

Stella Pelše, Dr.art., Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts

PROLETĀRISKĀS MĀKSLAS APRISES STARPKARU POSMA LATVIJAS KREISAJĀ PERIODIKĀ

2014. gadā izdevniecība “Neputns” laida klajā amerikāņu bibliofila Džeimsa Hovarda Freizera pētījumu [Fraser 2014], kurā pirmoreiz apkopots un analizēts Latvijā izdoto grāmatu un žurnālu vāku dizaina materiāls, atklājot pārsteidzoši avangardiskus risinājumus tieši kreisās izdevējdarbības laukā [Pelše 2014]. Tas mudināja detalizētāk ieskatīties dažos izdevumos arī no mākslas interpretāciju viedokļa. Lai arī padomju periodam, kopš kura beigām jau izaugusi vesela paudze, tiek pievērsta arvien lielāka pētnieku uzmanība, savulaik sociālisma ideologu izceltie starpkaru posma fenomeni ilgstoši nešķīta īpašas intereses vērti. Tomēr to pārlūkojums var atklāt savulaik nepamanītas nianšes. Bieži vien īslaicīgie periodiskie izdevumi, kuru veidotāju ideoloģiskais patoss nav noslēpjams (“Kreisā Fronte”, “Trauksme”, “Signāls”, “Domas” un citi), centās slavināt un izplatīt pasaulē progresīvāko iekārtu, lielākoties pievēršoties literatūrai, bet zināma daļa publikāciju analizēja arī vizuālo mākslu. Izņēmums varētu būt tēlnieku Kārļa Zāles un Arnolda Dzirkala Berlīnē izdotā žurnāla **“Laikmets”** (1923) četri numuri (1. att.), kuru tapšana jau aplūkota [Brasliņa 2012]; tajos galvenā vērība veltīta



1. attēls.

vizuālajai mākslai, pārpublicējot arī apceres par literatūru un kino. Tomēr tas noteikti nav uzskatāms par izteikti kreisu izdevumu; lai gan autori iestājās par jaunu, aktīvu, modernu mākslu, oponentojot iesīkstējušām buržuāziskām (galvenokārt akadēmiski reālistiskām) krievu un vācu tradīcijām, viņi tomēr nemēģināja to pasludināt vienīgi vai galvenokārt par strādnieku šķiras izpausmi vai īpašumu. Katrā ziņā “Laikmets” ieraksta Latviju starptautisko avangarda žurnālu kartē; daži latvieši publicējās arī citos izdevumos, piemēram, lietuviešu dzejnieka Joza Tisļavas (*Juozas Tysliava*) veidotajā un salīdzinoši nesen jaunatklātajā žurnālā “MUBA” [Ładnowska 2001], par ko savukārt vietējā periodikā bija lasāma mērena kritika: “Šis žurnāls neturas tieši dzīves pamatos, tāpēc viņš tos arī nepārkārtos”, tomēr tas ir interesants “kā internacionāls mākslinieku sadarbības veids” [P. Ķ. 1928:30]. Savukārt pie “Laikmeta” daļēji kreisajiem manifestiem varētu pieskaitīt rakstnieka **Andreja Kurcija** (1884–1959) jau izvērtēto aktīvisma koncepciju [Pelše 2003], kuru viņš izveidoja, 20. gadu sākumā studējot avangarda *kausējamajā katlā* Berlīnē. Aktīvisms pirmoreiz ieguva tribīni tieši žurnālā “Laikmets”, bet vēlāk tika arī popularizēts atsevišķā grāmatiņā [Kurcijs 1923a] un citos žurnālos. Kurcijs apgalvoja: “Aktīvisms bēg no arheoloģijas un pakaļdarinājuma. Tāpēc lai nemēģina aktīvismu atdarināt. Tas neizdosies: aktīvisms ir sociālas gribas nests, nav māksliskas darbības maniere (jūksme), nav pat skola, bet jauna pasaules iekšējās nepieciešamības izpratne, jauns mākslas kultūras laikmets. Pēc impresionistu analīzes tagad kļūst iespējama aktīvā sintēze” [Kurcijs 1923b]. Kurcija piesauktā sociālā griba un pievēršanās tagadnei, lai arī ar kreisu pieskaņu, tomēr neļauj runāt par specifiski proletārisku mākslu; turpat viņš citē arī franču pūrista Amedē Ozanfāna domas par jaunu formu sasniegumiem kā cilvēka gara ierosmes kāpinājumu. Savukārt naturālisma objektivisma un ekspresionisma subjektivisma sintēze aktīvismā liecina gan par autora filozofiskajām interesēm, gan pieslēgšanos lokālajā mākslas pasaulē svarīgai tēmai jau kopš mākslinieka Teodora Ūdera *reālā simbolisma* pasludināšanas vēl 20. gadsimta sākumā; sintēze kā jaunās latviešu mākslas tapšanas orientieris tiek īpaši akcentēta klasiskā modernisma iedibinātāju Jāzepa Grosvalda un Jēkaba Kazaka teorētiskajās atziņās.

Dažādo žurnālu pozīcijas kreisuma ietvaros varēja būt visai atšķirīgas un dažkārt arī savstarpēji naidīgas, jo mērenāki, sociāldemokrātiski orientēti izdevumi radikālākiem komunistiem nešķīta pietiekami revolucionāri. Žurnāls “**Domas**” (2. att.) iznāca jau pirms Pirmā pasaules kara (1912–1915), tika atjaunots (1924–1934), un kopumā pieskaitāms ilgmūžīgākajiem izdevumiem. Tas bija sociāldemokrātiski orientēts un ticās pēc izsmalcinātāka kultūras žurnāla statusa. Līdz ar to arī publicētie raksti bija krietni izvērstāki, un to autori iedziļinājās tēmās ar lielāku nopietnību. Tā Kurcijs 1924. gadā žurnālā “Domas” piedāvāja iestrādes jau vēlāk publicētajai apcerei “Par mākslu” [Kurcijs 1932]. Atšķirībā no “Aktīvās māks-



2. attēls.

slas”, šeit uzmanība vairāk pievērsta vispārīgiem estētiskiem jautājumiem un literatūrzinātniskiem aspektiem. Kritizējot priekšstatu par mākslu kā baudu un izpriecu, Kurcijs min arī Latvijā populāro vācu teorētiķi, abstrakcijas un iejūtas nošķirēju Vilhelmu Voringeru, no kura idejām izriet, ka “tagadnes neklasiskā māksla prasa citu estētiku” [Kurcijs 1924:236], savukārt Ēģiptes divdimensionālā glezniecība esot pamatota spēcīgā dziņā pēc atziņas skaidrības un māksliskas pārskatāmības, kas “nebaidās iespaidot, runājot Bodlēra vārdiem, dabu, lai izveidotu mākslas darbu un sasniegtu savus nolūkus, kā vēlāk to nebaidījās darīt, piem., gotika” [Kurcijs 1924:237]. Cita starpā apcerējis tikai relatīvo atšķirību starp mākslas un zinātnes lauciņiem un mākslu kā *īpatnēju atziņas veidu*, autors uzsver, ka nav un nevar būt mūžīgu un nemainīgu estētikas kategoriju un izteiksmes līdzekļu, jo tie vienmēr jāizkopj un jāveido uz jaunu pilnību un tagadnību. Katrā ziņā Kurcija tekstos neatrast pamatojumu tradicionālam reālismam kā optimālākajam aktīvā satura paudējam.

Turpat vairākos turpinājumos bija lasāms arī folklorista un literatūrzinātnieka, 20. gados marksisma adepta **Pētera Birkerta** (1881–1956) plašais opuss “Daiļradīšanas zocioloģija”. Kopumā Birkerts pārstāv visai tradicionālu viedokli par mākslu kā ekspresijas un komunikācijas veidu, proti, mākslinieka pārdzīvojumi, ietērti noteiktās estētiskās formās, ierosina analogiskus pārdzīvojumus citos cilvēkos, atgādinot 20. gs. sākuma Latvijā populāro krievu rakstnieka Ļeva Tolstoja koncepciju no sacerējuma “Kas ir māksla” [Толстой 1985:168]. Tomēr “Domās” publicētajā apcerē nepārprotami akcentēts tieši marksisms: “Šo rindiņu autora domas ir, ka zocioloģijā un zociālās zinātnēs vispār ir jāvalda marksisma viedoklim” [Birkerts 1924a:241]. Turpat gan atzīts, ka Markss nemaz neesot spējīgs izstrādāt savu pasaules uzskata sistēmu, tāpēc pētniekiem šie marksisma pamatprincipi jāizloba no Marksa un Engelsa darbiem. Tas arī mēģināts darīt, izvirzot virkni tēzu –

marksisms noliedz visa pārdabiskā esamību, kā vienīgā esamība atzīstama tikai dabas parādības, un daba esot arī cilvēka gars jeb psihe; citējot Frīdrihu Engeltu, domāšana un apziņa ir “cilvēka smadzeņu produkti tāpat kā pats cilvēks ir dabas produkts, kas attīstījies zināmā apkārtņē un kopā ar to” [Birkerts 1924a:242–243]. Birkerts arī noraida pārmetumus, ka marksisms būtu novecojis, jo kā tad ar Platonu, Kantu u. c. vēl senākiem autoriem, kas taču tagadnes filozofus nodarbinot vēl joprojām? Tomēr dažas marksisma tēzes tiešām atzītas par novecojušām, piemēram, doma, ka mākslinieks esot tikai sava laika produkts un spogulis. Esot jāiet tālāk un “...jāpierāda un jāparāda, kā sabiedrības sociālā psihe tiek vispirms mākslinieka psihes un pēc tam paša mākslas darba sastāvdaļa” [Birkerts 1924b:332]. Turpmāk, bagātīgi citējot dažādas savā laikā aktuālas autoritātes, Birkerts nonāk pie iedzīmības un audzināšanas strīda risinājuma galvenokārt par labu audzināšanai – neeksistējot abstrakts, dabisks cilvēks, tikai sabiedrīks un vēsturisks cilvēks, un tātad arī mākslinieks. Tas arī šodien nav uzskatāms par atrisinātu jautājumu, jo bez zināmām universālām konstantēm nekļūst skaidrs, kas ļauj saprast un apbrīnot citos sabiedrīkos un vēsturīkos apstākļos radītus mākslas darbus, vedinot arī pieņemt, ka dabiskais un sabiedrīkais elements ir vienas monētas neizbēgamās divas puses.

Savukārt žurnālā “**Trauksme**” (1928–1929) (3. att.) izceļas dzejnieka un literatūras kritiķa **Pētera Ķikuta** (1907–1943) izteikumi par konstruktīvismu, piemēram, “konstruktīvistiem tuvāks ekspresionistu dziļums nekā impresionistu paviršība un slidēšana pa dzīves virspusi. Tvert dzīvi un mākslu dziļāk, būtiskāk (ir) jaunās (konstruktīvās) mākslas uzdevums. Radīt konstruktīvi nozīmē arī radīt vienkārši. Jau no stilizācijas izriet vienkāršība, jo, sašaurinot izteiksmes līdzekļus, mēs panākam vienkāršāku izteiksmi un mākslas darbu. (..) Tikai skaidri pirmelementi var dot īstu konstrukciju. Tēlojošās mākslās šādi pirmelementi ir ģeo-



3. attēls.

metriskās figūras, turpretim vārda mākslā jeb literatūrā – atziņas, domas, kas audzējušas pašu vārdu kā artikulatīvo skaņu konstrukciju” [Ķikuts 1928:26]. Šāda nostādne visumā atbilst aptuvenajai konstruktīvisma nozīmei, kas cirkuleja lielākajā daļā starpkaru posma lokālo tekstu par mākslu, izprotot konstruēšanu nevis kā derīgu lietu radīšanu pretstatā tēlotājai mākslai, bet kā plaši interpretējamu opozīciju reālistiskai dabas atdarināšanai. Uz mudinājumiem attēlot dzīvi atbildēts, ka mākslu nevajagot apgrūtināt ar viņai necienīgo dabas kopēšanas uzdevumu. Tālākās Ķikuta pārdomas par indivīda vietu, kas meklējama tikai saskaņā ar kolektīvu, aicinot atmett mizantropisko individuālismu, visnotaļ sasaucas ar Kurcija aktīvisma kolektīvo noti; vienlaikus Ķikuta nostāja atbilst kreiso ideju visai modernistiskai interpretācijai. Līdzīgas pārdomas Ķikuts puda arī citos izdevumos, piemēram, žurnālā “Domas”. “Trauksmes” radikālo pozīciju mākslas jautājumos apliecina arī kaismīgs, gandrīz futūristisks uzsaukums “Nost akadēmiju!”, apgalvojot, ka “neviens patiesi progresīvs mākslinieks un cilvēks akadēmiju neatzīst” [Nost akadēmiju! 1929:29].

Viens no salīdzinoši mērenākiem kreisajiem izdevumiem, kur parādījās mākslas teorijas virzienā orientēti raksti, bija žurnāls “**Signāls**” (1928–1930) (4. att.), kura veidotāji to pozicionēja kā sociāldemokrātisku studentu žurnālu un daļēji oficiālu Rīgas Tautas augstskolas izdevumu. Tam raksturīgs arī īpaši daudzveidīgs un atraktīvs vāku dizains, kura veidošanai bija piesaistīti vairāki mākslinieki (Alfrēds Rentovics, Elza Zandersone, Jānis Aizēns, Andrejs Grigelis), iekļaujot šo izdevumu, kā raksta Freizers, zināmā Eiropas avangarda *meinstrīmā* [Fraser 2014:135]. Marksistiski tendētajā izdevēju komandā ietilpa Kārlis Dēķens, Arvīds Grigulis, Fricis Rokpelnis un citi, bet mākslas jomā būtiskākais autors un arī redaktors bija **Voldemārs Branks** (1897–1973). Viņš bija sociāldemokrātiskās partijas biedrs, pēc profesijas zeltkalis, dārglietu vērtētājs un pulksteņmeistars,



4. attēls.

taču ar rakstnieka ambīcijām, publicējot dzejoļu krājumus un stāstus bērniem par piedzīvoto strēlnieku cīņās un sarkanajā armijā (1915–1919). Īpaši izvērstā Branka apcere publicēta “Signāla” 1929. gada 4. numurā [Branks 1929]. Atbildot uz jautājumu, kas ir māksla, Branks atsaucas uz tēliem, krāsām un skaņām, kas atstājot uz psihi estētiskus pārdzīvojumus, kārtējo reizi atgādinot populārās Ļeva Tolstoja nostādnes. Tikpat ierasta kopš iepriekšējā gadsimta ir arī tēze, ka “mākslas darbs stāv sakarā ar apkārtni, ar sabiedrību, ar darbu, ar šķiru un laikmetu” [Branks 1929:111]. Vēl skaidrāk Branka izmantotie avoti izpaužas nākamajā atbildē – uz jautājumu, kāds ir mākslas mērķis. “Viņas mērķis – izcelt priekšmeta pamata raksturu vai galveno īpašību, valdošo ideju, attēlot to visu spilgtāk, kā varētu parādīties tas dabas priekšstats, apkārtējā sabiedrībā vai dzīvē. (..) Lai to panāktu, māksla vēro atsevišķi daļu kopsakaru un atsevišķo daļu kopvērtību” [Branks 1929:112]. Tas ir tiešs franču autora, tā dēvētās kultūrvēsturiskās metodes pārstāvja Ipolita Tēna domu par mākslu pārstāsts [Tēns 1897:17–19], kuras tika tulkotas latviski 19. gadsimta beigās, kā arī pēc tam atzinīgi novērtētas un citētas daudzu autoru apcerēs visā 20. gadsimta pirmajā pusē. Branks kritizē *tīnās* mākslas ideju, mistiku un reliģiju mākslā, kā arī aicina noteikt šķiriskas mērauklas starp pieņemamo un nepieņemamo, uzskaitot dialektiskā materiālisma tēzes par dabu kā vienīgo realitāti, tās neatkarību no subjekta, kas pats esot dabas sastāvdaļa, ārējās pasaules pieredzi kā apziņas noteicēju un apziņu kā augsti attīstītu matēriju. Noslēgumā autors gan piebilst, ka no šiem *rāmjiem* neesot jābūvē romāni un jātaisa dzejas, jo zinātniskais pasaules uzskats esot tikai bāze, no kuras jāiziet mākslas darbam. Lasītājam gan tiek atstāta liela brīvība un vienlaikus neskaidrība, cik tālu no šīs bāzes drikstētu *iziet*. Jau konkrētāki priekšstati nepārprotamā reālisma gultnē parādās Branka recenzijā par Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas studijas izstādi: “Protams, ir nepieciešami studijas audzēkņos izveidot un nostiprināt formas un kompozīcijas veiklību. Bet ir no svara ne tikai tas, kā apstrādā mākslas darbu, bet arī ko apstrādā. Sevišķi tas jāievēro strādnieku mākslas studijai. Mēs neatšķiramies no pilsoniskās mākslas ar formu, bet gan ar saturu” [Branks 1930:235]. Nosodījis Vasilija Kandinska bezsižeta gleznas, kurās esot tikai līniju, kubu, trīsstūru un ovālu raibums, bet nekāda loģiskas sakarības nevarot izlobīt, viņš apgalvo: “Strādniecībai, topošai šķirai ir pretējas intereses un stāvoklis. Viņa prasa saprotamību, īstenību; viņa prasa ierosmi uz jauno dzīvi; cīņas spēku vecā, netaisnā noārdīšanai. Šīs prasības tiek vērstas arī pret mākslu” [Branks 1930:235].

Savukārt rakstnieka Linarda Laicena rediģētais žurnāls “**Kreisā Fronte**” (1928–1930) pieskaitāms radikālākajam, Latvijas komunistiskās partijas ietekmētajam spārnam, un savās lappusēs tas īpaši nikni vērsās pret mākslas dzīves institūcijām un līderiem, kas saistīti ar sociāldemokrātiem, kā arī recenzijās ironizēja par nožēlojami viduvējo vietējās mākslas ainu, kas tikai iztopot buržujskajai gaumei.

Vāku dizainu veidoja grafiķis Ernests Kālis (1904–1939), un Džeimss Freizers savā pētījumā visai ticami apgalvo, ka tā iedvesmas avots varējis būt krievu dzejnieka Vladimira Majakovska rediģētais konstruktīvistu žurnāls “Новый Леф” (1927–1928), kura dizains šķiet, iespaidoja arī radniecīga lietuviešu žurnāla “Trečias Frontas” veidotājus [Fraser 2014:125]. Bet kas tad būtu darāms un kādas pozitīvās vadlīnijas mākslā tiek piedāvātas? Viens aspekts ir noteiktu mākslas veidu izcēlums, kas kreisās ideoloģijas gaismā iegūst īpašu nozīmību. Pie šādām nozarēm pieder plakāts, kam literāts un kreisais aktīvists Emīls Sudmalis (1897–1964) veltījis veselu apceri. “Sabiedrība prasa tādas mākslas formas, kas būtu praktiski izmantojamas. (..) Plakāta formālais veidojums ir viens no mākslas ražošanas produktiem, kura nolūks atstāt uz skatītāju noteikta virziena iespaidu. Ja bildes līdz šim radīja, lai vispār tikai iejūtinātu, tad plakāta apzināts nolūks ir ieraut skatītāju noteiktā pārlicībā, kurai jāizpaužas aktīvā gribas darbībā” [Sudmāls 1928:24–25]. Arī vienkāršā teksta plakātā jeb afišā esot no svara teksta kompozīcija, burtu forma un krāsa, bet parasti tās esot sadrukātas bez jēgas vai kancelejiskā kārtojumā. Kā pozitīvi piemēri atzīmēti Rīgas Arodbiedrību Centrālbiroja plakāti, kuros teksti kombinēti ar attiecīgām ģeometriskām figūrām – cilindri, kubu, trīsstūri, līniju, riņķi, kas liek domāt par moderno ģeometrizējošo formu derīgumu. Kā otrs pazīstamākais plakāta veids minēts zīmējums, kuru teksts tikai papildina. Cits aspekts: “Plakāta konstrukcijai jāatkarājas no tās apkārtnes, kurai viņš domāts. Plakāts laukos vai slēgtās telpās var būt arī mierīgi stāstošs, paskaidrojošs. Ielās tam jāizceļas skrejošu trokšņu, spilgtu krāsu ātru kustību drūzmā. Ar to visu jāsaņem un jāvērs uzmanību uz sevi. (..) Lai to panāktu, plakātā jākoncentrē izteiksmes asums, viņa būvei jābūt skaidrai kā pašam lozungam vai domai, ko plakāts izteic” [Sudmāls 1928:26].

Citā “Kreisās Frontes” materiālā, ierasti fokusējot uzmanību uz literatūru plašā apcerē “Lietišķā literatūra”, dzejnieks un kritiķis Emīls Fross (1904–1943) sāk ar nošķirumu starp tīro (to vislabāk pārstāvēt pilsoniskā koncertmūzika un molbertglezniecība) un lietišķo mākslu (pie pēdējās piederot “krēsli, tabakas dozes, reklāmas, naktspodī, saulesargi, pornogrāfiskas kartiņas” [Fross 1928:18]. Tomēr reizē šiem priekšmetiem jāvar arī izraisīt estētiskas jūtas. Bet ko ar tīrās un lietišķās mākslas jēdzieniem iesākt proletariātam, kam jāveido sava kultūra un māksla? “Tīrā māksla, kas bezmērķīga – mums nepieņemama” [Fross 1928:18], tās vietā esot jāliek idejiska un sabiedrībai vajadzīga māksla, bet lietišķajā mākslā jāiznīdē princips “reāli vajadzīgai lietai estētisko nozīmību piedot appušķošanas kārtībā” [Fross 1928:18].

Savukārt materiālā ar nosaukumu “Fotogrāfija kreisās kultūras darbā” apgalvots: “Glezniecība, lai kā viņa necinītos un necenstos iziet jaunos ceļos un virzienos, tagad vairs tādā veidā kā līdz šim – kā zalonu bilžu meistarība – nevar

tikt vairs uz ceļa un, kā redzams, arī netiks. (..) Uzvarā augšupejošam proletariātam arī vairs zalonu glezniecība gan nekad nebūs vajadzīga. Tam ir citas prasības. Viņš aug tehnikas laikā, un viņš pats ir šās tehnikas pamatizvedējs. (..) Kultūra veidojas uz citiem ceļiem, citas metodes tiek pielietotas dzīves daudzveidības izteikšanai” [L. L. 1928:37]. Pavisam tiešas analogijas vērojamas, piemēram, ar krievu avangarda rakstnieka un kritiķa Osipa Brika izteikumiem: “Stājglezna ne tikai nav vajadzīga mūsdienu mākslinieciskajai kultūrai, bet ir viena no tās attīstības lielākajām bremsēm” [Брик 1924:27]. Aprakstot fotoaparāta uzvaras gājieni, konstatēts, ka fotogrāfijā līdz šim esot valdījusi buržujiskā ideoloģija un mietpilsoniskā salkanība, bet *kreisfrontiniekiem* jāaizmirst profesionālie fotogrāfi ar saviem ateljē – viņu darbavieta ir darba dzīve un darba momenti. Vienlaikus “kreisfrontinieka fotodarbinieka uzņēmumos ietilpst visi kultūras sasniegumi, viņš neatsacīsies arī no dabas, no visa, kas virs zemes un kas ar zemes dzīvi sakarā. Bet – pieeja, bet uztvere tam būs un ir pavisam cita. Ja tagad viss tiek uzņemts, tā sakot, no viena punkta – no priekšas ar pozu, tad tas nozīmē, ka viss galvenais un vajadzīgais paliek neuzņemts” [L.L.1928:38]. Rakstu papildina citāts no krievu konstruktīvisma korifeja Aleksandra Rodčenko izteikumiem: “Lai cilvēku iemācītu redzēt no dažādiem punktiem, vajaga fotografēt ikdienišķos, tam labi pazīstamos priekšmetus no pavisam neparastiem punktiem un negaidītos stāvokļos, bet nepazīstamus priekšmetus vajaga uzņemt no dažādām pusēm, lai iegūtu pilnīgu priekšstatu.” [L.L.1928:39]. Iespējams secināt, ka tieši “Kreisajā Frontē” paustās idejas visvairāk tuvinās krievu konstruktīvistu aicinājumiem atteikties no novecojušās tēlotājas mākslas un veltīt visus spēkus tikai derīgu lietu ražošanai; radniecīgs ir arī akcents uz plakāta un fotogrāfijas nozīmību.

Nelielais ieskats, kas neaptver ne visus periodiskos izdevumus, ne arī autorus, apliecina Latvijas starpkaru proletāriskās mākslas *modernistisku, reālistisku* un *utilitāru* versiju koeksistenci, atbalsojot Eiropas un Krievijas mākslas dzīves procesus, kuros *atgriešanās pie kārtības* nozīmēja, no vienas puses, mimētisko tradīciju rehabilitāciju, no otras – ideoloģiski motivētu avangarda diskreditēšanu stājmākslas saprotamības vārdā.

Ar autoritārisma iedibināšanu 1934. gadā un sekojošu kultūras dzīves centralizāciju un latviskošanu noslēdzās arī kreiso žurnālu ēra Latvijā, atstājot bagātīgu publikāciju klāstu, kas atspoguļo sava laika pretrunīgos centienus iezīmēt progresīvākas mākslas aprises.

Izmantotie avoti un literatūra

- Brasliņa, Aija. Latvian Modernists in Berlin in the 1920s: Impulses and Resonance. *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, Nr. 12 (3), 2012. Pp. 296–303.
- Birkerts, Pēteris. (1924a) Daiļradišanas zocioloģija. *Domas*, Nr. 8, 1924. 240.–246. lpp.
- Birkerts, Pēteris. (1924b) Daiļradišanas zocioloģija. *Domas*, Nr. 9, 1924. 329.–333. lpp.
- Branks, Voldemārs. Domas par strādnieku mākslas pamata jautājumiem. *Signāls*, Nr. 4, 1929. 111.–114. lpp.
- Branks, Voldemārs. TA zīmēšanas studijas izstāde. *Signāls*, Nr. 6, 1930. 234.–238. lpp.
- Fraser, James Howard. *Publishing and Book Design in Latvia 1919–1940: a Rediscovery*. Rīga: Neputns, 2014.
- Fross, Emīls. Lietišķā literatūra. *Kreisā Fronte*, Nr. 3, 1928. 17.–26. lpp.
- Kurcijs, Andrejs. (1923a) *Aktīvā māksla*. Potsdama: Laikmets, 1923.
- Kurcijs, Andrejs. (1923b) Aktīvisms. *Laikmets*, Nr. 1, 1923. 22. lpp.
- Kurcijs, Andrejs. *Par mākslu*. Rīga: Laikmeta izdevums, 1932.
- Kurcijs, Andrejs. Par mākslu. I. Estētiskā atziņa. *Domas*, Nr. 8, 1924. 236.–239. lpp.
- Ķikuts, Pēteris. Konstruktīvā radišana. *Trauksme*, Nr. 1, 1928. 24.–27. lpp.
- L. L. Fotogrāfija kreisās kultūras darbā. *Kreisā Fronte*, Nr. 6, 1928. 37.–39. lpp.
- Ładnowska, Janina. The MUBA and the L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna... Avant-Guard Without Borders, pp. 21–27. In: *Civinskienė, K. (ed.). The International Conference "Mutations". Dedicated to Antanas Samuolis*. Kaunas: M. K. Čiurlionis National Museum of Art, 2001.
- Nost akadēmiju! *Trauksme*, Nr. 4, 1929. 29. lpp.
- Pelše, Stella. Andreja Kurcija Aktīvā māksla. No: *Ābele, K. (sast.) Latvijas māksla tuvpilānos*. Rīga: Neputns, 2003. 96.–104. lpp.
- Pelše, Stella. Grāmatniecība un vāku dizains. *Mākslas Vēsture un Teorija*, Nr. 17, 2014. 63.–64. lpp.
- P. Ķ. [Ķikuts, Pēteris?] Kas ir Muba? *Trauksme*, Nr. 2, 1928. 29.–30. lpp.
- Sudmāls, E[mīls]. Plakāts. *Kreisā Fronte*, Nr. 1, 1928. 24.–26. lpp.
- [Tēns, Ipolits 1897] *Tēna domas par mākslu*. Latviski apstrādājis Vizulis. Rīga: Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas Derīgu grāmatu apgādāšanas nodaļa.
- Брик, Осип. От картины к ситцу. *ЛЕФ*, Nr. 2 (6), 1924. С. 27.
- Толстой, Лев. *Что такое искусство?* Москва: Современник, 1985.

REFLECTION OF THE PROLETARIAN ART IN THE LEFT-WING PERIODICALS OF THE INTERWAR PERIOD IN LATVIA

Abstract

In the left-wing magazines of the 1920s and 1930s, the visual art has been analysed from variously emphasised left-wing positions; even though, on the whole, literature seemed to be a more important weapon in the ideological battle. “Laikmets” (“Epoch”) (1923) was the least politicised periodical, advocating active, modern art opposed to stagnant bourgeois traditions, and promoting, for instance, the activism of author Andrejs Kurcijs, which was related to the ideas of the French purism. “Domas” (“Thoughts”) (1912–1915; 1924–1934) was a more long-lived periodical, aspiring to be a sophisticated culture magazine with more elaborate essays, such as Kurcijs’s draft for his publication “On Art” and the article “The Sociology of Creativity” by literary scholar Pēteris Birkerts. The highlights of the magazine “Trauksme” (“Alert”) (1928–1929) included the statement by poet Pēteris Ķikuts about constructivism being more akin to the expressionists’ depth than to the impressionists’ superficial sliding over the surface of life. In “Signāls” (“Signal”) (1928–1930), a publication which was social-democratic in orientation, Voldemārs Branks wrote about art, inspired by the ideas of Leo Tolstoy and Hippolyte Taine, as well as emphasising the importance of the content and the accessibility of art. On the other hand, magazine “Kreisā Fronte” (“Left Front”) (1928–1930), edited by Linards Laicens, was related to the Russian constructivism by calling for the abandonment of the visual art in the name of producing useful things. The coexistence of *modernistic*, *realistic* and *utilitarian* versions echoed the Russian and European art processes of the time with the rehabilitation of mimetic traditions and ideologically motivated discrediting of the avant-garde. With the establishment of the Latvian authoritarian regime in 1934, the era of the leftist magazines in Latvia, which revealed the controversial attempts to display a more progressive outline of art, came to an end.

Keywords: *proletarian art, left-wing periodicals, Marxism, Activism, Constructivism.*