



Māksla  
un  
politiskie  
konteksti

Sērijā "Materiāli mākslas vēsturei" iznācis jau piektais sējums, ko izdevniecība "Neputns" laidusi klajā ar vienotu maketu. Rakstu krājuma "Māksla un politiskie konteksti" pamatā ir referāti, kas nolasīti mākslas zinātniekam Borisam Vīperam veltītajos 12. piemiņas lasījumos (2004).

Par vienu no impulsiem konferences un rakstu krājuma pamattēmas izvēlē kļuva 21. gadsimta situācijas, kad atsevišķi tēlniecības darbi politisku lēmumu rezultātā netika uzstādīti Latvijas galvaspilsētā. Tas rosināja Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta pētniekus pārskatīt mākslas un politikas attiecības iepriekšējos gadsimtos. Tiecoties pēc tēmas daudzpusīgāka apskata, tika pieaicināti speciālisti arī no citām institūcijām. Referātu tēmas krājumā papildina Ilzes Konstantes veiktais arhīva materiālu pētījums par Latvijas mākslinieku biedrībām pēc 1934. gada apvērsuma un Ģederta Eliasa 1940. gada decembrī uzrakstītais oriģinālievads grāmatai "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi" bez laikmeta cenzūras.

Rakstu krājums tapis ar Valsts Kultūrkapitāla fonda un Latvijas Zinātnes padomes finansiālu atbalstu. Īpaša pateicība Latvijas Valsts vēstures arhīva, Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas, Latvijas Nacionālās bibliotēkas, Latvijas Nacionālā vēstures muzeja, Latvijas Nacionālā mākslas muzeja, Ārzemju mākslas muzeja un Ilūkstes vēstures un novadpētniecības muzeja darbinieku sapratnei un atsaucībai.

DAINA LĀCE

Already the 5th publication has appeared in the series "Materials for Latvian Art History" issued by the publishing house "Neputns" with a unified design. Collection of articles "Art and Political Contexts" is based on papers presented at the 12th Boris Vipper Memorial Conference (2004).

One of the impulses to explore this subject in the conference and publication came from the 21st century cases when particular sculptural works were not allowed to set up in the capital of Latvia due to political decisions. This inspired scholars from the Institute of Art History of the Latvian Academy of Art to reinterpret relationships between art and politics in the previous centuries. To achieve a more diverse investigation, specialists from other institutions were invited to contribute. Eleven reports are supplemented with Ilze Konstante's research of archive materials on Latvian artists' societies after the coup d'état of 1934 and Ģederts Eliass' introduction to the book "The 20th Anniversary of Latvian SSR Academy of Art" in its original form without censorship imposed by the times.

The collection of articles was financially supported by the State Culture Capital Foundation and the Latvian Council of Science. Special acknowledgements deserve the kind and responsive employees of the Latvian State History Archive, the State Inspection for Heritage Protection, the Latvian National Library, the Latvian National History Museum, the Latvian National Museum of Art, the Museum of Foreign Art and the Ilūkste Museum of History and Local Studies.

DAINA LĀCE

18392

Māksla  
un  
politiskie  
konteksti

18325

2006-5  
L 302

L  
7

**Māksla  
un  
politiskie  
konteksti**

UDK 7(474.3)(091)(082)

MA 324

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta publikāciju sērija /  
Publication series of the Institute of Art History (Latvian Academy of Art)  
**MATERIĀLI LATVIJAS MĀKSLAS VĒSTUREI / MATERIALS FOR LATVIAN ART HISTORY**

Redkolēģija / Editorial board

**Elīta Grosmane, Marts Kalms** (Mart Kalm, Igaunijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Tallina / Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse instituut, Tallinn), **Rūta Kaminska, Eduards Kļaviņš, Ingrīda Korsakaite** (Ingrīda Korsakaite, Viļņa / Vilnius), **Vojtechs Lahoda** (Vojtěch Lahoda, Čehijas Republikas Zinātņu akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Prāga / Ústav dějin umění AV ČR, Praha), **Lars Olofs Laršons** (Lars Olof Larsson, Kristiana Albrehta universitātes Mākslas vēstures institūts, Ķīle / Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrecht-Universität, Kiel), **Malgožata Omilanovska** (Małgorzata Omilanowska, Polijas Zinātņu akadēmijas Mākslas institūts, Varšava / Instytut Sztuki PAN, Warszawa), **Jānis Zilgalvis**

#### MĀKSLA UN POLITISKIE KONTEKSTI / ART AND POLITICAL CONTEXTS

Rakstu krājums / Collected articles

Sastādītāja / Compiler **Daina Lāce**

Literārā redaktore un korektore / Language editor and proof-reader of Latvian **Māra Ņikitina**

Mākslinieks / Designer **Juris Petraškevičs**

Tulkotājas / Translators **Stella Pelše, Kristiāna Ābele**

Tulkojumu korektore / Proof-reader of English **Kristiāna Ābele**

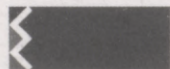
**Uz vāka / On the cover:** Niklāvs Strunke, Atdzimšanas dziesma (plakāts) / The Song of Rebirth (poster). 1934

Izdevējs / Publisher



Iespiests Jelgavas tipogrāfijā / Printed in the Jelgava Printing House

Izdevumu atbalsta / The publication is supported by



Valsts Kultūrkapitāla fonds

Latvijas Zinātnes padome

Īpaša pateicība

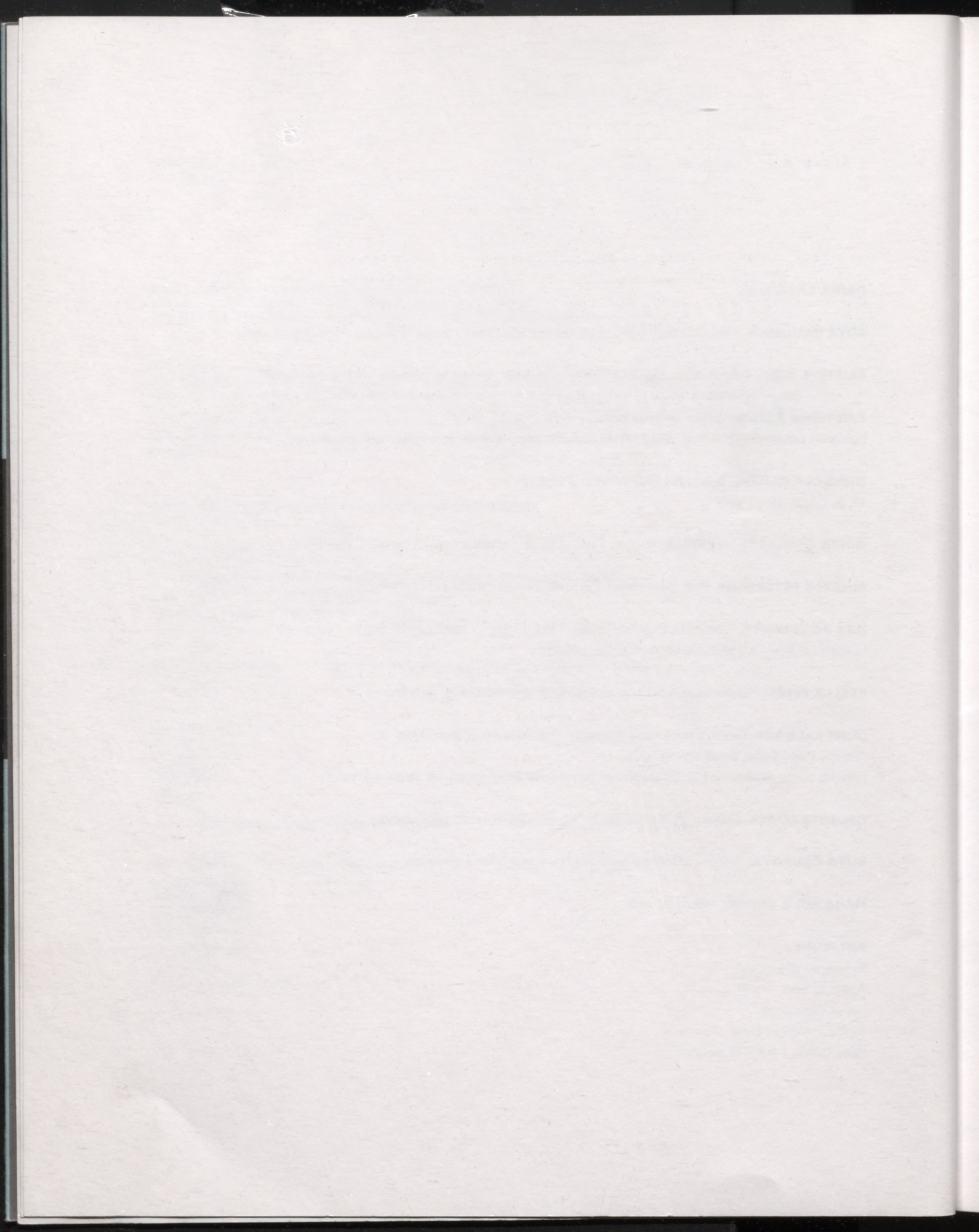
Latvijas Valsts vēstures arhīvam

© "Neputns", Rīga, 2006

ISBN 9984-729-87-7

S A T U R S / C O N T E N T

<b>DAINA LĀCE.</b> Ievads	7
<b>RŪTA KAMINSKA.</b> Krāslavas katoļu baznīcas un klostera būvēsture novada vēsturisko likteņu kopsakarībās	9
<b>KRISTĪNE OGLE.</b> Ilūkstes katoļu baznīca Kurzemes–Zemgales hercogistes politiskās vēstures kontekstā	24
<b>KRISTIĀNA ĀBELE.</b> Tautieši un novadnieki. Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā	39
<b>GUNDEGA GAILĪTE.</b> Ieskats politiskās karikatūras vēsturē. 19. gs. beigās–20. gs. sākums	64
<b>GINTA GERHARDE-UPENIECE.</b> Kultūras fonda aktivitātes tēlotājas mākslas nozarē (1920–1940)	77
<b>RIHARDS PĒTERSONS.</b> Politiskie konteksti Pieminekļu valdes darbībā (1923–1940)	93
<b>ILZE KONSTANTE.</b> Mākslinieku biedrības Latvijā (1934–1940). Jaunākie Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālu pētījumi	105
<b>STELLA PELŠE.</b> Mākslas interpretācija un autoritārisma konteksts: 1934. gada faktors	127
<b>JĀNIS KALNAČS.</b> Ģederta Eliasa ievadi grāmatām “Franču jaunlaiku glezniecība” un “Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi”. Iespiesta teksta ietekme uz Mākslas akadēmijas pasniedzēja likteni, okupācijas varām mainoties	134
<b>ĢEDERTS ELIASS.</b> Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei	145
<b>RUTA ČAUPOVA.</b> Politisku faktoru un administratīvu lēmumu loma tēlniecībā	156
<b>MAIJA KŪLE.</b> Ķermenis, māksla un vara	166
<b>PIELIKUMI</b>	173
Summaries of articles	
Attēlu saraksts	
List of illustrations	
Personu rādītājs / Index of persons	
Vietu rādītājs / Index of locations	



## IEVADS

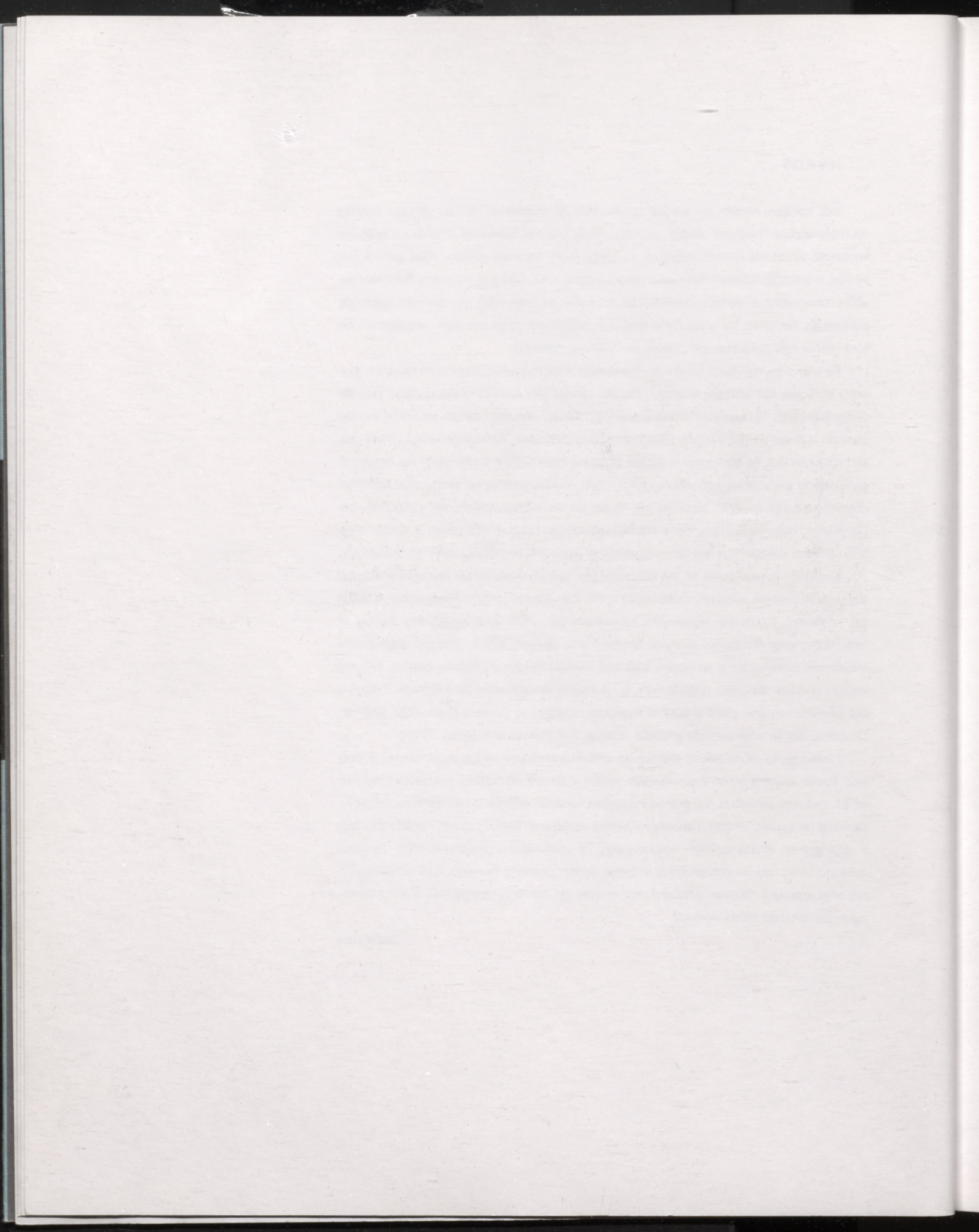
Līdz lasītājam nonācis jau piektais Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta un izdevniecības "Neputns" kopīgi veidotais rakstu krājums. Izdevuma "Māksla un politiskie konteksti" aizsākums rodams referātos, ko konferences dalībnieki nolasīja 2004. gada 4. novembrī mākslas zinātniekam Borisam Vīperam veltītajos 12. piemiņas lasījumos. Referātos fiksetā problemātika un ieinteresēto klausītāju rosinošie jautājumi vēlāk tika izstrādāti apjomīgās publikācijās, kas atbilst konkrēto tēmu specifikai, pētnieciskā darba mūsdienu iespējām un autora vēlmei ilgāk pakavēties pie publiski jau aplūkotā materiāla.

Par vienu no impulsiem konferences un rakstu krājuma pamattēmas izvēlē kļuva 21. gadsimta situācijas, kad politisku lēmumu rezultātā Latvijas galvaspilsētā netika uzstādīti atsevišķi tēlniecības darbi. Tas Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūta pētniekus rosināja pārskatīt mākslas un politikas attiecības iepriekšējos gadsimtos. Formulējot rakstu tēmas, dažkārt nācās secināt, ka arhīvos un literatūrā saglabātā informācija ir pārāk margināla un pieticīga, lai šobrīd spētu skaidri un nekļūdīgi rekonstruēt mākslas un politikas savstarpējās attiecības noteiktā vēstures epizodē. Tiecoties pēc tēmas daudzpusīgāka apskata, tika pieaicināti speciālisti arī no citām institūcijām. Viena daļa krājumā iekļauto tekstu ir cieši saistīta ar autoru disertāciju tēmām. Tas sekmēja līdz šim mazpazīstamu jautājumu padziļinātu izpēti un analīzi.

Konferences noslēgumā arī visi klātesošie tika aicināti sagatavot un iesniegt rakstus, kas atspoguļotu politikas lomu un nozīmi kādā no mākslas vēstures jomām. Aicinājumam atsaucās Ilze Konstante. Raksts par mākslinieku apvienībām pēc 1934. gada apvērsuma bāzējas uz nepublicētu oriģinālmateriālu studijām Latvijas Valsts vēstures arhīvā, detalizēti atspoguļojot mākslinieku biedrību lomu un nozīmi laikā, kad veidojās Rakstu un mākslas kamera. Krājumā iekļauts arī kāds vēsturisks oriģinālteksts, ko publicēšanai sagatavojis Jānis Kalnačs. Pirmoreiz bez laikmeta cenzūras plašākai publikai iespējams iepazīties ar Ģederta Eliasa 1940. gada decembrī uzrakstīto oriģinālievadu grāmatai "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi".

Nešaubīgi, ka arī mūsdienu mākslas un arhitektūras darbus varētu skatīt saistībā ar politiku. Tomēr krājuma autori ir pievērsušies senāka materiāla pētniecībai, kas dažkārt izgaismo arī 21. gadsimta parādības. Vai politika ir pelēkais kardināls mākslas un arhitektūras telpā? Vai tālredzīgi un apzināti veidots mehānisms, kas tieši ietekmē arī kultūras dzīves norises? Situācijas ir atšķirīgas, un atbilžu varianti – daudzveidīgi. To atklāj sējuma divpadsmit teksti. Grāmatā aplūkoto tēmu loks un hronoloģiskās robežas parāda pētnieku intereses konkrētajā laikposmā, reizē iezīmējot nākotnes pētījumu perspektīvas, kas, nereti vārdos paustas, līdz šim nav ieguvušas iespiesta teksta veidolu.

Daina Lāce



# KRĀSLAVAS KATOĻU BAZNĪCAS UN KLOSTERA BŪVVĒSTURE NOVADA VĒSTURISKO LIKTEŅU KOPSAKARĪBĀS

Rūta Kaminska



I. Krāslavas katoļu baznīca.  
1929

Arhitektūras un mākslas mantojuma veidošanās procesā ne vienmēr meklējam tiešas kopsakarības ar sociāli ekonomiskās un politiskās vēstures faktoru iezīmētajiem likločiem. Tomēr to radītais laikmeta fons nav ignorējams. Pat vairāk – ir periodi, kad šāda saikne saskatāma pietiekami skaidri. Par to vispirms liecina saimnieciskās dzīves procesos uzkrāto resursu apjomi – celtniecības aktivitātes un kritumu posmi visbiežāk saistīti ar šo fundāciju pieejamību. Tas parādās arī noteiktu paraugu izvēles prioritātēs un konkrētu meistarību loka iesaistīšanā būvniecības objektu un to apdares projektu realizācijā, kam pamatā bieži vien ir gluži pragmatiski izsvērtas laicīgās vai baznīcas varas intereses.

Runājot par 17.–18. gs. Latgali šādā kontekstā, iezīmīgākie jēdzieni, kas asociējas ar novada dzīvi, ir polonizācija un rekatolizācija. Tieši pie pēdējā no tiem jāpaskaidro īpaši, ja vēlamies izprast šī reģiona sakrālās arhitektūras un mākslas vēstures veidošanās ceļus. Nokļūstot un atrodoties katoliskās Polijas–Lietuvas valsts pakļautībā (1561–1772), novads ne tikai iegūst Inflantijas kņazistes nosaukumu, bet tā dzīvē svarīgu lomu ieņem Tridentas koncilā formulētās nostādnes par katoļu baznīcas ietekmes palielināšanu, kas saistās arī ar kontrreformācijas izpausmēm. Latgalē



2. Krāslavas katoļu baznīcas ārskats. 20. gs. 20. gadi

<sup>1</sup> Strods H. Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1995. – Rīga: Poligrāfists, 1996. – 152. lpp.

<sup>2</sup> Latvijas vēstures avoti. 3. sēj.: Latvijas vēstures avoti jezuitu ordeņa arhīvos. 1. d. / Sakārt. J. Kleijntjens. – Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 1940. – 247. lpp.

<sup>3</sup> Katoļu dievnamu un draudžu veidošanās dinamiku raksturo statistika: 1613. gadā Rēzeknes, Ludzas un Viļakas pilsnovados zināma tikai viena katoļu baznīca, bet 1772. gadā Latgalē ir 30 draudzes un 43 draudžu filiāles. Sk.: Strods H. Latvijas katoļu baznīcas vēsture. – 173. lpp.

<sup>4</sup> Turpat. – 168. lpp.

<sup>5</sup> Turpat. – 167. lpp.

<sup>6</sup> Turpat. – 171. lpp.

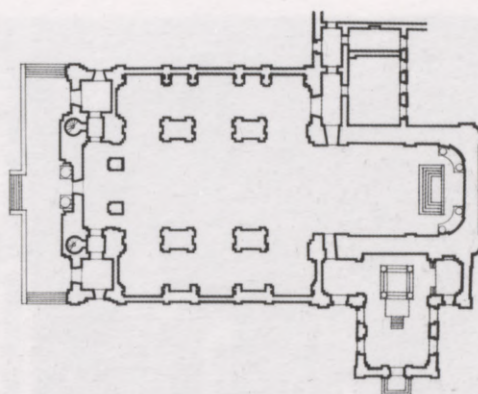
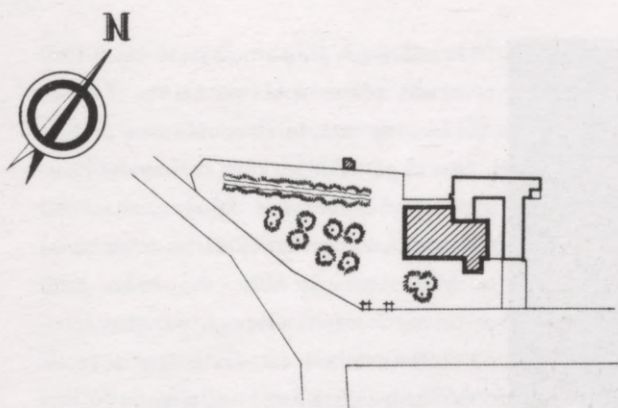
<sup>7</sup> Jans Andrejs Plāters – Indricas īpašnieks, Inflantijas vaivads (1695). Sk.: Konarski S. Platerowie. – Buenos Aire; Paryž, 1967. – S. 49, 52; Akta wizytacji generalnej diecezji Inflanckiej i Kurlandzkiej czyli Piltyńskieij z 1761 roku. – Toruń, 1998. – S. XXX.

tas izpaužas rekatolizācijas formā, kad, sakrītot laicīgās un baznīcas varas interesēm, novadā atjaunojas un nostiprinās Romas katoļu baznīcas pozīcijas. Tiek dibinātas draudzes, celtas baznīcas, izveidots un darbību uzsāk vietējais garīgais seminārs. Reformācijas periodā un tam sekojošajos karadarbības un citu katastrofu iezīmētajos juku gados katoļu baznīcas ietekme bija vājinājusies, par to liecina ne vien Latgales luterāņu draudžu uzskaitījums 17.–18. gs. (saglabājušās tikai kādas 8–9

katoļu baznīcas)<sup>1</sup>, bet arī šajā laikā jezuitu dokumentos sniegtās ziņas par šīs teritorijas pamatiedzīvotāju tradīcijām, seno pagānisko ticējumu noturību un ļaužu piekoptajiem rītiem<sup>2</sup>.

Rekatolizācijas procesa redzamākā daļa ir katoļu dievnamu celtniecība.<sup>3</sup> Tiesa, ne vienmēr laicīgās varas lēmumi ir pietiekami radikāli un to izpildītāji – īpaši aizrautīgi. To apliecina 1679. gada Grodņas un 1683. gada Varšavas seimu lēmumi par katoļu baznīcu stāvokli un celtniecību Latgalē un to nepilnīgā un gausā izpilde.<sup>4</sup> Taču tieši šai laikā, īpaši 18. gs., Latgalē top arhitektūras un mākslas darbi, kuri veido raksturīgākos kultūrvēstures vaibstus, kas lielā mērā ietekmē novada kultūrainavu un vidi vēl šodien. 18. gs. sociāli politiskās dzīves norises kalpo kā savveida katalizators kultūras parādībām, un šo procesu pietiekami pārskatāmi apliecina Krāslavas katoļu baznīcas un klostera būvniecības vēsture. Tieši tāpēc tā izvēlēta detalizētākam apskatam, konspektīvi akcentējot trīs aspektus: garīgo ordeņu, oficiālās garīdzniecības un mecenātu ieguldījums dievnama būvniecības jomā; baznīcas cēlēju un iekārtotāju personālijas; Krāslavas baznīcas un tās laikmetīgais arhitektūras un mākslas konteksts.

Garīgo ordeņu lielais īpatsvars un ietekme Austrumlatvijas rekatolizācijā 17.–18. gs. pieder pie mūsu vēsturē vispārzināmām un pierādītām patiesībām tāpat kā jezuitu īpaši aktīvā darbība šai laukā, pastāvīgi apmetoties Latgalē ap 1625. gadu.<sup>5</sup> Oficiālās baznīcas pozīcijas vājināja 16.–17. gs. politiskie notikumi un Zviedrijas un Polijas–Lietuvas valsts robežu pārbīdes, saduroties interesēm par Livonijas teritoriju Austrumbaltijas telpā. Senā Livonijas bīskapija ar centru Cēsis pēc zviedru iebrukuma bija teritoriāli samazinājusies un pārtapusi par Livonijas un Piltenes (jeb Kurzemes) bīskapiju.<sup>6</sup> Šajā laikā Livonijas Sv. Jāzepa (jeb Bēgšanas uz Ēģipti, arī Sv. Jāzepa bēgšanas uz Ēģipti) katedrāles ēka, ko lika celt Inflantijas vaivads Jans Andrejs



Plāters (pirms 1627–1696), atradusies Daugavpilī un tikusi uzbūvēta (1694) bijušā katoļu draudzes dievnama vietā, kam ir garāka priekšvēsture.<sup>7</sup> Ap 1620. gadu koka baznīcas ēka, kas kalpojusi luterāņu draudzei, atradusies pie Daugavpils (Dinaburgas) pils, vēlāk tā pārvietota uz pilsētu un 1630. gadā atdota jezuītiem.<sup>8</sup>

Pēc jaunās jezuītu koka baznīcas uzcelšanas (1670–1674) šī ēka nonākusi bīskapa pārziņā kā katoļu draudzes dievnams.<sup>9</sup> Savukārt Jana Andreja Plātera laikā celtā baznīca konsekrēta 1708. gadā, bet 1712. gadā tai jau bija nepieciešams remonts. Plāteru dzimta par tobrīd bīskapijas centrālo dievnamu rūpējusies arī vēlāk. 1761. gada ģenerālvizitācijas dokuments fiksē baznīcas un tās iekārtas stāvokli, norādot, ka 1748. gadā iesvētītajā baznīcas centrālajā altārī novietota Daugavpils stārasta Konstantīna Ludvika Plātera (1722–1778) dāvinātā glezna "Bēgšana uz Ēģipti".<sup>10</sup>

Tomēr tieši šis novada galvenās amatpersonas un Krāslavas īpašnieka darbības laikā Daugavpils katedrāles koka celtne novērtēta kā pārāk necila. Tālab jauns – plašāks bīskapa sēdekļa dievnams vairs netiek plānots vecajā vietā, bet gan Krāslavā, kas kopš 1729. gada kļuvusi par Plāteru dzimtīpašumu. Šī vērienīgā un ambiciozā projekta realizācijas gaitu un rezultātus 18. gs. otrajā pusē neglābjami ietekmēja politiskās vēstures visai radikālās pārmaiņas – Polijas–Lietuvas valsts pirmā dalīšana 1772. gadā un novada nonākšana cariskās Krievijas pakļautībā. Savukārt vecā Inflantijas katedrāle, Daugavpils koka baznīca, nodegusi 1808. gadā, un jaunu, šoreiz mūra dievnamu – Sv. Jāzepa baznīcu – pilsētnieki ieguvuši tikai 1848. gadā.<sup>11</sup>

Krāslavas katoļu dievnama tapšana ir cieši saistīta ar pilsētas vēsturiskajiem likteņiem, kuros mijas uzplaukuma un panīkuma posmi. Salīdzinājumā ar Daugavpili

3. Krāslavas katoļu baznīcas un klostera situācijas plāns

4. Krāslavas katoļu baznīcas plāns



5. Krāslavas katoļu baznīca un klosteris. 20. gs. 60. gadi

<sup>8</sup> Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemi Polski i Litwy: 1564–1995. – Kraków: Wydawnictwo WAM, 1996. – S. 139.

<sup>9</sup> Turpat.

<sup>10</sup> Akta wizytacji... – S. 30.

<sup>11</sup> Svīlāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas. – Rīga: Rīgas Metropolijas kūrņa, 1995. – 58. lpp.



6. Krāslavas katoļu baznīcas vārti. 1940

<sup>12</sup> Manteuffel G. Kraslaw. – Warszawa, 1901. – S. 6–7.

<sup>13</sup> Svilāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas. – 106. lpp. Literatūrā minēts arī cits misijas darbības datējums – 1680–1757. Sk.: Encyklopedia.. – S. 326.

<sup>14</sup> Krūmiņš A. Latgales koka baznīcas Romas-katoļu draudzēs 18. gadsimtā. – Rīga: Jumava, 2003. – 25. lpp.

<sup>15</sup> Aftanazy R. Materiały do dziejów rezydencji. – Warszawa, 1987. – T. 3 A. – S. 281.

<sup>16</sup> Konarski S. Platerowie. – S. 49.

<sup>17</sup> Svilāns J. Latvijas Romas-katoļu baznīcas. – 107. lpp.

<sup>18</sup> Seminārā tiek mācīta arī latviešu valoda, un savas darbības laikā tas ir sagatavojis 253 kapelānus. – Krótka wiadomość o Inflantskim Kraslawskim Seminarjum, zebrana przez ostatniego tegoż Seminarjum Regensa. Rubon (Serya czwarta). – Wilno, 1846. – T. I. – S. 18, 23.

<sup>19</sup> O kościele Kraslawskim w gubernii Witebskiej w powiecie Dynaburskim // Pamiętnik Religijno-Moralny. – 1858. – Nr. 11. – S. 482–483.

Krāslava 17. gs. pirmajā pusē bijusi tikai neliels zemes īpašumu centrs. Tobrīd, kā var spriest, te atradušās visai pieticīgas tā pārvaldītāju koka rezidences ēkas. Krāslavā minēta arī 16. gs. celta koka baznīca, kas sākotnēji darbojusies kā Indricas baznīcas filiāle. Ap 1676. gadu tās vietā jezuīts Georgs Lidinghauzens-Volfs (Krāslava atradās Lidinghauzenu-Volfu īpašumā kopš 1636. gada<sup>12</sup>) licis uzcelt jaunu koka dievnamu, kurā kalpojuši jezuītu tēvi, kamēr Plāteru pārvaldītajā Indricā (Lielindricā) pastāvējusi

protestantu draudze, jo katoļu baznīcas paspārnē šī muižnieku dzimta atgriezās tikai 17. gs. beigās, pārveidojot un pārvietojot arī Indricas dievnamu. Krāslavā bijusi iedibināta arī jezuītu misijas stacija (1676–1756), kas pakļauta ordeņa Daugavpils rezidencei.<sup>13</sup> Par šī laika Krāslavas baznīcas ēku zināms tikai tas, ka tā celta krusta formā un bijusi pietiekami plaša.<sup>14</sup> 1678. gadā Krāslavas īpašumu dāvinājumā saņēmusi Kosu dzimta, bet kopš 1725. gada te saimniekojuši Čapski, līdz 1729. gadā to ieguvis Daugavpils stārasts un vienlaicīgi arī visa novada augstākā amatpersona Jans Ludviks Plāters (?–1736?),<sup>15</sup> iepriekšminētā Konstantīna Ludvika Plātera tēvs.

Krāslavas iegūšanas laikā Plāteru dzimtas atbalstu joprojām baudījuši jezuītu tēvi, tieši viņi veica arī pastorālo darbu plašajās teritorijās, kas piederēja šiem Latgales magnātiem. Iespējams, jezuītu iespaidā 17. gs. beigās notikusi arī senās vācu izcelsmes dzimtas atgriešanās katoļticībā – pēc rakstītām liecībām pirmais konfesiju mainījis jau minētais Jans Andrejs Plāters, Krāslavas ieguvēja Jana Ludvika Plātera tēvs.<sup>16</sup> Pārmaiņas ordeņa atbalsta ziņā sākušās nākamās Krāslavas īpašnieku paaudzes dzīves laikā. Daugavpils stārasta Konstantīna Ludvika Plātera saikne ar katoļu baznīcu ir jau pati par sevi saprotama, arī viņa dzīvesbiedre Auguste (1724–1791) nāk no Polijas vēsturē ietekmīgās katoliskās Oginsku dzimtas. Loģisks turpinājums idejai par centrālās rezidences Krāslavas nostiprināšanu ir plāns par Inflantijas bīskapa katedrāles pārcelšanu uz šejieni. Mecenātu intereses sakrīt ar Vatikāna misiju kongregācijas plāniem šai reģionā, un Krāslavā tiek nodibināts arī garīgais seminārs<sup>17</sup>, kura darbība (1757–1843) Latgales baznīcas un kultūras vēstures kontekstā joprojām nav pietiekami izvērtēta, kaut arī tam ir nozīmīga loma Latgales zemju rekatolizācijā, tālākajā pastorālajā aprūpē un vietējo sakrālās kultūras tradīciju izkopšanā<sup>18</sup>. Vienlaicīgi mainās arī prioritātes garīgo ordeņu piesaistē Krāslavai. 1756. gadā tiek anulēta jezuītu Krāslavas misija un ordeņa tēvi pārceļas uz Indricu. Viņu vietā uz Krāslavu jau 1755. gadā aicināti lācarieši jeb misijas kongregācijas

tēvi, kam uzticēta ne tikai semināra vadība, bet arī jaunās mūra baznīcas un klostera celtniecība. Varšavas ekstraordinārais seims ar savu konstitūciju Krāslavas baznīcas katedrāles statusu apstiprina 1768. gadā,<sup>19</sup> taču pēc Polijas pirmās dalīšanas 1772. gadā tas tiek zaudēts. Turpmākie Krāslavas baznīcas un garīgā semināra likteņi saistās ar tās aizgādņu un klēra prasmi atrast diplomātisku līdzsvaru starp oficiālās varas spiedienu un katoļu interesēm.

Literatūrā visbiežāk minētais un no publikācijas uz publikāciju atkārtotais Krāslavas Sv. Ludvika katoļu baznīcas celtniecības laiks ir 1755.–1767. gads.<sup>20</sup> Tomēr, iedziļinoties publikācijās un dokumentos atrodamajā notikumu hronoloģijā, liekas, tas nav akceptējams bez atrunām un ir precizējams. Skaidrs, ka 1755. gadā pieņemts lēmums par katedrāles un klostera celtniecību, garantējot resursus. Plāteri nodrošina baznīcas būvi, bet Livonijas un Piltenes bīskaps Ostrovskis un Smoļenskas bīskaps Hilzens – semināra darbību,<sup>21</sup> vēlāk bīskapi piedalās arī dievnama iekārtojuma finansējumā. Projekta iecere 1755. gadā ir pavirzījusies tik tālu, ka, jādodomā, tajā iesaistīts arī arhitekts. Taču celtniecības darbi vēl nevar sākties, jo lācarieši Krāslavā ierodas tikai 1755. gada 29. decembrī un apmetas pie vecās koka baznīcas. Jaunās ēkas būvniecība uzsākta 1756. gadā. Pie koka baznīcas 1757. gadā darbību aizsāk arī garīgais seminārs.<sup>22</sup> Tajā tobrīd tiek finansēta viena profesora un četrus studentu uzturēšanā.<sup>23</sup> Ziņas par tālāko dievnama būvi sniedz 1761. gada 16. marta vizitācijas apraksts. Tur minēts, ka vecā baznīca ir sliktā stāvoklī, bet jaunā "uzcelta līdz logiem".<sup>24</sup> Vairāki avoti būves pabeigšanu saista ar 1767. gadu,<sup>25</sup> un tas tiek atkārtots literatūrā līdz pat pēdējam laikam. Netieši uz to kā būvdarbu noslēguma laiku norāda iepriekšminētais 1768. gada Varšavas seima lēmums. Tajā ir runa, ka katedrāles statuss piešķirams jaunuzceltajai baznīcai.<sup>26</sup> Tomēr ir arī vēl citi dati – kā celtniecības pabeigšanas laiks literatūrā minēts arī 1775. gads, kad svētā Simona un Jūdas svētkos, 28. oktobrī, to savā aprūpē pārņēmuši misionāru tēvi.<sup>27</sup> Līdz ar to iepriekšējais būvdarbu datējums var būt kāda celtniecības posma nobeiguma laiks, jo dievnama ēka arī pēc konsekrēšanas nav pilnībā sakārtota.

Baznīcas apdare un iekārtošana turpinājusies vēl ilgi pēc katedrāles statusa saņemšanas. Dokumentos un literatūrā atkārtoti norādīts, ka dievkalpojumi te notikuši no 1777. gada 12. februāra, bet Sv. Ludvika baznīcas ēku šī paša gada 26. augustā konsekrējis arhibīskaps Staņislavs Bohušs Sestžencevičs (1731–1826).<sup>28</sup> Misionāru tēvi kopā ar semināru pārcēlušies uz jaunuzcelto klostera korpusu jau 1775. gadā, un šai laikā te bijuši deviņi kapelāni.<sup>29</sup> Baznīcas un klostera celtniecība ietekmējusi Krāslavas pilsētas veidošanos. Ceļot katedrāli, mainās arī baznīcas tuvākā apkārtnē. Pretī dievnamam Konstantīns Ludviks Plāters liek uzcelt ēkas, kas



7. Krāslavas katoļu baznīcas fasāde. 1940

<sup>20</sup> Šo datējumu min Gustavs Manteifels, tas atkārtots 20. gs. pētnieku darbos: *Manteuffel G.* *Kraslaw.* – S. 11; *Васильев Ю.* *Краслава. Костел Св. Людвига // Памятники искусства Советского Союза: Белоруссия. Литва. Латвия. Эстония.* – Москва; Лейпциг, 1986. – С. 430.

<sup>21</sup> *O kościele Kraslawskim.* – S. 494.

<sup>22</sup> *Turpat.* – 482.–483. lpp.

<sup>23</sup> 1832. gada vizitācijas protokols. Centrālais Valsts vēstures arhivs Sanktpēterburgā (Центральный Государственный исторический архив в Санкт-Петербурге; turpmāk CVVASPB), 822. f., 12. apr., 2794. l., 790. bis lp.

<sup>24</sup> *Ecclesia haec tota lignea, in figura crucis decenter exstructa, sed tectum eius subest ruinae, cum turribus crucibus insignitis, in cuius ecclesiae locum erigitur alia nova ex latere cocto per illustrissimum dominum Constantinum Plater palatinum Mscisaviensem: sunt illius parietes elevati ad fenestras.* – Akta wizytacji. – S. 15.



8., 9. Bijušā Krāslavas  
klostera ēka. 2005

<sup>25</sup> To pēc Gustava Manteifela (*Manteuffel G. Kraslaw. – S. 11*) min Juris Vasiljevs (*Васильев Ю. Краснава.. – С. 430*) u. c. autori.

<sup>26</sup> *Nowo erygowany kościół na katedrę biskupom y diecezji Inflatskiej w Kraslawiu, wieczystych dobrach wielmożnego Platera, wojewody mścisławskiego, z funduszem dla oo. misjonarzów y seminaryum dyecezalnym, na wieczne czasy aprobujemy y potwierdzamy. – Konarski S. Platerowie. – S. 57.*

<sup>27</sup> *O kościele Kraslawskim.. – S. 497.*

<sup>28</sup> Iesvētīšanas gads minēts gan literatūrā, gan dokumentos: *O kościele Kraslawskim.. – S. 483; 1832. gada vizitācijas protokols. CVVASPB, 822. f., 12. apr., 2794. l., 766. lp.*

<sup>29</sup> *O kościele Kraslawskim.. – S. 483, 497.*

<sup>30</sup> *Fundator wznieść kazal w miasteczku naprzeciw kościoła osobne domy w ulicy zwanej Kanonną. – O kościele Kraslawskim.. – S. 483.*

<sup>31</sup> Lietuvos Valsts vēstures arhīvs (Lietuvos Valstybės istorijos archyvas, turpmāk Liet. VVA), 1276. f., 2. apr., 123. l., 64.–64. bis lp.

<sup>32</sup> *O kościele Kraslawskim.. – S. 497–498.*

paredzētas baznīcas kalpotājiem, konsistoram un kanoniķiem.<sup>30</sup> Rūpējoties pa šīs svētvietas nozīmes palielināšanu, laika gaitā baznīcai no Romas tiek sagādātas arī svētā Donāta relikvijas, un šai pasākumā iesaistīts Plāteru dienestā bijušais gleznotājs Filipo Kastaldi. Par to liecina viņa ar 1774. gadu datētā vēstule no Romas,<sup>31</sup> kurā viņš informē par relikviju iegūšanas procesu un lūdz papildu atbalstu no Konstantīna Ludvika Plātera. Relikvijas iegūtas 1776. gadā un sākotnēji glabātas Krāslavas Plāteru pils kapelā, bet 1784. gadā ar svinīgu ceremoniju, kurā piedalījās arhibīskaps Sestžencevičs, pārnestas uz Sv. Ludvika baznīcu un sākumā atradušās sānu altārī.<sup>32</sup> To novietošanai vēlāk tiek celta atsevišķa kapela, kas izmaina arī baznīcas plānojumu un būvapjomu veidolu. Lēmums par šo celtniecību, iespējams, pieņemts vēl 18. gs. 70. gados – pirms Konstantīna Ludvika Plātera nāves 1778. gadā, taču lēmumu īstenot nākas Augustei Plāterei, bet pēc 1791. gada par to jā rūpējas arī viņu dēliem, Lietuvas vicekancleram un dzimtas galvai Kazimiram Konstantīnam Plāteram (1746–1807) un Krāslavas īpašniekam Augustam Hiacintam Plāteram (?–1803). Zināms, ka 1790. gadā pāvests Pijus VI akceptē svētā Donāta svētkus Krāslavā, norādot, ka relikvijas jāpārnes uz kapelu.<sup>33</sup> Taču vēl 1801.–1803. gadā norisinās altāra būvdarbi un šī baznīcas piebūve iesvētīta tikai 1818. gadā.<sup>34</sup>

Arī pati dievnama ēkas apdare vēl pat 1830. gadā nav pabeigta, jo tad minēti pēdējie āršienų apmešanas darbi,<sup>35</sup> bet klosteris dakstiņu jumtu ieguvis tikai 1831. gadā. Ar lubiņām apjumts paliek vienīgi neapmestais ieejas lievenis.<sup>36</sup> 19. gs. pirmajā pusē un vidū turpinās baznīcas un klostera ansambļa papildināšana ar mazākiem objektiem – 1832. gadā top mūra zvanu tornis (vecās koka būves vietā). 1856. gadā uzcelta Sv. Roha kapeliņa ar kokā griestu svētā tēlu un baznīcas žogā izbūvēti mūra vārti.<sup>37</sup> Tomēr iecerētais plāns kā baznīcas, tā klostera celtniecībā pilnā apjomā sākotnēji paredzētajā veidolā tā arī netiek realizēts. Baznīcas fasādē paliek neuzbūvēti divi torņi, un klosterim pietrūkst viena korpusa, kas kopā ar baznīcas ēku ļautu veidot noslēgtu pagalmu.

Vērienīgās Plāteru ieceres izjauc ne tikai fundatoru un aktīvo celtniecības

virzītāju nāve. Savus noteikumus diktē arī jaunā politiskā situācija pēc 1772. gada. Pakāpeniski un konsekventi tiek ierobežota katoļu baznīcas darbība, pat esošo līdzekļu izlietojums baznīcas un semināra vajadzībām rūk gadu no gada. Kardināls pagrieziena nāk 1842. gadā, kad, atņemot līdzekļus, seminārs tiek likvidēts un 1843. gadā pārcelts uz Minsku.<sup>38</sup> Tas noslēdz iesākušos procesu. Līdz 1822. gadam no Krāslavas uz Daugavpili jau pārceltas te bijušās Latgales pārvaldes iestādes, arī 1789. gadā Augustes Plāteres dibinātā Žēlsirdīgo māsu klostera ēka nonākusi Krievijas kara resora pārziņā.<sup>39</sup> Tomēr atšķirībā no 17. gs. situācijas (katolicisma un protestantisma ideju konfrontācijai šajā novadā noslēdzoties ar rekatolizācijas procesu) 19. gs. konfesionālās pārmaiņas nav tik radikālas un oficiālās varas protežētā pareizticība pat ar valdošās administrācijas represijām nespēj izjaukt 18. gs. Latgalē nostiprinājušos katoļu baznīcas dominanti.

Pievērsties personālijām, kas saistās ar Krāslavas katoļu baznīcas projektēšanu, celtniecību un apdari, var runāt tikai par mūra dievnamu. Par iepriekš pastāvējušo koka baznīcas ēku cēlējiem ziņu nav. Ar Krāslavas mūra baznīcu saistīts vairāku arhitektu un mākslinieku darbs, kas svarīgs ne tikai kā meistarību radošā mūža noteikta posma, bet arī kā laikmeta un reģiona mākslinieciskās kultūras konteksta atspoguļojums. Daudzi ar dievnama būvi un iekārtošanu saistītie meistari šobrīd nav nosaucami, dokumenti ziņas par viņiem nav saglabājuši, taču zināmo autoru vidū nozīmīgākie ir Parako, Kastaldi un Jejska vārdi, pie kuriem arī jāpakavējas vairāk.

Literatūrā kā Krāslavas baznīcas projekta autors parasti minēts arhitekts Parako jeb Antonio Parako, reizēm saukts par venēcieti, reizēm par dženovieti.<sup>40</sup> Zināms, ka šis itāļu izcelsmes meistars pieder pie Viļņas arhitektūras skolas, tas ir – viņa veikums iekļaujas šajā specifiskajā vēlā baroka laikmeta strāvotībā. Par arhitektu Parako ziņu ir maz un, ja ir, tad visai aptuvenas un brīžiem pretrunīgas. Lietuvas arhitektūras vēsturnieki min, ka viņš 1762.–1777. gadā darbojies Lietuvas lielkņazistē, Viļņas apgabalā un Latgalē.<sup>41</sup> Ar šo meistarību tiek saistīts Drujas dominikāņu baznīcas (ap 1765) projekts (kāds Parako, kurš cēlis šo dievnamu, par to 1763. gadā saņēmis no dominikāņu tēviem "tērpumu ar sudraba izšuvumu", kā viņa palīgs šajā darbā minēts dominikāņu arhitekts Ludvīks Grincevičs).<sup>42</sup> Iespējams, ka viņš cēlis arī Drujas sinagogu (1766), varbūt veicis Viļņas Misionāru baznīcas pārbūvi (1750–1756). Ar pēdējo dievnamu Plāteriem bijusi saikne jau senāk, te vairākās paudzēs atradušās Plāteru kapenes, tādēļ pastāv doma, ka Viļņas misionāru finansētājs



10. Krāslavas katoļu baznīcas fasāde. 2003

<sup>33</sup> Turpat. – 499. lpp.

<sup>34</sup> 1832. gada vizitācijas protokols. CVVASPB, 822. f., 12. apr., 2794. l., 766. bis lp.

<sup>35</sup> 1832. gada vizitācijas ziņas. CVVASPB, 822. f., 12. apr., 2794. l., 766. lp.

<sup>36</sup> *Dom dwupiętrowy wedwie linie, mурowany, z kościołem łączący się, pokryty dachówką w 1831. Calkiem przesypany i zupełnie zreparowany – nietynkowany wchod do onego przez ganek gontem pokryty.* – Turpat, 775. lp.

<sup>37</sup> *O kościele Krasławskim..* – S. 490–491.

<sup>38</sup> Turpat. – 493., 499. lpp.

<sup>39</sup> *Manteuffel G. Krasław.* – S. 15, 17.

<sup>40</sup> Par venēcieti Parako runā 1858. gada apraksta autors (*O kościele Krasławskim..* – S. 483), par dženovieti Parako – citi autori (*Łopaciński E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w WKŁ (15–19 w.).* – Warszawa, 1946. – S. 97; *Aftanazy R. Materiały..* – S. 282.



11. Krāslavas katoļu baznīcas centrālais altāris. 20. gs. 20. gadi



12. Krāslavas katoļu baznīcas centrālais altāris. 1972

<sup>41</sup> Zubovas V. Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai. – Vilnius: Mokslas, 1986. – P. 301.

<sup>42</sup> Łopaciński E. Materiały... – S. 98; Шидлауский К. Архитектурная спадщина Браслаушчины. – Минск, 1996. – С. 29.

<sup>43</sup> Lietuvos architektūros istorija. – Vilnius, 1994. – T. 2. – P. 158, 472, 477; Tatarkiewicz W. O sztuce polskiej 17 i 18 wieku. – Warszawa, 1966. – S. 82.

<sup>44</sup> Johans Kristofs Glaubics (pirms 1737–1767) Viļņā minēts no 1737. gada. Vadošais Viļņas skolas arhitekts, cēlis un pārbūvējis virkni dzīvojamu ēku un baznīcu Viļņā un Lietuvas lielkņazistes Baltkrievijas zemēs (Stolovičos, Polockā u. c.). – Lietuvos architektūros istorija. – T. 2. – P. 50–52.

T. Plāters, iespējams, izvēlējies "savu" arhitektu šim darbam.<sup>43</sup> Jāpiebilst gan, ka darbs pie Misionāru baznīcas biežāk saistīts ar vadošā Viļņas skolas meistara Johana Kristofa Glaubica (pirms 1737–1767) vārdu.<sup>44</sup> Var būt, ka Parako projekts bijis Hilzenu celtajai Osvejas baznīcai (1782), hipotētiski viņam pierakstīta arī saistība ar dominikāņu klostera divtorņu baznīcu Zabjalos, Austrumbaltkrievijā (apjomu plastiskajā risinājumā un fasādes kompozīcijā šī baznīca ir tuva līdziniece mūsu Aglonas bazilikai).<sup>45</sup> Tai pašā laikā jau no celtņu uzskaitījuma, kur vairumam faktu nav precīza dokumentējuma (izpēti apgrūtina arī tas, ka pārsvarā jārunā par zudušām ēkām), redzams, ka šo būvju datējums pārsniedz iepriekš nosprausto Parako darbības laika hronoloģiju (1762–1777). Precīzi zināms vien tas, ka meistars pieder pie "pirmās paaudzes" itāļu arhitektiem, kuri, izceļojot no dzimtajām vietām, darbu atraduši Polijas zemēs. Parako gadījumā tās ir t.s. kresi – valsts nomales jeb pierobežu teritorijas ar savdabīgām vietējās mākslinieciskās kultūras uzslāņojumu un rietumniecisko paraugu adaptācijas un interpretācijas tradīcijām.

Arhitekts Antonio Parako dzimis 1722. gadā Castello Valsoldā, Ziemeļitālijā, Šveices pierobežā. Viņa radu lokā ir Merlīni dzimta (Parako māte ir Marta Merlīni), no kuras nāk Polijā pazīstamais klasicisma meistars Dominiks Merlīni (1730–1797).<sup>46</sup> Tālākais Parako dzīves gājums paliek neskaidrs – meistara darbība un biogrāfiskie dati nav precīzi dokumentēti, nav zināms pat viņa nāves gads un vieta. Jaunākie pētījumi liecina, ka viņš nācis no apvidus, ar kuru 18. gs. saistīta ne tikai

Merlīni, bet arī arhitekta Fontānas dzimtas izcelsme. Fontānas vairākās paaudzēs un vairāku meistarū personā darbojās Polijā un Lietuvas lielkņazistes baltkrievu zemēs, tas ir, Parako darbības laukumā tuvā teritorijā. Ar Juzefa Fontānas (1716–ap 1772) vārdu tiek saistīta Vitebskas pilsētas katedrāles būve, kopš 1742. gada viņš darbojies Vitebskas vaivadijā.<sup>47</sup> Iespējams, ka arī šie fakti dod kādu pavedienu tālākai Parako darbības liecību un to konteksta precizēšanai Latgalē.

Šobrīd skaidrs vēl arī tas, ka arhitektu Parako vārds ar Polijas nomales zemēm un celtniecības projektiem saistās vairākās paaudzēs. Taču joprojām nav iespējams pietiekami argumentēti nošķirt Antonio Parako darbus no pārējo šīs dzimtas locekļu veikuma pat 18. gs. robežās, pietiekami pārliecinoši nevar noteikt arī viņu radniecības pakāpi. Katrā ziņā pat Krāslavā nevar visas 18. gs. vidū un otrajā pusē tapušās celtnes nešaubīgi saistīt tieši ar Antonio Parako vārdu. 18. gs. otrās puses dokumentos atrodams ziņas vēl vismaz par divu šāda uzvārda arhitektu – Franciska un Dominika – darbību Latgalē. Pirmais no tiem jau 1770. gadā "laimīgi atgriezies" Kastello Valsoldā un no turienes 1770. gada 13. februārī raksta Kazimiram Konstantīnam Plāteram; par to var uzzināt no Plāteru arhīvā saglabātās vēstules.<sup>48</sup> Otrais 1766. gadā Krāslavā parakstījis vēstuli sakarā ar Konstantīna Ludvika Plātera māšas Konstānces Hilzenas (?–1791 vai 1795) iespējamo pasūtījumu Dagdā, ziņodams arī par pils (Krāslavas vai Dagdas) būvniecībā paveikto.<sup>49</sup> Zināms arī, ka 18. gs. beigās Plāteri gatavojās atbalstīt divu nākamās paaudzes Parako izglītošanos un par to 1791. gadā notika sarakste ar priesteri Huvaldu.<sup>50</sup> Lietuvas Valsts vēstures arhīvā saglabātajos dokumentos Parako uzvārds saistībā ar Plāteriem atrodams no 1766. līdz 1829. gadam.<sup>51</sup> Savukārt literatūrā minēts, ka Pušmucovas īpašnieks 1850. gadā ir Dominiks Parako, kurš te cēlis baznīcu.<sup>52</sup> Šie dati var tikai apliecināt savulaik Gustava Manteifela sacīto, ka Krāslavas baznīcas cēlētājs ir palicis Latgalē, nodibinājis ģimeni un te mituši arī viņa pēcteči.<sup>53</sup> Kopumā tomēr ar šiem faktiem nepietiek, lai varētu spriest par Parako dzimtas locekļu atšķirīgo ieguldījumu Krāslavas un tuvākā reģiona arhitektūras vēsturē. Pēc dažādu paaudžu Parako darbu



13. Krāslavas katoļu baznīca. Skats uz ērģeļu luktu. 2003

<sup>45</sup> Lietuvas arhitektūras istorija. – T. 2. – P. 477; *Łopaciński E.* Materiały.. – S. 97.

<sup>46</sup> Par norādēm Antonio Parako biogrāfijas sakarā pateicos mākslas vēsturniekam Wojceham Boberskim Varšavā.

<sup>47</sup> Šis Juzefs Fontāna bijis Varšavas arhitekta Juzefa Fontānas (miris ap 1739) dēls un Polijas karaļa galma arhitekta Jakuba Fontānas (1710–1773) brālis. – *Boberski W.* Dzieje fary w Witebsku i jej architektoniczne przemiany // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1992. – T. 4. – S. 41.

<sup>48</sup> Plāteru fonds. Liet.VVA, 1276. f., 2. apr., 119. l., 72. lp. Literatūrā minēts, ka viens no 18. gs. strādājušajiem Plāteriem bijis precējies ar Malahovsku, cits – ar Traseviču. – *Aftanazy R.* Materiały.. – S. 282; Liet.VVA, 1276. f., 2. apr., 119. l., 691. bis lp.

<sup>49</sup> Plāteru fonds. Liet. VVA, 1276. f., 2. apr., 116. l., 90. lp.

<sup>50</sup> Plāteru fonds. Kazimira Konstantīna Plātera korespondence. Liet.VVA, 1276. f., 2. apr., 193. l., 3.–4. lp.

<sup>51</sup> Plāteru fonds. Liet. VVA, 1276. f.

<sup>52</sup> *Svilāns J.* Latvijas Romas-katoļu baznīcas. – 167. lpp.

<sup>53</sup> To atkārtoti arī citi autori: *Broel-Plater L.* Kraslav. – Londyn, 1975. – S. 14.

14. Krāslavas katoļu  
baznīcas iekšskats.  
Kancele. 20. gs. 20. gadi



<sup>54</sup> Dawne obrazy w siedmiu ołtarzach malowane były na świeżym murze (al fresco) przez malarza Gastoldiego rzymanina, po zapaleniu których w sześćdziesiąt lat później, niezczęśliwie odświeżone zostały (O kościele Krasławskim... – S. 501, 484). Centrālā altāra freska 2004.–2005. gadā restaurēta (Kristīne Širvinska, Pāvels Rosovskis). 19. gs. aizsegtie gleznotie sānu altāri vēl gaida savu izpēti un atjaunošanas kārtu.

<sup>55</sup> Broel-Plater L. Kraslaw. – S. 7, 14.

<sup>56</sup> Bemutowicz A. Castaldi // Saur Allgemeines Künstler-Lexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. – München; Leipzig: K.G. Saur, 1997. – Bd. 17. – S. 155.

<sup>57</sup> O kościele Krasławskim... – S. 501, 484.

<sup>58</sup> Sangīnas zīmējumu albums glabājas Nacionālajā muzejā Varšavā, inv. Nr. Rys. Pol. 12 141/1-104.

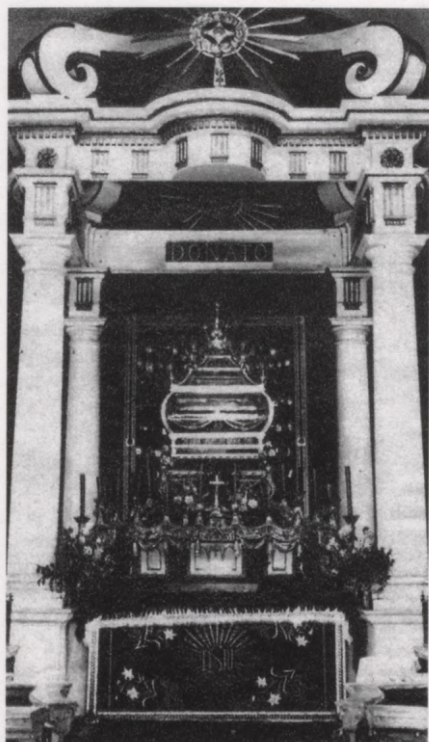
<sup>59</sup> Bemutowicz A. Castaldi. – S. 155.

datējumiem un dokumentiem secināms, ka šīs dzimtas meistari Latgalē darbojušies un dzīvojuši vismaz no 1755./1756. gada līdz 1850. gadam.

Tātad 18. gs. Krāslavā tikuši īstenoti itāļu arhitektu projekti un ietekmīgākā Latgales magnātu dzimta savos pasūtījumos devusi priekšroku ieceļojušiem profesionāļiem. To apliecina arī Krāslavas baznīcas apdare. Saistībā ar to Krāslavā parādās no Itālijas vidienes, Lacio reģiona, nākušais gleznotājs Filipo Kastaldi (1734–1814). Viņš šim dievnamam darinājis sienu gleznojumu centrālajam un sešiem sānu altāriem.<sup>54</sup> Nav zināms, kas veidojis glezniecisko apdari baznīcas

fasādei, kuras frontonā gleznojuma aprīse bija saskatāmas vēl 20. gs. pirmajā pusē.

Literatūrā atkārtoti minēts, ka Krāslavas periods gleznotājam sācies ap 1760. gadu un šī ziņa sākotnēji nākusi no Pirmā pasaules kara laikā zaudētās Krāslavas hronikas.<sup>55</sup> Ņemot vērā dievnama būvvestures datus, gleznotāja darbu hronoloģija baznīcā jau prasa acīmredzamu koriģējumu. Ēkas iekštelpu sienu dekors nevarēja tapt 1760.–1762. gadā, kā parasti pieņemts minēt, kaut gan šāds datējums parādās arī jaunākajā nozāres literatūrā<sup>56</sup>. Iespējams, ka te par atskaites punktu kalpojusi 1858. gadā publicētā ziņa, ka 1821. gadā notikusi fresku "atsvaidzināšana", minot, ka tas darīts sešdesmit gadus pēc to uzgleznošanas,<sup>57</sup> t.i., tās gleznotas ap 1761. gadu. Ņemot vērā baznīcas ēkas būves datus, gleznotāja darbs Krāslavas baznīcā varēja norisināties starp 1762. un 1767. gadu vai pat vēlāk, jo, kā iepriekš minēts, 1761. gadā par apgleznojāmām telpām vēl nevar runāt: baznīcas ēkas būvkorpusa pavasarī uzcelts tikai logu līmenī. Savukārt var spriest, ka 18. gs. 70. gadu pirmajā pusē gleznotājs vēl atradies Latgalē (par to liecina apjomīgais dažādu kārtu Latgales ļaužu zīmēto portretu krājums<sup>58</sup>). Lai gan viņa darbība te nav detalizēti dokumentēta, skaidrs, ka 1774. gadā Plāteru uzdevumā Kastaldi jau uzturas Romā un pēc tam darbojas Polijā. Tur viņa gaitām precīzāk var izsekot no 1790. gada.<sup>59</sup> Iespējams, ka tieši politiskie notikumi pēc 1772. gada, reducējot vietējo magnātu vērienu (pēc Polijas pirmās dalīšanas mainās novada administratīvā pārvalde, paauzdzēs mantotie amati un varas pilnvaras zaudē savu nozīmi), ietekmējuši arī gleznotāja darbalauka



15. Sv. Donāta kapelas altāris ar relikviju šķirstu. 20. gs. 20. gadi

16. Sv. Donāta kapelas altāris. 1961

samazināšanos. Tai pašā laikā Krāslavā iegūtie kontakti un mecenātu rekomendācijas varbūt šim meistaram palīdzējušas atrast citu aizgādni – Varšavas nunciatūras sekretāru Baziliju Popelu, kura aizgādībā pavadīta gleznotāja mūža nogale līdz noslēgumam 1814. gadā Lovičā. Tomēr šī itāļu gleznotāja vārds Latvijas mākslas vēsturē ierakstīts, tieši pateicoties Plāteriem un viņu pūlēm savas plašās rezidences izveidošanā un nostiprināšanā.

18. gs. Krāslavā dominē itāļu darbs, bet 19. gs. ienes korekcijas arī meistarū loka piesaistīšanā. Parādās vietējo mākslinieku un amatnieku vārdi, ja ar "vietējo" saprotam vēsturiski un ģeogrāfiski tuvāko kultūrloku. Proti – baznīcas tālākā izveidē nevis tiek dota priekšroka itāļu vai Centrāleiropas meistariem, bet romantisma laikmets un klasicisma ieskaņas te ienāk līdz ar tēlnieka Kazimira Jeļska (1782–1867) darbu. Šī Lietuvas meistarā saistība ar Plāteriem un viņa darbība Krāslavā līdz šim maz pētīta. Tam ir savs pamats – viņa darbības periodu Krāslavā grūti analizēt, jo liecības par to tikpat kā nav saglabājušās un grūti identificējamās, ziņas par tēlniekam piedēvētajiem darbiem nereti ir pretrunīgas. Pēc literatūras ziņām, Jeļska veidots un ar skulptūrām dekorēts bijis baznīcas centrālais altāris un altāris Sv. Donāta kapelā. Šī informācija atkārtota, sākot ar 19. gs. rakstītajiem avotiem.<sup>60</sup> Dievnama monumentāli veidotajā plastiskajā centrālā altāra arhitektoniskajā būvē, kur izmantoti lielā ordera motīvi, divos stāvos ierāmējot Kastaldi fresku un pieskaņojot retabla plastisko struktūru

<sup>60</sup> To min vēl 20. gs. Sk.: Васильев Ю. Краслава.. – С. 430.

<sup>61</sup> Васильев Ю. Краснава.. – С. 430.

<sup>62</sup> Senāko tabernākulu min gan 1832., gan 1855. gada vizitāciju dokumenti: *Cyborium dwiepiątrowe, snickerskiey roboty częścią wyzłacane. Tabernaculum zamczyste, u wierzchu mające duże lustro z kolumniadką ponsowym aksamitem ociagniętę, ozdobiona cherubinami. – Takowe Cyborium osadzone na pedesie owalnym, pomalowanym* (CVVASPB, 822. f., 12. apr., 2794. l., 767. lp.); (...) *на престоле ваяльной работы находится кибория* (Turpat, 2911. l., 717. bis lp.). Tagadējais tabernākuls tapis pēc Antoņinas Plāteres no Soltanu dzimtas, Eleonoras Plāteres un Krāslavas dekāna Juzefa Jalovecka pasūtījuma, kuri šo darbu apmaksājuši. (O kościele Kraslawskim.. – S. 484).

<sup>63</sup> *Janonienė R. Kazimieras Jelskis (1782–1867).* – Vilnius: Vilniaus Dailės akademijos leidykla, 2003. – P. 145.

<sup>64</sup> O kościele Kraslawskim.. – S. 488.

<sup>65</sup> *Janonienė R. Kazimieras Jelskis..* – P. 118.

<sup>66</sup> O kościele Kraslawskim.. – S. 489.

<sup>67</sup> CVVASPB, 822. f., 12. apr., 2911. l., 718. lp.

<sup>68</sup> *Janonienė R. Kazimieras Jelskis..* – P. 32.

<sup>69</sup> Turpat. – 34. lpp.

iluzorās glezniecības kompozīcijai (atika daļā telpiskais veidojums nemanāmi izzūd, to turpina gleznots sižetiskās kompozīcijas ierāmējums, radot perfektu “acu apmāna” efektu), gan grūti iedomāties kādus vēlākus papildinājumus, kaut arī altāra retabla kompozīcija un “tēlnieciski veidotais” tabernākuls ir piedēvēts Jeļskim<sup>61</sup>. Jāpiebilst, ka, pēc 1858. gada ziņām, šī altāra pašreizējais tabernākuls gan tapis Pēterburgā 1857. gadā.<sup>62</sup> Pieņēmuma formā par Jeļska darbu tiek uzskatīta arī baznīcā saglabājusies piemiņas plāksne Eugenjušam un Vaclavam Plāteriem<sup>63</sup>, taču tai pašā laikā rakstīti avoti liecina, ka tā ap 1811. gadu darināta Rīgā<sup>64</sup>, un nav drošu ziņu par tās kompozīcijas autoru; tēlnieciskais elements šajā veidojumā ir visai minimāls. Drošākas liecības ir par to, ka radošās darbības sākumā Jeļskis piedalījies Sv. Donāta kapelas iekštelpu iekārtas apdarē. 18. gs. 90. gados iesāktajā, Krāslavas baznīcas ēkai piebūvētajā kapelā 1801.–1803. gadā viņa projektēts un veidots ir baldahīna tipa altāris un relikviju urnas postaments,<sup>65</sup> ko zeltījis Drujas zeltkalis Mertens. Uz tā novietotā bronzas urna, apzeltīta un dekorēta “ar ziedu un augļu vitnēm un skulptūrām”, bijusi darināta Pēterburgā, to zeltījis meistars Tejnisons, bet baznīcai tik nozīmīgās relikvijas, ievietotas svētā Donāta vaska figūrā, uzglabātas uz Viļņas meistara Dzičkaņeca izšūtā samta pārklāja.<sup>66</sup> Kapelas būve pabeigta 1806. gadā, tā iesvētīta 1818. gadā.<sup>67</sup> Par tēlnieka darbu šobrīd var spriest pēc fotogrāfijām un atjaunotās altāra daļas (Sv. Donāta kapela izdegusi 1941. gadā), un var secināt, ka tas bijis korekts klasicisma formu veidojums, kura plastiskajam koptēlam gleznieciskāku akcentu piešķīris urnas risinājums.

Zināms, ka Krāslavā meistars ieradies arī pēc darba Sv. Donāta kapelā un tas bijis saistīts ar viņa mecenāta Kazimira Konstantīna Plātera nāvi 1807. gadā. Lietuvas vicekanclers ticis apbedīts ģimenes kapenēs Krāslavas baznīcas pagrabos, un tēlniekam pasūtīts izveidot un dekorēt katafalku. Šai laikposmā Kazimira Konstantīna Plātera atraitne Izabella Plātere (1751 vai 1752–1813 vai 1814) Jeļskim pasūtījusi arī virkni tēlniecisku portretu, iemūžinot savus ģimenes locekļus: Kazimira Konstantīna Plātera atveidojums tapis pēc Krāslavas pilī bijušā Antona Grafa gleznotā portreta, tēlnieks darinājis arī viņu bērnu Ludvika (1775–1846) un Konstantīna (1778?–1849) Plāteru un mazbērnu Juzefīnes (1811–?) un Ludvikas (1805–1888) Plāteru-Zībergu portretus.<sup>68</sup> Radošās darbības sākumposmā Jeļskis Krāslavā uzturējies vasarās, mācību starplaikā te izpildīdams mecenātu Plāteru pasūtījumus. Ar viņu atbalstu jaunajam tēlniekam īsu laiku bijis iespējams papildināties arī Pēterburgas Mākslas akadēmijā (1810).<sup>69</sup> Saites ar Krāslavas īpašniekiem nav pārtrūkušas arī vēlāk. Šī 19. gs. meistara uzturēšanās Krāslavā raksturo vēl vienu potenciālo baznīcas apdares autoru loku, no kuriem vairums vārdu joprojām palikuši nezināmi. Raksturīga gan paliek meistarū izvēle – arī tad, ja tas ir vietējā kultūrvīdē audzis un veidojies mākslinieks, tas ir profesionālis, akadēmiski izglītots speciālists: pasūtītāju interesēs ir piesaistīt labāko no iespējamās izvēles konkrētajā laikmetā.



17. Bijušā Krāslavas katoļu  
klostera vārti. 1960

Īsi pieskaroties Krāslavas baznīcas arhitektoniskā veidola kontekstam, jāatceras, ka resursu ierobežojuma dēļ celtniecības laikā sākotnējais projekts tiek reducēts. Tā būvi arī vēlāk ietekmē gan Konstantīna Ludvika Plātera nāve (1778), gan cariskā politika konfesiju laukā, kas paredz "svešzemju" ticību ierobežošanu. Tādējādi Krāslavā nav tikusi uzbūvēta baznīcas divtorņu fasāde, kuras flankējošie torņi bijuši paredzēti "nedaudz augstāki par fasādi", bet ar fasādi tos savienotu arkas. Pēc šāda raksturojuma pirmās asociācijas Latgalē saistās ar Dagdas baznīcu un tās fasādes kompozīciju, kuras projekta autors līdz šim paliek nezināms. Bet tālākas konsekvences te pagaidām grūti saskatīt. Krāslavā pilnībā netiek uzcelts arī klostera komplekss. Tas kopā ar baznīcu bijis iecerēts kā ap iekšējo pagalmu noslēgta kompozīcija, taču šim telpiskajam risinājumam pietrūkst viena spārna izbūves. Šajā daļā 19. gs. bijušas vairākas saimnieciska rakstura būves un vārti.

Var meklēt arī tālākas sakarības Krāslavas kompleksa risinājumam, pārlūkojot zināmos pieminekļus vēsturisko kultūras tradīciju loka veidošanās ziņā tuvākajā reģionā. Arhitektūras vēsturnieki to jau ir mēģinājuši, un apsverams ir Jura Vasiljeva secinājums, ka tuvākais Krāslavas paraugs plānojuma risinājumā ir 1728.–1733. gadā celtā Varšavas vizītiešu klostera Sv. Juzefa aizgādības baznīca, ko projektējis Karols Antonijs Baijs. Zināmu līdzību ar Krāslavu tās centrālā altāra veidojumā ar plastiski izteiksmīgo lielā ordera elementu lietojumu retable būvē var atrast, taču, šķiet, tas vairāk attiecas uz vispārējiem principiem, kam sekojuši abu objektu autori, nevis uz konkrēta parauga izmantojumu. Vizītiešu baznīcas beztorņu fasādi 1754.–1763. gadā

18. Bijušā Krāslavas katoļu klostera vārti. 1960



pārbūvējis Polijas karaļa arhitekts Jakubs Fontāna (1710–1773). Arī te – lai gan kopējā struktūrā tās aprises sasauca ar Krāslavu – fasādes veidojuma plastika ir atšķirīga: izteikti tēlnieciski barokāla Varšavas, atturīgi izsvērta – Krāslavas gadījumā. Bez tam // *Gesù* tipa baznīcas fasādes risinājuma lokālas variācijas atrodamas arī tuvāk, un klasisks piemērs ir Viļņas Sv. Jāņa baznīca (pēc 1737) – Johana Kristofa Glaubica darbs. Kā Krāslavas baznīcas fasādes prototipu Vasiljevs nosaucis Jaunavas Marijas Polijas karalienes baznīcu Varšavā (1660–1681).<sup>70</sup> Līdzās monumentālajām, šoreiz plastiski atturīgākām portāla formām tās fasādes kompozīcijā un lielā ordera lietojumam te parādās arī divtorņu risinājuma variācija. Neredzot Krāslavas projektu, grūti spriest par to līdzību, jo zināms vien tas, ka Krāslavā bijis iecerēts tos ar arkādēm saistīt ar korpusu.<sup>71</sup> Iespējamu ietekmju avotu un konteksta tālākai izziņāšanai der atcerēties to, ka ne tikai Fontānas dzimtas izcelsme liek domāt par šo arhitektu personiskiem kontaktiem ar Parako. Minētā Jakuba Fontānas jaunākais brālis Juzefs Fontāna jau kopš 1742. gada darbojies Vitebskas apgabalā, kur viņam piederējuši īpašumi.<sup>72</sup> Diemžēl viņa nozīmīgākie darbi šajā Lietuvas lielkņazistes nomalē nav saglabājušies. Taču nevar izslēgt iespēju, ka tālākas arhīvu studijas var dot papildu ziņas par šī meistara darbu topogrāfiju un iespējamām ietekmēm arī Latgales arhitektūrā.

Patlaban var apgalvot vien to, ka kopumā atturīgi monumentālais, proporcijās izsvērtais Krāslavas baznīcas veidols šķiet pietiekami viengabalains un acīmredzot pieder viena arhitekta iecerei. Tas iekļaujas vēlā baroka arhitektūras stilistikas gultnē,

<sup>70</sup> Васильев Ю. Краслава.. – С. 430.

<sup>71</sup> („) zewnątrzna jego architektura porządku Jonickiego, przypomina kościoły rzymskie; po bokach facyaty, dwie arkady z każdej strony unosząc galerję, miały w równej linii łączyć kościół z wieżami nieco od niego wyższemi, stojącemi na ziemi; lecz te z powodu śmierci fundatora, nie zostały wzniesione. – O kościele Krasławskim.. – S. 483.

<sup>72</sup> Boberski W. Dzieje faru w Witebsku.. – S. 41.



19. Brīvdabas altāris pie Krāslavas baznīcas. 1927

taču atšķiras no parastī ar Viļņas skolu saistītajiem eleganti ekspresīvajiem divtorņu baznīcu risinājumiem, kādi atrodami arī Latgalē – Piedrujā un Pasiēnē. Šāds beztorņu fasādes veidojums atkārtoti plašāku lietojumu Latgalē ieguvis klasicisma laikmetā – to apliecina gan robustākā Bukmuižas baznīca (1830), gan smalkākās proporcijās un plastikā veidotā Landskoronas baznīca (1828). Iespējams, ka to tapšanā kāda ierosme bijusi arī Krāslavas paraugam. Minētās lauku baznīcas gan neatkārtoto Krāslavas arhitekta izmantoto fasādes dalījuma un uzbūves kompozīciju, šai ziņā daudz tuvāka tam ir Veisieju baznīcas (1768–1817) celtne Lietuvā. Tā tapusi pēc Viktorijas Oginskītes-Zinevienes pasūtījuma.<sup>73</sup> Arī plānā trīsjomu bazilikas būve ar četrstūraino apsīdas daļu un iegareni pastiepto prezbitēriju ir tuva Krāslavas dievnamam.

Kaut arī Krāslavas baznīcas būv vēsturē izdevies atrast dažus precizējošus akcentus, tikai tālāka izpēte var dot atbildes uz vēl neskaidrajiem jautājumiem. Tādu ir pietiekami daudz. Dievnamu, kura tapšana un nozīme ir tiešāk vai pastarpinātāk saistījusies ar Latgales vēstures un Plāteru dzimtas likteņiem, nebūt nevar uzskatīt par izpētītu. Par to liecina 2004. gada atklājums – saglabājies 18. gs. sānu altāra gleznojums uz sienas zem 19. gs. veidotā altāra. Var visai droši apgalvot, ka tas nav pēdējais, ko Latvijas un Latgales mākslas vēsturei pievienojusi Krāslava.

<sup>73</sup> Baroque in Lithuania: A guide. – Vīlnius: Baltos Lankos, 1996. – P. 87.

# ILŪKSTES KATOĻU BAZNĪCA KURZEMES–ZEMGALES HERCOGISTES POLITISKĀS VĒSTURES KONTEKSTĀ

Kristīne Ogle



1. Ilūkstes baznīca.  
20. gs. sākums

<sup>1</sup> Strods H. Latvijas katoļu baznīcas vēsture: 1075–1995. Rīga: Poligrāfists, 1996. – 160. lpp.

<sup>2</sup> Statūti sakopoti divās daļās: 1) *Formula regiminis* un 2) *Statuta Curlandica seu Jura et leges in usum Nobilitatis Curlaniae et Semigalliae*; tos 1617. gadā izstrādāja speciāli šim nolūkam izveidota poļu komisija, kas koordinēja valdības darba kārtību. Tika nodibināta zemes padome no sešiem locekļiem – četriem muižniekiem un diviem mācītiem

Vēloties pilnībā iepazīt un izprast kādu mākslas darbu, svarīgs šķiet ne tikai tuvplāna skatījums, bet nenoliedzami būtiskas atziņas šajā ceļā spēj sniegt arī pieminēklja aplūkojums plašākā kultūrvēsturiskā kontekstā. Īpaši gadījumos, kad kaut kādu iemeslu dēļ vizuāli gūstamā informācija ir nepilnīga, dažādas palīgavotu grupas, kuru saiknes ar konkrēto mākslas darbu sākumā var šķist visai nosacītas, nereti spēj sniegt neaizstājamas norādes un skaidrojumus.

Spilgts piemērs šādas situācijas raksturojumā ir Ilūkstes katoļu baznīca, kas aktualizējama kā nepelnīti piemirsts, taču izcils mākslas pieminēklis ar nepārvērtējamu nozīmi ne tikai lokālā, bet arī plašākā mākslas vēstures kontekstā. Pirmā pasaules kara laikā celtne tika sagrauta, līdz ar to dažādu avotu, tostarp politiskās vēstures liecības ir neatsverams palīgs pieminēklja izziņā.

Izpētes gaitā iespējams pārliecināties, ka dievnama pastāvēšanas vēsturē politiskās un kultūras dzīves notikumi neatšķetināmi savijušies, te noteikdami dažādas norises, te komentēdami tās.

Pirmām kārtām ievēribu pelna jau pati šāda mēroga katoļu centra parādīšanās Kurzemes–Zemgales hercogistē –

tas nenoliedzami uzlūkojams kā politisku lēmumu rezultāts. Kā zināms, pēc Livonijas ordeņa likvidēšanas un padošanās akta noslēgšanas Viļņā 1561. gada 28. novembrī starp Sigismundu II Augustu un pēdējo ordeņa mestru Gothardu Ketleru Kurzemes hercogiste guva izteikti protestantisku orientāciju un tās galvaspilsēta Jelgava kļuva par luterisma centru Kurzēmē. Pēc katoļu vēsturnieku avotiem, 1561. gadā katoļiem bijušas pieejamas četras baznīcas, deviņas kapelas un trīs skolas, bet arī tās hercogs Ketlers nodevis luterāņu rīcībā. Turklāt 1567. gadā hercogs izdeva rīkojumu par 40 jaunu luterāņu dievnamu celšanu, un līdz pat hercoga nāvei 1587. gadā katoļiem nācās apmeklēt luterāņu dievnamus.<sup>1</sup>

Lielāku rīcības brīvību katoļu Baznīca ieguva ar 1615. gada lēmumiem un sevišķi ar 1617. gada Kurzemes statūtiem<sup>2</sup>, kurus apstiprināja Sigismunds III un kuros tika aizstāvēta katoļu ticības brīvība Kurzēmē. Neraugoties uz ieguvumiem tiesiskajā

sfērā, realitātē pret katoļu konfesiju un līdz ar to pret Polijas valdības rekatolizācijas politiku joprojām – pārsvarā no pilsētnieku un luterticīgo muižnieku puses – saglabājās izteikti nelabvēlīga attieksme. Drīzāk, kā liecina avoti, katoļiem un it īpaši šīs konfesijas aktīvākajiem sludinātājiem jezuītiem Kurzemes hercogistes teritorijā nācies darboties divdomīgā un sarežģītā situācijā, nereti luterticīgo līdzcilvēku neiecietības un naida ielenkumā. Acīmredzot šī situācija savā ziņā noteica reģiona specifiku, jo atšķirībā no Eiropas, kur zemnieki bija galvenie luterisma atbalstītāji, Kurzemē tādi joprojām bija muižnieki un pilsētnieki.<sup>3</sup> Tāpēc rekatolizācija vispirms skāra laukus, kas bija jezuītu un citu katoļu garīgo ordeņu darbības vieta. Rezultātā hercogistes nomalēs izveidojās lieli un aktīvi katoļu centri, kamēr galvaspilsētā šīs konfesijas piekritējiem nācās samierināties ar visai pakārtotu lomu.

Ņemot vērā Kurzemes hercogistes politisko pakļautību, nebija iespējams realizēt no seniora neatkarīgu stratēģiju reliģiskās dzīves organizēšanā, taču prasība respektēt un materiāli atbalstīt katoļu Baznīcas tiesības tika uzņemta un pildīta bez izteiktas sajūsmas. Piemēram, hercogam Jēkabam, kļūstot par Kurzemes valdnieku, 1639. gada 18. februārī bija jādod solījums, ka viņš par saviem līdzekļiem uzbūvēs katoļiem divas baznīcas, turklāt pienācīgā kārtā rūpēsies par to iekārtošanu. Tāpat tika solīts, ka katoļiem tiks dota iespēja celt citas baznīcas un ieņemt amatus hercogistē.<sup>4</sup> Šis fakts norāda uz to, ka līdz šim katoļu tiesības tikušas ierobežotas un acīmredzot 1617. gadā pieņemtais likums nav pilnībā ievērots. Drīz pēc tam, 1641. gada 6. jūnijā, hercoga klātbūtnē tika likti pamati Kuldīgas Sv. Trīsvienības baznīcai, un 1644. gadā pabeigta arī Sv. Jura baznīcas celtniecība Jelgavā. Atbilstoši zvērestam hercoga nams savas saistības pildījis, apgādājot dievnamus ar visu nepieciešamo, bet, kā rāda avoti, gan celtniecības darbi, gan arī vēlākie remontu nereti veikti ar vilcināšanos un nolaidīgi, tas liecina, ka pasākums nav bijis gluži valdnieku nama sirdslieta.<sup>5</sup> Abus dievnamus sākotnēji apkalpoja laicīgie garīdznieki, bet ar laiku pastorālajā darbībā tika lūgti palīgā jezuīti no Lietuvas.<sup>6</sup>

Lai arī katolicisma legalizācija Kurzemē bija politisks lēmums un Polijas valdības rūpēm par rekatolizācijas gaitu nenoliedzami bija svarīga loma, tomēr šajā procesā nepārvērtējama nozīme bija vietējo muižnieku iniciatīvai. Nereti politisku motīvu vadīti, bet daudz biežāk patiesas reliģiskas pārliecības stimulēti, vairāki hercogvalsts turīgie muižnieki pieslējās Romas katoļu konfesijai un ar saviem līdzekļiem un aktivitātēm rekatolizācijas procesā sniedza būtisku atbalstu. Tādi, piemēram, bija Švēriņi Alsungā, Karmeli Skaistkalnē un Līveni Līvberzē, kas ar saviem zemniekiem veidoja savdabīgas izolētas kolonijas, "salas" – pēc ticības pazīmēm nošķirtus reģionus ar savu garīgo klimatu, izglītību, tradīcijām, oficiālo baznīcas un tautas mākslu. Uz šīm "salām" no Polijas–Lietuvas provinces (kuras pakļautībā atradās Latvijas teritorijā strādājošie misionāri) pārvietojās rekatolizācijas galvenais triecienspēks – jezuīti.<sup>7</sup> Ordeņa brāļi uzturējās Kurzemē līdz brīdim, kad, luterāņu vajātiem, tiem uz kādu

pilsoniem. No šīs padomes hercogs bija pilnībā atkarīgs. Strīdus starp muižniekiem un padomi izšķīra Polijas karalis. – *Vaivods J.* Katoļu baznīcas vēsture Latvijā: Latvijas rekatolizācija. – Rīga: Rīgas Metropolijas kūrņa, 1994. – 324. lpp.

<sup>3</sup> *Strods H.* Latvijas katoļu baznīcas vēsture... – 162. lpp.

<sup>4</sup> Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 7363. f., 5. apr., 227. l., 7.–10. lp.

<sup>5</sup> Biskapa Šembeka 1715. gadā pāvestam rakstītajā relācijā stāstīts par kara postījumiem Jelgavas baznīcā: tā neatliekami labojama, tāpēc hercoga strādnieki atjauno baznīcu un dievkalpojumi notiek privātās telpās (*Kučinskis S.* Latvijas zemju katoļu draudžu attīstība un kultūra pēc reformācijas // *Dzimtenes Kalendārs* 1982. gadam. – Vesterosa: Roze, 1981. – 98. lpp.). Strādnieki savu darbu esot veikuši nolaidīgi un Jelgavas baznīcu remontēja četrus gadus (*Svilāns J.* Latvijas Romas-katoļu baznīcas un kapelas. – Rīga: Rīgas Metropolijas kūrņa, 1995. – 279. lpp.). Par toņa remontiem vēsta arī rakstiskie avoti: jezuītu annālēs lasām, ka 1722. gadā zvanu tomis ir restaurēts un tajā ievietoti trīs jauni zvani. Savukārt 1800. gada vizitācijā redzama atkal vecā aina – baznīcas jumts, kas no ārpuses segts ar ūdensnecaurlaidīgu materiālu, aiz vecuma ir caurs un tek, zvanu tomis virs dievnama ieejas gluži sabrucis un 1782. gadā no hercoga nama kases ticis restaurēts (*Tomix hujus ecclesiae* (..) *Tectum ad extra tegulis agritaceis coopertum sed prae vetustate foraminosum et stillans. Campanile supra porticum ejusdem ecclesiam cum fuerat ruinosis ob neglectam reparationem anno 1782<sup>do</sup> sup sumptibus Camera Ducalis restauratum.* – LVVA, 4038. f., 2. apr., 2218. l., 213. lp.).

<sup>6</sup> Jezuiti Jelgavā un Skaistkalnē // Latvijas vēstures avoti. 3. sēj.: Latvijas vēstures avoti jezuītu ordeņa arhīvos. I. d. / Sakārt. J. Kleijntjens. – Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 1940. – I. lpp. (Turpmāk LVA.)



## 2. Ilūkstes baznīca un klosteris

<sup>7</sup> Jēzus biedrība (lat. *Societas Iesu*) dibināta 1540. gadā. Par pirmo ordeņa ģenerāli 1541. gadā izraudzīja tā dibinātāju Ignaciju Lojolu (ap 1490 Lojola, Ziemeļspānijā – 1556 Romā, kano-nizēts 1622). Lojola izstrādāja biedrības organizatoriskos un morālos principus, kas balstījās uz viņa sarakstītajiem "Garīgajiem vingrinājumiem", kuri nolikuma veidā pieņemti 1558. gadā jau pēc Lojolas nāves. Jezuītu ordenis cīnījās par katoļu Baznīcas au-tonitātes atjaunošanu, bet liela uz-manība, it īpaši sākumposmā, tika pievērsta arī misiju darbībai, aptverot Āziju, Āfriku un Ameriku. Ievērojama ietekme Jēzus biedrībai bija politikā un izglītības sfērā. Jēzus biedrībai rak-sturīga centralizēta, labi organizēta struktūra. Tās priekšgalā atrodas ģenerālis – ordeņa augstākais vadītājs, kurš tiek ievēlēts uz mūžu un kura rezidence atrodas Romā. Ordenis tiek sadalīts pēc teri-toniālā principa – provincēs, to vadītāji ir provinciāļi. Atsevišķas pastāvīgas jezuītu mitnes pēc to nozīmības dēvē par kolēģijām (augstākā), rezidencēm (vadītāji: rektors, superiors), vai misijām. Ordeņa locekļi var būt priesteri – tēvi, sholastiķi – topošie garīdznieki, koadjutori – brāļi, kas nekļūst par priesteriem (sīkāk sk.: Бемер Г. История ордена иезуитов. – Смоленск: Русич, 2002). Latvijas teritorijā jezuīti ieradās 1582. gadā kopā ar Stefanu Batoriju un dar-bību turpināja līdz 1820. gadam.

laiku vajadzēja atgriezties Lietuvā. Situāciju ievē-rojami stabilizēja 1654. gadā Polijas karaļa Jana Ka-zimira izsniegtais t. s. Ķēniņa misionāru diploms, kas deva tiesību jezuītiem brīvi sludināt katoļticību Kurzemē, un, saprotams, arī šeit uzturēties.

Hercogistes katoļu dzimtas parasti pēc garī-giem pakalpojumiem vērsās tieši pie šī reliģiskā ordeņa. Ar laiku misiju punktos – Lauksātē, Bauskā, Līvberzē, Aucē, Zantē un citur – veidojās drau-dzes, kapelas un lūgšanu nami kristīgās mācības skaidrošanai, savukārt katoļu muižnieku īpašumos pastāvošās nelielās koka baznīcas jezuītu darbības laikā nereti pārtapa par vērienīgām mūra celtnēm, kāda, piemēram, ir 1692. gadā celtā varenā Skaistkalnes baznīca.

Starp lielākajiem kontrreformācijas atbalstītājiem Kurzemes hercogistē minama Zi-bergu dzimta, ar kuras gādību pierobežas reģionā esošā Ilūkste izveidojās un uzplau-ka kā varens un ietekmīgs katoļu kultūras centrs. Tiesa, tā tas nav bijis vienmēr. Zināms, ka pēc Livonijas kara Ilūkstes apkārtnes vienkāršie iedzīvotāji bija atgriezušies pie pagānisma tradīcijām, turpretī dižciltīgie – pieņēmuši luterismu. Ilūkstes vienīgā baznīca, kas uzcelta pēc landtāga lēmuma 1567. gadā, bija protestantu rokās, un to apkalpoja luterāņu mācītājs.<sup>8</sup> Atskatu Ilūkstes novada vēsturē bieži vien pavada laik-metam visnotaļ iezīmīgās situācijas apraksti, kad pāvesta legāts jezuītu ordeņa garīdz-nieks Antonio Posevīno, kas 1582. gadā devās uz Maskavu pie cara, apstājās Ilūkstē un, tā kā tuvākā apkārtnē nebija iespējams uzmeklēt nevienu katoļu kulta vajadzībām piemērotu telpu, bija spiests noturēt dievkalpojumu Ilūkstes luterāņu dievnamā.<sup>9</sup>

Situācija mainījās līdz ar muižnieku reliģiskās pārliecības maiņu. Gaisotni savā ziņā ietekmēja arī muižnieks Georgs Lidinghauzens-Volfs, dedzīgs katolis, kas pēc zviedru ierašanās 1621. gadā reliģisko nemieru dēļ bija atstājis Rīgu un devies brīv-prātīgā trimdā uz Ilūksti, kur pie barona Bertolda Ziberga atrada viesmīlīgu pavērumu.

Zibergu dzimta no Lejasreinas Limburgas jau 16. gs. vidū ieradās Kurzemē un ieguva savā īpašumā Ilūkstes, Dvietes, Pilskalnes, Dunavas, Rubeņu, Bebrenes, Sven-tes, bet Inflantijā Liksnas, Kalupes un Nicgales novadus.<sup>10</sup> 1651. gadā Ziberģi uzcēla baznīcu savā Bebrenes muižā un nodeva to katoļu rīcībā. 1661. gadā Ziberģis nopirka no Kurzemes hercoga Gotharda Ketlera Subates miestu, kurā esošo luterāņu diev-namu ar Polijas karaļa lēmumu 1678. gadā arī atdeva katoļiem.

Aizsāktā reliģiskās dzīves kursa stiprināšanai novadā tika pieaicināti darboties Jēzus biedrības misionāri, kas, tāpat kā Volfs, zviedru vajāti, bija padzīti no Rīgas un rada patvērumu Ilūkstē.

Iezīmīgus soļus novada rekatolizācijas virzienā spēra nākamās paaudzes

pārstāvis – Bertolda Zīberga dēls Johans Georgs Zībergs, kas studiju laikā Viļņas jezuītu akadēmijā (17. gs. 30. gadi) pārgāja katoļticībā, atgriezās Ilūkstē, apprecēja Volfa meitu Sibillu un savos īpašumos uzsāka plašu katoļcisma propagandu. Vispirms viņš pēc luterāņu mācītāja Bernharda Devmaņa nāves (1635) atņēma protestantiem Ilūkstes koka baznīcu un nodeva to jezuītu tēviem.<sup>11</sup>

Šis solis izraisīja plašus protestus, un muižnieki izteica sūdzības Kurzemes hercogam. Pēc ilgstoša tiesa procesa hercoga tiesa Kuldīgā Georga Fitinghofa vadībā, balstoties uz dokumentu par "Baznīcas kārtību", 1577. gadā nosprieda, ka baznīca atdodama luterāņiem.<sup>12</sup> Savukārt Zībergs apelēja pie Vladislava IV, un, pateicoties noteiktām politiskā kursa nospraustām prioritātēm, ar karaļa rezolūciju Ilūkstes baznīca uz visiem laikiem tika piešķirta katoļiem. Tā tika nodota jezuītu apkalpošanai, un Jēzus biedrības misionāri turpmāk visiem spēkiem pievērsās ne tikai minētā dievnama, bet visa novada rekatolizācijai, un Zībergu dzimta šajā darbā jezuītus bagātīgi atbalstīja visa 17. un arī 18. gs. garumā.

Arī vairāki Zībergu dzimtas piederīgie pievienojās Jēzus biedrībai un ņēma daļību tās pastorālajā darbībā, tostarp Kurzemes hercogistes teritorijā. 1709. gadā biedrībā gandrīz vienlaikus ar savu brāli Frīdrihu Johanu Zībergu iestājās Georgs Aloīzijs Zībergs<sup>13</sup> (viens no rezidences fundatoriem, Livonijas oficiālis un Jelgavas prāvests, kam vairākkārt bijusi piedāvāta Livonijas bīskapa mitra; miris 1714. gadā).<sup>14</sup>

Tomēr formāli, neņemot vērā "Ķēniņa misionāru diplomu", jezuītu stāvoklis Ilūkstes apvidū bija nenoteikts. To, piemēram, ilustrē situācija, kad, ierodoties krievu karaspēkam, misionāri tomēr uzskatīja par labāku pārcelties uz Daugavpili. Pēc karaspēka aiziešanas, vēlēdamies jezuītu uzturēšanos Ilūkstē nostiprināt oficiāli, 1674. gadā Zībergi lūdza ordeņa ģenerāli Tirsu Gonsalesu nodibināt šeit pastāvīgu misiju un nodot jezuītiem ne tikai Ilūkstes, Subates un Bebreņu baznīcas, bet arī vairākas muižas, zināmu skaitu zemnieku un noteiktu gada pensiju. Roma tam piekrita.<sup>15</sup> Vēl vairāk – jezuītu mecenāti Zībergi bija nodomājuši lūgt jezuītu vadību, lai Ilūkstes misijai piešķirtu par pakāpi augstāku statusu un pārveidotu to par rezidenci (tas attiecīgi noteiktu lielākas materiālās saistības ordeņa brāļu uzturēšanā un lielāku misionāra skaita minimumu šajā vietā). Tomēr paši ordeņa brāļi šo nodomu ieteica pagaidām atlikt, bet tam paredzētos līdzekļus veltīt jauna dievnama būvei Ilūkstes līdzšinējās nelielās baznīcas vietā.

Drīz vien celtniecība tika iesākta. Pasākums nav ticis veikts vien ar Zībergu finansētu atbalstu un jezuītu gādību – kā vēsta avoti, tam ar saviem ziedojumiem aktīvi pieslēgušies arī citi novada ticīgie. Muižnieki un tauta dāvināja jaunajai svētnīcai dārgu iekārtojumu, zelta un sudraba dievkalpojuma traukus un lielā skaitā krāšņus baznīcas paramentus<sup>16</sup>. 1690. gadā bīskaps Mikolajs Korvins Poplavskis Ilūkstē iesvētīja Sv. Marijas vārdā nosaukto dievnamu. Turklāt šai pašā gadā Ilūkstes jezuītu misiju paaugstināja par ordeņa rezidenci.

<sup>8</sup> LVVA, 7363. f., 5. apr., 237. l., 488. lp.

<sup>9</sup> Manteuffel G. Z dziejów kościoła w Inflantach i Kurlandii. – Warszawa, 1905. – S. 14.

<sup>10</sup> Załęski S. Jezuici w Polsce. – Kraków, 1905. – T. 4. – S. 1603.

<sup>11</sup> LVVA, 7363. f., 5. apr., 237. l., 488. lp.

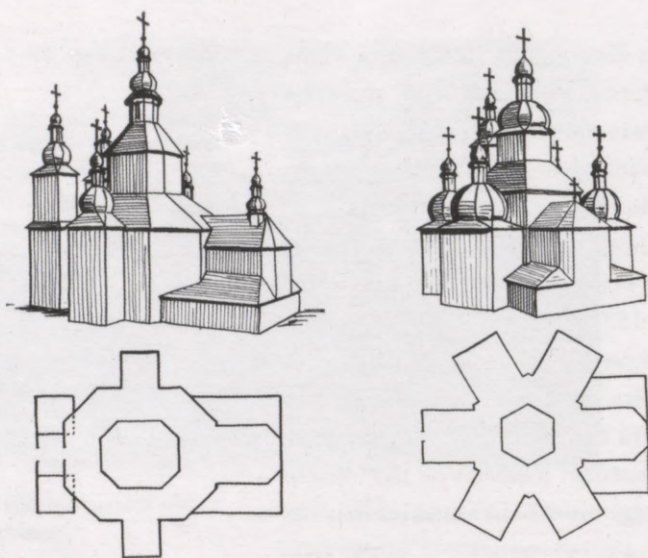
<sup>12</sup> Turpat, 554. f., 3. apr., 162. l., 34.–37. lp.; 7363. f., 5. apr., 237. l., 488. lp.

<sup>13</sup> Vitae partum // LVA. – 476.–477. lpp.

<sup>14</sup> Historiaa Resideniae Illuxtae Societatis Iesu. Annus 1709 // LVA. – 150. lpp.

<sup>15</sup> Historiaa Resideniae Illuxtae Societatis Iesu. Annus 1690 // LVA. – 131.–133. lpp.

<sup>16</sup> Paramenti (vācu *Paramente*, latīņu *paramentum*) – liturģiskās tekstilijas, ko izmanto baznīcā: garīdznieku tērpi, altāru un kanceles pārklāji, sienassegas u.c. Sk., piem.: *Riese B. Seemanns kleines Kunstlexikon*. 3. Aufl. – Leipzig: E.A. Seemann, 2001. – S. 224.



3. 17. gs. 70. gados celtās Ilūkstes baznīcas rekonstrukcijas varianti

<sup>17</sup> Paszenda J. Budowle Jezuckie w Polsce. – Kraków: WAM, 1999. – Rys. 2a, 2b.

<sup>18</sup> LVVA, 5561. f., 4. apr., 938. l.

<sup>19</sup> Manteuffel G. Z dziejów kościoła w Inflantach i Kurlandyi. – S. 24.

<sup>20</sup> Historiaa Residēniae Illuxtae Societatis Iesu. Annus 1693 // LVA. – 136.–137. lpp.

Jezuītu annālēs iespējams izsekot, kā gadu no gada pieaudzis baznīcas iekārtas priekšmetu un dekoratīvo elementu skaits, un jāatzīst, ka jau toreiz sastādītie jaunās baznīcas interjera apraksti pārsteidz ar savu bagātību. Balstoties uz rakstiskajām avotu norādēm, jezuītu arhitektūras vēstures pētnieks Ježijs Pašenda centies sniegt savas versijas par dievnama vizuālo veidolu,<sup>17</sup> taču no šiem tekstiem iespējams izlobīt arī informāciju par to, kāds izskatījies baznīcas interjera risinājums (piemēram, rietumu kori esot ietvēris balkons ar balustrādi, uz kura atradušās 1691. gadā dāvinātās

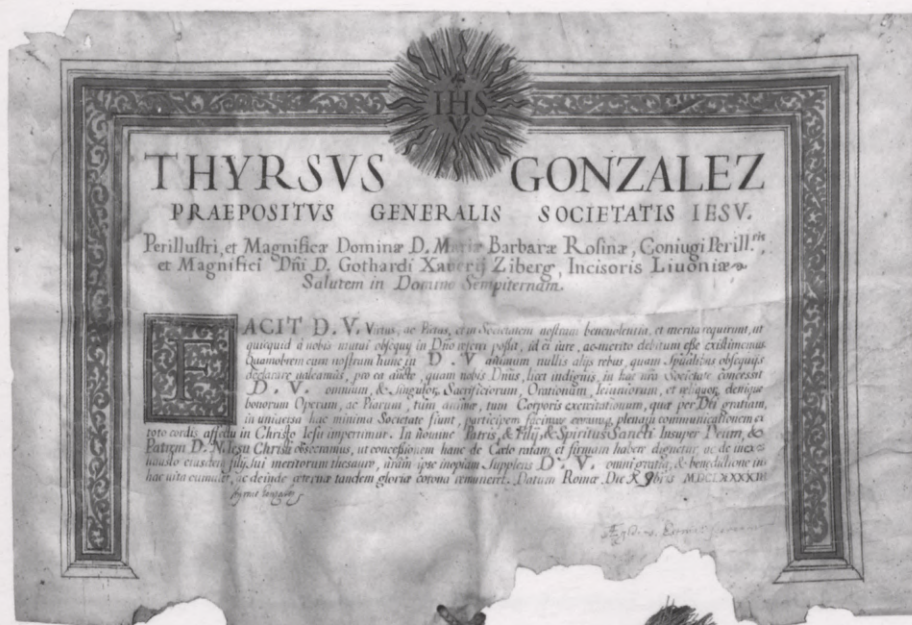
ērģeles) un kādi mākslas priekšmeti to greznojuši. Jaunais dievnams saņēmis bagātīgas dāvanas ik gadus vēl ilgi pēc tā iekārtošanas.

Novada turīgo iedzīvotāju centienus iesaistīties katolicisma nostiprināšanas darbā un sniegt atbalstu jezuītu misionāriem ilustrē liecība, ko glabā arhīva materiāli. 1693. gadā viens no Kurzemes Jēzus biedrības fundatoriem Gothards Ksavers Zībergs un viņa kundze Marija Barbara Rosina Zīberga saņēma Jēzus biedrības ģenerāļa Tirsas Gonsalesa atzinības vēstuli, kurā viņš ar pateicību raksta par laulāto labdarību un ieguldījumu ordeņa misijas darbības veicināšanā.<sup>18</sup>

Līdztekus rūpēm par tālāku dievnama izdaiļošanu un jaunu ēku celšanu (kā arī veco labošanu Ilūkstē un muižās, kur darbojās rezidences filiāles) jezuīti, kas visur dvēseļu apkalpošanas pienākumus savienoja ar audzināšanas un izglītības darbu, arī Ilūkstē 1691. gadā atvēra pamatskolu un ģimnāziju ar četrām nodaļām, kā arī vienu augstāku klasi teātra mākslai. Nākamajā gadā skolai jau bijušas sešas nodaļas.<sup>19</sup> Jaunajā rezidencē risinājās izbūves un labiekārtošanas darbi. Jezuīti uzcēla sev jaunu, plašu klostera ēku, ap kuru ierīkoja veselu kanālu sistēmu, lai biežais lietus un zemā vieta to neapplūdinātu. 1692. gadā tika pabeigta saimniecības ēku celtniecība.

Katolicisma propagandai starp nekatoļiem un reliģiskās dzīves pilnveidošanai draudzes locekļu vidū jezuīti Ilūkstē nodibināja divas aktīvas biedrības – Studējošās jaunatnes kongregāciju un Pilsoņu kongregāciju. Katrai no tām Ilūkstes dievnāmā bija īpašs altāris. 1693. gadā šie altāri tika greznoti ar krāšņām sudrabā kaltām Dievmātes gleznām.<sup>20</sup>

1695. gadā iesākās nelaiemes gadu sērija, kas Ilūkstei nesa nemitīgus kara, bada un mēra izraisītus postījumus un likstas. Taču vēstures avoti ļauj iepazīt pārsteidzošu likumsakarību – neraugoties uz neskaitāmajām nelaimēm, kas prātam neaptveramā



4. Jēzus biedrības ģenerāļa Tirsas Gonsalesa 1693. gadā rakstītā vēstule Gothardam Ksaveram Zibergam un Marijai Barbarai Rosinai Zibergai

kvantumā piemeklē reģionu 17.–18. gs., jezuitu darbs tiek novērtēts ar bagātīgām dāvanām; ziedotāju vēlme dalīties reizēm ir gandrīz apgriezti proporcionāli avotos aprakstītajai sabiedriskās dzīves katastrofālajai situācijai. Piemēram, zināms, ka Sāmuels Zibergs nodevis jezuitu rīcībā 10 tūkstošus dālderu, tā dodams viņiem iespēju mazināt ne vien savas rezidences, bet arī draudzes locekļu bada un sērgu radīto postu. Par spīti spiedošajiem, bieži vien uz pilnīgas bezcerības robežas balansējošiem apstākļiem, Ilūkstes baznīca gandrīz gadu no gada tiek bagātināta ar vērtīgiem mākslas priekšmetiem. 1696. gadā, kas iezīmīgs ar neaprakstāmu trūkumu un badu, jo Kurzemi un Livoniju piemeklēja ļoti neauglīga vasara, jezuiti saņēma bagātīgu ziedojumu no Katrīnas Zibergas, un Ilūkstes baznīcai tās patrons Livonijas un Kurzemes bīskapa oficiāli dāvāja ļoti vērtīgu zelta monstranci.

1697. gads trūkumam un badam pievienoja mēri. Izmira arī rezidences saime. No otras puses, kā jau minēts, jezuitu labvēļu devība arvien pieauga, un misionāri saņēma gan naudu, gan cita veida dāvanas, sevišķi no Katrīnas Zibergas. Piemēram, 1697. gadā jezuitiem radās iespēja pavairot savu bibliotēku ar bagātīgu grāmatu krājumu.

1698. un 1699. gadā veco altāru vietā dievnamā tika uzstādīti trīs jaunu, greznoti ar svēto statujām, no tiem centrālais veltīts Svētajai Ģimenei, bet sānu altāri

<sup>21</sup> *Historiaa Residencie Illuxtae Societatis Iesu. Annus 1698 // LVA. – 141. lpp.*

svētajam Ignacijam Lojalam un svētajam Franciskam Ksaveram. Domājams, ne mazāk grezni un kokgriezumiem dekorēti bijuši abi biktssoli, ozolkoka krucifikss un tabernākuls.<sup>21</sup>

Jezuītu misijas un pastorālajai darbībai lielā mērā šķēršļus lika Ziemeļu karš, kas pārņēma hercogistes teritoriju. Karojošās puses dedzināja un laupīja pilsētas, zemnieku saimniecības un netaupīja pat baznīcas. Militārie konflikti, karaspēku daļu maiņas, kontribūcijas, slepkavības, dedzināšanas, bads, izrēķināšanās ar civiliedzīvotājiem – tas viss nebeidzamā straumē gāzās pār novadu un iezīmēja vispārējo laikmeta dzīves fonu. Jezuītu annāles vēsta gan par nežēlīgu izrēķināšanos ar ordeņa atbalstītājiem bagāto muižnieku vidū, gan arī par ne mazāk nežēlīgi uzliktām naudas summām, kas, lai paglābtu īpašumus no totālas nopostīšanas, bija jāmaksā katrreiz citiem iekarotājiem. Iespēju robežās šajos apstākļos ar sevišķu rūpību jezuīti centās gādāt, lai netiktu demolēts dievnams, izvazāti un bojāti baznīcas mākslas priekšmeti.

1700. gadā Ilūkstē ieradās sakšu karaspēks, kas postīja novadu, pieprasīja maksāt kontribūcijas un laupīja zemnieku īpašumus. Taču, kā tas Ilūkstes jezuītu kalpošanas vēsturē nereti bija vērojams, postītājiem un laupītājiem kā pretmets aizvien uzradās ziedotāji un atbalstītāji. Tajā pašā gadā Krievijas cars, noslēdzis Biržos līgumu ar Polijas karali, atgriezdamies uz Maskavu, apstājās Ilūkstē, kur apmeklēja jezuītu baznīcu un rezidenci. Atzīdams ordeņa darbības panākumus, viņš ziedoja jezuītiem lielu naudas summu.

Par spīti sarežģītājiem apstākļiem, jezuītiem izdevās uzcelt jaunu konvikta ēku, bet karadarbības dēļ pēc 1701. gada skolas darbu uz laiku nācās pārtraukt.

1702. gadā Ilūkstes novadā iebruka zviedri. Divas reizes, glābdami savu dzīvību, jezuīti bija spiesti no rezidences bēgt: uz Pelikāniem Lietuvā un otrreiz – no Ilūkstes uz savu misiju muižu Sventi, bet no turienes tālāk uz Daugavpils kolēģijas misiju muižu Smolviem. Sventes barons jezuītu labvēlis Frīderiks Zībergs palika Sventē, kur tika arestēts, un, kā jezuītu avotos minēts, zviedri "divas nedēļas lika tam tik smagi ciest, ka to spalva kaunas aprakstīt un papīrs panest". Izņemot baznīcu, zviedri gandrīz pilnīgi izlaupīja un izpostīja Ilūkstes rezidenci. Bet, kā vēsta jezuītu annāles, "smaga bija zviedru ierašanās, daudz smagāka dažu nedēļu uzturēšanās, pārāk smaga viņu aiziešana"<sup>22</sup>, kas notika, nodedzinot daudzas muižas un vairākus simtus zemnieku sētu. Arī Ilūkstes rezidenci zviedri būtu nodedzinājuši, ja jezuīti nebūtu atpirkušies ar ievērojamu naudas summu. Drīz pēc zviedru aiziešanas jezuītiem ar mecenāta Frīderika Zīberga palīdzību izdevās salabot izpostītās ēkas un radās iespēja sniegt materiālu palīdzību arī Ilūkstes iedzīvotājiem.

1704. gads iezīmīgs ar kārtējo karaspēka ierašanos Ilūkstē, kas atstāja aiz sevis pilnīgi izpostītu un izlaupītu zemi, lai drīzumā atkal atgrieztos un laupītu atkal.

1705. gadā Maskavas karaspēks grāfa Šeremetjeva vadībā devās caur Ilūksti uz Rīgu. Tad vietējiem iedzīvotājiem un rezidencei nācās piedzīvot vēl lielākas briesmas.

<sup>22</sup> *Ilūkstes jezuītu rezidences vēsture // LVA. – 126. lpp.*

Ko vien varēja, to karaspēks laupīja. Visi tūrumi tika izbradāti un noganīti, rezidencei uzliktas milzīgas kontribūcijas, baznīca un klostera ēkas izlaupītas un izpostītas. Tad gāja bojā arī dievnama dārgās ērģeles.

1706. gadā krievu, poļu un zviedru karaspēks pārmaiņus postīja, laupīja un dedzināja jau tā noplicināto zemi. Un Jēzus biedrības rezidence arvien bija tā vieta, kur apmetās šo karaspēku vadoņi, kuri "pateicībā" par misionāru viesmīlību uzlika tiem milzīgas kontribūcijas. Kā tas izlobāms no jezuītu annālēs fiksētā, misionāri tomēr nav paguruši, bet, kad vien iespējams, centušies ne tikai likvidēt rezidences un draudzes ēkām nodarītos zaudējumus, bet arī rast veidu, kā, sniedzot praktisku un morālu palīdzību, mazināt iedzīvotāju izmisumu.

1707. gadā zviedri uzlika gandrīz nesamaksājamu kontribūciju. Iekams tā bija nokārtota, tika arestēts jezuīts Kristians Himmels. Zviedriem sekoja krievi ar ļoti nežēlīgiem kazakiem, kalmikiem un tatāriem, kuri izpostīja un nodedzināja jezuītu muižas Dunavu un Sventi. Šīs nelaimes ietekmēja rezidences līdzdibinātāja Livonijas zemes soģa Staņislava Zibera nāvi.

No visiem zviedru karavadoņiem par humānāko jezuīti atzinuši pulkvedi Lešeru, kurš esot ieradies Ilūkstes rezidencē un atlīdzinājis savu karavīru izdarītās rekvizīcijas, kā arī labprāt kavējies sarunās par reliģiskiem jautājumiem. Pārējie zviedru karavadoņi sacentušies cietsirdīgā nežēlībā ar krieviem un tatāriem.

Arī zviedriem sekojošie Donas kazaki atstāja aiz sevis liesmas un iznīcību, nežēlīgi noslepkavotus vai drausmīgi sakropļotus iedzīvotājus. Cilvēciskāks bijis feldmaršals Šeremetjevs, kurš, apmezdamies rezidencē un redzēdams, cik pašreizēji jezuīti, paši būdami pilnīgā trūkumā, centušies palīdzēt Ilūkstes un apkārtnes iedzīvotājiem, pavēlējis pārtraukt tālāku jau pilnīgi nabago ilūkstiešu aplaupīšanu un rekvizīcijas, bet jezuītu rezidencei izdot no sava īpašuma piecus vēršus, 30 mucas miltu, 110 mucas auzu, cūkas gaļu un visu sienu.

1709. gada pavasarī kara postījumi noveda pie tā, ka aiz bada, sērgām un no kara ieročiem kritušo liķi palika neapglabāti, jo nebija cilvēku, kas to varētu veikt. Posta ainai pievienojās Daugavas plūdi, kas iznīcināja nedaudzos sējumus un visu iedzīvi, kura vēl bija palikusi nopostītajos apgabalos. Bet ar to nepietika – Livonijā un Kurzemē sāka plosīties mēris, kas lielā mērā skāra arī Ilūkstes iedzīvotājus. No trīspadsmit Ilūkstes rezidences jezuītiem dzīvi palika tikai divi.

1712. gadā zemi pārstaigāja krievu ģenerāļa Golovina karaspēks, kas aplaupīja arī Ilūkstes rezidenci. Pats Golovins ieradās rezidencē un, jezuītu viesmīlības aizkustināts, pavēlēja visu nolaupīto atdot atpakaļ. Šajā gadā mira rezidences līdzdibinātājs Dvietes barons Sāmuels Zībergs. Viņš novēlēja jezuītiem Dvietes un Āronas muižu īpašumu hipotēku, kas tika nodota Jelgavas rezidencei, kamēr Ilūkstei ar daļu no šīs summas bija iespējams izlabot ērģeles un sapostītās ēkas, kā arī uzcelt jaunu skolas ēku.

1714. gadā sausums iznīcināja visu ražu, bet zemākās vietās izaugušo labību pirms nogatavošanās pilnīgi nopostīja krusa. Draudēja bads, tādēļ jezuīti izsludināja plašu palīdzības akciju un vāca līdzekļus zemnieku atbalstīšanai, lai tiem būtu iespējams iegādāties barību ziemai un sēklu ziemāju sējumiem. Tad Ilūkstē atkal ieradās sakšu karaspēks un uzlika rezidenci tik lielu kontribūciju, ka jezuītiem bija jāizmaksā pēdējais grasis no savas kases un vēl jāaizņemas lielākas naudas summas. Rezidence un iedzīvotāji ar kontribūcijām un kara postījumiem no vienas puses un sērgām un dabas nelabvēlību no otras bija nonākuši pilnīgā trūkumā, taču nelaimes un posts vēl nebeidzās. Sakšiem sekoja krievi, kas pieprasīja jaunas kontribūcijas. Noteiktos termiņos ik mēnesi tās tika maksātas naudā un naturālījās un rezidences kalpi veda iespaidīgus provīzijas krājumus uz Bausku. 1716. gadā sakši un krievi atkal pieprasīja kara nodevas un rekvizēja provīziju.

1717. gadā jezuīti beidzot cerēja būt brīvi no visiem maksājumiem un nodevām, bet iespaidīga krusa rezidenci, kas jau bija nonākusi pilnīgā trūkumā, atstāja bez maizes. Atkal tika uzliktas jaunas, smagas nodevas – šoreiz par labu Kurzemes bruņniecības solam, kas Kurzemes muižnieku vārdā bija nostājies pret hercogu. Krusa ne vien pilnīgi iznīcināja visus sējumus, bet nodarīja arī lielus zaudējumus rezidences ēkām un baznīcai. Arī nākamā gadā sējumi tika iznīcināti Daugavas plūdus.

1719.–1720. gadā tika uzliktas jaunas kontribūcijas, un misionāri ar lielām grūtībām gādāja līdzekļus, lai nebūtu jācieš viņu pilnīgā trūkumā nonākušajiem draudzes locekļiem.

Tikai ar 1721. gadu dzīve sāka ritēt daudz maz normāli. Beidzot Ilūkstes rezidence bija brīva no maksājumiem un jezuīti varēja netraucēti nodoties savam draudzes darbam, kā arī likvidēt iepriekšējos gados nepārtrauktā kara un neauglības izraisīto postu. Misionāri savā īpašumā ieguva Komorišku muižu, izloboja Dunavas un Svences pilnīgi sagrautās misijas un saimniecības. Taču 1726. un 1727. gadā zemi atkal piemeklēja bads – līdz ar to jezuītiem bija jāpārstaigā sešdesmit jūdžu attāli apgabali, lai nopirktu maizi, un beigu beigās jāpārdod rezidences iekārta.

Tomēr, neraugoties uz spiedīgajiem apstākļiem, tika intensīvi domāts par jaunu ēku celtniecību, un 1728. gadā uzcēla ķieģelnīcu ar krāsniem ķieģeļu cepšanai. 1733. gadā atkārtojās iepriekšējo gadu precedenti. Krievu karaspēks atkal pieprasīja lielu daudzumu provīzijas, kas jezuītiem bija jāved uz Bausku, savukārt 1737. gadā Kurzemes hercogs uzlika lielas naudas un provīzijas nodevas. Ilūkstes jezuīti nokārtoja arī šīs prasības un turklāt vēl saveda pilnīgā kārtībā rezidences un filiāļu ēkas, kā arī sakopa baznīcu, kas ieguva jaunus, dārgus paramentus un traukus.

Ķieģelnīcas tikušas būvētas atkārtoti 1742., 1743. un 1745. gadā. 1746. gadā tika sagatavoti visi nepieciešamie materiāli, lai nākamā gada pavasarī varētu sākt jaunās kolēģijas celtniecību. 1746. gada 3. septembrī no Dinaburgas (Daugavpils) atbrauca Mihals Lingavs un veica laukuma uzmērījumu, bet tā paša gada 25. oktobrī no Viļņas

ieradās Jākubs Rofs, lai izveidotu jaunās kolēģijas projektu. Sākotnēji tika uzbūvēta pagaidu divstāvu koka ēka ar trīspadsmiņ istabām – uz to pārcēlās jezuiti kolēģijas celtniecības laikā. Tad tika nojaukta daļa no vecās rezidences, un 1747. gada 5. aprīlī uzreiz pēc Lieldienām sāka rakt iecerētās kolēģijas ēkas pamatus. 2. maijā lika šīs būves pamatakmeni, bet 9. maijā uzsāka dienvidu spārna būvi. Līdz rudenim tika uzcelta un pārjumta divstāvu mūra ēka ar 16 istabām. Nākamajā gadā izveidoja gaiteni un kāpnes, kā arī pabeidza iekštelpu apdari. 1748. gada 7. septembrī provinciālis Kazimirs Bžozovskis jauno ēku iesvētīja un vēlāk arī pats pārcēlās uz dzīvi tajā.

Aprakstot katoļu baznīcas pastāvēšanu vēsturiskā kontekstā, jāpiebilst, ka jezuitu darbību Kurzemes hercogistē lielā mērā traucēja ne tikai ārējo ienaidnieku militārās akcijas, bet arī vietējo luterticīgo muižnieku izteikti nelabvēlīgā attieksme. Jezuitu annāles vēsta par incidentiem Kurzemes hercogistē, piemēram, Jelgavā un Bauskā. Raksturojot valdošo klimatu, jāatzīst, ka ordeņa darbībai netrūka gan ietekmīgu labvēļu un aizstāvju, gan nesamierināmu ienaidnieku.<sup>23</sup>

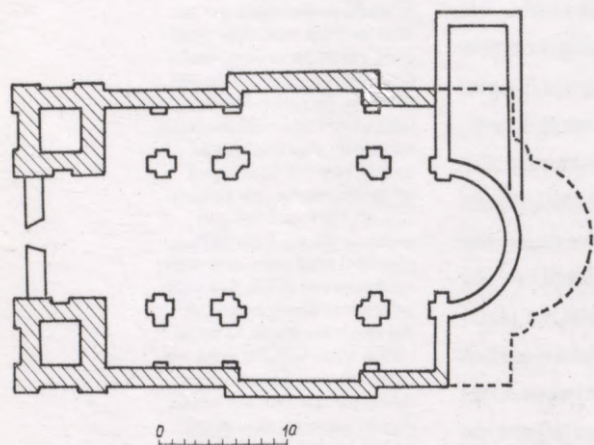
Cilvēcisko attiecību radītās problēmas savā ziņā sabalsojās ar dabas stihiju izraisītajām likstām. 1748. gada 30. septembrī ugunsgrēkā gāja bojā Ilūkstes koka baznīca ar koka klostera ēku. No baznīcas izdevās iznest liturģiskos priekšmetus. Tika saglabātas arī pārvelvētās mūra kapenes zem baznīcas, kuras lietoja turpmāk vēl divdesmit gadus. Ap šo vietu rīkoja procesijas, tādēļ virs zemes to iezīmēja, 1751. gada 25. septembrī uzliekot lielu krustu. Provizoriska kapela tika izveidota teātra ēkā, kas, iespējams, bija pavisam vienkārša celtnie. Bet pēc gada sāka domāt par jaunas koka baznīcas celtniecību. 1749. gada novembrī tika sākti kokmateriālu sagādes darbi, un jau 1750. gada 1. februārī iesvētīta neliela pagaidu baznīciņa, kas gan neatradās gluži nodegušās baznīcas vietā. Par to, ka baznīca uzskatīta par pagaidu celtni, liecina fakts, ka jau 18. februārī no Viļņas ieradās baznīcas sākotnējā projekta autors Viļņas jezuits Toms Žebrausks, lai uzmērītu laukumu nākamās baznīcas celtniecībai. Tajā pašā laikā turpinājās arī kolēģijas būve, un 1749. gada pavasarī sāka rakt pamatus zem baznīcas austrumu spārna.

No 1752. gada tika gatavoti ķieģeļi un citi nepieciešamie materiāli jaunās baznīcas celtniecībai. 1753. gada 26. aprīlī no Viļņas atkal ieradās Toms Žebrausks un ierādīja baznīcas pamatu rakšanas vietu. Jaunā baznīca nestājās gluži nodegušās vietā, bet bija iecerēta vairāk uz bijušās kapsētas pusi. Tāpēc pirms pamatu rakšanas tika izraktas mirušo mirstīgās atliekas. Baznīcas pamatu rakšana sākās 1754. gada 25. aprīlī, un 2. jūnijā klostera superiors Ignacijs Izdebskis iesvētīja baznīcas pamatus, ieliekot tajos bīskapa Antonija Ostrovska atsūtītās svētās Ursulas relikvijas. Baznīcas galvenais finansētājs bija Josafats Zībergs un viņa sieva Magdalēna, kuri no savu muižu ienākumiem sagādāja vajadzīgos materiālus un līdzekļus amatnieku algošanai.

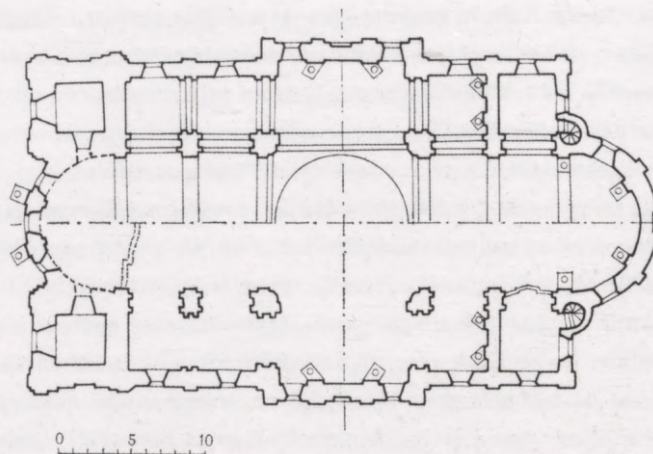
Balstoties uz arhīvu ziņām, jaunā dievnama celtniecības gaitu iespēju robežās rekonstruējis Ježijs Pašenda.<sup>24</sup> Taču būvdarbus nebija iespējams sākt bez arhitekta.

<sup>23</sup> Jezuitu annāles stāsta gan par Jēzus biedrības atbalstītāju simpātijām, gan arī par ordeņa neiecietīgiem un nesamierināmiem pretiniekiem. Tie parasti nākuši no vietējo luterticīgo muižnieku vidus, taču tāpat varēja izturēties arī ienācēji. Nostiprinoties Jelgavā, jezuiti sāka rūpēties par klostera būvi, un 1684. gadā viņi guva iespēju ar bīskapa Kazimira Paca piekrišanu lietot baznīcas laukumu rezidences celtniecībai. Šajā vietā ordeņa brāļi bija iecerējuši izveidot savu mītni, tomēr, kā liecina Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālos rodamā Jelgavas jezuitu relācija par šķēršļiem celt ēku uz Jelgavas katoļu baznīcas zemes (LVVA, 6984. f., 1. apr., 48. l., 44.–47. lp.), pasākums nebūt nav vedies gluži. Beigu beigās ēka uzbūvēta. Līdzīgas nesaskaņas bija raksturīgas arī vēlāk, 18. gadsimtā, kad ordeņa brāļi vēlējās celt jaunu ēku Annas ielā, taču Kurzemes landtāgs jaunās rezidences celtniecību aizliedza (darbi sākti 1700.–1703. gadā). Un tikai ar hercogienes Annas atbalstu 1724. gadā to izdevies pabeigt. Nesaskaņas ar pilsētas iedzīvotājiem bija vērojamas arī citviet. Piemēram, 1711. gadā Bauskas iedzīvotāji aizliedza jezuitiem būvēt jaunu misijas namu. Tas pats notika 1723. gadā Jelgavā. Turklāt konfliktus varēja izraisīt arī dažādi citi iemesli, piemēram, 1690. gadā luterāņi griezās pie Polijas karaļa ar prasību slēgt jezuitu skolu Jelgavā, jo bieži vien pēc skolas beigšanas no protestantu ģimenēm nākušie audzēkņi pārgāja katoļticībā. Acīmredzot viskrasāk situācija saasinājusies 1759. gadā, kad liela daļa Kurzemes muižnieku pieprasīja jezuitu izraidīšanu. – Jezuiti Jelgavā un Skaistkalnē // LVA, – 1.–7. lpp.

<sup>24</sup> Pašenda J. Kościół Jezuitów w Ilukście // Biuletyn Historii Sztuki. – Warszawa, 1978. – Nr. 3. – S. 287–300; Pašenda J. Budowle Jezuitów w Polsce. – S. 25–52.



5. Ilūkstes baznīcas plāna sākotnējā iecere un realizētais variants



<sup>25</sup> Hronikās diemžēl noklusēts jaunā arhitekta vārds, kas darbus pārņēma 1762. gadā. Ježijs Pašenda izsaka pieņēmumu, ka tas varētu būt Antonio Parako, tūdaļ gan piebilstot, ka ir pārāk maz pierādījumu, kas ļautu šo hipotēzi apstiprināt (*Paszenda J. Budowlę Jezuitkie w Polsce.* – S. 38). Zināmas arī citas versijas: Žebrauska sekotāji bijuši Juzefs Lamšefts, Antonijs Skoruškis un Jakubs Naktjanovičs (*Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995 / Op. Grzebień L.* – Kraków: WAM, 1996. – S. 228).

<sup>26</sup> Sal. sākotnējās ieceres un realizētā plāna zīmējumus: Zubovas V. *Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai.* – Vilnius: Mokslas, 1986. – Brež. 7, 8.

Tādēļ būvdarbu vadītājs Juzefs Lamšefts devās uz Viļņu, lai konsultētos ar Žebrausku vai atvestu viņu uz būvdarbu norises vietu. Taču Žebrausks, kas Viļņas akadēmijā pasniedza visas eksaktās zinātnes un tobrīd bija aizņemts ar lekcijām un eksāmeniem, nevarēja turp doties, tāpēc sūtīja savu vietnieku Antoniju Skoruški, kas tolaik akadēmijā bija filozofijas profesors.

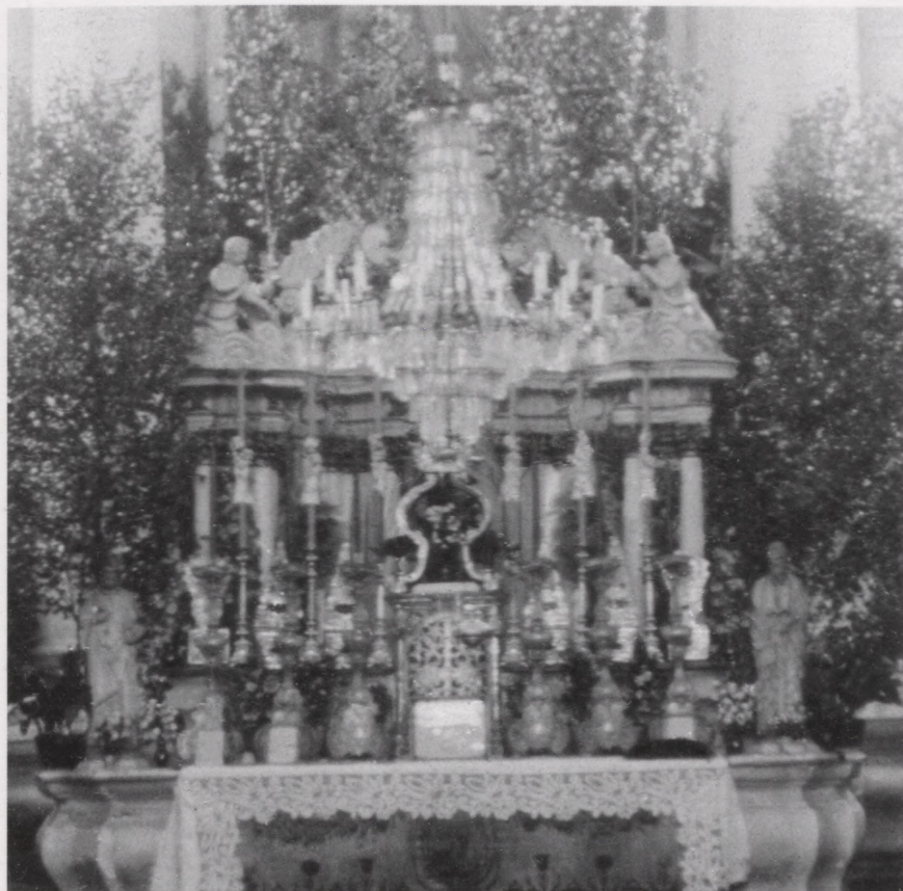
Darbi uz priekšu virzījās visai ātri, un jau nākamā gadā tika pārvelvēti griesti virs kolonnām. Zem baznīcas izveidoja masu kapu kriptas. Līdz 1575. gadam risinājās darbi pie baznīcas sakristejas daļas. Tomēr, neraugoties uz to, dievnama celtniecībā no 1755. gada iestājās ilgstošs pārtraukums. Šajā laikā dzīvi Ilūkstes apkaimē lielā mērā traucēja krievu karaspēks, kuram pa pēdām nāca bads un sērga, kas savukārt radīja darba roku trūkumu. Pārlietu bargā 1758.–1759. gada ziema padarīja neiespējamus materiālu sagādes darbus. Turklāt 1758. gada 18. martā Viļņā nomira Toms Žebrausks un līdz ar to vairs nebija pasākuma galvenā pārrauga. Pēc arhitekta nāves celtniecības pārraudzības darbi nonāca citās rokās<sup>25</sup>, tādējādi ēkas izskats ievērojami mainījās<sup>26</sup>.

Pēc pārtraukuma 1760. gadā tika sagādāti nepieciešamie materiāli, un 1761. gada pavasarī varēja uzsākt celtniecības darbus. Tomēr jau augustā sāka trūkt materiālu. Tika pabeigta tikai divstāvu sakristeja – pārvelvēta un pārsegta ar jumtu.

1761. gada 10. oktobrī Ilūkstes rezidenci ordeņa ģenerāļa Laurentija Riči laikā paaugstināja par kolēģiju. Tajā ieradās pirmais rektors Juzefs Povilevičs, kas kā fundatoru dēlu audzinātājs baudīja viņu īpašu labvēlību. Jaunais priekšstāvis cauru ziemu gādāja ķieģeļus un citus būvmateriālus, tostarp koku un dzelzi.

1762. gada pavasarī būvdarbi tika atsākti un turpinājās līdz pat 1769. gadam.

Varenā divtorņu bazilika, kas plānā līdzinājās izstieptam četrstūrim, bija trīsjomu celtnē, ko krustoja masīvs transepts. Ēka bijusi 100 olekts (47,4 m) gara, 48 (22,75 m) plata un 64 (30,33 m) augsta, bet divi majestātiskie torņi sniegušies 120 olekšu



#### 6. Ilūkstes baznīcas centrālais altāris

(56,88 m) augstumā.<sup>27</sup> Baznīcas torņos atradās Zībergu dzimtas dāvētie zvani.<sup>28</sup> Pēc vizitāciju ziņām, dievnamu rotāja septiņi altāri.<sup>29</sup> Galvenajā altārī bija mākslinieka Franciska Smugleviča darināta glezna "Apustuļu iesvētīšana". Savdabīgi, ka arī baznīcas konfesionāļi bijuši apgleznoti.<sup>30</sup> Diemžēl par baznīcas iekārtu informāciju sniedz vairs tikai rakstiskie avoti. Līdz mūsu dienām saglabājušies attēli dod iespēju gūt kaut attālu priekšstatu par ēkas kopējā risinājuma un dekora mākslinieciskajām kvalitātēm. Tuvāka analīze liek izdarīt secinājumu, ka Ilūkstes dievnamu nenoliedzami bijis spožs arhitektūras piemineklis, kas – īpaši izsmalcinātā rokoko dekora dēļ – ierakstījies savdabīgi lappusi Latvijas arhitektūras vēsturē.<sup>31</sup>

Vienlaikus ar baznīcu pabeigta lepnā kolēģijas ēka, ko ar baznīcu vienojis garš, segts gaitenis.

Par Ilūkstes jezuītu pastorizācijas darbu liecina konvertītu, dievgaldnieku, kristīto, salaulāto un apbedīto skaitļi, kas ir sīki atzīmēti rezidences annālēs par katru gadu. Pat kara un mēra gados šie skaitļi daudz nemazinās. Pie jezuītiem pēc garīgiem pakalpojumiem ir braukuši ticīgie pat no 60 un 70 jūdžu tāliem novadiem.

<sup>27</sup> Vaivods J. Katoļu baznīcas vēsture Latvijā. – 364. lpp.

<sup>28</sup> Vilnius Universitetas biblioteka. Rankraščių skyte. F4 – A2692.

<sup>29</sup> Lietuvas Valsts vēstures arhīvs (Lietuvas Valstybės istorijos archyvas), 669. f., 2. apr., 320. l., 28. lp.

<sup>30</sup> Turpat, 37. lp.

<sup>31</sup> Sk.: Ogle K. Jesuītu divtorņu mūra baznīcu tipoloģija Dienvidlatvijas teritorijā // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2005. – Nr. 4. – 5.– 20. lpp.



7. Ilūkstes baznīcas  
interjers pirms  
Pirmā pasaules kara



Jēzus biedrības laikmeta beigu sākumu Kurzemes hercogistē iezīmēja 1759. gads, kad liela daļa Kurzemes muižnieku Augusta III dēlam Kārlim, kas gatavojās ieņemt hercoga troni, pieprasīja jezuītu izraidīšanu. 1759. gada 5. novembrī Kārlim nācās parakstīt deklarāciju, ka viņš nepieļaus jezuītu skaita un īpašuma pavairošanu Kurzemē. Tobrīd, pēc vēsturnieka Kleijntjensa ziņām, Jēzus biedrības misionārus aizstāvēja poļu senators Konstantīns Ludvigs Plāters, kurš kā muižu īpašnieks Kurzemē arī piedalījās landtāgā. Jezuītiem aizliedza dibināt Kurzemē jaunas misijas un palielināt darbinieku skaitu Jelgavā, tomēr viņi varēja palikt Kurzemē un turpināt darboties tālāk. Šajā gadā abās rezidencēs bija pavisam 16 pāteri, trīs maģistri un četri brāļi. Hercogs Kārlis tomēr bijis noskaņots par labu jezuītiem, jo tūdaļ pēc muižnieku sapulcē pieņemto dekrētu parakstīšanas esot devies uz katoļu draudzes baznīcu un piedalījies pateicības dievkalpojumā, kas bija veltīts sapulces laimīgajam noslēgumam, par kuru nekatoļi bijuši sevišķi saniknoti.<sup>32</sup>

Daudz rūpju jezuītiem sagādāja Polijas seimā 1768. gadā pieņemtais tā sauktais *Actus separatus*, kas garantēja visām konfesijām vienādas tiesības un noteica, ka turpmāk reliģiskie ordeņi nedrīkst iegūt savā īpašumā jaunas muižas un saimniecības. Vēl vairāk – likums paredzēja, ka jau iegūtie īpašumi jāatdod to agrākiem īpašniekiem. Uz šī likuma izdošanu Polijas seimu spieda tukšā valsts kase un apstākļi, ka ordeņi nemaksāja nekādus nodokļus. Akta 4. paragrāfs skāra arī Kurzemi un Zemgali un lielā mērā ierobežoja katoļu privilēģijas, jo tajā runāts par luterāņiem atņemto īpašumu atdošanu. Pamatojoties uz šo dokumentu, luterāņi vēlējās pārņemt arī Ilūkstes jaunuzcelto baznīcu. Tas tomēr neizdevās, jo tika izveidots speciāls likuma papildinājums, kas noteica šīs baznīcas izņēmuma raksturu.<sup>33</sup>

Jezuītu darbībai Kurzemē formāli pienāca gals 1773. gadā, kad visās Kurzemes jezuītu rezidencēs – Jelgavā, Skaistkalnē un Ilūkstē – tika nolasīta pāvesta Klementa XIV bulla un ordeni, kas savu vēsturisko uzdevumu bija izpildījis, slēdza. Ordeņa locekļiem tika atņemti visi īpašumi. Tomēr līdz 1787. gadam eksjezuīti apkalpoja Ilūkstes draudzi un skolas. Viņu vietā ieradās misionāru ordeņa mūki. 1835. gadā arī

8. Ilūkstes baznīca Pirmā pasaules kara laikā – 1915. gadā

9. Ilūkstes baznīcas spridzināšana 1955. gada rudenī



10. Ilūkstes baznīcas interjera dekora fragments pirms 1955. gada

<sup>32</sup> Jezuīti Jelgavā un Skaistkalnē // LVA. – 6. lpp.

<sup>33</sup> Kaune N. Jezuītu darbība Vidzemē, Kurzemē un Latgalē. Nikolaja Kaunes, Fil. un filoz. fak. vēst. nod. stud., mtr. Nr. 6709, kandidāta darbs. – Rīga, 1932. – 159.–160. lpp. Manuskripts glabājas Latvijas Universitātes bibliotēkas Rokrakstu nodaļā.



11. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas pagrabs. 2004



12. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas interjers. 2004



13. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas gaitenis. 2004

viņus krievu valdība izraidīja no Ilūkstes. Skolu pārcēla uz Daugavpili un pārvērtā par krievu ģimnāziju. Baznīca un draudze 1842. gadā nonāca laicīgo garīdznieku rokās.

Ieskats vēsturiskajā situācijā atklāj Ilūkstes katoļu baznīcas kompleksu kā dzīvu organismu, kas nepastāvēja autonomi, bet attīstījās, auga un veidojās ciešā saistībā ar novada vēstures pulsū.

Tādējādi zudušā pieminekļa izpētes procesā, izmantojot visus pieejamos materiālus, tostarp politiskās vēstures dokumentus, tikušas krietni paplašinātas iespējas rekonstruēt priekšstatu par baznīcu, kā arī vienlaikus šo kultūras mantojuma daļu skatīt plašākās kultūrvēsturiskās likumsakarībās.

## TAUTIEŠI UN NOVADNIEKI

### Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā

Kristiāna Ābele

"Ja pieņemam, ka glezniecībai nav ar valodu nekā kopēja, ka tā var būt tikpat internacionāla kā mūzika, tad tomēr atliek vēl ko iebilst. Ir taču zināms, ka katra tauta pūlas izkopt savu īpatnību, tāpat kā atsevišķs indivīds savu," 1910. gada janvārī avīzē "Latvija" sprieda Jānis Jaunsudrabiņš, komentēdams Baltijas mākslinieku savienības (*Baltischer Künstlerbund*) dibināšanas apstākļus un nonākdams pie secinājuma: "Lai šo tautisko īpatnību izkoptu, mūsu gleznotājiem jāstājas intīmākā satiksmē pašiem savā starpā un arī ar tautu. Biedrībai, kurā savienojas četras vai pat piecas nācijas zem vācu karoga, nebūs un nevarēs būt tādi mērķi, kādus mūsu gleznotāji gribētu sev uzstādīt."<sup>1</sup> Vēl nesēn atzinību baudījušajam viedoklim domās esmu pārmetusi naivu kategoriskumu un vienpusīgumu, tomēr šis pamatotu atziņu un viegli apstrīdamu aplamību sajaukums no mūsdienu lasītāja vairāk par iebildēm šķiet prasām iedziļināšanos un rūpīgu atšķetināšanu, kas ļautu dažādi paraudzīties uz vienu no Latvijas 19.–20. gs. mijas mākslas dzīves pastāvīgajiem pavadmotīviem – nacionālo jautājumu – un tā ietekmi uz šī laikmeta mantojuma interpretācijām 20. gs. gaitā.

Uzreiz jāatzīst, ka šī problemātika ir ideoloģisks veidojums bez izšķirošas nozīmes vizuālās mākslas darba radīšanā un uztveršanā. Savā ziņā katrs mākslinieks gribot negribot ir vismaz neapzināts kosmopolīts – un nepavisam ne tāpēc, ka *ubi bene, ibi patria*. Viņa *patria* var būt visa apgūtā redzamā pasaule, ieskaitot jebkura cita kolēģa pieredzes vizuālo atspoguļojumu, un nav svarīgi, vai tas būtu kāds senais grieķis, franču impresionists, "Glāzgovas zēns" vai paša tautietis un laikabiedrs. Šis universālisms ievijas pat radikālos nacionālas pašizolācijas centienos, jo acis mēdz kaut vai zagšus kāpt pāri katram aizspriedumu žogam, ko prāts uzcēlis, un tad atliek vien brīnīties, "kādi gēni dzīvo latviešu mākslas organismā"<sup>2</sup>. Tāpēc, piekrītot 20. gs. otrās puses glezniecības meistaram Borisam Bērziņam, ka "mākslinieks nepiedzimst viens, bet piedzimst kādā kompānijā (..) tūkstoš gadus uz priekšu un tūkstoš gadus atpakaļ"<sup>3</sup>, latviešu profesionālās mākslas emancipācijas periodu, kurā vietējo mākslas ainu galvenokārt noteica vācu un latviešu kultūras spēku līdzāspastāvēšana no savstarpējas pretimnāksanas un rosinošas konkurences līdz politizētai konfrontācijai, varbūt ir lietderīgi pavērot kā dažādi izprasta lokālpatriotisma, nacionālisma un mākslas neatņemamā universālisma mijiedarbības lauku mainīgā un vēsturisku kolīziiju satricinātā sabiedriskajā vidē, akcentējot saskares zonas Baltijas provinču etnisko grupu māksliniecišķajās interesēs. Aplūkotsais laikposms aptver divus gadu desmitus ar

<sup>1</sup> Jaunsudrabiņš J. "Baltijas mākslinieku biedrība" un latviešu mākslinieki // Latvija. – 1910. – Nr. 10. – 14. (27.) janv.

<sup>2</sup> Kļaviņš E. Džeimss Vistlers un "Glāzgovas zēni" Latvijas mākslā // Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā / Sast. S. Grosa. – Rīga: Neputns, 2000. – 69. lpp.

<sup>3</sup> Slava L. Dieva buča. – Rīga: Jumava, 2000. – 172. lpp.

<sup>4</sup> Dzīves dati, ja tos izdevies noskaidrot, šeit un turpmāk norādīti cittautu personām, ko nevar uzskatīt par vispārzināmām.

<sup>5</sup> Jaņa Rozentāla vēstule Kerijai fon Grothusai 1895. gada 30. decembrī (1896. gada 11. janvārī) no Pēterburgas. Melnraksts. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (turpmāk RTMM), inv. Nr. 391062. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: Dzīves paletes: Jaņa Rozentāla sarakste / Sast. I. Pujāte un A. Putniņa-Niedra. – Rīga: Pils, 1997. – 113. lpp.

<sup>6</sup> *Nationale Kunst hat man sie genannt – heimatlliche Kunst dünkt mich bezeichnender dafür. Nicht auf patriotische Gesinnung, auf die Eindrücke kommt es an.* – Schultze-Naumburg P. Die Worpweder // Die Kunst für Alle. – 1897. – Jg. 12. – H. 8. – 15. Jan. – S. 116.

<sup>7</sup> L. G. Die lettische ethnographische Ausstellung. II // Rigasche Rundschau. – 1896. – Nr. 173. – 3. (15.) Aug.; Die lettische ethnographische Ausstellung // Rigaer Tageblatt. – 1896. – Nr. 173. – 4. (16.) Aug.; Die lettische ethnographische Ausstellung // Duna-Zeitung. – 1896. – Nr. 176. – 7. (19.) Aug.; –c–. Die lettische ethnographische Ausstellung // Rigaer Tageblatt. – 1896. – Nr. 176. – 8. (20.) Aug.

<sup>8</sup> Die lettische ethnographische Ausstellung // Duna-Zeitung. – 1896. – Nr. 176. – 7. (19.) Aug.

### I. JANIS ROZENTĀLS. Pēc dievkalpojuma (No baznīcas). 1894

aizsākumu uz 19. gs. 90. gadu otrās puses sliekšņa, viduspunktu 1905. gadā un noslēgumu vēstures brīdī, kad Baltijas tautu likteņos iejaucās Pirmais pasaules karš.

“Man arvienu ir šķītis dīvaini, ka Kurzemes muižniecība visu interesanto un skaisto ar īpašu kāri allaž meklē tātumā (..),” ziemā pirms 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes Janis Rozentāls Pēterburgā asināja dedzīga nacionālpatriota intelektuālos ieročus uz Kerijas fon Grothusas (1859–1940<sup>4</sup>) neizmērojamās pacietības rēķina, “un nu man reiz gribētos Jums pavisam isi pavaicāt, vai Jūs arī kaut vienu vienīgu reizi esat mēģinājusi iepazīties ar tautas dzīvi Jūsu “dārgajā dzimtenē”, ko Jūs tik ļoti mīlat? Vai Jums, piemēram, kaut vienu reizi ir uznākusi patika iepazīties ar šīs tautas poēziju, teikām un pasakām – tās tautas, ar kuru Jums liktenis lēmis dalīties šai zemes stūrītī? – ar viņas literatūru, mūziku, mākslu? Vai Jūs jel vienreiz esat dārgajai dzimtenei parādījusi to godu – apskatīt tās bagātīgās un krāšņās dabas skaistumus, piemēram, Daugavas un Gaujas apkaimi? Ir taču pats par sevi saprotams, ka šāds jautājums prasās uzdodams tiem, kas tik ļoti skandina par savu dzimtenes mīlestību.”<sup>5</sup> Lai gan cēlsirdīgā draudzene Kerija vismazāk bija pelnījusi ofensīvas eksperimentālā mērķa lomu un viņas atbilde mums nav zināma, kvēlajā pasāžā jaušama abu epistulārās diskusijas dalībnieku tieksme pēc tolaik augstu vērtētas iezīmes, ko viņu Vācijas laikabiedra arhitekta un teorētiķa Paula Šulces-Naumburga (1869–1949) apcere par Vorpšvēdes māksliniekiem (1897) ļautu dēvēt par dzimtenīgumu (“Šo mākslu ir saukuši par patriotisku – dzimtenīga māksla man liktos precīzāk teikts. Ne jau par patriotisku noskaņojumu, bet gan par iespaidiem te ir runa.”<sup>6</sup>).



1896. gada vasarā Latviešu etnogrāfiskās izstādes Dailes nodaļā vispārējās uzmanības centrā nonāca Rozentāla vērienīgais diplomdarbs “Pēc dievkalpojuma” jeb “No baznīcas” (1894, LNMM, I. att.), to sīki aprakstīja Rīgas vācu avīzēs<sup>7</sup>, un pat *Duna-Zeitung* augstprātīgais konstatējums, ka “latviešu tauta arī šajā jomā kaut ko iemācījusies”<sup>8</sup>, nespēja apslēpt anonīmā autora patieso sajūsmu par gleznu, kurai līdzvērtīgs jaunlaiku mākslas darbs pilsētā līdz tam visticamāk nebija redzēts. Nākamajos gados interese šķīta pilnīgi uzveicam sākotnējo vīzdegunību, un vairāki ar Rīgas Mākslas biedrību (*Rigaer (Rigascher) Kunstverein*) saistīti Baltijas vācieši – mākslinieki Gerhards fon Rozens (1856–1927,

8. att.) un Frīdrihs Morics (1866–1947), mākslas vēsturnieks, Rīgas pilsētas mākslas muzeja arhitekts un pirmais direktors Vilhelms Neimanis (1849–1919), žurnālists Dr. Alfrēds

Rīcs un medicīnas doktors barons Roderihs fon Engelharts (1862–1934, 4. att.) – ķērās pie rakstīšanas, lai avižu slejās sveiktu nesēn diplomētos novadniekus un mācītu vāciski lasošo sabiedrības daļu saprast viņu gleznieciskos jaunievedumus, dzimtenes un tautas dzīves tēlojumiem bieži dāvājot īpašu ievēribu.<sup>9</sup>

“Norietējušās saules sārtais mirdzums vēl trīsuļo kāpjošā vakara miglā, sieva, no darba nākdama, tuvojas mā-

jām, dēls aizsteidzies viņai priekšā un nepacietīgi atskatās,”<sup>10</sup> – Johana Valtera<sup>11</sup> darba “Vakars” raksturojums Morica recenzijā par Rīgas Mākslas biedrības salona atklāšanas izstādi 1898. gadā ir tik detalizēts, ka tagad ļauj atdot sākotnējo nosaukumu un vēsturi gleznei “Dubļu laikā” (atšķinās vieta nezināma, 2. att.),



kas četrdesmit gadus vēlāk bija izraudzīta par mākslas pielikumu vienam no žurnāla “Sējējs” numuriem<sup>12</sup>. Aicinādams *Düna-Zeitung* lasītājus uz krievu mākslas izstādi 1899. gada beigās, Morics kā īpašu prieku solīja tolaik vēl Pēterburgā dzīvojošā Rozentāla dziedošo “Ganu meitu”<sup>13</sup> (1898, LNMM), savukārt 1901. gada “Pavasara dziesma”, “Ziedoņa gaviles” jeb nosaukuma mūsdienu versijā “Gavilējošie bērni” (1901, LNMM) Ceļojošo izstāžu biedrības 4. skatē Tallinā 1904. gadā pamudināja kādu *Revalsche Zeitung* līdzautoru izteikt savus iespaidus tolaik populārā vācu dzejnieka Arno Holca (1863–1929) vārsnās par paradīziskas liksmes un laimības pļavu zem spožām zila zīda debesīm ar kritbaltiem mākonīšiem<sup>14</sup>. Zīmīgi arī, ka jaunais Rīgas pilsētas mākslas muzejs 1905. gadā savai un Rīgas Mākslas biedrības apvienotajai kolekcijai bija izvēlējis Rozentāla pazīstamo gleznu “No pļavas”<sup>15</sup> (1903, LNMM), ko 1913. gadā direktors Neimanis gan gribējis iemainīt pret viņa gleznotu Apenīnu ainavu<sup>16</sup>, vēlēdams noprast, ka dzimtenīgo noskaņu vietā virsroku guvusi svešzemnieciska gaisotne, kas valdzināja arī darbu daudzpusīgo autoru – reiz tik spīvo tāluma mīlestības pēlēju.

Pēterburgas Ķeizarišķās mākslas akadēmijas jauno absolventu ienākšanu 19. gs. beigās Rīgas mākslas dzīvē apcerējusi Tatjana Kačalova, mākslinieku pārvarēto grūtību raksturojumā kā galveno izceldama sociāli politiskajā vēsturē sakņotu un etnisko atšķirību noteiktu kultūras pretmetu faktorū. Šādā interpretācijā nesenie “Rūķa” biedri ierodas dzimtenē, kur saduras ar pretestību, ko radījuši “savas kultūrtrēģeriskās misijas pārņemtie baltvācu kultūras pārstāvji”, tomēr atrod iespējas “pastāvēt līdzās atšķirīgi ievirzītajiem vietējās mākslas pārstāvjiem” un “veidot pamatus

<sup>9</sup> Fridrihs Morics (kriptonims –tz) izstāžu recenzijas publicēja laikrakstā *Düna-Zeitung*. Gerhards fon Rozens (G. v. R.) un Alfrēds Rīcs (A. R., ar.) – *Rigische Rundschau*, Vilhelms Neimanis (W. N., N-n) – *Rigaer Tageblatt*, bet Roderihs fon Engelharts (R. v. E.) savas apceres – dažādos izdevumos. Interese bija vērojama arī vietējās preses krievu sektorā, kas Latvijā diemžēl saglabāties ļoti fragmentāri.

<sup>10</sup> –tz. [Moritz F.] “Vom Salon”. Schluß // *Düna-Zeitung*. – 1898. – Nr. 285. – 17. (29.) Dez.

## 2. JOHANS VALTERS. Vakars (Dubļu laikā). N. v. 1898

<sup>11</sup> Darbā pie Valtera dzīves un mākslas izpētes raksta autore 2004. gadā nonāca līdz lēmumam viņu patiesīguma labad turpmāk saukt nevis par Jāni, bet vecāku dotajā un pašā lietotajā Johana vārdā ar cerību pamazām pieradināt pie tā latviešu sabiedrību.

<sup>12</sup> Bīne J. Jāņa Valtera glezna “Dubļu laikā” // *Sējējs*. – 1938. – Nr. 12. – 1360. lpp.

<sup>13</sup> –tz. [Moritz F.] Die Gemälde-Ausstellung russischer Künstler // *Düna-Zeitung*. – 1899. – Nr. 278. – 11. (23.) Dez.

<sup>14</sup> “Unten auf der grünen Hallelujajawiese, / Da geht es jetzt zu wie im Paradiese. / Da glänzt der Himmel aus blauer Seide, / Mit Lämmerwölkchen, weiß wie Kreide.” – W. S. Die IV. Gemälde-Ausstellung des Vereins zur Förderung des Kunstinteresses durch Wander-Ausstellungen. III // *Revalsche Zeitung*. – 1904. – Nr. 115. – 24. Mai. (6. Juni).

<sup>15</sup> Dzīves paleta: Jaņa Rozentāla sarakste. – 337.–338. lpp.

<sup>16</sup> Bonisa Bruža dienasgrāmata. 1913–1914. 1914. gada 3. (16.) janvāra ieraksts (XII stunda pie Mademieka). Noraksts. 46. lp. RTMM, inv. Nr. 290879.

<sup>17</sup> Kačalova T. Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890–1915). – Rīga: Zinātne, 2004. – 18.–22. lpp. (Latviešu ainavu glezniecības tendences un baltvācu māksla 19. un 20. gs. mijā).

<sup>18</sup> K. Kāds vārds latviešu mākslinieku labā // Baltijas Vēstnesis. – 1895. – Nr. 225. – 3. (15.) okt.

<sup>19</sup> Zariņš R. Kādas piezīmes par K. kga vārdiem latviešu mākslinieku labā. (Beigas) // Baltijas Vēstnesis. – 1895. – Nr. 257. – 11. (23.) nov.

savas mākslas eksistencei”.<sup>17</sup> Pēdējais uzdevums nudien nebija viegls, taču sākumposmā to, iespējams, visvairāk sarežģīja tieši latviešu sabiedrības izglītotāko un turīgāko aprindu zemais māksliniecisko interešu līmenis, ko 1895. gadā, atbildēdams uz kāda Rīgas tautieša pārmetumiem, ka no “latviešu daiļkrāsotājiem un tēlotājiem (...) pie mums nekā nedzird”, lai gan “tagad mākslas akadēmijā un citās augstākās Krievijas tamlīdzīgās mākslas iestādēs mācās kādi 15 latvieši un daži savas studijas jau beiguši”<sup>18</sup>, kritizēja Rihards Zariņš: “Cik latviešu gan pazīst Kurzemes guberņas gleznu krātuvī Jelgavā, Rīgas pilsētas un privātgleznu krātuves, cik interesējas par tur izliktiem izdevumiem, par klasisko un moderno mākslu, cik ir apskatījuši tur izliktās mapes ar gravējumiem? Uz Jēkaba laukuma uzceltie panoptikumi un vaska figūru bodes atrod diezgan aizrādījumu laikrakstos, bet cik daudz top publikas vērība griezta uz nopietniem, populāri apstrādātiem un diezgan lētiem izdevumiem par mākslu?” Pavisam skarba bija viņa piedāvātā mākslas tirgus statistika: “Esmu mēģinājis sastādīt sarakstu par latviešu daiļnieku pārdotiem darbiem gan no izstādēm, gan privātā ceļā. No 184 pārdotiem darbiem ir 5 pirkti no latviešiem, nevis Pēterburgā vien, bet vispār no latviešiem.”<sup>19</sup>

Sociālais un nacionālais aspekts šajās problēmās bija nesaraujami saistīts ar teritoriālo, jo jaunie autori, kurus Zariņš varēja ierēķināt savā pārskatā, bija dzimuši ārpus Rīgas un studējuši ārpus Baltijas. Rīgā viņiem nebija ne vecāku un dzimtas sakņu, ne būtisku skolotāju, tāpēc līdznesto moderno vēsmu parādīšanos konservatīvā vietējā vidē nepavadīja tradicionālā “tēvu un dēlu” uzskatu sadursme, kas būtu bijusi gandrīz neizbēgama, ja Rīgā darbotos Kārļa Hūna un Jūlija Federa paudzes latviešu kolēģi. Tomēr tēvu vietā dēliem atradās vairāki mākslu cienoši tēvoči un aizbildņi, kas it kā bija daudz svešāki par tuviniekiem, bet, pārzinādami jaunākos strāvojumus Krievijas un Rietumu mākslas centros, juta vēlmi piemirst vai atmet agrākos nacionālos un sociālos aizspriedumus, lai tā vai citādi – pazemīgi vai valdonīgi, draudzīgi, cēlsirdīgi vai pragmatiski – atbalstītu tos jaunus cilvēkus, par kuru panākumiem varēja runāt un rakstīt, lepni sākot ar vārdiem *unser Landsmann* vai *unsere Landsleute* – “mūsu novadnieks” vai “mūsu novadnieki”. Gan labskanīgais apzīmējums, ar novadu domājot Krievijas impērijas Baltijas provinces no Kurzemes līdz Ziemeļgaunijai, gan iepriekš citētie vācu lietpratēju iespaidi un augošā ievēriba, ko guva Rozentāla, Valtera un it īpaši Vilhelma Purviša darbi, liecināja par ļoti apsveicamu ievirzi – tādu vienojošu vietējas izcelsmes vērtību veidošanos, kas uz 20. gs. sliedzēja bija interesantas un kļuva būtiskas visai mākslas cienītāju sabiedrībai neatkarīgi no tautības. Taču šī tendence attīstījās vienlaikus ar latviešu publicistikā pausto nepatiku pret teritoriālo jēdzienu “Baltijas māksla” un “Baltijas mākslinieki” (*baltische Kunst, baltische Künstler*) nepietiekamību to etniskās nenoteiktības dēļ. Slavinoši aprakstījis daudzus tikko pagājušās Rīgas Mākslas biedrības salona atklāšanas izstādes ieguvumus, Teodors Zeiferts 1899. gada sākumā pievērsās kritiskām pār-

domām: "Bet nu varētu teikt, no latviešiem gan šie mākslinieki, Purvīts un Valters, cēlušies, pie latviešiem savā mācības laikā turējušies, bet kas zin, vai tie vairs ir īsti latvieši, mazākais, par vienu no viņiem var šai lietā stipri šaubīties."<sup>20</sup> Atzīdams, ka šie gleznotāji "paliek Baltijas mākslinieki", jo "to pierāda viņu dzimtene, viņu adreses un viņu gleznas", Zeiferts vēlējās, lai katram kļūtu skaidrs, "no kurienes sāk Baltijas māksla atdzimt un atjaunoties": "Daudzuma ziņā un gan arī labuma ziņā, mazākais, progresīvu mākslas centienu ziņā stāv pirmajā vietā gleznas, kas sakarā ar iedzīvotāju plašākām šķirām, ar latviešiem, arī ar igauņiem. Rīgas mākslas biedrība grib pildīt izstādes telpas ar vietējo mākslinieku jaunākajiem darbiem, un, lūk, divas trešdaļas nāk no māksliniekiem, kas cēlušies no latviešiem. Un, ja nu par viņu latvietību pēc dzimuma, pēc izglītības, pēc satiksmes un valodas varētu sākt šaubīties, tad lai paskatās viņu gleznās, t. i., lai paskatās viņu dvēselē, tad tur uzies latvieti."<sup>21</sup>

Velkot paralēles ar mūsdienām, aicinājumā neapmierināties, ka latvieši nav pietiekami nošķirti no "mūsu novadniekiem" un "Baltijas māksliniekiem", saskatāma īpatnēja līdzība feminisma entuziastu centieniem lauzt līdzšinējās valodas tradīcijas, lai "atbrīvotu" sievietes no ietvēruma dažāda dzimuma cilvēku kopapzīmējumā "viņi". Tā uzstājīga aizstāšana ar "viņiem un viņām" – "māksliniekiem un māksliniecēm" – sastopas ar dažādu attieksmi no tiesību cīņas iekarojuma apziņas atbalstītājos līdz uzskatam vai sajūtai, ka šāds risinājums ir pārāk demonstratīvs un lietošanai neērts. Savukārt Zeiferts gan ievēroja, ka "pa visu izstādes katalogu nenāk nevienam vienīgu reizi priekšā latvieša nosaukums" ("nav ne reiz rakstīts "Latvieša galva", turpretī "Igauna galva" rakstīts vairāk reiz"<sup>22</sup>), tomēr kompensāciju šim trūkim saskatīja burtiska tautiskuma pretstatā, apgalvodams, ka "latviešu gleznotājiem, kas kaut ko ceļ priekšā iz latviešu pasaules, šī pasaule ir īstā, dabiskā, tāpēc tie nemaz uz to nenāk piezīmēt "latvisks"<sup>23</sup>. Salīdzinājumam bija minēti izstādē pārstāvētie Igaunijas vācu mākslinieki Karls fon Vinklers (1860–1911) un Osvalds fon Zass (1856–1913), kuru tautas dzīves tēlojumi "tomēr vairāk ir gleznojumi no tālienes, no citas pasaules", jo "šie kungi ieskatās igauņos, redz tur kaut ko raksturīgi igauņu un to arī tūlīņ iezīmē gleznas nosaukumā".<sup>24</sup> Redzējuma atšķirību kritiķis izskaidroja ar nacionāliem un sociāliem cēloņiem, kas nekādā ziņā nav noliedzami, tomēr viņš neapzinājās, ka Eiropas mākslas attīstības kontekstā Vinklers un Zass vienkārši bija uzticīgi senākai 19. gs. tradīcijai, bet to jaunākie kolēģi Valters un Purvītis – nobrieduši laikmetīgai pārmaiņai, kas britu zinātnieka Džona Hausa sarakstītā skandināvu 19. gs. beigu glezniecības apcerē<sup>25</sup> nodēvēta par etnogrāfijas un topogrāfijas atmešanu iejūtas un noskaņas meklējumu labad.

Istenodami uzdevumu, ko Eduards Kļaviņš formulējis kā "liriskā tēla rašanu iespaidu realitātē"<sup>26</sup>, kur, Stellas Pelšes vārdiem runājot, impresionistiskā klātbūtnes izjūtas ticamība nedalāmi saistījās ar jūgendisko abstrahējošo stilizāciju<sup>27</sup>, Latvijas ietekmīgākie jaunie mākslinieki 19.–20. gs. mijā, protams, neaprobežojās ar zemnieciskiem motīviem

<sup>20</sup> Teodors [Zeiferts T.]. Pēdējās Rīgas mākslas biedrības izstādes nozīme // Mājas Viesis. – 1899. – Nr. 3. – 20. janv. (1. febr.).

<sup>21</sup> Turpat.

<sup>22</sup> Turpat.

<sup>23</sup> Turpat.

<sup>24</sup> Turpat.

<sup>25</sup> House J. An Outside View // Dreams of a Summer Night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century. – London: Arts Council of Great Britain, 1986. – P. 20.

<sup>26</sup> "Liriskā tēla rašana iespaidu realitātē un dekoratīvisms" – nodaļas nosaukums grāmatā: Kļaviņš E. Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916. – Rīga: Zinātne, 1996. – 61.–89. lpp.

<sup>27</sup> Pelše S. Jūgendstils: Telpas izpratne Latvijas glezniecībā 19.–20. gs. mijā // Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā / Sast. S. Grosa. – Rīga: Jumava, 1999. – 154. lpp.

<sup>28</sup> Svece A. Skats pa pils logu: [Saruna ar Imantu Lancmani] // Kultūras Diena. – 2006. – Nr. 21. – 26. maijs. – 5. lpp.

<sup>29</sup> R. [Rozentāls J.] Arnolds Beklins // Vērotājs. – 1903. – Nr. 2. – 242. lpp.

<sup>30</sup> Repr.: Nordiskt Sekelskifte. The Light of the North. Nationalmuseum Stockholm. 20 oktober 1995–7 januari 1996: Exhibition catalogue / Ed. by K. Sidén. – Stockholm, 1995. – P. 177.

<sup>31</sup> Pirmpublicējums krājumā "Ziedojušiem laniem": Rilke R. M. Larenopfer. – Prag: Dominicus, 1896. Citēts pēc: Rilke R. M. Gedichte. – Leipzig: Reclam, 1979. – S. 26.



**3. JOHANS VALTERS.**  
Virvju vijējs. Studija.  
N. v. 1899

<sup>32</sup> Repr.: Ilustrēts Žurnāls. – 1925. – Nr. 11. – 1. vāks.

<sup>33</sup> Munk J. P. Arbejderskildringer i dansk og tysk kunst // Konsthistorisk tidskrift. – 1994. – Nr. 3/4. – S. 191.

<sup>34</sup> Lapiņš A., Eglītis A. Jānis Valters: Monogrāfija. – Rīga: LVI, 1953. – 25. lpp.

un savos tēlojumos pietuvojās gan pilsoniskai, gan aristokrātiskai videi. Dabiski pieņemtais iekļūstīgas vērošanas ideāls viņiem agrāk un vieglāk nekā lielākajai daļai Baltijas provinču sabiedrības jāva nojaukt robežu, kuras dēļ "ne viena, ne otra puse neredz cilvēka seju"<sup>28</sup>. Gleznieciski viņus interesēja gan pils, gan būdiņas, viņu darinātie portreti jāva psiholoģiskos tuvskatos uzlūkot dažādu kārtu pārstāvjus, un viņu atveidoto ainavisko telpu apdzīvoja ne vien vienkāršie lauku ļaudis, kuros mēdzam saskatīt latviešu zemniekus, bet arī poetizēti modernu sieviešu tēli bez konkretizējamām etniskām asociācijām un visnotaļ internacionālas pasaku valstības iemītnieki, kas impresionisma un simbolisma veiksmīgākajos saplūsmes gadījumos Rozentālam rādījās "izauguši iz mūsu zemes tāpat kā mūsu kustoņi un putni"<sup>29</sup>. Taču cilvēka gaitu un dabas pārvērtību – diennakts laiku vai gadalaiku mijas – sastatījums tieši laucinieku tēlojumus bieži apveltīja ar savdabīgu arhetipālu metaforiskumu, un tas, raisīdams domas par dzīves gājumu un nenovēršamo likteni, kas vistiešāk sabiezējis

dāņa Lauritsa Andersena Ringa (1854–1933) gleznā "Vakars. Vecā sieviete un nāve"<sup>30</sup> (1887, Kopenhāģena, Valsts Mākslas muzejs) ar spārnotu skeletu kā domu tēlu vai nojaušamu pavadoni vīdam tumstošās debesīs virs ceļmalā piesēdušās zemnieces galvas, katru skatītāju ar tolaik labi noskaņoto tēlainās uztveres stīgu suģestēja gluži kā aristokrātiski izsmalcinātā Rilkes mazais šedevrs – vācvalodīgā "Tautasdziesma" (*Volkswaise*) par čehu zemniekbērna liego dziedājumu kā paliekošu dzimtās puses simbolu, no kura sirds smaga top (...*schleicht sie ins Herz sich leise, macht*

*sie es schwer*<sup>31</sup>). Starptautiskajā tendencē iekļāvās arī viens no proletāriskākajiem Johana Valtera tēliem – virvju vijējs tāda paša nosaukuma gleznā<sup>32</sup> (1900, atrašanās vieta nezināma, no 1919. gada bija Latvijas Republikas Ārlietu ministrijas īpašumā) un studijā (n. v. 1899, LNMM, 3. att.). Šo darbu tematiskās analogijas – Maksa Lībermaņa "Virvju vijēji" (1887, Ķīles Mākslas muzejs) un Lauritsa Andersena Ringa "Virvju vijēji uz Kapuciešu ceļa Palermo" (1894) – dāņu mākslas vēsturnieku Jensu Pēteru Munku rosinājušas aizdomāties par vispārcilvēcisku dzīves ceļa un dzīvības pavediena simboliku<sup>33</sup>, taču daži Valtera tuvinieku biogrāfijas fakti vieš vismaz lielas šaubas, vai pats viņš "gleznojis sikzemnieku, kas ienācis mazpilsētā piepelnīties ar savu palīgamatu"<sup>34</sup>, jo gan mākslinieka vectēvs Leopolds Kristians Kūravš, gan agrī mirušā vecākā brāļa Eduarda Hugo krusttēvs Georgs Eduards Kūravš bija Rīgas vācu virvju vijēju amata locekļi<sup>35</sup>.

Vislielāko tuvību savam dzimtenes mākslas ideālam tās kopēji saskatīja Skandināvijas un Somijas kolēģu sniegumā, tāpēc 1904. gadā, kad Rīgas pilsētas mākslas muzeja nama celtniecība tuvojās noslēgumam un Rīgas Mākslas biedrībā ritēja

diskusijas par jaunās mājvietas atklāšanai piemērotāko pasākumu, Vilhelma Purviša galvenais atbalstītājs Roderihs fon Engelharts (4. att.), ko droši varam uzskatīt par vienu no labākajiem Eiropas jaunās mākslas pazinējiem tālaika Rīgā, bija izlolojis nopietnai kuratora koncepcijai līdzvērtīgu ieceri izvērst Baltijas mākslas konteksta rēdzējumu, sarīkojot starptautisku Ziemeļu izstādi (*Nordische Ausstellung*).<sup>36</sup> Pieļaudams papildinājumus un variācijas, viņš domāja, ka no Zviedrijas tajā varētu piedalīties, piemēram, Rikards Bergs (1858–1919), Anderss Corns (1860–1920), Gustavs Fjestads (1868–1948), Augusts Hagborgs (1852–1921), Kārls Laršons (1853–1919) un Bruno Liljefors (1860–1939), no Norvēģijas – Frics Taulovs (1847–1906), no Somijas – Alberts Edelfelts (1854–1905), Magnuss Enkels (1870–1925), Akseli Gallens-Kallela (1865–1931), Peka Halonens (1865–1933), Ēro Jernefelts (1863–1937), Eliels Sārinens (1873–1950) un Hugo Simbergs (1873–1917), bet no Krievijas – Aleksandrs Benuā (1870–1960), Filips Maļavins (1869–1940), Nikolajs Rērihs (1874–1947), Valentīns Serovs (1865–1911) un Konstantīns Somovs (1869–1939). Biedrības kopsapulce nolēma atbalstīt Engelharta projektu, un ziņu par gaidāmo mākslas skati izplatīja ne tikai vietējā prese, bet arī *Münchener Allgemeine Zeitung*.<sup>37</sup> Lai nodrošinātu darbu atlases kvalitāti, bija paredzēts, ka starptautiski atzīts Baltijas gleznotājs biedrības uzdevumā apmeklēs visu minēto citzemju meistarību darbnīcas, personiski izraudzīdamies vēlamos eksponātus, un gandrīz pašsaprotami tika nolemts šo pienākumu uzticēt Purvītim. Taču astoņi Rīgā strādājoši dažādu nozaru mākslinieki Ziemeļu izstādes ideju uztvēra kā savu iespēju ierobežošanu un apvienojās kategoriskā protestā, atteikdamies no dalības šādā pasākumā un pieprasīdami sākotnējā lēmuma atcelšanu par labu lokālai Baltijas izstādei. Negaidītie pretinieki sevi pieteica kā organizētu grupu un sastādīja ultimātīvu paziņojumu, kura pirmie parakstītāji bija Janis Rozentāls un viņa draugs gleznotājs un grafiķis Bernhards Borherts (1863–1945, 5. att.), bet pārējie – jau minētie gleznotāji Morics un Rozens, tēlnieki Augusts Folcs (1851–1926) un Hanss Litkenss (1869–1945), gleznotājs un zīmētājs Teodors Krauss (1866–1948) un vitrāžists Ernsts Tode (1858 vai 1859–1932).<sup>38</sup> Nesaskaņām briestot, Purvītis bija nolēmis, ka konfliktu starp biedrību un Rīgas māksliniekiem palīdzēs atrisināt izstāšanās no *Kunstverein* valdes un atteikšanās no īpašās lomas izstādes rīkošanā<sup>39</sup>, tāpēc 1904. gada 30. aprīlī (13. maijā), kad valde beidzot pakļāvās opozīcijas spiedienam un ar balsu pārsvaru deva piekrišanu, ka jauno telpu atklāšanā tomēr būs skatāma tikai Baltijas provinču māksla, viņa lēmēju vidū vairs nebija<sup>40</sup>. Astoņnieks kļuva par pasākuma rīcības komiteju, un biedrības valdes rakstvedis barons Voldemārs fon Mengdens (1867–1939), viens no diviem pēdējiem Engelharta nodoma aizstāvjiem, katru, kas turpmāk interesējās par dalību, aicināja vērsties pie barona Rozena Lielajā Ņevas ielā 13, paskaidrodams, ka izstādes sagatavošana nodota mākslinieku konsorcija pārziņā.<sup>41</sup>

<sup>35</sup> Brunstermann F. Die Geschichte der Kleinen oder St. Johannis-Gilde in Wort und Bild (zum Jubiläumsjahr 1901). – Riga: Alexander Stahl, 1902. – S. 399 (Das Wappen des Seiler-Amtes sowie das Verzeichniß derselben Glieder). – Nr. 4, 8. Par Leopoldu Kristianu Kūravu sk. senču tabulu: Irene Margarethe Walter. Ahnentafel. 1939. gada zīmogi. Kopija. 12. lpp. Sigrīdas un Pētera Nānsenu sūtījums raksta autorei 1997. gada 2. jūlijā. Par Georgu Eduardu Kūravu sk.: Ev. luth. deutsche Stadtgemeinde zu St. Trinitatis in Mitau. Verz. der Geborenen und Getauften. 1863–1881. Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 235. f., 2. apr., 957. l., 16. lp./32. lpp., Nr. 59.

<sup>36</sup> Roderiha fon Engelharta iesniegums Rīgas Mākslas biedrības valdei 1904. gada 10. (23.) martā. Acta des Rigaschen Kunstvereins 1903/1904. LVVA, 4213. f., 1. apr., 84. l., 119.–120. lp.

<sup>37</sup> Eine nordische Kunstausstellung in Riga // Münchener Allgemeine Zeitung. – 1904. – Nr. 201. – 4. Mai. Laikraksta izgriezums: Acta des Rigaschen Kunstvereins 1903/1904. 165. lp.

<sup>38</sup> Turpat, 175. lp.

<sup>39</sup> Vilhelma Purviša vēstule Rīgas Mākslas biedrības valdei 1904. gada 19. aprīlī (2. maijā). Turpat, 151.–152. lp.

<sup>40</sup> Protokoll einer Sitzung der Direktion und des Ausschusses des Rigaschen Kunstvereins am Freitag, den 30. April (13. Mai) 1904. LVVA, 4213. f., 1. apr., 3. l., 158.–160. lpp.

<sup>41</sup> Sk., piem.: Voldemāra fon Mengdena vēstule Martai Unferhavi 1904. gada 12. (25.) augustā. Noraksts, Acta des Rigaschen Kunstvereins 1903/1904. 195. lp.



4. JANIS ROZENTĀLS.  
Roderiha fon Engelharta  
portrets. 1901

<sup>42</sup> Sk.: Ziniskas un mākslas biedrības un to veicināšanas biedrības // Biedrību kalendārs / Sast. G. Kurzemiņš. – Jelgava, 1911. – 124. lpp.

<sup>43</sup> Jaņa Rozentāla un Ellijas Forseles vēstule Teodoram Forselam 1902. gada 12. (25.) novembrī. Helsinki, Anto Leikolas privātarhīvs. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: Stankevičs A. Pēc pirmajiem cīruļiem (Stāsts par Jaņa Rozentāla dzīvi). – Rīga: Liesma, 1981. – 139. lpp.

<sup>44</sup> Бенуа А. История живописи в XIX веке. Русская живопись. – СПб.: Знание, 1901. – С. 249.

<sup>45</sup> Jaunsudrabiņš J. Mūsu māksla. II // Druva. – 1914. – Nr. 4. – 393. lpp.

<sup>46</sup> Vēsniņu Kārlis [Krūza K.]. I mākslas izstāde Koknesē // Latvijas zemgalešu kalendārs 1905. – Rīga: Piliņš, [1904]. – 91. lpp.

Izcīnīto vairākuma viedokļa uzvaru pat varētu vērtēt kā apsvaicamu demokratizācijas izpausmi, ja vien tā nebūtu nogriezusi ceļu kultūrpolitiski tālredzīgam mēģinājumam izrauties no provinciālisma, jaunā līmenī iezīmēt Rīgas vietu Eiropas mākslas kartē, noskaidrot vērtības un atklāt pašmāju mākslas labāko sasniegumu iederību tajā kaimiņzemju parādību kopainā, kurā mēs to jau vēsturiskā perspektīvā gribētu redzēt un rādīt tagad. Krasā uzskatu šķelšanās izgaismoja atšķirīgu izpratni par patriotisku stāju un rīcību, jo gan Engelharts un Purvītis, gan visi tābrīža pretējās "nometnes" viri savos centienos jutās kā krietni "tēvuzemes dēli", kas izšķirušies par Rīgas mākslas nākotnei programmatiskiem soļiem. Rozens, Rozen-

tāls, Borherts un viņu domubiedri, kas pulcējās ap 1904. gada 10. (23.) aprīlī reģistrēto, bet faktiski jau nedaudz agrāk izveidoto saviesīgo biedrību (klubu) *Kunstecke* ("Mākslas stūris", tālaika latviskojumā – "Mākslas kakts"<sup>42</sup>), bija kā apskurbuši no pārliecības par pašu varēšanu godam piepildīt jaunās izstāžu telpas un vienotības uzplūdā jau iztēlojās sevi publikas atzinības vainagotus par iegūtajiem līdzekļiem kopīgi vedam savus darbus uz ārzemēm, tomēr tuvo muzeja atklāšanas svētku laikā būt blakus citzemju kolēģiem acimredzot negribēja. Gadu pusotru iepriekš Rozentāls bija rakstījis līgavas tēvam uz Helsinkiem, ka viņa "slēptākās ilgas ir kļūt par kaut ko tādu Latvijai" kā vairāki no Ziemeļu izstādes potenciālajiem Somijas pārstāvjiem<sup>43</sup>, un, ja jau tieša salīdzinājuma izredzes diemžēl sabiedēja pat viņu, pārējiem Baltijas mākslas tiesību cīnītājiem starptautiskais projekts varēja šķist pavisam nepieņemami elitārs, droši vien viešot bažas, ka tas visticamāk ļautu izcelties tiem diviem novadniekiem, kas moderno izstāžu rīkotāju interesi gan Pēterburgā, gan Rietumeiropā izraisīja biežāk par citiem un kā jaunie spēki bija atzīmēti Aleksandra Benuā "19. gadsimta krievu glezniecības vēsturē"<sup>44</sup>.

Galvenokārt ar šīm domstarpībām, kas pēcāk, jau 1905. gada nokaitētajā gaisotnē, pieredzēja visās detaļās neizdibināmu attīstību un beigās gandrīz netīši iestrēga politisku strīdu mudžeklī, izskaidrojams Purvīša un Valtera darbu trūkums muzeja atklāšanas izstādē. Bija sācies trauksmainais "petīciju laikmets"<sup>45</sup> ar notikumiem, kas vienos rosināja vēlmi visur iesaistīties, bet citos – atturēties no aktīvas rīcības, lai nogaidītu brīdi, kad krietni nodomi tik ātri nepārvērtīsies savā pretmetā. Šķietami nebūtiskas uzskatu nesaskaņas, kas parastos apstākļos nekļūtu par šķērslī profesionāļu sadarbībai, uz sociālo nemieru un dažādu grupējumu veidošanās fona ieguva pārspīlētu nozīmi. Dzijlī nožēlojot Ziemeļu izstādes projekta apraušanos, jāatzīst, ka adekvāta kopainas pārskata izdevību tolaik ļoti trūka arī vietējā līmenī un šādu uzdevumu sekmīgi veicis tikai viens pasākums. 1904. gada vasarā sarīkoto gleznu izstādi Koknesē, kas bija "pirmā tāda Baltijā uz laukiem"<sup>46</sup>, vēl ceturtdalgsimtu

vēlāk godināja kā "vienu no tiem sudraba zvaniem, kas iezvanīja latvju patstāvības tiesības un iezīmes"<sup>47</sup>, jo ieceres autors un galvenais īstenotājs bija jaunais gleznotājs Krišjānis Cepītis ar kolēģa Aleksandra Štrāla un vēl dažu palīgu atbalstu. Jāņa Dombrovska retrospektīvajā vērtējumā "ši izstāde rādīja, ka latviešu mākslinieki var atklātībā rādīties vieni paši", taču, no šodienas raugoties, svarīgāk šķiet tas, ka organizatoriem bija izdevies ilgu gadu gaitā vienīgo reizi savest kopā Latvijas glezniecības nozīmīgākos talantus, kuru snieguma apskatā trāpīgs vērotājs kā ceturto tūdaļ pēc Purviša, Valtera un Rozentāla nosauca *Borchert-Schweinfurth* kundzi<sup>48</sup> – Bernharda Borherta divdesmit sešus gadus jauno dzīvesbiedri Evu Margarēti Borherti-Šveinfurti (1878–1964), kas pēc studijām Parīzē un Minhenē bija ienākusi Rīgas mākslas dzīvē par savu aprindu vācu jaunavai pavērtajām atvieglotu prasību durvīm, lai īsā laikā kļūtu par ietekmīgu personību, kuras spēja izraisīt cieņu jebkuras nometnes karstgalvjos no Rozentāla līdz saviem vienaudžiem brīžam ienesa nacionāli nokaitētājā atmosfērā vairāk profesionālas lietišķības.

Divas vasaras vēlāk, kad revolucionārs Dāvids Beika, atcerēdamies "latvju mākslas izstādi Koknesē", "ar garšu" un piromānisku patosu Remtes pilī "slēdza gleznu izstādi (...) uz visiem laikiem"<sup>49</sup>, Purvītis posās projām no Rīgas, pieņemdam skolo-tāja vietu Domskolā un Pētera reālskolā Tallinā, bet Valters pēc pirmās veiksmīgās personalizstādes Drēzdenē piedalījās 1906. gada Saksijas mākslas izstādē, kur viņa eksponēto darbu ievēroja Berlīnē dzīvojošais Baltijas vācu izcelsmes mākslas žurnālists un *Düna-Zeitung* ārzemju korespondents Jūliuss Nordens (īstajā uzvārdā Haselblats, 1849–1907), pēcāk pieminēdams to starp retajām Vācijas izstāžu dzīvē sastaptajām Baltijas mākslas liecībām, kuru vietā, viņaprāt, vēlamāka būtu novadnieku apvienošanās kopīgam uznācienam uz Rietumu mākslas skatuves.<sup>50</sup> Rīgā par tādu turpinājumu, kā zināms, jau sapņoja muzeja atklāšanas izstādes rīkotāji, taču atstatu no dzimtenes Nordens mūža pēdējos mēnešos visticamāk nenojauta, ka viņa piedāvātais saliedētas rīcības plāns tieši tobrīd ir neiespējamāks nekā jebkad.

1905.–1906. gada ugunis un asinis gandrīz liek aizmirst jauno muzeju, vedinot iztēloties, ko varēja pārdzīvot vizuāli jūtīgs gadsimtu mijas mākslinieks, kad viņa liriskā "iespaidu realitāte" metās sevi iznīcināt revolūcijas katastrofās. Cik tad sen, kad Hermanis Asars "Dienas Lapā" par Valtera izstādi bija rakstījis: "Nevajaga nemaz lasīt piezīmi, ka te ir skati iz Kazdangas, arī kas to nezina, katrs uz pirmo acu uzmetienu zinās: lūk, tās ir mūsu – šis krāšņi zaļās ielejas un rudens zelta rotā mirdzošās bērzu birztaļas. "Latvijas kalnos un Latvijas lejās" – gribētos dziedāt, viņās lūkojoties. Ja ne citur, tad še dažs pārlicināsies, ka modernā māksla patiešām to spēj: veco pasauli rādīt gan kā to pašu veco pazīstamo, bet turklāt ar jauniem nenojautsiem daiļumiem, jaunām nokrāsām un tādām niansēm, kurām citādi mūsu acs paiet kā akla garām."<sup>51</sup> Lielāku kontrastu ar nopostītās Kazdangas 1905. gada reālījām grūti iedomāties, taču Teodors Ūders noteikti nebija vientuļš savā pacilātībā, vēstīdams



5. JANIS ROZENTĀLS.  
Virietis ar papirosu  
(Bernhards Borherts).  
Studija. 1901

<sup>47</sup> *Dombrovskis J.* Kokneses mākslas izstādes 25 gadu jubileja // *Pēdējā Brīdī*. – 1929. – Nr. 149. – 7. jūl.

<sup>48</sup> *Viesis.* Mākslas izstāde Kokneses dziedāšanas biedrības telpās // *Balss*. – 1904. – Nr. 29. – 21. jūl. (3. aug.).

<sup>49</sup> *Beika D.* Mežabrāļu gads: Ciņas un cilvēki Piekta gada revolūcijā. *Memoāri*. – Maskava: Prometejs, 1937. – 389.–390. lpp.

<sup>50</sup> *Norden J.* Kunstbriefe. VIII. Berlin, September // *Düna-Zeitung*. – 1906. – Nr. 239. – 17. (30.) Okt.

<sup>51</sup> –rs [*Asars H.*]. Valtera mākslas izstāde (Rīgas mākslas salonā) // *Dienas Lapa*. – 1902. – Nr. 5. – 7. (20.) janv.



6. JOHANS VALTERS.  
Pavasaris (Bārenīte). 1907

draugam Aleksandram Petrovam (1874–1956), ka politika neiedarbojas uz viņu nospiedoši, bet tieši otrādi: "Jūtu, ka dzīvoju lielā laikmetā! Es tikpat drosmīgi triepju, ar tādu pašu nekaunīgu drosmi, kā mani novadnieki cīnās par brīvību."<sup>52</sup> Kā savrups vēstures griežu drāmas kopsavilkums uzrunā labi zināmā jau Vācijā parakstītā Valtera glezna "Pavasaris" (1907, LNMM, 6. att.), kas būtībā arvien šķiet reizē vispārināti un tieši iemiesojam dzīves pārmaiņu nedrošības un pretrunīguma sajūtu, ar figūriņas klātbūtni tieši vai netieši piešķirot gadsimtu mijas glezniecības metaforiskajai dabas atmodas tēmai – Purviša iemīļotajai "kūstoša sniega un tumstošu palu ūdeņu poēmai"<sup>53</sup> – tādu nozīmes nokrāsu, ko

citviet gadījies saklausīt vienīgi kādas Bulata Okudžavas dziesmas vārdos: "Raudiet, bērni, mirst marta sniegs..." (*Плачьте, дети, умирает мартовский снег...*). Būs pavasaris, bet melnbaltajā rakstā ieaudusies meitene, kuru latviešu publika pirmoreiz ieraudzīja tikai Kultūras fonda IV Latvijas mākslas izstādē 1937.–1938. gadā un nosauca par "Bārenīti", līdz tam var pazust kopā ar sniega paliekām uz visiem laikiem. Mūsu mākslas vēstures "ikonostasā" šis skaudrais darbs ir īpatnēji tuvs sintezētajiem tēliem, ko vēlāk, Pirmā pasaules kara gados, bez mazākās nojausmas par šāda "prototipa" esamību kā tautas likteņa simbolus radīja Teodors Zaļkalns, Jāzeps Grosvalds un Jēkabs Kazaks, taču Valtera paradoksālais pavasara metaforas apvērsums savā ziņā liekas pat ietilpīgāks, ļaujot manīt, ka pārmaiņu stihijā viss ir saistīts, tāpēc apdraudēts tiek jebkurš un jebkas, vecais un jaunais.

Vēl pirms šīs Valtera liegās melodijas, no kā "sirds smaga top" (lai atceramies Rilkes "Tautasdziesmu"); ar 1907. gada "Pavasari" kā saviļņojošu fināla akordu gleznotāja daiļradē beidzās gadsimtu mijas reālisma un simbolisma savienība), un abu mākslinieku aizbraukšanas no Latvijas Purvītis bija publiski paudis ļoti kritisku viedokli par latviešu inteliģencē milstošajām pretvāciskajām tendencēm, tiklab daudzu laikabiedru acīs, kā padomiskajā interpretācijā ar spēcīgu inerci vēl mūsdienās kļūdamas "par ieroci baltvācu galēji reakcionāro grupu rokās"<sup>54</sup>, kas merkantilu apsvērumu vārdā atteicies no savas tautas. Viņa "grūti attaisnojamais gājiens" bija *Düna-Zeitung* 1905. gada 18. (31.) augusta numurā iespiests paziņojums, atsaucoties uz redakcijas lūgumu komentēt kāda A. Bl. maldīgos minējumus par gleznotāja līdzdalību politizētas nacionālas apvienības – iekšēju nesaskaņu dēļ tā arī nenodibinātās Latviešu rakstniecības un dailes biedrības – veidošanā un pievienošanās t. s. Latviešu inteliģences radikālajai petīcijai<sup>55</sup> – "Latviešu inteliģences darbinieku prasībai pēc pilsoniskām tiesībām Latvijā". Pēc vairākiem gadiem Jaunsudrabiņš, iekļāvis Purviša raksta tulkojumu savā apcerē "Mūsu māksla", pazobojās, ka "lielie mutes reformisti

<sup>52</sup> Teodora Ūdera vēstule Aleksandram Petrovam 1906. gada 17. (30.) jūnijā no Valmieras. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: *Ūders T. Spēks, darbs, dzīves prieks (Vēstuļu, rakstu, piezīmju izlase)* / Sast. A. Ūdere un M. Slava. – Rīga: Latvijas Viedas sadraudzības izdevniecība, 2001. – 166. lpp.

<sup>53</sup> *Illyne M. Russian Painter W. Pourvit // The Studio.* – 1905. – Nr. 142 (January). – P. 287.

<sup>54</sup> *Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917).* – Rīga: Zinātne, 1974. – 57. lpp.

<sup>55</sup> *A. Bl. Der neue Künstlerverein und die radikale Petition der lettischen Intelligenz // Düna-Zeitung.* – 1905. – Nr. 179. – 18. (31.) Aug.

mākslinieku notiesāja tīri vai uz mūžīgu pazušānu", piekērušies nevis "iekšējai patiesībai", bet "tīriem niekiem",<sup>56</sup> taču arī tagad varbūt ir vērts paraudzīties, vai gleznotāja nesaudzīgo rindu jēga pārāk ilgi nav palikusi nesaprasta. Plaši apspriesto inteliģences petīciju, kuras latviešu pirmpublicējums 1905. gada 19. aprīlī (2. maijā) parādījās "Pēterburgas Avīzēs", Purvītis nebija parakstījis, uzskatīdams jebkādu mākslas un politikas biedrošanos par nepieņemamu. Raiņa "Kopoto rakstu" 18. sējumā pats caram iesniegtais dokuments gan liekas gluži pamatots un pietiekami korekti formulēts, lai mūsdienu interesents drīzāk piekristu Rozentāla viedoklim, ka to akceptēt varētu jebkurš liberāls vācietis<sup>57</sup>. Toties tapšanas laikā petīcijai apkārt sprēgāja milzums nacionālas neiecietības dzirksteļu, kas sabalsojās ar īstajiem nemieriem un neliecīnāja neko labu par latviešiem, dažādā mērā viešot šaubas, ka tautas vairākums visām tiesībām ir nobriedis un atļauja bezzemniekiem vēlēt pagastu padomes nebūtu uzskatāma par priekšlaicīgu. 23. jūlijā (5. augustā) "Dienas Lapa" nāca klajā ar spilgtu demagoģiskas publicistikas paraugu – Teodora Zeiferta rakstu "Baltijas vāciešu un latviešu kultūra".<sup>58</sup> Nebūtu brīnums, ja paviršiem vispārīnājumiem piebārstītais sacērijs radītu iespaidu, ka raksturīgs latviešu kultūras pārstāvis ir nepatikams tips – tāds viltīgs un naidpilns kā Augusta Deglava "Rīgas" Nina, kas, izmantodama baroneses labvēlību, apgalvo: "Ja viņa spēlē teātri, es spēlēju tai pretim! Bet, ja nāks laiks un apstākļi to prasīs... Asiem nagiem mēs stāvēsim viena otrai preti. Mani apvest ap stūri viņai nekad neizdosies..."<sup>59</sup> Parādot, ka vāciešus par izsmiekla objektu var padarīt ar jebkura fakta sagrozīšanu, Zeiferts beigās pievērsās arī laikmetīgajai glezniecībai: "Bet lielā cieņā pie viņiem esot latviešu mākslinieki Purvītis un Rozentāls. Lai piedod! Vēl lielākā cieņā Purvītis stāv pie frančiem, kas viņam devuši visaugstāko godalgu. Ja nu reiz parādās vispārīgi atzīts mākslinieks, vai tad tāpēc vien nevajadzētu vāciešiem novēlēt viņam savu atzinību, lai neizblamētos?" Gadu gaitā bija nostiprinājusies Zeiferta pārlicība, ka Baltijas vācu žurnālisti, dēvēdami Purvīti par *unser Landsmann*, ar nolūku tīko laupīt latviešiem viņa sasniegumus, jo cilvēkam, kas "apstākļus tuvāk nepazīst", nebūšot skaidrs, ka tas nozīmē gan tautas brāli, gan novadnieku jeb, kā tolaik sacīja, dzimtenes biedru.<sup>60</sup>

Pretēji Purviša domām, ka arī kolēģim pienāktos iebilst pret "Dienas Lapas" apgalvojumiem, Rozentāls rakstu atzina par ļoti labu un patiesīgu,<sup>61</sup> toties vīlušos tautiešu pārmetumi gūzmām vēlās pār slaveno ainavistu, kas, "piespiests pirmo reizi runāt atklātībā" un cerēdams, ka tā ir pēdējā reize, mēģināja atspēkot aplamības ar konkrētiem un nepopulāriem argumentiem: "Mana pārnākšana uz Rīgu ir notikusi uz iekustinājumu no vācu puses. Vācu mākslas rakstnieki par manu tolaik vēl maz populāro glezniecību ir rakstījuši visveicinošākā kārtā. Vācu avīzes, gluži otrādi nekā latviešu, nav nevienu rakstu drukājušas pret manu mākslu. Taisni vācu elementi ar savu vidutājību devuši man gadījumu tikt ārzemēs pazīstamam. No maniem ienākumiem piecas sestdaļas nāk no nelatviešiem. Tiem nedaudz latviešiem, kuri, neskatoties uz

<sup>56</sup> Jaunsudrabiņš J. Mūsu māksla. II. – 396. lpp.

<sup>57</sup> Zur Zuschrift: Der neue Künstlerverein und die radikale Petition der lettischen Intelligenz // Duna-Zeitung. – 1905. – Nr. 183. – 23. Aug. (5. Sept.).

<sup>58</sup> –ts [Zeiferts T.]. Baltijas vāciešu un latviešu kultūra // Dienas Lapa. – 1905. – Nr. 159. – 23. jūl. (5. aug.)

<sup>59</sup> Deglavs A. Rīga: Romāns. – Rīga: Zvaigzne, 1983. – 4. izd. – 2. sēj.: Labākās ģimējas. Otrā puse. – 482.–483. lpp.

<sup>60</sup> Plašākā izvērsumā un kategoriskākā formā šis pārdomas jau pēc Purviša viedokļa publicēšanas tika turpinātas rakstā: [Zeiferts T.] Mākslinieks Purvītis un vācieši // Dienas Lapa. – 1905. – Nr. 188. – 27. aug. (9. sept.)

<sup>61</sup> Jaņa Rozentāla vēstule Ellījai Rozentālei 1905. gada 19. augustā (1. septembrī). RTMM, inv. Nr. 391311. Tulkojums latviešu valodā publicēts: Dzīves paleta. – 214. lpp.

<sup>62</sup> Dūna-Zeitung. – 1905. – Nr. 179. – 18. (31.) Aug. Citēts Jāņa Jaunsudrabiņa latviskojumā.

<sup>63</sup> Zur Zuschrift: Der neue Künstlerverein und die radikale Petition der lettischen Intelligenz.

<sup>64</sup> Walter J. Zuschrift // Dūna-Zeitung. – 1905. – Nr. 191. – 1. (14.) Sept.

<sup>65</sup> Latviešu mākslinieki vācu presē // Baltijas Vēstnesis. – Nr. 199. – 10. (23.) sept.

<sup>66</sup> "Dienas Lapa" un mākslinieks V. Purvītis // Rīgas Avīze. – 1905. – Nr. 188. – 29. aug. (11. sept.)

<sup>67</sup> Teodora Ūdera vēstule Aleksandram Petrovam 1906. gada 17. (30.) jūnijā.

<sup>68</sup> Turpat.

<sup>69</sup> Citāti no Teodora Ūdera vēstules Aleksandram Petrovam 1906. gada 17. (30.) jūnijā un grāmatas: *Beika D. Mežabrāļu gads.* – 390. lpp.

<sup>70</sup> Latviešu mākslinieki vācu presē.

<sup>71</sup> Apzīmējums no LNMM direktores Māras Lāces referāta "Simts gados no municipālā uz nacionālo" konferencē "Mākslas muzeju vieta kultūras procesos: Vēsture un perspektīvas" Rīgā 2005. gada 14. septembrī. Piezīmes raksta autore arhīvā.

vēl nesen tiem tik tālu stāvošu elementu kā glezniecība, tomēr nesuši naudas upurus, es, protams, toties esmu vēl pateicīgāks."<sup>62</sup>

1905. gada laikrakstos nebija ierasts runāt tikai savā vārdā un paust personisko nostāju, neuzdodot to par tautas, kārtas, tēvijas, partijas vai vispārības interesēm, tāpēc Purviša rīcība krasi atšķīrās no kopainas. Sabiedrības atmiņā visdziļāk iespiedās minētais daļskaitlis, un Rozentāls savā *Dūna-Zeitung* atbildes publikācijā 23. augustā (5. septembrī) to saistīja ar šausmīgu sīkmanību.<sup>63</sup> Viņa izmestā piezīme par *engherzige Krämerseelen* savukārt ķērās pie sirds Valteram, kas metās aizstāvēt draugu un iesaistījās dīvainajā preses skandālā ar piebildi, ka par latviešu problēmām nevar spriest pietiekamu nacionālu priekšnoteikumu trūkuma dēļ.<sup>64</sup> Pretuzbrukumu lavīnā jelgavnieku gan neņēma īsti nopietni, uzskatot, ka tas "gluži nevajadzīgi iejaucas lietā", jo "vismaz viņam tuvu stāvošas personas apgalvo, ka Valteri jau no laikiem bijuši vācieši".<sup>65</sup> Šis fakts bija tuvs patiesībai, bet sarūgtināt varēja nepamatotais izteikums, ka "mākslas ziņā viņš neaizniedz ne Rozentālu, ne arī Purvīti". Pats Purvītis stingri ievēroja apņemšanos vairs publiski neizteikties un jau pirms pārceļšanās uz Tallinu devās iekšējā emigrācijā. Savā ziņā to var vērtēt kā stūrgalvīgi godprātīgu soli, kurā nebija pretrunas starp piecām sestdaļām ienākumu un raksta noslēgumā formulēto pārliecību: "Es atzīstu tikai personīgo elementu, paņēmu tikai personības un atstāju vēsturei tikt skaidrībā par tautisko. Es uzskatu kā nepieciešamu nosacījumu priekš visām vērtībām, kas rodas, – apzinīgu patiesību."

Latviešu presē par šo vārdu būtību tobrīd aizdomājās vienīgi "Rīgas Avīze", 29. augustā (11. septembrī) skaidrodama: "Pēc savas tautības V. Purvītis ir un paliek latvietis un nekad nekas cits nav gribējis būt, nedz par ko citu izdevies. Ka mākslinieks, nebūt nekaitēdams savai tautībai, var un drīkst atturēties no dalības pie tautu savstarpējās cīņas un no jebkuras nacionālas politikas, tas tak vispāri atzīta patiesība. Pat dzejniekam, kurš tak stiprāki saistīts pie nacionālu un sociālu ideju kustības nekā gleznotājs, nav liegta tiesība palikt savā ziņā neitrālam. Vai Gēte nav vācietis un netiek no vāciešiem turēts visaugstākā godā, kaut gan viņš nekad nav bijis modernā garšā vācu patriots?"<sup>66</sup> Apmēram tā varētu skanēt vēl ļoti trauslā doma, ko Purvītis bija izvēlējis konsekventi pārstāvēt savā personā, un "Rīgas Avīze" mazliet kļūdījās tikai vienā punktā – šis "pilntiesīgais mākslas pilsonis" (*Vollbürger in der Kunst*) bija tālredzīgs patriots, kas pāraudzis revolucionāro problemātiku.

Lai saprastu, kādā ziņā, jāatceras, ka latviešu kultūras darbinieku prātus tolaik vislielākajā mērā nodarbināja vēlme atbrīvoties no vācu aizbildniecības. Šajos cētenos daudzi varēja justies līdzīgi Ūderam, kad viņš priecīgi ziņoja draugam: "Tavs padevīgais kalps Fedja tagad ir apzinīgs latvietis! Paldies vāciešiem par audzināšanu un garīgo barību – bet diezgan zēmoties svešas kultūras priekšā, ja ir sava dzimtā kultūra. Tās divas trīs lāses vācu vai drīzāk zviedru asiņu manī nespēj aplāpēt domnējošo latvieša raksturu, un, lūk, es pārgāju kā apzinīgs latvietis latviešu pusē."<sup>67</sup>

Taču nacionālpatriotiskā nostāja šajā variantā ietvēra pārliecību, ka "viens tiks iznīcināts" un "iznīcināti tiks vācieši, nevis latvieši, par to es galvoju".<sup>68</sup> Bija raksturīgi neredzēt, ka ilgotā atbrīvošanās no aizbildniecības kultūrā ir ļoti delikāts uzdevums – tāda sarežģītu saišu atraišanās un pārsiešana, ko nepavisam nav iespējams vienādot ar važu saraušanu brutālā cīņā pret apspiestības jūgu, ne tikai attaisnojot, bet pat apsveicot noziedzīgas izdarības, jo no aizbildņa patstāvības ieguvējam pieklājas atvadīties ar godu, cieņu un smalkjūtību. Kaut gan tautieši šajā pārbaudījumā smagi izgāzās, bieži ļaudamies savas nekaunības un ļaunprātības apjūsmošanai tādā mērā, ka odze azotē varētu kalpot par gloricētū paštēlu (ja jau latvietis pašvērtējumā "ir ļoti atriebīgs un aizvainojumus neaizmirst", "mežabrāļi allaž nežēlīgi, bezdievīgi, atriebīgi" un "malači latvieši – kā suņi iekodušies savā mērķī – brīvībā"<sup>69</sup>, kā lai paļaujas uz pieprasīto politisko pārkārtojumu labdabību un piekrist "Baltijas Vēstnesim", ka inteliģence nekādi nav atbildīga par "nozēlojamiem gadījumiem uz laukiem"<sup>70</sup>), Purvītim pietika bruņnieciskas noteiktības nevērsties pret saviem atbalstītājiem, un šajā rīcībā izpaudās vēlākajam "latviskās identitātes simbola"<sup>71</sup> statusam piedienīgs spēka, nevis vājuma apliecinājums, kura pārstāvētais morālais kapitāls bija lielāks un lietderīgāks par Raiņa apdzejoto "kalpu mantu" – naidu, vaidu un atriebšanu<sup>72</sup>.

Purvīša rakstītājā ir kļūdaini meklēt bailes, ka citādas nostājas gadījumā saniknotā Rīgas Mākslas biedrība viņu izslēgtu no savām rindām, liegtu pasūtījumus un liktu šķēršļus iepriekš rosīgajai izstāžu darbībai.<sup>73</sup> No *Kunstverein* pasākumiem viņš pēc kolēģu sadumpošanās pret Ziemeļu izstādes projektu bija apzināti attālinājies, lūdzējas lomā uz trim gadiem atstādams pašu biedrību, līdz citkārt arvien lietīšķais Mengdens 1907. gada oktobrī ielika izsaukuma zīmi aiz uzvaras prieka pilnas vēsts, ka *es ist erreicht*: izdevies bija panākt Tallinā dzīvojošā ainavu meistara piekrišanu beidzot atkal parādīt rīdziniekiem savus darbus.<sup>74</sup>

Reizē ar *Düna-Zeitung* publicētās pēdējā diskusijas dalībnieka Riharda Zariņa vēstules<sup>75</sup> izvērtēšanu rezumēdama visu 1905. gada augusta un septembra preses polemiku, kurā par māksliniekiem tika rakstīts daudz vairāk un skaļāk nekā iepriekš viņu izstāžu sakarā, "Rīgas Avīze" uz mākslas un politikas attiecībām bija raudzījies ar zobgalību iecietību: "Neviens cilvēks nevar visos arodos būt lietpratējs. (..) Sevišķi māksla un politika nekad nav bijušas savienotas vienā personā. Nekad neviens liels mākslinieks nav parādījis arī gara dāvanas uz politiska lauka. Pavisam otrādi: katra lielāka mākslinieka uzstāšanās politikā arvienu bijuse neizdevīga un aplama."<sup>76</sup> Tāds slēdziens varēja kaitināt sociālās cīņas aktivistus, bet no gadsimta atstatuma līdzinās indulgences piedāvājumam, lai saglabātu savstarpējas piedošanas un izlīguma iespējamību tam laikam, kad prāti nomierināsies un vajadzēs vienoties kopējam darbam. Visvairāk prieks, ka Purvītis ar Rozentālu nepalika mūžīgā naidā, un, lai gan figurālists no ainavista 1905. gada 19. augustā (1. septembrī) bija saņēmis īsu paziņojumu, ka "pēc tā, kas pieredzēts sakarā ar jaunā muzeja atklāšanas izstādes kārtošanu, es



*Wilhelm Purvītis*

7. Vilhelms Purvītis.  
N. v. 1912

<sup>72</sup> "Kas mans ir iekš manas dzimtenes? / Ne vārpiņas manas, ne zālītes – // Mans ir tik dzimtenes mūžīgais vairs, / Mans ir viņas mūžam kvēlošais naidis – // Bet viens ir, kas man pieder gan, / Tā atriebšana, tā pieder man" – šis Raiņa dzejoļa "Kalpu manta" (1903–1907; pirmpubl.: Kopums. – Rīga: Spēks, 1907. – 1. laid. – 92. lpp.) rindas Dāvids Beika izraudzījās par moto autobiogrāfiskajam iepriekšējās vasaras terora aktu aprakstam.

<sup>73</sup> Tāds notikumu skaidrojums sniegts grāmatā: *Cielava S.* Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900–1917). – 57. lpp.

<sup>74</sup> W. B. M. [Mengden, W. Baron von] Kunstverein. Purvīt-Ausstellung // *Düna-Zeitung*. – 1907. – Nr. 233. – 6. (19.) Okt.

<sup>75</sup> Aus lettischen Künstlerkreisen. // *Düna-Zeitung*. – 1905. – Nr. 205. – 17. (30.) Sept.

<sup>76</sup> Māksla un politika // *Rīgas Avīze*. – 1905. – Nr. 207. – 20. sept. (3. okt.).

<sup>77</sup> Vilhelma Purviša vēstule Janim Rozentālam Rīgā 1905. gada 19. augustā (1. septembrī). RTMM, inv. Nr. 391214. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: Dzīves palete. – 335. lpp.

<sup>78</sup> Jaņa Rozentāla vēstule Ellijai Rozentālei no Rīgas 1910. gada 29. augustā (1. septembrī). RTMM, inv. Nr. 391377. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: Dzīves palete. – 249. lpp.

<sup>79</sup> R. [Rozentāls J.] Arnolds Beklins. – 242. lpp.

<sup>80</sup> N. Aleksandra Romāņa gleznu izstādi. // Mūsu Domas. – 1912. – Nr. 4. – 11. (24.) janv.

<sup>81</sup> G. A. Romāņa gleznu izstāde // Sadzīve. – 1912. – Nr. 14. – 2. (15.) febr.

<sup>82</sup> Rozentāls J. Balsis iz publikas // Latvija. – 1910. – Nr. 293. – 18. (31.) dec.

uzskatu mūsu savstarpējos bīstamos sakarus par pārtrauktiem un visas attiecības starp mums par izbeigtām”<sup>77</sup>, vēlāk Purviša vadītajā Rīgas pilsētas mākslas skolā strādāja arī Rozentāls un citā augustā tieši piecus gadus pēc konflikta kulminācijas abi turpināja Emila Dārziņa bērū vakaru, divatā klejodami pa krogiem līdz rīta gaismai<sup>78</sup>.

Tomēr, domājot, kāpēc tieši vizuālās mākslas pārstāvji bija nonākuši politizētas uzmanības degpunktā un viedokļu krustugunis, jāpieļauj, ka to veicināja ne tikai dažādu likumsakarību un nejaušību kombinācijas 1904.–1905. gada norisēs, bet arī mākslas objektīvā neatkarība no valodu barjerām un līdz ar to – dabiskā atrašanās zonā, kur pārklājās citos aspektos nesavienojamie multietniskās sabiedrības grupu priekšstati par dzimteni un tās kultūru tagadnē un nākotnes izredzēs. Šai zonai vajadzēja būt kā džungļu upei, pie kuras visiem zvēriem nākt droši veldzēties, un tās lielākā vērtība slēpās koplietošanu pieļaujošā neitralitātē, taču laikmetam svarīgie centieni “tikt skaidrībā par tautisko” (ja atceramies Purviša vārdus) ar dažbrīd naivi neapdomīgu sparū to pārvērta vietā, kur ķīlidojas par varu, ietekmi un tiesībām, upes krastos mēģinot nospraust robežas un izlikt primitīvas īpašumzīmes vai gaužoties par to trūkumu. Purviša ainavās visi redzēja tēvzemi, kas vieniem bija dārga kā Baltija un citiem – kā Latvija, tāpēc potenciālo skatītāju nacionālais jūtīgums vēl desmito gadu sākumā reizēm izrādījās spēcīgāks pār vizuālo, liedzot vienkārši izbaudīt tiro sajūtu, ko “kāds laukskats ar savu ķermeņu formām un krāsām (..) sacēlis”<sup>79</sup>, ja tas bija darāms “zem vācu spārniem un paspārnes”<sup>80</sup>. Vēl ilgi pēc tam, kad viņa darbus 1910. gada pavasarī Jelgavā bija izstādījusi turienes Mākslas draugu biedrība (*Verein der Kunstfreunde Mitau*, 1906–1914), vietējā laikraksta “Sadzīve” korespondents G. ar lepnumu atcerējās, ka “latviešu publika mierīgi aizsoļoja gar izstādes durvīm, varbūt pat acis nepaceldama uz afišās modernā vācu valodā rakstīto Purviša vārdu”, jo “slavaskāre, bagātība, aristokrātu aplausi – viss tas atvīla latviešu tautai (..) vienu no viņas lielākajiem māksliniekiem, bet Latvijas sēri sapņainās ielejas nespēja to atsaukt atpakaļ”<sup>81</sup>.

Šādi spriedelējumi, ko hronoloģiski vairs pat nevar attaisnot ar revolūcijas dūlumu, parādīja G. kunga provinciālo aprobežotību, taču tie savā žanrā nebija vienīgie un liecināja par noteiktu tendenci, tāpēc arī Rīgā – tikai nosodoši – rakstīja, ka “latviešu mākslinieku izstādes vācu salonos no latviešiem jau aiz patriotisma netiekot apmeklētas”, lai gan Rozentāls iebilda pret “tik bēdīgi trula šovinisma” diagnozes vispārināšanu, gribēdams pierādīt pretējo: “Man ir taisni latviešiem par godu jāatzīst, ka viņi aizvien un visur ir bijuši satiekami, vai tas teātris, koncerts vai izstāde, neskatoties uz vietu un rīkotāju, ja vien tas ko krietnu sola.”<sup>82</sup> Šis apgalvojums izklausās optimistiski, tomēr replikas kontekstā lasāms ar vāji maskētu vēlējuma intonāciju – kā liekot piedomāt klasiskajiem vārdiem par veselu garu veselā miesā parasti atmesto Juvenāla frāzes sākumu *orandum est, ut sit...* (“ir jālūdz, lai...”). Nacionālisma eskalācijas blaknes noteikti varēja kļūt par īpaši smagu slogu, ja latviešu

un vācu faktors bija cieši savijies ne tikai kolēģu un draugu saskarē vai laulāto attiecībās, bet cilvēka paša izcelsmē, tāpēc, pat zinot, ka pastāvīgā villošanās par tā dēvēto Purviša vācietības tēmu noveda pie loģiskā secinājuma, ka viņš "būtu tikpat ievērots mākslinieks arī kā fanātisks patriots, ja vien patriotisms spētu viņu iejusmināt"<sup>83</sup>, ir grūti iedomāties līdzīgu ķīviņu gaisotnē pastāvīgi strādājam Valteru, kura nacionālās patības apziņu bija noteikusi vāciskā linija.

Uz laiku pēc revolūcijas attiecas Jāņa Siliņa atzinums, ka "nacionālā diferencēšanās bija notikusi", atzīmējot, ka "pirms 1905. gada notikumiem (..) latviešu un baltvācu mākslinieku un sabiedrības attiecībās nebija naidīguma", turpretī tās saasinājušās, kad "sāka darboties gados jaunāki mākslinieki un Latviešu mākslas veicināšanas biedrībai bija liegtas telpas Pilsētas mākslas muzejā".<sup>84</sup> Viena no atbildēm uz pieredzētajiem satricinājumiem bija nacionālisma mošanās un jaundibinātu nacionālu organizāciju izplatīšanās vācu vidē, ko caurstrāvoja doma, ka "mums, šīs zemes vāciešiem, tagad nepieciešams apvienoties gan mūsu tautas kopības sargāšanai (..) gan noteiktu interešu īstenošanai šaurākā lokā"<sup>85</sup>. Presē varēja manīt, ka patriotiski lepno apzīmējumu *Landsmann* arvien biežāk papildina vai nomaina nacionāli precizējošais *Volksgenosse*, tikai šim vācu "tautieša" vārdam, kas kļuva īpaši populārs 30. gados, bija skumji skarba pieskaņa un tā ieviešanos pavadīja apdraudētības sajūta. 1905. gada sekas bija piemērota augsne to ideju iedīgļiem, kurām attīstoties Kazdangas barons Karls fon Manteifels (1872–1948) nacionālsociālisma kundzības laikā savai 20. gs. sākuma mecenātiskajai darbībai jau piedēvēja mērķi pārvācot citu vietējo tautu mākslas izcilākos pārstāvjus, rakstidams tādā leksikā, it kā vācietība būtu bijusi pareizā ticība gandrīz reliģiskā nozīmē un viņš pats – nelokāms kontrreformācijas misionārs.<sup>86</sup>

To būtu kategoriski noliedzis Gerhards fon Rozens, kas 1907. gadā *Rigaer Tageblatt* jaunajā mākslas pielikumā no liberalizācijas un progresā piekritēja pozīcijām apcerēja Baltijas provinču mākslas sociālo vēsturi, priedādamies, ka latviešiem un igauņiem par sabiedrisko stāvokli, izglītību un amatiem vairs nav jāmaksā ar atteikšanos no savas tautības.<sup>87</sup> Pārdomu virsrakstā viņš bija licis jautājumu, vai pastāv viena Baltijas māksla (*Gibt es eine baltische Kunst?*), un noslēgumā utopiski prātoja, ka tāda "īsta dzimtenes māksla" radīsies, kad visi Baltijas iedzīvotāji apzinās vienas zemes ļaužu pienākumu sekot kopīgiem ideāliem. Savā attīstības vīzijā Rozens bija gatavs integrēt pat revolucionāro preses grafiku, aicinādam publiku pārvarēt sašutumu par "atbaidošiem izkropļojumiem", lai ieraudzītu, ka līdzās "rupjākajam cinismam, kāds vien iedomājams", šajās lapās izpaužas gan asprātīga satīra, gan liksmi nekaitīgs humors: "Tieši tas paver mums skatu uz nākotni kā faktors, kas sakņojas tautas raksturā, turpretī cinisms ir sliktas audzināšanas sekas, kam atbilstošākos pedagoģiskos apstākļos būtu jāizzūd."<sup>88</sup> 1910. gadā barons dibināja raksta sākumā minēto Baltijas mākslinieku savienību, kas darbojās kā izstāžu rīkotājorganizācija,

<sup>83</sup> *Jaunsudrabiņš J.* Māksla: Pēdējās sezonas notikumi // *Vārds: Literāriski kritisku rakstu krājums* / Sast. A. Uptis. – Rīga: Dzirciemnieki, 1912. – 1. sēj. – 256. lpp.

<sup>84</sup> *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1800–1914. – Stokholma: Daugava, 1980. – 2. sēj. – 147. lpp.

<sup>85</sup> Mitau. Aus dem Leben unserer Stadt // *Düna-Zeitung*. – 1906. – Nr. 247. – 27. Okt. (9. Nov.)

<sup>86</sup> *Manteuffel K. von.* Meine Siedlungsarbeit in Kurland. – Leipzig: S. Hirzel, 1941. – S. 8.

<sup>87</sup> *Rosen G. Baron von.* Gibt es eine baltische Kunst?: Eine Skizze // *Kunst-Beilage des "Rigaer Tageblatt"*. – 1907. – Nr. 5. – 10. (23.) März. – S. [17]–20.

<sup>88</sup> Turpat. – 19. lpp.



8. Gerhards fon Rozens.  
N. v. 1902

<sup>89</sup> Borisa Bruža dienasgrāmata. 1913–1914. 1914. gada 3. (16.) janvāra ieraksts (XII stunda pie Mademieka). Noraksts. 46. lp.

<sup>90</sup> Schieman P. Zwischen zwei Zeitaltern: Erinnerungen 1903–1919 / Bearb. von H. Kause. – Lüneburg: Nordland-Druck, 1979. – S. 106. (Schriftenreihe der Carl-Schirren-Gesellschaft. – Bd. 3.)

<sup>91</sup> Sk. Vilhelma Savicka vēstuli Janim Rozentālam no Ņujorkas 1913. gada 24. jūnijā. RTMM, inv. Nr. 391224. Tulkojums publicēts grāmatā: Dzīves paete. – 414.–416. lpp. Par Savicka likteni pēc aizbraukšanas no Latvijas sk.: Ābele K. Latvijas mākslinieki Eiropas kartē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā: leskats migrācijas maršrutos, izpausmēs un rezultātos // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2006. – Nr. 5. – 54. lpp.; 57. lpp. – 83. piez.

<sup>92</sup> Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind: Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. – München: Biedermann, 1969. – S. 308.

piedalīdamās ne tikai Rīgas, bet arī Jelgavas, Liepājas, Kuldīgas, Pērnavas, Tallinas, Tartu un, iespējams, vēl citu pilsētu mākslas dzīvē, tomēr viņam galvenokārt izdevās apvienot vāciešus, kam tobrīd jau prāvās latviešu mākslinieku saimes vairākums pie katras izdevības lika manīt, ka "ar latviešiem vairāk turēties nesanāks"<sup>89</sup>.

Vienlaikus tieši mākslinieku vidē – tieša, visbiežāk saskarē ar Purvīti un Rozentālu – pretimnākšanu sastapa liberālo vāciešu mēģinājumi apzināti veidot līdztiesīgas un koleģiālas saites ar latviešu inteliģenci, kas citās aprindās, kā atcerējās pats konsekvētākais šis jaunās un svaigi sazēlušajam Baltijas vācu nacionālismam gluži pretējās ievirzes pārstāvis Pauls Šīmanis (1876–1944), gandrīz nekad nepārkāpa oficiālu kontaktu sliekšni, lai pāraugtu personiskā draudzībā.<sup>90</sup> Ar Rozentālu viņš bija nonācis līdz tubrālībai, ko baudīja arī Šīmaņa kolēģis žurnālists Vilhelms Savickis<sup>91</sup> (1879–1947), un profesionālajās interesēs gleznotāja tuvākie biedri Rīgā ilgus gadus katrs pa savam bija abi Borherti – Bernhards kā aizrautīgs teiksmu pasaules tēlotājs un Eva Margarēte kā izteismīgas postimpresionistiskas stilizācijas kopēja portreta žanrā. Ja vēl atceramies Kerijas fon Grothusas uzticīgo pieķeršanos, kas Rozentālu pavadīja kopš 19. gs. 90. gadu vidus, ar šiem piemēriem pilnīgi pietiek, lai noraidītu iespēju reducēt viņa sakarus vācu sabiedrībā uz pragmatiskām pircēja–pārdevēja vai pasūtītāja–izpildītāja attiecībām, kā tos reizumis skaidroja tālaika latvieši, cenzdamies uzspiest realitātes interpretācijai nacionālu abstrakciju shēmas un izslēgt no tās visu labdabīgi cilvēcisko.

Gan viengabalainais Purvītis, gan daudzšķautņainais Rozentāls kā divi redzamākie mākslas skatuves figuranti pēdējo miera gadu plaukstošajā Rīgā rādīja, ka pabalstīt latviešu mākslinieku kopienas virzību uz pašapzināšanos, patstāvību un nostiprināšanos dzimtenē iespējams arī ārpus biedru iecienītās spēles "iztikt bez vāciešiem". Toties jaunie latvieši arvien skaidrāk aptvēra savas sapņu valstības teritoriālo, etnisko un politisko atšķirību no vēsturiskās Baltijas, tāpēc reti vēlējās solidarizēties ar tiem kolēģiem un laikabiedriem, kuriem dzimtene nozīmēja šo pagājībai lemto fenomenu. Vilinošāka bija apzināta vienošanās pašu nacionālajā komandā, kurā iedvesmoja dinamisks spēku pieplūdums pretstatā "īstākajam baltiešu kūtrumam"<sup>92</sup>, kas rakstnieka un tulkotāja Johanna fon Gintera (1886–1973) vērtējumā viņa tautiešu talantiem liedza uzplaukt visā spožumā. Latviešu mākslinieku skaits no 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes Dailes nodaļas septiņiem dalībniekiem (arī Valteru ierēķinot) 1910. gadā bija pieaudzis, pēc pašu aplēsēm, apmēram līdz četrdesmit, lielajā latviešu mākslas izstādē tovasar izdevās parādīt trīsdesmit triju autoru darbus, un tai sekoja nākamās, kuru rīkotāja jau bija 1911. gadā oficiāli nodibinātā Latviešu mākslas veicināšanas biedrība (turpmāk LMVB). Tiklab latviešiem, kā vāciešiem viņu centienos zem kājām čirkstēja plāns nedrošības ledus, jo viena kultūra bija uz pašaplicināšanās ceļa tikai nesen izrāvusies, bet otrai šai zemē atvēlētais laiks strauji tuvojās beigām, kas nesa līdzdi daudzgu vērtību izzušanu, un šajā

situācijā bija uzmundrinošāk būt starp tiem, kuri no mazākuma kādā jomā kļūst par vairākumu, grūtībās stiprinoties ar patosu, kas kopsolī ar lielo vēsturi kulmināciju sasniedza Jāzepa Grosvalda spārnotajās 1919. gada rindās: "Kas par iespēju jaunās Latvijas māksliniekiem! Kas par iespēju tautas mākslai – piedzimt reizē ar tēvzemi, kas stipra un brīva paceļas no pagātnes pelniem!"<sup>93</sup>

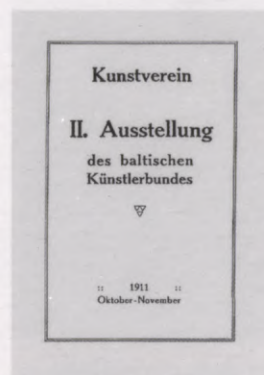
Līdz pirmajam kara gadam gan latviešiem, gan Baltijas mākslinieku savienībai Rīgā notika pa četrām kopizstādēm, un šis paralēlisms vedināja uz salīdzinājumiem, pa reizei lika uzšvirkstēt sāncensības garam un iezīmēja sakritības – kaut vai, piemēram, maza dzīvniecīga veidolā. Otrajā latviešu mākslas izstādē 1912./1913. gada mijā LMVB savai kolekcijai nopirka Tillberga pazīstamo gleznu "Zēns ar pērtiķi" (1912, LNMM), kuras vācu nosaukums trijvalodu katalogā bija "Ubaga zēns" (*Betelsknabe*), bet dažus mēnešus vēlāk III Baltijas mākslinieku savienības izstādē skatītājus intriģēja viens no Rozentāla slavenās alegoriskās kompozīcijas "Princese un pērtiķis" (1913, LNMM un privātīpašums) risinājumiem. Latviešu spārns gribot negribot samierinājās ar Purviša un Rozentāla dalību "baltiešu" pasākumos, bet, ja tajos parādījās kāds talantīgs varbūtējas vai neapstrīdamas latviešu izcelsmes debi-tants, tā darbus cerēja nākamreiz ieraudzīt tautiešu izstādē. Visvairāk LMVB kremta apstākļi, ka konkurentiem par spīti Rozena publicistikajiem strīdiem ar Rīgas Mākslas biedrību tomēr arvien izdevās tikt pie *Kunstverein* telpām muzeja namā, turpretī latvieši bija spiesti meklēt citas izstādīšanās vietas. Neveiksmīgie mūzu tempļa iekarotāji ātri aizmirsā, ka vismaz pie pirmajiem atteikumiem varēja vainot sevi, jo *Kunstverein* ierastā un šķietami pašsaprotamā kārtība ar izstāžu plāna sastādīšanu gadam uz priekšu viņiem bija likusies par gausu. Pēc tam atkārtojās vienkāršs sižets: kad latvieši savā starpā beidzot vienojās par vēlamo izstādes laiku, tas muzejā jau bija rezervēts citam pasākumam, bet piedāvātās alternatīvas viņiem dažādu iemeslu dēļ nebija pieņemamas. Organizēšanas apgrūtināja attālums, jo liela daļa paredzamo eksponentu dzīvoja un strādāja savā studiju pilsētā Pēterburgā, kur "latviešu (..) bija Dievs un gana, īpaši tādu, kas ieņēma daudz maz redzamu stāvokli"<sup>94</sup>. Cik noprotams, dažus rīdziniekus metropoles kolēģu ekspansijas briesmas biedēja apmēram tāpat kā savulaik Ziemeļu izstādes iecere, taču nav šaubu, ka tieši tautiešu veikuma kopā vešana no cara lielvalsts galvaspilsētas, citiem nostūriem un ārzemēm šos mākslas notikumus padarīja vērtīgākus un saistošākus. Tiem bija arī vērā ņemami vācu interesenti, un neparastais pasākumu blīvums 1910. gada vasarā, kad vienlaicīgi ar pilsētas reālskolas telpās iekārtoto Latviešu mākslas izstādi varēja aplūkot Rozentāla personālizstādi muzejā, moderno franču mākslu Izdebska salona kolekcijas skatē *Kunstverein* pārzinātajā muzeja daļā, krievu avangardu "Jaunatnes savienības" izstādē Ķeniņu skolu namā un Rieksta mākslas salona kārtējo ekspozīciju, nebija kļuvis par šķērslī, lai latviešu piedāvājumu *Rigasche Zeitung* slejās aprakstītu gleznotāja un kritiķe Žuza Valtere (1874–1945), *Rigasche Neueste Nachrichten* –



### 9. Otrās latviešu mākslas izstādes (1912/1913) katalogs

<sup>93</sup> J. G. [Grosvalds J.] L'Art letton (les jeunes) // Revue Baltique. – 1919. – Nr. 1 (13). – 15 sept. / 1er oct. – P. 26. Citēts raksta autora tulkojumā no publikācijas: Grosvalds J. Latviešu māksla (Jaunie) // Studija. – 2001. – Nr. 18. – Pielikums: Latviešu mākslinieku teorētiskie raksti un manifesti. – 10.–15. lpp.

<sup>94</sup> Bērziņš L. Mūza rīts un darba diena: Atmiņu grāmata. – Rīga: A. Gulbis, 1935. – 144. lpp.



### 10. Baltijas mākslinieku savienības otrās izstādes (1911) katalogs

<sup>95</sup> Sk.: Walter S. Kunstausstellungen. III // Rigasche Zeitung. – 1910. – Nr. 154. – 9. (22.) Juli; S-y [Sawitzky W. oder Sawitzky M.] Die Ausstellung lettischer Künstler // Rigasche Neueste Nachrichten. – 1910. – Nr. 160. – 16. (29.) Juli; N-n [Neumann W.] Die Ausstellung lettischer Künstler // Rigaer Tageblatt. – 1910. – Nr. 144. – 27. Juni (10. Juli).

<sup>96</sup> Vilhelma fon Štrika pielikums Rīgas Mākslas biedrības valdes 1903. gada 28. novembra (11. decembra) sēdes protokolam. Acta des Rigaschen Kunstvereins 1903/1904. 47. lp.

<sup>97</sup> Protokoll einer Sitzung der Direktion des Rigaschen Kunstvereins am Freitag, den 28. November (11. Dezember) 1903. LVVA, 4213. f., I. apr., 3. l., 135.–138. lpp.

<sup>98</sup> –d. –h. Gemäldeausstellung // Rigasche Neueste Nachrichten. – 1909. – Nr. 17. – 22. Jan. (4. Febr.)

<sup>99</sup> Sk.: Lamberga D. Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. – Rīga: Neputns, 2004. – 16. lpp. ("vācu mākslinieku biedrība *Kunstverein*"); Kalnačs J. Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā: 1941–1945. – Rīga: Neputns, 2005. – 241. lpp. – 19. piez. ("baltvācu mākslas biedrība *Rigasche Kunstverein*"); Briedis R. Latviešu literatūras hronika sastatījumā ar notikumiem pasaulē un Latvijā: 1888–1944. – Rīga: Valters un Rapa, 2006. – 32., 34., 36. lpp. ("Rīgas vācu mākslas biedrība").

<sup>100</sup> Bielenstein A. Ein glückliches Leben: Selbstbiographie. – Rīga: Jonck & Poliewsky, 1904. – S. 422. Cit. pēc tulkojuma grāmatā: Bilēšsteins A. Kāda laimīga dzīve / Tulk. L. Kazeniece. – Rīga: Rīgas Multimediju centrs, 1995. – 340. lpp.

Vilhelms Savickis vai viņa toreizējā dzīvesbiedre Dagmāra (Māra) Savicka (dzim. Branta, 1882–1953) un solidajā konservatīvajā *Rigaer Tageblatt* – pats Vilhelms Neimanis, kura spriedums bija ļoti atzinīgs, īpaši novērtējot rīkotāju prasmi ar minimāliem līdzekļiem radīt pievilcīgu izstādes koptēlu.<sup>95</sup>

Ja latviešu mākslas darbi morfoloģiski neatšķirās no cittautiešu darinājumiem un mākslas radīšanā nacionālajam faktoram bija galvenokārt individuāli psiholoģiska nozīme, bez tā veicināšanas nevarēja iztikt, lai par mākslu domātu, runātu un rakstītu arī latviešu valodā. Jau pāris gadu pirms revolūcijas bija noskaidrojies, ka pēc statūtiem internacionālā Rīgas Mākslas biedrība nejut pietiekamu spēku un vēlēšanos piemēroties jaunajai realitātei un paplašināt darbalaiku, lai publicētu katalogus un vairāk preses informācijas tieši latviešu interesentiem. Apspriet aktuālo problēmu 1903. gada nogalē bija ierosinājis un tās svarīgumu pat rakstiski pamatojis<sup>96</sup> valdes loceklis arhitekts Vilhelms fon Štriks (1864–1928), taču atklātā balsošanā viņš saņēma tikai Purviša un Rozena atbalstu. Pārējie kungi gan sprieda, ka latviešu katalogi varētu noderēt latviešu izstādēm (Morics) un dažkārt cerībā uz lielākiem ieņēmumiem (Rics), tomēr ar četrām balsīm pret trim Štrika priekšlikums tika noraidīts "visos punktos" un tādējādi uzvarēja Mengdena viedoklis, ka drīzāk lai latvieši savām vajadzībām dibina, ko vien grib, tāda konkurence nākšot tikai par labu, bet pašiem vēl darba pilnas rokas, strādājot ar vācisko mērķauditoriju.<sup>97</sup> Tas bija solis pretī nacionālās norobežošanās politikai, un, kad liberālais laikraksts *Rigasche Neueste Nachrichten* 1909. gadā vaicāja, kāpēc citu tautību mākslinieki lielākoties met biedrībai likumu<sup>98</sup>, pārmetums jau likās novēlojies, bet latvieši ap LMVB izveides laiku *Kunstverein* nosaukumam presē atšķirības labad patvaļīgi sāka pievienot apzīmējumu "vācu", ko publikācijās nevietā atkārto mūsdienu autori<sup>99</sup>.

Plakātu, etiķešu, sludinājumu un katalogu līmenī valodas jautājums vēl bija tik elementārs, ka ieinteresētas personas no visiem grupējumiem to varēja politizēt pēc sirds patikas, savukārt ikviens latvietis, kas pievērsās mākslas žurnālistikai, rakstīdams recenzijas un apceres dzimtajā valodā, bija spiests nevis politiski, bet profesionāli – optimālā variantā bez aizvainojuma, bet ar izdomu un lielu darbu – pierādīt vispirms pašam un tautiešiem, ka arī latviski var "izteikt nobriedušāku domu jēdzienus" un tāpēc krietnais Augusts Bilēšsteins (1826–1907) velti šaubījies, vai ir "vērts pielikt visus spēkus (..), lai paceltu latviešu tautu zinātniskās kultūras virsotnē"<sup>100</sup>. Aklā sirmgalvja diktētie memuāri bija nākuši klajā gadu pirms revolūcijas, un viņa vaļsirdīgās filoloģiskās pārdomas nepelnīti iekvēlināja dumpinieku naidu, taču Dobeles godavīrs bija rezumējis savu 19. gs. pieredzi, un tā leksiskā attīstība, kas latviešu valodā notika jau līdz Pirmajam pasaules karam, iespējams, apsteigdamā pat vispārējo sociālās augšupejas procesu, vienkārši sniedzās pāri viņa iztēles robežām. Turklāt vēl 1913. gadā sešpadsmitgadīgam Rīgas puisim, kurš savās mākslas studijās zinātkāri apguva visu, kas vien latviski bija dzirdams vai izlasāms, pats vingrinājās

iespaidu aprakstīšanā un kā LMVB vadītāja dēls baudīja priekšrocību būt maksimāli informētam, nācās secināt: "Liekas, daudz jāpārvar grūtības, lai rakstītu latviešu valodā artiķelus."<sup>101</sup> Gan savu, gan svešu domu latviskošana ilgi bija tik sarežģīta un reizē iedvesmojoša nodarbe, ka ražīgais Rozentāls varbūt pat nejutās īpaši blēdijies, rakstus par mākslu bieži veidodams no dažādu modernu vācu autoru atziņu pārstāstiem un citējumiem bez atbilstošām norādēm, lai viņa mājas bibliotēka nākamajā gadsimtu mijā sagādātu pārsteidzošus pirmavotu atklājumus mākslas teorijas vēsturniecei Stelai Pelšei.<sup>102</sup> Tikai neatkarīgi no izteikto ideju aktualitātes šīs metodes veiklais lietojums latviešu rakstniecības vēstures kopainā īpatnēji parāda šo mākslas teorijas tekstu arhaiskumu salīdzinājumā ar daiļliteratūru, kurā lokalizējumu īpatrsvars jau bija kļuvis par pagātnes un perifērijas parādību.

1910. gadā, kad Rīga posās cara Nikolaja II vizītei par godu divsimtgadei kopš Vidzemes iekļaušanas Krievijas impērijā, tuvojās V Vispārējie latviešu dziesmu svētki, latviešu mākslinieki gatavojās pirmajai lielajai izstādei un vairs neatradās tālu no nacionālās biedrības nodibināšanas, fotogrāfs un privāta mākslas salona īpašnieks Jānis Rieksts bija apņēmis līdz "jubilejas dienām" laist klajā izdevumu "Latvju māksla. I sējums. 1909" ar Riharda Zariņa izstrādātu vāka zīmējumu<sup>103</sup> (I l. att.). Rozentāls prognozēja, ka atšķirībā no Baltijas mākslas gadagrāmatas *Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*, ko kopš 1907. gada izdeva Rīgas Arhitektu biedrība (*Architektenverein zu Riga*), šim labi domātajam pasākumam visticamāk nebūs turpinājuma, tomēr viņa paredzējums bija pārāk optimistisks, jo Rieksta grāmata neiznāca vispār. 1914. gada februārī LMVB aktivisti nopietni apsvēra īpaša mākslas mēnešraksta ideju, taču pēc plašām pārrunām pārskata sapulcē izlēma pagaidīt izdošanai piemērotāku brīdi,<sup>104</sup> vēl nezinādami, ka drīz iecerei svītru pārvilks karš. Pirmais latviešu mākslas neilgās vēstures kopsavilkuma mēģinājums vārdos un attēlos bija īstenojies 1912. gada 2. (15.) oktobrī, kad Jaunsudrabiņš LMVB priekšlasījumu vakarā Rīgas Latviešu biedrības zālē centās, pēc paša vārdiem, "saistīt kopā mūsu mākslas atsevišķos dzīparus", ilustrēdams stāstījumu ar apmēram simts Mārta Buclera izgatavotiem mākslas darbu diapozitīviem. Labi apmeklētā lekcija, ko tuvākajās dienās atreferēja laikraksti<sup>105</sup>, tika atkārtota vēl astoņās Latvijas vietās un kļuva par pamatu apcerējumam "Mūsu māksla", kas 1914. gadā parādījās trijos žurnāla "Druva" numuros<sup>106</sup>. Tā kā "mēs" apzīmēja latviešus dzimtenē un diasporā, no teritoriālas mākslas vēstures, ko savās publikācijās pārstāvēja Vilhelms Neimanis, ar šo darbu atšķēlās nacionāla mākslas vēsture, kas ietvēra etniskas robežparādības, ja tās bija tik augstvērtīgas kā Valtera glezniecība, bet ignorēja vietējo cittautiešu veikumu, līdz ar to liedzot izprast daudzu ieviržu izcelsmi un pēctecību.

Taču nacionālais nošķirums par īsti ierobežojošu faktoru izveidojās tikai vēlāk, iegūdam nekritiski pieņemtās tradīcijas spēku, kas radījis situāciju, ka visu parādību loku apvienojošais teritoriālais princips arvien bijis pašsaprotams 20. gs. autoru

<sup>101</sup> Borisa Bruža dienasgrāmata. 1913–1914. 1913. gada 7. (20.) novembra ieraksts. Noraksts. 40. lp.

<sup>102</sup> Sk. Stellas Pelšes atbildi uz jautājumu "Jūsu atklājumi mākslā 2000. gadā" aptaujā: *Māksla 2000 // Studija*. – 2001. – Nr. 16 (februāris–marts). – 30. lpp.

<sup>103</sup> Prande A. Profesors Rihards Zariņš // *Ilustrēts Žurnāls*. – 1925. – Nr. 5. – 137. lpp. (att.); *Rozentāls J.*, III Baltijas mākslas gadagrāmata // *Latvija*. – 1910. – Nr. 65. – 20. marts (2. apr.).

<sup>104</sup> A. [Asars H.] *Latv. Mākslas veicināšanas biedrībai. // Jaunā Dienas Lapa*. – 1914. – Nr. 39. – 17. febr. (2. marts).

<sup>105</sup> A. Mūsu māksla // *Latvija*. – 1912. – Nr. 231. – 4. (17.) okt.; B. Par mūsu mākslu // *Dzimtenes Vēstnesis*. – 1912. – Nr. 231. – 4. (17.) okt.; A. [Asars H.] *Latviešu māksla // Jaunā Dienas Lapa*. – 1912. – Nr. 236. – 10. (23.) okt.

<sup>106</sup> *Jaunsudrabiņš J.* *Mūsu māksla. I–III // Druva*. – 1914. – Nr. 3. – 238.–245. lpp.; Nr. 4. – 388.–396. lpp.; Nr. 6. – 578.–590. lpp.



11. RIHARDS ZARIŅŠ.  
Vāka mets gadagrāmatai  
"Latvju māksla". 1909

<sup>107</sup> Neumann W. Das Rigasche städtische Kunstmuseum im Jahre 1913. – Riga: Rigaer Tageblatt, [1914]. – S. 7.

<sup>108</sup> Borisa Bruža dienasgrāmata. 1913–1914. 1914. gada 26. janvāra (8. februāra) ieraksts. Noraksts. 49. lp.

<sup>109</sup> L. M. V. B. Mākslas krājumu saraksti 1914. gada beigās // Latviešu mākslas veicināšanas biedrība 1914. g. – Rīga: Latvija, [1915]. – 29.–31. lpp.; Выставка латышских художников. 1915: Каталог. – Петроград, [1915]. – С. 3. – № 13–14; Выставка латышских художников. 6 март–3 апрель 1916 г. Галерея Лемерсье, Москва. – С. 3. – № 34–35.



12. EDUARDS FON GEBHARTS. Pazudušais dēls. 1908

pētījumos par mākslu Latvijā līdz 19. gs. vidum, turpretī, nonākuši pie latviešu profesionālās mākslas emancipēšanās 19.–20. gs. mijā, vēsturnieki lielākoties ir gatavi neņemt vērā vietējās kultūrvides daudz nacionālo kopainu, liekot vienādības zīmi starp latviešu mākslinieku darbību un Latvijas mākslas attīstību. Ne Jaunsudrabiņam personiski, ne LMVB kopumā šajā ziņā vēl nekas nebūtu pārmetams, jo biedrība veica nepieciešamu darbu, izziņādama un aprūpējama tādu Baltijas kultūras daļu, par kuru neviena cita struktūra nejutās atbildīga.

Neimanim, kā jau minēts, gan bija patikusi 1910. gada latviešu mākslinieku izstāde, tomēr savos tekstos un muzeja kolekcijas veidošanā viņš visaugstāk vērtēja 19. gs. Diseldorfas skolu un ar to saistītos Baltijas mākslniekus, par "slaveno trijotni" dēvēdams nevis Purvīti, Rozentālu un Valteru, kā iegājies nu jau gadu desmitiem, bet gan Gregoru fon Bohmani (1850–1930), Eiženu Dikeru (1841–1916) un Eduardu fon Gebhartu (1838–1925). Viņam rūpēja šo meistarību pārstāvība Rīgas muzejā, un cik paties 1913. gadā bija direktora priekš par pilsētas ārkārtējo aizdevumu Gebharta gleznas "Pazudušais dēls" (1908, tag. Ārzemju mākslas muzejs, 12. att.) iegādei no Eduarda Šultes mākslas tirgotavas (*Kunsthandlung Eduard Schulte*) Berlīnē<sup>107</sup>, tik liela rādījās arī laikmetīgāk noskaņotās publikas neizpratne par šādu daudzprāt anahronisku izšķērdību<sup>108</sup>, bet pārsvarā iepirkumu klāstu tiklab ierobežotās rocības, kā, iespējams, īpašu grafisku simpātiju dēļ veidoja Baltijas autoru darbi uz papīra t. s. vara grebumu kabinetam.

Sevišķa interese par iepriekšējā gadsimta parādībām cilvēkam Neimaņa amatā bija tikai likumsakarīga, bet uz šī fona kā ļoti slavējams LMVB darbības virziens atklājās mērķtiecīga darbu vākšana iecerētajam latviešu mākslas muzejam – arī tāpēc, ka tagadnes pārvēršanos neatsaucamā pagājībā pārāk bieži steidzināja nāves plāvums mākslinieku rindās. 1914. gadu noslēdzot, biedrības krājumā bija 93 divdesmit piecu autoru darbi, un šim "Noasa šķirstam", kas tika vests līdzī bēgļu gaitās un 1923. gada rudenī laimīgi atgriezās Latvijā, LMVB bija uzskatījusi par vajadzīgu pievienot arī deviņus Valtera pirmsemigrācijas darbus, rakstos pirmoreiz no-

saukdama viņu par Jāni, taču izvēlēdamās nevis kaut ko klaji tautisku, bet tādas gleznas kā "Pīles" (1898, LNMM) un "Kazdanga" ("Pils Kurzemē", 1904, LNMM, 13. att.), kuras gluži neatkarīgi no autora dzīves Pirmajā pasaules kara laikā piedalījās latviešu mākslas izstādēs Petrogradā un Maskavā.<sup>109</sup>

No šodienas skatpunkta dažādo grupējumu un iestāžu veikuma konstruktīvo daļu nav grūti atzīt par savstarpēji papildinošu, un 20. gs. vēstures pavērsieni radītie zaudējumi liek vienādā mērā novērtēt visu, kas tolaik pasaudzēts gan aizejošās vecās

Baltijas piemiņai, gan topošās brīvvalsts vārdā. Tagad ar nožēlu jāatzīst, ka nav neviena 19. gs. beigās un 20. gs. sākuma strādājuša Latvijas vācu mākslinieka, kura mantojums dzimtenē vai citviet pasaulē būtu daudz maz pilnīgi saglabājies līdz mūsdienām, savukārt Valtera daiļrades iekļaušana apstrīdami latviskoti nacionālo vērtību kanonā viņa darbus izšķirošos brīžos pasargāja no bojāejas un aizmirstības.

Ieskata noslēgumā rodas jautājums, kas vēl bez abiem dominējošajiem – latviešu un vācu – segmentiem veidoja Latvijas mākslas etnisko spektru aplūkotajā laikposmā. Vai tajā iespējams runāt, piemēram, arī par atsevišķi nodalāma krievu, ebreju, poļu vai cita nacionāla faktora lomu?<sup>110</sup> Lietuviešu mākslas zinātniece Laima Laučkaitē savā nesenajā monogrāfijā Viļņas mākslas dzīvi 20. gs. sākumā atainojusi kā kaleidoskopu, kurā līdzīgā mērā darbojas veseli četri nacionāli elementi – poļu, ebreju, lietuviešu un krievu.<sup>111</sup> Ne Rīgai, ne pārējai topošās Latvijas teritorijai tik liela daudzveidība nebija raksturīga, taču, saglabājoties Baltijas provinču kopībai, likumsakarīga bija igauņu un Igaunijas vācu kolēģu daļa mākslas izstādēs, lai gan šo "novadnieku" dzīve ritēja un darbi pārsvarā tapa aiz mūsu zemes mūsdienu robežām. Sevišķi bieži Rīgā (1907–1908, 1910–1911, 1914) un Jelgavā (1904–1905, 1908, 1914) neatkarīgi no kopizstādēm viesojās Tallinā dzimušā un Drēzdenē mirušā Karla fon Vinklera gleznu un studiju kolekcijas, kas galvenokārt bija radītas vēl tālāk – Itālijā. Savukārt desmito gadu pirmajā pusē Purviša vadītās skolas augošā slava bija atvedusi uz Rīgu piecus topošus igauņu māksliniekus – Villemu Ormisonu (1892–1941), Augustu Pulstu (1889–1977), Konstantīnu Sivalo (1884–1964), Jānu Vahtru (1882–1947) un Jānu Vanakamaru (1886–1918).<sup>112</sup>

Jaunsudrabiņš, apšaubīdams "četrus vai piecus nāciju" sadarbības iespējas zem Baltijas mākslinieku savienības "vācu karoga", atzīmēja, ka uz tās dibināšanas sapulci bez vāciešiem, latviešiem un dažiem igauņiem aicināts arī viens krievs.<sup>113</sup> Tas noteikti bija savienības izstāžu pastāvīgais eksponents Ivans Tihomirovs (1867–?), ko viņš citā tālāka avīžrakstā nosaucis par "vienīgo pazīstamo krievu gleznotāju te Rīgā"<sup>114</sup>, tikai turpat nogānītās "jēli zeltrāmainās oleogrāfijas" krievu mākslai godu darīt vis nevarēja. Jauktās vācu–krievu ģimenēs augušās rīdzinieces bija smalkā grafiķe Alise Dmitrijeva (1876–1945) un Valtera skolniece Sofija (Soņa) Ļubova Grimma (1883–1958), taču viņas iekļāvās vācu kultūras tradīcijās. Kopt krieviskumu pervedīžņiku izpratnē savā pedagoģiskajā darbā centās 1895. gadā dibinātās privātās zīmēšanas un gleznošanas skolas direktors Venjamins Blūms (1861–1919), pareizticībā kristījis Ukrainas ebrejs vai karaīms ar Pēterburgas akadēmijas izglītību



13. JOHANS VALTERS.  
Kazdanga. 1904

<sup>110</sup> Līdzīgā formulējumā šo jautājumu raksta autorei pēc tā pirmvarianta nolasišanas konferencē "Māksla un politiskie konteksti" 2004. gada novembrī uzdeva Elita Grosmane.

<sup>111</sup> "Mākslas dzīves nacionālais kaleidoskops" (*Tautinio dailės gyvenimo kaleidoskopas*) ir viena no divām izklāsta pamatdaļām grāmatā: *Laučkaitē L. Vilniaus daile XX amžiaus pradžioje.* – Vilnius: Baltos lankos, 2002. – P. 15–115.

<sup>112</sup> Kontakt–Kontakts. Kümme fakti eesti-läti ühisest kultuuriloost 19. saj. ja 20. saj. algul ([http://www.ekm.ee/naituste\\_tutvustus/kontakts.htm](http://www.ekm.ee/naituste_tutvustus/kontakts.htm), 2006. gada 6. janvāra izdruka). Materiāls sagatavots sakarā ar Rīgas pilsētas mākslas skolas kādreizējo igauņu audzēkņu darbu izstādi Igaunijas Mākslas muzejā Tallinā 2000. gadā un internetā publikācijas formā vairs nav pieejams.

<sup>113</sup> *Jaunsudrabiņš J.* "Baltijas mākslinieku biedrība" un latviešu mākslinieki.

<sup>114</sup> *Jaunsudrabiņš J.* Izstāde J. Rieksta mākslas salonā // *Latvija.* – 1910. – Nr. 46. – 25. febr. (10. marts).

<sup>115</sup> Jaunsudrabiņš J. Mana dzīve. (Turpinājums) // *Latvis*. – 1921. – Nr. 89. – 15. dec.; pirmpublicējums grāmatā: *Jaunsudrabiņš J. Mana dzīve*. – Rīga: A. Gulbis, [1922]. – 64. lpp.

<sup>116</sup> Б. Выставка в школе живописи // Прибалтийский листок. – 1898. – № 280. – 28 дек. (9 янв.); Выставка ученических работ в рижской школе рисования и живописи // *Рижский вестник*. – 1898. – № 282. – 29 дек. (10 янв.).

<sup>117</sup> В. П.-х. Нужны ли в Риге художественные школы // *Рижские ведомости*. – 1904. – № 32. – 26 янв. (8 февр.).

<sup>118</sup> Jaunsudrabiņš J. Kopoti raksti. – Rīga: Liesma, 1985. – 15. sēj. – 113. lpp. (Leģendas par izcilie cilvēkiem. Starpvārds). Pirmpublicējums latviešu trimdas periodikā 1948. gadā.

<sup>119</sup> Hunnius C. Ein Wolmarer Maler // *Düna-Zeitung*. – 1909. – Nr. 221. – 25. Sept. (8. Okt.).

<sup>120</sup> Teodora Ūdera vēstule Aleksandram Petrovam 1906. gada 17. (30.) jūnijā.

<sup>121</sup> Borisa Bruža dienasgrāmata. 1913–1914. 1913. gada 6. (19.) augusta ieraksts (VI stunda pie Mademieka). Noraksts. 20. lp.

<sup>122</sup> Grētas fon Hēmeres vēstule Jānim Siliņam no Berlīnes 1937. gada 10. jūlijā. Rīga, Ivonnas Veihertes privātarhīvs.

<sup>123</sup> Herberta fon Hēmera vēstule Jānim Siliņam no Gerlicas 1937. gada 23. jūlijā. Rīga, Ivonnas Veihertes privātarhīvs.

<sup>124</sup> Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind. – S. 309.

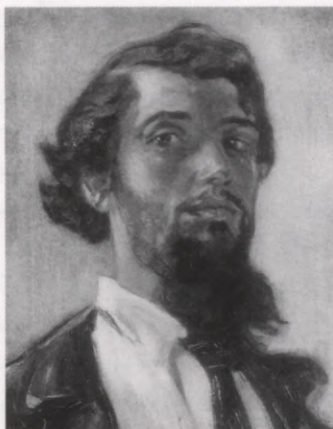
<sup>125</sup> Б. Выставка в школе живописи.

<sup>126</sup> Ruetz A. Kunstsalon // *Rigische Rundschau*. – 1902. – Nr. 6. – 8. (21.) Jan., –r–. Mākslas salons // *Vārds*. – 1902. – Nr. 6. – 8. (21.) janv.; *Vidriņu Pēteris [Ozoliņš P.] Mākslas salons // Baltijas Vēstnesis*. – 1902. – Nr. 14. – 17. (30.) janv.

un “dabasskatu ienaidnieka”<sup>115</sup> reputāciju. Rīgas krievu žurnālisti cītīgi sekoja līdzī Blūma skolas audzēkņu gadumijas izstādēm, jau 1898. gadā dāvādami dažus atziņības vārdus skolniekiem Voldemāram Matvejam un Voldemāram Zeltiņam<sup>116</sup>, bet 1904. gadā aizstāvēja viedokli, ka šai mācību iestādei municipālais atbalsts pienāktos vairāk nekā Elīzas fon Jungas-Štillingas (1829–1904) zīmēšanas skolai<sup>117</sup> – Rīgas pilsetas mākslas skolas priekštecei, ko tolaik apmeklējušas “vai vienīgi vācu dāmiņas”<sup>118</sup>. 1907. gadā uz Latviju no Voronežas pārcēlās iepriekšminētais Ūdera draugs Petrovs, kura darbi jau krietni pirms dalības Trešajā latviešu mākslas izstādē (1913) tik ļoti iepatikās almanaha *Heimatstimmen* (“Dzimtenes balsis”, Tallina) veidotājam un Burtnieku novada pētniekam Karlam Hunniusam (1856–1931), ka viņš *Düna-Zeitung* lappusēs 1909. gada rudenī nesenajam ieceļotājam kā “Valmieras gleznotājam” veltīja tāda apjoma rakstu<sup>119</sup>, kādu šajā izdevumā nebija izpelnījis neviens tālaika latviešu vai Latvijas vācu mākslinieks.

Ūders pats sevišķā draudzības jūtu un revolucionārās degsmes kāpinājumā bija spriedis, ka “vienīgi no krievu tautas mēs arī gaidām labāku nākotni”: “Mana dzimtene ir Krievija, un plecu pie pleca ar krievu tautu mēs cinīsimies par labāko krievu cilvēku ideāliem tāpēc, ka tie ir arī mūsu ideāli.”<sup>120</sup> Jūliju Madernieku uz līdzīgiem prātojumiem vilka ne gluži sociālas, bet drīzāk mākslinieciskas simpātijas, un viņa skolnieks Boriss Bružis pēc kādas nodarbības 1913. gada augustā pierakstīja: “Latviešu mākslai būtu vislabākais pieslietis krieviem nekā vāciem. Krieviem pieder nākotne: to pierāda Benuā, Baksts, Pavlova u. c. Vāci ir ļoti mazvērtīgi. Nevar aizliegt Lovisu Korintu, Hodleru, Štuku, bet ko lai saka par Lēnbahu un Kaulbahu!!! M. kungs nemīl vācu mākslu. Franču māksla vācu reprodukcijās izskatās vāciska.”<sup>121</sup> Turpretī Ūders ar impulsīvo piesliešanos krieviskajam gribēja vērsties tieši pret vācu “izdzimteniem – feodāļiem, kādi viņi ir mūsu provincēs”, un varbūt nav nejaušība, ka tiklab latviešu, kā vācu “puses” pārstāvji arī mākslinieciskajās aprindās bieži spēja visbrīvāk ļauties aizspriedumu neiegrozotām brālības izpausmēm nevis savstarpēji, bet attieksmē pret tās vai citas trešās tautības laikabiedriem, ar kuriem apziņā un zemapziņā ieaugusi teritoriāla un nacionāla “brīvības grāmata” nemaz vai vismaz tik tieši nebija dalāma.

Par ļoti dāsni apveltītu vispārēju simpātiju lutekli Latvijas mākslas pasaulē palaimējās kļūt lietuvietim Petram Kalpokam (1880–1945, 15. att.), kas mazotnē Biržu apkaimē bija ganijs cūkas, bet skolas gados dzīvoja pie tēvoča Jelgavā, brīvprātīgi piestrādādams par Valtera otu mazgātāju un gleznošanas rīku nesēju, kamēr abi atskārtuši, ka “viens mākslinieks pakalpo otram māksliniekam”<sup>122</sup>. Tā viņa karjeras iesākumu atcerējās vienaudze un pirmo mākslas studiju biedre Grēta fon Hēmere (1880–1945), un Kalpoka draudzību jaunības atmiņās par Jelgavu, Rīgu un Minheni ar neliekuļotu prieku pieminējis gan Johanness fon Ginters, gan Grētas brālis gleznotājs un rakstnieks Herberts fon Hērnērs (1884–1950), nevilšā vienprātībā raksturojot



14. Johana Valtera darbnīca Jelgavā. Ap 1900. Petrs Kalpoks – pirmais no kreisās

15. PETRS KALPOKS. Pašportrets. Ap 1906

viņu kā "neparastāko cilvēku, kādu jēkad nācies sastapt"<sup>123</sup>, un "labāko biedru, kādu vien sev iespējams vēlēties"<sup>124</sup>. 90. gadu beigās kādreizējais ganuzēns bija audzēknis Blūma skolā, kur kādas Ziemassvētku izstādes recenzijā viņam ar Zeltiņu veltīta kopīga uzslava<sup>125</sup>, ap gadsimtu miju pamācījās Odesā un 1901./1902. gada ziemā uzklauzīja daudzsološus nākotnes paredzējumus no Valtera personālizstādes vērtētājiem, kam Rīgas Mākslas biedrības salona priekšelpā bija skatāmi arī viņa labākā skolnieka gleznojumi<sup>126</sup>. Pirms revolūcijas Kalpoks "vairāk nekā gadu" vai pat "gadiem ilgi" baudīja Karla fon Manteifela mecenātisko viesmīlību Kazdangā<sup>127</sup> un par barona līdzekļiem devās studēt uz Minhēni<sup>128</sup>, bet kopš muzeja atklāšanas 1905. gadā neatkarīgi no saviem "gājputna" maršrutiem piedalījās gandrīz visās Rīgā un vairākās Pērnavā rīkotajās Baltijas mākslinieku kopizstādēs, drīz vien kļūdamas arī par Lietuviešu mākslas biedrības biedru un tās izstāžu eksponentu gan etniskajā dzimtenē, gan ārpus tās. Lai cik spēji vēstures samezģlojumos būtu šķīrušies daudzu līdzcīlvēku ceļi, viņš šķīta esam laipni gaidīts ikviet – kā Rihtera salonā Drēzdenē, kur 1907. gada rudenī viņa gleznas atkal bija redzamas kopā ar Valtera darbiem<sup>129</sup>, tā rīdzinieku "Mākslas stūrī"<sup>130</sup> vai Jelgavas Mākslas draugu biedrībā, kuras lielākoties augstdzimušie entuziasti 1906. gada rudenī uzsāka organizācijas darbību ar Kalpoka ainavu izstādi viņa ārzemju studiju atbalstam<sup>131</sup>. Kad viņš biedrības telpu ne vairs agrākajā Valtera darbnīcā, bet jau Lielā kluba zālē piepildīja no jauna, pat Jelgavas "Latviešu Avīzes" bija gatavas piemirst parastos nacionālos aizspriedumus pret "mākslas draugu" pasākumiem un skubināja savus lasītājus skatīties gleznas, kuru autors "jau no jaunatnes cieši saudzis ar mūsu dzimteni"<sup>132</sup>. Vienu pašu reizi Jaunsudrabiņam 1913. gadā par tobrīdējo minhenieti bija uzrakstījis piekasīgs jautājums, kamdēļ Baltijas mākslinieku savienības izstādēs piedalās kāds, kas "ir leišu mākslinieks, nav baltietis un arī nedzīvo Baltijā"<sup>133</sup>, – citādi vēlākais Kauņas mākslas skolas pedagogs, kura ciešie pirmsneatkarības laika sakari ar Latviju un Vāciju nosaka viņa radošās biogrāfijas savdabību, liekas, saņēmis maksimālo, ko 20. gs. sākumā

<sup>127</sup> Manteuffel G. von. Auszüge des wesentlichen Inhalts der Dokumente und Schriften in der Katzdangenschen Brieflade nebst Familiennotizen. – Riga, 1907. – S. 63; Manteuffel K. von. Meine Siedlungsarbeit in Kurland. – S. 8.

<sup>128</sup> Ārpus plašākajām Kalpoka biogrāfijām šis fakts komentēts Herberta fon Hēmera vēstulē Jānim Siliņam no Gerlicas 1937. gada 23. jūlijā.

<sup>129</sup> Katalog: Joh. Walter-Kurau, Frh. v. Schlippenbach, Professor Belsen, Petras Kalpokas, Fred Voelckerling / Emil Richters Kunstsalon. – Dresden, [1907].

<sup>130</sup> Schiemann P. Zwischen zwei Zeitaltern. – S. 127.

<sup>131</sup> Ausstellung im "Vereine der Kunstfreunde" // Baltische Tageszeitung. – 1906. – Nr. 246. – 8. (21.) Nov.

<sup>132</sup> Gleznu izstāde // Latviešu Avīzes. – 1912. – Nr. 140. – 4. (17.) dec.

<sup>133</sup> Jaunsudrabiņš J. Baltijas mākslinieku savienības III izstāde // Latvija. – 1913. – Nr. 73. – 30. marts (12. apr.).

Baltijā cilvēciski varēja gūt no sabiedrības attīstības labdabīgākajām tendencēm. Ši dzīvesstāsta pavedieni it kā savieno tās inteliģenta liberālisma oāzes, kas sarežģītajā kopainā bija sākušas veidoties, un, vērojot radušos zīmējumu, jābrīnās, cik daudz šādu aizmetņu bijis.

Iejušanos jebkura vēstures cēliena notikumos atvieglo ne vienmēr pieejamā iespēja atzīt vismaz kāda drāmas personāža nostāju par sev pieņemamu un identificēties ar to. Latvijas 19.–20. gs. mijas norišu interpretācijā joprojām dominējošā tradīcija sakņojas nacionālās mākslas emancipācijas veicinātāju uzskatos un pašvērtējumā bez nopietnas intereses par citiem viedokļiem. Aptvert visu spektru ir grūti un daudzos gadījumos nevajadzīgi, tomēr mūsdienu cilvēka ekskursi tālaika izpētē solās būt veiksmīgāki un redzīgāki, ja aizņemamies noskaņojumu no Vilhelma Savicka, kad viņš 1908. gada decembrī dodas uz Elizabetes ielas 22. nama 18. dzīvokli skatīties "apslēptā talanta" Pētera Kalves darbu izstādī ar vienkāršo domu, ka "tas ir tik skaisti – redzēt kaut ko topam un atklājamies"<sup>134</sup>. Pašam pētniekam viņa vērojošajās pozīcijās tuvākie līdzinieki laikmeta figurantu vidū drīzāk būtu nevis jaunie latviešu mākslinieki, kuru pamatstraumei līdzī viņš cenšas raudzīties, bet gan daži klusītēm vāciski un krieviski runājoši skatītāju stāvi, kas vai ik reizi izrādās nozuduši, pirms saprasts, ka blakus ir vēl kāds, un gribēts ielūkoties tam sejā. Latviešu mākslas veidotāji lielākoties bija tik nodarbināti ar savu nacionālo mērķu vairāk vai mazāk veiksmīgo īstenošanu, ka reti pievērsa viņiem kādu uzmanību, bet tas nepavisam nav neiespējami un lieki vēl tagad, lai iekļautu laikmeta ainas rekonstrukcijā pilnīgi vai daļēji nepazīstamas laikabiedru liecības un parādītu kaut mazliet cieņas cilvēkiem, kas to pelnījuši.

*Kopīgu centienu atcerei mācītājs Jānis Neilands Skultes baronietei Leokādijai fon Freitāgai-Loringhofenai (1842–1912) savulaik divos eksemplāros uzdāvināja Jaunās Derības 1893. gada latviešu izdevumu. Vienu viņa teicās nolietojusi, izraibinādama ar dažādām piezīmēm, bet otru reiz dāvināja tālāk savam Potsdamā dzimušajam kučierim, papildinādama Neilanda 1896. gada veltījums ar plašu ierakstu, kas bija līdzīgi simbolisks kā turpat Skultē jeb Adjamindē (Aģesgrīvā) augušā Oskara Grosberga (1862–1941) vēlākā romāna "Mežvalde" (1926) bilingvālais nosaukums, jo sākās vāciski, bet turpinājās ar šādu latviešu tekstu: "Visās valodās to pašu svētību un bagātību saņemam no dārgā evaņģelījuma mūsu Kunga un Pestītāja Jēzus Kristus. Tātad lai vāczemnieks Karls Jāgers smeltu arī šinī valodā no tā ūdens avota, kas pēc Jēzus apsolījuma "verd uz mūžīgu dzīvošanu – jo tam neslāps mūžīgi"! To vēl no sirds vecā lielmāte L. f. Freitāga-Loringhofena."<sup>135</sup>*

*Ierakstam nav datuma, taču savdabīgā un labticīgā tautu, kārtu un valodu "jaunās derības" zīme gadsimtu un laikmetu mijā izrādījās ļoti iederīga "vāczemnieka" dzimtas vēsturē, jo tajā pašā trauksmainajā vasarā, kad Ūders bija priecīgi*

<sup>134</sup> Sawitzky W. Ein verstecktes Talent // Rigasche Rundschau. – 1908. – Nr. 284. – 6. (19.) Dez.

<sup>135</sup> Mūsu Kunga un Pestītāja Jēzus Kristus Jaunā Derība. – Jelgava: J. F. Stefenhāgens un dēls, 1893. Grāmatas eksemplārs ar Neilanda un Freitāgas-Loringhofenas autogrāfiem priekšlapās saglabājis Karla Jāģera mazmazdēla Gunāra Salmiņa ģimenes īpašumā Duntē.

vēstijis Petrovam par sulaiņa nāvējošo uzbrukumu lielmātes brālim Stalbes baronam Eduardam fon Kampenhauzenam,<sup>136</sup> dāvanas saņēmēja atpūtdarbinātājs Stalbē dzimušais dēls sērojošās dāvinātājas mītnē Vārzu pusmūžā Ūdera iemīļotajā Duntē jūrmalā izteica ekstravagantu bildinājumu dažus mēnešus vecākai latviešu moderei: "Man rudeni jāprecas, un jums ir priekšroka."

Tāpēc šis raksts var būt arī mazmazmeitas veltījums simtgadei kopš kāda revolūcijas laiku "gadījuma uz laukiem" Vidzemē – Emmas Birzgales (1887–1983) un Vilhelma Jāgera (vēlāk Jēgera; 1888–1966) laulībām, kuru noslēgšana Pēterupes baznīcā 1906. gada 10. (23.) septembrī nacionālās konfrontācijas vai tuvināšanās dilemmai piedāvāja romantisku risinājumu. Liktenim labpatikās, ka šis Vācijas pavalstnieks pēc jauneklīgajām muižas dienestnieka gaitām, važoja darba Rīgā, izsūtījuma uz Orenburgas guberņu 1914. gadā, karošanas poļu armijā un gūsta kļuva par Latvijas zemes kopēju – rokpelni, rentnieku un kolhoznieku, lai šo pasauli pēdējoreiz skatītu no āboliņvezuma augstumiem, palikdams pēcteču piemiņā kā "ģimenes ikonostasa" izteiksmīgākais spēkpilns, labestīgs, zirgu un cilvēku mīlēta zemnieka tēls.

<sup>136</sup> Sal. šī notikuma komentējums Teodora Ūdera vēstulē Aleksandram Petrovam 1906. gada 17. (30.) jūnijā un rakstā: *Lancmanis I. Nāve Stalbē // Māksla Plus.* – 1998. – Nr. 2. – 18.–23. lpp.

# IESKATS POLITISKĀS KARIKATŪRAS VĒSTURĒ 19. gs. beigās–20. gs. sākums

**Gundega Gailīte**

<sup>1</sup> Šajā rakstā ar terminu "karikatūra" apzīmēts gan humoristisks zīmējums, gan satīra, gan šaržs.

Izvēlēto laika periodu raksturo karikatūras<sup>1</sup> kā visoperatīvākā mākslas žanra spožs uzplaukums, kad izšķirošie vēsturiskie notikumi Eiropā rosināja iesaistīties un aktīvi darboties daudzveidīgai mākslinieku plejādei. Akcents rakstā netiks likts uz atsevišķu karikatūru dziļāku analīzi, bet gan uz žanra daudzveidības ieskicēšanu: svarīgākām tēmām, atšķirīgiem autoriem, to rokrakstiem, mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem u. tml.

19. gadsimtā politiskās karikatūras uzplaukums saistījās pirmām kārtām ar ģeniālā Onorē Domjē daiļradi, kurš ar spontānu krīta vilcienu vairāk nekā 2000 litogrāfijās vizualizēja savas zemes un laika "cilvēcisko traģēdiju". Tomēr tikai gadsimta beigās žanrs uzsāka savu triumfa gājieni. Lai mēģinātu noskaidrot tā cēloņus, likumsakarības un ietekmi uz sabiedriskajiem procesiem, pamatoti būtu sākt ar īsu definējumu.

Termins "karikatūra" atvasināts no itāļu valodas vārda *caricare*, kas tulkojumā nozīmē "sakraut, pārspīlēt". Karikatūras uzdevums ir savdabīgā veidā atmaskot sabiedriskajām parādībām un attiecībām, cilvēka uzvedībai vai raksturam piemītošas pretrunas: starp mērķi un tā sasniegšanai izvēlētajiem līdzekļiem, formas un satura, rīcības un apstākļu nesaderību, kontrastu starp veco un jauno, skaisto un neglīto, realitātes izjūtas trūkumu. Ar priekšnosacījumu, ka šiem pretmetiem piemīt zināma uzskatāmības pakāpe. Būtisko, kas bieži vien, nepastarpināti parādību vērojot, neatklājas, karikatūra vēlas atklāt negaidīti un padarīt saprotamu. Mākslinieka uzskatiem, tas ir, viņa sabiedriskajam un humānajam ideālam, ir jābūt tieši vai netieši pazīstamiem. Karikatūra pārspīlē, saasina, izkropļo ārēji raksturīgās iezīmes, tā atklājot parādības iekšējo – patieso pusi. Šī mobilā un politiski mērķtiecīgā kritikas forma izmanto atšķirīgus priekšstatus, lai konfrontētu pretpolus.<sup>2</sup>

Jāatgādina, ka vietējā kontekstā nopietnākai žanra analīzei viens no pirmajiem pievērsās Boriss Vipers rakstu krājumā "Mākslas likteņi un vērtības". Viņš uzskatīja, ka laba karikatūra vērstas pie skatītāja intelekta, jo nereti parādās dažādas zīmes, veidoli un abstrakcijas. Tai "vienmēr jābūt vērstai pret personu vai faktu, vai kādu konkrētu spēku; karikatūrai (..) nepieciešama tendence: pamācīt, audzināt, aģitēt, cīnīties. Karikatūrai jābūt asai un aktuālai (..)"<sup>3</sup>

Atstājot dažādus rakstu krājumus, kalendārus u.c. izziņas avotus plašākam pētījumam, šajā rakstā tiks izcelti tieši periodiskie izdevumi, kuru skaits 19./20. gs. mijā ievērojami pieauga. Periodikā ievietotie daudzveidīgie oriģinālziņējumi piedāvā pārsteidzoši apjomīgu materiālu arī politiskās karikatūras izpētei. 19. gadsimtā sasniegtais

<sup>2</sup> Apcerējumi par karikatūru kā Rietumu mākslas parādību atrodami jau Leonardo da Vinči pētījumos par deformācijas ideālo veidu jeb grotesku, lai labāk saprastu ideālā skaistuma koncepciju. Joprojām attiecīgajā literatūrā tiek diskutēti par karikatūras vietu un lomu. Sk., piem.: *Critical Terms for Art History* / Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff. – The University of Chicago and London, 2003. – P. 26, 282, 290.

<sup>3</sup> *Vipers B.* Mākslas likteņi un vērtības. – Rīga: Grāmatu zieds, 1940. – 139. lpp.

<sup>4</sup> Žumāla izdevējs Alberts Lāngens (1864–1918).

<sup>5</sup> No 1896. līdz 1908. / 1909. gadam.

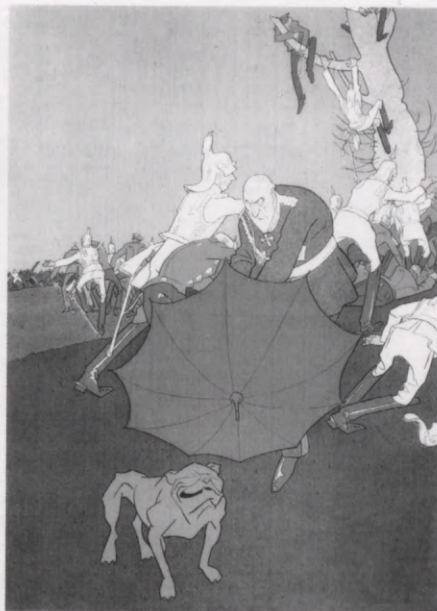
<sup>6</sup> *Simplicissimus.* – 1910. – Nr. 11. – S. 520.

<sup>7</sup> *Simplicissimus.* – 1899. – Nr. 33. Attēls ņemts no grām.: *Krause A.* Die politische Karikatur im Geschichts-Unterricht: Volk und Wissen. – Berlin: Volkseigener Verlag, 1975. – S. 107.

<sup>8</sup> Turpat.

augstais poligrāfijas līmenis un liberālo ideju popularitāte politiski satiriskajiem izdevumiem ļāva veicināt pārmaiņas sabiedriskajā domā. Tā bija efektīga stratēģija, jo periodika, būdama pieejama nozīmīgam cilvēku daudzumam, radīja izpratni par svarīgākajiem valstī notiekošajiem procesiem, tādējādi arī kritiski satiriskā grafika kalpoja kā spēcīgs vizuālās propagandas līdzeklis. Līdzās latviešu karikatūristiem īpašs akcents tiks likts uz vācu un krievu kolēģu veikumu, jo tas atstājis vislielāko ietekmi uz vietējo autoru darbu formālo un saturisko pusi.

Kā pirmais svarīgākais avots noteikti jāmin vācu žurnāls *Simplicissimus*<sup>4</sup>, kas bija pilsoniski demokrātisku uzskatu paudējs un savas iznākšanas pirmajos gados<sup>5</sup> vērtējams kā pasaulē nozīmīgākais politiski satiriskais izdevums. Tas nesaudzīgi atmaskoja Vilhelma II laikmetu, īpaši konservatīvi monarhistisko platformu, tās izteikto militārismu un vēršanos pret jebkādam reformām, kā arī visus varas atbalstītājus: policistus, juristus, ierēdņus, teologus. Ar žultainu humoru tika kritizētas sevi pārdzīvojušas parādības: padevības gars, filistru pašmīlība, uzpūtība, visu vērtību devalvēšana, dzīves stila degradēšana augstākajos slāņos un daudzas citas aktualitātes. Piešastot liela mēroga māksliniekus, slavenus rakstniekus un dzejniekus, izdevums drīz vien ieguva izglītotās pilsonības nedalītu atbalstu. 1897. gadā to iespieda 15 000 eksemplāros, bet 1904. gadā tirāža jau sasniedza 85 000 eksemplāru lielu rekordu. Pirmais numurs iznāca 1896. gada 4. aprīlī un acumirkli izraisīja asu sašutuma vētru kritizētajos. Nozīmīgākie žurnāla mākslinieki bija Rūdolfs Vilke, Bruno Pauls, Ferdinands fon Recniceks, Ērihs Šillings un Olafs Gulbransons. Vienā no karikatūrām<sup>6</sup> (1. att.) redzams pūlis, kas panikā bēg no žurnālu simbolizējošā buldoga; to zīmējis stilistiski daudzveidīgāko un mākslinieciski augstvērtīgāko darbu autors Tomass Teodors Heine. Viņš neapšaubāmi bija visasākais un aktīvākais kritiķis, kaut arī dažreiz pārkāpa striktās robežas, kur beidzas smalka satīra un sākas rupji joki. Šis intelektuālais ciniķis kādā zīmējumā<sup>7</sup> (2. att.) nosoda padevības garu, asi izsmejot Dieva žēlastības dāvāto pārvaldīšanas mākslu kā absolūtu stulbumu. Paraksts pie karikatūras: "Ir jādara muļķības ārpolitikā, lai novērstu uzmanību no iekšpolitikas, un tad jādara muļķības iekšpolitikā, lai novērstu uzmanību no ārpolitikas, – tāds ir valdīšanas mākslas noslēpums."<sup>8</sup> Parādes tērpā un dižmanīgā pozā, zemu pieri, resnu vēderu, sēžot zem baldahīna, varasvīrs parādās reģentiem kā muļķīgas uzpūtības



1. TOMASS TEODORS HEINE. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus*



2. TOMASS TEODORS HEINE. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus*



3. TOMASS TEODORS HEINE. Tiesas priekšā. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus*

<sup>9</sup> *Simplicissimus*. – 1910. – Nr. 40. – S. 750.

<sup>10</sup> *Simplicissimus*. – 1896. Attēls ņemts no grām.: Томсон П. Рабочее движение и карикатура. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1926. – С. 56.

<sup>11</sup> Turpat.

personifikācija. Padevīgi un pakalpi ministri blēnās, kas plūst no viņu pavēlnieka mutes, klausās trulā paklausībā, kādu tie sagaida arī paši no saviem padotajiem. Lai audzinātu krietnu pavalstnieku, valdības rīcība, imperiālistu un militāristu virskundzība ironizējot tika atainota kā Dieva iecerēta, gudra, tāda, kas tēvišķi norūpējusies par tautas labklājību.

Eduards Tonijs, kas darbus signēja – E. T\$\$\$\$, *Simplicissimus* karikatūrā "Armijas un jaunatnes audzināšana"<sup>9</sup> militāro dresūru ironiski pielīdzinājis tautas intensīvai un mērķtiecīgai tālākizglītošanai, kam jākompensē nepietiekamā skolas izglītība. Nekāda brīvdomība nav pieļaujama – aklā padevībā visiem jāpakļaujas valsts politikai. Šādā garā audzināja jau skola un baznīca, un militārajai dresūrai kazarmās vajadzēja iznīcināt jebkuru patstāvīgu domu un gribu. Šī paklausīgu pavalstnieku audzināšana kalpoja kara ideoloģiskajai sagatavošanai.

Asprātīgi risināts Heines satīriskais zīmējums "Tiesas priekšā"<sup>10</sup> (3. att.), kurā ironizēts par vismazākās nepaklausības sekām. Pavadtekstā lasāms prokurora spriedums: "Klātesošo liecības pierāda, ka apsūdzētais ar skaļu riešanu uzbruka karietei, ar kuru brauca pats imperators, un mēģināja to apgāzt. Tālāk pierādīts, ka viņš, paceļot kreiso pakalķāju, smagi apvainojis žandarmus, kuri ieradās noziedznieku arestēt – tātad izpildīt tiešos dienesta pienākumus. Par apsūdzētā īpašo nepateicību un zemiskumu liecina fakts, ka noziegums izdarīts dienā, kad tika pazemināti nodokļi par suņu turēšanu (..)!"<sup>11</sup> Tiesnešu draudīgie, melnie silueti norāda uz šīs varas nelokāmību, līdz pusei aizklātās sejas atgādina maskējušos laupītājus. Uztrauktajām liecnieku pozām un sejas izteiksmēm pretstatīts bīstamais "Jaundaris" – daiļrunīgs sīka, nožēlojama sunīša siluets.

Līdz pat Pirmajam pasaules karam *Simplicissimus* bija opozīcijā, bet tad Heines radītais buldogs tika savaldīts un vēlāk vispār zaudēja zobus un agresīvo sarkano krāsu, pamazām kļūstot pat par oficiālās varas atbalstītāju, tādējādi iegūdam konformistisku nacionālistiski šovinistisku raksturu.

Savukārt Krievijā valdība aizliedza ievest un izplatīt *Simplicissimus*, tomēr žurnāla kārtējie numuri nonāca mākslinieku izpētes lokā un ietekmes ir viegli konstatējamas. Krievu karikatūristi mudināja gāzt patvaldību un vērsās pret varas centralizāciju, norādot uz daudzajām pretrunām sabiedrībā, kas valsti bija novedušas dziļā krīzē. Lielākā daļa iedzīvotāju bija politiski beztiesīgi, turpinājās nacionālie un reliģiskie ierobežojumi. Arī neveiksmīgā ārpolitika norādīja uz radikālu pārmaiņu nepieciešamību. Tautas protests izpaudās revolūcijā, pēc kuras tika apsolīts piešķirt iedzīvotājiem pilsoņu brīvības, lai pirmām kārtām vispārējās vēlēšanās ievēlētu pārstāvniecības orgānu – Valsts domi, kas turpmāk izdotu likumus, tādējādi noslēdzot

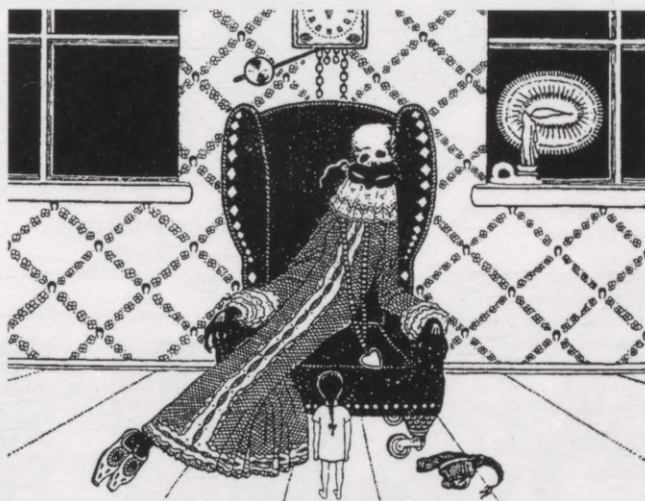
absolūtisma ēru. Miljoniem cilvēku Krievijā sāka domāt par valsts iekārtas taisnīgu, cara un politiķu personiskajām īpašībām. Un šajā procesā arī karikatūrām bija milzīga loma.

T.s. preses brīvība nebijušu tirāžu ļāva sasniegt tieši politiski satīriskiem izdevumiem, kuru skaits Krievijā bija gandrīz 400 (kopmetiens ~ 40 milj. eks.), no tiem gan lielu daļu cariskā cenzūra ātri slēdza. Gandrīz pusotru gadsimtu snaudošā brīvā doma izvērtās milzīgā izdevumu straumē. Protams, ne visi bija vienlīdz māksliniecis-ki augstvērtīgi, daudzi jākvalificē kā piezemēti un divdomīgi atbilstoši izpildījuma diletantiskajam līmenim. Tomēr politiski asākajos karikatūristi pievērsās aktualitātēm gan ārpolitikā, gan iekšpolitikā, neatpaliekot no vācu zīmētāju labākajiem paraugiem.

19. gs. beigās nozīmīgākās problēmas skāra tādi žurnāli kā *Искра*, *Гудок*, *Жало*, *Леший*, *Жупель*, *Адская почта*. Kā mēreni jāvērtē humoristiski satīriskie žurnāli *Оса*, *Заноз*, *Развлечение*, *Зритель*, *Будильник*, *Осколки*, *Стрекоза* un citi. Nozīmīgākie mākslinieki: Aleksandrs Jungers, Nikolajs Remizovs-Vasiljevs, Mstislavs Dobužinskis, Valentīns Serovs, Jevgeņijs Lanserē, Boriss Kustodijevs un Ivans Biljbins. Mākslinieki centās atspoguļot gan katru nozīmīgāko notikumu jauno partiju veidošanās procesā, gan radikāļu, liberāļu un monarhistu savstarpējos cīņus jaunievēlētajā Valsts domē. Tādējādi karikatūras sniedz izsmieļošu informāciju par komplicēto pārējas procesu no cara patvaldības uz konstitucionālu monarhiju.

Jauno laikmeta garu uzskatāmi reprezentēja zīmējumi, kas izsmēja pašu caru. Iepriekš kariķēt viņu bija noziegums, līdzvērtīgs, piemēram, oficiālu augsti stāvošu personu parakstu viltošanai. Parādīt "svēto", pielūgto, dievināto cara tētiņu kā smieklīgu klaunu, kas zaudējis galvu, uzdrošinās Dobužinskis karikatūrā "Jaunais 1905.–1906. gads"<sup>12</sup> (4. att.). Savukārt Nikolaja II portrets ēzeļa veidolā greznā ierāmējumā redzams Biljбина slavenajā zīmējumā žurnālā *Жупель*.<sup>13</sup> Uzskatāms salīdzinājums kā veiksmīga metafora atrodams arī Dobužinska karikatūrā ar nosaukumu *Sic transit...* jeb "Tā pait pasaules godība"<sup>14</sup>. Mākslinieks caru attēlojis kā kārnu, bet joprojām pašapzinīgu gaiļi, kas dziļdomīgi noraugās putna cepetī, apcerot sava likteņa nolemtību.

Kaut arī vācu žurnālam *Simplicissimus* bija izšķiroša loma Rietumeiropas karikatūras vēsturē, atsevišķos gadījumos slavenie vācu mākslinieki ne tikai aizņēmušies idejas, bet pat gandrīz precīzi kopējuši citu meistarību darbus. Piemēram, krievu mākslinieka Dobužinska kodolīgi skaudrais 1905. gada zīmējums "Oktobra



4. MSTISLAVS DOBUŽINSKIS. Jaunais 1905.–1906. gads. Karikatūra žurnālā *Жупель*

<sup>12</sup> *Жупель*. – 1905–1906. Žurnālam iznāca tikai trīs numuri, un tas ir bibliogrāfisks retums. Attēli ņēmti no grāmt.: Дульский П. М. Графика сатирических журналов 1905–1906. г. – Казань: первая Государственная типография, 1922. – С. 44.

<sup>13</sup> Turpat. – 43. lpp.

<sup>14</sup> Turpat. – 19. lpp.

<sup>15</sup> Attēls ņemts no grām.:  
Томпсон П. Рабочее движение  
и карикатура. – С. 36.

<sup>16</sup> 17. oktobrī Krievijas cars  
Nikolajs II parakstīja manifestu, ap-  
solot tautai politisko brīvību un  
tautas vēlētu Valsts domi.

<sup>17</sup> Абрамский И. Из истории  
русской карикатуры // Худо-  
жник. – 1975. – № 10. – С. 32.

<sup>18</sup> *Simplicissimus*. – 1910. –  
Nr. 52. – Vāks.

<sup>19</sup> Turpat.

<sup>20</sup> Krause A. Die politische  
Karikatur im Geschichts-Unterricht:  
Volk und Wissen. – S. 119.

<sup>21</sup> Гвоздь. – 1906. – № 2. – С. 8.

<sup>22</sup> Vārdotājs. – 1906. – Nr. 33. –  
520. lpp.

<sup>23</sup> Lācis V. Latviešu zemes un tau-  
tas vēsture. – Rīga: Vieda, 2000. –  
I. sēj. – 38. lpp.

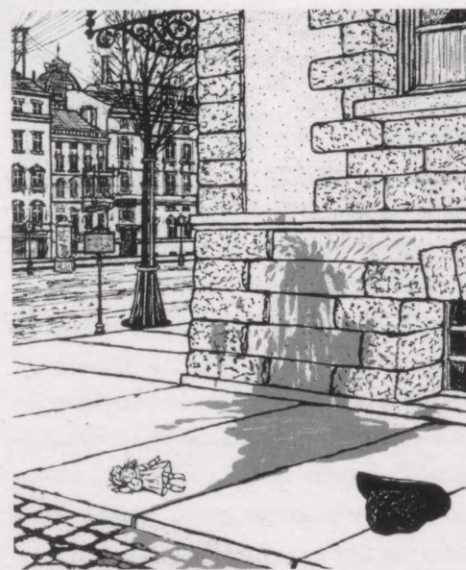
<sup>24</sup> Bēms R. Apceres par Latvijas  
mākslu simt gados. – Rīga: Zināt-  
ne, 1984. – 113.–123. lpp.; *Irbe V.*  
Pirmā satīra // Treji Vārti. – 1978. –  
Nr. 1. – 30.–34. lpp.; *Zanders O.*  
Necerēts pērķona lietus // Litera-  
tūra un Māksla. – 1982. – 16. jūn.  
Minētie personāži iztirzāti arī Lat-  
vijas Mākslas akadēmijas studentu  
diplomdarbos, kas pašreiz glabājas  
LMA Informācijas centrā: *Griķis E.*  
*A. Daugulis (1830–1899)*. – Rīga,  
1987; *Slobodčikova T.* Žumālu un  
avižu grafika 19. gs. otrajā pusē. –  
Rīga, 1979.

<sup>25</sup> Lācis V. Latviešu zemes un tau-  
tas vēsture. – I. sēj. – 41. lpp.

<sup>26</sup> Avīze iznāca no 1862. līdz  
1865. gadam.



5. MSTISLAVS DOBUŽINSKIS.  
Oktobra idille. Karikatūra  
žurnālā *Жупель*



6. TOMASS TEODORS HEINE.  
Pēc ielas demonstrācijas.  
Karikatūra žurnālā  
*Simplicissimus*

idille"<sup>15</sup> (5. att.) žurnālā *Жупель*: la-  
koniska kompozīcija ar vientulīgu ielu  
krustojumu, tās centrā – liels asins  
traips, kas no nama sienas izplūdis uz  
trotuāra. No asiņainā slaktiņa uz  
ielas palikušās vairs nevienam nevaja-  
dzīgās lietas – galoša, brilles un maza  
lellīte – pastiprina notikuma traģis-  
mu. Pie sienas izkārts slavenais cara  
"17. oktobra manifests"<sup>16</sup>, kam virsū  
uzlīmēta jauna pavēle – "Nežēlot  
lodes!". Brīvību sološās reformas bija  
tikai mirāža.<sup>17</sup> Savukārt Tomass Teo-  
dors Heine pēc pieciem gadiem –  
1910. gadā – *Simplicissimus* ievieto  
zīmējumu no sērijas "Pa vistumšāko  
Vāczemi" ar nosaukumu "Pēc ielas  
demonstrācijas"<sup>18</sup> (6. att.), kura pa-  
vadtekstā lasām: "Tikai pateicoties  
taktiskai, apdomīgai policijas rīcībai,  
miers netika traucēts."<sup>19</sup> Heines va-  
riantā zīmēta mazliet citādāka celtne,  
bet nemainīgs palicis ielu krustojums,  
atstāta arī daiļrunīgākā detaļa – lellī-  
te, vienīgi galošu un briļļu vietā ir ci-  
lindrs. Iztrūkst arī tāda nozīmīga zī-  
mējuma ideju raksturojoša elementa  
kā pretrunīgās pavēles pie mājas sie-  
nas. Vācu izdevumos par politiskajām  
karikatūrām šis piemērs minēts kā  
Heines tiešs vietējo notikumu atspo-  
guļojums,<sup>20</sup> taču skaidri redzams, ka  
ietekmes bija abpusējas. Kaut arī žur-  
nāla *Жупель* izdevējs Zinovijs Grže-  
bins, dzīvodams Mīnhenē, tieši no  
*Simplicissimus* smēlās iedvesmu līdzī-  
ga izdevuma izveidošanai Krievijā.

Viens no visbiežāk izmantotajiem  
tēliem, lai atspoguļotu revolucionāru

asiņaino apspiešanu, bija hiperbolizēts skelets kā nāves personifikācija. Tādi lielā skaitā atrodami kā krievu, tā arī latviešu valodā izdotajā periodikā. Piemēram, traģiska aina redzama krievu žurnāla *Гвоздь* 1906. gada 2. numurā<sup>21</sup> (7. att.), kur nāve uzdod retorisku jautājumu: "Kas noklājis tīrumu ar mirušo ķermeņiem?" Priekšplānā novārguša zirga mugurā, tērpies krievu militāristu formā, velkas bende, kurš nākamajā mirklī no paguruma varētu saļimt bezspēkā. Minimāli ieskicētās liķu aprises liek noprast vardarbīgo nāvi, kādā gājuši bojā simtiem nevainīgo. Liesmojošās debesis, krāsmatas un kraukļu bari debesis pastiprina zīmējuma baidīgo noskaņu. Vai arī vēl simboliskāks zīmējums no latviešu izdevuma "Vārdotājs"<sup>22</sup> (8. att.). Tajā Indriķis Zeberīņš priekšplānā izcēlis skeletu ar izkapti melnā tērpā – izrādās, arī nāve nav radusi pie tik intensīva darba, kāds tas bija 1906. gadā. Pārdomāts un tāpēc daudznozīmīgs ir katrs kompozīcijas elements: jūra, nemierīgās debesis, smiltis, tumšie akmeņi un jo īpaši karātavu kalns, kurā, spriežot pēc stabu skaita, ir trīs upuri – līdzīgi kā Golgātas notikumā. Tātad pavīd cerība, ka tās nav beigas, bet gan kaut kā jauna sākums.

Ieskatoties latviešu politiskās karikatūras vēsturē, jāmin arī jaunlatvieši, kas aizsāka modernās sabiedrības veidošanu vietējā kontekstā un jau laikrakstā "Pēterburgas Avīzes" modināja pašapziņu, kritisku spriestspēju un vēlmi mainīt savu dzīvi. Aizsākās jauna stila diskurss, lasītāju uztverot kā līdzvērtīgu, laikmetīgi domājošu individu. Tādējādi "jaunais laikraksts ļoti ātri kļuva par tautiskās atmodas dinamisku dzinējspēku".<sup>23</sup> Leģendārajiem pielikumiem ar hrestomātiskajiem Brenča un Žvinguļa tēliem latviešu mākslas vēsturē jau veltīta salīdzinoši liela uzmanība.<sup>24</sup> Pirmā profesionāla grafiķa Augusta Dauguļa radītie naīvie varoņi vēl kontrastē ar aso tekstuālo materiālu, kurā literāti mēģināja cīnīties pret vācu ekonomisko un ideoloģisko virsvadību. "Pēterburgas Avīžu" lielie panākumi izskaidrojami ar to, ka laikraksta vadītāji pareizi izprata tautas stāvokli, tās ilgas un cerības un viņi tālredzīgi parādīja arī tos nākotnes ceļus, pa kuriem tauta pati tik labprāt gribētu iet."<sup>25</sup> Avīzes darbība bija ļoti īsa,<sup>26</sup> bet jāuzsver galvenais: neraugoties uz tās drūmo politisko un ekonomisko stāvokli, latviešu tauta kopā mācījās smieties, un arī karikatūras sekmēja strauju atmodas gaitu.

No idejiskās satura piezēmētības, kā arī provinciālisma latviešu karikatūristi pilnībā atbrīvojās tikai 1905.–1907. gada revolūcijas laika presē, kad politiski satīriskie žurnāli kļuva īpaši pieprasīti un



7. Nezināma autora karikatūra žurnālā *Гвоздь*



8. INDRIĶIS ZEBERIŅŠ. Karikatūra izdevumā "Vārdotājs"

27 "Svari" (redaktors un izdevējs Alfrēds Purics, vēlāk Jānis Roberts Tillbergs, izdots Pēterburgā, 1906–1907), "Spitnieks", "Rikstes", "Pēriens", "Spēriens", "Kēriens" (visu redaktors un izdevējs Livu Jurka (istajā vārdā Juris Puriņš, 1875–1956), izdoti Pēterburgā, 1906), "Vārdotājs" (izdots Rīgā, 1906–1907), "Šalkas" (izdots Rīgā, 1907; abu redaktors un izdevējs Jānis Alfrēds Kukurs (1879–1941)), "Zibens" (izdots Pēterburgā, 1906–1907) u.c.

28 Piem., Aleksandra Romana zīmējums "Tas pazemības gars" (Svari. – 1906. – Nr. 3. – 33. lpp.) un citi.

29 Kopskaitā 65 latviešu mākslinieku grafiskie darbi.

30 Brancis M. Jānis Roberts Tillbergs. – Rīga: Zinātne, 1996. – 35. lpp.

31 *Simplicissimus*. – 1906. – Attēls ņemts no grām: *Lammel G. Deutsche Karikaturen: Vom Mittelalter bis Heute*. – Stuttgart; Weimar: I. B. Metzler, 1995. – Farbtaf. 14.

32 *Svari*. – 1907. – Nr. 6. – 12. lpp.

33 Pjotrs Stolipins (1862–1911) noraida zemnieku palīdzību izcelt iestīgušo karieti ar simbolisku Krievijas tēlu no purva: "(...) lai nekeras ar savām sviedrainajām ķepām tiem vēsturiskajiem ratiem klāt!" – *Svari*. – 1907. – Nr. 6. – 12. lpp.

34 Brancis M. Jānis Roberts Tillbergs. – 44. lpp.

35 Satīriskie portreti veido atsevišķu karikatūru grupu, kurā trāpīgi raksturoti dažādu sociālo slāņu nozīmīgākie pārstāvji. Tieši "Svariem" Tillbergs zīmējis septiņus izcilus šaržus.

36 *Svari*. – 1907. – Nr. 6. – 3. lpp.

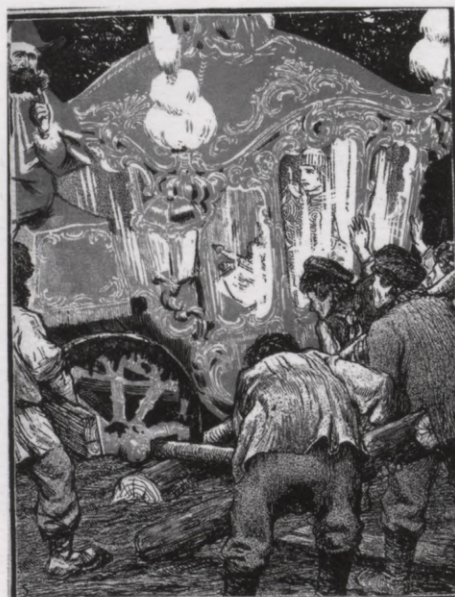
37 Стрекоза. – 1907. – № 12. – С. 3.

38 Šajā gadījumā sk. karikatūru "Sirdsapziņas moks": *Simplicissimus*. – 1910. – Nr. 7. – S. 109.

39 Dadzis. – 1912. – Nr. 5. – 9. lpp.



9. TOMASS TEODORS HEINE. Reiha automobilis. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus*



10. RIHARDS ZARIŅŠ. Purvā. Karikatūra izdevumā "Svari"

populāri.<sup>27</sup> T.s. drukas aizlieguma atcelšana veicināja strauju periodikas un arī karikatūras žanra uzplaukumu. Mākslinieki nosodīja carisko iekārtu, vācbaltiešu un garīdzniecības privilēģijas, rusifikācijas politiku, atmaskoja monarhistu kaujas vienību grautiņus pēc revolūcijas. Karikatūras kļuva daudzveidīgas gan pēc rakstura, gan izpildījuma. Atsevišķas jau līdzinājās plakātiem, kas sauca cīņā, kritizēja vai slavināja varoņus. Zīmēja gan grafiķi, gan gleznotāji, gan skulptori, gan vienkārši amatieri. Izdevumu vidū izceļas Pēterburgā izdotā žurnāla "Svari" augstā satīriskā kultūra. Lai izvairītos no cenzūras, grafiķi nereti centās maskēt notikumus, piedāvājot trāpīgas alegorijas, kurās parādās metaforas, hiperbolas un mīklas.<sup>28</sup> Mākslinieku mērķis bija ar formas izsmalcinātību un mākslinieciskā satura kvalitātēm rosināt darboties, lai veicinātu pozitīvas pārmaiņas visās jomās. Zīmējumu politiskais asums nav šķirams no grafiskās un kompozicionālās meistarības, daudzveidīgiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem, asprātīgi izmantotas simbolikas.<sup>29</sup> Tāpēc tieši karikatūristi jāvērtē kā politiski aktīvākie un radikālākie pastāvošās iekārtas kritizētāji mākslinieku vidū. "Svaru" radītāji neslēpa vēlmi līdzināties vācu *Simplicissimus*,<sup>30</sup> radot viengabalainu izdevuma koptēlu. Kaut vai tikai piemērs ar Tomasa Teodora Heines 1906. gada karikatūru "Reiha automobilis"<sup>31</sup> (9. att.) un Riharda Zariņa "Purvā"<sup>32</sup> no 1907. gada "Svariem" (10. att.). Vācu

kolēģa zīmētais Vilhelms II, kurš labo auto ar Vāciju simbolizējošu jaunavu, šķiet nedaudz paviršs salīdzinājumā ar reālistiskā manierē darināto, filigrāni detalizēto pašmāju autora sniegumu. Tomēr saturiski viegli nolasāmas paralēles: pastāvošā vara ir stagnācijas stāvoklī, jānāk kādam konkrētam spēkam, lai sāktos ilgi gaidītās pārmaiņas. Heines variantā daiļrunīga detaļa ir kreisajā stūrī ieskicētais, milzīgā ātrumā traucošais sacikšu auto, kas akcentē domu, ka kavēties pašreizējos apstākļos ir nepieļaujami. Savukārt Zariņa karikatūras pavadteksts apliecina nicinošo un naidīgo valdošās varas attieksmi pret zemākiem sociāliem slāņiem.<sup>33</sup> Mūsu izcilā grafiķa rokraksts it kā ir ļoti vienkāršs, tomēr tie ir tikai ārējie līdzekļi, katrā karikatūrā redzam mērķtiecīgi izstrādātu stilu: loģisku, līdzsvarotu kompozīciju, lakonisku, plūstošu, vienmērīgu līniju, kopumā – perfektu izpildījumu. Arī otra labākā "Svaru" zīmētāja Jāņa Roberta Tillberga atsevišķās karikatūrās vērojama *Simplicissimus* – gan Heines, gan Gulbransonas rokraksta – ietekme. Tomēr jāuzsver, ka latviešu mākslinieks "(..) mācās no visiem, radot pats savu karikatūru rokrakstu, ik zīmējumā atkarībā no sīzeta, galvenās idejas mainīdams izteiksmes līdzekļus (..)"<sup>34</sup>. Par to var pārliecināties, piemēram, Tillberga asajā šaržā<sup>35</sup> par II Valsts domes priekšsēdētāju Fjodoru Golovinu (11. att.), kas bija ievietots speciāli Valsts domei paredzētajā numurā.<sup>36</sup> Tikpat nesaudzīgi traktēts bija arī mākslinieka Nikolaja Remizova-Vasiljeva (pseidonīms Re-Mi) zīmētais šaržs (12. att.), kura paskaidrojumā lasām: "Visnelaimīgākais cilvēks Valsts domē, kuram jāatnāk pirmajam, jāaiziet pēdējam un jāuzklausā katrs."<sup>37</sup> Kārns, kā akmeni cirstais siluets gan nerada līdzjūtību, drīzāk priekšstatu par birokrātiskas mašīnērijas padevīgu kalpu, kas necenšas iedziļināties izskatāmajos likumos, bet gan akli seko tiem. Meistarīgais zīmējums stilistiski sasauca ar *Simplicissimus* karikatūrista Karla Arnolda rokrakstu.<sup>38</sup>

Jāmin arī citi Pēterburgā iespiestie žurnāli, piemēram, "Zibens", "Rīts", savukārt Rīgā – "Gailis", "Lietuvēns", "Ņirga", "Vārdotājs" un citi. Latviešu valodā iznākušajos izdevumos joprojām tika ievietotas daudzas ārzemju autoru karikatūras, kas nereti precīzi atbilda arī vietējai problemātikai. Piemēram, Heines "Strādnieku dzīvokļu jautājums" 1912. gada "Dadzī" – izmantojot drebelīgi saraustītu līniju, zīmēta tuberkulozes pārņemtā ģimene, ko māte cenšas uzmundrināt ar vārdiem: "Kad jūs bērni pieaugsat, tad būs daudz labāki: tad jūs varbūt ievietos diloņa sanatorijā!"<sup>39</sup> Nežēlīgā groteska uzskatāmi atklāj zemāko sociālo slāņu skaudro dzīves perspektīvu – ātri un neizbēgami tuvojošos nāvi aukstajā graustā.<sup>40</sup>

Liela daļa asas satīras veltītas revolūcijas notikumiem Latvijas teritorijā, jo īpaši tās asiņainajai apspiešanai. Drūms skats atklājās žurnālā "Svari" publicētajā Riharda Zariņa darbā "Mēsli un auglis"<sup>41</sup>, kurā no nepārredzama, liķiem nosēta lauka izdīdzis nožēlojams hibrīds – nisto vācu jūgu simbolizējošs tēls vārgas jaunkundzes (puķes) veidolā. Asins sarkanajās debesīs iezīmējas kraukļu bari. Rūpīgi detalizētais reālistiskais zīmējums pastiprina tēlotās ainas dziļo traģismu.



11. JĀNIS ROBERTS TILLBERGS. Karikatūra izdevumā "Svari"



12. RE-MI. Karikatūra žurnālā *Стрекоза*

<sup>40</sup> Līdzīgas sociālās netaisnības atklāj daudzas Heines karikatūras, piemēram, "Raktuvju īpašnieks": *Simplicissimus*. – 1909. – Nr. 48 (uz vāka).

<sup>41</sup> *Svari*. – 1907. – Nr. 4. – 12. lpp.



13. INDRIĶIS ZEBERIŅŠ.  
Karikatūra izdevumā  
"Vērotājs"



14. INDRIĶIS ZEBERIŅŠ.  
Karikatūra izdevumā  
"Dadzis"

Ar atturīgākiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem pārlicinošu emocionālo skanējumu panāk Indriķis Zeberīšs. Kā viens no dramatiskākajiem jāmin zīmējums "Vērotājā"<sup>42</sup> (13. att.), kas veltīts notikumiem, kad Latvijā siroja soda ekspedīcijas. Auksta ziemas nakts un tikai viens kritušais meža malā, tomēr iespaids ir tikpat spēcīgs, kā redzot sakropļotiem mirušajiem noklātu lauku. Šeit tautas traģēdija atbalsojas kādas ģimenes nelaimē, kura zaudējusi savu tuvāko – vienīgo atbalstu. Briesmīgi, ja tas bija tēvs, vēl jaunāk – ja dēls.

Zeberīņa daudzpusīgais talants piedāvāja radikāli atšķirīgu noskaņu zīmējumus, aicinot skatītāju uz pārdomām gan nopietni kā iepriekšējā piemērā, gan rotaļīgi ironizējot – kā vairumā gadījumu. Latviešu vēsturiski ilgo atkarību no sveštautiešu varām, pirmām kārtām – vācu, atspoguļo karikatūra uz "Dadža" vāka<sup>43</sup> (14. att.) Karikatūrā redzams "progresistu" partijas triumfs pēc vēlēšanām, kurā "tā "latviešu" tauta sēdēja, cieši apkampušies ar vācu bruņinieku, un svinīgā "uzvaras" gājienā abus nesa viens Latvijā audzis tautisks lops!". Mākslinieks tomēr izmantojis pārāk daudz atšķirīgu laukumu iesvitrojumus – tie mazliet nomāc galvenos personāžus: neveiklo un tuklo, bet svinīgi nopietno vācieti un padevīgi trauslo tautumeitu, kas svētlaimē aizvērusi acis. Daiļrunīgas ir detaļas, piemēram, uz goda lentes pie bulļa

astes lasām: "Dzimtenes vērsim par uzticību no mīļās latviešu tautas." Izteiksmīgi tēli, pārdomāta kompozīcija un aktuāla tematika. Minētajos piemēros Zeberīšs sevi apliecina ne tikai kā virtuozs zīmētājs, bet arī kā izcils raksturotājs un rūpīgs novērotājs.

Uzkritoši daudz tālaika karikatūrās izsmiets varas kalpu – jaunās Valsts domes deputātu – nevarīgums, pasivitāte, pat apātija savu tiešo pienākumu izpildē. Nereti jau izdevumu vākam, piemēram, žurnālam *Стрекоза*<sup>44</sup>, izvēlēts potenciālais deputāts, kas pukojas par iztraucēto saldo miegu. Hiperbolizētajā figūrā mazā galva norāda uz kandidāta niecīgo garīgo potenciālu. Šī un daudzu citu stilistiski atšķirīgu, mākslinieciski augstvērtīgu un tematiski aktuālu zīmējumu autors bija Aleksandrs Jungers, kas gandrīz vienmēr zem karikatūrām parakstījās ar pseidonīmu – *Bajan*.<sup>45</sup>

Svarīgie "tautas kalpi" pirms un pēc vēlēšanām redzami uz vairākiem izdevumu vākiem,

<sup>42</sup> Vērotājs. – 1907. – Nr. 1. – 9. lpp.

<sup>43</sup> Dadzis. – 1912. – Nr. 14. – Vāks.

<sup>44</sup> Стрекоза. – 1907. – № 37. – Обложка.

<sup>45</sup> Savukārt uz žurnāla *Стрекоза* 1907. gada 30. numura vāka redzams Aleksandra Jungera zīmētais saldi aizmigušā, ievēlētā deputāta simbolisks tēls.

arī vietējie autori nosoda viņu neat-  
taisnojamo neizdarību un mūžīgi apā-  
tisko miegainību Valsts domē. Uz "Šal-  
ku" vāka<sup>46</sup> Zeberiņš, atsakoties no jeb-  
kādām liekām detaļām, zīmējis I Krie-  
vijas Valsts domē ievēlētos latviešus,  
kas vai nu netraucēti, pilnīgā saskaņā  
un vienotībā iemiguši saldā miegā, vai  
ieslīguši pazemīgā padevībā. Iden-  
tiskie tēli ar kailajām galvām un mel-  
najiem uzvalkiem līdzinās pakalpiņiem  
izpildītājiem. Atbilstošais paraksts  
vēsta: "Latviešu pasaules klusētāji  
Valsts domē."

Krievijas gausumu arī ārpolitikā  
trāpīgi izsmējis Re-Mi, kam kopumā  
raksturīgs daudzveidīgs rokraksts, as-  
prātīgas un asas karikatūras. Žurnālā  
*Сатирикон*<sup>47</sup> (15. att.) ievietota pa-  
rodija par krievu spēkavīru, kurš pat  
nespēj atšķirt zirga galvu no pēcpus-  
es, kamēr pārējie jātnieki, kuri pār-  
stāv citas valstis, jau aiztraukušies ne-  
aizsniedzamā tūlumā. Pārdomāts kom-  
pozicionālais risinājums balstās uz  
kontrasta principu – tuvplānā izcel-  
tais garlaikotais, lempīgais un pašap-  
mierinātais tēls pretnostatīts strauja-  
jam sacensību tempam, ko pieprasīja  
konkrētā vēsturiskā situācija.<sup>48</sup>

Pirms Valsts domes vēlēšanām  
Krievijā radās daudzas jaunas poli-  
tiskās partijas. Liberālus pārstāvēja  
oktobristi (17. oktobra savienība), un  
viens no populārākajiem personā-  
žiem bija tās vadītājs Aleksandrs  
Gučkovs.<sup>49</sup> Remizovs-Vasiljevs kari-  
katūrā "Sulaiņa atriebība" (16. att.)  
trāpīgi izsmej pieglaimīgo oktobristu



15. RE-MI. Karikatūra  
žurnālā *Сатирикон*



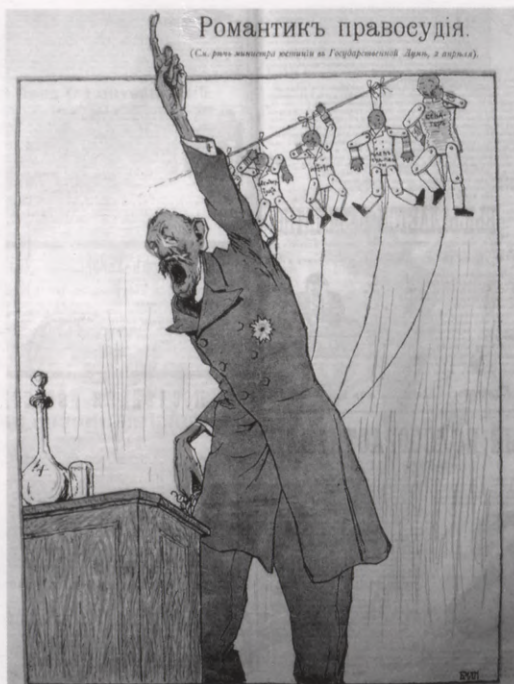
<sup>46</sup> Šalkas. – 1907. – Nr. 9. – Vāks.

<sup>47</sup> Сатирикон. – 1908. – № 15. –  
Обложка.

<sup>48</sup> Arī latviešu žurnālos vairākkārt  
izsmieta Krievijas politiskā nevari-  
ba, piem., slinkas tautumeitas vei-  
dolā karikatūrā "Vecā "matruška""  
(Vārdotājs. – 1906. – Nr. 13. –  
Vāks) un citās.

<sup>49</sup> Aleksandra Jungera zīmētās iro-  
niskās karikatūras par Aleksandru  
Gučkovu redzamas uz žurnāla  
*Стрекоза* 1907. gada 34. numura  
vāka ("Pārēķins pirms pārpilnī-  
bas"), kā arī *Сатирикон* 1910. gada  
11. numura 6. lpp. ("Mēs gaidām")  
un citur.

16. RE-MI. Sulaiņa  
atriebība. Karikatūra  
žurnālā *Сатирикон*



17. ALEKSANDRS JUNGERS. Karikatūra žurnālā *Стрекоза*

<sup>50</sup> Сатирикон. – 1908. – № 24. – С. 3.

<sup>51</sup> Турпат. – 1908. – Nr. 2. – Vāks.

<sup>52</sup> Daudzi karikatūristi nosoda preses pasivitāti nopietnu problēmu objektīvā atspoguļošanā, piem., uz *Сатирикон* 1911. gada 19. numura vāka mākslinieks Re-Mi apcer avīžu lietderību: ar to var iekurināt uguni, pārsiet ievāņjumu utt.

<sup>53</sup> Rihards Zariņš "Svaros" radijss ciklu "Preses baltis par latviešiem", nosodot falsificētu faktu publicēšanu.

<sup>54</sup> Gailis. – 1912. – Nr. 9. – 139. lpp.

<sup>55</sup> *Стрекоза*. – 1907. – № 15. – Обложка.

<sup>56</sup> Стернин Т. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. – Москва: Искусство, 1988. – С. 45.

līderi. Ar asu sarkasmu zīmētais personāžs no visa spēka sit pa augsti stāvoša Nikolaja II padomnieka mundieri. Pavadtekstā lasām: "Tā tev, tā tev! Ak necieni mūsu darbus, slēdz avīzes, nedod portfeļus, tas tev par to!"<sup>50</sup> Šie opozicionāri tikai vārdos kritizēja valdību, bet, lai iegūtu sev dažādas privilēģijas, pielīda un glaimoja visos iespējamajos veidos.

Nozīmīga karikatūru daļa veltīta tālaika svarīgākajam plašsaziņas līdzeklim – presei, tās neobjektivitātei, korumpētībai un citām negācijām, kas izpauda tās antidemokrātisko raksturu. Piemēram, zīmēt karikatūru uz *Сатирикон* vāka<sup>51</sup> mākslinieku Remizovu-Vasiljevu iedvesmoja kādas tolaik nozīmīgas amatpersonas izteikums: "Avīzes es nelasu! Likumi par presi var arī pagaidīt." Karikatūra nodēvēta par "Preses triumfu", jo tajā skaidri uzsvērts: "Nebūtu preses, nebūtu parlamenta." Kariķētā tēla uzskatāmā darbošanās atklāja divkosīgā personāža patieso dabu, jo, tieši pateicoties melīgiem rakstiem periodikā, valstsvīrs panācis sev labvēlīgi noskaņotu deputātu jeb – precīzāk – marionešu ievēlēšanu.<sup>52</sup> Arī latviešu karikatūristi centās atmāskot daudzo preses izdevumu

seklumu un nekompetenci.<sup>53</sup> Tāds ir, piemēram, Zeberiņa zīmējums "Provinces kaza" "Gailis": kaza grauž kāpostu lapas, it kā uzņemot informāciju no atšķirīgiem izdevumiem. Secinājumu lasām lakoniskā divrindē:

"Pašķidrs pieniņš izslaukts tiek,  
To provinces lasītājam galdā liek."<sup>54</sup>

Karikatūrās par korumpētiem bija atzīti arī lielākā daļa cariskās Krievijas tiesnešu. Valsts domes tieslietu ministrs jeb "Taisnīguma romantiķis" 1907. gada 2. aprīļa runā retoriski izsaucies: "Mūsu tiesnešu neatkarību redz debesis un zeme!" Nekavējoties uz žurnāla *Стрекоза* vāka<sup>55</sup> (17. att.) karikatūrists Jungers attēloja divkosīgo amatpersonu – pārspilēti kalsnu, bet kareivīgi agresīvu –, pretnostatot teatrālo žestu ar izstiepto rādītājpirkstu uz debesīm otrajai rokai, kas valstī vada visus vadošos tieslietu pārstāvjus, kuri attēloti kā mazas, identiskas koka lellītes. Tieši Remizovs-Vasiljevs un Jungers minēti kā visprofesionālākie krievu periodikas grafiķi,<sup>56</sup> jo visi pārējie šajā žanrā darbojās tikai fragmentāri.

Nākamajos gados Pēterburgas žurnāli *Сатирикон* (1908–1913) un *Новый сатирикон* (1914–1918) noturēja augstu satīriskās grafikas kultūru. Līdztekus ar izsmalcināto grafiskās līnijas attīstības turpinājumu jāizceļ daudz dinamiskāks, ekspresīvi grotesks zīmējums, kas lielā mērā raksturo arī visu pēcrevolūcijas karikatūru grafisko manieri. Visdramatiskākās ainas saistās ar ārpolitiskajiem notikumiem, jo militāras sadursmes Eiropā sekoja cita citai, sākot jau ar Krievijas–Turcijas un Krievijas–Japānas

karu, Bosnijas krīzi un Balkānu kariem. Uzliesmojot cilvēku zemākajiem instinktiem, par visatbilstošākajiem mākslinieki atzinuši elles skatus.<sup>57</sup> Simboliskajos zīmējumos bieži redzams nāvi personificējošs skelets,<sup>58</sup> līdzīgi kā tas bija revolūcijas un soda ekspedīcijas atmaskojošajā satīrā. Piemēram, amatnieciski naivais A. Jansona 1912. gada apokaliptiskais zīmējums "Jaunais gads Balkānos".<sup>59</sup> Netrūka arī šausminoši asiņaini nogalināšanas skati, piemēram, Jungera zīmējums žurnālā *Сатирикон*, kura parakstā lasām, ka "pēc īsas vilcināšanās persiešu tautas izvēlētie pārstāvji ieņēma sev pienākošos augsto stāvokli"<sup>60</sup>. Drūmais kolorīts, izkropļotie ķermeņi kopā ar absurdo tekstu atstāj spēcīgu iespaidu un liek domāt par nerimstošajiem vardarbības apmēriem starptautiskajos konfliktos.

Noslēgumā jāatzīst, ka daudzveidīgajā ainā, ko piedāvā žanra izpēte, latviešu karikatūristu sniegums kvantitatīvi ir pieticīgāks, tomēr māksliniecisko kvalitāšu ziņā tas neatpaliek ne no Vācijas, ne Krievijas, kur bija jau gadsimtiem senas un stabilas karikatūras mākslas tradīcijas. Jāuzsver, ka latviešu mākslinieki visaptveroši un profesionāli augstā līmenī šim žanram pievērsās tikai ap 1905. gadu, jo iepriekšējā perioda nedaudznie darbi vērtējami kā visai nedroši. Dažu gadu laikā jaunajā nozarē uzsāka darbu vesela plejāde spožu karikatūristu. Viņu radošo veiksmi apliecina satīrisko izdevumu milzīgā popularitāte, ko nodrošināja apskatīto problēmu aktualitāte un mākslinieciskā meistarība. Tas pamatoti jādēvē par strauju žanra progresu, kad karikatūristi zibenīgā ātrumā centās reaģēt uz nozīmīgākajiem sabiedriski politiskajiem notikumiem. Pie vietējās specifikas jāmin vēsturiski noteiktās atšķirīgās tēmas, piemēram, baltvāciešu faktors, īpaši to dalība soda ekspedīcijās. Autoru vairākums tomēr salīdzinoši klusināti traktē negatīvos tēlus, piemēram, "Vārdotājā" publicētā Alberta Kronberga "Slavas dziesma" (18. att.), kas trīsbalsīgi dziedama karātavu kalnā. Te līdzīgi kā jau "Pēterburgas Avīžu" pielikumā vērojams kontrasts starp attēloto muļķīgi naivo trijotni un skaudrajām rindām:

"Ak, svēti karātavas,	Kur dumpinieki mirst,
Mūs dārgās glābējas!	Kur latvju dumpis irst,
Svēti jel karātavas,	Lai mums tur nauda birst,
Ak, svēti jel tās.	Mūs Baltijā." <sup>61</sup>

Tomēr satīriski ilustrētajos žurnālos varam atrast arī tādus izcilus, stājdarba statusam atbilstošus piemērus kā Riharda Zariņa "Epos" <sup>62</sup>, kur simboliski tverta labā un jaunā cīņa. (19. att.) Dramatisko tematiku izceļ abu kontrastējošo krāsu – sarkanās un melnās – attiecības, akadēmiski reālistiskais zīmējums palīdz atklāt sižeta dziļāko

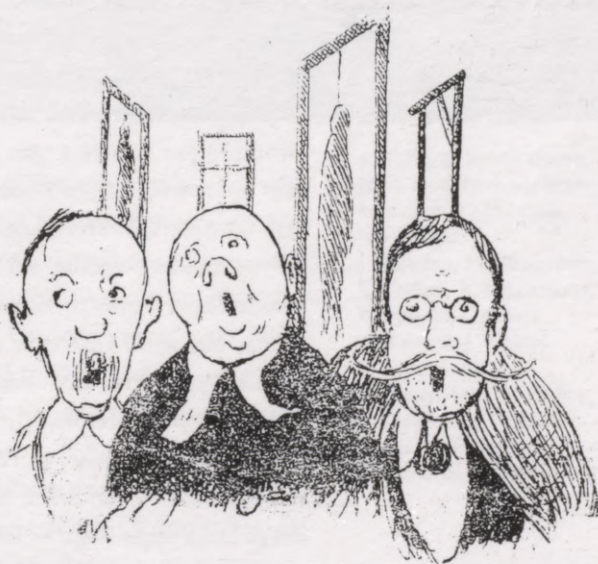
<sup>57</sup> Sk., piem., Tomasa Teodora Heines *Simplicissimus* vāka zīmējumu: *Simplicissimus*. – 1909. – Nr. 42.

<sup>58</sup> Sk.: *Сатирикон*. – 1908. – № 18 (Re-Mi zīmējums "Vasaras vizītes – aziātu viesīna" uz vāka); *Сатирикон*. – 1908. – № 27 (Aleksandra Benuā zīmējums uz vāka).

<sup>59</sup> *Gailis*. – 1912. – Nr. 35. – 549. lpp.

<sup>60</sup> *Сатирикон*. – 1908. – Nr. 13. – Обложка.

<sup>61</sup> Vārdotājs. – 1906. – Nr. 28. – 445. lpp. Tieši nākamās Latvijas himnas pārveidojumi bieži sastopami kā papildinājumi zīmējumiem (piem.: Spītnieks. – 1906. – Nr. 2. – 12. lpp.) ar nosaukumu "Tautas himna", kur vēl asāk nosodīta vāciešu patvaļa. Līdzīgi kā t. s. paralēlie attēli (piem., aina no Bībeles pretnostāta aktuālam notikumam) šeit izmantoti "paralēlie" teksti.



18. ALBERTS KRONBERGS. Slavas dziesma. Karikatūra izdevumā "Vārdotājs"

<sup>62</sup> *Svari*. – 1907. – Nr. 6. – Vāks.

19. RIHARDS ZARIŅŠ.  
Epos. Karikatūra izdevumā  
"Svari"



<sup>63</sup> Kalniete S. Satīriskā grafika 1905–1906. gada periodiskajā presē // Grāmatas un grāmatnieki. – Rīga: Zinātne, 1985. – 122. lpp.

būtību ("laikabiedri „Eposu” varēja uztvert kā rekviēmu varoņiem”<sup>63</sup>). Tā arī ir labas karikatūras svarīgākā pazīme: būt visiem ātri saprotamai un vienlaicīgi nest papildu intelektuālo slodzi pieredzējušākam vērtētājam.

Apskatāmā perioda karikatūru spēku un ietekmi noteica apstākļi, ka žanram pievērsās gan vispārējā, gan lokālā mērogā nozīmīgākie mākslinieki. Līdzās minētajiem autoriem – Jānim Robertam Tillbergam, Rihardam Zariņam, Indriķim Zeberīgam un Albertam Kronbergam – nozīmīgu lomu latviešu karikatūras vēsturē ieņēma arī Aleksandrs Romans, Rūdolfs Vilciņš, Krišjānis Ceplītis un daudzi citi. Kaut arī konstatējama noteiktu kompozīcijas principu, grafisko izteiksmes līdzekļu vai pat formas elementu kopība ar krievu un vācu grafiķu darbiem, latviešu autoru profesionālais sniegums, politisko karikatūru satīriskais asums un idejiskā mērķtiecība jāvērtē kā mūsu tēlotājas mākslas izcila parādība. To laiku raksturo apskaužama demokrātiskās domas brīvība izvēlētajos tematos. Salīdzinājumā ar Vāciju un Krieviju vairāk ir anonīmu darbu, jo bija jāstrādā pusnelegālos apstākļos, arī nemītīgās represijas negatīvi ietekmēja mākslinieciskā izpildījuma līmeni. Diemžēl pēc vētrainā uzplaukuma konstatējama karikatūras žanra izteikta lejupslīde. No jauna pastiprinoties cariskajai cenzūrai, politiskā satīra tika gandrīz pilnībā paralizēta.

Kopumā 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma karikatūras jāvērtē gan kā saistoša kultūrvēsturiska refleksija, gan kā mākslinieciski augstvērtīgs laikmeta dokuments.

## KULTŪRAS FONDA AKTIVITĀTES TĒLOTĀJAS MĀKSLAS NOZARĒ (1920–1940)

**Ginta Gerharde-Upeniece**

Šodienas kultūrpolitikas analīze ir aktuāla un pat akūta problēma, taču, lai izdarītu pamatotus secinājumus, nepieciešams ne tikai pašu un Eiropas speciālistu viedoklis, bet arī distancēts skatījums laikā. Šajā kontekstā no jauna pārskatāms 20. gs. starpkaru periods Latvijā, meklējot paralēles un kopsakarības arī Baltijas reģionā. Ieskats kultūrpolitikas problemātikā šaurākā vai plašākā aspektā rod atbildes uz jautājumu, vai kaut kādā mērā esam pārmantojuši savas valsts pagātnes pieredzi šajā jomā.

Finansējuma piešķiršana ir viens no kritērijiem, lai izvērtētu valsts reālo attieksmi pret kultūras mantojumu un radošajiem procesiem. Latvijas brīvvalsts laikā nozīmīga vieta kultūras subsidēšanā neapšaubāmi bija Kultūras fondam. Jau valsts pirmajos pastāvēšanas gados radās doma par īpaša fonda dibināšanu kultūras attīstībai. Tomēr, ieskicējot vēsturisko fonu, jāraksturo vispārējā situācija: no vienas puses, tās ir Pirmā pasaules kara un Brīvības cīņu sekas, vispārējs saimnieciskais sabrukums un valsts reālā nespēja piešķirt līdzekļus no kārtējā budžeta kultūrai, no otras – nenoliedzamā neatkarības un atdzimšanas sajūsma un reizē ar to arī apziņa par nepieciešamību attīstīt nacionālo kultūru un mākslu.

Šajā publikācijā nav iespējams hronoloģiski un detalizēti apskatīt fonda darbību visās nozarēs, tās mērķis ir pārlūkot galvenās funkcijas, vadlīnijas un prioritātes, vairāk pievēršot uzmanību tieši tēlotājas mākslas nozares atbalstam.

Rakstiskos avotos fonda darbība bijusi aplūkota dažādos periodos un no dažādiem aspektiem. Par nozīmīgu informācijas vākumu uzskatāms Rūdolfa Egles apkopojums "Kultūras fonds. 1920–1928"<sup>1</sup>, primāras ziņas rodamas "Latvijas konversācijas vārdnīcā", statistiskajās atskaitēs pārskatāms fonda finansējums. Saistībā ar tēlotāju mākslu Kultūras fonds minēts vispārēja rakstura mākslas vēsturēs – Jāņa Siliņa "Latvijas māksla. 1915–1940" 2. sējumā<sup>2</sup>, kā arī "Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940"<sup>3</sup>.



I. Kultūras fonda dome kopā ar dažiem agrākajiem locekļiem 1925. gadā. No kreisās:

J. Rancāns, M. Skujenieks, K. Kellers, K. Kasparsons, K. Irbe, H. Celmiņš, A. Kalniņš, J. Kauliņš, R. Egle, P. Kalniņš, K. Būmeistars, K. Skalbe, K. Dēķēns, J. Trasūns, Rainis, A. Briedis, K. Ulmanis, K. Eliass

<sup>1</sup> Egle R. Kultūras fonds: 1920–1940. – Rīga, 1928.

<sup>2</sup> Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma, 1990. – 2. sēj. – 18.–19. lpp.

<sup>3</sup> Cielava S. Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 20. gs. 20.–30. gados // Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 241. lpp.



2. Kultūras fonda mazās domes sēde 1927. gada maijā. No kreisās: J. Rancāns, A. Briedis, J. Kauliņš, Rainis, K. Dēķens, R. Egle, H. Kaupiņš, O. Nonācs

<sup>4</sup> Zeile P. Latvijas Kultūras fonds (1920–1940) // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis – 1993. – Nr. 1. – 17.–23. lpp.; Zeile P. Latvijas Republikas kultūra un Draudzīgais aicinājums // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1994. – Nr. 11/12. – 59.–66. lpp.

<sup>5</sup> Egle R. Kultūras fonds: 1920–1940. – 4. lpp.

<sup>6</sup> Turpat. – 4.–5. lpp.

Monogrāfiskos izdevumos iekļauti apraksti par mākslinieku gūto pieredzi ārzemēs, nozīmīgs fakts vākums ir fonda rīkoto izstāžu katalogi, kā arī dažādu autoru personālizstāžu katalogi, kuros minētas ziņas par Kultūras fonda prēmijām. Presē atrodamas neskaitāmas publikācijas par Latvijas kultūrpolitikas nostādņēm attiecīgajā periodā, kā arī rīkotajām aktivitātēm – izstādēm, "Draudzīgo aicinājumu", Tēvzemes balvu utt. 20. gs. 90. gados par nozīmīgiem uzskatāmi divi Pētera Zeiles raksti "Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis".<sup>4</sup> Kā neatsverams izpētes avots vērtējams viss dokumentu kopums, kas glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīva (turpmāk LVVA) 1632. fondā, (3. apr., 1094 l.). Tomēr šo tēmu nevar uzskatīt par vispusēji izvērtētu, jo gan esošās publikācijas, gan dokumentārais oriģinālmateriāls ļauj turpināt izpēti un jau pašreiz rast vairākus aktuālus secinājumus.

Kultūras fonds tika izveidots pie Izglītības ministrijas ar mērķi "veicināt garīgo kultūru" (Likums par Kultūras fondu, 1. paragrāfs), un par tā dibināšanas datumu uzskatāms 1920. gada 18. novembris, kad stājās spēkā Noteikumi par jaunās institūcijas izveidi. Noteikumus parakstījis toreizējais ministru prezidents Kārlis Ulmanis (viņš ierosinājis šīs iestādes dibināšanu) un izglītības ministrs Juris Plāķis. Likuma 4. paragrāfā teikts: "Kultūras fondā ienākušās summas izlietojamas zinātnes un izglītības izkopšanai un izplatīšanai, kā arī pabalstiem kultūras darbiniekiem un iestādēm, prēmijām par atzītiem darbiem, izgudrojumiem un atradumiem, stipendijām izglītības turpināšanai, ārzemju ceļojumiem izglītības nolūkā, zinātnes un mākslas popularizēšanai, kā arī citiem līdzīgiem izglītības veicināšanas nolūkiem."<sup>5</sup>

Līdzekļus fonds ieguva no 3% piemaksām pie Latvijas dzelzceļa tarifa par preču, bagāžas un pasažieru pārvadāšanu, bija paredzēts arī tos saņemt no ziedojumiem un testamenta novēlējumiem. Kopš 1921. gada finansējumu papildināja 3% uzcenoms alkoholiskiem dzērieniem. 1928. gadā Saeima pieņēma jaunus likuma grozījumus, pēc kuriem 3% piemaksa tika atņemta un ienākumi nodoti ceļu fondam.<sup>6</sup>

Interesants ir finanšu dalīšanas process, kurā vērojamas divas būtiskas tendences: pirmkārt, lēmējtiesības ir piešķirtas visaugstākajā, t. i., Saeimas un valdības, līmenī, otrkārt, Kultūras fonda domes sastāvs skaitliski tiek pamazām paplašināts. 1920. gadā tas sastāvēja no trim locekļiem – Satversmes sapulces prezidenta, ministru prezidenta un

Interesants ir finanšu dalīšanas process, kurā vērojamas divas būtiskas tendences: pirmkārt, lēmējtiesības ir piešķirtas visaugstākajā, t. i., Saeimas un valdības, līmenī, otrkārt, Kultūras fonda domes sastāvs skaitliski tiek pamazām paplašināts. 1920. gadā tas sastāvēja no trim locekļiem – Satversmes sapulces prezidenta, ministru prezidenta un

izglītības ministra, bet jau 1922. gadā Satversmes sapulces prezidents kļūst par fonda priekšsēdētāju un iepriekšminētajam sastāvam pievienojas vēl 13 Saeimas ievēlēti deputāti.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Turpat. – 5. lpp.

Tomēr reālais pieteikumu izskatīšanas un atlases darbs tika diferencēts. Fonda iekšējo darbību organizēja pati dome. To noteica kārtības rullis. Iesniegumu caurskatīšanai un izlemšanas projektu sagatavošanai dome no sava sastāva izvēlēja īpašu komisiju jeb mazo domi, kurā ietilpa izglītības ministrs (priekšsēdētājs) un pieci locekļi. Mazās domes sēdēs pārējie domes locekļi varēja piedalīties ar padomdevēju tiesībām. Konkrētu jautājumu izskatīšanai pēc būtības dome iecēla īpašas lietpratēju komisijas, kas deva atsauksmes, atzinumus un priekšlikumus specifisku jautājumu risināšanai. Domes locekļi, tāpat kā komisijas, strādāja bez atalgojuma.<sup>8</sup> Līdzekļu izlietojuma atbilstību pieprasītajam mērķim pārbaudīja kontroles komisija, kuru dome ievēlēja uz trim gadiem triju locekļu sastāvā.

<sup>8</sup> Turpat. – 10. lpp.

Daudzo amatpersonu vidū Kultūras fonda domē un mazajā domē īsāku vai ilgāku laiku strādājuši Jānis Čakste, Kārlis Ulmanis, Zigfrīds Anna Meierovics, Rainis, Arveds Švābe, Aleksandrs Dauge, Kārlis Straubergs, Ernests Felsbergs, Kristaps Eliass, Jezups Trasūns, Kārlis Skalbe, Arturs Alberings, Rūdolfs Egle un citi.

Lietpratēju komisijas piešķīra līdzekļus kopumā 26 nozarēs. Prēmiju piešķiršanai glezniecības un tēlniecības darbiem un mākslinieku stipendijām lietpratēju komisijas statusā darbojās Tēlojošo mākslu padome pie Izglītības ministrijas, vēlāk to veidoja 1 pārstāvis no Izglītības ministrijas, 2 – no Latvijas Mākslas akadēmijas, 1 – no Valsts mākslas muzeja, 1 – no Pilsētas mākslas muzeja, 1 – no Kultūras fonda domes.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Turpat. – 19.–22. lpp.

Pārļūkojot Latvijas Kultūras fonda statistiku (1918–1937),<sup>10</sup> redzams, ka kopš 1920. gada fonda piešķirums pakāpeniski pieaug no 875 214 līdz 2 059 636 latiem 1928.–1929. gadā, bet turpmāk vērojama krasa lejupslīde – statistika atspoguļo finansiālo krīzi 1932.–1933. gadā, kad izsniegtie pabalsti nepārsniedza 438 058 latus, savukārt par finansiālo augšupeju liecina 1936.–1937. gads, kad pabalstu summa atkal pieauga līdz 1 403 436 latiem.

<sup>10</sup> Kultūras fonds // Valsts statistikas pārvalde. Latvijas kultūras statistika 1918.–1937. g. / Sast. V. Salnītis. – Rīga, 1938. – 163.–164. lpp.

Ja par atskaites punktu pieņemam 1928. gadu, kad fonda darbība jau ir nostabilizējusies, varam secināt, ka no kopējā finansiālā piešķiruma procentuāli vislielāko atbalstu saņēma bibliotēkas (16,1 %), mācību iestādes (15,7 %), teātri (13,9 %), grāmatu un mūzikas darbu izdevēji (12,5 %), bet stipendijām un ārzemju ceļojumiem tika atvēlēti 7,9 %, žurnālu abonēšanai – 2,5 %, prēmijām – 2,2 % no kopsummas. Tēlotājas mākslas nozare arī iekļāvās līdzekļu piešķirumā ar savu pieprasījumu.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Latviešu konversācijas vārdnīca. – Rīga, 1933. – 10. sēj. – 18871.–18875. sl.

Fonds savas darbības sākumposmā īpašu vērību veltīja kultūras norisēm laukos – tika iekārtoti, rekonstruēti vai pilnīgi no jauna celti daudzie Tautas nami Latvijas novados. Tautas namu izbūvei piešķīra gan bijušo krogu telpas (piemēram, Skrundā, Ventspilī, Ļaudonā, Stāmerienā u. c.), gan muižu dzīvojamās ēkas (Dundagā, Iecavā, Vecmuižā), gan labības klētis un dažādas citas būves.

<sup>12</sup> 1922. gada 14. janvāra domes sēdē pieņemts lēmums par bibliotēku tīkla izveidošanu visā Latvijā.

<sup>13</sup> Neatkarīgo mākslinieku vienības vēstule Kultūras fondam 1921. gada 18. martā. Latvijas Valsts vēstures arhivs (turpmāk LVVA), 1632. f., 3. apr., 790. l., 150. lp.

<sup>14</sup> Šeit un turpmāk mākslinieki iekļauti tajos grupējumos, kuru sastāvā bijuši ārzemju stipendijas piešķiruma laikā.

20. gs. 20. gados Kultūras fonds faktiski kļuva par valsts kultūrpolitikas pamatu, un šajā periodā nozīmīga vieta tika atvēlēta izglītībai. Ar fonda palīdzību izveidoja plašu bibliotēku un lasītavu tīklu dažādās pilsētās,<sup>12</sup> ar grāmatām apgādāja arī skolas un karaspēka daļas.

Kā pozitīvs fonda izglītojošās darbības aspekts vērtējamas arī radītās iespējas informācijas paplašināšanai, lai nosacīti izolētajā kultūras vidē būtu iespēja iepazīties ar Eiropā aktuālajām mākslas tendencēm. Kā piemērs minama vēstule par mākslas literatūras pieejamību, ko Neatkarīgo mākslinieku vienības vārdā rakstījis Jānis Jaunsudrabiņš: "Lai Neatkarīgo mākslinieku vienības biedri varētu sekot Vakareiropas mākslai un mākslas literatūrai, nepieciešami vajadzīgs tagad izrakstīt dažus labākos mākslas žurnālus un rakstus par mākslu, piemēram, *Die Kunst, Die Kunst und Dekoration, The Studio, L'art et decoration* un citus."<sup>13</sup> Pieprasījuma rezultātā Neatkarīgo mākslinieku vienība saņēma pozitīvu lēmumu un lūgto finansiālo atbalstu – 15 000 latu konkrētajam mērķim.

Līdzās pabalstiem pamatskolām, vidusskolām un arodskolām Kultūras fonds piešķīra stipendijas arī augstskolu studentiem. Mākslas akadēmijai un Konservatorijai paredzētās summas sadalīja šo iestāžu padomes, izsniedzot mazturīgajiem audzēkņiem stipendiju vai vienreizēju pabalstu. Mākslas akadēmijas piešķirums bija 20–50 latu mēnesī. 1922./23. mācību gadā stipendijas tika piešķirtas 11 audzēkņiem, bet 1927./28. gadā tās saņēma jau 35 audzēkņi.

Lai veicinātu jaunrades procesu, īpaša nozīme bija radošo personību iespējai doties ārzemju komandējumos. Kultūras fonds šādu iespēju nodrošināja, piešķirot stipendijas komandējumiem un ārzemju ceļojumiem studiju nolūkos. Uzsverot tēlotājas mākslas attīstību mūsu valstī 20. gs. 20. gadu sākumā, jānorāda, ka fonds ir sniedzis finansiālu atbalstu, lai uz Rietumeiropas kultūras centriem varētu doties latviešu modernistu paaudze – Rīgas mākslinieku grupas biedri: Romans Suta (1920–1923), Jānis Liepiņš (1925–1926), Oto Skulme (1920–1923), Uga Skulme (1920–1923), Aleksandra Beļcova (1925–1926), Konrāds Ubāns (1920–1923), Valdemārs Tone (1920–1923), Emīls Melderis (1920–1923), Erasts Šveics (1927–1928), Marta Liepiņa-Skulme (1925–1926), Niklāvs Strunke (1923–1924), Leo Svemps (1924–1925), Ģederts Eliass (1920–1923), Jānis Cielavs (1925–1926), Sigismunds Vidbergs (1920–1923).<sup>14</sup>

Stipendijas saņēmuši arī Neatkarīgo mākslinieku vienības biedri – Augusts Annus (1927–1928), Nora Drapče (1923–1924), Helmūts Markvarts (1925–1926), Ansis Cīrulis (1925–1926), Aleksandrs Cīrulis (1923–1924), Jēkabs Bīne (1927–1928), Eduards Brencēns (1924–1925), Alberts Prande (1923–1924), Ludolfs Liberts (1923–1924), Kārlis Miesnieks (1920–1923), Otomārs Nemme (1924–1925), Francisks Varoslavāns (1920–1923), Indriķis Zeberīņš (1926–1927). Atbalstīts arī "Zaļās vārnas" pārstāvis Kārlis Baltgailis (1924–1925). Regulāra sadarbība ar Kultūras fondu bija izveidojusies Latvijas Mākslas akadēmijas rektoriem un pasniedzējiem, jo

akadēmijas padomes lēmumi bija izšķirošie dažādu jautājumu lemšanā. Fonds regulāri atbalstīja pie akadēmijas dibinātās "Sadarba" grupas biedrus, viņu vidū arī Jāni Kugu (1924–1925) un Rūdolfu Pelši (1925–1926). Kā stipendiju saņēmēji minami arī ārpus grupējumiem esošie mākslinieki – Eduards Metuzāls (1920–1923), Jānis Tīdemanis (1929), Eduards Vītols (1923–1924) un Teodors Zaļkalns (1926–1927).

Berlīnes, Parīzes, Romas, Milānas, Vīnes, Prāgas un citu kultūras centru apmeklējumi bija daudzu mākslinieku radošo biogrāfiju nozīmīga daļa. Ārzemju ceļojumi bija veicinošs faktors Rietumeiropas kultūras pieredzes apgūšanā un šī perioda Latvijas mākslas attīstībā kopumā. Šajā pārskatā nav iespējams minēt visus mākslinieku uzvārdus, bet regulāru ārzemju stipendiju piešķirumi tika veikti līdz 1932. gadam, par to liecina uzskaitē atsevišķā reģistrā.<sup>15</sup> Pēc 1934. gada radošie darbinieki saņēma Anna Zariņa, mācoties Antverpenes Augstākajā mākslas institūtā (1936–1937).

Atzinības apliecinājums valstiskā līmenī bija arī kopš 1924. gada (līdz 1940. gadam) piešķirtās Kultūras fonda prēmijas zinātnē, literatūrā, mūzikā un tēlotājā mākslā (no 1936. gada arī žurnālistikā).<sup>16</sup> (Noteikumi pieņemti 1926. gada 31. maija sēdē.) Šādi organizēts iepriekšējā gada vai nedaudz ilgāka perioda radošā veikuma izvērtējums uzskatāms par pozitīvu, jaunrades procesu veicinošu, valstisku akciju – tradīciju, kas parāda sasniegumus visā kultūras kopainā. Lietpratēju komisijas, arī tēlotājā mākslā, iesniedza fonda domei savus atzinumus recenziju veidā, motivējot kvalitātes, kuru dēļ darbs vērtējams par prēmijas cienīgu.

Pārlūkojot piešķirumu pa gadiem, varam atzīt, ka apbalvošana aptvēra dažādus tēlotājās mākslas veidus – glezniecību, tēlniecību (monumentālo un stājtēlniecību), grafiku, t.sk. grāmatu ilustrācijas, scenogrāfiju – kā arī lietišķo mākslu. Laikā no 1925. līdz 1940. gadam pavisam piešķirti 75 apbalvojumi. Piešķirumu sarakstā visvairāk prēmiju atvēlēts glezniecībai, bet vismazāk – lietišķajai mākslai.

Ja vērtējam piešķirumu pēc personālijām (laureātiem), tas visumā bija demokrātisks. Kārļa Ulmaņa autoritatīvā režīma politizācijas tendences vai dominējošas tēmas un citas prioritātes nav konstatējamas. Apbalvota tikusi atšķirīgas kvalitātes un sabiedriskās nozīmes māksla visai plašā spektrā – no darbiem, kas kļuvuši par Latvijas brīvvalsts laika simboliem, līdz sniegumiem, kas ir viduvēji vai diemžēl nav izturējuši laika pārbaudi. Pie radošajām veismēm glezniecībā minamas tādas kompozīcijas kā Ģederta Eliasa "Sēdošā sievietē" (1923, 1925)<sup>17</sup>, "Peldētājas" (1928, 1929), Jāņa Roberta Tillberga "Čigāniete" (1926, 1927), Jāņa Liepiņa "Krogā" (1930, 1931) un "Zvejnieku ostā" (1934, 1935), Eduarda Kalniņa "Pelēkie kuģi" (1934, 1935), Valdemāra Tones "Tepfera kundze" (1937, 1938), Ludolfa Libertas "Kārļa Zāles portrets" (1934, 1939) un citas. No šodienas skatpunkta jautājumu izraisa, piemēram, Helmūta Markvarta "Dabas skata" (1930, 1931) un Jāņa Cielava "Vagonā" (1929, 1932–1933) apbalvošana.

<sup>15</sup> Kultūras fonda piespriesto pabalstu alfabētiskais saraksts. 1925–1932. LVVA. 1632. f., 3. apr., 975. l., 1.–165. lp.

<sup>16</sup> Latvijas Republikas prēmijas (20. gadi–30. gadi). – Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka. Bibliotēku dienests, 1996. – 8.–36. lpp. (Nepublicēts materiāls.)

<sup>17</sup> Šeit un turpmāk pirmais gads norāda darba datējumu, otrs – prēmijas piešķiršanu.



3. ĢEDERTS ELIASS.  
Sēdošā sieviete. 1923.  
Kultūras fonda prēmija  
(1925)



4. JĀNIS ROBERTS  
TILLBERGS. Čigāniete.  
1926. Kultūras fonda  
prēmija (1927)



5. TEODORS ZAĻKALNS.  
Medaļa VI Vispārējo  
latviešu dziesmu svētku  
piemiņai. 1926. Kultūras  
fonda prēmija (1927)

Kultūras fonda prēmiju virknē nozīmīga vieta atvēlēta grāmatu ilustrācijām. Te minami tādi radoši veikumi kā Niklāva Strunkes ilustrācijas "Tūkstoš un vienas nakts" pasakām (1926, 1928) un Aleksandra Čaka poēmai "Umurkumurs" (ap 1931, 1932–1933), Oskara Noriša ilustrācijas Aleksandra Puškina stāstam "Piķa dāma" (1937, 1938) un Jāņa Plēpja ilustrācijas Edvarta Virzas poēmai "Hercogs Jēkabs" (1937, 1938) un Aleksandra Grīna romānam "Dvēseļu putenis" (1939, 1940). Teātra scenogrāfijas laukā neapšaubāmas veiksmes bijušas skatītāju ievēribu guvušo uzvedumu skatuviskie ietēri – Jāņa Kugas veidotās dekorācijas Modesta Musorgska operai "Boriss Godunovs" (1925), Ludolfa Liberta dekorācijas Šarla Kamila Sen-Sansa operai "Samsons un Dalila" (1925) un Jāņa Mediņa operai "Sprīdītis" (1928). Savukārt Oto Skulme 1926. gadā saņēmis Kultūras fonda prēmiju par ieguldījumu scenogrāfijā kopumā. Lietišķajā mākslā prēmiju saņēma Otilija Kaža par pinumiem, bet Jūlija Madernieka devums būtu jāskata daudz plašāk nekā viena paklāja kompozīcijas meta kontekstā. Kultūras fonda prēmiju ieguvis arī Ansis Cīrulis par Valsts prezidenta reprezentācijas telpām radīto mēbeļu komplektu (1929).

Visai plašs un daudzpusīgs ir piešķirums tēlniecībā. Stājtēlniecībā prēmēts ticis Emīla Meldera "Sievietes portrets" (1927, 1928), Burkarda Dzeņa "Rakstnieka Antona Austriņa portrets" (1934, 1935) un Kārļa Zemdegas *Nox minor* (1928, 1929), memoriālajā tēlniecībā – Kārļa Jansona piemineklis Augustam Deglavam Meža kapos (1929, 1930), Jāņa Brieža "Veļu māte", piemineklis Jēkabam Lautenbaham-Jūsmiņam Meža kapos (1937, 1937). Par sava laika zīmi kļuvušas Teodora Zaļkalna animālijas "Jērs" (1933, 1936) un "Cūka" (1937, 1938), kā arī formās lakonisks miniatūrpiemineklis – medaļa VI Vispārējo latviešu dziesmu svētku piemiņai (1926, 1927). Apbalvoti tādi vērienīgi monumentālās tēlniecības darbi kā Kārļa Zāles veidotais Brīvības piemineklis (1931–1935, 1936) un Brāļu kapu ansamblis (1924–1936, 1932–1933), kā arī Kārļa Jansona Latgales atbrīvošanas piemineklis Rēzeknē – "Latgales Māra" (1939, 1940).

Divas vai trīs reizes prēmēti tādi autori kā Ģederts Eliass, Ludolfs Liberts, Jānis Kuga, Niklāvs Strunke, Ansis Cīrulis, Vilhelms Purvītis, Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Zāle, Eduards Kalniņš un Teodors Zaļkalns. Tātad tikušas izvirzītas mākslas dzīvē un sabiedrībā aktīvas personas, arī Mākslas akadēmijas pasniedzēji, ievērojami mākslinieki, kas šajā posmā devuši nozīmīgu ieguldījumu mākslā daudz plašākā kontekstā.

Prēmijas laureāti kultūras jomā kļuvuši par sava laika zīmēm: Edvarts Virza, Aleksandrs Grīns, Kārlis Skalbe un Aleksandrs Čaks literatūrā, Jāzeps Vītols, Lūcija Garūta un Emīlis Melngailis mūzikā. Zinātnē – Jānis Misiņš, Arveds Švābe un Pauls Stradiņš, savukārt mākslas vēsturē apbalvots Ernests Felsbergs par grāmatu "Grieķu vāžu gleznas" (1928).

Grāmatizdevniecības jomā ar Kultūras fonda palīdzību nākuši klajā tādi nozīmīgi izdevumi kā Kārļa Milēnbaha "Latviešu valodas vārdnīca" (1923–1932), ko rediģējis,



6. LUDOLFS LIBERTS.  
Dekorāciju mets  
Šarla Kamila Sen-Sansa  
operas "Samsons un  
Dalila" uzvedumam, 1924.  
Kultūras fonda prēmija  
(1925)

turpinājis un papildinājis Jānis Endzelīns, kā arī Anša Gulbja izdotā "Latviešu konversācijas vārdnīca" (1927–1940). Mākslas vēstures aspektā minama Jāņa Dombrovska "Latvju māksla" (1925). Līdz 1926. gadam pabalstu saņēmis arī žurnāls "Kultūras Vēstis".

20. gs. 20. gadu otrajā pusē un 30. gadu sākumā aktualizējās jautājums par parlamentārisma krīzi, ko ietekmēja arī pārāk liberālais vēlēšanu likums, demokrātisku tradīciju trūkums un Saeimas darba kvalitātes lejupslīde. Līdz ar politiskās krīzes saasināšanos neizbēgama bija arī kritika Kultūras fonda darbības vērtējumā. Kārlis Baltgailis, piemēram, rakstīja: "Dzirdot pieminam Kultūras fondu, mums nāk prātā nemākulīgs, izšķērdīgs saimnieks, kurš nezina, kur naudu likt. Viņš šķiež naudu pa labi un pa kreisi, neprasidams, ko viņš par to iegūst. Kas tur ir vainīgs? Vainīga sabiedrība, kas visu to mierīgi pacieš, un neizdevīgi izvēlētais Kultūras fonda domes sastāvs, kurš saimnieko bez noteikta plāna un mērķa.

(..) Līdzšinējie Kultūras fonda līdzekļu noteicēji nav bijuši lietpratēji, bet politiķi, un no viņiem arī grūti prasīt bezpartejisku darbu tai nozarē, kas viņiem tikai pavirši zināma. (..) Kas būtu darāms? Vispirms skaidri jāzina, kādiem mērķiem izlietojami līdzekļi, cik katrai mākslas vai kultūras nozarei, un tad: kas būs tie, kas lems par viņiem."<sup>18</sup>

Kopš 1934. gada 15. maija Kārļa Ulmaņa apvērsuma "atjaunotās Latvijas" ideoloģiskos vaibstus iezīmēja trīs elementi: vienība, vadonība, latviska Latvija. Vēlāk jaunās valdības ceļš izveidojās citādi, nekā cerēja politiķi. Solītās jaunās satversmes vietā Ulmanis radīja autoritatīvu valsts iekārtu. Līdzās saimnieciskajam uzplaukumam mainījās arī kultūras loma, tai kļūstot par valstiskās reprezentācijas ruporu. Viens no

<sup>18</sup> Baltgailis K. Kultūras fonda reorganizācija // Zaļā Vāma. – 1929. – Nr. 1. – 27. lpp.



7. NIKLĀVS STRUNKE.  
Virsaitis un viņa palīgi.  
Ilustrācija no cikla "Āfrikas  
tautu pasakas. Melnās  
pasakas". 1925. Kultūras  
fonda prēmija (1926)

8. NIKLĀVS STRUNKE.  
Ilustrācija "Tūkstoš un  
vienas nakts" pasakām.  
1926. Kultūras fonda  
prēmija (1928)

<sup>19</sup> Likumu un Ministru kabineta no-  
teikumu krājums. – Rīga, 1934. –  
12. burtn. – 251. lpp.

<sup>20</sup> Turpat. – 252. lpp.



Latvijas svarīgākajiem ideoloģiskajiem centriem bija Izglītības ministrija ar tās pārziņā esošo Kultūras fondu. Reorganizācija Kultūras fonda darbībā un līdzekļu sadalē uzskatāmi atspoguļoja arī valsts kultūrpolitikas virzības un prioritāšu maiņu kopumā.

1934. gada 24. jūnijā iepriekšējā Likuma par Kultūras fondu vietā stājās spēkā jauns likums, ko parakstīja ministru prezidents Kārlis Ulmanis un izglītības ministrs Ludvigs Adamovičs. Tajā noteiktas jaunas prioritātes: fonds turpina atbalstīt atsevišķas nozares, bet reizē tas uzņemas arī kultūras dzīves organizatora lomu.

„§3. Kultūras fondam ir tiesības izdot grāmatas un muzikālijas, un tēlojošo mākslu reprodukcijas.

§4. Kultūras fonda līdzekļi izlietojami

1) monumentālu nacionālās kultūras darbu un pieminekļu radīšanai.”<sup>19</sup>

Par kultūras finansēšanas institūcijas administratīvās struktūras virzību autoritārisma virzienā liecina šādas izmaiņas: pie Kultūras fonda domes ar padomdevēja tiesībām darbojas fonda padome, bet lietpratēju komisiju vietā – atsevišķi pieaicināti lietpratēji dažādās nozarēs (7. paragrāfs). Savukārt likuma 8. paragrāfs nosaka: “Kultūras fonda dome ieceļ komisijas, kas izglītības ministra vai viņas pilnvarotās personas vadībā izpilda domes noteiktus atsevišķus uzdevumus.”<sup>20</sup> Kāda ir šo pārkārtojumu būtība? Fonda līdzekļu ievākšanas kārtību noteica finanšu ministrs, līdzekļus



9. LUDOLFS LIBERTS.  
Dekorāciju mets Jāņa  
Mediņa operai "Spridītis".  
1927. Kultūras fonda  
prēmija (1928)

pamatā iegūstot no 3% uzcenojuma alkoholiskajiem dzērieniem, bet viena no svarīgākajām pozīcijām bija finanšu piešķirums sabiedriskajām celtnēm – 200 000 latu, pieminekļu celšanai paredzētā summa – 5000 latu.

Jānis Celms intervijā to komentēja: "Domājams, līdzekļu pietiks, lai jau tuvākajā laikā stātos pie kādas monumentālas sabiedriskas celtnes projekta. Šī sabiedriskā celtnē tad būs arī uz laiku laikiem dižens piemineklis Kultūras fonda darbībai."<sup>21</sup> Līdz šim presē un arhīva materiālos nav izdevies atrast informāciju par kādas īpašas fonda finansētas celtnes tapšanu. Savukārt "Jaunākajās Ziņās" aprakstīts "Kultūras fonda lielais projekts", kas šķiet aktuāls arī šodien: "Kultūras fonda dome vienojās 1935. gada budžetā apm. 20–25 % no kopsummas paredzēt lielākai sabiedriskai ēkai Rīgā. (..) Domāts celt grandiozu bibliotēku vai mākslas muzeja ēku."<sup>22</sup>

30. gadu otrā pusē ar Kultūras fonda atbalstu tapušas un rekonstruētas tādas nozīmīgas celtnes kā Vienības nams Daugavpilī<sup>23</sup> un Rakstnieku pils Siguldā<sup>24</sup>, finansējumu saņēmušas Brāļu kapu komiteja un Brīvības pieminekļa komiteja, ar nelielām summām pabalstīta Brīvības cīņu pieminekļu tapšana Latvijas novados, bet Pieminekļu valde regulāri ieguva ievērojamas summas, lai tiktu pārvestas un rekonstruētas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja ēkas<sup>25</sup>.

No 1935. līdz 1938. gadam valstiski nozīmīgi pasākumi bija četras Kultūras fonda rīkotās Latvijas mākslas izstādes. Šo pasākumu nozīme vērtējama no dažādiem aspektiem: gan no politiskā un mākslinieciskā aspekta, kas raksturoja tēlotājas mākslas reālo kopainu, gan sabiedrības atsaucības, gan, visbeidzot, materiālā aspekta, jo izstāžu laikā gleznas tika iepirktas dažādu sabiedrisko iestāžu telpu izdaiļošanai.

<sup>21</sup> Celms J. Tikai veselīgu un stipru latvisku kultūru! Kā pārkārtots budžets un pabalsti // Brīvā Zeme. – 1936. – 17. apr.

<sup>22</sup> Kultūras fonda lielais projekts – pabalstīt mākslu un rakstniecību // Jaunākās Ziņas. – 1935. – 12. marts.

<sup>23</sup> Kultūras fonda revīzijas komisijas sēžu protokoli. LVVA, 1632. f., 3. apr., 20. l., 222. lp.

<sup>24</sup> Zeile P. Latvijas Kultūras fonds (1920–1940) – 21. lpp.

<sup>25</sup> Kultūras fonda revīzijas komisijas sēžu protokoli. LVVA, 1632. f., 3. apr., 20. l., 1.–252. lp.

10. ANSIS CĪRULIS.  
Mēbeļu iekārta Rīgas pils  
reprezentācijas telpās.  
1923. Kultūras fonda  
prēmija (1929)



Katrā no mākslas skatēm bija vērojamas atšķirības, tomēr organizācija ik gadu bija līdzīga. Pasākumam tika noteikta žūrija, un "vienoto mākslinieku saimi" raksturoja liels autoru skaits – vidēji ap 200, bet darbu bija ap 500 (1937. gadā 206 autori izstādīja 566 darbus). Ekspozīcijā bija skatāmi gan dažādu paudžu (no "klasiskiem" un akadēmijas pasniedzējiem līdz akadēmijas studentiem), gan atšķirīgas mākslinieciskās kvalitātes darbi – gleznas, grafikas, skulptūras, kā arī lietišķās mākslas priekšmeti. Grūti klasificēt šo raibo kopainu, un visai sarežģīti šajā nelīdzsvarotībā izdarīt secinājumus par mākslinieciskajām kvalitātēm, taču bez mākslas darbu aprakstos ierastās frāžainības priekšstatu varam rast Jāņa Siliņa rakstītajā: " (..) tās bija svarīgas kā tradīciju nodibinātājas, mākslinieku vienotājas "no sienas līdz sienai", kopējā skatē visumā demonstrējot mūsu mākslas aktuālo līmeni gan ar tā vājībām, it īpaši nosliecē uz popularitāti, gan vērtīgiem jaundarbiem."<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Siliņš J. Latvijas māksla. – 2. sēj. – 18. lpp.

Kultūras fonda izstādes vērtējamās kā mērķtiecīgi organizētas Latvijas kultūras kopības paudējas. Par atsaucību vērienīgajām mākslas skatēm liecina lielais apmeklētāju skaits – piemēram, otro izstādi Mākslas akadēmijas telpās aptuveni viena mēneša laikā apmeklēja gandrīz 17 000 skatītāju.

No 1935. gada Kultūras fonda darbība paplašinājās, īstenojot Kārļa Ulmaņa "Draudzīgā aicinājuma" ideju. Fonda ietvaros izveidoja biroju, kas koordinēja grāmatu, ziedojumu un mācību līdzekļu sadali Rīgas un Latvijas novadu skolām. Izglītības iestādes saņēma arī tēlotājas mākslas darbus, par to liecina "Dāvinājumu kopsavilkums 1935–1940"<sup>27</sup>, kurā pie ziedotiem un par ziedoto naudu iegādātiem priekšmetiem minētas "1554 gleznas, 303 ģimenes (portreti) un 80 krūšu tēli"<sup>28</sup>. Turklāt pie

<sup>27</sup> Šnomieks A. Kārļa Ulmaņa Draudzīgais aicinājums. 1935–1940. – Rīga, 1940. – 305. lpp.

<sup>28</sup> Turpat.

“Draudzīgā aicinājuma” ziedotajām summām Kultūras fonds piemaksājis 1 615 000 latu gleznu iegādei.<sup>29</sup> Neapstrīdot Kārļa Ulmaņa iniciatīvas kopējo nozīmi mecenātisma un izglītības laukā, arī ideju par māksliniekiem sniegto pabalstu, vērienīgo akciju ar plašo atsaucību sabiedrībā, no tēlotājas mākslas aspekta tie ir vienīgi ievērojami skaitļi un piedāvājums telpu rotāšanai, un šajā gadījumā nav iespējams runāt par mākslinieciskās kvalitātes veicināšanu.

Šajā sakarībā atgādināms fakts, ka pēc toreizējā Valsts prezidenta Gunta Ulmaņa ierosmes 20. gs. 90. gadu otrajā pusē “Draudzīgo aicinājumu” mēģināja atjaunot, organizējot tā 60. gadadienai veltītu konferenci, izveidojot padomi un atdzīvinot ideju atbilstoši tālaika situācijai.<sup>30</sup> Jāatzīst, ka šodienas apstākļos tradīcija ar “Draudzīgā aicinājuma” saukli nav bijusi noturīga, tā pārtapusi citās formās un atbalsta veidos.

Viens no 15. maija Vienības svētku īpašiem notikumiem bija kopš 1937. gada iedibinātās Tēvzemes balvas pasniegšana par nopelniem zinātnē, saimnieciskajā, valsts aizsardzības, sabiedriskajā un politiskajā darbā, kuras finansējuma vienu daļu sedza arī Kultūras fonds. Presē varam lasīt šādas rindas: “Reizē ar atjaunoto Latviju šī diena tapusi ne tik vien par tautas un valsts vienības, bet arī par garīgā darba un sasniegumu pieminēšanas dienu.”<sup>31</sup> Lai arī Tēvzemes balva uzsvēra kalpošanu vadoņības garam, tomēr jāpiebilst, ka līdzās citu profesiju pārstāvjiem tēlotājā mākslā un arhitektūrā minami tādi vārdi kā Vilhelms Purvītis (1938), Kārlis Zāle (1938) un Eižens Laube (1940).

Kultūras fonda darbību nosacīti var iedalīt divos posmos – demokrātiskajā periodā (1920–1933), kad neizbēgami bija dažādu sociālo, politisko un ekonomisko interešu savstarpējie konflikti, un Kārļa Ulmaņa autoritatīvā režīma laikā (1934–1940), kad, mainot prioritātes, fonds nešaubīgi veica vadonības, vienības gara un vienotas Latvijas propagandas un slavināšanas misiju. Nenoliedzama ir paša Kārļa Ulmaņa loma gan fonda izveidē, gan vēlāk arī noteicošo lēmumu pieņemšanā.

Pārlūkojot dažādos pieprasījumus, vērojama atšķirība starp iestāžu un privātpersonu finansiālā atbalsta lūgumiem visā fonda darbības laikā; atsevišķs jautājumu loks ir Kultūras fonda domes lēmumu objektivitāte, atbalstot vai arī noraidot palīdzību. Tēlotājas mākslas jomā lēmumu pieņemšanā sava ietekme bijusi arī Latvijas Mākslas akadēmijas padomes viedoklim. Viena no liecībām ir 1921. gadā Ugam Skulmem noraidītais finansiālais pabalsts tautas teiku, pasaku un dziesmu ilustrēšanai.<sup>32</sup> Savukārt sociāla rakstura problēmas atklājas mākslinieka pašsprotamā vēlmē veltīt sevi radošam darbam, nevis pasūtījumiem. To ilustrē Jāņa Liepiņa rakstītais: “Tā kā es līdz šim biju spiests bez pārtraukuma izpildīt skatuves darbus, lai gūtu sev uzteiru, un tādēļ man nav bijusi iespēja kaut cik nopietni nodoties glezniecības studijām un sava nodoma realizēšanai, tad lūdzu šo manu lūgumu neatraidīt un izsniegt man priekš dzīves un strādāšanas Latvijā vienam gadam 50 000 rubļu jeb ik mēnesi pa



11. KĀRLIS JANSONS.  
Piemineklis rakstniekam  
Augustam Deglavam.  
1929. Kultūras fonda  
prēmija (1930)

<sup>29</sup> Turpat. – 306. lpp.

<sup>30</sup> Draudzīgā aicinājuma padome: Draudzīgā aicinājuma 60. gadadienā // Latvijas Vēstnesis. – 1995. – Nr. 13 (296). – 1.–2. lpp. Tradīcijas turpināšanai tika akcentēta personiskā ierosme un darbs kultūras veicināšanai, kultūras vērtību dāvināšana, mecenātu darbība, kultūras biedrību, organizāciju un fondu darbība un sadarbība.

<sup>31</sup> Būmerts K. 1940. gada Tēvzemes balvas laureāti // Sējējs. – 1940. – Nr. 6. – 647. lpp.

<sup>32</sup> Ugas Skulmes vēstule Kultūras fondam 1921. gada 12. aprīlī. LVVA, 1632. f., 3. apr., 791. l., 24. lp., 24. lp.o.p.



12. JĀNIS CIELAVS.  
Vagonā. 1929. Kultūras  
fonda prēmija (1932–1933)

<sup>33</sup> Jāņa Liepiņa vēstule Kultūras fon-  
dam 1921. gada 13. aprīlī. LVVA,  
1632. f., 3. apr., 791. l., 23. lp.

<sup>34</sup> Turpat, 23. lp.o.p.

<sup>35</sup> Dekrēts par pārgrozījumiem Iz-  
glītības un kultūras nolikumā // Lat-  
vijas PSR Augstākās Padomes Pre-  
zidija Ziņotājs. – 1940. – 19. sept. –  
1. lpp.

<sup>36</sup> Kultūras fonda materiālu  
nodošanas saraksts. 1921–1941.  
LVVA, 1632. f., 3. apr., 1093. l.

<sup>37</sup> Jankevičūte Ģ. Mākla un valsts:  
Mākslas dzīve Lietuvas Republikā  
1918–1940 // Mākslas Vēsture un  
Teorija. – 2004. – Nr. 2. – 46. lpp.

<sup>38</sup> Turpat.

<sup>39</sup> Turpat.

4000 rubļu.”<sup>33</sup> Kultūras fonda lēmums bija noraidošs, pama-  
tojoties uz Latvijas Mākslas akadēmijas padomes spriedumu  
(10.05.1921.): “Atraidīt, jo padome neatrod sevišķu iemes-  
lu ievērot Liepiņa lūgumu, jo visi citi mākslinieki atrodas lī-  
dzīgos apstākļos.”<sup>34</sup>

Minētie lēmumi raksturo arī fonda atbildību par pie-  
šķirtā finansējuma lietderīgu izmantojumu, tā atbilstību fon-  
da darbības mērķiem. Tomēr jebkurš vērtējums, kas balstās  
uz objektīviem un pamatotiem kritērijiem, nav pasargāts no  
daļējas subjektivisma devas un lēmējtiesīgo personu (ar  
atšķirīgām domām) galējā – saskaņotā – viedokļa.

Līdz ar Padomju armijas iebrukumu Latvijā tika pār-  
traukts dažādu institūciju un organizāciju darbs. Kultūras

fonda darbību pārtrauca 1940. gada 17. septembrī, kad Latvijas PSR Augstākās Pa-  
domes Prezidija priekšsēdētājs Augusts Kirhenšteins parakstīja dekrētu par grozīju-  
miem Izglītības un kultūras nolikumā, kur 679. pantā teikts, ka “Kultūras fonda do-  
mes personālo sastāvu nosaka Tautas Komisāru Padome”.<sup>35</sup> Sākās fonda likvidācijas  
process, kas turpinājās arī 1941. gadā.<sup>36</sup>

Situāciju kultūras finansēšanā 20. gs. 20.–30. gados Latvijā grūti salīdzināt ar  
kultūras subsidēšanu citās Eiropas valstīs, jo ģeopolitisko apstākļu rezultātā šis  
process reāli tika sākts no nulles punkta.

Apzinot paralēles Baltijā, Kultūras fonda pastāvēšana Latvijā vērtējama kā pa-  
raugs Lietuvai. Mākslas zinātniece Ģiedre Jankevičūte raksta: “30. gadu beigās valsts  
kapitālsabiedrības un dažas lielākās akciju sabiedrības sāka pievērst uzmanību māks-  
lai, izstādēs iepērkot mākslas darbus saviem birojiem Kauņā un provincēs. Šis jauni-  
nājums bija iepriecinošs, bet vienlaikus lietuvieši ar skaudību skatījās uz latviešiem,  
kuriem jau bija Kultūras fonds, kas gatavoja mākslas izstādes un iepirka mākslas dar-  
bus valsts institūciju vajadzībām. Lietuvā kopš 20. gadu vidus pastāvēja sapnis par  
šādu fondu. Taču, kad 1938. gada pavasarī fonda projekts tika izziņots valsts laikrak-  
sta *Lietuvos aidas* (“Lietuvas Atbalss”) lappusēs, kļuva skaidrs, ka parlamentārisma  
posmā tapusi kreiso aktīvistu iecere politiķu un kultūras darbinieku acīs bija kļuvusi  
šaubīga. Mākslinieciskā klimata izmaiņas atspoguļojās priekšlikumā nodibināt nevis  
fondu, bet Kultūras pili, kuras struktūra nodrošinātu valsts kontroli pār visu kultūras  
jomā iesaistīto pilsoņu aktivitātēm. Šī Kultūras pils daudzos aspektos atgādināja  
Gebelsa Propagandas ministrijas izveidotās “Kultūras palātas” (*Kulturkammer*). Šo  
līdzību vēl vairāk pastiprināja ideja iekļaut Kultūras pili jaunajā Nacionālās kultūras  
ministrijā, kas tika izveidota jau no pastāvošās institūcijas – Sabiedrisko darbu de-  
partamenta.”<sup>37</sup>



Kaut arī ar novēlošanos, Lietuvā tika radīta alternatīva Kultūras fonda prēmiju piešķiršanai un apbalvojumu sistēmai Latvijā. "Mākslinieki saglabāja distancētas diskusijas par Kultūras fondu un paturēja prātā paši savus mērķus, pieprasot, lai Lietuvas valdība sekotu citu valstu piemēram un atbalstītu viņus. Vīspirms mākslinieki pieprasīja stipendijas un ikgadējas godalgas. 1938. gadā viena no mākslinieku prasībām tika apmierināta: tika nodibināta Valsts krājbankas godalga mākslā."<sup>38</sup> Ģiedre Jankevičūte šo balvu raksturo kā pārsteidzoši laikmetīgu un salīdzina ar godalgām Eiropas valstīs (arī autoritatīvās): Vācijas valsts godalga (kopš 1937), Kremonas un Bergāmo balva Itālijā (kopš 1939), bet Padomju savienībā – Staļina prēmija (kopš 1940). Šeit nav šaubu par balvu un godalgu galveno mērķi: " (..) lai stimulētu oficiālo mākslu un palīdzētu režīmiem nostiprināt oficiāli pieņemtās estētikas normas. Lietuvas balvas komiteja arī mēģināja atbalstīt tos darbus, kas atbilda oficiālā stila prasībām. Tādējādi valsts nostiprināja savu pozīciju kā oficiālās mākslas vērtētāja un atbalstītāja."<sup>39</sup>

Fakti liecina, ka nevaram salīdzināt abu valstu situāciju minētajā periodā, jo Kultūras fonda pastāvēšanu mūsu kaimiņvalstī aizstāja ar citām kultūras finansēšanas alternatīvām.

Savukārt Igaunijas situācijā ir saskatāmas zināmas paralēles ar Latviju. Par valsts atbalstu kultūrai igauņi konkrētāk sāka domāt kopš 1919. gada, kad notika Igaunijas rakstnieku I kongress. Aktīvs tālaika literatūras finansējuma meklētājs bija rakstnieks Frīdeberts Tuglass (1886–1971), kas tiek uzskatīts par Kultūrkapitāla idejas autoru. Igaunijas rakstnieku I kongresā pausto ideju rezultātā tika uzrakstīts rakstnieku, mākslinieku un zinātnieku finansēšanas likumprojekts.<sup>40</sup> Rakstnieku III kongresā 1922. gada 8. oktobrī nodibinājās kultūras fonds, kas jau sākotnēji mūsu kaimiņvalstī saucās – Kultūrkapitāls. Tajā pašā laikā tika uzrakstīts Kultūrkapitāla likums, uz kura pamata stājās spēkā Ekonomijas ministrijas rīkojums "Par personiskai lietošanai pārdodamo spirtu

13. JĀNIS LIEPIŅŠ.  
Zvejnieku osta. 1934.  
Kultūras fonda prēmija  
(1935)

14. EDUARDS KALNIŅŠ.  
Pelēkie kuģi. 1934.  
Kultūras fonda prēmija  
(1935)



15. BURKARDS DZENIS.  
Rakstnieka Antona  
Austriņa portrets.  
1930–1935. Kultūras fonda  
prēmija (1936)

<sup>40</sup> Tika izstrādāti divi finansējuma veidi: stipendijas un pensijas. Pabalsta stipendijas piešķīra tām radošām personām, kam nebija noteiktas darbavietas. Pensijas piešķīra godājamo vecumu sasniegušiem radošiem cilvēkiem, kā arī ilgstošu slimību gadījumos.



16. OSKARS NORĪTIS.  
 Ilustrācija Aleksandra  
 Puškina stāstam "Piķa  
 dāma". 1937. Kultūras  
 fonda prēmija (1937)

17. JĀNIS PLĒPIS.  
 Ilustrācija Edvarta Vīrzas  
 poēmai "Hercogs Jēkabs".  
 1937. Kultūras fonda  
 prēmija (1938)



un degvīnu," līdz ar to no pašvaldības pārdotā spirta un degvīna pusstopa (puslitra pudeles) 2,5 % atskaitīja Kultūrkapitālam.

Kopš 1927. gada nauda tika dalīta starp nozarēm. Kultūrkapitāla padomē bija ievēlēti parlamenta biedri un ministri, un tad sākās paradoksālas diskusijas par lauksaimniecības, meža un cūkkopības nozaru atbalstīšanu Kultūrkapitāla ietvaros. Tomēr šie priekšlikumi palika neīstenoti, lai gan ilgu laiku kā kompromisa figūra padomē atradās lauksaimniecības ministrs. 1927. gada 1. novembrī tika pieņemts jauns Kultūrkapitāla likums, kas paredzēja, ka 50% no piešķirtās summas nonāk valdības rīcībā. Padome radīja divas apakškomisijas: kultūrpolitikas komisiju un budžeta komisiju.

20. gs. 30. gados līdzīgi kā Latvijā attiecībā uz Kultūras fondu arī Igaunijā pastiprinājās valsts kontrole Kultūrkapitāla darbībā. Valsts noteicošās kultūrpolitikas rezultātā mazinājās Kultūrkapitāla padomes kultūrpolitikas komisijas ietekme. Prezidents Konstantīns Petss (1874–1956) akcentēja valstiskās un nacionālās idejas padziļināšanu. 1939. gadā 50% no valdības atbalsta nonāca prezidenta tiešajā pārvaldījumā. Būtibā Petss finansējumu piešķīra kā labdabīgs diktators. Nauda tika dalīta, lai izdabātu konkrētiem prasītājiem. Kā pozitīvs piemērs 30. gadu beigās minama Kultūrkapitāla

prioritāte atbalstīt jaunākos un perspektīvākos. Kultūrkapitāla darbību centās saglabāt arī padomju varas sākumā, tomēr neveiksmīgi. Oficiāli Kultūrkapitāls tika likvidēts ar Tautas Komisāru Padomes rīkojumu 1941. gada 24. aprīlī.<sup>41</sup>

Latvija starpkaru periodā bija pirmā no jaunajām Baltijas valstīm, kur izveidoja atbalsta fondu kultūrai, kas kopumā uzskatāms par veiksmīgu kultūras finansēšanas modeli, kaut arī nenoliedzami bija saistīts ar valsts politiskajām kolīzijām un atspoguļoja tās. Kultūras fonds kalpoja par piemēru arī Igaunijai, lai tiktu dibināts Kultūrkapitāls. Par Kultūras fonda turpinājumu varam uzskatīt tā darbību vācu okupācijas laikā, bet par rezonansi jau

pavisam citos apstākļos uzlūkojamas Pasaules brīvo latviešu apvienības Kultūras fonda aktivitātes, rūpējoties par latviskās identitātes saglabāšanu trimdā. Pēc 1991. gada neatkarības atgūšanas atbalstu dažādām kultūras programmām veicina Latvijas Kultūras fonds, kas līdzekļus iegūst no sponsoriem un ziedotājiem. Ja uzsveram paralēles finansējuma piešķiršanā valstiskā līmenī 20. gs. 90. gadu situācijā, mums jāatzīst, ka Igaunija šo soli veica ātrāk – Kultūrkapitāls tika atjaunots 1994. gada 1. jūlijā; šajā gadījumā mēs varam runāt arī par pārmantojamību. Savukārt, lai izveidotu identisku fondu Latvijā, pieredze neapšaubāmi tika gūta arī uz Igaunijā jau izveidotā Kultūrkapitāla pamata. Valsts Kultūrkapitāla fondu dibināja 1998. gadā, taču tā darbības analīze nav šī raksta mērķis.

Pārskatot fondu veidošanās procesu un reālo atbalstu kultūrai, jāsecina, ka to darbība vienmēr ir atkarīga no politiskās situācijas valstī, no kultūrpolitikas prioritātēm attiecīgajā laikposmā, sabiedrības aktivitātes un vēlmes šos procesus ietekmēt. Analizējot Austrumeiropas kultūrpolitisko situāciju periodā no 20. gs. 90. gadiem līdz mūsdienām, par vienu no kritērijiem kultūras procesu finansiālās sakārtotības un funkcionējošas sistēmas ieviešanā tiek uzskatīta tieši šim mērķim



<sup>41</sup> Informācijai par Igaunijas Kultūrkapitālu izmantots Guntara Godiņa dažādu Igaunijas laikrakstu u.c. avotu (1919–1994) apkopojums.

18. TEODORS ZAĻKALNS. Jērs. 1933. Kultūras fonda prēmija (1936)



19. TEODORS ZAĻKALNS. Cūka. 1937. Kultūras fonda prēmija (1938)

20. KĀRLIS JANSONS.  
Pieminēklis Latgales  
atbrīvotājiem "Latgales  
Māra" Rēzeknē. 1939.  
Kultūras fonda prēmija  
(1940)



21. JĀNIS PLĒPIS.  
Ilustrācija Aleksandra  
Grīna romānam "Dvēseļu  
putenis". 1939. Kultūras  
fonda prēmija (1940)

<sup>42</sup> Suteu C. Understanding  
Central and Eastern Europe //  
Overview on cultural policy in cen-  
tral and eastern Europe between  
1990–2003. – [B.v.]: Policy Paper  
UNESCO, 2003. – P. 24.



radītas institūcijas izveidošana. Fakts, ka 1920. gadā Latvijas Republikā Kultūras fonds tika izveidots nosacīti ļoti īsā laikā pēc valstiskās neatkarības atgūšanas, liecina par izglītības un kultūras nozīmes apzināšanos valsts atjaunotnes procesā. Varam arī secināt, ka pēc neatkarības atgūšanas 1991. gadā šis process Latvijā noritēja lēnāk. Analogas institūcijas tika dibinātas Ungārijā (1993), Igaunijā (1994), Slovākijā, Rumānijā, Lietuvā (visās 1998) un Bulgārijā (1999).<sup>42</sup> Mūsu pagātnes pieredze ir vērtīga, lai šodienas situācijā, nosakot turpmākās prioritātes kultūrpolitikā, mēs vairākos no jau ierastā "gaidīšanas sindroma" vai utopiskām idejām un veidotu tādu stratēģiju, kurā pamatotam nākotnes redzējumam kultūras nozarē būtu lemts kļūt par realitāti.

## POLITISKIE KONTEKSTI PIEMINEKĻU VALDES DARBĪBĀ (1923–1940)

**Rihards Pētersons**

Politika ir noteiktas gribas izpaušme sabiedrības pārvaldīšanā, ko īsteno politiķi ar likumdošanu un izpildvaras starpniecību. Kultūras mantojuma aizsardzības nozare par sabiedrībai nozīmīgu lielā daļā Eiropas valstu atzīta jau kopš 19. gs. otrās puses, bet jo īpaši liela interese par to radās pēc Pirmā pasaules kara. Politiķi šai nozarei deva tiesisko un finansiālo pamatu, uzsvēra atbildību nākamo paaudžu priekšā, taču nekavējās arī izmantot to sev tuvākiem mērķiem, ko mēdz raksturot ar jēdzieniem "politiskais konteksts" jeb "politiskās intereses".

Arī Latvijā kopš nacionālas valsts izveidošanās 1918.–1919. gadā tika likti pamati kultūras mantojuma aizsardzības nozarei. Līdz 1940. gadam tās attīstība noritēja Latvijas Republikas politiskajā gaisotnē, kad tika pieņemti likumi un tiem atbilstoši normatīvie akti, budžets, izraudzīti darbam piemēroti speciālisti. Pieminekļu valdei (turpmāk PV) kā Izglītības ministrijas pārraudzītai struktūrai bija uzdevums nozari kopt un attīstīt. Pētījuma nolūks ir ieskatīties PV darbībā caur politiskā konteksta prizmu.

Darbā izmantota saglabājusies PV dokumentācija Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Latvijas Nacionālajā vēstures muzejā un Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrā. Skatītas arī publikācijas "Valdības Vēstnesī", citi periodikas izdevumi un valdes darbinieka Artūra Štāla piezīmes, kuras rakstītas 1937. un 1938. gadā un uz kurām man laipni norādīja Latvijas Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļas speciāliste Aija Taimiņa.

Pirmās diskusijas par pieminekļu aizsardzības nepieciešamību neatkarīgajā Latvijā aizsākās jau Tautas padomē 1920. gadā, turpinājās Satversmes sapulces Izglītības komisijā tiesībzinātnieka Arveda Švābes vadībā un noslēdzās, Latvijas Republikas prezidentam Jānim Čakstem 1923. gada 26. jūnijā parakstot Saeimas pieņemto likumu "Par pieminekļu aizsardzību". Diemžēl politiskās cīkstēšanās rezultātā no tobrīd sociāldemokrātu partiju pārstāvošā Švābes iesniegtā un Satversmes sapulcē atraidītā likuma saglabājās apmēram puse – kā apjoma, tā satura ziņā.<sup>1</sup> Taču arī tas bija sasniegums jaunajai republikai, uzsākot neatkarīgas valsts attīstības ceļu.

PV izveidoja, pamatojoties uz 1923. gada likumu "Par pieminekļu aizsardzību". 1924. gadā tai pievienoja Latviešu folkloras krātuvi. 1929. gada Ministru kabineta "Pārgrozījumi un papildinājumi likumā par pieminekļu aizsardzību" paredzēja izveidot Pieminekļu pārvaldi, kuras sastāvā būtu PV un Folkloras krātuve. 1930. gadā sekoja jauni "Pārgrozījumi un papildinājumi likumā par pieminekļu aizsardzību", Pieminekļu pārvaldi papildinot ar Valsts vēsturisko muzeju. 1932. gadā, Ministru

<sup>1</sup> Sk.: Pētersons R. Kultūras mantojuma aizsardzība Latvijas Republikā (1919–1923) // Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas / Sast. R. Kaminska. – Rīga: Neputns, 2001. – 23.–33. lpp.

## Pieminekļu valde

### 1923

1. Valdes locekļi (5+1)
- 1.1. Priekšsēdētājs, ko ieceļ izglītības ministrs
- 1.2. Divi lietpratēji, ko ievēl Universitāte
- 1.3. Lietpratējs, ko ievēl Mākslas akadēmija
- 1.4. Lietpratējs, ko ievēl Etnogrāfiskais muzejs (kopš 1924. gada Valsts vēsturiskais muzejs)
- 1.5. Kara ministrijas pārstāvis īpašos gadījumos
2. Štata (tehniskie) darbinieki

### 1924

1. Valdes locekļi (5+1), tas pats sastāvs
2. Štata (tehniskie) darbinieki
3. Līdzdarbinieki
- 3.1. Pieminekļu aizsardzības pārraugi

### 1929, 1930

1. Valdes locekļi (5+1), tas pats sastāvs
- 1.1. Priekšsēdētājs, arī pārvaldes direktors, ko ieceļ Ministru kabinets
2. Štata (tehniskie) darbinieki
3. Līdzdarbinieki
- 3.1. Pieminekļu aizsardzības pārraugi

### 1932

1. Valdes locekļi (9+1) no sava vidus izvēl priekšsēdētāju
- 1.1. Četri lietpratēji, ko ievēl Universitāte
- 1.2. Izglītības ministrijas pārstāvis
- 1.3. Valsts arhīva direktors
- 1.4. Valsts vēsturiskā muzeja direktors
- 1.5. Valsts mākslas muzeja direktors
- 1.6. Vecākais pieminekļu aizsardzības inspektors
- 1.7. Kara ministrijas pārstāvis īpašos gadījumos
2. Pieminekļu aizsardzības inspekcija
- 2.1. Trīs apgabalu inspektori (vecākais inspektors ir valdes loceklis)
3. Štata (tehniskie) darbinieki
4. Līdzdarbinieki
- 4.1. Pieminekļu aizsardzības pārraugi

## I. Pieminekļu valdes struktūra un pārstāvniecība

kabinets apstiprinot noteikumus "Par pieminekļu aizsardzību", Pieminekļu pārvalde tika likvidēta un PV no jauna kļuva par patstāvīgu institūciju (I. att).

Par PV priekšsēdētājiem tika apstiprināti arheologs un etnogrāfs Frīdrihs Ozoliņš (kopš 1923. gada), teologs Pauls Gailītis (kopš 1929. gada) un arheologs Francis Balodis (kopš 1932. gada). Vēsturnieks un PV ilggadējs darbinieks Artūrs Štāls priekšsēdētāja pienākumus īslaicīgi izpildīja 1928. un 1932. gadā.

PĒTERIS FEDERS	arhitekts	Mākslas akadēmija
KONSTANTĪNS RONČEVSKIS	tēlnieks un arhitekts	Mākslas akadēmija
BORISS VIPERS	mākslas zinātnieks	Mākslas akadēmija, Latvijas Universitāte
PAULS KUNDZIŅŠ	arhitekts	Latvijas Universitāte
ERNESTS FELSBERGS	filologs un mākslas zinātnieks	Latvijas Universitāte
AUGUSTS TENTELIS	vēsturnieks	Latvijas Universitāte
MATĪSS SILIŅŠ	pedagogs un filologs	Valsts vēsturiskā muzeja direktors
VALDEMĀRS ĢINTERS	arheologs	Valsts vēsturiskā muzeja direktors
JĀNIS BĒRZIŅŠ	vēsturnieks	Valsts arhīva direktors
BURKARDS DZENIS	tēlnieks	Valsts mākslas muzeja direktors
PĒTERIS DREIMANIS	pedagogs un vēsturnieks	Izglītības ministrijas pārstāvis
PĒTERIS ĀRENDIS	arhitekts	vecākais inspektors*
RAULS ŠNORE	arheologs	vecākais inspektors*
JĀNIS JAUNZEMS	arhitekts	vecākais inspektors*

\* vecākie inspektori vai to vietas izpildītāji.

Būtiskākais secinājums, kas izriet no 2. att. informācijas, ir tas, ka par PV, vienīgo par nozares attīstību atbildīgo institūciju, Latvijas Republikā atbildēja neliels, pat šaurs cilvēku loks. Bija divi nozīmīgi valdes priekšsēdētāji, kas būtiski ietekmēja tās darbību – Frīdrihs Ozoliņš un Francis Balodis, bet no valdes locekļiem vēlēšanās aktīvi darboties bija Paulam Kundziņam, Augustam Tentelim, Borisam Viperam, Artūram Štālam un zināmā mērā vēl Valsts vēsturiskā muzeja direktoriem Matīsam Siliņam un Valdemāram Ģinteram. Sacīto pamato arī PV sēžu protokolu pieraksti, apspriežot būtiskus jautājumus. Tāpat nepilnas desmit personas 17 gados ar PV starpniecību bija aktīvi iesaistītas nozares attīstībā.

Par pārējiem var sacīt, ka, piemēram, valdes priekšsēdētājs Pauls Gailītis bija gadījuma cilvēks. No PV darbinieka Štāla piezīmēm: "Juraševska kabinetam kritot (..) Ozoliņš (bij[ušais] piem[inieku] valdes pr[ieksēdētā]js), it kā lai noturētu savu ministra portfeli, esot bijis spiests izdarīt zināmu pakalpojumu Celmiņam (Ministru kabineta jaunajam vadītājam), ierīkojot Pieminekļu valdes priekšsēdētāja vietā Celmiņa svaini mācītāju Paulu Gailīti. (..) Man par to Ozoliņš paziņoja Švarca kafejnīcā, uz kuriem uz viņa uzaicinājumu 1929. gada 4. janvārī aizgāju (..) sākumā domājuši Gailīti ielikt par Folkloras krātuves pārzini, bet negribējuši aizmigt Bērzkalni (..) likt Gailīti par Pieminekļu valdes inspektora vietnieku būtu neērti, (..) tādā vietā cilvēku, kurš nekā no Pieminekļu valdes darba nezina (..) Izglītības ministram Ziemeļim esot neērti ar mani par visu to runāt, bet kā priekšsēdētājs Gailītis būšot tikai *pro forma*, lai Štāls vada visu darbu, turklāt varot puslgu dabūt no Gailīša kā kompensāciju (..) Atteicos (..)""<sup>2</sup>

Priekšsēdētāja Gailīša laikā notiek pāreja uz Pieminekļu pārvaldi ar nozares strukturālajām izmaiņām. Tas saistījās ar cīņu ap ietekmes sfērām Folkloras krātuvē

## 2. Pieminekļu valdes balsstiesīgās personas (nav minēti valdes priekšsēdētāji un Kara ministrijas pārstāvis). 1923–1940

<sup>2</sup> Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, inv. Nr. R<sub>k</sub> 545, M<sub>3</sub> 1233/2, 6. burtn., 80. lpp.



3. Pieminekļu valdes  
pirmais priekšsēdētājs  
Frīdrihs Ozoliņš. 1930



4. Pieminekļu valdes locekļi.  
No labās: Augusts Tentelis,  
Konstantīns Rončevskis,  
Artūrs Štāls, Frīdrihs  
Ozoliņš, Pauls Kundziņš un  
Matīss Siliņš. 1926

un Valsts vēsturiskajā muzejā, kā arī ar triju ietekmīgu valdes personu – Ozoliņa, Štāla un Baloža – savstarpējo sāncensību. Ozoliņam ar Štālu nācās piekāpties, un 20. gs. 30. gadi PV ir Baloža darbības laiks. Valdes locekļu savstarpējās attiecības nereti bija visai saspringtas, un tam par iemeslu bija ne tikai profesionālas dabas jautājumu noskaidrošana, bet arī politisko kontekstu ievērošanas nepieciešamība.

Jau minētie nedaudzie PV locekļi bija arī nodarbināti ārpus tiešajiem valdes pienākumiem, jo bija pieprasīti katrs savā profesionālajā darbalaukā. Pie Kundziņa nonāca visa PV aktuālā, ar arhitektūru un pilsētvidi saistītā informācija, ko vajadzēja operatīvi apstrādāt un sniegt atbildes. Kundziņam iespēju robežās palīdzēja kolēģi, veiksmīgi tika nodarbināti studenti, taču vēl bija disertācijas rakstīšana, pedagoga darbs un – varbūt pats būtiskākais – Latvijas Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja veidošana, kas vainagojās ar tā atklāšanu 1932. gadā. Pārdomāt nozares attīstību kopumā laika bija maz, un tie ierosinājumi, kas bija vērsti uz PV kā par nozari atbildīgas institūcijas darba pilnveidošanu, visbiežāk palika tikai kā labas idejas, kuras fiksētas valdes sēžu protokolos. Darbīgs valdē bija Siliņš, kas pārstāvēja vēl pirmskara speciālistu – muzejnieku – paaudzi un valdē parasti

aizstāvēja sava muzeja intereses, turklāt parasti iebilstot pret etnogrāfijas ekspedīciju organizēšanas metodiku un apšaubot savāktā materiāla atbilstību muzeja krājuma prasībām. Tentelis, arī visumā rosīgs, lepojās ar savu klātbūtni PV, taču galvenokārt 20. gados, jo arī viņš iesaistījās politikā – bija vairāku valdību izglītības ministrs, arī Latvijas Universitātes prorektors, rektors, Filoloģijas un filozofijas fakultātes dekāns u. tml. Vīpers darbu valdē veica godprātīgi, savu misiju gan uztverdams vairāk kā mākslas eksperts. 30. gados ienākušie jaunie spēki, kā Valdemārs Ģinters, Pēteris Ārends un Jānis Jaunzems, varēja tikai pieņemt izveidojušos darbības shēmu, kas Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma laikā bija atkarīga no politiskā konteksta un grūti maināma. Par PV sēžu skaitu un balsstiesīgo personu piedalīšanos valdes sēdēs sk. 12. attēlā.



5. Pieminēkļu valdes rīkotās ekspedīcijas dalībnieki gatavojas ceļam. Izglītības ministrijas ēka Rīgā, Krišjāņa Valdemāra ielā 38, kurā neilgu laiku atradās arī Pieminēkļu valde. 1925

Jāteic, ka 1923. gada likumā un 1932. gada noteikumos bija paredzēts pieminēkļu aizsardzības darbā iesaistīt PV līdzdarbiniekus. Šos entuziastus un padomdevējus varēja izmantot, lai valdes darbību padarītu gan kvalitatīvāku, gan neatkarīgāku no politiskās konjunktūras. Politiku savulaik izbrāķētajā Arveda Švābes vadībā Satversmes sapulces Izglītības komisijas izstrādātajā likumprojektā bija domas par to, lai "piesaistītu pieminēkļu aizsardzības darbam sabiedrību un pavēdinātu ik katrā valsts iestādē nodibinājušos birokrātismu, kūtrību un "mājas kārtību". Bija runa par Latviešu senatnes pētītāju biedrību, Latvijas Vēstures pētīšanas biedrību, Filologu biedrību, Arhitektu biedrībām Rīgā un Jelgavā, Rīgas un vēl kādās pašvaldībās un tml. pārstāvju iesaistīšanu. Taču tas palika tikai runu līmenī."<sup>3</sup> Līdzdarbinieku iespējamās funkcijas bija plašas, bet tas bija goda amats. PV izdeva apliecību, apmaksāja pasta izdevumus un atsevišķus pakalpojumus. No materiāliem redzams, ka ļoti daudzi līdzdarbinieki, galvenokārt skolotāji, pašvaldību darbinieki, biedrību vadītāji un novadpētnieki, ar lielu atbildības izjūtu un īpašu patriotismu uzņēma šo godpilno pienākumu.

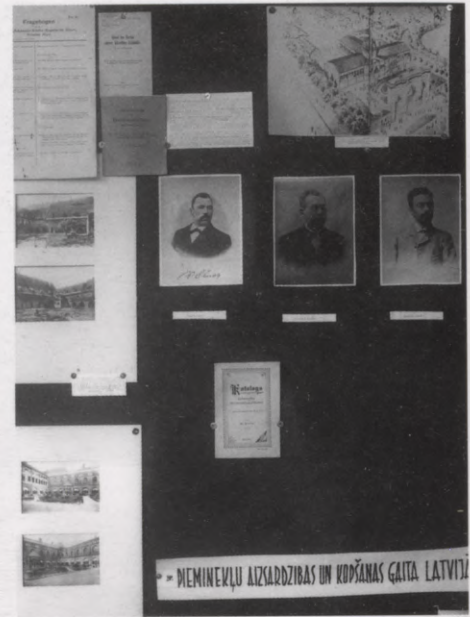
Likums un 1932. gada noteikumi paredzēja sasaukt kongresus, taču neviens kongress, kurā būtu iesaistīti līdzdarbinieki vai kurš būtu veltīts kultūras pieminēkļu aizsardzībai, nenotika. Tika sasaukta tikai viena līdzdarbinieku konference – 1925. gada 16. un 17. aprīlī. Šajā laikā uzskaitē, apstiprinātas ar PV lēmumu, bija jau 290 personas.<sup>4</sup> Konferencē piedalījās 76 līdzdarbinieki un vēl tikpat daudz interesentu.<sup>5</sup> Apsveikumus līdzdarbiniekiem konferences ievadā veltīja Saeimas priekšsēdētājs, izglītības un ārlietu ministrs. Tika nolasīti 14 tematiski saistoši ziņojumi, kuru autori

<sup>3</sup> Latvijas Akadēmiskā bibliotēka, inv. Nr. R<sub>k</sub> 544, M<sub>3</sub> 1233/1, 1. burtn., 5.–6. lpp.

<sup>4</sup> Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), 1630. f., 1. apr., 174. l., 16. lp.

<sup>5</sup> Turpat, 24. lp.

6., 7. Pieminekļu valdes sarīkotā izstāde "Latvijas senatnes pieminekļi", ko rosināja veidot iepriekšējā gada līdzdarbinieku konferences dalībnieki, notika vienlaicīgi ar VI Vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem. Izstādi bij. Lomonosova sieviešu ģimnāzijas ēkā Rīgā, Raiņa bulvārī 29, apmeklēja ap 3000 intere-sentu, un tā bija vienīgā pieminekļu aizsardzības nozarei veltītā izstāde Latvijā 20. gs. 20–30. ga-dos. Attēlā redzamajā stendā izcelta arhitekta Vilhelma Neimaņa darbība, veicot Doma kompleksa izpēti un restaurāciju, un 1896. gada Latviešu etno-grāfiskās izstādes Rīgā no-zīme saistībā ar nacionālā kultūras mantojuma apzi-nāšanu. 1926

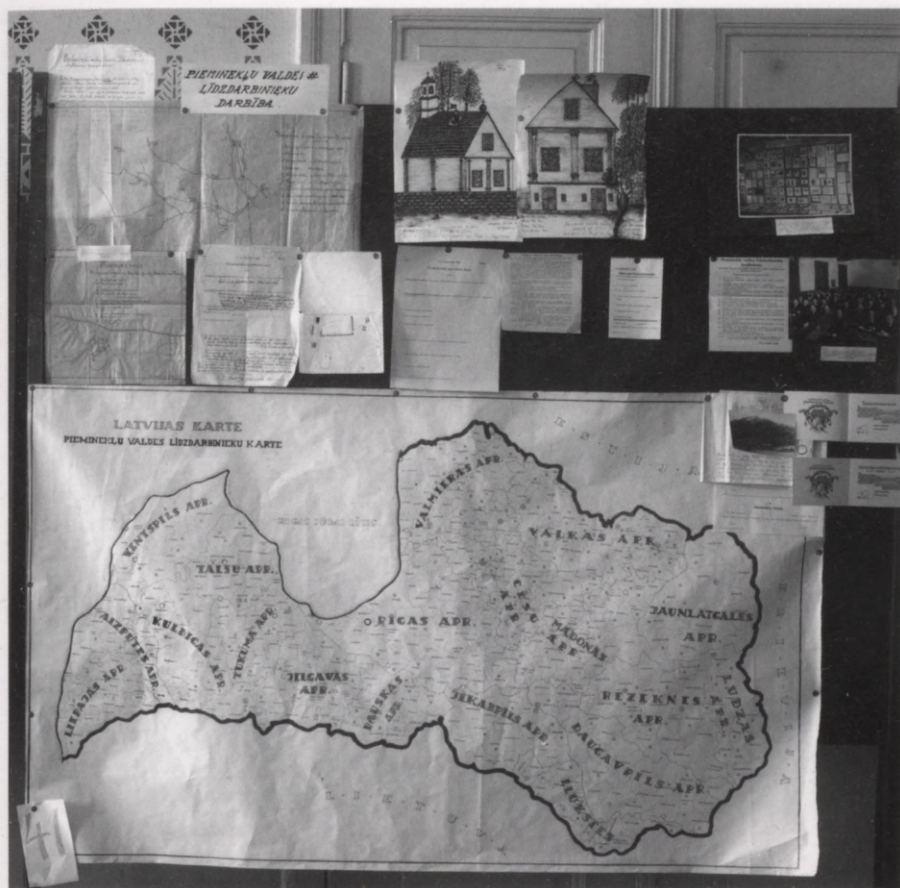


bija tādas autoritātes kā folklorists Pēteris Šmits, vēsturnieks, senču pilskalnu pēt-nieks Ernests Brastiņš, valodnieks Jānis Endzelīns, baltvācu vēsturnieks, viduslaiku piļu pētnieks Karls Lēvišs of Menārs (neieradās slimības dēļ), PV locekļi arhitekti Pauls Kundziņš un Pēteris Feders, vēlākais valdes vadītājs arheologs Francis Balodis. Tiem līdzās par pieminekļu stāvokli dabā stāstīja paši līdzdarbinieki. Diemžēl tā bija pirmā un pēdējā šāda līmeņa saruna, kurā par pieminekļu aizsardzības nozari risi-nājās plaša viedokļu apmaiņa. Līdzdarbinieku loma arī turpmāk saglabājās, jo tie bija pirmie palīgi un ziņotāji, lai uzraudzītu pieminekļus, taču PV, jo īpaši tās vadītāji, turējās tuvāk politiķiem nekā plašākai sabiedrībai. Kundziņš vairākkārt – gan 20. ga-du beigās, gan 30. gados – valdes sēdēs runāja par nepieciešamību rīkot līdz-darbinieku sanāksmes, piemēram, izmantojot Vispārējo latviešu dziesmu svētku rīkošanas laiku, taču velti.

PV darbības spilgts raksturotājs ir pieminekļu saraksti, to sagatavošana un iespē-jamā izmantošana politiskiem kontekstiem (9. att.).

Pieminekļu skaita vērtēšana absolūtos skaitļos ir tikpat kā neiespējama. Latvijas Republikas laikā atbilstoši noteiktai kārtībai reģistrēti 1454 pieminekļi. Gan kā atse-višķi objekti, gan to kompleksi. Pirmais reģistrētais pieminekļis ir brāļu draudžu saiešanas nams Valmieras apriņķa Gaidu māju robežās, bet pēdējais – nams Vecrīgā, Anglikāņu ielā 5. Par skaitļu relativitāti liecina, piemēram, 1932. gada 6. septembrī apstiprinātais saraksts: viens pieminekļis Nr. 1027 ir "Rīgā esošā Māras (Doma) baz-nīca ar iebūvēto iekārtu un baznīcas inventāru", un atsevišķs pieminekļis Nr. 1004 ir arī "Ugāles ev.-lut. baznīcā esošam divžuburu lukturim".<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Valdības Vēstnesis. – 1932. – 7. sept. – Nr. 201. – 1. lpp.



8. Izstādes "Latvijas senatnes pieminekļi" stends ar materiāliem par Pieminekļu valdes līdzdarbiniekiem: karte ar līdzdarbinieku dzīvesvietām, apliecību paraugi un 1925. gada konferences materiāli. 1926

Uzskatāmāka un skaidrāka ir pieminekļu saraksta papildināšanas dinamika. Kopš 1934. gada spēji samazinās inventarizējamo un sarakstos iekļaujamo objektu skaits. Iesākas pat pretējs process. Kā spilgtākais piemērs minama Elejas pils, ko sarakstos iekļāva 1927. gadā (Nr. 187), bet, aizsardzību nenodrošinot, 1936. gadā izslēdza. 30. gados pieņemta un vēlāk Latvijā bieži izmantotā atziņa, ka pieminekļu sarakstā var iekļaut tikai to, ko valsts spēj aizsargāt. Jautājums parasti ir par šo aizsardzības potenci raksturojumu, kas tradicionāli apraujas pie pirmā un diemžēl vienīgā argumenta – valsts budžeta mazspējas –, kurš, kā zināms, pauž visai relatīvu patiesību. Tā piemēram, 1939. gadā pēc Kārļa Ulmaņa iniciatīvas PV uzsāka Livonijas pilsdrupu apsekošanu nolūkā samazināt pieminekļu skaitu. Grobiņas un Rēzeknes pilsdrupas tika nolemts no saraksta svītrot, jo to uzturēšanai kārtībā esot nepieciešams aptuveni 100 000 latu (!).<sup>7</sup>

Pieminekļu sarakstā iekļauto objektu aizsardzības "efektivitāti" un likuma normu izmantošanu politisko kontekstu sakarā ilustrē cits piemērs. Kā atsevišķi pieminekļi tika aizsargāti Kurzemes Provincas muzejs un arhīvs un Doma muzejs, arhīvs un bibliotēka,

<sup>7</sup> 1939. gada 18. jūlija valdes sēde. Pieminekļu valdes protokolu grāmata, 24. lp. o. p. Latvijas Nacionālais vēstures muzejs (turpmāk LNVM), inv. Nr. VN 9681.

№ 996. Ventspils apriņķi, Piltene esošo Piltenes ev.-lut. baznīcu līdz ar iebūvēto iekārtu un tās sastāvdaļām (agrākā altāra 15 tēlus un pieminekli).

№ 997. Ventspils apriņķi, Anceš pagastā esošo Rindas ev.-lut. baznīcu līdz ar iebūvēto iekārtu.

№ 998. Ventspils apriņķi, Anceš pagastā, Rindas ev.-lut. baznīcā esošos divus altāra lukturus.

№ 999. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā esošo Ugāles ev.-lut. baznīcu līdz ar iebūvēto iekārtu un tās sastāvdaļām.

№ 1000. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošos divus 18. g. s. darinātus lukturus.

№ 1001. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošo dievgalda biķeri.

№ 1002. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošo dievgalda maiziņu trauku.

№ 1003. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošo upuru maku.

№ 1004. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošo divzūburu lukturi.

№ 1005. Ventspils apriņķi, Ugāles pagastā, Ugāles ev.-lut. baznīcā esošo sienas lukturi.

№ 1006. Ventspils apriņķi, Ugāles pa-

№ 1021. Jēkabpils apriņķi, Jēkabpils valsts vidusskolas skolēnu Dzmitenes senatnes pētišanas pulciņam piederošā un skolas telpās esošā muzeja priekšmetus ar arheoloģijas, etnografijas, mākslas un vēsturisku vērtību.

№ 1022. Jelgavas apriņķi, Jelgavā, Kurzemes literatūras un mākslas biedrībai piederošo muzeju (arheoloģijas, vēstures un mākslas nodaļas) un arhīvu.

№ 1023. Jelgavas apriņķi, Jelgavā, Zemgales muzejam piederošos pieminekļus un kolekcijas ar arheoloģijas, etnografijas, vēstures un mākslas vērtību.

№ 1024. Liepājas apriņķi, Liepājas pilsētas muzejam piederošos un muzeja telpās novietotos pieminekļus un kolekcijas ar arheoloģijas, etnografijas, vēstures un mākslas vērtību.

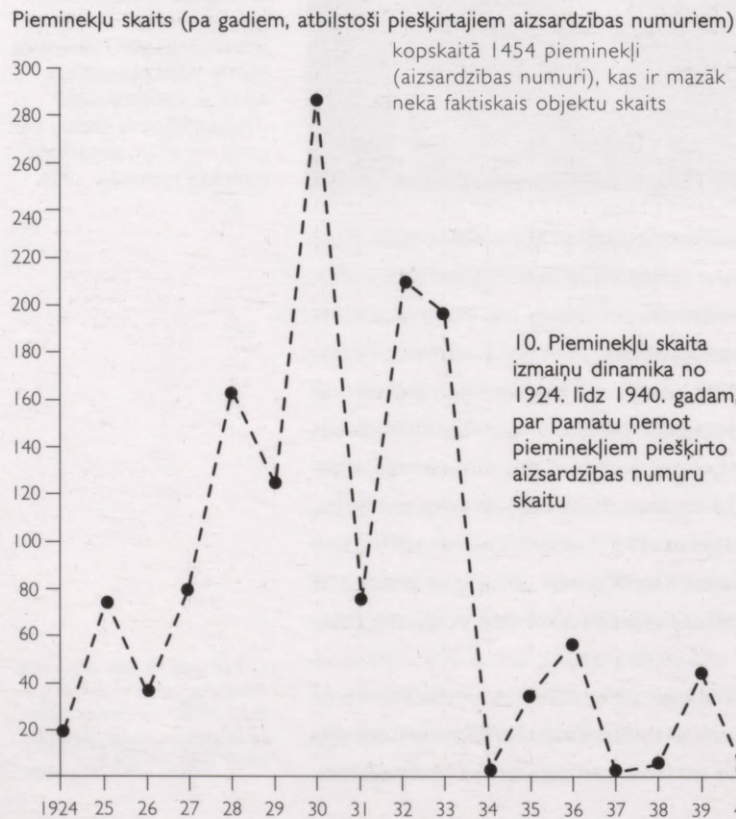
№ 1025. Rīgā, A. Tranše Rose-neck'am piederošos un Rīgas vēstures un senatnes pētišanas biedrības glabāšanā nodotos vēsturiskos dokumentus.

№ 1026. Rīgā, Rīgas vēstures un senatnes pētišanas biedrībai piederošo Dommuzeju arhīvu un bibliografiskus retumus, kā arī šīs iestādēs deponētos un novietotos pieminekļus.

№ 1027. Rīgā, esošo Māras (Doma) baznīcu ar iebūvēto iekārtu un baznīcas inventāru.

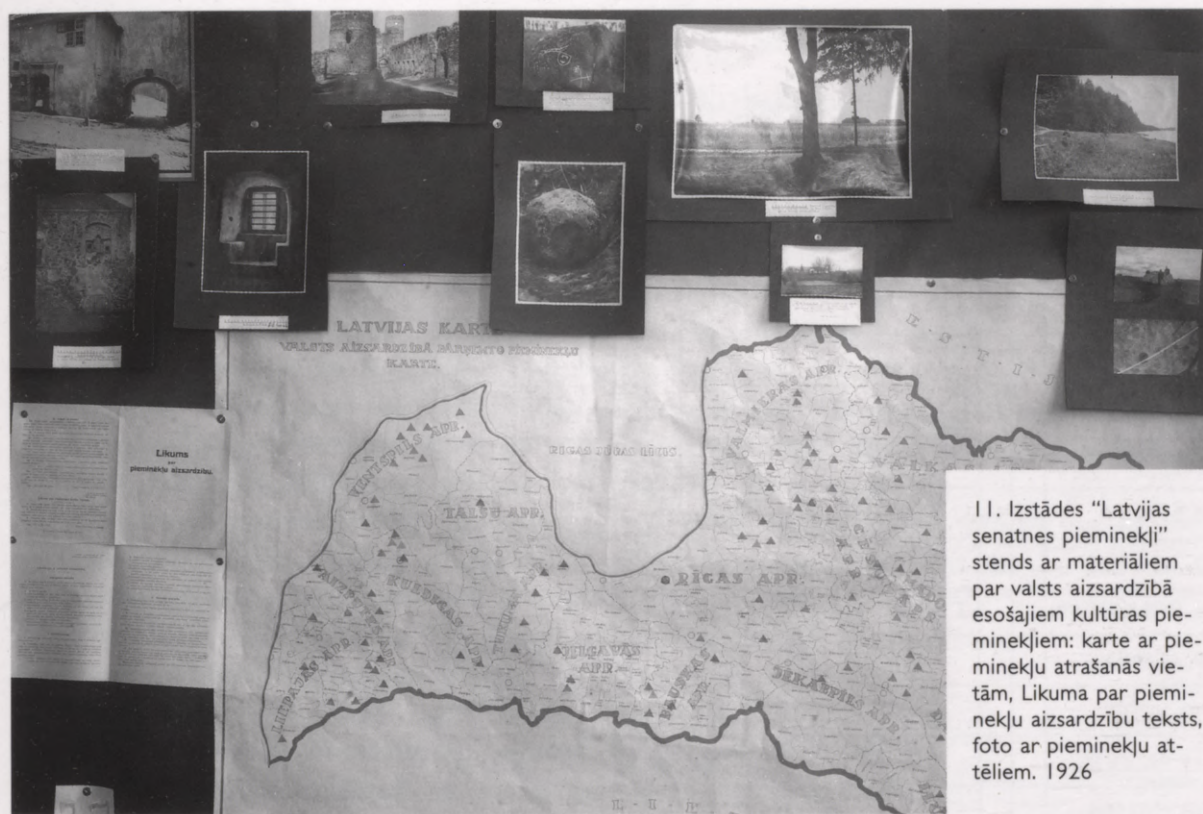
Rīgā, 1932. g. 6. septembrī. № 1051.  
Direktora p. i. A. Štāls.  
Sekretārs A. Forups.

9. Laikrakstā "Valdības Vēstnesis" publicētā pieminekļu saraksta fragments. 1932



kā arī tur deponētie un novietotie objekti. Līdzīgi Livonijas laika pilsdrupām, tās ir galvenokārt ar baltvācu kultūras mantojumu saistītās vērtības. 1935. gadā sākas šo un vēl citu krājumu stāvokļa pārbaude. Pamatojoties uz 1932. gada noteikumu 20. pantu<sup>8</sup>, tiek secināts, ka ir pamats šīs vērtības sākt atsavināt.

Rīgas Vēstures un senatnes pētītāju biedrība un Kurzemes Provincas muzejs PV lēmumus par šo vērtību pārņemšanu un ierosinājumu atsavināt gan centās apstrīdēt, taču neveiksmīgi. Patiesi varēja būt, ka šo krājumu saglabāšanā nebija pilnīgas kārtības, bija apgrūtināta pieeja to izmantošanai, taču mulsina fakts, ka atsavināšanas vajadzība radās tik spēji un tika attiecināta tieši uz baltvācu materiālu krātuvēm. Nav izdevies iegūt liecību tam, ka šis likuma pants tika piemērots gadījumos, kas nebūtu saistīti ar baltvācu biedrībām un iestādēm. Arī pārbaudīti dokumenti vairāk liecina par politisko kontekstu nekā patiesām rūpēm par reģistrētajiem kultūras pieminekļiem. Piemēram, pārbaudīti Kurzemes Provincas muzeja telpās uzticēti veikti diviem PV inspektoriem, kas ierodas no rīta Jelgavā bez iepriekšējas pieteikšanās. Telefoniski tiek izsaukts direktors, kas tai mirkli ir aizņemts darbā Valsts vācu ģimnāzijā. Steigā tiek sameklēta cita atbildīga persona, un laikā no 10 līdz 17.30 muzejā rit pārbaude. Šī pārbaude saskaņā ar protokolā fiksēto neatklāj īpašus pārkāpumus, tikai to, ka 10 gleznu deponēšana ir nepareizi dokumentāri noformēta, atsevišķi priekšmeti nav labā tehniskā



I. Izstādes "Latvijas senatnes pieminēkļi" stends ar materiāliem par valsts aizsardzībā esošajiem kultūras pieminēkļiem: karte ar pieminēkļu atrašanās vietām, Likuma par pieminēkļu aizsardzību teksts, foto ar pieminēkļu atēliem. 1926

stāvoklī, uzraksti pie eksponātiem latviešu valodā ir ar gramatiskām kļūdām.<sup>9</sup> Savukārt par attiecībām ar Doma muzeju vēsti baltvācu avoti: "(..) bija sagaidāms, ka arī Doma muzejam nav vairs lemts diez ko ilgs mūžs. Par darba turpināšanu pie ekspozīcijas kolekcijas vairs nebija ko domāt. Bija jādara viss, lai Valsts Pieminēkļu valdei dotu pēc iespējas mazāk iemeslu uzbrukumiem. To, ka šī iestāde rīkosies, varēja paredzēt (..) Pēc tam kad jau vairākus mēnešus pie abām muzeja izejām dežurēja policijas posteņi, 1936. gada pavasarī policijas pavadībā ieradās Valsts Pieminēkļu valdes ierēdņi un paziņoja, ka Doma muzejs tiek atsavināts."<sup>10</sup> Zīmīgi ir tas, ka PV šajā laikā lūdza izglītības ministru ierosināt iekšlietu ministram, "lai visas likvidējamās biedrību un iestāžu mantas ar muzejisku vērtību tiktu nodotas tikai Pieminēkļu valdei vai tieši Latvijas Pagātnes pieminēkļu komisijai vai Valsts vēsturiskajam muzejam"<sup>11</sup>. Runa šai gadījumā ir par sāncensību, kas valdīja starp valsts, pašvaldību un reģionālajiem muzejiem par itin brango savu krājumu papildināšanas iespēju. Tika attīstīta ideja Valsts vēsturiskā muzeja nodaļas veidot Jelgavā, Daugavpilī un Cēsīs, lai "šo nodaļu nodibināšanas gadījumā arī izbeigtos provinces opozīcija pret Rīgas iestādēm".<sup>12</sup>

PV saistība ar muzejiem ir pētīta mazāk. Vairāk zināms par Vecrīgas postīšanu latviskas Rīgas idejas vārdā. Un, neraugoties uz kopējo politisko situāciju, PV autoritārā

<sup>8</sup> 1932. gada noteikumu 20. pants: "Ja inventarizēts kustams pieminēklis bojājas un viņa īpašnieks nespēj to kopt vai nekopj saskaņā ar Pieminēkļu valdes rīkojumiem, Pieminēkļu valdei atsevišķos gadījumos ar izglītības ministra piekrišanu ir tiesības pārņemt pieminēkli savā glabāšanā vai dot rīkojumu par pārvietošanu."

<sup>9</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 47. l., 41.–42. lp.

<sup>10</sup> Rēdliha K. Rīgas Doma muzejs (1834–1936) // 800 gadi. Mūsu kopējā Rīga. – Līneburga: Karla Širrena biedrība; Rīga: LU žurnāla "Latvijas Vēsture" fonds, 2001. – 69. lpp.

<sup>11</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 47. l., 111. lp.

<sup>12</sup> Turpat, 53. lp.

Pieminekļu valde  
1923–1940

	1923	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
PV sēžu skaits	16	44	19	12	13	17	19	17	13	17	9	6	8	4	4	6	5	2

PV locekļu piedalīšanās valdes sēdēs

1. OZOLIŅŠ	15	43	18	12	13	2			8	1									
2. FEDERS	12	31	6																
3. FELSBERGS	12																		
4. KUNZIŅŠ	13	36	17	12	11	16	17	15	13	15	8	3	5	2	3	2	3		
5. SILIŅŠ	16	41	19	11	13	15	18	17	13	16	9	3							
6. ŠTĀLS	14	41	19	12	13	17	17	16	13	17	6								
7. TENTELIS		27	8	7	10	5	6	8		1	2	4							
8. RONČEVSKIS			3	4	5	3	3												
9. ARENDS													2	6	4	4	4	5	2
10. VIPERS							5	10	10	14	7	4	5	4	3	6	3	1	
11. BALODIS								4	12	14	9	6	8	4	4	6	5	2	
12. GAILĪTIS							19	17	4										
13. BĒRZIŅŠ										2	8	3	5	2	2	5	2	2	
14. DZENIS										2	5	3	5	2	3	2	3	1	
15. DREIMANIS										2	8	2	5						
16. ĢINTERS											3	5	7	2	4	6	3	2	
17. JAUNZEMS															3	4	6	3	

12. Pieminekļu valdes locekļu piedalīšanās valdes sēdēs no 1923. līdz 1940. gadam

un citu ēku būvlaukumu ierīkošana Vecrīgā nesastapa īpašu pretestību. Uz jau minēto vēsturisko ēku fona pārējās celtnes tāds sikums vien bija. Un tomēr PV atbildība saglabājās un nojaušanas atļaujas bija jāsaņem. Piemēram, Rīgas pilsētas Būvju valde 1935. gada 5. oktobrī sakarā ar laukuma izveidošanu pie Māras baznīcas PV rakstīja: "Lūdzam necelt iebildumus ēkas noplēšanai, pie kam aizrādām, ka portālu un citas vēsturiskas sīkdaļas pilsēta novietos un uzglabās pēc Pieminekļu valdes norādījuma. Pilsēta nolēmusi izveidot Māras baznīcas laukumu līdz 18. novembrim, kamdēļ lūdzam jautājumu izlemt steidzamā kārtā."<sup>15</sup> PV piekrīt jau pēc divām dienām: "(..) nav iebildumu pret Doma laukuma paplašināšanu. (..) Vēsturiski un mākslinieciski vērtīgās sīkdaļas ir jāuzglabā, un nams pirms nojaušanas jāuzmēro."<sup>16</sup>

režīma laikā bija vienīgā tiesiski un arī morāli ar šiem notikumiem saistītā organizācija, kas varēja iebilst vai vismaz censties koriģēt Vecrīgas kvartālu un atsevišķu ēku nojaušanu. Nevarētu sacīt, ka valde atbalstīja pilnīgi visas ieceres. Piemēram, 1936. gada 15. jūlija sēdē tā nolemj noteikti iebilst pret Lielās ģildes nama nojaušanu, ko ierosinājusi Tirdzniecības un rūpniecības kamera. Tiek atzīts laikmeta politiskajam kontekstam atbilstošs arguments: "14. gadsimtā celtā telpa, tāda vienīgā Rīgā (..) jaunā Rīgā pat 13. gs. bija tirgotāji un amatnieki – latvieši. Šī senā celtnē ir viņu izmantota un viņu līdzcelta un nekādi nav tikai vācu varas pieminekļi mūsu zemē."<sup>13</sup> 1937. gada 2. februāra valdes sēdē, pārspriežot Jura baznīcas un Ekas konventa nojaušanas jautājumu, PV nolemj "Jura baznīcas noplēšanai nepiekrīt, bet attiecībā uz Ekas konventu ierosināt šī objekta pārvietošanu Brīvdabas muzejā"<sup>14</sup>. Šo materiālu iepazīšana faktiski ir pietiekama, lai saprastu, kādēļ gan Doma laukuma, gan Finanšu ministrijas, Armijas ekonomiskā veikala

Jāpiebilst, ka līdz 18. novembrim bija palicis nedaudz vairāk kā mēnesis. Visas šajā procesā iesaistītās personas apzinājās, cik šī saskaņošana ir formāla.

Notiekošais bija rezultāts tam, ka PV struktūra bija veidota bez nepieciešamības attīstīt ciešākus kontaktus ar sabiedrību, nozarē iesaistīto personu loks bija neliels un visumā nemainīgs. Tas atviegloja iespēju izmantot šos cilvēkus un arī pašu valdi politisko kontekstu interesēs. Tās bija nopietnas briesmas, kas visreljefāk atklājās kopš 1934. gada. PV priekšsēdētājs Balodis jau 1934. gada 1. decembra valdes sēdē ziņoja, ka vajadzīga komisija, kas rūpētos par valdības ēku un vēsturisko piļu izdaiļošanu ar piemērotiem vēsturiskiem iekārtas piederumiem un priekšmetiem, ka valdības ēkas un sevišķi Valsts prezidenta mitekļis šajā ziņā nav apmierinošā kārtībā.<sup>17</sup> Jau pēc mēneša PV sēdē Balodis šo domu attīsta tālāk. Personiskā sarunā ar ministru prezidentu esot pārrunāti valdi interesējoši jautājumi. Ulmanis apsolījis atbalstu senatnes pētīšanai, pieminekļu aizsardzībai un Etnogrāfiskā brīvdabas muzeja izbūvei, kā arī piekritis, ka tiek izveidota Latvijas pagātnes pieminekļu komisija.<sup>18</sup> Balodis informē, ka komisijas uzdevums ir rūpēties par mākslinieciskā un vēsturiskā ziņā vērtīgu pagātnes pieminekļu vākšanu un izmantošanu valsts reprezentācijas telpu iekārtošanai, un pats arī kļūst par šīs komisijas vadītāju. Nākas pieņemt, ka tas turpmāk sekmē PV budžeta pieaugumu, telpu paplašināšanu Rīgas pilī no divām istabām 1931. gadā līdz 11 – 1937. gadā.<sup>19</sup> Ulmanis personiski Baloža rīcībā nodod 6000 latu Kurzemes baznīcu kopšanai<sup>20</sup>, citreiz 8000 latu Valsts vēsturiskā muzeja vajadzībām<sup>21</sup>. Pieprasot līdzekļus no Ministru kabineta neparedzēto izdevumu fonda komandējumam uz ārzemēm, Balodis iesniegumā norāda, ka privātā sarunā ar ministru prezidentu šī nauda ir jau apsolīta.<sup>22</sup>

Noslēgumā jāmin žurnālā "Latvijas Arhitektūra" publicētais "Priekšlikums sabiedrisko celtnu novietnei Rīgas Centrālā daļā (1936)".<sup>23</sup> Plāns ar celtnu izvietojumu (13. att) noslēdz Kundziņa 50 gadu jubilejai veltītā numura rakstu un attēlu apkopojumu. Autoram nav zināms, vai projekts ticis pasūtīts un tas ir kolektīvs darbs vai tajā izteiktas tikai paša Kundziņa domas, taču bez politisko kontekstu iespaida grūti pieņemt pieredzes bagātākā PV locekļa gatavību nojaukt lielāko daļu Raiņa bulvāra ēku starp Brīvības bulvāri un Krišjāņa Valdemāra ielu, likvidēt apbūvi Šķūņu ielā starp Zirgu, Amatu un Laiņu ielu ar nozīmīgākajiem Kristofa Hāberlanda namiem, Bastejkalnā izbūvēt panteonu u. tml. Daļa šī plāna tika īstenota līdz Latvijas okupācijai 1940. gadā. Uzbūvēja Finanšu ministrijas ēku kompleksu un Armijas ekonomisko veikalus, Kara muzeju, atbrīvoja vietu pilsētas valdes nama celtnēm līdzās Rātslaukumam.

Nav apšaubāms, ka ir aplūkota tikai viena no daudzajām PV darbības šķautnēm. Tomēr tā liek aizdomāties par politisko kontekstu iespaidu uz cilvēkiem, to profesionālo darbību, ja liktenis ir lēmis dzīves darbīgo daļu aizvadīt pie vēstures apstākļu diktētiem nosacījumiem. Kā iespējams profesionālo godaprātu un situācijas nen-

<sup>13</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 47. l., 97. lp.

<sup>14</sup> 1937. gada 2. februāra valdes sēde. Pieminekļu valdes protokolu grāmata, 125. lp. o. p. LNVN, inv. Nr. VN 9666:2.

<sup>15</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 102. l., 424. lp.

<sup>16</sup> Turpat.

<sup>17</sup> 1934. gada 1. decembra valdes sēde. Pieminekļu valdes protokolu grāmata, 57. lp. o. p. LNVN, inv. Nr. VN 9666:2.

<sup>18</sup> 1935. gada 22. janvāra valdes sēde; 1935. gada 13. jūnija valdes sēde. Pieminekļu valdes protokola grāmata, 57. lp. o. p., 77. lp. o. p. LNVN, inv. Nr. VN 9666:2.

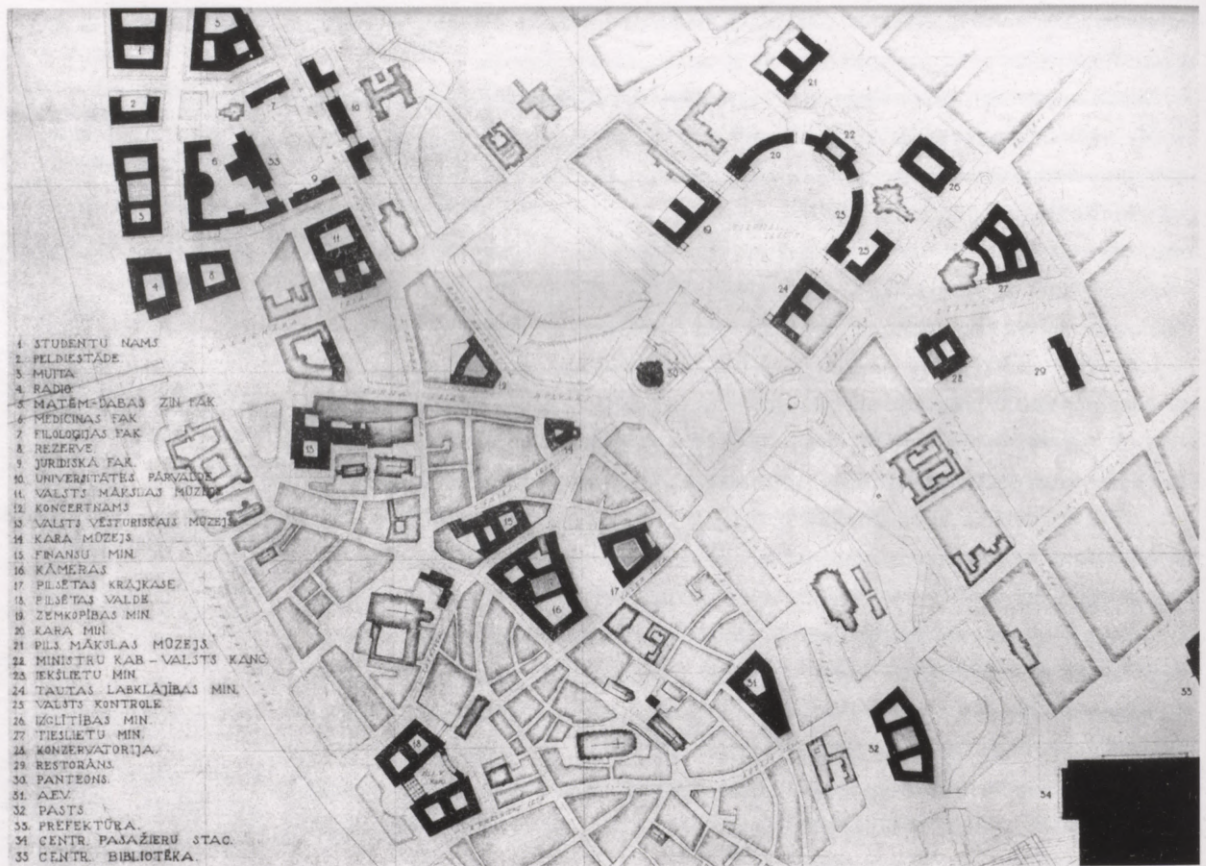
<sup>19</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 47. l., 191. lp.

<sup>20</sup> 1937. gada 9. novembra valdes sēde. Pieminekļu valdes protokolu grāmata, 131. lp. LNVN, inv. Nr. VN 9666:2.

<sup>21</sup> 1938. gada 9. decembra valdes sēde. Pieminekļu valdes protokolu grāmata, 9. lp. LNVN, inv. Nr. VN 9681.

<sup>22</sup> LVVA, 1630. f., 1. apr., 47. l., 18. lp.

<sup>23</sup> Latvijas Arhitektūra. – 1938. – Nr. 6. – 226. lpp.



13. Plāns sabiedrisko celtnu novietnei Rīgas centrālajā daļā. To, iespējams, izstrādājis Pauls Kundziņš. Publicēts žurnālā "Latvijas Arhitektūra" 1938. gadā

<sup>24</sup> Rēdliha K. Rīgas Doma muzejs (1834-1936). - 69. lpp.

vēršamību noturēt tādā līdzsvarā, ka netiek nodots savas profesijas un amata gods, bet nav arī jāpiedzīvo valsts varas pārstāvju naidis un nav jākrīt nežēlastībā? Turpat līdzās ir jautājums, cik lielā mērā cilvēks ir gatavs "sevi nodot šīs sistēmas kalpībai"<sup>24</sup>, preti iemantojot noteiktas ērtības un priekšrocības. Diemžēl Latvijas politiskā vēsture 20. gadsimtā šos jautājumus izvirzījusi gandrīz nepārtraukti, skarot arī Pieminēkļu valdi un tās darbiniekus.

## MĀKSLINIEKU BIEDRĪBAS LATVIJĀ (1934–1940)

### Jaunākie Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālu pētījumi

**Ilze Konstante**

Autoritārisms Latvijā nenāca kā pārsteigums vai izņēmums Eiropas kontekstā. Pēc Pirmā pasaules kara daudzās Eiropas zemēs valsts pārvaldes forma bija demokrātija. Tomēr praksē atklājās, ka demokrātija kā pārvaldes forma bija maz iedarbīga, lai ar tās palīdzību risinātu pēckara sasāpējušās problēmas. Ekonomiskie un sociālie apstākļi bija pārāk nenokārtoti. Arī 20. gs. 30. gadu saimnieciskā lejupslīde pastiprināja vilšanos demokrātijā. Ungārijā, Itālijā, Polijā, Dienvidslāvijā, Vācijā un citur radās autoritāras valdības piekritēji. Arī Lielbritānijā un Francijā pie varas nāca konservatīva valdība.

Latvijā vispār nebija demokrātiskās politiskās pieredzes, un tas apgrūtināja šādas pārvaldes formas sekmiņu darbību. Pēc ministru prezidenta (kopš 1936. gada 11. aprīļa arī Valsts prezidenta) Kārļa Ulmaņa vadībā veikta 1934. gada 15. maija apvērsuma un Satversmes likvidācijas sākās pārkārtojumi, kuru nolūks bija izveidot pilnīgi jaunu valsts organizāciju, un to veica, ieviešot darba kameru sistēmu. Šīs sistēmas ideja daļēji nāca no Benito Musolini pārvaldītās Itālijas parauga, kur jau kopš 1926. gada iedzīvotāji tika sadalīti korporācijās pēc profesijām.<sup>1</sup> Citos avotos ir norādes uz Austrijas pieredzi kameru sistēmas ieviešanā,<sup>2</sup> bet, lai kā arī būtu, Latvijā ar tās nelielo iedzīvotāju skaitu bija iespējams gandrīz visus iedzīvotājus organizēt noteiktā korporatīvā sistēmā – darba kamerās, kuru uzdevums bija palīdzēt prezidentam kontrolēt saimniecisko dzīvi valstī un arī uzņemties līdztbildību par notiekošo.

Pirmā izveidotā kamera bija Tirdzniecības un rūpniecības kamera (1934), tai sekoja Lauksaimniecības kamera (1935), Amatniecības kamera (1935), Darba kamera (1936), līdz 1938. gada maijā tika izveidotas divas pēdējās – Latvijas Rakstu un mākslas kamera un Profesiju kamera, kuras pabeidza iecerēto, proti – lai katrs Latvijas iedzīvotājs darbotos kādā no darbalaukiem, ko pārstāv šīs sešas kameras, un līdz ar to kļūtu par kādas kamerai pakļautas profesionālas biedrības biedru. Kameru pārraudzību un to darbības koordinēšanu veica Valsts saimnieciskā padome un Valsts kultūras padome. Kopš 1939. gada abas padomes sapulces noturēja kopīgi.



**I. NIKLĀVS STRUNKE.**  
Atdzimšanas dziesma  
(plakāts). 1934

<sup>1</sup> Kornvels R. D. Pasaules vēsture divdesmitajā gadsimtā. – Rīga, 1996. – 35. lpp.; Butulis I. Kārļa Ulmaņa autoritārās ideoloģijas ietekme uz Latvijas vēstures pētišanu // Latvijas Vēsture. – 2001. – Nr. 2. (42). – 59.–63. lpp.

<sup>2</sup> Dunsdorfs E. Kārļa Ulmaņa dzīve. – Stokholma, 1978. – 363.–369. lpp.

<sup>3</sup> Sabiedrisko lietu ministrija tika izveidota 1937. gada 1. aprīlī, un tās vienīgais ministrs bija Alfrēds Jēkabs Bērziņš. Noteikumi par ministrijas pienākumiem un tiesībām izklāstīti: Valdības Vēstnesis. – 1937. – Nr. 58. – 12. marts; Nr. 72. – 2. apr.; Nr. 73. – 3. apr.; Nr. 75. – 6. apr.

<sup>4</sup> Latvju enciklopēdija / Red. A. Švābe. – Stokholma, 1950–1951. – 1. sēj. – 950. lpp.

<sup>5</sup> Valsts Prezidenta Dr. K. Ulmaņa lielā runa pilsētu pašvaldību darbiniekiem par stiprajiem varenās, daļās un nacionālās Latvijas pamatiem // Valdības Vēstnesis. – 1936. – Nr. 93. – 25. apr.

<sup>6</sup> Valsts un Ministru Prezidenta Dr. K. Ulmaņa runa apspriedē par Profesiju un Rakstu un mākslas kameru dibināšanu // Valdības Vēstnesis. – 1938. – Nr. 100. – 5. maijs.

<sup>7</sup> Jūlijs Druva (1882–1950) – skolotājs, žurnālists un politisks darbinieks, laikraksta "Brīvā Zeme" galvenais redaktors, Rakstu un mākslas kameras priekšsēdis (1938–1940).

Rakstu un mākslas kamera bija pakļauta Sabiedrisko lietu ministrijai<sup>3</sup>, kas "rūpējas par pilsoņu valstisku audzināšanu, pārzina preses, biedrību, poligrāfisko iestāžu, privāto teātru, kino un radio lietas un izpilda citus uzdevumus, ko viņai uzliek atsevišķi likumi".

Kameras sastāvēja no 90–150 locekļiem (Rakstu un mākslas kamerā to bija 100), un tos izvēlējās ministrs, kam kamera bija pakļauta. No kameras locekļu vidus iecēla priekšsēdētāju un pārējos prezidija locekļus. Kameras locekļi grupējās sekcijās, kas apsprieda speciālos jautājumus.

Saskaņā ar likumu Rakstu un mākslas kamerā bija sešas sekcijas, kas pārstāvēja rakstniecību, grāmatu izdošanu un tirgošanu, tēlotāju mākslu, mūziku, skatuves mākslu un tautas garamantu nozari. Pie sekcijām varēja pastāvēt kopas (bijušās mākslinieku biedrības, ko gan vēlāk bieži sauca par sekcijām). Bija arī kameras galvenā komisija, kura sastāvēja no kameras priekšsēdētāja, prezidija locekļiem un sekciju priekšsēdētājiem un kuras uzdevums bija caurskatīt prezidija lēmumus un tos apstiprināt pirms iesniegšanas ministrijā. Galvenā komisija savukārt pilnā sastāvā ietilpa Valsts kultūras padomē, kuras priekšsēdētājs bija Rakstu un mākslas kameras priekšnieks.<sup>4</sup>

Katrai profesijai bija atļauta tikai viena biedrība ar eventuālu nodaļu provincē. Tomēr ne saimnieciskās un kultūras kameras, ne šo kameru padomes nespēja būtiski ietekmēt valsts politiku, tām bija vienīgi rekomendējoša rakstura tiesības.

1936. gada 24. aprīlī Valsts prezidents Kārlis Ulmanis pilsētu pašvaldības darbinieku sanāsmē teica: "Mūsu kameras ir īpatnējas tai ziņā, ka ļoti liela un svarīga loma šais kamerās paredzēta galvenajām komisijām, kuras apvieno visus tos darba darītājus un kameru aprindu pārstāvjus, kuriem ir uzticēts visatbildīgākais darbs (..) Ja nu varēs Kultūras kameras galveno komisiju pievienot, tad nebūs nevienas dzīves nozares, kuras pārstāvji neņems daļību arī mūsu valsts likumdošanā."<sup>5</sup> Tas arī tika darīts, lai aizpildītu robu projektētajā korporatīvajā satversmē.

Pirms Latvijas Rakstu un mākslas kameras dibināšanas Ulmanis uzsvēra: "Kameras vispār ir pašvaldības iestādes. (..) 15. maijs prasa no mums arī, lai mēs atraisāmies no mūsu ilgus gadus pavadījušās niecības sajūtas. Jūs atminaties: "mazā Latvija", "maza tautiņa" (..) Bet tomēr tas līdzēja, kad es 1934. gada vasarā vairākas reizes noraidīju šīs niecības izpaudumu, tad tas tā kā līdzēja, un mēs sākām runāt cienīgāk. (..) Runājot par mākslu, sevišķi uzsvēta glezniecība, ka esot tik daudz virzienu un šie virzieni, apvienojoties kamerā, tikšot apspiesti. Man jāsaka, ka nevienu virzienu neviens nedomā apspiest, bet gan veicināt un veicināt organizētā kārtā, lai varētu piepildīties vairāk pozitīvu domu un rasties vairāk pozitīvu darbu, nekā līdz šim tas bija iespējams."<sup>6</sup>

Pēc 15. maija apvērsuma pozitīvisms kļuva par valsts ideoloģijas pamatu, tā uzdevums bija stiprināt nacionālo pašapziņu un uzsvērt "tautas vienības ideju". Tomēr zemniecība visu citu slāņu vidū tika izcelta kā galvenā, kā paraugs darba tikumam, simbols saskaņai ar dzimto zemi, pagātnes tradīcijām, varoņiem un dievībām, tā bija visa latviskā pamatu pamats. Tas izskaidro patriarhālās tēmas lielo īpatsvaru 20. gs. 30. gadu mākslā.

Likumu "Par Latvijas Rakstu un mākslas kameras izveidošanu" Ministru kabinets pieņēma 1938. gada 5. maijā. Kameras pilnvarotais Jūlijs Druva<sup>7</sup> organizēja statūtu izstrādāšanu, jo Kārlis

Ulmanis bija ieinteresēts kameras ātrākā izveidošanā. "Viņš parādīja uzmanību, atsūtot mums krējuma tortes, kad darbs ieilga vēlā naktī (..) Ulmaņa lielo interesi Druva izskaidroja ar kamerām paredzēto svarīgo lomu mūsu valsts turpmākajā dzīvē. (..) Pēc Ulmaņa ieskata, šāda parlamentārā iekārta būtu daudz stabilāka par veco daudzpartiju sistēmu un labāk kalpotu tautas patiesām interesēm, jo pastāvošās sešas kameras – Lauksaimniecības, Darba, Tirdzniecības un rūpniecības, Amatniecības, Profesiju, Rakstu un mākslas – reprezentējot visas Latvijas radošos spēkus. Pārējās kameras jau strādāja ar pilnu jaudu, un, lai šo loku noslēgtu, Ulmaņa uzmanība pievērsās jaunākajai loceklei – Rakstu un mākslas kamerai."<sup>8</sup>

Jaunās institūcijas mērķis bija definēts likuma divos sākumpantos:

"1. Rakstu un mākslas izpratnes padziļināšanai, kopšanai, veicināšanai un celšanai; atjaunotās Latvijas 15. maija ideju vadīto un apvienoto rakstu un mākslas darbinieku saskaņotai, pašierosmīgai, brīvai darbībai gara mantu vairošanā un katras šo darbinieku profesijas garīgo, tiesisko un saimniecisko dzīves prasību un vajadzību pārstāvēšanai un kārtošānai pašdarbības ceļā; darba un profesijas ētikas, goda un cieņas nostiprināšanai, uzturēšanai un sargāšanai, pienākuma un atbildības izpratnes izkopšanai valsts un savas sirdsapziņas priekšā; tautas seno gara mantu un paražu sargāšanai un godā turēšanai pastāv Rakstu un mākslas kamera ar mājokli Rīgā.

2. Rakstu un mākslas jēdzienā šā likuma izpratnē ietilpst rakstniecība, glezniecība, tēlniecība, mūzika un skatuves māksla, tāpat ar rakstiem un mākslu saistītās nodarbības un ražošanas nozares. Sabiedrisko lietu ministrs noteica arī to, kurš tiks iekļauts kameras locekļu sarakstos. Par kameras locekļiem var iecelt arī personas, kuras nebūtu minētas kameras prezidija iesniegtos sarakstos, bet kurām ir nopelni Latvijas rakstniecībā un mākslā, un (..) arī tādus nopelniem bagātus rakstniecības un mākslas darbiniekus, kurus minētās iestādes vai organizācijas nebūtu likušas priekšā."<sup>9</sup>

Saskaņā ar 1938. gada 11. februāra likumu "Par bezpeļņas biedrībām un to savienībām" Latvijā bija aizliegts apvienoties politiskās partijās, bet visām pārējām apvienībām bija jāpārreģistrējas vai jālikvidējas sešu mēnešu laikā. Turpmāk varēja pastāvēt tikai divu biedrību tipi: kameru likumos paredzētās un Sabiedrisko lietu ministrijā reģistrētās biedrības. Arī tajās darbojās vadonības princips: biedrības priekšnieku vēlēja biedru pilnsapulce, un viņš vienīgais bija atbildīgs par biedrības darbību. Neviena biedrības lēmums neskaitījās pieņemts, ja par to nebija balsojis arī priekšnieks. Sabiedrisko lietu ministrs varēja atcelt visas biedrību amatpersonas.



2. OSKARS NORĪTIS.  
Aizsargu vispārīgie tautisko  
deju un vingrošanas svētki  
(plakāts). 1937

<sup>8</sup> Brīvkalns A. Krāsu varā. – ASV, 1978. – 10. lpp.

<sup>9</sup> Likums par Latvijas Rakstu un mākslas kameru // Valdības Vēstnesis. – 1938. – Nr. 102. – 7. maijs.



3. RAIMONDS ŠIŠKO.  
IX Latviešu dziesmu svētki  
Rīgā (plakāts). 1938

<sup>10</sup> Latvijas Valsts vēstures arhivs  
(turpmāk LVVA), 1694. f., 1. apr.,  
39. l., 18. lp.

1938. gada 29. novembra "Valdības Vēstnesī" lasāms uzaicinājums kultūras un mākslas iestādēm un biedrībām: "Pamatojoties uz likumu par Latvijas Rakstu un mākslas kameru, Sabiedrisko lietu ministrija ar šo uzaicina turpināt minētās iestādes un biedrības valdes uzstādīt kandidātus Latvijas Rakstu un mākslas kameras aktīvo locekļu amatiem. Katrai iestādei jāuzstāda 3 kandidāti, bet biedrībai – 10 kandidāti." Iestādes, kam bija jāizvirza kandidāti, bija Nacionālā opera, Nacionālais teātris, Konservatorija, Mākslas akadēmija, kā arī redzamākās biedrības: Latvijas preses biedrība, Latvijas rakstu izdevēju un tirgotāju biedrība, Latvijas mūzikas biedrība, Latvijas skatuves mākslinieku biedrība. Pirmo kameras prezidiju un sekciju locekļus iecēla kameras priekšsēdētājs un sabiedrisko lietu ministrs. No tēlotājas mākslas nozares tika gaidīta pastāvošo astoņu biedrību apvienošana, lai tēlotājas mākslas sekcijā darbotos tikai viena organizācija – Latvijas tēlotājas mākslas biedrība.

1938. gada 14. novembrī Lazaretes ielā 6/8 dz. 2, Neatkarīgo mākslinieku vienībai piederošā mājā un biedrības sēdeklī, notika sapulce, kurā piedalījās visu mākslinieku biedrību valdes, lai spriestu par apvienošanos un jaundibināmās biedrības statūtu pieņemšanu. Statūti noteica, ka "biedrības mērķis ir at-

balstīt un sekmēt Latvijas Rakstu un mākslas kameras uzdevumu pildīšanu, aizstāvēt tēlotājas mākslas darbinieku saimnieciskās un tiesiskās vajadzības, veicināt viņu pašdarbību, pašierosmi un pašpalīdzību, aroda godīgumu un darba apzinīgumu, būt nomodā par tēlojošās mākslas darbinieku godu, uzturēt to tīru un spodru, rūpēties par viņu arodizglītību, stiprināt viņos tēvzemes mīlestības un tautas vienības ideju, ar to veicinot savu biedru un visas nācijas un valsts garīgo un saimniecisko augšanu un uzplaukšanu.

Piezīme: Savu uzdevumu labākai veikšanai biedrība savā darbībā var sadalīties sekcijās pēc tēlojošās mākslas īpatnībām un novirzieniem, izslēdzot tomēr biedru sadalīšanos vai nošķirošanos pēc tautībām vai ticībām."<sup>10</sup>

Tā kā statūtos bija paredzēta priekšnieku iecelšana, nevis ievēlēšana, visu līdzšinējo biedrību prasība bija piešķirt arī turpmāk tiesības pašām ievēlēt priekšniekus, kā arī uzņemt jaunus biedrus, brīvi rīkoties ar kopas (sekcijas) līdzekļiem, patstāvīgi rīkot izstādes un citus sarīkojumus un veikt citas darbības.

Nedaudz pakavēšos pie katras no astoņām mākslinieku biedrībām, kas aktīvi darbojās, jo arī pēc to apvienošanās turpinājās biedrību (kopu vai sekciju) izstādes.

Vispirms par **Neatkarīgo mākslinieku vienību**, kuras īpašumā esošajās telpās notika pirmā biedrību apvienošanās sanāksme. Pēc Latvijas tēlotājas mākslas biedrības nodibināšanas šīs telpas tika nodotas tās biroja rīcībā.

"Neatkarīgo" skaits apvienošanās periodā bija 50 biedru un 18 biedru kandidātu. Valde: priekšnieks Ernests Brastiņš, locekļi Stefans Bercs, Alberts Kronenbergs, sekretārs Ernests Veilands. Tā bija viena no lielākajām un vecākajām mākslinieku biedrībām. Biedrības statūti tika reģistrēti Rīgas Apgabaltiesā 1919. gada 19. decembrī, un tie noteica: "Biedrības mērķis ir kopējiem spēkiem sekmēt mākslu un mākslas amatniecību, kā arī materiāli un morāli pabalstīt biedrus – māksliniekus."<sup>11</sup>

Neatkarīgo mākslinieku vienības dibinātāji bija Jānis Jaunsudrabiņš (ilggadējs tās priekšsēdētājs), Roberts Šterns, Hermanis Grinbergs, Jānis Ansons, Fricis Krūmiņš, Aleksandrs Jēgers, Kārlis Jurjāns, Rihards Maurs, Vilhelms Krūmiņš un Alberts Prande.<sup>12</sup> 1921. gadā tās biedrs bija arī Kārlis Miesnieks, kurš 1924. gadā pārgāja uz "Sadarbu".

1924. gada 25. janvārī statūti tika nedaudz pārstrādāti, un ar šo brīdi "neatkarīgie" kļuva par biedrību. Oficiālais nosaukums bija "Biedrība "Neatkarīgo mākslinieku vienība"<sup>13</sup>, un tās biedru vidū dažādos gados bija Visvaldis Peņģerots, Pēteris Kundziņš, Reinholds Kasparsons, Augusts Annus, Jēkabs Bīne, Oto Pladers, Ansis Cirulis, Eduards Manguls, Helmūts Markvarts, Arvids Brastiņš un Indriķis Zeberīņš, par biedriem veicinātājiem – Ādolfs Zārđiņš, Kārlis Sūniņš, lietuvietis Vlads Eidukevičs un daudzi mazpazīstami mākslinieki. Goda biedrs bija Jānis Roberts Tillbergs. Jāpiebilst, ka "neatkarīgie" bija aktīvi izstāžu rīkotāji un līdz pat likvidācijai regulāri rīkoja divas izstādes gadā, ko neapšaubāmi pavadija sasteigtība un paviršība, un, tā kā biedru sastāvs bija ļoti plašs, nebija vienojoša kodola. "Neatkarīgo" tradicionālās pavasara un rudens izstādes atstāja visai izplūdušu iespaidu. "Izņemot nedaudzus – vecākos, lielajam vairumam šo biedru ir tikai viena kopēja īpašība: vāja sava amata prašana un sakarā ar to zināma vispārēja paviršība un pat neskaidrība par pašas glezniecības būtību. Arī te, protams, stipri jūtama atkarība no ārzemēm, tikai – taisni pretēji ekspresionistiem – vairāk no mūsu tuvāko kaimiņu – vācu puses,"<sup>14</sup> – tā par biedrības pirmo izstādi rakstījis "Ilustrētajā Žumālā" 1920. gadā. Neatkarīgo mākslinieku vienības priekšsēdētājs Jānis Jaunsudrabiņš 1929./1930. gada pārskata sapulcē atzina: " (...) kā jau vispār dzīvē mēdz būt un jo sevišķi biedrību dzīvē – ne visi pumpuri kļūst par ziediem, vēl mazāk ziedu izvēršas augļos. Tā ir gājis arī mūsu vienībai, kur mums taču visiem no sirds rūp viņas liktenis."<sup>15</sup>

Mākslas dzīvē nozīmīgs bija biedrības pienesums grāmatu jomā. Laikā no 1924. līdz 1928. gadam tās apgādā iznāca vairākas monogrāfijas.<sup>16</sup>

Atšķirībā no citām biedrībām, kurām bija grūtības ar mājvietu atrašanu sapulču noturēšanai, "neatkarīgajiem" bija savs īpašums, un, izīrējot telpas sarīkojumiem un dzīvokļus īmiekiem, tika iegūti līdzekļi. Saimnieciskās lietās biedrībai veicās, un tika lemts pat par izstāžu zāles projektēšanu: "Lūgt docentu Stālbergu [arhitekts Ernests Štālbergs – I.K.] studentiem

<sup>11</sup> Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk LVA), 515. f., 1. apr., 45. l., 3. lp.

<sup>12</sup> LVVA, 5710. f., 1. apr., 1. l., 1. – 2. lp.

<sup>13</sup> Turpat, 15. lp.

<sup>14</sup> A. P. Pēdējās izstādes // Ilustrēts Žumāls. – 1920. – Nr. 1. (maijis) – 21. lpp.

<sup>15</sup> LVVA, 5710. f., 1. apr., 4. l., 133. lp.

<sup>16</sup> Šterns R., Janis Rozentāls. – Rīga, 1924. – 69 lpp.; Brastiņš E. Latvju rakstu kompozīcija. – Rīga, 1925. – 88 lpp.; Peņģerots V. Alfrēds Pļīte-Pleita. – Rīga, 1925. – 90 lpp.; Šveinfurts F. Renesanses māksla [V. Peņģerota tulkojums]. – Rīga, 1925. – 412 lpp.; Siliņš J. Rūdolfs Pērle. – Rīga, 1928. – 86 lpp.

<sup>17</sup> LVVA, 5710. f., 1. apr., 4. l., 128. lp.

<sup>18</sup> Turpat, 1747. f., 1. apr., 311. l., 73. lp.

<sup>19</sup> Turpat, 253. l., 22. lp.

<sup>20</sup> Tēlotājas mākslas pārstāvju interese pauda un statūtus parakstīja Ernests Veilands, Jānis Kuga un Jānis Siliņš. "Valsts mākslas muzejam darbība ir paplašināma. Viņa budžets mākslas vērtību iegūšanai ir palielināms, mazākais, līdz Ls 100 000 gadā. (..) Dibināma mākslinieciska kontrole pret dažādu mazvērtīgu mākslas priekšmetu, izdevumu, pastkaršu u.t.t. ieviešanu no ārzemēm. Rīgā uzceļamas mākslas izstāžu telpas. Līdzekļi paredzami valsts, Rīgas pilsētas un KF budžetos. Piegriežama lielāka vērtība sistēmātiskai tēlojošo mākslas izstāžu sarīkošanai ārzemēs, kādam nolūkam piešķirami arī valsts līdzekļi. Akadēmija reorganizējama, šīs iestādes nākamo izveidojumu piemērojot Latvijas apstākļiem. Jautājuma vispusīga noskaidrošana uzdodama tēlojošo mākslu padomei pie Izglītības ministrijas." – LVVA, 1747. f., 1. apr., 253. l., 41. lp.

<sup>21</sup> Mākslinieku savienība reģistrēta Rīgas Apgabaltiesā 1933. gada 4. aprīlī, tā pastāvēja līdz 1933. gada 27. novembrim. – LVVA, 1747. f., 1. apr., 253. l., 59. lp.

<sup>22</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 450. l., 5.–6. lp.

<sup>23</sup> Turpat, 12. lp.

diplomantiem uzņemt savos tematos darbus: NMV Mākslas nams. Tika nodots mūsu māju un gruntsgabalu plāns un prasības, kāds jāceļ (..)''<sup>17</sup> Biedrība deva telpas arī aktu zīmēšanas studijām. Dalībniekiem bija jāapmaksā tikai modeļi.

Pēdējais ieraksts Neatkarīgo mākslinieku vienības biedru sanāksmju grāmatā izdarīts 1940. gada 18. februārī, kad notika vērienīgā biedrības atvadu balle, kurā piedalījās 123 personas.<sup>18</sup>

Laikā, kad mākslinieku biedrības skāra dažādas pārvērtības un mēģinājumi izveidot jaunu pārvaldes sistēmu, otra vecākā biedrība, kuras aizsākumi saistās ar 1920. gadu, bija **Rīgas mākslinieku grupa**. Tās valdes priekšsēdētājs tolaik bija Oto Skulme, bet biedri joprojām – Leo Svemps, Jānis Cielavs, Ģederts Eliass, Emīls Melderis, Marta Liepiņa-Skulme, Uga Skulme, Erasts Šveics un Jānis Liepiņš. Biedrības ievērojamā pagātne, tās mākslinieciskais reitings sabiedrībā vēl aizvien bija vērtīgs ņemams. Par Rīgas grupas izstādēm runāja, kritika tās allaž novērtēja pozitīvi, un, lai arī biedru skaits bija samazinājies, kvalitāte un piensums latviešu glezniecībā bija augsts.

Rīgas grupas attieksme pret dažādiem jauninājumiem biedrību pārvaldes sistēmā bija atbilstīga un uzmanīga. Raksturīgs piemērs bija izturēšanās pret 1932. gadā iecerēto Latvijas Mākslinieku savienības dibināšanu. Tā nebija domāta mākslinieku savienība mūsdienu izpratnē, bet gan dažādu mākslas profesiju pārstāvju kopīga vēlme apvienoties, lai realizētu statūtus ierakstīto: " (..) kopējiem spēkiem aizstāvētu savas intereses."''<sup>19</sup> Šādu modeli bija izdomājušas Latvijas mūziķu biedrība, Latvijas aktieru aroda biedrība, Operas solo dziedātāju biedrība, Latvijas baletdejoju biedrība, un tām pievienojās tikai Neatkarīgo mākslinieku vienība.<sup>20</sup> Kongress notika 1932. gada 8.–9. februārī.<sup>21</sup> Mākslinieku savienības sanāksmēs tika runāts par bezdarbu, pensijām, par ārzemniekiem parādīto pārāk lielo pretimnākšanu. Rīgas grupas viedoklis: " (..) no kongresa padomes ierosināto mākslinieku savienību vienbalsīgi nolēma izturēties nogaidoši, un, kā redzams statūtos, tiek paredzēts tikai viens pārstāvis (delegāts) no 20 biedriem, bet R[īgas] m[ākslinieku] grupā biedru ir tikai 9. Ja savienība nodibinātos, tad tani iestāties, tikai ja savienība galvenām kārtām uzņemas rūpēties par līdzekļu iegūšanu mākslinieku materiālam pabalstīšanai. (..) Kongresa padomes un mākslinieku savienības lietā izturēties atturīgi, informējoties par visu, kas tur notiek."''<sup>22</sup>

1938. gada 17. oktobrī notika Rīgas mākslinieku grupas ārkārtēja biedru pilnsapulce, kurā izskatīja jautājumu par apvienošanos ar jaundibināto Latvijas tēlotājas mākslas biedrību. Oto Skulme ziņoja, ka "patlaban tiek nodibināta Tēlotājas mākslas biedrība, kura zem Rakstu un mākslas kameras vadības kārtos turpmāko mākslinieku dzīvi valsts mērogā. Šai biedrībā ietilps visi Latvijas mākslinieki neatkarīgi no novirzieniem, pie kam mākslinieciskās kopdarbības ciešākai izveidošanai ir vēlams apvienoties ar jaundibināmo biedrību arī Rīgas mākslinieku grupai. Grupas biedri ieietu tādā gadījumā jaunajā biedrībā kā biedri un tur sastādītu savu sekciju, kura jaunajā mākslinieku apvienojošā biedrībā varētu attīstīt savu māksliniecisko darbību vēl intensīvāk kā līdz šim, jo Rakstu un mākslas kameras pilnvarnieks pie Latvijas TM biedrības dibināšanas uzsvēris, ka jaunā biedrībā varēšot attīstīties visi Latvijas mākslas novirzieni."''<sup>23</sup> Vienbalsīgi tika nolemts apvienoties ar Latvijas tēlotājas mākslas biedrību.

1924. gada 4. aprīlī tika dibināta mākslinieku biedrība "Sadarbs". Dibināšanas sapulcē, kas notika Rīgā, Brīvības ielā 13. dz. 1, piedalījās Ludolfs Liberts, Jūlijs Mademieks, Jānis Siliņš, Valdemārs Tone, Kārlis Zāle un Teodors Zaļkalns.<sup>24</sup> Pēc mēneša minētajiem pievienojās Kārlis Brencēns, Burkards Dzenis, Rūdolfs Pelše un Konrāds Ubāns. Sākotnēji biedrības priekšsēdētājs bija Valdemārs Tone, kurš gan jau 1925. gada sākumā kopā ar Teodoru Zaļkalnu biedrību pameta. Biedrības pastāvēšanas pirmajos mēnešos tajā iestājās Kārlis Miesnieks, pēc tam Jānis Kuga, Otomārs Nemme un Kārlis Baumanis (no 1935. gada – Kārlis Zemdega). Kopš 1930. gada "Sadarba" biedrs bija Eduards Kalniņš, kopš 1931. gada – Augusts Annus, Alberts Prande, Jānis Borkovskis, Jūlijs Straume, Arijs Skride, Vilis Vasariņš, Kārlis Krauze, Pēteris Rožlapa, Eduards Vītols, kā arī arhitekti Ernests Štālbergs un Sergejs Antonovs.

"Sadarbs" darbību sāka ar, viņuprāt, pašu galveno – prasīja Pilsētas mākslas muzejā telpas biedrības izstādei. Visi biedri jau bija ar izstāžu pieredzi, vairāki bija Mākslas akadēmijas mācībspēki, un kopš 1924./1925. gada mijas, kad notika biedrības pirmā izstāde, "Sadarba" izstādes tika saņuktas regulāri. "Sadarbs" attaisnoja savu nosaukumu arī ar to, ka viņu interešu lokā bija sadarbība ar ārzemju māksliniekiem. Gandrīz katrā izstādē, sākot ar 1928. gadu, tika uzaicināts kāds ārzemju viesis.

"Sadarbs" bija kā vidusceļa meklētājs starp modernismu un akadēmismu, viņu rindās bija gan tēlotājas, gan lietīšķās mākslas meistari, un pati grupa aizrautīgi meklēja iespējas saņukt izstādes ārzemēs. Gatavošanās mākslas izstādei Briselē 1930. gadā bija nozīmīgs solis biedrības izstāžu darbībā. Par izstādes rīkošanu Briselē, Žorža Žirū galerijā, tika spriests 1929. gada nogalē.

"Sadarbs" centies tuvināt mūsu mākslu Vakareiropas tautām. Tālab 1930. gadā ar saviem līdzekļiem tas saņkojis Briselē gleznu izstādi, gūdam atzinīgas beļģu preses atsauksmes. Dzīvs kontakts tiek uzturēts ar Parīzi. Arī šajā izstādē piedalās vairāki franču mākslinieki; no tiem daži ir "Sadarba" goda korespondenti, piemēram, Andrē Favorī, A. Mērs, S. Lisims, F. Kelvē. Visai interesantu porcelāna trauku un statuētu kolekciju bija atsūtījusi Sevras nacionālā manufaktūra ar direktora Leševaljē-Ševiņāra izvēli,<sup>25</sup> rakstīja Jānis Siliņš sakarā ar grupas 10 gadu jubilejas izstādi.

1938. gada apvienošanās ideju "Sadarba" biedri, kuru vidū netrūka ievērojamu mākslas pārstāvju, arī pedagogu ar lielu pieredzi organizatoriskajos jautājumos, apsveica, uzskatot, ka tā radīs autoritatīvu organizāciju valsts mērogā arodniecisku un idejisku lietu kārtīšanai, tomēr lūdz ievērot, ka katrai no astoņām līdzšinējām biedrībām ir sava nenoliedzama nozīme latviešu mākslā un tradīciju izkopšanā, "tādēļ pēc apvienošanās nevajag iznīcināt šo biedrību pašierosmes, pašdarbības iespējamības. Mākslas dzīves diferencēšanās ienes rosību un spriegumu mūsu mākslinieciskajā kultūrā, nebūt neapdraudot tās nepieciešamo vienību."<sup>26</sup>

1939. gada oktobrī–novembrī tika saņkota pēdējā mākslinieku biedrības "Sadarbs" izstāde. Apvienošanās laikā "Sadarba" biedru skaits bija 22. Valdes priekšsēdētājs – Ludolfs Liberts, locekļi – Alberts Prande, Augusts Annus un Jānis Borkovskis, sekretārs – Jānis Siliņš.

Mākslinieku biedrības "Zajā vāma" dibināšanas sapulce notika 1925. gada 15. februārī,<sup>27</sup> un tās dibinātāji bija Kārlis Štraus (biedrības pirmais priekšsēdētājs), Kārlis Baltgailis (vēlākais

<sup>24</sup> Turpat, 470. l., 2. lp.

<sup>25</sup> S. [Jānis Siliņš] Sadarba desmit gadu darbības atceres izstāde // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1934. – Nr. 10. – 403. lpp.

<sup>26</sup> LVVA, 1694. f., 1. apr., 38. l., 21. lp.

<sup>27</sup> Turpat, 1747. f., 1. apr., 555. l., 2. lp.

4. RAULS DIFĪ. Francijas modernās mākslas izstāde Rīgā (plakāts). 1939

5. OSKARS ŠTEINBERGS. Latviešu preču izstāde Stokholmā (plakāts). 1934



ilggadējais priekšsēdētājs), Jānis Plase, Aleksandrs Krūka un citi. Biedrības mērķis bija: " (..) ienest vairāk dzīvības latvju mākslā un vairāk mākslas latvju dzīvē, audzināt jaunos māksliniekus, tos tuvinot savā starpā, tuvināt mākslu un māksliniekus sabiedrībai, veicināt biedru garīgo labklājību un vispār sekmēt latvju mākslu un kultūru. (..) Darbībai jānorit ētikas un estētikas robežās."<sup>28</sup>

<sup>28</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 555. l., 1. lp.

Organizējot biedrību, veidojās sekcijas, kuru iecere bija līdzās aktīvai mākslas dzīvei atklāt bezalkoholisku bufeti pašiem un draugiem, rīkot "jampampus" – balles ar interesantiem sižetiem, dzejām, mūziku un citām "lustēm". Jāpiebilst, ka šie "jampampi" ilgus gadus bija mākslinieku iecienīti un gaidīti svētki. Pirmajā darbības gadā biedrībā "Zaļā vāma" iestājās rakstniece Lūcija Zamaiča, grafiķis Francis Bange, gleznotāji Ansis Čirulis, Kārlis Štrāls un Alberts Filka. Vēlākos gados "zaļvāmiešu" vidū bija Frīdrihs Milts, Leonīds Banga, Eduards Karitons, Annija Eska, Mārtiņš Zauris, Arturs Lapiņš, Staņislavs Ivančickis, Aleksandrs Junkers, vēlāk arī Matīss Zavickis un citi. Pēdējos gados izstādēs piedalījās Jānis Plēpis, Jēkabs Strazdiņš un Oļģerts Ābelīte, kā arī citu biedrību pārstāvji, piemēram, Konrāds Ubāns un Romans Suta. Izstāžu darbs "Zaļajai vāmai" bija ražīgs, un vēl 1940. gada sākumā Jelgavā tika sarīkota pēc skaita 27. izstāde.

<sup>29</sup> Zaļā Vāma: Rakstniecības un mākslas žurnāls. – 1929. – Nr. 1.–6.; 1930. gadā neiznāca; 1931. – Nr. 1.

Tā kā biedrībā bez mākslas sekcijas bija arī literatūras sekcija, tad dabisks process bija žurnāla izdošana. Žurnāls "Zaļā Vāma" bija viens no biedrības paliekošiem veikumiem.<sup>29</sup> Redakcijas sastāvā bija Kārlis Baltgailis, Aleksandrs Čaks un Frīdrihs Gulbis. "Vasaras rīta agrumā ir brīdis, kad debesis pāršķeļ smaragdzaļa svītra. Ātri tā izgaist. Krāsas mainās. Bet, kad saule pakāpjas un atskan cīruļa pirmie zvani, liekas, zaļš smaragda zibens noplaisnā pār augstāko egli

mežmalā. Vai tur izlocījās smaragdzaļā debešu svitra? Nē, putns, ko tauta dēvē par zaļo vāmu, tur pacēlās pretim saulei!" par biedrības "Zaļā vāma" rašanos rakstīja žurnālists, feļetonists, literāts, biedrības pirmais priekšsēdētājs Kokains, īstajā vārdā Kārlis Štrauhs.<sup>30</sup> "Biedrība domā apvienot visus garā jaunus, spēcīgus un drošos latvju māksliniekus. Nav cerības, ka viņā vēlēsies iestāties mūsu izdaudzinātie lielie un iedomīgi gari. Biedrību, domājams, labprāt apmeklēs jaunatne un inteliģence, kam interese par mākslu un vēlēšanās izrauties no sek-lās, pelēkās ikdienības, neapdullinoties ar degvīnu un citiem nāvēkļiem, jo alkohols šinī biedrībā nav un nebūs. Ar to viņa stipri atšķiras no Mākslinieku un Preses kluba un ir tāda tipa mākslinieku klubs, kāda Rīgā vēl trūka. (..) Mūsu pagrabiņš Merķeļa ielā 8 izjuka, un daudz vainas mums pašiem. Bez stipras sijāšanas, meklēdami sev draugus, devām vielu intrigām, kas saplosīja mūsu sāku-ma vienību. (..) tagad, kaut gan pats esmu aizgājis no "Zaļās vāmas", jo tā man likās pareizāk, ar prieku vēroju, ka slimais spārns sadzīst un šī žurnāla pirmais numurs ir viņa pirmais spēcīgais vēciens pret sauli."<sup>31</sup>

Ievēnības vērta ir arī biedrības izdotā monogrāfija par mirušo biedru Jāni Plasi.<sup>32</sup> Taču arī "Zaļajā vāmā" sākās nesaskaņas un domstarpības. 1938. gada 18. janvārī kādā no pēdējām biedrības sanāksmēm tika runāts par "tiem biedriem, kuri nepiedalās [22. biedrības izstādē – I.K.] nevis aiz darbu trūkuma, bet gan taupīdami tos priekš Kultūras fonda izstādes. Izvirzās uzskats un arī priekšlikums, ka tiem kolēģiem, kuri šā nezolīdi pret biedrību nīkojušies, ņemt uz Jelgavas izstā-di tik pa vienam darbam."<sup>33</sup>

Latvju mākslinieku biedrība pastāvēja no 1927. gada 3. oktobra ar nosaukumu "Mākslas akadēmiju beigušo biedrība". Pirmais valdes priekšsēdētājs bija Augusts Annus, priekšsēdētāja vietnieks – Valdemārs Mednis, sekretārs – Reinholds Kasparsons, sekretāra vietnieks – Jēkabs Manguls, kasieris – Vilis Krūmiņš.<sup>34</sup>

1928. gada 12. marta sapulcē biedrība nolēma mainīt nosaukumu uz "Latvju mākslinieku biedrība" (valdes priekšsēdētājs – Augusts Annus).<sup>35</sup> Biedrībā iestājās Pauls Šprenks, Jānis Pūpols, Indriķis Zeberīņš, Pēteris Upītis, Kārlis Krauze, Francis Bange, Jēkabs Strazdiņš, neilgu laiku tās biedrs bija Eduards Kalniņš, un kā biedru uzņēma arī Jāni Tidemani.

Latvju mākslinieku biedrība radošos spēkus daudz tērēja pārspriedumos, kā revidēt mācību sistēmu Mākslas akadēmijā un kā ierobežot citu mākslinieku biedrību priekšrocības izstāžu un iepirkumu ziņā. Kad 1930. gada 14. maijā gada sanāksmē Augusts Annus uzsāka pārrunas



6. MATĪSS ZAVICKIS.  
"Zaļās vāmas" gleznu  
izstādes plakāts. 1939

<sup>30</sup> Kokains [Kārlis Štrauhs]. Kā izli-doja "Zaļā vāma" // Zaļā Vāma. – 1929. – Nr. 1. – 24. lpp.

<sup>31</sup> Turpat. – 25.–26. lpp.

<sup>32</sup> Čaks A. Jānis Plase. – Rīga, 1931. – 63 lpp.

<sup>33</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 558. l., 13. lp.

<sup>34</sup> Turpat, 353. l., 1.–2. lp.

<sup>35</sup> Turpat, 5. lp.



7. ANSIS CĪRULIS. Rīgas grafiķu biedrības izstādes plakāts. 1932

<sup>36</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 353. l., 23.–24. lp.

<sup>37</sup> Turpat, 59. lp.

<sup>38</sup> Turpat, 354. l., 19. lp.

par to, kādu stāvokli biedrība ieņem sabiedrībā un mākslinieku aprindās, visi nāca pie slēdziena, ka tas nav tik spožs, kādam vajadzētu būt. "Annus izteic savus iespaidus un novērojumus, it kā "Kasparsoniāde" būtu vainojama. Kasparsons izsakās – ja biedru vairākums atzīst, ka viss jaunums slēpjas "Kasparsoniādē", viņš var izstāties no biedrības(..) Bange ieteic vispār attīstīt rosīgāku darbību, saņikot biežāk izstādes (..) un tuvākā nākotnē spert soļus izstāžu saņikošanai ārzemēs, ņemot piemēru no citām organizācijām." Arī tas, ka Kultūras fonds bija uzaicinājis lietpratēju komisijās pārstāvjus no Rīgas grupas, "neatkarīgajiem" un "Sadarba", ignorējot Latvju mākslinieku biedrību, ķērās pie sirds.<sup>36</sup>

1935. gada 14. jūnijā, izskatot ierosināto biedrību apvienošanās jautājumu, Latvju mākslinieku biedrība nolēma paziņot, ka "kopīgām izstādēm nav telpu, materiālā ziņā šādas kopīgas izstādes biedrības biedriem nav izdevīgas. Autori sevi nevar parādīt pilnībā, jo darbu skaits ir ierobežots. Bez tam glezniecības paņēmienu un vispār mākslas uzskati minētām biedrībām [runa ir par Neatkarīgo mākslinieku vienību, "Sadarbu", "Zaļo vānu", kā arī par jau apvienotajām "Umbru", "Radigaru" un Tēlojošās mākslas arodbiedrību – I.K.] nesaskan ar Latvju

mākslinieku biedrības uzskatiem."<sup>37</sup>

1935. gada 18. jūnijā Iekšlietu ministrijas Preses un biedrību nodaļas vadītājam tika nosūtīta visai strikta vēstule: "L[atvju] m[ākslinieku] b[iedr]ība ar prieku apsveiktu visu, it visu pastāvošo māksl[inieku] organizāc[iju], resp., b[iedr]ību apvienošanās kopīgam darbam un kopīgiem mērķiem, ja: 1) izstādoties lielākam mākslinieku skaitam, tiktu dota iespēja atsevišķiem autoriem reprezentēties ar plašāku darbu klāstu, lai tādējādi vismaz pietiekošā mērā parādītu savu īpatno seju (atsev[išķu] grupu izstādēs tādas iespējas ir bijušas, un, nenoliedzami, arī materiālā ziņā viņas ir dalībniekiem izdevīgākas); 2) ja nodibinātu darbu vērtēšanas komisiju, resp., žūriju, sastāvošu no autoritātēm, katrā ziņā māksliniekiem – lietpratējiem; 3) ja tiktu vairāk kā līdz šim respektēta nopietnā māksla, atbrīvota no surogātiem, diletantisma, no citurienes patapinātiem ekstrēmamiem novirzieniem, mūsu tautas garam gluži svešiem. Šī vēlēšanās L. m. b-bai jo sevišķi spilgtā tādēļ, ka visi viņas biedri beiguši Māksl[as] akad[ēmiju], guvuši nopietnu skolu mūsu ievērojamāko un autoritāto māksl[inieku] – profesoru darbnīcās; 4) ja ievērotu lielu izstāžu saņikošanai nepieciešamu un piemērotu telpu trūkumu."<sup>38</sup>

Tomēr nedaudz vēlāk, 1935. gada 19. septembra valdes sēdē Jēkabs Apinis aizrādīja saviem biedriem: “(..) mūsu b-bai būtu izdevīgi apvienoties ar pārējām, jo ar to labais spāms, tāpat mēs paši tikai iegūtu. Vadoņa apvienošanas princips necietīs pretrunas, kamdēļ turpmāk ar mums var pat nerēķināties.”<sup>39</sup> 1938. gada 10. oktobrī Jēkabs Apinis biedrības sanāsmē atstāstīja pie kameras pilnvarotā Jūlija Druvas 3. oktobrī runāto. Kad visi bija parakstījuši jaunus statūtus un tā kā līdz ar jaunās biedrības nodibināšanos līdzšinējās biedrības bija paredzēts likvidēt, Latvju mākslinieku biedrībai nekas cits neatlika kā pievienoties visām pārējām. Šajā laikā biedrībā bija 29 biedri. Priekšsēdētājs – Jēkabs Bīne, valdes locekļi – Jēkabs Apinis, Kārlis Melbārzdīs, Herberts Mangolds, sekretārs – Valdemārs Mednis.

**Rīgas grafiķu biedrība** tika dibināta 1928. gadā. Biedru skaits nebija liels – tikai deviņi, taču kvalitatīvu mākslinieku klātbūtne nodrošināja tai augstu prestižu. Valdes priekšsēdētājs bija Sigismunds Vidbergs, tajā darbojās Nikolajs Puzirevskis, Pauls Štems, Teodors Brensons, Sergejs Antonovs, Raimonds (Romualds) Šiško, Aleksejs Jupatovs, Bernhards Dannenhirsš, arī arhitekts Aleksandrs Birzenieks.<sup>40</sup> Viņu nopelns bija vairāku grafikas izstāžu sarīkošana Rīgā (pirmā notika 1928. gadā; grafiķu rīkotajās izstādēs piedalījās arī Romans Suta, Jānis Plase, Izaks Frīdlanders un Aleksandrs Štrombergs), kā arī piedalīšanās nozīmīgās izstādēs ārzemēs, piemēram, II starptautiskajā modernās grafikas izstādē Florencē 1927. gadā, Prāgā 1930. gadā un daudzās citās. Ceturtajā izstādē, kas notika 1932. gadā, piedalījās arī 11 grafiķi no Ņujorkas, un tas deva iespēju rīdziniekiem ieskatīties citā kultūrvīdē radītos darbos. Vispārējās apvienošanās laikā biedrība noorganizēja lielu un nozīmīgu Itālijas modernās ksilogrāfijas izstādi Rīgā (1935).

Laikā, kad mākslinieku biedrības skāra dažādas pārvērtības un mēģinājumi radīt jaunu pārvaldes sistēmu, jau bija izveidojusies (1935. gada 13. maijā) pirmā apvienība – **Latviešu tēlojošo mākslinieku biedrība**. Tajā apvienojās Mākslas akadēmijas audzēkņu biedrība “Umbra” (pārstāvi Arturs Niedra, Elerts Treilons, Elmārs Dālbergs, Eduards Pika), “Radigars”, ko pārstāvēja Nikolajs Kūlainis, Jānis Rikmanis, Eduards Sidrabs, Voldemārs Vimba, un Latvijas mākslas arodbiedrība – Jānis Roberts Tillbergs, Alberts Filka un Dāvis Gailītis. Parakstot dokumentus, dalībnieki nolēma visus tehniskos darbus virzīt steidzamības kārtībā un nosūtīt



8. L.K. Latvijas Mākslas akadēmijas audzēkņu darbu izstādes plakāts. 1934

<sup>39</sup> Turpat, 353. l., 60. lp.

<sup>40</sup> Turpat, 1694. f., 1. apr., 38. l., 35. lp.

<sup>41</sup>LVVA, 1747. f., 1. apr., 306. l., 29. lp.

telegrammu ministru prezidentam Dr. K. Ulmanim, kuru apvienošanās idejas noteikti iepriecinās.<sup>41</sup>

<sup>42</sup>Turpat, 10. lp.

Apvienošanās gaitā gadījās arī kuriozi. Tā 1936. gada 15. martā "kārtojot no apvienotajām biedrībām pārņemtos dokumentus, izrādās, ka, likvidējot mākslinieku biedrības "Radigars" un "Umbra", tās nodevušas vairākas savu biedru parāda zīmes, turklāt parādnieki, kā redzams, nemaz nedomā par parādu kārtošānu"<sup>42</sup>.

<sup>43</sup>Turpat, 486. l., 16. lp.

Nedaudz par tiem, kas apvienojās jaunajā biedrībā. Mākslas akadēmijas rektora Vilhelma Purviša viedoklis, tāpat kā paraksts uz topošās biedrības "Umbra" izstrādātajiem statūtiem 1929. gada 20. aprīlī, bija uzskatāms par pietiekamu, lai tā uzsāktu darbu. Purvītis par biedrības statūtiem norādīja: "Nosūtīt šeklāt atpakaļ vienu eksemplāru biedrības statūtu, paziņojam, ka akadēmijas padome, savā 16. aprīļa sēdē statūtus cauri lūkojot, nolēma pret statūtu reģistrēšanu likumos nosacītā kārtā un pret biedrības darbību statūtu nosacījumu robežās iebildumus necelt."<sup>43</sup>

<sup>44</sup>Turpat, 17. lp.

Statūtos izskaidroti biedrības "Umbra" mērķi: "Biedrība darbojas ārpus visām politiskām partijām, strāvām, stāvot par Latvijas valsts nacionālo patstāvību, ignorējot visu, kas apdraud indivīda garīgo un fizisko attīstību, bet turpretim vieno savus biedrus īstām draudzības saitēm studiju laikā, kā arī pēc beigšanas." Biedrības devīze: "Dailei, darbam, tautai."<sup>44</sup> Bez jau minētajiem biedrībā bija iestājušies arī Kārlis Miežītis, Rūdolfs Mihelsons, Vilis Dvielis, Mārtiņš Pauliņš, Ernests Ābele, Jānis Arnītis, Jānis Aižens un Ansis Cepure.

<sup>45</sup>Turpat, 14. lp.

Par biedrības darbību ārpus "īstām draudzības saitēm" – par viņu kopizstādēm – nevar spriest, jo tādu nav. Pavidēja iecere rīkot izstādi Pilsētas mākslas muzejā, bet tas palika runu līmenī. Tādēļ 1933. gada 15. janvāra sanāksmē izskanējusi doma par biedrības apvienošanu ar citām šķiet pamatota un loģiska.<sup>45</sup>

<sup>46</sup>Turpat, 442. l., 1. lp.

Biedrība "Mākslinieku vienība "Radigars"" Rīgas Apgabaltiesā reģistrēta 1927. gada 18. maijā, un par biedrības mērķiem statūtos rakstīts: "(..) kopējiem spēkiem sekmēt mākslu un mākslas individualitāti viņas biedros, kā arī tiem sniegt materiālu un morālistisku atbalstu."<sup>46</sup> Arī tās biedru liela daļa bija Mākslas akadēmijas audzēkņi. "Radigarā" valdīja kareivīgs gars, biedrība taisnīguma vārdā centās iejaukties un reorganizēt to mākslas iestāžu un komisiju darbu, kurās, viņuprāt, valdīja netaisnība. Piemēram, par Mākslas akadēmiju, par kuras pastāvēšanu jau no tās dibināšanas tika krustoti zobeni, biedrība rakstīja Saeimas frakcijām: "Sakarā ar apspriežamo likumprojektu par dubultamatu likvidēšanu biedrība "Mākslinieku vienība "Radigars"" atrod par nepieciešamu vērst Saeimas vērību uz sekošiem apstākļiem tēlojošu mākslinieku saimē. Jau apm[ēram] 10 gadus turpinājās tāds stāvoklis, ka taisni starp tēlojošiem māksliniekiem, kuri ir visnenodrošinātākie un vismazāk atbalstītā mākslas nozare Latvijā, dažas personas ieņem vairākus labi atalgotus valsts amatus."<sup>47</sup> Runa bija par Mākslas akadēmijas rektoru, Dabasskatu meistardarbnīcas vadītāju, Rīgas pilsētas mākslas muzeja direktoru un Latvijas Universitātes Arhitektūras fakultātes figūru un portretu zīmēšanas klases profesoru Vilhelmu Purvīti.

<sup>47</sup>Turpat, 4. lp.

<sup>48</sup>Turpat, 443. l., 68. lp.

"Radigara" 1933. gada 29. marta sanāksmē<sup>48</sup> tika nolemts sariņot izstādi "ne agrāk par maija mēnesi šini gadā" [runa ir par izstādi "Zem liepām" – I.K.], bet vasarā Rīgas jūrmalā –

gleznu izstādi, piemēram, Majoros, kura būtu tāda pirmā Latvijā. Jānis Siliņš, "Izglītības Ministrijas Mēnešraksta" apskatnieks un biedrības "Sadarbs" dalībnieks, rakstīja: "Šādas ārzemēs sastopamas izstādes mūsu klimatiskajiem apstākļiem nav īsti piemērotas un sekmē drīzāk mākslas profanāciju nekā popularizāciju. No jauniem māksliniekiem gribētos gaidīt daudz ko vairāk nekā akadēmijā iemācīto atgremošanu un dekadentu aistētismu (Padegs)."<sup>49</sup> Tomēr izstāde "Zem liepām" guva piekrišanu un arī 1934. gada pavasarī tāda tika sarīkota.<sup>50</sup> Lai gan iekārtošana prasīja rūpes un izdevumus (izstādes laukuma slaucīšana, darbu nešana uz izstādi, telts un koku aizvešana no laukuma, atlīdzība naktssargam, zīmogmarkas un lūgums policijai, leklīti ministrijas atļauja – zīmognodeva un nobeigumā, protams, reprezentatīvas vakariņas<sup>51</sup>), pašiem dalībniekiem – Nikolajam Kūlainim, Eduardam Sidrabam, Jēkabam Strazdiņam, Voldemāram Vimbam, Žanim Ventaskrastam, Jānim Rikmanim, Kārlim Padegam, Žanim Sūniņam, Pēterim Zutim – tā deva gandarijumu, un tika lemts arī par izstāžu rīkošanu vasarā Rīgas jūrmalā. 1933. gada 6. maijā biedrība rakstīja Rīgas–Jūrmalas pilsētas valdei: " (...) lūdzam atļaut sarīkot brīvdabas izstādi Majoru pludmalē pie nodegušā[s Kronberga] virpuļgrīdas mūra sienas. Izstāde domāta pēc Rīgas brīvdabas i[zstādes] parauga Merķeļa ielā gar Vērmaņa dārza ž[ogu]."<sup>52</sup>

Tomēr biedru vidū arvien saasinājās pretrīnības, ne vienmēr bija vēlēšanās pakļauties kopīgām interesēm. Tā 1933. gada 12. jūnija valdes sēdē "nolēma paziņot K. Padegam noteikumus, uz kādiem viņam iespējams palikt biedrībā: pa biedrības izstādes laiku Jūrmalā K. Padegs nedrīkst izstādīties turpat atsevišķi vai arī kopā ar kādu citu personu vai organizāciju. Pretējā gadījumā to izslēgt par biedrībai kaitīgu rīcību."<sup>53</sup> 1935. gada 28. aprīļa valdes sēdē tika nolemts apvienoties ar jau minētajām biedrībām.<sup>54</sup>

Trešā biedrība, kas kopā ar citām izveidoja Latviešu tēlojošo mākslinieku biedrību, bija **Latvijas tēlojošo mākslinieku arodbiedrība**, kuras statūtos bija rakstīts, ka tā apvieno gleznotājus, tēlniekus, grafiķus, radošus lietišķās mākslas darbiniekus viņu aroda interesēs, rūpējoties par savu biedru profesionālo un materiālo stāvokli. Ievērojot pastāvošos likumus, biedrībai bija tiesības "a) sūtīt savus priekšstāvjus visās valdības iestādēs, kur izlemj mākslas un kultūras jautājumus, b) sarīkot izstādes, lekcijas, visāda veida izrīkojumus, loterijas utt., dibināt stipendijas, pabalstīt trūcīgos biedrus – māksliniekus". Dibinātāji: Jānis Roberts Tillbergs (priekšsēdētājs), Gustavs Šķilters (priekšsēdētāja biedrs), Augusts Annus (I. sekretārs), Romans Suta, Jānis Plase, Ernests Veilands, Niklāvs Strunke, Kārlis Miesnieks. Rīgas Apgabaltiesā reģistrēta ar 1928. gada 4. jūlija lēmumu kā "Latviešu tēlojošo mākslinieku aroda biedrība".<sup>55</sup> Latvijas tēlojošo mākslinieku arodbiedrības sanāksmēs apspriežamās tēmas bija gan par Bemess konvenciju, kam nolēma pievienoties, gan par literatūras un mākslas aizsardzību un autortiesību kodeksu. Runāja arī par nepieciešamību piedalīties Kultūras fonda darbā, par lietpratēju komisijām un darbu pirkšanu, arī par pensijām, mākslinieku darbnīcām un dzīvokļiem. Neatsverams palīgs jautājumu skaidrošanā bija mākslinieka un advokāta, arī biedrības valdes locekļa Leo Svempa padoms.

1929. gada 24. janvāra sanāksmē apsprieda jautājumu par izstāžu telpām. Jānis Roberts Tillbergs atgādināja agrākās pārūnas par "Arsenāla" pārbūvi muzejam un pastāvīgām

<sup>49</sup> Siliņš J. Hronika // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1933. – Nr. 5/6. – 470. lpp.

<sup>50</sup> 1934. gada 29. IV–22. V.

<sup>51</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 442. l., 21.–22. lp.

<sup>52</sup> Turpat, 44. lp.

<sup>53</sup> Turpat, 443. l., 79. lp.

<sup>54</sup> Turpat, 90. lp.

<sup>55</sup> Turpat, 6767. f., 1. apr., 1. l., 1. lp.

<sup>56</sup> LVVA, 6767. f., 1. apr., 1. l., 7.–8. lp.

<sup>57</sup> Turpat, 45. lp.

<sup>58</sup> Turpat, 9. lp.

<sup>59</sup> Turpat, 39. lp.

<sup>60</sup> Turpat, 86. lp.

<sup>61</sup> Turpat, 56. lp.

<sup>62</sup> Eglītis A. Valdemārs Tone. – Rīga, 1944. – 46. lpp.

izstādēm”, kā arī par speciāla mākslas nama celšanu. Tika ievēlēta komisija (Tillbergs, Suta, Annus) šī jautājuma risināšanai un priekšlikumu iesniegšanai Rīgas pilsētas valdei.<sup>56</sup>

Daudz tika runāts par izstādēm, par to visumā zemo kvalitāti: “(..) mūsu māksla slīd uz leju sakarā ar daudzām sīkām izstādēm, piemērojoties vietējām vajadzībām.” Gustavs Šķilters piebilda, ka Izglītības ministrija prasa visu grupu apvienošanos.<sup>57</sup> Jānis Roberts Tillbergs: “Daudzās mākslinieku organizācijas, kuras pa daļai noorganizējušās materiālu un savtīgu interešu dēļ, pie zināmas kopdarbības konsolidācijas varētu dot gadā izstādi ar augstu mākslas līmeni. It īpaši jautājums paliek akūts tādēļ, ka LTMA lielākā daļa biedru ir arī citu organizāciju biedri.”<sup>58</sup> Šajā laikā biedrībā bija iestājušies Oto Pladers, Pauls Šprenks, Aleksandra Belcova, Oto Skulme, Jānis Kuga, Ansis Cīrulis, Erasts Šveics, Jānis Cielavs, Sigismunds Vidbergs, Jānis Tidemanis, Kārlis Jansons un citi.

Jautājums par apvienošanos ar citām biedrībām pirmo reizi izskanēja 1930. gada 23. februāra valdes sēdē. Šo priekšlikumu izteica Žanis Smiltnieks, motivējot to, ka “latvju sabiedrībā vārds “arodbiedrība” tiek pārprasts, liels vairums pilsoņu skatās kā uz kreisi noskaņotu politisku organizāciju”<sup>59</sup>. Priekšlikumu noraidīja. Arī 1932. gada 17. februāra valdes sēdē jautājums par nosaukuma maiņu tika noraidīts, un tikai ar 1935. gada 1. martu atkal atsākās runas par biedrību apvienošanos, ko realizēja 13. maijā. Pārrunās par apvienošanos tika iesaistīti arī “neatkarīgie”, “Sadarbs” un Rīgas mākslinieku grupa, bet rezultātu deva vienīgi sarunas ar “Umbru” un “Radīgaru”.

Latvijas tēlojošo mākslinieku arodbiedrības 1934./1935. gada darba pārskatā norādīts uz “pagājušo gadu cīņu ar ieviesušos mākslas korupciju un kliķu nebūšanām”<sup>60</sup>, un uz aizrādījumu, ka pārāk maz domāts par biedrības izstādēm, Tillbergs atbildējis, ka “arodbiedrības galvenais mērķis nav izstāde, bet tiesību aizstāvēšana, lai varētu karot par materiālo un tiesisko stāvokli”<sup>61</sup>.

**Mūkslas mākslinieku biedrība** izauga no Pārdaugavas mākslinieku kluba “Kamols” (1932). “Tas bija gleznotāju sensenais sapnis par mākslinieku koloniju pilsētas nomalē, kur var gluži netraucēti nodoties darbam, kā to kādreiz realizējuši barbizonieši un par ko sapņoja arī Jāzeps Grosvalds. Arturs Jūrasteters ar kādas labvēles palīdzību izbūvēja Pārdaugavā, Mūkslas ielā, cieši pie dzelzs tiltiem kādu prāvu noliktavu par darbnīcu. Blakus namā apmetās uz dzīvi Tone. Darbnīcā pulcējās un strādāja Jūrasteters, Silzemnieks, O. Norītis, Ed. Melbārdis, A. Nulītis. lecerētā mākslinieku kolonija pastāvēja apmēram pusgadu un izjuka līdzekļu trūkuma dēļ. Lielo telpu nebija viegli samaksāt un apkurināt, bez tam tā atradās pārāk nomaļā vietā, lai Rīgā dažādos darbos iesaistītie mākslinieki to ik dienas varētu apmeklēt.

Šai “mūksalnieku” grupai vēlāk pievienojās pulciņš Mākslas akadēmijas audzēkņu: Kārlis Neilis, Ansis Artums, Arvīds Egle u.c., izveidojot Mūkslas mākslinieku biedrību. Biedrībai bija sevišķs goda biedru institūts – Tone, Ubāns, Zaļkalns, Dambergs, Viktors Eglītis, Virza, Ernests Brastiņš, Voldemārs Reiznieks, Jūlijs Sproģis. “Mūksalnieku” gadskārtējās izstādēs Rīgā (pa vienai izstādei notika arī Lietuvā, Kauņā, un Jelgavā) vairākkārtīgi piedalījās arī trīs pirmie goda biedri,” atcerējās Anšlavs Eglītis.<sup>62</sup>

Biedrība oficiālu statusu ieguva 1932. gada 14. jūnijā, kad "Kamolu" pārreģistrēja par Mūksalas mākslinieku biedrību.<sup>63</sup> Tās mērķis bija: "(..) a) savstarpēji iepazīstināt un tuvināt latvju gleznotājus, rakstniekus, mūziķus, aktierus u.c. garīgās kultūras nesējus, b) attīstīt un veicināt visas mākslas, c) popularizēt tās, tuvināt tautai, radīt intīmākus sakarus starp mākslinieku un publiku, d) veicināt biedru garīgo un materiālo labklājību, e) dot biedriem un biedrības ieviestiem viesiem iespēju patikami un lietderīgi pavadīt laiku."<sup>64</sup> Biedrībā iestājās arī Vilhelms Valdmanis, Vilis Linga, Arvīds Spertāls, Bernards Medņitis, Valdemārs Jākobsons, Jānis Kalmīte, Anna Dārziņa-Ozoliņa, Alise Zvirbule, Veronika Janelsiņa, pēdējos gados Jānis Zvirbulis un Jūlijs Viļumainis, kurš lūdza uzņemt biedrībā, jo sastāvot vienotnē "Zaļā zeme", "kas Mūksalas mākslinieku biedrībai ideoloģiskā ziņā tuvu stāvoša"<sup>65</sup>.

1932. gadā mūksalieši sprieda par iespējām izveidot biedrības izdevniecību, lai izlaistu biedrības žurnālu.<sup>66</sup> Acīmredzot tas neizdevās, bet izstādes viņi sarīkoja septiņas. 1933. gada 22. janvārī–5. februārī notika pirmā izstāde Rīgas pilsētas mākslas muzejā, un katalogā mūksalieši paziņoja: "Mūksalas mākslinieku biedrība, rīkojot savu pirmo izstādi, negrib nākt ar jauniem atklājumiem šaidienai. Izstādīto darbu autori ir jaunās paaudzes mākslinieki, kas savu uzdevumu ir guvuši, atskatoties pagātnē. Pārskatot mūsu mākslas dzīves atsevišķos posmus, viņā vērojami nemītīgas diferencēšanās periodi. No pašiem sākumiem līdz mūsu dienām šī diferencēšanās atšķir un grupē vienu no otra gan atsevišķus māksliniekus, gan veselas mūsu organizācijas.

Idejiski jo spilgti šīs atšķirības izemējas un saistās ar Voldemāra Matveja vārdu 1910. g. 1. latvju mākslinieku darbu kopizstādē. Še meklējams apzinīgi motivēts sākums īpatnas latviskas mākslas tradīciju iespējamībām.

Tas ir ceļš, pa kuru gājuši Ādams Alksnis, Teodors Ūders; viņu turpina Voldemārs Matvejs, Jāzeps Grosvalds, Jēkabs Kazaks un mūsu dienās – Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns un Teodors Zaļkalns. To grib iet arī Mūksalas mākslinieku biedrība."<sup>67</sup>

1933./1934. gada mijā tika sarīkota izstāde Kauņā, un tajā, spriežot pēc kataloga, piedalījušies 15 mākslinieki ar 63 darbiem. Lietuvas valsts muzejs no izstādes nopirka Voldemāra Tones un Artura Jēgera darbus.<sup>68</sup>

1938. gada 16. oktobra sanāsmē Anšlava Eglīša dzīvoklī nolēma: "(..) apvienoties ar Latvijas tēlojošās mākslas biedrību un ieiet tajā kā Mūksalas mākslinieku sekcija."<sup>69</sup> Pārreģistrācijas laikā biedru skaits bija 20. Valdes priekšsēdētājs – Anšlavs Eglītis, loceklis – Bernards Medņitis, sekretārs – Jānis Zvirbulis. Goda biedri: Edvarts Virza, Valdemārs Dambergis, Valdemārs Reiznieks, Viktors Eglītis, Teodors Zaļkalns, Ernests Brastiņš, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns.

•••

Un tā jāatgriežas pie 1938. gada 14. novembra biedrību apvienošanās sanāksmes, kurā katras biedrības pārstāvis parakstoties apliecināja gatavību ar aktīviem, pasīviem un biedru sarakstiem apvienoties kopējā **Latvijas tēlotājas mākslas biedrībā**. Par valdes priekšsēdētāju tika ievēlēts Ludolfs Liberts, par priekšsēdētāja biedru – Oto Skulme, par biedrzīni – Kārlis Baltgailis, par kasieri un mantzīni – Jēkabs Apinis, par sekretāru – Ernests Veilands.<sup>70</sup>

<sup>63</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 433. l., 1. lp.

<sup>64</sup> Turpat, 431. l., 1. lp.

<sup>65</sup> Turpat, 434. l., 49. lp.

<sup>66</sup> Turpat, 432. l., 5. lp.

<sup>67</sup> Mūksalas mākslinieku biedrības gleznu izstādes katalogs. [No] 22. janvāra līdz 5. februārim 1933. g. Pilsētas mākslas muzejā. – Rīga: drukātava "Dzintars", [1933]. – [8 lpp.].

<sup>68</sup> LVVA, 1747. f., 1. apr., 434. l., 1. lp.

<sup>69</sup> Turpat, 432. l., 8. lp.

<sup>70</sup> Turpat, 1694. f., 1. apr., 40. l., 1. lp.

Kādā no biedrības sanāksmēm biedrzinis Kārlis Baltgailis ziņoja, ka pēc visu biedrību apvienošanās Latvijas tēlotājas mākslas biedrībā ir 299 biedri (no jauna uzņemti 113). Četri – Vilhelms Purvītis, Kārlis Zāle, Leonhards Roberts Grabinskis un Jēkabs Vilhelms Šķērstēns – nav nokārtojuši iestāšanās un biedru naudas jautājumu. Repatriējušies pieci: Vemers Linde, Heinihs Henings, Ervīns Volfeils, Kurts Fridrihsons, Raimonds (Romualds) Šiško.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> LVVA, 1694. f., 1. apr., 406. l., 36. lp.

<sup>72</sup> Turpat, 1747. f., 1. apr., 306. l., 22.–23. lp.

Skaidrības labad, lai daudzajos līdzīgajos nosaukumos neapjuktu, Latvju mākslinieku biedrība mainīja nosaukumu uz "Dardedzi, bet Latviešu tēlojošo mākslinieku arodbiedrība – uz "Rosmi".<sup>72</sup>

Pēc mēneša, kad līdzšinējās biedrības bija apvienojušās, 1938. gada 15. decembrī Rīgas Latviešu biedrības zālē, Merķeļa ielā 13, notika Latvijas Rakstu un mākslas kameras atklāšana. Krāšņi rotātajās telpās pulcējās ministri, valsts iestāžu un pašvaldību pārstāvji, kultūras un mākslas darbinieki un viesi. Vestibilu greznoja lozungs "Mēs suminām Tevi, tautas vienotāj", pirmajā stāvā – "Uz gaismu, uz sauli steidz mūsu kultūras ceļš", otrajā – "Kultūra un gars lai paliek pirmā vietā", trešajā – "Tikai viena kultūra Latvijai var būt – latviskā kultūra". Valsts prezidenta runā izskanēja doma, ka tieši Rakstu un mākslas kameras dalībnieki būs cīnītāji ne tikai par ideāliem, bet arī par ideālismu "mūsu tautā un Latvijas nācijā". Sabiedrisko lietu ministrs Alfrēds Bērziņš uzrunā teica: "Tas, kas agrāk pirms Latvijas Rakstu un mākslas kameras nodibināšanas bija jāveic savrupējām organizācijām, kurām nebija ne vajadzīgās autoritātes pašu darbinieku vidū, nedz arī vajadzīgā spēka jūsu interešu un jūsu tiesību sargāšanai, tagad tiek nodots vienai organizācijai – organizācijai, kurai jūs pilnā mērā varat dāvēt ne tikai uzticību, bet arī drošu palāvību, jo daudzās atsevišķās organizācijās jūs bijāt savrupēju ceļu staigātāji, bet tagad apvienotiem jūsu gaitas turpmāk ies līdztekus, saskaņoti."<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Turpat, 1694. f., 1. apr., 14. l., 79. lp.

Īsi pirms oficiālās atklāšanas Alfrēds Bērziņš iecēla kameras galvenos priekšniekus. Jūlijs Druva, kā jau minēts, tika apstiprināts par priekšsēdētāju, par vicepriekšsēdētājiem sabiedrisko lietu ministrs iecēla izdevēju un tirgotāju biedrības priekšnieku Jāni Rapu, operdziedoni Ādolfu Kaktiņu, komponistu Jāni Zālīti, gleznotājus Ludolfu Libertu un Hermani Aplociņu – Liepājas mākslas skolas direktoru. Tika iecelti arī kameras goda korespondenti, kuru uzdevums būšot sniegt dažādus ierosinājumus un priekšlikumus. Tēlotājas mākslas jautājumos tie bija Vilhelms Purvītis (pēc 30. gadu beigu latviskošanās modes vairākos avotos dēvēts par Vili), Jānis Roberts Tillbergs, Konrāds Ubāns un Kārlis Zāle.

Latvijas Rakstu un mākslas kameras valdījumā bija nams Rīgā, 11. novembra bulvārī 9 (tagad 11. novembra krastmala). Kamera sāka strādāt. Vispirms tika noteikts un ar Jūlija Druvas parakstu apstiprināts to sekciju locekļu skaits, kuri pārvaldīs kameru. Tēlotājas mākslas sekcijai tika piešķirtas 19 vietas.<sup>74</sup> Sekcijas priekšsēdētājs – Jānis Kuga, priekšsēdētāja biedrs – Jēkabs Bine, locekļi: Jēkabs Apinis, Augusts Annus, Kārlis Baltgailis, Nikolajs Bogdanovs-Beļskis, Ernests Brastiņš, Aleksandrs Cīrulis, Arvīds Egle, Alberts Kronenbergs, Eduards Melbārzdis, Jānis Plēpis, Oto Skulme, Leo Svemps, Valdemārs Tone, Ernests Veilands, Voldemārs Vimba, Sigismunds Vidbergs, Teodors Zaļkalns. 1940. gadā to skaits samazinājās līdz 17, tie bija tie paši mākslinieki, kas iepriekš, bet bez Aleksandra Cīruļa, Alberta Kronenberga un Sigismunda Vidberga, klāt nākot Paulam Rubim.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Turpat, 2. l., 3. lp.

<sup>75</sup> Turpat, 18. lp.

1939. gada nogalē Latvijas Rakstu un mākslas kame-  
ra sāka izdot savu žurnālu "Raksti un Māksla", kurš iznāca  
sešās burtnīcās un kurā Ludolfa Liberta rakstītais skaidro-  
ja tēlotājas mākslas jaunus uzdevumus: "Mūsu glezniecī-  
bas, tēlniecības, grafikas un daiļamatniecības gaitās ir sā-  
cies jauns, ražens posms. (..) Mums nav trūcis apdāvinātu  
spēku, bet mūsu mākslas dzīvei līdz šim trūka mērķtieci-  
gas vienotas vadības, kopēja centra. Šķelšanās, individuālās  
patvaļas juceklis ir dažam labam vērtīgam pasākumam vil-  
cis svītru. Te nav vairojami mūsu mākslinieki vien. Mūsu  
valsts dzīvē līdz šim trūka mākslas un kultūras politikas ar  
noteiktiem mērķiem, skaidrām līnijām. Šādas lietas ir radu-  
šās tikai pēdējos pieci gados.

(..) Pastāvošo mākslinieku kopu apvienošanās Latvi-  
jas tēlojošās mākslas biedrībā, sākot ar pagājušā gada ok-  
tobri, ir izcils robežstabs mūsu mākslas dzīves attīstībā. (..) Tas nekādi nav jāsaprot kā individuālo spēju nolīdzināša-  
na, viduvējības un pliekānības kultivēšana. Gluži otrādi:  
mākslinieciskās personības īpatības ir godā ceļamas, tāpat  
kā nav mehāniski iznīcināmas vēsturiskā attīstībā radušās  
nogrūpējumu savruplīnijas. Tālab pie Tēlotājas biedrības  
pastāv mākslas īpatībām un novirzieniem atbilstošas sek-  
cijas. Bet pāri visam individuāli nozīmīgam gan šaurākā,  
gan plašākā tvērienā ir galvenais ceļš: *latviskās tradīcijas  
ceļš*. Mums jākopj pašiem sava valoda, lai arī svešas valo-  
das dažkārt liktos daļas. Un savas tradīcijas, savas mākslas  
valodas ceļš nav vis kaut kur blakus un ārpusē, bet iekļauts  
tai ceļā, ko visai mūsu dzīvei norādījis Tautas Vadonis.

(..) Mākslinieka darbībai jābūt idejiskai.<sup>76</sup>

Rakstu un mākslas kamerai bija jāpārņem līdzšinējā Kultūras fonda izstāžu rīkošana, un  
turpmāk tas bija viens no Tēlotājas mākslas sekcijas uzdevumiem. Viens no pirmajiem darbiem  
bija sarīkot plašu kopizstādi – kopsavilkumu par pieciem gadiem, kas pavadīti pēc 1934. gada  
15. maija notikumiem.<sup>77</sup> Tika izveidota cenza komisija, kas no 229 mākslinieku iesniegtajiem  
433 darbiem atlasījis vispiemērotākos. Šajā komisijā ietilpa Jānis Kuga kā priekšsēdētājs un  
locekļi – Jēkabs Bīne, Augusts Annus, Leo Svemps, Oto Skulme un Ludolfs Liberts.

"Jātēlo latviskā daba, dzīve, vēsturiskā pagātne, varoņdarbi, teiksmainā pasaule, reliģiskie  
priekšstati," – tā Jānis Siliņš, atbalstot Kārļa Ulmaņa teikto, mudināja māksliniekus atjaunotās  
Latvijas piecu gadu jubilejai veltītās mākslas izstādes sakarā 1939. gadā.<sup>78</sup>



9. ZIGURDS ĀBELĪTE.  
Atjaunotās Latvijas piecu  
gadu sasniegumu skate.  
Celtniecības izstādes  
plakāts. 1939

<sup>76</sup> Liberts L. Vienība un kopdarbi-  
ba tēlotājā mākslā // Raksti un Māk-  
sla. – 1940. – Nr. 1. – 73.–74. lpp.

<sup>77</sup> LVVA, 1694. f., 1. apr., 195. l.,  
36. lp.

<sup>78</sup> Siliņš J. Glezniecība: Latvijas  
tēlotājas mākslas pieci gadi – Rīga,  
1939. – 15. lpp.

10. VERA KRĒGERE.  
Ceļojošās tēlotājas mākslas  
izstādes plakāts. 1939



<sup>79</sup> LVVA, 1694. f., 1.apr., 237. l., 4. lp.

<sup>80</sup> Turpat, 195. l., 36. lp.

Jubilejas izstāde notika no 1939. gada 14. maija līdz 2. jūlijam Rīgas pilsētas mākslas muzejā, kur ne tuvu visi gribētāji varēja izlikt darbus. Organizatori atzina, ka muzejā skulptūru zālē (mūsdienās – pirmā stāva izstāžu zāle, ko nosacīti sauc par Balto zāli) nevar likt mākslas darbus. Tur var iekārtot noliktavu. Tika nolemts, ka izstādei varēs izmantot augšējo vestibulu, četrus pilsētas kabinetus un augšējo zāli (otrā stāva kabineti fasādes pusē un zāle, kas paversta pret Elizabetes ielu). Kopplatībā 653 m<sup>2</sup> ar 200 metru garu eksponēšanas laukumu gleznu izkāršanai.<sup>79</sup> Tika gatavots katalogs un grāmata "Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi", par kuras iznākšanu vēstija paziņojums

katalogā. Grāmatas redkolēģijā bija Jēkabs Apinis, Jēkabs Bīne, prof. Jānis Kuga, Ludolfs Liberts, Jānis Plēpis un Valdemārs Tone.

1939. gada 24. aprīļa redkolēģijas sanāksmē, izskatot reprodukcijas, tika nolemts tās papildināt ar tematiskiem mākslas darbiem – ar lauku dzīves, aizvēstures ainām, skatiem no zvejnieku un zemnieku dzīves, Liberta "15. maija aicinājumu", Latvijas dabas tēlojumiem, savukārt valsts vadoņa "labāko tēlu izvēlēties no Tillberga, Nemmes vai Tones. (..) no triju minēto autoru Vadoņa portretiem izvēlēties labāko."<sup>80</sup> Acīmredzot neviens no minētajiem portretu negleznoja, un grāmatā tika ievietots smalks Jaņa Štemberga vara grebums.

Izstāde iezīmēja izcilus mākslas sasniegumus, bet netrūka arī tukšas patētikas un tautiskuma vārdā uzpūstas dzīves idealizācijas. Līdzās pozitīvajam, ko dod padziļināta tautas kultūras un vēsturisko notikumu izpēte – Latvijas valsts pastāvēšanas apliecinājumam ar heroizētu cīņu par Latvijas neatkarību un dzimtās zemes skaistuma tēlojumu un darba tikuma ētisku atklāsmi, – bija arī uzbāzīgs tautiski patriotisks pārspīlējums 15. maija un vadoņa gleznojumos, pārmēru idealizēts pagātnes attēlojums, nacionālā ornamenta un seno dievību pacelšana fetiša līmenī. Formu jauninājumi un stilistiskie meklējumi bija pieklusuši, vairāk vērības tika veltīts saturam un gleznieciskajai kultūrai.

Izstāde noritēja svinīgi un pacilājoši, kā goda viesi bez valsts augstākajām amatpersonām bija uzaicināta visa Latvijas tēlotājas mākslas biedrība, toreiz 233 biedri.<sup>81</sup> Visu lielo avižu un laikrakstu redakciju pārstāvji bija lūgti apmeklēt izstādi jau 12. maijā. Patiesībā tie paši izstādes dalībnieki vien bija – Jēkabs Strazdiņš pārstāvēja “Brīvo zemi”, Arvīds Brastiņš “Tēvijas sargu”, Arturs Jūrasteters “Rītu”, Jūlijs Mademieks “Jaunākās Ziņas”, Uga Skulme “Daugavu”, Anšlavs Eglītis “Latvijas Kareivi” un Jēkabs Bīne “Sējēju”.<sup>82</sup>

“Tādas iespējamības rosmei, kādas mums piešķīris mūsu Vadonis, grūti atrast citur pasaulē. Šajā ziņā mūs apskauž pat vecākās tautas ar ļoti bagātām kultūras tradīcijām,” izstādes katalogā rakstīja prof. Jānis Kuga.<sup>83</sup>

Tomēr izstāde parādīja arī to, ka turpmāk sarīkot vērienīgas skates kļūs neiespējami. Priekšplānā izvirzījās telpu problēma. Tika uzsāktas sarunas par Mākslas nama celtniecību. 1939. gada 11. oktobrī sekcijas sēdē Jānis Kuga paziņoja, ka sarunās ar Rakstu un mākslas kameras priekšsēdētāju noskaidrots – valdība atbalstīs nama būvi, ja kamerai būs uzkrāts sākuma rīcības kapitāls. Biedrības valdes sēdē tika ierosināts jautājums par pagaidu telpu būvi, un šo jautājumu risināt tālāk vajadzēja komisijai, kurā bija Augusts Annus, Valdemārs Tone un Ernests Veilands.<sup>84</sup>

1940. gada 26. janvāra sēde bija veltīta šim svarīgajam jautājumam. “Jau pagājušajā gadā šī jautājuma risināšanai bija iecelta komisija, bet kameras prezidijs komisijas darbību apturēja, motivējot ar līdzekļu trūkumu.”<sup>85</sup> Uzklusot Leo Svempa priekšlikumu, vispirms tika nolemts lūgt kameras prezidiju nodibināt Mākslas nama fondu, kura līdzekļus veidotu kameras budžeta atlikumi un ienākumi tajā no sarīkojumiem un privātiem ziedojumiem. Otrs priekšlikums bija pārņemt kādu no aizceļojušo vāciešu īpašumiem un piemērot izstāžu vajadzībām.

No jauna tika apstiprināta iepriekšējā gadā ieceltā Mākslas nama komisija: priekšsēdētājs – Augusts Annus, locekļi – Valdemārs Tone un Ernests Veilands. “Šai komisijai rūpēties un nākt ar priekšlikumiem līdzekļu sagādāšanā,”<sup>86</sup> teikts rīkojumā.



<sup>81</sup> Turpat, 133. l., 59. lp.

<sup>82</sup> Turpat, 25. lp.

**I I. KĀRLIS FREIMANIS.**  
Latgales Dziesmu svētki  
Daugavpilī (plakāts). 1940

<sup>83</sup> Atjaunotās Latvijas 5 gadu jubilejas svētku mākslas izstādes katalogs. 1939. gadā no 14. maija līdz 2. jūlijam galvas pilsētas Rīgas mākslas muzejā. – Rīga, [1939]. – 32 lpp. Pielikums: izstādes darbu cenu rādītājs (11 lpp.).

<sup>84</sup> LVVA, 1694. f., 1. apr. 194. l., 22. lp.

<sup>85</sup> Turpat, 402. l., 6. lp.

<sup>86</sup> Turpat, 7. lp.

1940. gada 24. maijā Mākslas nama komisija, pārspriežot nama būves jautājumus, secināja, ka finanšu lietās varot rēķināties ar bijušo biedrību uzkrājumiem. Tēlotājas mākslas biedrības rīcībā bija Neatkarīgo mākslinieku vienības nams Lazaretes ielā, kura vērtība bija Ls 70 000 (ar Ls 2000 hipotēkas parādu). Arī "Sadarbam" bija neliels uzkrājums, un bija cerības, ka arī kredītiestādes ziedos no peļņas.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> LVA, 1694. f., 1. apr., 402. l., 3. lp.

Tomēr, lai domātu par līdzekļiem, vispirms bija jānoskaidro, kādām vajadzībām tie paredzēti. Valdemārs Tone: "Vai nams domāts tikai tēlotājas mākslas vajadzībām vai visām mākslas nozarēm. Vienā un otrā gadījumā nepieciešams noskaidrot celtnes ideju jau laikus, jo bez labojumiem un pārveidojumiem neiztikt (..)"<sup>88</sup> Tone atzina, ka "viņu kādreiz nodarbinājusi doma par Rīgas centru, kuru varētu izveidot, likvidējot apstādījumus un paplašinot kanāla tiltu rajonā: Raiņa bulvāris, Opera, Aspazijas bulvāris, – ceļot monumentālu ēku Brīvības bulvārī ar fronti no Aspazijas bulvāra līdz Raiņa bulvārim, kas aizsegtu Basteja kalnu. Laukumu, kurš tad rastos, ierobežotu stila ziņā vērtīgas celtnes un būtu pilsētai cienīgs centrs, kāda līdz šim tai nav."<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Turpat, 403. l., 3. lp.

<sup>89</sup> Turpat, 4. lp.

Komisijas locekļi nolēma sagādāt 30. gadu sākumā Izglītības ministrijas Tēlotājas mākslas padomē iesniegtos Ernesta Štālberga, Sergeja Antonova un Indriķa Blankenburga Mākslas nama projektus. Jau toreizējā padome nākusi pie pārliecības, ka esošās telpas lielākām izstādēm nav piemērotas un mākslinieki izstādes spiesti rīkot pat uz ielas, kafejnīcās un citur.

Diemžēl komisijas pēdējā sēdē 1940. gada 27. maijā nācās secināt, ka iepriekšējā mākslas padome savu darbību ir beigusi un, ministrijai pārvācoties uz citām telpām, projekti ir nokļīduši.<sup>90</sup> Antonovs bija izstrādājis divu stabilu celtnu projektus ar 9300 m<sup>3</sup> un 7000 m<sup>3</sup>, bet Štālberga projekts esot bijis ar 12 000 m<sup>3</sup> ietilpību. Toreiz projekti noraidīti lielo izmaksu dēļ, un arī citas ēkas, kuras būtu iespējams pārbūvēt, piemērojot izstāžu zāles vajadzībām, visas atradušās ļoti tālu no centra. Tad bija ierosinājums celt ēku pa daļām, bet 1934. gadā mākslas padome darbību beigusi un jautājums apstājies.

<sup>90</sup> Turpat, 1. lp.

Augusts Annus, Valdemārs Tone un Ernests Veilands, apspriežot Mākslas nama problēmas un ņemot vērā, ka ir apmēram 200 glezotāju, kas izstādēs piedalās ar trīs darbiem, rēķināja, ka būtu nepieciešami 1000 m<sup>2</sup>, paredzot arī telpas ar augstākiem griestiem skulptūrām un lietišķajai mākslai. Komisijas viedoklis bija tāds, ka ēkai ārpusē nav jābūt reprezentablai, un par tās novietojumu visi bija vienprātīgi, ka tai jāatrodas Vērmanes dārzā studentu virtuves paviljona vietā vai arī Merķeļa un Tērbatas ielas stūrī ūdens dziedniecības iestādes vietā. Diemžēl politisko notikumu straujā attīstība pārvilka svītru iecerēm un izstāžu zāļu jautājums tā arī netika atrisināts.

Toties izdevās noorganizēt vienu ceļojošo izstāžu riņķi. 1939. gada 2. septembrī, dienu pēc kara sākuma Eiropā, Latvijas Universitātes aulā notika kopskate, pēc kuras viss sanesums tika sadalīts četrās atsevišķās izstādēs, katrai no tām bija paredzēts savs maršruts, bet ar kopīgu domu aptvert visus Latvijas novadus. Izstāde septiņus mēnešus bija skatāma dažādās Latvijas pilsētās un ciemos, taču ar visai neviendabīgu rezultātu. Pārskatu rakstītāju atsauksmes katrā vietā bija krasi atšķirīgas – no pozitīvām (par vēlmi darbus iegādāties gan iestādēm, gan privāti)

līdz kritiskām (par vienaldzību un pat nolaidību, saņemot mākslas darbus izstādīšanai). Izstāde parādīja nepieciešamību pilnveidot biedrības darbību.

Izdevās vēl nodibināt nodaļu Daugavpilī. Priekšniece bija Marija Induse-Muceniece, kasieris – Jānis Kalniņš, sekretārs – Miķelis Strazdiņš. Arī Rēzeknē jau bija izveidojusies mākslas nodaļa ar Francisku Varslavānu kā priekšnieku, Arvidu Egli kā priekšnieka biedru un sekretāru Jāni Gaili priekšgalā. Arī citur Latvijā bija spēcīgas mākslinieku kopas – Tukumā, Jelgavā, Cēsīs, Liepājā –, taču laika bija par maz, lai visus centrus apzinātu un izveidotu Latvijā visaptverošu mākslas sistēmu.

Neizdevās sarīkot 1940. gada pavasara izstādi. Jau Otrā pasaules kara lielgabaliem dārdot, nepieļaujot domu par draudošo briesmu tuvumu Latvijai, Rakstu un mākslas kameras vadība vēstulē ar atzīmi "Joti steidzami" lūdza Rīgas pilsētas valdi atlikt uz rudenī izstādi, kas "no mums neatkarīgu iemeslu dēļ nevarēs notikt, bet tiek atlikta uz š. g. rudenī. Par lielo atsaucību un kulturālā darba sekmēšanu atļaujamos vēl reizi izteikt savu pateicību."<sup>91</sup>

Pēdējā Latvijas tēlotājas mākslas biedrības sanāksme notika 1940. gada 16. maijā, kurā pārunāja iespējamību mākslinieku pārgrupēšanai nevis pēc biedrībām, bet pēc mākslas nozarēm. Jautājums tika uzdots, bet ne atbildēts. Lai to vispusīgi apsvērtu, valde nolēma sasaukt visu biedru sanākumi. Bet bija jau par vēlu. Palika nesarīkoti arī plaši iecerētie mākslas svētki 1940. gada augustā.

Rakstu un mākslas kamera tika likvidēta 1940. gada 26. jūnijā,<sup>92</sup> bet Latvijas tēlotājas mākslas biedrība – 1940. gada 20. septembrī. Tas ir protokolu grāmatas pēdējais ieraksts, kurā savus parakstus atstāja likvidācijas komisijas priekšsēdētājs Indriķis Lēmanis, locekļi Arvids Grigulis un R. Klauverts.<sup>93</sup>

Latvijas tēlotājas mākslas biedrības mantu un funkcijas pārņēma Latvijas PSR tēlotāju mākslinieku arodbiedrība, kas lūdza leklīti Tautas Komisariātu arī nekustamo īpašumu Lazaretes ielā 6/8 pārakstīt uz jaunā īpašnieka vārda.

1940. gada 1. septembrī pagaidu valdes priekšsēdētājs Kārlis Bušs ziņoja, ka arodbiedrība aktīvi piedalījies Saeimas vēlēšanu kampaņā, nozīmējot piecus propagandistus – Augustu Pupu, Kārli Bušu, Verneru Piesi, Valdemāru Siliņu un Augustu Dīriķi.<sup>94</sup> Pēdējais gan vēlāk izslēgts par kaitniecisku un kompromitējošu rīcību. Uzskaitot padarīto, Kārlis Bušs ziņoja, ka arodbiedrība caur Rakstu un mākslas kameras likvidācijas komisiju ieguvusi īpašumā bez sevišķas atlidzības ceļojošo izstāžu inventāru, piedalījies kopā ar rakstnieku un skatuves darbinieku arodbiedrību tautas manifestācijā sakarā ar Latvijas uzņemšanu PSRS. Reģistrēti bezdarbnieki (bez darba esoši mākslinieki), un vienai daļai darbs sagādāts. Organizētas darba grupas ražas novākšanai, pieteikušās tikai trīs personas, "pie kā jākonstatē, ka tik pasīva izturēšanās nav atbilstojoama, kādēļ jaunās valdes uzdevums būs biedrus aktivizēt, izvest politisko audzināšanu un pašdarbību.

Arodbiedrība centusies panākt Mākslas akadēmijas reorganizāciju Padomju Latvijai atbilstošā formā un saturā, kaut gan šis darbs ticis sabotēts no atsevišķiem reakcionāriem māksliniekiem.

<sup>91</sup> Turpat, 473. l., 1. l. p.

<sup>92</sup> Likums par likumu. Ministru kabinets 1940. [gada] 26. jūnijā ir pieņēmis un Valsts Prezidents izsludina šādu likumu: Likums par kameru likvidēšanu // Valdības Vēstnesis. – 1940. – Nr. 143. – 28. jūn.

<sup>93</sup> LVVA, 1694. f., 1. apr., 405. l., 2. l. p.

<sup>94</sup> Turpat, 6767. f., 1. apr., 3. l., 1.–2. l. p.



12. NIKLĀVS STRUNKE.  
 LPSR vietējās rajonu rūpniecības plaša patēriņa preču izstādes plakāts. 1941

13. ROBERTS BĒRZIŅŠ.  
 Vingrošana – fizikultūras pamats (plakāts). 1941

<sup>95</sup> Runa ir par LPSR 1. mākslas izstādi 1941. gada 5. janvārī–2. februārī.

<sup>96</sup> LVVA, 6767. f., 1. apr., 3. l., 1.–2. lp.



Uz 2. septembri iesniegtas 502 anketas, uzņemti 316 biedri, noraidīti 85, atlikti uz pilsoniskās pagātnes noskaidrošanu 21 biedrs, nav atsaukušies uzaicinājumam iesūtīt darbus 62 biedri. Atlikti līdz izstādei<sup>95</sup> 28 biedri, kamēr vēl nav saņemti PSRS *Rabisk* (работники искусства) statūti.<sup>96</sup>

Ņemot vērā Rakstu un mākslas kameras īso mūžu, grūti spriest, vai biedrību apvienošana "zem vienas cepures" radošajiem cilvēkiem būtu devusi kāroto atbalstu.

# MĀKSLAS INTERPRETĀCIJA UN AUTORITĀRISMA KONTEKSTS: 1934. GADA FAKTORS

Stella Peļše

Pievēršoties fragmentāro vispārinošo atziņu spektram, kas veido latviešu mākslas teorijas vēstures aprises, nav iespējams apiet arī politisko faktoru lomu, vispirms jau periodizācijas principu noteikšanā.<sup>1</sup> 1934. gada 15. maijā notikušās politiskā klimata maiņas saikne ar mākslas un tās interpretācijas procesiem līdz šim joprojām nav detalizēti apzināta un interpretēta mūsdienu kontekstā; lielākoties atrodamai vai nu padomju posmam tipiskie lokālā "fašistiskā" režīma "demonizēšanas" paraugi (piemēram, Skaidrītes Cielavas darbos<sup>2</sup>), vai loģiskas un likumsakarīgas evolūcijas konstatējumi<sup>3</sup>, kuru ietvaros arī nodevas vadoņa cildināšanai var tikt iztulkotas kā pašu indivīdu ticības un pārliecības jautājums. Cik nopietns pamatojums ir iegūstams jauna posma aizsākšanai teorētisko ideju vietējā aprītē pēc Kārļa Ulmaņa veiktā apvērsuma? Mākslas nozares parādību strukturējums pēc politiskās vēstures notikumu shēmām ir sens un šķietami drošs paņēmiens, saistīts ar 19. gadsimtā izkristalizētās socioloģiskās metodes autoritāti – gan oficiālas doktrīnas, gan vienkārši ietekmīgas tradīcijas līmenī. Tomēr svarīgākie argumenti būtu pārmaiņas publicēto materiālu raksturā, kā arī priekšstatos par mākslas būtību un funkcijām. Jāpiebilst, ka šajā apcerē tiks iztirzāti nevis attiecīgā laikposma procesi un notikumi mākslas dzīvē un ar to saistītajās institūcijās (tā būtu atsevišķas izpētes vērtā tēma), bet vienīgi teksti ar noteiktu teorētiski orientētu kodolu.

Visdrošāk konstatējamais fakts saistās ar kreisi orientēto publikāciju izsīkumu, kas ļauj tomēr runāt par būtiskiem cenzūras elementiem. Atskatoties uz laikposmu līdz 1934. gadam, cirkulējošo ideju spektrs noliedzami bija daudzveidīgāks – tādos periodiskos izdevumos kā "Domas", "Darbs", "Kreisā Fronte" u.c. parādījās aicinājumi pēc sabiedriski aktīva satura. Tie lielākoties kritizēja avangarda virzienu formas eksperimentus kā buržuāziskā jeb "pilsoniskā" pasaules uzskata degradācijas liecības pretēji latviskuma sludinātājiem, kas šos pašus eksperimentus traktēja kā bīstamas kreisās politikas izpausmes. 20. gadu sākumam tipiskā interese par novatoriskas formas saturiski aktīvo potenciālu saglabājās vienīgi atsevišķu autoru, piemēram, rakstnieka Andreja Kurcija publikācijās. Tika laisti klajā arī mūsdienās nezināmi marksisma sekotāju izdevumi, piemēram, 1932. gadā publicētā kāda Valtera Purviņa kompilatīvā grāmatiņa "Kultūras sistēmas un to pamati"<sup>4</sup>, kurā 19. gs. pozitīvisma un krievu t.s. vulgārās socioloģijas pārstāvja Vladimira Fričes garā apcerēta mākslas atkarība no ražošanas attīstības pakāpēm. 1934. gadā parādījusies kāda vietējā marksista Kārļa Beierbaha brošūra "Mākslas virzība"<sup>5</sup>, kurā paustas līdzīgas idejas, vienlaikus gan

<sup>1</sup> Tiešā ierosme šīs tēmas padziļinājumam saistās ar raksta autores disertācijas "Latviešu mākslas teorijas vēsture: Mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā, 1900–1940" recenzenta Jāņa Kalnača ierosinājumu noteikt starpkaru perioda robežšķirtni, sākot ar 1934. nevis 1925. gadu, kad tikai netieši iezīmējas jūtama skepse pret avangarda "ekstrēmītu" meklējumiem. Patiesi, kādēļ gan neizvēlēties tieši autoritārā apvērsuma mirkli kā puslīdz drošu, laikmeta reālījās balstītu atskaites punktu? Atbilde uz šo jautājumu šķita pelnījusi garāku izvērsumu par dažiem teikumiem.

<sup>2</sup> "Buržuāziskā Latvija nodibinājās kā parlamentāra republika, taču tajā nemītīgi norisa patiesā demokrātisma apkarošana. Arvien spēcīgāk uz āru lauzās buržuāzijas tiesme pēc autoritārā režīma, tas ir, atklātas nacionālistiskas diktatūras. Kad 1934. gada maijā šos centienus ar visu ekstrēmo nacionālistu atbalstu realizēja viena no valdošās buržuāzijas partijām – Zemnieku savienība, jaunās politiskās pārmaiņas vēl vairāk nomāca progresīvās kultūras attīstību. Progresīvo, demokrātisko organizāciju legālais kultūras darbs tika pilnīgi paralizēts, pakļauts valsts aparāta un reakcionāro organizāciju kontrolei. Līdz ar to viss mākslas dzīves process buržuāziskajā Latvijā norisa asas politiskās un ideoloģiskās cīņas apstākļos. Šī cīņa notika starp plašajiem demokrātiskajiem spēkiem, kuru avangardā gāja latviešu komunisti, un ekstrēmo latviešu nacionālismu, fašismu. Tas sašķēla arī visu sabiedrību divos lielos grupējumos" (*Cielava S. Tēlotājas mākslas dzīve Latvijā 20. gs. 20.–30. gados // Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940.* Rīga, 1986. – 235. lpp.).

<sup>3</sup> "Neraugoties uz visiem saviem trūkumiem, šī vara sekmēja nācijas konsolidēšanos ap vadoni, saimniecības pārkārtojumu un kultūras dzīves, kaut arī dažkārt vienpusīgi ievirzītu, uzplaukumu, kas kompensēja demokrātisko brīvību zudumu. Patriarhālā diktatūra paglāba jauno republiku no draudīga sairuma. Tā atmodināja nacionālo pašapziņu, gan ne bez pārspilējumiem, kas šādos apstākļos vadonības kultā neizbēgami. Mazo tautu nacionālisms savos pamatos ir kultūrā, savas identitātes kopšanā un saglabāšanā orientēts. Tas nav agresīvi šovinistisks, bet drīzāk pastāvēšanas un paš aizsardzības instinkta izpaudums, tātad savā būtiskajā kodolā veselīgs" (*Siliņš J. Latvijas māksla: 1915–1940* – Stokholma, 1990. – 2. sēj. – 9. lpp.).

<sup>4</sup> *Purviņš V. Kultūras sistēmas un to pamati.* – Rīga, 1932.

<sup>5</sup> *Beierbahs K. Mākslas virzība.* – Rīga, 1934.

<sup>6</sup> Par nacionālo mākslu // *Jaunais Zemgaitietis.* – 1934. – Nr. 284. – 1.– 2. lpp.

<sup>7</sup> *Sproģis J. Mākslinieks un sabiedrība // Brīvā Zeme.* – 1938. – Nr. 247. – 9. lpp.

<sup>8</sup> *Siliņš J. Latviskās mākslas problēma // Senatne un Māksla.* – 1939. – Nr. 4. – 107. lpp.

<sup>9</sup> Apcerot mākslu kā tautas gara izpausmi, līdzīgi formulētus raksturojumus var atrast gan tepat kaimiņos, gan arī attālākos teorētiskās domas paraugos; līdz ar to Jāņa Siliņa pārspriedumi uztverami kā tipisks laikposma valdošo ideju atvasinājums. Piemēram, Lietuvā bija populāra teorija par Austrumu mistisko pagātnes zināšanu saliedējumu ar Rietumu pasaulei raksturīgo apmierinātību ar sevi un redzamo pasauli, kuras tapšanā lietuviešu autori bija iespaidojušies no Vladimira Solovjova un citiem 20. gs. sākuma domātājiem (*Mulevičiūte J. Lithuanian Art of the Inter-War Period and Intricacies of the National Spirit // Modernity and Identity: Art in 1918–1940 / Ed. by Jolita Mulevičiūtė.* – Vilnius: Institute of Culture and Art, 2000. – P. 14.). Arī itāļu fašismam tuvās nacionālās specifikas

atzīstot arī mākslas atgriezenisko iedarbību uz sabiedrību un nepieciešamību kritiski pārņemt visas cilvēces kultūras mantojumu savās rokās. Pēc 1934. gada šādas nostādnes publiski paust vairs nebija iespējams, arī tādi erudīti kreiso nostādņu paudēji kā Kristaps Eliass vai Andrejs Kurcijs zaudēja publicēšanās iespējas.

Cita uzskatāma pārmaiņu liecība – ar 1934. gadu jūtami pieaug nacionālā stila jautājumiem veltītu frāžainu, vispārīgu ievadrakstu īpatsvars, tie lielākoties nekādi nekonkretizē "latviskuma" formāli stilistiskās aprises, piemēram: "(..) latvisko domāšanas veidu, tātad arī latvisko mākslu, raksturo dziļa intuīcija (..), gaišā, apskaidrotā dzīves izpratne (..) latviešu doma ir sirds doma. Tāpēc latviešu nacionālajai mākslai ir jābūt sirds mākslai."<sup>6</sup> Apcerēs par mākslu arvien vairāk tiek akcentēta neapmierinātība gan ar pašreizējo stāvokli, gan ar tuvāko pagātņi – juku laiku radīto ekstrēmismu – un latviskas, nacionālas mākslas nepieciešamība kā apzināta programma. Tomēr šīs programmas konkretizējumi mēdz būt visai plūstoši un nenoteikti no stilistiskā viedokļa. Pēc 1934. gada aktualizējās, piemēram, vācu kultūrfilozofa Osvalda Špenglera savulaik ļoti populārajā darbā "Eiropas noriets" paustās atziņas, ļaujot optimistiski apgalvot, ka "mēs ejam no civilizācijas uz kultūru"<sup>7</sup>, t.i., saistot autoritārisma iedibināšanu ar tādu kā norieta procesa pagriešanu pretējā virzienā un ierindojoš latviešu mākslu spēkpilnās "kultūras" kontekstā, kas ļaujot tai iet tālāk par civilizācijā pagurušajām "vecajām" tautām.

Tomēr jautājums, cik lielā mērā mainās paši priekšstati par mākslas būtību un uzdevumiem, nav viegli atbildams. Pievērsoties konkrētiem autoriem, jākonstatē, ka politiskās angažētības izpausmes parasti ir apgriezti proporcionālas rakstītāja specializācijai tieši vizuālās mākslas specifiskajā laukā. Daudzu autoru tekstos nekādas būtiskas pārmaiņas nav atrodamas, īpaši, ja viņu uzskati bija tāli no oficiālās latviskuma ideoloģijas. Lasot, piemēram, Romana Sutas vai Ugas Skulmes rakstus, konstatējams, ka joprojām saglabājas akcentēts formas vērtību apliecinājums, vien zināmā mērā reducējot novatorisma patosu. Ar autoritārisma gaisotni varētu saistīt arī mākslas vēsturnieka **Jāņa Siliņa** 30. gadu beigu slēdzienus par latviešu mākslai raksturīgo „simbolisko reālismu”<sup>8</sup>, kurā, pēc viņa domām, racionalitāte un intuīcija sasniedz unikālu, tikai latviskajam garam piemītošu vienību.<sup>9</sup> Jāuzsver arī, ka noraidošā attieksme pret avangarda eksperimentiem un to sasaistījums ar kreisajām idejām parādījās jau 20. gadu gaitā un otrajā pusē, piemēram, tēlnieka **Gustava Šķiltera** izteikumos: "Ir kļūda domāt, ka deformācijas un anarhijas ceļš ir vienīgais radošais ceļš nākotnes mākslā (..) Saudzējošie, glabājošie, konservatīvie spēki ne mazāk plaši un spējīgi kā iznīcinošie novatoru centieni (..) Laiks, ka arī mūsu mākslā pazūd šie revolūcijas rēgi un iestājas veselīgs tautisks virziens uz nopietna darba pamata."<sup>10</sup> Šajā kontekstā, ko nav iespējams skatīt atrauti no visā Eiropā valdošās tendences "atgriezties pie kārtības", vērojamos procesus varētu raksturot kā tradicionālisma izvēršanos mākslas teorijas laukā. Šīs visai daudzveidīgās ievirzes ietvaros māksla

vispirms tika definēta kā noteiktu mērķu – patiesības, reliģijas, morāles –, bet visvairāk tieši latvietības veicinātāja. Visbiežāk šāds pragmatisms jeb izpratne par mākslu kā līdzekli tika saliedēts ar dažādām atdarināšanas jeb mimēzes teorijas modifikācijām, uzsverot, ka mākslas būtība pastāv dabas tiešākā vai dažādā mērā “uzlabotā” un “pārradītā” atdarināšanā. Tradicionālistu argumentus veido senāku un jaunāku teorētisko priekšstatu kompilējumi, kuros līdzās pirmsmodernisma Eiropas mākslas akadēmijās uzturēto klasisko tradīciju atbalsim reljefi izceļas arī 20. gs. sākumam tipiskie simbolisma akcenti uz intuīciju, dvēselisko dziļumu utt., kas “atbrīvoti” no individuālisma pieskaņas un iekļauti kolektīvo nacionālo vērtību kontekstā.

Iezīmējot kopējā tekstu klāstā ideoloģiski tautiskā tradicionālisma līniju, kā galvenie akcenti izceļami mākslas kolektīvā rakstura apliecinājumi, tās funkcionālais saistījums ar tautas vienotību un vairāk vai mazāk atklāti mājieni uz beidzot sasniegto mākslai labvēlīgo politisko situāciju. Viens no aktīvākajiem jaunās doktrīnas apkalpotājiem izrādījās, piemēram, aktieris un režisors **Frīdrihs Dombrovskis-Dumbrājs**.<sup>11</sup> Vesela virkne viņa 1934. gada rakstu tieši veltīta tēmai “jaunais laiks un māksla”, ietverot arī visai nepārprotamu atbalstu akadēmisma postulātu atjaunošanai: “Skaistā klasiskā tradīcija māca cilvēka dvēseli mākslas darbos attēlot dziļāki un pilnīgāki nekā ikdienišķā dzīvē; māksliniekam jāpaceļ dzīve līdz mākslas līmenim un nevis jānoslīd savā mākslā līdz īstenībai (ikdienai).”<sup>12</sup> Tā, no vienas puses, tiek noraidīta reālistiska ikdienas protokolēšana, no otras – arī moderno virzienu abstraktais raksturs, izvirzot kā paraugus vispirms jau antīko mākslu un renesansi. Definējot mākslu kā “dzīves mistēriju”, kam pieskaroties skatītāju esot jāpārņem vieglām trīsām, “jo mēs nākam sakarā ar lielo dzīves noslēpumu”<sup>13</sup>, autors atklāj visai būtiskas sasaucis arī ar 20. gs. sākuma simbolisma lokā paustajām idejām. “Ja māksla neapauglo skatītāju un klausītāju ar savas sirds siltumu (..) māksla ir līdzīga vēja pūsmi, kas gan glāsta un paijā, bet izgaist, izšalc tukšumā.”<sup>14</sup> Vienlaikus Dombrovskis-Dumbrājs apgalvo, ka jūtas nav vis mākslas darba būtība, bet tikai “kurināmais”, turklāt viņam pilnīgi nepieņemamas ir kādas personisku jūtu izpausmes: “Mākslas uzdevums ir meklēt un veidot savas tautas nacionālo varoni.”<sup>15</sup> Kā tad noskaidrot šī varoņa aprīsi? Ko īsti nozīmētu “nacionālais briedums” kā mākslas darba vērtības galvenā mēraukla? “Ikkatrai tautai zemes virsū ir sava gara dzīve; tās tieksmes un ilgas, kurās izpaužas tautas nacionālās īpatnības. Šās tieksmes, apvienotas mākslas darbā, skaistuma apaugļotas, tad arī veido tautas nacionālo varoni. Ap viņu vijas visas tās idejas, kādas dzīvo tautā. Arvienu pilnīgāku, arvienu ideālāku izveidot šo varoni, tautas ideālu iemiesojumu, ir mākslinieka uzdevums.”<sup>16</sup> Autors nemitīgi cenšas noskaidrot, “kas traucē māksliniekam sakust ar tautu”<sup>17</sup>. Šie traucēkļi ir egoistisko labumu čaula un lielpilsētas pseidokultūra, kurā uzplaukuši neskaitāmi mākslas trūkumi (utilitārisms, kosmopolītisms, kalpošana šķīrām un partijām), kas beidzot būtu jāaizstāj ar ziedošanos tuvākajam, valstij un tautai. Praktisks ieteikums

definīcijās var atrast radniecīgas nostādnes: “Tā ir mūžīga un liktenīga Vidusjūras tieksme pēc lietojuma, gaisīguma, nepārtrauktas kustības, tieksme vienmēr vēlēties redzēt nedaudz debesu piejaukuma zemes lietām, nedaudz noslēpuma klātbūtnes visprecīzākajā realitātē, lai pārvērstu katru ikdienas dzīves stundu poētiska mīta vārsnā” (*Bontempelli M. The Modernist Aesthetics of Novecento // Fascism / Ed. by Roger Griffin. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – Pp. 60–61*).

<sup>10</sup> *Šķilters G. Tautiska vai starptautiska māksla // Latvī. – 1926. – Nr. 1453. – 5. lpp.*

<sup>11</sup> Frīdrihs Dombrovskis-Dumbrājs 1908. gadā iestājies Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā Pēterburgā un paralēli nodēvis skatuves mākslas studijām, darbojoties gan Latviešu biedrības, gan krievu teātros. Līdz 1921. gadam uzturējies ārpus Latvijas, pēc tam strādājis kā režisors, piedalījies teātru dzīves organizēšanā un teātru vadīšanā, rakstījis par teātri izdevumam “Ilustrēts Žumāls” un rediģējis žumālu “Aktieris”.

<sup>12</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F. Laikmeta cienīgu mākslu // Rīts. – 1934. – Nr. 84. – 15. lpp.*

<sup>13</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F. Vakardienas māksla // Rīts. – 1934. – Nr. 223. – 15. lpp.*

<sup>14</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F. Jaunais laiks un mākslinieki // Rīts. – 1934. – Nr. 4. – 5. lpp.*

<sup>15</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F. Vakardienas māksla.*

<sup>16</sup> Turpat.

<sup>17</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F. Mākslinieku uzdevums // Rīts. – 1934. – Nr. 9. – 6. lpp.*

<sup>18</sup> *Dombrovskis-Dumbrājs F.* Mākslinieku uzdevums.

<sup>19</sup> *Liberts L.* Vienība un kopdarbība tēlotājā mākslā // *Raksti un Māksla*. – 1940. – Nr. 1. – 74. lpp.

<sup>20</sup> *Purics A.* Tauta un māksla // *Sējijs*. – 1936. – Nr. 10. – 1067. lpp.

<sup>21</sup> *Purics A.* Nacionālās mākslas renesansil // *Jaunākās Ziņas*. – 1933. – Nr. 147. – 5. lpp.

<sup>22</sup> *Ausma Roga* (ist. v. *Anna Ēvelīte*) rakstījusi galvenokārt stāstus, noveles un lugas mazpulku jaunatnei. Studējusi vēsturi Latvijas Universitātē. No 1927. gada strādājusi laikraksta "Brīvā Zeme" redakcijā, vadot lauku nodaļu, bet kopš 1933. gada vadījusi arī literāro daļu žurnālā "Mazpulks".

<sup>23</sup> *Roga A.* Neizsmejama viela // *Brīvā Zeme*. – 1935. – Nr. 10. – 15. lpp.

<sup>24</sup> *Saldavs O.* Idejiskā spēka nepieciešamība latviešu mākslā // *Kadets*. – 1938. – Nr. 6/7. – 84. lpp.

<sup>25</sup> *Reiznieks V.* Kā trūkst mūsu gleznotājiem // *Jaunākās Ziņas*. – 1934. – Nr. 285. – 6. lpp.

<sup>26</sup> *Reiznieks V.* Māksla un kapitālisms // *Rīts*. – 1934. – Nr. 91. – 8. lpp.

tikai viens: vientulība un dvēseles miers, kurā "mākslinieks saprastu 15. maija nozīmi un savu uzdevumu jaunā laikā"<sup>18</sup>.

Vairākus ideoloģizēti frāžainus avīzrakstus 30. gados publicēja gleznotājs **Ludolfs Liberts**. Tajos izskanēja, piemēram, šādi spriedumi: beidzot neskaitāmo savruptaku vietā mākslinieki izvēlējušies iet vienu ceļu, proti, latviskās tradīcijas ceļu. Kaut arī uzsvērts, ka tas nenozīmē, ievērojot individuālo spēju nolīdzināšanu un pliekanu viduvējību kultivēšanu, daži izteikumi šķiet gluži kā citēti no vēlākās padomju ideoloģijas arsenāla: "Mākslinieka darbībai jābūt idejiskai."<sup>19</sup> Šādi sociālistiskā reālisma doktrīnas priekšvēstneši – arī "Māksla pieder tautai" – atrodami karikatūrista un mākslas kritiķa **Alfrēda Purica** izteikumos, piemēram, 1936. gada rakstā "Tauta un māksla".<sup>20</sup> Tajā autors aicina māksliniecišķajā jaunradē turēties pie vienas vadošas pamatlīnijas – kolektīvi izprasta tautiskuma –, kas radīšot mākslu kā tautas gribas izteicēju. Lai gan nacionālais elements neesot atrodams vien senajos apģērbos un pastalās, tomēr netiek arī pateikts, kur vēl tas būtu meklējams. Aicinājumi ietērpt paliekošās formās nācijas iekšējo būtņi un garīgo seju katrā ziņā atbalso senu un 20. gadsimtā joprojām ietekmīgu domas tradīciju, saistītu ar vācu romantisma idejām, Hēgeļa un Herdera mantojumu. Purica raksti ir arī uzskatāma liecība tam, ka šāds ideoloģiskās propagandas stils parādās jau pirms 1934. gada.<sup>21</sup>

Daudzu tālaika mākslas apcerētāju izteikumos izskan aicinājumi pievērsties vēsturiskās glezniecības tēmām, tādējādi reanimējot tradicionālos eiropēiskos priekšstatus par reliģiski un valstiski nozīmīga satura primaritāti. Žurnāliste un rakstniece **Ausma Roga**<sup>22</sup> apgalvoja: "(..) tā notikumu plūsma vien, kas saistīta ar mūsu valsts tapšanu un kas vēlusies mums pāri līdz šim jaunā laika sliekšnim, ir tiklab ārēji, kā psihiski tik bagāta, ka mēs uz viņas pamatiem varam celt grandiozas mākslas celtnes."<sup>23</sup> Viņa jau 30. gadu sākumā apcerēja mākslas aplamo virzību uz sarežģītību, kas liedzot cilvēkiem to saprast un izjust, tomēr vienlaikus tie nebija aicinājumi māksliniekam pārtapt par realitātes fotogrāfu, jo mākslai esot jāpaceļ skatītājs pāri ikdienas dzīvei. Ieteikumi mācīties no 19. gs. vēsturiskās glezniecības parādās arī gleznotāja un kritiķa **Oļģerta Saldava** rakstos; pēc daudz dzirdētajām frāzēm par mākslas saiknēm ar zemi un tautu viņš aicina pievērsties seno latviešu vēsturei un atbrīvošanās cīņām, kas izceltu "latviskā gara dižumu un bezbailību"<sup>24</sup>. Autors atzīst, ka tas prasot rūpīgu iedziļināšanos un aksesuāru studēšanu, kā arī iesaka atbalstīt šādu gleznu radītājus ar pabalstiem, atpērkot darbus valsts vajadzībām, kā arī piešķirot komandējumus, lai autori iepazītos ar žanra labākajiem paraugiem citviet. Līdzīgā kārtā publicists un kritiķis **Voldemārs Reiznieks**, kas pretendēja uz latviskas filozofijas un mākslas teorijas radīšanu, pauda, ka "mūsu māksliniekiem jāiemil savs laikmets, sava vēsture, šīs vēstures darbinieki un notikumi"<sup>25</sup>. Savukārt rakstā "Māksla un kapitālisms" autors izvēršas, kritizējot trīs kapitālisma ļaunumus – demoralizāciju, gaumes pārsātināšanos un estētisko proletarizāciju.<sup>26</sup> Tā visa pretstats – autoritārais princips, kas beidzot mākslas pamatā liktu ideālu sistēmas.

Pietiekami konkrētas norādes uz autoritārisma kontekstu ir atrodamas daudzos retrospektīvi orientētos izteikumos par mākslas būtību un kvalitātēm, kas sakņoti akadēmiskās tradīcijas autoritātē ar reālisma un simbolisma "piešprīci". Mākslinieka **Roberta Šterna** 1935. gadā publicētajā rakstā „Strādnieks un māksla” uzsvērts, ka “mūsu tautai nav ne kārtu, ne kādu citu krasi nodalītu šķiru”<sup>27</sup>, tādēļ mākslai jābūt visai tautai kopējai. “Māksla, kas, gluži kā blēžu valoda, saprotama tikai nedaudziem, nav mums pieņemama māksla.”<sup>28</sup> Tā sadala tautu šķīetamos izredzētos un šķīetamos nejēgās, “tā sagraiza tautas vienību gabalos un līdz ar to veicina visas tautas un viņas strādniecības sairšanu”<sup>29</sup>. Mēģinājumi saistīt strādnieku mākslu ar latvisko mākslu atgādina sociālo kolīziju atbalsis 20. gadu sākumā. No vienas puses, modernisma elitārais aspekts bijis viens no noturīgākajiem dažādu “tautisko” totalitāro ideoloģiju uzbrukuma mērķiem; no otras puses, tikpat nepieņemams marksistiem bijis arī priekšstats par mākslu kā universālu vērtību, kas varētu vienot dažādas šķiras. Autora apgalvojumi, ka “lielo, nepārejošo mākslu jāmācās visu mūžu, un saņemumus un zināšanas jākrāj un jāattīsta no paaudzes paaudzē”<sup>30</sup>, atklāj viņa uzskatu retrospektīvi neoklasicistisko pamatu – nepārprotamas simpātijas pret daudzus gadsimtus Eiropas mākslas akadēmijās dominējušo priekšstatu par mākslu kā iemācāmu amatu, balstītu “patiesā” realitātes atdarināšanā un noteiktu ideālu paraugu interpretācijā. Piemēram, kataloga ievadrakstā 1936. gadā viņš īpaši kritizē modernisma kontekstā svarīgo aizraušanos ar primitīvās mākslas paraugiem, uzsverot, ka “grieķu mākslas klusais lielums un daiļā vienkāršība, renesanses laikmeta iezvanītāja Sv. Franciska neliekuļotā dabas mīlestība ir tie nesatricināmie pamati, uz kuriem dibinājās Eiropas kultūras atdzimšana. Ja iet runa par Eiropas kultūras bojāeju, tad tikai aiz tiem iemesliem, ka rodas ļaudis, kuri grib pārraut šo dzīvības nervu un tai vietā saistīties ar nēģeru un sarkanādaino tagadni (..) Latvietim neklājas cilvēces attīstību no haosa par jaunu sākt. Latvietim neklājas zīdaiņu “ņam-ņam” valodā sevi priecināt. Latvietim nav jāatsakās no savas rases lielās pagātnes un ilgā attīstības ceļā gūtām atziņām un prasmes.”<sup>31</sup> Pārsteidzoši līdzīgus secinājumus varam atrast, piemēram, nacistu ideologa Alfrēda Rozenberga sacerējumā “20. gadsimta mīts”, kurā teikts: “Zaudējuši iekšējos principus, viņi [ekspresionisti] pielūdza “primitīvo mākslu”, pārcentās Japānas un Ķīnas cildināšanā un sāka visā nopietnībā virzīt Eiropas ziemeļu mākslu atpakaļ uz Āziju (..) Šis pilnīgi haotiskās attīstības cēlonis ir, cita starpā, tā skaistuma ideāla zudums, kas, lai arī dažādās formās un ietēpos, līdz šim joprojām kalpoja kā visas eiropiešu radošās mākslas pamats.”<sup>32</sup> Šie analogie slēdzieni varētu ne jau pierādīt to, ka Šterns bijis nacistu sekotājs, bet gan norādīt uz krietni plašākajiem galēji neiecietīgās “deģenerātu mākslas” koncepcijas avotiem, reaģējot uz akadēmiskās tradīcijas uzturēto pareizības kanonu un kritēriju izzušanu.

Literāts **Jānis Lapiņš**<sup>33</sup>, kas 30. gadu nogalē sacerēja daudzas visnotaļ kareivīgas apceres latviskās mākslas atbalstam, galvenokārt aicināja atbrīvot latviešu mākslu no

<sup>27</sup> Šterns R. Strādnieks un māksla // Darbs. – 1935. – Nr. 8. – 12. lpp.

<sup>28</sup> Turpat.

<sup>29</sup> Turpat.

<sup>30</sup> Turpat.

<sup>31</sup> Šterns R. Mākslas ceļu maldugunis // Latvju mākslinieku biedrības darbu klāsts 1936. gadā. – Rīga, 1936. – 16.–17. lpp.

<sup>32</sup> Rosenberg A. From the “Myth of the Twentieth Century” // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. – Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1995. – P. 395.

<sup>33</sup> Jānis Lapiņš (1885–1941) – publicists, rakstnieks un pedagogs. Studējis Maskavas komercinstitūta pedagoģijas nodaļā (1910–1914), Alfonsa Šaņavska Maskavas Tautas universitātē (1914–1915), Vīnes un Leipcijas universitātēs (1921–1923). Strādājis par skolotāju un skolu direktoru, piedalījies dažādu preses izdevumu (“Lidums”, “Zemgālietis”) veidošanā, mēnešraksta “Sējējs” pirmais redaktors (1935–1939). Ņēmis dalību mākslinieku un rakstnieku biedrības “Zaļā vārma” darbībā, bijis tās literatūras sekcijas vadītājs. Publicējis stāstus un apceres par rakstniekiem (Edvartu Virzu, Jāni Poruku).

<sup>34</sup> Lapiņš J. Dzīvais cilvēks mākslā // Sējējs. – 1938. – Nr. 1. – 45–46. lpp.

<sup>35</sup> Bīne J. Tautas māksla // Jaunais nacionālisms / Red. Jānis Lapiņš. – Rīga, 1936. – 141.–146. lpp.

<sup>36</sup> Bīne J. Mūsu māksla // Sējējs. – 1939. – Nr. 3. – 309.–310. lpp.

modernisma kaitīgajām ietekmēm, liekot vietā dabas un "dzīvā cilvēka" tēlojumu: "Mūsu izstādēs līdz apnikumam redz figūras, kam sejas vietā kaut kāds pleķis, rupja, naturālistiska izteiksme."<sup>34</sup> Mūsdienu lasītāju vispirms samulsinātu šis kritikas mērķis – kādā nozīmē neizstrādāts "pleķis" var būt naturālistisks? Vienlīdz negatīvie "naturālistiski pelēko" figūru un "krāsu noskaņojuma" tēlojumu vērtējumi liek domāt, ka emociju pārliecinošs atveidojums uztverts kā iztrūkstošais elements gan naturālisma, gan modernisma kontekstā, paredzot neskaidro sociālistiskā reālisma ambivalenci, vērstu vienlaikus pret naturālisma un formālisma ietekmēm. Jāņa Lapiņa prasības pēc zinātniskas precizitātes un mākslas kā dabas izzinātājas ir nepārprotami novēlojusies akadēmiskās tradīcijas inerce. Kritizējot, piemēram, Jāņa Liepiņa gleznu, kur airi uzgleznoti tikai laivas vienā pusē, viņš izteicies, ka tā esot paviršas, izlaidīgas demokrātijas māksla, bez īstas elegances, saules un klasiskās skaidrības, tādējādi kārtējo reizi atklājot priekšstatu par autoritārisma faktoru kā zināmu mākslas renesanses priekšnoteikumu.

Līdzīgi orientētos viedokļos var nošķirt arī arhaiski etnogrāfiskā tradicionālisma līniju, ko pārstāvēja, piemēram, gleznotājs un dievturu kustības propagandists **Jēkabs Bīne**. Savās apcerēs viņš nemitīgi uzsvēra īsteni latviskās, pagāniskās senatnes pārkumu salīdzinājumā ar gadsimtiem, kad dominēja svešās kristietības ietekmes, – tie esot bijuši naidīgi "īstai" mākslai. Šai ziņā gluži loģiski bija Bīnes centieni izcelt tieši lietīšķās mākslas pārkumu, atcelt tās nošķirumu no "tīrās" mākslas,<sup>35</sup> atsaucot atmiņā "Mākslu un amatu" kustības līdera Viljama Morisa centienus jau 19. gs. nogalē. Uzsverot dažādu modernizētu ornamentu "kaitīgās" ietekmes, Jēkabs Bīne aicināja atgriezties pie senču rakstu zīmēm un pat piepildīt tās ar kādu saturisku jēgu, jo tauta esot aizmirsusi "svētīmju nozīmi". Tomēr neko vairāk par šo nozīmi autors pateikt nevarēja, izceļot vien interjera priekšmetu viengabalainības un saskaņotības kritēriju. Savukārt tīrā māksla esot pārvēršama par latviskās dzīves atspulgu tikai ar "satura atgriešanos", proti, savveida atgriešanos 19. gs. beigu reālisma un 20. gs. sākuma simbolisma gaisotnē. Bīne gan nebija tik konsekvents naturālists, lai par mākslas darba vērtības kritēriju izvirzītu prasmi "uzzīmēt sugas lopus" vai "skaistu roku un kājas" (kā to pieprasīja daži agresīvāki tradicionālisti). Viņš izvirzīja šādas mērauklas: "Mākslas darbam jāatstāpoguļo mūsu tautiskā kultūra un viņas tradīcijas (..) jābūt ar dziļu saturu (..) ar pozitīvu tendenci, saderībai starp saturu un veidu jābūt dabīgai, ciešai un stilistiski izjustai, tehnikai un materiālam jāatbilst mākslas darbu stilam."<sup>36</sup> Galu galā dievturu kustības propagandētais mākslas modelis tika atvasināts no tām pašām daudz kritizētajām kristīgās Eiropas tradīcijām – akadēmiskās mākslas "lielo" sižetu atskaņām, kas absorbējušas arī reālisma tautisko raksturu un simbolisma dvēselisko dziļumu.

Kādas žurnālā "Sējējs" izvērstas mākslas diskusijas kontekstā publicēts arī īpaši kareivīgs anonīms rakstiņš ar parakstu "Akadēmiķis", kas atsauc atmiņā padomju

laika ideoloģiskās instruktāžas. Tajā asi kritizēts svešu paraugu un formālisma kaitīgums, nacionālu sižetu un meistarības trūkums, kas rada "neprecīzu" gleznošanu, neizstrādātas sejas, nepareizas proporcijas ("vēdzirnava, kas zemākas par apkārtējiem kokiem un namiem"<sup>37</sup>). Īpaši anekdotiska izvērtās mākslinieciskās individualitātes kritika: "Mums vēl jārada kopēja mīla, lai mākslas darbi būtu līdzīgi kā tīrasiņu zirgi."<sup>38</sup> Autors uzsvēra, ka labi mākslas darbi atgādinot cits citu un tieši no šīs atgādināšanas sākoties nacionāla skola un kultūra, jo vienas tautas locekļi arī atgādinot cits citu. Te nu redzama romantismā balstītās mākslinieka – indivīda – lomas un pieredzes pilnīga atcelšana, pielīdzinot mākslas darbu tādām dzīvnieku pasaules kolektīvā instinkta radītam objektam kā, piemēram, skudru pūznis vai zirnekļa tīkls. Ņemot vērā, no vienas puses, Roberta Šterna izteikumus par grieķu skulptūru skaistumu, kas esot visumā vienvēidīgāks nekā neglītuma piemēri<sup>39</sup>, no otras puses, folkloras pētnieka Ernesta Brastiņa sacīto, ka "vajadzētu būt īpašam latviskā daiļuma mērogam, kas obligāts un kopīgs visiem mākslas dzīves vadītājiem, mākslas radītājiem un vērtētājiem"<sup>40</sup>, arī minētā prasība pēc līdzīgiem mākslas darbiem nemaz nešķiet tik kuriozi neticama, lai gan uz 20. gs. modernisma individuālās jaunrades kulta fona tā neapšaubāmi tāda ir.

Balstoties uz šobrīd apzinātajiem materiāliem, iespējams vien konstatēt, ka politiskā režīma maiņa 1934. gadā iezīmējās ar oficiālu atbalstu stilistiski visai nenoteiktiem, tomēr katrā ziņā retrospektīvi orientētiem nacionālā stila meklējumiem, svārstoties starp etnogrāfiskā mantojuma un klasisko Eiropas tradīciju ideāliem. Tas laikposmam pēc 1934. gada piešķir zināmu toni, tomēr nedod īstu pamatu aizsākt jaunu periodu vietējo teorētisko ideju loka definēšanā, provocējot jautājumu, vai politiskais konteksts ir primārs attiecībā pret mākslas izpratni vai arī evolūcijas process pašā mākslas izpratnē var tikt uzlūkots kā politiskā konteksta maiņu veicinošs faktors. Banālais spriedums par idejām, kas noteiktā laikposmā "lidinās gaisā", šķiet vienīgi neitrāla diagnoze līdz brīdim, kad tās kļūst par izejmateriālu nepārprotami mērķtiecīgām ideoloģiskām konstrukcijām, kuras lielā mērā leģitimē tieši šo ideju "dabiskās" popularitātes faktors. Cits svarīgs apstāklis ir saistīts ar kopējās laikmeta ainas lokālo diferencēšanu, lai pamanītu atšķirību starp dažādiem modernisma pieredzes līmeņiem. Līdzīgi formulēti aicinājumi atgriezties pie klasikas, kārtības un harmonijas, piemēram, pūrisma vai neoplasticisma ietvaros ietvēra būtisku modernisma pieredzes akceptēšanu, savukārt 30. gadu Latvijā dominējošās teorētiskās nostādnes traktējamas kā eklektisks tradicionālu priekšstatu sakausējums, kura vēsturiskajā diapazonā izceļami gan antikās Grieķijas un renesanses ideāli, gan 19. gs. nacionālā romantisma un tautas dzīves tēlotāja reālisma aktualizācija.

<sup>37</sup> *Akadēmiķis*. Nacionālās glezniecības ceļi // *Sējējs*. – 1939. – Nr. 3. – 307. lpp.

<sup>38</sup> Turpat. – 308. lpp.

<sup>39</sup> "Trūkumiem piemīt lielāka oriģinalitāte. Stingri loģiska domāšana cilvēkus ved pie vienādākiem slēdzieniem nekā loģiskās aplamības, kurām nav nekādu robežu. Skaistas sievietes ir daudz vienādākas savā skaistumā nekā neglītās savā neglītumā. Arī skaistās grieķu skulptūras spožākā periodā ir stipri vienādas tāpat kā vidējās vai augstās renesanses gleznas" (*Šterns J.* Mākslas ceļu maldugunis. – 13. lpp.).

<sup>40</sup> *Brastiņš E.* Latvisku mērogu latviskam daiļumam // *Brīvā Zeme*. – 1940. – Nr. 39. – 9. lpp.

## ĢEDERTA ELIASA IEVADI GRĀMATĀM "FRANČU JAUNLAIKU GLEZniecība" UN "LATVIJAS PSR MĀKSLAS AKADĒMIJAS 20 GADI"

Iespiesta teksta ietekme uz Mākslas akadēmijas pasniedzēja likteni, okupācijas varām mainoties

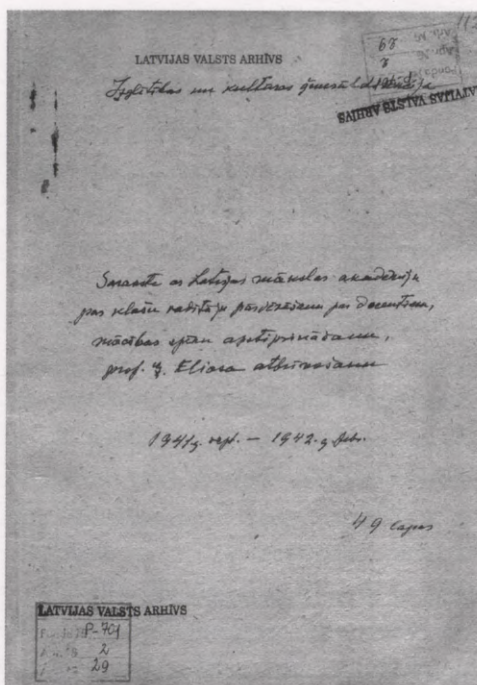
**Jānis Kalnačs**

<sup>1</sup> Nacistiskās Vācijas okupācijas īsajā periodā kultūru pārtraucošās iestādes nosaukums vairākkārt tika mainīts. Lielākajā šī laikposma daļā to sauca par Mākslas un sabiedrisko lietu departamentu. Laikā no 1941. gada 8. jūlija līdz 1. septembrim tās nosaukums bija Mākslas un sabiedrisko lietu pārvalde, pēc tam – līdz 1941. gada 6. novembrim – Mākslas un kultūras lietu direkcija, bet 1942. gada februārī to pārdēvēja par Mākslas un sabiedrisko lietu departamentu. Bieži vien arī viena un tā paša laika dokumentos sastopami šīs iestādes atšķirīgi nosaukumi.

I. Lietas "Sarakste ar Latvijas Mākslas akadēmiju par klašu vadītāju pārdēvēšanu par docentiem, mācības spēku apstiprināšanu, prof. Ģ. Eliasa atbrīvošanu" vāks

<sup>2</sup> Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk LVVA), P-701. f., 1. apr., 38. l. (Izglītības un kultūras ģenerāldirekcija. Materiāli par mākslinieka V. Purviša monogrāfijas izdošanu.)

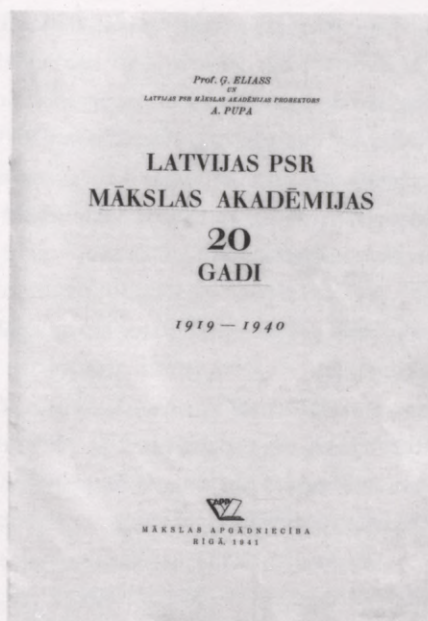
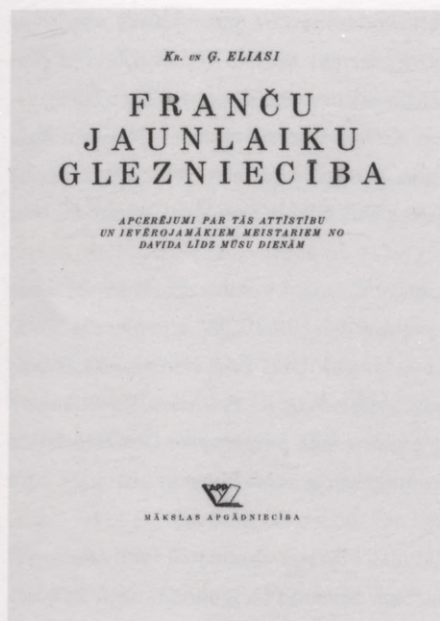
<sup>3</sup> Turpat, 2. apr., 29. l. (Izglītības un kultūras ģenerāldirekcija. Sarakste ar Latvijas Mākslas akadēmiju par klašu vadītāju pārdēvēšanu par docentiem, mācības spēku apstiprināšanu, prof. Ģ. Eliasa atbrīvošanu); Latvijas Valsts arhīvs (turpmāk LVA), 442. f., 1.–2. apr., 51. l. (Latvijas Mākslas akadēmija, Ģ. Eliasa personiskā lieta.)



Nacistiskās Vācijas okupācijas laika dokumenti, kas attiecas uz kultūras dzīvi Latvijā (vācu iestāžu rīkojumi un Latvijas Zemes pašpārvaldes iestāžu – Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas un tai pakļautā Mākslas un sabiedrisko lietu departamenta<sup>1</sup> – dokumentācija), ir saglabājušies visai pieticīgi. Tādēļ jo īpaši interesantas un vērtīgas dramatiskā laikposma izpētē ir nedaudzās pilnīgāk saglabājušās lietas – gan tā, kas dokumentē Vilhelma Purviša 70. dzimšanas dienai veltītās monogrāfijas izdošanas nepabeigto ieceris<sup>2</sup>, gan arī dokumenti (Latvijas Valsts vēstures arhīvā un Latvijas Valsts arhīvā), kuri visai pilnīgi fiksē Latvijas Mākslas akadēmijas profesora un Figu-

rālās glezniecības meistardarbnīcas vadītāja Ģederta Eliasa atlaišanas procesu no šīs mācību iestādes 1941. gada otrajā pusē pēc okupācijas varu nomaiņas<sup>3</sup>.

Grāmata "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi. 1919–1940" ar Ģederta Eliasa ievadu, tāpat kā Ģederta un Kristapa Eliasu kopīgi sarakstītais darbs "Franču jaunlaiku glezniecība", izdota Baigajā gadā.<sup>4</sup> Veltījums Mākslas akadēmijas jubilejai, ko iespiešanai parakstīja 1941. gada martā, bija viena no pēdējām grāmatām, kura iznāca padomju varas laikā īsi pirms Otrā pasaules kara. Tomēr šis VAPP<sup>5</sup> (kas pārņēma nacionalizētos apgādus) izdotās grāmatas, tāpat kā, piemēram, vairāki "Zelta ābeles" iecerētie un sagatavotie izdevumi – manierista Benvenuto Čellini memuari Veronikas Strēlertes tulkojumā (titullapā gan minēti tikai viņas iniciāļi) un ar Borisa Vīpera ievadu (šķiet, viņa pēdējā plašākā publikācija Latvijā) un Raiņa



2. Kristapa un Ģederta Eliasu grāmatas "Franču jaunlaiku glezniecība" titullapa

3. Grāmatas "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi. 1919–1940" titullapa

tragēdija "Uguns un nakts" ar Oskara Noriša ilustrācijām –, bija iesāktas krietni agrāk. Iespējams, ka "Franču jaunlaiku glezniecībai" Kristaps Eliass varēja veltīt vairāk laika pēc tam, kad 1934. gadā Ulmaņa atlaistās Saeimas deputāts pēc atbrīvošanas no Liepājas nomietnes apmetās pie brāļa Jura Platones pagasta Zilēnos. Latvijas Mākslas akadēmijas jubilejas izdevumu bija atbalstījis padomju varas likvidētais Kultūras fonds, piešķirot tam 5000 latu. Spriežot pēc tā, ka abu izdevumu tehniskais redaktors bija Kārlis Rasiņš, iespējams, ka vismaz "Franču jaunlaiku glezniecību", kas bija nodota salikšanai jau 1939. gada pavasarī, gatavojās iespiest viņa apgāds "Literatūra", kurš sagatavoja tādus apjomīgus izdevumus kā "Latvju tautas dainas", "Latvijas literatūras vēsture" un "Latvijas atbrīvošanas kara vēsture".

Abas iepriekšminētās grāmatas ir nozīmīgi izdevumi Latvijas mākslas literatūrā. "Franču jaunlaiku glezniecība" respektējama kā apjomīgs un būtisks veikums, viens no joprojām nedaudzajiem latviešu autoru oriģināldarbiem pasaules mākslas vēsturē. Pievēršoties glezniecības posmam, ko brāji Eliasi raksturo kā revolucionāru pārmaiņu laiku, aptverts pusotrs gadsimts – no 18. gs. beigām līdz pat 20. gs. 30. gadiem. Labā valodā un dzīvi uzrakstītā grāmata – nevis sauss zinātnisks apcerējums – jo īpaši pēckara gados daudziem ļāva pietuvoties ne vienai vien mākslas parādībai un māksliniekam, par ko Padomju savienībā trūka informācijas vai kas tika interpretēti ideoloģiski vienkāršotāk. Mūsdienās gan atsevišķu 20. gs. procesu un mākslinieku vērtējums atšķiras no šīs grāmatas autoru spriedumiem vai prognozēm – viņi tikpat kā nepiemin abstrakcionismu, atturīgi pievēršas sirreālismam, arī Pablo Pikaso raksturots tikai kā viens starp vairākiem.

<sup>4</sup> Izdevuma "Latvijas māksla un arhitektūra: Bibliogrāfisks rādītājs. 18. gs.–2000" (Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2002) 68. lpp. minēts, ka "Franču jaunlaiku glezniecība" izdota 1940. gadā, bet datējums titullapā nav norādīts, un, tā kā izdevums parakstīts iespiešanai 1940. gada 17. decembrī, var pieņemt, ka to tomēr nepaspēja līdz Ziemassvētkiem iespiest un tas visticamāk nāca klajā 1941. gada sākumā.

<sup>5</sup> Valsts apgādniecību un poligrāfisko uzņēmumu pārvalde.

Savukārt grāmatas "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi" lielākā vērtība ir tās informatīvais veselums, jo tajā ievietota droši vien ikviena tās absolventa diplomdarba reprodukcija vai fotogrāfija. To starpā arī par pretpadomju darbību apsūdzēto un deportēto grafiķu Dāvja Gailiša un Eižena Bodnieka darbi. Nez vai šāda grāmata pēckara Padomju Latvijā varētu tikt izdota. Izdevumi raksturo tādu kā apmulsuma laiku, kad jaunā vara vēl nevērsās pilnībā iznīcinoši pret tikpat kā visu iepriekšējā posmā kultūrā radīto.

Neraugoties uz mūsdienām salīdzinoši cienijamo tirāžu – izdevumam par Mākslas akadēmiju 2000 eksemplāru, bet grāmatai par franču 18.–20. gs. glezniecību 3000 eksemplāru –, savam laikam augstvērtīgi iespīstās grāmatas drīz vien kļuva par bibliogrāfisku retumu. To veicināja arī tas, ka, mainoties okupācijas varām, šie izdevumi tika izņemti no tirdzniecības, jo nacistiem nevarēja būt pieņemami Ģederta Eliasa ievadi. Savukārt bez šādiem reveransiem padomju varai droši vien ne viena, ne otra grāmata neiznāktu.

Uzreiz pēc okupācijas varu nomaiņas Latvijas Mākslas akadēmijā tika veikta gan pasniedzēju, gan studentu "tīrīšana". Jau pirmajā sēdē 1941. gada 9. jūlijā Mākslas akadēmijas padome ne vien atbalstīja rektora Jāņa Kugas (viņš bija atgriezies šajā amatā, pēc gada pārtraukuma nomainot Oto Skulmi) uzaicinājumu "pievienoties vispārējai tautas pateicībai par Latvijas atbrīvošanu, izsakot vācu armijas pārstāvjiem pateicību", bet arī nolēma atjaunot akadēmijas personālu tādā sastāvā, "kāds tas bija 1940. gada jūnijā pirms lielinieku ienākšanas Latvijā".<sup>6</sup> Var pieņemt, ka šī pateicība bija arī mēģinājums pasargāt mācību iestādi no iespējamās slēgšanas.

Apstākļus, kādos nācās darboties Mākslas akadēmijas padomei, raksturo 12. septembra sapulce. Tajā līdz ar nacistu okupācijas varas pārstāvjiem piedalījās nesen izveidotās Mākslas un kultūras lietu direkcijas direktors pārkoņkrustietis Edmunds Puksis, kas skubināja latviešu māksliniekus apgūt nacionālsociālisma idejas, lai varētu piedalīties Hitlera veidotās jaunās Eiropas kultūras radīšanā. Atzīstot arī latviešu kultūras nacionālās savdabības saglabāšanu, viņš noteikti aizrādīja, ka "visādām pārsmalcinātām modes strāvām, ja tās nav jaunu vērtību meklējumi mākslā, nav nekādas nozīmes".<sup>7</sup> Akadēmijas padome tika brīdināta, ka studenti šo mācību iestādi varēs pabeigt, tikai saņemot individuālu atļauju pēc viņu mācību gaitas un padomju laika darbības izvērtēšanas, bet diplomdarbus cenzēs Mākslas un kultūras lietu direkcija kopīgi ar Vācijas armijas Ostlandē Propagandas daļu.

No Mākslas akadēmijas tika atlaisti padomju varas gadā darbā pieņemtie pasniedzēji – galvenokārt ar Rīgas mākslinieku grupu saistītie, mākslas izpratnē ne tik tradicionālie un "kreisākie" – Oto Skulme un Uga Skulme, Leo Svemps, Sigismunds Vidbergs, Emīls Melderis, Jānis Liepiņš, kā arī Marija Induse-Muceniece, Arnolds Skribnovskis un Kārlis Zemdega. Bet viņu vietā darbā tika pieņemti padomju varas laikā atlaistie – Augusts Annus, Kārlis Jansons, Jānis Siliņš, Kārlis Zāle, arī arestētais un

<sup>6</sup> LVA, 485. f., 2. apr., 573. l., 42. lp.

<sup>7</sup> Turpat, 54. lp.

vēlāk par pretpadomju darbību nošautais Grafikas meistardarbnīcas vadītājs Kārlis Krauze, kura liktenis tobrīd vēl nebija skaidri zināms.

Jūlijā akadēmijas padome nolēma atlaist arī "visus tos mācību spēkus un pārējos darbiniekus (..) kas ar savu izturēšanos un darbiem akadēmijā lielinieku laikā sevi kompromitējuši"<sup>8</sup>, bet no studentu saraksta izslēgt "1) visus židu tautības audzēkņus un brīvklausītājus, 2) visus kompartijas biedrus un kandidātus, 3) visus komjauņiešus, 4) strādnieku gvardes locekļus, 5) Mopra<sup>9</sup> biedrus". Kopumā izslēdza vairāk nekā 30 studentu un brīvklausītāju, viņu vidū bija arī Leja Novožeņeca un Felicita Jānke (Pauļuka).<sup>10</sup> Mazliet vēlāk viņiem sekoja vairāk nekā 10 padomju laika "aktīvistī", to vidū arī Jānis Pauļuks.<sup>11</sup>

Profesoru un Figurālās meistardarbnīcas vadītāju Ģedertu Eliasu, kas Latvijas Mākslas akadēmijā strādāja ilgāk – kopš 1924. gada –, pirmā atlaišana neskāra, lai arī viņš nepārprotami atbilda apzīmējumam "boļševiku laikā politiski eksponēta persona". Viņa atbrīvošana no darba, kas ilga gandrīz vai pusgadu, uzskatāmi liecina par šī procesa mehānismu.

Mākslas akadēmijas padome par to, vai atļaut Ģedertam Eliasam turpināt strādāt akadēmijā, sprieda vairākkārt. Pirmoreiz 1941. gada 14. oktobrī – pēc tam kad bija saņemta Mākslas un kultūras lietu direkcijas tās vadītāja Edmunda Pukša personā rakstīta prasība izvērtēt, "vai Ģ. Eliass būtu vēlams akadēmijas mācību spēku sastāvā"<sup>12</sup>. Līdz ar citiem dokumentiem prasībai bija pievienoti viņa "lielinieku laikā rakstītie ievadraksti". Padomes klātesošie locekļi pēc debatēm, kuru saturs gan nav fiksēts sēdes protokolā, aizklāti balsojot, ar trim balsīm pret, divām par, vienam padomes loceklim atturoties, nolēma viņu no darba akadēmijā atbrīvot.<sup>13</sup> Mazliet detalizētāk Eliasam izteiktie pārmetumi apskatīti Mākslas akadēmijas rektora Jāņa Kugas vēstulē, kas pēc šīs sēdes tika nosūtīta Ostlandes militārās varas Propagandas nodaļai.<sup>14</sup> Tajā līdz ar Ģederta Eliasa Mākslas akadēmijas jubilejas grāmatas ievada vērtējumu skarti arī motīvi, kas pamudināja to uzrakstīt. Eliasam tika pārņemta statistisko datu izmantošana komunistiskās propagandas nolūkos, kā arī padomju laika referātos paustā kritiskā attieksme pret Latvijas Republikas perioda Mākslas akadēmijas darbību.

Tomēr Ģederts Eliass uzreiz netika atbrīvots no darba. 24. oktobrī Edmunds Pukšis, balstīdamies uz akadēmijas padomes lēmumu un atgādinādam, ka vācu drošības iestādes norādījušas, ka personas, kas boļševiku laikā bija politiski aktīvas, nevar strādāt pedagoģisku darbu, lūdza Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas vadītāju Jāni Celmu atbrīvot profesoru Eliasu no darba. Tomēr Celms, iespējams, drosmīgi atzina, ka ideoloģizētie grāmatu papildinājumi, kas tur ieviesti vai nu varas iestāžu spiediena dēļ, vai pat bez autora ziņas, nav pietiekams iemesls, lai Eliass nevarētu turpināt darbu akadēmijā.<sup>15</sup> Savu lēmumu Jānim Celmam nācās paskaidrot arī Latvijas ģenerālkomisāra kultūras lietu referentam Karlam fon Štrickim.<sup>16</sup>

<sup>8</sup> Turpat, 45. lp.

<sup>9</sup> Revolucionāro ciniņu starptautiskās palīdzības organizācija.

<sup>10</sup> LVA, 485. f., 2. apr., 573. l., 45. lp. o. p.

<sup>11</sup> Turpat, 579. l., 110. lp.

<sup>12</sup> Turpat, 442. f., 1.–2. apr., 51. l., 84. lp.

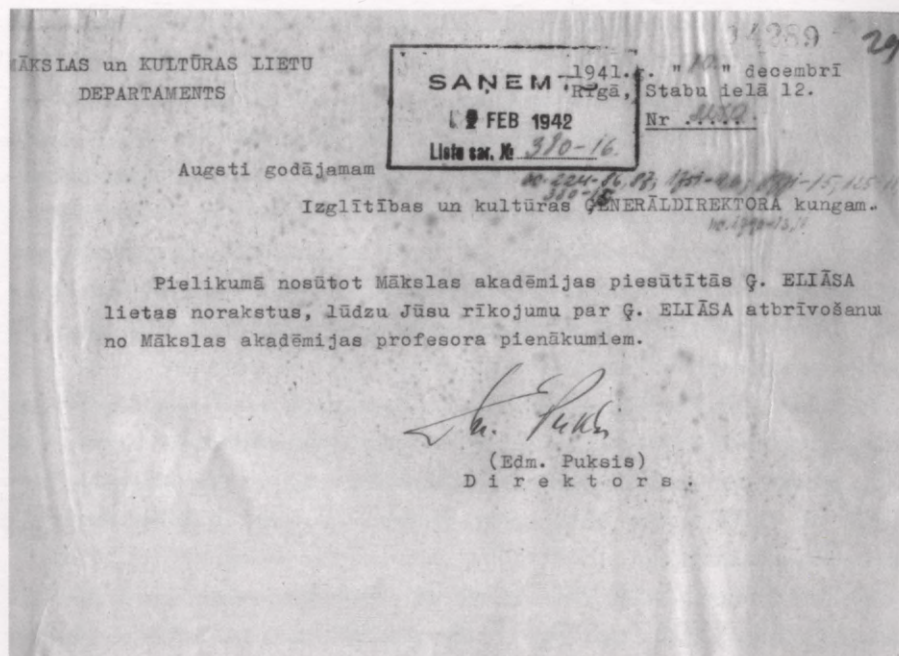
<sup>13</sup> Turpat, 85. lp.

<sup>14</sup> Turpat, 98. lp.

<sup>15</sup> Turpat, 100. lp.

<sup>16</sup> LVA, P-949. f., 1. apr., 74. l., 2. lp.

4. Mākslas un kultūras lietu direkcijas direktora Edmunda Pukša 1941. gada 24. oktobra vēstule Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas vadītājam Jānim Celmam



<sup>17</sup> Mēs gribam celt sociālismu bez kavēšanās no tā materiāla, kādu mums atstājis kapitālisms no vakardienas uz šo dienu, tūlīņ (...). Vajag ņemt visu kultūru, ko kapitālisms atstājis, un no tās uzcelt sociālismu. Vajag ņemt visu zinātņi, tehniku, visas zināšanas, mākslu. Bez tās mēs komunistiskās sabiedrības dzīvi uzcelt nevaram." (No V. I. Ļeņina raksta "Padomju varas panākumi un grūtības".) Citēts pēc: Eliass K., Eliass G. Franču jaunlaiku glezniecība. – Rīga: VAPP Mākslas apgādniecība, [1941]. – 6.–7. lpp.

<sup>18</sup> Tagad Aleksandra Puškina Valsts Tēlotājas mākslas muzejs.

<sup>19</sup> Eliass K., Eliass G. Franču jaunlaiku glezniecība. – 6., 7. lpp.

Jāpiebilst gan, ka Mākslas akadēmijas padomes oktobra sēdē nepiedalījās visi 12 tās locekļi. Rūdolfs Pelše un Kārlis Krauze bija represēti, Boriss Vipera – pārcēlies uz Maskavu, profesori Vilhelms Purvītis un Kārlis Zāle – slimi. Jautājuma lemšanā nepiedalījās arī Konrāds Ubāns un Vilis Vasariņš, bet balsot, protams, nedrīkstēja pats Ģederts Eliass. Toties lēma rektors Jānis Kuga, prorektora pienākumu izpildītājs Ziedonis Landavs, vecākais docents Kārlis Bikše, docenti Valdemārs Tone un Kārlis Miesnieks. Formāli balsojums tomēr nebija vērā ņemams, jo šādu jautājumu izlemšanai bija nepieciešamas 2/3 padomes locekļu balsu.

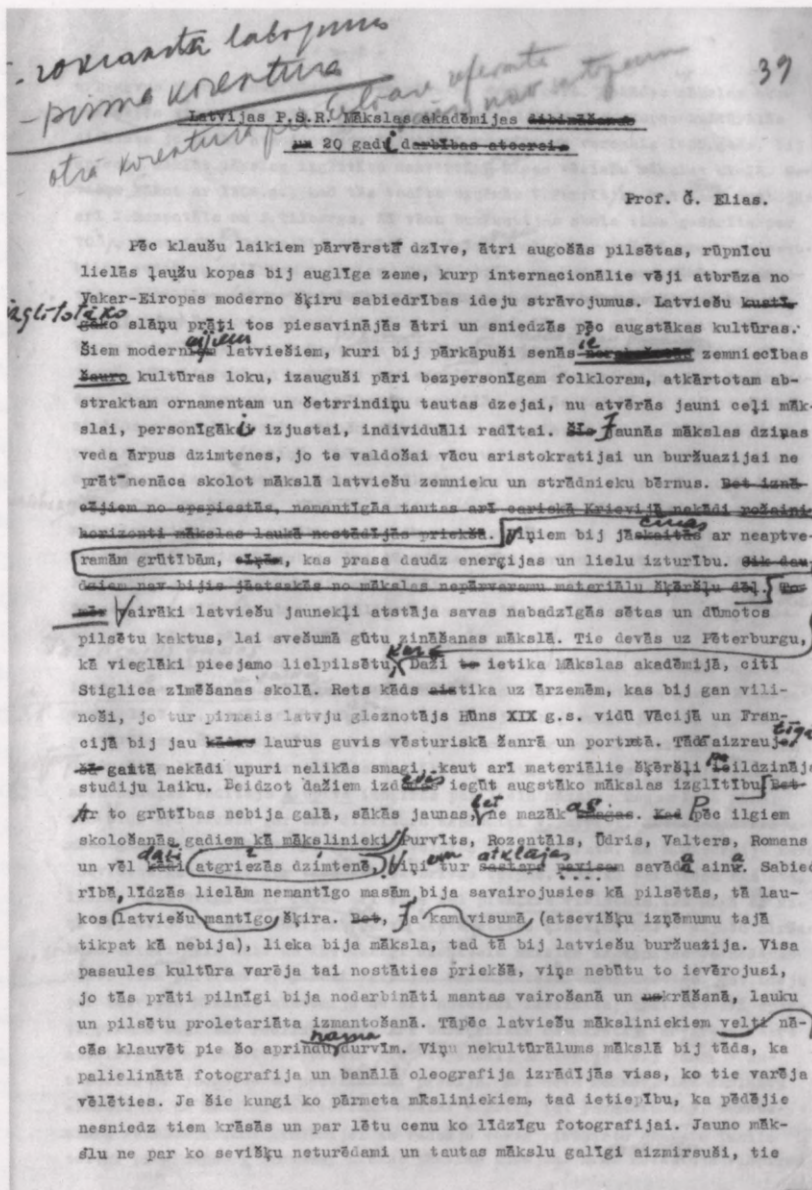
Saglabājušies abu Ģederta Eliasa grāmatu ievadu sākotnējie varianti. Var pieļaut, ka ievads "Franču jaunlaiku glezniecībai", kas uzrakstīts 1940. gada oktobrī, tika publicēts bez izmaiņām, jo dokumentiem pievienota tikai tā kopija, bet pāris mēnešu vēlāk – decembrī – tapušais ievadteksts grāmatai "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi. 1919–1940", kurā bija iekļauts arī ideoloģiski striktākais Latvijas PSR Mākslas akadēmijas prorektora Augusta Pupas raksts "Mākslas akadēmijas studenti un absolventi", pamatīgi cietis vairākkārtējās korektūrās.

Īsajos priekšvārdos grāmatai par franču glezniecību uzsvērts, ka Francijas glezniecība pēdējos gadsimtos gan saturiski, gan formas ziņā noteikusi šī mākslas veida attīstību pasaulē. Dažas rindkopas tālāk Ģederts Eliass, izmantojot citātu no Ļeņina raksta<sup>17</sup> par Oktobra revolūcijas nozīmi cilvēces attīstībā, nonāk līdz pārsteidzošām analogijām par to, ka revolūcija līdz ar Staļina "rūpēm" radījusi iespējas 19. gs. mākslinieku – novatoru – sapņus īstenot sociālisma valstī un laikmetā. (Nez vai Eliass

patiešām pēckara Francijai novēlēja piedzīvot komunistisko valsts pārvaldi un tās māksliniekiem – pievēršanos sociālistiskajam reālismam?) Eliass gan piebilst, ka nedrīkstētu atteikties no šīs zemes kapitālisma laikmeta mākslas sasniegumiem, ko varot iepazīt arī Maskavas Rietumu jaunākās mākslas muzejā<sup>18</sup>. Naivas izrādījās arī viņa izteiktās cerības, ka sociālistiskās valsts oficiālā māksla daudz atšķirsies no 19. gs. Francijas valsts atzītās akadēmiskās glezniecības, kaut patiesa varētu būt pārliecība par buržuāzijas mietpilsonisko gumi.<sup>19</sup>

Savukārt Ģederta Eliasa ievads Latvijas Mākslas akadēmijas 20 gadu jubilejas izdevumam vispirms tika apstrādāts atkārtotās korektūrās, līdz beigās bija ievērojami saīsināts. Iespējams mazliet vairāk nekā divas lappuses ir ap tuveni 1/5 daļa no sākotnējā teksta, kura saturs vienkāršots. Saglabātajā teksta daļā uzsvērtā profesionālās un individuālās mākslas atšķirība no folkloras bezpersoniskuma, minēta Rietumeiropas ietekme dzīves modernizācijā, pirmo latviešu mākslinieku iespējas iegūt augstāko izglītību tikai ārpus dzimtenes, kritizēta latviešu buržuāzijas banālā gaume un vācu muižniecības nevēlēšanās rūpēties par latviešu izglītības līmeņa celšanu, tam pretstatot padomju varas veikumu Mākslas akadēmijas dibināšanā 1919. gadā.

Pēdējā manuskripta korektūrā teksta noslēgums pirms beidzamās rindkopas papildināts ar trim jaunām rindkopām, kurās noteiktāk secināts, ka kapitālistiskā sabiedrībā nav iespējams attīstīt mākslas audzināšanu, un izteiktas cerības, ka Mākslas



5. Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta pirmā lapa

be epizīgu augstāku mākslas izstrādi, uzlabot samērā apmierinošus sasniegumus. Tā nesastāda par tēdu, kas daudnā citās kapitālistiskās zemēs irīgi spīd un reprezentējas, bet patiesībā nomā mākslas dzīvi garu. Latvijas mākslas akadēmija savā progresīvā, radošā daļā, neraugoties pat uz nomācošā plutokrātiskā režīma priekšrakstiem, visumā ir centusies attīstīt audzēkņu laikmetīgas mākslas izpratni. Dažādas apšaubāmas un noreidēmas parādības, kas ir bijušas, uzskatītas par sīku tukši ākstīgās buržuaziskās sabiedrības prasījumu. Tās izgaiss līdz ar šo sabiedrību.

Akadēmija, ko pēc 20 gadu ilga starpbrīža saņem atkal tās radītāja Padomju vara, tagad pārveidojoties saskaņā ar jaunās sociālistiskās dzīves prasībām, modri pieslēdzas P.S.R.S. lielajam sociālistiskās mākslas celtniecības darbam.

1940.g. decembrī.

*Ķērtēro notejums 11 sād.*

*Ķadēmija ar sūmā notaja uz brīsa mākslas celtniecības darbu, bet tajā par visu mākslas dzīvi un tās attīstību te nesējā par laimīgu 20 gadu, kas bija no Kapitālistiskās sabiedrības pie buržuaziskās valdīšanas ar mērķi ar oļķim ar sūmā darbu no tās strupulo un sūmā pūmā. Tāra tūmā no garīgo, tā materialē balstā, tūmā ar sūmā mērķi un sūmā pūmā, 10. tūmā no tūmā dāra uz pūmā sūmā dāra sabiedrība.*

*Ķadēmija, ko pēc 20 gadu ilga starpbrīža saņem atkal tās radītāja Padomju vara, tagad pārveidojoties saskaņā ar jaunās sociālistiskās dzīves prasībām, modri pieslēdzas P.S.R.S. lielajam sociālistiskās mākslas celtniecības darbam.*

6. Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta pēdējā lapa

<sup>20</sup> Eliass Ģ. Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi // Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi: 1919–1940. – Rīga: VAPP Mākslas apgādniecība, 1941. – 7. lpp.

<sup>21</sup> LVVA, P-701. f., 2. apr., 29. l., 49. lp.

<sup>22</sup> Turpat, 39.–49.lp.

akadēmija varētu mierīgi turpināt darbu, kamēr citur Eiropā plosās karš. Tomēr arī šī daļa vēlāk tikusi labota, ar rezumējumu (tas gan īsti neiederas jubilejas izdevumā) "akadēmija par mākslas dzīvinātāju avotu nespēja tapt"<sup>20</sup> aizstājot garāko un saudzīgāko formulējumu "akadēmija visumā nostājās uz brīva mākslas ceļa, bet par dzīvinātāju avotu nespēja tapt"<sup>21</sup>. Bet papildinājuma daļa, kurā atzīts, ka Mākslas akadēmija, "neraugoties uz nomācošās plutokrātiskās režīma priekšrakstiem", centusies "attīstīt studentos laikmetīgu mākslas izpratni" un to paveikusi visai apmierinoši, izsvītota ar skolnieku mājas darbu labošanai piemērotu sarkanu zīmuli, krasi mainot domu.

Manuskripta sākotnējā versijā Eliasa attieksme pret Latvijas Mākslas akadēmijas darbību vairākkārt ir kritiska, bet ne tik asā formā kā teksta iespiestajā variantā. Dažādi var interpretēt teksta pēdējo frāzi par padomju varas pārziņā atkal nonākušās akadēmijas modro pieslēgšanos sociālistiskās mākslas celtniecībai.

Ģederta Eliasa ievads un tā četri labojumi<sup>22</sup> ir visai pateicīgs materiāls tekstoloģiskai analīzei. Pirmajā no tiem, kas saukts par rokraksta labojumu, uzlabotas diezgan daudzas stilistiski neveiklas vietas tekstā – piemēram, "kustīgāko slāņu" vietā "izglītotākie slāņi", "smagi gūlās" – "apgrūtināja", apgalvojums, ka skola atradās zem Pēterburgas Mākslas akadēmijas, aizstāts ar "atradās pārziņā", bet "lit. vēst. katedrs izbeidzās" – ar "literatūras vēstures katedrs likvidējās". Doma vairākkārt precizēta, mainīta vārdu kārtība, daudzie saīsinājumi daļēji vai pilnīgi izvērsti pilnos vārdos, piemēram, "M.a." pārveidota par "M. akadēmiju", kā arī veikti citi kopumā korekti labojumi, kas maz skāruši saturu. Izdarīti arī daži svītrojumi – likvidējot teksta daļas, kur kritiski raksturota cariskā Krievija vai minētas Latvijas Republikas amatpersonas (Zigfrīds Meierovics, Kārlis Ulmanis) un iestādes (Rakstu un mākslas kamera, daļēji

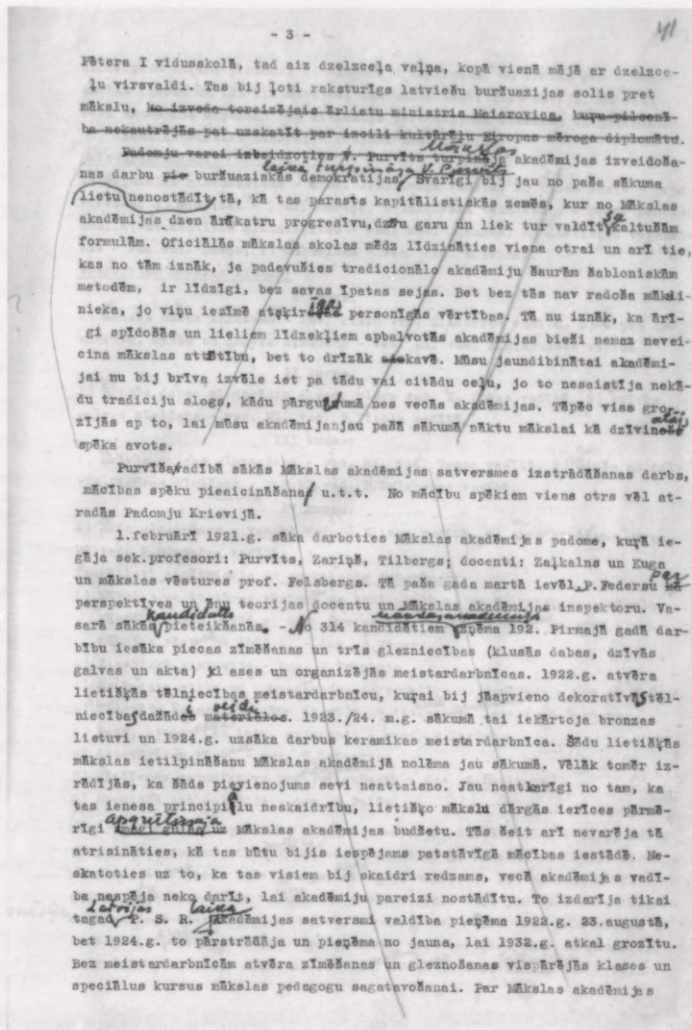
arī Kultūras fonds). Tikpat saudzīgs bija otrais labojums jeb pirmā korektūra, minimāli mainot sākotnējo tekstu, bet to papildinot, piemēram, pieminot arī Ernesta Eferta-Klusā līdzdalību Mākslas akadēmijas dibināšanā.

Kardināli labojumi izdarīti pēdējā korektūrā, kad, ieviešot papildu rindkopas teksta nobeigumā, izvītrota lielākā daļa teksta. Apakšnodāļa par Latvijas Mākslas akadēmijas audzēkņiem un absolventiem veselām rindkopām un pilniem teikumiem iekļauta Augusta Pupas otrajā ievadā, gandrīz precīzi saglabājot arī tās nosaukumu. Bet apakšnodāļā par studentu pašvaldību jeb pašpārvaldi LPSR Mākslas akadēmijas prorektors, secinādam, ka Latvijas Republikas laikā un jo īpaši pēc Ulmaņa apvērsuma akadēmijā nekas labs neesot bijis, pat ne rosīga sabiedriski kultūrālā aktivitāte, cildina padomju okupācijas radītās iespējas, minot arī mācību līdzekļiem un stipendijām piešķirto finansējumu.

Augusta Pupas rakstā lietotā leksika un frāzes ir daudz standartizētākas, faktiski komentējot un iesaistot Ļeņina citātu, Eliasa teksta daļu, nonākot arī līdz tik kategoriskiem apgalvojumiem, ka pasniedzēji "uzlūkoja studentus kā nākamos konkurentus un savas profesionālās zināšanas un pieredzi rūpīgi slēpa"<sup>23</sup>. Protams, var izvirzīt jautājumu par autorību jeb par to, cik lielu daļu no šī teksta uzrakstīja Augusts Pupa.

Sākotnēji Ģederta Eliasa tekstā, bet grāmatā publicētajā Augusta Pupas ievadā dažādu statistisku ziņu starpā minēts arī Mākslas akadēmijas muzejs, kam kopš 1924. gada tika vākti studentu labākie darbi, izveidojot kolekciju, kurā kopumā ietilpa aptuveni tūkstotis mākslas darbu. Šī izpostītā krājuma saturs un liktenis ir nopietna pētījuma vērts. Tās Eliasa teksta daļas, kas attiecas uz detalizētāku šīs mācību iestādes darbības vēstures aprakstu, struktūru, pasniedzējiem, finansēm, budžetu un fondiem, izvītrotas pilnībā.

Arī ievada oriģinālversijā manāma Eliasa jaunības sociāldemokrātiskajiem ideāliem tuva kritiska attieksme pret buržuāziju, mietpilsonību, valstiski atbalstītu



7. Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta lapa

<sup>23</sup> Pupa A. Mākslas akadēmijas studenti un absolventi // Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi: 1919–1940. – 7. lpp.

akadēmisko mākslu, kam pretstatīta laikmetīgā māksla un mākslinieciskā individualitāte. Tomēr Mākslas akadēmijas darbības pārmērīgi aso vērtējumu, jo īpaši publicētajā variantā, konkrētajā vēsturiskajā situācijā var izprast kā iztapšanu okupācijas varai.

Droši vien nav saglabāties Ģederta Eliasa 1941. gada 12. septembrī rakstītais paskaidrojums Mākslas un kultūras lietu direkcijai, savukārt tekstu, ko viņš nolasi 3. decembra Mākslas akadēmijas padomes sēdē, kurā pēc Pukša 29. novembra rīkojuma lemt sastāvā, kas atbilst mācību iestādes satversmei<sup>24</sup>, tā atkārtoti sprieda par Eliasa palikšanu tajā, viņš nevēlējās iesniegt rakstiskā formā. Vienīgās liecības par labojumiem un publikāciju tapšanu ir šis viņa uzstāšanās citāti un pārstāsti sēdes protokolā. Tajā minēts, ka uzstāties ar tamlīdzīga satura runām viņš esot uzņēmis tikai tādēļ, ka toreizējā akadēmijas vadība likusi un neviens cits to neesot vēlējies darīt un ka akadēmijas jubilejas grāmatas komunistiski ideoloģizētais ievads pārveidots bez viņa ziņas<sup>25</sup>, bet otras grāmatas ievadu viņš uzrakstījis vienīgi tālab, lai tā iznāktu. Viņš pārmeta padomes locekļiem, ka "viņa toreizējo uzpurēšanos kolēģi negribot atzīt, bet izturoties tā kā tas suns, kas savam glābējam iekož rokā"<sup>26</sup>.

Kolēģi, Eliasa minētos motīvus daļēji pieņemot, tomēr atzina, ka grāmatu ievadi iespiesti ar viņa vārdu, bet publiskās uzstāšanās pārliecinājušas, ka padomju laika akadēmijas vadība viņam uzticējusies. Par to liecinot arī tas, ka tikai viņš un Boris Vipers piedalījušies LPSR Mākslas akadēmijas statūtu sagatavošanā. Par nekorektu tika atzīta arī Eliasa rīcība kādā sēdē, kurā viņš, klātesot Maskavas pārraugiem, nopēlis akadēmijas iepriekšējos pasniedzējus, nopietni sarežģījot viņu likteni.<sup>27</sup>

1941. gada 3. decembra Mākslas akadēmijas padomes sēdē tās locekļi piedalījās tikpat kā pilnā sastāvā. Kad pēc paskaidrojuma nolasišanas aizgāja Ģederts Eliass, palika rektors Jānis Kuga, prorektors Ziedonis Landavs, profesori Burkards Dzenis, Vilhelms Purvītis, vecākais docents Kārlis Bikše, docenti Vilis Vasariņš, Janis Šternbergs, Valdemārs Tone, Kārlis Miesnieks, Augusts Annus un Konrāds Ubāns.

Par atzinumu, ka profesora Ģederta Eliasa padomju laika darbība pārāk cieši bijusi saistīta ar komunistisko režīmu, nobalsoja deviņi, bet atturējās viens padomes loceklis. Tam sekojošajā aizklātajā balsošanā par to, ka viņš varētu turpināt strādāt Mākslas akadēmijā, nobalsoja tikai divi.<sup>28</sup> Droši vien šo lēmumu ietekmēja arī Ģederta Eliasa un citu mācībspēku asās attiecības, kas fiksētas pat sēdes protokolā. Nez vai viņš būtu turpinājis darbu Mākslas akadēmijā, ja padome būtu nolēmusi citādi. Bet pilnīgi droši var apgalvot, ka attiecības ar vairākiem citiem pasniedzējiem, daudzi no kuriem bija "Sadarba" biedri, nebija vienīgais vai noteicošais iemesls viņa atlaišanai, kā tas minēts vairākās publikācijas<sup>29</sup> un arī Ģederta Eliasa kara laika vēstulē šķirtajai sievai lietuviešu mākslas zinātniecei Halīnai Kairukštitei-Jacinienei<sup>30</sup>.

Varas iestādes neņēma vērā 17. decembra vēstuli, kas bija adresēta Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas vadītājam Jānim Celmam un ko bija parakstījuši 22 Mākslas akadēmijas Figurālās glezniecības meistardarbnīcas studenti (viņu vidū bija Auseklis

<sup>24</sup> LVA, 442. f., 1.–2. apr., 51. l., 101. lp.

<sup>25</sup> Marija Kaupere, Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzeja direktora vietniece darbā ar sabiedrību, gan atzīst, ka noslēguma papildinājumus izdarījis pats tā autors. Elektroniskā pasta vēstule Jānim Kalnačam 2004. gada 9. novembrī.

<sup>26</sup> LVA, P-701. f., 2. apr., 29. l., 33. lp.

<sup>27</sup> Turpat, 34.–35. lp.

<sup>28</sup> Turpat, 35. lp.

<sup>29</sup> *Siliņš J.* Latvijas māksla: 1915–1940. – Stokholma: Daugava, 1988. – 1. sēj. – 165. lpp.; *Osmānis A.* Ģederts Eliass. – Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1995. – 25. lpp. (Mazā mākslas enciklopēdija).

<sup>30</sup> Ģederta Eliasa personības atklāsmes vēstulēs / Publikāciju sagatavojusi M. Kaupere // Latvijas Arhīvi. – 1997. – Nr. 2. – 62. lpp.

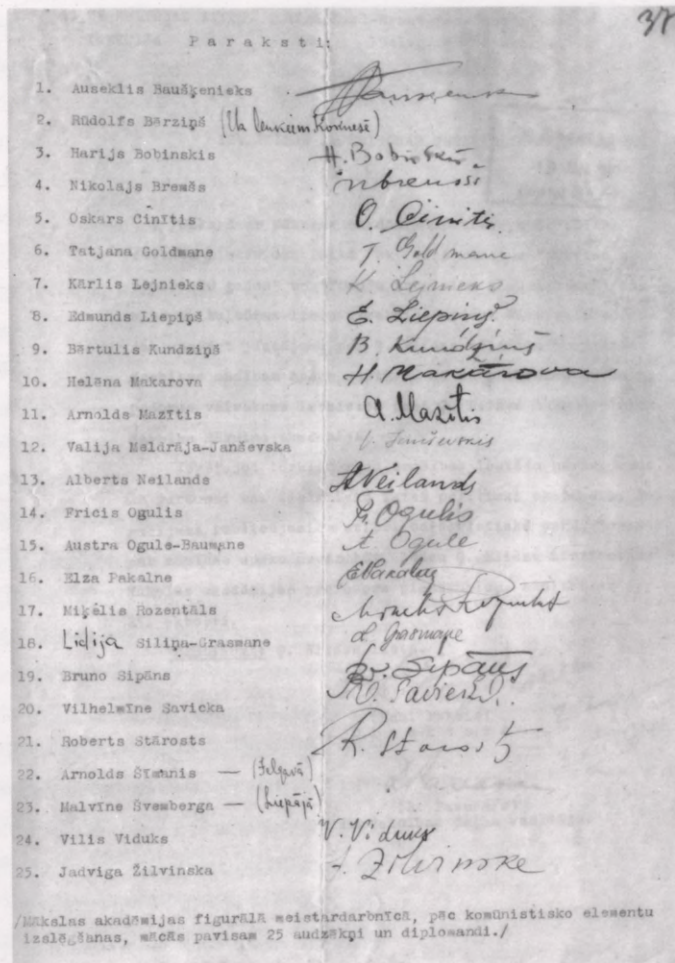
Bauškenieks, Nikolajs Bremšs, Harijs Bobinskis, Arnolds Mazītis, Miķelis Rozentāls, Fricis un Austra Oguļi, Roberts Stārosts un Vilis Viduks), vēlēdamies turpināt studijas Ģederta Eliasa vadībā un uzskatīdami, ka viņš mācību darbā politiku nav iesaistījis, nav arī pievērsis uzmanību audzēkņu neslēptajam pretpadomju noskaņojumam, bet pat palīdzējis nacionāli noskaņotiem studentiem.<sup>31</sup>

Pēc Mākslas akadēmijas padomes lēmuma tomēr pagāja vēl vairāki mēneši, un tikai pēc vēstulju saņemšanas no dažādām vācu iestādēm un amatpersonām (ģenerālkomisāra Rīgā un Rīgas apgabala komisāra), kā arī pēc lekšējās pārvaldes un peronālietu ģenerāldirekcijas ģenerāldirektora Oskara Dankera akcepta, 1942. gada 19. februārī Jānis Celms, iespējams, negribīgi atbrīvoja Ģedertu Eliasu no profesora amata Mākslas akadēmijā.<sup>32</sup> Ģedertam Eliasam gan tika izmaksāts pabalsts divu nedēļu algas apjomā un kompensācija par neizmantoto atvaļinājumu.

Līdzās minējumiem, kas saistīti ar konkrēto notikumu – viena mākslinieka un divu grāmatu likteni –, līdzās pārdomām par kompromisiem ar režīmu (šai gadījumā totalitāru), par politiskās varas, koleģiālo attiecību un mākslinieciskās pārliecības grūti atšķetinājamiem savijumiem nevar nedomāt arī par jebkura publicēta – arī ne akadēmiska – teksta autora atbildību, pieņemot, ka šos tekstus varētu pārlasīt ne tikai viņš pats mūža nogalē, bet izmantot vēl kāds cits.

## NOSLĒGUMA VIETĀ

Latvijas Mākslas akadēmijas jubilejas grāmatas nepārdoto tirāžu bija paredzēts iznīcināt, bet bibliotekārs Alberts Prande ierosināja vērsties pie Ostlandes militārās varas Propagandas daļas ar lūgumu atļaut to pārstrādāt, respektīvi, izmantot loksnes ar iespīestajiem attēliem un, papildinot tās ar iederīgiem tekstiem, izdot jaunu grāmatu. Droši vien šī atļauja arī tika saņemta, jo Mākslas akadēmijas padome kara gados laiku pa laikam sprieda par jaunās versijas izdošanu, paredzot tam budžetā 1600 reihsmarkas.<sup>33</sup> Mācību prorektors Ziedonis Landavs uzrakstīja grāmatai jaunu



8. Latvijas Mākslas akadēmijas studentu paraksti profesora Ģederta Eliasa aizstāvības vēstulei 1941. gada 17. decembrī

<sup>31</sup> LVA, P-701. f., 2. apr., 29. l., 36.–37. lp.

<sup>32</sup> Turpat.

<sup>33</sup> LVA, 485. f., 2. apr., 644. l., 1. lp. o.p.



9. Ģederta Eliasa un Martas Kalniņas laulību reģistrācija. 1943

<sup>34</sup> LVA, 485. f., 2. apr., 644. l., 9. lp. o. p.

<sup>35</sup> Turpat, 29. lp.

<sup>36</sup> Turpat, 73. lp. o. p.

<sup>37</sup> Turpat, 442. f., 1.–2. apr., 51. l., 149. lp.

<sup>38</sup> Turpat, 123. lp.

<sup>39</sup> Turpat, 116. lp.

<sup>40</sup> Turpat, 627. f., 2. apr., 60. l., 10. lp.

<sup>41</sup> Turpat, 442. f., 1.–2. apr. 52. l., 115. lp. Droši vien domāts Zemgales (Jelgavas) mākslas muzejs, jo Kurzemes provinces muzejs (Jelgavā) kara gados vairs nedarbojās.

<sup>42</sup> Turpat, 627. f., 2. apr., 110. l., 1.–4. lp.

ievadu<sup>34</sup>, bet bibliotekārs Alberts Prande apņēmās sagatavot pasniedzēju un studentu biogrāfijas aptuveni 10 iespaidlokšņu apmērā<sup>35</sup>. Tomēr, kad 1943. gada nogalē tika konstatēts, ka nav pārdots tikai 400–450 eksemplāru jeb divreiz mazāk par cerēto<sup>36</sup>, šī iecere palika neīstenota.

Pēc atlaišanas Ģederts Eliass nedeīvās vis "lauku atšķirtībā", kā bija apņēmies liktenīgajā sēdē, bet dzīvoja Rīgā un nodarbojās "ar glezniecību pie sevis mājās"<sup>37</sup> (viņa vietā Mākslas akadēmijas Figurālās glezniecības meistardarbnīcu kara gados vadīja Ludolfs Liberts). Atšķirībā no daudziem Latvijas māksliniekiem viņš nacistu okupācijas laikā publiskā

jā dzīvē, tostarp 1942. un 1943. gada kopējās mākslas izstādēs Rīgas pilsētas mākslas muzejā, tikpat kā nepiedalījās, izņemot latviešu mākslinieku darbu izstādes Tukumā 1942. gadā un Irlavā 1943. gadā.

Vēlreiz mainoties okupācijas varām, Ģederts Eliass, ko viņa kolēģis gan Mākslas akadēmijā, gan Rīgas mākslinieku grupā Konrāds Ubāns pamatoti raksturoja kā vienu no izglītotākajiem latviešu māksliniekiem un izcilu mākslas muzeju pazinēju<sup>38</sup>, ne tikai uz vairākiem gadiem atgriezās profesora amatā Mākslas akadēmijā (līdz viņš 1953. gadā izrādījās īsti nepiemērots arī padomju varai), bet kā eksperts uzreiz pēc kara tika iesaistīts LPSR Tautas Komisāru Padomes Mākslas lietu pārvaldes komisijās, kas tika izveidotas, lai novērtētu "vācu fašistu nodarītos zaudējumus" Rīgas Sv. Pētera baznīcai<sup>39</sup>, Rīgas pilsētas mākslas muzejam un Valsts mākslas muzejam<sup>40</sup>, Jelgavas muzejam<sup>41</sup> un Tukuma pilsētas mākslas muzejam<sup>42</sup>.

*Rakstu papildina Latvijas Mākslas akadēmijas 20. jubilejai veltītās grāmatas Ģederta Eliasa ievadteksta sākotnējais variants, kurā saglabāts autora stils, nedaudz precizējot svešvārdu un uzvārdu rakstību, interpunkciju, kā arī mazliet izmainot dalījumu teikumos un rindkopās. Lai arī teksts vietām ir sasteigts un neveikls, tomēr tā ir tiešākā viņa domu izpaušme, kas pamatīgi atšķiras no 1941. gadā publicētās versijas.*

## LATVIJAS PSR MĀKSLAS AKADĒMIJAS DIBINĀŠANAS UN 20 GADU DARBĪBAS ATCEREI

**Gederts Eliass**

Pēc kļaušu laikiem pārvērstā dzīve, ātri augošās pilsētas, rūpniecīgu lielās ļaužu kopas bij auglīga zeme, kurp internacionālie vēji atbrāva no Vakareiropas moderno šķiru sabiedrības ideju strāvojumus. Latviešu kustīgāko slāņu prāti tos piesavinājās ātri un sniedzās pēc augstākas kultūras. Šiem moderniem latviešiem, kuri bij pārkāpuši senās norobežotās zemniecības šauru kultūras loku, izauguši pāri bezpersonīgam folkloram, atkārtotam abstraktam ornamentam un četrindiņu tautas dzejai, nu atvērās jauni ceļi mākslai, personīgāki izjustai, individuāli radītai.

Šīs jaunās mākslas dziņas veda ārpus dzimtenes, jo te valdošai vācu aristokrātijai un buržuāzijai ne prātā nenāca skolot mākslā latviešu zemnieku un strādnieku bērnus. Bet iznācējiem no apspiestās, nemantīgās tautas arī cariskā Krievijā nekādi rožaini horizonti mākslas laukā nestādījās priekšā. Viņiem bija jāskaitās ar neaptveramām grūtībām, cīņām, kas prasa daudz enerģijas un lielu izturību. Cik daudziem nav bijis jāatsakās no mākslas nepārvaramu materiālu šķēršļu dēļ. Tomēr vairāki latviešu jaunekļi atstāja savas nabadzīgās sētas un dūmosos pilsētu kaktus, lai svešumā gūtu zināšanas mākslā. Tie devās uz Pēterburgu kā vieglāki pieejamo lielpilsētu. Daži te ietika Mākslas akadēmijā, citi Štiglica zīmēšanas skolā. Rets kāds aiztika uz ārzemēm, kas bij gan vilinoši, jo tur pirmais latvju gleznotājs Hūns XIX g.s. vidū Vācijā un Francijā bij jau kādus laurus guvis vēsturiskā žanrā un portretā. Tādā aizraujošā gaitā nekādi upuri nelikās smagi, kaut arī materiālie šķēršļi ieildzināja studiju laiku. Beidzot dažiem izdodas iegūt augstāko mākslas izglītību.

Bet ar to grūtības nebija galā, sākās jaunas, bet ne mazāk smagas. Kad pēc ilgām skološanās gadiem kā mākslinieki Purvīts, Rozentāls, Ūdris [Teodors Ūders – J.K.], Valters, Romans un vēl kādi atgriezās dzimtenē, viņi tur sastapa pavisam savādu ainu. Sabiedrībā līdzās lielām nemantīgo masām bija savairojusies kā pilsētās, tā laukos latviešu mantīgo šķira. Bet, ja kam visumā (atsevišķu izņēmumu tajā tikpat kā nebija) lieka bija māksla, tad tā bij latviešu buržuāzija. Visa pasaules kultūra varēja tai nostāties priekšā, viņa nebūtu to ievērojusi, jo tās prāti pilnīgi bija nodarbināti mantas vairošanā un uzkrāšanā, lauku un pilsētu proletariāta izmantošanā. Tāpēc latviešu māksliniekiem velti nācās klauvēt pie šo aprindu durvīm. Viņu nekulturālums mākslā bij tāds, ka palielinātā fotogrāfija un banālā oleogrāfija izrādījās viss, ko tie varēja vēlēties. Ja šie kungi ko pārmeta māksliniekiem, tad ietiepību, ka pēdējie nesniedz tiem krāsās un par lētu cenu ko līdzīgu fotogrāfijai. Jauno mākslu ne par ko sevišķu neturēdami un tautas mākslu galīgi aizmirsuši, tie arī savus bērnus audzināja katrai mākslai svešā garā. Nekādas mākslas skolas tāpēc tie neatbalstīja.

Nemantīgā latviešu jaunatne, kuras kulturālās tieksmes jo plaši atmodina sociālistiskā kustība un varens 1905. gads, bij spiesta meklēt mākslas izglītību mazvērtīgā Rīgas vāciešu mākslas skolā. Sevišķi sākot ar 1909. g., kad tās vadību uzņēma V. Purvīts, kad tanī darbojās arī J. Rozentāls un J. Tilbergs, šī vācu buržuāzijas skola tika padarīta par 70% latviska. Darbs bij sekmīgs, un drīzi skolas ierobežotā programma neatbilda audzēkņu tālākiem nodomiem. Radās cerība ar krievu augstākās birokrātijas labvēlību (kādu tā dažkārt izrādīja, konkurējot ar vietējiem vācu apspiedējiem) šo skolu pārveidot mākslas augstskolā. Tam arī piekrita Pēterburgas akadēmija, zem kuras viņa atradās.

Visu to izjauca imperiālistiskais karš. Mākslinieki un audzēkņi tad aizklīda pa plašo Krieviju. Tur Ļeņingradas, Penzas, Maskavas u.c. mākslas speciālās skolās tad bēgļu laikos smēla zināšanas mākslā vesela nākošo mākslinieku plejāda: J. Kazaks, Drēviņš, Otis un Uga Skulmes, J. Liepiņš, Ubāns, Tone, Strunke, Suta, Marta Skulme, Melders u.c. Karam izbeidzoties, vairums mākslinieku atgriezās dzimtenē, kurā drīzi sākās Padomju kārtība. Pēdējās lielie nodomi, gaišās idejas iedvesa jaunajiem māksliniekiem nepieredzētu sparū. Nu vairs māksla nebija lieka, nebija jārada luksusam, bet visai tautai, lai tā viņas dzīvi darītu bagātu, pievilcīgu. Revolūcijas nestās varas vienmēr cieši saistās ar mākslu. Jo vairāk tas attiecas uz Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas Padomju varu, kura rada visas iespējas mākslas attīstībai.

Pa ilgajiem gadiem, kamēr M[ākslas] a[kadēmija] auga un izveidojās zem dažādiem kapitālistiskiem režīmiem, tā nevarēja piemirst, ka viņu nodibināja pirmā Padomju vara 1919. g., tajā kritiskā gadā, kad pēdējai bija smagi jācinās par savu pastāvēšanu. Šāda uzmanība pret mākslas nākotni ir augsti vērtējama. Ātriem un drošiem lēmumiem toreizējais izglītības tautas komisārs J. Bērziņš un mākslas nodaļas vadītājs A. Upīts izšķīrās par lielu mākslas augstskolu Rīgā. Tur viņi arī iecēla par tās direktoru akadēmiķi V. Purvīti, Latvijas ievērojamāko gleznotāju. Tāpat arī Padomju valdība tūlīt saprata, ka M[ākslas] akadēmiju nevar novietot kaut kur, kur vien atliek brīvas telpas, bet ka tai jānodrošina skaista, liela, patstāvīga ēka. Tāpēc arī viņa tai piešķīra vislabāko, kas Rīgā šai ziņā bija atrodamas, – apstādījumu brīvā skatā stālo ķieģeļceltni, bijušo Biržas komercskolu.

Tik labi un lietderīgi uzsāktais Mākslas akadēmijas veidošanas darbs tika pārtraukts, pirmajai Latvijas Padomju varai izbeidzoties. Bet ideja par Latvijas Mākslas akadēmiju nu bija noteikti izvirzīta; tāpat bija arī sperti pirmie soļi tās realizēšanai. Arī buržuāziskā demokrātija nevarēja vairs atvairīties un nostāties pretim M[ākslas] a[kadēmijas] tapšanai. Akadēmijai bija jānāk – sabiedrība un jaunatne to neatliekami prasīja. Bet, acīm redzot, lai mazinātu akadēmijas un mākslas sabiedrisko nozīmi valstī, lai pazemotu tās, buržuāziskā valdība atņēma akadēmijai no Padomju varas piešķirtu skaisto, izcilo celtni pie Komunāra [Komunāru – J.K.] laukuma, blakus Mākslas muzejam. M[ākslas] a[kadēmiju] novietoja vispirms Pēterā I vidusskolā, tad aiz

dzelzceļa vaļņa kopā vienā mājā ar dzelzceļu virsvaldi. Tas bij ļoti raksturīgs latviešu buržuāzijas solis pret mākslu, ko izveda toreizējais ārlietu ministris Meierovics, kuru pilsonība nekautrējās pat uzskatīt par izcili kulturēlu Eiropas mēroga diplomātu.

Padomju varai izbeidzoties, V. Purvīts turpināja akadēmijas izveidošanas darbu pie buržuāziskās demokrātijas. Svarīgi bij jau no paša sākuma lietu nenostādīt tā, kā tas parasts kapitālistiskās zemēs, kur no Mākslas akadēmijas dzen ārā katru progresīvu, dzīvu garu un liek tur valdīt kaltošām formulām. Oficiālās mākslas skolas mēdz līdzināties viena otrai, un arī tie, kas no tām iznāk, ja padevušies tradicionālo akadēmiju šaurām, šabloniskām metodēm, ir līdzīgi, bez savas īpatas sejas. Bet bez tās nav radoša mākslinieka, jo viņu iezīmē atšķirošas personīgās vērtības. Tā nu iznāk, ka arīgi spīdošās un lieliem līdzekļiem apbalvotās akadēmijas bieži nemaz neveicina mākslas attīstību, bet to drīzāk aizkavē. Mūsu jaundibinātai akadēmijai nu bij brīva izvēle iet pa tādu vai citādu ceļu, jo to nesaistīja nekādu tradīciju slogs, kādu pārgurumā nes vecās akadēmijas. Tāpēc viss grozījās ap to, lai mūsu akadēmija jau pašā sākumā nāktu mākslai kā dzīvošs spēka avots.

Purvīša vadībā sākās Mākslas akadēmijas satversmes izstrādāšanas darbs, mācību spēku pieaicināšanas u.t.t. No mācību spēkiem viens otrs vēl atradās Padomju Krievijā.

1. februārī 1921. g. sāka darboties Mākslas akadēmijas padome, kurā iegāja sek[ojošī] profesori: Purvīts, Zariņš, Tilbergs; docenti Zaļkalns un Kuga un mākslas vēstures prof. Felsbergs. Tā paša gada martā ievēl P. Federu kā perspektīves un ēnu teorijas docentu un Mākslas akadēmijas inspektoru. Vasarā sākās pieteikšanās – no 314 kandidātiem uzņēma 192. Pirmajā gadā darbību iesāka piecas zīmēšanas un trīs glezniecības (klusās dabas, dzīvās galvas un akta) klases un organizējās meistardarbnīcas. 1922. g. atvēra lietišķās tēlniecības meistardarbnīcu, kurai bij jāapvieno dekoratīvā tēlniecība dažādos materiālos. 1923./24. m. g. sākumā tai iekārtoja bronzas lietuvi, un 1924. g. uzsāka darbus keramikas meistardarbnīca. Šādu lietišķās mākslas ietilpināšanu Mākslas akadēmijā nolēma jau sākumā. Vēlāk tomēr izrādījās, ka šis pievienojums sevi neattaisno. Jau neatkarīgi no tam, ka tas ienesa principiēlu neskaidrību, lietišķo mākslu dārgās ierīces pārmērīgi smagi gūlās uz Mākslas akadēmijas budžetu. Tās šeit arī nevarēja tā atrisināties, kā tas būtu bijis iespējams patstāvīgā mācības iestādē. Neskatoties uz to, ka tas visiem bij skaidri redzams, vecā akadēmijas vadība nespēja neko darīt, lai akadēmiju pareizi nostādītu. To izdarīja tikai tagad P.S.R.

Akadēmijas satversmi valdība pieņēma 1922. g. 23. augustā, bet 1924. g. to pārstrādāja un pieņēma no jauna, lai 1932. g. atkal grozītu. Bez meistardarbnīcām atvēra zīmēšanas un gleznošanas vispārējās klases un speciālus kursus mākslas pedagogu sagatavošanai. Par Mākslas akadēmijas audzēkņiem uzņēma personas ar vispārēju izglītību, ne zemāku par 6 pamatskolas klasēm, un brīvklaustītājus, kam tādas izglītības nebija. Kā vieni, tā otri akadēmijā uzņemami pēc attiecīga pārbaudījuma zīmēšanā un gleznošanā.

1924. g. Mākslas akadēmija redzama sek[ojošā] izveidā:

**Meistardarbnīcas:**

- 1) Figurālās glezniecības – prof. J. Tilberga vadībā,
- 2) Dabas skatu – prof. Purviša,
- 3) Grafiskā [Grafikas – J.K.] – prof. Zariņa,
- 4) Figurālā[s] tēlniecība[s] – prof. Rončevska,
- 5) Dekoratīvās glezniecības – vec. doc. J. Kugas,
- 6) Lietišķās tēlniecības – vec. doc. Dzeņa,
- 7) Keramikas – vec. doc. R. Pelšes.

**Vispārējās mākslas klases:**

I kurss.

- 1) Klusās dabas zīmēšana – vec[āko] klašu vad[itāja] L. Liberta vadībā,
- 2) Ģipša ornamentu, masku un galvu zīmēšana – vec. kl. vad. K. Miesnieka vadībā.

II kurss.

- 1) Klusās dabas gleznošana – vec. klašu vad. K. Ubāna vadībā,
- 2) Dzīvās galvas zīmēšana – vec. kl. vad. E. Vitola vadībā.

III kurss.

- 1) Dzīvās galvas gleznošana – vec. kl. vad. Tones vadībā,
- 2) Ģipša un dzīvās figūras zīmēšana – vec. kl. vad. H. Grinberga vadībā.

IV kurss.

- 1) Akta gleznošana – vec. kl. vad. Ģ. Eliasa vadībā,
- 2) Akta zīmēšana – vec. kl. vad. K. Brencēna vadībā.

**Teorētiski zinātniskie un praktiskie priekšmeti:**

- 1) Mākslas un kultūras vēsture no 1921.–1923. g. – prof. Felsbergs; mākslas vēsture no 1923.–1926. g. – doc. Šveinfurts, kultūras vēsture no 1924. g. un mākslas vēsture no 1926. g. – prof. B. Vipers,
- 2) Plastiskā anatomija – doc. J. Priēmanis,
- 3) Ornamenta stils un kompozīcija, perspektīve un rasēšana – doc. P. Feders,
- 4) Tēlotāja ģeometrija, ēnu teorija un fiz. mat[emātika] – lektors Z. Landavs,
- 5) Latv. etnogr[āfija] un latv. ornamenti – prof. R. Zariņš,
- 6) Literatūras vēst[ure] – doc. T. Zeiferts,
- 7) Zīmēšanas metodika un ped[agoģiskie] priekšmeti – doc. G. Šķilters,
- 8) Speciālā tehnoloģija – doc. R. Pelše.

Tādā iekārtā norisinās Mākslas akadēmijas darbība līdz 1932. g. Dažas pārgrozības notika tikai [mācību] spēku sastāvā. 1923. g. Mākslas akadēmiju atstāja mākslas vēst[ures] prof. E. Felsbergs, kā vietā nāk prof. F. Šveinfurts līdz 1926. g., no kura laika līdz tagadnei – prof. Vipera, kurš jau no 1924. g. pasniedza kultūras vēst[uri]. 1928. g. 9. dec. nomirst vec. klašu vad. H. Grīnbergs un 1929. g. – lit[eraturas] vēst[ures] doc. T. Zeiferts. Pirmā vietu aizņēma Mākslas akadēmiju beigušais gleznotājs A. Annus, bet lit. vēst. katedrs izbeidzās. 1931. g. latv. etnogr[āfijas] un ornam[enta] pasniedzēja R. Zariņa vietu ieņēma doc. Fr. Ozoliņš, bet pedag[ogisko] priekšmetu un zīm[ēšanas] metodikas pasniedzēja doc. G. Šķiltera vietā no 1933.–1936. g. darbojās K. Brencēns. Kā neobligatoriskus priekšmetus franču un vācu valodu pasniedza skolotāja L. Kotkas no 1926. g. un [Ella] Martinson[e] no 1922.–1931. g. Pārgrozības, ko atnesa 1932. g., smagi skāra Mākslas akadēmijas dzīvi, līdzekļu sašaurinājumu buržuāziskās valdības vispirms lika sajūst mākslas un kultūras iestādēm. Šajā krīzes gadā Mākslas akadēmijas budžetu samazināja par 47,73%, t.i., no Ls 308 000 uz Ls 161 000. Tāpēc darbs un mācības programma nu bij radikāli jāsašaurina, pat satversme jāgroza tādējādi, ka paaugstina audzēkņu iestāšanai vispārējās izglītības cenzu no pamatskolas uz vidusskolas kursu. Tas paceļ audzēkņu izglītības līmeni, bet aizver durvis tiem, kas līdzekļu trūkuma dēļ nevar nobeigt dārgās vidusskolas. Satversme gan paredz brīvklaušītājus, bet to stāvoklis sarežģās, jo nekas neatvieglo viņu vidusskolas beigšanas izredzes. Līdzekļu tik ārkārtīgais atrāvums spiež Mākslas akadēmijas padomi slēgt pusi no klasēm (no 8 uz 4) un samazināt uz pusi vēl stundu skaitu visiem teorētiskiem priekšmetiem, kā arī izdarīt vēl daudzus citus sašaurinājumus (atraut algu prorektoram, virsstundu atmaksu u.t[m]l.). No Mākslas akadēmijas šķīrās likvidēto klašu vadītāji – Liberts, Vītols, Brencēns, prorektora posteni atstāja prof. Feders, viņa vietā ievēlēja prof. Pelši. Tai pašā laikā, 1932. g., arī Figurālās [glezniecības] meistardarbnīcas vadību atstāja prof. Tilbergs un viņa vietā Mākslas akadēmija ievēlēja vec. doc. Ģ. Eliasu – prof. no 1938. g.

Visas 1932. g. atrauto līdzekļu grūtības Mākslas akadēmijas [mācību] spēki pašizliedzīgi pārvarēja un gādāja, lai darbs neapsiktu, bet attīstītos tālāk. Notika priekšmetu racionāla pārkārtošana, tā ka nākošā gadā jau radās iespēja ievest kādus jaunus priekšmetus un pieaicināt [mācību] spēkus: estētikā un ped[agoģiskajā] psiholoģijā – J. Siliņu un vispārējai pedagoģijai un tās vēsturei – M. Liepiņu.

Nākošie gadi nesa sekošas pārmaiņas Mākslas akadēmijas dzīvē. 1934. g. rektora posteni atstāja Purvīts, palikdams arī turpmāk kā Ainavu meistardarbnīcas vadītājs. Rektora vietā ievēl J. Kugu. 1935. g. 7. nov. pēkšņā nāvē no Mākslas akadēmijas šķīrās Tēlniecības meistardarbnīcas vadītājs prof. K. Rončevskis. Tajā pašā gadā pensijā aizgāja saslīmušais agrākais prorektors un stilu mācības un perspektīves prof. P. Feders. 1936. g. 1. janv. no akadēmijas šķīrās arī R. Zariņš, bet tā paša gada 9. nov. nomira Mākslas akadēmijas bibliotekārs Purīts. Vakantās vietas piešķīra: Tēlniecības

meistardarbības vadību – prof. Zālem, stilu mācības un kompozīcijas kursu – vec. doc. Bikše[m] un māksl[iniekam] Prandem bibliotekāra amatu. Bez tam 1935. g. sāka lasīt doc. V. Ģinters par latv[iešu] ornamentu un lektors J. Ērglis – zīmēšanas un kaligrāfijas metodiku. Sākot ar 1938. g., doc. Krauzi ieceļ kā vad[itāju] Grafiskā meistardarbniecā, kurš tur no 1934. g. darbojās kā darbnīcas vadītāja palīgs. Saimnieciskai krīzei, šai kapitālisma grūtākai kaitei, pārejot, Mākslas akadēmijas budžets palēnām pieauga. Atjaunojās atkal normālais stundu skaits mākslas vēsturē un plastiskā anatomijā, budžeti franču val[odai] un jaunievedamiem priekšmetiem – vispārējai veidošanai u.c.

#### MĀKSLAS AKADĒMIJAS VADĪBA, MĀCĪBU SPĒKI, BUDŽETS, FONDI UN BIBLIOTĒKA

Mākslas akadēmijas vadītāju rektoru, tāpat arī prorektoru izvēlēja akadēmijas padome uz vienu gadu.

Mākslas akadēmijas padome ir noteicēja par akadēmijas mākslinieciski pedagoģisko un saimnieciski administratīvo darbību, stingri saskaņojoties ar satversmes noteikumiem. Sekojot tiem, Mākslas akadēmijas padome sastādījās no goda biedriem, visiem meistardarbnieču vadītājiem, diviem pārstāvjiem no pārējo mākslas priekšmetu pasniedzējiem un tāpat trim zinātnisko priekšmetu pārstāvjiem. Sākot ar 1921. g., līdz 1939. g. 31. dec. Mākslas akadēmijas padome noturējusi 463 sēdes. Sekmīgai akadēmijas darba veikšanai padome radījusi dažādas pastāvīgas komisijas: saimniecisko, revīzijas, bibliotēkas, audzēkņu stipendiju un aizdevumu piešķiršanas. Sekojot liederībai, Mākslas akadēmijas padome bij iecēlusi arī kādas gadījuma komisijas. Tāpat padome ievēlējusi dažādus akadēmijas pārstāvjus kā lietpratējus Kultūras fondā, Valsts mākslas muzeja darbu iepirkšanas un citās komisijās, gan arī kādiem atsevišķiem gadījumiem uz valsts pieprasījumu.

Līdz 1939. g. 31. dec. Mākslas akadēmijas padome par goda biedriem bij ievēlējusi bez Valsts prezidenta Purvīti, Vītolu un Zāli. Par izcilu darbību tēlotājās mākslās tā piešķirusi 5 personām mākslinieka grādu: gleznotājiem Ubānam, Tonem, Libertam un Eliasam un tēlniekam Zālem. Mākslas akadēmijas mācību spēki – mākslinieki bij tēlotājās mākslas biedrības biedri un piedalījās atsevišķo vienību izstādēs pašu un citās zemēs, ko sarīkoja Kultūras fonds un arī Rakstu un mākslas kamera. Daudzus viņu darbus ieguva mūsu un vairāki ārzemju muzeji. 30 darbus no 14 autoriem godalgojis Kultūras fonds. Akadēmijas mācību spēkiem arī piešķīra komandējumus uz ārzemēm ar Kultūras fonda vai saviem privātiem līdzekļiem (K[ultūras] fonds 13 personām par 22 komandējumiem izmaksājis Ls 26 500).

Mākslas akadēmijas darbvedība apvienojās akadēmijas kancelejā šādās nozarēs: kase un norēķināšanās daļa, algu izmaksa, pasūtījumi iekš- un ārzemēs, grāmatvedība, krāsu un citu materiālu iegāde un pārdošana, audzēkņu lietas u.c. Kanceleja pārzin arī arķīvu – 1000 audzēkņu prēmētos darbus u.t[m]l.

**Mākslas akadēmijas saimniecība un budžets.** Īpaša komisija, kuras priekšsēdētājs ir prorektors, vadīja akadēmijas saimniecību. Tā pārzin Mākslas akadēmijas kustamo mantu. Nekustamu īpašumu līdz šim akadēmijai nebij. Galvenā kustamā manta ir klašu un darbnīcu iekārtas, bibliotēka, darbu kolekcijas, mācības līdzekļi un materiāli (keramikas materiāli, metāli kaldināšanai, eļļas krāsas u.c.). Šīs Mākslas akadēmijas inventāra vērtības līdzinās Ls 181345,87; materiāli uz 1939. g. 1. dec. – Ls 4400,29. Saimniecības komisija pārzin Mākslas akadēmijas pašas ieņemtus, valsts dotos un citādus tai piešķirtos naudas līdzekļus. Pagājušos 20 gados līdz 1939. g. 31. dec. Latvijas Mākslas akadēmija pati ieņēmusi ar mācību maksu un citādi Ls 585266,82, bet izdevusi Ls 3673003,97, tā tad valstij bijis jāpiemaksā Ls 3087737,15, caurmērā 154386,86 gadā.

**Fondi un speciālie ienākumi.** Mūsu Mākslas akadēmija nav varējusi lepoties ar bagātiem fondiem, ko kādas sabiedrības vai atsevišķas kultūras personas novēl dažkārt kapitālistiskās zemēs mākslas akadēmijām noteiktiem mērķiem vai vienkārši to rīcībā. Ja atskaita kopējo ar universitāti nel[aiķa] Morberga fondu, kas Mākslas akadēmijas audzēkņu stipendijām nesis Ls 500 gadā (sākot no 1928. g.) un pēdējos 1937. g. un 1938. g. – Ls 1000 gadā, Mākslas akadēmijai ir tikai viens pavisam neliels fonds – Makša Levina (Latvijas pilsoņa) ziedojums R.M.K. [vācu reihsmarkas – J.K.] 10 000, ko pārvēršot (Ls 12 250) un noguldot Latvijas bankā nodibināja Romas fondu. Pa gadiem uzkrāti šī fonda procenti tika izlietoti kāda akadēmiju beiguša mākslinieka, Latvijas pilsoņa, viena gada studiju braucienam uz Romu. Šo stipendiju Ls 3000 apmērā pēc konkursa pirmo reizi piešķīra Purviša vadītās Dabas skatu meistardarbnīcas absolventam Ed. Kalniņam par gleznu "Plostnieki". Otro stipendiju pēc atkārtota konkursa par veidotu svečturi saņēma Vilis Vasariņš, kas beidzis prof. Pelšes vad[īto] keramikas meistardarbnīcu.

Ja no Romas fondā tagad esošās summas Ls 22046,80 atskaita neaizskāramo fonda kapitālu Ls 12 250, paliek Ls 6643,57, kas izlietojami nākošai ārzemju stipendijai. No Morberga fonda šādam nolūkam glabājas Ls 6100. Bez šiem fondiem Mākslas akadēmijai ir uzkrājušies vēl kādi speciāli līdzekļi no ienākumiem pa[r] izstādēm, audzēkņu reģistrācijas naudām, pasūtījumiem u.c., kā arī ziedojumiem speciāliem mērķiem. Šīs summas, pa visiem gadiem sakrātas, iztaisa Ls 65303,49, no kuriem izdoti pavisam Ls 21259,77, tā ka paliek šo speciālo līdzekļu kapitāls uz 1939. g. 31. dec. Ls 44043,72 apmērā.

**Mākslas akadēmijas bibliotēka un vakara kursi.** Jau pašā sākumā Mākslas akadēmija sāka rūpēties par savu bibliotēku, kas ir liels atbalsts mākslas studijām, jo sevišķi, ka Latvijā šādas speciālas bibliotēkas nebij. Līdzekļi akadēmijas bibliotēkai pirmajos gados (līdz Ls 10 000 gadā) atļāva tad arī iegādāties nepieciešamus mākslas izdevumus un saņemt tiešākos ārzemju periodiskos izdevumus. Tā diezgan īsā laikā izauga Mākslas akadēmijas bibliotēka, kuru vēl papildināja vērtīgi dāvinājumi (367 sēj.).

Uz 1939. g. 31. dec. bibliotēkā skaitās apm. 6000 sēj. grāmatu, žurnālu un mākslas izdevumu par Ls 96156, 39 vērtībā. Bibliotēka kalpoja tikai akadēmijas vajadzībām; no 1928./29. māc. g. līdz 1939. g. 31. dec. to apmeklējuši 39 778 audzēkņi, kuriem izsniegtas apskatei un lasīšanai 464 936 grāmatas un dažādi mākslas izdevumi.

Vakara kursus zīmēšanai pie akadēmijas atvēra 1935. g. Šo kursu mērķis dot iespēju arī ārpus akadēmijas stāvošiem pilsoņiem neatkarīgi no izglītības cenza un vecuma par samērā mazu maksu (Ls 20 semestrī) iegūt zināšanas zīmēšanā. Kursos māca elementāro zīmēšanu, nobeidzot kursu ar dzīvu galvu. Tos apmeklēja visdažādāko aprindu ļaudis – visbiežāki strādnieki, amatnieki, ierēdņi, skolotāji, skolnieki u.c. Tur sastop arī audzēkņus, kas gatavojas ped[agoģiskam] darbam, lai tur stiprinātos zīmēšanas praksē. Tie sagatavo pāri arī akadēmijai jaunus aspirantus [audzēkņus – J.K.]. Kursu pastāvēšanas laikā tos apmeklējušas 419 personas, no kurām 9 iestājušās akadēmijā, bet pedagoga praksi ieguvuši 55 audzēkņi. Vakara kursu vadību akadēmija bij uzticējusi māksliniekam K. Brencēnam.

#### MĀKSLAS AKADĒMIJAS AUDZĒKŅI UN ABSOLVENTI

Kara un bēgļu laiki bij lieguši daudziem nobeigt mākslas izglītību. Tāpēc, Mākslas akadēmijai sākoties, tik daudzi vēlējās to apmeklēt, ka vienā 1921./22. mācības gadā pieteicās 314 personu. Pavisam akadēmijā no minētā gada līdz 1939. g. 31. dec. uzņemti 860 audzēkņi, bet vēlējušies tajā ietikt 1792 jaunekļi un jaunavas. Tā ka akadēmija ir varējusi uzņemt tikai 48 proc[entus] no pieteikušos skaita.

Pagājušos 20 g[ados] akadēmijā ir mācījušies 69 proc. vīriešu un 31 proc. sievieti. Līdzās latviešiem tur zināšanas guvuši 18,84 proc. cittautiešu un 2,9 proc. ārvalstnieku. Sekojot vecumam, akadēmijas audzēkņu procentuālās attiecības ir sekojošas: līdz 20 g. – 4,2 proc., no 20–25 g. – 28,1 proc., no 25–30 g. – 33,2 proc., no 30–35 g. – 20 proc., no 35–40 g. – 9,4 proc. un 40–45 g. un vairāk gadiem – 5,1 proc.

Vislielākais audzēkņu caurmēra skaits mācījies Figurālās glezniecības meistar-darbnīcā – 27,7 proc., grafikā [Grafikas – J.K.] – 20 proc., Dekoratīvās glezniecības – 16 proc., Dabas skatu – 15,4 proc., Keramikas – 12 proc., Figurālās tēlniecības – 11 proc. un Lietišķās tēlniecības – 11 proc.

Audzēkņu sekmes pārbaudīja ar eksāmeniem kā mākslas priekšmetos, tā arī teorētiski zinātniskos, kas bija ievesti mācību plānā. Akadēmijas padome sekoja audzēkņu sekmēm, viņu studiju grāmatīņu atzīmēm un semestra beigu eksāmenu rezultātiem. Teorētiskos priekšmetos pārbaudījumi notika parasti mutiski, bet mākslas darbu novērtējumu izdarīja sevišķa komisija, sekojot I, II, III un IV kategorijām.

Sašaurinājumu spiesta, akadēmija pārgrozīja 1932. g. mācību plānu, izmetot ārā daudzus teorētiski zinātniskus priekšmetus, un, noteicot 48 pārbaudījumu vietā tikai 16 (vēlāk 20), tā atvieglāja mācības un paaugstināja audzēkņiem akadēmijas atbeigšanu. Saskaņā ar jauno plānu lielākā daļa teorētiski zinātnisko priekšmetu bij at-

beidzami jau pirmajos divos mācības gados, pārējie nākošos divos, lai pēc tam audzēkņi varētu strādāt tikai savā specialitātē. Šis pārgrozības izbeidza ilgos studētājus un tieši atviegloja lielu skaitu audzēkņu, kas bij spiesti pelnīt sev uzturu un nevar[ēja] izsekot visām teorētiskām studijām tik plašos apmēros. Pēdējie pārbaudījumi arī liecināja par ārkārtīgu sekmju pieaugumu – tās cēlušās par 76 proc. Par audzēkņu spējām labāko apliecina tas, ka no 860 akadēmijā pa 20 gadiem uzņemtiem to atbeiguši 229 – 219 ar diplomu, 10 ar atestātu.

Pārgrozītais plāns paredzēja lielāku pašdarbību audzēkņiem vasaras brīvlaikā, noteicot gatavot darbus, studijas vai metus. Tādi lielā mērā atbalstīja audzēkņu vēlāko patstāvību, un akadēmijā tāpēc uzskatīja šo darbību kā obligatorisku, kurai piekrita starp citu arī izšķiroša nozīme pabalstu un aizdevumu piešķiršanā.

Mākslas akadēmija gādāja arī, lai tās godalgotie audzēkņu darbi ieietu dzīvē. Apmēram 250 šādu darbu – gleznas un keramika – nonāca Latvijas skolās. Akadēmijas audzēkņi piedalījušies arī Rakstnieku pils izdaiļošanā Siguldā ar gleznām, sienu gleznojumiem un keramikas izstrādājumiem. Viņu darbs pielietāts arī monumentālā tēlniecībā, dekoratīvā glezniecībā, grafikā u.c.

Ik gadus, sākot ar 1924. g., ir notikušas akadēmijas audzēkņu darbu izstādes, aptverošas vairākus tūkstošus eksponātu, kuri sabiedrībai parādīja akadēmijas darbības spožumu. Šīs izstādes apmeklēja 8[000]–9000 personu un par pārdotiem darbiem ieņēma 10[000]–15 000 latu. Tur godalgotos darbus, skaitā ap 1000, Mākslas akadēmija uzglabāja savam nākošam muzejam.

Daudz pūlējusies, bet samērā maz varējusi izdarīt Mākslas akadēmijas padome audzēkņu materiālā palīdzībā. Pēdējā bij vajadzīga visam vairumam, kas, cīnoties pats par uzturu, ievilcināja studijas garumā. Tikai retajam ģimene spēja dot līdzekļus pietiekošos apmēros, jo mākslas studijas sanāk dārgas materiālu dēļ. Tā atbalstāmo bij pārāk daudz, turpretim līdzekļu šim nolūkam bij samērā maz. Vispirms akadēmija rūpējās par to, lai trūcīgo apstākļu dēļ spējīgie mākslā nebūtu spiesti studijas pamest. Tālab jau sākumā paredz trūcīgos audzēkņus, retos gadījumos arī brīvklaušitājus atbrīvot no mācības maksas. Bez tam, jau sākot ar 1922./23. [m.] g., šādiem audzēkņiem piešķīra vienreizēju pabalstu. Tikai no 1927. g. iesākās regulāru stipendiju izsniegšana trūcīgiem audzēkņiem dažādos apmēros.

Līdz 1934./35. [m.] g. stipendijas bij neatmaksājamas un pavisam izsniegtas par Ls 16 085. Tās, tikpat kā atbrīvošana no mācību maksas un godalgas ar prēmijām, ietilpa akadēmijas budžetā. Pēc tam Ulmaņa laikā uz 15. maija likuma [pamata] nodibināja valsts Pabalstu un aizdevumu fondu akadēmijas audzēkņiem. Naudu izsniedza tikai aizdevuma veidā, kas atmaksājams ceturto gadu pēc akadēmijas beigšanas, bet ar otro gadu aizdevums skaitās par 4 proc. Pavisam šis fonds līdz 1938./39. [m.] g. bij izsniedzis stipendijās Ls 15 320. Tomēr galvenais atbalsts audzēkņu stipendijām ir bijis Kultūras fonds, kas laikmetā no 1923./24. m. g. līdz

1933./34. [m.] g. bij izsniedzis neatmaksājamas stipendijas par Ls 43 500, bet no 1934./35. [m.] g. līdz 1938./39. [m.] g. kā atmaksājamas stipendijas Pabalstu un aizdevumu fondam par Ls 7672. Kultūras fonda atbalstu Mākslas akadēmija saņēmusi arī kādām speciālām vajadzībām, kā mākslas izdevumiem, klavieru iegādei (Ls 1000), grāmatas "Latvijas Mākslas akadēmijas 20 gadi" izdošanai (Ls 5000).

Neatmaksājama pabalsta veidā akadēmija no savu izdevumu budžeta, pārskaitot ieņēmumos, izdarīja trūcīgo audzēkņu atsvabināšanu no mācību maksas laikā no 1923./24. [m.] g. līdz 1933./34. [m.] g. par Ls 101 330, bet, sākot ar 1934. g. rudens semestri, līdz 1938./39. [m.] g. I semestrim atmaksājamu pabalstu veidā pārskaitīti Ls 65 100.

Valdības pabalstus Mākslas akadēmijas audzēkņiem prēmiju un godalgu veidā pavisam izmaksāts Ls 25477,40 par 1337 godalgotiem darbiem.

Visas minētās budžeta un Kultūras fonda stipendiju un pabalstu summas audzēkņiem izbeidzās 1938. g. 31. dec., studiju fondam nodibinoties Latvijas kredītbankā. Audzēkņiem gan šie aizdevumi atviegloja studijas, bet vēlāk viņus smagi apdraudēja banka.

Visumā pabalsti, stipendijas un aizdevumi trūcīgiem studējošiem izrādījās tālu neapmierinoši. Tā no mācības maksas atbrīvoto procents, arī vislielākais (1931./32. [m.] g. 50 proc.), bij nepietiekošs, jo trūcīgo akadēmijā [bija] ne mazāk par 80 proc. Mācību maksai paaugstinoties, iestājēju skaits akadēmijā pakāpeniski samazinājās, un, kad valdība, sākot ar 1932./33. [m.] g. šo maksu noteica uz Ls 200, tas pat katastrofāli nokrita (1924./35. [šķiet, domāts 1925. gads – J.K.] [m.] g. – 179, bet 1934./35. [m.] g. tikai 48). Stipendiju komisija līdzekļu trūkuma dēļ nolēma samazināt līdz galīgai pakāpei (20 latu un mazāk mēnesī) iztikas summu, lai palīdzētu lielākam audzēkņu skaitam.

Tā darba tautas cilvēki kapitālistiskā iekārtā bij spiesti šo grūtību priekšā visbiežāki atteikties no akadēmijas.

Audzēkņu pašvaldība ar savu vēlēto padomi (sākumā 7, vēlāk 11 loc.) pūlējās visādi viņu intereses aizstāvēt, gan materiālā, gan kulturālā nozīmē. Tā sūt[īj]a savu pārstāvi audzēkņu tiesā, stipendiju komisijā un 1 loc. ar balsstiesībām dažādos jaut[āj]umos arī akadēmijas padomē. Savu padomi audzēkņi vēlēja februāra mēnesī. Tā tas bij līdz 1934. g., kad Ulmaņa vadība faktiski likvidēja katru audzēkņu pašdarbību.

Bez sevišķas nozīmes bij audzēkņu atgrupējumu trīs biedrības (korporācijas), kas pastāvēja pie Mākslas akadēmijas: 1923. g. dibinātā "Dzintarzeme" ar 38 b[ied]riem], 1934. g. dib. vienība "Zaļā zeme" ar 13 b. un stud[ē]jošo] sievietu b. "Veidola", dib. 1928. g. (izbeidzās 1939. g.).

Pārļautie 20 gadi noslēdz Mākslas akadēmijas darbību kapitālistiskā Latvijā. Tai sākas jauns laikmets P.S.R., kas mākslai un mākslas audzināšanai piešķirs sevišķu, citu –

augstāku nozīmi. Mums ir laime varēt turpināt darbu tagad, kur visā Eiropā tas galīgi saraustīts un pat pārtraukts uz nezināmiem laikiem. Šajos 20 gados, kamēr kapitālistiskā Eiropā valdīja miers, mūsu pirmās Padomju varas izvirzītā Mākslas akadēmija, pateicoties savu iekšējo dzīvo, uz priekšu virzošo spēku gribai, panāca izveidošanos par darba spējīgu augstāku mākslas iestādi, uzrādot samērā apmierinošus sasniegumus. Tā nesastinga par tādu, kas daudzās citās kapitālistiskās zemēs āriņi spīd un reprezentējas, bet patiesībā nomāc mākslas dzīvo garu. Latvijas Mākslas akadēmija savā progresīvā, radošā daļā, neraugoties pat uz nomācošā plutokrātiskā režīma priekšrakstiem, visumā ir centusies attīstīt audzēkņos laikmetīgas mākslas izpratni. Dažādas apšaubāmas un noraidāmas parādības, kas ir bijušas, uzskatāmas par mūsu tukši ākstīgās buržuāziskās sabiedrības prasījumu. Tās izgaisīs līdz ar šo sabiedrību.

Akadēmija, ko pēc 20 gadu starpbrīža saņem atkal tās radītāja Padomju vara, tagad, pārveidojoties saskaņā ar jaunās sociālistiskās dzīves prasībām, modri pieslēdzas P.S.R.S. lielajam sociālistiskās mākslas celtniecības darbam.

1940. g. decembrī.

*Publicēšanai sagatavojis Jānis Kalnačs*

## POLITISKU FAKTORU UN ADMINISTRATĪVU LĒMUMU LOMA TĒLNICĪBĀ

**Ruta Čaupova**

Politisko orientāciju, ideoloģijas un valsts pārvaldes mehānismu iedarbība vienmēr ir skārusi un joprojām skar tos mākslas veidus, kuri funkcionē, iekļaujoties publiskajā telpā, kur radītie darbi uzrunā ļaužu masas un kur tie visiedarbīgāk var tikt izmantoti, lai vēlamajā pasniegumā manifestētu valdošās politiskās nostādnes un doktrīnas.

Tēlniecība, jo īpaši pieminekļu un lielāka mēroga objektu celtniecība, gandrīz visos šī mākslas veida izmantojuma vēstures cēlienos bijusi pakļauta politiskā konteksta ietekmēm, politisko un reliģisko doktrīnu, kā arī valsts varas sistēmu ietvaros realizēto pasūtījumu noteikumiem.

Dažas tēlniecībai dabiski piemītošas iezīmes padara šo mākslas veidu par īpaši vēlamu, varētu teikt, pat iekārojamu ideoloģisko simbolizējumu un politisko manipulāciju realizēšanas instrumentu. Šai ziņā būtiska loma vienmēr ir bijusi tam, ka tēlniecības darbi var tikt īstenoti sevišķi izturīgos, ilglaicīgos materiālos. Tas nozīmē, ka skulpturālie tēli – jo īpaši akmeņi cirstie – ne tikai var tikt izmantoti laikabiedru ietekmēšanai, bet šajos tēlos ietvertie vēstījumi gandrīz vienmēr adresēti arī nākamībai, tālākām pēcnācēju paaudzēm. Tēlniecība kā izturīguma ziņā nepārspējams smagsvara medijs tik tiešām potenciāli spēj nodrošināt saiknes starp laika skalā tālu stāvošiem laikmetiem un civilizācijām.

Iemūžināšanas funkcija, kam seno civilizāciju un senāko kultūras laikmetu praksē bija sevišķi svarīga loma, 20. gs. tēlniecības izteikti paplašinātajā attīstībā vairs nav noteicoša. Politiskām sistēmām mainoties – un 20. gs. šis maiņas ir biežas un krasas –, iepriekšējās varas simboli un pieminekļi tiek novākti, un tas bieži vien piešķir grotesku nokrāsu iemūžināšanas jēdzienam kā tādām. Tomēr dažas tēlniecības ievirzes un jomas joprojām tiek izmantotas, ne tikai lai apliecinātu sabiedrības aktuālo ticību iemūžināt vēstures notikumu un izcilu personību piemiņu, bet arī lai demonstrētu valdošo politisko spēku un sistēmu pretenzijas uz ilglaicīgu pastāvēšanu.

Varas institūciju un politisko mērķu diktētās prasības pieminekļos ikonizētajos tēlos un to izpildījumā parādās tā vai citādi ievirzītā saiknējuma ar komplicētiem, bieži vien grūti nosakāmiem sociālpsiholoģiskiem faktoriem, ar masu psiholoģijai raksturīgiem reaģēšanas mehānismiem un sindromiem, kuru sakņojumos var izpausties arī reliktu arhetipisku priekšstatu ietekmes.

Tēlniecības darbi tiek uzstādīti un pastāv reālajā telpā, tajos dažādās mērogatīcībās fiksētas korelējošas saiknes ar cilvēka ķermeņa samēriem. Jau mītiskajā pasaules skatījumā un arī turpmākajā šī mākslas veida attīstībā parādās tiecība skulp-

turālus un plastiskus veidojumus, jo īpaši figurālus tēlus, uztvert kā cilvēkam paralēli eksistējošus, ne tikai ar vizuālu izteiksmīgumu, bet kaut kādā mērā arī ar psihofizisku iedarbīgumu apveltītus veidolus. Šis kolerāciju tīklojums un telpiskās līdzsaspastāvēšanas paralēlisms gan kā arhetipisks uztveres elements, gan kā tēlu un formu tapšanas procesā līdzdarbīgs faktors nosaka to, ka tēlniecībā tiešāk un izteiktāk nekā citās plaknes nosacītībā fiksētajās vizuālās mākslas izpausmēs var projicēties gan cilvēka attiecības ar Visuma telpu – ja tēlniecība pievēršas eksistenciālu esības plānu un izjūtu izziņai –, gan sociuma pārvaldes sistēmās valdošās doktrinārās un ideoloģiskās ievirzes, kas tiek programmatiski izvērstas un postulētas. Šajā priekšstatu kontekstā pieminekļu novākšana, politiskajiem režīmiem mainoties, tāpat kā pieminekļu graušana, apgānīšana un citas pret tiem vērstas darbības, iegūst simboliska un arī reāli skaudra izrēķināšanās akta nozīmi. Savukārt pieminekļu celtniecības plānošana un to uzstādīšana parāda, ar kādām ideoloģiskām nostādņēm, kas paustas ar tēlniecības veidojumu starpniecību, valdošā vara vai kādi sabiedrības grupējumi tiecas nodrošināt permanentu klātesamību reālajā vidē. Vienlaikus rēķinoties arī ar to, ka šos vēstījumus tā vai citādi uztvers nākotnes sabiedrība.

Kāds arhetipisks vai, varētu teikt, pat atavistisks sindroms saistās ar tēlniecības darbu izmantošanu politiski pārvaldīto teritoriju iezīmēšanai, visai līdzīgi tam, kā daži dzīvnieki iezīmē savas medību teritorijas.

Jau Senajā Eģiptē pakļautajās zemēs vai uz to robežām dažkārt tika uzstādīts faraona tēls, lai iedvestu bijību un nestu valdnieka dievišķoto svētību šo teritoriju iedzīvotājiem. Varētu minēt daudzus piemērus no dažādiem laikmetiem. Arī Pētera I pieminekļa uzstādīšana Rīgā 1910. gadā ar cara piedalīšanos atklāšanas ceremonijā bija šāds varas iezīmēšanas akts administratīvi Krievijas impērijai piederošā teritorijā.

Padomju laikā, iekļaujot PSRS teritorijā Latviju un citas Baltijas reģiona valstis, šī tūlītējā, jau pirmajos pēckara gados veiktā pārvaldītās teritorijas iezīmēšana vispirms izpaudās, uzstādot pilsētu un mazpilsētu centros, rūpniecību teritorijās, cilvēku pulcēšanās vietās standartizēti ražotus, ģipsi vai betonā atliekus Ļeņina krūšutēlus un pieminekļus. Vienlaicīgi gar šoseju malām, parkos un skvēros lielā skaitā tika izvietotas PSRS Mākslas fonda darbnīcās tiražētas vai dažkārt arī vietējo tēlnieku izgatavotas vienvēidīgas, izteikti kičīgas ģipša skulptūras – pionieru, sportistu, dažreiz arī tautumeitu figūras. Vietējo pasūtījumu lokā līdzās vis-savienības mērogā standartizētajiem šāda tipa veidojumiem vismaz dažos vietējā vidē uzstādītajos darbos tika uzdots apliecināt oficiāli daudzīnāto tēzi, ka padomju



1. Skulptūra "Pionieris" tapšanas stadijā, autors precīzi nav zināms. Iespējams, tas ir Leas Davidovas-Medenes darbs, kas ar šādu nosaukumu kā 1953. gadā darināts kombināta "Māksla" pasūtījums uzrādīts A. Baraņenkovas 1968. gadā publicētajā monogrāfijā "Lea Davidova-Medene" ietvertajā tēlnieces darbu sarakstā



2. Tēlniece Lea Davidova-Medene pie sava darba "Meitene latviešu tautatērpā" (1951, cements, šoseju un zemes ceļu pārvaldes pasūtījums). Fotoattēla otrā pusē uzraksts "Es un Līze" ļauj noprast tēlnieces ironisko attieksmi pret šādiem pasūtījumiem

māksla ir sociālistiska pēc satura noformējuma, tomēr vēlams parādīt arī nacionālās etnogrāfiskās iezīmes.

Zinot, ka ar šādiem masveidā tiražētiem veidojumiem bija blīvi piepildīta un iezīmēta visa PSRS teritorija, varam atcerēties, ka tā patiešām bija fantasmagoriska publiskās vides kopaina, kur šiem pionieru un sportistu tēliem, kas paši par sevi varēja nešķīst tik lielā mērā politizēti, vajadzēja paust visuresoša optimisma noskaņu. Reizēm ilustratīvi primitivizētie tēli izskatījās kā izkadrēti no šim cēlienam raksturīgajiem patētiskajiem lielmēroga panno gleznojumiem. Tie propagandēja arī masu organizētības, paklausīguma un izpildīguma principus. Kīčīgos veidojumus, ko Latvijā sauca par "šoseju spokiem", drīz vien novāca, jo arī mākslinieki bija uzdrīkstējušies protestēt pret nevērtīgajiem darinājumiem.

Ģipša un betona ļeņinus jeb ļeņinekļus, kā tauta tos nodēvēja, kad tie, daudzkārt pārkrāsoti, tomēr sāka drupt, nedrīkstēja vienkārši novākt – to varētu uzskatīt par pretvalstisku rīcību. Šo nevērtīgo vei-

dojumu vietā vajadzēja uzstādīt paliekošos materiālos – granītā vai bronzā – īstenotus pieminekļus. Latvijā daudzo Ļeņina pieminekļu celtniecībā iesaistījās arī spējīgi tēlnieki, viņi mēģināja šiem monumentiem rast daudz maz dažādus kompozicionālos risinājumus, bet, neraugoties uz šādiem centieniem, standartizēti politizētos pieminekļus grūti vērtēt kā mākslas darbus, jo tie piederēja pie tālaika propagandas un ideoloģiskā "apmēbelējuma" sfēras atribūtiem, kaut gan to radīšanā tika patērēti apjomīgi finanšu un arī mākslinieku ieguldītā darba resursi.

Skatot jautājumu par tēlnieku attieksmi, uzņemoties un pildot pasūtījumus, der paturēt prātā, ka tēlniecībā kanoniem, ikonisku tēlu un kompozicionālu shēmu variātiem atkārtojumiem un dažādu ārpusmākslas faktoru ietekmēm vienmēr ir bijusi lielāka loma nekā citos mākslas veidos. Tēlnieka kā mākslinieka personības un individuālā stila novērtējums, iespējas izvēlēties pasūtījumus un piedāvāt pasūtītājiem pašrastus kompozicionālus risinājumus izteiktāk iezīmējās renesanses laikmetā. Tomēr arī senākos posmos – Senajā Ēģiptē, arī Grieķijā – izcilākie tēlnieki varēja būt valdniekiem pietuvinātas personas, un dažkārt viņi varēja arī personiskā līmenī definēt savu attieksmi pret valdnieka diktētajiem noteikumiem un pasūtījumiem. Tā, piemēram, uz kādas no Luvras kolekcijā saglabātajām stēlām lasāms šai ziņā zīmīgs 21. gs. pirms mūsu ēras dzīvojuša ēģiptiešu tēlnieka Iritisena izteikums, kurā viņš vēsta: "Es zinu dievišķo vārdu noslēpumus un reliģiskās ceremonijas. Esmu vadījis dažādus maģiskus rituālus. Es esmu lielo noslēpumu zinātājs un redzu Ra visos tā veidos." Tālāk tēlnieks uzskaita savas prasmes irigācijas sistēmu veidošanā un figūrālu tēlu radīšanā. "Es pārspēju visus ar savām zināšanām," viņš saka. Šis meistars pašapzinīgi pozicionē sevi sava darbošanās veida pašā virsotnē – līdzīgi tam, kā



<sup>1</sup> Citēts pēc Ermitāžas Senās Ēģiptes tēlniecības kolekcijas pētnieču Milicas Matjē (1899–1966) un Irmas Lapis (1927) grāmatā publicētā uzraksta krieviskā tulkojuma: *Матье М., Лapis И. Древнеегипетская скульптура в собрании Государственного Эрмитажа.* – Москва: Наука, 1969. – С. 33.

**3. OJĀRS SILIŅŠ.** Ļeņina piemineklis Bauskā. Granīts, figūras augstums 4,25 m, postaments 2 m. Uzstādīts 1983., demonstrēts 1991. gadā

faraons atrodas varas virsotnē. Viņš pauž, ka arī viņa vecākais dēls pārzina visas šīs prasmes. Un, ja faraons liek, viņa dēls kā darbu vadītājs rada skulptūras, apliecinādams izcilu materiālu apstrādes meistarību.<sup>1</sup>

Šis senais piemērs varbūt ir apliecinājums tam, ka gatavība pieņemt un pildīt varas diktētos noteikumus un pasūtījumus tēlniecībā daudz lielākā mērā nekā citos mākslas veidos ietver arī arhetipiskas dispozīcijas elementus. Un arī mūsdienu praksē, konkrētas situācijas skatot, ne vienmēr ir iespējams noteikt, vai mākslinieka pakļaušanās politiskām un ideoloģiskām prasībām ir individuāla konformisma izpausme vai arī to ietekmē ar šo mākslas veidu saistīti tradicionāli un varbūt pat arhetipiski priekšstati par pasūtījumu veikšanu kā pašsaprotamu profesionālās darbības ietvaros izpildāmu uzdevumu. Un šķiet, ka, konkrētus piemērus (arī padomju laika) skatot, mēs varētu pārlicināties – bieži vien tēlnieki ideoloģiski ievirzītu pasūtījumus savu profesionālo spēju līmenī uztvēruši kā praktiski veicamu uzdevumu un arī kā iztikas pelnīšanas iespēju. Sava nozīme, protams, ir arī tam, ka tēlniekam, ja viņam piemīt monumentālista dotības, ir saistoši pierādīt savas profesionālās spējas lielāka mēroga publiskā telpā skatāmu objektu radīšanā.

Kā no mūsdienu skatījuma pozīcijām atzīst tēlniecības vēstures pētnieki, valdnieku, politisko un sabiedrisko darbinieku portretiskie pieminekļi un krūšutēli gandrīz vienmēr ir bijuši saistīti ar kāda politiska vēstījuma apliecinājumu.<sup>2</sup> Un tieši šī pieminekļu tipa ietvaros līdz pat mūsu dienām ir visvairāk konvencionāli risinātu, standartizētām kompozicionālām shēmām pielāgotu, izpildījumā visai pieticīgu un



**4. JURIS MAURIŅŠ.** Ļeņina piemineklis Jūrmalā, Dubultos. Metāla lējums, augstums 10,5 m. Uzstādīts 1977., demontēts 1991. gadā

<sup>2</sup> Sk.: *Pinegeot A. Monuments to famous men: the political message // Sculpture from Antiquity to the Present Day / Ed. by Georges Duby and Jean-Luc Daval.* – Köln: Taschen GmbH, 2002. – P. 904–909.

vāju darbu. Kā vienu no mākslinieciski spēcīgākajiem darbiem šāda tipa monumetu vidū parasti min Rodēna veidoto Balzaka pieminekli, kam, kā mēs zinām, ir bijusi sarežģīta tapšanas gaita. Izveidots 1898. gadā, vairākkārt noraidīts, piemineklis tika uzstādīts 1939. gadā Parīzē – ar uzrakstu, ka tas ir piemineklis Balzakam un Rodēnam. Lai gan šajā gadījumā iebildumi pret Rodēna veidoto Balzaka pieminekli, kurā rakstnieks parādīts visā augumā, ekspresīvā pozā, tērpies nevērīgi uzместā rītasvārkā, nebija politisku prasību diktēti, bet gan tēlnieka ideju un viņa stila neizpratnes un aprobežotas gaumes nosacīti, tomēr šis bēdīgi slavenais piemērs parāda, ka pat tāda ranga un mēroga ģeniālam māksliniekam, kāds bija Rodēns, īstenojot centienus reformēt portretiski figurāla pieminekļa traktējuma un pasnieguma principus, nācās sastapties ar administratīvi sankcionētu viņa veikuma noraidījumu.

Mēs zinām, ka 20. gs. modernās tēlniecības teorētisko atziņu un vērtējumu lokā atšķirība starp tēlniecības darbiem, kas rodas kā mākslinieka radošās gribas apliecinājums, un dažādiem objektiem, kuru tapšanu ietekmē politiski, ideoloģiski vai kādi

citi pasūtītāju diktēti noteikumi, ir tikusi uzsvēta un pat visai kategoriski nodalīta. Gan modernās tēlniecības klasiskā posma ievirzēs, gan jo īpaši 20. gs. otrajā pusē tēlniecības attīstības neparasti plašā izvērsuma aktuālo procesu kontekstā konvenciālo pieminekļu celtniecības prakse ir atvirzījusies it kā marginālā pozīcijā. Modernās tēlniecības sasniegumi ļāvuši panākt eksponēšanas iespējas dažāda rakstura darbiem un objektiem, kas nav saistīti ne ar kādiem politiskiem vai ideoloģiskiem pasūtījumiem vai apsvērumiem. Tomēr arī 20. gs. un tagad, 21. gs. sākumposmā, pieminekļu celtniecības jautājumus risinot, izpaužas bieži vien sakāpināti politizēta attieksme. Savukārt totalitāro režīmu praksē izteiktu ideoloģizētu konvenciālu pieminekļu celtniecība un, varētu teikt, arī to atražošana un ražošana tika veikta grandiozos apjomos un sevišķi stingras administratīvās uzraudzības ietvaros.

Latvijā, tāpat kā visur citur PSRS teritorijā, pieminekļu konkursi, to celtniecības, nojaukšanas un pārraudzības jautājumi kopš 20. gs. 40. gadu nogales bija pakļauti stingri

centralizētai kontrolei un administratīvām direktīvām.

Tomēr 1967. gadā, kad latviešu tēlniecībā jau norisinājās atbrīvošanās no figurālā naturalisma prasībām, kas 20. gs. 50. gados tika attiecinātas arī uz monumentālās tēlniecības darbiem, kad iezīmējās nedaudz liberālāka attieksme pret brīvāk dažādotiem kompozicionāliem risinājumiem, kādā no kārtējām tēlnieku sekcijas sanāksmēm tika nolasīta PSRS Kultūras ministrijas pavēle par pieminekļu celt-



5. AIVARS GULBIS. Ola.  
1969. Bronza

niecības un uzstādīšanas kārtību, kurā bija noteikts, ka pieminekļu celšana obligāti jākārt centralizēti, to vada un pārrauga Kultūras ministrijas attiecīgā komisija.<sup>3</sup>

Lēmumus par pieminekļu celšanu pieņēma PSKP CK kopā ar Ministru padomi. Valdības institūcijas raudzījās, lai neviens piemineklis netiktu celts bez iepriekšējiem norādījumiem un attiecīgiem lēmumiem. Pieminekļus, kad tie bija gatavi, pieņēma valdības komisija. Atsevišķus dekoratīvas nozīmes tēlniecības darbus bija atļauts realizēt un uzstādīt, kārtojot dokumentāciju mākslas kombinātu ietvaros, taču arī šī sfēra bija pakļauta stingrai pārraudzībai.

Valdības un PSKP Centrālkomitejas pārstāvji piedalījās gan konkursu, gan gatavo pieminekļu vērtēšanā, tomēr visa šī centralizēti administrētā pieminekļu celtniecības uzraudzības sistēma bija veidota tā, ka nepārtrauktu kontroli un ideoloģisku prasību ievērošanas uzraudzīšanu vajadzēja veikt no pašu mākslinieku vidus izvirzītiem, oficiālās komisijās iesaistītiem ekspertiem, kas, protams, ienesa vērtējumos arī subjektīvas, bieži vien izteikti tradicionālos priekšstatos balstītas nostādes.

Totalitāru režīmu videi raksturīgais kolektīvais, administratīvi stimulētais konformisms tālaika monumentālās tēlniecības realizējumos izpaudās izteiktāk nekā citās mākslas nozarēs, nosakot trafaretu, vispārpieņemtiem formu monumentalizācijas paņēmieniem atbilstošu risinājumu izplatību.

Tēlniecības politizācijas un ideoloģizācijas vispārējā ievirze izpaudās arī tā, ka pieminekļu un dažādu skulpturālu veidojumu, pat izstāžu darbu kompozicionālie risinājumi – jo īpaši 20. gs. 60. gadu cēlienā, bet dažkārt arī vēlākos posmos – visai tieši tuvinājās plakātos tiražētām patētiskas heroizācijas kompozicionālo paņēmienu klišejām. Jāpiebilst, ka visai kuriozs faktors bija arī tēlnieku darbu apmaksā pēc to izmēriem, kas daudzviet PSRS teritorijā veicināja patiešām gigantisku, hipertrofēti grandiozu figurālo ansambļu un pieminekļu tapšanu. Latvijā šī monumentālās tēlniecības gigantomānija nebija tik izteikta, tomēr arī šeit daži tālaika monumentālās tēlniecības objekti ir izvērstāk risināti, nekā to būtu prasījis apkārtējās vides mērogs un raksturs.

Tēlniecībā – pat izteiktāk nekā citos mākslas veidos – politizēti ideoloģizētā attieksme tika attiecināta ne tikai uz pieminekļiem, bet arī uz izstādēs parādītajiem darbiem. Tā, piemēram, 1969. gadā Mākslinieku namā trīs tēlnieki – Aivars Gulbis, Jānis Karlovs un Juris Mauriņš – bija iekārtojuši izstādi, kurā parādīja modernās tēlniecības



6. JURIS MAURIŅŠ.  
Naktssargs. 1965. Granīts

<sup>3</sup> LPSR Mākslinieku savienības tēlnieku sekcijas 1967. gada 16. maijā notikušās sanāksmes protokols. Latvijas Valsts arhīvs, 230. f., 1. apr., 262. l., 4. lp.



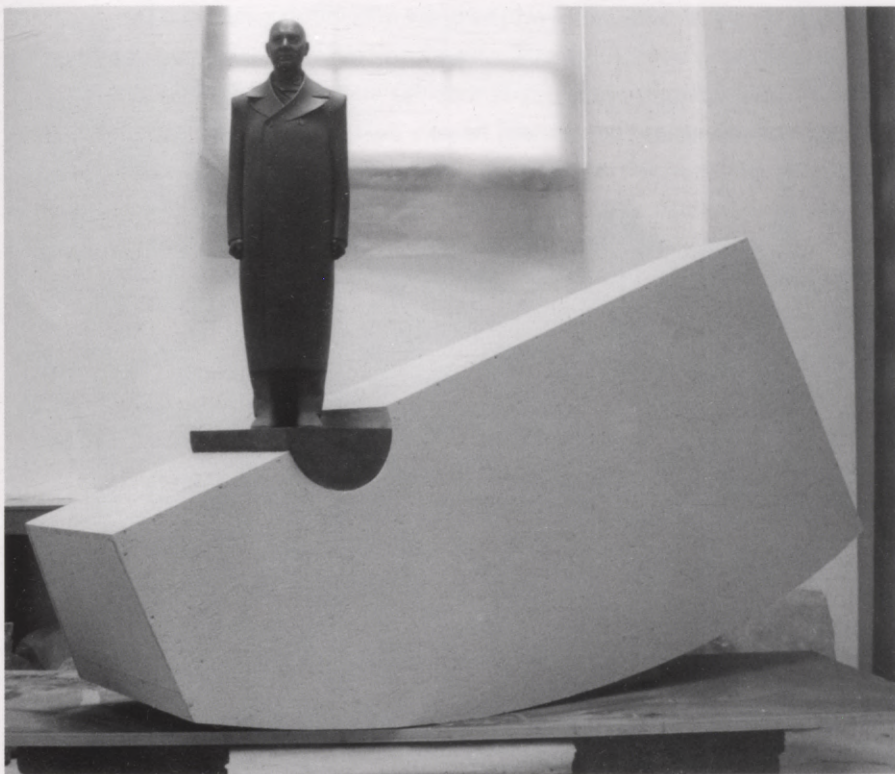
7. JĀNIS KARLOVS. Jūgā.  
1963–1969. Ģipsis

<sup>4</sup> LPSR Mākslinieku savienības valdes prezidija 1969. gada 15. novembrī notikušās paplašinātās sanāksmes protokols Nr. 29 (8 lapaš) glabājas tēlnieka Aivara Gulbja personiskajā lietā savienības biedru reģistrā.

formveides raksturam tuvinātus, bet arī vietējās latviešu tēlniecības skolas tradīcijās nepārprotami bāzētus darbus, kuros tik tiešām izpaudās gan izaicinoša formu tēlnieciskuma izpratnes konsekvence, gan pretestības gara spriedze. Speciāli šīs izstādes novērtēšanai sasauktā Mākslinieku savienības valdes prezidija un partijas organizācijas pārstāvju sanāksmē tika pieņemts lēmums izstādi neatklāt, nerādīt to plašākam apmeklētāju lokam, jo vienkāršie skatītāji varētu šādus darbus nesaprast. Tēlnieks Ļevs Bukovskis, atzīdams, ka šādi eksperimenti nav jārāda skatītājiem, teica: "Mums vajag reāli domāt, kur mēs dzīvojam un kā dēļ mēs dzīvojam, kādi ir mūsu ideāli un dzīves mērķi. Tikai pusgads ir atlicis līdz Vladimira Iljiča Ļeņina jubilejai. Vai patiešām mākslinieki domā, ka šodien viņi var rādīt tautai jebko, ko paši grib, bet rīt, jubilejas reizē, to, kas būs vajadzīgs jums." Šis ir tikai viens īpaši raksturīgs politizētās attieksmes un kolēģu iztapīguma piemērs.<sup>4</sup> Varētu minēt vēl

daudzus citus padomju laika mākslas ietekmēšanas un bieži vien absurdu ideoloģisko prasību izvirzīšanas gadījumus, kas tā vai citādi smagi skāra gan mākslinieku radītos darbus, gan viņu pašu likteņus.

Atsevišķos gadījumos krasi politizēta attieksme, pieminekļu uzstādīšanas jautājumus risinot, parādās arī pašreizējā cēlienā. Tipisks piemērs šai ziņā ir visi tie kompleksie sarežģījumi, kuru rezultātā pieņemts lēmums noraidīt Konstantīna Čakstes pieminekļa (autori – tēlnieks Gļebs Panteļejevs un arhitekts Andris Veidemanis) uzstādīšanu pasūtītāju iecerētajā un sākotnēji arī lēmējinstiūciju akceptētajā vietā liepu alejas galā Brīvības bulvāra un Elizabetes ielas krustojumā. Šoreiz politizētā attieksme ir izpaudusies attiecībā uz vairākiem ar pieminekļa uzstādīšanu saistītiem jautājumiem. Vispirms krasi politizēta ir attieksme pret pieminekļa uzstādīšanai paredzēto vietu – gan tai ziņā, ka tur stāvējis Ļeņina piemineklis, gan arī tāpēc, ka šai novietnei pilsētvidē ir saikne ar Brīvības pieminekli. Politizēts skatījums ietekmē arī attieksmi pret šo pieminekļa tipu kā tādu. Uz paaugstinājuma nostādīts portretisks figurāls tēls – šāds pieminekļa veidols, neraugoties uz to, ka tas ir citādi traktēts, daudziem joprojām asociējas ar Ļeņina pieminekli. To gan varēja paredzēt jau tad, kad tieši šāds Konstantīna Čakstes pieminekļa risinājums tika pieprasīts konkursa noteikumos. Politizēta ir attieksme pret Konstantīna Čakstes personību – nav



8. GĻEBS PANTEĻEJEVS.  
Mets Konstantina Čakstes  
piemineklim ar devīzi  
"Ideālisma formula". 2004.  
Ģipsis

vienota viedokļa par to, vai viņam veltītais portretiskais piemineklis varētu tikt uzverts kā aptverošs piemiņas simbols visai pretošanās kustībai. Administratīvais lēmums par pieminekļa neuzstādīšanu šajā vietā tika balstīts uz šiem izteikti politizētajiem viedokļiem un priekšstatiem.

Tas, ka Gļebs Pantelejevs kā pieminekļa kompozīcijas autors savā darbā ar devīzi "Ideālisma formula" bija devis skaidri formulētu tēla konceptuālo pamatojumu un spējis to ietvert tēlnieciski izjustā, rūpīgi izstrādātā un arī kompozicionāli oriģināli atrisinātā veidolā, mākslinieciskā risinājuma aspekts un arī tas, ka tēlnieks, būdams konkursa uzvarētājs, bija saņēmis atzinīgu piedāvātā projekta novērtējumu, nespēja novērst lēmumu pieminekli šajā vietā neuzstādīt.

Šis ir viens no piemēriem, kas parāda, ka ārpusmākslas faktoriem var būt noteicoša loma pieminekļu celtniecības jautājumu izlemšanā. Saspringtā gaisotnē norisinājās arī 2001. gada 14. jūnijā pie Torņakalna stacijas atklātā tēlnieka Paula Jaunzema (arhitekts Juris Poga) granītā kaltā komunistiskā terora upuru – deportēto Latvijas iedzīvotāju – piemiņai veltītā ansambļa izveidošanas gaita. Lai gan tēlniekam, šo projektu īstenojot, izdevās pārāk krasi nemainīt galīgajam risinājumam izvēlēto pieminekļa kompozīcijas nosacīto raksturu un raupjā akmeņu kalumā realizēt iecerēto ekspresīvo stilistiku, tomēr daudzi represētie joprojām nav samierinājušies ar



9. Tēlnieka Gļeba Panteļejeva veidotā Konstantīna Čakstes pieminekļa makets pilsētvidē, 2004

piemiņas ansambļa uzstādīšanu nevis Rīgas centrā, bet gan attālākā vietā – Pārdaugavā. Pretrunīgu viedokļu sadursmes gan attiecībā uz atveidotās personas nopelnu novērtējumu, gan spriežot par plastiskā risinājuma variantiem un vietas izvēli, izpaudās arī Kārļa Ulmaņa pieminekļa tapšanas procesā. Veidojot darba modeli, kas bija paredzēts atliešanai bronžā, pieminekļa autors tēlnieks Uldis Kurzemnieks nespēja rast pārliecinošu tēlniecisku atrisinājumu sākotnējā projekta metā piedāvātajai idejai atveidot Kārli Ulmani labības lauka ielokā. Uzklusidams daudzus kritiskos aizrādījumus, tēlnieks pielāgoja pieminekļa veidolam neitrālāku, visai smagnēji modelētu, uz zemas pamatnes uzstādītu portretiski figurālā tēla pasniegumu.

Līdzšinējā pieredze apliecina, ka priekšstatos par pieminekļu raksturu un to īstenošanai izmantotajiem formveides paņēmieniem sabiedrībā pastāv zināms dublisms, joprojām daudz ko nosaka vēlme skatīt pieminekļu kompozīcijās figurālus tēlus, visai inerti, kā ierasta parādība tiek uztvertas samērā tradicionālas portretisku pieminekļu un krūšutēlu formas. Tomēr kritiskajos izteikumos par pieminekļu konkursos piedāvātajiem risinājumiem parādās arī aicinājumi veicināt neparastāku, laikmetīgās mākslas ievirzēm atbilstošāku tēlainības un kompozicionālo ideju apgūšanu. Tiek izteikti priekšlikumi pieaicināt konkursos pazīstamus citzemju māksliniekus. Pagaidām gan ekonomiskie resursi ir tādi, ka ne valsts, ne pašvaldības nespēj kļūt

par finansiāli jaudīgiem pasūtītājiem, kas gribētu un spētu īstenot patiesi vērienīgus, principiāli novatoriskus pieminekļu projektus. Pašreizējā cēlienā aktīvāk iezīmējas gan privāto pasūtītāju, gan dažādu sabiedrības grupējumu centieni piedāvāt pieminekļu celšanas priekšlikumus un bieži vien arī finansējumu to īstenošanai. Atsevišķos gadījumos šādi priekšlikumi ir labi gribēti, nesavtīgi un tiek veiksmīgi realizēti. Kā atzīstamus piemērus varētu minēt par Vācijā dzīvojošās mākslas cienītājas Ritas Červenakas-Virkavas ziedotajiem līdzekļiem Rīgā uzstādītos tēlnieka Andra Vārpas veidotos pieminekļus diviem leģendāriem māksliniekiem – Kārlim Padegam un Vol-demāram Irbem (arhitekts Arno Heirihsons).

Pasūtītāju loka paplašināšanos var uzskatīt par vēlamu parādību. Tādējādi pieminekļu risinājumos parādās arī jaunas idejas un intīmākas attieksmes vēsmas. Tomēr šajā kontekstā dažkārt var izpausties centieni izmantot pieminekļu celšanas pieteikumus kā instrumentu politisku mērķu sasniegšanai, prestiža un popularitātes iegūšanai vai kādu citu apsvērumu realizēšanai.

Iespējas paust presē visdažādākos viedokļus, rīkot kampaņas un akcijas pieminekļu celšanas priekšlikumu propagandēšanai vai arī, lai paustu protestu pret to tapšanu, – šīs aktivitātes apliecina sabiedrības stihiski ieinteresēto attieksmi. Lai ietekmētu lēmumu pieņemšanu par jautājumiem, kas saistās ar pieminekļu celšanu un novietojuma izvēli, bieži vien tiek izmantotas publisko attiecību veidošanas metodes. Pastiprinātā publicitāte, kas aptver lielākos un pilsētībūvnieciski nozīmīgākos pieminekļu projektus visās to tapšanas stadijās, diezgan nervozi ietekmē autoru darba apstākļus. Bieži vien veidojas traumējošas situācijas. Reizēm var notikt tā, ka sākotnēji visai nenoteikti, atšķirīgi viedokļi summējoties kļūst par pamatu oficiālajiem lēmumiem. Lai gan iesaistīšanās monumentālformu un dažādu vides objektu radīšanā saistās ar daudziem riska faktoriem un ārpusmākslas apsvērumiem, tomēr tēlnieki nepārstāj piedalīties izsludinātajos pieminekļu konkursos. Labi zinot, kādu auru un noslogojumu pieminekļu kompozīcijās ienes saiknes ar politisko kontekstu, pakļaušanās pasūtītāju vēlmēm un citi blakusapstākļi, tomēr pastāv tiecība uzturēt spēkā pārlicību, ka arī monumentālās tēlniecības darbos var parādīties tēlnieciskā satvara ziņā pilnvērtīgi mākslas darbi.

## ĶERMENIS, MĀKSLA UN VARA

### Maija Kūle

Kas notiek ar cilvēka ķermeņa izpratni un prezentāciju modernajā mākslā (arī Latvijā), un kādas tam ir kopsakarības ar mūsdienu filosofijā pastāvošo izpratni par varu? Zīmīgi, ka par varu mūsdienu filosofija runā daudz plašākā nozīmē nekā tikai par politisko varu un tās veidoliem. Vara nav vertikāle, kāds mēdz būt politisks ietekmēšanas un aizliegumu spēks. Modernā izpratnē vara izpaužas caur diskursiem, ķermeni, kultūru, indivīdu darbībām un arī mākslu. Ne tikai vara ietekmē norises mākslā, bet arī mākslas procesiem pieder vara, tie ir šī stāsta (diskursa) nesēji, neraugoties uz to, ka paši autori varbūt uzskata, ka ir maksimāli atbrīvojušies no jebkādas varas ietekmes. Ievērojamais franču filosofs Mišels Fuko (1926–1984) raksta: "Nevajag uzskatīt varu par masveidīgu un vienveidīgu valdīšanas fenomenu, kad viens indivīds valda pār visiem [piemēram, Helēna Demakova šobrīd kā ministre pār visiem māksliniekiem – M.K.] vai viena cilvēku grupa pār pārējiem (..) bet gan paturēt prātā, ka vara, ja to neaplūko pa gabalu, netiek sadalīta tā, ka vieniem tā pieder pilnībā un otriem tai absolūti jāpakļaujas. Vara ir parādība, kura cirkulē, tai ir ķēdes reakcija. Tā neatrodas vienā noteiktā vietā, nekonzentrējas vienās rokās, tā nepieder kā īpašums vai bagātība. Vara funkcionē, darbojas tīklveidīgi, un tās tīklos indivīdi ne tikai riņķo, bet vienlaicīgi pakļaujas un pielieto varu, tie nav vienīgi nekustīgi mērķi, tie vienmēr ir vienotājelementi. Citiem vārdiem sakot, vara īstenojas caur indivīdiem un nevis tiek pret viņiem pielietota. Indivīds nav jāuztver kā vienkāršs kodols, primitīvs atoms, daudzveidīga un inerta matērija, pret kuru vai uz kuru iedarbojas vara, lai pakļautu un salauztu indivīdu. Īstenībā tas, ka cilvēka ķermenis – kustības, runa, vēlmes tiek identificētas kā indivīdi, jau ir pirmā varas izpausme. Indivīds nestāv iepretim varai, viņš ir pirmā varas izpausme, un vienlaicīgi tikpat lielā mērā indivīds ir tās vienotājelements. Vara īstenojas caur indivīdu, kuru tā ir radījusi!"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fuko M. Patiesība, vara, patība. – Rīga: Spektrs, 1995. – 44. lpp.

Varas tēma ir labi pazīstama Latvijā sakarā ar Fuko grāmatu tulkojumiem. Pēc viņa domām, vara kopš 17. gs. attīstījās kā vara pār dzīvību, un tas notika divās formās. Viena centrējās uz ķermeni kā mehānismu, to dresējot, palielinot prasmes, izsūcot spēkus, paralēli pieaudzējot pakļāvību un lietderīgumu, iekļaujot efektīgās ekonomiskās kontroles sistēmās. Tā ir ķermeņa anatomiskā politika jeb disciplīna.

Otra forma savu ietekmi gūst kopš 18. gs., un tā ir centrēta uz cilvēka ķermeni kā sugu, caur ko tiek nodrošināti bioloģiskie procesi – dzimstība, mirstība, veselība, dzīves ilgums utt. Tā ir iedzīvotāju biopolitika.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Fuko M. Seksualitātes vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 1. sēj. – 93. lpp.

Mūsdienu mākslinieki bieži balstās uz Fuko nostādnēm. Šķiet, ka savulaik Rīgas 800 gadu jubilejas sakarā veidotās izstādes koncepcija par Rīgas vēsturi (kuratoros Frančeska Kirke un Inese Baranovska) bija izstrādāta Fuko paradīgmā, jo tajā tika akcentētas varas kā diskursa tēmas.

20. gs. otrajā pusē modernitātes filosofija sāka pievērst arvien lielāku uzmanību ķermenim visdažādākajās tā izpausmes formās – simboliskā, reprezentatīvā, ekstrēmā, politiskā un citās. Šī speciālā uzmanības pievēršana ķermenim nebūt nepazūd arī 21. gs. sākuma mākslā un filosofiskajās nostādnēs: *body* ir kļuvis par tāda paša mēroga un nozīmes konceptu kā savulaik – klasikas laikmetā – jēdzieni "pašapziņa" vai "prāts". Tagad cilvēks pirmām kārtām tiek uztverts un interpretēts kā ķermenis: vēlmju pilns, apveltīts ar zemapziņu, savā pārvērtībā jau nereti kļuvis nejutīgs; cilvēka ķermenis ir aprakstāms, modelējams, tetovējams, apzīmējams un apzīmētāja lomu pildošs, slēpts un atsegts savā kailumā, tas tiek demonstrēts kā sadalīts pa orgāniem un funkcijām. Ķermenis savās prezentācijās ne tikai protestē pret varu, kā ārēji varētu likties, raugoties uz mākslā attēloto – sadzīves, klasiskās morāles, pieklājības u.c. normām nepakļauto – ķermeni. Ķermenis pats savās prezentācijās arī izsaka varu. Kāda tā ir? Tas ir aspekts, par ko mūsdienās vērts padomāt.

Ķermeni aplūko tādi filosofi kā Mišels Fuko, kurš pievērsis uzmanību biovarai, un Moriss Merlo-Pontī, kurš apraksta cilvēka ķermeņa saistību ar jēgpilno pasauli; psihoanalītiķus interesē ķermeņa izpausmju saistība ar bezapzināto, arī Lakānu, Delēzu, Gvatari interesē šīs tēmas; filosofus lingvistus saista ķermeņa–valodas un bezapzinātā attiecības.

Uz pavērsieni – priekšplānā izvirzīt ķermeni vai, citiem vārdiem, ķermeniskuma principu – reaģē daudzi mūsdienu mākslas pārstāvji. Taču tā nav vairs interese par anatomisko, fizioloģisko cilvēka ķermeni, tā nav arī skaista ķermeņa attēlošanas māksla. Ķermenis mākslā tiek parādīts kā ievainojams, mirstīgs, mainīgs, klonēts, kā tāds, ko izvēlas, utt. Nereti mākslinieki ķermeni saskata kā atsvešinātu, pakļautu spēka un ārējas, svešas varas iedarbībai. Laikmeta zīme ir tāda, ka vara pakļauj, darbina un pārveido ķermeni, padarot to par ietekmējamu, brutālu, ekstrēmu un nepastāvīgu. Bet ko pārveido šāds ķermenis? Kāda ir atgriezeniskā saite tam, kas notiek *body art*, psihomotorikas u.c. veida demonstrējumos?

Redzam, ka ķermeņa naturālās, iekšējās norises, šķidrums, atdalījumi utt. (asinis, urīns, mēsli, gremošana) tiek iznesti uz āru un demonstrēti kā simboliskas norises; garīgums, kas saistās ar ķermeņa žestiem un vaibstiem, tiek naturalizēts, ķermeņa vēsture – atcelta un reducēta uz notikumu. Ar cilvēka ķermeņa tēmu mākslā, kā labi zināms, tiek saistīts jautājums par tā "lietošanu", pakļaušanu mikrovarai, kā arī par par dzimumsocialitāšu (*gender*) attiecībām ar ķermeni.

Vai šajā mākslas un modernitātes laikmeta simbiozē attiecībā pret ķermeni patiešām slēpjas kādi vēra ņemami kultūras notikumi, vai arī tā ir modernitātei piemītoša, bet pārejoša ekstravagance? Ko uzrāda 20. gs. Eiropas filosofija? Pavērsieni uz cilvēka ķermeņa kā fenomena izpratni iezīmēja fenomenologi 20. gs. 20. gados. Kā pirmais un nozīmīgākais jāmin Edmunds Huserls (1859–1938), kas rakstīja, ka "Es kā miesisks (*leiblich*) veidojums sakņojas jēgpilnā pasaulē. Sākotnēji Es ir pasīvs, ār pasaule tajā izraisa dažādus afektus, prieku, dusmas, sāpes, Taču miesa var izrādīt arī savu aktivitāti, ne tikai būt pasīva uztvērēja un cietēja. Tā ir neizbēgama robeža katram cilvēkam, lai veidotos atšķirība starp iekšējo un ārējo, jo citādi cilvēkā nebūtu ne afektācijas, ne arī darbības."<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Huserls E. Fenomenoloģija. – Rīga: FSI, 2002. – 65. lpp.

Raugoties uz to, ko ar ķermeni dara mūsdienu māksla, ir svarīgi pamanīt, ka Huserls, sekojot gadu tūkstošus senām domāšanas tradīcijām, vācu valodā atšķīra miesu (*Leib*) no ķermeņa (*Körper*). Miesa ir ar dvēseli apveltītā daļa, dvēsele tajā meklē savu mājokli – tā tad runa ir par aparātu, cilvēcisku ķermeni, kas nevar būt tikai brutāli naturāls, jo arī šī naturalitāte tiek tverta caur miesas līmeni.

Otrs veids, kā uztvert ķermeni, tiek apzīmēts ar vārdu *Körper*; līdz ar to uzsverot naturālistisko, substanciālo iedabu.

Mūsdienu mākslas darbu un virzienu lielākajā daļā tiek realizēta viena līnija: prom no *Leib* uz *Körper*; turklāt kultūrā ķermenim tiek uzliktas miesas funkcijas. Apzīmējumus, simbolus, funkcijas, kas agrākajos laikmetos tika semantiski saistītas ar miesu (portretu glezniecībā, tēlniecībā – ideālie ķermeņi kā skaistuma normatīvi), tagad pāmes uz *Körper* – ķermeni. Apzīmējot, semantiski un simboliski jēgpilnā pasaule sāk kļūt izaicinoši brutāla, naturāla.

Fuko runā par apvērsumu, bet sekā sakarā. Taču viņa atziņā var ieklausīties: "Rezultāts šai apvēršanai, kas, protams, nemanāmi ir sākusies jau sen – miesas [te būtu jātulko: ķermeņa – M.K.] kristīgās gānīšanas laikmetā –, ir tāds, ka mēs tagad esam nonākuši pie mūsu inteligibilitātes prasīšanas tam, kas tik daudzus gadsimtus ticis uzlūkots kā trakums, mūsu ķermeņa pilnības prasīšanas tam, kas ilgstoši bijis kauna zīme un it kā brūce, un pie mūsu identitātes prasīšanas tam, kas uzlūkots kā tumšs spiedienu bez vārda."<sup>4</sup> Pateikts ļoti precīzi – ne pie demonstrācijas, izvirzīšanas centrā utt., bet pie inteligibilitātes prasīšanas. Pēc fenomenologu domām, tieši ar miesu Es jūtas pasaulē kā mājās: miesa piešķir laikam dimensijas un telpai koordinātas. Pateicoties roku darbībai, top lietas. Ne velti Martīns Heidegers (1889–1976) par vienu no būtiskākajiem eksistenciāliem, kas raksturo cilvēku, atzina "pie-rokas-esamību" (*Zu-Handen-Sein*). Miesa kā atskaites sistēma veido uztveres parametrus "tuvāk", "tālāk", "augšā", "apakšā" un citus. Miesa ir pamats cilvēka praktiskās darbības sfērai un komunikācijai. Pirmām kārtām miesa (nevis ķermenis) katram Es ir starpnieks, lai tvertu citu Es. Citu Es mēs tveram viņa ķermeniskumā, bet sevi – miesiskumā. Raksturīgi, ka es tveru savu ķermeni kā miesu, jo manu tvērumu visu laiku pavada apjēgums par to, bet cits var tvert manu ķermeni tieši kā ķermeni. Viņam nesāp tas un tā, kas un kā sāp man. Miesa, ko mēs uztveram kā lietu, pēc fenomenologu domām, nevar būt mana miesa; tas it kā nav iespējams, ja mēs vēlamies būt cilvēciskas būtnes, nevis degradēti bioloģiski kunkuļi.

Franču fenomenologs Merlo-Ponti atzīst, ka miesa nav vienkārši priekšmets citu lietu vidū, bet gan ir visas citas lietas uztverošs lielums, kas pats atrodas vidū. Miesa ir redzes punkts, no kura skatās uz pasauli. Miesa savas sastāvdaļas lieto kā pasaules vispārēju simboliku, un rezultātā mēs saprotam pasauli – saprotam to un esam spējīgi piešķirt nozīmi.

Mūsdienu mākslinieki nereti vēlas pierādīt, ka miesa var būt lieta. Kādēļ? Vai lai parādītu Rietumu kultūrā baismo atsvešinātības pakāpi no sava Es, lai, griežot savu ķermeni ar žiletēm publikas priekšā (piemēram, Kuļika performances Rīgā), demonstrētu, ka tā (organiski ievainojamā matērija) nevienam un nekam, arī pašam subjektam, performances izpildītājam, nav miesa?

<sup>4</sup> Fuko M. Seksualitātes vēsture. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. – 1. sēj. – 103. lpp.

Miesa nozīmē iekšējo dzīvi, tā ir dzīves pasaules horizonts, kurā top jēgas. Ķermeniskuma sfērā jēgas netiek apliecinātas, jo naturālais satur faktus, nevis jēgas. Taču mākslinieki, piemēram, ar sevis ievainošanu cenšas izdarīt pāmesumu, kas klasiskajā kultūrā netika pieļauts: pārnest jēgu uz naturālo, nevis miesisko. Ķermenis, ko viņi griež mūsu acu priekšā, ir atsvešināts ķermenis gan viņiem, gan mums. Ar uzbrukumu ķermenim māksla nebūt neatbrīvo garu no ķermeņa, bet gan šokē, pārsteidz un liek domāt par ekshibicionismu (1. att). Nereti šāda tipa mākslinieki patiešām izdara pašnāvību, un tas vairs nav nekāds mākslas darbs.

Cilvēka ķermenis kā lieta – tas ir fenomens, no kura tik ļoti mūs brīdināja 20. gs. pirmās puses domātāji. No tā tekošās asinis drīzāk atgādina krāsu, performance atgādina teatrālu iestudējumu. Lai arī kā to tuvinātu dzīvei, vienalga tajā piedalās autors/i un skatītāji. Ja tie vēl vairāk saplūst, māksla pārvēršas par sektantu rituālu. Kad māksliniekam Ronam Atijam intervijā jautā par viņa attieksmi pret asinīm, vienīgā atbilde skan: jā, 80. gados tās vēl šokēja, bet 90. gados liek tikai domāt par *AIDS* esamību. Tātad arī asinis zaudē miesiskumu un pat ķermeniskumu un pārvēršas par draudu – slimības zīmi vai (citā rakursā) par ievainotās un apdraudētās seksualitātes izpausmi, nevis par dzīvības pamatu.

Kā saka Fuko, jaunās varas procedūras, kas ir izstrādātas klasikas laikmeta gaismā un ieviestas 19. gs., ir likušas pāriet mūsu sabiedrībām no asins simbolisma uz seksualitātes analitiskumu. Asinis atradās tajā pusē, kur likums, nāve, pārkāpums, simboliskais un suverenitāte, bet seksualitāte – vienā pusē ar normu, zināšanām, dzīvību, jēgu, disciplinām un regulācijām. Tagad tas ir mainījies. Šo maiņu rāda mākslinieki. Tiek apliecinātas nevis ķermeniskās vērtības, bet gan to nevērtība. Mirušais kā tāds mūsu acīs ir fakts, bet jēgas par viņa un katra paša sevis mirstamību, galīgumu un ievainojamību ģenerējas mūsos, dzīvajos.

Kādēļ censties tik ļoti sajaukt dzīvību ar nāvi? Ir ziņas par videoierakstiem, kuros izpilda slepkavības publikas priekšā, bet vēl neviens nav uzdrošinājies izpildīt slepkavību kā mākslas darbu. Ceru, ka tiesībsargājošie orgāni mākslu apstādinās, kaut arī droši vien kāds mēģinās bilst, ka tā ir cenzūra un politiskās varas uzbrukums mākslai!

Savulaik Latvijā pazīstamais ārsts Ilmārs Lazovskis rakstīja, ka modemitātē valda tanatoloģijas kults un tas nāk arī pie mums. Manuprāt, tas nenozīmē vienkārši to, ka tiek parādīta nāve (tā ir tikusi attēlota visos laikmetos), bet gan kaut ko citu: notiek miesiskā, jēgpilnā, dzīvā, pašverošā pānese uz naturālo, nedzīvo, bez-jēgas sfēru, liekot tai izpildīt pirmās funkcijas.

Viens no populāriem cilvēka ķermeņa prezentācijas veidiem mūsdienu mākslā ir tā sadalītība, funkciju, orgānu atrautība no miesas kā veseluma. Pastāv izvērsuma un apvērsuma tehnikas. Filosofijā tam paralēli ir redzama kaislība pret diferencēm. Ķermeni mēģina izvērst uz āru, ja ne citādi, tad izstādot tā atveres. Tā lielā mērā ir pseidoatvēršana, ko nevar salīdzināt ar miesas atvēršanu, piemēram, portretos caur gaŗīgi piepildītu, dziļu acu skatienu. Taču suģestīvošākas šķiet līdz šim maz apbrīnotās ķermeņa atveres.



I. DŽĪNA PEINA.  
Sentimentāla darbība.  
1973

2. DŽIMS DAINS. Mati. 1961



<sup>5</sup> Buceniece E. Domāt ar ādu // Filozofija: Almanahs. – Rīga, 2002. – 3. laid. – 83. lpp.



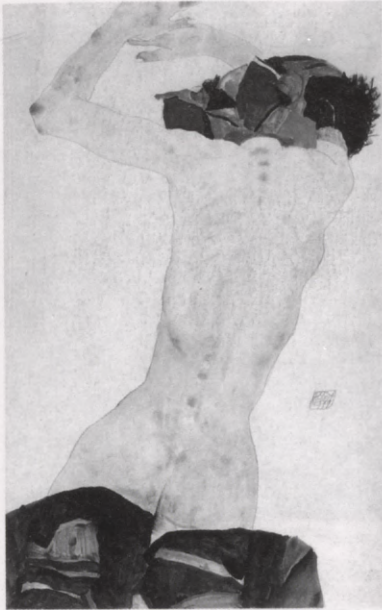
3. DŽENIJA HOLCERE.  
Bez nosaukuma.  
1993–1994

Raksturīga ķermeņa demonstrācija ir no tā atdalāmu atsevišķu daļu prezentācija, piemēram, manis nofotografētais mākslas darbs – glezna "Mati" Barcelonas Modernās mākslas muzejā (2. att.). Šāda tipa darbu ir daudz, katrs mākslas teorētiķis tos nosauks simtiem.

Būtiskāks pavērsiens ir cilvēka ķermeņa izmantošana vēstījumam. Kā vienu no spilgtākajiem paraugiem var minēt tetovēšanas mākslu. Šī ievirze savā ziņā saskan ar modernitātes filozofijas pavērsienu – būt, notikt uz virsmas. Āda ir kļuvusi par galveno aprakstīšanas vietu (3. att.). Interesanti, ka arī Latvijas filosofi lieto jēdzienu: "domāt ar ādu".<sup>5</sup> Āda var tikt pakļauta aprakstīšanai, apzīmēšanai, uz tās, protams, var izvietot visādas zīmes un vēstis. Ir mākslinieki, kas kā notikumu piedāvā noraudzīšanos uz reālu plastisko operāciju, kurā publika var redzēt dzīvo norisi ādas pārtapšanā un mainīgumā.

Latvijā ķermeniskuma tēmu modernitātes veidolā rāda Arnis Balčus savās fotogrāfijās – pašportretos, kā arī, piemēram, nesen Ilmārs Blumbergs, attēlojot ķermeņa funkcionēšanu, izmanto neparastu pozu un neparastas attiecības ar papīru. Taču tās ir parafrāzes par jau pusgadsimtu ilgo Rietumu aizraušanos ar ķermeņa destrukciju.

Mainot attieksmi pret cilvēka ķermeni, ir pazudušas prioritārās vietas (nereti sejas prioritāti nomainījusi dzimumorgānu prezentācija kā ķermeņa prioritāte). Klasiskajā paradigmā, piemēram, nepārprotama prioritāte bija/ir seja, par to liecina tradicionālo mākslinieku tik iemīļotais portretu žanrs. Mugura, cik zināms, nekad nav bijusi prioritāte, muguras parasti parādās pūlī, nevis kā atsevišķa portretējuma būtiska sastāvdaļa. Tādēļ ir vērts paskatīties uz tik eleganto un izsmalcināto Egona Šīles darbu, kas ievada sejas nomaīņu ar muguras detaļu kā cilvēku raksturojošu lielumu (4. att.).



4. EGONS ŠĪLE. Akts no mugurpuses. 1911

5. JIRGENS TELLERS. Zīmols – Versače

Modernitātes kultūra aizraujas ar pāmesēm. Attiecību ("tiltu", tiklu, pastarpinājumu) jautājums ir pašā uzmanības centrā. Pēc fenomenologu domām, ķermenis nevar tikt uzverts tikai kā kaut kāda zīme, jo zīmei nav nepieciešama saistība ar apzīmējamo, tieši ķermeniskā miesa ir cita cilvēka gara dzīves nesējs, starpnieks starp visiem mums, lai veidotos saprašanās un darbība.

Mūsdienu mākslas pārstāvji parāda, ka ķermenis, tieši otrādi, var tikt uzverts tikai kā kāda zīme, kas, protams, nerada saprašanos un darbību starp cilvēkiem. Cilvēka ķermenis ir kā zīme, uz kura patēriņa kultūra raksta savus kodus. Mākslinieki, it sevišķi tie, kas ir saistīti ar kreisi orientētajām kultūras studijām, pievēršas ķermeņa kā patēriņa baudītājam un tā kritikai. Šāda tipa izstādes ceļo no kontinenta uz kontinentu. Vinē, Modernās mākslas muzejā, 2004. gada oktobrī bija skatāma Jirgena Tellera fotogrāfiju izstāde, kas bija veltīta ķermeniskumam patēriņa kultūrā un, ja tā var teikt, buržuāzijas baudu kultūras kritikai.

Izstādē kā ironiski tverts fotoattēls bija nonākusi arī Mis Igaunija–2003. Versače kā zīmols – asiņainas ieskrāpētas sirds veidā uz kailas meičas krūtīm – apzīmē (tieši apzīmē, neko vairāk!) to populistisko spēku, ar kādu patēriņa sabiedrības zīmoli iedarbojas uz masu cilvēku (5. att.). Šāda tipa darbi saskan ar vēsmām, ko filosofijā izsaka kultūras kritika un kultūras studijas (*Cultural studies*).

Klasiskajā mākslā daudzkārt ir attēlots simbolisks ķermenis, tāpēc mūsdienu mākslinieki veido parafrāzes un interpretācijas par klasiskajām tēmām, tādējādi ļoti iedarbīgi parādot kultūras paradigmu izmaiņas.

Vēl būtiski ir cilvēka ķermeņa prezentācijas veidi mākslā saistībā ar varu un it kā iztēloto atbrīvošanos no tās. Palūkosimies uz igauņiem Pedvālē, kuri performancē "Dievs un kāposti" rādīja dabā organiski iēplūdinātus cilvēkus (6. att.).

6. ART NON GRATA.  
Dievs un kāposti. 2002



7. STELARKS. Trešā roka

<sup>6</sup> Heidegers M. Malkasceļi. – Rīga:  
Intelekts, 1998. – 195. lpp.

Cilvēku kailums kustībā, darbībā, tuvība zemei ir motīvs, kam var pretnostādīt otru tendenci: cilvēka ķermenis kā kiborgs, tehnizētais ķermenis. Tehnoloģisko ķermeni mūsdienās vispilgtāk atveido starptautiski pazīstamais austrāliešu mākslinieks Stelarks, savienojot tehnoloģijas filosofiju ar savām pārdomām par mūsdienu mākslas uzdevumiem. Tehnoloģisko ķermeni vai "dabā atpakaļ lieņošo" ķermeni var uzskatīt par brīdinājumu varai, taču vajag paraudzīties arī no otras puses – kā uz aicinājumu, kas un kā ir iespējams; un bez datortehnoloģiskajām iespējām nebūtu Stelarka eksperimentu (7. att.).

Interese par ķemeņa iespēju palielināšanu savijas ar pārbaudi, cik tālu ir iespējams tehniski vadīt ķermeni. Taču, kā teiktu Heidegers, šie eksperimenti paši neiziet ārā no tehnikas valdonības. "Cilvēks kļūst par cilvēkmateriālu, kas tiek vērsts uz iepriekš statītiem mērķiem. Pasaules iepriekš nodomātās izgatavošanas bezierunu pašīstenošanās absolūtā iekārtošanās cilvēka pavēles stāvoklī ir norise, kas rodas no tehnikas slēptās būtības."<sup>6</sup>

Izaicinājums ķemenim nekritizē, neatvaira draudus, bet pats piedalās tehnikas kā varas diskursā. Tāpēc, lūkojoties uz šīm daudzajām mākslas variācijām par un ap ķermeni un iekšā ķermeni, nešķiet; ka tās spētu noturēties pret kādu ārēju varu. Drīzāk tās pašas ir noteikta – jauna – varas diskursa izpildītājas, jo, noliedzot klasisko miesu un ar to saistīto mākslu, pasniedz ķermeni kā varas formu. Bet jau daudz nedzīvākā, neveselākā, sašķaidītākā veidā. Emancipācijas ideja – atbrīvošanās no varas – sāk pārvērsties par jaunu, vēl dziļāku un raupjāku iesaistītību varā, kas ir nežēlīga pret cilvēku, skaisto un miesu.

Taču jāatzīst, ka tam notikt daudzkārt palīdzējusi modemitātes laika filosofija. Kopumā nākas secināt, ka cilvēka ķermenis tā dažādajās variācijās mūsdienu mākslā ir spēcīgs tēls, ar kuru tiek parādītas laikmeta dziļākās norises, kas ir izmainījušas cilvēka pašreferenci, attiecības ar citiem cilvēkiem, attiecības ar tehniku. Līdz ar to ķermenis ir viens no vadošajiem motīviem, kas rāda mūsdienu mākslas izpratni par cilvēka esamību varas pasaulē.

### CONSTRUCTION HISTORY OF KRĀSLAVA CATHOLIC CHURCH AND MONASTERY IN THE REGIONAL HISTORICAL CONTEXT

By Rūta Kaminska

Social, economical and political history is not always the most significant aspect in the study of architectural and artistic heritage. Still there are periods when the correlation between these factors and building activities acquires a special importance. Usually these are periods of changes when new political powers manifest their ideas that might concur with new conceptions of style and form as well as with involvement of masters coming from certain schools. The fortunes of Krāslava St. Louis' (Ludwik's) Church construction and artistic finish provide a good example. They have been influenced first of all by historical collisions concerning supervision and government of Eastern Latvia in the 18th and 19th centuries: independent principality of Polish Livonia included in the Polish-Lithuanian Commonwealth (1562–1772) and the Western Province of the Russian Empire (since 1772). Parallel shifts of confessional balance influenced by re-catholicisation processes happened in the region. They were related to the activities of particular Catholic spiritual orders in the 18th century. At the same time sequential shifts of historical stylistic paradigms are evident and local modifications of late Baroque are replaced by Neo-Classicism in religious architecture and art by the end of the 18th century.

Wooden church building in Krāslava has been mentioned already in the 16th century but in 1676 Jesuit Georg Lüdinghausen-Wolff built a new wooden church on its place where Jesuit fathers subordinated to the Daugavpils residence of the order have served.

Most significant changes in Krāslava started in 1729 when it passed to the Plater family. Initially Jesuits retained their positions in the Plater family properties and, possibly influenced by Jesuits, this German protestant family returned under the wing of the Catholic church in the late 17th century. When Konstanty Ludwik Plater (1722–1778) took over the Krāslava manor, ambitious plans were carried out to build up the main family residence. Building a new stone church in Krāslava was among these initiatives, achieving the status of the Cathedral of Livonia. This was supported by Sejm in Warsaw in 1768. Until this the Cathedral of Livonian Bishopric was located in Daugavpils; its wooden building was constructed by Jan Andrzej Plater (before 1627–1696). In the 18th century there are other changes as well – fathers of the Congregation of the Mission (Lazarists) were invited to construct the building and lead the spiritual seminary. They arrived in late 1755 but Jesuits had to leave Krāslava, moving to Indrica. Construction works of the stone church in Krāslava were started in 1756 and the building was consecrated just in 1777. It was erected together with the monastery that housed the spiritual seminary. Political events significantly modified the church construction plans – after the first partition of Poland in 1772 the status of cathedral was lost and the scale of building – reduced. Two towers were omitted from the church facade and the monastery was left without one block that would form a closed courtyard. Because of political reasons activities of the Roman Catholic Church, including construction works, were restricted.

Krāslava Church and seminary were even limited in spending their actual financial resources.

In spite of these changes, the established tradition of involving professional, respectable masters was carried over into the 19th century. In the 18th century they were Italian masters: the architect of the building comes from the Paracco family; its members were active in the region and neighbouring lands also in the 19th century. The painter Filippo Castaldi (1734–1814), born in central Italy (Arpino), worked at the church interior finish in the 1760s. In the 19th century when the church and monastery ensemble was complemented with St. Donatus' chapel (consecrated in 1818), the sculptor Kazimieras Jelskis (1782–1867), known in Lithuania, worked in Krāslava.

The Krāslava Catholic Church conforms with solutions typical for the late Baroque style. The monumental basilica, having a nave and two aisles, features a reserved and expressive use of great order forms. The classical forms are enriched by large-scale interior paintings (now only the fresco of the main altar has been recovered and restored). The solution of the church, particularly its facade without towers, is derived from well-known examples of Central European, especially Polish, Baroque architecture. But the church itself has served as an example for several late 18th century–1st half of the 19th century churches in Latgale and Lithuania, thus fitting in a certain cultural area.

### ILŪKSTE CATHOLIC CHURCH AND THE DUCHY OF COURLAND AND SEMIGALLIA: THE CONTEXT OF POLITICAL HISTORY

By Kristīne Ogle

In order to know and understand a particular work of art, it seems important not just to study close-ups but also to consider the monument in a wider context of cultural history. Especially in cases when visual information is restricted for a number of reasons, groups of secondary sources whose links with the concrete artwork seem provisional at first can provide invaluable references and explanations. Ilūkste Catholic Church is an excellent example of an unfairly forgotten, outstanding artistic monument that deserves to be brought to attention, standing out with its great significance in both local and global art-historical context. The building was destroyed during World War I; therefore the role of different sources, including those of political history, are very helpful in the study of this monument. Research has demonstrated that events of political and cultural life have been very closely intertwined in the history of this monument, both determining and commenting various processes.

Firstly, one should note that appearance of a Roman Catholic centre of such a scale in the Duchy of Courland and Semigallia is a noteworthy event, resulting from political decisions. As is known, at first the Duchy of Courland was markedly Protestant in its orientation and the rights of Catholics and options to practice their rites were severely restricted. Significant changes were brought in legislation by the Courland regulations of 1617 that defended Catholics' freedom of faith. Although legalisation of Catholicism in Courland was a political decision and the Polish government had a major role in the process of re-catholicisation, local landlords' initiatives were very

important, supporting Catholic faith with their money and activities. Among these families one should mention the Schwerin family in Alsunga, the Carmel family in Skaistkalne and the Lieven family in Līvberze. Usually Jesuit missionaries were involved as an auxiliary force in these efforts.

The Sieberg family should be mentioned among the most important supporters of counterreformation in the Duchy of Courland and Semigallia. The Sieberg family fostered the development of the frontier town Ilūkste that became a powerful and influential centre of Catholic culture. With the support from Rome, the Sieberg family managed to reinforce Jesuits residing in Ilūkste, founding a mission here, later raising its status to residence and collegium. In 1690 an ambitious church was erected in the place of the old, modest wooden building. Arrangement and decoration works continued after its consecration as well. After the fire of 1748 a new stone church was built in Ilūkste in 1754–1769.

Historical sources give a chance to know the background of social life against which these events took place. In the situation when incessant military conflicts, famine and plague had impoverished the country to the utmost degree, leaving no hope for successful further life and development, it seems that there would be no time, power or finances for cultural values; still the people's initiatives to support them as far as they could stand out as a surprising phenomenon.

Decisions of benevolent political figures in complex situations, rich classes' good will as well as active and stimulating work of Jesuit missionaries provided preconditions for Ilūkste Catholic Church to function. Not just by its convincing artistic qualities but also by its physical existence the building evokes the bygone period long after the political system has changed again.

#### FELLOW NATIONALS AND COMPATRIOTS: THE NATIONAL QUESTION AND TERRITORIAL IDENTITY IN THE ART LIFE OF LATVIA IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY

By Kristiāna Ābele

"If we accept that painting has nothing to do with language and that it can be no less international than music, then there still remains something disputable. It is generally known that every nation tries to develop its particularity as much as an individual tries to develop his one," Latvian writer, art critic and painter Jānis Jaunsudrabiņš wrote in the newspaper "Latvija" in January 1910, where he commented on the rise of the multi-national Baltic Artists' Association (*Baltischer Künstlerbund*) and came to a strictly nationalist conclusion: "To foster this national particularity, our artists must develop more intimate contacts among themselves and with their nation. An organisation that unites four or even five nations under German banner will never have such aims that our painters would like to set for themselves." Jaunsudrabiņš was neither absolutely wrong nor right but like most of his contemporaries he was deeply concerned with the national question – constantly present in the art life of the future Latvia since the late 19th century until the rise of the independent national state. In this emancipation period of Latvian national professional art the local art scene was dominated by German and Latvian cultural forces whose co-existence ranged from mutual interest and inspiring rivalry to politicised conflicts. Focusing on contact areas in the

artistic interests of those ethnic groups which inhabited the Baltic provinces of the Russian Empire, the article explores this scene as a field of interplay between local patriotism, nationalism and the art's general universalism in a changing society that was disturbed by historical collisions. The story covers roughly two decades from the Latvian Ethnographic Exhibition 1896 over the storms in and around the revolution year 1905 until the eve of World War I. Events and aspects of discussion include: the appearance of Latvian graduates of the St. Petersburg Imperial Academy of Art on the art scene of Riga in the late 19th century; views and activities of their non-Latvian promoters; first steps toward a set of common artistic values that are produced in the country and appreciated by art lovers of all local nations; the opposite tendency to discern every Latvian element from the whole production of Baltic artists – fellow nationals from "our compatriots"; the collapse of the Nordic Exhibition project for the opening of the new-built Riga City Art Museum as a victory of short-sighted patriotism; the lonely position of landscape painter Vilhelms Purvītis in the context of Latvian efforts to break with German cultural patronage; Purvītis' art and public opinion in matters of language and fatherland; the rise of Baltic German nationalism after 1905 and its liberal counter-force; parallel activities of the Baltic Artists' Association and the Latvian Art Promotion Society (*Latviešu mākslas veicināšanas biedrība*) in the early 1910s; the origins of a mono-ethnic (Latvian) vision of art history in Latvia; local artists of other nationalities as unwitting winners in Latvian–German clashes, etc. The article is its author's dedication to the marriage centenary of her great-grandparents – Latvian-based German citizen Wilhelm Jäger and Latvian manor servant Emma Birzgaile. Confirmed on 10 (23) September 1906 at Pēterupe Church in Vidzeme, their lasting union offered an unbiased romantic solution to the flaring national controversies of their country and time.

#### THE HISTORY OF POLITICAL CARICATURE IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY: AN INSIGHT

By Gundega Gailīte

The discussed period is typified by the high point of caricature as the most topical genre of art because very different artists participated in decisive historical events of that time. The article gives an outline of the major themes, differing individual styles of artists, their means of expression, etc.

The term "caricature" is derived from Italian word *caricare*, meaning "to heap", "to exaggerate". Its task is to unmask contradictions of social phenomena, relationships, human conduct and character in a peculiar manner. Caricature exaggerates and distorts external features, revealing the inner truth.

The article deals with particular examples from periodicals because their quantity and quality significantly increased on the threshold of the 20th century. Thanks to the development of printing industry and spread of liberal ideas, political and satirical publications helped to change the public opinion. As periodicals reached wide audience and had deep influence, critical and satirical imagery served as a potent means of visual propaganda. Besides Latvian caricaturists, German and Russian artists are stressed as well because they had the most influence upon the local authors' formal and thematic

choices. The most significant source was the German periodical "Simplicissimus" – a promoter of democratic opinions and worldwide leader of political satire during the early years of publication (1896–1908/09). In 1897 it was printed in 15 000 copies but by 1904 – in 85 000. The major artists to be mentioned are Thomas Theodor Heine, Rudolf Wilke, Bruno Paul, Ferdinand von Reznicek, Erich Schilling and Olaf Gullbransson. By World War I "Simplicissimus" held the oppositional stance but then gradually transformed into a conformist, nationalist and chauvinist voice of the official power. Russian government prohibited the import of "Simplicissimus", still artists had access to it and influences are easy to detect. Russian caricaturists urged to dethrone the Tsar and campaigned against the centralisation of power, pointing towards the mass of social contradictions that had led the state into a deep crisis. Majority of people had no political rights, national and religious restrictions were in full sway. The failed policy of foreign affairs also pointed towards necessary radical changes. The protest of the people grew into revolution after which it was promised to grant civil rights, organise general elections and form the State Duma that would become the legislative power and put an end to the absolutist era. Millions of people started to think about the justice of state power as well as Tsar's and politicians' personal merits. Thanks to the so-called free press, the number of political satire periodicals reached almost 400 having about 40 millions of copies. Not all of them were on the same artistic level but caricaturists in the most biting political journals took up topical events in both foreign and domestic policies, following the best examples of German artists. Major periodicals were *Zhupel'* (Scarecrow), *Iskra* (Spark), *Gudok* (Whistle), *Zhalo* (Prickle), *Leshy* (Wood-goblin), *Zritel'* (Spectator), *Adskaya pochta* (Hell Post). A little more restrained were publications *Osa* (Wasp), *Zanoza* (Splinter), *Budil'nik* (Alarm-clock), *Oskolki* (Shivers), *Strekoza* (Dragon-fly), etc. Caricaturists: Aleksandr Yungers (pseudonym Bayan), Nikolay Remizov-Vasilyev (pseudonym -Re-Mi), Mstislav Dobuzhinsky, Valentin Serov, Evgeny Lansere (Lanceray), Boris Kustodiev, Ivan Bilibin. Artists tried to expose all important events in the birth of new parties and mutual fights of radicals, liberals and monarchists in the newly elected State Duma. So caricatures give a thorough information on the complicated transitional period from the tsarist absolutism to constitutional monarchy.

The so-called New Latvians started to create modern society in the local context, already in the newspaper "Pēterburgas Avīzes" (*St. Petersburg Newspapers*) trying to awake self-awareness, critical judgement and aspiration to change one's life. The naïve protagonists created by our first professional graphic artist Augusts Daugulis still differ from the angry texts aimed against German economical and ideological dominance. Despite the harsh political and economical situation, Latvian nation learned to laugh and caricatures helped to foster the awakening process.

Latvian caricaturists left behind the earthbound ideological content and provincialism during the revolution of 1905–1907. Artists denounced the tsarist regime, the privileges of Baltic Germans and clergy, russification policy, pogroms organised by monarchists' military groups. Drawings were made by graphic artists as well as by painters, sculptors and amateurs. The leading Latvian journal was "Svari" (*Scales*; 1906–1907) published in St. Petersburg. Its political criticism is inseparable from graphical and compositional skill, versatile means of expression and witty symbols.

Caricatures were so powerful and influential because the best artists took up this branch of art: Jānis Roberts Tillbergs, Rihards Zariņš, Indriķis Zeberīņš, Alberts Kronbergs, Rūdolfs Vilciņš, Krišjānis Cepļītis, etc. They contributed to journals printed in St. Petersburg, such as "Zibens" (*Lightning*) and "Rīts" (*Morning*), and to those published in Riga, like "Gailis" (*Cock*), "Lietuvēns" (*Nightmare*), "Ņirga" (*Jeerer*), "Vārdotājs" (*Chamer*), etc. The number of Latvian caricatures is more limited but their artistic quality can be compared with both Germany and Russia with their old, established traditions of caricature. Creative success shows in the immense popularity of satirical publications achieved by topical themes and artistic skill. Unfortunately, after the stormy boom a sure decline can be detected. When the tsarist censorship tightened its grips, political satire became almost completely paralysed. Still caricatures of the discussed period should be interpreted as both attractive reflection on the cultural history and document of the epoch, featuring high artistic quality.

#### THE CULTURE FOUNDATION AND ITS ACTIVITIES DURING THE FIRST INDEPENDENT REPUBLIC OF LATVIA (1920–1940)

By Ginta Gerharde-Upeniece

Financial support is one criterion which helps to assess the true attitude of the state towards cultural heritage and creative processes. During the first period of Latvia's independence, the Culture Foundation (*Kultūras fonds*) established at the Ministry of Education on 18 November 1920, played an important part in this respect. Incoming money was spent to support science, education, cultural workers and institutions, for premiums and stipends, educative foreign travels and popularisation of science and art. The article aims to browse the main functions, guidelines and priorities with particular regard to supporting fine arts.

During the early period cultural processes in the countryside were in the focus of attention: community halls were arranged or built anew, a wide net of libraries was established in numerous towns. To foster creative processes, the Culture Foundation granted travel stipends and supported studies abroad. Creative travels stimulated assimilation of Western European cultural experience and development of Latvian art in general. **Culture Foundation Premiums** in different branches of art – painting, sculpture (monumental and stand sculpture), graphics, stage design and applied arts – were signs of recognition on the national level. Such artists as Ģederts Eliass, Ludolfs Liberts, Jānis Kuga, Niklāvs Strunke, Ansis Čirulis, Vilhelms Purvītis, Jānis Roberts Tillbergs, Kārlis Zāle, Eduards Kalniņš and Teodors Zaļkalns had received these premiums two or three times. Considering the premium winners from the distance of time, different kinds of art had been praised in respect to both quality and social significance, ranging from artworks – signs and symbols of their time – to mediocre or even poor works.

After the coup d'état realised by Kārlis Ulmanis on 15 May 1934, the role of culture changed, becoming a representative voice of the state. During this period, administrative structures of institutions also tended towards authoritarianism. The Ministry of Education that supervised the Culture Foundation took the lead of organising cultural life, choosing such priorities as financial support for huge buildings and monuments. Although initial plans were not realised, the second

half of the 1930s saw such initiatives supported by the Culture Foundation: building and reconstruction of the House of Unity in Daugavpils, Writers' House in Sigulda, support for the Committees of Brethren Cemetery and Monument of Liberty as well as for erection of monuments in memory of liberation fights in Latvia's regions. From 1935 to 1938 there were four **Latvian art exhibitions organised by the Culture Foundation** – purposeful manifestations of Latvian cultural unity during which the foundation bought artworks for decoration of various public institutions. Numerous visitors testify to responsiveness of the public to these ambitious shows. From 1935 the Culture Foundation realised Kārlis Ulmanis' idea of the **Friendly Call** – donation of books and other contributions to schools in both Riga and regions; educational institutions received also works of fine arts. Although this initiative fostered patronage and education, becoming a wide-scale and greatly supported action, still from the viewpoint of fine arts there were just large numbers of items for decoration of premises. The Unity Festival on the 15th of May included a special event – presenting with the Fatherland Prize founded in 1937. It was an award for outstanding public service in science, economics, and defence, social and political spheres. Prize winners in fine arts and architecture were Vilhelms Purvītis, Kārlis Zāle and Eīzens Laube.

When Soviet troops invaded Latvia in 1940, numerous institutions and organisations, including the Culture Foundation, were gradually abolished. Activities during the Nazi occupation period could be considered as a maintenance of the foundation's work; the Culture Foundation of the World Free Latvian Association was its echo in altogether different circumstances, safeguarding Latvian identity in exile.

Latvia was the first among the newly founded Baltic states where a successful model of financing culture was established. It served as an example for Estonia where the Culture Capital was founded in 1922. In Lithuania such initiative was not realised; it was replaced with alternative models of financial support for culture. The fact that the Culture Foundation was founded quite shortly after gaining of independence testifies that education and culture were considered important values in the building of the new state.

Looking for parallels in the 1990s, Estonia was more dynamic, restoring the Culture Capital in 1994. At founding the State Culture Capital Foundation in Latvia in 1998, Estonian experience was considered as well. Assessment of our past is important to delineate the priorities of cultural policy of today, avoiding the usual "syndrome of waiting" or utopian ideas and creating a strategy that would turn the vision of future into reality.

#### MONUMENT BOARD ACTIVITIES AND POLITICAL CONTEXTS (1923–1940)

By Rihards Pētersons

The Monument Board (*Pieminekļu valde*) was a state institution supervised by the Ministry of Education of the Republic of Latvia. Its task was to work on and develop heritage protection. It was founded, taking as a basis the law "On Monument Protection" passed on 26 January 1923, and functioned until the Soviet occupation in 1940. The structure of the Monument Board changed several times. Part

of its members was appointed by the government, part was selected according to the principle of representation from the State Museum of History, the Latvian University and the Latvian Academy of Art. Regardless of the fact that well-known public figures and recognized professionals worked at the Monument Board, the article demonstrates that the heritage protection during the first period of Latvia's independence was dependant on a small group of people and society was not involved in solutions of major issues. Politicians used the Monument Board according to their interests, especially after Kārlis Ulmanis established his authoritarian regime in 1934. The question of whether Monument Board members and its director, archaeologist Francis Balodis, were eager to collaborate and serve the regime, subjecting heritage protection issues to the political interests of those in power, remains open.

#### ARTISTS' SOCIETIES IN LATVIA (1934–1940). LATEST RESEARCHES OF MATERIALS FOUND IN THE LATVIAN STATE HISTORY ARCHIVE

By Ilze Konstante

Establishment of an authoritarian regime in Latvia was neither a surprise nor exception in the European context. After World War I democracy had power and high reputation in all European countries. But the practice showed that democratic form of government was too ineffective to deal with the acute problems of the post-war period. Economical and social issues were not resolved and governments – too weak. Economical decline of the 1930s enhanced the sense of disappointment in democracy. Movements campaigning for authoritarian government emerged in almost all European countries. In Latvia there was no experience of political democracy at all and this burdened the success of this system. After Prime Minister Kārlis Ulmanis (also President of the State since 11 April 1936) realised a coup d'état on 15 May 1934 and abolished the constitution, the state was reformed to create a completely new system, founding trade chambers. There were six chambers in total. In May 1938 the last two chambers were established – the Latvian Chamber of Writing and Art (*Rakstu un mākslas kamera*) and the Chamber of Professions (*Profesiju kamera*). They completed the process of involving each inhabitant of Latvia in the sphere of competence represented by the chambers.

The Latvian Chamber of Writing and Art was opened in the Riga Latvian Society hall on 15 December 1938. According to the law, the Chamber of Writing and Art consisted of six sections representing literature, publishers and dealers, fine art, music, theatre and folklore. Groups (former artists' societies) could exist as sections. The Section of Fine Art received 19 posts.

Founding of the chambers was carried out together with closing down of the former societies. On 14 November 1938 a meeting was organised at the Independent Artists' Society (*Neatkarīgo mākslinieku vienība*) building and residence, bringing together boards of former artists' societies to decide about consolidation and passing regulations of the new society: "The aim of the society is to support and foster realisation of the tasks set by the Latvian Chamber of Writing and Art, to defend fine art representatives' economical and juridical needs, to endorse their activities, initiatives and mutual help,

honest work and conscientiousness, to guard the honour of fine art workers and keep it clear, to care about their professional education, to strengthen their love for fatherland and national unity, thus promoting the spiritual and economical growth and flourishing of their members and the nation and state in general."

At the time of consolidation eight artists' societies were more or less active: Independent Artists' Society (*Neatkarīgo mākslinieku vienība*), Latvian Fine Art Society (*Latviešu tēlojošo mākslinieku biedrība*), artists society *Roller* (*Zaļā vārna*), Riga Graphic Artists' Society (*Rīgas grafiķu biedrība*), *Joint Work* (*Sadarbs*), Riga Artists' Group (*Rīgas mākslinieku grupa*), Mūksala Artists' Society (*Mūksalas mākslinieku biedrība*) and Latvian Artists Society (*Latvju mākslinieku biedrība*).

At the consolidation meeting on 14 November 1938, an authorised representative of each society signed an agreement to unite debts, credits and lists of members, creating a joint LATVIAN FINE ART SOCIETY. After the consolidation of all the societies the newly formed one included 299 members. The last meeting of the Latvian Fine Art Society took place on 16 May 1940; the discussed issue was about regrouping artists according to branches of art, as it was realised after World War II in the LSSR Artists' Union.

In late 1939 Latvian Chamber of Writing and Art started to publish its journal "Writing and Art" (*Raksti un Māksla*). The artist Ludofs Liberts explained the tasks of fine art in the new circumstances of totalitarian rule: "A new, fruitful period has commenced in art. We had no lack of talented forces but our art life lacked purposeful, unified guidance, a common centre. Discord and individual tyranny has put an end to quite a few good initiatives. (...) Consolidation of existing artists' societies in the Latvian Fine Art Society since last October is a remarkable landmark in the development of our art life." One of the tasks of the Chamber of Writing and Art was to take over organisation of exhibitions, earlier curated by the Culture Foundation. The first large project was the Five Years Anniversary Exhibition of the Restored Latvia, taking place at the Riga City Art Museum from 14 May to 2 July 1939. Many artists who wished to participate could not exhibit their works. The show indicated that large-scale exhibitions would be impossible if the problem of lacking exhibition premises would not be solved.

The work on the Art House initiative was started. At the section meeting on 11 October 1939 it was made known that the government has supported construction of the house and this issue was passed over to committee. It proposed to build the house at the centre of Riga – in Vērmanes Garden or at the corner of Merķeļa and Tērbatas Streets. As there were about 200 painters in Riga, each exhibiting three works and each work needing about 1,5 m, the necessary space of about 1000 m<sup>2</sup> was calculated, including premises with higher ceilings for sculpture and applied art.

Unfortunately, the rapid course of political events crossed out these plans and the problem of exhibition premises remained unsolved. The planned spring exhibition was also not realised as well as the ambitious art festival in August 1940. World War II had started and the USSR army entered the capital of Latvia on 17 June 1940. On 21 July Soviet power was declared in Latvia, on 5 August – the Latvian Soviet Socialist Republic was included in the USSR.

The Chamber of Writing and Art was abolished on 26 June 1940 but the Latvian Fine Art Society – on 20 September 1940. The property and functions of the Latvian Fine Art Society were taken over by the Latvian SSR Fine Artists' Trade-Union. "The Trade-

Union strived to reorganise the Academy of Art according to the needs of Soviet Latvia although this work was sabotaged by several reactionary artists," – says the report. "Till 2 September 502 forms are submitted, 316 members are admitted, 85 candidates declined, 21 member postponed until clarification of their bourgeois past, 62 members have not responded to the call to submit works. Until the exhibition 28 members postponed, awaiting the USSR Art Workers Regulations."

Considering the short period of existence of the Chamber of Writing and Art, it is hard to tell whether the consolidation of societies "under a unified wing" would bring the desired support for creative individuals.

#### INTERPRETATION OF ART IN THE CONTEXT OF AUTHORITARIANISM – FACTOR OF THE YEAR 1934

By Stella Peiše

Political factors are surely important in regard to division into periods of Latvian thinking on art. So far the establishment of the authoritarian regime on 15 May 1934 has been either demonised as the onset of "fascism" or explained away as a logical outcome of society's development supported by the people. This article, however, is not focused on processes and events in the art life and related institutions but on theoretically minded reflections on art.

The most obvious influence of authoritarianism relates to certain elements of censorship – after 1934 leftist writers' opinions disappeared from books and periodicals, significantly reducing the spectrum of art-theoretical ideas. Another aspect is the emphasis on Latvian national art as a deliberate programme. Still the suggested stylistic premises were very vague, ranging from ethnographic heritage to the ideals of classical European art. One of the current topics was derived from Oswald Spengler's opposition between civilisation and culture, conceiving of Latvian art as a part of "fresh" and powerful culture in contrast to the civilisation of "old" European countries. Still it is not easy to answer to what an extent the ideas on art's essence and functions had been modified by the political climate change. Political engagement seems to be inversely proportional to the author's specific competence in the field of visual arts. In many cases no certain change can be detected, especially if the author's position differed from the official ideology of Latvianness. One should note that negative attitudes towards avant-garde experiments as a means of leftist propaganda appeared already in the 1920s, as in the sculptor Gustavs Šķilters' remarks on deformation and anarchy not being the only creative powers: "It's time to dismiss these ghosts of revolution from our art and establish a healthy national trend based on serious work." This trend of thinking on art can be broadly named traditionalist; art was mostly conceived along pragmatist-instrumentalist lines as a promoter of truth, religion, morality but first of all – Latvianness. This model was closely intertwined with various modifications of the ancient mimetic theory, interpreting art as a direct or variously "perfected" or "recreated" representation of nature, including typical early 20th century speculations on intuition and depths of the soul, liberated from the individualist stance and endowed with collective national values. Traditionalism conceived as nationalist ideology contains praise of

authoritarianism, for example, the actor and theatre director Frīdrihs Dombrovskis-Dumbrājs stressed that art has first of all to create a national hero and eliminate the obstacles of cosmopolitanism and subservience to classes and political parties standing between the artist and the nation. There was an opinion that, on the one hand, art should not become too complex (meaning first of all – unrealistic) for the common people; on the other, it should not photograph reality but raise the spectator above the ordinary life. Writers on art, such as painter and critic Oļģerts Saldavs and writer Ausma Roga, emphasised that art should focus on historical themes, foundation of the state and other great subjects according to 19th century traditions of history painting. The authority of the academic training system stands out in the painter and teacher Roberts Šterns' articles; he stated that great art has to be studied throughout one's life and achievements passed from one generation to another. He especially criticised modernists' interest in primitive art threatening to destroy true European traditions based on classical artistic heritage. Publicist Jānis Lapiņš was particularly dissatisfied with "incorrect", superficial art as a typical sign of democracy; for example, he criticised both "blotches" of colour and "coarse, naturalistic expression", leaving the reader in confusion in what sense a colour blotch can be conceived as naturalistic. Ethnographic interests are typical for Jēkabs Bīne, painter and promoter of the home-made Latvian national religion. He stated that Latvian prehistoric culture must be much superior to that brought by Christian knights. Bīne called back to ethnographic ornaments and their secret "messages" but concrete ideas on visual art still largely harked back to the 19th century Realist and early 20th century Symbolist idioms. In the late 1930s one can find even anecdotal instructions to make identical artworks that would resemble one another like members of a one nation, fully dismissing the idea of creative originality.

There is a sure conclusion that the change of political system in 1934 marked a turn towards more retrospective glorification of national style. Still traditionalist attitudes had been present before, provoking a question whether political context should be conceived as defining the interpretation of art or the very evolution of thought (in other branches of humanities as well) might have influenced the very change of political climate. Even if various types of neo-classical revival were common throughout Europe, an important aspect of local specificity is the minimal level of acceptance in regard to modernist experience; if various Western modernist trends of the interwar period might also propose classical order and harmony, Latvian interpretation of art in the 1930s largely returned to 19th century Realist premises and Symbolist depth of content conceived in the collectivist, nationalist spirit.

**ĢEDERTS ELIASS' INTRODUCTIONS TO BOOKS "FRENCH CONTEMPORARY PAINTING" AND "THE 20TH ANNIVERSARY OF LATVIAN SSR ACADEMY OF ART". PRINTED TEXT AND LECTURER'S FORTUNE AT THE ACADEMY OF ART AT THE CHANGE OF OCCUPATIONAL POWERS**

By Jānis Kalnačs

Two publications of the so-called Year of Horror – Ģederts Eliass' and Kristaps Eliass' "French Contemporary Painting" (*Franču jaunlaiku glezniecība*, 1940 or 1941) and "The 20th Anniversary of

Latvian SSR Academy of Art. 1919–1940" (*Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi. 1919–1940*, 1941) – are a significant part of Latvian art literature that have long become bibliographical rarities. This was conditioned by the biases of occupational powers because Nazis withdrew these books from sale; they were completed before Soviet occupation but contained lip-services to the Soviet power. Without introductions by Ģederts Eliass who had supported social democratic ideas in his youth none of the books probably would have been printed.

At the Latvian State Archive and the Latvian State History Archive there are quite comprehensive documents on the dismissal of professor Ģederts Eliass, the last member of the Riga Artists' Group, who worked at the Latvian Academy of Art after the change of occupational powers. The process of dismissal was started in September 1941 and completed in February 1942. These documents clearly demonstrate the mechanism how cultural and educational institutions got rid of "persons politically exposed during the Bolshevik period". The board of the Latvian Academy of Art participated in the process initiated by the institutions of Nazi occupation and Latvian self-government. Important arguments in this case were the above-mentioned introductions by Ģederts Eliass. The newly formed board replaced the former members – ceramicist Rūdolfs Peļše and graphic artist Kārlis Krauze had been deported by the Soviet power but art historian Boriss Vipera (Boris Vipper) had moved to Moscow. The new members – ceramicist Vilis Vasariņš, art historian Jānis Siliņš and graphic artist Janis Šternbergs – voted for dismissal of Eliass. Possibly their vote was conditioned not only by the different situation during the year of Soviet occupation, but by earlier conflicts on artistic matters as well. A letter in defence of Ģederts Eliass written by students of the academy also typified the contradictions of the period, stating that his pedagogical work was unaffected by the political changes of the Soviet time.

After his dismissal Ģederts Eliass, unlike many Latvian artists, mostly stayed away from public art life of the Nazi period, including the large joint art exhibitions of 1942 and 1943 at the Riga City Art Museum. The few exceptions were art exhibitions in Tukums (1942) and Irlava (1943).

Both introductions by Ģederts Eliass have survived. His introduction to "French Contemporary Painting" was published without alterations but the introduction to "The 20th Anniversary of Latvian SSR Academy of Art. 1919–1940" was significantly abridged after numerous revisions and supplemented with the ideologically more rigid article "Students and Graduates of the Academy of Art" by Augusts Pupa, a professor of the Latvian SSR Academy of Art. Some of Ģederts Eliass' initial text was included in it.

This introduction by Ģederts Eliass and four revisions is a good material for textual analysis, ranging from careful insertions and corrections to unsparingly crossed-out passages and wider additions. As a result, the jubilee article of the Latvian Academy of Art turned into a critique of its work juxtaposed to an illusory increase of quality under the Soviet power.

The article is complemented with the publication of Eliass' introduction in its initial, unedited version.

## THE ROLE OF POLITICAL FACTORS AND ADMINISTRATIVE RESOLUTIONS IN SCULPTURE

By Ruta Čaupova

Sculpture in public space has been subjected to influences of ideological and political contexts as well as commissions from dominant authorities and religious institutions in almost all periods of history. Monuments realised in permanent materials have served to declare the might of the dominant political system, its ambitions and pretensions of existence.

As sculpture in public space became an instrument of propaganda, administered territories were marked not just with works created in valuable materials but pieces in more modest materials as well. For instance, during the first post-war years public space was mapped with numerous plaster or concrete busts and figural monuments of Lenin erected at central town squares, close to institutions and schools but highway sides, parks, sanatoriums and kindergartens were decorated with kitschy plaster sculptures of pioneers, sportsmen and other cliché figural motifs found throughout the USSR. These plaster figures were cast at the USSR Art Foundation workshops after several officially acclaimed etalons and sometimes local artists were involved in realising commissions based on accepted patterns. According to the slogan that art should be socialist in content but some traces of national culture can show in its form, there were also figures in national costumes. This low-quality mass art production in Latvia was called "highway ghosts" or "plaster ghosts". Artists protested against these superficial sculptures made of cheap materials, and such objects were gradually removed.

The plaster and concrete images of Lenin started to deteriorate and ruin in open air but it was not allowed to dismantle them. In the 1960s, 1970s and 1980s they had to be replaced by monuments in permanent materials – granite and bronze – in almost every town of Latvia. During this period of occupation Lenin monuments and memorial ensembles dedicated to Soviet soldiers made up the most part of sculpture in the public space. Although sculptors tried to modify compositional solutions and architects attempted to find a professionally grounded environmental planning, these works were subjected to ideological instruction and strong administrative supervision during all creative phases.

Although all issues related to monument competitions and their realisation were regulated and strictly controlled since the first years of occupation, in 1967 the order of the USSR Ministry of Culture was again stated at the Section of Sculptors, declaring that construction of monuments should be necessarily centralized. Resolutions on the building of monuments were taken by the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union together with the Council of Ministers in order to preclude any monument being set up without previous instructions. Most of the Soviet period official monuments are hardly possible to assess as artworks in proper sense because their functional orientation and socio-psychological aspect turn them into propaganda and ideological attributes.

One has to admit that severely politicised attitude towards con-

struction of monuments appear today as well. An example is the administrative resolution to decline the monument to Konstantins Čakste, leader of national resistance movement in World War II, that had to stand in the place where Lenin's monument had been in Soviet times. Although sculptor Glebs Pantelejevs had found an original, conceptually and artistically convincing solution, this fact did not impinge on the negative resolution.

## BODY, ART AND POWER

By Maija Kūle

The article deals with the philosophical interpretation of power in relation to the representation of body in contemporary art. Power, according to Michel Foucault's philosophy, is a wide concept, meaning not political or economical dominance but a kind of relationships where dominance and subservience are interchangeable, creating a kind of network where the most varied processes of human life are involved. The body might possess power, too. Different trends of contemporary art represent the shift from the classical period determined by the mind and will to the post-classical one when the body and its sensations come to the foreground. The man realises power relationships through the body. Since the 17th century the power has developed as the control over life. It happened in two forms: one of them was focused on the body as a mechanism, involving training, increasing skills, including in systems of economical control. This is the politics of anatomy or discipline. The other sphere has increased in importance since the 18th century and is focused on the human body as a species through which biological processes like birth, death, health, and life duration are regulated. This is biopower. On the one hand, art conveys bodily passions, finality and death, expressions of pleasure, on the other – speaks about ways of how biopower is realised.

Edmund Husserl's phenomenology describes two senses of the body: *Leib* stresses the presence of the spirit and connection between the body and the soul, *Körper* refers to the mortal, physiological and sensual body. The art of previous eras often strived to show the soul through the body. This is rarely found in contemporary art where the body appears as something mortal, changeable, vulnerable, cloned, something one chooses, etc. Artists often see the body as alienated, subjected to dominance and outer, alien power. The epoch is marked by a power that subjects, moves and changes the body, making it yielding, brutal, extreme and unstable. The body might turn into a detached thing injured in public (Viennese Actionism, Oleg Kulik, Gina Pane, Ron Athey, etc.), details come to the foreground, back and hair are depicted instead of face (Egon Schiele, etc.), the body becomes a place where the codes of consumerist culture are inscribed (Jürgen Teller, artistic tattooing, etc.), the body is constructed technologically and controlled by computers (Stelarc), bodies try to merge with nature again (installation "God and Cabbage" in Pedvāle). The conclusion is that changes in philosophical reflection and 20th–21st century cultural attitudes towards the body are perfectly represented in art.

## ATTĒĻU SARAKSTS

### Saisinājumi

KF – Kultūras fonds

LNB ANPK – Latvijas Nacionālās bibliotēkas Attēlizdevumu nodaļas plakātu kolekcija

LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

LNVM – Latvijas Nacionālais vēstures muzejs

LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhīvs

VKPAI PDC – Valsts Kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Pieminekļu dokumentācijas centrs

N. a. – ne agrāk par

N. v. – ne vēlāk par

### RŪTA KAMINSKA

Krāslavas katoļu baznīcas un klostera būvvesture novada vēsturisko likteņu kopsakarībās

1. Krāslavas katoļu baznīca. 1929. Foto no: VKPAI PDC.
2. Krāslavas katoļu baznīcas ārskats. 20. gs. 20. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
3. Krāslavas katoļu baznīcas un klostera situācijas plāns. No: VKPAI PDC.
4. Krāslavas katoļu baznīcas plāns. No: VKPAI PDC.
5. Krāslavas katoļu baznīca un klosteris. 20. gs. 60. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
6. Krāslavas katoļu baznīcas vārti. 1940. Foto no: VKPAI PDC.
7. Krāslavas katoļu baznīcas fasāde. 1940. Foto no: VKPAI PDC.
8. Bijušā Krāslavas klostera ēka. Foto: Rūta Kaminska, 2005.
9. Bijušā Krāslavas klostera ēka. Foto: Rūta Kaminska, 2005.
10. Krāslavas katoļu baznīcas fasāde. Foto: Marika Vanaga, 2003.
11. Krāslavas katoļu baznīcas centrālais altāris. 20. gs. 20. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
12. Krāslavas katoļu baznīcas centrālais altāris. 1972. Foto no: VKPAI PDC.
13. Krāslavas katoļu baznīca. Skats uz ērģeļu luktu. Foto: Marika Vanaga, 2003.
14. Krāslavas katoļu baznīcas iekšskats. Kancele. 20. gs. 20. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
15. Sv. Donāta kapelas altāris ar relikviju šķirstu. 20. gs. 20. gadi. Foto no: VKPAI PDC.
16. Sv. Donāta kapelas altāris. 1961. Foto no: VKPAI PDC.
17. Bijušā Krāslavas katoļu klostera vārti. 1960. Foto no: VKPAI PDC.
18. Bijušā Krāslavas katoļu klostera vārti. 1960. Foto no: VKPAI PDC.
19. Brīvdabas altāris pie Krāslavas baznīcas. 1927. Foto no: VKPAI PDC.

### KRISTĪNE OGLE

Ilūkstes katoļu baznīca Kurzemes–Zemgales hercogistes politiskās vēstures kontekstā

1. Ilūkstes baznīca. 20. gs. sākums. Foto no: VKPAI PDC.
2. Ilūkstes baznīca un klosteris. Foto no: VKPAI PDC.
3. 17. gs. 70. gados celtās Ilūkstes baznīcas rekonstrukcijas variants. No: *Paszenda J.* Budowle Jezuickie w Polsce. – Krakow: WAM, 1999. – Rys. 2a, 2b.

4. Jēzus biedrības ģenerāļa Tirsas Gonsalesa 1693. gadā rakstītā vēstule Gothardam Ksaveram Zibergam un Marijai Barbarai Rosinai Zibergai. No: LVVA, 556 l. f., 4. apr., 938. l.

5. Ilūkstes baznīcas plāna sākotnējā iecere un realizētais variants. No: *Zubovas V.* Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai. – Vilnius: Mokslos, 1986. – Brež. 7, 8.

6. Ilūkstes baznīcas centrālais altāris. Foto no: Ilūkstes vēstures un novadpētniecības muzejs.

7. Ilūkstes baznīcas interjers pirms Pirmā pasaules kara. Foto no: VKPAI PDC.

8. Ilūkstes baznīca Pirmā pasaules kara laikā – 1915. gadā. Foto no: Ilūkstes vēstures un novadpētniecības muzejs.

9. Ilūkstes baznīcas spridzināšana 1955. gada rudenī. Foto no: Ilūkstes vēstures un novadpētniecības muzejs.

10. Ilūkstes baznīcas interjera dekora fragments pirms 1955. gada. Foto no: VKPAI PDC.

11. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas pagrabs. Foto: Kristīne Ogle, 2004.

12. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas interjers. Foto: Kristīne Ogle, 2004.

13. Bijušās Ilūkstes jezuītu kolēģijas gaitenis. Foto: Kristīne Ogle, 2004.

### KRISTIĀNA ĀBELE

Tautieši un novadnieki. Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā

1. Janis Rozentāls. Pēc dievkalpojuma (No baznīcas). 1894. Audekls, eļļa. 175 x 103 cm. LNMM, inv. Nr. GL–55. Foto no: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 3. att.
2. Johans Valters. Vakars (Dubļu laikā). N. v. 1898. Atrašanās vieta nezināma. Foto no: Sējējs. – 1938. – Nr. 12 (ielīme).
3. Johans Valters. Virvju vijējs. N. v. 1899. Audekls, eļļa. 23,5 x 36,5 cm. LNMM, inv. Nr. GL–3220. Foto no: LNMM.
4. Janis Rozentāls. Roderiha fon Engelhartas portrets. 1901. Audekls, eļļa. 84 x 107,5 cm. LNMM, inv. Nr. GL–35. Foto no: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 69. att.
5. Janis Rozentāls. Virietis ar papirosu (Bernhards Borherts). Studija. 1901. Audekls, eļļa. 70,5 x 60 cm. LNMM, inv. Nr. GL–69. Foto no: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 60. att.
6. Johans Valters. Pavasaris (Bārenīte). 1907. Audekls, eļļa. 78 x 95 cm. LNMM, inv. Nr. GL–1307. Foto no: LNMM.
7. Vilhelms Purvītis. N. v. 1912. Foto no: Heimatstimmen: Ein baltisches Hausbuch. – Reval: Kluge, 1912. – Bd. 5 (Beiblatt).
8. Gerhards fon Rozens. N. v. 1902. Foto no: *Neumann W.* Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. – Rīga: Grosset, 1902. – S. 167.
9. II Latviešu mākslinieku izstādes katalogs. – Rīga: Sirēne, [1912]. Vāks.
10. Kunstverein. II. Ausstellung des baltischen Künstlerbundes. Oktober–November 1911: [Katalog]. – Rīga: W. F. Häcker, 1911. Vāks.
11. Rihards Zariņš. Vāka mets gadagrāmatai "Latvju māksla". 1909. Foto no: *Prande A.* Profesors Rihards Zariņš // Ilustrēts Žumāls. – 1925. – Nr. 5. – 137. lpp.
12. Eduards fon Gebharts. Pazudušais dēls. 1908. Koks, papīrs, eļļa. 107,6 x 130 cm. Ārzemju mākslas muzejs, inv. Nr. GL–266. Foto no: *Neumann W.* Das Rigasche städtische Kunstmuseum im Jahre 1913. – Rīga: Rigaer Tageblatt, [1914]. – Abb. 6.

13. Johans Valters. Kazdanga. 1904. Audekls, eļļa. 103 x 125 cm. LNMM, inv. Nr. GL-831. Foto no: LNMM.

14. Johana Valtera darbnīca Jelgavā. Ap 1900. Petrs Kalpoks – pirmais no kreisās. Foto no: *Siliņš J.* Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gs. // *Senatne un Māksla*. – 1937. – Nr. 3. – 117. lpp.

15. Petrs Kalpoks. Pašportrets. Ap 1906. Audekls, eļļa. 48,5 x 39,5 cm. Kauņa, M. K. Čurļoņa Nacionālais mākslas muzejs. Foto no: *Tumenienē N.* Petras Kalpokas. – Vilnius: Vaga, 1983. – Repr. 1.

## GUNDEGA GAILĪTE

leskats politiskās karikatūras vēsturē. 19. gs. beigās–20. gs. sākums

1. Tomass Teodors Heine. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus* (1910. – Nr. 11. – 520. lpp.).
2. Tomass Teodors Heine. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus* (1899. – Nr. 33). No: *Krause A.* Die politische Karikatur im Geschichts-Unterricht: Volk un Wissen. – Berlin: Volkseigener Verlag, 1975. – S. 107.
3. Tomass Teodors Heine. Tiesas priekšā. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus* (1896). No: *Томпсон П.* Рабочее движение и карикатура. – Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1926. – С. 56.
4. Mstislavs Dobužinskis. Jaunais 1905.–1906. gads. Karikatūra žurnālā *Жупель* (1905–1906). No: *Дульский П. М.* Графика сатирических журналов 1905–1906. г. – Казань: первая Государственная типография, 1922. – С. 44.
5. Mstislavs Dobužinskis. Oktobra idille. Karikatūra žurnālā *Жупель* (1905–1906). No: *Томпсон П.* Рабочее движение и карикатура. – Москва; Ленинград, 1926. – С. 36.
6. Tomass Teodors Heine. Pēc ielas demonstrācijas. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus* (1910. – Nr. 52. – Vāks).
7. Nezināma autora karikatūra žurnālā *Гвоздь* (1906. – Nr. 2. – 8. lpp.).
8. Indriķis Zeberniņš. Karikatūra izdevumā "Vārdotājs" (1906. – Nr. 33. – 520. lpp.).
9. Tomass Teodors Heine. Reiha automobilis. Karikatūra žurnālā *Simplicissimus* (1906. No: *Lamm G.* Deutsche Karikaturen: Vom Mittelalter bis heute. – Stuttgart; Weimar: I. B. Metzler, 1995. – Farbtaf. 14
10. Rihards Zariņš. Purvā. Karikatūra izdevumā "Svari" (1907. – Nr. 6. – 12. lpp.).
11. Jānis Roberts Tillbergs. Karikatūra izdevumā "Svari" (1907. – Nr. 6. – 3. lpp.).
12. Re-Mi. Karikatūra žurnālā *Стрекоза* (1907. – Nr. 12. – 3. lpp.).
13. Indriķis Zeberniņš. Karikatūra izdevumā "Vērotājs" (1907. – Nr. 1. – 9. lpp.).
14. Indriķis Zeberniņš. Karikatūra izdevumā "Dadzis" (1912. – Nr. 14. – Vāks).
15. Re-Mi. Karikatūra žurnālā *Сатирикон* (1908. – Nr. 15. – Vāks).
16. Re-Mi. Sulaiņa atriebība. Karikatūra žurnālā *Сатирикон* (1908. – Nr. 24. – 3. lpp.).
17. Aleksandrs Jungers. Karikatūra žurnālā *Стрекоза* (1907. – Nr. 15. – Vāks).
18. Alberts Kronbergs. Slavas dziesma. Karikatūra izdevumā "Vārdotājs" (1906. – Nr. 28. – 445. lpp.).
19. Rihards Zariņš. Eposs. Karikatūra izdevumā "Svari" (1907. – Nr. 6. – Vāks).

## GINTA GERHARDE-UPENIECE

Kultūras fonda aktivitātes tēlotājas mākslas nozarē (1920–1940)

1. Kultūras fonda dome kopā ar dažiem agrākajiem locekļiem 1925. gadā. No kreisās: Jāzeps Rancāns, Marģers Skujenieks, Kārlis Kellers, Kārlis Kasparsons, Kārlis Irbe, Hugo Celmiņš, Arvids Kalniņš, Jānis Kauliņš, Rūdolfs Egle, Pēteris Kalniņš, Kārlis Būmeistars, Kārlis Skalbe, Kārlis Dēķēns, Jezups Trasūns, Rainis, Augusts Briedis, Kārlis Ulmanis, Kristaps Eliass. Foto no: *Egle R.* Kultūras fonds: 1920–1928. – Rīga, 1928. – Priekšlapa.
2. Kultūras fonda mazās domes sēde 1927. gada maijā. No kreisās: Jāzeps Rancāns, Augusts Briedis, Jānis Kauliņš, Rainis, Kārlis Dēķēns, Rūdolfs Egle, Hermanis Kaupiņš, Oto Nonācs. Foto no: *Egle R.* Kultūras fonds: 1920–1928. – Rīga, 1928. – 15. lpp.
3. Ģederts Eliass. Sēdošā sieviete. 1923. Audekls, eļļa. 95 x 66 cm. LNMM, inv. Nr. GL-919. KF prēmija (1925). Foto no: LNMM.
4. Jānis Roberts Tillbergs. Čigāniete. 1926. Audekls, eļļa. 51 x 44 cm. LNMM, inv. Nr. GL-806. KF prēmija (1927). Foto no: LNMM.
5. Teodors Zaļkalns. Medaļa VI Vispārējo latviešu dziesmu svētku piemiņai. 1926. Bronza. Ø 4,5 cm. LNMM, inv. Nr. S-801, 802. KF prēmija (1927). Foto no: LNMM.
6. Ludolfs Liberts. Dekorāciju mets Šarla Kamila Sen-Sansa operas "Samsons un Dalila" uzvedumam. 1924. Papīrs, tempera. 74 x 106 cm. LNMM, inv. Nr. GL-379. KF prēmija (1925). Foto no: LNMM.
7. Niklāvs Strunke. Virsaitis un viņa palīgi. Ilustrācija no cikla "Āfrikas tautu pasakas. Melnās pasakas". 1925. Papīrs, akvarelis, zīmulis. 20,0 x 14,5 cm. LNMM, inv. Nr. Z-762. KF prēmija (1926). Foto no: LNMM.
8. Niklāvs Strunke. Ilustrācija "Tūkstoš un vienas nakts" pasakām. 1926. Papīrs, akvarelis, tuša, zīmulis. 22,8 x 16,6 cm. LNMM, inv. Nr. Z-762. KF prēmija (1928). Foto no: LNMM.
9. Ludolfs Liberts. Dekorāciju mets Jāņa Mediņa operai "Sprīdītis". 1927. Kartons, tempera. 80 x 99,5. LNMM, inv. Nr. GL-461. KF prēmija (1928). Foto no: LNMM.
10. Ansis Cirulis. Mēbeļu iekārta Rīgas pils reprezentācijas telpās. 1923. KF prēmija (1929). Foto: Leons Balodis, 1994.
11. Kārlis Jansons. Pieminekļi rakstniekam Augustam Deglavam. 1929. Bronza, granīts. 180 x 145 x 55 cm. Meža kapi, Rīga. KF prēmija (1930). Foto no: Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 237. att.
12. Jānis Cielavs. Vagonā. 1929. Audekls, eļļa. 69,3 x 80,5 cm. LNMM, inv. Nr. GL-461. KF prēmija (1932–1933). Foto no: LNMM.
13. Jānis Liepiņš. Zvejnieku osta. 1934. Audekls, eļļa. 80 x 100 cm. LNMM, inv. Nr. GL-481. KF prēmija (1935). Foto no: LNMM.
14. Eduards Kalniņš. Pelēkie kuģi. 1934. Audekls, eļļa. 80 x 100 cm. LNMM, inv. Nr. GL-637. KF prēmija (1935). Foto no: LNMM.
15. Burkards Dzenis. Rakstnieka Antona Austriņa portrets. 1930–1935. Granīts. 56 x 20 x 23,5 cm. LNMM, inv. Nr. S-75. KF prēmija (1936). Foto no: Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940. – Rīga, 1986. – 216. att.
16. Oskars Norītis. Ilustrācija Aleksandra Puškina stāstam "Piķa dāma". 1937. Papīrs, litogrāfija. 8,5 x 5,0 cm. LNMM, inv. Nr. L-700. KF prēmija (1937). Foto no: LNMM.
17. Jānis Plēpis. Ilustrācija Edvarta Virzas poēmai "Hercogs Jēkabs" 1937. Papīrs, kokgrebums. 23,0 x 14,0 (lapa), 10,0 x 7,0 cm (attēls). LNMM, inv. Nr. GR-3693. KF prēmija (1938). Foto no: LNMM.
18. Teodors Zaļkalns. Jērs. 1933. Bronza. 60 x 22 x 50 cm. LNMM, inv. Nr. S-78. KF prēmija (1936). Foto no: LNMM.

19. Teodors Zaļkalns. Čūka. 1937. Granīts. 70 x 41 x 80 cm. LNMM, inv. Nr. S-93. KF prēmija (1938). Foto no: LNMM.
20. Kārlis Jansons. Piemineklis Latgales atbrīvotājiem "Latgales Māra" Rēzeknē. 1939. Granīts, bronza. KF prēmija (1940). Foto no: Enciklopēdija: Latvijas pilsētas. – Rīga, 1999. – 372. lpp.
21. Jānis Plēpis. Ilustrācija Aleksandra Grīna romānam "Dvēseļu putenis". 1939. Papīrs, kokgrebums. 25,2 x 16,4 cm. LNMM, inv. Nr. GR-298. KF prēmija (1940). Foto no: LNMM.

#### RIHARDS PĒTERSONS

##### Politiskie konteksti Pieminekļu valdes darbībā (1923–1940)

- Pieminekļu valdes struktūra un pārstāvniecība. Tabulu sagatavojis Rihards Pētersons pēc Pieminekļu valdes protokolu grāmatām LNVM.
- Pieminekļu valdes balsstiesīgās personas. 1923–1940. Tabulu sagatavojis Rihards Pētersons pēc Pieminekļu valdes protokolu grāmatām LNVM.
- Pieminekļu valdes pirmais priekšsēdētājs Frīdrihs Ozoliņš. 1930. Foto: M. Pluka. No: LNVM, neg. Nr. 39871.
- Pieminekļu valdes locekļi. No labās: Augusts Tentelis, Konstantīns Rončevskis, Artūrs Štāls, Frīdrihs Ozoliņš, Pauls Kundziņš un Matīss Siliņš. 1926. Foto: Pēteris Ārends. No: LNVM, neg. Nr. 12824.
- Pieminekļu valdes rīkotās ekspedīcijas dalībnieki gatavojas ceļam. Izglītības ministrijas ēka Rīgā, Kr. Valdemāra ielā 38, kurā neilgu laiku atradās arī Pieminekļu valde. 1925. Foto: Pēteris Ārends. No: LNVM, neg. Nr. 3151.
7. Pieminekļu valdes sarīkotā izstāde "Latvijas senatnes pieminekļi", ko rosināja veidot iepriekšējā gada līdzdarbinieku konferences dalībnieki, notika vienlaicīgi ar VI Vispārējiem latviešu dziesmu svētkiem. Izstādī bij. Lomonosova sieviešu ģimnāzijas ēkā Rīgā, Raiņa bulvārī 29, apmeklēja ap 3000 interesentu, un tā bija vienīgā pieminekļu aizsardzības nozarei veltītā izstāde Latvijā 20. gs. 20.–30. gados. Attēlā redzamajā stendā izcelta arhitekta Vilhelma Neimaņa darbība, veicot Doma kompleksa izpēti un restaurāciju, un 1896. gada Latviešu etnogrāfiskās izstādes Rīgā nozīme saistībā ar nacionālā kultūras mantojuma apzināšanu. 1926. Foto: M. Sams. No: LNVM, neg. Nr. 3924, 3938.
- Izstādes "Latvijas senatnes pieminekļi" stends ar materiāliem par Pieminekļu valdes līdzdarbiniekiem: karte ar līdzdarbinieku dzīvesvietām, apliecību paraugi un 1925. gada konferences materiāli. 1926. Foto: M. Sams. No: LNVM, neg. Nr. 3942.
- Pieminekļu saraksta fragments. No: Valdības Vēstnesis. – 1932. – Nr. 201. – 7. sept. – 1. lpp.
- Pieminekļu skaita izmaiņu dinamika no 1924. līdz 1940. gadam, par pamatu ņemot pieminekļiem piešķirto aizsardzības numuru skaitu. Diagrammu sagatavojis Rihards Pētersons pēc publikācijām "Valdības Vēstnesi" un "Izglītības Ministrijas Mēnešrakstā" un ierakstiem Pieminekļu valdes sēžu protokolu grāmatās LNVM.
- Izstādes "Latvijas senatnes pieminekļi" stends ar materiāliem par valsts aizsardzībā esošajiem kultūras pieminekļiem: karte ar pieminekļu atrašanās vietām, Likuma par pieminekļu aizsardzību teksts, foto ar pieminekļu attēliem. 1926. Foto: M. Sams. No: LNVM, neg. Nr. 3999.
- Pieminekļu valdes locekļu piedalīšanās valdes sēdēs no 1923. līdz 1940. gadam. Tabulu sagatavojis Rihards Pētersons pēc Pieminekļu valdes protokolu grāmatām LNVM.
- Plāns sabiedrisko celtnu novietnei Rīgas centrālajā daļā. 1938. Iespējams, to izstrādājis Pauls Kundziņš. No: Latvijas Arhitektūra. – 1938. – Nr. 6. – 226. lpp.

#### ILZE KONSTANTE

##### Mākslinieku biedrības Latvijā (1934–1939). Jaunākie Latvijas Valsts vēstures arhīva materiālu pētījumi

- Niklāvs Strunke. Atdzimšanas dziesma (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 95 x 70 cm. Rīga: P. Mantnieks, 1934. No: LNB ANPK.
- Oskars Norītis. Aizsargu vispārīgie tautisko deju un vingrošanas svētki (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 90 x 70 cm. Rīga: P. Mantnieks, 1937. No: LNB ANPK.
- Raimonds Šiško. IX Latviešu dziesmu svētki Rīgā (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 111 x 72 cm. Rīga: AS A. Šnakenbergs, 1938. No: LNB ANPK.
- Rauls Difi. Francijas modernās mākslas izstāde Rīgā (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 99,5 x 61 cm. Rīga: Valstspapīru spiestuve; Parīze: Mourlot, impremeur, 1939. No: LNB ANPK.
- Oskars Steinbergs. Latviešu preču izstāde Stokholmā (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 111 x 70 cm. Rīga: Ernst Plates, 1934. No: LNB ANPK.
- Matīss Zavickis. "Zaļās vāmas" gleznu izstādes plakāts. Papīrs, litogrāfija. 95 x 70 cm. Rīga: P. Mantnieks, 1939. No: LNB ANPK.
- Ansis Čirulis. Rīgas grafiķu biedrības izstādes plakāts. Papīrs, lino-griezums. 68 x 50 cm. Rīga: A. Perelmanis, 1932. No: LNB ANPK.
- L.K. Latvijas Mākslas akadēmijas audzēkņu darbu izstādes plakāts. Papīrs, litogrāfija. 71,5 x 55,5 cm. B.v., b.i., 1934. No: LNB ANPK.
- Zigurds Ābelīte. Atjaunotās Latvijas 5 gadu sasniegumu skate. Celtniecības izstādes plakāts. Papīrs, litogrāfija. 114 x 84 cm. Rīga: P. Mantnieks, 1939. No: LNB ANPK.
- Vera Krēgere. Ceļojošās tēlotājas mākslas izstādes plakāts. Papīrs, litogrāfija. 100 x 67,5 cm. Rīga: Latvijas Rakstu un mākslas kamera. 1939. No: LNB ANPK.
- Kārlis Freimanis. Latgales Dziesmu svētki Daugavpilī (plakāts). Papīrs, litogrāfija. 79 x 73 cm. Rīga: P. Mantnieks, 1940. No: LNB ANPK.
- Niklāvs Strunke. LPSR vietējās rajonu rūpniecības plaša patēriņa preču izstādes plakāts. Papīrs, litogrāfija. 96,2 x 69 cm. Rīga: VAPP, 1941. No: LNB ANPK.
- Roberts Bērziņš. Vingrošana – fizikultūras pamats (plakāts). Rīga: VAPP, 1941. No: LNB ANPK.

#### JĀNIS KALNAČS

##### Ģederta Eliasa ievadi grāmatām "Franču jaunlaiku glezniecība" un "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi". Iespējamā teksta ietekme uz Mākslas akadēmijas pasniedzēja likteni, okupācijas varām mainoties

- Lietas "Sarakste ar Latvijas Mākslas akadēmiju par klašu vadītāju pārdēvēšanu par docentiem, mācības spēku apstiprināšanu, prof. Ģ. Eliasa atbrīvošanu" vāks. No: LVVA.
- Ģederta un Kristapa Eliasu grāmatas "Franču jaunlaiku glezniecība" (1940 (1941)) titullapa.
- Grāmatas "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi. 1919–1940" (1941) titullapa.
- Mākslas un kultūras lietu direkcijas direktora Edmunda Pukša 1941. gada 24. oktobra vēstule Izglītības un kultūras ģenerāldirekcijas vadītājam Jānim Celmam. No: LVVA.
- Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta pirmā lapa. No: LVVA.
- Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta pēdējā lapa. No: LVVA.

7. Ģederta Eliasa raksta "Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei" manuskripta lapa. No: LVVA.
8. Latvijas Mākslas akadēmijas studentu paraksti profesora Ģederta Eliasa aizstāvības vēstulei 1941. gada 17. decembrī. No: LVVA.
9. Ģederta Eliasa un Martas Kalniņas laulību reģistrācija. 1943. Pirmpublicējums. Oriģināls glabājas Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejā.

#### RUTA ČAUPOVA

##### Politisku faktoru un administratīvu lēmumu loma tēlniecībā

1. Skulptūra "Pionieris" tapšanas stadijā, autors precīzi nav zināms. Iespējams, tas ir Leas Davidovas-Medenes darbs, kas ar šādu nosaukumu kā 1953. gadā darināts kombināta "Māksla" pasūtījums uzrādīts A. Baraņenkovas 1968. gadā publicētajā monogrāfijā "Lea Davidova-Medene" ietvertajā tēlnieces darbu sarakstā.
2. Tēlniece Lea Davidova-Medene pie sava darba "Meitene latviešu tautastērpā" (1951, cements, Šoseju un zemes ceļu pārvaldes pasūtījums). Fotoattēla otrā pusē uzraksts "Es un Līze" ļauj noprast tēlnieces ironisko attieksmi pret šādiem pasūtījumiem.
3. Ojārs Siliņš. Ļeņina piemineklis Bauskā. Granīts, figūras augstums 4,25 m, postaments 2 m. Uzstādīts 1983., demontēts 1991. gadā.
4. Juris Mauriņš. Ļeņina piemineklis Jūrmalā, Dubultos. Metāla lējums, augstums 10,5 m. Uzstādīts 1977., demontēts 1991. gadā.
5. Aivars Gulbis. Ola. 1969. Bronza. Foto: Eduards Melbārzdīs.
6. Juris Mauriņš. Naktssargs. 1965. Granīts. Foto: Eduards Melbārzdīs.
7. Jānis Karlovs. Jūgā. 1963–1969. Ģipsis. Autora foto.
8. Ģjēbs Panteļejevs. Mets Konstantīna Čakstes piemineklim ar devīzi "Ideālisma formula". 2004. Ģipsis. Autora foto.
9. Tēlnieka Ģjēba Panteļejeva veidotā Konstantīna Čakstes pieminekļa makets pilsētvidē. 2004. Autora foto.

#### MAIJA KŪLE

##### Ķermeņi, māksla un vara

1. Džina Peina. Sentimentāla darbība. *Galleria Diagramma*. 1973. No: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003. – P. 26.
2. Džims Dains. Mati. Darbs radīts ASV 1961. gadā. Izstādīts Barselonas Modernās mākslas muzejā 2004. gadā. Foto: Maija Kūle, 2004.
3. Dženija Holcere. Bez nosaukuma. 1993–1994. No: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003. – P. 129.
4. Egons Šīle. Akts no mugurpuses. 1911. Foto no izstādes bukleta: Schiele & Roessler. 08.07.–10.10.2004. Wien.
5. Ģirgens Tellers. Zimols – Versače. Darbs eksponēts izstādē "Man ir četrdesmit" Vīnes Kunsthallē 2004. gadā. Foto no izstādes afišas.
6. Igauņu mākslinieku grupa *Art non grata*. Dievs un kāposti. 2002. No: *Māksla Plus*. – 2002. – Nr. 4. – 8. lpp.
7. Stelarks. Trešā roka. No: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003 – P. 196.

#### LIST OF ILLUSTRATIONS

##### Latvian abbreviations

- att. – picture  
 KF – Culture Foundation  
 LNB ANPK – poster collection of the Picture Department of the Latvian National Library  
 LNMM – Latvian National Museum of Art  
 LNVM – Latvian National History Museum  
 lpp. – page (pages)  
 LVVA – Latvian State History Archive  
 VKPAI PDC – Heritage Documentation Centre of the State Inspection for Heritage Protection

#### RŪTA KAMIŅSKA

##### Construction History of Krāslava Catholic Church and Monastery in the Regional Historical Context

1. Krāslava Catholic Church in 1929. Photo from: VKPAI PDC.
2. Exterior view of Krāslava Catholic Church. The 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
3. Layout of Krāslava Catholic Church and monastery. From: VKPAI PDC.
4. Plan of Krāslava Catholic Church. Photo from: VKPAI PDC.
5. Krāslava Catholic Church and monastery in the 1960s. Photo from: VKPAI PDC.
6. Gate of Krāslava Catholic Church in 1940. Photo from: VKPAI PDC.
7. Facade of Krāslava Catholic Church in 1940. Photo from: VKPAI PDC.
8. The building of the former Krāslava monastery. Photo: Rūta Kaminska, 2005.
9. The building of the former Krāslava monastery. Photo: Rūta Kaminska, 2005.
10. Facade of Krāslava Catholic Church. Photo: Marika Vanaga, 2003.
11. Interior view of Krāslava Catholic Church. Central altar in the 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
12. Main altar of Krāslava Catholic Church in 1972. Photo from: VKPAI PDC.
13. Krāslava Catholic Church. View of the organ gallery. Photo: Marika Vanaga, 2003.
14. Interior view of Krāslava Catholic Church. Pulpit. The 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
15. Altar of St. Donatus' Chapel with reliquary. The 1920s. Photo from: VKPAI PDC.
16. Altar of St. Donatus' Chapel. 1961. Photo from: VKPAI PDC.
17. Gate of the former Krāslava Catholic monastery in 1960. Photo from: VKPAI PDC.
18. Gate of the former Krāslava Catholic monastery in 1960. Photo from: VKPAI PDC.
19. Open-air altar by Krāslava Catholic Church in 1927. Photo from: VKPAI PDC.

#### KRISTĪNE OGLE

##### Ilūkste Catholic Church and the Duchy of Courland and Semigallia: The Context of Political History

1. Ilūkste Church. Early-20th-cent. photo from: VKPAI PDC.
2. Ilūkste Church and monastery. Photo from: VKPAI PDC.
3. Variants of reconstruction of the Ilūkste Church built in the 1670s. From: *Paszenda J.* Budowle Jezuićke w Polsce. – Krakow: WAM, 1999. – Rys. 2a, 2b.
4. Letter by Thyrsus Gonzalez, General of *Societas Jesu*, written in 1693 to Gothardo Xavier Siberk and Maria Barbara Rosina Siberk. LVVA, coll. 5561, reg. 4, file 938.
5. The initial plan and realised version of Ilūkste Church. From: *Zubovas V.* Tomas Žebrauskas ir jo mokiniai. – Vilnius, 1986. – 7.–8. brež.
6. Central altar of Ilūkste Church. Photo from: Ilūkste Museum of History and Local Studies.
7. Ilūkste Church interior before World War I. Photo from: VKPAI PDC.
8. Ilūkste Church during World War I in 1915. Photo from: Ilūkste Museum of History and Local Studies.
9. Blowing up of Ilūkste Church in autumn 1955. Photo from: Ilūkste Museum of History and Local Studies.
10. Detail of Ilūkste Church interior decoration before 1955. Photo from: VKPAI PDC.
11. Cellar of the former Jesuit collegium. Photo: Kristīne Ogle, 2004.
12. Interior of the former Jesuit collegium. Photo: Kristīne Ogle, 2004.
13. Corridor of the former Jesuit collegium. Photo: Kristīne Ogle, 2004.

#### KRISTIĀNA ĀBELE

##### Fellow Nationals and Compatriots: The National Question and Territorial Identity in the Art Life of Latvia in the Late 19th and Early 20th Century

1. Janis Rozentāls. After Service (From Church). 1894. Oil on canvas. 175 x 103 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-55. Photo from: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 3. att.
2. Johann Walter. Evening (In Mud Time). Not later than 1898. Location unknown. From: *Sējējs*. – 1938. – Nr. 12 (inset).
3. Johann Walter. Rope Maker. A Study. Not later than 1899. Oil on canvas. 23,5 x 36,5 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-3220. Photo from LNMM.
4. Janis Rozentāls. Portrait of Roderich von Engelhardt. 1901. Oil on canvas. 84 x 107,5 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-35. Photo from: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 69. att.
5. Janis Rozentāls. Gentleman with a Cigarette (Bernhard Borchert). A Study. 1901. Oil on canvas. 70,5 x 60 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-69. Photo from: Janis Rozentāls: Reprodukciju albums / Sast. un teksta aut. I. Pujāte. – Rīga: Liesma, 1991. – 60. att.
6. Johann Walter. Spring (Orphan Girl). 1907. Oil on canvas. 78 x 95 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-1307. Photo from LNMM.
7. Vilhelms Purvītis. Not later than 1912. From: *Heimatstimmen: Ein baltisches Hausbuch*. – Reval: Kluge, 1912. – Bd. 5 (Beiblatt).

8. Gerhard von Rosen. Not later than 1902. From: *Neumann W.* Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. – Riga: Grosset, 1902. – S. 167.
9. Catalogue cover of the 2nd Latvian Art Exhibition: Il Latviešu mākslinieku izstādes katalogs. – Riga: Sirēne, [1912].
10. Catalogue cover of the 2nd Exhibition of the Baltic Artists' Association: Kunstverein. II. Ausstellung des baltischen Künstlerbundes. Oktober–November 1911. [Katalog]. – Riga: W. F. Häcker, 1911.
11. Rihards Zariņš. Cover design for the yearbook "Latvju māksla" (*Latvian Art*). 1909. From: *Prande A.* Profesors Rihards Zariņš // Ilustrēts Žumāls. – 1925. – Nr. 5. – 137. lpp.
12. Eduard von Gebhardt. Prodigal Son. 1908. Oil on paper, board. 107,6 x 130 cm. Riga, Museum of Foreign Art, inv. No. GL-266. From: *Neumann W.* Das Rigasche städtische Kunstmuseum im Jahre 1913. – Riga: Rigaer Tageblatt, [1914]. – Abb. 6.
13. Johann Walter. Kazdanga (Katzdangen). 1904. Oil on canvas. 103 x 125 cm. Riga, LNMM, inv. No. GL-831. Photo from LNMM.
14. Johann Walter's studio in Jelgava. C. 1900. Petras Kalpokas – the first from the left. From: *Siliņš J.* Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gs. // *Senatne un Māksla*. – 1937. – Nr. 3. – 117. lpp.
15. Petras Kalpokas. Self-Portrait. C. 1906. Oil on canvas. 48,5 x 39,5 cm. Kaunas, M. K. Čiurlionis National Museum of Art. From: *Tumenienē N.* Petras Kalpokas. – Vilnius: Vaga, 1983. – Repr. 1.

#### GUNDEGA GAILĪTE

##### History of Political Caricature in the Late 19th Century and Early 20th Century: An Insight

1. Thomas Theodor Heine. Caricature from the journal "Simplicissimus" (1910. – No. 11. – P. 520).
2. Thomas Theodor Heine. Caricature from the journal "Simplicissimus" (1899. – No. 33). From: *Krause A.* Die politische Karikatur im Geschichts-Unterricht: Volk und Wissen. – Berlin, 1975. – S. 107.
3. Thomas Theodor Heine. Before the Court. Caricature from the journal "Simplicissimus" (1896). From: *Томпсон П.* Рабочее движение и карикатура. – Москва; Ленинград, 1926. – P. 56.
4. Mstislav Dobuzhinsky. New Year 1905–1906. Caricature from the journal *Zhupel' (Scarecrow)*. 1905/1906. From: *Дульский П.* Графика сатирических журналов 1905–1906 г. – Казань, 1922. – С. 44.
5. Mstislav Dobuzhinsky. October Idyll. Caricature from the journal *Zhupel' (Scarecrow)*, 1905. – No. 1). From: *Томпсон П.* Рабочее движение и карикатура. – Москва; Ленинград, 1926. – С. 36.
6. Thomas Theodor Heine. After Street Demonstration. Caricature from the journal "Simplicissimus" (1910. – No. 52 (cover)).
7. Caricature by an unknown artist from the journal *Gvoz'd' (Nail)*, 1906. – No. 2. – P. 8).
8. Indriķis Zeberīņš. Caricature from the journal "Vārdotājs" (*Charmer*), 1906. – No. 33. – P. 520).
9. Thomas Theodor Heine. Reich Automobile. Caricature from the journal "Simplicissimus". 1906. From: *Lammel G.* Deutsche Karikaturen: Vom Mittelalter bis heute. – Stuttgart; Weimar: I. B. Metzler, 1995.
10. Rihards Zariņš. In the Swamp. Caricature from the journal "Svari" (*Scales*), 1907. – No. 6. – P. 12).

11. Jānis Roberts Tillbergs. Caricature from the journal "Svari" (*Scales*; 1907. – No. 6. – P. 3).
12. Nikolay Remizov-Vasilyev (-Re-Mi). Caricature from the journal *Strekoza* (*Dragon-fly*; 1907. – No. 12. – P. 3).
13. Indriķis Zeberīņš. Caricature from the journal "Vērotājs" (*Observer*; 1907. – No. 1. – P. 9).
14. Indriķis Zeberīņš. Caricature from the journal "Dadzis" (*Burdock*; 1912. – No. 14 (cover)).
15. Nikolay Remizov-Vasilyev (-Re-Mi). Caricature from the journal *Satirikon* (1908. – No. 15 (cover)).
16. Nikolay Remizov-Vasilyev (-Re-Mi). Servant's Revenge. Caricature from the journal *Satirikon* (1908. – No. 24. – P. 3).
17. Aleksandr Yungers. Caricature from the journal *Strekoza* (*Dragon-fly*; 1907. – No. 15 (cover)).
18. Alberts Kronbergs. Song of Praise. Caricature from the journal "Vārdotājs" (*Chamer*; 1906. – No. 28. – P. 445).
19. Rihards Zariņš. Epos. Caricature from the journal "Svari" (*Scales*; 1907. – No. 6 (cover)).

#### GINTA GERHARDE-UPENIECE

##### The Culture Foundation and its Activities during the First Independent Republic of Latvia (1920–1940)

1. The Culture Foundation Council with several former members in 1925. Jāzeps Rancāns, Marģers Skujenieks, Kārlis Kellers, Kārlis Kasparsons, Kārlis Irbe, Hugo Celmiņš, Arvids Kalniņš, Jānis Kauliņš, Rūdolfs Egle, Pēteris Kalniņš, Kārlis Būmeistars, Kārlis Skalbe, Kārlis Dēķēns, Jezups Trasūns, Rainis, Augusts Briedis, Kārlis Ulmanis and Kristaps Eliass. Photo from: *Egle R. Kultūras fonds*. 1920–1928. – Rīga, 1928 (front page).
2. Culture Foundation Small Council meeting in May 1927. Jāzeps Rancāns, Augurs Briedis, Jānis Kauliņš, Rainis, Kārlis Dēķēns, Rūdolfs Egle, Hermanis Kaupiņš and Oto Nonācs. Photo from: *Egle R. Kultūras fonds*. 1920–1928. – Rīga, 1928. – 15. lpp.
3. Ģederts Eliass. Seated Woman. 1923. Oil on canvas. 95 x 66 cm. LNMM, inv. No. GL-919. KF premium (1925). Photo from: LNMM.
4. Jānis Roberts Tillbergs. Gypsy Woman. 1926. Oil on canvas. 51 x 44 cm. LNMM, inv. No. GL-806. KF premium (1927). Photo from: LNMM.
5. Teodors Zaļkalns. Memorial Medal of the 6th Latvian Song Festival. 1926. Bronze. Ø 45 cm. LNMM, inv. No. S-801, 802. KF premium (1927). Photo from: LNMM.
6. Ludolfs Liberts. Stage design sketch for Camille Saint-Saens' opera "Samson et Dalila". 1924. Tempera on paper. 74 x 106 cm. LNMM, inv. No. GL-379. KF premium (1927). Photo from: LNMM.
7. Niklāvs Strunke. Chief and his Assistants. Illustration from the series "African Tales. Black Tales". 1925. Watercolour and pencil on paper. 20 x 14,5 cm. LNMM, inv. No. Z-762. KF premium (1926). Photo from: LNMM.
8. Niklāvs Strunke. Illustration for "Thousand and One Night's Tales". 1926. Watercolour, ink and pencil on paper. 22,8 x 16,6 cm. LNMM, inv. No. Z-762. KF premium (1928). Photo from: LNMM.
9. Ludolfs Liberts. Stage design sketch for Jāzeps Medīņš' opera "Tom Thumb". 1927. Tempera on cardboard. 80 x 99,5 cm. LNMM, inv. No. GL-461. KF premium (1928). Photo from: LNMM.
10. Ansis Cirulis. Furniture set for Riga Castle representational premises. 1923. KF premium (1929). Photo: Leons Balodis, 1994.

11. Kārlis Jansons. Monument to writer Augusts Deglavs. 1929. Bronze, granite. 180 x 145 x 55 cm. Forest Cemetery, Rīga. KF premium (1930). Photo from: *Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940.* – Rīga: Zinātne, 1986. – 237. att.
12. Jānis Cielavs. In the Car. 1929. Oil on canvas. 69,3 x 80,5 cm. LNMM, inv. No. GL-461. KF premium (1932–1933). Photo from: LNMM.
13. Jānis Liepiņš. Fishing Port. 1934. Oil on canvas. 80 x 100 cm. LNMM, inv. No. GL-481. KF premium (1935). Photo from: LNMM.
14. Eduards Kalniņš. Grey Ships. 1934. Oil on canvas. 80 x 100 cm. LNMM, inv. No. GL-637. KF premium (1935). Photo from: LNMM.
15. Burkards Dzenis. Portrait of Writer Antons Austrīņš. 1930–1935. Granite. 56 x 20 x 23,5 cm. LNMM, inv. No. S-75. KF premium (1936). Photo from: *Latviešu tēlotāja māksla: 1860–1940.* – Rīga: Zinātne, 1986. – 216. att.
16. Oskars Noriis. Illustration for Aleksandr Pushkin's "The Queen of Spades". 1937. Lithograph. 8,5 x 5 cm. LNMM, inv. No. L-700. KF premium (1937). Photo from: LNMM.
17. Jānis Plēpis. Illustration for Edvarts Virza's poem "Duke Jacob". 1937. Wood engraving. 23 x 14 cm (sheet), 10 x 7 cm (picture). LNMM, inv. No. GR-3693. KF premium (1938). Photo from: LNMM.
18. Teodors Zaļkalns. Lamb. 1933. Bronze. 60 x 22 x 50 cm. LNMM, inv. No. S-78. KF premium (1936). Photo from: LNMM.
19. Teodors Zaļkalns. Pig. 1937. Granite. 70 x 41 x 80 cm. LNMM, inv. No. S-93. KF premium (1938). Photo from: LNMM.
20. Jānis Plēpis. Illustration for Aleksandrs Grīns' novel "The Snow-Storm of Souls". 1939. Wood engraving. 25,2 x 16,4 cm. LNMM, inv. No. GR-298. KF premium (1940). Photo from: LNMM.
21. Kārlis Jansons. Monument to Liberators of Latgale. Māra of Latgale. 1939. Granite, bronze. Rēzekne. KF premium (1940). Photo from: *Latvijas pilsētas. Enciklopēdija.* – Rīga: Preses nams, 1999. – 372. lpp.

#### RIHARDS PĒTERSONS

##### Monument Board Activities and Political Contexts (1923–1940)

1. Structure and agency of the Monument Board. Chart prepared by Rihards Pētersons after the protocol books of the Monument Board at LNVM.
2. Persons of the Monument Board having the right to vote. 1923–1940. Chart prepared by Rihards Pētersons after the protocol books of the Monument Board at LNVM.
3. The first director of the Monument Board Frīdrihs Ozoliņš. 1930. Photo: M. Pluka. From: LNVM, neg. No. 39871.
4. Members of the Monument Board. From the right: Augusts Tentelis, Konstantīns Rončevskis, Artūrs Štāls, Frīdrihs Ozoliņš, Pauls Kundziņš and Matīss Siliņš. 1926. Photo: Pēteris Ārends. From: LNVM, neg. No. 12824.
5. Members of the Monument Board research expedition before departure. Building of the Ministry of Education where the Monument Board was located for a short period. Now the building in Riga, Kr. Valdemāra Street 38. 1925. Photo: Pēteris Ārends. From: LNVM, neg. No. 3151.
- 6–7. Exhibition "Latvian Ancient Monuments", inspired by conference participants of the previous year, was organised together with the 6th All-Latvian Song Festival. The exhibition was housed in the former Lomonosov Women's Gymnasium in Riga, Rainis Boulevard 29.

It attracted about 3000 visitors and remained the single exhibition dedicated to heritage protection during the 1920s–1930s. The stand in the picture extols the architect Wilhelm Neumann's research and restoration activities at the Dome complex and significance of the Latvian Ethnographic Exhibition 1896 in Riga in the recognition of national cultural heritage. 1926. Photo: M. Sams. From: LNVN, neg. No. 3924, 3938.

8. Stand from the exhibition "Latvian Ancient Monuments" with materials on co-workers of the Monument Board: map with co-workers' residences, examples of certificates and conference materials from 1925. 1926. Photo: M. Sams. From: LNVN, neg. No. 3942.

9. Detail of the monument list. From: *Valdības Vēstnesis (Government Messenger)*. – 1932. – Nr. 201. – 7. sept. – 1. lpp.

10. Changes of dynamics in regard to the quantity of monuments from 1924 to 1940, based on the quantity of protection numbers allotted to monuments. Diagram prepared by Rihards Pētersons after the publication in "*Valdības Vēstnesis*" (*Government Messenger*) and "*Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*" (*Ministry of Education Monthly*), and records in the Monument Board protocol books at LNVN.

11. Stand from the exhibition "Latvian Ancient Monuments" with materials on culture monuments under state protection: a map indicating the location of monuments, text from the law on monument protection, photo with pictures of monuments. 1926. Photo: M. Sams. From: LNVN, neg. No. 3999.

12. Participation of Monument Board members in meetings from 1923 to 1940. Chart prepared by Rihards Pētersons after the Monument Board protocol books at LNVN.

13. Project of public buildings in the central part of Riga. 1938. Possibly designed by Pauls Kundziņš. From: *Latvijas Arhitektūra*. – 1938. – Nr. 6. – 226. lpp.

#### ILZE KONSTANTE

##### Artists' Societies in Latvia (1934–1940). Latest Researches of Materials Found in the Latvian State History Archive

1. Niklāvs Strunke. The Song of Rebirth. Poster. Lithograph. 95 x 70 cm. Riga: P. Mantnieks, 1934. From: LNB ANPK.

2. Oskars Norītis. All-Guardians Festival of National Dance and Gymnastics. Poster. Lithograph. 90 x 70 cm. Riga: P. Mantnieks, 1937. From: LNB ANPK.

3. Raimonds Šiško. The 9th Latvian Song Festival in Riga. Poster. Lithograph. 111 x 72 cm. Riga: A. Šnakenbergs, 1938. From: LNB ANPK.

4. Raoul Dufy. Exhibition of French Modern Art in Riga. Poster. Lithograph. 99,5 x 61 cm. Riga: State Document Printing House; Paris: Mourlot, 1939. From: LNB ANPK.

5. Oskars Šteinbergs. Poster of the exhibition of Latvian products in Stockholm. Lithograph. 111 x 70 cm. Riga: Ernst Plates, 1934. From: LNB ANPK.

6. Matiss Zavickis. Poster of the artists' society "Roller" painting exhibition. Lithograph. 95 x 70 cm. Riga: P. Mantnieks, 1939. From: LNB ANPK.

7. Ansis Cīrulis. Exhibition poster of the Riga Graphics' Society. Linocut. 68 x 50 cm. Riga: A. Perelmanis, 1932. From: LNB ANPK.

8. L. K. Exhibition poster of students' works. Latvian Academy of Art. Lithograph. 71,5 x 55,5 cm. S. I., 1934. From: LNB ANPK.

9. Zigurds Ābelīte. Five year achievements show of the restored Latvia. Poster of construction exhibition. Lithograph. 114 x 84 cm. Riga: P. Mantnieks, 1939. From: LNB ANPK.

10. Vera Krēgere. Poster of the travelling fine arts exhibition. Lithograph. 100 x 67,5 cm. Riga: Latvian Chamber of Writing and Art, 1939. From: LNB ANPK.

11. Kārlis Freimanis. Poster of Latgale Song Festival in Daugavpils. Lithograph. 79 x 73 cm. Riga: P. Mantnieks, 1940. From: LNB ANPK.

12. Niklāvs Strunke. Poster of exhibition of consumer goods of local districts industry of the Latvian Soviet Socialist Republic. Lithograph. 96,2 x 69 cm. Published: Rīga: VAPP, 1941. From: LNB ANPK.

13. Roberts Bērziņš. Gymnastics – the base of physical culture. Poster. Riga: VAPP, 1941. From: LNB ANPK.

#### JĀNIS KALNAČS

##### Ģederts Eliass' Introductions to Books "French Contemporary Painting" and "The 20th Anniversary of Latvian SSR Academy of Art". Printed Text and Lecturer's Fortune at the Academy of Art at the Change of Occupational Powers

1. Cover of the file "Correspondence with the Academy of Art on renaming Heads of Studios as docents, affirmation of teaching staff, dismissal of prof. Ģederts Eliass". LVVA.

2. Ģederts Eliass and Kristaps Eliass. "French Contemporary Painting" (*Franču jaunlaiku glezniecība*). 1940 (1941). Title page.

3. "The 20th Anniversary of Latvian SSR Academy of Art 1919–1940" (*Latvijas PSR Mākslas akadēmijas 20 gadi 1919–1940*). Title page.

4. Letter by Edmunds Pukšs, Director of Art and Culture Board, to Jānis Celms, Head of the General Board of Education and Culture, 24 October 1941. LVVA.

5. The first page of Ģederts Eliass' manuscript "In Case of the 20th Anniversary of the Founding and Activity of Latvian SSR Academy of Art" (*Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei*). LVVA.

6. The last page of Ģederts Eliass' manuscript "In Case of the 20th Anniversary of the Founding and Activity of Latvian SSR Academy of Art" (*Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei*). LVVA.

7. Page from Ģederts Eliass' manuscript "In Case of the 20th Anniversary of the Founding and Activity of Latvian SSR Academy of Art" (*Latvijas PSR Mākslas akadēmijas dibināšanas un 20 gadu darbības atcerei*). LVVA.

8. Students' signatures on the letter in defence of professor Ģederts Eliass from 17 December 1941. LVVA.

9. Ģederts Eliass' and Marta Kalniņa's wedding ceremony. 1943. First publication. Original found in the collection of Ģederts Eliass Jelgava History and Art Museum.

#### RUTA ČAUPOVA

##### The Role of Political Factors and Administrative Resolutions in Sculpture

1. Sculpture "Pioneer" during work in progress. The author is unknown. This work could be possibly attributed to Lea Davidova-Medene, included in the sculptor's list of works found in A. Baranenkova's monograph "Lea Davidova-Medene" (1968). A work under this title was commissioned by the enterprise "Māksla" in 1953.

2. Sculptor Lea Davidova-Medene nearby her work "Girl in a National Costume". 1951. Cement. Commissioned by the Highway and Road Department. Inscription "I and Līze" on the other side indicates the sculptor's ironic attitude towards such commissions.
3. Ojārs Siliņš. Lenin's monument in Bauska. Granite, height of figure 4,25 m, base 2 m. Set up in 1983, dismantled in 1991.
4. Juris Mauriņš. Lenin's monument in Jūrmala, Dubulti. Metal cast, height 10,5 m. Set up in 1977, dismantled in 1991.
5. Aivars Gulbis. Egg. Bronze. 1969. Photo: Eduards Melbārzdīs.
6. Juris Mauriņš. Night-watchman. Granite. 1965. Photo: Eduards Melbārzdīs.
7. Jānis Karlovs. Under the Yoke. Plaster. 1963–1969. Author's photo.
8. Gļebs Panteļejevs. Project of Konstantīns Čakste's monument with the motto "The Formula of Idealism". Plaster. 2004. Author's photo.
9. Sculptor Gļebs Panteļejevs' model for Kontantīns Čakste's monument in urban surroundings. 2004. Author's photo.

## MAIJA KŪLE

### Body, Art and Power

1. Gina Pane. Azione Sentimentale (Sentimental Action). Galleria Diagramma. 1973. From: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003. – P. 26.
2. Jim Dine. Hair. Work created in the USA in 1961. Exhibited at Barcelona Modern Art Museum in 2004. Photo: Maija Kūle, 2004.
3. Jenny Holzer. Untitled. 1993–1994. From: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003. – P. 129.
4. Egon Schiele. Back of the Nude (Rueckenakt). 1911. Photo from the exhibition booklet: Schiele & Roessler. 08.07.–10.10.2004. – Wien, 2004.
5. Juergen Teller. Brand – Versace. Exhibition of photographs "Ich bin vierzig" Wien, Kunsthalle, 10.06.–17.10.2004. Photo from the exhibition poster.
6. Estonian artists' group "Art non grata". God and Cabbage. From: *Māksla Plus*. – 2002. – Nr. 4. – 8. lpp.
7. Stelarc. The Third Hand. From: *Miglietti F. A. Extreme Bodies*. – Milan, 2003. – P. 196.

## PERSONU RĀDĪTĀJS / INDEX OF PERSONS

Rādītājos nav iekļautas norādes uz attēlu sarakstu. The index does not refer to the list of illustrations.

### A, Ā

- A. (kriptonīms avīzē "Latvija") 57  
 A. sk. Asars, Hermanis  
 A. Bl. 48  
 A. P. 109  
 Ābele, Ernests 116  
 Ābele, Kristiāna 39, 54, 174  
 Ābelīte, Oļģerts 112  
 Ābelīte, Zīgurds 121  
 Adamovičs, Ludvigs 84  
*Aftanazy, Roman* 15, 17  
 Aižens, Jānis 116  
 Alberings, Arturs 79  
 Alksnis, Ādams 119  
 Andersens Rings, Lauritss (*Andersen Ring, Laurits*) 44  
 Anna, Kurzemes hercogiene 33  
 Annus, Augusts 80, 109, 111, 113–114, 117–118, 120–121, 123–124, 136, 142, 149  
 Ansons, Jānis 109  
 Antonovs, Sergejs (*Антонов, Сергей*) 111, 115, 124  
 Apinis, Jēkabs 115, 120, 122  
 Aplociņš, Hermanis 120  
 Ārends, Pēteris 96  
 Armitis, Jānis 116  
 Arnolds, Karls (*Arnold, Karl*) 71  
 Artums, Ansis 118  
 Asars, Hermanis 47, 57  
 Atijs, Rons (*Athey, Ron*) 169, 179  
 Augusts III (*August III*), Polijas karalis; arī Frīdrihs Augusts II, Saksijas kūrfirsts 37  
 Austrīņš, Antons 82

### B

- B. 57  
 Baijs, Karols Antonijs (*Bay, Karol Antony*) 21  
 Baksts, Ļevs (*Бакст, Лев*) 60  
 Balčus, Arnis 170  
 Balodis, Francis 94–96, 98, 103, 176  
 Baltgailis, Kārlis 80, 83, 112, 120  
 Balzaks, Onorē (*Balsac, Honoré*) 160  
 Banga, Leonīds 112  
 Bange, Francis 112–114  
 Baranovska, Inese 166  
 Baraņenkova, A. 157  
 Baumanis, Kārlis sk. Zemdega, Kārlis  
 Bauškenieks, Auseklis 143  
 Beierbahs, Kārlis 127–128  
 Beika, Dāvids 47, 50–51  
 Beklīns, Arnolds (*Böcklin, Arnold*) 44, 52  
 Belsen sk. Belzēns, Jēkabs  
 Belzēns, Jēkabs (arī *Belsen, Jacobus*) 61  
 Beļcova, Aleksandra 80, 118  
 Bēms, Romis 68  
 Benuā, Aleksandrs (*Бенуа, Александр; Benois, Alexandre*) 45–46, 60, 75  
 Bercs, Stefāns 109  
 Bergs, Rikards (*Bergh, Richard*) 45

*Bematowicz, Aleksandra* 18  
*Bērziņš, Alfrēds Jēkabs* 106, 120, 146  
*Bērziņš, Boriss* 39  
*Bērziņš, Ludis* 55  
*Bērziņš, Roberts* 126  
*Bērziņš-Ziemelis, Jānis*  
*Bērzkalne, Anna* 95  
*Bikše, Kārlis* 138, 142, 150  
*Bilenšteins, Augusts (Bielenstein, August)* 56  
*Biljbins, Ivans (Билибин, Иван; Bilbin, Ivan)* 67, 175  
*Bine, Jēkabs* 41, 80, 109, 115, 120–123, 132, 178  
*Birzenieks, Aleksandrs* 115  
*Birzgale (prec. Jāgere (arī Jēgere)), Emma* 63, 174  
*Blankenburgs, Indriķis* 124  
*Blumbergs, Ilmārs* 170  
*Blūms, Venjamins (Блюм, Веньямин)* 59, 61  
*Boberskis, Vojcehs (Boberski, Wojciech)* 17, 22  
*Bobinskis, Harijs* 143  
*Bodnieks, Eižens* 136  
*Bogdanovs-Beļskis, Nikolajs (Богданов-Бельский, Николай)* 120  
*Bohmanis, Gregors fon (Bochmann, Gregor von)* 58  
*Bontempelli, Marco* 129  
*Borherte-Šveinfurte, Eva Margarēte (Borchert-Schweinfurth, Eva Margarethe)* 47, 54  
*Borherts, Bernhards (Borchert, Bernhard)* 45–47, 54  
*Borkovskis, Jānis* 111  
*Brancis, Māris* 70  
*Brastiņš, Arvīds* 109, 123  
*Brastiņš, Ernests* 98, 109, 118–120, 133  
*Bremšs, Nikolajs* 143  
*Brencēns, Eduards* 80  
*Brencēns, Kārlis* 111, 148–149, 152  
*Brensons, Teodors* 115  
*Briedis, Augusts* 77–78  
*Briedis, Jānis* 82  
*Briedis, Raimonds* 56  
*Brīvkalns, A.* 107  
*Broel-Plater, Leon* 17–18  
*Brunstermann, Friedrich* 45  
*Bružis, Boriss* 41, 54, 57, 58, 60  
*Buceniece, Ella* 170  
*Buclers, Mārtiņš* 57  
*Bukovskis, Ļevis* 162  
*Būmeistars, Kārlis* 77  
*Būmerts, K.* 87  
*Bušs, Kārlis* 125  
*Butulis, Ilgvars* 105  
*Bžozovskis, Kazimirs (Brzozowski, Kazimierz)* 33

## C, Č

–c– 40  
*Castaldi sk. Kastaldi, Filipo*  
*Celmiņš, Hugo* 77, 95  
*Celms, Jānis* 85, 137–138, 142–143  
*Ceplītis, Krišjānis* 47, 76, 175  
*Cepure, Ansis* 116  
*Cielava, Skaidrīte* 48, 51, 77, 127  
*Cielavs, Jānis* 80–81, 88, 110, 118  
*Cīrulis, Aleksandrs* 80, 120, 175  
*Cīrulis, Ansis* 80, 82, 86, 109, 112, 114, 118  
*Corns, Anderss (Zorn, Anders)* 45

*Čaks, Aleksandrs* 82, 112–113, 120  
*Čakste, Jānis* 79, 93  
*Čakste, Konstantīns* 162–163, 179  
*Čapski (Czapscy)* 12  
*Čaupova, Ruta* 156, 179  
*Čellini, Benvenuto (Cellini, Benvenuto)* 134  
*Červenaka-Virkava, Rita* 165

## D

–d. –h. 56  
*Dains, Džims (Dine, Jim)* 170  
*Dālbergs, Elmārs* 115  
*Damberg, Valdemārs* 118–119  
*Dankers, Oskars* 143  
*Dannehiršs, Bernhards* 115  
*Dārziņa-Ozoliņa, Anna* 119  
*Dārziņš, Emīls* 52  
*Dauge, Aleksandrs* 79  
*Daugulis, Augusts* 68, 69, 175  
*Daval, Jean-Luc* 159  
*Davidova-Medene, Lea* 157–158  
*Degļavs, Augusts* 49, 82  
*Dēķēns, Kārlis* 77–78  
*Delēzs, Žils (Deleuze, Gilles)* 167  
*Demakova, Helēna* 166  
*Devmanis, Bernhards (Dewhmann, Bernhard)* 27  
*Difi, Rauls (Dufy, Raoul)* 112  
*Dikers, Eižens (Dücker, Eugen)* 58  
*Diriķis, Augusts* 125  
*Dmitrijeva, Alise (Dmitrijew, Alice)* 59  
*Dobužinskis, Mstislavs (Добужинский, Мстислав; Dobuzhinsky, Mstislav)* 67–68, 175  
*Dombrovskis, Jānis* 47, 83  
*Dombrovskis-Dumbrājs, Fridrihs* 129, 178  
*Domjē, Onorē (Daumier, Honoré)* 64  
*Drapče, Nora* 80  
*Drēviņš, Aleksandrs* 146  
*Druva, Jūlijs* 106–107, 115, 120  
*Duby, Georges* 159  
*Dunsdorfs, Edgars* 105  
*Dvielis, Vilis* 116  
*Dzenis, Burkards* 82, 89, 111, 142, 148  
*Dzičkaņecis (Dziczkaniec), izšūšanas meistars* 20

## E, Ē

*Edelfelts, Alberts (Edelfelt, Albert)* 45  
*Eferts-Klusais, Ernests* 141  
*Egle, Arvīds* 118, 120, 125  
*Egle, Rūdolfs* 77–79  
*Eglītis, Anšlavs* 118–119, 123  
*Eglītis, Arturs* 44  
*Eglītis, Viktors* 118–119  
*Eidukevičs, Vlads (Eidukevičius, Vladas)* 109  
*Eliass, Ģederts* 80–82, 110, 134–145, 148–150, 175, 178–179  
*Eliass, Kristaps* 77, 79, 134–135, 138  
*Endzelins, Jānis* 83, 98  
*Engelharts, Roderihs fon (Engelhardt, Roderich von)* 41, 45–46  
*Enkels, Magnuss (Enckell, Magnus)* 45  
*Ērglis, J.* 150  
*Eska, Annija* 112

## F

Favori, Andrē (*Favory, André*) 111  
 Feders, Jūlijs 42  
 Feders, Pēteris 98, 147–149  
 Fedja sk. Ūders, Teodors  
 Felsbergs, Ernests 79, 82, 147–149  
 Filka, Alberts 112, 115  
 Fitinghofs, Georgs (*Vietinghoff, Georgius*) 27  
 Fjestads, Gustavs (*Fjaestad, Gustaf*) 45  
 Folcs, Augusts (*Volz, August*) 45  
 Fontāna, Jakubs (*Fontana, Jakub*) 17, 22  
 Fontāna, Juzefs (*Fontana, Józef*) 17, 22  
 Fontānu (*Fontana*) dzimta 17, 22  
 Forsele, Ellija sk. Rozentāle, Ellija  
 Forsels, Teodors (*Forssell, Theodor*) 46  
 Francisks Ksavers (*Francisc Xavier*) 30  
 Freimanis, Kārlis 123  
 Freitag-Loringhofena, Leokādija fon (*Freytag-Loringhoven, Leokadie von*) 62  
 Friče, Vladimirs (*Фриче, Владимир*) 127  
 Frīdlanders, Izaks 115  
 Frīdrihsons, Kurts 120  
 Fuko, Mišels (*Foucault, Michel*) 166, 168–169, 179

## G, Ģ

G. 52  
 Gailis, Jānis 125  
 Gailīte, Gundega 64, 174  
 Gailītis, Dāvis 115, 136  
 Gailītis, Pauls 94–95  
 Gallens-Kallela, Akseli (*Gallen-Kallela, Akseli*) 45  
 Garūta, Lūcija 82  
 Gebels, Jozefs (*Goebbels, Josef*) 88  
 Gebharts, Eduards fon (*Gebhardt, Eduard von*) 58  
 Gerharde-Upeniece, Ginta 77, 175  
 Gēte, Johans Volfgangs (*Goethe, Johann Wolfgang*) 50  
 Ginters, Johanness fon (*Guenther, Johannes von*) 54, 60  
 Glaubics, Johans (Jans) Kristofs (*Glaubitz, Johann (Jan) Christoph (Krzysztof)*) 16, 22  
 Godiņš, Guntars 91  
 Godunovs, Boriss (*Годунов, Борис*) 82  
 Golovins (*Головин*), krievu ģenerālis 31  
 Golovins, Fjodors (*Головин, Федор*) 71  
 Gonsaless, Tirss (*Gonzalez, Thyrsus*) 27–29  
 Grabinskis, Leonhards Roberts 120  
 Grafs, Antons (*Graff, Anton*) 20  
 Griffin, Roger 129  
 Grigulis, Arvids 125  
 Griķis, E. 68  
 Grimma, Sofija (Soņa) Ļubova (*Grimm, Sophie (Sonja) Ljubow*) 59  
 Grinbergs, Hermanis 109, 148–149  
 Grincevičs, Ludviks (*Grinciewicz, Ludwik*) 15  
 Grīns, Aleksandrs 82, 92  
 Grosa, Silvija 39, 43  
 Grosbergs, Oskars (*Grosberg, Oskar*) 62  
 Grosmane, Elīta 59  
 Grosvalds, Jāzeps 48, 55, 118–119  
 Grothusa, Kerija (Karolina) fon (*Grotthus, Cary (Carolina) von*) 40, 54  
 Gržebins, Zinovijs (*Гржебин, Зиновий*) 68  
 Gučkovs, Aleksandrs (*Гучков, Александр*) 73  
 Gulbis, Aivars 160–161, 163

Gulbis, Ansis 55, 60, 83  
 Gulbis, Frīdrihs 112  
 Gulbransons, Olafs (*Gullbransson, Olaf*) 71, 175  
 Gvatāri, Felikss (*Guattari, Félix*), filozofs 167  
 Ģinters, Valdemārs 95–96, 150

## H

Hāberlands, Kristofs (*Haberland, Christoph*) 103  
 Hagborgs, Augusts (*Hagborg, August*) 45  
 Halonens, Peka (*Halonon, Pekka*) 45  
 Hauss, Džons (*House, John*) 43  
 Hēgelis, Georgs Vilhelms Frīdrihs (*Hegel, Georg Wilhelm Friedrich*) 130  
 Heidegers, Martīns (*Heidegger, Martin*) 168, 171  
 Heine, Tomass Teodors (*Heine, Thomas Theodor*) 65–66, 68, 70–71, 75, 175  
 Heinnihsons, Amo 165  
 Henings, Heinnih (*Höning, Heinrich*) 120  
 Herders, Johans Gotfrīds (*Herder, Johann Gottfried*) 130  
 Hēmere, Grēta fon (*Hoemer, Greta von*) 60  
 Hēmers, Herberts fon (*Hoemer, Herbert von*) 60  
 Hilzena, Konstance (*Hylzen, Konstancja*) 17  
 Hilzeni (*Hylzen*) 16  
 Hilzens, Ježijs Mikolajs, biskaps (*Hylzen, Jerzy Mikolaj*) 13  
 Himmels, Kristians (*Himmel, Christianus*) 31  
 Hitlers, Ādolfs (*Hitler, Adolf*) 136  
 Hodlers, Ferdinands (*Hodler, Ferdinand*) 60  
 Holcere, Dženija (*Holzer, Jenny*) 170  
 Holcs, Amo (*Holz, Amo*) 41  
 Hunniuss, Karls (*Hunnius, Carl*) 60  
 Hūns, Kārlis 42, 145  
 Huserls, Edmunds (*Husserl, Edmund*) 167–168, 179  
 Huvalds (*Houwaft*), priesteris 17

## I

Illyne, Mary 48  
 Induse-Muceniece, Marija 125, 136  
 Irbe, Kārlis 77  
 Irbe, V. 68  
 Irbe, Voldemārs 165  
 Iritisens (*Iritisen*), eģiptiešu tēlnieks 158  
 Ivaņickis, Staņislavs 112  
 Izdebskis, Vladimirs (*Издебский, Владимир*) 55

## J

J. G. sk. Grosvalds, Jāzeps  
 Jāgers (arī Jēgers), Vilhelms (*Jager, Wilhelm*) 63, 174  
 Jāgers, Karls (*Jager, Karl*) 62  
 Jākobsons, Valdemārs 119  
 Jaloveckis, Juzefs (*Jałowicki, Józef*) 20  
 Janelsiņa, Veronika 119  
 Jankevičūte, Ģiedre (*Jankevičiūtė, Giedrė*) 88–89  
 Janonienē, Rūta 20  
 Jans Kazimirs (*Jan Kazimierz*), Polijas karalis 26  
 Jansons, A. 75  
 Jansons, Kārlis 82, 87, 92, 118, 136  
 Jaunsudrabiņš, Jānis 39, 46, 48–50, 53, 57–61, 80, 109, 174  
 Jaunzems, Jānis 96  
 Jaunzems, Pauls 163  
 Jēgers, Aleksandrs 109  
 Jēgers, Arturs sk. Jūrasteters, Arturs  
 Jēkabs (*Jacobus*), Kurzemes hercogs 25, 82

Jelskis, Kazimirs (*Jelskis (Jelski), Kazimieras (Kazimierz)*) 15, 19–20, 173  
Jemefelts, Ēro (*Jämfelt, Eero*) 45  
Junga-Štīlinga, Eliza fon (*Jung-Stilling, Elise von*) 60  
Jungers, Aleksandrs (*Юнгерс, Александр; pseidonīms Баян*) 67, 72–75, 175  
Junkers, Aleksandrs 112  
Jūpatovs, Aleksejs (*Юпатов, Алексей*) 115  
Jūrasteters (arī Jēgers), Arturs 118–119, 123  
Juraševskis, Pēteris 95  
Jurjāns, Kārlis 109  
Juvenāls (*Juvenalis*) 52

## K, Ķ

K. 42  
Kačalova, Tatjana (*Качалова, Татьяна*) 41–42  
Kairukštīte-Jaciniene, Halina (*Kairiukštytė-Jacinienė, Halina*) 142  
Kaktiņš, Ādolfs 120  
Kalmīte, Jānis 119  
Kalnačs, Jānis 56, 127, 134, 155, 178  
Kalniņa, Marta 144  
Kalniņš, Arvīds 77  
Kalniņš, Eduards 82, 89, 111, 113, 151, 175  
Kalniņš, Jānis 125  
Kalniņš, Pēteris 77  
Kalpoks, Petrs (*Kalpokus, Petras*) 60–61  
Kalve, Pēteris 62  
Kaminska, Rūta 9, 173  
Kampenhauzens, Eduards fon (*Campenhausen, Eduard von*) 63  
Karitons, Eduards 112  
Kārlis (*Carl*), Kurzemes hercogs, Saksijas grāfs 37  
Karlovs, Jānis 162  
Karmelu (*Carmel*) dzimta 25, 174  
Kasparsons, Kārlis 77  
Kasparsons, Reinholds 109, 113–114  
Kastaldi, Filipo (*Castaldi Filippo*) 14–15, 18–19  
Kaulbahs, Vilhelms fon (*Kaulbach, Wilhelm von*) 60  
Kauliņš, Jānis 77–78  
Kaupere, Marija 142  
Kaupiņš, Hermanis 78  
Kause, Helmut 54  
Kazaks, Jēkabs 48, 119, 146  
Kazeniece, Lūcija 56  
Kaža, Otilija 82  
Kellers, Kārlis 77  
Kelvė, Fransuā (*Quelée, François*) 111  
Ketlers, Gothards (*Kettler, Gotthard*) 24  
Kirhenšteins, Augusts 88  
Kirke, Frančeska 166  
Klauverts, R. 125  
Kleijntjens, Žāns Kretjēns Jozefs (*Kleijntjens, Jean Chrétien Joseph*) 10, 25, 37  
Klements XIV (*Clement XIV*) 37  
Kļaviņš, Eduards 39, 43  
Kokains sk. Štrauhs, Kārlis  
Konarski, Simon 10, 12, 14  
Konstante, Ilze 7, 105, 176  
Korints, Loviss (*Corinth, Lovis*) 60  
Kornvels, R. D. (*Cornwell, R. D.*) 105  
Kosu (*Koss*) dzimta 12  
Kotkas, L. 149  
Krause, Alfrīds 64, 68

Krauss, Teodors (*Kraus, Theodor*) 45  
Krauze, Kārlis 111, 113, 137–138, 178  
Krēgere, Vera 122  
Kronbergs, Alberts 75–76, 175  
Kronbergs, namīpašnieks 117  
Kronenbergs, Alberts 109, 120  
Krūka, Aleksandrs 112  
Krūmiņš, Artūrs 12  
Krūmiņš, Fricis 109  
Krūmiņš, Vilis (arī Vilhelms) 109, 113  
Krūza, Kārlis 46  
Kučinskis, Staņislavs 25  
Kuga, Jānis 81–82, 110–111, 118, 120–123, 136–138, 142, 147–148, 175  
Kukurs, Jānis Alfrēds 70  
Kūlainis, Nikolajs 115, 117  
Kūle, Maija 166, 179  
Kujiks, Oļegs (*Кулик, Олег*) 168, 179  
Kundziņš, Pauls 95–96, 98, 103  
Kundziņš, Pēteris 109  
Kūravš, Georģs Eduards (*Kurau, Georg Eduard*) 44–45  
Kūravš, Leopolds Kristians (*Kurau, Leopold Christian*) 44–45  
Kurcijs, Andrejs 127  
Kurzemnieks, G. 46  
Kurzemnieks, Uldis 164  
Kustodijevs, Boriss (*Кустодиев, Борис; Kustodiev, Boris*) 67, 175  
Ķaune, Nikolajs 37  
Ķeniņa (Rūmane-Ķeniņa), Anna 55  
Ķeniņš, Atis 55

## L, Ļ

L. G. 40  
L. K. 115  
Lāce, Daina 7  
Lāce, Māra 50  
Lācis, Visvaldis 68  
Lakāns, Žaks (*Lacan, Jacques*) 167  
Lamberga, Dace 56  
Lammel, Gisold 70  
Lamšefts, Juzefs (*Lamshefft, Józef*) 15, 34  
Lancmanis, Imants 44, 63  
Landavs, Ziedonis 138, 142–143, 148  
Langens, Alberts (*Langen, Albert*) 64  
Lanserē, Jevgenijs (*Лансере, Евгений; Lanceraу, Evgeny*) 67, 175  
Lapiņš, Arturs 44, 112  
Lapiņš, Jānis 131–132, 178  
Lapis, Irma (*Лалис, Ирма*) 159  
Laršons, Kārls (*Larsson, Karl*) 45  
Laube, Eižens 87, 176  
Laučkaitē, Laima (*Laučkaitė, Laima*) 59  
Lautenbahs-Jūsmiņš, Jēkabs 82  
Lazovskis, Ilmārs 169  
Leikola, Anto (*Leikola, Anto*) 46  
Lēmanis, Indriķis 125  
Lēnbahs, Francs fon (*Lenbach, Franz von*) 60  
Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*) 64  
Lešers (*Leszer*), zviedru pulkvedis 31  
Leševaljē-Šeiviņārs, Žoržs (*Lechevallier-Chevignard, Georges*) 111  
Levins, Maksis 151  
Lēviss of Menārs, Karls fon (*Löwis of Menar, Carl von*) 98  
Liebermanis, Makss (*Liebermann, Max*) 44  
Liberts, Ludolfs 80–83, 85, 111, 120–122, 130, 144, 148–150, 175

Lidinghauzenu-Volfu (*Lüdinghausen-Wolff*) dzimta 12  
Lidinghauzens-Volfs, Georgs (*Lüdinghausen-Wolff, Georg*) 12, 26, 173  
Liepiņa, M. 149  
Liepiņa-Skulme, Marta 80, 110  
Liepiņš, Jānis 80–81, 87–89, 110, 132, 136, 146  
Liljeforss, Bruno (*Liljefors, Bruno*) 45  
Linde, Vemers 120  
Linga, Vilis 119  
Lingavs, Mihals (*Lingau, Michal*) 32  
Lisims, Simons (*Lissim, Simon*) 111  
Litkens, Hanss (*Luetkens, Hans*) 45  
Līvenu dzimta (*Lieven*) 25  
Līvu Jurka (ist. v. Juris Puriņš) 70  
Lojola, Ignacijs (*Loyola, Ignatius*) 26, 30  
Łopaciński, Euzebiusz 15–16  
Leņins, Vladimirs (*Ленин, Владимир*) 138, 141, 157–159, 162

## M

M. sk. Mademieks, Jūlijs  
Mademieks, Jūlijs 41, 54, 60, 82, 111, 123  
Malahovska (*Małachowska*) 17  
Maļavins, Filips (*Малявин, Филипп*) 45  
Mangolds, Herberts 115  
Manguls, Eduards 109  
Manguls, Jēkabs 113  
Manteifels, Gustavs (*Manteuffel, Gustaw*) 12–15, 17, 27, 28, 61  
Manteifels, Karls fon (*Maunteuffel, Karl von*) 53, 61  
Markvarts, Helmūts 80–81, 109  
Martinsonē, Ella 149  
Matjē, Milca (*Матье, Милица*) 159  
Matvejs, Voldemārs 60, 119  
Mauriņš, Juris 159, 161–162  
Maurs, Rihards 109  
Mazītis, Arnolds 143  
Mediņš, Jānis 82  
Mednis, Valdemārs 115  
Mednītis, Bernards 119  
Meierovics, Zīgfrīds Anna 79, 140, 147  
Melbārzdis, Eduards 118, 120  
Melbārzdis, Kārlis 115  
Melderis, Emīls 80, 82, 110, 136, 146  
Melngailis, Emīlis 82  
Mengdens, Voldemārs fon (*Mengden, Woldemar von*) 45, 51, 56  
Merīni (*Merlini*) dzimta 16–17  
Merīni, Dominiks (*Merlini, Dominik*) 16  
Merīni, Marta (*Merlini, Marta*) 16  
Merlo-Pontī, Moriss (*Merleau-Ponty, Maurice*) 167–168  
Mērs, Andrē (*Maître, André*) 111  
Mertens (*Merten*), zeltkalis 20  
Metuzāls, Eduards 81  
*Metzler, I. B.* 70  
Miesnieks, Kārlis 80, 109, 111, 117, 138, 142, 148  
Miezītis, Kārlis 116  
Mihelsons, Rūdolfs 116  
Mīlenbahs, Kārlis 82  
Mīlts, Frīdrihs 112  
Misiņš, Jānis 82  
Morbergs, Kristaps 151  
Morics, Frīdrihs (*Moritz, Friedrich*) 40–41, 45, 56  
Moriss, Viljams (*Morris, William*) 132  
Mulevičiūtē, Jolīta 128

Munks, Jenss Pēters (*Munk, Jens Peter*) 44  
Musolīni, Benito (*Mussolini, Benito*) 105  
Musorgskis, Modests (*Мусоргский, Модест*) 82

## N

N. 52  
Nakcjanovičs, Jakubs (*Nakcjanowicz, Jakub*) 34  
Nānsena (dzim. Valtere), Sigrīda (*Nahnsen, geb. Walter, Sigrid*) 45  
Nānsens, Pēters (*Nahnsen, Peter*) 45  
Neilands, Jānis (vācu *Neuland, Johannes*) 62  
Neilis, Kārlis 118  
Neimanis, Vilhelms (*Neumann, Wilhelm*) 41, 56–58  
*Nelson, Robert S.* 64  
Nemme, Otomārs 80, 111, 122  
Niedra, Arturs 115  
Nikolajs II (*Николай II*), Krievijas cars 57, 67, 74  
*N-n* sk. Neimanis, Vilhelms  
Nonācs, Oto 78  
Nordens (ist. uzv. Haselblats), Jūliuss (*Norden (Hasselblatt), Julius*) 47  
Norītis, Oskars 82, 90, 107, 118, 135  
Novožeņeca, Leja 137  
Nulītis, Arnolds 118

## O

Oginskite-Zīneviene, Viktorija (*Oginskytė-Zinevienė, Viktorija*) 23  
Oginsku (*Ogiński*) dzimta 12  
Ogle, Kristīne 24, 35, 173  
Ogule, Austrā 143  
Ogulis, Frīcis 143  
Okudžava, Bulats (*Окуджавя, Булат*) 48  
Ormisons, Villems (*Ormisson, Villem*) 59  
Osmanis, Aleksis 142  
Ostrovskis, Antonijs (*Ostrowski, Antonio*) 33  
Ostrovskis, Antonijs Kazimirs, bīskaps (*Ostrowski, Antoni Kazimierz*) 13  
Ozoliņš, Frīdrihs 94–96, 149  
Ozoliņš, Pēteris (pseud. Vidrižu Pēteris) 60

## P

Pacs, Kazimirs 33  
Padeģis, Kārlis 117, 165  
Pantelejevs, Gļebs 162–164, 179  
Parako (*Paracco, Paraka*) 15–17, 22, 173  
Parako, Antonio (*Paracco, Antonio*) 15–17, 34  
Parako, Dominiks (*Paracco, Domenico*) 17  
Parako, Dominiks II (*Paracco, Domenico II*) 17  
Parako, Francisks (*Paracco, Francesco*) 17  
Pašenda, Ježijs (*Paszenda, Jerzy*) 28, 33–34  
Pauliņš, Mārtiņš 116  
Pauls, Bruno 65, 175  
Pauļuka (dzim. Jānke), Felicita 137  
Pauļuks, Jānis 137  
Pavlova, Anna (*Павлова, Анна*) 60  
Peina, Džina (*Pale, Gina*) 169, 179  
Pelše, Rūdolfs 111, 148, 178  
Pelše, Stella 43, 57, 81, 127, 138, 148–149, 151, 177  
Peņģerots, Visvaldis 109  
Pērle, Rūdolfs 109  
Pēteris I (*Петр I*), Krievijas cars 157  
Pētersons, Rihards 93  
Petrovs, Aleksandrs (*Петров, Александр*) 48, 50, 60, 63  
Petss, Konstantīns (*Päts, Konstantin*) 90

Piesis, Verners 125  
 Pijš VI (*Pius VI*) 14  
 Pika, Eduards 115  
 Pikaso, Pablo (*Picasso, Pablo*) 135  
*Pinegeot, A.* 159  
 Pladers, Oto 109, 118  
 Plāķis, Juris 78  
 Plāse, Jānis 112–113, 115, 117  
 Plātere, Antoņina no Soltanu dzimtas (*Plater, Antonina z Soltanów*) 20  
 Plātere, Auguste no Oginsku dzimtas (*Plater, Auguste z Ogińskich*) 12, 14, 15  
 Plātere, Eleonora (*Plater, Eleonora*) 20  
 Plātere, Izabella (*Plater, Izabella*) 20  
 Plātere-Ziberga, Juzefine (*Plater-Zyberk, Juzefina*) 20  
 Plātere-Ziberga, Ludvika (*Plater-Zyberk, Ludwika*) 20  
 Plāteru (*Plater*) dzimta 11, 12, 14, 15, 17–20, 23, 173  
 Plāters, Augusts Hiacints (*Plater, August Hiacynt*) 14  
 Plāters, Eugenjušs (*Plater, Eugeniusz*) 20  
 Plāters, Jans Andrejs (*Plater, Jan Andrzej*) 10–12, 173  
 Plāters, Jans Ludviks (*Plater, Jan Ludwik*) 12  
 Plāters, Kazimirs Konstantīns (*Plater, Kazimierz Konstanty*) 14, 17, 20  
 Plāters, Konstantīns (*Plater, Konstanty*) 13, 20  
 Plāters, Konstantīns Ludviks (*Plater, Konstanty Ludwik*), 11–14, 20, 37, 173  
 Plāters, Ludviks (*Plater, Ludwik*) 20  
 Plāters, T. (*Plater, T.*) 16  
 Plāters, Vaclavs (*Plater, Wadaw*) 20  
 Plēpis, Jānis 82, 90, 92, 112, 120, 122  
 Plīte-Pleita, Alfrēds 109  
 Poga, Juris 163  
 Popels, Bazīlijs (*Popiel, Bazyl*) 19  
 Poplavskis, Mikolajs Korvins (*Poplawski, Mikolaj Korwin*) 27  
 Poruks, Jānis 131  
 Poseviņo, Antonio (*Possevino, Antonio*) 26  
 Povilevičs, Juzefs (*Powilewicz, Józef*) 34  
 Prande, Alberts 57, 80, 109, 111, 143–144, 150  
 Primanis, Jēkabs 148  
 Pujāte, Inta 40  
 Puksis, Edmunds 136–138, 142  
 Pulsts, Augusts (*Pulst, August*) 59  
 Pupa, Augusts 125, 138, 141, 178  
 Pūpols, Jānis 113  
 Purics, Alfrēds 70, 130  
 Puriņš, Juris 70  
 Purīts, Alfrēds 149  
 Purviņš, Valters 127–128  
 Purvītis, Vilhelms 42–43, 45–56, 58–59, 82, 87, 116, 120, 134, 138, 142, 145–150, 174–176  
 Puškins, Aleksandrs (*Пушкин, Александр*) 82, 138  
 Putniņa-Niedra, Anita 40  
 Puzirevskis, Nikolajs 115

## R

—r— 60  
 R. sk. Rozentāls, Janis  
 Rainis 49, 51, 77, 79, 134  
 Rancāns, Jāzeps 77–78  
 Rapa, Jānis 120  
 Rasiņš, Kārlis 135  
 Rēdliha, Klāra (*Redlich, Clara*) 101, 104  
 Reiznieks, Voldemārs 118–119, 130  
 Re-Mī sk. Remizovs-Vasiljevs, Nikolajs

Remizovs-Vasiljevs, Nikolajs (*Ремизов-Васильев, Николай; Remizov-Vasilyev, Nikolay*) 67, 71, 73–75, 175  
 Rērihs, Nikolajs (*Рерих, Николай*) 45  
 Recniceks, Ferdinands fon (*Reznicek, Ferdinand von*) 65, 175  
 Rics, Alfrēds (*Ruetz, Alfred*) 41, 56, 60  
 Riči, Laurentijs (*Ricci, Laurentio*) 16, 34  
 Rieksts, Jānis 55, 57, 59  
 Riese, Brigitte 27  
 Rihters, Emīls (*Richter, Emil*) 61  
 Rikmanis, Jānis 115, 117  
 Rilke, Rainers Marija (*Rilke, Rainer Maria*) 44, 48  
 Rodēns, Ogists (*Rodin, Auguste*) 160  
 Rofs, Jākubs (*Ruoff, Jakub*) 33  
 Roga, Ausma (ist. v. Anna Ēvelīte) 130, 178  
 Romans, Aleksandrs 52, 70, 76, 145  
 Rončevskis, Konstantīns 96, 148–149  
 Rosovskis, Pāvels 18  
 Rozenbergs, Alfrēds (*Rosenberg, Alfred*) 131  
 Rozens, Gerhards fon (*Rosen, Gerhard von*) 40–41, 45–46, 53, 55–56  
 Rozentāle (dzim. Forsele), Ellija (*Forssell, Elli*) 46, 49, 52  
 Rozentāls, Janis 40, 41–42, 44–47, 49–52, 54–55, 57–58, 145–146  
 Rozentāls, Miķelis 143  
 Rožlāpa, Pēteris 111  
 —rs sk. Asars, Hermanis  
 Rubis, Pauls 120

## S, Š

Saldavs, Oļģerts 130, 178  
 Salmiņš, Gunārs 62  
 Salnītis, V. 79  
 Sārinens, Eliels (*Saarinens, Eliel*) 45  
*Saur, Klaus Gerhard* 18  
 Savicka (dzim. Branta), Dagmāra (*Sawitzky (geb. Brandt), Dagmar; ari Māra (Mara)*) 56  
 Savickis, Vilhelms (*Sawitzky, Wilhelm*) 54, 56, 62  
*Schlippenbach, Paul von* 61  
*Seemann, Ernst Arthur* 27  
 Sen-Sanss, Šarls Kamils (*Saint-Saëns, Charles Camille*) 82–83  
 Serovs, Valentīns (*Серов, Валентин; Serov, Valentin*) 45, 67, 175  
 Sestžencevičs, Staņislavs Bohušs (*Sietrzencewicz, Stanislaw Bohusz*) 13, 14  
*Shiff, Richard* 64  
*Sidén, Karin* 44  
 Sidrabs, Eduards 115, 117  
 Sigismunds II Augusts (*Zygmunt II August*) 24  
 Sigismunds III (*Zygmunt III*) 24  
 Siliņš, Jānis 53, 60, 77, 86, 109–111, 117, 121, 128, 136, 142, 149, 178  
 Siliņš, Matīss 95–96  
 Siliņš, Ojārs 159  
 Silzemnieks, Alberts 118  
 Simbergs, Hugo (*Simberg, Hugo*) 45  
 Sivalo, Konstantīns (*Süvalo, Konstantin*) 59  
 Skalbe, Kārlis 77, 79, 82  
 Skoruļskis, Antonijs (*Skorulski, Antonio*) 34  
 Skribnovskis, Arnolds 136  
 Skride, Arijs 111  
 Skujenieks, Marģers 77  
 Skulme, Marta 146  
 Skulme, Oto 80, 82, 110, 118, 120–121, 123, 136, 146  
 Skulme, Uga 80, 87, 110, 128, 136, 146  
 Slava, Laima 39  
 Slava, Modris 48

Slobodčikova, T. 68  
 Smiltnieks, Žanis 118  
 Smuglevičs, Francisks (*Smuglevičius, Pranciškus, Smuglewicz, Franciszek*) 17, 35  
 Solovjovs, Vladimirs (*Соловьев, Владимир*) 128  
 Somovs, Konstantīns (*Сомов, Константин*) 45  
 Spertāls, Arvīds 119  
 Sproģis, Jūlijs 118, 128  
 Stahl, Alexander 45  
 Staļins, Josīfs (*Сталин, Иосиф*) 89, 138  
 Stankevičs, Antons 46  
 Stārosts, Roberts 143  
 Stefans Batorijs (*Stephan Batory*) 26  
 Stefenhāgens, Johans Frīdrihs (*Steffenhagen, Johann Friedrich*) 62  
 Stelarks (*Stelarc*); ist. v. Arkādijs, Stelijs (*Arkadios, Stellos*) 172, 179  
 Stolipins, Pjotrs (*Столипин, Петр*) 70  
 Stradiņš, Pauls 82  
 Straubergs, Kārlis 79  
 Straume, Jūlijs 111  
 Strazdiņš, Jēkabs 112–113, 117, 123  
 Strazdiņš, Miķelis 125  
 Strēlerte, Veronika 134  
 Strods, Henrihs 10, 25  
 Strunke, Niklāvs 80, 82, 84, 117, 126, 146, 175  
 Sūniņš, Kārlis 109  
 Sūniņš, Žanis 117  
 Suta, Romans 80, 112, 115, 117–118, 128, 146  
 Suteu, C. 92  
 Svece, Artis 44  
 Svemps, Leo 80, 110, 117, 120–121, 123, 136  
 Svīlāns, Jānis 11, 17, 25  
 S-y sk. Savickis, Vilhelms un Savicka, Dagmāra  
 Šaņavskis, Alfons 131  
 Šembeks (*Szembek*), bīskaps 26  
 Šeremetjevs, Aleksandrs (*Шереметьев, Александр*) 30–31  
 Šile, Egons (*Schiele, Egon*) 170–171, 179  
 Šillings, Ērihs (*Schilling, Erich*) 65, 175  
 Šimanis, Pauls (*Schiemann, Paul*) 54, 61  
 Širvinska, Kristīne 18  
 Šiško, Raimonds (Raumunds, Romualds) 108, 115, 120  
 Šķērstēns, Jēkabs Vilhelms 120  
 Šķilters, Gustavs 117–118, 128–129, 148–149, 177  
 Šmits, Pēteris 98  
 Špenglers, Osvalds (*Spengler, Oswald*) 128, 176  
 Šprenks, Pauls 113, 118  
 Štālbergs, Ernests 109, 111, 124  
 Štāls, Artūrs 93–96  
 Šteinbergs, Oskars 112  
 Štembergs, Janis 122, 143, 178  
 Štems, Pauls 115  
 Štems, Roberts 109, 131, 133, 178  
 Štiglics, Aleksandrs (*Штирлиц, Александр; Stieglitz, Alexander*) 145  
 Štrāls, Aleksandrs 47  
 Štrāls, Kārlis 112  
 Štrauhs, Kārlis (pseud. Kokains) 112–113  
 Štrickis, Karls fon (*Stryck, Carl von*) 137  
 Štriķis, Vilhelms fon (*Stryk, Wilhelm von*) 56  
 Štrombergs, Aleksandrs 115  
 Štuks, Francs fon (*Stuck, Franz von*) 60  
 Šulce-Naumburgs, Pauls (*Schultze-Naumburg, Paul*) 40  
 Šulte, Eduards (*Schulte, Eduard*) 58

Švābe, Arveds 79, 82, 93, 97, 106  
 Švarcs, Oto (*Schwarz, Otto*) 95  
 Šveics, Erasts 80, 110, 118  
 Šveinfurts, Filips (*Schweinfurth, Philipp*) 109, 148–149  
 Švērinu (*Schwern*) dzimta 25, 174

## T

Taimiņa, Aija 93  
 Tatarkiewicz, Władysław 15  
 Taulovs, Fricis (*Thaulow, Frits*) 45  
 Tejnisons (*Tejnison*), zeltkalis 20  
 Tellers, Jirgens (*Teller, Jürgen*) 171, 179  
 Tentelis, Augusts 95–96  
 Teodors sk. Zeiferts, Teodors  
 Tidemanis, Jānis 81, 113, 118  
 Tihomirovs, Ivans (*Тихомиров, Иван*) 59  
 Tillbergs, Jānis Roberts 55, 70–71, 76, 81–82, 109, 115, 117–118, 120, 146–149, 175  
 Tode, Ernsts (*Tode, Ernst*) 45  
 Tone, Valdemārs 80, 111, 118–120, 122–124, 138, 142, 146, 148, 150  
 Tonijs, Eduards (*Thony, Eduard*) 66  
 Traseviča (*Trasiewicz*) 17  
 Trasūns, Jezups 77, 79  
 Treilons, Elerts 115  
 –ts sk. Zeiferts, Teodors  
 Tuglass, Frīdeberts (*Tuglas, Friedebert*) 89

## U, Ū

Ūbāns, Konrāds 80, 111–112, 118–120, 138, 142, 144, 146, 148, 150  
 Ūdere, Anna 48  
 Ūders, Teodors 47–48, 50, 60, 62–63, 119, 145  
 Ūdris sk. Ūders, Teodors  
 Ulmanis, Guntis 87  
 Ulmanis, Kārlis 77–79, 81, 83–84, 86–87, 96, 99, 103, 105–107, 116, 121, 127, 135, 140–141, 153, 164, 175  
 Unferhava, Marta (*Unverhau, Martha*) 45  
 Upītis, Andrejs 53, 146  
 Upītis, Pēteris 113

## V

Vahtra, Jāns (*Vahtra, Jaan*) 59  
 Vaivods, Juliāns 25, 35  
 Valdmanis, Vilhelms 119  
 Valtere, Zuza (*Walter, Susa*), ist. v. Sofija Helēna (*Sophie Helene*) 55–56  
 Valters, Eduards Hugo (*Walter, Eduard Hugo*) 44  
 Valters, Jānis sk. Valters, Johans (*Walter, Johann*)  
 Valters (Valters-Kūrav), Johans (*Walter (Walter-Kurau), Johann*); arī  
 Valters, Jānis 41–44, 46–48, 50, 57–58, 60–61, 145  
 Vanakamara, Jāns (*Vanakamara, Jaan*) 59  
 Vārpa, Andris 165  
 Varslavāns, Francisks 80  
 Vasariņš, Vilis 111, 138, 142, 151, 178  
 Vasiljevs, Juris, arī Jurijs (*Васильев, Юрий*) 13, 14, 20, 21, 22  
 Veidemanis, Andris 162  
 Veiherte, Ivonna 60  
 Veilands, Ernests 109–110, 117, 120, 123–124  
 Ventaskrasts, Žanis 117  
 Vēsmiņu Kārlis sk. Krūza, Kārlis  
 Vidbergs, Sigismunds 80, 115, 118, 120, 136  
 Vidrižu Pēteris sk. Ozoliņš, Pēteris  
 Viduks, Vilis 143

Viesis (pseud.) 47  
 Vilciņš, Rūdolfs 76, 175  
 Vilhelms II (*Wilhelm II*), Vācijas imperators 65, 71  
 Vilke, Rūdolfs (*Wilke, Rudolf*) 65, 175  
 Viļumainis, Jūlijs 119  
 Vimba, Voldemārs 115, 117, 120  
 Vinklers, Karls fon (*Winkler, Karl von*) 43, 59  
 Vipērs, Boriss (*Vipper, Boris; Vipper, Boris*) 64, 95–96, 134, 138, 142, 148, 178  
 Virza, Edvarts 82, 118–119, 131  
 Vistlers, Džeimss Ebots Maknīls (*Whistler, James Abbott McNeill*) 39  
 Vitols, Eduards 81, 111, 148–150  
 Vitols, Jāzeps 82  
 Vladislavs IV (*Vladislaus IV*) 27  
 Voelckerling, Fred 61  
 Volfa, Sibilla (*Wolff, Sibilla*) 27  
 Volfeils, Ervins (*Wohlfheil, Erwin*) 120  
 W. B. M. sk. Mengdens, Voldemārs fon  
 W. S. 41  
 Walter, Irene Margarethe 45

## Z, Ž

Zāle, Kārlis 82, 87, 111, 120, 135, 138, 150, 175–176  
 Zaļeški, S. 27  
 Zālītis, Jānis 120  
 Zaļkalns, Teodors 48, 81–82, 91, 111, 118–120, 147, 175  
 Zamaiča, Lūcija 112  
 Zanders, Ojārs 68  
 Zārdiņš, Ādolfs 109  
 Zariņa, Anna 81  
 Zariņš, Rihards 42, 51, 57, 70–71, 74–76, 147–149, 175  
 Zass, Osvalds fon (*Sass, Oswald von*) 43  
 Zaus, Mārtiņš 112  
 Zavickis, Matiss 112–113  
 Zeberņiņš, Indriķis 69, 72–73, 76, 80, 109, 113, 175  
 Zeiferts, Teodors 43, 49, 148–149  
 Zeile, Pēteris 78, 85  
 Zeltiņš, Voldemārs 60–61  
 Zemdega, Kārlis 82, 111, 136  
 Ziberga, Katrīna (*Siberg, Catharina*) 29  
 Ziberga, Magdalēna (*Zyberg, Magdalena*) 33  
 Ziberga, Marija Barbara Rosina (*Siberk, Maria Barbara Rosina*) 28–29  
 Ziberģu (*Siberg, Zyberk, Syberk*) dzimta 26–27, 35, 174  
 Ziberģs, Josafats (*Zyberg, Josaphat*) 33  
 Ziberģs, Bertolds (*Siberg, Berthold*) 26–27  
 Ziberģs, Frīderiks (*Siberg, Fridericus*) 30  
 Ziberģs, Frīdrihs Johans (*Sieberk, Friedrich (Fridericus) Johann*) 27  
 Ziberģs, Georģs (*Siberg, Georg*) 27  
 Ziberģs, Georģs Aloizijšs (*Sieberg, Georg Aloysius*) 27  
 Ziberģs, Gotthards Ksavers (*Siberk, Gothard Xavier*) 28–29  
 Ziberģs, Sāmuels (*Siberg (Zyberg), Samuel*) 29, 31  
 Ziberģs, Staņislavs (*Ziberg, Stanislaus*) 31  
 Ziemeļis, Edmunds 95  
 Zubovas, Vladimīras 15, 34  
 Zutis, Pēteris 117  
 Zvirbule, Alise 119  
 Zvirbulis, Jānis 119  
 Žebrauskis, Toms (*Žebrauskas (Żebrowski), Tomas*) 16, 33–34  
 Žirū, Žoržs (*Giroux, Georges*) 111

Абрамский, И. 68  
 Б. 60  
 Бремер, Г 26  
 В. П-х 60  
 Дульский, Петр 67  
 Томпсон, П. 66–68  
 Шудлаускі, К. 15

## VIETU RĀDĪTĀJS / INDEX OF LOCATIONS

### A, Ā

Adjamine sk. Skulte  
 Āfrika (*Africa*) 84  
 Aglona LV 16  
 Alsunga LV 25, 174  
 Antverpene (*Antwerpen; Anvers*) BE 81  
 Apenīni (*Appenini*), kalni IT 41  
 Ārona LV 31  
 Auce LV 26  
 Austrija (*Österreich*) AT 105  
 Austrumbaltkrievija (angļu *Eastern Belarus*) BY 16  
 Austrumeiropa (angļu *Eastern Europe*) 91  
 Austrumlatvija (angļu *Eastern Latvia*) LV 10, 173  
 Āzija 131

### B

Balkāni (*the Balcans*) 75  
 Baltija (angļu *Baltics*) 75, 88, 91, 157  
 Baltija kā Baltijas provinces (vēst. *Ostseeprovinzen*; angļu *Baltic provinces*) LV EE 39–40, 42–43, 45–47, 49–55, 57–59, 61–62  
 Baltijas reģions (angļu *Baltic area*) 77  
 Baltkrievija (*Белорус*) BY 16; sk. arī Austrumbaltkrievija  
 Barselona (*Barcelona*) ES 170  
 Bastejkalns LV 103  
 Bauska LV 26, 32–33, 159  
 Bebrene LV 26–27  
 Bergāmo (*Bergamo*) IT 89  
 Berlīne (*Berlin*) DE 47, 58, 60, 64, 81  
 Berne (*Bern*) CH 117  
 Birži (*Biržai*) LT 30, 60  
 Bosnija (*Bosna; Босна*) BA 75  
 Brisele (*Bruxelles*) BE 111  
 Buenos Aires AR 10  
 Bukmuiža LV 23  
 Bulgārija (*България*) BG 92  
 Burtnieki LV 60

### C, Č

Cambridge UK 131  
 Centrāleiropa (*Central Europe*) 19  
 Čēsis LV 10, 101, 125  
 Čikago US 64

### D

Dagda LV 17, 21  
 Daugava, upe LV 32, 40, 53  
 Daugavpils (Dinaburga; *Dynaburg*) LV 11–12, 15, 27, 30, 32, 38, 81, 85, 101, 123, 125, 173, 176  
 Dienvidlatvija (angļu *Southern Latvia*) LV 35  
 Dienvidslāvija (*Yugoslavia*) vēst. 105  
 Diseldorfā (*Düsseldorf*) DE 58

Dobeļe LV 56  
Dona (*Дон*), upe RU 31  
Drēzdene (*Dresden*) DE 47, 59, 61  
Druja LV 15, 20  
Dubulti LV 159  
Dunava LV 26, 31–32  
Dundaga LV 79  
Dunte LV 62–63  
Dviete LV 26, 31

## E, Ē

Ēģipte (angļu *Egypt*) 10–11, 157–158  
Eiropa (*Europe*) 25 43, 45–46, 54, 74, 77, 80, 88–89, 93, 99 105, 124, 128–129, 131–133, 136, 146, 155, 167; sk. arī Rietumeiropa  
Florence (*Firenze*) IT 115  
Francija (*France*) FR 105, 112, 138–139, 145

## G

Gauja, upe LV 40  
Gerlica (*Görlitz*) DE 60  
Glāzgova (*Glasgow*) UK 39  
Griekija (angļu *Greece*) GR 133, 158  
Grobiņa LV 99  
Grodņa (*Grodno*) BY 10

## H

Helsinki (*Helsinki*) FI 46

## I

Iecava LV 79  
Igaunija (*Eesti; Estonia; Эстония*) EE 13, 43, 59, 89, 91–92, 171, 176  
Ilūkste (*Illuxta, Iluxte, Илуkszta, Illuxt*) LV 24–25, 27–38, 173  
Indrica (Lielindrica) LV 10, 12, 173  
Infantija (*Infanty; Polish Livonia*) vēst. LV 9–11, 26, 28, 173  
Irlava LV 144, 178  
Itālija (*Italia*) IT 18, 59, 89, 105

## J

Japāna (angļu *Japan*) JP 74, 131  
Jelgava (vēst. vācu *Mitau*) LV 24–25, 27, 31, 33, 37, 42, 45–46, 52–54, 59–62, 97, 100–101, 112, 118, 125, 142, 144  
Jūrmala LV 117, 159

## K, Ķ

Kalupe LV 26  
Kastello Valsolda (*Castello Valsolda*) IT 16–17  
Kauņa (*Kaunas*) LT 61, 88, 118  
Kazdanga (vēst. vācu *Katzdangen*) LV 47, 58–59, 61  
Koknese LV 46–47  
Kōln DE 159  
Komonīski LV 32  
Kopenhāgena (*København*) DK 44  
Kraków PL 11, 17, 27–28, 34  
Krāslava (*Kraslaw, Краслава*) LV 9–22, 173  
Kremona (*Cremona*) IT 89  
Krievija (*Rossija*) RU 11, 15, 30, 42, 45, 57, 60, 66–68, 70, 73–76, 140, 145–147, 157, 173  
Kuldīga LV 25, 27, 54  
Kurzeme LV 99–100, 103, 144  
Kurzeme kā Kurzemes province (vēst. *Kurland*) LV 40, 42, 58

Kurzeme kā Kurzemes–Zemgales hercogiste (*Duchy of Courland and Semigallia*) LV 10, 24–29, 31–33, 37, 173

Ķīle (*Kiel*) DE 44  
Ķīna (angļu *China*) CN 131

## L, Ļ

Lacio (*Latium*) IT 18  
Landskorona LV 23  
Lātgale LV 9–10, 12, 15, 17–18, 21–23, 37, 82, 92, 123, 173; sk. arī Austrumlatvija, Infantija  
Latvija (angļu *Latvia*; kr. *Латвия*) LV 10–13, 17, 19, 23–25, 33, 35, 37, 39, 43–44, 46–48, 52, 54–55, 57–63, 71–72, 75, 77–81, 83–89, 91–93, 95, 98–108, 110, 115–125, 127–130, 133–144, 146, 151, 153, 157–158, 160–161, 163, 166, 169–170, 173, 175–179  
Latvijas PSR (*Latvian SSR*) vēst. LV 88, 125–126, 136, 138, 140–142, 161, 178  
Lauksāte LV 26  
Leipciga (*Leipzig*) DE 13, 18, 27, 44, 53, 131  
Lejasreinas Limburga (*Limburg in Niederrhein*) DE 26  
Lielbritānija (*Great Britain*) UK 43, 105  
Liepāja LV 54, 125, 135  
Lietuva (*Lietuva; Lithuania, Litwa; Литва*) LT 11, 13–17, 19–20, 22–23, 25–26, 30, 34–35, 88–89, 92, 118–119, 128, 173, 176  
Līksna LV 26  
Līnburga (*Lüneburg*) DE 54, 101  
Līvberze LV 25–26, 174  
Livonija (*Livonia; Liefland*) vēst. LV EE 10, 13, 24, 26–27, 29, 31, 99–100  
Londona (*London; Londyn*) UK 17, 43, 64  
Loviča (*Łowicz*) PL 19  
LPSR sk. Latvijas PSR  
Ludza LV 10  
Ļaudona LV 79  
Ļeņingrada sk. Sanktpēterburga

## M

Majori LV 117  
Maskava (*Москва; Moscow*) RU 13, 26, 30, 47, 58, 66, 74, 131, 138–139, 142, 146, 159, 178  
Milāna (*Milano*) IT 81  
Minhene (*München*) DE 18, 45, 47, 54, 60, 68  
Minska (*Мінск*) BY 15–16

## N, Ņ

Ņicgale LV 26  
Norvēģija (*Norge*) NO 45  
Ņujorka (*New York*) US 54, 115

## O

Odesa (*Одесса*) UA 61  
Orenburga (*Оренбург*) RU 63  
Ostlande (*Ostland*) vēst. LV 136, 143  
Osveja (*Oswiej*) PL 16  
Oxford UK 129, 131

## P

Padomju Savienība (*Советский Союз; Soviet Union; USSR*) vēst. 89, 126, 135, 157, 160–161, 179  
Palermo (*Palermo*) IT 44  
Pārdaugava LV 164  
Parīze (*Paris; Paryż*) FR 10, 47, 81, 111, 160  
Pasiene LV 23

2006-5  
L 302

Pedvāle LV 171, 179  
Pelikāni (*Pelikani*) LT 30  
Penza (*Пенз*) RU 146  
Pērnava (*Pāmu*) EE 54, 61  
Pēterburga sk. Sanktpēterburga  
Pēterupe LV 63, 173  
Piedruja LV 23  
Pīskalne LV 26  
Piltene (*Piltyn*) LV 10, 13  
Platone LV 135  
Polija (*Polska*) PL 11, 13, 16–18, 22, 25–28, 30, 33–34, 37, 105  
Polijas-Lietuvas valsts (*Rzeczpospolita; Polish-Lithuanian Commonwealth*) PL LT 9–11, 25, 173  
Polocka (*Полоцк*) BY 16  
Potsdama (*Potsdam*) DE 62  
Prāga (*Praha; Prag*) CZ 44, 81, 115  
PSRS sk. Padomju Savienība  
Pušmucova LV 17

**R**

Remte LV 47  
Rēzekne LV 10, 92, 99, 125  
Rietumeiropa (*Western Europe*) 46, 67, 80–81, 139, 145; sk. arī Rietumi (*the West*)  
Rietumi (*the West*) sk. arī Rietumeiropa 42, 47, 128, 168, 170  
Rīga LV 10–12, 20, 24–26, 39–61, 63, 64, 68, 70, 77, 79–80, 84–86, 93, 97–98, 100–103, 105, 107, 109–116, 118–124, 127–128, 131–132, 135–136, 138, 140, 142–146, 157, 164–167, 170, 174, 177–178  
Roma (*Roma; Rome*) IT 10, 12, 14, 17, 25, 27, 81, 151, 174  
Rubeņi LV 26  
Rumānija (*România*) RO 92

**S, Š**

Saksija (*Sachsen*) DE 47  
Sanktpēterburga (*Санкт-Петербург; St. Petersburg*), arī Pēterburga, Pēterpils, Petrograda RU 13, 20, 40–42, 46, 54–55, 58–59, 66, 69–71, 74–75, 129, 140, 145–146, 175  
Sigulda LV 85, 176  
Skaistkalne LV 25–26, 33, 37, 174  
Skandināvija (*Scandinavia*) 44  
Skrunda LV 79  
Skulte (vēst. vācu *Adjaminde (Adiamünde)*) LV 62  
Slovākija (*Slovensko*) SK 92  
Smolvi LV 30  
Smolenska (*Смоленск*) RU 13, 27  
Somija (*Suomi*) FI 44–46  
Stalbe LV 63  
Stāmeriena LV 79  
Stokholma (*Stockholm*) SE 44, 53, 77, 105–106, 112, 128, 142  
Stoloviči (*Stolowicze*) PL 16  
Stuttgart DE 70  
Subate LV 26–27  
Svente LV 26, 30–32  
Šveice (*Suisse; Schweiz; Switzerland*) CH 16

**T**

Tallina (*Tallinn*), vēst. Rēvele (*Reval*) EE 41, 47, 54, 59–60  
Tartu (*Tartu*), vēst. Tērbata (*Dorpat*) EE 54  
Tomakalns LV 163  
Toruń PL 10  
Tridenta (*Trento*) IT 9  
Tukums LV 125, 144, 178  
Turcija (*Türkiye*) TR 74

**U**

Ugāle LV 98  
Ukraina (*Україна*) UA 59  
Ungārija (*Magyarország*) HU 92, 105

**V**

Vācija (*Deutschland*) DE 40, 47–48, 56, 61, 63, 68, 71, 75–76, 89, 105, 134, 136, 145, 165  
Vāczeme sk. Vācija  
Vakareiropa sk. Rietumeiropa  
Valmiera (vēst. vācu *Wolmar*) LV 48, 60, 98  
Varšava (*Warszawa; Warsaw*) PL 10, 12–13, 15–19, 22, 27, 33, 173  
Vāzras LV 63  
Vatikāns (*Vaticano*) VA 12  
Vecmuiža LV 79  
Vecrīga LV 98, 101–102  
Veisiejai (*Veisiejai*) LT 23  
Ventspils LV 79  
Vidzeme kā Vidzemes province (vēst. vācu *Livland*) LV EE 57, 174  
Vidzeme LV 37  
Vijaka LV 10  
Viļņa (*Vilnius, Wilno*) LT 12, 15–16, 20, 22–23, 24, 27, 32–35, 59, 128  
Vīne 81, 131, 171  
Vitebska (*Витебск; Witebsk*) BY 12, 17, 22  
Voroneža (*Воронеж*) RU 60  
Vorpsvēde (*Worpswede*) DE 40  
Weimar DE 70

**Z**

Zabjali (*Zabiały-Wołyńce*) PL 16  
Zante LV 26  
Zemgale LV 37, 144  
Ziemeļgaunija (*Põhja-Eesti*, vēst. *Estland*) EE 42  
Zviedrija (*Sverige*) SE 10, 45

Казань RU 67

AR – Argentīna, AT – Austrija, BA – Bosnija un Hercegovina, BE – Beļģija, BG – Bulgārija, BY – Baltkrievija, CH – Šveice, CN – Ķīna, CZ – Čehija, DE – Vācija, DK – Dānija, EE – Igaunija, ES – Spānija, FI – Somija, FR – Francija, GR – Grieķija, HU – Ungārija, IT – Itālija, JP – Japāna, LT – Lietuva, LV – Latvija, NO – Norvēģija, PL – Polija, RO – Rumānija, RU – Krievija, SE – Zviedrija, SK – Slovākija, TR – Turcija, UA – Ukraina, UK – Lielbritānija, US – Amerikas Savienotās Valstis

7-

Sērijas "Materiāli mākslas vēsturei" iepriekšējie izdevumi: "Latvijas māksla starptautisko sakaru kontekstā" (sast. Silvija Grosa, 2000); "Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas" (sast. Rūta Kaminska, 2001); "Latvijas māksla tuvplānos" (sast. Kristiāna Ābele, 2003); "Arhitektūra un māksla Rīgā: Idejas un objekti" (sast. Jānis Zilgalvis, 2004). Sagatavošanā: "Pilsēta. Laikmets. Vide" (sast. Rūta Kaminska).

Previous publications of the series "Materials for Latvian Art History": "Latvian Art in the Context of International Contacts" (ed. by Silvija Grosa, 2000); "The Destiny of Latvian Art and Art History" (ed. by Rūta Kaminska, 2001); "Latvian Art in Close-ups" (ed. by Kristiāna Ābele, 2003); "Architecture and Art in Riga: Ideas and Objects" (ed. by Jānis Zilgalvis, 2004). Forthcoming: "City. Epoch. Environment" (ed. by Rūta Kaminska).

**KRISTIĀNA ĀBELE**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**RUTA ČAUPOVA**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**ĢEDERTS ELIASS**

Gleznotājs, mākslas zinātnieks

**GUNDEGA GAILĪTE**

Mākslas zinātniece, Rīgas Dizaina un mākslas vidusskola

**GINTA GERHARDE-UPENIECE**

Mākslas zinātniece, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

**JĀNIS KALNAČS**

Mākslas zinātnieks, Vidzemes augstskola

**RŪTA KAMINSKA**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**ILZE KONSTANTE**

Mākslas zinātniece

**MAIJA KŪLE**

Filozofe, LU Filozofijas un socioloģijas institūts

**DAINA LĀCE**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**KRISTĪNE OGLE**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**STELLA PELŠE**

Mākslas zinātniece, LMA Mākslas vēstures institūts

**RIHARDS PĒTERSONS**

Mākslas zinātnieks, LMA Mākslas zinātnes katedra

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306093624

2006-5  
L 302

ISBN 9984-729-87-7



9 789984 729879