

Ēriks Apaļais (1981) ir viens no visoriģinālākajiem un iztēles bagātākajiem latviešu jaunās paaudzes gleznotājiem. Šī izstāde ir Apaļā līdzšinējo darbu būtisks pārskats, sadalīts piecās atšķirīgās nodaļās. Pirmā – *Prelūdija* – iepazīstina ar mākslinieka šī gadsimta sākumā tapušajām reti redzētām agrīnām gleznām, kas izstādītas mākslinieku un dizaineru apvienības *Golf Clayderman* īpaši veidotā gaitenī. Šo darbu kopu veido grupa pārsvarā mazu, krāsainu, rotaļīgu, tomēr ļaunu vēstošu, brīvi izpildītu figuratīvu gleznu, kas sakņojas autobiogrāfiskās atsaucēs un izmanto bērnības atmiņas un traumas. Darbi, kā viss Apaļā praksē, neveido lineāru naratīvu vai noteiktu nozīmi, bet darbojas uzvedinoši caur alūziju, metaforu un simbolismu. Šajos agrīnajos darbos parādās vairāki motīvi, kas atkārtojas citos turpmākos un jaunākos darbos: Ziemassvētku vecīši, zemenes, rotaļu lācīši, gulbji, Ziemassvētku eglītes un sniegavīri. Pēdējie trīs ir svarīgi Apaļā personiskās ikonogrāfijas elementi un atkārtoti parādās visā viņa daiļradē.

Daudzas gleznas svārstās starp bērnišķīgas nevainības un latentas vardarbības vai draudu sajūtām. Gleznā *Pumpuri* (2007), kas izpildīta impresionistiskiem otas triepieniem un pasteltoņu paletē, attēloti saldējuma ratiņi, kā šķiet, liedagā. Nosaukums atsaucas uz apdzīvotu vietu Jūrmalā, idilliskā Latvijas piejūras kūrortā. Šķiet, glezna reprezentē spilgtāko bērnības fantāziju: pludmale, rotaļas un saldējums. Pretstatā tai – gleznā *Bez nosaukuma* (2008) miniatūrs Ziemassvētku vecītis ar motorzāģi zāģē nost Ziemassvētku eglītei zaru. Vienlīdz neticams un satraucošs tēls. Daudzas gleznas uzbur dabisku idilli, bērnišķīgu Arkādiju bez cilvēku klātbūtnes un trūkumiem, kā arī pilnīgas harmonijas ar pasauli sajūtu. Šai kategorijai piederošo darbu vidū ir *Pavasaris* (2007), kura centrā ir vientuļš gulbis zem ziedošu zaru arkādes, kā arī *Mājas* (2007), kurā balts kaķis pastaigājas spilgti zaļā, mirdzošā mežā. Daudzas no šīm gleznām vedina domāt par ilgām pēc nepārtraukta, nevainīga skatiena. Citas ir daudz uzskatāmāk distopiskas vai izraisa nemiera, vientulības sajūtu un neērtības vai neiederības sajūtu. *Bez nosaukuma* (2007) redzams rotaļu lācītis uz drūma, pelēka, monohroma fona. Tā sejas izteiksmē sajaucas sliktas priekšnojautas, bezpalīdzība un skumjas. Līdzīgi arī *Sniegavīrs* (2007) šķiet tikpat bezpalīdzīgs sniega vētras vidū.

Vairumu šo gleznu, šķietami līksmu vai acīmredzamāk distopisku, apdzīvo vientuļas figūras, dzīvas vai nedzīvas, vienas un ievainojamas tuksnesīgajā pasaulē. Dominē zaudējuma, atsvešinātības vai dezorientācijas sajūta, tā pastāv līdzās uzburtajām pozitīvajām bērnības atmiņām un simboliem, tādiem kā ģimenes pavards, siltums un kopība. Šīs gleznas ar to krāsainajiem un šķietami līksmajiem bērnišķīgajiem subjektiem var būt maldinošas. Taču, rūpīgi raugoties un pievēršot uzmanību sīkām, bet zīmīgām detaļām, atklājas mājieni uz daudz draudīgāku zemtekstu. Šiem darbiem piemīt spēcīga freidiska iezīme, baismu izjūta, savādais parastajā, apspiestu un par saulainām padarītu

sāpīgu atmiņu fragmenti, taču aizvien ar mazliet latentā nemiera sajūtu. Šķiet, ka šīs gleznas, vai nu tās ir tumšākā vai gaišākā pusē, uzvedina uz domām par ilgām pēc nepārtraukta, nevainīga skatiena.

Visus atkārtos Ziemassvētku eglītes, rotaļu lācīša un Ziemassvētku vecīša motīvus var arhetipiski asociēt ar ģimenes pavarda siltumu, prieku un ģimenes svētlaimes brīžiem, savukārt sniega atkārtojumu var nolasīt kā šķīstības, tīrības un neaptraipītā metaforu. Protams, daba piedāvā ideālu paslēptuvi un ceļu uz glābiņu. Ziemassvētku simboli, kas ir būtiska Apaļā leksikas daļa, var šķīst cukursaldi un mazliet naivi. Tomēr lielākoties tiem ir kāda „novirze” un patiesībā tie ir ļoti ambivalenti. Psihoanalītiski runājot, daudziem cilvēkiem Ziemassvētku pieredze nav mediju un patērnieciskās kultūras izplatītais, kā no bildes kopētais pasaku scenārijs, bet gan nemiera un bēdu, pat depresijas periods, kad daudzas no ģimenes patoloģijām iznirst virspusē un itin bieži traumatiski eksplodē, laiks, kad ģimeņu disfunkcija kļūst vēl izteiktāka, jo ir pretrunā ar idealizēto, publisko Ziemassvētku mītu.

Nākamā gleznu virkne – *Atmiņa Priekšmets Gleznas (Spoguļa stadija)* – veido tiltu starp bijušo un turpmāko. Tā turpinās psihoanalītiskā noskaņā, šoreiz atsaucoties uz franču psihoanalītiķi un psihiatru Žaku Lakānu (Jacques Lacan, 1901–1980) un, konkrētāk, uz „spoguļa stadiju”. Tā ir Lakāna teroija par to, ka mazi bērni atpazīst sevi spogulī vai citā simboliskā ierīcē, kas izsauc apercepciju, apmēram no sešu mēnešu vecuma. Divas ļoti raksturīgas šīs sērijas gleznas ir *Spogulis* (2011) un *I* (2011). Pirmajā redzam gaisā lidināmiem zīmuli kopā ar kaut ko, kas šķiet esam zīmuļu asinātājs, un disku, kas šķiet esam spogulis, bet varētu būt arī pulkstenis. Te cilvēka apziņas stāvokli reprezentē gan spogulis kā patības apzināšanās atspoguļojums, gan zīmulis, kas attiecas uz rakstīšanu, ko spēj tikai cilvēki, kuri apzinās patību kā subjektu un objektu. Savukārt *I* tieši izklāsta sevis apzināšanās un atpazīšanas jautājumus caur spoguļa un burta „I” klātbūtni; tie abi, šķiet, riņķo viens ap otru vai pat tiecas viens pie otra simboliskā žestā.

Izstādē iekļauta būtiska glezna, *Spoguļkaps* (2011), kas kristalizē pāreju no pirmā darbu kopuma, *Bērnības* gleznām, uz turpmākajām *Burtu* gleznām. Te pēdējās krāsas pazīmes tiek uz ilgu laiku padzītas no Apaļā paletes, turpretim svarīgākās simboliskās atsauces, piemēram, Ziemassvētku eglīte, tiek saglabātas. Līdz ar *Burtu* gleznām Apaļais tiek pilnībā novērtēts. Te viņš pašpārliecināti nostiprina sev raksturīgo neuzkrītošo pelēkās toņkārtas krāsu lauku stilu, minimālistiski konceptuālā gleznieciskā pieeja aizvien izmanto uzlādētus simbolus, taču nu precīzāk, tīši novilktām robežām un gandrīz klīnisku metodoloģiju, kas vairās no jebkādas pārlieku žestikulējošas gleznieciskas virtuozitātes izrādīšanas. Šīs noslēpumainās gleznas ietekmējušas Apaļā izlasītā plašums – sākot ar Lakānu un beidzot ar Malarmē, kā arī viņa filoloģijas studijas. Te burti lidinās un slīd tukšā gleznas telpā, dodot mājienu par lasīšanas un rakstīšanas, jēgas un nozīmes,

literatūras un lingvistikas savstarpēji saistītiem elementiem. Šajās gleznās, kuras, kā Apaļais teicis, „svārstās starp saskatāmo un izlasāmo”, dekonstruēti elementi – burti no vārdiem, no konteksta nošķirti tēli – klusināti apdzīvo audeklus kā izrakto aizmirstu atmiņu, epizožu, pieredzes fragmenti. Šis darbu kopums bijis Apaļajam būtisks, jo tas nostiprināja viņa ārkārtīgi atšķirīgo stilu, kurā apvienojas konceptuālisms, simbolisms, abstrakcija un formveide.

Šai gleznu kopai izšķiroši svarīgi bijuši franču simbolista, dzejnieka Stefana Malarmē (Stéphane Mallarmé, 1842–1998) darbi. Apaļā *Burtu* gleznās simboliski tiek iztulkota Malarmē interese par attiecībām starp saturu un formu, tekstu un vārdu, un tukšo laukumu izkārtojumu lapā, vārdu skaņu, ne tikai to nozīmi, kā arī par to veidotajām fonētiskajām nenoteiktībām. Šīs gleznas veido glezniecisku ekvivalentu hiperteksta jēdzienam, kura priekšgājējs bija Malarmē, mērķtiecīgi izmantodams tukšus laukumus un rūpīgi izvietojot vārdus lapā, pieļaujot daudzus nelineārus lasījums. *Sākumā bija vārds* (2013) attēlo telpā kā putnu lidojošu grāmatu ar tukšām lapām. Apaļais rotaļājas ar bībelisko frāzi, taču gleznas nozīme nav burtiski interpretējama kā reliģiska, tā drīzāk sakņojas sengrieķu filozofijā. Sengrieķu kultūrā jēdzienu “vārds” (*logos*) izmantoja, lai atsauktos uz tiltu starp transcendentālo un materiālo universu. Savukārt *Bez dibenis* (2015) apspēlē lingvistiskās tautoloģijas ideju. Redzam no vārda atrautos burtus “A” un “Y” krītam dziļā plaisā. Visbeidzot, bezlaicīgās, tukšās telpas, kurās atrodas Apaļā vārdi, var interpretēt arī kā atsauci uz cilvēku sugas un cilvēces vēstures attīstību, un uz valodas, teksta, rakstības un zināšanu izšķirošo lomu mūsu kā sugas kundzībā.

Tāpēc nav pārsteigums, ka Apaļā daiļradē kā arhetipiski simboli atkārtojas grāmatas un rakstāmmašīnas motīvi. Rakstāmmašīnu vairs nelieto, materiālo grāmatu aizstāj elektronisko izdevumu uzplaukums. No tā izsecināmais attiecas ne tikai uz izmaiņām mūsu materiālajā kultūrā, bet arī uz to, kā mēs lasām, rakstām, radām nozīmi un saprotam. Apaļā kā mākslinieka, kura prakse dziļi sakņojas izlasītajos literārajos un filozofiskajos darbos – piemēram, Sv. Augustīna, Nīčes, Sartra un Malarmē –, gleznas rada miera, klusuma, rāmuma un meditācijas noskaņu. Šie apstākļi ir nepieciešami arī, lai nodotos lasīšanai, taču mūsu paātrinātajā uzmanības deficīta laikmetā vairumam cilvēku tie ir pieejami aizvien retāk. Šķiet, Apaļā darbi pieprasa telpu laikam, kontemplācijai un ātruma samazināšanai. Līdzīgi gleznu iztukšošana gan no krāsām, gan informācijas ir reakcija uz informācijas pārblīvētības un tēlu, priekšmetu un produktu inflācijas laikmetu. Kā Apaļais apgalvo: „Es vēlos kontrolēt tēlu, nevis lai tēls kontrolētu mani”.

Svarīga šīs sērijas daļa ir gleznas, kuras atsaucas uz Malarmē novatorisko dzejoli „*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*”, kas pazīstams arī kā Gulbja sonets. Dzejolis atsaucas uz ledū iesaluša gulbja nāvi, un rotaļājas ar franču valodas vārdu *signe* („zīme”) un *cygne* („gulbis”) akustisko līdzību. Pats dzejolis apspēlē vārdu homofoniskajām

skaņas, kas pieļauj to dažādu sadzirdēšanu vai izlasīšanu. Gulbja (*cygne*) nāve dzejoli nolasāma atsauce uz zīmes (*sign*) „nāvi”, turpretim sniega un ledus baltums dzejoli vedina prātot par bailēm no baltas lapas (radošās krīzes), valodas iztukšošanas un rakstīšanas kā tādas nāvi. Tā noteikti ir atsauce uz „autora nāvi” (Rolānu Bartu ietekmēja Malarmē), dzejniekam pakāpjoties sāņus, privileģējot pašus vārdus.

Tāpat kā Malarmē, Apaļais iedziļinās vārdu asociatīvajos tīklos, attiecībās un pretrunās. Rakstnieks Alekss Ross raksturojis Malarmē dzeju kā „smalkas miglas aprītu”, un, patiesi, tā ir netieša un noslēpumaina, necaurredzama, neizprotama. Tā pretojas interpretācijai, tāpat kā Gulbja sonetā cietais ezers („*lac dur*”) nevēlas pieļaut ielaušanos. Līdzīgi arī Apaļā gleznās priekšroka dota sintaksei, nevis nozīmei. Tās vedina domāt par draudošu atsvešinātības un necaurredzamības sajūtu. Savā grāmatā *Malarmē: Sirēnas politika* Žaks Ransjē (Jacques Ranciere) minējis, ka Malarmē dzeja bijusi sava veida pretestība novalkātai valodai, un līdzīgi arī Apaļā gleznas ir pretnostatītas valodas grūtībām attēlot taustāmo realitātes pieredzi. Malarmē ietekme uz Apaļo atkārtoti parādās dažos vēlākos darbos, ieskaitot video *Le Cygne* (2015) un virknē tajā pašā gadā tapušu elektrozilo gleznu, kas redzamas izstādes pēdējā telpā. Šis darbs ir impresionistisks, grūti izlasāms; tēls gandrīz izšķīst ekrānā. Ciešāk ieskatoties, varam saskatīt jaunu meiteni, kas zem ūdens cenšas izrunāt vārdu “*le cygne*”, dodot mājienu par grūtībām, kas nomāc valodas tulkojumu, kā arī izvirza jautājumu par to, cik tāl tēls, vārds vai zīme spēj izteikt nozīmi.

*Burtu* gleznās Apaļais nostiprina sev raksturīgo stilu: monohromi krāsu laukumi, kuros telpā lidinās figūras un priekšmeti un kuros uzvedinošie, eliptiskie naratīvi izvēršas uz minimālu, tēlainu „mājienu” pamata. Šī stilistiskā atšķirība drosmīgi turpinās nākamajā izstādes daļā – *Dienasgrāmatas no Zemes*, kurā Zemes priekšmeti lidinās, kā šķiet, kosmosa melnumā. Šajās gleznās Apaļais atkal izvairās no burtiskas nozīmes. Sniegavīri, spoguļi, gleznas un klavieru taustiņi ir izcelti un abstrahēti, izmantoti kā vizuālas vārdu spēles. Tie līdzinās piktogrammām un ir rīki, ar kuriem Apaļais mēģina pārveidot subjektīvu pieredzi objektīvā un materiālā (gleznieciskā nozīmē) tulkojumā. Divos 2018. gada darbos *Bez nosaukuma* redzami sniegavīri, dreifējam pilnīgi melnā telpā. Tie atsauc atmiņā kosmosa biedējošo tukšumu, tur lidojošo kosmosa atlūzu mūžīgo izolāciju vai ikoniskus tēlus, piemēram, Kubrika 2001. gada *Kosmosa odiseju (2001: A Space Odyssey)*. Patiesībā mēs redzam bērņības atmiņu fragmentus, ko Apaļais sauc par „atmiņas objektiem”. Tomēr mākslinieks atstāj interpretācijas lauku atvērtu. Tukšos laukumus viņa audeklos var pielīdzināt *tabula rasa*, kurā skatītājs var projicēt savu interpretāciju vai nozīmi.

*Dienasgrāmatas no Zemes* (2018), gleznā, kuras vārdā nosaukta arī visa gleznu sērija, redzami divi neskaidra izskata, apaļi apveidi un lapas aprises, arī pilnīgas tumsas ieskaudas, lidināmies telpā, kas tuva bezgalīgajam, bijību iedvesošajam kosmosam. Ir grūti precīzi pateikt, kas šie apli ir: tie varētu būt spoguļi, mēneši vai pat nocirsta

sniegavīra galva. Lapas tēls ir Apaļā dziļi iesakņojusies bērņības atmiņa no laika, kad viņš ziemā gājis pie ezera un vērojis sasalušajā virsmā ieslodzītās lapas. Visās šajās gleznās samanāma zaudējuma sajūta, vardarbīgas atraušanas sajūta. Tomēr arī šķiet, ka Apaļais vēlējies attīrīt šos priekšmetus no to personiskās nozīmes, atbrīvojot tos no personiskas traumas smaguma. Tāpēc mēs esam atmiņas *atlieku*, tās izmesto atlūzu, šo priekšmetu apzīmēto sāpju klusās atbalss liecinieki

Visbeidzot izstādē parādīta arī jaunu darbu sērija – *Sibīrija (vai Tukums–Tomska)* (2019–2020), ko Apaļais radījis īpaši šai izstādei un kurā viņš ierokas vēl dziļāk pagātnē – gan ģimenes, gan kolektīvajā vēsturē, audeklā atkal iekļaujot krāsas. Gleznas reflektē par padomju varas īstenotajām deportācijām uz Sibīriju Otrā pasaules kara laikā, kurās cieta arī Apaļā vecmāmiņa. Darbu *Tukums–Tomska (zaļš atzveltnes krēsls)*, 2019. g., iedvesmojusi vecmāmiņas vēstule, kurā viņa apraksta, kā viņu, viņas mammu un vecmammu aizveda uz *Tukums 2* dzelzceļa staciju un sadzina lopu vagonos. Tekstā viņa atceras leknos, zaļos Sibīrijas mežus un turienes skaisto ainavu. Gleznā šīs atmiņas ir abstrahētas līdz skopiem vizuāliem uzvedinājumiem. Fons aizvien ir monohroms, taču šoreiz zaļš, nevis melns vai pelēks, atsaucot atmiņā gan Sibīrijas mežu, gan arī vecmammās dzeltenos aizkarus laukos, kā arī vecu atzveltnes krēslu. Dreifē arī kāds zars, bet tāpat arī egles apveids, kuru rūpīgāk papētot, atklājas, ka to veido teksts, kurā atstāstīti pieredzētā fragmenti: „Mūs aizveda uz *Tukums 2*. Pie sliedēm bija gara, gara lopu vagonu rinda. Mūs sadzina iekšā un uzcītīgi sargāja.” Līdzās zariņam un eglei ir arī dzeltena lode, kas, tāpat kā saule, ir vienmēr klātesošā dabas „acs”; taču Apaļais to redz arī kā metaforu zelta jeb ideoloģijas visredzošajai acij.

Citās gleznās parādās rūpīgi izraudzītas piktogrammas, kurām visām mākslinieks piešķīris īpašu nozīmi. Viņa personiskās atmiņas caurvij audeklu tādos darbos kā *Tukums–Tomska (lelle)*, 2019. g., kas ietver arī kaut ko sunim līdzīgu (virsraksts mudina domāt, ka tā varētu būt rotaļlieta), vai *Tukums–Tomska (priedes čiekurs)*, 2019. g., kurā attēlota piparkūku mājiņa. Piparkūku mājiņa radīta no jauna arī telpiskajā realitātē – instalācijā pie ieejas izstādē. Tās nosaukums: *Mājas*. Šis darbs ir daļa no trīsdimensiju kolāžas, ko veido daudzi ikoniskie priekšmeti, kas atkārtoti parādās Apaļā darbos. Te viņš izvirza šīs atmiņas priekšplānā vēl vairāk, piešķirot tām telpiskumu. Savukārt attieksme pret *Tukums–Tomska* sēriju ir gandrīz kā pret pasaku, jo mākslinieks to nav tieši pieredzējis. Viņš var tikai uzburt šīs ainas kā paša rekonstruētus, atstāstītās atmiņas balstītus naratīvus. Šīm atmiņām atkāpjoties tālāk pagātnē, Apaļais cenšas tās izglābt, vienlaikus atzīstot, ka tās nav satveramas. Šī darbu kopa kā veselums apdzīvo neskaidro telpu starp atmiņām un to grūto rekonstrukciju, vēsturi un mītradi, realitāti un iztēli.

Kaut gan Apaļā darbi ir ārkārtīgi personiski, tie nav tik daudz par „personiskās mākslinieciskās izteiksmes” drosmīgu izpausmi modernisma izpratnē, bet drīzāk

atspoguļo semantisku un semiotisku pieeju glezniecībai tajā ziņā, ka viņu interesē gan valodiskās izteiksmes nozīme un atsauces, gan arī zīmju pētīšana. Lai atklātu dažas Apaļā mākslu veidojošās atsauces un ietekmes, izstādē iekļauti vairāki viesmākslinieki, kuru daiļrade māksliniekam bijusi īpaši svarīga. Pirmais no tiem ir beļģu konceptuālais mākslinieks Marsels Brodhars (Marcel Broodthaers, 1924–1976), kura pievēršanās valodai kā nozīmi izsakošam simbolam un simbolisko sistēmu radīšana ir ļoti ietekmējusi Apaļo. Brodharsu nodarbināja arī mākslinieka paraksta jēdziens, kas ir vēl viens no jautājumiem, kurus Apaļais problematizē savos darbos. Jautājums par mākslinieka paraksta kā darba autentiskuma pierādījuma vērtību un mākslinieciskā superego zīmi atkārtoti parādās visā Brodharsa daiļradē – sākot ar zīmējumiem un serigrāfiju, beidzot ar filmām un slaidiem. Šeit iekļautajā darbā *Paraksti*, 1971. g., tiek atkārtoti projicēti mākslinieka rokrakstā uzrakstītie iniciāļi. M. B. Brodhars reiz paziņojis, ka mākslinieciskās daiļrades pamati meklējami narcismā, un tā šis darbs, šķiet, vienlaikus gan glorificē, gan izsmej viņa parakstu. Te burts kļūst par ikonu, kas saskatāms arī dažos Apaļā darbos, it īpaši – *Burtu* gleznās.

Iekļauts ir arī Vijas Celmiņas (1938) raksturīgais *Naksnīgo debesu* darbs *Zvaigžņu lauks*, 2010. g., kurā attēlots naksnīgās debesīs kvēlojošu zvaigžņu plašums. Celmiņa izkopusi spēju konceptuāli distancēties no tēla un paust priekšstatus par laiku. Tuksnesis, okeāns un debesis ir atvērtas telpas, kuras Celmiņa pētījusi un plaši atainojusi savos darbos. Nevienā no tām nav cilvēku klātbūtnes, un tie rada gan neierobežotas, gan pārvarīgas bezgalības sajūtu. Šī distances sajūta, bezgalība un dabas spēku neaptveramie aspekti ir jautājumi, kurus cenšas risināt arī Apaļais.

Līdztekus literatūras svarīgumam arī kino ietekme Apaļā kā mākslinieka attīstībā bijusi nozīmīga. Izstādē iekļauti vairāki rūpīgi izraudzīti un ļoti simboliski filmu fragmenti un kinokadri, kuri ir sevišķi svarīgi saistībā ar daudzu Apaļā gleznu tematiku un īpašo noskaņu. Pirmais no tiem ir kinokadrs no Orsona Velsa 1941. gada filmas *Pilsonis Keins* beigām, īsi pirms noslēpumainā brīža, kurā galvenais varonis (pats Velss) uz nāves gultas pasaka vārdu „Rožpumpurs”. Tieši pirms tam ir epizode, kurā redzam no gultai piekaltā Keina rokas izkrītam un sašķīstam sniega bumbu. Rožpumpura aina, par ko daudzi kritiķi laužījuši galvas, ir atskats pagātnē, Keina bērnības atmiņa, personīgais nevainības laikments, pirms viņa dzīvi nocietināja vara un nauda. Ir iekļauts arī kinokadrs no Ingmara Bergmana 1982. gada ģimenes drāmas *Faniņa un Aleksandrs*, kurš pievelk tuvplānā Aleksandra tēva bēres un zēna reakciju uz liekulīgo izrādi, lādējoties „Čura, kaka, pimpis, pirdiens”. Filma ir daļēji autobiogrāfiska un vienlīdz ir gan oda bērnībai, gan stāsts par traumu un rēgu rašanos. Taču tā mums arī atgādina, ka mēs kā pieaugušie varam izdzīt šos pašus dēmonus, atgriežoties pie tā, kas reiz darījis mūs laimīgus. Sprotam, kāpēc Apaļo ieinteresējis gan filmas sižets, gan tās struktūra, kurā kombinēti īsti un izdomāti elementi. Visbeidzot izstādē iekļauts arī Andreja Tarkovska 1975. gada

filmas *Spogulis* fragments. Filmas centrā ir mirstoša dzejnieka atmiņas, tā apvieno pagātņi un tagadni, sapni un realitāti ar dažām īpaši uzmācīgām bērniības atmiņām, piemēram, izstādei izraudzīto epizodi, kurā galvenais varonis, zēns būdams, iekļūst mežā un atrod, kā šķiet, pamestu būdu, kas ir īpaši baismīga aina.

Apaļā prakse parāda, cik smalki mākslinieks virzās cauri slidenajai atmiņu un pagātnes teritorijai, kā pārvar atminēšanās misēkļus un robus. Viņa darbi nekad nav burtiski, to spēks ir viņa alūzijās, noklusētajā un noslēpumainajā. Apaļajam izdodas panākt glezniecisku ekvivalentu tam, ko Leo Štrauss nosaucis par „ezotērisko rakstību”, domājot par rakstīto vārdu, kas aplinkus saziņā izvairās gan no lineāra naratīva, gan burtiska apraksta. Mākslinieks mēģina iztulkot vizuālā formā neizrunāto vai to, ko nevar vai nedrīkst izrunāt. Ir grūti precīzi noteikt nozīmes, kurās balstās Apaļā gleznas, un tieši tas padara viņa darbu tik intriģējošu un iztēli raisošu. Mākslinieks uzvedina skatītāju, taču mūsu ziņā ir saistīt šos uzvedinājumus ar savu personisko, subjektīvo pieredzi. Vienīgais Apaļā dotais mājiens attiecas uz autobiogrāfijas jomu, no kurienes arī izstādes nosaukums – *Gimene*. Tālāk skatītāja ziņā ir ļauties savai iztēlei, radīt nozīmi un aizpildīt iztukšotās atmiņas semantiskos robus.

Katerina Gregosa