gani ganībās,
Pieguļnieki pieguļā;
Slēdz, Dieviņi, savus suņus
Sikajās ķēdītēs.
(LD 28861)

Aprakstot Māras simboliku un pamatojot savus uzskatus par Māras līkloča izcelšanos, J. Bīne latviešu ornamenta pētījumos (LVA, 1757. f., 2vp apr., 6. l., 2.–8. lp.) norādījis uz vairākām tautasdziesmām.

Līku loku upe tek
No kalniņa lejiņā;
Aiztecēja mīļa Māra,
Saturēja straujupīti.
(LD 34132)

Melna odze ietecēja
Manā govu laidarā;
Tā nebija melna odze,
Tā bij' govu Māršaviņa.
(LD 32446)

Mākslinieka dienasgrāmatā varam lasīt: „Šo gleznu veidojot, mēģināju turēties pie ideālistiskā reālisma, atsakoties no telpas un uzsverot tēlojuma ornamentālo pusi. Ornamentālo noskaņu mēģināju panākt arī ar gleznas sudrabaino pamatu. (Par to mani sarāja kritiķis Uga Skulme, pamācot, ka sudrabs neiederoties glezniecībā. – Diez, kur tas liks krievu ikonu un indo-persiešu glezniecības mākslu?!) Veidojot pašus tēlus, vadījos no daiņu simbolikas. Tā apgērbus, rotas un kustoņus izvēlējos tikai tos, kas atkārtoti daiņās pieminēti. Šajā gadā izstrādāju arī „Ūsiņa” metu [...]. Šajā darbā tuvojos jau vairāk reālismam, jo pati tēma reālāka.” (Bīne, 2000: 30, 31) J. Bīnes piezīme par sudrabainās krāsas lietojumu ir skaidra norāde, ka ikonu glezniecības izteiksmes līdzekļi viņam nav bijuši sveši.

Darbs ir „unikāls vizuāls piemērs dievturības centieniem atdzīvināt latvisko dievību garu” (Lamberga, 2001). Dieva, Māras un Laimas motīvu J. Bīne atkārtojis arī gleznā „Latvju sēta (Senatne)” (četros variantos), kur dievību trijotne kā blāvi mākoņu tēli pavīd virs zemnieku sētas, nesot tai svētību (sk. 28.–30. att.). Te jāatceras J. Siliņa teiktais par latviešu mākslai un dzejai raksturīgo simbolisko reālismu – skatījumu, kas ar savu senatnīgi maģisko un mītisko pamatu neizceļ duālismu starp Dievu un pasauli, garu un dabu. „Debess un zemes dzīve rit līdztekus, lai gan vērtībā tās dažādas. Dievišķie spēki, tuvi dabai un cilvēka gaitām, gūst īpatu intimitāti un siltumu. Arī cilvēku un dabas gājums, abi būdami analogi, tā savukārt iegūst mirdzumu, cildenumu un dziļāku nozīmību.” (Siliņš, 1964: 8) J. Bīne dienasgrāmatā ierakstījis: „Darbs „Senatne” pieskaitāms pie sacerējumiem, kas sakārtoti darbnīcā, neatkarīgi no kāda noteikta dabas skata. [...] Te parādīju veclatvieša mājas pagalmu, pa kuru iet meiča ar nēšiem, un pāri tam – Dievu, Māru un Laimi, kas sargā un vada latviešu ļaudis. Sacerējuma apakšējā daļa reāla, bet

augšējā vizionāra. Krāsas šajā sacerējumā bija sadalītas pēc klasiskās šēmas: brūnās un sarkanās priekšplānā, zaļās – vidējā un zilās un pelēkās – pakaļējā plānā.” (Bīne, 2000: 37) No šī skaidrojuma redzams, ka telpiskās uzbūves līmenī autors izmantojis jau iedibinātas krāsu perspektīvas likumības, lai panāktu attēlojuma realitāti (lai gan attēlotie objekti ir mākslinieka vispārinājums, nevis tiešas dabas studijas), bet semantiskajā līmenī darbs tiek dalīts divās daļās (profānajā un sakrālajā). Par gleznas formas un satura vienotību rakstījis arī J. Strazdiņš (Strazdiņš, J., 1939c). Kaut gan dievu tēli radīti kā vīzija mākoņos, to kustības un silueti tieši atsaucas uz gleznu „Dievs, Māra, Laima”. No J. Bīnes dienasgrāmatas zināms, ka pirmo šīs gleznas variantu „Senā latvju sēta” mākslinieks uzgleznojis 1936. gadā, kad to publicēja žurnālā „Sējējs” un „Atpūta”, otrs variants „Senā latvju sēta” tapis 1939. gadā pēc Tieslietu ministrijas pasūtījuma, trešais – „Latvju senā sēta” – 1941. gadā (nopircis B. Radziņš) un ceturtais – „Latvju sēta” – 1942. gadā (nopirkusi M. Leimane) (Bīne, 2000: 36, 37, 40, 43). 1941. gadā tapušais variants reproducēts žurnālā „Māksla” 1990. gadā ar nosaukumu „Latvju sēta” (Kalniņa, 1990), bet 2010. gada izdevumā „Gunta Priedaika gleznu kolekcija” tā nosaukums mainīts uz „Pērkonš”, kas ienes krasas izmaiņas arī darba interpretācijā (sk. Ogle, 2010). Ja par Māras un Laimas tēliem gleznā neskaidrības nerodas, tad Dievu K. Ogle nodēvē par Pērkonu, kurš valdonīgā žestā pacēlis roku (Ogle, 2010), bet citviet visas trīs mākoņu dievības, kas redzamas 1936. gada gleznas variantā, nosauc par mītiskajiem Pērkona dēliem (Ogle, 2012: 58). Nav zināms, kas bijis iemesls darba nosaukuma maiņai, tomēr šai interpretācijai trūkst pamatojuma, jo tā ir pretrunā gan ar aprakstu autora dienasgrāmatā, gan ar iepriekšējo publikāciju, gan ar dievturības pamatnostādņem, jo dievturi nekad neliek vienlīdzības zīmi starp Dievu un Pērkonu (sk. Pūtelis, 2013: 99). Mitoloģiskās būtnes dievturības ideologs E. Brastiņš iedala trīs puduros – dievībās, gadskārtu personifikācijās un debesu parādībās (Brastiņš, E., 1931: 149). Pērkonš pieder pie trešā pudura un dievturu priekšstatos netiek pieskaitīts pie dievībām, tādēļ trijotne – Māra, Pērkonš, Laima – šajā reliģiskajā kontekstā nav iespējama.

1945. gada sākumā J. Bīne uzglezno vēl vienu gleznu „Dievs, Māra, Laima” variantu – bez sudrabainā fona un ieturētu „reālākā garā” (Bīne, 2000: 48), kur aiz figūrām redzama ainava ar koku un rijas fragmentu – senās latviešu dievības vairs nav izceltas uz skatuvei līdzīga paaugstinājuma, tās nav mākoņu tēli debesīs, kas noraugās uz zemnieka sētu no augšas – sakrālās un profānās telpas robežas tiek nojauktas, skatpunkts tiek pārlūkts no ārējā uz iekšējo, un par tēlu dievišķumu liecina vienīgi viņu teatrālie žesti un neiztrūkstošie atribūti. Tā mākslinieks vairāk pietuvojies folkloras izpratnei par dievību

atrašanās vietu – tās darbojas tepat blakus, uz zemes. Par Dieva mītnes vietu raksta E. Kokare: „Pasakās un teikās, pārraugot savas dzīvās radības (tai skaitā arī cilvēka) dzīves apstākļus un morālo uzvedību, viņš staigā tepat pa zemi; par to, kur Dievs bijis pirms tam un kur atgriežas, savu darbu paveicis, teicējs nebilst ne vārda.” (Kokare, 1999: 86, 87) Tautasdziesmās par Dieva vai Laimas atrašanās vietu tiek teikts – „Liela ceļa maliņā / Ceļmalīša krūmiņā” (LD 26060), „Viņpus kalnu, viņpus kalnu / Zem pelēka akmentiņa” (LD 26060, 1), „Vidū sētas, pagalmā / Vībotnišu krūmiņā” (LD 8050, 1), „Pašā dārza vidiņā / Zem rozīšu lapiņām” (LD 17839, 1). Tās ir vietas, kurām cilvēks ik dienas iet garām, tātad Dievs (arī Laima un Māra) ir vienmēr klātesošs, un latvietim nav jāvērs skatiens uz debesīm, lai pielūgtu kādu no dievībām.⁴⁷ Tas sasaucas ar horizonta izvēli tēlotājā mākslā – latvietis ar Dievu sarunājas kā līdzīgs ar līdzīgu, tāpēc nav nepieciešams zems skatpunkts, lai izceltu Dieva monumentalitāti. Vairāki pētnieki gan norāda uz Dieva saistību ar debesīm (Biezais, 2008: 68–71; Gimbutiene, 1994: 188; Adamovičs, 1937: 66) un darbošanos savā debesu sētā, bet tas neizslēdz viņa parādīšanos uz zemes. L. Adamovičs „vībotņu jeb vērmeļu krūmiņu” vai „ceļmalīšu krūmiņu” neuzskata par Dievam pienācīgu vietu un izsaka pieņēmumu, ka šajās tautasdziesmās runa nav nemaz par Dievu (Adamovičs, 1938: 29). J. Bīne, lai uzsvērtu tēlu dievišķumu, gleznas „Latvju sēta (Senatne)” variantos ietvēris sapratni par Dievu (dieviem) debesīs (nav izslēgts, ka šāda interpretācija radusies, sekojot kristietības ikonogrāfijai). Kā norāda K. Ogle, tā kā latviešiem nebija savas, gadsimtos aprobētas dievību ikonogrāfijas, māksliniekiem nekas cits neatlika, kā meklēt formas paraugus Eiropas mākslas vēsturē. Loģiski būtu, ja tie tiktu meklēti antīkajā mākslā, kas arī atspoguļo pagāniskas dievības (Ogle, 2012: 61, 62). Vairāk tomēr latviešu dievību attēlojumā iezīmējas kristietības iedibinātais pasaules tvērums, un tikai atsevišķas detaļas dažu mākslinieku darbos liecina par antīkās mākslas ietekmi (sk., piemēram, A. Cīruļa darbus). J. Bīnes atgriešanās pie mitoloģiskās tēmas Otrā pasaules kara laikā, iespējams, saistāma ar jau minēto mākslas vēlmi norobežoties no apkārtējās realitātes un centieniem saglabāt kādu drošu vērtību pamatu – bet pēc pavisam neilga brīža arī šis patvērums tiks liegts. Dievturības idejas kara laikā nav zaudējušas aktualitāti, par spīti tam, ka dievturu dižvadonis E. Brastiņš jau 1940. gadā ir arestēts un izvests no Latvijas. Vēl 1943. gadā J. Bīne zīmē metu Dievturu sadraudzes krustam (Bīne, 2000: 45). J. Bīne ir mākslinieks, kura darbos visskaidrāk izpaužas dievturības idejas un centieni radīt

⁴⁷ Mārtiņš Bruņenieks savos pētījumos minējis, ka latviešu dievu uzturēšanās vieta ziemā ir istaba un silta krāsns (Bruņenieks, 1930: 185; 1940: 55), pret ko pilnīgi kategoriski iebildis Ernests Brastiņš (Brastiņš, E., 1940).

kanonisku latviešu dievību vizuālo tēlu. „Latviešu reliģiskā glezniecībā līdzīgi E. Brastiņam un Ansim Cīrulim Bīne ir celmlauzis. Bīnes darbs kā pirmais latvisko dievību skatāms notēlojums [...] paliks nākošo paaudžu paraugam.” (Strazdiņš, J., 1936b: 165) Dievību tēlu ikonogrāfijas attīstības līniju mākslā pārrauj padomju okupācijas laiks, tāpēc par sekošanu J. Bīnes izveidotajam kanonam var spriest vienīgi pēc trimdā tapušajiem darbiem (Laimas un Māras tēlu salīdzinājumam J. Bīnes un J. Pontaga darbos sk. 27. un 135. att.).

Gleznā „Māras svētība” (20. gs. 30. gadi, sk. 31. att.) J. Bīne izmantojis vienu no kompozīcijas paņēmieniem, ar kuriem izcelt semantiski svarīgāko tēlu – Māras figūra attiecībā pret mājlopiem gleznāta proporcionāli daudz lielāka nekā būtu dabā, uzsverot Māras aizgādību pār ganāmpulku (LD 29162, 2; 29164). Lai arī šāds semantisks uzsvēruma (proportionāli palielināta dievības figūra pret mazākām cilvēku un dzīvnieku figūrām) latviešu mitoloģiskā žanra darbos nav bieži sastopams (parasti tiek uzsvērts dievību tuvums cilvēku pasaulei un līdzvērtība), atsevišķi piemēri to spilgti raksturo (visbiežāk tas tiek izmantots māšu atspoguļojumā (sk. 160., 183. un 223. att.), dažkārt arī Mārai vai Laimai – piemēram, N. Puzirevska ilustrācijā „Laima mūža licējiņa” (1928–1932, sk. 136. att.)). Semantiski svarīgāko tēlu izcelšana ar izmēra maiņu bijis izplatīts paņemiens arī kristietisma sakrālajā mākslā, tomēr tā pirmsākumi meklējami daudz senāk, tāpēc nebūtu droši apgalvot, ka minētā principa izmantojumā redzama tieši kristietisma mākslas ietekme.

Kompozīcijās „Saule, Saules meitas un Ūsiņš” (1932) un „Ūsiņš – Saules vedējs” (1933) J. Bīne sev raksturīgajā manierē veidojis stilizētu un reprezentatīvu skatu no debesu dievību dzīves – pavasara dievība⁴⁸ Ūsiņš ved Sauli divu zirgu pajūgā, simbolizējot pavasara atnākšanu (sk. 32. att.). Gleznas priekšplānā novietota ornamentālā zīme, kurai šajā gadījumā ir pastiprināta simboliska slodze jeb zīmes zīmes funkcija (Успенский, 1995: 238) – tā apzīmē Ūsiņu un iekļaujas mitoloģiskajā sistēmā, kuras viens no veidotājiem ir J. Bīne (sk. 3.3. nodaļu). Antropomorvais Ūsiņš atspoguļots kā bārdains vīrs, Saules vedējs – dievība, kas saistīta ar gaismas atgriešanos un ko tautasdziesmās dažkārt dēvē par Dieva dēlu. Vēlāk kļuvis par zirgu aizbildni. H. Biezais Ūsiņu pieskaita pie debesu dieviem un atzīmē, ka debesu dievību saistība ar zirgiem ir sena indoeiropiešu tradīcija (Biezais, 1994: 240).

⁴⁸ H. Biezais spriež, ka vairāku pētnieku viedoklis par Ūsiņu kā pavasara dievību vai personifikāciju prasa metodiski pierādīt tādas šī dieva pazīmes, ko avoti nedod, tāpēc viņš pieturas pie plašāka termina – „gaismas dievs” (Biezais, 1994: 239).

Pār kalniņu Ūsiņš jāja
Ar akmiņa kumeliņu;
Tas atnesa kokiem lapas,
Zemei zaļu āboliņu.
(LD 30063)

Ej, Ūsiņ, labais vīrs,
Baro manus kumeliņus;
Sukādams, barodams,
Sēsties siles galiņā.
(LD 30053, 3)

Lai gan H. Biezais izsaka domu, ka apzīmējums „Saules meita” latviešu tautasdziesmās var nozīmēt arī Sauli kā meitu (Biezais, 1998: 117–119), mākslinieki vienmēr to izmanto citā nozīmē – kā meitu, kuras māte ir Saule. Arī J. Bīnes kompozīcijās parādās divas vai trīs Saules meitas. L. Adamovičs uzskata, ka Saules meitas, tāpat arī kalpone, sulainis, stūrmanis, dēls vai vedekla, ir nošķīrušies no Saules diferenciācijas ceļā un reprezentē dažādas ar saules gaismu saistītas parādības (Adamovičs, 1937: 69).

J. Bīnes gleznā „Mārtiņš” (1936) ziemas tuvošanās vēstnesis, kas iezīmē arī pieguļas un ganu laika beigas, attēlots iejājam pagalmā, kur to sagaida mājas saimnieks, bet aiz viņa sētā atgriežas visi saimes ļaudis (sk. 33. att.). Mārtiņam rokā pacelts zobens ar baltu mēteli galā (aukstuma un sniega simbols), kas dažkārt minēts tautasdziesmās. Dienasgrāmatā J. Bīne raksta: „Mēģināju šajā darbā parādīt rudens tumsu un raksturīgākās ainas (cūku kaušana, rijas kūpēšana). Aiz Mārtiņa – rudens bagātā vīra – tēla parādīju Pērkonī, bet viņa zirga priekšā bēgošos Mārtiņa gaiļus.” (Bīne, 2000: 35) Mārtiņa gaiļi gan tautasdziesmās, gan ticējumos minēti kā upuris, ko Mārtiņam velta kā zirgu aizbildnim.

Mārtiņš atrībināja,
Aizrībināja,
Pakāra mēteli
Zobina galā.
(LD 30222)

Mārtiņam gaili kāvu
Deviņiem cekuliem:
Tas baroja, tas sukāja
Manus bērus kumeliņus.
(LD 30217)

Pērkons parādās kā Mārtiņa pavadonis ar divām sakrustotām zibens šautrām rokā. Kāpēc mākslinieks Pērkonu tēlu apvienojis vienā sižetā ar Mārtiņu (Dieva dēlu, kas ir rudens un ziemas sezonas iemiesotājs), ne ar Ūsiņu (Dieva dēlu, kas ir pavasara un vasaras sezonas iemiesotājs), grūti nosakāms. Iespējams, tas ir tāpēc, ka gleznas tapšanas laikā debesu dievību funkcijas un savstarpējā savietojamība nebija pietiekami dziļi un plaši pētīta. P. Šmits gan Mārtiņu, gan Ūsiņu uzskata par zirgu patroniem un norāda, ka tautasdziesmās Ūsiņš dažkārt ieņēmis Mārtiņa vietu, bet par šo dievību saistību ar Pērkonu vispār neko nav minējis (Šmits, 1926: 22–24, 42–47). Savukārt E. Brastiņš, aprakstot latviešu gadskārtas, grāmatā „Latvija, viņas dzīve un kultūra” 1931. gadā secina: „Mārtiņa plastiskais veidojums liek domāt, ka aiz tā slēpjas kaut kas patstāvīgāks, līdzīgs Ūsiņam un Meteņam. Viņa vārds liecina par sakarību ar Māru, bet trokšņainā rībināšana norāda, ka aiz Mārtiņa mēteļa it kā aizslēpies pats Pērkons. Patiesi, rudenajos jeb apkūlībās, kas sakrīt ar

Mārtiņdienu, tiek daudzīnāts Pērkons, kā vasaras graudējs.” (Brastiņš, E., 1931: 156) Tā kā J. Bīnes gleznoto Pērkona figūru daļēji aizsedz Mārtiņa baltais mētelis un attēlotajā realitātē tās novietojums ir samērā neskaidrs (Pērkons it kā lidinās gaisā aiz Mārtiņa muguras), ir ļoti ticams, ka sižeta risinājumu ir noteicis E. Brastiņa apcerējums. Arī šai gleznai kā simbolisks elements pievienota Mārtiņa zīme (sk. 3.3. nodaļu).

1943. gadā J. Bīne zīmē metus sienas paklājiem, kas ietver visu gadskārtu ciklu – „Ziemas svētki”, „Metēņa diena”, „Lielā diena”, „Ūsiņa diena”, „Jāņa diena”, „Māras diena”, „Juma diena” un „Mārtiņa diena” (Bīne, 2000: 45). Sienas paklājus bijis paredzēts darināt Rīgas valsts mākslas amatniecības skolā, kurā J. Bīne tobrīd strādā par pasniedzēju.

Glezna „Veļu laikā (Veļu saucējs)” (1941, sk. 34. att.) saistīta ar ticējumiem par veļu aicināšanu uz mielastu (sk. Adamovičs, 1937: 60, 91). Gleznas dramatiskā noskaņa panākta ar kontrastiem un diagonālu laukumu kompozīciju, bet skatpunkta izvēle liek skatītājam raudzīties no rijas jumta apakšas uz izgaismotu laukumu, kurā stāv veļu saucējs (viņa figūra ir tik neliela, ka rija rada patiesi monumentālu iespaidu). Šis darbs ir viens no piemēriem, kā vēsturiski mitoloģiskā formā izpaužas autora mijiedarbība ar laikmeta notikumiem.

Kārlis Sūniņš, pazīstams kā viens no latviešu akvareļglezniecības skolas pamatlicējiem un grāmatu ilustratoriem, piedalījies arī vairāku interjeru noformēšanā. Tā, ap 1930. gadu, būdams vēl Latvijas Mākslas akadēmijas students, viņš veido interjera gleznojumus Tīca Dzintarkalna (Teodora Zaudmana) dievturu svētnīcai „Dzintaros” pie Talsiem (sk. 168.–172. att.). Ēku tās īpašnieks – skolotājs, novadpētnieks un latviskuma kopējs T. Dzintarkalns – iecerējis kā dievturības templi nelielām sanāksšanas reizēm (tajā uz daudzīnājumiem pulcējas dievturu sadraudzes Talsu draudze)⁴⁹, bet vienlaikus tā kalpo arī kā dzīvojamā māja. Dzīvojamā daļā sienas rotā desmit dažādi motīvi no latviešu pasakām – Antiņš, kas sargā zelta ābeli, Spēka dēls, Milzis un Sprīdītis, bārenīte u. c. Savukārt svētnīcas daļā „sienas un griesti izgreznoti viscaur ar latviskiem ornamentiem, bez tam uz sienām gleznoti mūsu dievestības un svētteiksmu dzejiskie tēli. Tā priekštelpā pie ieejas durvīm Lauka māte un Meža māte, vidus telpā Pērkona tēvs un simbolistisks pasaules attēls – Debesu kalns. Ornamentiem greznots vilnas priekšgars atdala vidus telpu no ziedokļa telpas. Pēdējā izceļas lielā altāra glezna: Dievs debesu kalnā. Gleznas centrā

⁴⁹ Ilgu laiku tā ir pirmā un vienīgā dievturu svētnīca Latvijā, kuras reliģiskās funkcijas tiek pārtrauktas līdz ar Otrā pasaules kara sākumu. Kopš 2017. gada dievturiem ir jauna svētnīca Daugavas vidū, kuras iekārtojuma ideja transformējusies un reprezentējas grafisku zīmju simbolos (sk. 3.3. nodaļu).

atrodas Dievs. Uz Viņu kā uz visa kosmosa centru, līdzīgi sudraba pavedieniem stiepjas sīkas līkloču stīgas no priekšplānā novietoto lūdzēju krūtīm, tāpat arī no nedzīvās dabas pārstāvēm — eglītēm un uguntiņām. Kā saule un mēness, tāpat arī katra zvaigznīte raida savu lūgšanas pavedienu uz Dievu. [...] Tālāk altāra glezmai vienā pusē uz sienas gleznota kalniņā sēdoša Laima, otrā pusē no miglas blāķa paceļas Zemes mātes – Māras tēls” (Audzis, 1936: 223, 224). A. Brastiņš raksturo K. Sūniņu kā „latviešu baltās dvēseles tulku” (Brastiņš, A., 1940b: 186), kurš latviskumu ieliek ne tikai darbu saturā, bet arī uzbūvē – kolorītā un formu stilizācijā (Brastiņš, A., 1940b) (sk. 167. att.), savukārt I. Ņefedova formu stilizēšanu saista ar K. Sūniņa studijām Dekoratīvās glezniecības meistardarbnīcā un A. Cīruļa un N. Strunkes 20. gadsimta 20. gadu jaunrades ietekmi (Ņefedova, 1986: 24). Minēto dievību tēli veidoti vertikāli simetriskās kompozīcijās, izslēdzot telpiskumu un apjomu un iekļaujot figūras ornamentāli plakanā vidē, kuru no pārējās sienas norobežo dekoratīvu rakstu joslas (salīdzinājumam – uzsverot mītisko būtņu hierarhiju, pasaku tēli mājas dzīvojamā daļā gleznoti daudz brīvākā manierē, lietojot formas elementus, kas ataino mītiskās pasaules telpas uzbūvi, – mežu, kalnus, ūdeni, mākoņus). K. Sūniņš ar tēlu stilizāciju pietuvojies pareizticīgo ikonu glezniecības pamatprincipam, kas aizliedz naturālistisku figūru attēlojumu (Успенский, 1995: 236), tā norādot uz darbu sakrālo raksturu. Ikonu glezniecībai raksturīgais figūras novietojums pretskatā, kas ļauj skatītājam nepastarpināti vērsties pie dievības, ievērots vairākumā telpas gleznojumu, īpatnējs novietojums ir Māras (Zemes mātes) tēlam, kuru K. Sūniņš gleznojis ar pieliektu galvu un aizvērtām acīm – norobežojušos savā telpā, kas liedz dialoga iespēju. Šim tēlam daudz kopīga ar Veļu māti – K. Sūniņa zīmējumu uz žurnāla „Atpūta” vāka (sk. 173. att.; variants melnbaltā reprodukcijā pievienots rakstam par mākslinieku žurnālā „Labietis” (Brastiņš, A., 1940b)). Līdzīgi kā H. Vīkas Veļu māte, kas slēpj seju aiz lakata, arī K. Sūniņa veidotais tēls pauž nezināmo, kas cilvēku gaida veļu valstībā. Tā nav tautasdziesmu Veļu māte, kas priecādamās danco gar kapa malu (LD 27538, 27539, 27540) vai ar viltu ievilina ļaudis „dziļās dobes dibenā” (LD 27536), – tā simbolizē nenovēršamo likteni, bezgalīgu mieru un klusumu, kas panākts ar dažādu pelēko toņu laukumiem un baltu putnu kāšiem, kas ritmiski izgaist tālumā aiz Veļu mātes muguras. Ar sarkanu krāsu akcentētais zīmējuma priekšplāns semantiski izveido robežšķirtni starp ārējo skatpunktu (dzīvo pasauli) un iekšējo (mirušo valstību ar Veļu māti pie tās vārtiem). Pie dekoratīvi plakaniem latviešu folkloras māšu attēlojumiem pieskaitāma arī „Lauku māte” un „Meža māte” (sk. Mitoloģijas enciklopēdija, 1994: 211).

Interese par latviešu mitoloģiju, aizsākusies bērnībā, klausoties mātes pasakas, turpinās skolas gados, kad, T. Dzintarkalna rosināts, K. Sūniņš kopā ar citiem skolēniem vāc folkloras materiālus (Ņefedova, 1986: 59). Zināms, ka 30. gados K. Sūniņš veidojis sienas gleznojumus „Pasakas” valdības telpām Rīgā, Tvaika ielā 44 (Brastiņš, A., 1940b: 189), 1930. gadā saņēmis Akadēmijas padomes prēmiju par sienas gleznojuma „Pasaka” skici (Ņefedova, 1986: 33). Kopumā līdz 1940. gadam K. Sūniņš privātpersonu un sabiedriskajām telpām rada septiņus monumentāli dekoratīvus darbus un metus vēl vairākiem nerealizētiem projektiem, kuros nozīmīga vieta ir arī folkloras tēmai (Ņefedova, 1986: 42), piemēram, sienas gleznojuma skici „Dieva dēli medīt gāja miglainā rītiņā” (20. gs. 30. gadi, sk. 174. att.). Tajā jūtama K. Sūniņam raksturīgā līniju un laukumu ritmizācija, maigais kolorīts un darbojošos tēlu iekļaušana dekoratīvā, netelpiskā vidē. Vēlāk, padomju režīma laikā, mākslinieks folkloras tēmu izvērš vairāku folkloras krājumu ilustrācijās, kurās jūtama monumentalitāte un scenogrāfiska uzbūve. Viņš skaidro: „[...] savās pasaku ilustrācijās parasti vairāk rādu dabu, tas ir, rādu vidi, kurā darbojas pasaku varonis, nevis varoni pašu. [...] Mani vienmēr vairāk ir vilinājis viss neparastais, noslēpumainais.” (Cit. pēc: Ņefedova, 1986: 65, 66) Tādējādi K. Sūniņš veido atšķirīgu pieeju kompozīcijas telpas risinājumam nekā atsevišķos sienu gleznojumos un papildina folkloras tekstu ar trūkstošo elementu – darbības vides atspoguļojumu.

Stilistiski gluži citādu, uz asiem kontrastiem balstītu, mitoloģisko telpu veido grafiķis **Jānis Plēpis**, no kura starpkaru periodā tapušajiem darbiem būtu atzīmējami trīs – „Pasaka” (1937, LNMM), „Lāčplēsis” (1938, LNMM) un „Pērkons Jāņu naktī” (1938). Mākslas zinātniece Velta Lapacinska izceļ mākslinieka meklējumus „Pasakas” kompozīcijas risinājumā (sk. 132. att.), plašu vēstījumu dalot atsevišķās grupās (katrai grupai ir cits skatpunkts), kas savītas saspringtā, bet viegli lasāmā, tautasdziesmu ritmiku atgādināšanā, kārtojumā (Lapacinska, 1984: 41). Tomēr V. Lapacinskas sniegtais tēlu skaidrojums, identificējot grafikas lapas apakšējā stūrī redzamo figūru kā teiksmainu ūdensmeitu, „kas valdzina un aicina” (Lapacinska, 1984: 41), ir pārlietu sašaurināts. Ņemot vērā folkloras tematikai veltīto darbu ikonogrāfisko kontekstu, ar mirdzošu oreolu apveltītā kailfigūra pie ūdens visdrīzāk ir Saules meita (sk. 52., 57., 66., 180. att.), bet tas vedina darba nosaukumu „Pasaka” neuztvert kā norādi tikai uz vienu folkloras žanru, bet uz mitoloģisku sižetu kopumā.

Grafikas „Lāčplēsis” un „Pērkons Jāņu naktī” (sk. 133. un 134. att.) vieno monumentalitāte un kompozicionāls mītiskās un profānās realitātes nošķirums (profāno

skatījumu no malas abos darbos iemieso arī maza zēna tēls), pirmajā Lāčplēša cīņu ar lāci veidojot kā vīziju virs plašas ainavas, bet otrajā – uz tumša fona izceļot „dramaturģiski kāpinātu dialogu” (Lapacinska, 1984: 43) starp gaišā mākonī ieskautu Pērkonu debesīs un līgotājām uz zemes. Pērkona tēla ārējais veidols, žesti un novietojums nepārprotami liecina par kristīgās mākslas paraugu ietekmi,⁵⁰ arī līgotāju pozas atgādina tradicionāli ierastus risinājumus, attēlojot sastapšanos ar pārdabisko (sk. Пасквинелли, 2009: 283–285).

Daudzi Latvijas mākslinieki pētāmajā periodā mitoloģiskai tēmai pievērsušies epizodiski, sniedzot atsevišķus izteismīgus piemērus, kas papildina tēmas robežas un tēlu ikonogrāfiju.

Mākslinieka un vēstures pētnieka **Arvīda Gusāra** gleznās sižeti no latviešu vēstures, veidojot idealizētas un mitoloģizētas pagātnes telpas vizualizācijas, ienāk pēc piedalīšanās Pieminekļu valdes organizētajās un E. Brastiņa vadītajās ekspedīcijās, kurās viņš, būdams Mākslas akadēmijas students, palīdz apzināt un uzmērīt Latvijas pilskalnus (1924–1929). 1933. gadā viņš pabeidz profesora J. Kugas dekoratīvās glezniecības darbnīcu ar diplomdarbu „Varoņteika”. Par citiem viņa darbiem raksta A. Brastiņš: „Arvīds Gusārs pirmo reizi savus darbus izstāda Neatkarīgo mākslinieku vienības izstādē 1931. gadā. [...] „Lāčplēša leģenda” izstādīta Romas stipendijas izstādē. [...] Kultūras fonds vairākkārtīgi ieguvis Gusāra gleznas, tā glabāšanā atrodas „Svētozols”, kas tīts senatnīgā noskaņā un zem kura pulcējas ļaudis. Glezna „Noslēpums”, kur senie karotāji naktī rāpjas pilskalnā, glabājas Rīgas pilsētas muzejā. Vairāki gleznojumi ir aizgājuši uz Zviedriju privātās kolekcijās, [...] bet Latvijas sūtniecībā Zviedrijā – liels gleznojums „Senatne”.” (Brastiņš, A., 1940a: 27) Vispārējā mākslas izstādē Rīgā 1943. gadā A. Gusārs izstāda temperas darbus „Pēc sirojuma” un „Pilskalns pie Daugavas” (Vispārējā mākslas..., 1943).

Pirmais latviešu profesionālais keramiķis **Rūdolfs Pelše** savā gleznā „Senatne” (20. gs. sākums, privātkolekcija) izmantojis senās koka celtniecības elementus, darba dziļumā attēlojot pili uz salas upes vidū, bet priekšplānā – senu ziedošanas rituālu zem svētozola zariem, kurā piedalās trīs priesteri (sk. 128. att.). Darba kompozicionālais risinājums liek atsaukt atmiņā promocijas darbā jau vairākkārt pieminētā A. Bēklina gleznu „Svētbirze” (*Heiliger Hain*, 1886, *Kunsthalle Hamburg*), kuras reprodukcija tiek publicēta 1903. gadā „Vērotājā” pie J. Rozentāla raksta par mākslinieku (R., 1903).

⁵⁰ Salīdzinājumam sk., piemēram, Dieva Tēva atveidu Kalvario ermitāžā Spānijā (18. gs., *Ermitorio del Calvario, Alcora, Valencia*). Pieejams: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ermitorio_del_Calvario_6.jpg [sk. 28.03.2018.].

Internacionāls pasaku motīvs (gan sižeta, gan tēlu risinājuma ziņā) parādās R. Pelšes porcelāna šķīvja apgleznojumā „Raganu nakts” (ap 1935, privātkolekcija) – trīs kailas raganas un pūķis dekoratīvi iekļauti apļa formā uz tumši zila debesu fona (sk. 127. att.). Tā kā mākslinieks tēmu risinājis tikai nedaudzos piemēros, viņa darbos nevar konstatēt padziļinātu interesi par latviešu mitoloģiju un savdabīgus izteiksmes līdzekļus tās atspoguļošanai.

3.2.3. Mitoloģiskās tēmas risinājumi tēlniecībā. No amuleta līdz pieminēklim

Tēmas reprezentācijai tēlniecībā atrodam daudz mazāk paraugu nekā glezniecībā. Tas saistāms ar to, ka tēlniecībā kopumā strādā mazāk autoru un ka pētāmajā periodā, kā atzīmē B. Vipers, tā ir visjaunākā tēlotājmākslas nozare. Viņš to sasaista ar ģeogrāfisko atrašanās vietu: „Skulptūra jau vispāri pieder pie dienvidu tautu prerogatīvām. Dienvidnieka tieksmei uz pielūdzamiem tēliem ziemeļnieks kopš seniem laikiem stāda pretīm savu mīlestību uz ornamentiem. Bez tam pašā latvju mākslinieciskā ģēnija būtībā, kas vairāk tiecas uz ritmu nekā uz formu, ir zināma plastiskā elementa noliegšana.” (Vipers, 1927: 19) Šis novērojums netieši korelē ar turpmāk promocijas darbā iztirzāto jautājumu – mākslinieku izvirzīto domu par latviešiem, kas savus dievus senatnē atspoguļojuši ģeometriskā ornamenta veidolā (sk. 3.3. nodaļu). 20. gadsimta 30. gadu beigās E. Brastiņš norāda uz latviešu tēlniecības laicīgo un privāto raksturu (daudzi tēlnieku darbi veidoti kā kapu pieminēkļi), neilgo mūžu un teorētisko apcerējumu trūkumu (Brastiņš, 1939: 42, 43).

Latviešu senatnes un mitoloģijas tēli ir atrodami Kārļa Zemdegas, Kārļa Zāles, Gustava Šķiltera, Arvīda Brastiņa, Jāņa Brieža, Riharda Maura, Artura Bērnieka, Augustes Siliņas, Stefana Berca u. c. autoru jaunradē.

Vērtējot **Gustava Šķiltera** darbību, Ruta Čaupova atzīmē, ka aizraušanās ar arhetipiskiem priekšstatiem un „bāze personiskiem, subjektīviem, zemapziņas dzīlēs rastiem mitoloģizācijas un simbolizācijas veidiem” (Čaupova, 1999: 158) radusies daļēji ar jūgendstila parādībām saistītā kontekstā (Čaupova, 1999: 158). G. Šķilters pats šādu tendenci skaidro ar to, ka mākslinieks tiecas atspoguļot savu psiholoģiski subjektīvo īstenību, kura balstās fantāzijā, ietērpjot redzamos tēlos savus „sapņus, murgus un lietuvēnus” un izmantojot tam reālistiskus līdzekļus (Šķilters, 1908: 85, 86).

Šādā kontekstā iekļaujas skulpturālā grupa „Raganas uz piestas” (sk. 177. att.), kur tematiski simboliskās noskaņas apvienojas ar „naturālismam tuvinātu figūru ķermenisko formu modelējumu” (Čaupova, 1999: 161). Raganu tēlos G. Šķilters iekausējis vairākus arhetipiskus aspektus. M. Gimbutiene norāda, ka ragana, kas kā mītiska būtne degradēta un dēmonizēta, senatnē bijusi baltu nāves un atdzimšanas dievība, kas varējusi būt gan neparasti skaista, gan briesmīga, gan bīstama, jo varējusi lidot kā putns (dažkārt raganas lido baros), uzsūtīt slimības, pārvērst cilvēkus par dzīvniekiem un visādi kaitēt mājlopiem. Ar savu divdabību – skaistumu un iznīcinošo spēku – „viņa grauļ cilvēku ilūzijas par to, ka šajā pasaulē viss ir tikai skaists, labs un pilnīgs” (Gimbutiene, 1994: 184, 185). Raganu brīvie, izspūrušie mati folklorā saistīti ar maģisku spēku (LTT 25292).

Kur tu skriesi, raganiņa,
Izplēstiem matiņiem?
– Skrieš kaimiņu govu slaukt,
Zilu sulu sulenāt.
(LD 29207)

Tomēr brīvi un dabiski viļņaini mati G. Šķiltera darbā nav attiecināmi tikai uz folkloras avotu ietekmi, jo šāds ikonogrāfisks elements iekļaujas kopējā jūgendstila un simbolisma interesē par cilvēka organisko dabu (sk. Kļaviņš, 1983: 90, 91).

Motīvi ar raganu jāšanu un laišanu pa gaisu – uz piestas, slotas, kruķa, bluķa vai uguns – atrodami daudzos latviešu ticējumos (LTT 25285, 25287, 25294, 25295, 25314, 25318), tāpat kā norādes par kailumu (LTT 25301, 25324). Folkloras priekšstati par raganām lielā mērā veidojušies viduslaikos – saistībā ar demonoloģijas attīstību (Mitoloģijas enciklopēdija, 1994: 217), arī šo priekšstatu vizuālajā reprezentācijā dominē Rietumeiropas mākslas paraugu ietekme (sk. Roberts, 1998: 951–954).

Starp G. Šķiltera iedzīvinātajiem fantāzijas tēliem iezīmējas vēl kāds – ar gudrību, skaistumu un spēku apveltīta sievietē – vaidelote (bareljefi „Vaidelote” un „Vaidelotes” (abi: no 1912, LNMM), oforts „Vaidelotes” (ap 1912, privātkolekcija, sk. 175. att.), oriģinālgrafikas „Vaidelotes” (no 1918, LNMM), „Upurkalnā ejot” (1909, LNMM), „Ziedoklis” (1910–1940, LNMM), „Upurkalns” (skice, ap 1912, privātkolekcija, sk. 176. att.), simboliska figūra „Vaidelote” (no 1938, LNMM) ar ozollapu vītņu spārniem un koka skulptūra „Vaidelote” (no 1953, LNMM)). Vaideloši un vaidelotes iekļaujas kopējā seno baltu reliģiskās struktūras un rituālu diskursā (sk. jau iepriekš minēto S. Grūnava hroniku), kura vizuālās reprezentācijas aizsākumi meklējami jau 19. gadsimta 70. gados, kad uz Pirmo vispārējo latviešu dziesmusvētku karoga 1873. gadā blakus lielam ozolam un altārim ar uguni bija izšūts veca vaideloša tēls. Karoga kompozīcijā velkamas paralēles ar

Kārļa Baumaņa litogrāfiju dziesmu krājuma „Līgo” titullapai (1874), tāpēc pieļaujams, ka viņš ir arī karoga zīmējuma autors. Ozola, altāra un sirmā vaideloša motīvs kā nacionālā romantisma garā veidots simbolisks etalons vēlāk tiek vairakkārt atkārtots dažādās ar tautas vēsturi saistītās ainās (Bēms, 1984: 124), arī grāmatu ilustrācijās (sk. Krēsliņš, 1891). Vaidelotis gan šajās kompozīcijās traktējams ne tikai kā sens dziesminieks, bet arī kā priesteris un pareģis. Upurēšana zem svētajiem kokiem (galvenokārt ozoliem) minēta vairākos rakstītajos vēstures avotos par baltu tautām – viduslaiku ceļotāju piezīmēs un kristīgās baznīcas ziņojumos (Straubergs, 1957) –, no kuriem, visticamāk, mākslinieki smēlās ierosmi vizualizācijai (sal. 16. att.).

Ciļņi „Dieva dēli medīt jāja” un „Saules meitas peldējās” (sk. 179. un 180. att.) ir izteiksmīgs piemērs lokāla mīta – debesu kāzu – vizuālai reprezentācijai, kuru G. Šķilters panācis ar zināmu formas idealizāciju, konturējumu (Siliņš, 1926: 3) un detaļu izstrādi, savukārt skulptūra „Gulbja meita” (1911, LNMM, sk. 178. att.) sasauca ar internacionālu motīvu un jūgendstila stilistiku.

Starp **Kārļa Zemdegas** monumentālās un dekoratīvās tēlniecības darbiem, kurus raksturo neoklasicisms ar nacionālā romantisma un *Art Deco* elementiem (Bremša, 2016: 86), promocijas darba tēmas kontekstā būtu jāizceļ trīs – Atbrīvošanas piemineklis Dobelē (1940), skulptūra „Justīcija (Taisnība)” (1939, Tiesu pils, tagad Ministru kabineta ēka) un ciļņi LU aulai (1935). Visus šos darbus vieno Laimas tēls, kas katrā darbā ieguvis atšķirīgu simbolisku nozīmi. Dobeles pieminekli (sk. 229. att.) Laima iemieso likteņlēmējas dievietes funkciju, un viņas „plaukstas pacēlums daiļrunīgi izteic Laimas lemšanu pār latviešu tautu” (Golde, 1939). Sākotnēji tēlnieks pieminekļa uzrakstam izvēlējies tautasdziesmas moto „Augstāk dzied cīrulītis par visiem putniņiem, – augstāk Laimas lēmumiņš par visiem padomiem” (Dobele, ko rakstīsi..., 1939), tomēr beigās tas netiek realizēts. Arī Tiesu pilij radīto baltā marmora tēlu „Justīcija (Taisnība)” (sk. 230. att.) K. Zemdega iecerējis kā Laimu – šajā gadījumā kā taisnības nesēju un tiesātāju. J. Bīne norāda uz nedaudzām tautasdziesmām, kur Laimas funkcijas saistītas ar pareizas daļas iedalīšanu (LD 16412; 5019, 1), un piemin kā pozitīvu faktu to, ka svešu simbolu vietā izvēlēts latvisks (Bīne, 1940d). Taisnīgas vai vēlamas tiesas (vai daļas)⁵¹ piešķiršanai tautasdziesmās tiek saukts palīgā gan Dievs, gan Māra, gan Laima (viena pati vai kopā ar

⁵¹ Par jēdzieniem „daļa” un „tiesa” sk. Kursīte, 1996: 204, 205.

Dēklu), un Laimas kā šķērējas loma visbiežāk iezīmējas attiecībā uz mantas iedalīšanu, meitai izejot tautās.

Laimiņ' sēja sudrabiņu
Visapkārt jūriņai.
Sēj, Laimiņ, manu daļu
Vienu mazu gabaliņu.
(LD 33661, 2)

Steidzies, Dēkla, steidzies, Laima,
Māt' ar meitu dalījās:
Pušam šķīra aitu stalli,
Pušam govu laidariņu.
(LD 16414, 1)

Kur, Laimīte, tu tecēsi,
Zīda svārkus pacēluse?
– Es tecēšu laidarā
Sērdienītei tiesu spriest.
(LD 5019, 1)

J. Kursīte „tiesas spriešanu” saista ar vienlīdzīgu iespēju nodrošināšanu – bārenim bez vecākiem tāda bija jālūdz dievībām (Kursīte, 1996: 205). Šajā aspektā raugoties, Laima kā Justīcija ir atbilstošs tēls. Ikonogrāfiski K. Zemdegas Laima, „laipna dainu pasaules parādība klasicisma apvalkā” (Siliņš, 1993: 188), iekļaujas kopējā kontekstā, tikai šajā gadījumā tai piešķirti citi atribūti – zobens (no romiešu mitoloģijas) un grāmata.

Trešais K. Zemdegas Laimas tēls (sk. 231. att.) ir daļa no LU aulai veidota ciļņa, kas „16 dabīga lieluma figūrās simboliski attēlo Universitātes devīzi – „Zinātnei un tēvijai”” (Galvas pilsēta, 1937). Ciļņu kompozīcija uzbūvēta kā antīkās un baltu mitoloģijas sakausējums, kur katram tēlam (piemēram, sengrieķu dievietei Atēnai) jau ir sava simboliskā slodze, bet, ielikta jaunā kontekstā, tā iegūst papildu nozīmi, t. i., veido jaunas semantiskās attiecības. Laima attēlota kā vērpēja, norādot uz viņas saistību ar cilvēku likteņu lemšanu (dzīvības pavediena vērpšanu) un vienlaikus arī ar Latvijas likteņa noteikšanu (sk. Kursīte, 1996: 209–211). Kontekstā ar Atēnu (kuras viena no funkcijām ir arī aizgādība pār vērpējiem un audējiem (Холл, 1999: 362)) Laima ir latviešu gudrības un zināšanu iemiesojums, un šī kombinācija vedina domāt par mēģinājumu nostādīt sengrieķu un baltu kultūru līdzvērtīgās pozīcijās. Kompozīcijas centrā sēž Atēna un Latvija, noslēgumos – Laima un Burtnieks, bet starp šiem tēliem izvietotas 12 jaunekļu un jaunavu, atziņas meklētāju, kailfigūras (Siliņš, 1993: 187). Diemžēl šo cilni LU vadība savulaik atzīst par nepiemērotu tieši kailfigūru dēļ (ja atceramies J. Rozentāla freskas RLB namam, tad šis ir jau otrais gadījums, kad mākslinieka iecere rādīt simboliski mītisku ainu, izmantojot antīkās mākslas tradīcijām raksturīgos kailķermeņus, Latvijas sabiedrībā saskaras ar kritiku, kas atsaucas uz morāles aspektu) un liek demontēt pāris gadus pēc uzstādīšanas (ciļņi gājuši bojā demontējot un ir redzami tikai fotogrāfijās).

Arvīda Brastiņa interese par mitoloģiju aizsākas no iesaistes dievturībā, no tautasdziesmu studijām, bet vizuālā veidā realizējas galvenokārt tēlniecības darbos. Mākslinieka viens no lielākiem granīta darbiem ir „Velāniete”⁵² (J. Saukuma⁵³ kapa piemineklis, sk. 35. att.). „Še izmantotas vecu (18. gs.) kapu zīmju formas, kur pamatā nav vis kristīgais krusts, šī senā sodīšanas zīme, bet gan mājas jumtgaļa attēls. Tas likts kā daļa – atmiņai – no tās vietas, kur viņsaules ceļu gājējs dzīvojis šās saules mūžā. Velānietes dabai, kas nav traģiski skumja, bet visu saprotoša, tuva otra mazāka kapu zīme – „Veļu māte”” (Strazdiņš, J., 1939a: 201).

Tomēr lielāko daļu mākslinieka darbu veido neliela izmēra kokskulptūras. A. Brastiņa fantastisko un primitivizēto kokskulptūru „folkloristiskā tēlainība atklājas abstrahētā formveidē, piešķirot amuletvaidīgajiem kokgriezumiem paradoksāli modernistisku raksturu” (Kļaviņš, 2016: 309). Pūķis, kas nes (velk) savam saimniekam dažāda veida bagātību (naudu, labību, pienu govīm u. c.), sastopams gan latviešu tautasdziesmās (LD 8103, 31591, 34074), gan pasakās, gan ticējumos (LTT 25127, 25129, 25137, 25140, 25147). A. Brastiņš naudas pūķus vai dieviņus pēc formas veidojis ļoti dažādus, bieži vien pakļaujoties izvēlētam materiāla (galvenokārt – koka) diktētajiem noteikumiem (Grīna, 1983: 2016; Siliņš, 1993: 216), un viņa pūķi, līdzīgi ticējumos (LTT 25128, 25152) un pasakās minētajiem, var pieņemt jebkuru veidolu (sk. 36., 38.–49. att.). Par A. Brastiņa pētniecisko pieeju folkloras izpētes darbā liecina viņa raksts „Pūķis latviešu folklorā”, kurā viņš savācis piemērus no dažādiem folkloras žanriem un secina, ka tautasdziesmu „mantas rausējs pūķis nav sajaucams ar pasaku briesmoni pūķi, kas ir starptautisks” (Brastiņš, A., 1970: 776). Par atšķirīgajiem pūķa veidoliem un to saskarsmes punktiem, apkopojot iepriekšējos pētījumus un sniedzot plašu salīdzinošo analīzi, rakstījis L. Adamovičs (Adamovičs, 1940b).

Formveides ziņā līdzīgs pūķiem ir A. Brastiņa darbs „Pīkols” (1920, sk. 37. att.), bet nav zināmi iemesli, kāpēc mākslinieks izvēlēties iemiesot šo tēlu, kura parādīšanās Latvijas mākslā tika analizēta 3.2.1. nodaļā. Naudas pūķu sērijai, kas aizsākusies 30. gados un pēc kara turpinājusies trimdā, 60. gadu beigās pievienojusies jauna sīktēlniecības grupa – Laimes koki (sk. 53. att.). Ābeles vai liepas koka (arī materiāla izvēlei tiek piešķirta simboliska nozīme) stumbra nošķeltā plaknē A. Brastiņš grebj Laimu latviskā tērpā (pretskatā vai profilā), papildinot ar kādu būtisku atribūtu – krēslu, atslēgu, skujiņu, krustu u. tml. (Siliņš, 1993: 217).

⁵² Velāniete – Veļu mātes meita, veļu valsts iemītniece.

⁵³ Jānis Saukums (1890–1936) – gleznotājs un grafiķis, apglabāts Mazsalacas kapos.

A. Brastiņa skulptūras „Naudas māte” (1936, sk. 51. att.) un „Saules meitas” (20. gs. 30. gadi, sk. 52. att.) veidotas kā sēdošu sieviešu kailfigūras, kas liecina par vispārinātas formas meklējumiem bez konkrētām iezīmēm vai atribūtiem, kuriem atsaucēs varētu meklēt folklorā. Mākslinieks bronzā veidojis arī „Meža māti” (Siliņš, 1993: 216).

Tēlnieka **Jāņa Brieža** skulptūra „Veļu māte” (1936, sk. 65. att.), kas papildina latviešu mākslā ikonogrāfiski ierasto Veļu mātes tēlu grupu, tiek nopirkta 1936. gada 3. Kultūras fonda izstādē un vēlāk uzstādīta Jēkaba Lautenbaha-Jūsmaņa kapavietā Rīgas Meža kapos. No tumši brūnā granītā veidotās nāves personifikācijas ar noliektu galvu un garu seģeni, kas aizklāj daļu sejas, „plūst zemes dzīvē netveramas izjūtas” (Cēbere u. c., 1987: 90), un tās radīto atsvešināto un ireālo noskaņu pastiprina pulējuma vēsais spīdums (Cēbere u. c., 1987: 89, 90). Pēc „Veļu mātes”, līdzīgā mākslinieciskā izteiksmē, statiski simetriskā stingumā, tapusi skulptūra „Laima” (1939, sk. 64. att.), kas nonākusi Valsts Zemes bankas īpašumā (Brastiņš, A., 1939a: 99). Tērpa detaļas, ķermeņa poza un pret skatītāju vērstās plaukstas to pietuvina A. Cīruļa gleznotajai Laimai darbā „Trīs Laimas”. A. Brastiņš 1939. gadā raksta, ka J. Briedis iecerējis veidot arī melnu Zemes mātes Māras tēlu (Brastiņš, A., 1939a: 99), tomēr šo ieceri, jādodomā, izjaucis karš.

Lai arī kopumā Laima latviešu tēlnieku darbos ieguvusi sastingušu un svinīgu tēlu, sastopami arī izņēmumi, piemēram Augustes Siliņas nelielajā skulptūrā „Laima” (n. v. 1938), kas ataino dievietes steigšanos palīgā izšķirošā brīdī (sk. 156. att.). Ķermeņa kustība, tērpa krokas, basas kājas, Laimai piedēvētie atribūti (atslēga, ābols, zars (slotiņa)) un zīmes – viss liecina par to, ka autore iepazinusies ar tautasdziesmu materiālu un dievturības idejām. Paceltas rokas žests, kas simbolizē likteņa lemšanu (likšanu), iekļaujas A. Cīruļa veidotajā ikonogrāfijā.

Arturs Bērnieks, kurš tēlniecības pamatus apguvis galvenokārt pašmācības ceļā, pazīstams ar latviešu folklorai un tautas mākslai tuvajām koka skulptūrām. Mitoloģiskiem tēliem pievērsies vairakkārt – tādas ir skulptūras „Ūsiņš” (1924, LNMM), „Veļu māte” (1924, DMDM), „Gausu māte” (1923, LNMM), „Pērkoņtēvs” (ap 1926), dekoratīvi lietīšķās mākslas priekšmeti (spoguļa rāmis „Pūķis un pūķiene”), tušas zīmējumi un gleznas (sk. 26. att.). Īpatnējs un pavisam atšķirīgs no latviešu mākslā ierastās ikonogrāfijas ir A. Bērnieka radītais Veļu mātes tēls. Kaila sieviete ar lopa kājām un zīdaini rokās (sk. 23. att.) – šādu interpretāciju nebūtu viegli uztvert, ja autors nepaskaidrotu tās izcelsmes avotu – paša dzirdētu tautas izteicienu: „Nu, nu (zīmējas uz

bērnu), skrien tik, skrien ar kailām kājām sniegā, – atnāks veļu māte uz greizām govš kājām, paņems tevi un aiztaisīs acis uz mūžu.” (Elksnītis, 1925) Minētajā gadījumā redzams folkloras teksta rekontekstualizēšanas izņēmums – mākslinieks tiešā veidā pārcēlis tekstu no mutvārdu tradīcijas uz vizuālu kontekstu, un tiek izlaists posms, kurā folkloras teksts kļūst par sastingušu rakstveida liecību. Te gan pastāv risks, ka, nepastāvot citām rakstveida liecībām par līdzīgiem priekšstatiem vai iztrūkstot autora skaidrojuma, folkloras konteksts netiek pilnībā izprasts, vien intuitīvi nojausts. V. Viķe-Freiberga tautas ticējumos atrodamajā Veļu mātes tēlā ar govš kājām saskata korelāciju ar Māras govīm (Viķe-Freiberga, 1993: 102), tomēr A. Bērnieka skulptūra neliecina par jebkādu Veļu mātes un Māras tēlu simbolisku savienojumu.

Arī Ūsiņš, kuru varam salīdzināt ar J. Bīnes radīto Saules vedēja un pavasara dievības tēlu, A. Bērnieka skatījumā ieguvis citus vaibstus – mākslinieks uzsvēris Ūsiņa bišu dieva funkcijas un attēlojis Pānam līdzīgu būtni stāvam pie bišu stropa (sk. 24. att.). Ūsiņa kā bišu dieva interpretāciju aizsācis G. F. Stenders 18. gadsimta beigās, atvasinot nosaukumu no ģermānisma „ūzas”, kas esot saistītas ar vaska „biksēm” uz bišu kājiņām, un 19. gadsimta beigās šī interpretācija atkal iegūst aktualitāti (Kokare, 1999: 162, 163). Tā Dāvja Ozoliņa rakstā „Svētku laiki māņticības atliekās” var lasīt nostāstu par Ūsiņa tēlu Jaunlaicenes muižā: „Sniķera mājās bijis zirgu un bišu dieva Ūsiņa tēls, no akmiņa izcirsts un smuki pulierēts. Uz krūtīm un uz pieres bijušas iekaltas pa trim bitēm. Ūsiņa tēls bijis uzstādīts bišu dārzā priekš tam uztaisītā vietā, un viņam ziedojuši visos svētkos [...]. Kad Oppekālnā tika ietaisīta baznīca un iecelts mācītājs, tad tas Ūsiņu licis ierakt zemē.” (Ozoliņš, D., 1892: 104) Visticamāk, A. Bērnieks ar šo nostāstu bija iepazinies, jo arī savam kokā grieztajam tēlam uz krūtīm veidojis bites. A. Bērnieka „arhaiskais stils”, kas „senajiem teiku motīviem piedod jo izsmeļošu izteiksmību” (Puķe, 1933), tiek asociēts ar dziļi latvisku tēmas izjūtu. Tomēr Ūsiņa – bišu aizbildņa – motīvs nesakņojas senajos latviešu mītiskajos priekšstatos, arī tautasdziesmas Ūsiņam nepiešķir aizgādniecību pār bitēm. Tēlu traktējumā jūtamas atskaņas no simbolisma mākslai raksturīgās intereses par mītiskām būtnēm – puscilvēkiem-pusdzīvniekiem, tomēr A. Bērnieks uzsver formu primitīvismu un robustumu. Gan „Veļu māte”, gan „Ūsiņš” tiek eksponēti 1937. gada Pasaules izstādē Parīzē, kur saņem Zelta medaļu un Goda diplomu (Raudzēpa, 1995).

Skulptūra „Gausu māte” (sk. 25. att.) apvieno vairākus mitoloģiskus priekšstatus – A. Bērnieks to parādījis krupja veidolā, kas sasaucas ar tautas ticējumiem par Gausas māti, kuru saimniece, tikko izcepusi maizi, aicina apgausināt kukulīšus, lai saime nevarētu daudz apēst un maizes pietiktu ilgam laikam (sk. Rumba, 1936: 12; Adamovičs, 1937: 57, 107;

Kursīte, 1996: 325), bet uz kukuļa uzvilks Lietuvēna krusts – aizsardzības zīme, kas mītiskajā pasaules ainā galvenokārt aizsargā lopus no lietuvēniem un raganām (LTT 17499–17505, 17520, 17532, 17545, 17551).

No aprakstītajiem tēlniecības piemēriem redzams, ka mītisko tēlu izvēli un formas traktējumu dažkārt noteikusi ne tikai autoru interese par tēmu, bet arī skulptūras funkcionālais uzdevums, izmērs un materiāls.

3.3. Etnogrāfiskā ornamenta simbolika – jaunas mitoloģijas aizsākumi

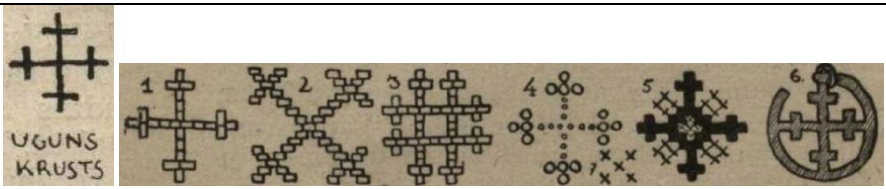
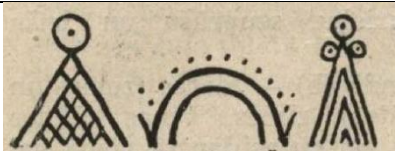
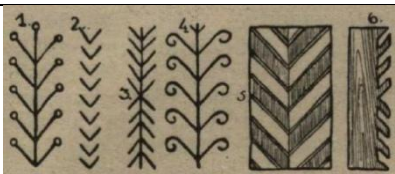
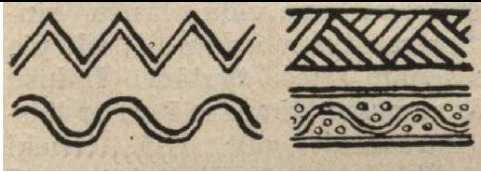
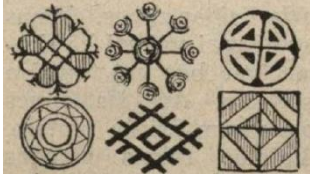



20. gadsimta 20.–30. gados latviešu ornamentikas pētniecībā atsevišķi mākslinieki (E. Brastiņš, J. Bīne, J. Sudmalis) izvirza teoriju par etnogrāfiskā raksta zīmju simbolisku saistību ar noteiktām dievībām. „Daiņu teksti un salīdzinošā ornamentika noskaidrojusi, ka visām mūsu raksta zīmēm senāk bijusi simboliska nozīme, kas vedama sakarā ar dzejiskiem iemiesojumiem. Tur redzama vieta ierādīta Dieva (debess), Laimas un Māras (ūdens un zemes) zīmēm, bet jo prāvāka – Dieva dēliem – debesu gaismas parādībām un laika metiem: Saulei, Mēnesim, Pērkonim, zvaigznēm, Ūsiņam, Jānim, Jumim u. c.” (Bīne, 1936a: 40) Teorija, kurai nav zinātniska pamatojuma un uz kuras būtiskiem trūkumiem norāda vēsturnieks Guntis Zemītis,⁵⁴ nodēvēdams to par „mitoloģisko skolu” (Zemītis, 2004: 31, 32), tomēr atrod atsaucību sabiedrībā.⁵⁵ Krievu etnogrāfe S. Rižakova (*Светлана Игоревна Рыжакова*) izvirza vairākus aspektus, kas ierobežo grafisku (ideogrāfisku, piktogrāfisku vai ornamentālu) sistēmu, tostarp arī latviešu etnogrāfiskā ornamenta, semantisko interpretāciju. Pirmkārt, ne vienmēr iespējams konkrētā arheoloģiskā, etnogrāfiskā un folkloras materiālā izsekot saiknei, kas vieno mītu, rituālu un tā priekšmetisko vai grafisko atveidu. Tradicionālajās kultūrās bieži vien eksistē dažādi ticējumu, rituālu un ar to saistīto grafisko zīmju slāņi. Otrkārt, pieejamajās materiālās kultūras liecībās, kas raksturo ornamenta attīstību, dažkārt konstatējami „pārrāvumi”. Latvijā tāds „pārrāvums” aptver 14.–17. gadsimtu, un jāreķinās ar to, ka daudzi rotāti priekšmeti vispār nav saglabājušies. Treškārt, vislielākās grūtības rada tas, ka jebkurai grafēmai, it īpaši – ģeometriskai ornamenta zīmei, principiāli piemīt daudznozīmība.



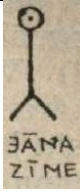
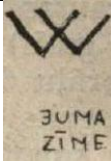


⁵⁴ Teorija izpelnījies kritiku jau tās radītāju laikabiedru vidū – sk., piemēram, Adamovičs, 1937: 48.

⁵⁵ Par šīs teorijas ilgtspēju un pārliecinošajiem argumentiem liecina fakts, ka arī 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā, rakstot par dažādiem latviešu kultūras aspektiem, etnogrāfiskajām zīmēm nekritiski tiek lietoti „mitoloģiskās skolas” dotie nosaukumi un skaidrojums (sk., piemēram, Pourchier-Plasseraud, 2015: 97, 142–145, 222; Hovards, 1999: 38, 40).

Tomēr bieži emocionāla ornamenta uztvere dominē pār loģisko (Рыжакова, 2002: 253, 254). Dievību piesaiste etnogrāfiskām zīmēm, skatot tās kā ideogrāfisku rakstu, iespējams, aizpilda to tukšumu, kas radies mīta vizuālās reprezentācijas ilgstoša trūkuma dēļ. Verbālā un vizuālā tekstā atrasto līdzību pamatojums māksliniekiem ir pietiekams, lai radītu jaunu mitoloģisku struktūru, kurā visas galvenās dievības iegūst grafiskā simbolā ietvertu apzīmējumu (sk. 3.1. tabulu), un tādējādi aizsāktu naratīvu par latviešiem, kas savā īpatnējā veidā mītus atspoguļojuši jau aizvēsturiskos laikos. Nacionālās pašapziņas stiprināšanai tiek izvirzīta doma, ka latvieši līdzīgi, piemēram, senajiem grieķiem savus dievus iemūžinājuši arī vizuālos tēlos, un tas apliecina tautas seno diženumu un kultūru; tāpat ornamenta saturiskā ietilpība tiek pretstatīta citu tautu ornamentu dekoratīvitātei: „Katrs mūsu rotājuma elements [...] ietver sevī ļoti senus ticējumus, ierašas un veselīgas dzīves uzskatus. Citām tautām rotas mēdz būt vēl košākas un izdomā pārākas, bet šādā – satura ziņā ar mums, laikam gan, neviens nevarēs mēroties. Sevišķi dienvidniekiem (piem., ungāriem) visa rota nav nekas cits kā bagāts ārējs vizmojums.” (Strazdiņš, J., 1937b: 1214, 1215) Arī pētījumi par baltu seno rakstību tiek pakļauti mītam par tautas izcelsmi un radniecību ar grieķu un romiešu kultūru (sk. Paegle, 1931: 1076). Lai gan E. Brastiņš uzsver, ka zīmju sasaiste ar dievībām pastāvējusi jau tālā senatnē un viņa darbs ir tikai to atkal izcelt gaismā, viņa laikabiedrs N. Strunke tomēr saskata E. Brastiņa radošo ieguldījumu šajā teorijā: „Mums viņš jāuzskata par latviskā uzskata stabilizētāju un veidotāju, kurš gribējis uz veco formu pamata radīt jaunas.” (Strunke, 1964: 40) Teorijas aizsācēju izejas punkts vienmēr bijis vizuālais teksts – ornamenti, un verbālā teksta piesaistē var vērot konsekventu tā interpretāciju un pakļaušanu vizuālā teksta skaidrojuma vajadzībām. Folkloras teksta fragmenti kļūst par „ilustratīvu materiālu” (Pūtelis, 1992: 21) izvirzīto teoriju apstiprināšanai. Lai gan teoriju varētu uzskatīt tikai par ilgtspējīgu kultūras fenomenu, kam ar zinātnisku ornamenta pētniecību maz sakaru, tomēr pašu teorijas aizsācēju un sekotāju izvirzītās pretenzijas liecina par gluži pretējo. 1938. gadā, oponentējot arhitekta un etnogrāfa Paula Kundziņa viedoklim par t. s. „sauļotajiem stabiem”, J. Bīne raksta: „Ornamentu-simbolu tulkošanā vēl maz kas darīts, un Brastiņa ievadītie pētījumi par mūsu rakstu nozīmi atraduši mūsu teorētiku pulkā vēl maz sekotāju.” (Bīne, 1938e: 206) Tas norāda uz teorijas autoru vēlmi iekļauties arī zinātniskā, ne tikai estētiskā vai reliģiskā diskursā. Varētu teikt, ka reizē ar teoriju par mītisku būtņu piesaisti ornamentam dzimst arī mīts par šīs teorijas zinātniskumu, kas izrādījies noturīgs līdz pat 21. gadsimtam.

3.1. tabula. Dievturības simbolika un latviešu mitoloģisko būtņu atbilstība etnogrāfiskā ornamenta elementiem (zīmējumi no J. Bīnes publikācijām (Bīne, 1936a: 39; Bīne, 1936d: 379, 383))

<p>Dievturība (krustu krusts, ugunskrusts)</p>	
<p>Dievs</p>	
<p>Laima (Laimas skuja, Laimas zars)</p>	
<p>Māra (Māras līklocis)</p>	
<p>Saule</p>	
<p>Mēness</p>	
<p>Pērkons (Pērkonkrusts, kāšu krusts, zaru krusts)</p>	
<p>Zvaigznes</p>	

Austra (Austras koks)	
Ūsiņš	
Jānis	
Jumis	
Mārtiņš	
Veļu māte	

Grāmatā „Latviešu ornamentika” (Brastiņš, E., 1923) E. Brastiņš apkopojis savus pirmos mēģinājumus baltu rotājošā raksta izskaidrošanā, balstoties gan uz arheoloģisko materiālu, gan folkloras (tautasdziesmu, pasaku, ticējumu) tekstu. Par zīmju atbilstību noteiktām dievībām, pievienojot grafisku shēmu, viņš raksta arī grāmatā „Latvija, viņas dzīve un kultūra”: „Rotājošo formu elementi pie senām tautām gandrīz vienmēr ir pasaules uzskata redzamās zīmes jeb simboli, un mūsu raksts līdz ar to bijis it kā „bilžu raksts”, kas izpaudis zināmus jēdzienus. Pasaules uzskats un reliģija zināmā mērā ierobežo ornamenta elementu izvēli, bet šis šaurais raksta elementu kopums tad raksturo kādas tautas vai

laikmeta stilu.” (Brastiņš, E., 1931: 167) Mākslinieku interesē mītiskās pasaules telpas uzbūve, un viņš cenšas to sakārtot bināro opozīciju kategorijās – vīrišķais (Dievs), kas atbilst vertikālai līnijai raksta joslā, un sievišķais (Laima, zeme), kas attiecīgi ir horizontāla līnija. Abu pretnostatījumu apvienojums redzams rūtinos audumu rakstos, kas simbolizējot mīlestību, satiecību un labklājību, tomēr E. Brastiņa minētajās tautasdziesmās (LD 33638, 33641) šādu nozīmi nolasīt nevar (Brastiņš, E., 1923: 41–45). Netiek meklētas un piesaistītas etnogrāfiskās zīmes mitoloģiskām būtnēm ar nosacīti negatīvu konotāciju – velnam, raganai, pūķim u. c., tātad binārā opozīcija „labs/ļauns” netiek uzskatīta par pietiekami nozīmīgu.

„Dievturu cerokslī” E. Brastiņš sniedz skaidrojumu, kāpēc dievturībai kā reliģiskai kustībai izmantots krustu krusta simbols. Izvēle pamatota ar dažām tautasdziesmām un norādīts, ka tautā šo zīmi sauc arī par ugunskrustu (jo saskaņā ar ticējumiem tas tiek pārvilkts vakarā pelniem, lai saglabātu pavardā uguni).

Krustu krustam puķes auga	Es samalu rīta māli,
Mīļas Māras dārziņā.	Ne krustiņa nemetusi.
Kura meita godu tura,	Met, Dieviņ, zelta krustu
Tai pin puķu vaiņadziņu.	Beidzamā saujiņā.
(LD 6621)	(LD 8005)

Sabiedrībā gan par ugunskrustu (arī Pērkona vai kāšu krustu) tiek saukta svastika, ko E. Brastiņš uzskata par pārpratumu (Brastiņš, E., 1932: 124). E. Brastiņa pamatojums zīmes izvēlei un salīdzinājums ar tautasdziesmu tekstu ir aptuvenš, bet, kā procesā, kas saistīts ar reliģiskas, nevis zinātniskas izziņas pieredzi, neviens konkrētākus pierādījumus arī neprasa, un krustu krusta simbols vēlāk bieži parādās ar dievturību saistītu mākslinieku (J. Bīnes, H. Vīkas, K. Sūniņa u. c.) darbos.

E. Brastiņa iesākto zīmju skaidrošanu 30. gados turpina J. Bīne, pievienodams tai daudz plašāku salīdzinošo materiālu. Par J. Bīnes interesi etnogrāfijas jomā liecina viņa apkopotais materiāls manuskriptam „Ornamenti” (LVA 1757. f., 2vp apr., 1.–36. l.). Katra ornamenta zīme sistematizēta atsevišķā mapē (kopumā izveidotas 33 mapes, tostarp „Māras zīmes”, „Jānis”, „Mārtiņš”, „Ūsiņš”, „Jumis”, „Sauļotais stabs”, „Austras koki”, „Pērkona vāles” un citas), kurai pievienota burtnīca ar zīmes izvērtējumu atbilstoši noteiktiem kritērijiem (piemēram, vai zīmes stilizācija ir oriģināla, vai tā sastopama arī citām tautām, vai zīmei ir saistība ar: teiksmām, dievestību, māņiem, prātniecību, kāda bijusi šīs zīmes lietošanas jēga utt.) un daudz pārzīmētu paraugu no dažādu tautu etnogrāfijas un mākslas (gan publicētu, gan muzeju krājumos vai arheoloģiskos izrakumos atrastu), kuriem J. Bīne dažkārt devis arī salīdzinošu skaidrojumu (piemēram, „Hermess –

rada mūsu Ūsiņam, jo tas ir ganāmpulku dievs. Viņš ir rīta un vakara blāzma (indu Ašvini), arī vēja un lietus dievs. [...] Dionīss – rada Jānim, jo tas Semeles (Māras) dēls. Viņam kalpo Menādas (Māras meitas)” (LVA 1757. f., 2vp apr., 7. l., 16. lp.). Kaut arī manuskripts „Ornamenti” palicis nepabeigts un npublicēts, savas idejas par latviešu etnogrāfiskā ornamenta izcelsmi, atsevišķu zīmju nozīmi un saistību ar tuvāku (prūšu, lietuviešu) un tālāku (grieķu, ģermāņu, indiešu) tautu mitoloģiju J. Bīne publicējis 30. gadu periodikā (Bīne, 1936a, b, c, d; 1937a, b, c).

Etnogrāfiskajām zīmēm dotie nosaukumi un piesaiste konkrētām dievībām pamatota galvenokārt ar tautasdziesmām. Tā Dieva zīmei – jumtiņam vai puslokam – J. Bīne piemeklējis tautasdziesmu:

Dieva dēli klēti cirta,
Zelta spāres spārēdami;
Saules meita cauri gāja,
Kā lapiņa drebēdama.
(LD 33754)

Savukārt šīs zīmes variantu ar trim aplīšiem jumtiņa smailē J. Bīne skaidro kā Dieva (debesu) zīmi ar trim saulītēm (Sauli, Saules meitu un kalponi) (Bīne, 1937a: 340). Piemērs rāda, ka J. Bīnes interpretācija izriet no vizuālā teksta grafiskajām pazīmēm, kurām tiek piemēroti folkloras tekstā atbilstoši elementi (šajā gadījumā atbilstību nosaka daudzuma kategorija). Ja viena saulīte jumtiņa smailē nerada nekādas interpretācijas grūtības, tad trīs aplīšu skaidrojumam J. Bīne pieiet radoši. Saules meitu skaits tautasdziesmās nav precīzi noteikts, un mākslinieks acīmredzot pieturējies pie variantiem, kur darbojas tikai viena Saules meita (viņa kompozīcijās „Saulē, Saules meitas un Ūsiņš” un „Ūsiņš – Saules vedējs” gan tās ir vairākas), bet trešā aplīša nozīmei pamatā ņēmis četrindes, kur minēta Saules kalpone kā nespodras saules gaismas alegorija.

Vakar bija spoža Saule,
Šodien tāda mākuļaiņa:
Vakar spīde pate Saule,
Šodien Saules kalponīte.
(LD 34024)

Šāda interpretācija balstās uz samērā brīviem pieņēmumiem un izmanto faktu, ka etnogrāfisko ornamentu simbolika nav pilnībā zinātniski izskaidrojama un pierādāma. Arī pašas jaunradītās mitoloģiskās sistēmas iekšpusē atsevišķu zīmju nozīmes un lietojums ir diskutabls, jo folkloras teksts (ne tikai tautasdziesmas) ir tik plašs un daudzveidīgs, ka tajā var atrast līdzīgi piemērojamus elementus atbilstoši interpretētāja pārlicībai (piemēram, E. Brastiņš aplīšus virs Dieva zīmes skaidro kā Dieva atribūta – sētuves – simbolus un atlasa tam atbilstošas tautasdziesmas, tomēr pieļaujot, ka sētuve varētu būt arī saule

(Brastiņš, E., 1923: 38)). Lai arī galveno dievību simbolu skaidrojums tiek saglabāts, par detaļām un niansēm vēl joprojām nav vienprātības ne mitoloģiskās skolas sekotāju vidū, ne plašākā sabiedrībā. Etnogrāfiskā ornamenta satura interpretāciju uz E. Brastiņa un J. Bīnes teorijas bāzes mūsdienās turpina un attīsta vairāki autori, tostarp arī mākslinieki (sk. Celms, 2007; 2016; Kraukle, 2006). Papildinot un izvēršot mitoloģisko teoriju, konceptuāli svarīgs arheoloģiskā un etnogrāfiskā ornamenta lietojums redzams 2017. gadā atklātajā Lokstenes svētnīcā – dievturu svētvietā uz Daugavas salas, kurai arhitektoniskos un mākslinieciskos ierosinājumus devuši Valdis Celms un Andrejs Broks. Šajā gadījumā var runāt par mīta transformēšanos un pielāgošanos katra laikmeta kultūras vides prasībām un naratīvam, katra autora individuālajai iecerei un mērķim (Kilinski, 2012: 4).

J. Bīnes glezniecībā zīmju lietojums vienmēr tiek sakņots viņa mitoloģiskajā koncepcijā. Par darbu 1926. gadā pie diplomdarba „Augšāmcelšanās” Latvijas Mākslas akadēmijā (tas vēlāk uzdāvināts Jumpravas baznīcai) viņš raksta: „[...] atļāvos arī kādu simbolistisku dīvainību – uzgleznoju uz Kristus karoga – krustu krustu.” (LVA, 1757. f., 3vp apr., 16. l., 30. lp.) Šo dažādo mitoloģiju savienojumu vienā darbā, visticamāk, pamanīja un saprata tikai retais, turpretī zīmes, kas papildināja darbus „Dievs, Māra, Laima”, „Saule, Saules meitas un Ūsiņš” un „Mārtiņš”, bija autora un viņa domubiedru pamatotas un loģiski iekļāvās jaunajā zīmju-dievību sistēmā. Jāatzīst, ka ne tikai zīmju simboliskā satura skaidrojums varēja tikt pakļauts improvizācijai, arī zīmju grafiskā forma varēja mainīties atkarībā no mākslinieka ieceres. Darbā „Dievs, Māra, Laima” krustu krusta (kā Dieva un dievturības simbola) kuplināto formu J. Bīne aizguvis no lietuviešiem, bet pētījumos atzīmē, ka senprūšu un leišu krustu krusti „veidoti pēc tiem pašiem galvenumiem, kā mūsējie” (Bīne, 1936d: 383, 384). Lietišķās mākslas jomā J. Bīne veidojis daudz metu (gan traukiem, gan mēbelēm), ar bagātīgām dažādu ģeometrisko ornamentu kombinācijām, kurām tāpat ir noteikta simboliskā slodze.

Par A. Cīruļa darbos izmantoto etnogrāfisko zīmju simboliku rakstīts jau iepriekš. J. Rieksts atceras, ka mākslinieks veidojis diagrammas ar dažādu alfabētu salīdzinājumu un mēģinājis atšifrēt latviešu senos rakstus, savukārt tautastērpu pētījumos viņš „etnogrāfisko materiālu ņēma ar kritisku pieeju, atlasot īsti dziļi latvisko no ievazātām kaimiņu sekas modes parādībām” (LVA, 2204. f., 4. apr., 92. l., 21., 36. lp.). Vairāki tēli A. Cīruļa darbos identificējami pēc konsekventa zīmju lietojuma atbilstoši mitoloģiskās skolas teorijai.

Mākslinieka, pedagoga un Liepājas muzeja vadītāja **Jāņa Sudmaļa** etnogrāfiskie pētījumi rezultējušies vairākos rakstos, pētāmajā periodā viņš izdevis arheoloģisku un etnogrāfisku priekšmetu zīmējumu apkopojumu „Latvju raksti (Ornamenti)”, mēģinot

sistemizēt ornamentus pēc to līdzības (no vienkāršākiem uz sarežģītākiem) un atsevišķiem raksta elementiem izmantojot mitoloģizētus nosaukumus, piemēram, Saules koks (Sudmalis, 1923: 9). Arī viņa radošo darbību dekoratīvajā glezniecībā un tekstilmākslā ietekmējis tautas ornamenti. Tekstildarbs „Senie mitoloģiskie tēli (Mitoloģiska tēma; Senie dievi; Senču dievi)” (1927, DMDM) risina jau aprakstīto latviešu pseidoolimpa tēmu – Pērkons, Patrimps un Patuls (Pīkols) kā stilizētu seju maskas iekļauti dekoratīvi nosacīta ozola lapotnē, bet tā pakājē, pastiprinot darba kopējo ornamentālo raksturu, attēloti divi karavīri, kas pielūdz šīs dievības (sk. 166. att.). Visi elementi apvienoti ģeometriski simetriskā zīmē, kuru papildina dievu vārdi (acīmredzot – tēmas skaidrības labad) un etnogrāfiski raksti, no kuriem darba centrā izceļas svastika kā Pērkona simbols. Kopumā darbs ar plaknē risināto kompozīciju, uzrakstiem, tēlu simboliku un detaļām (piemēram, bronzas piekariņiem apakšmalā) raisa asociācijas ar senu karogu un tādējādi iederas prūšu dievību atspoguļojuma ikonogrāfijā. Šis ir viens no dažiem paraugiem, kuros J. Sudmalis tēlu risinājumam izmanto etnogrāfiju, un mūža nogalē autors nožēlo: „[...] dziļš sarūgtinājums, ka neesmu turpinājis jaunībā sparīgi iesākto radošo darbību tautas mākslā. [...] Vajadzēja sevi disciplinēt, noteikti man būtu vēl daudz tādu darbu kā „Nīca”, „Alsunga”, „Senie mitoloģiskie tēli”, kas tikai ievadījums tautas mākslā uzskatā gara izpaušmei.” (Cit. pēc Gintnere, 2015)

No dievturiem atšķirīgs, bet arī latviešu etnogrāfijā balstīts, redzējums ir **Jūlijam Maderniekam**, kurš, pēc mākslas kritiķa un vēsturnieka Jāņa Dombrovska domām, cenšas radīt nacionālas un laika garam piemērotas mākslas formas. „Viņu mazāk saista ornamenta reālā daļa, bet gan vairāk personīgi atrastās atziņas, kuras viņš pakļauj savam patstāvīgi veidotam stilam.” (Dombrovskis, 1935: 68) 1913. gadā iznāk viņa oriģinālzīmējumu krājums „Ornaments”, kurā līdzās dažādiem ornamenta veidiem (kuros iekļautas arī stilizētu dzīvnieku un putnu figūras un kuru ietekmes avots ir bijušas latviešu seno īpašumu zīmes (Novadniece, 1982: 65)) redzami tautasdziesmu teksta stilizācijas varianti. Rakstītais teksts ieguvis greznu un sarežģītu veidolu, kam būtu jānorāda uz nacionālu ideju, tomēr tā saturs kļuvis grūti uztverams sliktās lasāmības dēļ (sk. 125. att.). Īpatnēji stilizētos burtus J. Madernieks izmantojis vairāku grāmatu vāku noformējumos, starp kuriem var minēt arī vāku P. Šmita „Latviešu mitoloģijai” (Šmits, 1918), kurā nosaukums papildināts ar ornamentu un stilizētu upurtrauku attēlojumu (sk. 126. att.). J. Madernieka 12 ornamentālo viņešu ciklu par zalkša tēmu un tā mītisko pirm pamatu detalizēti pētījusi J. Kursīte, skatot to žurnāla „Zalktis” publicējumu kontekstā (Kursīte, 1999a: 422–430).

Secinājumi

1. Mitoloģiskā žanra darbu vienkāršākais identifikators ir darba nosaukums. Ar atsevišķiem izņēmumiem mākslinieki ir lielākā vai mazākā mērā precīzi nosaukumā definējuši darba sižetisko ievirzi vai atspoguļotos tēlus.

2. Mākslas darbu ikonogrāfiskos ietekmes avotus (verbālos) var iedalīt vairākās grupās:

- 1) folkloras tekstu vienības (tautasdziesmas, pasakas un teikas, ticējumi);
- 2) vēsturiskie rakstītie avoti (hronikas, apraksti);
- 3) zinātniski pētījumi par vēsturi, etnogrāfiju, folkloru, valodniecību (vārdnīcas);
- 4) literāri darbi;
- 5) mākslinieku un literātu apcerējumi, kas balstīti folkloras un etnogrāfijas pētniecībā.

Visbiežāk mitoloģiskā žanra darbos var konstatēt paralēles ar pirmās un piektās grupas avotiem.

3. Latviešu mitoloģijas atspoguļojumam tēlotājā un dekoratīvajā mākslā raksturīgs sižetiskums – vairākfigūru kompozīcijas (kas raksturo žanru kopumā) – vai atsevišķu mitoloģisku tēlu izcēlums.

4. Vizuālā un verbālā teksta mijiedarbē vērojamas paralēles – pasakās un to atspoguļojumā vairāk sastopami internacionāli motīvi (piemēram, J. Rozentāla gleznotās Gulbju jaunavas), kas daudz retāk redzami tautasdziesmu un ticējumu vizuālajā interpretācijā.

5. Latviešu mākslinieki mitoloģisko tēlu ārējā izskata atveidē dažkārt vērsušies pie antīkās mākslas paraugiem un viduslaiku reliģiskās glezniecības kanoniem, un mākslas darbu sakrālais saturs tiek izteikts ar Eiropas mākslas vēsturē apbērtām formām. Vispilgtāk tas izpaužas tēlu kustību atspoguļojumā, kur tiek izmantotas dažādas sakrālo žestu klišejas (A. Cīruļa, H. Vīkas u. c. autoru darbos). Izmantojot pētījuma teorētiskajā daļā izveidoto shēmu (sk. 1.1. att.), vizuālus darbus ar mitoloģisku tematiku var iedalīt vairākās grupās atbilstoši tam, kādu vizuālu tekstu ietekmes tajos atrodamas, piemēram, antīkās mitoloģijas simboliskais diskurss redzams A. Cīruļa darbos „Dieva dēli, Saules meitas” un „Saules pagalmos”, J. Rozentāla freskās RLB nama fasādē u. c. (B grupa), kristīgās mitoloģijas vizuālā teksta iespaids jūtams A. Cīruļa darbā „Ziemassvētki”, J. Plēpja grafikā „Pērkons Jāņu naktī” u. c. (D grupa), bet abu šo diskursu pārklājums

konstatējams retāk – kā piemēru varētu minēt A. Cīruļa fresku „Pērkons” (1921), kurā Pērkona tēls apvieno gan antīkā Zeva vai Jupitera, gan kristīgā Dieva attēlošanas iezīmes.

6. Laiktelpas uzbūvē pētāmā perioda vizuālajos paraugos nošķirami divi laika izpratnes veidi – ja 19./20. gadsimta mijā simbolisma kontekstā mākslinieki darbos iedzīvina mitoloģiskā (cikliskā) laika izpratni, tad 20. gadsimta 20.–30. gados dominē lineārā laika skatījums, kas darbu struktūrā ienes ārējā skatpunkta lietojumu, t. i., mitoloģisks teksts tiek uzlūkots kā pagātnes simbols.

7. Izmantojot B. Uspenska vizuālo mākslas darbu semantiskā līmeņa analīzes pamatprincipus, var secināt, ka mitoloģiskās tēmas attēlojumā pamanāmas semantiski funkcionālas pazīmes: 1) centrālais vai semantiski nozīmīgākais tēls (kas parasti ir mītiska būtne) tiek attēlots pretskatā, mazāk svarīgie – profilā vai no aizmugures (J. Rozentāls, A. Cīrulis, K. Sūniņš, H. Vīka), 2) dažkārt tēlu nozīmības pasvīturošanai tiek izmantoti dažādi figūru lielumi (R. Zariņš, T. Ūders, N. Strunke, J. Bīne, N. Puzirevskis), 3) semantiski svarīgākie tēli tiek attēloti statiski, veidojot kompozīcijas centru, mazsvarīgākie – kustībā un dažādos rakursos (J. Rozentāls, A. Cīrulis, K. Sūniņš), 4) svarīgāko tēlu figūras netiek aizklātas ar citām (J. Rozentāls, A. Cīrulis, H. Vīka). Tomēr šiem principiem nav universāls lietojums – mākslinieki savos kompozīcijas meklējumos nereti no tiem atkāpušies (piemēram, H. Vīka gleznā „Dieva, Laimas, Māras ienākšana” (n. v. 1940) un „Dieviņa atnākšana” (n. v. 1939) dievības attēlo kustībā no aizmugures).

8. Mitoloģisku būtņu piesaiste ornamenta elementiem, veidojot ideogrāfiskas zīmes jaunā mitoloģiskā sistēmā (t. s. „mitoloģiskā skola” latviešu ornamenta pētniecībā), balstās uz atsevišķu mākslinieku folkloras teksta vienību interpretāciju un pielāgošanu noteiktai ideoloģijai, pakārtojot verbālu tekstu vizuālam.

SECINĀJUMI UN NOBEIGUMS

1. Mitoloģiskās tēmas aktualizēšanās un uzplaukums vizuālajā mākslā saistāms ar kultūrvēsturiskiem procesiem Latvijā, ar vēsturisku un politisku pārmaiņu laikiem, kad būtiski kļūst nacionālās identitātes un pašnoteikšanās jautājumi, tāpat to daļēji ietekmē arī valsts kultūrpolitika (20. gs. 20.–30. gados), kas ideoloģiski virza un finansiāli atbalsta mākslas projektus vēlamā naratīva robežās. Mitoloģiskais žanrs mākslā pētāmajā periodā, īpaši starpkaru posmā, tiek proponēts kā latvisks – tas saistīts ar folkloras teksta (no kura vairumā gadījumu tiek ņemta ierosme tēmas risinājumiem) dekontekstualizēšanu – nošķiršanu no dzīvās mutvārdu tradīcijas – un pārvēršanu par nacionālu simbolu. Mākslas teorētiķi un kritiķi aktīvi iesaista sabiedrību latviskuma meklējumos, izvirzot noteiktu izteiksmes līdzekļu kopumu, kas veido latviskuma vizuālo reprezentāciju.

2. Verbālā un vizuālā teksta mijiedarbība mitoloģiskās tēmas laukā izpaužas galvenokārt vienā no strukturālajiem elementiem – sižetā, tomēr vizuāli darbi, atskaitot grāmatu grafiku, nav uzskatāmi par folkloras teksta ilustrācijām. Folkloras teksts tiek izmantots kā forma, ar kuras palīdzību mākslinieks izsaka savu ideju, kā ierosmes avots. Mākslas konteksts piešķir rekontekstualizētā folkloras teksta saturam vizuālu referenci, kas latviešu mitoloģijai dod papildu simbolisko vērtību. Tekstu mijiedarbība, kā konstatēts promocijas darba pētījumā, ir ļoti cieša un ilglaicīga – nereti vizuāls teksts bez verbālas norādes zaudē savu semantisko slāni (piemēram, glezna bez skaidrojoša nosaukuma). Folkloras konteksta klātbūtne vai norāde uz to ir būtiska mākslas darbu ikonoloģiskajā interpretācijā.

3. Mitoloģisko būtņu (it īpaši Dieva, Māras, Laimas un velna) tēlu ikonogrāfijai Latvijas mākslā (tostarp grāmatu grafikā) var iezīmēt vairākas kopīgas pazīmes, kas daļēji izriet no šo būtņu ārējā veidola apraksta un funkcijām folkloras tekstā. Minētās pazīmes varētu uzskatīt par to folkloras teksta daļu, kas dekontekstualizēšanas un rekontekstualizēšanas procesā paliek nemainīga, saglabājot iespēju to atpazīt. Pakļaujot māksliniecišķos izteiksmes līdzekļus verbālā teksta saturam, mākslinieki cenšas nodrošināt mitoloģisko tēlu adekvātu uztveri, tomēr nepieciešamība piešķirt tēliem noteiktus atribūtus, lai vizuālais veidols iegūtu nepārprotamu nozīmi, bieži vien atduras pret faktu, ka folkloras avotos tie minēti tikai pastarpināti. Verbālā apraksta lakonisms paver plašu vizuālo interpretāciju lauku, tāpēc tēlu uzbūves tradīcijā un atribūtu izvēlē nereti vērojami kultūrvēsturiski konvencionāli, ne folkloras avotu diktēti principi (piemēram varētu minēt mirdzošu nimbu ap dievību galvām vai zibens šautru saišķi kā Pērkona atribūtu). Papildus

atribūtiem tēlu raksturošanai tiek izmantoti simboliski ornamenta elementi no latviešu etnogrāfijas, kas mākslas darba struktūrā uzskatāmi par zīmēm ar lielāku nosacītības pakāpi, – atbilstoši E. Brastiņa un J. Bīnes izveidotajai zīmju semantikai. Promocijas darba tēmas kontekstā latviešu mākslinieku vidū izvirzās atsevišķi autori, kas uzskatāmi par kāda mitoloģiska tēla ikonogrāfijas aizsācējiem un veidotājiem (piemēram, Ā. Alksnis un viņa radītais velna tēls).

4. Izvērtējot analizētos mākslas darbus kvantitatīvi, secināms, ka visbiežāk sastopamie tēli tajos ir Saule un Saules meitas, Laima un Veļu māte ar veļiem, dievturības kontekstā – Dievs, Laima un Māra. Grāmatu grafikā, bet ne tikai, lielu popularitāti ieguvis pasaku velna tēls. Motīvi, kuriem mitoloģiskajā žanrā piemīt lokāla ikonogrāfiskā nozīmība (*iconographic gravity*), ir likteņa lemšana („Laima – likteņa lēmēja”), mirušo kulta (Veļu māte) un Saules cikls, bet internacionāli nozīmīgu tēmu iestrāvojumi ir nelielā skaitā (varētu minēt upurēšanu dievībām un dievības dzimšanu).

Mākslinieku izvēlēto sižetu vidū dominē ainas no mītisku būtņu dzīves un darbības, kas bieži nav nošķirama no cilvēku dzīves. Retāk sastopami rituālus atspoguļojoši sižeti, kas saistīti ar šo būtņu pielūgšanu, totēmiskiem vai gadskārtu ieražu maģiskiem priekšstatiem, kuriem ierosme galvenokārt ir ticējumi un vēstures avoti. Pasaku un tautasdziesmu motīvi (it īpaši telpu raksturojoši elementi), kam verbālā tekstā nav piešķirta vizuāla konkrētība, to iegūst mākslas darbos, un tādējādi veidojas verbālā un vizuālā teksta kopradīta mītiskā realitāte.

5. Latviešu dievību vizualizācijā pētāmajā periodā konstatējama konsekventa pieeja – tie ir antropomorfi tēli (kas izriet no folkloras materiālā aprakstītajām, arī cilvēku pasaulei raksturīgajām, darbībām), ģērbti tautastērpos (arheoloģiskos vai etnogrāfiskos) vai stilizētos tērpos ar latviešu tautastērpu iezīmēm (vienīgi Saules meitu atspoguļojumā dažkārt parādās kailfigūras). No šīs tradīcijas atkāpjas tikai atsevišķi autori (piemēram, A. Bērnieks). Tomēr latviešu mitoloģijas vizuālās attēlošanas periodā, kas salīdzinoši bijis samērā īss, dievību tēlu ikonogrāfijā neizveidojas stingri noteikti kanoni (tas saistāms arī ar katra autora individualitātes uzsvērumu), tāpēc, kā jau minēts, bez verbāla teksta paskaidrojuma, nereti mitoloģiski sižeti nebūtu atdalāmi no citiem – ar folklorisku vai etnogrāfisku tematisko ievirzi.

Antropomorfus dievību tēlus mākslinieki dažkārt lietojuši kā alegorijas, tādējādi piešķirot tiem dubultu simboliku, piemēram, Laima figurē kā tirdzniecības vai justīcijas alegorija, Pērkons kā rūpniecības alegorija, tomēr šādas simbolikas izpratnei nepieciešams skaidrojums, jo tā balstīta uz netiešām asociācijām.

6. Krāsas pieminējumam pasakās, teikās un ticējumos vairumā gadījumu ir simboliska jēga, tautasdziesmās – tas var būt gan poētisks, gan semantisks izteiksmes līdzeklis. Latviešu mitoloģijas atspoguļojumā tēlotājā un dekoratīvajā mākslā krāsas semantikai ir daudz mazāka nozīme – tikai atsevišķu autoru (piemēram, J. Bīnes, H. Vīkas, E. Brastiņa) darbos var konstatēt semantiskas paralēles ar folkloru. Gaismas avota semantisks izcēlums vizuālā tekstā nav retums – ar gaiša oreola palīdzību tiek norādīts gan uz attēlotās būtnes dievišķumu, gan uz galvenās darbības norises vietu kompozīcijā. Verbālā tekstā (galvenokārt tautasdziesmās) mītisko būtņu aprakstam tiek lietota sudraba, zelta un/vai dimantu metafora mirdzuma un stāstītājam empīriski nepieejama (tātad – maģiska) materiāla raksturošanai.

7. Daļā no promocijas darbā analizētajiem darbiem ir konstatēta dažādu diskursu mijiedarbība, jo vizuālais diskurss nereti saistīts ar antīko vai kristīgo tradīciju, bet verbālais – ņemts no latviešu folkloras. Aizgūstot un pielāgojot vizuālā teksta formas no citām mitoloģisko un reliģisko priekšstatu vizualizācijas sistēmām, latviešu mitoloģijas atspoguļojumā vizuālajā mākslā var rasties semantisks konflikts. Izmantojot B. Uspenska mākslas semiotikas pieeju, var teikt, ka konflikts rodas starp vizuāla teksta uzbūves līmeņiem – izteiksmes līdzekļu un semantisko līmeni, jo kā izteiksmes līdzekļi izmantotas formas, kas citā kontekstā veido citu semantiku. Šādu konfliktu mitoloģisku būtņu – dievību – attēlojumā, visdrīzāk, jāuzskata par neapzinātu, jo mākslinieka iecere bijusi, izmantojot plaši zināmus principus, nepārprotami parādīt dievišķo. Minētais mākslas darbu uzbūves elementu konflikts ir iekšējs un netraucē to iekļaušanos latviešu mitoloģijas vizuālajā kontekstā.

8. Latviešu mitoloģijas vizuālā reprezentācija kopumā veido simbolos ietvertu skatījumu uz folkloras tekstu kā uz pagātnes naratīvu, kas apvieno ētiskos un estētiskos ideālus, aizvēsturiska laika paradigmu un pārdabiskā klātesamību. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē mākslinieku radītie vizuālie tēli arī gadsimtu vēlāk zināmā mērā nosaka veidu, kā tiek priekšstatīta mītiskā realitāte (sk., piemēram, bērniem veltītas grāmatas: Jolanta Mackova, „Atraktā debess” (1995) un Agris Liepiņš, „Mūsu dievi” (2017)). Ilglaicīgu un paliekošu iespaidu ir atstājusi mākslinieku veidotā un atbalstītā mītu piesaiste grafiskām ornamenta zīmēm, 21. gadsimta sākumā tā tiek iekļauta skolas mācību programmās⁵⁶ un uz tās pamatiem balstās liela daļa no Latviju reprezentējošu suvenīru ražošanas, konstruējot arī ārpusaules viedokli par latviešu vēsturi un kultūru.

⁵⁶ Sk. Silova, Vanaga, 2014: 49–54.

Izmantojot struktūrsemiotiskās, ikonoloģiskās un kontekstuālās analīzes principus, promocijas darba pētījumā atrastās verbālā un vizuālā teksta kopsakarības ļauj palūkoties uz latviešu mitoloģiju vairāku zinātnes nozaru krustpunktā. Mitoloģiskie priekšstati, kas vairākus gadsimtus saglabājušies tikai rituālā un verbālā formā, pētāmajā periodā iegūst vizuālu veidolu, – tas vienlaikus maina pašus priekšstatus, rada jaunus un veido simbolu kopumu, ko mitoloģijas pētniecībā 21. gadsimtā būtu jāskata tradicionālās un modernās kultūras mijiedarbības aspektā. Var teikt, ka, pateicoties vizuālajam tekstam, jēdziena „latviešu mitoloģija” robežas tikušas un joprojām tiek paplašinātas.

Promocijas darbs paver iespējas turpmākai izpētei: detalizētu studiju vērtā ir mitoloģiskās simbolikas analīze latviešu grāmatu grafikā – folkloras izdevumu ilustrācijās 20. gadsimtā –, kurai šajā promocijas darbā sniegts tikai neliels ieskicējums. Tāpat pētījumā uzstādītos uzdevumus var izmantot, analizējot vizuālās komunikācijas principus sociālajos un politiskajos plakātos Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē, arī lietīšķajā grafikā – pastmarkās, emblēmās, goda rakstos, pastkartēs, reklāmās u. c. Saistoša mitoloģiskās tēmas izvērsuma kontekstā ir mākslinieku un rakstnieku sadarbība disertācijā definētajā laika posmā – daudzi literāri darbi un to vizuālais ietērs tapuši, balstoties folklorā. Tas attiecas arī uz dramaturģiju un scenogrāfiju – mākslinieku iztēlē radīto vizuālo tekstu, kura iespaids skatītājos atstājis paliekošu priekšstatu par latviešu vēsturi un materiālo kultūru – par spīti zinātniskiem pretargumentiem. E. Brastiņa un J. Bīnes etnogrāfiskajā ornamentā un folkloras pamatos veidotās neomitoloģiskās sistēmas, kura attīstījusies vien nepilnu gadsimtu, mūsdienu izpausmes iespējams analizēt vairāku zinātnes nozaru mijiedarbē – antropoloģijas, socioloģijas, mākslas zinātnes un reliģijas pētījumos.

LITERATŪRA UN AVOTI ⁵⁷

Nepublicētie

1. LVA [Latvijas Valsts arhīvs], 1757. f. [fonds], 2vp apr. [apraksts], 1.–36. l. [lieta]. *J. Bīnes savāktais materiāls manuskriptam „Ornamenti”*.
2. LVA, 1757. f., 3vp apr., 16. l. *J. Bīnes dienasgrāmata*.
3. LVA, 2204. f. 4. apr. 92. l. *Fotogrāfa J. Rieksta atmiņu pieraksts*. Mākslas zinātnieka Jāņa Pujāta (1925–1988) fonds.

Publicētie

4. A. [Asars, H.] (1910a). Konflikts mākslas dēļ. *Jaunā Dienas Lapa*, Nr. 246, 26. okt. (8. nov.), 3. lpp.
5. A. [Asars, H.] (1910b). Mākslinieks Janis Rozentāls. *Latvija*, Nr. 173, 31. jūl. (13. aug.), 6. lpp.
6. Abrahams, R. D. (1993). Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics. *The Journal of American Folklore*, 106 (419), pp. 3–37.
7. Adamovičs, L. (1937). *Senlatviešu reliģija Vēlajā dzelzs laikmetā*. Rīga: Kr. Barona biedrības apgāds.
8. Adamovičs, L. (1938). Senlatviešu pasaules ainava. *LU raksti. Teoloģijas fakultātes sērija*. 1. sēj. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
9. Adamovičs, L. (1940a). Dižā debesu sēta latviešu mitoloģijā. *LU raksti. Teoloģijas fakultātes sērija*. 5. sēj. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
10. Adamovičs, L. (1940b). Pūķis latviešu folklorā un senlatviešu mitoloģijā. No: L. Adamovičs (sast.), *Rīgas Latviešu biedrības Zinātņu komitejas rakstu krājums*, Nr. 23. *A. Humanitāri raksti*. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa. 246.–362. lpp.
11. Andrušaitē, Dz. (1981). Eduards Brencēns Valmierā 1918.–1919. gadā. No: S. Cielava (sast.), *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma. 110.–121. lpp.
12. Andrušaitē, Dz. (2002). *Niklāvs Strunke. Versija par Palmēnu Klāvu*. Rīga: Valters un Rapa.
13. Ansonē, E. (2015). *Sekularizēta individuāla garīguma formu meklējumi latviešu mākslā (20. gs. 60. gadi–2012)*. Promocijas darba kopsavilkums. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
14. Armstronga, K. (2006). *Īsi par mītu vēsturi*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
15. Arnheim, R. (2004). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
16. Audzis, L. (1936). Latviešu svētnīcas. *Labietis*, Nr. 4, 219.–224. lpp.

⁵⁷ Promocijas darbam veidots vienots avotu un zinātniskās literatūras saraksts (nodalīti ir tikai nepublicētie avoti), kā primāro izvirzot saraksta uzdevumu ļaut lasītājam pēc iespējas vienkāršāk atrast meklēto atsaucē skaidrojumu.

Atsevišķu vizuālo darbu avotu saraksts dots promocijas darba 1. pielikumā aiz attēlu apkopojuma.

17. Ābele, K. (1998). Gavilējošie bērni. Par dažām neoromantisma iezīmēm Jaņa Rozentāla glezniecībā. No: E. Grosmane (red.), *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB. 154.–161. lpp.
18. Ābele, K. (2014). Mākslas dzīve. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 31.–173. lpp.
19. Ābols, O. (1959). Hilda Vīka. *Zvaigzne*, Nr. 9, 11. lpp.
20. B. (1912). Priekšlasījumi. Par mūsu mākslu. *Dzimtenes Vēstnesis*, Nr. 231, 4. okt., 4. lpp.
21. Bajārs, A. (1942). Jēkaba Bīnes 30 g. darba cēliens. *Laikmets*, Nr. 39, 16., 17. lpp.
22. Bajārs, A. (1943a). Hildas Vīkas gleznu izstāde Rīgas Pilsētas mākslas muzejā. *Laikmets*, Nr. 12, 189. lpp.
23. Bajārs, A. (1943b). Mākslas krātuve Piebalgā. *Laikmets*, Nr. 35, 544., 545. lpp.
24. Bal, M. (1991). *Reading „Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press.
25. Balode, P. (1940). Gleznotāja un dzejniece Hilda Vīka. *Sievietes Pasaule*, Nr. 8, 5. lpp.
26. Barons, A. (1943). Hildas Vīkas gleznu izstādē. *Daugavas Vēstnesis*, Nr. 73, 27. marts, 4. lpp.
27. Barons, K. (1982). Latvju dainas. No: E. Dunsdorfs (red.), *Archīvs XXII*. Melburna: Pasaules brīvo latviešu apvienība, Kārļa Zariņa fonds. 15.–48. lpp.
28. Barthes, R. (1985). *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. New York: Hill and Wang.
29. Barts, R. (2010). *Mitoloģijas*. Rīga: Omnia mea.
30. Bauman, R. (1993). The Nationalization and Internationalization of Folklore: The Case of Schoolcraft's „Gitshee Gauzinee”. *Western Folklore*, 52 (2/4), pp. 247–269.
31. Bebris, O. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Darba Dzīve*, Nr. 13, 21. marts, 7. lpp.
32. Beitnere, D. (2004). Naratīva attiecības ar pašreferenci latviešu kultūras tekstuālajā telpā. *LU raksti*, 666. sēj. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 164.–172. lpp.
33. Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore*, 84 (331), pp. 3–15.
34. Ben-Amos, D. (1993). „Context” in Context. *Western Folklore*, 52 (2/4), pp. 209–226.
35. Bēms, R. (1984). *Apceres par Latvijas mākslu simt gados. 18. gs. beigās–19. gs. beigās*. Rīga: Zinātne.
36. Bērziņa, A. (2017). Pirmie Latvijas senatnes un mitoloģijas attēlojumi mākslinieku darbos un to saikne ar arheoloģisko materiālu. *Mākslas Vēsture un Teorija*, Nr. 20, 16.–35. lpp.
37. Bērziņa, A. (2018). Latviešu etnogrāfiskās izstādes dalībnieks un senatnes atspoguļotājs Ādams Alksnis. *Arheoloģija un etnogrāfija*, 30. laid., 79.–101. lpp.
38. Bērziņa, M. (1990a). Grāmatu grafika. No: I. Konstante (sast.), *Latvijas kultūra 1920–1940*. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība. 82.–87. lpp.

39. Bērziņa, M. (sast.) (1990b). *Folklorā un mitoloģijā latviešu tēlotājā mākslā. 19. gs. 90. gadi–20. gs. 40. gadi*. Izstādes katalogs. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība.
40. Bērziņa, M. (2018). Rihards Zariņš. Thunder Rides. In: L. Pahlapuu (ed.), *Vabad Hinged. Symbolism Baltimaade kunstis. Wild Souls. Symbolism in the Art of the Baltic States*. Tallin: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, p. 76.
41. Białostocki, J. (1973). Iconography. In: Ph. P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, 2. New York: Scribners, cols. 524–542.
42. Biezais, H. (1994). *Gaismas dievs seno latviešu reliģijā*. Rīga: Minerva.
43. Biezais, H. (1998). *Seno latviešu debesu dievību ģimene*. Rīga: Zinātne.
44. Biezais, H. (2006). *Seno latviešu galvenās dievietes*. Rīga: Zinātne.
45. Biezais, H. (2008). *Dieva tēls latviešu tautas reliģijā*. Rīga: Zinātne.
46. Birzenieks, A. (1938). Tautu savienības pils un Latvijas velte viņai. *Latvijas Architektūra*, Nr. 4/5, 142.–151. lpp.
47. Bīne, J. (1933a). Reliģija un māksla. *Labietis*, Nr. 2, 24.–26. lpp.
48. Bīne, J. (1933b). Reliģija un māksla. *Labietis*, Nr. 4, 60.–62. lpp.
49. Bīne, J. (1936a). Latvju raksti. *Sējējs*, Nr. 1, 36.–42. lpp.
50. Bīne, J. (1936b). Kā un kur lietot latvisko rakstu. *Labietis*, Nr. 4, 207.–211. lpp.
51. Bīne, J. (1936c). Kā un kur lietot latvisko rakstu. *Labietis*, Nr. 5, 292.–296. lpp.
52. Bīne, J. (1936d). Kā un kur lietot latvisko rakstu. *Labietis*, Nr. 6, 378.–384. lpp.
53. Bīne, J. (1937a). Latvju rakstu saturs un pielietošana. *Vadītājs*, Nr. 5, 339.–350. lpp.
54. Bīne, J. (1937b). Mūsu rotājošie raksti. *Labietis*, Nr. 3, 146.–150. lpp.
55. Bīne, J. (1937c). Mūsu rotājošie raksti. *Labietis*, Nr. 5, 258.–262. lpp.
56. Bīne, J. (1938a). Mītoloģiskie temati mūsu glezniecībā. *Sējējs*, Nr. 1, 47.–50. lpp.
57. Bīne, J. (1938b). Mītoloģiskie temati mūsu glezniecībā. *Sējējs*, Nr. 4, 379.–382. lpp.
58. Bīne, J. (1938c). Mītoloģiskie temati mūsu glezniecībā. *Sējējs*, Nr. 8, 815.–818. lpp.
59. Bīne, J. (1938d). Mītoloģiskie temati mūsu mākslā. *Sējējs*, Nr. 10, 1088.–1091. lpp.
60. Bīne, J. (1938e). Bezjēgas rotājošie raksti. *Labietis*, Nr. 4, 202.–207. lpp.
61. Bīne, J. (1939). Mītoloģiskie temati mūsu mākslā. *Sējējs*, Nr. 1, 50., 51. lpp.
62. Bīne, J. (1940a). Hildas Vīkas-Eglītes glezna – „Māra – pirts kūrēja”. *Sējējs*, Nr. 3, 321. lpp.
63. Bīne, J. (1940b). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Sējējs*, Nr. 4, 428., 429. lpp.
64. Bīne, J. (1940c). Mītoloģiskie temati mūsu mākslā. *Sējējs*, Nr. 2, 126.–128. lpp.
65. Bīne, J. (1940d). Kārļa Zemdega „Taisnība”. *Sējējs*, Nr. 5, 537. lpp.
66. Bīne, J. (2000). Mans darbs. Jēkaba Bīnes grāmata. No: Z. Konstants (sast.), *Doma. Rakstu krājums*. 5. laid. Rīga: Doma.
67. Blūma, G. (1984). Krāsu nosaukumi tautasdziesmās un citur. *Universitas*, Nr. 53, 13.–18., 41. lpp.
68. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
69. Brancis, M. (1995). *Jēkabs Bīne*. Rīga: Preses Nams.
70. Brancis, M. (2005). *Arvīds Strauja. Gleznas*. Rīga: Atēna.

71. Brasliņa, A., Slava, L. (sast.) (2017). *Janis Rozentāls*. Rīga: Neputns.
72. Brastiņš, A. (1939a). Tēlnieks Jānis Briedis. *Labietis*, Nr. 2, 96.–100. lpp.
73. Brastiņš, A. (1939b). Alberts Kronenbergs. *Labietis*, Nr. 5, 351.–355. lpp.
74. Brastiņš, A. (1940a). Gleznotājs Arvīds Gusārs. *Labietis*, Nr. 1, 24.–28. lpp.
75. Brastiņš, A. (1940b). Gleznotājs Kārlis Sūniņš. *Labietis*, Nr. 3, 185.–189. lpp.
76. Brastiņš, A. (1967). *Māte Māra*. Klīvlenda, Ohaio: Māra.
77. Brastiņš, A. (1970). Pūķis latviešu folklorā. *Labietis*, Nr. 39, 776.–792. lpp.
78. Brastiņš, A. (1977). *Saules teiksma*. Klīvlenda: Māra.
79. Brastiņš, A. (1979). Kas ir Jumis un Jūmala. *Labietis*, Nr. 58, 1702.–1705. lpp.
80. Brastiņš, E. (1922). *Glezniecības pastardienas*. Rīga: Vālodze.
81. Brastiņš, E. (1923). *Latviešu ornamentika*. Rīga: Vālodze.
82. Brastiņš, E. (1923–1930). *Latvijas pilskalni*. 1.–4. sēj. Rīga: Vālodze, Pieminekļu valde.
83. Brastiņš, E. (1925). *Latvju raksta kompozīcija*. Rīga: Neatkarīgo Mākslinieku Vienība.
84. Brastiņš, E. (1928). *Latvju dievadziesmas*. Rīga: Latvju Dievturu draudze.
85. Brastiņš, E. (1929a). *Latvju tikumu dziesmas*. Rīga: Latvju Dievturu draudze.
86. Brastiņš, E. (1929b). *Latvju gadskārtas dziesmas*. Rīga: Latvju Dievturu draudze.
87. Brastiņš, E. (1931). *Latvija, viņas dzīve un kultūra*. Rīga: Grāmatu Draugs.
88. Brastiņš, E. (1932). *Dievturu cerokslis jeb Teoforu katķisms*. Rīga: Latvijas Dievturu sadraudze.
89. Brastiņš, E. (1935). Apjumību mistērija. *Atpūta*, Nr. 571, 23. lpp.
90. Brastiņš, E. (1937). Jaunie ērmi. *Labietis*, Nr. 5, 274.–281. lpp.
91. Brastiņš, E. (1939). Tēlniecība. No: J. Apinis [u. c.] (red.), *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi. 1934–1939*. [Rīga]: Latvijas Rakstu un mākslas kamera. 41.–47. lpp.
92. Brastiņš, E. (1940). Kaitīgā pētniecība. *Labietis*, Nr. 2, 154., 155. lpp.
93. Brastiņš, E. (1980). Ko ornamenti var dot mūsu glezniecībai. No: J. Siliņš (red.), *Rakstu krājums*, III. Ņujorka: Latviešu humanitāro zinātņu asociācija. 151.–153. lpp.
94. Bremša, L. (2016). Kārļa Zemdegas atbrīvošanas cīņu pieminekļi. 20. gadsimta 30. gadi. *LZA Vēstis*, A daļa, 70. sēj., Nr. 2, 86.–97. lpp.
95. Brenner, C. (1996). *The Inquiring Eye: Classical Mythology in European Art*. Teaching Packet. Washington: National Gallery of Art.
96. Brēmere, I. (2013). *Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā*. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Universitāte.
97. Bruņenieks, M. (1930). Senlatviešu reliģiskais pasaules uzskats. *Daugava*, Nr. 2, 179.–195. lpp.
98. Bruņenieks, M. (1940). *Senlatviešu Laima*. Rīga: autora izdevums.
99. Brūmane-Gromula, G. (2013). Ideoloģijas un varas atspoguļojums K. Ulmaņa autoritārā režīma politiskajā plakātā: 1934.–1940. gads. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*, Nr. 89, 98.–124. lpp.
100. Bula, D. (1988). Daži sinhronijas aspekti latviešu mitoloģijā. No: J. Darbiniece (red.), *Pasaules skatījuma poētiskā atveide folklorā*. Rīga: Zinātne. 48.–56. lpp.

101. Bula, D. (2000). *Dziedātājtauta. Folklorā un nacionālā identitāte*. Rīga: Zinātne.
102. Bula, D. (2011). *Mūsdienu folkloristika. Paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne.
103. Caune, M. (2004). *Rīgas pils – senā un mainīgā*. Rīga: Jumava.
104. Celmiņš, A. (sast.) (2015). *Richarda Zariņa atmiņas*. Rīga: VESTA-LK.
105. Celms, V. (2007). *Latvju raksts un zīmes. Baltu pasaules modelis: uzbūve, tēli, simbolika*. Rīga: Folkloras informācijas centrs.
106. Celms, V. (2016). *Baltu dievestības pamati. Baltu religijās pamati*. Rīga: Lauku Avīze.
107. Cēbere, G., Rivare, Dz., Rivars, J. (1987). *Meža kapu memoriālā skulptūra*. Rīga: Zinātne.
108. Cēbere, G. (2004). *Laris Strunke*. Rīga: Neputns.
109. Chandler, D. (2007). *Semiotics. The Basics*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
110. Cielava, S. (1974). *Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917)*. Rīga: Zinātne.
111. Cielava, S. (1981). *Kārlis Freimanis*. Rīga: Zinātne.
112. Cielava, S. (1986a). Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 19. gs. otrajā pusē. No: S. Cielava (atb. red.), R. Lāce (zin. vad.), *Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940*. Rīga: Zinātne. 9.–19. lpp.
113. Cielava, S. (1986b). *Pēteris Kundziņš*. Rīga: Zinātne.
114. Cīrulis, A. (1920). *Anša Cīruļa izstāde*. Katalogs. Rīga: J. A. Kukura drukātava.
115. Cīrulis, A. (1939). Saules pagalmos (daļa). *Sējējs*, Nr. 6, 643. lpp.
116. Čaks, A. (1940). Mākslai nolemts mūžs. *Atpūta*, Nr. 802, 24. lpp.
117. Čaupova, R. (1991). Centralizētā spaidu politika mākslā. No: Z. Konstants (sast.), *Doma. Rakstu krājums*. 1. laid. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, Latvijas Mākslas muzeju apvienība. 43.–50. lpp.
118. Čaupova, R. (1998). Romantiskas uztveres aspekti latviešu literatūrā un mākslā 20. gs. sākumposmā. No: E. Grosmane (red.), *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB. 170.–175. lpp.
119. Čaupova, R. (1999). Jūgendstila konteksts un iestrāvojumi latviešu profesionālās tēlniecības sākumposmā. No: S. Grosa (sast.), *Jūgendstils: laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā. Art Nouveau: Time and Space. The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century*. Rīga: Jumava. 155.–162. lpp.
120. D'Alleva, A. (2012). *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.
121. Daģis, G. (2007). Ģeometrija un pasaules vizuālā uztvere. *LU Raksti*, Nr. 713. Rīga: Latvijas Universitāte, 171.–179. lpp.
122. Dibovska, J. (red.) (2016). *Trīs vēja mežgli. Pasakas ar Riharda Zariņa ilustrācijām*. Rīga: Jumava.
123. Dobeļe, ko rakstīsi savā pieminekļī? *Zemgales Balss*, Nr. 55, 8. marts, 6. lpp.
124. Dombrovskis, J. (1935). *Latvju mākslas vēsture. Ilustrēts pārskats*. Rīga: Valters un Rapa.
125. Dombrovskis, J. (1938a). Latvijas mākslas darbi Tautu savienības pilī. *Atpūta*, Nr. 723, 25. lpp.

- 126.Dombrovskis, J. (1938b). Māras slavinātājs Ansis Cīrulis. *Atpūta*, Nr. 739, 25. lpp.
- 127.Dombrovskis, J. (1939a). Dzīvojamās istabas mēbeles latviskā gaumē. *Atpūta*, Nr. 743, 25. lpp.
- 128.Dombrovskis, J. (1939b). Mākslas darbu dīvainie likteņi. *Atpūta*, Nr. 778, 15. lpp.
- 129.Druva, J. (1939). Mākslas uzplaukuma lielais laikmets. No: J. Apinis [u. c.] (red.), *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi. 1934–1939*. [Rīga]: Latvijas Rakstu un mākslas kamera. 5., 6. lpp.
- 130.Ducmane, K. (2016). *Rihards Zariņš / Richards Zariņš*. Rīga: Neputns.
- 131.Eglītis, A. (1943). Mūsu glezniecība senāk un tagad. *Tēvija*, Nr. 92, 17. apr., 8. lpp.
- 132.Eglītis, A. (1963). Hildas Vīkas piemiņai. *Labietis*, Nr. 25, 145.–147. lpp.
- 133.Elksnītis, A. (1925). Māksla. Artura Bērnieka 15 g. darbības izstāde. *Latvijas Kareivis*, Nr. 289, 23. dec., 4. lpp.
- 134.Erdmane, H. (1988). Koku tēli, to semantika un mākslinieciskā slodze dziesmu folklorā. No: J. Darbiniece (red.), *Pasaules skatījuma poētiskā atveide folklorā*. Rīga: Zinātne. 41.–47. lpp.
- 135.Erdmane-Hermane, A. (2004). Ernests Brastiņš un tēlotāja māksla. *Labietis*, Nr. 107, 4017.–4026. lpp.
- 136.Erlachs, I. (1944). Pasaku velns latviešu glezniecībā. *Daugavas Vēstnesis*, Nr. 110, 12. maijs, 4. lpp.
- 137.Esserts, M. (2008). Nacionālie un valsts simboli. No: R. Rinka (sast.), *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns. 70.–93. lpp.
- 138.Feldmanis, I. (red.) (2017). *15. maija Latvija*. Rīga: Latvijas Mediji.
- 139.Fēderns, K. (1938). *Mākslas izpratne. Estētikas problēma*. Rīga: A. Gulbja grāmatu apgāds.
- 140.Gadamers, H. G. (2002). *Skaistā aktualitāte. Māksla kā spēle, simbols un svētki*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- 141.Gage, J. (1999). *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- 142.Galvas pilsēta (1937). *Rīts*, Nr. 99, 11. apr., 11. lpp.
- 143.Gerharde-Upeniece, G. (2016). *Māksla un Latvijas valsts. 1918–1940. Art et état en Lettonie. 1918–1940*. Rīga: Neputns.
- 144.Gimbutiene, M. (1994). *Balti aizvēsturiskos laikos*. Rīga: Zinātne.
- 145.Gintnere, U. (2015). Iemūrēt sevi Latvijas pamatos. *Liepajniekiem.lv*, 23. janv. Pieejams: <http://www.liepajniekiem.lv/zinas/kulturvide/kulturas-pulss/iemuret-sevi-latvijas-pamatos-160007> [sk. 04.08.2016.].
- 146.Goba, A. (1934). Latviešu dievestība pacels mākslu. *Labietis*, Nr. 4, 55.–59. lpp.
- 147.Golde, M. (1939). Rūjienas pieminēkļu autora Kārļa Zemdega māksla. *Rūjienas Vēstnesis*, Nr. 385, 12. maijs, 5. lpp.
- 148.Gombrich, E. (1967–1986). *Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon.
- 149.Greble, V. (1939). Krāsu izjūta latvju dainās. *Sējējs*, Nr. 11, 1137.–1143. lpp.
- 150.Gritāne, A. (2016). Dievturības atspoguļojums Latvijas glezniecībā 20. gadsimta starpkaru periodā. No: A. Stankeviča, I. Kačāne (red.), *Svētku fenomēns kultūrā. Phenomenon of festival in culture*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule”. 160.–175. lpp.

- 151.Grīna, M. (1983). Arvīda Brastiņa naudas pūķi. *Labietis*, Nr. 65, 2016.–2019. lpp.
- 152.Grosa, S. (2000). Vēlreiz par neoklasicismu Rīgas 20. gs. sākuma arhitektūras dekoratīvajā tēlniecībā. No: S. Grosa (sast.), *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns. 74.–83. lpp.
- 153.Grosa, S. (2014). Lietišķā māksla un dizains. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 551.–586. lpp.
- 154.Hallet, C. H. (2005). *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 B. C.–A. D. 300*. Oxford: Oxford University Press.
- 155.Hanovs, D., Tēraudkalns, V. (2012). *Laiks, telpa, vadonis: autoritārisma kultūra Latvijā. 1934–1940*. Rīga: Zinātne.
- 156.Harrington, A. (2004). *Art and Social Theory*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- 157.Hartknoch, Ch. (1684). *Alt- und neues Preussen oder Preussischer Historien zwey Theile*. Franckfurt, Leipzig, Königsberg: Hallervorden. Verfügbar: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10804532_00001.html [s. 12.01.2019.].
- 158.Hennenberger, K. (1584). *Kurtze und warhafftige Beschreibung des Landes in Preussen*. Königsberg: Osterberger. Verfügbar: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10804502_00001.html [s. 12.01.2019.].
- 159.Hilda Vīka-Eglīte (1937). *Sievietes Pasaule*, Nr. 6, 6. lpp.
- 160.Hildas Vīkas-Eglītes piemiņai (1963). *Laiks*, 15. sēj., Nr. 19, 3. lpp.
- 161.Hiller, S. (ed.) (1991). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. London: Routledge.
- 162.*History painting* (2016). The National Gallery. Glossary. Available: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/history-painting> [cited 31.08.2016.].
- 163.Hobsbawm, E. (1995). Foreword. In: D. Ades, T. Benton, D. Elliott, I. B. Whyte (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930–45*. London: Hayward Gallery, pp. 11–15.
- 164.Hoknijs, D., Geifords, M. (2017). *Attēlu vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
- 165.Holly, M. A. (1985). *Panofsky and the Foundations of Art History*. New York: Cornell University Press.
- 166.Holly, M. A. (1996). *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. New York: Cornell University Press.
- 167.Hovards, Dž. (1999). Stils un pasūtītājs 20. gs. sākuma Latvijas arhitektūrā un dizainā. No: S. Grosa (sast.), *Jūgendstils: laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā. Art Nouveau: Time and Space. The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century*. Rīga: Jumava. 25.–40. lpp.
- 168.Howard, J. (1998). Latvian National Romanticism and *Art Nouveau*: Origins and Synthesis. No: E. Grosmane (red.), *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB. 128.–153. lpp.
- 169.Howells, R., Negreiros, J. (2012). *Visual Culture*. Cambridge: Polity.
- 170.IKS (1930). Tēlojošās mākslas un mūzika. *Domas*, Nr. 5, 393. lpp.

171. *Indriķa hronika* (2001). Rīga: Annele.
172. Ivanovs, M. (1959). Hildas Vīkas gleznu izstādē. *Māksla*, Nr. 2, 39., 40. lpp.
173. J. Ak. [Akuraters, J.] (1916). Latviešu mākslinieku izstāde Maskavā. *Līdums*, Nr. 60, 16. marts, 2. lpp.
174. Jaunsudrabiņš, J. (1914). Mūsu māksla. *Druva*, Nr. 3, 238.–245. lpp.
175. Jaunsudrabiņš, J. (1929). Edvards Brencēns. *Piesauļe*, Nr. 6, 278.–284. lpp.
176. *Jānīts nāca par gadskārtu. Jāņu dziesmas* (1944). A. Brastiņa sakārtojumā. Rīga: Zelta ābele.
177. Jensen, H. J. (1997). *Signs and Meaning in Eighteenth-Century Art: Epistemology, Rhetoric, Painting, Poesy, Music, Dramatic Performance, and G. F. Handel*. New York [etc.]: Peter Lang.
178. Jēgens, O. (1970). Niklāva Strunkes mitoloģiskais cikls. *Labietis*, Nr. 40, 847.–850. lpp.
179. Jēgers, A., Kuple, Z. (sast.) (1988). *Latviešu bērnu grāmatu grafika*. Rīga: Liesma.
180. Kačalova, T. (2000). Jūgendstils un latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā. No: S. Grosa (sast.), *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns. 70.–73. lpp.
181. Kalnačs, J. (2005). *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā. 1941–1945*. Rīga: Neputns.
182. Kalniņa, L. (1990). Nogrimusī pils. *Māksla*, Nr. 6, 16.–18. lpp.
183. Kamradze, A. (1990). Dievturu ideju transformācija latviešu mākslā. No: O. Spārītis (sast.), *Asociatīvās tēlainības jautājumi latviešu mākslas parādībās*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, Latvijas Dizaina centrs. 11.–15. lpp.
184. *Kara dainas* (1943). J. Rudzīša sakārtojumā. Rīga: Zelta ābele.
185. Kārklīšs, K. (1944). Hilda Vīka. Zelta briedis. *Līdums*, Nr. 18, 13. jūl., 6. lpp.
186. Kilinski II, K. (2012). *Greek Myth and Western Art: The presence of the Past*. Texas: Cambridge University Press.
187. Kļaviņš, E. (1983). *Latvijas XIX gs. beigu, XX gs. sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums*. Rīga: Mācību iestāžu Metodiskais kabinets.
188. Kļaviņš, E. (2006). The Ambivalence of Ethnography in the Context of Latvian Modernism. In: V. Lahoda (ed.), *Local Strategies. International Ambitions: Modern Art and Central Europe 1918-1968*. Praha: Artefactum.
189. Kļaviņš, E. (2014). Tēlotāja māksla. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods, 1890–1915*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 175.–403. lpp.
190. Kļaviņš, E. (2016). Tēlniecība. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 5. sēj. *Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods 1915–1940*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 289.–310. lpp.
191. Knāviņa, V. (2018). *Hilda Vīka*. Rīga: Neputns.
192. Kokare, E. (1999). *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē*. Rīga: Mācību apgāds NT.
193. Kosa, J. (1940). *Latviskā dievziņa. Dievturības pamatmācība*. Rīga: Labietis.
194. Kraukle, D. (2006). *Latviešu rakstu zīmes*. Rīga: Jumava.

195. Krautheimer, R. (1942). Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 5, pp. 1–33.
196. Kreicbergs, J. (1905). *Arturs Baumanis. Atmiņas no J. Kreicberga*. Rīga: Kalniņš & Deučmans.
197. Krēsliņš, J. (1891). *Latviešu teikas iz Malienas*. 2. burtnīca. Rīga: P. Bērziņa apgāds.
198. Krogzeme-Mosgorda, B. (2014). Literatūrzinātniskā pieeja folkloras izpētē: folkloras tekstu poētika. No: D. Bula (sast.), *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 264.–301. lpp.
199. Kuple, Z. (2000). Latviešu bērnu grāmatu grafikas pirmsākumi Eiropas mākslas ierosmēs. No: S. Grosa (sast.), *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns. 104.–113. lpp.
200. Kuple, Z. (2003). Grāmatu grafikas skatījums Borisa Vipera eseju krājumā „Mākslas likteņi un vērtības”. No: K. Ābele (sast.), *Latvijas māksla tuvplānos*. Rīga: Neputns. 116.–127. lpp.
201. Kursīte, J. (1996). *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga: Zinātne.
202. Kursīte, J. (1999a). *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
203. Kursīte, J. (1999b). „Zalktis” un jūgendstils. No: S. Grosa (sast.), *Jugendstils: laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā. Art Nouveau: Time and Space. The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century*. Rīga: Jumava. 171.–174. lpp.
204. Kursīte, J. (2002). Dievturība un dzeja. No: J. Kursīte, *Dzejas vārdnīca*. Pieejams: Letonika.lv. Enciklopēdijas. <https://www.letonika.lv/groups/default.aspx?g=1&r=4> [sk. 11.11.2017.].
205. Kursīte, J. (2005). Dievturība un mītiskais. *Kultūras Forums*, Nr. 24, 5. lpp.
206. Kursīte, J. (2014). *Latvieša māja*. Rīga: SIA „Rundas”.
207. Kursīte, J. (2016). *Zīmju valoda: latviešu žesti*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
208. Ķencis, T. (2011). The Latvian Mythological Space in Scholarly Time. In: D. Vaitkevičienē, V. Vaitkevičius (eds.), *Archaeologia Baltica*, Vol. 15. *Archaeology, Religion and Folklore in the Baltic Sea Region*. Klaipēda: Klaipēda University Press.
209. Ķencis, T. (2012). *A disciplinary history of Latvian mythology*. PhD thesis. Tartu: University of Tartu Press.
210. Ķencis, T. (2013). Folklorā kā nacionālās mākslas avots. *Letonica*, Nr. 26. Rīga: LU LFMI, 51.–61. lpp.
211. Ķencis, T. (2014). Mitoloģijas pētniecība. No: D. Bula (sast.), *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 302.–326. lpp.
212. Ķencis, T. (2015). The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, Vol. 62, pp. 55–80. Available: <https://www.folklore.ee/folklore/vol62/kencis.pdf> [cited 03.07.2016.].
213. *Ķēniņa dēls. Latviešu tautas pasaka* (1943). I. Zeberiņa redakcijā. Rīga: Latvju Grāmata.
214. *Laimas dzirnaviņas. Latviešu tautas teikas un pasakas* (1943). K. Dziļlejas redakcijā. B. v.: A. Ūdra apgāds.

- 215.Lambergā, D. (1990). Latviešu glezniecība Eiropas mākslas kontekstā. No: I. Konstante (sast.), *Latvijas kultūra 1920–1940*. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība. 9.–26. lpp.
- 216.Lambergā, D. (2001). Valsts Mākslas muzeja jaunieguvumi. *Studija*, Nr. 2(17)
Pieejams: www.studija.lv/?parent=1960 [sk. 18.11.2013.].
- 217.Lambergā, D. (2008). Gleznotājs un zīmētājs. No: R. Rinka (sast.), *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns, 94.–145. lpp.
- 218.Lambergā, D. (2014). *Rūdolfs Pērle*. Rīga: Neputns.
- 219.Lambergā, D. (sast.) (1999). *Symbolisms un jūgendstils Latvijas tēlotājā mākslā*. Izstādes katalogs. Rīga: Valsts Mākslas muzejs.
- 220.Lambergā, D. (sast.) (2013). *Latviešu māksla trimdā*. Rīga: Neputns.
- 221.Lapacinska, V. (1984). *Jānis Plēpis*. Rīga: Zinātne.
- 222.Lapacinska, V. (1988). *Aleksandrs Junkers*. Rīga: Zinātne.
- 223.Lapacinska, V. (1990). Latviešu grāmatmāksla hitleriskās okupācijas gados. No: A. Rožkalne (sast.), *Materiāli par literatūru un mākslu Latvijā 1941.–1945. gadā*. Rīga: Zinātne. 58.–80. lpp.
- 224.Lapiņa, M. (1990). Mākslas dzīve un izstāžu darbība. No: A. Rožkalne (sast.), *Materiāli par literatūru un mākslu Latvijā 1941.–1945. gadā*. Rīga: Zinātne. 81.–97. lpp.
- 225.Lasmane, S. (1989). Baltā pasaules izjūta. No: R. Drīzule (sast.), *Liepu laipa*. Rīga: Zinātne. 5.–39. lpp.
- 226.Latvieša zvērasts – Ernesta Brastiņa glezna (1934). *Atpūta*, Nr. 528, 25. lpp.
- 227.Latviešu mākslinieku vakars (1903). *Pēterburgas Avīzes*, Nr. 26, 30. marts (12. apr.), 2. lpp.
- 228.*Latviešu pasakas. Izlase* (1946–1950). J. Niedres sakārtojumā un apdarinājumā. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- 229.*Latviešu tautas pasakas* (1943). K. Skalbes sakārtojumā. Rīga: J. Rozes apgāds.
- 230.Lautenbahs-Jūsmiņš, J. (1882). Latviešu mitoloģija. *Pagalms*, Nr. 5, 40. lpp.
- 231.Lāce, R. (1986). [Latviešu nacionālās mākslas skolas izveidošanās (19. gs. 60. gadi – 19. gs. beigās)]. Glezniecība. No: S. Cielava (atb. red.), R. Lāce (zin. vad.), *Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940*. Rīga: Zinātne. 30.–52. lpp.
- 232.LD (1894–1915). *Latvju dainas*. 1.–6. sēj. K. Barona un H. Visendorfa sakārtojumā. Jelgava, Sanktpēterburga: Draviņ-Dravnieka spiestuve, Ķeizariņskās Zinību Akadēmijas spiestuve.
- 233.Leitis, A. (1999). „Mākslinieks, pētnieks, virspriesteris un īsts fauns vienā reizē”. No: G. Medne (sast.), *Ko, tēvzeme, varu tev dot...* Valmiera: Valmieras Novadpētniecības muzejs. 180.–199. lpp.
- 234.Leitis, A. (2016). *Teodors Ūders*. Rīga: Neputns.
- 235.Lesings, G. E. (1986). *Lāokoonts jeb Par glezniecības un poēzijas robežām*. Rīga: Zvaigzne.
- 236.Ligere, M. (1977). Latviešu precību un kāzu cikla garo tautasdziesmu mākslinieciskais veidojums. No: E. Kokare, J. Darbiniece (red.), *Latviešu folklorā. Žanri. Stils*. Rīga: Zinātne. 111.–163. lpp.

237. Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan.
238. Lotmans, J., Uspenskis, B. (1993) Mīts–vārds–kultūra. No: I. Šuvajevs (sast.), *Kultūra. Teksts. Zīme. Filosofisku rakstu krājums*. Rīga: Elpa. 23.–40. lpp.
239. LPT (1925–1937). *Latviešu pasakas un teikas*. 1.–15. sēj. P. Šmita sakārtojumā. Rīga: Valters un Rapa.
240. LTD (1928–1932). *Latvju tautas daiņas*. 1.–12. sēj. R. Klaustiņa sakārtojumā. Rīga: Literatūra.
241. LTdz (1979–2013). *Latviešu tautasdziesmas*. 1.–10. sēj. Sast. autoru kolektīvs. Rīga: Zinātne.
242. LTT (1940–1941). *Latviešu tautas ticējumi*. 1.–4. sēj. P. Šmita sakārtojumā. Rīga: Latviešu Folkloras Krātuve.
243. LTP (1969). *Latviešu tautas teikas un pasakas*. 1.–15. sēj. P. Šmita sakārtojumā. Veiverlija, Aiova: Latvju Grāmata.
244. M-ns, Z. [Mierkalne, Z.] (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde Pilsētas mākslas muzejā. *Studentu Dzīve*, Nr. 84, 5. lpp.
245. Madernieks, J. (1913). *Ornaments*. Rīga: autora izdevums.
246. Madernieks, J. (1937). Hildas Vīkas gleznu un grafiku izstāde Rīgā. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 65, 20. marts, 15. lpp.
247. Madernieks, J. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 67, 9. lpp.
248. Maldone, V. (1943). Hilda Vīka. *Darbs un Zeme*, Nr. 2, 31. lpp.
249. Martinsone, I. (2000). *Art Deco stils un latviešu māksla*. No: S. Grosa (sast.), *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns. 129.–139. lpp.
250. Mercatante, A. S., Dow, J. R. (2009). *Encyclopedia of World Mythology and Legend*. New York: Facts On File.
251. *Mežā un pļavā. Ilustrētas tautas dziesmas* (1943). B. v.: A. Ūdra apgāds.
252. Misāne, A. (2005). Dievturība Latvijas reliģisko un politisko ideju vēsturē. *Reliģiski filozofiski raksti*, Nr. 10. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts. 101.–118. lpp.
253. *Misiņbārdis un stiprais kalps. Latviešu tautas pasaka* (1989). Rīga: Liesma.
254. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
255. *Mitoloģijas enciklopēdija* (1994). 2. sēj. Rīga: Latvijas Enciklopēdija.
256. Muižniece, L. (2007). Māksla, sociālais konteksts un laikmeta gars. *Studija*, Nr. 1(52). Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1042> [sk. 29.06.2016.].
257. Muktupāvels, V. (2003). Baltu mitoloģija. *Sarunas IV*. Rīga: Sabiedriskais izglītības fonds „Jaunā akadēmija”. 142.–155. lpp.
258. *Mūsu tautas pasakas*. 2. burtnīca (1903). A. Lerha-Puškaiša sakārtojumā. Rīga: RLB Derīgu grāmatu nodaļa.
259. Nodieva, A. (sast.) (2004). *Laikmets vēstulēs. Latviešu jauno mākslinieku sarakste. 1914–1920*. Rīga: Valters un Rapa.
260. Novadniece, I. (1982). *Jūlijs Madernieks*. Rīga: Zinātne.
261. Ņefedova, I. (1986). *Kārlis Sūniņš*. Rīga: Liesma.
262. Ņefedova, I. (1989). Hilda Vīka. *Latvju Māksla*, Nr. 15, 1478.–1487. lpp.

263. Ogle, K. (2010). Jēkabs Bīne. „Pērkons”. No: *Gunta Priedaika gleznu kolekcija*. Saldus: Jaņa Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs. 46. lpp.
264. Ogle, K. (2012). Representation of Nature Spirits and Gods in Latvian Art in the First Half of the Twentieth Century. *Pomegranate*, Vol. 14, No. 1, pp. 47–68.
265. Ozoliņš, D. (1892). Svētku laiki māņticības atliekās. *Etnogrāfiskas Ziņas par Latviešiem*. Laikraksta *Dienas Lapa* pielikums, Nr. 7, 98.–105. lpp.
266. Paegle, E. (1931). Kādas rakstuzīmes senbalti pazinuši. *Latvijas Saule*, Nr. 97–99, 1073.–1076. lpp.
267. Pählapuu, L. (ed.) (2018). *Vabad Hinged. Sūmbolism Baltimaade kunstis. Wild Souls. Symbolism in the Art of the Baltic States*. Tallin: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum.
268. Pakalns, G. (1992). Par Dieva namdurvīm tautasdziesmu mitoloģijā. No: J. Darbiniece (red.), *Latviešu folklorā. Tradicionālais un mainīgais*. Rīga: Zinātne. 92.–121. lpp.
269. Panofsky, E. (1957). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, N. Y.: Doubleday.
270. Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford, Boulder: Westview Press.
271. Panofsky, E. (1997). *Perspective as Symbolic Form*. New York: MIT Press, Zone Books.
272. Pelše, S. (1999). Jūgendstils. Telpas izpratne Latvijas glezniecībā 19.–20. gs. mijā. No: S. Grosa (sast.), *Jūgendstils: laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā. Art Nouveau: Time and Space. The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century*. Rīga: Jumava. 147.–154. lpp.
273. Pelše, S. (2000). Some normative aspects of Latvian art theory between the wars: National identity and European stylistic trends. In: J. Mulevičiūte (ed.), *Modernity and Identity: Art in 1918-1940*. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, Vilniaus dailes akademijos leidykla, pp. 94–106.
274. Pelše, S. (2010). Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s. In: I. Kossowska (ed.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*. Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, pp. 89–104.
275. Pelše, S. (2016a). Teorētisko koncepciju evolūcija. 1925–1940. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 5. sēj. *Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods, 1915-1940*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 219.–228. lpp.
276. Pelše, S. (2016b). Glezniecība un grafika. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 5. sēj. *Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods, 1915-1940*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 229.–288. lpp.
277. Peņģerots, V. (1925). Lietišķā grafika Latvijā. No: J. Grīnbergs (red.), *Grāmata par grāmatu. Latvijas Grāmatrūpniecības arodu savienības grafiskās komisijas rakstu krājums*, Nr. 1. Rīga: J. Rozes apgāds. 26.–70. lpp.

278. Peņģerots, V. (1931). *Rīgas pilsētas mākslas muzejs*. Rīga: Valters un Rapa.
279. Peņģerots, V. (1935). Glezniecība Latvijā 19. un 20. g. s. No: V. Purvītis, V. Peņģerots (red.). *Mākslas vēsture*. 2. sēj. Rīga: Grāmatu Draugs. 399.–499. lpp.
280. Pērkona ozols vecajā Romovē (1885). *Rota*, Nr. 21, 21. maijs, 244.–246. lpp.
281. Podgaiska, S. (2008). Stilizācija lietišķajā mākslā. No: R. Rinka (sast.), *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns. 172.–255. lpp.
282. Pourchier-Plasseraud, S. (2015). *Arts and a Nation: The Role of Visual Arts and Artists in the Making of the Latvian Identity, 1905-1940*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
283. Prande, A. (1926). *Latvju rakstniecība portrejās*. Rīga: Letas izdevums.
284. Pujāte, I. (2000). Janis Rozentāls un Ziemeļvalstu māksla. No: S. Grosa (sast.), *Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā*. Rīga: Neputns. 84.–91. lpp.
285. Pujāte, I. (2014). *Janis Rozentāls*. Rīga: Neputns.
286. Pujāte, I. (2016). *No Saldus līdz Romai. Jaņa Rozentāla darbi Saldus muzeja kolekcijā*. Saldus: Jaņa Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs.
287. Pujāte, I. (sast.) (1991). *Janis Rozentāls. Reprodukciju albums*. Rīga: Liesma.
288. Pujāte, I., Putniņa-Niedra, A. (sast.) (1997). *Dzīves palete. Jaņa Rozentāla sarakste*. Rīga: Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja izdevniecība „Pils”.
289. Pujāts, J. (1983). Ansis Cīrulis. *Literatūra un Māksla*, Nr. 8, 16. lpp.
290. Puķe, V. (1933). Artura Bērnieka darbu izstāde. *Latvijas Sargs*, Nr. 11, 13. marts, 4. lpp.
291. Pūtelis, A. (1992). Zīmes. Ernesta Brastiņa idejas un raksti. No: L. Volkova (sast.), *Varavīksne. Literārā mantojuma gadagrāmata*. Rīga: Artava. 16.–27. lpp.
292. Pūtelis, A. (2008). „Tauta, kas ticības lietās pieņēmusēs.” Juris Alunāns un latviešu mitoloģijas meklējumi. *LU raksti*, Nr. 731. Rīga: Latvijas Universitāte. 86.–99. lpp.
293. Pūtelis, A. (2013). Jaunā izkārtā. Dievturība kā folkloras interpretācija. *Letonica*, Nr. 26. Rīga: LU LFMI, 94.–107. lpp.
294. R. [Rozentāls, J.] (1903). Arnolds Bēklins. *Vērotājs*, Nr. 2, 236.–243. lpp.
295. R. [Rozentāls, J.] (1904). Ādams Alksnis. *Vērotājs*, Nr. 4, 500.–505. lpp.
296. R. [Rozentāls, J.] (1905a). Par Somijas mākslu. *Vērotājs*, Nr. 4, 491.–502. lpp.
297. R. [Rozentāls, J.] (1905b). Par Somijas mākslu. *Vērotājs*, Nr. 6, 741.–755. lpp.
298. Rapetti, R. (2018). Terra Incognita. In: L. Pählapuu (ed.), *Vabad Hinged. Sūmbolism Baltimaade kunstis. Wild Souls. Symbolism in the Art of the Baltic States*. Tallin: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, pp. 9–35.
299. Raudive, K. (1933). *Grieķu un romiešu mīti mākslā*. Rīga: Valters un Rapa.
300. Reidzāne, B. (1997). Latviešu savdabīgā saule. *Latvijas Vēstnesis*, Nr. 150/151 (865/866). Pieejams: <https://www.vestnesis.lv/ta/id/44040> [sk. 16.08.2016.].
301. Rinka, R. (2008a). Radošās darbības sākums. Keramika. No: R. Rinka (sast.), *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns. 18.–69. lpp.
302. Rinka, R. (sast.) (2008b). *Ansis Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns.
303. Rislaki, J. (2017). *Vilki, velni un vīri: Alberta Kronenberga dzīve un daiļrade*. Rīga: Neputns.
304. Roberts, H. E. (ed.) (1998). *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

305. Rose, G. (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
306. Rožkalne, A. (red.) (2004). *Latvijas mākslas vēsture*. Rīga: Pētergailis.
307. Rubenis, A. (2015). *Mākslas vēstures teorijas vēsture*. Rīga: Andra Rubeņa autorizdevums.
308. Rumba, E. (1936). Latviešu dievība Laima. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 7/8, 1.–22. lpp.
309. Rūķe-Draviņa, V. (1986). *Cilvēks un daba latviešu tautasdziesmās*. Stokholma: Artilett.
310. Saint-Martin, F. (1990). *Semiotics of Visual Language*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
311. Saldavs, O. (1938). Neatkarīgo mākslinieku vienības 34. izstāde. *Rīts*, Nr. 326, 25. nov., 8. lpp.
312. Saldavs, O. (1940a). Hildas Vīkas izstāde. *Rīts*, Nr. 80, 21. marts, 6. lpp.
313. Saldavs, O. (1940b). Anša Cīruļa „Saules pagalmā”. *Raksti un Māksla*, Nr. 4, 386., 387. lpp.
314. Saxl, F., Honour, H., Fleming, J. (1970). *Heritage of Images: A Selection of Lectures*. London: Penguin Books.
315. Schapiro, M. (1983). *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Berlin: Walter de Gruyter.
316. Seamon, R. (1996). Review. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, pp. 82–84.
317. Septītā rakstnieku pēcpusdiena (1944). *Tēvija*, Nr. 44, 22. febr., 6. lpp.
318. Sēlis (1937). Seno latviešu rudens svētki. *Pasta-Telegrāfa Dzīve*, Nr. 9, 280.–282. lpp.
319. Siliņa, E. (1938). Deja latviešu mītoloģijā. *Sējējs*, Nr. 4, 375.–378. lpp.
320. Siliņš, J. (1925). Rūdolfs Pērle. *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 9, 249.–259. lpp.
321. Siliņš, J. (1926). Gustavs Šķilters. *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 1, 1.–9. lpp.
322. Siliņš, J. (1939). Glezniecība. No: J. Apinis [u. c.] (red.), *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi. 1934–1939*. [Rīga]: Latvijas Rakstu un mākslas kamera. 7.–40. lpp.
323. Siliņš, J. (1942). Ansis Cīrulis. *Latvju Mēnešraksts*, Nr. 11, 1014.–1026. lpp.
324. Siliņš, J. (1964). *Tēli un idejas*. Čikāga: Kalnājs.
325. Siliņš, J. (1980). *Latvijas māksla 1800–1914*. 2. sēj. Stokholma: Daugava.
326. Siliņš, J. (1988). *Latvijas māksla 1915–1940*. 1. sēj. Stokholma: Daugava.
327. Siliņš, J. (1993). *Latvijas māksla 1915–1940*. 3. sēj. Stokholma: Daugava.
328. Silova, L., Vanaga, A. (2014). *Literatūra 9. klasei*. Mācību grāmata. 1. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC.
329. Sils, A. (1931). Mūsu mākslinieces. II. Hilda Eglīte-Vīks. *Zeltene*, Nr. 7, 8.–10. lpp.
330. Skujiņš, Z. (1997). Mana Hilda Vīka. No: L. Brīdaka (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses Nams. 7.–22. lpp.
331. Skulme, Dž. (1997). Atjausma. No: L. Brīdaka (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses Nams. 90.–93. lpp.
332. Skulme, U. (1934). Hildas Eglītes-Vīkas izstāde. *Daugava*, Nr. 1, 93., 94. lpp.
333. Skulme, U. (1938a). Anša Cīruļa glezna „Laima”. *Daugava*, Nr. 11, 1087. lpp.

- 334.Skulme, U. (1938b). Divas izstādes. *Daugava*, Nr. 12, 1190., 1191. lpp.
- 335.Skulme, U. (1940). Hildas Vīkas gleznu izstāde. *Daugava*, Nr. 4, 388., 389. lpp.
- 336.Snyder, M. (2007). *The Swan Maiden's Feathered Robe*. Available: <http://www.midorisnyder.com/essays/swan-maidens-feathered-robe-iii.html> [cited: 08.08.2016.].
- 337.Soikans, J. (1991). Latviešu tautas likteņi mākslā, kas saistās ar Otrā pasaules kara laiku... No: Z. Konstants (sast.), *Doma. Rakstu krājums*. 1. laid. Rīga: Latvijas Mākslinieku savienība, Latvijas Mākslas muzeju apvienība. 155.–165. lpp.
- 338.Sontag, S. (2001). *Against Interpretation: And Other Essays*. New York: Picador.
- 339.Spekke, A. (1995). *Latvieši un Livonija 16. gs*. Rīga: Zinātne.
- 340.Staprāns, R. (1990). Brīvības skurbumā. No: I. Konstante (sast.), *Latvijas kultūra 1920–1940*. Rīga: Latvijas Mākslas muzeju apvienība. 5.–9. lpp.
- 341.Straubergs, K. (1934–1935). Latvju mītoloģija. *Latviešu konversācijas vārdnīca*. 11. sēj. Rīga: A. Gulbis. 21708.–21752. sleja.
- 342.Straubergs, K. (1937). Pasaules jūra. *Senatne un Māksla*, IV. Rīga: Pieminekļu valdes un valsts papīru spiestuves un naudas kaltuves izdevums. 169.–174. lpp.
- 343.Straubergs, K. (1941). *Latviešu buramie vārdi*. 2. sēj. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.
- 344.Straubergs, K. (1944). *Latviešu tautas paražas*. Rīga: Latvju Grāmata.
- 345.Straubergs, K. (1957). Svētie meži un svētie koki. No: J. Siliņš (red.), *Rakstu krājums*, Nr. 1. Ņujorka: Amerikas latviešu humanitāro zinātņu asociācija. 14.–26. lpp.
- 346.Strazdiņš, F. (1938). Ernests Brastiņš – Dēstītājs. *Sējējs*, Nr. 9, 1008. lpp.
- 347.Strazdiņš, J. (1936a). Ansis Cīrulis. *Labietis*, Nr. 1, 33.–41. lpp.
- 348.Strazdiņš, J. (1936b). Jēkaba Bīnes darbs mākslā. *Labietis*, Nr. 3, 161.–169. lpp.
- 349.Strazdiņš, J. (1937a). Hildas Vīkas izstāde. *Brīvā Zeme*, Nr. 70, 31. marts, 11. lpp.
- 350.Strazdiņš, J. (1937b). Jēkaba Bīnes 25 gadu darbs. *Sējējs*, Nr. 11, 1212.–1215. lpp.
- 351.Strazdiņš, J. (1938). Ernesta Brastiņa darbs mākslā. *Labietis*, Nr. 4, 208.–211. lpp.
- 352.Strazdiņš, J. (1939a). Tēlnieks Arvīds Brastiņš. *Labietis*, Nr. 3, 200.–205. lpp.
- 353.Strazdiņš, J. (1939b). Hilda Vīka. *Labietis*, Nr. 4, 268.–273. lpp.
- 354.Strazdiņš, J. (1939c). Jēkabs Bīne – Latvju sēta. *Sējējs*, Nr. 12, 1343., 1344. lpp.
- 355.Strazdiņš, J. (1940a). Hildas Vīkas māksla. *Brīvā Zeme*, Nr. 71, 30. marts, 9. lpp.
- 356.Strazdiņš, J. (1940b). Neatkarīgo mākslinieku 35. izstāde. *Sējējs*, Nr. 3, 316., 317. lpp.
- 357.Strazdiņš, J. (1940c). Niklāvs Struņķis. *Labietis*, Nr. 2, 93.–99. lpp.
- 358.Strunke, N. (1964). *Svētā birzs. Esejas*. Stokholma: Daugava.
- 359.Sudmalis, J. (1923). *Latvju raksti (Ornamenti)*. Rīga: Valters un Rapa.
- 360.Šis un tas itnekas. *Pasaka* (1920). Rīga: Kultūras Balss.
- 361.Šķilters, G. (1908). Vecie un jaunie mākslā. *Zalktis*, Nr. 1, 76.–88. lpp.
- 362.Šķilters, G. (1924). Atmiņas par „Rūķi”. *Ilustrēts Žurnāls*, Nr. 10, 216., 217. lpp.
- 363.Šmits, P. (1918). *Latviešu mitoloģija*. Maskava: Latviešu rakstnieku un mākslinieku biedrība.
- 364.Šmits, P. (1926). *Latviešu mītoloģija*. Rīga: Valters un Rapa.

- 365.Šmits, P. (1928). Koku loma mītos. No: *Latvju tautas dainas*. 1. sēj. R. Klaustiņa sakārtojumā. Rīga: Literatūra. 11.–16. lpp.
- 366.Šterns, R. (1924). *Janis Rozentāls*. Rīga: Neatkarīgo mākslinieku vienība.
- 367.Šuste, M. (2017). Rīgas pils Sūtņu zāle. *Latvijas Arhitektūra*, Nr. 129, 24.–27. lpp.
- 368.Švābe, A. (1934–1935). Dievs latviešu mitoloģijā. *Latviešu konversācijas vārdnīca*. 3. sēj. Rīga: A. Gulbis. 5596.–5599. sleja.
- 369.Švābe, A., Straubergs, K., Hauzenberga-Šturma, E. (red.) (1952–1956). *Latviešu tautas dziesmas*. Kopenhāgena: Imanta.
- 370.Taivāns, L. G. (1992). Baltu reliģija un kristietība. Tipoloģiskas rekonstrukcijas principi. *Ceļš*, Nr. 1(44). Rīga: LU Teoloģijas fakultāte. 18.–32. lpp.
- 371.*Tautas teikas un pasakas*. 1. daļa. *Dievs, Pērkons un Velns* (1925). J. Stiprā sakārtojumā. Valka: J. Rauskas apgāds.
- 372.Tdz (1936–1939). *Tautas dziesmas*. 1.–4. sēj. Papildinājums K. Barona „Latvju Dainām”. P. Šmita sakārtojumā. Rīga: Latviešu Folkloras Krātuve.
- 373.Teikmanis, A. (2008). Mākslas un politikas attiecību semiotika. No: E. Grosmane (sast.), *Latvijas mākslas vēsture 21. gs.: pieredze, novitātes, eksperimenti. Letonikas II kongresa referāti*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmija, LMA Mākslas vēstures institūts. 107.–129. lpp.
- 374.Teikmanis, A. (2010). *Mākslas un politikas attiecību semiotika. Vizuālo un verbālo vēstījumu mijiedarbība Latvijas padomju perioda glezniecībā*. Promocijas darba kopsavilkums. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
- 375.Tifentāle, A. (2014). Sievietes darbā. *Satori. Interneta žurnāls*, 18. jūn. Pieejams: http://satori.lv/raksts/7495/Alise_Tifentale/Sievietes_darba [sk. 04.08.16.].
- 376.Treija, R. (2015). Grāmatu māksla latviešu folkloras publicējumos. No: K. Ābele (sast.), *Māksla grāmatniecībā un periodikā: vēsture un mūsdienas. Letonikas VI kongresa mākslas zinātnes sekcijas referātu kopsavilkumi*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts. 17. lpp.
- 377.Tugendholds, J. (1941). *Glezniecība un skatītājs*. Rīga: Mākslas apgādniecība.
- 378.Ūders, T. (2001). *Spēks, darbs, dzīves prieks (vēstuļu, rakstu, piezīmju izlase)*. Rīga: Latvijas Viedas sadraudzības izdevniecība.
- 379.Vaivade, A. (2014). Folkloras vieta jaunās valsts kultūras politikā. No: D. Bula (sast.), *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Rīga: Zinātne, 67.–100. lpp.
- 380.Veidemane, R. (1983). Etīdes par krāsu simboliku dzejā. *Karogs*, Nr. 4, 137.–142. lpp.
- 381.Velius, N. (sud.) (2001). *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai*. 2. t. XVI amžius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
- 382.Veselis, J. (1943). *Latvju teiksmas*. Rīga: Latvju Grāmata.
- 383.Veselis, J. (1974). Ernests Brastiņš. Atmiņas. *Labietis*, Nr. 47, 1147.–1151. lpp.
- 384.Villerušs, V. (2014). Grāmatu dizains. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 4. sēj. *Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. Rīga: LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 587.–593. lpp.
- 385.Villerušs, V. (2016). Grāmatu māksla. No: E. Kļaviņš (sast.), *Latvijas mākslas vēsture*. 5. sēj. *Klasiskā modernisma un tradicionālisma periods 1915–1940*. Rīga:

- LMA Mākslas vēstures institūts, Mākslas vēstures pētījumu atbalsta fonds. 399.–432. Lpp.
386. Villerušs, V. (2017). Janis Rozentāls latviešu grāmatu mākslā. No: A. Brasliņa, L. Slava (sast.), *Janis Rozentāls*. Rīga: Neputns. 400.–423. lpp.
387. Vipers, B. (1927). *Latvju māksla. Īss pārskats*. Rīga: Leta.
388. Vipers, B. (1940). *Mākslas likteņi un vērtības. Esejas*. Rīga: Grāmatu Zieds.
389. Virza, E. (1938). Tagadnes uzdevumi. *Brīvā Zeme*, Nr. 205, 10. sept., 9. lpp.
390. Virza, E. (1939). *Straumēni. Vecā Zemgales māja gada gaitās*. Rīga: Valters un Rapa.
391. *Višpārējā mākslas izstāde* (1943). Katalogs. Rīga.
392. Vīka, H. (1936). Pavasarī. *Labietis*, Nr. 3, 182. lpp.
393. Vīka, H. (1937a). Zemes māte. *Sējējs*, Nr. 8, 803. lpp.
394. Vīka, H. (1942). Rīts. *Daugavas Vēstnesis*, Nr. 166, 22. jūl., 4. lpp.
395. Vīka, H. (1943). Laimas dārzi. *Darbs un Zeme*, Nr. 15, 238. lpp.
396. Vīka, H. (1944). Andriša noiešana pazemē. *Līdums*, Nr. 6, 20. apr., 5. lpp.
397. Vīka, H. (1990). Dieviņa atnākšana. No: A. Rudzīte (sast.), *Latviešu tautas dzīvesziņa II*. Rīga: Zvaigzne. 139. lpp.
398. Vīks, L. (1997). Par manu māsu. No: L. Brīdaka (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses Nams. 33.–47. lpp.
399. Viķe-Freiberga, V. (1977). Mūsu patiesie spēka avoti: gara un gaismas simboli latviešu folklorā un literatūrā. *Universitas*, Nr. 40, 4.–6. lpp.
400. Viķe-Freiberga, V. (1993). *Dzintara kalnā. Rakstu krājums*. Monreāla: Helios.
401. Viķe-Freiberga, V. (1999). *Trejādas saules. Hronoloģiskā saule*. Rīga: Karogs.
402. Viķe-Freiberga, V. (2010). *Kultūra un latvietība*. Rīga: Karogs.
403. Viķe-Freiberga, V. (2016). *Trejādas saules. Mitoloģiskā saule*. Rīga: Pētergailis.
404. Wahlroos, T. (2009). Devoted to Kalevala: Perspectives on Akseli Gallen-Kallela's Kalevala Art. *Journal of Finnish Studies*, Vol. 13, No. 2, pp. 28–37.
405. Wallace, I. L., Hirsh, J. (eds.) (2011). *Contemporary Art and Classical Myth*. England, USA: Ashgate.
406. Woodford, S. (2002). *Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
407. Zalktis [Zalts, K.] (1922). Statistiski materiāli par zirgu spalvu Latvju Dainās. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 8, 834.–851. lpp.
408. Zeiferts, T. (1927). *Latviešu rakstniecības vēsture*. 1. sēj. Rīga: A. Gulbja apgāds.
409. Zemītis, G. (2004). *Ornaments un simboli Latvijas aizvēsturē*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds.
410. Zemzare, D. (1940). *Beigu formulas latviešu pasakās*. Rīga: Latviešu filologu biedrība.
411. Zemzaris, U. (1997). Hildas Vīkas gleznu patstāvība. No: L. Brīdaka (sast.), *Hilda Vīka atmiņās, mākslā, rakstniecībā*. Rīga: Preses Nams. 238.–255. lpp.
412. Баткин, Л. М. (2002). *Леон Альберти и Леонардо да Винчи о жесте в живописи*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
413. Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1977). Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в

- диахроническом аспекте. В кн.: З. Г. Минц (ред.), *Учёные записки Тартуского государственного университета*, 411. *Труды по знаковым системам*, 8. Тарту: Тартуский государственный университет. С. 103–119.
414. Иванов, В. В. (2007). *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4. *Семиотика культуры, искусства, науки*. Москва: Языки славянских культур.
415. Менар, Р. (2007). *Мифы в искусстве старом и новом*. Москва: Гелеос.
416. Пасквинелли, Б. (2009). *Жест и экспрессия*. Энциклопедия искусства. Москва: Омега.
417. Рыжакова, С. И. (2002). *Язык орнамента в латышской культуре*. Москва: Индрик.
418. Успенский, Б. А. (1995). *Семиотика искусства*. Москва: Школа „Языки русской культуры”.
419. Холл, Дж. (1999). *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Москва: КРОН-ПРЕСС.
420. Хренов, Н. А. (2011). От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе. В кн.: Н. А. Хренов (ред.), *Миф и художественное сознание XX века*. Москва: Государственный институт искусствознания. С. 11–82.

DARBĀ IZMANTOTIE SAĪSINĀJUMI

APMM – Andreja Pumpura memoriālais muzejs

DMDM – Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejs

LMAIC – Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs

LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

LNVM – Latvijas Nacionālais vēstures muzejs

LUAB – Latvijas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka

LVA – Latvijas Valsts arhīvs

SVMM – J. Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs