

# RENEŠANSES HUMĀNISMA IKONOGRĀFIJAS TRANSKRIPCĪJA RĪGAS AGRĪNĀ PROTESTANTISMA PERIODA MĀKSLĀ

Ojārs Spārītis

**Atslēgas vārdi:** *renesanse, ikonogrāfija, reformācija, „Ādams un leva”, Svētā Cecīlija, „Mūzikas alegorija”*

*Rakstā skartas Livonijas konfesionālo cīņu vēstures un mākslas problēmas reformācijas un kontrreformācijas periodā — no 16. gs sākuma līdz 17. gs. sākumam. Šajā laikā Rīgas garīgajā kultūrā formējās gan agrīnā protestantisma mākslas aizmetņi, gan atsevišķos mākslas darbos sevi paspēja pieteikt arī katoliskās kontrreformācijas aizstāvju centieni veidot atšķirīgas sabiedrības garīgo vērtību paradigmas. Tomēr nedaudzajos mākslas darbos, kuri līdz mūdienām ir saglabājušies galvenajā garīgo uzskatu cīņas arēnā un sakrālās mākslas krātuvē — Rīgas Doma baznīcā — un hronoloģiski iekļaujas abu antagonistisko konfesionālo virzienu garīgās audzināšanas līdzekļu arsenālā, manāmas itāļu un vācu renesanses humānisma atskaņas.*

*Autora uzmanība ir fokusēta uz tādiem mākslas darbiem kā Doma baznīcas kora daļā ap 16. gs. 70.–80. gados izgatavotajiem un uzstādītajiem kokā grieztajiem cilņiem ar „Kārdināšanas” („Ādams un leva”) sižetu un „Marijas Magdalēnas” pēc 16. gs. iespiestās grafikas paraugiem pārceltu ikonogrāfisku kompozīciju. Mums nav zināms Rīgas Doma baznīcas kora solu cilņu autors, taču viņam vajadzēja izprast šajos sižetos iekļauto vēstījumu jēgu un grebt kokā minētās kompozīcijas ar renesanses humānisma un teoloģiskajā filozofijā balstītu pārlicību. Cilnis „Kārdināšana” ir vācu grafiķa Hansa Zēbalda Behama ap 1535. g. īstenota kokdzeluma pārcēlums, kura ikonogrāfiju un satura koncepciju ir ietekmējis Albrehta Dīrera darbs „Ādams un leva” (1504). Ar to A. Dīrers centās sekot neoplatoniķu filozofijai un attēlot pirmos cilvēkus pirms grēkā krišanas kā fiziskās un arī ētiskās nevainības personifikāciju, kurai vēl nav pat savas gribas un raksturu noteicošās temperamenta komponentes. Ar šo kompozīciju Rīgas Doma kora solā iekļautais sižets iezīmē cilvēces rītausmu. Otra kompozīcija — „Marija Magdalēna” — personificē draudzi, kuru, tāpat kā Mariju Magdalēnu, pie zemes spiež laicīgo cilvēku nolemtība dzīvei grēkā.*

*Pāreju no diakoniem paredzētajām un ar teoloģiski doktrinārām sižetiskām kompozīcijām iekrāsotām sēdvietām uz draudzei paredzēto telpas daļu Rīgas Doma baznīcas interjerā iezīmē šķērsjomā iebūvētās Doma skolas audzēkņu kora tā dēvētās Skolnieku luktas. To priekšsienu rotā polihroms kokgriezuma cilnis ar Mūzikas alegoriju, kur attēlota garīgās mūzikas aizbildne Svētā Cecīlija. Šīs kompozīcijas ikonogrāfijas filozofiskā jēga bija iedrošināt draudzes locekļus meklēt izeju no intelektuālo un ētisko ciešanu raisītās melanholijas izjūtas, kas pavadīja katolisko pasaules redzējumu, no kuras indivīdu glābt spēj vienīgi mūzikas vara. Antonio un Pjero Polaiuolo perfekti izstrādātā Mūzikas alegorijas kompozīcija atklāj*

*neapšaubāmu māksliniecisku un arī satura ietekmi no daiļo mākslu sižetiskajiem ciļņiem, kas redzami uz pāvesta Siksta IV kapa pieminekļa Romas Sv. Pētera bazilikā. Ar Martena van Hēmskerka un viņa priekšgājēja Kornelisa Korta palīdzību pāvesta kapa pieminekli rotājošo ciļņu kompozīcijas izplatījās Nīderlandē un ar iespiedgrafikas palīdzību no turienes varēja nokļūt līdz citiem Ziemeļeiropas mākslas centriem, tajā skaitā arī līdz Rīgai, bagātinot Livonijas mākslu ar dziļi humānistisku saturu.*

## Vēsturiskais fons

Reformācija un tai sekojošā konfesionālīzācijas kustība Livonijā iezīmē divu laikmetu — Viduslaiku un Jauno laiku, kā arī divu reliģisko konfesiju — katolicisma un protestantisma šķirtni. Šajā laikā, kura sākumu 1521. g. ar zināmu polemisku degsmi iekrāsoja pirmo reformācijas sludinātāju darbība un kura beigas tieši simt gadu vēlāk — 1621. g. — iezīmēja protestantiskās Zviedrijas valdnieka Gustava Ādolfa armijas uzvara pār kontrreformācijas pārņemto Rīgu un Vidzemi, ir notikušas būtiskas politiskās, garīgās un sociālās pārmaiņas, kas saistās ar neatgriezenisku pavērsienu Jauno laiku vēstures virzienā. Ar to sākas relatīvi viengabalaina Livonijas garīgās dzīves ievirzīšana protestantiskās teoloģijas gultnē, kurai seko sabiedrības liberalizācijas procesi un ar to saistītā Eiropas humānisma kultūras sasniegumu apguve.

Lai nonāktu pie sabiedrisko procesu atspoguļojuma mākslas artefaktos, svarīgi ir konstatēt sabiedrisko procesu virzību gadsimtu garajā posmā pēc reformācijas pieņemšanas Livonijā. Nepretendējot uz jaunu faktu iesaisti informācijas aprītē, raksta autors izmanto zināmos vēstures notikumus Livonijas politiskās un garīgās dzīves fona ieskicēšanai. Jāatzīmē, ka 16. gs. gaitā reformācija Livonijā ietekmēja galvenokārt pilsētas iedzīvotājus: vācu tirgotājus, amatniekus, nelielu garīdzniecības daļu un patricinātu. No šīs premisas secināms, ka garīgo pārmaiņu priekšnojautas un spēja adekvāti reaģēt uz prognozējamām pārmaiņām bija izglītoto augstāko kārtu pārstāvju un vidusslāņa raksturīga īpašība. Tieši viņu skeptisko uztveri stimulēja ziņas par

daudzsološām pārmaiņām Vitenbergas garīgajā dzīvē 1517. g., kā arī pirmās katoļu baznīcas reakcijas atbāsis, kas izskanēja no Vormsas reihstāga zāles 1521. g. 8. maijā, agresīvi noliedzot Mārtaņa Lutera ierosinājumus. Pilsētu iedzīvotāju kareivīgo noskaņojumu veicināja arī Rietumprūsijas lielo zemes īpašnieku, būtiskas klēra un agrāko aktīvā militārajā dzīvē iesaistīto bruņinieku daļas atbalsts, pēc 1523. g. īstenotās Vācu ordeņa sekularizācijas atrodoties ekonomiskās dzīves pārkārtošanās fāzē un meklējot savai jaunajai eksistencei cementējošu garīgu pamatu.

Jau kopš 14. gs. beigām visu 15. gs. Eiropas sabiedrība piedzīvoja augoša skepticisma uzplūdus, kuru pamats bija pāvesta varas krīze, pāvesta kūrijas neapmierināmās prasības pēc naudas līdzekļiem līdz tādām apmēram, ka katoļu baznīcai Livonijā nebija vairs pa spēkam ievākt nodokļus, iekasēt maksājumus par servitūtiem un citām fiskālajām saistībām. Šāds stāvoklis radīja neapmierinātību visos sabiedrības slāņos, kas kā misionāri un viņu aicināti sekotāji bija ieradušies Livonijā un bija uzskatījuši sevi par galveno kristietības balstu. Vēlajai Livonijas pievēršanai kristietībai un milzīgais attālums līdz Romai kā galvenajai baznīcas politiskās un garīgās varas citadelei bija sociālo neapmierinātību stimulējoša un reformāciju tuvinoša loma. Rīgas un Vidzemes arhibīskaps Henings Šarpenbergs (*Scharpenberg*) provinciālkoncilā Rīgā 1428. un 1437. g. vērsa vietējā klēra uzmanību uz Konstances koncila (1414–1418) aicinājumu pastiprināt „nevācu vidū mācību par kristību, laulību, baznīcas apmeklējumu, aizliegt tirdzniecību svētdienās un baznīcas svētkos, nepieciešamību vingrināties „Tēvs Mūsu” un

„Ave Marija”, pildīt grēksūdzes un Svētā Vakarēdiena sakramentus, kā arī godāt kristīgo ticību un desmit baušļus”<sup>1</sup>. Tieši 1428. g. provinciālkoncilā paustie norādījumi vērsa Livonijas klēra uzmanību nepieciešamībai komunicēt ar „nevācu iedzīvotājiem” viņu valodā un sašaurināt liturģijā mazefektīvo latīņu valodas lietojumu.

Pārmaiņas vēstošo noskaņojumu palīdzēja kāpināt ceļojošie dominikāņu un franciskāņu mūki, kuri kā svētceļnieki ieradās lielāko pilsētu baznīcās un piedalījās dievkalpojumos. Rēvelē (Tallinā), Rīgā vai Valmierā šie sprediķotāji uzrunāja pilsētu sabiedrību viņiem dzimtajā vācu valodā un tādējādi radīja vietējiem priesteriem nevajadzīgu konkurenci. Tā kā vietējie kanoniķi aiz nolaidības vai citu iemeslu dēļ nepietiekamā apjomā bija izmantojuši iespēju dialoga formā runāt ar savām draudzēm par baznīcas mācības pamatpostulātiem, tad ceļojošie mūki ar savu klejojumos gūto pieredzi un komunikācijas prasmi saistīja ticīgo uzmanību daudz pamatīgāk un izrādījās sekmīgāki Kristus mācības sludinātāji par vietējo klēru.

Etniskās un kārtu segregācijas dēļ vācu valodā runājošie ienācēji izturējās augstprātīgi pret pamatiedzīvotājiem, kurus tie vēl 15. gs. no kanceles dēvēja gan par jaunkristītajiem, gan elku pielūdžējiem. Tikai pēc Hapsalā 1505. g. notikušās sinodes Sāmsalas–Vikas (Ösel–Wieck) bīskaps Johans Orgass (*Orghas*) un pēc līdzīgas sinodes 1520. g. viņa sekotājs Johans Kivels (*Küvel*) varēja ziņot uz Romu par pirmajiem panākumiem, atzīmējot, ka beidzot pamatiedzīvotāju vidū mācītāji notur dievkalpojumus igauņu valodā. Sākot ar 1512. g. landtāgu, bīskaps J. Kivels aicināja zināmā mērā reformēt baznīcu „nabaga nevācu” labad, un viņa uzsaukumu augstākā virsotne bija aicinājums atvērt latīņu skolu visiem iedzīvotājiem bez kārtu un etniskās atšķirības. Taču šos liberalizācijas pasākumus J. Kivels saistīja ar prasību par baznīcas tiesību dominanci pār lielo zemes īpašnieku tiesībām. Bet tā kā vācu

valodā runājošo vidū vairums bija Livonijas ordeņa vasaļi un pilsētu iedzīvotāji, tad viņi, saprotams, bija pret šādu nostāju. Valmieras landtāgā 1616. g. Livonijas ordeņa pilnvarotie vasaļi un ordeņa administrācijas pārstāvji, piedaloties Rīgas un Vidzemes bīskapam Jasperam Lindem, pasludināja J. Kivela prasības par „garīgo šķēpu un apdraudējumu īpašuma tiesībām”<sup>2</sup> un pilnībā tās noraidīja. Tāpat landtāga dalībnieki nepiekrita bīskapa aicinājumam respektēt baznīcas politiku un sekot tai.

Raksturojot reformācijas notikumus, jāatzīmē, ka 1521. g. Rīgā vairākkārt veidojās sabiedrību polarizējošas situācijas. Jau tā paša gada vasarā pirmos evaņģēliskos dievkalpojumus Rīgas Sv. Pētera baznīcā noturēja Kistrinas pilsētā dzimušais sludinātājs Andreass Knopke. Viņa izpratne par baznīcas reformāciju bija kardināta tādu humānistu un reformatoru kā Roterdamas Erasma un Pomerānijas pilsētā Treptovā popularitāti ieguvušā Johanna Bugenhāgena atziņās, kurš puda sava skolotāja Filipa Melanhtona mācībā gūtus uzskatus. Nemieru vēl vairāk raisīja Rīgas arhibīskapa un Livonijas ordeņa mestra konservatīvā nostāja, pret kuru abi sludinātāji uzstājās ar Rīgas iedzīvotājus musinošiem sprediķiem. Tā paša 1521. g. 28. jūnijā arhibīskapa vadītā prelātu sapulce Raunā apspriedās par Vormsas edikta lēmumiem, kuru saturu un lāstus pāvests adresēja Mārtiņam Luteram un viņa sekotājiem<sup>3</sup>. Arhibīskapa un katoļu baznīcas konflikts ar lielāko pilsētu iedzīvotājiem sekmēja pašas baznīcas kā institūcijas stagnāciju, savukārt pretdarbība evaņģēlija sludinātājiem iezīmēja kontrreformācijas sākumu. Rīgas patricināta un rātes kareivīgā nostāja pret arhibīskapa iniciatīvām katoļu baznīcas pozīciju aizstāvēbā vēl vairāk saasināja konfliktējošo pušu attiecības un neļāva izvest sabiedrību no strupceļa.

Kareivīgais evaņģēlija sludinātājs A. Knopke 1522. g. 12. jūnijā pieņēma katoļu priesteru grupas izaicinājumu piedalīties publiskā teoloģiskā disputā. Rīgas rāte piešķīra

disputam Sv. Pētera baznīcu un kļuva par līdzdalībnieci 24 reliģisku tēžu apspriešanā. Tajās A. Knopke, līdzīgi M. Luteram, pievērsās Vēstulēm romiešiem un, analizējot Bībeles tekstus, noraidīja grēku piedošanu ar Svēto Rakstu vārda starpniecību, bet sludināja modernus uzskatus par katra sabiedrības locekļa tiesībām uz piedošanu personiskā ticībā. Šī disputa ieguvumu skaitā ierakstāma pilsētas, arhibīskapa un Livonijas ordeņa konflikta neglābjama padziļināšanās, kas pārauga nepieņemamā pozīciju karā un beidzās ar A. Knopkes nozīmēšanu mācītāja amatā Rīgas Sv. Pētera baznīcā. Šim drosmīgajam rātes solim sekoja nākamais, un Rostokā dzimušais teoloģijas maģistrs Silvestrs Tegetmeijers, kura kareivīgie sprediķi vēl vairāk uzkurināja karojošo pušu — protestantu un pāvesta sekotāju — nesamierināmo noskaņojumu, tika apstiprināts par Sv. Jēkaba baznīcas mācītāju.

Rīgas arhibīskaps Johans Blankenhāgens 1522. g. pavasarī publiski pasludināja lāstu M. Luteram un viņa atbalstītājiem Livonijā. Šāda rīcība tuvināja pilsētniekus un daļēji arī bruņniecības pārstāvjus, un viņi kopā ar dažiem Livonijas ordeņa pārstāvjiem noslēdza savienību pret arhibīskapu. Savukārt arhibīskaps nekavējās uzstāties ar nosodošiem sprediķiem pret evaņģēlija kā modernās kristietības pamata sludināšanu. Uz to Rīgas rāte atbildēja ar Tērbatas mācītāja Hermana Marsova (*Marsow*) pieņemšanu jaundibinātās Rīgas Doma luterāņu draudzes mācītāja amatā. Pēc studijām Vitenbergā viņš bija atgriezies Livonijā jau kā pārliecināts protestants. Beidzot arī M. Luters ievēroja Livonijas reformācijas panākumus un 1523. g. Vitenbergā iespieda uzmundrinošu darbu „*Den Auszerwelten lieben Freunden Gottis allen Christen zu Righe, Reuell und Tarbthe ynn Liefeland meynen lieben herren und brudern ynn Christo*”<sup>4</sup>. Tajā viņš strikti puda savu novatorisko jaunā laika cilvēka garīgā satvara ideju par to, ka visu izšķir Dieva žēlastība, kuru indivīds iemanto ticībā, respektīvi, garīgos vingrinājumos un sekošanā Kristus vār-

diem ar reālu darbību, nevis ar tā dēvētajiem labajiem darbiem un ārišķīgām kulta kalpošanas ieražām.

## Mākslas vēsturnieka skats uz „Kārdināšanas” un „Marijas Magdalēnas” sižetiem Rīgas Doma iekārtas priekšmetos

Pēc ikonoklastiskajiem grautiņiem, kas 1523. g. pavasarī un vasarā divreiz piemeklēja Rīgas Doma baznīcu,<sup>5</sup> tajā nodibinājās vācu luterāņu draudze, kurai arhibīskaps Vilhelms no Brandenburgas dāvināja dievnamu īpašumā uz visiem laikiem. Rīgas Sv. Marijas baznīca kā arhibīskapa katedrāle jeb Doms reformācijas gados mainīja savu agrāko hierarhisko statusu, un dievnama ēka kļuva par draudzes mājvietu. Rīgas rāte 1525. g. 9. septembrī pieņēma lēmumu par agrākās arhibīskapa katedrāles, tās inventāra un visa nekustamā īpašuma sekvestrēšanu par labu luterāņu mācītāju uzturam. Atbilstoši augošajai izpratnei par reformētās reliģijas dievnama telpas iekārtojumu un liturģisko simboliku 1540. g. draudze uzsāka baznīcas interjera pārveidi. Taču ievērojama daļa no jauniegūtā inventāra 1547. g. Sv. Trīssvienības dienā sadega ugunsgrēkā. Draudze no jauna ķērās pie darba un sāka ar altāra, kanceles un solu iegādi. Atjaunošanas kampaņu 1594.–1595. g. vainagoja pēc pilsētas būvmeistara Jorisa Joriszona Frēzes metiem iecerētas torņa smailes uzcelšana un jaunu ērģeļu iegāde 1600.–1601. g.<sup>6</sup> Šie abi visai zīmīgie veikumi norādīja uz noteikta attīstības posma noslēgumu kā paša dievnama, tā arī baznīcas iekārtas sagādē. Tādēļ publikācijas nolūks ir pievērst uzmanību Rīgas Doma interjera priekšmetu mākslinieciskajam veidolam, to ikonogrāfiskajai programmai, kas atspoguļo gan renesanses humānisma, gan agrīnās reformācijas kultūras savdabību un liecina par intensīvu konfesionālo dialogu starp intelektuālo Rīgas patricināta daļu un no garīgās dzīves skatuves aizejošo katoļu klēru.

Nosakot Doma baznīcas iekārtas priekšmetu izgatavošanas laiku pēc stilistiskajām pazīmēm, var pieņemt, ka ap 1570.–1580. g. miju izgatavoti un Rīgas Doma baznīcas altāra daļā pie dienvidu un ziemeļu sienas uzstādīti divi arhaiskas konstrukcijas ozolkoka soli. Tie pilnīgi atgādina katoļu laika tradicionālos mūku un priesteru solus, kuros sēžot, tie ar dziedājumiem un lūgšanām kuplināja dievkalpojumu liturģisko norisi. Pasūtot tieši šādus solus, jaunās luterāņu draudzes rīcība ir saprotama kaut vai tajā aspektā, ka 16. gs. sabiedrība dievnama inventārā nevarēja iedomāties citas konstrukcijas solus, kas iederētos baznīcas altāra daļas interjerā un vēl kalpotu Doma skolas audzēkņu kora dziedātājiem un diakoniem par sēdvietām. Solu priekšpusi un galveno konstrukciju virsmu rotā sekli griezts renesanses stila augu un grotesku ornamenti. Pats būtiskākais solu noformējumā ir tas, ka uz tiem atrodami divi kokgriezuma zemciņņi ar „Kārdināšanas” un „Marijas Magdalēnas” sižetiskiem attēliem.

Ciļņu ikonogrāfiskais saturs ļauj vērtēt, cik lielā mērā agrīnā protestantisma periodā vēl bija aktuāla viduslaikos izkoptā alegoriju un simbolu valoda, kas pēc reformācijas pakāpeniski ieguva jaunus konfesionāli motivētus akcentus un nozīmes. Raksta autors piedāvā ikonoloģisko pieeju ciļņos atspoguļotā sižeta interpretācijai. Solu rindā pa kreisi no altāra ievietots cilnis ar „Kārdināšanas” sižetu, kura kompozīcijā nekļūdīgi iespējams pazīt tā grafisko prototipu — vācu agrīnās renesanses grafikas mākslinieka Hansa Zēbalda Behama 1535. g. darināto ksilogrāfiju „Kārdināšana”, kura pamatvilcienos ir atkārtota uz ozola koka paneļa, bet pieļaujot arī nelielus sižeta vienkāršojumus. H. Z. Behama grafikā no levas

pa labi redzams papagaiļis, bet tā siluets kokgriezuma kompozīcijā uz sola nav pārcelts. Viena no papagaiļa pamatnozīmēm ir asociatīvi saistīta ar norādi uz levu kā pirmo sievieti — māti, viņā iemiesoto saikni ar Mariju un tālāk ar visu cilvēci. Šī putna simbolā ietverta norāde uz papagaiļa spēju „runāt” un mājiens uz to, ka no viņa leva iemācījusies runāt. Taču papagaiļa tēls slēpj arī duālu nozīmi, t.i., kritisku remarku uz sieviešu ziņkārību un pļāpīgumu, kas, kā uzskatīja viduslaiku un arī renesanses sabiedrībā, raksturīga šim putnam<sup>7</sup>. Eliminējot Rīgas Doma sola cilnī papagaiļa tēlu, negatīvā asociāciju virkne izpaliek.

Gan grafiskajā paraugā, gan Doma sola cilnī Ādamam aiz muguras redzams zemē guļoša ragaina brieža atveids — norāde uz



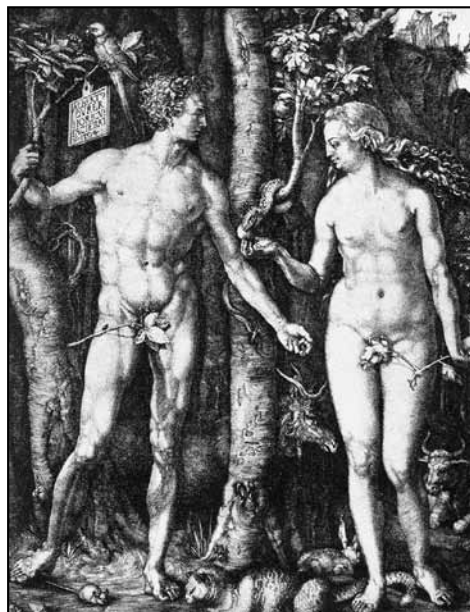
„Kārdināšana” un „Marija Magdalēna”. Doma baznīcas kora solu ciļņi



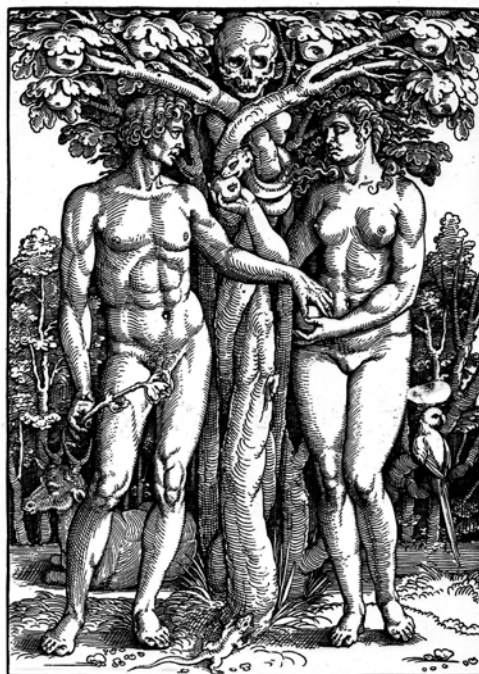
Kristu, kurā ar atsauci uz 41. un 73. psalmu saprotama brieža, t.i., Kristus spēja pasargāt, dziedināt un ar svētā ūdens palīdzību uzveikt čūskā personificēto Sātanu<sup>8</sup>. Šī ikonogrāfiskā kompozīcija slēpj norādi uz agrīnajā protestantismā tik nozīmīgo kristības sakramentu un pasvītro saikni ar ceļa meklēšanu kā uz Jauno Derību, tā arī uz glābšanos caur kristību, kurai luteriskā teoloģija piešķīra jaunās baznīcas ēras sākuma jēgu. Ādamam aiz muguras guļošais briedis ilustrē saikni starp pasaulē pirmo virieti kā cilvēces tēvu un Kristu, kura kristīšana Jordānas ūdenī nozīmēja humānisma laika un protestantiskās reformācijas ēras jaunā cilvēka dzimšanu.

Uz Atzišanas koka saknēm pie Ādama un levas kājām gan H. Z. Behama grafikā, gan sola cilnī attēlots ķirzakas siluets, kurai līdzīgu zoomorfu radījumu atveidi mēdz būt sastopami arī uz kanceļu pamatnēm vai to balstiem. Tā kā ķirzaka mājā pie pašām Atzišanas jeb Dzīves koka saknēm, tad tās attēls saprotams kā protestantiskās teoloģijas pamatu postulēšanai nozīmīgais Evaņģēlija dzīvinošā spēka simbols<sup>9</sup>. Savukārt Atzišanas koka zarotnē virs Ādama un levas galvām redzams galvaskausa atveids — nāves un mirstīguma simbols. Tādējādi mākslinieciski radītā opozīcija — galvaskausa koka zaros un ķirzaka uz tā saknēm norāda uz protestantu ticību augšāmcelšanās iespējai kā dvēseles glābiņam, kas var īstenoties līdzīgi ķirzaka spējai pārvarēt ziemu jeb latento nāvi un piedzīvot atdzīvošanos pavasarī līdzīgi Kristus augšāmcelšanās brīnumam<sup>10</sup>.

Pārdomātais simbolu un alegoriju apvienojums kā H. Z. Behama grafiskajā kompozīcijā, tā arī Rīgas Doma kora sola cilnī liecina par jauna tezaura meklējumiem topošās protestantiskās teoloģijas postulātu veidotāju prātos. Jaunās ikonogrāfijas pirmais un svarīgākais uzdevums bija atsavināties no katoļu sholastisko dogmu valģiem, ko visi jaunās konfesijas pamatu veidotāji izjuta kā stagnāciju, bet filozofiskajā nozīmē — kā melanholiķu rosinošu dvēseles stāvokli. Meklējot



Albrechts Dīrsers. Kārdināšana.  
Vara grebums. 1504



Hanss Zēbalds Behams. Kārdināšana.  
Ksilogrāfija. 1535

šāda filozofiskā stāvokļa avotus vācu renesanses kultūrā, ir iespējams vilkt paralēles ar Albrehta Dīrera traģiskās pasaules izjūtas radīto mākslas darbu ikonoloģisko programmu, kuru rosinājusi cilvēka ierobežotās esamības un humānisma krīzes apziņa plašā sabiedrībā. A. Dīrera pazīstamais vara grebums „Kārdināšana” (1504) radies pēc viņa 1495. g. notikušā pirmā ceļojuma uz Itāliju, kur neizdzēšamu iespaidu uz jauno mākslinieku atstāja itāļu humānisma kultūra un gleznotāja Andrea Mantenijas darbi<sup>11</sup>.

Atbilstoši savam radošajam noskaņojumam 1504. g. A. Dīrers radīja šķietami optimistisko vara grebumu „Ādams un leva”, kurš pazīstams arī ar otru nosaukumu — „Kārdināšana”. Tajā no mākslinieka pozīcijām atspoguļota humānisma pilnā attieksme pret individu, kurš pirms grēkā krišanas atrodas bezkaislīga miera stāvoklī, kurā visi cilvēka tikumi un grēki vēl snauž, jo nav modusies arī viņa apziņa. Kur slēpjas šī sižeta melanholiskā emociju gamma? Kā gan pašiem pirmajiem cilvēkiem, kuri mīt Dieva radītajā Ēdenes dārzā un kuri ir jauni, skaisti, nemirstīgi, varēja rasties tik pesimistiska noskaņa? Vai gan četri simboliskie dzīvnieki — zaķis, kaķis, pele un briedis, kas guļ pie Ādama un levas kājām, — jau nebrīdina par briesmām, kas slēpjas vēl neatraisījušajos četros temperamentos, kuros potencēta visa cilvēku dzimuma nolemtība un neglābjamā tieksme pēc grēka un nāves, kas pēc ābola baudīšanas, respektīvi, grēkā krišanas kļūst nenovēršama? Zaķis personificē sangvinisko, kaķis, kurš vēlas aprīt peli, — holērisko temperamentu. Briedis ir melanholiskā temperamenta iemiesojums, bet zemē guļošais vērsis simbolizē flegmatisko tipu. A. Dīrera kompozīcijā ietverts brīdinājums par pirmo cilvēku vēl neapjaustajiem kaislību un ciešanu cēloņiem, kas viņos vēl dus līdzīgi eksplozīvām vielām pirms detonācijas. Bet Ādama tēlā ir potencēta harmonijas un nevainības kvintesence, kura viņam piemīt līdz laba un ļauna atziņas iegūšanai, kas viņa miesā atsvabina visus četrus temperamen-

tus, vienlaikus iznīcinot garīgo harmoniju un mūžības vietā piešķirot tiesības uz mirstību<sup>12</sup>. Pēc iepazīšanās ar itāļu humānistu filozofiju domas par cilvēka dzīves nolemtību kļuva par cēloni A. Dīrera rezignācijai un melanholijai, un vienlaikus par viņa mākslai raksturīgu kvalitāti.

Likteņa nenovēršamības apziņa 16. gs. sākumā A. Dīrera daiļradē veicināja krīzes sajūtu rašanos un dziļu melanholijas uzliesmojumu, kā rezultātā 1514. g., iespējams, radās pats pazīstamākais šī mākslinieka vara grebums „Melanholija”. Kompozīcija ar salauztu darba rīku, mērinstrumentu un klusumā pamiršu lietu haosā rezignēti sēdoša eņģeļa tēlu ir tik dziļa pesimisma caur-austa, ka salīdzinājumā ar to grafikas lapā „Kārdināšana” attēlotie Ādams un leva šķiet kā sangviniska temperamenta tipāži no „laimīgās bērnības”, kuras fonā pirmie cilvēki atgādina bezbēdīgus mīlniekus, kas vēl neapzinās savu nolemtību un bērnišķīgās nevainības zaudējumu<sup>13</sup>. Pēc Ervīna Panofska domām, vara grebuma „Melanholija” saturā ietverta ideja par bezizejas un nāves atskārsmi pēc „grēka ābola” košanas un pirmatnējās harmonijas zaudēšanas. Tā rada tik dziļu traģisma un sāpju izjūtu, kas būtu salīdzināma vien ar romantiķu radīto „pasaules sāpju” (*Weltschmerz*) sliksni, kuru pārkāpjot, laika ātrais tecējums un indivīda dzīves īsuma apziņa spēja reproducēt tikai traģiskas un pesimistiskas izjūtas.

Kādā pasaules redzējuma modelī agrīnā protestantisma filozofi saskatīja izeju no loģiskā strupceļa, kurā prāts prevalēja pār dvēseles dzīvi un emocijām? Domājams, ka uzskatus par cilvēka dzīves traģisko nenovēršamību viņiem vajadzēja līdzsvarot ar sava veida jauno stoicismu varonīgā pesimisma formā. Tas varēja būt raksturojams kā mācība par samierināšanos ar cilvēka dzīves laika straujumu, kuru neizbēgami pārtrauc nāve. Jauno laiku vēstures laikmetā iesoļojušam indivīdam no šī Ādama un levas mantojuma ir palicis vien pienākums samierināties ar savu

neatvairāmo likteni, lai cilvēciskās eksisten-  
ces formās rastu dzīvei jēgu un iemantotu  
personīgu, laicīgu prieku.

Rīgas Doma baznīcas labās puses dziedā-  
tāju kora solu noformējumā par metaforisku  
ilustrāciju draudzes locekļu laicīgajai dzīvei  
kļuva ozola koka panelī grieztais zemcilnis ar  
Marijas Magdalēnas attēlu. Dedzīgā Kristus  
sekotāja Marija Magdalēna šajā kompozīcijā  
redzama kā greznās renesanses drānās tērpa  
sieviete ar svaidāmo eļļu trauciņu rokā, ar  
kuru tā ieradies lūgt Pestītājam piedošanu.  
Saskaņā ar Jaunās Derības nodaļu vēstījumu  
„iedzimtais grēks” viņas liktenī ir izpaudies ga-  
lēji koncentrētā formā, taču Marija Magdalēna  
ir pelnījusi Jēzus piedošanu tāpat kā visi pārējie  
sabiedrības un Doma baznīcas draudzes  
locekļi, kuru dzīves nolemtību viņa personifi-  
cē līdzīgi katra indivīda spoguļattēlam. Kristī-  
gās ikonogrāfijas saturs nozīmju interpretāci-  
ja pauž domu par to, ka Marija Magdalēna ir  
levas pēctece un viņas grēkā krišanas aug-  
lī kā cilvēciskajā ķermenī haotiskā formā  
apvienojas visi četri temperamentu tipi. Šis  
smagais mantojums ir sašķēlis viņas personī-  
go dzīvi un novedis viņas attiecības ar sabied-  
rību līdz neatrisināmam ētiskam konfliktam.  
Mākslas darbā attēlotā Marija Magdalēna no  
jauna saasina mantotā grēka problēmu, no  
jauna indivīda apziņā uzjundot melanholijas  
un bezcerības izjūtas.

### 3. Garīgās un emocionālās kompensācijas piedāvājums

Rīgas Doma baznīcas interjera papildī-  
jums ar iekārtas priekšmetiem un to dekorē-  
šanai izmantotiem tematiski iecerētiem māks-  
las darbiem varēja rasties draudzes locekļu  
un teologu dialoga un meklējumu rezultātā.  
Altāra daļas solos ievietoto kokgriezumu ciļņu  
ikonogrāfija rosināja diskursam par filozofiska  
un ētiska rakstura problēmām, kuras ticīgā  
indivīda apziņai vajadzēja risināt imperatīvā  
kārtā. Šādam galēji saasinātu ētiska rakstu-  
ra jautājumu diskursam altārī nav vietas, jo  
tur dievkalpojuma laikā ikreiz tiek atkārtots



Albrehts Dīrers. Melanholija.  
Vara grebums. 1514

Kristus upura sakraments. Tādēļ indivīda sa-  
šķēlētās dvēseles dziedināšanai paredzētajam  
emocionālajam pārdzīvojumam ar mācītāja  
didaktisko metožu kompleksu ir jārisinās pla-  
šajā draudzes telpā un fiziski jātiek pārceltam  
uz telpas dekorēšanai radītiem mākslas dar-  
biem vai funkcionāliem priekšmetiem. Liturģi  
un mācītāji meklēja izeju no kārtējās ētiskās  
un emocionālās bezizejas, kura bija nepie-  
ciešama jaunās protestantu draudzes locek-  
ļu garīgā veseluma saglabāšanai, un atrada  
šai kompensējošajai darbībai vietu baznīcas  
šķērsjomā jeb transeptā, kas ir arhitektonis-  
ka buferzona starp altāri, diakonu un klēra  
soliem un plašo draudzes zāli ar kanceļi un  
solim. Šķērsjoma dienvidu pusei jau kopš  
Doma dievnama uzcelšanas 13. gs. bija  
paredzēta īpaša loma arhibīskapa un baznī-  
cas administrācijas pārvietošanās maršrutā  
no altāra daļas uz Kapitula zāli un klostera  
krusteju. Katolu laikā šeit atradās vairāki nozī-  
mīgi altāri, svēto skulptūras un kapelas, taču  
pēc reformācijas šīs starptelpas nozīme bija  
ievērojami mazinājusies.



Kopš 16. gs. 70. gadiem pie šķērsjoma dienvīdus sienas ir uzcelts augsts koka balkons Doma skolas audzēkņu korim — saukts par *Chorus Musicus*, *nye cantorey*, *Studentenchor*, *Chor „wo die Schulknaben discantieren”*, kurš atrodas trīsstūrī starp ieslīpi pretī novietoto kanceli un altāri. Kora pienākums bija ar profesionālu dziedājumu pavadīt dievkalpojumu, izpildot liturģiskos dziedājumus un psalmus, kuru atskaņošanā draudze nepiedalījās<sup>14</sup>. Ietīpīgā balkona priekšsienā rotā renesansei raksturīgi toskāņu ordena pilastrī, starp kuriem iestrādāti gan pusloka, gan taisnstūra formas pildīņi ar Kristus — Pasaules glābēja (*Salvator Mundi*), Jāņa Kristītāja un evaņģēlistu gleznām. Balkona priekšsienas vidū starp pilastriem īpaši konstruētā laukumā rotā taisnstūra formas rāmī iestrādāts kokgriezuma cilnis ar baznīcas garīgās mūzikas patroneses Svētās Cecīlijas atveidu. Saskaņā ar protestantiskās ikonogrāfijas tradīciju un lai izvairītos no katoļu laika svēto daudzinašanas luterāņu dievnamos, pie ērģelēm vai dziedātāju balkoniem novietotos mākslas darbus ar šo sižetu pie-

ņemts dēvēt par Mūzikas alegoriju. Mākslas darbos iekļautu sižetu ar jaunu sievieti pie ērģeļu pozitīva, kuram tematisku paplašinājumu piešķir citu muzicējošu personāžu iesaistīšanās, plēšu minēja ēnģeļa klātbūtne, vairāku mūzikas instrumentu attēlojums un tamlīdzīgas detaļas neapšaubāmi liecina par Studentu kora balkona cilņa anonīmā mākslinieka apzinātu vēlēšanos savā darbā pārkāpt tematiskās robežas, ko zināmā mērā pieprasīja no katoļu kulta mantotās Svētās Cecīlijas ikonogrāfiskais kanons.

Šai mūzikas alegorijas ikonogrāfiskajai evolūcijai ir senas filozofiskas saknes, kas sākas jau antīkajā un netiek aizmirstas arī viduslaiku kultūrā un vēl turpinās 16. un 17. gs. filozofijā un dabaszinātnēs. Tās liecina par uzskatu attīstību no arhetipa par sakrificētu dievišķu mūziku (*musica divina*) līdz mūzikai kā brīvajai mākslai, kuras atskaņojumam būtiska vieta ir gan uz zemes (*musica mundana*), gan vokālā izpildījuma formā, skatot cilvēku vidū (*musica humana*), atstājot vietu skaņu mākslā vēl arī instrumentālajai mūzikai kā prasmei atskaņot notis pierakstītas skaņu harmonijas



Doma skolas audzēkņu kora balkons, saukts arī par Studentu kori. Ap 1570.–1580. g.



*Mūzikas alagorijas (Sv. Cecīlijas) cilnis t.s. Studentu kora balkonā. Krāsots kokgriezums, ap 1570. g.*

(*musica instrumentalis*)<sup>15</sup>. Meklējot sakarības starp toņiem mūzikā, 6. gs. pirms mūsu ēras matemātiķis Pitagors centās definēt to intervālu skaitliskās attiecības ar attālumiem starp planētām. No šī un līdzīgiem pieņēmumiem Platons (4. gs. p.m.ē.) mēģināja teorētiski pamatot atziņu, ka debesu sfērās dzimst un mājō debešķīga mūzika. Jau tādi antīkie filozofi un ārsti kā Teofrasts (ap 372.–287. g. p.m.ē.) un Asklēpijs (ap 124.–40. g. p.m.ē.) mūzikai piedēvēja brīnumainu spēju dziedināt dvēseles slimības. Individīdiem ar prevalējošu melanholisku noskaņojumu romiešu enciklopēdistis Celsus rekomendēja mainīt dvēseles stāvokli ar skaņu terapiju un padzīt depresiju ar mūzikas palīdzību.

Kristīgajā pedagogijā netrūkst piemēru melanholiska noskaņojuma ārstēšanai ar mūzikas palīdzību. Viens no pašiem populārākajiem ir Bībeles stāsts par ļaunu garu apsēsto ķēniņu Saulu, kuru Orfeja mīta galvenā varoņa dubultnieks Bībeles folklorā — jaunais gans Dāvids — dziedina, spēlējams uz arfas. Trīspadsmitā gadsimta kristīgais mistiķis Bonaventura salīdzināja Universa uzbūvi ar dievišķās harmonijās sacerētu melodiju, kurā visas daļas seko absolūti ideālas kārti-

bas un proporcijas likumiem. Viņa metaforiskajai sentencei „Kurš izprot mūziku — tas izprot arī pasaules uzbūvi”, kā arī domām par mūziku un tās lomu indivīda laicīgajā un kontemplatīvajā dzīvē bija daudzus gan sholastiski teoloģiskos, gan laicīgos uzskatus cementējošs raksturs. Arī viduslaiku mediķi ticēja, ka mūzika spēj dziedēt „melnās žults” (*melan-cholē*) raisītos melanholiskās pasaules izjūtas uzliesmojumus, atsvabināt no dzīves noguruma (*taedium vitae*) un ar cilvēcisko eksistenci saistītajiem kompleksiem<sup>16</sup>. Atriežoties atkal pie Rīgas Doma kora solu ikonogrāfijas skaidrojuma, var atgādināt Jakoba de Voražēna (*Voragine*) domas, kas par Mariju Magdalēnu pierakstītas viņa „*Legenda Aurea*”. Pēc J. de Voražēna uzskatiem, daudzās savas dzīves epizodēs Marija Magdalēna ir rīkojusies raksturīgi melanholiskā temperamenta pārstāvei, nemītiģi ciešot no nepārvaramajām kaislībām un to seku — grēka un vainas apziņas raisītajām izjūtām, jo viņa ir kā „*manens rea*” — mūžam apsūdzētā, kurai tā arī ir lemts palikt vainīgai<sup>17</sup>. Saskaņā ar „*Legenda Aurea*” tekstu, Marijai Magdalēnai tuksnesī un vientulībā nožēlojot grēkus, pie viņas ierodas Dieva piedodošās mīlestības sūtītie eņģeļi, lai iepriecinātu ar mūziku un šādi kompensētu dvēseles sāpes<sup>18</sup>. Šajā piemērā gūstams apliecinājums, ka arī 16. un 17. gs. indivīdam izeju no garīgu stagnāciju sabiedrībai uzspiedušā katoliskā pasaules redzējuma un arī no teoloģiskā strupceļa ar intelektuālu un ētisku ciešanu raisītām melanholijas izjūtām spēja radīt vienīgi mūzikas vara, kura tikusi pamatota ar dabaszinātņu un filozofijas uzskatiem.

Ticība mūzikas terapeitiskajām spējām arī 17. gs. sākumā saglabāja savas panacejas tiesības cīņā ar dvēseles melanholiskajiem kompleksiem. Balstoties uz Jāņa parādīšanās grāmatā atrodamām rindām, britu filozofs Roberts Bārtons (*Burton*) ir atsaucies uz Bībeles tekstu, kurā Ekleziasta autors cildina vīnu un mūziku par abu spēju iepriecināt sirdi un atrod saskaņu starp Svē-

to Rakstu vārdiem un itāļu dzejnieka Aretino izteikumiem, kuros viņš slavē mūziku kā līdzekli pret skumjām un melanhliju, turklāt pasvītrodams pūšamo un stingu instrumentu radīto skaņu nemateriālo dabu. Šie kultūras vēsturē sakņotie vērojumi kļūst par pārliecinošu filozofisku pamatu, lai motivētu cilvīna ar Sv. Cecīlijas atveidu atrašanos uz Studentu kora balkona priekšējās sienas tieši mūzikas alegorijas nozīmē. Par to var liecināt mūzikas instrumentu atveidojums uz cilvīna, norādot gan uz 16.–17. gs. mijā dabaszinātnē populāro uzskatu par polifoniskās mūzikas dievišķo raksturu, gan uz protestantiskā piētisma morālē sakņoto līdzību ar Sv. Cecīlijas labprātīgo mocekles un „debesu līgavas” ceļa izvēli, atsakoties no laicīgā iepriecinājuma, ko dažādu instrumentu skaņās spētu dāvāt muzikāls baudījums.

Uz mūzikas kā polifoniskas skaņu harmonijas mākslu šajā cilnī norāda reālistiski precīzi attēlotie instrumenti. Pats pirmais — ērģeļu pozitīvs — visdaudzbalcīgākais instruments, kuru greznās drānās tērtā Sv. Cecīlija aizrautīgi spēlē, piepalīdzot plēšu minējam — kailam *putto*. Cilvīna tālākajā plānā redzami renesanses arhitektūras motīvi, kas kalpo par fonu divām mūzikas instrumentu grupām: augšējā kreisajā stūrī attēlotajai blokflautai ar lautu un kompozīcijā ar Dāvida arfu apvienotajai *viola da gamba*. Mūzikas instrumentu kārtojums grupās pa divi šajā cilnī ļoti uzskatāmi atklāj klusās dabas žanra ietekmi. Muzikālais un estētiskais baudījums, ko Doma draudzes locekļiem un mācītājam sniedza Mūzikas alegorijas cilvīna estētiskā polifonija kopā ar balkonā dziedājošo zēnu kora daudzbalcību, noteikti sagādāja gluži laicīgu jūsmu par liturģiskās mūzikas emocionāli tonizējošo spēku, kas noteikti spēja aizgaiņāt skumjas, melanhliju un bailes no cilvēka mūža pārlietu straujā ritējuma.

Šī konstatācija sasaucas ar Rūdolfu II galma astronoma un matemātiķa Johana Keplera mūzikas teoriju, kurā viņš kā pēdējais arhaisko kosmoloģisko uzskatu pārstāvis saistīja vienā sistēmā saules sistēmā rotējošo planētu

sfērisko orbītu un mūzikas harmoniju veidošanos. Sava sacerējuma „*Harmonices Mvndi Libri V*” trešajā grāmatā viņš analizēja harmoniskas proporcijas dabā, priekšmetiskajā pasaulē un meklēja to saskaņu ar harmoniju skaņu pasaulē un mūzikā<sup>19</sup>. Balstoties Pitagora, Platona un Ptolemeja uzskatos, kas turpat divtūkstoš gadu bija ietekmējuši Eiropas zinātnisko domu, tajā skaitā arī ētiku un estētiku, dziļi reliģiozais dabaszinātnieks J. Keplers bija viens no pēdējiem intelektuālās elites teorētiķiem, kurš arhaisku uzskatu koordinātās centās definēt universālās kārtības un harmonijas principus. Taču pati galvenā viņa diskursa atziņa par to, ka harmoniska mijiedarbība starp makrokosmu (universu) un mikrokosmu (zemi, individu) pastāv, var kalpot šajā rakstā pausto pieņēmumu argumentēšanai.

Skatot 16.–17. gs. mijas kultūras parādības laikam adekvātu filozofisko koncepciju paradigmās, to kontekstā iederas tēze par melanhlijas kā garīgas stagnācijas pārvarēšanu ar mūzikas palīdzību. Raksta autors mēģina teorētiski rekonstruēt un atklāt Rīgas agrīnās protestantiskās sabiedrības garīgo centienu saikni ar itāļu renesanses humānisma kultūru, kura ar mākslas darbu ikonogrāfisko, teoloģisko un filozofisko vēstījumu un ar liturģijas muzikālo pavadījumu ir iesaistījusi Doma draudzes locekļus katarses pilnā pārdzīvojumā un, domājams, mazinājusi melanhlijas un nolemtības izjūtu slogu.

#### 4. Mūzikas alegorijas cilvīna ikonogrāfijas saikne ar Romas mākslu

Raksta izskaņā pētījuma nolūks ir izdarīt secinājumus par mākslas vēstures kopsakarībām, kurās, tāpat kā iepriekšējās sadaļās, uzskatāmi atklājas agrīnā Rīgas protestantisma un renesanses mākslas saistība. Pēc Hanzas savienības sabrukuma, kā rezultātā izira agrākās politiskās, ekonomiskās un garīgās saites ar katoliskās Eiropas zemēm un reformācijas nestajām garīgajām pārmaiņām, kļuva redzamas izmaiņas mākslas tematikā, formas

novitātēs, ko sekmēja mākslinieku migrācija un centrālās un Ziemeļeiropas mākslinieku dzīvā interese par Itālijas antīko kultūru un moderno renesanses mākslu. Vērtējot vienu no Latvijas kultūras mantojuma savdabīgākajiem mākslas darbiem, izpēte atklāj klasisku mākslas ideju un kompozīcijas paraugu migrācijas shēmu. Tajā Roma un Rīga ir saistītas vienā arhetipu izplatības un aizguvumu ķēdē, kurā starpnieku lomu ieņēma nīderlandiešu mākslinieki. Viņi sekmīgi darbojās misionāru atnestās sakrālās arhitektūras un mākslas laukā, vācu tirgotāju iedzīvināto ekonomisko, tiesisko un politisko mehānismu vidē, kā arī viduslaiku cunftu tradīcijās izveidotās amatnieciskās kultūras telpā.

Pilnīgi iespējams, ka nekad neizdosies noskaidrot Rīgas Doma baznīcas Studentu kora balkonā iestrādātās Mūzikas alegorijas cilņa autora vārdu, taču pēc 16. un 17. gs. cunftu darbības principa pilnīgi pašsaprotami bija ierosmei izmantot grafikas darbus, un, meklējot šajā vidē, pastāv cerība izsekot mākslinieciskās idejas ceļam starp gatavo darbu un tā grafisko prototipu. Ar dedukcijas metodi var censties rekonstruēt māksliniecisko motīvu migrācijas ceļu, kādā Mūzikas alegorijas kompozīcijas ideja ir ceļojusi no skices pie vara grebumu autora, tad pie iespiedēja, grāmatu tirgotāja, līdz nonākusi pie kokgriezēja — Rīgas Doma baznīcas cilņa autora. Lai gan cilnis jau kopš 16.–17. gs. mijas atrodas savā vietā Rīgas Domā, jautājums par tā izgatavošanas vietu paliks neatrisināts. Tā varēja būt jebkura ostas pilsēta vai amatniecības centrs Nīderlandē, Vācijā un, pilnīgi iespējams, arī Rīgā, kur no grāmatu tirgotājiem amatnieku un mākslinieku rīcībā nonāca grafikas lapas ar perfekti izstrādātām kompozīcijām.

Rīgas Doma baznīcas Studentu kora balkona priekšējās sienas cilnis „Mūzikas alegorija” ar figurālas kompozīcijas, arhitektūras ainavas, un klusās dabas žanru elementiem vistiešākajā veidā ir saistāms ar 1484. g. mirušā un Sv. Pētera bazilikā Romā apbedītā

pāvesta Siksta IV bronzas kapa pieminekli. Pēc jaunākajām atziņām, paaugstinātā grīdas kapa pieminekļa autori ir brāļi Antonio un Pjero Polaiuolo (*Pollaiuolo*),<sup>20</sup> kuri pieminekļa virspusi apkārt mirušā pāvesta skulptūrai dekorējuši ar kristīgo tikumu alegoriju cilņiem, bet sānu plaknes — ar brīvo mākslu alegorijām. Visi cilņi ir komponēti līdzīgi, un brīvās mākslas personificējošās mūzas tajos ir redzamas kā renesanses ideālajās proporcijās atveidotas sēdošas sievietes, kas tvertas kustībā ar konkrēto nozari raksturojošiem atribūtiem. Vienā no šiem cilņiem ir attēlota arī mūzikas personifikācija.

Itālijas ceļojuma laikā ap 1530. g. nīderlandiešu mākslinieks Martens van Hēmskerks (*Heemskerck*) ir darinājis lielu daudzumu skīču. To vidū ir skices no pāvesta Siksta IV kapa pieminekļa, tajā skaitā arī ar Mūzikas alegorijas kompozīciju. Tieši šī ar brīvo mākslu alegoriju skicēm papildītā burtnīca epizodiski ir atradies vairāku iespiedgrafikas jomā aktīvi darbojušos mākslinieku īpašumā. Viņu vidū ir tādas personības kā Korneliss Korts (*Cort*), Hieronims Koks (*Cock*) un Martens de Foss (*Vos*). Tā kā šie nīderlandiešu mākslinieki bija vieni no talantīgākajiem 16. gs. vidus un otrās puses grafiķiem, kuri paši zīmējuši Romas drupu, ainavu un populāru mākslas darbu reprodukciju ciklus, radījuši alegorisku, bibelisku un literāru motīvu zīmējumus, pēc kuriem gan viņi paši, gan citi mākslinieki darināja vara grebumus, vai arī tos izmantoja lielizmēra mākslas darbu kompozīciju radīšanai, pilnīgi pašsaprotami, ka viņu daiļradē var meklēt arī Rīgas Doma Studentu kora Mūzikas alegorijas cilņa grafiskos paraugus.

Tas tur arī ir atrodams, un konkrēti — M. van Hēmskerka skīču burtnīcā ar Romas arhitektūras motīvu studijām. M. van Hēmskerka spalvas zīmējums subjektīvi mainītā formā atkārtō pāvesta kapa pieminekli redzamā cilņa motīvus un pilnībā atbilst Rīgas Doma Mūzikas alegorijas cilnī redzamajai figurālajai kompozīcijai ar Sv. Cecīliju

pie ērģeļu pozitīva un *putto* pie plēšu pamiņām<sup>21</sup>. Šķiet, ka sēdošās sievietes rakurss, viņas roku atveidojums uz klaviatūras, ceļos saliekto kāju un tērpa krokojuma līnijas ir pārceltas cilnī tieši no spalvas zīmējuma, tikpat kā neko nemainot. Vēl vairāk — sava zīmējuma kreisajā apakšējā stūrī M. van Hēmskerks ir iezīmējis uz gridas esošu lautu kā norādi uz iecerī galīgajā kompozīcijas variantā izvērst un konkretizēt citu mūzikas instrumentu grupu atveidojumus. Taču abu kompozīciju salīdzinājumā paliek kāda līdz galam nenoskaidrojama detaļa. Proti, gan brāļu Polaiuolo darinātajā pāvesta kapa pieminekli, gan M. van Hēmskerka skicē trūkst arhitektonisku motīvu, kādi divu atšķirīgu formu renesanses arku veidolā atklājas Rīgas Doma Mūzikas alegorijas cilņa tālākajā plānā.

Romas termu un antīko tempļu drupas, Kolizeja un akveduktu fragmentus ar apdrupušām arkām un pussabrukušām velvēm labprāt skicēja un reproducēja Hieronims Koks, kurš kādu laiku bija M. van Hēmskerka skiču burtnīcas īpašnieks. Pēc divus gadus ilgās uzturēšanās Itālijā 16. gs. vidū H. Koks atvēra Antverpenē lielāko grafikas spiestuvi un kā pēc savām, tā arī pēc citu autoru skicēm varēja radīt grafikas ciklus ar antīkiem vai alegoriskiem motīviem. Ar H. Koka vārdu 1551. g. ir izdots vesels Romas drupu grafiku cikls, kura vara grebumos attēloto arhitektūras motīvu raksturā daudz kopīga ar Rīgas Doma baznīcas Mūzikas alegorijas cilnī redzamajiem<sup>22</sup>. Taču uz šī novērojuma bāzes izdarītais pieņēmums atstājams vien kā darba hipotēze par pētījuma tēmu, jo H. Koka grafisko attēlu klāstā nav izdevies konstatēt nevienu Rīgas cilņa arhitektūras motīviem identisku kompozīciju. Toties netrūkst grafikas lapu ar arhitektūras ainavu kompozīcijām, kurās lielā skaitā atkārtojas līdzīgas uzbūves arku fragmenti<sup>23</sup>.

Studentu kora balkonā ievietotās Mūzikas alegorijas cilņa radīšanā nav izslēdzama arī tāda darba metode kā eklektisks vairāku grafisko paraugu apvienojums, kādu bieži prak-

tizēja renesanses un baroka laika amatnieki, lai iegūtu detaļām bagātas kompozīcijas. Ja Rīgas Doma baznīcas cilņa autors būtu rīkojies šādi, tad viņam būtu vajadzējis sintezēt M. van Hēmskerka zīmētās Mūzikas alegorijas skices ar kāda cita 16. gs. otrās puses mākslinieka variāciju par drupu vai renesanses arhitektūras tēmu un, papildinot cilni ar mūzikas instrumentiem, izveidot kompozīcijas galīgo variantu.

Rezumējot aprakstītos faktus un vērojumus, var secināt, ka 15. gs. otrajā pusē un 16. gs. sākumā Livonijā norisinājās iepriekšējos gadsimtos kristianizācijas politikas rezultātā radīto baznīcas administratīvo struktūru un garīgās dzīves pamatu neatgriezeniskas demontāžas procesi. Pēc reformācijas ievilktais robežšķirtnes jaunizveidoto luterāņu draudžu un teologu aizsāktie konceptuālie meklējumi jaunu dievnamu iekārtojuma principu radīšanā, formas un satura novitāšu iestrādāšanā ar reformētās reliģijas pamatpostulātu ilustrāciju saistītu mākslas darbu ikonogrāfijā ir atstājuši daiļrunīgas liecības mūsdienu Latvijas kultūras mantojumā.

Rīgas Doma baznīcas altāra daļā no jauna izgatavoto diakonu un dziedātāju kora solos iestrādātās plakancilņu kompozīcijas „Kārdināšana” un „Marija Magdalēna” sekmē renesanses humānisma laikmetam tipisku filozofisku dialogu ar draudzes pārstāvjiem par ētiskā konflikta neizbēgamību nevainības un grēka kategoriju apcerē, par četru temperamenta tipu lomu indivīdu raksturos un tajos predestinēto cilvēciskās esības izpausmju amplitūdu. Mēģinājumā salīdzināt kognīcijas cilņa kompozīcijas ar to grafiskajiem prototipiem un noskaņas ziņā radniecīgiem A. Dīrera vara grebumiem pausta doma par indivīda laicīgās dzīves primātu pār kontemplatīvā dzīves veida iespēju, ar savu nenovēršamību cilvēka apziņā raisot filozofisku un emocionālu grūtsirdības un melanholijas stāvokli.

Meklējot kompensāciju indivīda garīgā strupceļa sajūtām, Rīgas Doma baznīcas



interjera koncepta veidotāji radīja problēmas risinājumu no renesanses humānisma un dabaszinātņu uzskatu pozīcijām. 16.–17. gs. mijā izgatavotā Studentu kora luktu priekšsienā ievietotais kokgriezuma cilnis ar Mūzikas alegoriju piedāvāja melanolisko dvēseles stāvokli pārvārtēt ar harmonisku mūzikas skaņu palīdzību, tādējādi atspoguļojot saistību ar antīko filozofu Pītagora, Platona un Ptolemeja un arī viduslaiku un renesanses domātāju uzskatos rodamajām atziņām par saskaņu starp materiālo un nemateriālo pasauli, par mijiedarbību starp universu un individu.

Analizējot Mūzikas alegorijas cilni Rīgas Doma baznīcas Studentu luktās no mākslas vēstures pozīcijām, kļūst redzama Nīderlandes iespīestās grafikas ievērojamā loma centrālās un Ziemeļeiropas renesanses mākslas veidu, žanru un arī lietišķās mākslas izstrādājumu formu straujajā attīstībā jau kopš 16. gs. vidus. Augstu vērtējama arī nīderlandiešu mākslinieku loma itāļu renesanses mākslas satura, formas un idejiskās daudzveidības popularizēšanā ar iespīestu vara grebumu palīdzību tajās zemēs, kuras ekonomisko un kultūras kontaktu rezultātā kļuva par grafiskās produkcijas pircējām. Tādējādi kāds mūsdienās vēl neidentificēts vai pat vairāki grafiski attēli ir kalpojuši par A. un P. Polaiuolo radītā pāvesta Siksta IV kapa pieminekļa attēla un Rīgas Doma baznīcas Studentu kora Mūzikas alegorijas cilņa kompozīcijas starpniekiem un pildījuši Itālijas kultūras paraugu izplatīšanas misiju, bagātinot Livonijas mākslu ar dziļi humānistisku saturu.

## Avoti

- <sup>1</sup> Pistohlkors G. von. Deutsche Geschichte im Osten Europas. *Baltische Länder*. Hrsg. von Gert von Pistohlkors. Berlin, Siedler Verlag, 1994. S. 136.
- <sup>2</sup> Turpat, S. 137.
- <sup>3</sup> Turpat.
- <sup>4</sup> Luther M. *Den Auszerwelten lieben Freunden Gottis allen Christen zu Rīghe, Reuell und Tarbthe ynn Lieflland meynen lieben herren und brudern ynn Christo*. Eccle. Wyttem. MD XX III.

- <sup>5</sup> Pohrt O. *Reformations Geschichte Livlands*. Leipzig, 1928. S. 35.
- <sup>6</sup> Campe P. *Lexikon Liv- und Kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugesalter von 1400–1850. Teil I*. Stockholm, 1951. S. 11.
- <sup>7</sup> Biedermann H. *Knaur's Lexikon der Symbole*. München: Droemer Knaur Verlag, 1989. S. 324.
- <sup>8</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2*. Rom–Wien: Herder Verlag, 1990. Sp. 286.
- <sup>9</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1*. Rom–Wien: Herder Verlag, 1990. Sp. 589.
- <sup>10</sup> Biedermann H. *Knaur's Lexikon der Symbole*. München: Droemer Knaur Verlag, 1989. S. 112.
- <sup>11</sup> Thieme U., Becker F. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 9/10*. Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1999. S. 66.
- <sup>12</sup> Melancholie. *Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: Hatje Kantz Verlag, 2006. S. 133.
- <sup>13</sup> Panofsky E. *Albrecht Dürer*. 3. Auflage. Princeton, 1948. Bd. 1, S. 84–85.
- <sup>14</sup> Neumann W. *Der Dom zu St. Marien in Riga*. Baugeschichte und Baubeschreibung. G. Riga: Löffler Verlag, 1912. S. 45.
- <sup>15</sup> Vignau-Wilberg T. *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*. Taatliche Graphische Sammlung München, 1999. S. 15.
- <sup>16</sup> Aristoteles. *Heilung durch die Musik. De somno et vigilia*. Buchmalerei 13. Jh. Stadtbibliothek Nürnberg. V. 59, fol. 231: rechts.
- <sup>17</sup> Voragine J. de. *Legenda Aurea*. 8. Auflage. Heidelberg, 1975. S. 471.
- <sup>18</sup> Melancholie. *Genie und Wahnsinn in der Kunst*. S. 243.
- <sup>19</sup> Keppleri I. *Harmonices Mvndi Libri V, Lincii Austriae, Sumpitibus Godofredi Tampachii*. Lib. III. Anno MDCXIX.
- <sup>20</sup> *Rom. Kunst und Architektur*. Hrsg. von Busagli Marco. Tandem Verlag GmbH. 2007. S. 369–370.
- <sup>21</sup> *The so-called Maarten de Vos Sketchbook of Drawings after the Antique*. Hague: The Hague Government Publishing Office, 1976. P. 24.
- <sup>22</sup> Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta Vivis Prospectibus ad veri Imitationem Affabre Designata. MDLI. In: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Volume IV. Amsterdam, 1959. P. 180–183.
- <sup>23</sup> Hieronymus C., nach Maarten van Heemskerck. Landschaft mit dem heiligen Hieronymus und dem Gott Tiber. In: Makarius Michel. *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*. Paris: Flammarion Verlag, 2004. Abb. S. 43.

## TRANSCRIPTION OF ICONOGRAPHY OF RENAISSANCE HUMANISM IN EARLY PROTESTANTISM ART OF RIGA

Ojārs Spāritis

### Summary

**Key words:** *Renaissance, iconography, Reformation, „Adam and Eve”, St. Cecil, Music Allegory*

The paper touches upon history and art problems of Livonian confessional struggles in the period of Reformation and Counter-Reformation — beginning with early 16th century to early 17th century. At that time early Protestantism art was budding in the spiritual culture of Riga, and in separate works of art also efforts of representatives of Catholic Counter-Reformation could be seen, with the aim to form different paradigms of society's spiritual values. However, traces of Italian and German Renaissance humanism can be found in the few works of art that have been preserved until nowadays in Riga Dom Cathedral — the main arena for spiritual battles and a storage of sacral art — and chronologically fall within the arsenal of means of spiritual education of both antagonistic confessional trends.

The author focuses on works of art such as wooden reliefs made and put up in 1570–1580 in the choir part of the Dom Cathedral featuring „Temptation” („Adam and Eve”) and „Mary Magdalene”, an iconographic composition made after the samples of 16th century printed graphic art drawings. The author of Riga Dom Cathedral choir bench reliefs is unknown to us, but he definitely had to comprehend the essence of messages implied in these plots and carve into wood the abovementioned compositions with confidence based in Renaissance humanism and theological philosophy. The relief „Temptation” is made after a wood etching created by German engraver Hans Sebald Beham around 1535, the iconography and conception of which had been influenced by the work of Albrecht Dürer, „Adam and Eve” (1504). With this work A. Dürer strived to follow Neoplatonism philosophy depicting the first people before the Fall as a personification of physical and ethical innocence yet lacking the component of temperament that determines one's own will and character. With this composition, the plot depicted on the choir bench of Riga Dom Cathedral mark the dawn of humanity. The other composition, „Mary Magdalene”, personifies the parish, which, like Mary Magdalene, is pressed down by the fatality that forces the worldly people to live in sin.

Transition from the seats meant for deacons, marked with theologically doctrinal plot compositions to the section meant for the rest of parish members in Riga Dom Cathedral interior is marked by the so-called Student lofts of Dom School students built in the cross area. Their front part is decorated with a polychrome woodcut relief with the Music Allegory in which the guardian of spiritual music St. Cecilia is depicted playing a positive organ. The philosophical essence of this composition's iconography was to encourage the parish members to seek for a way out of melancholic feelings aroused by intellectual and ethical sufferings, which accompanied the Catholic world outlook and from which an individual can be rescued only by the power of music. The composition of Music Allegory, perfectly elaborated by A. and P. Pollaiuolo, reveals doubtless artistic and content-related influence of the artistic plot-bearing reliefs seen on the tombstone of Pope Sixtus IV erected in St. Peter's Basilica in Rome in 1484. With the help of Maarten van Heemskerck and his predecessor Cornelis Cort, relief compositions decorating Pope's tombstone were distributed in the Netherlands and thanks to print art could reach also other art centres of Northern Europe, including Riga, enriching the Livonian art with deeply humanist content.