

Latvijas Kultūras akadēmija

Starpkultūru komunikācijas un svešvalodu katedra

SIMBOLI VALJADOLIDAS ANGLŪ KOLĒĢIJAS MOCEKĻU PORTRETOS:

TO IZCELSME UN ATTĪSTĪBA

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas „Mākslas”

Starpkultūru sakari Latvija – Spānija

4. Kurša studente Jūlija Salmiņa

(ID Nr.20111426)

Darba vadītājs/ja:

Lekt., Mg. Art. Zane Grigoroviča

---

/paraksts/

Rīga

2015

## SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS.....	4
1.SIMBOLI MĀKSLĀ.....	7
1.1.Simbols un tā funkcijas.....	9
1.2.Simbola uztvere.....	13
2.KRISTĪGĀ MĀKSLA UN SIMBOLIKA.....	15
2.1. Moceklības loma kristietībā un tās attēlojums mākslā.....	16
2.2. Vizuālā māksla kontrreformācijas laikā .....	19
3. VĒSTURISKĀ SITUĀCIJA EIROPĀ: SPĀNIJAS UN ANGLIJAS ATTIECĪBAS 16.-17.GS.....	25
4. VALJADOLIDAS ANGLŪ KOLĒĢIJAS IZVEIDOŠANA UN TĀS DARBĪBAS MĒRĶI.....	28
5. VALJADOLDIAS ANGLŪ KOLĒĢIJAS MOCEKĻU PORTRETI.....	31
6. VALJADOLIDAS ANGLŪ KOLĒĢIJAS MOCEKĻU PORTRETOS IZMANTOTO SIMBOLU ANALĪZE.....	34
6.1. Spīdzināšanas un soda izpildes aina.....	35
6.1.2. Kailums.....	38
6.1.3. Sirds.....	39
6.2. Vide.....	41
6.2.1. Daba .....	41
6.2.2. Arhitektoniskie elementi.....	43
6.3. Portrets.....	45

6.3.1. Skatiens.....	45
6.3.2. Žesti.....	47
6.3.3. Palmas zars.....	49
6.3.4. Eņģelis.....	51
6.3.5. Luru vainags.....	54
NOBEIGUMS.....	57
KOPSAVILKUMS.....	59
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	60
ELEKTRONISKIE INFORMĀCIJAS AVOTI.....	62
ANOTĀCIJA.....	64
SUMMARY.....	65
RESUMEN.....	67
PIELIKUMI.....	69
1.Pielikums. Attēlu saraksts.....	69
2.Pielikums. Mocekļu portreti un tiem veltītās gleznas.....	70

## IEVADS

Bakalaura darbs, kas veltīts Valjadolidas Anġļu kolēģijas mocekļu portretos izmantoto simbolu izcelsmes un attīstības atklāšanai, ir loģisks turpinājums 3. kursā izstrādātajam darbam, kurā tika pētīta šo simbolu nozīme attiecīgajos portretos. Lai sasniegtu kursa darbā izvirzīto mērķi un analizētu simbolu lietojumu mocekļu portretos, kas atrodami Valjadolidas Anġļu kolēģijā, katoļu seminārā Spānijā, kas sagatavoja anġļu priesterus misijas darbam tēvzemē, tika rūpīgi izpētītas Spānijas un Anġlijas attiecības 16.-17.gs., un kultūrpolitiskie procesi tā laika Eiropā, liekot uzsvāru uz reformāciju un kontrreformāciju, kas veicināja izmaiņas arī mākslas darbu radīšanas priekšnosacījumos. Svarīgi bija izpētīt Valjadolidas Anġļu kolēģijas dibināšanas iemeslus un tās darbības galvenos mērķus, kas palīdzēja atklāt mocekļu portretos redzamo simbolu pielietojumu, kā arī pēc iespējas objektīvāk tos interpretēt. Simboliem šajos portretos bija ne vien jāpalīdz uzrunāt, iedrošināt un iedvesmot studentus viņu nākotnes misijai, bet arī jāatvieglo vajadzīgās idejas nodošana gan emocionāli, gan racionāli saprotamā veidā. Gleznās izmantoti tādi kristīgajā ikonogrāfijā plaši sastopami simboli kā eņģelis, palmas zars, oranta un citi. Izstrādājot kursa darbu, galvenie mērķi bija simbolu un to lietojuma interpretācija, taču ierobežotā laika dēļ nebija iespējams aplūkot tuvāk to izcelšanos, to sākotnējo nozīmi un tās iespējamās transformācijas. Šis tad arī ir galvenais iemesls, kas pamudināja mani turpināt arvien rūpīgāk iepazīties ar simboliem, kas atrodami Valjadolidas Anġļu kolēģijas mocekļu portretos arī izstrādājot bakalaura darbu.

Bakalaura darba *mērķis* ir, analizējot gan vizuālus, gan rakstiskus avotus, atklāt Valjadolidas Anġļu kolēģijas mocekļu portretos izmantoto simbolu izcelsmi, attīstību un izmantojumu citos vizuālās mākslas darbos kontrreformācijas periodā. Darba *uzdevumi* ir: 1. iepazīties ar simbola dažādajām definīcijām, ar tā nozīmi mākslas valodā, tā funkcijām un to, kā cilvēki uztver simbolus mākslas darbos; 2. izpētīt priekšnosacījumus, kas ietekmēja izmaiņas mākslā attiecīgajā periodā, pie kādām mākslas izpausmēm tas noveda; 3. aplūkot to kā saprotams jēdziens „mocekļi” kristietības kontekstā un kā mocekļi tika attēloti kristīgajā mākslā; 4. iepazīstināt lasītāju ar Valjadolidas Anġļu kolēģijas dibināšanu un mērķiem, kā arī ar informāciju par mocekļu portretiem; 5. izpētīt portretos izmantoto simbolu sastopamību un izmantojumu citos kontrreformācijas laika mākslas darbos un to nozīmi tajos, kā arī pēc iespējas detalizētāk

atklāt informāciju par to izcelsmi, sastopamību un attīstību. Izpētes darbā izmantotās *metodes* ir teorētiskās informācijas iegūšana un apkopošana, kontentanalīze, simbolu analīze.

Pētījuma struktūru veido sešas nodaļas ar apakšnodaļām un vizuāliem materiāliem pielikumā. Pirmajā nodaļā autore aplūko mākslas rašanos un simbola izmantojumu tajā, kā arī iepazīstina ar jēdzienu „simbols” un tā definēšanas problemātiku. Tiek aplūkotas vairāku autoru izteiktās idejas saistībā ar šo jēdzienu, sākot ar vispārīgāko tā skaidrojumu, ko piedāvā *Oxford Art Online* pieejamā mākslas terminu skaidrojošā vārdnīca, un turpinot jau ar konkrētu autoru, tādu kā Ernsts Kasīrers (*Ernst Cassirer*), Karls G. Jungs (*Carl G. Jung*) un Boduēna Dešarnē (*Boduen Desharne*) paustajām idejām. Turpinājumā tiek aplūkotas arī simbola funkcijas. Atsevišķa apakšnodaļa veltīta arī tam, lai aplūkotu kā cilvēki uztver mākslas darbos redzamos simbolus.

Otrajā nodaļā uzmanība vairāk vērsta mākslas jautājumu atklāšanu. Tās sākumā autore iepazīstina ar kristīgās simbolikas rašanos un aplūko galvenos tematus, kas sastopami kristietības mākslā un kā tie ir atklāti ar kristīgās simbolikas palīdzību. Tā kā pētnieciskā darba centrā atrodas mocekļu portreti, tad šajā nodaļā tiek noskaidrots tas, kādu lomu kristietībā spēlē moceklis un kā tas ir attēlots mākslā, kam seko arī detalizēts kontrreformācijas mākslas apskats, atsaucoties uz to, ka mākslas darbi, kas tiek pētīti ir radīti šajā periodā. Tiek aplūkotas izmaiņas, kuras mākslā izraisīja kultūrpolitiskie procesi.

Turpmākās nodaļas, 3., 4. un 5., ir veltītas tam, lai lasītāju tuvāk iepazīstinātu ar informāciju, kas ir nozīmīga Valjadolidas Angļu kolēģijas sakarā. Trešajā nodaļā raksturota kultūrpolitiskā situācija Eiropā 16. un 17.gs. un aplūkotas Anglijas un Spānijas attiecības un to attīstība šajā periodā. Ceturtajā nodaļā apkopota informācija par pašas kolēģijas dibināšanu un par tās mērķiem, kas nozīmīgi saistībā ar portretu radīšanas ideju. Piektā nodaļa veltīta tam, lai lasītāju iepazīstinātu ar konkrētajiem portretiem, kuros atrodami simboli tiek pētīti. Kolēģijas īpašumā atrodas vairāki vērtīgi mākslas priekšmeti, to vidū ir atrodami arī 20 portreti, kuros attēloti studenti, kas savu dzīvi pēc mācību beigšanas veltīja kristīgās misijas darbam tēvzemē un tā dēļ tika vardarbīgi nogalināti. Autorei pieejami un pētnieciskajā darbā tiek analizēti septiņi no tiem. Šajā nodaļā tiek sniegta vispārīga informācija par gleznu skaitu kolēģijā, par paraugu, pēc kura vadījušies mākslinieki, radot studentu portretus utt.

Sestajā nodaļā autore pievēršas simbolu sīkākai izpētei. Šī nodaļa ir sadalīta 3 apakšnodaļās, kurās tiek aplūkoti simboli, kas redzami gleznu otrajā plānā, soda izpildes ainā, portretā un vidē, kurā izvietoti tēli. Apakšnodaļas, savukārt, tiek sadalītas vēl sīkāk, atvēlot katram no portretos iekļautajiem simboliem atsevišķu sadaļu, kurā tiek apskatīts tā lietojums un nozīme Valjadolidas Angļu kolēģijas portretu kontekstā. Tālāk tiek pētīts, kā radušies un mainījušies šie simboli. Lai izzinātu un skaidrotu to vēsturisko izcelsmi, nozīmi un nozīmju transformāciju, tiek izmantotas dažādas simbolu vārdnīcas („*Herdera simbolu vārdnīca*” , „*Kristietības simboli*”, „*Encyclopedia of Comparative Iconography*” u.c.). Tiek aplūkots attiecīgo simbolu izmantojums arī citās kontrreformācijas perioda gleznās, kas attēlo mocekļus.

Pētījumu, kas pievērštos šai tēmai Latvijā diemžēl nav, turklāt, arī pašā Spānijā zinātnisko darbu skaits, kas iedziļinātos šajā jautājumā ir ļoti ierobežots. Tā kā darba autore studiju programmas lielākā un nozīmīgākā daļa ir saistīta ar Spānijas kultūras iepazīšanu, tad šī darba izstrāde ir teicama izvēle. Autore cer iepazīstināt lasītājus ar neparastajiem Valjadolidā atrodamajiem portretiem, kuru līdzinieki mākslā nav bieži sastopami, un veicināt interesi par simboliem un to lietojumu ne tikai šajos darbos, bet mākslā vispār. Otrkārt, autore vēlas modināt interesi par to, kā simboli guvuši savu nozīmi un to, kādu iespaidu tie spēj atstāt uz mākslas darba vērotāju.

Tā kā kolēģijas primārais mērķis arī mūsdienās ir priesteru apmācība, kas notiek salīdzinoši noslēgtos apstākļos, tad rodas iespaids, ka īpaši liela uzmanība netiek pievērsta tajā atrodamo mākslas darbu izzināšanai. Arī piekļūšana portretiem ir apgrūtināta, un darba autorei ir izdevies tos apskatīt klātienē tikai vienu reizi. Lai gan skaidru iemeslu šai noslēgtībai rast ir grūti, skaidrs ir tas, ka šī joma nav pārāk plaši pētīta. Darba autorei ir izdevies atrast tikai divus pētījumus, kas ir veltīti tieši šīs kolēģijas mākslas darbu dziļākai izpētei. Tie ir Maikla Viljamsa (*Michael Williams*) pētījums, kas tuvāk iepazīstina tieši ar mocekļu portretiem un Bertas Kano Ečevarrias (*Berta Cano-Echevarría*) un Anas Saez Idalgo (*Ana Sáez Hidalgo*) kopīgi veiktais pētījums, kas pievēršas studentu izglītības jautājumam un gleznas skar netieši. Šis iemesls arī bija noteicošais, kas pamudināja sākt gleznu izpēti jau kursa darbā un turpināt arī bakalaura darbā.

## 1. SIMBOLI MĀKSLĀ.

Labi pazīstams ir apgalvojums, ka cilvēka spēja radīt mākslas darbus ir viena no nozīmīgākajām pazīmēm, kas atšķir mūs no citām dzīvām būtnēm. Līdzīgi kā valoda, šī spēja ir raksturīga tikai cilvēkiem, par ko atbildīgs ir mums piemītošais simboliskās domāšanas modelis, kas piešķir cilvēkam plašāku izziņas apvārsni un sarežģītāku domāšanas mehānismu. Šī atšķirība vērojama jau kopš aizvēstures, no kuras saglabājušās pirmās liecības par cilvēka radošajām izpausmēm.

Attēls ir viena no senākajām saziņas formām, ko cilvēks ir izmantojis. Lai gan noteikt konkrētu brīdi, kad cilvēks ir sācis radīt objektus, ko mūsdienās uzskata un sauc par mākslu ir neiespējami, tomēr ir zināms, ka šādas izpausmes ir pastāvējušas jau izsenis. Attēlam bijusi svarīga nozīme jau aizvēsturē, ko uzskatāmi parāda Spānijas ziemeļos un Francijas dienvidos atrastie alu zīmējumi, kas pēc rūpīgākas apskates atklāj pēdas, ko atstājuši seno cilvēku šķēpi un cirvji. Līdz ar to varam secināt, ka šie, alā atrastie, dzīvnieku gleznojumi attēlo nevis kādu konkrētu bizoni vai stirnu, bet gan šos dzīvniekus vispār un mūsu senčiem šie attēli ir kalpojuši, lai pārliecinātos, ka dodoties medībās, tās būs veiksmīgas. Jau šis pirmatnējais attēlu izmantojums stāsta par to spēcīgo un simbolisko nozīmi cilvēka pasaulē. Pie tam, jaunākie arheoloģiskie izrakumi, uz kuriem savā pētījumā „Cilvēku mākslinieciskā radošuma evolūcija” (*„The Evolution of Humans Artistic Creativity”*) atsaucas Oksfordas universitātes Fizioloģijas, anatomijas un ģenētikas departamenta zinātnieks Džilijans Moriss-Kejs (*Gillian Morriss-Kay*), liek izmainīt pieņemtos uzskatus par mākslas rašanās brīdi pēc Dienvidāfrikas alās atrastiem priekšmetiem, kuru izgatavošana datējama vēl agrāk, ar 164 000 g.p.m.ē. Kā raksta autors skaidro, „tie [artefakti] ir devuši nozīmīgu ieskatu cilvēku simboliskajās aktivitātēs, tajā skaitā, krāsu lietojumā, rakstu grebšanā, kaulu apstrādes tehnoloģijās un pērļu veidošanā.”<sup>1</sup>

Lai gan ir grūti un lielākoties pat neiespējami pārliecināti noteikt, ar kādu ideju un kādam nolūkam šie aizvēsturiskie objekti tikuši radīti un izmantoti, tomēr mūsdienu cilvēks, tos aplūkojot, vēl arvien saskata nozīmīgu māksliniecisku vērtību. Simboli, par kuriem kļuvuši aizvēsturiskie mākslas darbi vai tajos izmantotie simboli, ņemot vērā to konsekvento izmantojumu mākslas darbos caur cilvēces pastāvēšanas vēsturei, demonstrē to spēcīgo ietekmi

---

<sup>1</sup> Morriss-Kay, Gillian. The Evolution of Humans Artistic Creativity. *Journal of Anatomy*. 2009, november 6th. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2815939/> [skatīts 02.03.2015.]

uz cilvēku un nozīmi mūsu radošās izteiksmes un saziņas formās. Paveroties atpakaļ, redzams, ka teju katrā kultūrā, tajā skaitā Divupē, Ēģiptē, antīkajās kultūrās, un to radītajā mākslā atradusies vieta simboliem, taču iespējams tieši viduslaiku mākslā tie parādās lielākajā dažādībā.

Viduslaikos lielākie antīkās pasaules simboliskie kodi tika pārstrādāti un pielāgoti aktuālās teoloģiskās un reliģiskās domas vajadzībām. Tajā dominēja skaidri nošķirts labais un ļaunais, līdz ar to tika sakārtotas un konkrēti nodalītas arī galvenās kristietības panteona figūras, tādas kā Kristus, Jaunava Marija, svētie eņģeļi no Sātana un viņa padotajiem. Laikam ejot tomēr daļa simbolu ir tikuši aizmirsti un līdz ar to mūsdienu cilvēkam zuduši arī to skaidrojumi.<sup>2</sup>

Renesanses periodā nozīmīgu lomu atguva antīkā kultūra, ko uzskatāmi var redzēt arī šī laika mākslā, kurā izmantotajos simbolos manāma arī antīko mītu ietekme. Tika izmantoti arī alķīmiski simboli, lai „pārformulētu fundamentālos pasaules radīšanas etapus un harmoniju vai, lai ierobežotam skaitam iesaistīto personu (patroniem, humānistiem, gleznotājiem un literātiem) nodotu svarīgas morāles un intelektuālās vērtības”.<sup>3</sup>

17.gs. par svarīgiem elementiem mākslas radīšanas procesā kļuva dažādas mākslas vārdnīcas un traktāti, kuriem sekojot, mākslinieki biežāk izmantotajiem simboliem deva skaidru nozīmi. Šajā periodā vienlaicīgi pastāvēja divi krasi atšķirīgi mākslas stili, klasicisms, kurā dominēja racionālais, formas skaidrība, idealizēti tēli, atsauces uz antīkajiem mītiem un antīko mākslu, un baroks, kam savukārt raksturīga bija izteikta reliģiska tematika, uzsvars uz emocijām, izplūdušas formas un reālistiskas cilvēku figūras. Šim periodam sekoja romantisma uzplaukums, kurā arvien biežāk parādījās iracionālā koncepcijas un tika izmantoti iztēles radīti un no neapzinātā nākuši tēli un nozīmes, kas savu lielāko popularitāti sasniedza modernisma stilos, it īpaši sirreālisma izpausmēs.<sup>4</sup>

Arī mūsdienās simbolu izmantojums dažādās dzīves sfērās nav nekas neparasts, aizmirsts vai vecmodīgs. Tie tiek likti lietā, lai brīdinātu, uzrunātu un ietekmētu. Paplašinoties cilvēku saziņas iespējām arī simboli ir izplatījušies līdz ar tām dažādās mūsu dzīves jomās. Tie ir sastopami mākslā, plašsaziņas līdzekļos, internetā, datorspēlēs, reklāmās, veikalos, pat apģērbā un citur. Liekas, modernais cilvēks jau atkal sāk izprast no jauna to, kā īstajā situācijā meistarīgi

---

<sup>2</sup> Battistini, Matilde. *Symbols and Allegories in Art : A Guide to Imagery*. Los Angeles: Getty Publications, 2005. 6.lpp.

<sup>3</sup> Turpat. 6.lpp.

<sup>4</sup> Turpat. 7.lpp.



izmantots simbols, spēj ietekmēt mūsu vēlmes, idejas, uzskatus un izraisīt vēlamās emocijas, pateicoties kam, tie pašlaik piedzīvo īstu renesansi.

Cilvēka domāšana un izteiksme ir radoša un nav informācijas, kas rādītu, ka kādā laika periodā vai kultūrā nebūtu eksistējusi vismaz kaut kāda veida mākslinieciska izteiksme. Tiesa gan, atšķirīgās kultūrās un laika periodos tās loma un nozīme ir bijusi atšķirīga, tāpat kā izmantotie materiāli un tehnikas atšķiras atkarībā no mākslas darba radītāja un radīšanas brīža, tomēr fakts, ka visā pasaulē, sākot jau ar aizvēsturi un mākslas parādīšanos, līdz pat mūsdienām tā ir pastāvējusi un turpina eksistēt norāda uz to, ka bieži dzirdamais apgalvojums par cilvēka radošumu, kas mūs padara atšķirīgus no visām citām dzīvām būtnēm ir tiešām vērā ņemams. Vai radošuma iniciators jāmeklē mūsu zemapaņņā, mūsu simboliskās domāšanas modelī vai kur citur ir grūti apgalvojams, taču skaidrs ir tas, ka cilvēka spēja un dziņa radīt ir neizzūdoša un pielāgojusies dažādiem izteiksmes līdzekļiem. Simbolu izmantošana palīdzējusi sazināties, sniegt sapratni par idejām, demonstrējusi piederību, pozīciju sabiedrībā, varu u.tml.

Lai labāk izprastu vienu no mākslas valodā visplašāk izmantotajiem elementiem, tuvāk iepazīsimies ar jēdziena „simbols” skaidrojumu.

## 1.1. Simbols un tā funkcijas

Termins „simbols” tiek izmantots visdažādākajās nozarēs un kontekstos. Tas plaši tiek lietots ikdienā, kā arī tiek pakļauts zinātniskai izpētei. Līdz ar to šim jēdzienam ir radīti ļoti dažādi skaidrojumi un tā definīcijas var viena otru daļēji vai pilnīgi pat izslēgt, atkarībā no tā kādā kontekstā tas tiek aplūkots. Simboli ir mums visapkārt, tie atrodami sākot jau ar mūsu saziņu, valodu, mūsu radošajās izpausmēs, mākslā, mūzikā, kā arī eksaktajās mūsu dzīves sfērās, tādās zinātnēs kā matemātika, fizika un citur. Tas tikai norāda uz to, ka ne vien termins „simbols”, bet arī simbols pats par sevi, ir spējis iespieties gandrīz katrā mūsu dzīves jomā.

Ernsts Kasīrers, filozofs, kas interesējies par filozofijas un kultūras attiecībām, ļauj izprast šo situāciju norādot uz to, ka simbola plašās sastopamības skaidrojums ir meklējams, pirmkārt, jau pašā cilvēka domāšanas mehānismā. Visām dzīvām būtnēm piemīt receptoru un efektoru sistēmas, bet cilvēkus no citām radībām atšķir tas, ka mums ir attīstījusies vēl viena sistēma, ko Kasīrers nodēvē par Simbolisko sistēmu.<sup>5</sup> Līdz ar tās izveidošanos cilvēka reakcijas

---

<sup>5</sup> Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts, 1997. 35.lpp.

vairs nav tiešas, bet tās ceļo caur sarežģītu uztveres procesu, kas liek organisma reakcijām kavēties un būt krietni vien atšķirīgām no cilvēka atbildēm. Mūsu iztēle un saprāts ir kļuvis simbolisks. Notiekot šīm izmaiņām, pārmaiņas piedzīvo arī vide, kurā cilvēks eksistē un līdz ar to tiek iegūta jauna „realitātes dimensija”. Cilvēkam paveras jauni un daudzveidīgi izziņas objekti un līmeņi. Sākot ar šīm izmaiņām, kā skaidro pats darba „*Apcerējums par cilvēku*” autors, „cilvēks dzīvo simboliskā universā, kura daļas ir valoda, mīts, māksla un reliģija.”<sup>6</sup> Turklāt cilvēka loģiskajai domāšanai ir pievienojusies arī spēja abstrakti spriest, kas ļauj analizēt ienākošo un jau zināmo informāciju, un veidot priekšstatu kopumu par priekšmetiem, parādībām un to savstarpējām saiknēm.<sup>7</sup>

Hēgelis ir izteicis ideju par simbola nozīmīgumu mākslas attīstībā, sakot, ka tas ieņem nozīmīgu lomu jau pašos mākslas pirmsākumos un ir uzskatāms par vienu no vizuālās mākslas veidotājiem.<sup>8</sup> Tomēr, lai pilnīgāk izprastu simbolu jāaplūko tā dažādās interpretācijas un definīcijas. Iespējams vienu no vispārīgākajām definīcijām sniedz tieši mākslas terminu vārdnīca *Oxford art Online*. Tā skaidro simbolu kā konkrētu zīmju veidu, kas ir radīts, lai paplašinātu reprezentācijas iespējas un īpaši, lai paplašinātu abstraktu ideju reprezentāciju.<sup>9</sup> Arī citur literatūrā simbols tiek saukts par zīmes veidu vai pat par zīmes sinonīmu, lielākoties gan saistībā ar eksaktām sfērām. Nevienprātību šajā jautājumā pauž, piemēram, Kasīrera skaidri izteiktais pretējais apgalvojums, ka zīme un simbols nav viens un tas pats, jo zīme (vai signāls) stipri vienvēidīgi attiecas un norāda uz konkrētu atsevišķu lietu. Viņa teorijā signāls un zīme ir simbola pretstati, neskatoties uz to, ka zīmes bieži interpretē kā simbolu analogus.<sup>10</sup> Arī Junga savā darbā „Cilvēks un viņa simboli” (*Man and His Symbols*) skaidro, ka zīme tikai nosauc objektu, kuram tā ir piesaistīta, bet simbols var būt termins, vārds, vai attēls, kas bez acīmredzamās un

---

<sup>6</sup> Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*.35.lpp.

<sup>7</sup> Agejevs, Vladimirs. *Semiotika*. Rīga: Jumava, 2005. 27.lpp.

<sup>8</sup> Hegel, Georg W. F. *Aesthetics: Lectures on Art*. Pieejams: <https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/part2.htm#s0> [skatīts 31.03.2015.]

<sup>9</sup> Symbol. *Grove Art Online*. Pieejams: [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao\\_gao&source=oao\\_t4&source=oao\\_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao_gao&source=oao_t4&source=oao_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&start=1#firsthit) [skatīts 31.03.2015.]

<sup>10</sup> Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*.45.lpp.

konvencionālās nozīmes iekļauj sevī arī norādes uz kaut ko mums tieši nepieejamu, nezināmu vai neskaidru.<sup>11</sup> Vladimirs Agejevs (*Владимир Агеев*) darbā par semiotiku norāda uz to, ka tēlainās zīmes jēdziens gan ir cieši saistīts ar simbola jēdzienu. Piemēram, mākslā, daiļliteratūrā vai reliģijā, simbols tiek izprasts kā zināms tēls, ko demonstrē zīme, un vienlaikus kā zīme, kas slēpj neizsmeļamas tēla īpašības.<sup>12</sup> Neskatoties uz to, ka šie ir tikai daži no „simbola” skaidrojumiem, tie tomēr ļoti uzskatāmi parāda nevienprātību, kas valda saistībā ar tā definēšanu, nemaz nerunājot par atsevišķiem autoriem un zinātniekiem, kas uzskata, ka terminu „simbols”, tā mainīgo un nenoteikto īpašību dēļ, definēt vispār nav iespējams.

Tā kā šajā pētījumā tiek analizēti simboli kristīgajā mākslā, tad autore atsaucas uz Džona Boldoka (*John Blodok*), mākslas vēsturnieka un grāmatas „Kristietības simbolika” autora, uzskatiem par simboliem un zīmēm, kas atspoguļo sevī galvenās augstāk minēto autoru idejas uzskatāmākā un skaidrākā formā. Viņš norāda uz to, ka simbols izsaka noslēpumainību, kuras klātbūtne vai esamība nav aptverama mūsu racionālajam prātam, toties ir sajūtama iekšēji. Tas nodrošina personisku un tiešu pieredzi, kas rodas no šīs intuitīvās jeb iekšējās uztveres. Zīme, savukārt, parasti apzīmē kādu zināmu vai ierobežotu lietu, un šī objekta saistība ar zīmi ir acīm redzama. Tās uzdevums ir sniegt pēc iespējas skaidrāku informāciju, līdz ar to tai jāpiemīt minimālai nozīmes divdomībai.<sup>13</sup>

Saistībā ar šo pētījumu svarīgi ir izprast simbola galvenās īpašības un funkcijas. Tās nodrošina spēju integrēt, pretstatīt, radīt izteiksmes ekonomiju. Kā skaidro Boduēns Dešarnē „simbols ir aizplīvurots, jo bez prāta starpniecības tas nemanāmi iespiežas tur, kur notiek mediācija, kur tiek dibinātas saites starp sociālām, psiholoģiskām, lingvistiskām struktūrām.”<sup>14</sup> Galvenais iemesls kādēļ simboli tiek tik plaši izmantoti ir to spēja reprezentēt tādus objektus, kuri nepakļaujas mimēzei (attēlošanai, imitācijai). Attēla elements ir simbolisks, ja tam piemīt kas vairāk kā tikai tā acīm redzamā nozīme. Tie var būt abstrakti koncepti vai transcendentālas un nekonkrētas idejas vai objekti, kas parādīti ar simbola palīdzību. Arī Jungs apstiprina šo ideju,

---

<sup>11</sup> Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York : Dell Publishing, 1964. 3.lpp.

<sup>12</sup> Agejevs, Vladimirs. *Semiotika*. 47.lpp.

<sup>13</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. Rīga: Madris, 1999. 17.lpp.

<sup>14</sup> Дешарне, Бодуэн, Люк Нефонтен. *Символ*. Москва: Астрел, 2007.6.lpp.

skaidrojot, ka simboliem piemīt „neapzināts” aspekts, kas var atklāties tikai refleksijas ceļā. To bagātīgais izmantojums norāda uz neskaitāmajiem fenomeniem, kas atrodas ārpus mūsu uztveres spējas, turklāt šos fenomenus mēs nespējam pilnīgi izskaidrot, bet tos attēlot var palīdzēt simboli. Jungs apgalvo, ka tieši šī iemesla dēļ visas reliģijas izmanto simbolisku valodu un tēlus.<sup>15</sup> Tajā pašā laikā, attēlā redzamais elements ir saucams par simbolu, ja nav redzama tieša, vai vispār nav manāma tā mimētiska saistība ar objektu, ko tas attēlo, līdz ar ko ir nepieciešams to interpretēt.<sup>16</sup>

Viens no darba mērķiem ir iepazīt un izprast tuvāk simbolu rašanos, attīstību un nozīmju pārmaiņas, taču jāpatur prātā, ka simbols ir pastāvējis mūsu domāšanas mehānismā un izteiksmē jau kopš aizvēstures un ir teju vai neiespējami precīzi datēt, kad konkrēts simbols ir radies. Atrast konkrētu brīdi, kad parādījies kāds simbols ir burtiski neiespējami, jo ne visi avoti, caur kuriem mēs varētu uzzināt par to attīstību, ir saglabājušies līdz mūsdienām. Var tikai mēģināt atrast, kad simbols parādās mums pieejamos materiālos un, vadoties pēc tā, mēģināt pēc iespējas objektīvāk izprast tā attīstību. Arī mēģinājumi interpretēt simbolus citu laikmetu kontekstā nevar sniegt pilnīgu to skaidrojumu, jo katrā laika periodā atšķiras cilvēka domāšana un uztvere. Tas kā mūsdienu cilvēks saprot kādu simbolu, atšķiras no tā, kā to saprata mūsu senči. Ja arī simbola definīcija tomēr ir salīdzinoši strīdīgs jautājums, tad lielākā daļa zinātnieku tomēr ir spējuši rast vienotu viedokli saistībā ar simbola dinamismu. Līdzās tā universālajam lietojumam, simbols vienmēr ir mainīgs un dinamisks, ko Kasīrers skaidro jau ar paša cilvēka tiešanos cīnīties gan par veco formu saglabāšanu, gan jaunu radīšanu, kas novērojams teju vai visās cilvēka darbības un izpausmes sfērās.<sup>17</sup> Tas norāda uz simbola spēju saglabāt līdzīgu ideju, bet vienlaicīgi arī mainīties un pielāgoties.

---

<sup>15</sup> Jung, Carl G. *Man and His symbol*. 4.lpp.

<sup>16</sup> Symbol. *Grove Art Online*. Pieejams: [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao\\_gao&source=oao\\_t4&source=oao\\_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao_gao&source=oao_t4&source=oao_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&start=1#firsthit) [skatīts 31.03.2015.]

<sup>17</sup> Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. 207.lpp.

## 1.2. Simbola uztvere

Mākslas vēsturnieks Džons Boldoks savā darbā par kristīgo simboliku iepazīstina ar Edvarda Robinsona četru līmeņu shēmu, kas paredzēta Bībeles teksta interpretēšanai, un kuru pats Boldoks ir pielāgojis, lai atvieglotu arī kristīgās mākslas skaidrošanu. Tā palīdz radīt skaidrāku izpratni par mūsu domāšanu un veidu kādā mēs simbolus uztveram. Šī shēma sastāv no četriem līmeņiem, kuri katrs tuvāk paskaidro kādu no uztveres soļiem, kas pēc Robinsona domām, darbojas cilvēkam sastopoties ar simbolu. Shēmas pamatā ir tiešās uztveres līmenis, kam seko alegoriskais, morālais un anagoģiskais jeb mistiskais līmenis.<sup>18</sup>

Pirmā saskarsme ar simbolu vērotājam rodas ieraugot tā ārējo veidolu. Šajā līmenī vērotājs simbolu vēl redz visai virspusēji, var sacīt, kas viņš vēl neredz „aiz” tā. Attiecīgajā brīdī simbols vēl tiek uztverts kā neatkarīgs objekts, pats par sevi, kam nav acīm redzamas slēptas un simboliskas nozīmes. Šim līmenim seko otrais līmenis, kurā skatītājs jau pārsniedz pirmos jutekliskos iespaidus, līdz ar ko uztverei paveras plašāks darbības lauks. Šajā līmeni skatītājs nonāk pie alegoriskas jeb garīgas objekta uztveres, kurā iesaistās mūsu prāts un ko pamudina kāds ārējs didaktisks avots, teiksim grāmata vai kāds vizuāls avots u.tml. Lai nokļūtu pie nākamā uztveres līmeņa, jācenšas neļaut prātam „piesavināties” simbolu, to definēt vai racionalizēt.

Tālāk seko trešais līmenis, kurā attālums starp vērotāju un simbolu ir ievērojami sarucis, un viņa prāts sevi vairs neuzskata par nošķirtu no simbola. Tas sāk meklēt tēlam vai objektam asociācijas savās atmiņās un saista to ar personiskām izjūtām un pieredzi. Šajā procesā iesaistās arī neapzinātais prāts un vērotājs sāk reaģēt uz tēlu mentālā līmenī, saistot to un tā detaļas ar citiem atmiņas tēliem un izjūtām, kas līdzīgas nupat pārdzīvotajam. Boldoks norāda, ka „uzmanīgi turpinot šo procesu skatītājs spēj reproducēt šīs sajūtas ar savu prātu, projicējot tās uz āru kā racionālus konceptus, un tad tas, ko mēs redzam atspoguļojas mūsos.”<sup>19</sup>

Nonākot ceturtajā līmenī tiek sasniegta arī augstākā meditācijas jeb kontemplācijas un apceres pakāpe. Tajā pavisam ir zudusi simboliskā objekta materiālā nozīme un, atsakoties no

---

<sup>18</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. Rīga: Madris. 1999. 20.lpp.

<sup>19</sup> Turpat. 22.lpp.

personiskā redzējuma, skatītājs paver ceļu citam redzējumam, kas sniedzas pāri racionālā redzējuma robežām, vai kā skaidro idejas autors, „simbols pats uzņem sevī simbolizēto, kas netraucēti nonāk vērotāja apziņā”.<sup>20</sup>

Šī shēma ļauj izprast, kā mūsu uztvere, ejot caur vairākiem līmeņiem, no simbola taustāmā un ārējā veidola spēj nonākt līdz transcendentālajam līmenim, kurā atrodama tā patiesā nozīme. Tā parāda, kā reāls objekts spēj raisīt skatītājā izjūtas un apceri par netveramiem konceptiem un līdz ar to palīdzēt tos izprast un iepazīt. Tomēr, iepazīstoties ar šo shēmu, ir skaidrs, ka māksliniekam jāzina, kādi simboli jāizmanto, lai skatītājā rastos vēlamās izjūtas un pareizā izpratne. Piemēram, tumša un melnā krāsa diezgan universāli parasti saistās ar ļauno, iznīcību u.tml., bet ja cilvēkam nav iepriekšēju zināšanu vai nav bijis saskarsmes, teiksim, ar lauru vainagu, tad šis simbols viņam raisīs citas emocijas kā kādam citam, kas zinās tā pielietojumu.

Vienkāršojot šo shēmu ir skaidrs, ka pirmajā līmenī simbola ārējais veidols tiek ieraudzīts, piemēram, lauru vainags. Otrajā prāts to cenšas izskaidrot, teiksim, ir zināms, ka lauru vainagu mēdza pasniegt sacensību uzvarētājiem, lai tos godinātu. Trešajā līmenī skatītāja prāts meklē sajūtas un pieredzi, kas līdzinātos šāda veida uzvarai, šādām izjūtām, bet ceturtajā līmenī vērotājs jau meditē, iedziļinās un apcer simbola pausto ideju. Šādu līdzīgu shēmu var izmantot arī aplūkojot simbola rašanos un attīstību, vienīgi tajā tik svarīgu lomu vairs neieņems pēdējais apceres līmenis, bet šīs shēmas izmantojums tiks apskatīts uzsākot simbolu analīzi.

---

<sup>20</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. 23.lpp.

## 2. KRISTĪGĀ MĀKSLA UN SIMBOLIKA

Jau iepriekšējā nodaļā tika noskaidrots, ka simbolu izmantošana mākslā palīdz nodot skatītājam transcendentālas idejas, līdz ar ko tie ir bagātīgi izmantoti visās reliģijās. Arī kristietība nav izņēmums un jau ar tās pirmsākumiem ir radīti un tālāk attīstījušies visdažādākie simboli, kas izmantoti gan savstarpējai saziņai ticīgo starpā, gan garīgās izaugsmes un ticības spēka veicināšanai.

Mākslas vēsturnieks Džons Boldoks savā darbā „*Kristietības simbolika*” iepazīstina gan ar kristīgās mākslas aizsākumiem, gan, kā uz to norāda arī grāmatas nosaukums, ar tās svarīgākajiem simboliem. Kristīgās mākslas aizsākumi meklējami līdz ar pašas kristietības agrīnajām izpausmēm. Bīstoties no vajāšanām, kas bija īpaši aktīvas 3. un 4.gs., pirmie kristieši izmantoja katakombas ne tikai kā apbedījumu vietu, bet arī kā svētnīcas un satikšanās vietas.<sup>21</sup> Bēguļojot no saviem vajātājiem, kristieši bija spiesti radīt slepenas zīmes, kas tiem ļautu sazināties savā starpā. Laikam ejot šīs zīmes kļuva par nozīmīgiem kristietības simboliem. Tur pat, katakombās, redzams arī tas, kā šie simboliskie motīvi attīstās, atmetot visu lieko, līdz attēlojumos parādās arī cilvēka figūra, tomēr kristīgās mākslas sākuma posmā pats Kristus nekad netika tēlots.<sup>22</sup> Tomēr katakombās atrodami arī vēlāk radīti pirmie mēģinājumi atveidot Jēzu. Iesākumā tie stilistiski vēl ir ļoti tuvi klasiskās Grieķijas un Romas tendencei attēlot dievus jauneklīgus, stiprus un tikai vēlāk Jēzus attēlojumos tiek rādīts kā nobriedis vīrs ar bārdu un dievišķu oreolu jeb nimbu. Katakombās aizsākas arī tādu populāru kristīgo tēmu attēlošanā kā Svētā Jaunava ar Bērnu, kā arī Jaunās un Vecās Derības ainu veidošanas tradīcija. Kristietībai izplatoties arvien plašākā teritorijā, tā aizguva arī pagānu ietekmes, kuras nemanāmi asimilējās kristietībā un tās mākslā. Kā norāda Boldoks, „ir bijuši divi vēstures periodi, kad kristietības simbolikas aspekts veidoja svarīgu un būtisku kristīgās dzīves daļu”<sup>23</sup>, kas ir viduslaiku Eiropā

---

<sup>21</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. 39.-40.lpp.

<sup>22</sup> Gombrich, Ernst H. *The Story of Art*. 14th.ed. Oxford: Phaidon Press. 1984. 90.lpp.

<sup>23</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. 13.-14.lpp.

un Bizantijas impērijā. Rietumos kristietības simbolika piedzīvoja savu kulmināciju periodā no XI gs. līdz XV gs. vidum.<sup>24</sup>

Ar simbolu palīdzību tika radīti priekšstati par Dievu un dievišķo tā, lai cilvēks spētu to aptvert, bet sajustu arī emocionālu saikni. Kristīgajā simbolikā tika izmantoti ikdienas tēli, lai skaidrotu un rādītu neizprotamo un cilvēkam neredzamo, bet tā nekad necenšas dievišķo mistēriju konkrēti definēt. Cilvēkam saprotamie, ikdienā sastopamie objekti un tēli ir tie, kas ļauj vērotājam nonākt pie garīgām idejām. Citiem vārdiem sakot, materiālā pasaule kalpo kā līdzeklis, kas palīdz vērst cilvēka aperi uz augstākām sfērām un dievišķo. Tādēļ Boldoks uzsver, ka kristietības māksla lielākoties ir uzskatāma par simbolisku mākslu. Tās nolūks ir šādā veidā, caur vizuālo izteiksmi, veicināt cilvēku aperi, kas varētu palīdzēt nonākt pie garīgām atklāsmēm un patiesībām. Kristietības simbolika jāaplūko kā „Dieva aktīvās klātesamības mistērijas cildinājums pasaulē un brīnums, un cerība, kuru tas var iedvest cilvēkiem.”<sup>25</sup> Līdz ar to arī visizplatītākās tēmas kristietības mākslā ir vispārpieņemtā tematika, Bībeles mistērijas, Pasaules radīšana, Jēzus iemiesošanās, Augšāmcelšanās u.c.

## 2.1. Moceklības loma kristietībā un tās attēlojums mākslā

Tā kā bakalaura darba pētnieciskais objekts ir mocekļu portretu izpēte, tad pirms uzsākt darbu ar atsevišķiem simboliem, ir pietiekoši skaidri jāizprot tas, kas ir moceklis un ko nozīmē kļūt par mocekli. Šis koncepts ir sastopams dažādās kultūrās, bet tā kā šajā darbā pētīti tiek kristiešu mocekļu portreti, tad tālāk padziļināti aplūkota moceklība kristietības kontekstā.

Termina “moceklis” definīcijas ir dažādas, taču visās ir vērojama zināma vienprātība. Pats vārds ir cēlies no grieķu valodas un nozīmē liecinieks, kas agrīnajiem kristiešiem saistījās ar liecināšanu Romas tiesās un arēnās par Kristietību un tās sekotājiem.<sup>26</sup> Oksfordas kristīgās baznīcas vārdnīca terminu moceklis skaidro kā ticīgo, kas gājis caur grūtībām savu uzskatu un ticības dēļ un visbeidzot miris tās vārdā. Sākotnēji šis termins tika izmantots, lai atsauktos uz

---

<sup>24</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. 11.lpp.

<sup>25</sup> Turpat. 16.lpp.

<sup>26</sup> Jerryson, Michael, Mark Jurgensmeyer, Margo Kitts. *The Oxford Handbook of Religion and Violence*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 294.lpp.



apustuļiem un tiem, kas bija pieredzējuši Kristus dzīvi un augšāmcelšanos, bet, pieņemoties spēkā vajāšanām, to sāka izmantot jau plašākā nozīmē.<sup>27</sup> Politikas un reliģijas enciklopēdija „mocekļību” skaidro kā brīvprātīgu, apzinātu un altruistisku gatavību ciest un atdot savu dzīvību kādas konkrētas idejas vai mērķa vārdā. Mocekli sagaidīja pārpasaulīgas dāvanas un tas varēja pat cerēt uz atpestīšanu no ļaunajiem spēkiem, kas parasti noved pie ciešanām un nāves.<sup>28</sup> „Salīdzinošās ikonogrāfijas enciklopēdija” (*Encyclopedia of Comparative Iconography*) piedāvā visdetalizētāko skaidrojumu. Tā mocekli definē kā personu, kas labprātīgi izvēlas ciest vai pat mirt, nevis atteikties no savas ticības vai principiem. Tā var būt arī persona, kas mocīta un nogalināta savu uzskatu dēļ. Turklāt kļūšana par mocekli kāda mērķa vārdā pozitīvi varēja ietekmēt nelielu sabiedrību nostāju par labu idejai, kuras vārdā mocekļi cieta un mira. Tomēr bieži vien tā triumfēja tikai vēlāk, kas īpaši skaidri redzams arī kristietības gadījumā, piemēram, mocekļu kanonizēšana tika veikta tikai pēc ilgāka laika.<sup>29</sup>

Pirmais kristiešu mocekļis ir pats Jēzus Kristus, kas labprātīgi mira par cilvēku grēkiem un līdz ar to kļuva par „kristīgās teoloģijas iztēles centrālo tēlu”.<sup>30</sup> Kristietības aizsākumos, lai stātos pretī iznīcināšanai un vajāšanām, ticīgie smēlās spēku krustā sistajā Kristus stāvā, lai stātos pretī vajāšanām un iznīcināšanai, ko paši piedzīvoja. Kristieši detalizēti izstrādāja uzskatus par to, kas atzīstama par spīdzināšanu, kas ir īsts mocekļis, kāpēc Dievs pieļauj šāda veida vardarbību, kā ticīgajiem būtu jārīkojas nonākot tādā situācijā utt. Kristieši ticēja, ka mocekļis dodas nāvē sekojot tam, ko Dievs ir paredzējis, un līdz ar to šī rīcība demonstrēja viņa ticības spēku, lojalitāti Dievam un mudināja oponentu pieņemt mocekļa ticību. Līdzīgi tam, mocekļa lēmums ziedot dzīvību kalpoja par piemēru citiem ticīgajiem.<sup>31</sup> Turklāt labprātīgi dodoties nāvē, mocekļi identificējās ar Kristus sišanu krustā un tika uzskatīti, ka tas nonāca debesīs bez vajadzības doties caur šķīstītavu, jo šādā veidā bija jau izpircis savus grēkus. Ir atrodams pat

---

<sup>27</sup>Livingstone, E.A. *The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church*. Revised 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2006.372.lpp.

<sup>28</sup>Wuthnow, Robert (Ed. in Chief). *The Encyclopedia of politics and religion*. Vol. II. London: Routledge, 1998. 494.lpp.

<sup>29</sup> Roberts, Helene E. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. 567.lpp.

<sup>30</sup> Jerryson, Michael, Mark Jurgensmeyer, Margo Kitts. *The Oxford Handbook of Religion and Violence*. 294.lpp.

<sup>31</sup> Wuthnow, Robert (Ed. in Chief). *The Encyclopedia of politics and religion*. . 496.lpp.

ziņas, ka protestanti Romā un Lisabonā šī iemesla dēļ speciāli izaicināja katoļus, lai tiktu nogalināti un iecelti svēto kārtā.<sup>32</sup> Pārstrādātais „Katoliskās baznīcas katehisms” īsi un konkrēti demonstrē baznīcas attieksmi pret mocekļiem, apgalvojot, ka „Moceklība ir augstākais ticības patiesības apliecinājums; tā ir liecība līdz pat nāvei. Moceklis liecina par nomirušo un augšāmcēlušos Kristu, ar kuru viņš ir vienots mīlestības saitēm. Viņš apliecina kristīgās mācības patiesību. Viņš panes nāvi ar lielu spēku. „*Laujiet man kļūt par barību zvēriem. Tikai tādā veidā es varēšu nokļūt pie Dieva!*”.”<sup>33</sup> Tiesa gan pastāvēja arī cits viedoklis, kas apgalvoja, ka Jēzus ir cietis pie krusta, lai atbrīvotu cilvēkus no mocībām un nāves, tādēļ radās jautājums, kāpēc ticīgajiem vispār jāpiedzīvo šādas spīdzināšanas šausmas.

Lielāko skaitu kristiešu mocekļu radīja agrīno kristiešu vajāšana, kas sākās ar imperatoru Nēronu 64.g. un turpinājās līdz Diokletiāna nākšanai pie varas 4.gs.<sup>34</sup> Šajā periodā kristieši bija izstumto sekta, kas satikās katakombās vai citos Romas apbedījumos, kuru sienas tika izgreznotas ar attiecīgiem simboliem. Baidoties par to, ka kristieši nav pietiekami lojāli imperatoram, neskaitāmi ticīgie tika nogalināti kolizejos, romiešiem par izklaidi. Tie tika iemesti lauvām, to locekļi tika lauzti un vilkti, tos sita krustā vai tos pat apraka dzīvus. Konstantīnam pieņemot kristietību 311.gadā, mocīšana uz kādu brīdi mazinājās un aizsākās mocekļu slavināšana, taču 13.gs. spīdzināšana atgriezās ar jaunu sparū.<sup>35</sup>

Kontreformācijas periodā mocekļu attēlojums piedzīvoja savu lielāko uzplaukumu. Katoļu baznīca, atbildot protestantisma popularitātei un tā pieaugošajai izplatībai, mudināja radīt dramatiskus mocekļu atveidojumus vizuālajās mākslas. Jezuīti bija vieni no aktīvākajiem šo darbu radīšanas veicinātājiem. Tika iedrošināta apcere par mocekļu uzpurēšanos un ciešanām, kam bija jākalpo par piemēru pārējiem ticīgajiem. Mocekļi tika attēloti ar kroni, lielākoties lauru lapu kroni, turot palmas zaru vai kādu atribūtu, kas norādīja uz mocībām, ko katrs bija piedzīvojis. Piemēram, Svētās Katrīnas no Aleksandrijas atveidojumos parasti redzams rats uz kura viņa tika spīdzināta, Svētais Bērtulis savukārt parasti rokās tur cilvēka ādu, jo ticis nodīrāts. Interesants ir arī Svētās Lūcijas attēlojums (11.att.). Viņai tika izdurtas acis, bet pēc nāves tās

---

<sup>32</sup>Williams, Michael. Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid. *Leeds Iberian Papers: Symbol and Image in Iberian Arts*. Leeds: Trinity and All Saints, 1994. 60.lpp.

<sup>33</sup>*Katoliskās baznīcas katehisms*. Rīga: Rīgas Metropolijas Kūrija, 2000. 599.lpp. 2473

<sup>34</sup>Roberts, Helene E. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 567.lpp.

<sup>35</sup>Gombrich, Ernst H. *The Story of Art*. 94..lpp.

esot atkal atgriezušās savā vietā, tādēļ Lūciju parasti rāda rokās turot kādu trauku, kurā redzamas viņas acis. Pirmajā brīdī šāda glezna var likties visai dīvaina un neparasta, taču tas tikai kārtējo reizi norāda uz to, cik nozīmīgi ir izprast laika periodu, no kura nāk attiecīgais tēls un labi pārzināt portretētās personas dzīves gājumu. Gleznās, kas veltītas mocekļības tēmai bieži parādās arī eņģeļi, palmu zari, debesis, Kristus, Svētā trīsvienība utt. Pavērojot darbību debesu sfērā un to, kas risinās gleznā uz zemes, var secināt, ka bieži vien skatītāja acīm it kā paveras tas, ko redz arī pats moceklis, bet, kas pārējiem gleznā attēlotajiem tēliem nav redzams.

Zinot šo pamata informāciju, rodas labāka sapratne par gleznu radīšanu, tajās redzamajām personām un par visbiežāk izmantotajiem elementiem, tādēļ vienmēr jāpatur prātā, ka katru mākslas darbu ietekmē gan sociokulturālā situācija tā radīšanas laikā, gan valsts un teritorija, kā arī laika periods, kad tas radīts un vēl daudzi citi nosacījumi.

## 2.2. Vizuālā māksla kontrreformācijas laikā

Ir zināms, ka jau 7.gs. pašā sākumā pastāvēja īpaša agrīnās kristīgās baznīcas doktrīna, kas bija radīta, lai dotu norādījumus māksliniekiem par to, kādiem vajadzētu būt ar baznīcu saistītajiem un svētnīcās atrodamajiem mākslas darbiem, freskām u.tml. Šīs vadlīnijas turpināja attīstīties laikā, kad Bizantijā radās domstarpības un strīdi par reliģisku tēmu un tēlu atveidošanu, bet kopumā, līdz pat mūsdienām, šī doktrīna nav piedzīvojusi pārāk drastiskas un krasas izmaiņas. Pirms reformācijas idejas sāka izplatīties, vizuālā māksla un mūzika pastāvēja galvenokārt tieši baznīcas vidē. 9.gs. gandrīz visu Eiropas mākslu inspirēja tieši baznīca.<sup>36</sup> Tā uzskatīja, ka mākslas un mūzikas uzdevums ir sniegt zināšanu bāzi par kristietību tiem ticīgajiem, kas nemācēja lasīt. Galvenā prasība bija tāda, ka attēliem ir jākalpo par “grāmatu” šiem vienkāršajiem cilvēkiem, ka attēliem un gleznām ir „jāmāca, jāpaliek atmiņā un jāiedvesmo”.<sup>37</sup> Katoļu teologi uzsvēra, ka šos attēlus nedrīkst pielūgt, bet pozitīvajām īpašībām, kuras tajos tika reprezentētas, ir jāiedvesmo skatītājs un jāveicina ticīgo garīgā izaugsme. Vēlo

---

<sup>36</sup> Wilsey, John D. *The Impact of Reformation on The Fine Arts*. Faculty. Publications and Presentations, 2006. 31-54. lpp. Pieejams - [http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=sor\\_fac\\_pubs](http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=sor_fac_pubs) 32.lpp.

<sup>37</sup> Smith, Paul, Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers Ltd. 2002. 50.lpp.

viduslaiku dievbijība akcentēja Kristus ciešanas un cilvēcīgumu, līdz ar to attēliem bija jāraisa kristiešos izteikta empātija un jārada vēlme sekot reliģiskajai mācībai.<sup>38</sup>

Pieņemoties spēkā reformatoru aktivitātei, tie mudināja veikt izmaiņas arī mākslinieciskajā izteiksmē, jo uzskatīja līdz šim eksistējušo baznīcas mākslu par ļoti pietuvinātu elkdievībai. Šajā situācijā atradās gan ekstrēmāku, gan ne tik galēju viedokļu paudēji. Mārtiņš Luters, piemēram, neuzskatīja baznīcās atrodamos attēlojumus ne par sliktiem, ne par labiem, bet kritizēja ar tiem saistītos pārspīlētos baznīcas tēriņus un to, ka ticīgie var pārprast šādu izteiksmi, kas veicinātu nepareizu dievbijību. Agresīvākie reformatori savukārt uzskatīja, ka šie attēli tika veidoti, neskatoties uz to noliegumu Bībelē, un to izvākšana no dievnamiem bija nepieciešama, lai panāktu pilnīgu Baznīcas reformāciju. Lai gan tika runāts par nevardarbīgu darbu pārvietošanu no baznīcām, daudzi reformācijas atbalstītāji bieži vien to pārprata un izturējās pret mākslas darbiem brutāli, tos demolēja un iznīcināja.<sup>39</sup>

Lielas sociokulturālas pārmaiņas vienmēr sev līdzi ir nesušas izmaiņas dažādās dzīves jomās. Tās ir jūtamas ne vien praktiskās sfērās, bet arī mākslinieciskajā izteiksmē. Protestantu aktivitāte aktualizēja vajadzību pēc izmaiņu ieviešanas katoļu Baznīcā. 1563.gadā 25. Tridentas koncila sanāksana iezīmēja kontrreformācijas sākumu un sāka risināt jautājumu par to kādai jābūt sakrālajai mākslai. Par vizuālo mākslu primāro uzdevumu tika izvirzīta dievbijības veicināšana. Tika attaisnots svēto attēlojums un uzsvērts, ka jāuzrauga, lai mākslā neparādītos neķītri, izlaidīgi sižeti. Tai bija jāatveido vispārējās kristīgās reliģijas patiesības un jāgodina katoļu svētos, sniedzot ticīgajiem atdarināšanas cienīgus piemērus.<sup>40</sup> Tridentas koncils, uzsvēra, vajadzību radīt pamācošus, atmiņā paliekošus un dievbijību veicinošus attēlus. Savukārt baznīcu dekorēšanu koncils uzticēja vietējiem bīskapiem. Šīs idejas par nepieciešamajām pārmaiņām mākslā parādījās arī vairākos tā laika traktātos.<sup>41</sup> Boloņas bīskaps Kadrināls Gabriels Paleoti (*Gabriel Paleotti*) bija pirmais, kas konkrēti formulēja Tridentas koncila lēmumus un uzskatus saistībā ar vizuālo mākslu. Viņš savā darbā „*Discurso Intorno alle Imagini sacre e Profane*”

---

<sup>38</sup> Smith, Paul, Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers Ltd. 2002. 50.lpp.

<sup>39</sup> Turpat. 51.lpp.

<sup>40</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā: disertācija*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008. 39.lpp.

<sup>41</sup> Barasch, Moshe. *The Language of Art*. New York. London : New York University Press. 1997. 12.lpp.

īpašu uzmanību pievērta nevis teorētiskajiem vai estētiskajiem, bet gan mākslas praktiskākajiem jautājumiem. Viņš vizuālās mākslas izpausmes iedalīja „sagrālos” un „laicīgos” darbos, kas pirms Tridentas koncila darbības netika darīti. Paleoti uzsvēra, ka, neraugoties uz brīnumiem, ko spēj darīt atsevišķi sakrālie attēli, ārsti un filozofi ir apstiprinājuši, ka jebkuram attēlam piemīt spēcīga iedarbība, kas atstāj sociālu vai psiholoģisku ietekmi uz skatītāju. Tāpat tiem tiek piedēvēts spēks aizkustināt cilvēku dvēseles un modināt dedzību, tādēļ mākslas darbu veidošanas procesu ir stingri un uzmanīgi jāpārbauda, lai darbi netiktu ļaunprātīgi izmantoti.<sup>42</sup>

Aizsākās diskusijas par to, ka protestantu dusmas attiecībā uz katoļu sakrālo mākslu izraisa nevis pati doktrīna, bet gan kļūmīgas mākslinieku radošajās izpausmes. Tādēļ tika nodrošināti detalizēti apraksti par to kā pareizi jāattēlo sakrāli tēli un tēmas. Tika izveidoti apraksti un norādījumi tam, kā pareizi attēlot reliģiskās tēmas mākslā. Piemēram, spāņu mākslinieki sekoja 17.gs. vidū izdotajam Frančesko Pačeko (*Francesco Pacheco*) darbam „*Arte de la Pintura*”, kas ieguva ikonogrāfiskas rokasgrāmatas statusu.<sup>43</sup> Vairāk kā par mākslas darba stilu tika domāts par to, lai tas būtu vienkāršs un skaidrs idejiskajā ziņā. Darbiem bija jāatbilst reālajiem notikumiem un personu aprakstiem Svētajos Rakstos, tiem bija jāparādās pēc iespējas reālistiskāk un nepamatoti neizskaistinātiem. Ja darbam bija jāatbilst ciešanai, tad tām bija jābūt redzamām. Miesas bojājumi netika slēpti vai izskaistināti, bet gan attēloti pēc iespējas tuvāk realitātei utt. Vēlo viduslaiku uzsvāra uz Kristus ciešanām un cilvēcību nozīmēja, ka attēli kalpoja arvien vairāk kā palīgs ļoti empātiskai un iztēles bagātai apcerei.<sup>44</sup>

Grāmatas „Mākslas valoda” („*The Language of Art*”) autora izteiktās idejas ir atšķirīgas, taču, aplūkotas Valjadolidas angļu kolēģijas mocekļu portretu kontekstā, ir savienojamas ar iepriekš apskatītajām. Grāmatas autors norāda, ka 17.gs.,mainoties vizuālo mākslu galvenajam uzdevumam, kļuva svarīgi atainot nevis patieso un skaisto, bet pārliecināt un pamudināt skatītāju, kas visizteiktāk parādījās baroka mākslā.

Tiek uzskatīts, ka tā radās kā reakcija uz reformāciju un Tridentas Koncila pamudinājumu radīt tāda veida mākslas darbus, kas būtu reālistiski, bet būtu izprotami ne tik

---

<sup>42</sup> Barasch, Moshe. *The Language of Art*. New York. London : New York University Press. 1997. 12.lpp.

<sup>43</sup> Turpat.51.lpp.

<sup>44</sup> Smith, Paul, Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory*. 51.-52.lpp.

daudz ar prātu kā ar sajūtām. Visievērojamāk baroks attīstījās zemēs, kuras bija palikušas uzticīgas Romas katolicismam Itālijā, Spānijā, Flandrijā, Austrijā, Bavārijā u.c. Tam raksturīgas bija īpaši sakāpinātas emocijas un trauksme, ko dažkārt mēģināja izlīdzināt izmantojot klasicisma stingrās kompozīcijas.<sup>45</sup> Šī trauksme izpaudās gan formās, kas mēdz saplūst, neradot konkrētas robežas, gan dinamiskās pozās un atvērtās kompozīcijās. Tāpat atrodami arī daudzi darbi, kuros attēlotais gleznots no dažādiem skatupunktiem. Baroka mākslā ir grūti nošķirt kādu pastāvīgu motīvu vai formu, jo vienkārši nav iespējams tās precīzi atdalīt citu no citas. Kas attiecas uz tēliem, to izturēšanās var likties mākslīga un teatrāla. Attēlotie tika rādīti kā supercilvēki, ar pārcilvēcīgu miesasbūvi, muskuļoti, kas izrāda pārcilvēku gara spēku, vidē, kas atbilst šādām būtnēm.<sup>46</sup> Baroka laika mākslā dominēja sakrāli sižeti. Tika attēlota Dievmāte (Debesbraukšana, nevainīgā ieņemšana utt.), ar eņģeļiem saistītie sižeti, svēto un mocekļu dzīvesstāsti, apoteozes, ekstāzes, triumfs par nāvi u.c. Tomēr ir atrodamas arī sadzīves ainas, mitoloģiski sižeti un alegorijas.<sup>47</sup>

Rast līdzsvaru šajos vētrainajos un emocionālajos mākslas darbos, kas labi redzams arī Valjadolidas Angļu kolēģijas mocekļu portretos, palīdzēja atsevišķas ietekmes no klasicisma, kas pastāvēja vienlaikus barokam. Pretēji tam, klasicisms sludināja skaidru, konkrētu līniju izmantošanu un kontūru skaidrību. Plaši tika izmantota arhitektūras perspektīva, dalījums plānos, kas bija paralēls gleznas plaknei u.c. Kas attiecas uz cilvēka atveidojumu, augsti vērtēta tika spēja ar žestu un sejas izteiksmes palīdzību parādīt tā gara noskaņojumu un stāvokli.<sup>48</sup>

Tika atzīta mākslas darba spēja ietekmēt skatītāju un autori arvien lielāku uzmanību pievērša publikai, kurai darbs bija domāts. Tika meklēti veidi kā visefektīvāk uzrunāt to un nodot vajadzīgo informāciju. Turklāt tieši kontrreformācijas laikā skatītāja ietekmēšana ar vizuālās mākslas palīdzību ieguva īpaši lielu nozīmi.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Lanerī-Dašāna, Nadēža. *Glezniecības enciklopēdija*. Rīga: Jumava, 2004. 208.lpp.

<sup>46</sup> Wilsey, John D. *The Impact of Reformation on The Fine Arts*. 32.lpp.

<sup>47</sup> Lanerī-Dašāna, Nadēža. *Glezniecības enciklopēdija*. 209.lpp.

<sup>48</sup> Turpat. 216.-217.lpp.

<sup>49</sup> Barasch, Moshe. *The Language of Art*. 12.lpp.

Gombrihs (*Gombrich*) savā darbā „Ideāli un Elki” izsaka nostāju, ka reliģiskajām kustībām un to mākslinieciskajām izpausmēm obligāti nav jāparādās kāda noteikta un konkrēta stila ietvaros.<sup>50</sup> Kaut gan manierismu un baroku pieņēmts saistīt ar kontrreformācijas idejām, Gombrihs uzsver, ka atrast tam stingru pamatojumu nav viegli. Arī īpaša propagandu attēlojoša stila pastāvēšanu jezuītu mākslā Gombrihs noliedz pamatojoties uz Francisa Haskella (*Francis Haskell*) apjomīgajiem pētījumiem.<sup>51</sup> Tomēr tādus baroka mākslai raksturīgus paņēmienus kā cieņpilnu personu attēlošanu, parādot to vērtību, nekad nerādot nejaušā vai mulsinošā brīdī, ikdienišķā situācijā vai neraksturīgā pozā, parādās arī ar jezuītu ordeni saistītos mākslas darbos. Mākslinieki sekoja konkrētiem noteikumiem par to kurp jāvērs personas acu skatiens, kādi žesti jāizmanto un kā jānovieto rokas, lai pavēstītu pēc iespējas vairāk par šo cilvēku.<sup>52</sup>

Mākslas vēsturniece Kristīne Ogle aizstāvējusi promocijas darbu par tēmu „Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslas mantojumā”. Šajā darbā apskatīts arī jautājums par sakrālās mākslas lomu katoļu un protestantu ideju konfrontācijā. 19.gs.1.pusē pirmo reizi tika lietots jēdziens ”jezuītu stils”, ar ko saprata kāda konkrēta, ordenim piemītoša, stila eksistenci un atpazīstamību, bet 20.gs. sākumā zinātniskajās publikācijās sāka jau izskanēt viedokļi, kas apšaubīja šāda stila pastāvēšanu. Arī jaunākajos un aktuālākajos pētījumos zinātnieki nākuši pie secinājuma, ka plašā stilistisko iezīmju bagātība norāda uz to, ka jezuītu mākslinieki bija atvērti dialogam un pielāgojās reģionam, kurā darbojās.<sup>53</sup> Lai gan par konkrētu jezuītu stilu runāt nevar, tomēr ordeņa radītos mākslas darbus palīdz atpazīt tam raksturīgā ikonogrāfija. Agrīnos kristiešu mocekļus jezuīti attēloja, sekojot Tridentas koncila aicinājumam attīstīt Baznīcas svēto kulta atveidojumus.<sup>54</sup>

Kristīne Ogle skaidro, ka ordeņa radītā māksla veidota ar mērķi palīdzēt indivīdam pārdzīvot savu un visas cilvēces pestīšanas drāmu. Jesuītu skatījumā mākslas darbam bija jāiedarbojas stimulējot cilvēka emocionālo pieredzi un jāietiecas dziļākajos cilvēka esamības

---

<sup>50</sup> Gombrich, Ernst H. *Ideals & Idols: Essays on values in history and in art*. London: Phaidon Press Ltd. 1979. 51.lpp

<sup>51</sup> Turpat.

<sup>52</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 57.-58.lpp.

<sup>53</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslas mantojumā*. 44.lpp.

<sup>54</sup> Turpat.46.lpp.

slāņos. Līdz ar to biedrības lokā pamazām kristalizējās izpratne, ka kristīgā izglītība nesaraunami saistāma ar vizuālo uztveri, ko īpaši veicināja jezuītu programmas balstīšanās Ignacija Lojolas (*Ignacio de Loyola*) veidotajos „Garīgajos vingrinājumos”, kuru pamatā bija meditācijas, lūgšanas un vingrinājumi katrai dienai, kuriem vajadzēja veicināt „sirdsapziņas izmeklēšanu, dvēseles apskaidrošanu un Kristus dzīves kontemplāciju”<sup>55</sup>. Lojola uzskatīja redzi par vienu no spēcīgākajām maņām un ticēja, ka fiziski redzētais pēc tam sasniedz „iekšējo redzi”.

---

<sup>55</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslas mantojumā*. 46.lpp.



### 3. VĒSTURISKĀ SITUĀCIJA EIROPĀ: SPĀNIJAS UN ANGLIJAS ATTIECĪBAS 16.-17.GS.

Valjadolidas Angļu kolēģija, pilnā nosaukumā Karaliskā Svētā Albana Angļu kolēģija Valjadolidā (*Royal English College of St. Alban in Valladolid*), ir arī mūsdienās pastāvošs katoļu seminārs, kas darbojas Spānijā un ko 1589.gadā dibināja Roberts Persons (*Robert Persons*).<sup>56</sup> Ne tikai Valjadolidas, bet arī citu kolēģiju dibināšana Eiropā nebija vienkāršs process sociokulturālo izmaiņu un to radīto politisko konfliktu dēļ. Jau 14.gs. tika izvirzītas prasības pēc izmaiņu ieviešanas Baznīcas darbībā, kas tika veiktas tikai 15.-16.gs.<sup>57</sup> Šis periods nesa neskaitāmas reformas, kurām par impulsu kalpoja humānisma ideju straujā izplatība un to popularitātes pieaugšana. Līdz ar jauno skatījumu Baznīca saņēma spēcīgu sabiedrības kritiku, un tika pieprasīts veikt izmaiņas Baznīcas iekšienē. Sabiedrība asi vērsās pret korupciju, ļaunprātīgu amatu izmantošanu, Baznīcas iejaukšanos laicīgu jautājumu lemšanā, sekularizāciju, un finansiālajām pārmērībām, relikvijām, svēto kultu, mistērijām. Šīs neapmierinātības galvenais iemesls bija sludinātāju dzīvesveida krasās atšķirības no pašu sludinātās morāles. Tas noveda pie aktīva reformācijas sākuma un Baznīcas šķelšanās. Vairāki reformatori, nozīmīgākie no tiem Mārtiņš Luters (*Martin Luther*), Ulrihs Cvinglijs (*Ulrich Zwingli*) un Žans Kalvins (*Jean Calvin*), ne vien aizsāka diskusiju, bet arī demonstrēja savus uzskatus par to kādai jābūt Baznīcai. Diemžēl, dažādo uzskatu dēļ, drīz iecere reformēt Baznīcu noveda pie neskaitāmu jaunu konfesiju rašanās, kas nereti savā starpā bija pat agresīvi noskaņotas.

Spānijā protestantisms neguva tādus panākumus kā citur Eiropā, ne tikai inkvizīcijas, bet arī atšķirīgās spāņu mentalitātes dēļ. Tiem pavisam nesen bija izdevies atbrīvoties no islāma un musulmaņu ietekmes, pateicoties Baznīcas vienojošajam spēkam. Bez tam Romas katoliskā reforma bija mazinājusi korupciju, nostiprinājusi Baznīcu un gandrīz pilnīgi atbrīvojušies no tautas opozīcijas tai.<sup>58</sup> 1545.-1563.g., ar nelieliem pārtraukumiem, aktīvu kontrreformācijas darbību aizsāka Tridentas koncils. No jauna tika nodefinēta sakramentu forma, priesteru celibāts,

---

<sup>56</sup> Cano-Echevarría, Berta; Ana Sáez Hidalgo. *Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid. Religious Diaspora in Early Modern Europe*. London: Pickering & Chatto Publishers, 2014. 93.lpp.

<sup>57</sup> Hatšteins, Markus. *Pasaules reliģijas*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 84.lpp.

<sup>58</sup> Moa, Pío. *Nueva historia de España*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011. 513.lpp.

mūku ordeņi, misijas darbs un tika pieņemts „Romās katehisms”<sup>59</sup>. Protestantisma augošajai izplatībai Spānija atbildēja ar ordeņu reformēšanu, jaunu ordeņu dibināšanu, to skaitā Jēzus biedrības (jezuītu), un to darbības izvēršanu, katolicisma pozīciju atjaunošanu un nostiprināšanu.<sup>60</sup> Jezuītu ordenī darbojās kleriķi, kuru pienākums bija sludināt un veikt misijas darbu. Bez tam, ordenis izveidoja arī tūkstošiem mācību centru, kolēģiju, semināru, skolu, drukātavu un saimniecisku uzņēmumu.

Anglijā situācija atšķīrās no kontinentālajā Eiropā notiekošā. Anglijas ceļš uz atšķelšanos no Romas sākās ar karali Henriju VIII (*Henry VIII*) un viņa lēmumu šķirt 1509.gadā slēgto laulību ar Aragonas Katrīnu (*Catalina de Aragón*), kas rūpējās par attiecību uzturēšanu ar Spāniju. Pēc Pāvesta Klementa VIII (*Clemens VIII*) kategoriskā atteikuma Henrijs VIII sev par labu izmantoja visur Eiropā notiekošās reformas un 1534.gadā izdeva „Augstākās varas aktu” (*Act of Supremacy*), kurā tika noteikta gan monarha politiskā, reliģiskā vara. Tika dibināta Anglikāņu baznīca, kuras galva bija Henrijs VIII, kurš pats šķīra savu laulību no Aragonas Katrīnas.<sup>61</sup> Varas nostiprināšanas un miera saglabāšanas nolūkā Henrijs VIII vardarbīgi apspieda katolicisma atbalstītāju nemierus, ieviešot bargus sodus, kam bija jākalpo par atgādinājumu tiem, kas varētu nolemt tos atkārtot. Taču pēc Henrija VIII nākamās sievas Annas Boleinas (*Anne Boleyn*) nāves atjaunojās protesti, jo līdz ar to protestantisms vairs nebija nepieciešams un katolicisma atbalstītāji atkārtoti lika par sevi manīt. Henrija VIII un Aragonas Katrīnas laulības šķiršana radīja ne tikai iekšējus konfliktus, bet saasināja arī Anglijas attiecības ar Spāniju, kas pakāpeniski noveda abas valstis līdz vienai no slavenākajām militārajām konfrontācijām jūras kauju vēsturē un līdz Neuzvaramās armādas sakāvei 1588.gadā.<sup>62</sup>

Iekšējie konflikti turpinājās arī nākamo monarhu valdīšanas laikā un tiem par pamatu kalpoja Henrija VIII radītais „Augstākās varas akts”, jo katrs valdnieks varēja pēc saviem ieskatiem un pēc savas reliģiskās pārliecības mainīt arī valsts reliģiju. Tas spilgti redzams pēc Henrija VIII pēcteča, protestantisma atbalstītāja Edvarda VI (*Edward VI*) nāves, kad troni ieguva

---

<sup>59</sup> Hatšteins, Markus. *Pasaules reliģijas*. 87.lpp.

<sup>60</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā: disertācija*. 25.lpp.

<sup>61</sup> Times Books. *Kings & Queens of the British Isles*. London: Harper Collins Publishers, 2004. 124.lpp.

<sup>62</sup> Turpat. 135.lpp.

Marija I (*Mary I*), Henrija VIII un Aragonas Katrīnas meita, kas, sekojot savas mātes piemēram, atbalstīja katolicismu.<sup>63</sup> Marija I, bīskapa, arhibīskapa un savu padomnieku pamudināta, uzsāka protestantu vajāšanu, kuras dēļ periodā no 1555.gada līdz 1558.gadam dzīvību zaudēja 300 cilvēku.<sup>64</sup> Līdzīgi situācija attīstījās arī pēc Marijas I nāves un viņas māsas Elizabetes I (*Elizabeth I*), protestantisma atbalstītājas, nākšanas pie varas. Šīs nemitīgās reliģiskās un politiskās pārmaiņas veicināja iedzīvotāju dalīšanos divās pretējās agresīvi noskaņotās grupās. 1559.gadā Elizabete I gan atzina protestantismu par oficiālo reliģiju Anglijā, bet katoļiem atļāva palikt pie savas ticības publiski to neizrādot un nepopularizējot.<sup>65</sup> Neskatoties uz to valsts ziemeļos un Īrijā mežonīgi tika apspiestas katoļu sacelšanās. Elizabete vajāja un nogalināja aptuveni tikpat lielu skaitu Romas katoļu kā viņas māsa savā valdīšanas laikā, izrēķinoties ar protestantiem. Līdz ar to neskaitāmi katoļi bija spiesti bēgt no dzimtenes savas ticības dēļ, un tieši šajā laikā tika veidotas pirmās Angļu kolēģijas kontinentālajā Eiropā.

---

<sup>63</sup> Times Books. *Kings & Queens of the British Isles*. 129.lpp.

<sup>64</sup> Hillerbrand, J. Hans. *The Encyclopedia of Protestantism*. Vol. 3. New York/London: Routledge. 2004.1168.lpp.

<sup>65</sup> Times Books. *Kings & Queens of the British Isles*. 134.lpp.

#### 4. VALJADOLIDAS ANĢĻU KOLĒĢIJAS IZVEIDOŠANA UN TĀS DARBĪBAS MĒRĶI

16.gs. beigās un 17. gs. sākumā Anglijā oficiālā reliģija bija protestantisms, un tā nostiprināšanai tika uzsākta katoļu vajāšana, kas veicināja to bēgšanu uz kontinentālo Eiropu, kur tika dibinātas dažādas reliģiskas iestādes, klosteri, kolēģijas un semināri, kas bēgļiem nodrošināja patvērumu ārpus Anglijas. Šīs iestādes piedāvāja iespēju iegūt teoloģiskas zināšanas, kas Anglijā katoļiem bija liegtas smago likumu un sodu dēļ.

Pirmā AnĢļu kolēģija tika dibināta Francijas pilsētā Duē (*Douai*) 1568.gadā un tās arhīvos atrodama informācija, kas liecina par to, ka 1589.gadā trīs pasniedzēji no Duē ir devušies uz Spāniju ar nolūku dibināt kolēģiju tās teritorijā, Valjadolidā. AnĢļu ierašanos pilsētnieki esot uzņēmuši ar aizdomām par spiegošanu, jo tas noticis tikai gadu pēc Neuzvaramās armādas sakāves pie Anglijas krastiem. Iebraucēji tika pat arestēti, bet par to atbrīvošanu parūpējās Roberts Persons, kas bija saņēmis atļauju no karaļa Filipa II (*Felipe II*) pieteikties Valjadolidas fondu atbalstam.<sup>66</sup> 1589.gadā Persons dibināja pirmo anĢļu semināru Spānijā - Svētā Albana kolēģiju Valjadolidā, kur jau pēc gada 5 studentiem un priesteriem pievienojās vēl 20 studenti no kolēģijas Duē. Neligi pēc kolēģijas dibināšanas Valjadolidā tās tika dibinātas arī Seviļā (1592), Madridē (1610) un Lisabonā (1622).<sup>67</sup> Bez Spānijas ekonomiskā atbalsta kolēģiju veidošana nebija iedomājama, turklāt karaļa atbalsts ļāva viņam pašam pārraudzīt to, kā tika izmantoti viņa līdzekļi un ko tieši studenti apguva.

Lai kļiedētu spraiġo situāciju, kas veidojās starp vietējiem un iebraucējiem, un ko vecināja abu valstu politiskās nesaskaņas, tika izmantotas dažādas samiernieciskas taktikas. Viena no tām bija dažādu rakstu krājumu un pamfletu publicēšana, kuros tika skaidrota anĢļu atrašanās Spānijā. Tajos mēġināja atainot anĢļu situāciju tā, lai mudinātu vietējos iedzīvotājus mainīt savu attieksmi un pieņemt to atrašanos pilsētā bez liekām aizdomām. Vienā no šādiem darbiem Roberts Persons skaidro, ka trimdinieki ir kļuvuši par savu tautiešu upuriem, tikuši

---

<sup>66</sup> *Foundation (1589) To La Vulnerata (1600)*. Royal English College, Valladolid. Pieejams: <http://www.sanalbano.org/home/college-history-page-1-of-2/> [skatīts – 08.08.2014.] p.1.

<sup>67</sup> Cano-Echevarría, Berta, Ana Sáez Hidalgo. *Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid*. 93.lpp.

apsūdzēti par nodevību, sadarbību un atbalstu Spānijai. Šajos pamfletos tika uzsvērti no Anglijas izraidīto trimdinieku gatavība upurēt sevi katolicisma labā, bez tam tajos personīgi tika uzrunāts arī karalis Filips II un viņa meita Elizabete Klāra Eižēnija (*Isabel Clara Eugenia*).<sup>68</sup> Stratēģija vērsties pie karaļa vērojama arī dzejoļu un tiem pievienoto emblēmu izmantojumā, kuros ar simbolu palīdzību Spānijas monarhi sasaistīti ar katolicisma atdzimšanu. Lai iegūtu ne vien oficiālās varas, bet arī sabiedrības uzticēšanos, publiski pieejams bija darīts detalizēts studiju plāns un studentu zvēresta saturs, kas bija jādod 6 mēnešus pēc ierašanās koledžā un kas apgalvoja, ka studentu pienākums būs saņemt norādes un atgriezties Anglijā, lai tur atjaunotu katolicisma pozīcijas.<sup>69</sup> Šim pašam nolūkam lieti noderēja arī tēls, kādu par kolēģijas studentiem radīja to pieticīgā ikdienas dzīve un mācību iestādes spāņu izcelsmes rektors.

Karaliene Elizabete I, uzzinot par to, ka Spānijā ir atvērts seminārs, kurā angļu bēgļi tiek apmācīti par katoļu priesteriem, izdeva ediktu, kurā vērsās pret šī semināra studentiem un jezuītiem. Tos sauca par valsts nodevējiem, kas pievērsušies viltus reliģijai, līdz ar ko pasliktinājās katoļu situācija un to vajāšana pieņēmas spēkā.<sup>70</sup> Skaļākas kļuva arī diskusijas par apmācīto priesteru sūtīšanu uz Angliju misijas darbā un to, vai tā nekļūst par vienkāršu provokāciju. Jesuītu ģenerālis Klaudio Akvaviva (*Claudio Aquaviva*) pauda, ka daudz loģiskāk šiem priesteriem būtu kalpot katoļiem nevis atdot savas dzīvības, mēģinot pievērst angļus atpakaļ katoļu ticībai. Tomēr viņš apgalvoja arī, ka misionāru priesteri tika sūtīti uz Angliju, lai atbalstītu tur esošos katoļus, nevis, lai iegūtu slavu mirstot mocekļu nāvē.<sup>71</sup>

Kolēģijas dibināšanas mērķis skaidri formulēts pēc tās izveidošanas izdotajā pamfletā, kur sacīts, ka kolēģijas mērķis ir izskolot neskaitāmus slavenus misionārus, kas būtu gatavi mocekļa nāvei un būtu pielīdzināmi Romas un Reimsas kolēģiju studentiem. Tiesa gan, ja paturam prātā saspīlēto situāciju spāņu un trimdinieku attiecībās sākuma posmā, tad uz šo apgalvojumu jālūkojas kritiski un jāsliecas piekrist Valjadolidas Universitātes pasniedzēju un zinātnieču Bertas Kano Ečevaria un Anas Saez Idalgo izvirzītajai idejai, ka galvenais kolēģijas

---

<sup>68</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 94.lpp.

<sup>69</sup> Cano-Echevarría, Berta; Ana Sáez Hidalgo. *Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid*. 95.lpp.

<sup>70</sup> Turpat.96.lpp.

<sup>71</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 62.lpp.

mērķis bija radīt nevis fanātiskus kristiešus un mocekļus, bet gan misionārus, kas būtu sagatavoti arī iespējamam riskam beigt dzīvi kā mocekļiem.<sup>72</sup>

Lai pietuvotos uzstādītajam mērķim, kolēģijā bija izstrādāta īpaša studiju programma, kurā ietilpa teoloģijas un filozofijas studijas, kā arī praktiskas apmācības, kas bija īpaši noderīgas gadījumos, kad studentiem nācās piedalīties disputos, vai sastopoties ar ķeceru provokācijām.<sup>73</sup> Svarīgi bija sagatavot trimdiniekus tā, lai sarežģījumu vai mocekļa nāves priekšā tie nekristu izmisumā, bet savu likteni pieņemtu kā ziedošanos augstākas idejas vārdā. Studentu apmācības procesā noderēja arī dažādi teksti un attēli, kas, atklāti aprakstot un ilustrējot dažādus mocīšanas veidus un instrumentus, vēstīja par kristīgo mocekļu pieredzēto, demonstrēja, kā spīdzināšanā pārciestās mokas var kļūt par ceļu pretī zināšanām un pestīšanai caur intelektuālu refleksiju par sāpēm. Iespējamās briesmas tika demonstrētas arī mocekļu portretos un emblēmās, ko studenti veidoja kā sevis radīto dzejoļu ilustrācijas, kam bija emocionāli jāuzrunā studenti un jāveicina to atvērtība idejām par ziedošanos ticības vārdā, neņemot vērā pasaulīgos un miesiskos zaudējumus, kā arī iespējamo nāvi (12.att.). Jezuīti uzskatīja, ka mākslas darbam ir jāstimulē emocionālā pieredze un jāietiecas dziļākajos esamības slāņos, kas radīja izpratni, ka kristīgā formācija ir nesaraujami cieši saistāma ar vizuālo tēlu uztveri.<sup>74</sup>

1604.gadā., kad Spānija parakstīja miera līgumu ar Angliju, Angļu kolēģijai sniegtais finansējums tika pārtraukts.<sup>75</sup> Līdz ar to kolēģija bija spiesta mainīt savu līdzšinējo lomu un darbību. Savukārt 18.gs., sākoties nemieru un revolūciju periodam Eiropā, kad mācību iestādes tika pārceltas atpakaļ uz Angliju, kolēģija Valjadolidā tika saglabāta. Gan tās ēka, kapella, bibliotēka, gan gleznas un rakstiskās liecības par tās vēsturi, sākot ar 1589.g., ir saglabājušās un arī mūsdienās Angļu kolēģija Valjadolidā turpina darboties kā katoļu seminārs.

---

<sup>72</sup> Cano-Echevarría, Berta; Ana Sáez Hidalgo. *Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid*. 94.lpp.

<sup>73</sup> Turpat. 96.lpp.

<sup>74</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā*. 40.lpp.

<sup>75</sup> Turpat. 97.lpp.

## 5. VALJADOLIDAS ANĢĻU KOLĒĢIJAS MOCEKĻU PORTRETI

Otrajā nodaļā jau tika aplūkots moceklības fenomens un tas, kā kristīgajā ticībā tiek izprasts termins „moceklis”, kā arī, kas raksturīgs mocekļu attēlojumam. Turpmākajā nodaļā tiek sniegta informācija, kas lasītāju tuvāk iepazīstina ar Valjadolidas AnĢļu kolēģijā radītajiem studentu portretiem.

Par pirmo mocekli no Valjadolidas studentiem 1600. gadā kļuva 21 gadu vecais Tomass Bensteds (*Thomas Bensted*) no Norfolkas.<sup>76</sup> Ir zināms, ka pavisam 27 Valjadolidas AnĢļu kolēģijas studenti ir miruši mocekļa nāvē. 6 no tiem ir tikuši iecelti svēto kārtā, kanonizēti un 16 no tiem tikuši beatificēti. Vienā no Valjadolidas AnĢļu kolēģijas pirmā stāva koridoriem, sauktā par „Mocekļu koridoru”, apskatāmi to kolēģijas studentu portreti, kas savu dzīvi beidza kā mocekļi 17.gadsimtā. Tajā atrodas pavisam divdesmit portreti, kuru autorus uzzināt darba autorei neizdevās, bet tā kā ir zināms, ka līdzekļu trūkuma dēļ jezuīti deva priekšroku pašmāju māksliniekiem, tad ļoti iespējams, ka tos radījis kāds spāņu gleznotājs.<sup>77</sup> Pastāv uzskats, ka 1620.gadā pasūtītas 15 gleznas, no kurām 13 saglabājušās un vēl arvien atrodas „Mocekļu koridorā”. Divas gleznas pasūtītas 1643.gadā un vēl divas 1648.gadā. No 18 vecākajām gleznām, 5 var uzskatīt par radītām vai atjaunotām 19.gs. Jaunākās gleznas ir 1985.gadā pievienotie vietējā mākslinieka darbi, kuros, sekojot vecāko gleznu stilistikai, ir attēloti 1970.gadā svēto kārtā ieceltie studenti.

Visām 20 gleznām, līdzīgi kā ikonām, izmantots viens paraugs – kolēģijas studenta Henrija Volpola (*Henry Walpole*) portrets. Gleznas ir 122cm x 98cm lielas. Priekšējā plānā attēlots mocekļa portrets trīs ceturtdaļu pagriezienā, bet otrajā plānā redzama mocīšanas aina. Katras gleznas apakšdaļā atrodas spāniski veidots apraksts, kas ietver informāciju par gleznā attēloto studentu - mocekļa vārds, dzimšanas vieta, informācija par studijām kolēģijā un noslēgumā nāves datums un iemesls.<sup>78</sup> Par paraugu portretiem un studentu iedvesmošanas nolūkā ticis izmantots Volpola dzīvesstāsts un viņa portrets. Turpmākie portreti tika radīti ar mērķi

---

<sup>76</sup>*Foundation (1589) To La Vulnerata (1600)*. Royal English College, Valladolid.  
<http://www.sanalbano.org/home/college-history-page-2-of-2/> [skatīts – 08.08.2014.] p.2.

<sup>77</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā*. 42.lpp.

<sup>78</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 52-53.lpp.

demonstrēt mocekļu stipro ticību, nodošanos savam mērķim un bezbailību nāves priekšā. Portreti tika izstādīti tikai studentiem pieejamajās telpās un kļuva par daļu no koledžas apmācības programmas. To izveidošanas mērķis bija radīt studējošajos stipras emocijas un vēlmi līdzināties attēlotajai personai, kā arī iedvesmot tos uz ticību skatīties pašreizējā. <sup>79</sup>

Reformācijas idejām pieņemoties spēkā, aizsākās arī diskusijas par pārspīlētajiem baznīcas tēriņiem un no tiem izrietošiem nepareiziem ideāliem. Tika izteikta prasība veikt izmaiņas arī sakrālajā mākslā. Tridentas koncila sasaukšana 1563.gadā iezīmēja kontrreformācijas sākumu un sāka risināt šo problemātisko jautājumu, kā primāro vizuālās mākslas uzdevumu izvirzot to izmantošanu dievbijības veicināšanai. <sup>80</sup> Tridentas koncils, uzsvēra, ka šiem attēliem jābūt didaktiska rakstura, atmiņā paliekošiem un iedvesmojošiem. <sup>81</sup> Kadrināls Gabriels Paleoti, kas formulēja Tridentas koncila lēmumus un uzskatus vizuālajā mākslā, vienā no saviem traktātiem uzsvēra, ka jebkuram attēlam piemīt spēcīga psiholoģiska iedarbība, kas atstāj iespaidu uz skatītāju, aizkustina cilvēka dvēseli un liek domāt, ko apstiprinājuši arī ārsti un filozofi. <sup>82</sup> Spāņu mākslinieki sekoja 17.gs. vidū izdotajam Francesco Pacheco darbam *Arte de la Pintura*, kas sniedza sīki detalizētus aprakstus un ar laiku ieguva arī ikonogrāfiskas rokasgrāmatas statusu. <sup>83</sup> 17.gs., mainoties vizuālo mākslu galvenajam uzdevumam, kļuva svarīgi pārliecināt un pamudināt skatītāju. Par nozīmīgu aspektu darba radīšanas procesā kļuva tas, kādai publikai mākslas darbs bija paredzēts un tam, kādas izjūtas un kādu vēstījumu tam bija jāpauž skatītājam. Bija jāatrod piemērotākais veids kā attiecīgajiem skatītājiem nodot vēlamo informāciju.

Jezuītu mākslas darbos ir vērojama atvērtība dialogam un gatavība pielāgoties vietējai situācijai reģionā, kurā tie darbojās, taču viens no raksturīgākajiem tēlojuma objektiem bija agrīnie kristiešu mocekļi, kuru attēlojumu mudināja veidot Tridentas Koncils. <sup>84</sup> Jezuītu skatījumā

---

<sup>79</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 57.lpp.

<sup>80</sup> Barasch, Moshe. *The Language of Art*. 12.lpp.

<sup>81</sup> Smith, Paul, Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory*. 51.lpp.

<sup>82</sup> Barasch, Moshe. *The Language of Art*. 13.lpp.

<sup>83</sup> Turpat. 51.lpp.

<sup>84</sup> Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā*. 44.lpp.



mākslas darbam bija jāietiecas dziļākajos esamības slāņos un jāstimulē cilvēka emocionālā pieredze. Līdz ar to biedrības lokā pamazām kristalizējās izpratne par to, ka kristīgā formācija ir nesaraujami saistīta ar vizuālo uztveri.<sup>85</sup> To veicināja ordeņa programma, kas balstījās Ignacija Lojolas izveidotajos „Garīgajos vingrinājumos”. Dvēseles glābšanu indivīds varēja sasniegt caur garīgo pieredzi, ko ieguva meditējot par kādu mākslas darbā atklātu tēmu. Lojola uzskatīja redzi par vienu no spēcīgākajām maņām un ticēja, ka fiziski redzētais pēc tam sasniedz „iekšējo redzi”. Līdz ar to radās nepieciešamība mākslai būt saprotamai gan tiem, kas tikko tikai uzsāka mācības, gan tiem, kas bija jau augsti izglītoti.<sup>86</sup>

Valjadolidas angļu kolēģijas mocekļu portretiem bija jāiedvesmo studenti uz svētīgāku dzīvi, uz dievbijību un pašaieliedzīgu darbību. Jezuīti bija pārliecināti par mākslas darbu spēju veicināt neaizstājamu garīgu pieredzi, un apzinoties šo ordeņa nostāju, mocekļu portretos izmantotie elementi un simboli kļūst vieglāk saprotami un interpretējami. Šiem mākslas darbiem bija jākļūst par didaktiskiem, iedvesmojošiem un atdarināšanas cienīgiem piemēriem, tādēļ tika domāts par to, kā likt darba vērotājam izjust to, ko gleznas veidotājs paredzējis.

---

<sup>85</sup>Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā*. 40.lpp.

<sup>86</sup>Tuprat. 41.lpp.

## 6. VALJADOLIDAS ANĢĻU KOLĒĢIJAS MOCEKĻU PORTRETOS IZMANTOTO SIMBOLU ANALĪZE

Pētījuma noslēdzošā un apjomīgākā nodaļa ir veltīta simbolu izcelsmei un to nozīmes transformāciju aplūkošanai. Kursa darbā, kas kļuva par šī bakalaura darba ierosinātāju, uzsvars tika likts uz portretos izmantoto simbolu interpretāciju attiecīgajā kontekstā. Bakalaura darba ietvaros autores mērķis ir aplūkot, kā šie simboli ir radušies, no kurienes cēlušies, kā tiek izprasti un kā mainījušies to nozīme laika gaitā. Šī nodaļa ir iedalīta apakšnodaļās, kas veltītas kādam atsevišķam gleznas elementam un simbolam. No sākuma lasītājs tiek iepazīstināts ar simbola interpretāciju Valjadolidas Anģļu kolēģijas mocekļu portretu kontekstā, ar to kādēļ tie izmantoti šajos portretos un kādu iespaidu tiem bija jāatstāj. Tālāk sniegta informācija par attiecīgā simbola izcelsmi, par to, kad tas parādījies mākslā, kā attīstījies un lietots citos līdzīgos kontekstos un mākslas darbos, kuros attēloti mocekļi un to pārciestais.

Kolēģijas mocekļu attēlojums ir visai īpatnējs un atšķiras no lielākās daļas gleznu, kurās attēlota līdzīga tematika. Lielākās atšķirības vērojamas gleznu kompozīcijā. Mākslas darbi, pirmkārt, iecerēti kā portreti, par ko liecina centrālais elements, proti, mocekļa portretējums. Tomēr, tajā pašā laikā, otrajā plānā, nekā neiedarbojoties uz pirmo plānu, attēloti portreta īpašnieka pēdējie dzīves mirkļi. Šo divu elementu apvienošana ir tā, kas šīs gleznas padara par tik īpatnējām. Mocekļu portretēšana un ainas no to dzīves ir tēmas, kas plaši sastopamas vizuālajā mākslā, taču tas, kas padara šīs gleznas neparastas un neredzētas ir abu šo elementu apvienojums vienā gleznā, kurā tie pastāv gan neatkarīgi viens no otra, gan viens otru papildina. Autorei iepazīstoties ar plašu skaitu mākslas darbu, kas veltīti mocekļiem, izdevās atrast tikai vienu attēlu, kurā tikusi izmantota šāda pati kompozīcija un elementu apvienojums kā kolēģijas mocekļu portretos. Šis attēls ir 1631.gadā Antverpenē radīta gravīra, kas rāda Edmundu Kampionu (*Edmund Champion*) un viņa nāvessoda izpildi (att.1.). Priekšplānā, tāpat kā kolēģijas portretos ir redzams mocekļa portrets, bet tam aiz muguras, caur logu ir redzamas veselās divas ainas no soda izpildes procesa. Vēl viens attēls, kas ļoti atgādina Valjadolidas Anģļu kolēģijas portretus ir 1630.gadā radīta gravīra, kurā redzams Roberts Sautvels (*Robert Southwell*) (att.3.). Galvenā personāža novietojums un tādi elementi kā eņģelis, kas pasniedz palmas zaru un lauru vainagu, kā arī ainava otrajā plānā un zem gleznas pievienotais apraksts atgādina Valjadolidas

kolēģijas portretus. Tomēr šajā gadījumā atšķirība ir tajā, ka aiz muguras moceklim neparādās mocīšanas aina, bet par tā pieredzētajām šausmām vēsta ap kaklu apliktā cilpa un krūtīs ietriektais duncis, kas Valjadolidas portretos parādās tikai divas reizes. Tā kā autorei nav izdevies atrast vairāk darbu, kas sekotu Valjadolidā pieejamo gleznu modelim, tad ir grūti spriest par to, no kurienes ir cēlies šāds attēlojuma veids un kurš mākslinieks to ir aizguvis no kura. Šī iemesla dēļ portretos atrodamo simbolu izmantojums salīdzināts ar citām 17.gs. radītām spāņu mākslinieku gleznām, kuras pievēršas mocekļu atainojumam.

Kas attiecas uz simbolu izcelsmes meklēšanu, nākas izmantot līdzīgu metodoloģiju kāda tika minēta aplūkojot simbolu uztveri. No sākuma tiek ieraudzīts priekšmets, tad nākamais solis ir saprast, kādas ir mums redzamā objekta īpašības, kā tas tiek izmantots, kādas funkcijas tam ir bijušas vai ir vēl arvien u.tml. Tālāk, vadoties no iegūtās informācijas un no attiecīgā konteksta, kurā simbols tiek lietots, jāsāk veidot asociācijas un objekts iegūst jau simbolisku nozīmi. Uztveres procesā šim posmam seko intensīva garīga apcere, taču tā kā šajā pētījumā tiek meklētas pēc iespējas konkrētākas atbildes uz jautājumiem par to, kad cēlies attiecīgais simbols, kā tas mainījies utt., tad pēdējais posms šajā gadījumā izpaliek.

## **6.1. Spīdināšanas un soda izpildes aina**

Mākslas darba izpēte uzsākta ar otro plānu un tajā atrodamajiem tēliem. Tas darīts galvenokārt tāpēc, jo otrajā plānā redzamā aina ir saistīta ar zem gleznas pievienoto mocekļa dzīves aprakstu un palīdz izprast gleznas kompozīciju un tēlu savstarpējo saistību. Gleznas tālākajā plānā norisinās aina, kurā redzama izrēķināšanās ar mocekli. Nezinot to, kur bija paredzēts gleznas izvietot un kādam nolūkam tās radītas, skatītājs šo ainu var interpretēt kā tikai neatkarīgu, fonu aizpildošu ainu, kas vēsta, teiksim, par šajā laika periodā notiekošo vispār, taču līdz ar mocekļu dzīvesstāstu iepazīšanu, kas atrodams zem katras gleznas, nāk sapratne par to, ka persona, kas pārdzīvo smago izrēķināšanos ir tā pati, kas atrodas darba priekšplānā un kam veltīts portrets. Šis ir visai neparasts paņēmieni, kas atšķir Valjadolidas kolēģijas mocekļu portretus no citiem mocekļu attēlojumiem. Viens no veidiem kā parasti ir pieņemts vēstīt par mocekļa piedzīvoto ir rādīt stāstošu ainu, kurā redzams, kā moceklis tiek spīdināts vai nogalināts. Otrs mocekļa attēlošanas veids ir to rādīt vienu pašu, stāvot blakus vai turot rokās kādu objektu, kas norāda uz to, kādā nāvē attiecīgā persona mirusi, piemēram, Svētais Bērtulis

(*St. Bartholomew*) rokās tur cilvēka ādu vai nazi, jo ticis nodīrāts, bet Svētā Lūcija (*St. Lucy*) uz paplātītes tur savas acis, kuras tai tikušas izrautas (11.att.). Šis ir ļoti populārs un vispār pieņemts mocekļu attēlošanas paņēmiens, kas turklāt arī parāda jau iepriekš aprakstīto simbolu spēju radīt izteiksmes ekonomiju. Mocekļu rokās redzami atribūti informē skatītāju par viņu piedzīvoto bez vajadzības attēlot visu mocīšanas procesu. Tomēr bez papildus norādēm ir grūti pareizi izprast Valjadolidas mocekļu portretos attēloto. Šim nolūkam zem katras gleznas pievienots apraksts par portretā attēlotā studenta saistību ar Valjadolidas Angļu kolēģiju un secīgi uzskaitītas spīdzināšanas metodes un soda izpilde, kurā ietilpusi vilkšana, pakāršana un saraušana gabalos (angliski parasti sauktas „*hanged, drawn, quartered*”), vārīšana eļļas katlā, iekšējo orgānu izņemšana cilvēkam dzīvam esot utt. Autorei neizdevās ne 16.-17.gs. radītu portretu starpā, ne cita laika posma gleznās atrast kādu piemēru, kurā tiktu izmantota šāda pati metode un gleznas apakšā tiktu pievienota nevis atsevišķa plāksnīte, bet gan pašas gleznas lejas daļā tiktu atvēlēta vieta informācijai par portretētā cilvēka sasniegumiem un likteni. Tas liek domāt, ka šāds paņēmiens aizgūts no gravīrām, kurās teju vienmēr zem portreta pievienota informācija, kā tas redzams arī pirmajā un trešajā attēlā pielikumā.

Var strīdēties par to, vai mocīšanas aina ir jāizprot kā simboliska vai arī kā gleznas fragments, kam bija jāstāsta studentiem par reālo nežēlību, ko pārcietuši to priekšgājēji un jāsaģatavo jaunie priesteri tam, kas viņus sagaidīja atgriežoties tēvzemē. Karaliene Elizabete I uzzinot par to, ka Spānijā ir atvērts seminārs, kurā angļu bēgļi tiek apmācīti par katoļu priesteriem, izdeva ediktu pret šī semināra studentiem un jezuītiem, kurā tos sauca par valsts nodevējiem, kas pievērsušies viltus reliģijai un kā tādus arī sodīja.<sup>87</sup> Gleznās atainotā soda izpilde simboliski parāda, ka studenti tika uzskatīti par valsts nodevējiem, jo visbiežāk portretos redzamā izrēķināšanās metode (“*hanged, drawn, quartered*”) tika piespriesta par smagākajiem noziegumiem, kuru starpā šajā laikā ietilpa arī tā.

Sodīšana velkot, pakarot un saraujot gabalos Anglijā aizsākās jau 1283.gadā un tika atcelta tikai 1867.gadā.<sup>88</sup> Visu sarežģīto soda izpildes procesu var redzēt 1535.gadā radītajā

---

<sup>87</sup> Cano-Echevarría, Berta; Ana Sáez Hidalgo. *Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid*. 96.lpp.

<sup>88</sup> Drawing and Quartering. *Encyclopedia Britannica*. Pieejams: [http://www.britannica.com/EBchecked/topic/171149/drawing-and-quartering#\\_comments](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/171149/drawing-and-quartering#_comments) [skatīts 18.04.2015. 21:09]

ilustrācijā, kurā demonstrēta izrēķināšanās ar mūkiem pēc Henrija VIII pavēles (4.att.). Process sākās pēc soda piespriešanas, kad notiesātais tika vilkts aiz zirga līdz karātavām, kas redzams attēla apakšējā labajā stūrī. Tas simbolizēja, ka tiesātais vairs nav cienīgs staigāt pa zemi, kas bija viņu pašu radījusi, un ka sava nozieguma dēļ tas bija attālinājies no savas cilvēcības un sācis attīstīties atpakaļgaitā, kādēļ arī vairs nestaigāja. Lai gan attēlā redzams, ka notiesātie tiek vilkti ar seju uz augšu, citos avotos tiek norādīts, ka tā kā galva ir cilvēka nozīmīgākā un cēlākā ķermeņa daļa, tad notiesātie tika vilkti ar seju uz leju, lai tie būtu pēc iespējas tuvāk zemei. Pamatojums šai rīcībai bija tāds, ka notiesātie vairs nebija cienīgi elpot to pašu gaisu, ko citi. Tālāk sekoja pakāršana, jeb žņaugšana, kas tika skaidrota ar to, ka noziedznieks it kā „karājās” starp zemi un debesīm, jo vairs nebija cienīgs atrasties nevienā no šīm vietām. Kaut gan notiesātais tika pakārts, tas parasti nenozīmēja, ka šādi viņš arī mira. Tālāk, viņam vēl esot dzīvam, tam tika izgriezta sirds vai pat visi iekšējie orgāni, jo tika uzskatīts, ka arī tie iekšēji piedalījušies šīs nodevības gatavošanā. Tam sekoja ķermeņa saraušana gabalos, parasti četros, kurus pēc tam izstādīja publiskās un viegli pamanāmās vietās, kur notiesātā ķermeņa daļas kļuva par pārtiku plēsīgiem dzīvniekiem, kas viņu pazemoja vēl vairāk pat pēc nāves.<sup>89</sup> Šādi bija parastie posmi, ko nācās pārdzīvot notiesātajiem, taču procesā varēja tikt izmantoti arī citi mocīšanas paņēmieni, piemēram, vārīšana eļļas katlā (Kampions, 5.att. un Filkoks, 6.att.) vai arī locekļu vilkšana, kāda redzama Volpola portretā. Visi Valjadolidas kolēģijas studenti, kuru portreti tiek aplūkoti piedzīvoja šādu izrēķināšanos un katrā portretā parādās karātavas, kaut gan pakārts cilvēka stāvs parādās tikai divos no tiem (Saterns, 7.att. un Palesers, 8.att.). Pārējos portretos moceklis pārcieš kādu citu no izrēķināšanās posmiem un karātavas parādās kā atgādinājums par spīdzināšanas garo procesu. Garneta portretā (9.att.) redzams arī, kā viņa locekļi tiek izvietoti uz Londonas Tauera par brīdinājumu citiem, bet Bensteda portretā (10.att.) savukārt otrajā plānā redzams, kā viņam tiek izgriezta sirds.

Mocīšanas paņēmieni atveidošana gleznās, kas veltītas mocekļiem, parasti tiek izvēlēta, turoties pie zināmās informācijas par konkrētās personas mocīšanu un bojā eju. Atkarībā no mocīšanas atšķiras mocekļu atribūti, kas parādās gleznā, taču savienojumā ar palmas zaru tie parasti norāda uz mūžīgo dzīvošanu, ko mocekļi ieguvuši caur pārdzīvotajām mokām.

---

<sup>89</sup> Drawn and Quartered: Definition. *Duhaimes Law Dictionary*. Pieejams: <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/D/DrawnandQuartered.aspx> [skatīts 18.04.2015. 20:15]

### 6.1.1.Kailums

Mocekļu dzīves aprakstos bez piespriedes sods apraksta uzsvērts arī tas, ka tiem atņemtas drēbes, kā tas redzams arī vairākās gleznās. Noziedzniekiem bieži vien pēc sods piespriešanas tika atņemtas drēbes, kas simbolizēja to izstumšanu no sabiedrības.<sup>90</sup> Ir zināms, ka sods izpildes parasti notika publiskos skvēros un laukumos. Tām bija jākalpo par piemēru tam, kas notiks ar ļaudīm, kuri atļausies sacelties pret pastāvošo kārtību vai pievienoties citai reliģijai. Nāvessods izpildes tika padarītas par kaut ko teātra izrādei līdzīgu, bez tam, vedot apsūdzēto caur pilsētu, katrs garāmgājējs varēja izmantot iespēju un kādā viedā ievainot, nolinčot, nolamāt notiesāto vai kā citādi to pazemot. Tika uzskatīts, ka šādas aktivitātes palīdzēja mazināt spriedzi sabiedrībā, radīja kopīgu ienaidnieku, izklaidēja, un bez tam deva arī mācību un brīdinājumu par to, kā tiks sodīti nodevēji. Turklāt nāvessodu izpilde stiprināja arī vadības autoritāti. Tā kalpoja par sava veida svinībām „par godu kopējā labuma uzvarai pār individuālo pārkāpumu”.<sup>91</sup> Kas attiecas uz drēbju atņemšanu, šī darbība tika veikta kā vēl viens spīdzināšanas, šoreiz psiholoģiskas spīdzināšanas paņēmiens, kas papildināja fiziskās ciešanas ar vēl lielākiem emocionāliem pārdzīvojumiem. Tā kā tiesu parasti sprieda heteroseksuāls vīrietis, tad cita vīrieša izģērbšana ne tikai to pazemoja, bet arī kalpoja par rīku, lai viņu demaskulinizētu.<sup>92</sup>

Dažādās kultūrās un laikos kailums ir uztverts atšķirīgi. Piemēram, Antīkajā kultūrā kails ķermenis tika uztverts kā skaistuma etalons. Kristietībā savukārt kailums parasti tiek saistīts ar kaunu, grēkā krišanu un pagrimumu, kā dēļ arī kailuma atveidojumam mākslā tika piedēvēta tāda pati nozīme.<sup>93</sup> Šāda attieksme cēlusies no uztveres, ka pirms krišanas grēkā Ādams un Ieva Paradīzē arī ir bijuši kaili, taču šis kailums simbolizēja nevainību, brīvību, patiesumu un dievišķumu, bet pēc izdzīšanas no Paradīzes viņu kailums kļūst tiem par kaunu un norāda uz grēcīgumu.<sup>94</sup> Renesanses laikā pastāvēja četri kailuma veidi: *Nuditas naturalis*, *Nuditas*

---

<sup>90</sup> Herdera vārdnīca: *Simboli*. Rīga, Pētergailis. 1993. 66.lpp.

<sup>91</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 54.lpp.

<sup>92</sup> Jerryson, Michael, Mark Juregensmeyer, Margo Kitts. *The Oxford Handbook of Religion and Violence*. 300.lpp.

<sup>93</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western art*. London: John Murray, 1994. 134.lpp.

<sup>94</sup> Herdera vārdnīca: *Simboli*. 66.lpp.

*Temporalis, Nuditas virtualis* un *Nuditas Criminalis*. Pirmais kailuma veids tika attiecināts uz dabīgo cilvēka stāvokli, uz to kāds cilvēks ir piedzimstot. *Nuditas temporalis* savukārt raksturoja kailumu, ko veicinājusi nabadzība, kādu grūtību vai pārbaudījumu dēļ, kas piespiedušas cilvēku dzīvot trūkumā. *Nuditas virtualis* apzīmēja kailumu kā skaidrības un nevainības simbolu, kas norāda uz augstāko tikumīgo dzīvi, turpretī *Nuditas criminalis* apzīmēja visu pretējo – iekāri, tikumības trūkumu, kaunu utt.<sup>95</sup>

Tikai divos no Valjadolidas mocekļu portretiem redzama kaila figūra, turklāt tā atrodas otrajā plānā (2. un 10.att.). Šie stāvi tiek pakļauti spīdināšanai, citās gleznās tie vēl redzami apgērbti uz karātavām, vai jau sadalīti gabalos. Pirmkārt, šis kailums demonstrē reālo situāciju, taču tajā pašā laikā tam piemīt arī simboliska nozīme. Tam ir piedēvējamas divas šķautnes. No vienas puses tas ir ar kaunu asociētais kailums, ko mocītāji izmantojuši, lai pazemotu noziedznieku, bet no otras puses, tas raisa naidu un negatīvas emocijas pret pašu pāridarītāju. Tā kā šie attēli atradās kolēģijas telpās, pieejami studentiem, tad viņiem šis kailums varētu būt saistījies arī ar mocītāju zemiskumu un nežēlību, kā arī ar savu priekšgājēju pašai izliedzīgo upurēšanos savas ticības vārdā un tās nelokāmību nonākot pat ievainojamā stāvoklī.

Lai gan kontrreformācijas laika gleznās mocekļi parādās gan apgērbti, gan teju pilnīgi kaili, noslīdējušu drapēriju segti, to kailumam parasti piemīt citādāks raksturs kā tikko aplūkotajos portretos. Tas neparādās portretos, bet gan stāstos ainās un, atkarībā no gleznes konteksta, bieži norāda uz *Nuditas virtualis*, uz tikumīgo dzīvi, nevainību, ko mēdz pastiprināt kontrasts starp apkārt redzamo brutalitāti un mocekļa mirdzošo, gaišo figūru un ādu. Tas rada asociācijas arī ar mocekļa neizsargāto stāvokli un pazemīgumu likteņa priekšā.

### 6.1.2. Sirds

Sirds ir redzama četrās no septiņām aplūkotajām gleznām, divās caurdurta ar nazi (Saterns, 7.att.; Garnets, 9.att.), taču vēl divās citās gleznās ir redzams nazis, kas ietriekts moceklim izrautā sirdī vai mocekļa krūškurvī (Kampions, 5.att., Palasers, 8.att.). Sirds parādīšanās šajos darbos, autoresprāt, ir vajadzīga, lai norādītu uz izrēķināšanās posmu, kura laikā tika uzšķērsts notiesātais un tika izrauta tā sirds un citi iekšējie orgāni. Tas attēlots

---

<sup>95</sup> Ferguson, George. *Sigms and symbols in christian art*. New York: Oxford University Press, 1961. 49.lpp.

Bensteda (10.att.) portretā, kurā redzams arī vīrietis, kas triumfējoši augšup paceltās rokās tur tikko izrautu mocekļa sirdi. Tiesa, sirds parādīšanās var norādīt vienlaicīgi arī uz mīlestības un pašaieliedzības spēku, kas ļauj pārciest nežēlīgo spīdzināšanu un nāvi, tādā veidā izrautā sirds gan sagatavo studentus reālai situācijai, gan mudina nodoties apcerei par pašaieliedzības un mīlestības lielo spēku, ar ko parasti tiek saistīts sirds simbolisms. Visi elementi, kas atrodami otrajā plānā ir kādā veidā saistīti ar iepriekš jau aprakstīto valsts nodevēju sodu “*drwaing, hanging & quartering*” un, pieņemot, ka kolēģijas studenti bija par to informēti, šie elementi norāda uz to, ar kādām fiziskām un garīgām ciešanām tiem var nākties saskaroties. Protams tas nav vienīgais to izmantošanas nolūks, jo simbolu aplūkošana raisa pārdomas gan par mocekļu garīgo spēku, gan par necilvēcīgo izrēķināšanos, kā arī par pārliecību un ticību kāda jāsasniedz, lai varētu drosmīgi paciest šādas mocības.

Sirds ir viens no nozīmīgākajiem simboliem. Tā ir dzīvības, emociju un intelekta simbols, kā arī ir svarīgākais cilvēka orgāns un, pie tam, neaizstājams, lai cilvēks spētu dzīvot. Šo iemeslu dēļ sirds simbolizē gan cilvēka fizisko, gan garīgo centru.<sup>96</sup> Senajā Ēģiptē tā tika uzskatīta ne vien par dzīvības, bet arī par emociju un intelekta simbolu, kamēr Rietumos tā vienlaicīgi var simbolizēt gan sakrālo un garīgo, gan profāno un seksuālo.<sup>97</sup> Arī jūdaismā un kristietībā uzskata, ka sirdī mājō jūtu spēks, mīlestība, kā arī intuīcija un gudrība. Sākot ar vēlīno viduslaiku misticismu kristīgajā mākslā, tā parādās dažādos simboliskos atveidos: degoša, caurdurta, ar ērkšķu kroni utt.<sup>98</sup> Sirds, ko tur rokā moceklis simbolizē mīlestību un pazemību. Degoša sirds savukārt simbolizē garīgu degsmi, līdzīgi kā ar bultu caurdurta sirds simbolizē pašaieliedzīgu nodošanos ticībai un bieži vien ir redzama Sv. Augustīna un Sv. Bernardino attēlojumos.<sup>99</sup> Parasti saistībā ar mocekļiem sirds parādās kā iepriekš minēto personu atribūts. Ar zobenu caurdurta un rožu vainaga apņemta parasti ir attēlota Marijas sirds, 3 naglu caurdurta sirds ar ērkšķu kroni, kas atsaucas uz krustā sišanu, ir „Kristus Svētā sirds”, kas simbolizē

---

<sup>96</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības ikonogrāfija*. 133.lpp.

<sup>97</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of symbols in Eastern and Western art*. 128.lpp.

<sup>98</sup> *Herdera vārdnīca: Simboli*. 131.lpp.

<sup>99</sup> Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. 49.lpp.



atpestījošās mīlestības spēku.<sup>100</sup> Jāatzīmē arī, ka izplatīts sirds izmantojums ir arī sirds ar ērkšķu kroni, kas ir jezuītu emblēma.<sup>101</sup>

## 6.2.Vide

Lai nodotu skatītājam iecerēto informāciju, autors var pielietot arī tās bagātīgās iespējas, ko sniedz vides attēlojums, kurā tēli tiek izvietoti. Tā var palīdzēt pastiprināt gleznā pausto ideju, vai nodot citu gandrīz pilnīgi neatkarīgu un patstāvīgu. Valjadolidas mocekļu portretos autors ir izmantojis dabas elementus, īpaši tās skarbumu, lai pastiprinātu emocionālo noskaņu, bet tajā pašā laikā arī, lai norādītu uz tuvo saspīlējumu atrisinājumu un cietušo uzvaru pār pāridarītājiem un nāvi. Valjadolidā atrodamās gleznas neparastas padara portreta un soda izpildes ainas apvienojums un vides elementi palīdz gleznas tēliem "nesajukt" un sakārto tos tā, lai skatītājam būtu vieglāk uztvert darbā attēloto.

### 6.2.1.Daba

Par fonu spīdzināšanas un soda izpildes ainai kalpo kaili kalni un līdzenumi. Nav redzamas nekādas pazīmes, kas liecinātu par jebkādu floru, faunu vai cilvēku darbību šajā ainavā, tā ir pilnībā neapdzīvota. Vienīgi Tomasa Garneta portretā (9.att.), līdzās karātavām ir redzams Londonas Taueris, kas norāda uz civilizācijas tuvumu. Pārējās gleznās iznīkušajā ainavā redzamas tikai karātavas un soda izpildes process. Dominē nospiedošu, tumšu un pelēku toņu gamma. Arī debesis ir apmākušās, tumšu mākoņu pilnas. Autoresprāt, šī ainava simbolizē katoļu ticības "neauglību" Anglijā, tās iznīkšanu pieņemoties spēkā protestantismam. Arī kolēģijas emblēmās, ir izmantotas kailas ainavas līdzīgas idejas demonstrēšanai un apmākušās debesis, lai norādītu uz to, ka priesteru centieni vainagosies ar mērķa sasniegšanu un katolicisms atgūs savu stabilitāti (12.att.). Šī skarbā ainava pastiprina soda izpildes ainas emocionālo iespaidu uz skatītāju. Tā sakāpina ainas nežēlību un liek domāt ne vien par cilvēku, bet arī par dabas skarbumu un nepielūdzamību. Klajais lauks simbolizē ne vien iznīcību, kas saistās ar mocekļa

---

<sup>100</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2010. 169.lpp.

<sup>101</sup> Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised ed. New York: 1974. 146.lpp.

nonāvēšanu, bet tajā pašā laikā ir saistāms ar katoļu ticības iznīkšanu. Tas rada nospiedošu noskaņu un nemierīgu nojautu. Savukārt tumšie mākoņi var kalpot gan, lai vēl vairāk izceltu drūmo noskaņu, lai simboliski parādītu ideju par protestantu mežonību un nežēlību, kas pielīdzināmas negaisa nepielūdzamajam spēkam, gan lai simboliski norādītu uz izmaiņām, kas tuvojas līdz ar mocekļu centieniem. Šie mākoņi rada nojautu par lietus tuvumu, kas simboliski saistīts ar auglību un varētu atdzīvināt nedzīvo un sastingušo ainavu. To var saprast kā nenogurdināmos katoļu priesteru centienus, ko gleznas autors, cer redzēt vainagojamies ar panākumiem.

Debesīm vienmēr ir bijusi nozīmīga loma teju vai visu tautu mitoloģiskajos un teoloģiskajos priekšstatos. Tika uzskatīts, ka tur mīt dievišķas būtnes, kas no debesīm atbild cilvēku lūgšanām un pilda savus dievišķos nolūkus. Tapāt ticēja, ka pēc nāves dvēseles dodas uz debesīm.<sup>102</sup> Kas attiecas uz lietu, tas cauri gadsimtiem ir ticis saistīts ar auglību. Zemkopju sabiedrībās tas asociēts ar dievišķo sēklu un spēju radīt.<sup>103</sup> Lietus norāda uz debesu, tātad arī dievišķo, iedarbību uz zemi. Saglabājusies arī ideja par dievu spēju aizturēt vai izsaukt postošu lietu, lai sodītu vai šķīstītu. Vētra daudz tautu reliģiskajos priekšstatos ir dievišķo spēku simbols vai pat pavisam reāla izpausme. Visdažādāko laiku mākslā, visuzskatāmāk laikam gan romantisma mākslā, vērojama tendence izmantot negaisu, vētru un dabas katastrofas, lai norādītu uz nozīmīgiem laika griežiem vai dievu dusmām.

Mocekļu gleznās šajā periodā debesis ir svarīgs elements, kas atrodams vairumā gleznu. Lielākoties debesis tiek parādītas kā Dieva un debesu valstība, kurā mocekļus sagaida Jēzus, eņģeļu pulki utt. Tās ir mākoņu pilnas, taču ne vienmēr tik apmākušās un tumšas kā Valjadolidas kolēģijā atrodamajās gleznās. Mākslas darbos, kas stāsta par mocekļu dzīvēm un to beigām, debesis pildošie mākoņi mēdz būt gan balti un gaisīgi, gan tumši un apmākušies, taču tos papildina spilgta gaisma, kas kontrastē ar zemes attēlojumu un atmirdz no pašas debesu valstības norādot uz apsolīto pestīšanu, kas tuvojas.

Vairākās gleznās, kurās attēlota izrēķināšanās ar mocekļiem, ir interesanti pavērot saistību starp centrālo tēlu un debesīm. Ļoti labi šīs debesu un galvenā personāža attiecības var

---

<sup>102</sup> *Herdera vārdnīca: Simboli*. 36.lpp.

<sup>103</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. 106.lpp.

redzēt Pītera Paula Rubensa (*Peter Paul Rubens*) 17.gs. radītajā darbā, kurā attēlota Svētā Stefana nomētāšana ar akmeņiem (16.att.). Lai gan šis darbs nav spāņu mākslinieka veidots, autore to piemin, jo tas ļoti uzskatāmi parāda tālāk pausto ideju. Debesis ir attēlotas tā, kā tās redz moceklis. Tās ir mākoņu un dievišķās gaismas pilnas, ir redzami eņģeļi, kas no tām nolaižas, lai pasniegtu cietējam mocekļa palmu. Neviens cits no tēliem eņģeļu tuvošanos neredz. Ja pirmajā brīdī liekas, ka tie vienkārši ignorē iespaidīgo ainu, kas risinās virs to galvām, tad ieskatoties rūpīgāk ir skaidrs, ka tie vienkārši nemaz nenojauš par šo otro “realitāti” un to, kas tajā notiek. Šī realitāte ir mocekļa un ticīgo, kas raugās gleznā, realitāte. Tā ir to cilvēku realitāte, kas ir pārliecināti par savu ticību un gatavi ziedot pat savu dzīvību tās vārdā. Tāds pats paņēmiens vērojams arī spāņu mākslinieka Bartolomē Muriljo gleznā „Svētā Andreja mocības” (17.att., „*The Martyrdom of St. Andrew*”), kurā Svētais Andrejs ar skatienu sveic eņģeļu ierašanos, kamēr pārējie apkārt esošie tiem nepievērš uzmanību. Jāsecina, ka šāda veida attiecības ir vērojamas dažādu tautību autoru darbos un droši vien tie tika radīti, lai pietuvinātu skatītāju mocekļa piedzīvotajam un līdz ar to arī pašā gleznas vērotājā stiprinātu, vai varbūt pat atmodinātu pašreizējā un pazemīgo apņemšanos vajadzības gadījumā ziedot sevi ticības vārdā.

## 6.2.2.Arhitektoniskie elementi

Valjadolidas Anġļu kolēģijā atrodamās gleznas sevī ietver gan portretu, gan neatkarīgi tēlotu pašu spīdināšanas ainu. Tas ir kas ļoti neierasts, jo parasti mocekļu portreti un ainas no viņu dzīves netiek apvienotas. Tiek veidotas atsevišķas gleznas, kurās redzami mocekļu portreti un atsevišķas gleznas, kurās ar bagātīgu darbību tiek parādīti pēdējie mocekļa dzīves mirkļi. Valjadolidas kolēģijas gleznās soda izpildes aina un portrets ir nošķirti, bet atrodas līdzās. To abu saistības izprašanā, pirmkārt, palīdz zem gleznas pievienotais apraksts un otrkārt, tādi elementi kā eņģelis, portretējamā poza, augšup vērtais skatiens, utt. Taču ļoti interesants paņēmiens, kas tiek izmantots, lai radītu šo nošķirtību starp spīdināšanas ainu un portretu, ir siena, kas redzama aiz mocekļiem. Volpola portretā tā nav tik labi saskatāma, bet pārējās gleznās, kas tiek analizētas, ir skaidri redzams, ka moceklis tiek it kā nodalīts no fonā notiekošās ainas ar elementu, kas atgādina sienu. Ideju par sienu apstiprina Garneta un Filkoka portreti (9.att. un 5.att.). Gleznā, kas veltīta Garnetam, augšējā kreisajā stūrī, tumšajā laukā aiz portretējamā

muguras ir redzams logs, kas norāda uz arhitektoniska elementa izmantošanu. Savukārt Filkoka portretā siena ir skaidri izšķirama aiz mocekļa muguras. Vienīgais portrets, kas pielīdzināms Valjadoldias mocekļu portretiem ir 1631.gadā radīta gravūra, kurā redzams Edmunds Kampions (1.att.). Šis attēls arī apvieno portretu ar sodīšanas ainu, un tās ļoti uzskatāmi vienu no otras atdala ar sienu, kurā redzams logs. Logs mākslā bieži tiek izmantots kā tēls, kas simbolizē šķēršļu nojaukšanu starp iekšējo un ārējo pasauli. Loga atvēršana simbolizē dvēseles un sirds atvēršanu garam.<sup>104</sup> Šis atradums, Kampiona portretā, autori tikai pārliecina, ka atdalošais objekts Valjdaolidas mocekļiem veltītajās gleznās nav kāda mistiska tumša ēna, bet gan siena. Autoresprāt šāda elementa izmantošana un vēlme nošķirt portretējamo no spīdināšanas ainas ne tikai abus novietojot dažādos plānos, bet atdalot arī ar arhitektonisku elementu, varētu tikt skaidrota ar mērķi, kādam gleznas paredzētas. Uzsvars ir likts uz priekšplānā redzamo personu, nevis uz tās nāvi, bet uz tās spēju pašuzpurēties savas pārliecības vārdā. Šis atdalījums norāda uz to, ka portreta primārais mērķis nav iebaidīt, bet gan rādīt piemēru, šajā gadījumā, pārējiem studentiem. Arī zinātnieks Maikls Viljams izsaka līdzīgu pieņēmumu, skaidrojot, ka gleznas autors ir licis uzvaru uz portretu, demonstrējot vērtības un garīgo audzināšanu, kas šiem mocekļiem ļāva paciest spīdināšanu un nezaudēt cildenumu nāves priekšā.<sup>105</sup> Iespējams, ka šai nodalošajai sienai ir bijis jārada iespaids, ka pats moceklis, vēl atrodoties kolēģijas telpās, gluži kā studenti, kas aplūko portretu, ir apzinājies to, kas viņu sagaida. Tāpat nevar noliegt, ka šai sienai varētu piedēvēt istabas simbolisko nozīmi – nošķiršanos no ārējā un pievēršanos iekšējai pasaulei, kas šajā gadījumā ir saistāms ar studentu izglītības formu un mudināšanu pievērsties mocekļu dzīves stāstu apcerei.<sup>106</sup> Nevienā no portretiem portretējamais nav uzgriezis muguru spīdināšanas aintai. Drīzāk rodas iespaids, ka kaut gan portretējamie nav tieši pievērsuši tai skatienu, viņi nojauš to, kas sagaida nākotnē un ir savu likteni ticības vārdā pieņēmuši. Volpola (2.att.) portretā tomēr soda izpildes aina tiek izpildīta šaipus sienai. Iespējams šeit autors vienkārši vēlējies norādīt uz telpu, kurā notikusi daļa soda izpildes un kas bijusi salīdzinoši ierobežotā cilvēku lokā. Katrā ziņā, šāds elementu izmantojums un gleznas plānu izvietojums

---

<sup>104</sup> Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. 123.lpp.

<sup>105</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 56.lpp.

<sup>106</sup> Boldoks, džons. *Kristietības simbolika*. 112.lpp.

palīdz ekonomēt telpu, vienlaicīgi pavēstot skatītājam svarīgāko gan par mocekļa dzīvi, garīgajām vērtībām, gan par reālajiem notikumiem tā dzīvē.

### 6.3.Portrets

Visās gleznās figūra, kas ieņem centrālo vietu priekšplānā ir 2/3 pagriezienā portretēts moceklis. Visās septiņās gleznās mocekļi parādās tumšajā mācītāja ietērpā, kas gandrīz saplūst ar sienu fonā, kaut gan jāpatur prātā, ka šo efektu palielina arī ne pārāk kvalitatīvā fotogrāfiju kvalitāte un gaismas krišana tajās. Daži no attēlotajiem mocekļiem tur rokās vēl kādu objektu, atribūtu, kam piemīt īpaša simboliska nozīme. Gadījumos, kad rokās nekas netiek turēts, pats roku novietojums un žestikulācija funkcionē kā simbolisks elements. Kaut gan mocekļi atrodas priekšplānā, tie pilnīgi nav uzgriezuši muguru soda izpildes ainai, tomēr tajā pašā laikā nevienā gleznā nav redzams, ka abi plāni savstarpēji mijiedarbotos, piemēram, nevienā no gleznām priekšējā plānā esošais portretējamais nav pavērsis seju uz fonā notiekošo vai nenorāda uz to ar rokām. Tāpat aktīvu mijiedarbību starp plāniem nerada arī tāds elementu izmantojums kā Kampiona portretējumā, kurā redzams sirds rajonā ietriekts duncis, kas saistīts ar izrēķināšanos. Tas darbojas tikai kā simbolisks saistelements, kas palīdz labāk izprast gleznas kopējo kompozīciju, gluži kā zem gleznas pievienotais mocekļa dzīves apraksts. Tas nepieciešams, jo soda izpildes ainās atpazīt līdzību ar portreta īpašnieku ir gandrīz neiespējami. Volpola, Palasera, Saterna un Bensteda portreti ir tie, kuros otrajā plānā ir redzams pats portretējamais, bet tā kā tos atpazīt ir ļoti grūti, tik pat labi fonā mocītais varētu būt kāds cits, ja vien apraksts zem gleznas nenorādītu, ka šiem pārdzīvojumiem gājis cauri portretējamais.

#### 6.3.1.Skatiens

Kā norādīts darbā „Salīdzinošās ikonogrāfijas enciklopēdija” (*“Encyclopedia of Comparative Iconography”*), skatiens ir tas, kas palīdz izprast tēlu savstarpējās attiecības un var palīdzēt izprast personāža lomu mākslas darbā, kas ir īpaši svarīgi, kad gleznā nākas saskarties ar kāda veida hierarhiju. Daudzās kultūrās ir pastāvējis uzskats, ka acis projicē vizuālus starus, kas ļauj komunicēt ar netveramu viņu palīdzību. Acis un to izmantojums ir bijis nozīmīgs jau

Mezopotāmijas mākslā un Bizantijā, kā arī Antīkajā kultūrā, kurā ļaunie tēli netika atveidoti, veroties taisni pretī skatītājam, bailēs par to spēju uzlikt ļauno aci.<sup>107</sup>

Portretēto sejas ir gandrīz pilnīgi neizteiksmīgas, tikai aplūkojot Saterna portretu (7.att.) vērojamas emocijas, kas liek domāt par sāpēm un ciešanām, bet tajā pašā laikā par stingru apņēmību, ko pauž augšup pavērtais skatiens un noliektā galva. Volpols, Garnets un Filkoks veras uz debesīm ar gaidošu un padevīgu izteiksmi, tomēr var redzēt, ka to acis skatās garām eņģeļiem, kas atrodas tiem virs galvas un tos neredz, tikai cer uz pestīšanu.

Acs jau kopš antīkajiem laikiem ir uzskatīta par jutekliskās uztveres svarīgāko orgānu un ir cieši saistīta ar garu. Tā ir garīga vērojuma simbols, dvēseliskās un garīgās izpausmes orgāns.<sup>108</sup> Šie skatieni palīdz simboliski attēlot un radīt nojautu par mocekļu pazemību un to pašai ziedīgās darbības apbalvošanu. Šie skatieni ataino vērtības, kas svarīgas kolēģijas studentiem, lai tie produktīvi spētu piepildīt savu misiju. Augšup vērstie skati liecina par garīgā spēka gūšanu no debesīm, no savas ticības. Interesanti ir Palasera un Bensteda portreti (8.att. un 10.att.), kuru īpašnieki attēloti veroties uz skatītāju, tomēr to skatieni ir aizplīvuroti un rodas iespaids, ka tā arī nerasniedz gleznas vērotāju. Tie rada iespaidu, ka portretējamā apziņa atrodas kur citur, kā to skaidro Maikls Viljams, „it kā to prāts būtu koncentrēts uz citu neredzamu realitāti.”<sup>109</sup> Tomēr skatienos ir redzama apņemšanās un drosme, gatavība nepadoties nekādu grūtību priekšā un, uzrunājot vērotāju personīgi, iedrošināt to. Kampions savukārt pievērsis skatienu grāmatai (5.att.), kas ir gudrības, zināšanu un universa veseluma, kā arī Dieva vārda simbols. Tā ir arī ticības, debesu un baznīcas personifikācija.<sup>110</sup> Gleznas kontekstā tā kalpo arī kā mācīšanās, inteliģences un autoritātes simbols, kas norāda uz Kampiona saistību ar kolēģiju. Kristīgajā mākslā grāmata bieži parādās kontekstos, kuros darbojas evaņģēlisti, apustuļi vai baznīcas patriarhi, kā to atribūts.

Mocekļiem veltītos mākslas darbos skatiens palīdz gan norādīt uz personas pārdzīvojumiem un vērtībām, gan izprast attēloto ainu. Portretos mocekļi lielākoties veras tieši

---

<sup>107</sup> Roberts, Helene E. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 359.lpp.

<sup>108</sup> *Herdera vārdnīca: Simboli*. 9.lpp.

<sup>109</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 59.lpp.

<sup>110</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. München: Eugen Diederichs Verlag, 1992. 59.-60.lpp.

skatītājā, taču bieži acis tiek rādītas padevīgi pievērstas zemei vai, tieši pretēji, pavērstas uz debesīm. Ja gleznā attēlota aina no mocekļa dzīves, tad acu novietojums ir atkarīgs no tēlu atrašanās vietas gleznā, no to attiecībām un no autora radošās ieceres.

### 6.3.2. Žesti

Nozīmīgs simbolisks elements šajos mākslas darbos ir rokas un žesti. Tās laika gaitā ir ieguvušas simbolisku nozīmi, kas saistīta ar varu, spēku un aktīvu darbību.<sup>111</sup> Rokas atveidi parādās jau alu zīmējumos un savu aktualitāti nav zaudējuši līdz pat mūsdienām. Daudzās kultūrās roku un pirkstu valoda ir nozīmīgas un neaizstājamas saziņas formas, bet mākslā tās lieliski kalpo, lai parādītu tēlu attieksmi vienam pret otru, lai veidotu vizuālo stāstījumu un pavēstītu par tēla emocionālajiem pārdzīvojumiem. Viens no periodiem, kurā tika piedzīvota īpaša intereses pieaugšana par dažādu žestu lietojumu mākslā bija Baroks.

Trijos no kolēģijas portretiem mocekļi rokās netur neko, kas skatītājam nodotu kādu īpašu vēstījumu. Tie ir Volpola, Saterna un Filkoka portreti (2., 7. un 6.att.). Saterns abas rokas ir sakrustojis uz krūtīm. Šis žests, uzlūkots kopā ar padevīgi noliekto, galvu kalpo kā pakļaušanās un padevības zīme. Šajā gadījumā tas demonstrē pakļaušanos Dieva nolemtajam liktenim.<sup>112</sup> Filkoka portretā izmantots plaši pazīstamais un lietotais žests, kas ir lūgšanā kopā saliktās plaukstas. Šis žests atrodams jau Mezopotāmijā un arī romiešu mākslā un nozīmē nodošanos dieviem, no kurienes arī to pārņēma agrīnie kristieši, kuriem, savukārt, šis žests iegūst lūgšanas nozīmi.<sup>113</sup> Daļa mocekļu savās rokās tur jau saņemtu palmas zaru, kamēr pārējie to vēl tikai saņems. Palasers, Garnets un Bensteds (8.,9.,10.att.) savu labo roku ir uzlikuši uz sirds, kas nozīmēja paklausību, pakļāvību un bija saprotama kā sava likteņa bezierunu pieņemšana.<sup>114</sup> Ir skaidri redzams, kādēļ palmas zars izmantots šajos portretos. Galvenokārt tas kalpo par mocekļu identificētāju, bet vienlaicīgi nodrošina skatītājam vēl vienu elementu, kas palīdz sasaistīt tālāko plānu ar portreta īpašnieku un vēsta par mocekļu šķīstību un garīgajām vērtībām.

---

<sup>111</sup> Herdera vārdnīca: *Simboli*. 1993. 122.lpp.

<sup>112</sup> Turpat.

<sup>113</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of symbols in Eastern and Western art*. 122.lpp.

<sup>114</sup> Turpat.

Paceltas rokas ir viens no senākajiem, universālākajiem un visvairāk izmantotajiem žestiem, kā arī vecākais zināmais ar lūgšanām saistītais žests. Alās atrastie aizvēsturiskie gleznojumi, kuros attēlotas paceltas rokas, ir uzskatāmi par šī žesta aizsākumiem, kaut gan tiek skaidroti kā norādes uz cilvēka identitāti un vēlmi ietekmēt apkārtējo vidi. Šie attēli, kuros redzami cilvēki ar augšup paceltām rokām bieži saistīti arī ar ekstātiskām dejām un to atainojumu.<sup>115</sup> Antīkajā periodā augšup izstieptas rokas tika asociētas ar lūgšanu, godbijību un svētīšanu, kā arī norādīja uz lūdzēja atteikšanos no jebkādas aizsardzības. Mirstīgie tika attēloti paceļot rokas, lai piesauktu dievišķos spēkus un lūgtu tiem palīdzību, kam par atbildi arī paši dievi, bieži vien tika attēloti ar līdzīgi novietotām rokām, atbildot uz lūgšanām.<sup>116</sup> Šāds lūgšanas žests tika pārņemts tālāk arī agrīnajā kristietībā un to sāka dēvēt par orantu. Līdz ar to šis žests piedzīvoja nelielas izmaiņas un tika attēlots kā plaši izplestas rokas ar augšup vērstām plaukstām. Kristieši to pārņēma pēc Pāvila ierosinājuma, kas lasāms 1.vēstulē Timotejam, kur sacīts: „Tad nu es gribu, lai vīri lūdz Dievu katrā vietā, paceldami svētas rokas bez dusmām un šaubām”.<sup>117</sup> Jau 2.gs. vidū tas ļoti veiksmīgi iekļāvās kristiešu ikdienas lūgšanās. Ļoti iespējams, ka viņus īpaši uzrunāja tas, ka šis žests atgādināja krustā sistā Kristus ieplestās rokas un, līdz ar to atgādināja par viņa ciešanām un mūžīgās dzīvošanas apsolījumu, ar ko varēja identificēties ticīgais. Sākotnēji tas tika izmantots atainojot cilvēka figūru frontālā skatā, ar rokām paceltām plecu augstumā, zemojoties lūgumā, un to skaidroja kā kristiešu pazemības personifikāciju. Šis žests bagātīgi tika izmantots katakombās, iesākumā gan kā patstāvīgs un neatkarīgs tēls, bet vēlāk arī stāstošās ainās, kas vēsta par pašreizējā dzīvošanas dedzīgiem un kristiešiem (14.att.). To skaidroja arī kā „lūdzošās un karojošās, triumfējošās baznīcas simbolu”.<sup>118</sup> Orantas pozā sāka atveidot arī dažādus mocekļus, piemēram, Cecīliju, Agnesi u.c., kā arī Mariju.

Arī Volpols ir attēlots pacēlis rokas plecu augstumā un plaukstas pavērsis uz priekšu (2.att.), kas simbolizē svētības un palīdzības izlūgšanos, kā arī rāda lūdzēja gatavību pieņemt debesu gribu.<sup>119</sup> Paceltas rokas simbolizē arī dvēseles atvērtību, lūgumu pēc žēlsirdības un

---

<sup>115</sup> Roberts, Helene E. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 53.lpp.

<sup>116</sup> Turpat. 55.lpp.

<sup>117</sup> Pāvila 1. vēstule Timotejam. 2:8. *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība., 2012. 2540.lpp.

<sup>118</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 227.lpp.

<sup>119</sup> *Lielā simbolu enciklopēdija*. Red. Saleniece, Raita. Rīga: Jumava, 2002. 360.lpp.



atteikšanos no jebkādas paš aizsardzības.<sup>120</sup> Acīmredzot, gleznu autors ir izvēlējis tieši šos žestus ar nodomu, jo tie demonstrē mocekļa garīgās vērtības, to ka viņš ir gatavs nodot savu likteni Dieva rokās un kādu garīgu līmeni viņš ir sasniedzis.

### 6.3.3. Palmas zars

Simbols, kas atrodams katra mocekļa portretā ir palmas zars. Dažās gleznās moceklis to tur rokās (Kampions, 2.att.; Palasers, 8.att., Garnets, 9.att. un Bensteds,10.att.), bet pārējās eņģelis to grasās viņam pasniegt. Sākotnēji palmas zars kalpoja par militāras uzvaras simbolu, bet Baznīca pārņēmusi to sāka lietot kā simbolu, kas vēstīja par kristiešu uzvaru pār nāvi. Vizuālajās mākslās tas kļuva par neatņemamu mocekļu atribūtu, bet viduslaikos simbolizēja arī šķīstību.<sup>121</sup> Tā arī ir šī simbola galvenā portretos, identificēt attēlotās personas kā mocekļus. Vienlaicīgi tas nodrošina skatītājam vēl vienu elementu, kas palīdz sasaistīt otro plānu ar portreta īpašnieku un vēsta par mocekļu varonību un garīgajām vērtībām.

Palmas dzimtene ir Austrumos, tādēļ tās simboliskās nozīmes skaidrojums arī jāmeklē tur. Dateļpalma ir aptuveni 65 pēdas (aptuveni 20 metrus) augsts koks ar lokanu stumbru, tādēļ to reti nolauž vējš. Turklāt tā var sasniegt pat 300 gadu vecumu.<sup>122</sup> Dateļpalma bija nozīmīgs pārtikas avots Mezopotāmijā un tika izmantota auglības rituālos arī Ēģiptē, kas veicināja palmas lomu kā auglības simbolam.<sup>123</sup> Babiloniešiem un ēģiptiešiem tā bija saules un triumfa simbols, svēts koks, uzskatīts par Dzīvības koku, iespējams tieši jau iepriekš minēto īpašību dēļ. Šeit arī atrodami aizsākumi palmas kā augšāmcelšanās un nemirstības simbolam. Saules nepārtrauktā norietēšana un uzaušana asociējās ar atdzimšanu un tā kā senajās kultūrās palma tika cieši saistīta ar sauli, arī tai tika piedēvētas šīs īpašības. Arī tās mūžzaļās lapas lika domāt par mūžīgo dzīvošanu un nemirstību. Antīkajā kultūrā ar palmas zariem godināja ne vien militāru konfliktu

---

<sup>120</sup> Herdera vārdnīca: *Simboli*. 122.lpp.

<sup>121</sup> Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. 232.-233.lpp.

<sup>122</sup> Herdera vārdnīca: *Simboli*.107.lpp.

<sup>123</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of symbols in Eastern and Western art*. 153.lpp.

uzvarētājus un gladiatorus, bet arī sporta spēļu uzvarētājus. Šo simbolu no romiešiem pārņēma agrīnie kristieši, ko parasti izmantoja, lai cildinātu Kristus uzvaru pār nāvi un pār grēkiem.<sup>124</sup>

Kristietības mākslā palmas zari pirmo reizi parādījās jau Romas katakombās un līdzās enkuram un balodim ļoti agri kļuva par iecienītiem simboliem.<sup>125</sup> Tā kā tie simbolizēja augšām celšanos, tad tos izmantoja, lai rotātu sarkofāgus. Tie parādījās arī freskās u.c., bieži kopā ar Kristus monogrammu. Bībelē mocekļi ar palmas zariem rokās pieminēti Atklāsmes grāmatā, kas liek domāt par augšāmcelšanos un kur teikts „Pēc tam es ieraudzīju, un redzi – liels pūlis, ka ne saskaitīt, no visām tautām un ciltīm, un ļaudīm, un valodām, kas baltos tērpos un palmu zariem rokās stāv troņa un Jēra priekšā”.<sup>126</sup> Mocekļība tika uzskatīta par ziedošanās aktu, kurā moceklis ieņēma ziedošanas jēra lomu un šis fragments norāda uz mūžīgās dzīves apsolījumu, ko piedzīvo mocekļi. Populārākā aina no Bībeles, kurā palma ir nozīmīgs elements, ir Kristus ienākšana Jeruzalemē un kas aprakstīta šādi „Otrā dienā liels ļaužu pūlis, kas bija sanācis uz svētkiem, izdzirdēja, ka Jēzus nāk uz Jeruzalemi. Paņēmuši palmu zarus, tie izgāja viņam pretim, skaļi saukdami: „Ozianna, svētīts, kas nāk Kunga vārdā – Israēla Ķēniņš”<sup>127</sup>. Vēl vizuālajās mākslās populāra ir aina, kurā palmas koks, Jāzepam un Marijai bēgot uz Ēģipti, noliecas, lai ļautu noplūkt savas dateles, un starp savām saknēm liek izvirst skaidram avotam, kaut gan retāk, tomēr palmas zars tiek saistīts arī ar Marijas nāvi.<sup>128</sup>

Kā iepriekš jau sacīts, mākslas darbos, kas vēsta par mocekļu dzīvēm vai to portretos, bieži tiek izmantoti plamas zari, kas, pirmkārt, norāda uz to, ka attēlotā persona ir moceklis un, otrkārt, vēsta par mūžīgo dzīvošanu debesu valstībā, ko moceklis ir nopelnījis pašai ziedojoties savas ticības vārdā. Portretos pieņemts attēlot mocekļus ar palmas zaru rokās, kā tas redzams arī Svētās Lūcijas portretā (11.att.), bet attēlojot ainas no to dzīves, kā tas apskatāms gleznā „Svētā Irēna apokopj Svēto Sebsatjanu” (15.att.), palmas parasti redzamas eņģeļu rokās, kas ierodas pasniegt tās mocekļiem.

---

<sup>124</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. 135.lpp.

<sup>125</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of symbols in Eastern and Western art*. 153.lpp.

<sup>126</sup> Atklāsmes grāmata 7:9. *Bībele*. 2614.lpp.

<sup>127</sup> Jāņa evaņģēlijs 12:12-13. *Bībele*. 2348.lpp.

<sup>128</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 230.lpp.

### 6.3.4. Eņģeļi

Eņģelis atrodams katra mocekļa portretā. Tas it kā parādās no mākoņiem, kas redzami otrajā plānā un sniedz priekšplānā esošajam moceklim lauru lapu vainagu un palmas zaru. Interesanti ir tas, ka katrs eņģelis ir tērpiet citas krāsas apģērbā, ko grūti izskaidrot. Neliekas, ka tas būtu kā īpaši saistīts ar katru mocekli, vai ka šīm krāsām būtu simboliska nozīme. Drīzāk atšķirības skaidrojamas ar gleznu radīšanu atsevišķos periodos vai ar to, ka tās veidojuši dažādi autori. Ierobežotā pieejamo gleznu skaita dēļ ir grūti izteikt minējumus, kas būtu tuvi patiesībai, nezinot kā eņģeļi attēloti citos kolēģijas mocekļu portretos.

Paši par sevi eņģeļi gluži nav uztverami kā simboli, bet to darbība simbolizē Dieva gribu, piemēram, šajos mocekļu portretos, vēlmi tos godināt un dāvēt tiem mūžīgo dzīvošanu. Eņģeļiem vienmēr ir tikusi piedēvēta starpnieku loma. Sākotnēji tie tika uzskatīti par Dieva gribas personifikāciju, bet vēlāk par debesu galma un karapulka piederīgajiem.<sup>129</sup> Eņģeļi ir Dieva ziņneši, kas ne vien nodod Dieva gribu cilvēkiem, bet arī rūpējas, lai tā tiktu piepildīta. Šo mocekļu portretu kontekstā, eņģelis kronē mocekli, tādējādi piepildot Dieva gribu to godināt un uzņemt debesīs. Valjadolidas mocekļu portretos, pateicoties neparastajam novietojumam, kas liek tiem atrasties it kā divos plānos vienlaicīgi, eņģeļi skatītājā rada netveramu un misticisma pilnu nojautu. Līdz ar to iespējams kļūst vēl viens eņģeļa izmantojuma skaidrojums, ka tas norāda uz nezināmo un pārdabisko, kas mocekli sagaida nākotnē, šajā gadījumā, pēc nāves.<sup>130</sup>

Eņģelis, kāds tas ir pazīstams mūsdienu cilvēkam ir cilvēciskota, spārnota būtne, kas personificē dievišķo gribu. Šīs būtnes figurē vairākās reliģijās kā vidutāji starp dievišķo sfēru un cilvēkiem. Ideja par debesu būtni, kas darbojas kā ziņnesis starp debesīm un zemi nāk no Tuvo Austrumu tradīcijas. Ļoti iespējams, ka impulss eņģeļu attēlojumam tika gūts no semītu un ēģiptiešu spārnotajām dievībām un to kalpiem. Arī Mezopotāmijā atrastās rakstu un mākslas liecībās sastopami priekšstati par spārnotām būtnēm. Uzskatāms vizuālās mākslas piemērs ir Ūras pilsētā, atrasta stēla, kurā redzams, kā šāda spārnota būtne nolaižas no debesīm, lai ielietu karaļa kausā Dzīvības ūdeni.<sup>131</sup> No šīm kultūrām spārnotās būtnes aizguva Grieķija un Roma, no

<sup>129</sup> *Lielā simbolu enciklopēdija*. 148.lpp

<sup>130</sup> Williams, Michael. *Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid*. 64.lpp.

<sup>131</sup> Oliver, Evelyn D., James R. Lewis. *Angels A-Z*. Visible Ink Press, Canton: 2008. 194.lpp.

kurām ietekmējoties tika radīti ebreju un kristiešu eņģeļi.<sup>132</sup> Agrīnajā kristīgajā mākslā šādi spārnotu figūru atveidi tika noraidīti, lai izvairītos no sajaukšanas ar antīkajā mākslā bagātīgi pārstāvētajiem erotiemi, uzvaras dievietēm utt. Tomēr ietekme ir skaidri redzama arī eņģeļu atveidojuma attīstībā.

Izplatoties kristietībai radās arī vajadzība pēc kristīgās ikonogrāfijas, kas ietekmējās gan no klasiskās tradīcijas attēlojumiem, gan no ebreju avotiem, taču tieši centās neko nekopēt. Šajā sākuma posmā eņģeļus attēloja kā būtnes, kas daudz neatšķīrās no cilvēka, jo arī Svētajos Rakstos par tiem mēdza runāt gan kā par eņģeļiem, gan kā cilvēkiem.<sup>133</sup> Svētajos Rakstos bagātīgi aprakstīta eņģeļu daba un to funkcijas, taču, neskatoties uz to svarīgo lomu, ārējais izskats ir aplūkots ļoti reti un pieticīgi. Visvairāk informācijas par to sniedz Jaunā Derība, ainās, kas risinās pie Jēzus kapa, piemēram, šajā fragmentā, kas apraksta Jēzus augšāmcelšanos vēsta „Un, redzi, notika liela zemestrīce un Kunga eņģelis nāca no debesīm, pienācis novēla akmeni un apsēdās uz tā. Viņa izskats bija kā zibens un drēbes baltas kā sniegs.”<sup>134</sup> Tāpat uz spilgto gaismu, kas raksturīga eņģeļiem un to baltajām drēbēm atsaucas arī citos evaņģēlijos. Detalizētāks eņģeļu izskata apraksts sastopams agrīnajos reliģiskajos ebreju rakstos, no kuriem ietekmējusies arī kristietība. Lai gan tajos tiek runāts arī par spārnēm, galvenokārt uzsvērta tiek stiprā gaisma, kas nāk no eņģeļiem un tiek salīdzināta ar uguns liesmām un akcentēta to baltā āda un drēbes.

Kas attiecas uz vizuālajiem eņģeļu attēlojumiem, vecākie līdz mūsdienām saglabājušies attēli ir atrodami Romas katakombās un ir datējami ar 3.gs. otro pusi un 4.gs. sākumu.<sup>135</sup> Citos avotos datējums nedaudz atšķiras un Priscillas katakombās Romā atrodamā Pasludināšanas aina (13.att.) tiek saistīta ar 2.gs. pirmo pusi.<sup>136</sup> Šeit skaidri redzams, ka eņģelis Gabriēls izskatās pēc parasta cilvēka. Nav redzami ne spārnī, ne dievišķa gaisma, ne kādi citi elementi, ko esam pieraduši redzēt eņģeļu attēlojumā. Par viņa nolūku stāsta tikai ieņemtā poza, Marijas virzienā

---

<sup>132</sup> Hall, James. *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. 113.lpp.

<sup>133</sup> Martin, Therese. The Development of Winged Angels in Early Christian Art. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*. Madrid: UNED, 2001. 12.lpp.

<sup>134</sup> Mateja evaņģēlijs. 28:2-3. *Bībele*. 2204.lpp.

<sup>135</sup> Martin, Therese. *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*. 16.lpp.

<sup>136</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 87.lpp.

pastieptā roka, kas norāda uz to, ka Gabriēls paziņo viņai par Jēzus ieņemšanu. Šāds cilvēcis attēlojums raksturīgs visiem eņģeļiem kristietības sākumposmā. Tie tika rādīti kā vīrišķīgi un muskuļoti jaunekļi, dažkārt pat ar bārdu vai matiem, kas sākuši atkāpties.<sup>137</sup> Eņģeļus raksturoja uguns, gars un spožs mirdzums. Tie ir nemateriālas būtnes, bet tajā pašā laikā klātesošas materiālajā pasaulē. Šī iemesla dēļ kāds noteikts to attēlojums, balstoties uz Svētajiem Rakstiem, nav iespējams. Līdz ar to pirmos eņģeļus attēloja veidā, kas cilvēkam bija saprotamākais, kā vienu no cilvēkiem. Tomēr eņģelis bija starpnieks starp cilvēku un Dievu un attēlot to kā cilvēku kļuva nelogiiski.

Spārni eņģeļu attēlojumā parādās tikai sākot ar 4.gs., kad tie iegūst arī nimbus un sievišķīgākus vaibstus, kas tos padara par nenosakāma dzimuma debesu būtnēm.<sup>138</sup> Šajā laikā kristīgās ticības pārstāvjiem svarīgs kļuva hierarhijas jautājums. Eņģeļu pielūgšana bija kļuvusi par vērā ņemamu problēmu, tādēļ tiem bija jāierāda skaidra vieta hierarhijā. Lai gan eņģeļi ir debesu būtnes, tie nav augstāki par cilvēku un to bija vajadzīgs parādīt. Svarīgi bija paust, ka tie nav pelnījuši pielūgšanu, un ka atšķiras gan no Kristus, kas pats reiz bijis cilvēks, gan no cilvēkiem. Kā norāda jau to vārds (*angelos*- grieķiski) tie ir tikai sūtņi, tikai ziņneši, kamēr cilvēkus Dievs sauc par saviem bērniem.<sup>139</sup> Tie darbojas kā dievišķās atklāsmes nesēji, tautu un personu aizstāvji un palīgi, garīgie starpnieki starp dievu un pasauli.<sup>140</sup> Spārni kļuva par iespēju tos atšķirt no cilvēka, bet saglabāt citus tiem raksturīgos elementus. Tā kā eņģeļi uzturas debesīs, bet dodas uz zemi, lai darītu zināmu Dieva gribu cilvēkiem, tad tiem lieti noder spārni, kas Bībelē nav pieminēti ne reizi.<sup>141</sup> Tās, kas cilvēku šķir no Dieva vienmēr ir bijušas debesis, kurās uzturas tikai putni, līdz ar to spārni reprezentē gan pašas debesis, gan saistību ar zemi, jo arī putni, kaut gan ir spējīgi lidot, tomēr ir spiesti nolaisties uz zemes. Tajā pašā laikā spārni pieder dzīvniekiem un atgādina skatītājam, ka eņģeļi ir būtnes, kas zemākas par cilvēku.

---

<sup>137</sup> Martin, Therese. *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*. 17.lpp.

<sup>138</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 88.lpp.

<sup>139</sup> Martin, Theresa. *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*. 19.lpp.

<sup>140</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 88.lpp.

<sup>141</sup> Martin, Therese. *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*. 12.lpp.

Vizuālajā mākslā eņģeļi tiek rādīti, pildot savu ziņnešu pienākumu, taču to, kā tie tiek attēloti ietekmē konkrētā mākslas darba konteksts. Visbiežāk eņģeļi redzami darbos, kas attēlo Kristus dzimšanu, kristīšanu, Pasludināšanu, Debesbraukšanu u.c.<sup>142</sup> Atkarībā no tēmas mainās arī eņģeļu atribūti. Tie attēloti ar mūzikas instrumentiem pielūgšanas un slavināšanas brīžos, ar kvēpināmo trauku, kad saistība ar lūgšanu, ar degošu zobenu, lai norādītu uz tiesāšanu vai liliju, kad jāuzsver šķīstums.<sup>143</sup> Lai gan laikam ejot eņģeļu attēlojums ir mainījies atkarībā no tā, kas attiecīgajam laikmetam bija nozīmīgāks, galvenā ideja, ko tie iemieso un tēls ir saglabājies kopš 5.gs. Tie ir spārnotas būtnes, kas izstaro spilgtu gaismu, ar nimbu ap galvu un visbiežāk tērpti baltās drēbēs.

Kas attiecas uz mocekļu attēlojumu, eņģeļi parādās kā ziņneši, kas ierodas pie mocekļa ar palmas zaru, lai paziņotu par tā uzvaru un par mūžīgās dzīvības iegūšanu. Var droši teikt, ka eņģeļa parādīšanās gleznā, kas runā par mocekli un tā likteni nav nekas neparasts, drīzāk pat plaši pieņemts. Šajās ainās un mocekļu attēlojumā neatņemami elementi vienmēr ir arī lauru lapu vainags un palmas zars, kas vēstī par mocekļa uzvaru pār nāvi un iegūto mūžīgo dzīvošanu.

### 6.3.5.Lauru vainags

Mocekļu portretos eņģelis kronē galveno personāžu ar lauru lapu vainagu. Tas kalpo, lai norādītu uz mocekļa uzvaru pār nāvi, pār miesisko, fizisko pasauli, atdodot savu dzīvību idejas un savas ticības vārdā. Šis vainags vēsta par garīgo triumfu, ko mocekļi piedzīvo, pašreizējā aizstāvot savu ticību un pierādot, ka zemes ciešanas nespēj būt nepanesamas, ja tālākais ceļš ved uz debesīm. Valjadolidas mocekļu portretos šī kronēšanas aina galvenokārt ir iekļauta, lai kolēģijas studentus iedrošinātu, veicinātu nodošanos mērķim un parādītu to, ka Dievs apbalvo sķīstos un savā ticībā pašreizējā.

Vainaga nozīme ir ļoti tuva kroņa nozīmei, to līdzīgo formu dēļ. Tā apvieno apla kā debesu, līdz ar to arī pilnības, un gredzena, kas savukārt norāda uz mūžību, simboliku.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. 87.-88.lpp.

<sup>143</sup> Oliver, Evelyn D., James R. Lewis *Angels A-Z*. 195.lpp.

<sup>144</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca* 201.lpp.

Daudzās kultūrās kronim piedēvētas aizsargājošas spējas. Tas saistīts ar garīgumu, ar debesīm un Sauli. Tas sastopams gan Mezopotāmijā, gan Senajā Ēģiptē, toties kristietībā, hinduismā un budismā tas simbolizē garīgu apgaismību un mūžīgu dzīvi.<sup>145</sup>

Bagātīga vainaga izmantošana atrodama arī Antīkajā kultūrā, kur sākotnēji tie tika vīti no efejām, bet ar laiku arvien biežāk to vietā izmantoja arī dažādus garšaugus. Tika uzskatīts, ka lauri aizsargā no slimībām, jo lauru koks bija Apollona, kas bija dziedinātājs, svētais koks. Tā kā lauru koks ir mūžzaļš augs, tad tas tika asociēts ar nemirstību. Antīkajā kultūrā tam piedēvēja arī spēju fiziski un morāli attīrīt. Šajā sakarā tas pirmo reizi parādījās pēc karagājieniem un cīņām, kad cilvēki gribēja šķīstīties no karā izlietajām asinīm. Līdz ar to lauri, īpaši lauru vainagi, kļuva par „uzvaras, triumfa un uzvarā gūtās nemirstības simbolu”.<sup>146</sup> Vainags kalpoja nēsātājam gan kā rota svētkos (arī praktisku iemeslu dēļ, jo pastāvēja ticējums, ka tas spēj pasargāt no reibuma), gan kā goda un iesvētības zīme sacensību laikā. Antīkajā pasaulē jaunie iesvētītie identificējās ar kādu dievu, nēsājot vainagus, kas darināti no šī dieva svētā auga.<sup>147</sup> Bieži ar ziedu vainagiem tika rotāti upurējamie dzīvnieki, lai piešķirtu tiem īpašu svētumu. Ietekmējoties no šī paraduma, ar ērkšķu vainagu tiek kronēts Kristus. Lauru lapu vainagi ir kļuvuši par parastu detaļu mocekļu attēlojumos.<sup>148</sup> Arī viduslaikos un jaunajos laikos vainags saglabāja savu lomu. Populāri bija attēlot valdniekus un uzvarētājus ar lauru vainagu galvā, kas kļuva par aizņēmumu no antīkās kultūras. Tādā pašā veidā tika cildināti un godināti arī īpaši izcili mākslinieki, dzejnieki un zinātnieki.

Tā kā galva tiek uzskatīta par cēlāko cilvēka ķermeņa daļu, tad tās kronēšana simboliski vēsta par valkātāja paaugstināšanu, paužot svētību un ārkārtēju, svinīgu stāvokli.<sup>149</sup> Vainags, kas Antīkajā pasaulē pazīstams kā uzvaras simbols, kristietībā iegūst citu nozīmi un kļūst par izcīnītās pestīšanas zīmi. Tas simbolizē suverenitāti, dievišķo un pasaulīgo, kā arī pieņemts to

---

<sup>145</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. 92.lpp.

<sup>146</sup> *Herdera vārdnīca: Simboli*. 86.lpp.

<sup>147</sup> Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. 201.lpp.

<sup>148</sup> Turpat. 92.lpp.

<sup>149</sup> *Herdera vārdnīca: Simboli*. 78.lpp.

uzskatīt par kristiešu mocekļu simbolu.<sup>150</sup> Ar šādu nozīmi lauru vainags parādās arī uz kapu plāksnēm, katakombās, mocekļu portretos un citur, dažkārt kopā ar Kristus monogrammu vai balodi un jēru. Kristietības simbolikā vainags vēstī par uzvaru pār tumsību un grēkiem, bez tam, tā apļa forma simbolizē arī pāreju no vienas formas nākamajā.<sup>151</sup> Viens no zīmīgākajiem kroņiem kristietībā ir ērkšķu vainags, ko uzliek Kristum pirms sišanas krustā, kas lasāms Marka evaņģēlijā 15:17-18, „Tie [kareivji] iegērba viņu purpurā un, nopinuši ērkšķu vainagu, uzlika viņam to galvā. Un tie ņēmās viņu sveicināt: ‘Esi slavēts, jūdu Ķēniņ!’”<sup>152</sup> Ērkšķu vainags ir plaši izmantots mākslā, atainojot Kristus ciešanas, un tas simbolizē visu viņa pārciesto, taču šis nav vienīgais vainags, par ko runā Bībele. Tiek pieminēts arī Taisnības un Dzīvības vainags. Taisnības vainags parādās Pāvila 2. Vēstulē Timotejam 4:8, kur sacīts: "Vēl tik man atlicis taisnības vainags, ko tajā dienā man piešķirs Kungs, taisnais tiesnesis, un ne tikai man, arī visiem citiem, kam viņa atnākšana ir mīļa".<sup>153</sup> Dzīvības, nemirstības vainags pieminēts Jēkaba vēstulē 1:12 "Laimīgs tas vīrs, kas iztur kārdināšanu, jo pārbaudi izturējis, viņš saņems dzīvības vainagu, kas apsolīts tiem, kas mīl kungu."<sup>154</sup>

Mocekļu portretos un gleznās, kurās attēlotas ainas no to dzīves pieņemts izmantot lauru lapu vainagu, taču tas nebūt nav vienīgais, kas tajās parādās. Kā redzams darbā, kas attēlo Svētā Sebastjāna brūču apkopšanu, eņģelis rokās tur nevis lauru, bet liekas metāla kroni, kurā saskatāma izteikta līdzība ar ērkšķu kroni (15.att.). Mocekļu ikonogrāfijā parādās dažādi kroņi, taču pamatā to nozīme ir ļoti līdzīga un norāda uz uzvaru pār nāvi. Gleznās redzami simboli ir kristīgajā ikonogrāfijā bieži izmantoti un labi pazīstami. To izmantojums palīdz autoram pēc iespējas veiksmīgāk un saprotamāk nodot skatītājam savu radošo ideju. Kaut gan tiem ir atrodams konkrēts skaidrojums, jāpatur prātā, ka simbolu interpretācija tomēr var būt subjektīva, jo cilvēks uztverot simbolu meklē asociācijas ar savu pieredzi un tā kā šī pieredze var atšķirties, tad arī simbola skaidrojumi, tiesa gan ne pārlietu, taču var atšķirties.

---

<sup>150</sup> Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. 79.lpp.

<sup>151</sup> Red. Saleniece, Raita. *Lielā simbolu enciklopēdija*. 537.lpp

<sup>152</sup> Marka Evaņģēlijs 15:17-18. *Bībele*. 2245.lpp.

<sup>153</sup> Pāvila 2. Vēstule Timotejam. 4:8. *Bībele*. 2449-.2550.lpp.

<sup>154</sup> . Jēkaba vēstule. *Bībele*. 2576.lpp.



## NOBEIGUMS

Lai gan Valjadolidas Angļu kolēģijas mocekļu portreti ir ļoti īpatnēji to kompozīcijas dēļ, tajos bagātīgi iekļauti simboli, kas sastopami teju vai katrā mākslas darbā, kas pievēršas mocekļu un viņu dzīvju atainojumam, simboli, kas veido nozīmīgu kristīgās ikonogrāfijas daļu. Šo saistību palīdz uztvert arī citas pētnieciskajā darbā aplūkotās gleznas, kurām gan nav pievērsta tik detalizēta uzmanība kā kolēģijas portretiem, bet, kurās skaidri redzams to pašu simbolu izmantojums. Autore mēģinājusi atrast pēc iespējas atbilstošākus, bet arī interesantus mākslas darbus, kuros būtu redzama šo simbolu izmantošana ne vien kolēģijas portretos, bet arī citu 17.gs. spāņu mākslinieku izpildījumā. Katrs no tiem būtu pelnījis pamatīgāku izpēti, bet tā kā šoreiz pētījums ir balstīts uz 7 konkrētiem portretiem, tad šīs pārējās gleznas palīdz uzskatāmāk atainot simbolu izmantojuma dažādību. Noteikti pastāv iespēja veikt tālākus pētījumus, pievēršoties aplūkoto simbolu izmantojumam plašākā gleznu klāstā šajā periodā.

Simboli, kas parādās šajos darbos, ne vien katrs pats par sevi skatītājam nodod specifisku informāciju, bet arī viens otru papildina un šādi pastiprina gleznā pausto ideju. To nodrošina gan tiem piemītošā izteiksmes ekonomija, spēja reprezentēt sarežģītus konceptus un tos izpaust vienkārši un saprotami, gan skatītāja spēja veidot visdažādākās asociācijas un veidot attiecību saiknes. Kaut gan šajā pētījumā apskatīti sakrālās mākslas darbi, šos simbolus ir iespējams atrast arī profānajā mākslā. Tomēr jāpatur prātā, ka, lai objektīvi varētu spriest par simbolu izmantojumu ir nepieciešams pēc iespējas pilnīgāk izprast kultūrpolitisko situāciju periodā, kad attiecīgie mākslas darbi radīti, kā šajā pētījumā tas darīts iepazīstoties ar situāciju Eiropā kontrreformācijas laikā un to, kā tā ietekmēja mākslu.

Svarīgi ir izprast, ka simboli neparādās pēkšņi, tie attīstās un iegūst arvien bagātīgākas nozīmes nianses pateicoties mūsu radošajai un simboliskajai domāšanai. Lielākā daļa kristīgajā ikonogrāfijā izmantoto simbolu sākotnēji ir nākuši no kādas citas vides vai kultūras. To labi var redzēt, piemēram, paskatoties uz to, kā ir attīstījies eņģeļa tēls, ko pašlaik mēs pazīstam kā dievišķu, nenosakāma dzimuma būtni ar spārniem, kas parasti tērpta gaišās drānās. Pirmās ziņas par šādām būtnēm nāk jau no Mezopotāmijas, no kurienes tās tālāk izplatījušās līdz Ēģiptei, kas savukārt šo ideju par spārnotām dievišķām būtnēm nodevusi Antīkajai kultūrai. Šī izplatīšanās norāda uz simbola spēju mainīties un pielāgoties attiecīgajai videi un nepieciešamībai. Kristīgajā

ikonogrāfijā sākumā eņģeļi netika attēloti ar spārniem tieši tādēļ, lai tie netiktu saistīti ar antīkajām dievībām, taču rodoties vajadzībai pēc tēla, kas atšķirtos no cilvēka un norādītu uz tā piederību dievišķajai valstībai tie ieguva spārnus. Tā kā kristīgā ticība un tās māksla izveidojās Romas Impērijā, tad mākslinieciskajās izpausmēs atrodamas dažādas šī reģiona ietekmes.

Simbolu attīstības aplūkojums skaidri norāda uz to, ka neviens simbols nav sastindzis. Tie pielāgojas to cilvēku vajadzībām, kas tos izmanto un tai videi, kurā tiek izmantoti. To dinamiskums arī ir tas, kas noteicis to spēju saglabāties mūsu uztverē un mākslā neskaitāmus gadsimtus.

Otrs avots, kas veidojis kristīgo ikonogrāfiju un izpratni par to ir Bībele. Tādi simboli kā palmas zars, ērkšķu vainags, oranta, kā arī eņģeļiem piedēvētās īpašības un citi simboli ir tajā atrodamī un aprakstīti. Bībele ir rosinājusi mākslinieku fantāziju jau kristietības sākumposmā un turpina to darīt vēl arvien. Turklāt, tā ne vien piedāvā dažādus simbolus, bet arī var palīdzēt tos labāk izprast un uztvert.

Šāda veida pētījumi ir nozīmīgi ne tikai tāpēc, ka veicina izpratni par mākslu, tās daudzslāņainību un spēju ietekmēt skatītāju, bet arī tādēļ, ka paver plašu skatījumu uz dažādiem faktoriem, kas savstarpējās ietekmes rezultātā veido mūsu izpratni par kultūru, par sabiedrību un, galu galā, par mūsu apkārtējo pasauli. Izprotot asociācijas, kas saistās ar kādu konkrētu simbolu, atklājot tā izcelsmi, lietojumu un to, kas gribēts ar to pateikt, tiek iegūta plaša informācija par cilvēka darbības jomām, gan praktiskajām, gan garīgajām, kas palīdz, visbeidzot, izprast pašiem sevi, ar ko jezuīti, apcerot gleznās attēlotās tēmas, arī nodarbojās.

Šis pētījums ieskicē tikai nelielu daļu no bagātīgā simbolu klāsta, bet tas var kalpot par pamatu vēl pamatīgākam un dziļākam pētījumam šajā zinātnes laukā. Kristīgā simbolika, kas izplatījusies līdz ar kristīgo ticību, ir spējusi iesniegties arī citās jomās un simboli, kas sākotnēji tikuši saistīti ar to, mūsdienās tiek izmantoti, lai nodotu vērotājam arī krietni vien izmainījušos informāciju. Šīs izmaiņas ir ļoti aizraujošs un neizzināts jautājums, kas, kā iepriekš jau tika minēts, var atklāt ne vien pašu simbolu attīstības nosacījumus, bet iepazīstināt arī ar kultūras un mākslas, kā arī paša cilvēka un tā prāta attīstību.

## KOPSAVILKUMS

Bakalaura darba mērķis ir, analizējot gan vizuālos, gan literāros avotus, atklāt Valjadolidas Angļu kolēģijas portretos izmantoto simbolu izcelsmi, attīstību, kā arī izmantojumu citos vizuālās mākslas darbos kontrreformācijas periodā.

Iepazīstoties ar teorētiskajiem materiāliem par simbolu, atklāts, ka simboli un dažādi simboliski attēli izmantoti jau kopš aizvēsturiskiem laikiem un sastopami visdažādākajās kultūrās un laika periodos, par ko atbildīgs ir mūsu simboliskais domāšanas mehānisms. Tāpat atklātas simbola īpašības un funkcijas. Tā dinamisms un mainība, pielāgošanās un noslēpumainība. Simbola spēja izskaidrot cilvēkiem neizprotamus, grūti aptveramus konceptus vai transcendentālas idejas, radīt personīgu pieredzi, emocionāli ietekmēt utt. Arī simbola spēja aizstāt veselas ainas. Aplūkots tas, kā cilvēks uztver simbolu mākslā, kā to ierauga, skaidro un meklē asociācijas. Šī shēma tiek pielāgota arī simbola attīstības izpētei.

Aplūkota kristīgās mākslas veidošanās, attīstība un mocekļības svarīgā nozīme pašai dziedzīgas ticības veicināšanā. Atklāti sociokulturālie un politiskie procesi kontrreformācijas laikā, kas rosinājuši Valjadolidas Angļu kolēģijas dibināšanu un darbību, kā arī ietekmējuši kolēģijas portretu radīšanu un tajos izmantotos simbolus.

Mocekļu portretos izmantoto simbolu aizsākumi un galvenās ietekmes meklējamas gan Mezopotāmijas kultūrā, gan Romas Impērijā. Tāpat simbolu izmantojums un attēlojums balstīts Bībelē un tās tekstos. Baznīca aktīvi iesaistījās diskusijās un noteica māksliniekiem to, kādiem ir jābūt ne tikai mocekļu, bet sakrāliem mākslas darbiem vispār. Ļoti svarīgi, analizējot simbolus mākslas darbos, ir ņemt vērā laiku un kontekstu, kurā tie izmantoti, jo tas ietekmē to interpretāciju. Tāpat jāatceras, ka simbola nianse cilvēki var saprast citādāk, tāpēc to interpretācijas, arī šajā darbā aplūkotās, nekad nav galīgas, tomēr simboli vienmēr raisa kādu emocionālu pārdzīvojumu un pārdomas skatītājā.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. *Angļu īpašvārdu atveide latviešu valodā*. Sast. A. Ahero. Rīga: Zinātne, 2006.
2. Agejevs, Vladimirs. *Semiotika*. Rīga: Jumava, 2005.
3. Barasch, Moshe. *The Language of Art*. New York/London : New York University Press. 1997.
4. Battistini, Matilde. *Symbols and Allegories in Art : A Guide to Imagery*. Los Angeles: Getty Publications, 2005.
5. *Bībele*. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība., 2013.
6. Boldoks, Džons. *Kristietības simbolika*. Rīga: Madris, 1999.
7. Cano-Echevarría, Berta, Ana Sáez Hidalgo. Educating for Martyrdom: British Exiles in The English College at Valladolid. *Religious Diaspora in Early Modern Europe*. London: Pickering & Chatto Publishers, 2014.
8. Ferguson, George. *Signs and symbols in christian art*. New York: Oxford University Press, 1961.
9. *Franču īpašvārdu atveide latviešu valodā: Francija. Beļģija. Šveice. Kanāda*. Sast. B. Bankava. Rīga: Zinātne, 2004.
10. Gombrich, Ernst H. *Ideals & Idols: Essays on values in history and in art*. London: Phaidon Press Ltd., 1979.
11. Gombrich, Ernst H. *The Story of Art*. 14th.Ed. Oxford: Phaidon Press. 1984.
12. Hall, James. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. Revised ed. New York: 1974.
13. Hall, James. *Hall`s Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western art*. London: John Murray, 1994.
14. Hatšteins, Markus. *Pasaules reliģijas*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008.
15. Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon der Symbole*. München: Eugen Diederichs Verlag, 1992.

16. *Herdera vārdnīca: Simboli*. Rīga, Pētergailis. 1993.
17. Hillerbrand, J. Hans. *The Encyclopedia of Protestantism*. Vol.3. New York/ London: Routledge. 2004.
18. Jerryson, Michael, Mark Jurgensmeyer, Margo Kitts. *The Oxford Handbook of Religion and Violence*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
19. Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing. 1964.
20. Kasīrers, Ernsts. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekti, 1997.
21. *Katoliskās baznīcas katehisms*. Rīga: Rīgas Metropolijas Kūrija, 2000.
22. Lanerī-Dašāna, Nadēža. *Glezniecības enciklopēdija*. Rīga: Jumava, 2004.
23. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Red. Saleniece, Raita. Rīga, Jumava: 2002.
24. Livingstone, E.A. *The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church*. Revised 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2006.
25. Martin, Therese. *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte. Madrid: UNED, 2001.
26. Moa, Pío. *Nueva historia de España*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2011.
27. Ogle, Kristīne. *Societas Jesu ieguldījums Latvijas arhitektūras un tēlotājas mākslasmantojumā: disertācija*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2008.
28. Oliver, Evelyn D., James R. Lewis. *Angels A-Z*. Canton: Visible Ink Press, 2008.
29. Roberts, Helene E. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
30. Smith, Paul, Carolyn Wilde. *A Companion to Art Theory*. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Ltd., 2002.
31. Times Books. *Kings & Queens of the British Isles*. London: HarperCollins Publishers, 2004.

32. Tresiders, Džeks. *Simbolu vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2010.
33. Williams, Michael. Images of Martyrdom in Paintings at the English College Valladolid. *Leeds Iberian Papers: Symbol and Image in Iberian Arts*. Leeds: Trinity and All Saints, 1994: 51-71.
34. Wuthnow, Robert (Ed. in Chief). *The Encyclopedia of politics and religion*. Volume II. London: Routledge. 1998.
35. Дешарне, Бодуэн, Люк Нефонтен. *Символ*. Москва: Астрел, 2007.

## ELEKTRONISKIE AVOTI

1. Drawn and Quartered Definition. *Duhaimes Law Dictionary*. Pieejams: <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/D/DrawnandQuartered.aspx> [skatīts 18.04.2015. 20:15]
2. Drawing and Quartering. *Encyclopedia Britannica*. Pieejams: [http://www.britannica.com/EBchecked/topic/171149/drawing-and-quartering#\\_comments](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/171149/drawing-and-quartering#_comments) [skatīts 18.04.2015. 21:09]
3. *Foundation (1589) To La Vulnerata (1600)*. Royal English College, Valladolid. Pieejams: <http://www.sanalbano.org./home/college-history-page-1-of-2/> [skatīts – 08.08.2014.]
4. Hegel, Georg W. F. *Aesthetics: Lectures on Art*. Pieejams: <https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/part2.htm#s0> [skatīts 31.03.2015.]
5. Morriss-Kay, Gillian. The Evolution of Humans Artistic Creativity. *Journal of Anatomy*. 2009, november 6th. Pieejams: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2815939/> [skatīts 02.03.2015.]
6. Symbol. *Grove Art Online*. Pieejams: [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao\\_gao&source=oao\\_t4&source=oao\\_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082755?source=oao_gao&source=oao_t4&source=oao_t234&type=article&search=quick&q=symbol&pos=1&_start=1#firsthit) [skatīts 31.03.2015.]

7. Wilsey, John D. *The Impact of Reformation on The Fine Arts*. Faculty Publications and Presentations, 2006. 31-54.lpp. Pieejams:  
[http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=sor\\_fac\\_pubs](http://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=sor_fac_pubs)

## ANOTĀCIJA

Simboli Valjadolidas Anġļu kolēģijas mocekļu portretos: To izcelsme un attīstība. Autore Jūlija Salmiņa, bakalaura darba vadītāja Lekt., Mg. Art. Zane Grigoroviča.

Darba mērķis ir izpētīt kā radušies attiecīgajos portretos atrodamie simboli un kādas nozīmju transformācijas tie ir piedzīvojuši.

Darba uzdevumi:

- Iepazīties ar simbola dažādajām definīcijām, ar tā nozīmi mākslas valodā, tā funkcijām un to, kā cilvēki uztver simbolus vizuālās mākslas darbos.
- Izpētīt priekšnosacījumus, kas ietekmēja izmaiņas mākslā kontrreformācijas periodā, pie kādām mākslas izpausmēm tas noveda.
- Aplūkot to kā pareizi jāsaprot jēdziens „moceklis” saistībā ar kristietību un kā mocekļi attēloti kristietības mākslā.
- Iepazīties ar Valjadolidas Anġļu kolēģijas dibināšanu un mērķiem, kā arī ar informāciju par mocekļu portretiem.
- Analizēt portretos izmantoto simbolu sastopamību un izmantojumu citos kontrreformācijas laika mākslas darbos un to nozīmi tajos, kā arī pēc iespējas detalizētāk atklāt informāciju par to izcelsmi, sastopamību un attīstību.

Bakalaura darba izstrādes rezultātā secināts, ka pilnvērtīgas simbolu interpretācijas veikšanai ir labi jāpārzina sociokulturālā situācija laikā, kad attiecīgie mākslas darbi ir radīti. Simboliem piemītošā dinamisma un pielāgošanās spēju dēļ, ir redzams, kā simboli, kas atrodami kristīgajā ikonogrāfijā ir aizgūti no dažādām kultūrām, tādām kā Mezopotārijas, Ēģiptes, Antīkās kultūras u.c.. Tie tikuši aizgūti un pēc tam turpinājuši attīstīties. Nozīmīga loma kristīgo simbolu rašanās procesā un attīstībā ir Bībelei un tajā sastopamajiem stāstiem un simboliem. Vienmēr jāatceras, ka pat simboli, kuri liekas ļoti vienošķīgi dažādiem cilvēkiem var izraisīt dažādas asociācijas to pieredzes un zināšanu dēļ, tādēļ jāuzmanās veicot galīgus secinājumus saistībā ar to interpretāciju. Zinātniskais darbs sastāv no 56.lpp.



## SUMMARY

Symbols in the Portraits of Martyrs of the English College in Valladolid: Origins and Evolution. Author Jūlija Salmiņa, supervisor Lect., Mg. Art. Zane Grigoroviča.

Aim of the research is to explore how the symbols seen in the portraits of martyrs made for the English College in Valladolid have originated and what transformations their meanings have experienced.

Tasks of the research:

- Gathering the information about the different definitions of the term "symbol", its meaning in the language of art, about its functions and how people perceive symbols used in the visual arts.
- Investigating the preconditions that influenced the changes in the period of Counterreformation and how it changed the visual arts.
- Investigating how the term "martyr" should be understood in connection with Christianity and how martyrs were depicted in the Christian art.
- Gathering the information about the reasons for founding of the college, its objectives, as well as the information about the portraits of the martyrs.
- Analyzing symbols in the portraits of martyrs in the English Collage of Valladolid and in other Spanish paintings of counterreformation period dedicated to martyrs. Finding their origin, use and experienced changes.

In the research it is concluded that to carry out an interpretation of symbols used in visual arts, one must know very well the sociocultural background of the period when these paintings have been made. Since symbols are dynamic and are able to adapt successfully, it can be seen that Christian symbols have been adapted from such cultures as Mesopotamia, Egypt, Ancient Rome etc. They have been borrowed and after that have developed even further. The Bible, its stories and symbols, has had an important role in the development of Christian symbols. Finally, it is important to always remember that even the most unambiguous symbols can be interpreted

in different ways. That depends on the knowledge and the experience of the person that is carrying out the interpretation, that`s why none of the interpretations, including the ones offered here, are final.

The research paper consists of 56 pages.

## RESUMEN

Símbolos en los retratos de los mártires del Colegio de los Ingleses de Valladolid: sus orígenes y evolución. Autora Jūlija Salmiņa, supervisor de tesis Lect, Mg. Art. Zane Grigoroviča.

El objetivo de la investigación es explorar como los símbolos que se ve en los retratos de los mártires del Colegio de los Ingleses de Valladolid han originado y que transformaciones han experimentado.

Tareas de la investigación:

- La recopilación de la información sobre las diferentes definiciones del término "símbolo", su significado en el lenguaje del arte, sus funciones y lo como la gente percibe los símbolos utilizados en las artes visuales.
- La investigación de las condiciones que influyeron en los cambios en el período de la Contrarreforma y la forma en que cambió el arte.
- Investigar como el término "mártir" debe entenderse en conexión con el cristianismo y como fueron representados los mártires en el arte cristiano.
- La recopilación de la información sobre las razones de la fundación del colegio, sus objetivos, así como la información sobre los retratos de los mártires.
- El análisis de los símbolos en los retratos de mártires en el Collage Inglés de Valladolid y en otras pinturas españolas en el periodo de contrarreforma dedicadas a mártires. Encontrar a su origen, su uso y a los cambios que han experimentado.

En la investigación se concluye que para llevar a cabo una interpretación de los símbolos utilizados en las artes visuales, hay que conocer muy bien el fondo sociocultural del momento en que se han realizado estas pinturas. Como los símbolos son dinámicos y capaces de adaptarse con éxito, se puede observar que los símbolos cristianos se han adaptado a partir de tales culturas como Mesopotamia, Egipto, Roma Antigua, etc. Han sido tomados de las y después se han desarrollado aún más. Las historias y los símbolos que se puede encontrar en la Biblia han tenido

un papel importante en el desarrollo de los símbolos cristianos. Por último, es importante recordar que incluso los símbolos más ambiguos pueden ser interpretados de maneras diferentes. Eso depende de los conocimientos y la experiencia de la persona que está llevando a cabo la interpretación, por eso ninguna de las interpretaciones, incluyendo las ofrecidas aquí, son definitivas.

El trabajo de investigación consta de 56 páginas.

## PIELIKUMI

### 1.Pielikums. Attēlu saraksts

Darbā izmantotie Valjadolidas Angļu kolēģijas mocekļu portreti ir aizsargāti ar autortiesību likumu un jebkāda to publicēšana, pavairošana vai komerciāla izplatīšana bez Valjadolidas Angļu kolēģijas atļaujas ir stingri aizliegta.

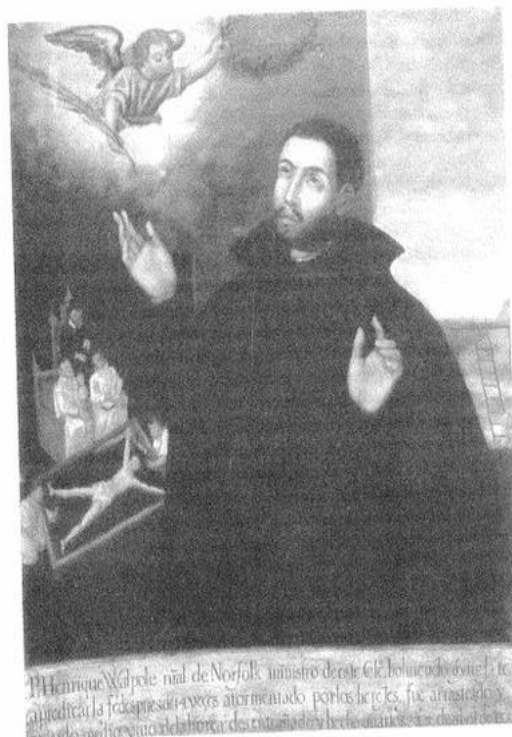
1. Anonīms autors, Edmunda Kampiona portrets. 18.gs. Bridgeman Art Library  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.XJF.3022630.7055475/359024.jpg>
2. Anonīms autors. Henrija Volpola portrets. Cano Echevarria, Berta; Saez-Hidalgo, Ana.  
*Educationg for Martyrdom: British Exiles in The English Collage at Valladolid.*  
Pickering & Chatto Publishers, Limited, 2014. 93.lpp.
3. Anonīms autors, Roberta Soutvela portrets. 1608.g. The Jesuit Instistute.  
<http://jesuitinstitute.org/Pages/Campion.htm>
4. Anonīms autors. The Martyrdom of Chartusian Monks. 17.gs. Idle Speculations.  
<http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2010/05/london-carthusian-martyrdom-1535.html>
5. Anonīms autors. Eduarda Kampiona portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
6. Anonīms autors. Rodžera Filkoka portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
7. Anonīms autors. Viljama Saterna portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
8. Anonīms autors. Tomasa Palasera portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
9. Anonīms autors. Tomasa Garneta portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
10. Anonīms autors. Tomasa Bensteda portrets. 17.gs. Ana Saez Idalgo personīgais arhīvs
11. Zurbaran, Francisco de. Svētā Lūcija. 1625-1630.g. Bridgeman Art Library  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.XXX.0669470.7055475/746481.jpg>
12. Anonīms autors. Emblēma. Cano Echevarria, Berta; Saez-Hidalgo, Ana. *Educationg for Martyrdom: British Exiles in The English Collage at Valladolid.* Pickering & Chatto Publishers, Limited, 2014.

13. Anonīms autors. Pasludināšana. Fragments no Priscillas katakombas Romā. 3.gs. Bridgeman Art Library.  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.DGA.2735320.7055475/232193.jpg>
14. Anonīms autors. Fragments no Priscillas katakombas Romā. 3.gs. Bridgeman Art Library.  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.DGA.5735320.7055475/232196.jpg>
15. Hosē de Ribera. *Svētā Irēna apkopj Svētā Sebastiana brūces*. 1621.g. Wiki Art – Juesepe de Ribera. [www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera#supersized-featured-273867](http://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera#supersized-featured-273867)
16. Peter Paul Rubens. *The Stoning of St. Stephen*. 17.gs. Bridgeman Art Library.  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.XAV.0695220.7055475/222781.jpg>
17. Bartolome Esteban Murillo. *The Martyrdom of St. Andrew*. 1675-82.g. Bridgeman Art Library.  
<http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.SCP.963710.7055475/14190.jpg>

## 2. Pielikums. Mocekļu portreti un tiem veltītās gleznas



1. Anonīms autors, Edmunda Kampiona portrets. 18.gs.



2. Anonīms autors. Henrija Volpola portrets.



3. Anonīms autors, Roberta Soutvela portrets. 1608.g.



5. Anonīms autors, Eduarda Kanpiona portrets. 17.gs.



4. Anonīms autors, The Martyrdom of Chartusian Monks. 17.gs



6. Anonīms autors, Rodžera Filkoka portrets. 17.gs.



7. Anonīms autors. Viljama Saterna portrets. 17.gs.



8. Anonīms autors. Tomasa Palasera portrets. 17.gs.



9. Anonīms autors. Tomasa Garneta portrets. 17.gs.

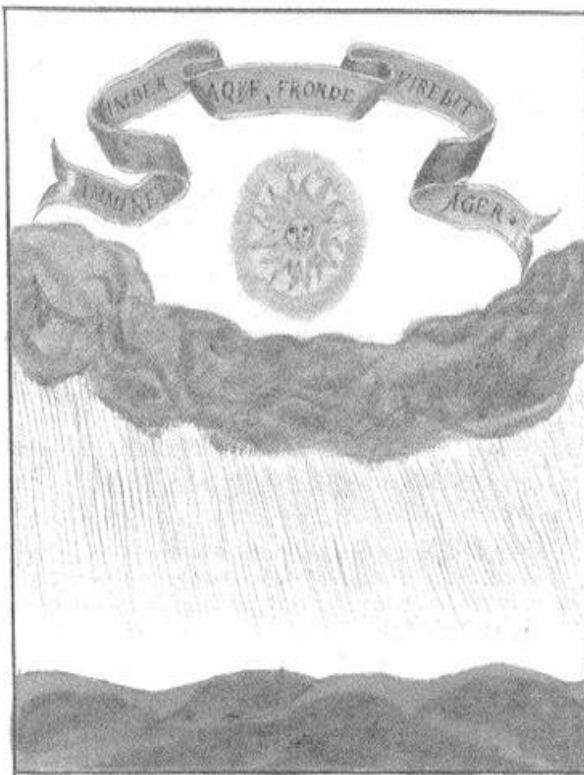




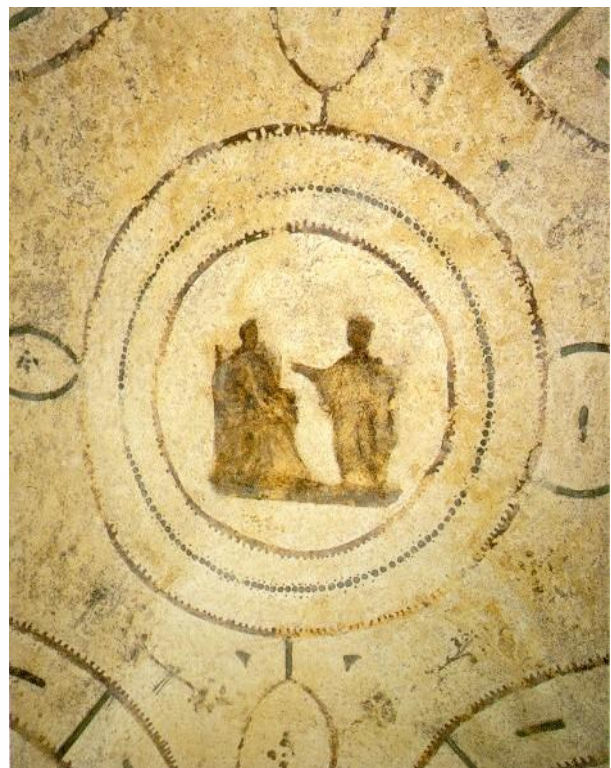
10. Anonīms autors. Tomasa Bensteda portrets. 17.gs.



11. Zurbaran, Francisco de. Svētā Lūcija. 1625-1630.g.



12. Anonīms autors. Emblēma.



13. Anonīms autors, Pasludināšana. Fragments no Priscillas katakombas Romā. 3.gs.



14. Anonīms autors. Fragments no Priscillas katakombas Romā. 3.gs.



15. Hosē de Ribera, Svētā Irēna apkopj Svētā Sebastiana brūces. 1621.g.



16. Peter Paul Rubens. *The Stoning of St. Stephen*.



17. Bartolome Esteban Murillo. *The Martyrdom of St. Andrew*. 1675-82.g.