

# SENATNE UN MĀKSLA

II



---

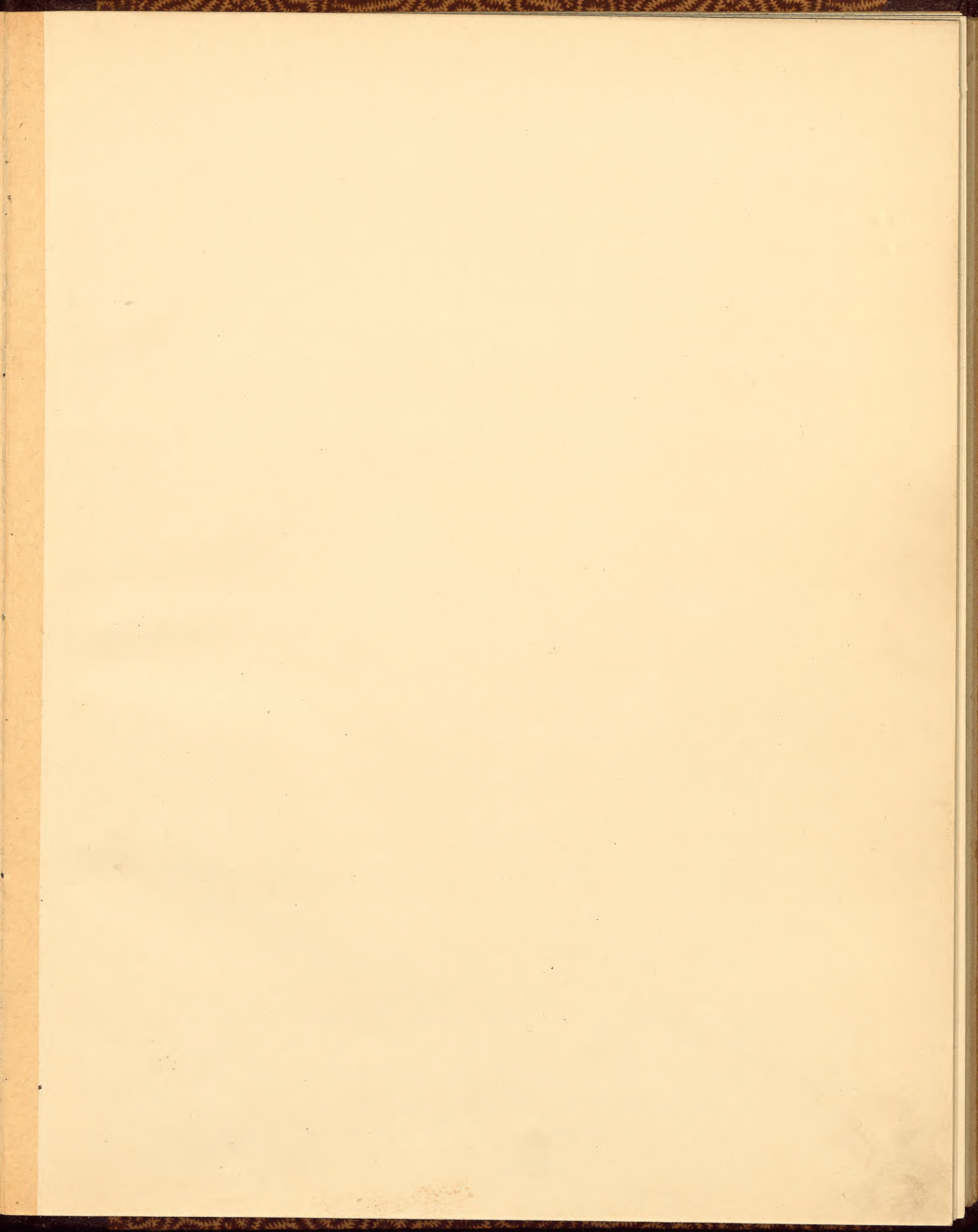
1

9

4

0





LIBRARY





Ernst Henning

Profesoram E. Laubem  
vina 60 gadu diena  
autore un "Senatus in Maximas" redakcija  
25.V. 1940

# SENATNE UN MĀKSLA

VALSTS PAPIĀRU SPIESTUVĒ UN  
NAUDAS KALTUVĒ IESPIESTS PIEMINEKĻU VALDES,  
VALSTS VĒSTURISKĀ MUZEJA, VALSTS MĀKSLAS  
MUZEJA UN FOLKLORAS KRĀTUVES DARBĪBAS,  
JAUNIEGUVUMU UN PĒTIJUMU APSKATS  
F. BALOŽA UN L. LIBERTA REDAKCIJĀ

II

1940



---

PIEMINEKĻU VALDES UN  
VALSTS PAPIĀRU SPIESTUVES UN NAUDAS KALTUVES IZDEVUMS

Latv. PSR Valsts Biblioteka  
Inv. 57-29730

61. il.

2. komspl.

Latv. PSR Valsts Biblioteka  
n. k. 17. 244



Rīgā, Latgales ielā 11.



## LATVIEŠU ZEMKOPIĀBA UN SABIEDRĪBA VĀCU IENĀKŠANAS LAIKĀ

**A**iz latviešu zemnieku muguras ir ilga vēsture, par ko jau sarakstīts daudz grāmatu un apcerējumu. Bet aizvien vēl ir jūtama vajadzība turpināt pētījumus, lai pārlabotu un papildinātu agrākos spriedumus, kas nereti izpauž to autoru nezināšanu vai samaitāto garīgo redzi. Kaut gan zinātniskā metode prasa, lai par aizgājušiem laikiem un ļaudīm spriestu uz vēstures avotu pamata, savā laikā tomēr par Latvijas senajiem zemkopjiem un zemkopību daudzi spriedumi izteikti vienīgi uz kārtas vai tautības aizspriedumu pamata. Tāpēc arī vienā otrā apcerējumā atrodam nevis iespējamās pagātnes īstenības tēlojumu, bet gan patvaļīgu izdomu. Turpretim vēsturnieku uzdevums ir sakrāt vienmēr pilnīgākus avotus un, tos bezkaislīgi iztirzājot, rekonstruēt senās īstenības vadošās līnijas.

Lai avotu liecības iegūtu savu īsto nozīmi, pieminēsim pretstatā dažu autoru fantazijas ainas. Vēl pirms nedaudz gadiem ir rakstītas un publicētas šādas tezes: vācu ienākšanas laikā Latvijā zemkopjiem te esot bijis staiguļu dzīves veids, viņiem neesot bijuši pastāvīgi tūrumi, viņi neesot pazinuši ziemājus, vispār viņu zemkopības tehnika esot raksturojama kā „pārejoša līdumu saimniecība“. Kāds autors skaidri pasaka, ka tā laika kulturas pakāpi šeit raksturo: „pavisam primitīva zemkopība, kas pamatojās uz liduma un deguma saimniecību, tikpat primitīva lopkopība, citādi medības un zveja, īsi sakot — saimniecības formas, kas pieskaņotas mežiem un ūdeņiem bagātai zemei. Atbilstošā (t. i. primitīvā) attīstības pakāpē atradās politiskie un sociālie apstākļi.“

Kā redzam, runājot par primitivismu 12. un 13. g. s. Latvijā, grib noliegt, ka minētā laikā šējienes zemkopības stāvoklis jau bija gadu tūkstošus ilgas attīstības iznākums.

Par ilgo kulturas vēsturi liecina jau tālu attīstītā zemkopības tehnika, darba rīki un ražošanas līdzekļi. Latvijas pilskalnu izrakumi attiecībā uz minēto laiku devuši sirpjus, izkaptis un izkapšu brucekļus, dzirnu akmeņus un labības graudu krājumus: rudzus, kviešus, miežus un auzas, kā arī

lēcas un zirpus. Rakstu avoti 13. g. s. sākumā min kā parastos zemkopju darba rīkus arklu un ecēšas, kuros jūdž zirgus. Tā 1230. g. sastādītos nodokļu noteikumos kuršiem paredzēts: katram saimniekam jāmaksā ikgadus pusbirkavs rudzu no ikviena arkla un tāpat no ecēšām, bet ja kāds ar to pašu zirgu strādā arklā un ecēšās, tad viņam nav jāmaksā vairāk par pusbirkavu. Tāpat 1253. g. kāds oficiāls dokuments runā par zemēm un pļavām, ko kurši kopj ar arklu un izkapti.

Avotos ir pietiekoši skaidri redzams arī tas, ka zemkopības smaguma centrs atradās pastāvīgi apstrādājamos tīrumos, nevis pārejoši uzplēšamos līdumos un degumos. Citādi būtu grūti iedomājamas privāta īpašuma tiesības uz zemi. Bet jau 1230. g. kuršiem vācu varas apstiprina viņu lauku valdījumus un īpašumus un 1253. g. šo garantiju atkārtoti, pieminot mantotos laukus, bišu kokus, zvejas vietas un mežus. Vēl interesantāk, ka 1272. g. kāds dokuments runā par zemgaļu laukiem, kurus viņi dažreiz mēdzot iznomāt, nespēdami vai negribēdami katreiz tos paši apkopt. Skaidrs, ka šai gadījumā var būt runa vienīgi par pastāvīgiem, ikgadus apstrādājamiem un privātā valdījumā esošiem tīrumiem, kurus tad arī senie avoti pilnīgi pareizi pieskaita pie dzimtām jeb mantojamām zemēm.

Tāpat 1267. g. līgums ar kuršiem nosaka, ka katrs var nomesties uz dzīvi zemē, kurai nav neviena mantinieka, un ka tāda zeme tad kļūst par pieguvēja mūžīgu mantojumu. Protams, šādi noteikumi neiederas izdaudzinašanās pārejošās līdumu saimniecības apstākļos, bet ir saskaņojami vienīgi ar stabilu zemkopību, ar pastāvīgu tīrumu saimniecību noteiktās robežās. Tikai ar to izskaidrojama 1212. g. ķilda par Autīnes latvjiem atņemtajiem laukiem un biškokiem, kur vainīgs bija bruņinieku ordenis. Ķilda par patvarīgi atņemtiem tīrumiem izbeidzās ar to, ka ordenis pēc šķīrējtiesas sprieduma samaksāja latvjiem pilnīgu atlīdzību par viņu zaudētiem īpašumiem.

Visas minētās vēstures avotu liecības nepārprotami pierāda, ka būtu pavisam aplam apzīmēt latviešu zemkopju kulturu 12./13. g. s. par primitīvu. Galvenie zemkopju darba rīki šeit minētā laikā bija nevis vairs cirvis un kaplis, bet gan arklis un ecēšas. Tikai tāpēc nodokļus visām latviešu ciltīm uzlika vai nu pēc arklu un ecēšu skaita ciemos un ciematos, vai — kas ir tas pats — pēc darba zirgu jeb aramo un ecējamo kumeļu skaita. Bet minētie darba rīki — arklis un ecēšas — kā arī aramie un ecējamie zirgi nodrošināja latviešiem pastāvīgu tīrumu saimniecību kā viņu eksistences galveno pamatu. Citiem vārdiem, jau 12./13. g. s. un vēl agrāk zemkopības tehnika senajā Latvijā bija sasniegusi tādu attīstības pakāpi, ka zemkopība bija kļuvusi par valdošo saimniecības veidu un tautas uzturētāju. Turklāt ražošanas līdzekļi bija tādi, kas atļāva zemkopjiem strādāt individuāli katram savā saimniecībā — ciematā — nošķirot savus laukus no kaimiņa laukiem kā savu privātu īpašumu.

Liekas, ka 13. g. s. sākumā Latvijā bija pārsvarā divu zirgu saimniecības, kā tas vērojams no 1230. g. noteikumiem kuršiem, kā arī no 1214. g. liguma ar Tālavu, kas uzlika Tālavas zemniekiem pienākumu maksāt bīskapam nodokli — ikgadus pūru labības no diviem zirgiem.

Tā laika zemkopji audzēja visas tās pašas labības kā tagad. To pierāda 13. g. s. nodokļu likmes. Kuršu zemniekiem Vācu ordeņa mestrs noteica maksāt divi pūrus rudzu no arkla vai arī tai vietā pūru kviešu un pūru miežu. Arī zemgaļiem Rīgas archibīskaps un Vācu ordenis noteica kunga tiesu divu pūru apmērā: pūru rudzu, pūru miežu no arkla. Baznīkungam maksājami sietiņi bija: sieks rudzu, miežu un auzu no arkla.

Pieminētās likmes liecina, ka latvieši visumā bija zemkopju tauta, jo nodokļi parasti bija maksājami labībā. Citu ražošanas nozaru īpatnējais svars tautsaimniecībā, acīm redzot, bija daudz mazāks. Un arī šis konstatējums pierāda, ka latviešu senā zemkopība nevarēja būt tikai kaut kāda pavirša staiguļu zemkopība. Pēdējās aizdomas izklidina daudzās neapšaubamās liecības par latviešu pastāvīgajām mītnēm — ciematiem un ciemiem, kā arī pilīm un pilsētām. Ciemi vispirmām kārtām bija zemkopju nometnes, jo viņu lielumu 13. g. s. novērtēja pēc arklu skaita. Bet arī pilis pa daļai bija zemkopju nometnes, kā to liecina tur atrastie zemkopības darba rīki. Un beidzot — visai parasta kapu piedeva senās latviešu kapenēs bija sirpis vai izkopts, kā sieviešu, tā vīriešu apbedījumos. Tā tad latvieši ticēja, ka arī viņā saulē aizgājušā eksistenci vislabāk nodrošinās tikai zemkopība.

Kā jau minēju, ir pamats pieņemt, ka seno zemkopju tūrumi bija atsevišķo saimnieku individuals īpašums. Ir atrodami arī norādījumi, ka pastāvēja noteikta mantošanas kārtība uz zemi, ar tiesībām atsevišķiem radniekiem zināmā pakāpenībā mantot atstāto ciematu. Arī tāda individuala mantošana runā par labu zemes privatīpašuma pastāvēšanai, bet katrā ziņā tā pierāda savrupsaimniecību, kaut arī savrupsaimniecības kā ciemati ietilpa vienā vai otrā ciemā vairāk vai mazāk izklidētā novietojumā.

Protams, par savrupsaimniecību un individualu īpašumu nepavisam nav jāšaubas attiecībā uz to senās Latgales daļu, par kuras ļaudīm Atskaņu chronikas autors saka, ka „vienkopus tie neved dzīvi, bet mežos savrup ie-būvējas“. Zīmējoties uz šo Latgales daļu, Latviešu Indriķis savā chronikā nometņu apzīmēšanai lieto vārdu „villula“, ko mēs tagad saprotam kā savrupciematu. Tomēr arī te, droši vien, atsevišķie ciemati tiesiski piederēja pie kāda apciema jeb pagasta, kaut gan topografiski tie bija novietoti vairāk izklaidus nekā tais apvidos, kur chronists saskata ciemus — lat. „villae“. Tāpēc arī 1211. g. aktā, kur starp ordeni un Rīgas bīskapu tika sadalītas Jersikas karalim atņemtās zemes, ir runa nevien par pilu novadiem, bet arī par „villām“, t. i. apciemiem, pagastiem. Tas apstiprina, ka privata

īpašuma tiesības uz zemi — kas bez šaubām pastāvēja šai Latgales daļā ar stipri skraji ierīkotām lauku sētām — bija pilnīgi savienojamas ar senās ciemu jeb pagastu satversmes eksistenci. Bet zemes privāta īpašuma tiesības latviešu senajā ciemu satversmē attiecās tikai uz iestrādāto zemi.

Bez ciema lauku novada pie katra ciema piederēja vēl zinams meža novads, kurā ietilpa ganības, pļavas, meži, medību un zvejas vietas, dravas, arī lūduma lauciņi u. t. t. Šis tā sauktais meža novads visā visumā nepiederēja nevienam privātā īpašumā, tāpēc to apzīmē par kopumu. Kopums varēja piederēt vai nu viena ciema ļaudīm kopīgi, vai diviem, trim vai vairākiem ciemiem kopā. Šādā gadījumā to mēdza saukt par āru, jo tas atradās ārpus viena ciema novada. Te katrs no apkārtējo ciemu iedzīvotājiem varēja ar savu darbu iegūt arī privātu īpašumu, piem., ierīkojot āra laukus un pļavas vai bišu kokus. Bet citādi ārs bija pieejams visiem apkārtnējiem. Tāpēc te juku jukām atradās vairāku pagastu saimnieku un bandinieku pļavas, lauki un bišu koki.

Ja kultivētās zemes privatīpašums pamatots tikai uz personīgo darbu, tad nebūtu domājama lielas nevienlīdzības izcelšanās starp atsevišķiem zemkopjiem. Tomēr jau 13. g. s. Latvijā redzam noteiktu sabiedrības nošķiršanos zināmās socialekonomiskās grupās, pie kam augstāko grupu chronikas izceļ kā vecākos un labiešus, tāpat kā tautas dziesmās atrodam šķirojumu labos, lielos ļaudīs un mazos, sikos ļaudīs. Bez tam minēti neļaudis — kalpi un audzēkņi.

Tā tad arī šai ziņā senā latviešu sabiedrība jau sen bija pāraugusi primitīvo stāvokli un nonākusi līdz zinamai sabiedrības diferenciacijas jeb nošķirošanās pakāpei.

Lai saprastu šīs nošķirošanās pamatus, vispirms jāņem vērā, ka tā laika sabiedrībā vēl liela nozīme bija asins saitēm, kas apvienoja mazākas vai lielākas radu grupas solidarās organizācijās, kuras mēs saucam par dzimtim jeb ģintim. Tā tad ģintis bija vairāku vai daudzu ģimeņu apvienības, kas turējās kopā uz radniecības pamatiem. Citādi sakot, ģinti vieno patiesas vai iedomātas asins saites.

Latvieši iedomājās ģinti kā zaļojošu koku ar daudz zariem, kur katra ģimene bija savs zars. Šī koka saknes bija zemē zem velēnām, veļu valstī, bet tās turēja visu koku vienā noteiktā vietā zemē ieaugušu. Katrai ģintij bija sava noietne — ciems vai dažī kaimiņu ciemi, kur dzīvoja pie ģints piederīgās ģimenes. Katra individa cieņa un gods saistījās ar viņa piederību pie tādas vai citādas ģints.

Ievērojamākās ģintis bija tās, kas bija skaita ziņā pārākas, kam bija vairāk bāleliņu. Tautas dziesma, piem., saka: „Tā slavena mātes meita, Kam ir daudz bāleliņu.“

Latvieši ģintis senāk sauca arī vienkārši par ļaudīm jeb radiem. Lielāko sabiedrisko cieņu baudīja dižie jeb lielie radi, kurus dēvēja arī par labiem ļaudīm, labiešiem, vēlāk arī par bajāriem. Tautas dziesmu formulas paskaidro: „dižu radu, labu ļaužu“, „labu ļaužu, liela rada.“

Ka ļaužu skaita ziņā lielās ģintis ieguva sabiedrībā labāko vietu, saprotams diezgan vienkārši, jo visi radi turējās cieši kopā savā starpā, kopā karā un kopā mierīgā darbā, atbalstīja un aizstāvēja katru sava rada locekli pret ikvienu svešinieku. Tāpēc katrs liela rada loceklis ieņēma sabiedrībā pavisam citādu stāvokli nekā mazo ļaužu piederīgie.

Nozīme bija arī lielo radu bagātībai, kuras pamats bija pa daļai zemes valdījums, pa daļai kustama manta, it īpaši mājkuģi un sudrabs. Kaut gan uz šīm lietām pastāvēja privatīpašums, un līdz ar to tās nebija vienādi sadalītas arī vienas ģintis ģimeņu starpā, tomēr ir saprotams, ka lielie radi bija piemērotāks bagātību uzkrāšanas centrs nekā mazie. Runājot par dižajām ģintīm, jāņem vērā, ka viņu vīrus chronikas dēvē arī par vecākiem jeb vecajiem (seniores). Ar to ir pateikts, ka šīs ģintis savā apgabalā bija vecākās, bet pārējās tai apvidū — vai nu to vēlākas atvases, vai sveši ienācēji. Tā kā bagātību akumulācija prasa laiku, tad, protams, vecākām ģintīm bija lielākas iespējas uzkrāt materialās vērtības un ar tām izcēties pāri par citiem brīvajiem ļaudīm. Otrkārt, dižās ģintis ar savu lielāko fizisko spēku, kas tāpat bija uzkrājies un vairojies gadu desmitos un simtos, varēja labāk aizsargāt savu turību un bagātību.

Liekas, ka šīs dižās ģintis arī bija tās, kam piederēja senie latviešu pilskalni un pilis. No Latviešu Indriķa chronikas redzam, ka ienaidnieks, pat negaidīti uzbrūkdams kādai pilij, sastop tur senioru jeb labiešu pretestību. Tā tad vismaz pa daļai šie labieši pastāvīgi dzīvoja pili un pie pils. Viņu skaits vienā ģintī dažreiz pārsniedza simtu, kam atbilst arī latvju dainu norādījumi par dižo radu bāliņu skaitu simtos.

Visjaunākais sabiedriskais stāvoklis bija tiem, kas nepiederēja ne pie vienas ģints, — tos ieskaitīja tā sauktajā nelaužu grupā. Te atrodam vergus, vārgus, drelljus, kalpus, bāreņus, sērdieņus, audzēkņus. Par vergiem jeb kalpiem kļuva kara gaitās, sirojumos, sagūstītie bērni un sievietes. Audzēkņu grupā ietilpa bojā gājušo ģinšu un ģimeņu nelaimīgie sērdieņi, kas atrada patvērumu svešos ļaudīs. Kalpi un audzēkņi bija saimniekiem jeb tēva dēliem izmantojams darba spēks. Kalpus varēja arī pirkt par naudu. Tā tad arī šīs liekais darba spēks nāca par labu visvairāk labiešiem.

Nebūtu tomēr pareizi pārspilēt kalpības saimniecisko nozīmi senajā Latvijā un iedomāties, ka vispār ļaudis vai labieši aprobežojās tikai ar atkarīgā darba spēka vadību, bet paši lauku darbus nestrādāja. Gluži otrādi, galvenie zemkopji bija tieši ļaudis — tēva dēli un mātes meitas, ko, nemiņot šē citus pierādījumus, skaidri pasaka Latviešu Indriķis, rakstot, ka lat-

gaļi devušies karā, pamezdami savus arkļus, „*in relinquentes aratra sua*“ (XXIII. 5.).

Un ne vienmēr kalpu stāvoklis bija ļauns saimnieciskā ziņā. Ļaudis, laikam parasti pēc zinamiem kalpības gadiem, atļāva kalpiem ierīkot āros pašiem savus lauciņus, tā sauktos bandas laukus, kas viņu materialo eksistenci padarīja neatkarīgu. Dažkārt šāds bandinieks laikam nodibināja pat īpašu ciematu, jo dokumentos atrodam norādījumu, ka Zemgalē bandinieki dažreiz varēja iznomāt kādu daļu no savas bandas zemes. Bet arī kā zemes valdītājs bandinieks nevarēja līdzināties sabiedriskās cieņas ziņā ar saimniekiem — tēva dēliem, jo bandiniekam nebija ģints, viņa tēvs bija karā kauts vai nezinams, turpretim ļaudis ieskaitīja tikai ģints locekļus, tēva dēlus un mātes meitas, kas jau šai apzīmējumā pasvītro lepnumu uz savu ģenealoģiju.

Tā tad 13. g. s. nodibinot Latvijā savu varu, vāci te atrada priekšā nevis kaut kādu vienveidīgu zemnieku kārtu, bet gan diferencētu sabiedrību, kuras saimnieciskā bāze, protams, bija zemkopība. Sociali zemākā stāvoklī atradās kalpi un bandinieki, kuru izcelšanās bija nebrīva un etniski sveša; tālāk nāca audzēkņi, bāriņi, kas nelaimīgu apstākļu dēļ bija zaudējuši ģints atbalstu, tad visu iedzīvotāju galvenais slānis — ļaudis kā brīvie ģinšu locekļi. Bet starp ļaudīm izcilā pozīcijā bija lielie radi, dižās ģintis, kas dominēja ar savu spēku un bagātību un no sava vidus izvirzīja arī politiskos vadoņus, kuri ieguva autoritāti pār plašāku novadu vai pat visu cilti.

To ievērojot, pilnīgi aplam runāt par ekonomisko, socialo un politisko apstākļu primitivismu senajā Latvijā, jo latviešu zemkopju kulturas stāvoklis 12./13. g. s. bija jau gadu tūkstošus ilgas saimnieciskas un sabiedriskas attīstības iznākums. Skaisti to pateicis jau 1930. g. prof. F. Balodis, minot „la longue suite des siècles, durant lesquels les Lettons se sont consacrés à la culture“.

B. Ābers.

\* \* \*

Dans cet essai est traitée la question de l'état social et économique des tribus lettones avant et pendant l'invasion allemande du XIIIe siècle. L'auteur soutient que l'agriculture était l'occupation principale des anciens Lettons et que l'accumulation des richesses a provoqué la différenciation de la société. Le sol cultivé était possession en propre des familles des cultivateurs.

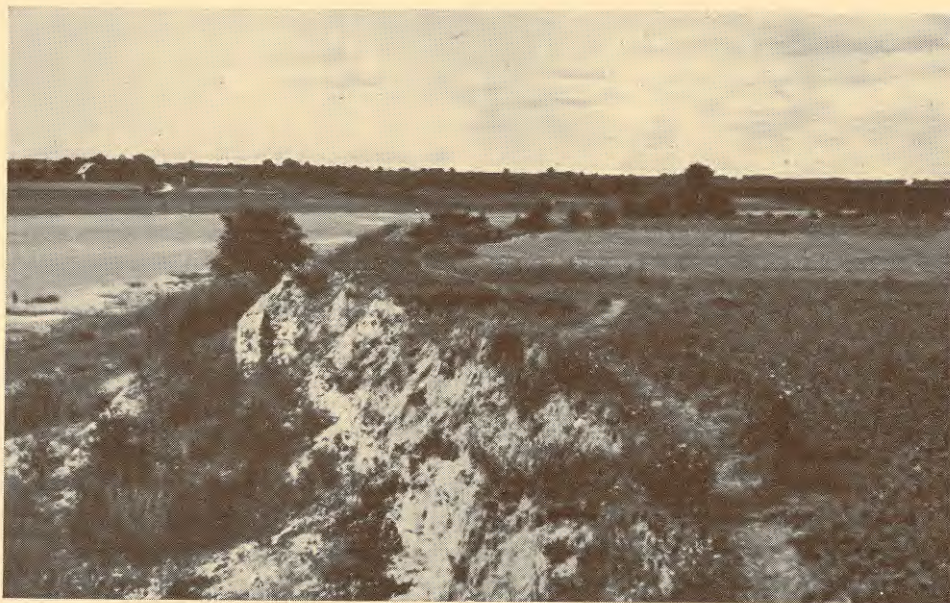
J E R S I K A S S E N K A P I

**P**ieminot Jersikas vārdu, mēs reizē atceramies Jersikas karali Visvaldi, viņa karaļvalsti un Jersikas pilsvietu Daugavas krastā. Pie teiksmainās Daugavas, kur zaļo krastu ielokos atmirdz straumes un atvari, kur dabas plašumā var skaidrāki saskatīt debesu zīmes, pacēlās Jersikas pils un pilsēta.

Jau ilgus gadus Jersikas pilskalns, kas atrodas netālu no Jersikas stacijas, Daugavas labajā krastā, ir saistījis mūsu vēsturnieku uzmanību un modinājis vēlēšanos tuvāki izpētīt šo daudzināto vietu. 1939. g. vasarā prof. Dr. Fr. Baloža vadībā iesākti plaši izrakumu darbi pilskalnā, pilsētas vietā un senkapos. Par Jersikas pilskalna izrakumiem sabiedrībā radās liela interese. Tūkstoši no tuvienes un tālienes nāca skatīt izrakumu darbus un atrastās senlietas. Arī senkapu atrakšana, blakus pilskalnā un pilsētai, kuros guldīti senās Jersikas iedzīvotāji, satrauca cilvēku domas, un seno dienu notikumi nostājās mūsu priekšā. Sniegšu mazu pārskatu par Jersikas senkapiem, kuru atrakšanas darbos piedalījos. 1939. g. izrakumos kapu laukā izpētītas 27 tranšejas, atsedzot pavisam 1511 kv. m lielu laukumu. Izrakumu laikā atsegti 32 kapi un 4 pilnīgi sajauktas kapu vietas.

Jersikas senkapi atrodas Daugavpils apriņķa Līvānu pagastā, apmēram 4 km no Jersikas stacijas un 1 km uz leju no Jersikas pilskalna, Daugavas labajā krastā. Senkapiem pretī, Daugavas kreisā krastā, atrodas Dignājas pilskalns. Daugavas krasts, senkapu robežās, vietām 10—12 m augsts. Senkapu zemes virsma līdzena, ar nelielu kritumu uz Daugavas pusi. Zemes sastāvs: zem 0,25—0,30 m biezas augsnes sākas 0,10—0,25 m tekošu ūdeņu nogulumu un dažāda petrografiska sastāva laukakmeņi no izskalotās morēnas; 0,60 m dziļumā sākas dolomīts ar noapaļotām bedrēm, kuras cēlušās no tekoša ūdens virpuļiem<sup>1</sup>.

Kapu lauks stipri sapostīts kara laikā, ierikojot tranšejas un blindažas. Vairāku ha liela kapu laukuma platība Daugavas krastā norakta. Jau



1. att. Jersikas kapulauks. Skats uz izrakumu vietu no pilskalna puses.

pirms 1914. g. krastu plašos apmēros izmantoja radžu lautzuvēm. Strādnieki atraduši cilvēku galvas kausus, kaulus un kapu piedevas — bronzas rotas un dzelzs ieročus. Pēc novērojumiem un vietējo iedzīvotāju nostāstiem, kapu lauks senāk aizņēmis 10—11 ha lielu zemes platību, kas 50—60 m platā joslā no Daugavas malas NO virzienā iestiepās tuvējā mežā. Nocērtot vecu mežu (pirms pasaules kara), vētra sadzinusi smiltis kāpās, un virs zemes palikuši atsegti cilvēku ģindeņi ar senlietu piedevām. Samērā sekli guldītos apbedījumus bieži skāris arkla lemesis. Pirmos aizsardzības izrakumus Jersikas senkapos izdara Pieminēkļu valdes inspektors P. Stepinš 1937. g. vasarā. Tanī pašā gadā Pieminēkļu valde Jersikas senkapus pārņēma savā aizsardzībā un noliedza zemes īpašniekam — Šoseju un zemesceļu departamentam izmantot krastu un laukus radžu lautzuvēm.

Zemāk aprakstišu 9 no izpētītiem kapiem, kas labāk uzglabājušies: Nr. 1, 4, 5, 11, 18, 21, 22, 23 un 29.

1. kaps — sievietes uguns kaps.

Kaps atrasts M tranšējā 0,10—0,25 m dziļumā (4. att.). Kaps ierakts 0,45×0,30 m lielā bedritē. Ovalās bedres pildījums — tumši pelnaina, ogļaina zeme, kur dažādā dziļumā atrasti kalcinēti kauli un senlietas. Arī ugunskaipa tuvumā vērojamas sīkas oglītes. Kapu attīrot, vispirms parādi-



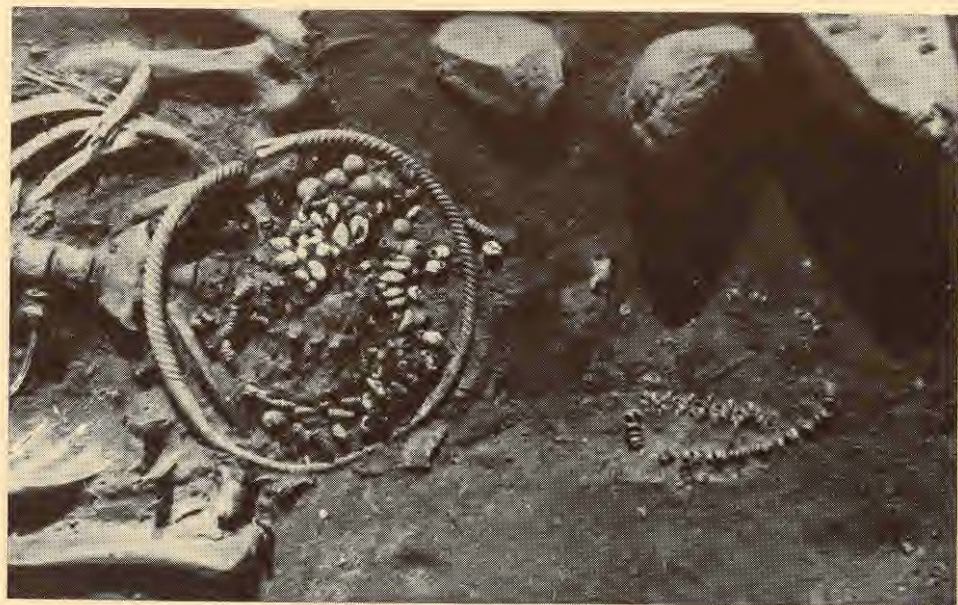
2. att. Jersikas kapulauks: a—b — kapulauka austrumu daļa Daugavas krastā; b—c — Jersikas pilsētas vieta; d — Jersikas pilsvieta.



3. att. Jersikas kapulauks. Izrakumu darbi.



4. att. Jersikas kapulauka 1. uguns kaps.



5. att. Jersikas kapulauka 5. kapa sikdala.



7. att. Jersikas kapulauka 22. kaps.

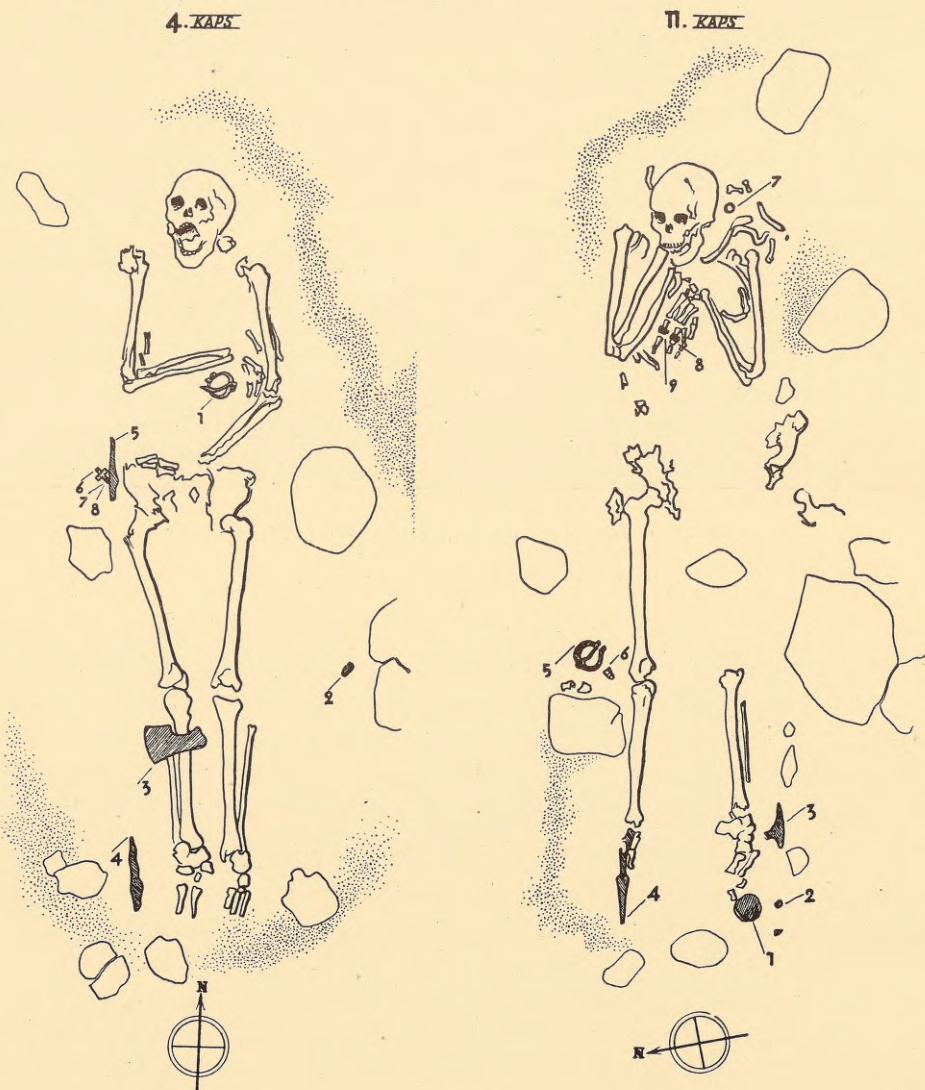
jās 2 bronzas spiralaproces, no kurām vienā bija uzglabājies rokas stilba kaula fragments ar vājām ugunsiedarbības pēdām. Senlietas kapā atrastas novietotas kaudzītē. Zem spiralaprocēm atrastas vēl sekošas senlietas: viena bronzas lentveidīgā aproce, 2 vīta bronzas kakla gredzena fragmenti, bronzas kakla gredzena ar paplašinātiem galiem 3 fragmenti, viens fragmentars dzelzs nazis un 2 bronzas stienīšu važiņas ar mēnessiņu pakariņiem.

4. kaps — vīrieša kaps.

Kaps atrasts N tranšējā 0,35 m dziļumā (1. zīm.). Kapa bedre iezīmējas ovali. Mirušais guldīts NS virzienā. Kaps netraucēts, un skeleta kauli uzglabājušies labi. Galvas kauss nosvēries uz labo pusi. Labā roka pārlikta pāri krūtīm un kreisā pāri bļodas kaulam. Kapā atrastas sekošas senlietas: uz krūtīm, zem labās rokas — bronzas pakavsakts (1)<sup>2</sup>, pie bļodas kaula, labā pusē — dzelzs nazītis (5); vēlāk pārmeklējot kapa zemi, zem naža atrada vēl vienu dzintara (6) un vienu bronzas krustiņu (7) un vienu nelielu bronzas piekariņu (8); zem labās kājas ceļa, tieši uz kājas stilba kaula, atrada dzelzs platismens cirvi (3); pie labās kājas pēdas — dzelzs šķēpa galu (4); skeleta kreisā pusē, 0,25 m attālumā no kreisās kājas ceļa, atrasts bronzas zvārgulis (2). Kapa tuvumā novēroti vairāki akmeņi un kapa smiltis ogļu atliekas un dažas podu lauskas.

5. kaps — sievietes kaps.

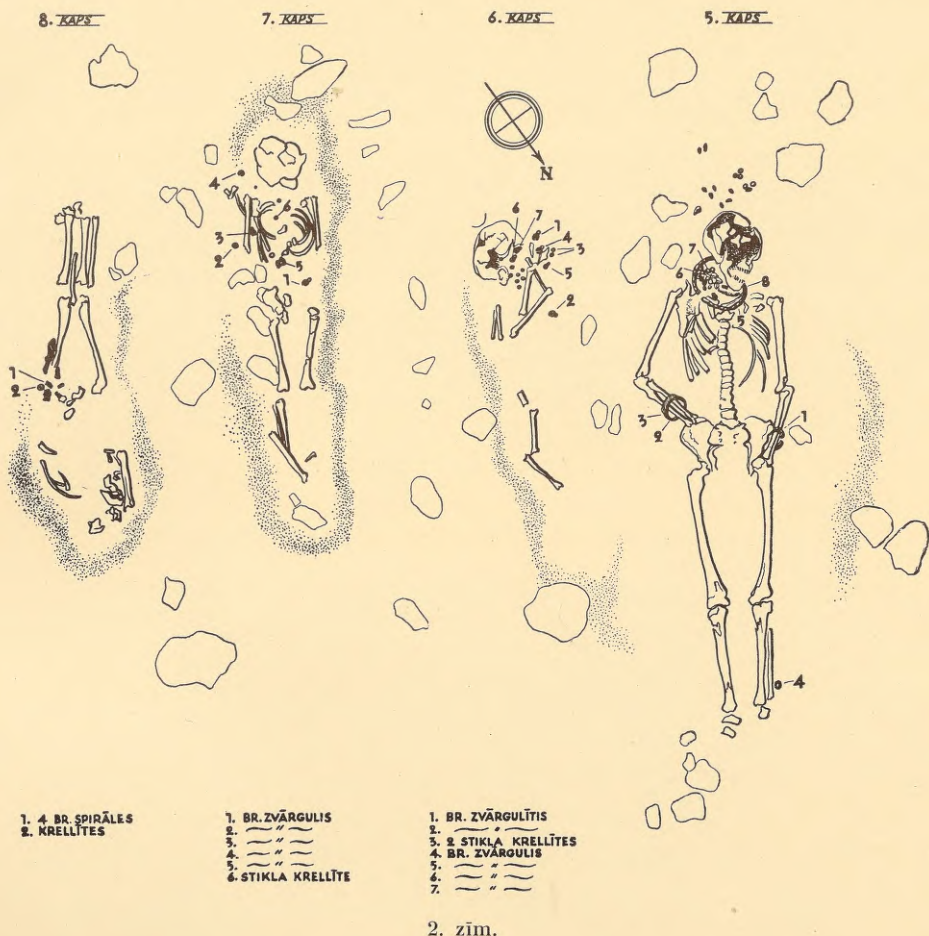
Kaps atrasts N tranšējā 0,23 m dziļumā (2. zīm.). Kapa bedre iezīmējas ovali. Sieviete guldīta SW—NO virzienā. Galvas kauss saspīests. Ske-



1. zīm.

leta kauli uzglabājušies labi, trūkst roku un kāju pirksti. Rokas nedaudz saliektas elkonī un novietotas gar sāniem. Kapā atrastas sekošas senlietas: ap kaklu — bronzas tordēts kakla gredzens ar skaldotiem galiem (8); kreisā rokā — bronzas lentveidīga aproce (1), labā rokā — 2 tādas pašas

aproces (2, 3); pie kreisās kājas pēdas atrada bronzas spiralgredzenu (4). Noņemot galvas kausu, skaidrāki un saprotamāki bija redzamas bronzas zvārguļu, bronzas spirāļu un kauri kakla rotas, kuras varēja jau saskatīt kapu attīrot (5. att.). Viena kakla rota sastāvēja no kauri pamišus ar stikla



krellēm un bronzas gredzentiņiem (6, 7, 8), kuri bija uzvērti nātnā, divkārtīgi šķeterētā, no 4 diegiem sagrieztā auklā<sup>3</sup>. Zem kauri rotas atradās otra — no bronzas zvārguļiem pamišus ar bronzas spiralītēm. Aiz galvas kausa konstatēts bronzas gredzentiņu virknējums (5. att.) — domājams kādas galvas segas malas izrotājums<sup>4</sup>, kā arī atrasts stipri bojāts dzelzs nazītis. Zem kakla skriemeļiem konstatēts linu vienkārtņa audums<sup>3</sup>, ādas un tāss atliekas. Zem muguras novērotas sikas oglītes.



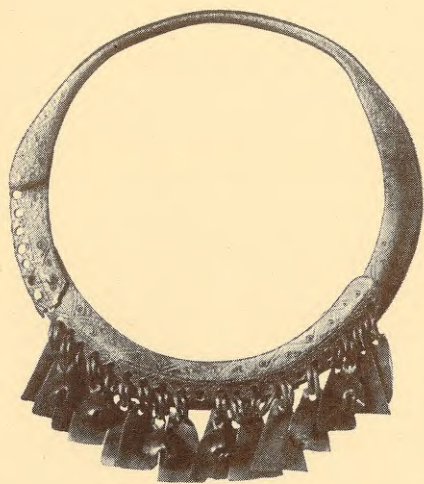
8. att. Jersikas kapulauka 23. kaps.



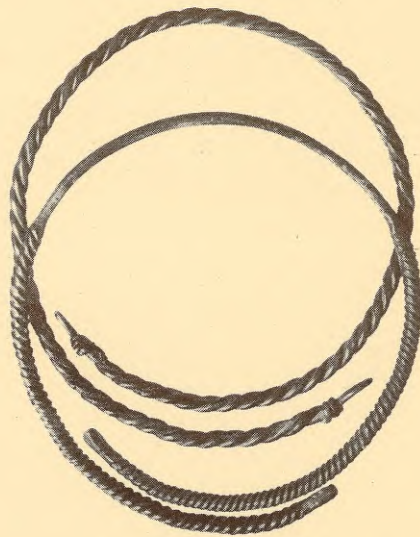
9. att. Jersikas kapulauka 29. kaps.

11. kaps — vīrieša kaps.

Kaps atrasts O tranšējā 0,30 m dziļumā (1. zīm.). Kapa bedres kontūras četrstūrainas. Virietis guldīts OW virzienā. Skelets guļ akmeņos, kuri šķiet ar nodomu nolikti it kā iežoga veidā. Pats kaps ierakts mālā. Skeleta kauli samērā labi uzglabājušies. Trūkst kreisās kājas gurna kauls, skriemeļi



10. att. Jersikas kapulauks. Bronzas kakla gredzens ar piekariņiem (savrupatradums).



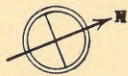
11. att. Jersikas kapulauks. 22. un 29. kapā atrastie bronzas kakla gredzeni.

un ribas. No sava stāvokļa izkustināts bļodas kauls. Abas rokas paceltas pie zoda. Kreisā plauksta nospiesta uz leju, bet labās rokas pirksti izkustināti no sava pirmatnējā stāvokļa. Kapā atrastas sekošas senlietas: uz kreisās rokas rādītāja pirksta — spiralgredzens (9), bet lielā pirkstā — bronzas gredzens ar vidus plāksnīti (8). Viens bronzas gredzens ar paresninātu priekšpusi atrasts kreisā pusē pie galvas (7). Pie labā ceļa atrasta bronzas pakavsakts ar atrotītiem galiem (5) un turpat naža maksts bronzas apkalums (6). Līdztekus labās kājas pēdai ārpusē, īstenībā uz tās, atrasts dzelzs uznavas šķēps (4); pie kreisās kājas pēdas ārpusē, ar asmeni pilnīgi uz augšu — dzelzs platasmens cirvis (3) un pie tās pašas kājas pirkstiem — bronzas svariņi (1) un divi dzelzs atsvari (2, 9). Svariņu kausiņi bija ielikti viens otrā un vienā no tiem atrasta balansu standziņa bez važiņām, važiņu lomu te izpildījusi linu dziļa, kuras fragmenti pie balansa stienīša arī uzglabājušies.

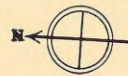
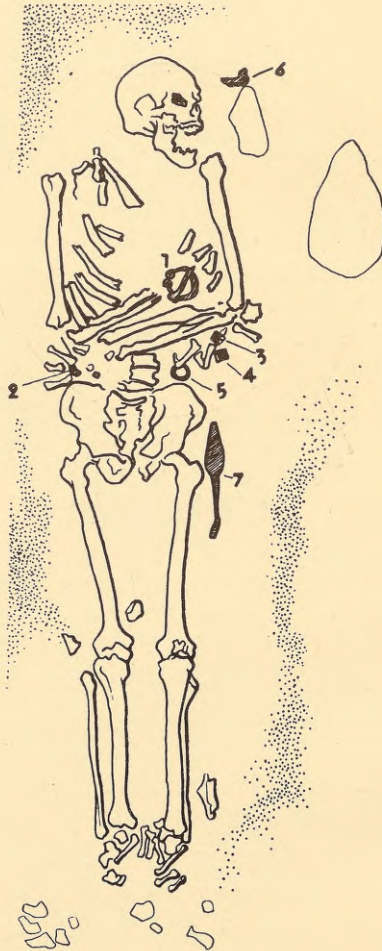
18. kaps — sievietes kaps.

Kaps atrasts A tranšējā 0,45 m dziļumā (3. zīm.). Kapa bedre iezīmējas ovali. Kapa virziens NWW—SOO. Skelets uzglabājies ļoti labi. Atro-

18. KAPS



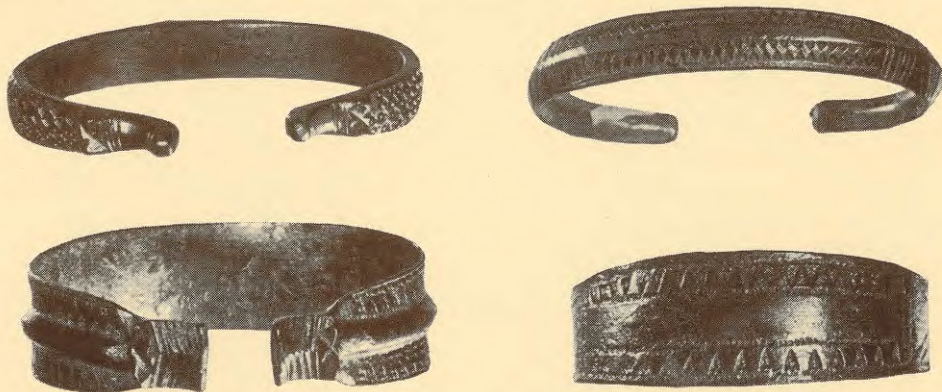
21. KAPS



3. zīm.

kot kapu, uz galvas, krūtīm un kājām atrasti lieli akmeņi. Labā roka nolikta pāri viduklim un kreisā pārlikta šķērsām krūtīm. Kapā atrastas sekošas sen-

lietas: Pie kakla kaklrotas paliekas: kauri gliemežu vāki, stikla krelles un 2 bronzas zvārguļi (7, 11, 12, 13). Kreisā rokā atrastas 2 bronzas aproces ar zvērgalvām (3, 4), labā rokā tādas pašas 2 aproces (8, 9), no kurām viena bija pārļauzta un noslīdējusi tuvāk elkonim. Labās un kreisās rokas vidējā pirkstā atrasts pa vienam bronzas spiralgredzenam (6, 5). Kājgali pie kāju pirkstiem atrasti viens otram blakus nolikti, šķērsām kāju virzienam, viens dzelzs sirpis (1) un 1 nazis (2). Noņemot kapu, zem labās lāpstiņas atrasta



12. att. Jersikas kapulauks. Aproču paraugi.

bronzas važiņa ar 2 bronzas zvārgulišiem (10), no kuriem lāpstiņa bija iekrāsojusies zaļa. Noņemot galvas kausu, zem pakauša konstatētas sīkas ogļītes.

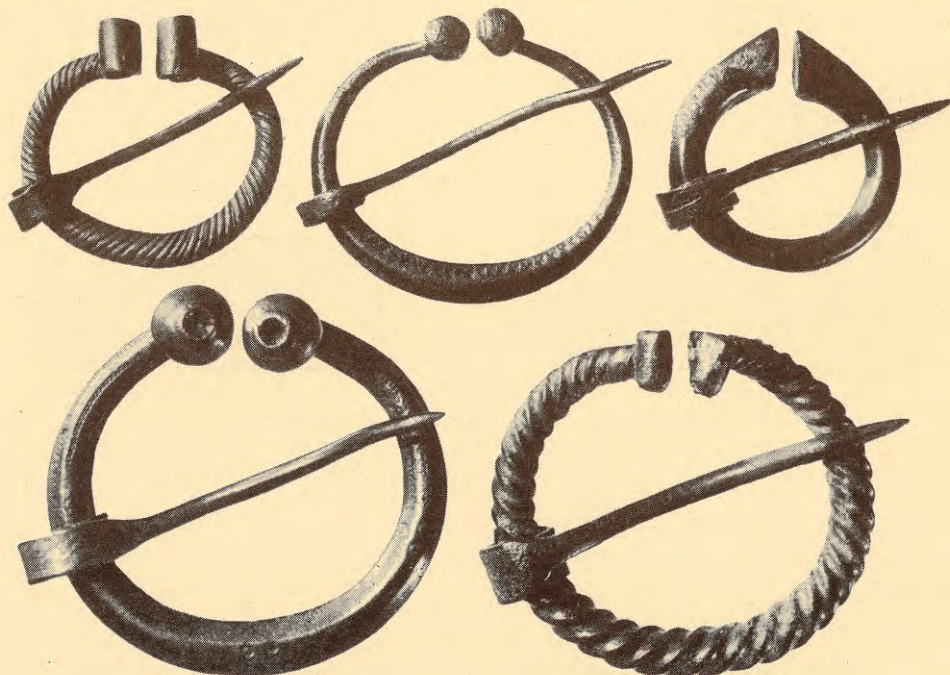
#### 21. kaps — vīrieša kaps.

Kaps atrodas Z tranšējā 0,90 m dziļumā (3. zīm.). Kapa bedres kontūras četrstūrainas. Skelets uzglabājies labi. Kaps augšdaļā nedaudz saposītijs, jo krūšu kaulu pa daļai trūkst. Kapa virziens OW. Galvas kauss uzglabājies labi. Galva pagriezta uz kreisiem sāniem. Abas rokas elkoņos saliektas un pārliktas šķērsām jostas vietai. Kapā atrastas sekošas senlietas: uz krūtīm kreisā pusē atrasta bronzas pakavsakts ar magoņgalvu galiem (1); roku pirksti izgredznoti ar bronzas spiralgredzeniem: labā rokā — 2 gredzeni (3, 4), kreisā — 1 (2). Tā kā abu roku pirkstu kauli izkustināti, tad, kuram pirkstam kurš gredzens piederējis, nav nosakams. Noņemot rokas kaulus un ribas un pārmeklējot kapa vietu dziļāk, uz augšu no kreisās blādas kaula atrasts 0,30 m garš dzelzs duncis ar bronzu izrotātu rokturi un dzelzs riņķi galā (5). Duncis gulēja tieši līdztekus mugurkaulam ar rokturi uz leju. Blakus duncim atrastas dažas podu lauskas. Noņemot galvas kausu un pārmeklējot kapa vietu dziļāki, kreisā pusē, blakus galvai, 0,08 m zem galvas

līmeņa atrasta dzelzs cirvja piete (6). Cirvis bijis novietots ar asmeni pret galvu. Blakus bļodas kaulam, līdztekus kreisās kājas gurna kaula augšdaļai, ārējā malā, 0,05 m dziļāki par kaula līmeni, atrasts dzelzs šķēpa gals (7). Šķēps novietots ar iedzītņi uz leju.

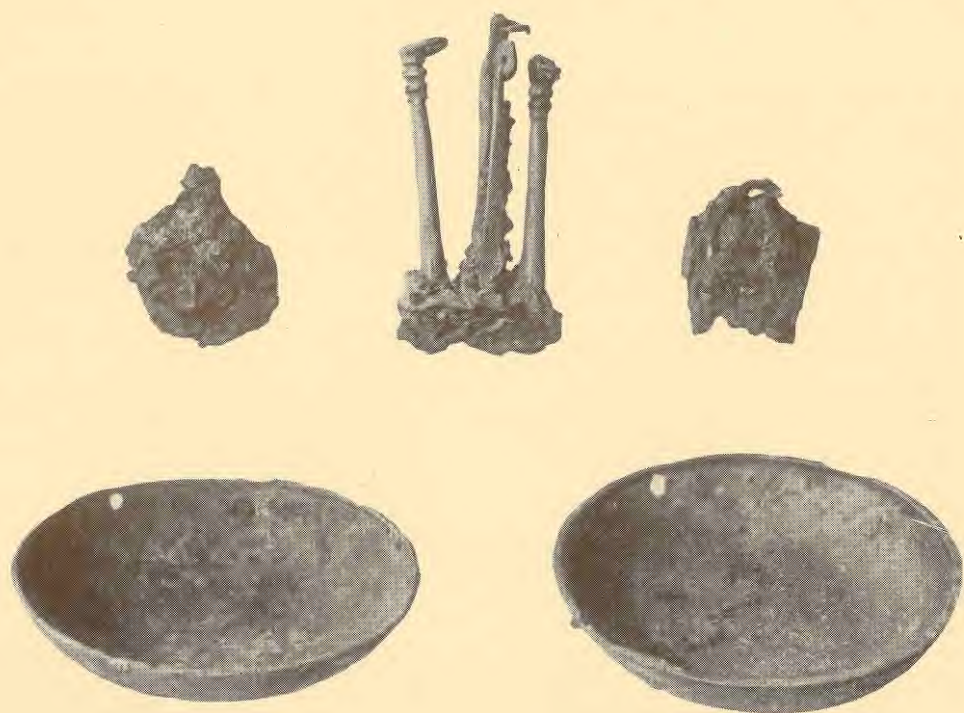
22. kaps — sievietes kaps.

Kaps atrasts N tranšējā 0,50 m dziļumā (7. att.). Kapa bedre iezīmējas ovali. Kapa virziens WO. Skeleta kauli uzglabājušies samērā labi.

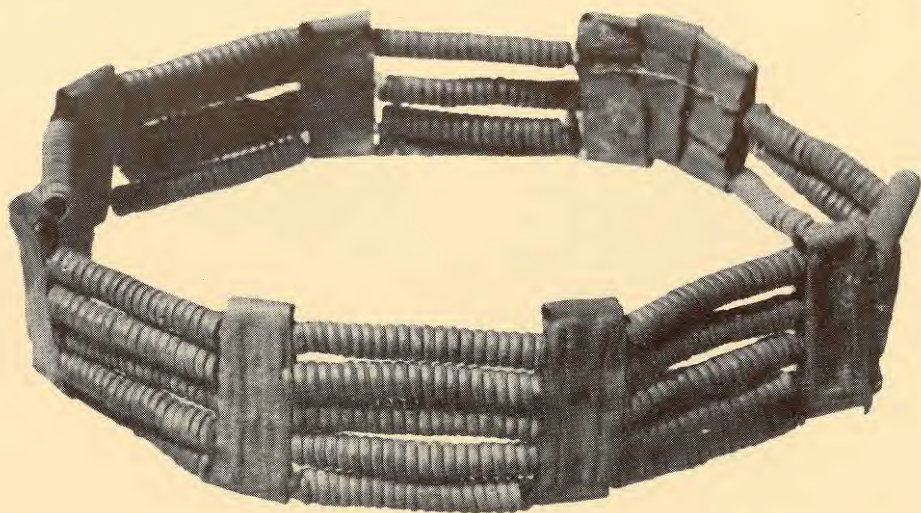


13. att. Jersikas kapulauks. Bronzas pakavsaktis. 1. — 22. kapā; 2. — 4. kapā; 3. — 25. kapā; 4. — 21. kapā; 5. — 11. kapā.

Trūkst kreisās rokas stilba kaulu, skriemeļu, ribu un pa daļai pirkstu. Abas rokas elkoņos saliektas guļ pāri bļodas vietai. Kreisā roka nedaudz pacelta virs labās. Kapā atrastas sekošas senlietas: pie galvas kausa atrasts bronzas lentveidīgs vaiņags ar vaiņaga noslēgumu mugurpusē, kurš bija no galvas noslīdējis. Uz pieres atrastas kādas bronzas gredzentiņiem izrotātas galvas segas paliekas (audums galīgi izzudis). Ap kaklu atrasts bronzas tordēts kakla gredzens ar skaldotiem galiem, kuram mugurpusē bija pārlikta pāri divkārša bronzas važiņa ar bronzas zvārgulīti galā. Pie kakla labā pusē



14. att. Jersikas kapulauks. 11. kapā atrastie bronzas svariņi un atsvariņi.



15. att. Jersikas kapulauks. 22. kapā atrastais bronzas lentveidīgs vainags.

konstatētas kauri un apaļu stikla krellišu rotas paliekas, to kārtība šķiet bija: kauri, krellīte, kauri, krellīte; kauri un krellītes atrastas kaudzītē un ļoti slikti uzglabājušās. Pie labā pleca atrasta bronzas pakavsakts ar atrotiem



16. att. Jersikas kapulauks. Platasmens cirvji. 1. — 4. kapā;  
2. — 32. kapā; 3. — savrupatradums; 4. — 11. kapā.

galiem (ar galiem uz leju); uz labās rokas 2 bronzas aproces, no kurām viena ar zvērgalvu galiem, noapaļotu vidusšķautni guļ starp delnu un bronzas spirālaproci; pie kreisās rokas elkoņa konstatēts bronzas spirālgredzens (izkustināts); uz kreisās rokas atrastas 2 bronzas aproces ar zvērgalvu ga-

57-29.730



17. att. Jersikas kapulauks. Dzelzs šķēpa gali, sirpis un nazis. 1. — 17. kapā; 2. — 15. kapā; 3. — 23. kapā; 4. — 21. kapā; 5. — 32. kapā; 6. — 18. kapā; 7. — 17. kapā.

liem, viena ar galiem uz leju, otra — uz augšu (pret delnu atradās aproce ar noapaļotu šķautni, pret eikoni — aproce ar segmentgriezumu). Kreisā elkoņa tuvumā atrasts bronzas spiralgredzens. Zem vaināga un galvas konstatēts paparžu pušķis, zem kura vēl atrastas dēļa paliekas.

23. kaps — vīrieša kaps.

Kaps atrasts N tranšējā 0,73 m dziļumā (8. att.). Kaps ierakts radzēs, un kapa bedre iezīmējas ovali. Kapa virziens NS. Skeleta kauli uzgla-



18. att. Jersikas kapulauks. Bronzas gredzeni. 1. — 13. kapā; 2. — 11. kapā; 3. — 19. kapā; 4. — 23. kapā; 5. — 21. kapā.

bājušies ļoti labi. Kreisā roka saliekta elkonī un pacelta pret zodu, labā pārlikta jostas vietai. Kapā atrastas sekošas senlietas: uz kreisās rokas rādītāja pirksta atrasts viens bronzas gredzens; pie jostas vietas kreisā pusē atrasta dzelzs jostas sprādze; labā pusē blakus bļodas kaulam — dzelzs nazītis; pie labās kājas pēdas paraleli kapam novietots šķēps ar iedzītni un viņam stateniski dzelzs platismens cirvis; pie labās kājas pirkstiem atrasts bronzas zvārgulis. Kapa augšgalā, virs skeleta kauliem konstatēti vairāki palieli akmeņi.

29. kaps — bērna kaps (meitene).

Kaps atrasts Z tranšējā 0,62 m dziļumā (9. att.). Kapa bedre iezīmējas ovali. Kapa virziens SW—NO. Kaps augšdaļā postīts. Daļa skriemeļu un ribu atrastas starp kāju kauliem. Abas rokas saliekta elkonī un paceltas

uz krūtīm. Kapā atrastas sekošas senlietas: ap kaklu 2 bronzas kaklgredzeni, virsējais ar noplacinātiem galiem un mēlītēm un apakšējais vīts ar cilpu galiem (apakšējā gredzena gali atrasti zem pakauša); zem vitā kakla gredzena, virs labā pleca, atrasta bronzas pakavsaktiņa ar atrotītiem galiem; pie kakla atrasti 2 bronzas zvārguļi, kauri un stikla krelles; uz labās rokas — 2 bronzas aproces; tuvāki delnai — aproce ar zvērgalvām, blakus — bronzas



19. att. Jersikas kapulauks. Dzintara (1.) un bronzas piekariņi. 1. — 4. kapā; 2. — 1. kapā; 3. — 26. kapā; 4. — 1. kapā; 5. — 4. kapā.

spiralaproce; līdzīgas aproces un līdzīgā stāvoklī atrastas arī kreisā rokā; ceļa tuvumā atrasts arī bronzas spiralgredzens. Noņemot aproces, pie kauliem konstatētas ādas atliekas un zem galvas kausa papardes lapas un koka mizas.

Jersikas kapu laukā, kur neapšaubami apbedīti Jersikas pilskalna un pilsētas iedzīvotāji, izpētītiem 32 senkapjiem (27 skeletu un 5 uguns-kapi) ir ļoti liela nozīme dažu jautājumu noskaidrošanai, kas pēdējā laikā pacelti, zīmējoties uz Jersikas karaļvalsts valdnieku dinastijas etnisko un kulturas raksturu. Neskaitot kapu laukā gūtos norādījumus par kapu lauka izmantošanu jau vidējā dzelzs laikmetā (piem. savrupatradumos konstatētās t. s. spieķadatas un kruķadatas), visi izpētītie kapi attiecas uz vēlo dzelzs laikmetu, uz laiku no 10.—12. g. s. Tie ir ļoti raksturīgi jau agrāk daudzās



20. att. Jersikas kapulauks. 24. kapā atrastā bronzas apkaluma plāksnīte (4 reiz paliel.).

vietās senā Latgalē konstatētie letgaļu senkapi. Jauna parādība ir pie 28. ugunskaipa konstatētais zirga apbedījums — paradums, kas letgaļiem bijis svešs un norāda uz ietekmēm no Lietuvas, kuras austrumu daļā tādi zirgu apbedījumi ir pazīstami. Šī parādība tikai vēl reiz dokumentē Jersikas ciešos sakarus ar Lietuvu, ar kuru karalis Visvaldis uzturēja ļoti draudzīgas attiecības, pats apprecēdams Lietuvas virsaiša meitu. Profesors Dr. Fr. Balodis sniedz sekošu Jersikas kapu lauka pētījumos iegūtā materiāla raksturojumu<sup>5</sup>: „Nav kapu laukā atrasta neviena senlieta, kas letgaļu kapos vispār nebūtu novērojama. Savāktās senlietas (ieskaitot savrupatradumus) pilnīgi atbilst Ludzā un manos izrakumos Ciblā, Isnaudā un Rikopolē, vai citos vēlā dzelzs laikmeta kapu laukos Latgalē, piem., Mērdzenes pag. Dzērvjos, atraktajām. Vainadziņi, kakla gredzeni, aproces, saktis, gredzeni, dzelzs senlietas u. c. — simtprocentīgi letgaliski, kā citur citos letgaļu apbedījumos... Gribu vēl konstatēt, ka mūsu atradumi Jersikā apliecina gandrīz

tikai letgaļus un nedaudzus leišus (sievietes; sal. 1. kapu). Latvietes kapi tēlo bagātas un greznas; vīriešus — vienkāršus un kareiviskus. Jersikietes nodarbojušās ar laukkopību (sirpis 18. kapā). Jersikieši, nenoliekot ieročus, ar tirdzniecību (svari un atsvariņi 11. kapā).“

*Oskars Kalējs.*

<sup>1</sup> Mag. rer. nat. J. Liepiņš sniedza ziņas par jautājumiem ģeoloģijā.

<sup>2</sup> Skaitļi iekavās attiecas uz priekšmetu apzīmējumu attēlos — plānos.

<sup>3</sup> Mag. hist. K. Ozolai man jāpateicas par paskaidrojumiem, zīmējoties uz at-rasto audumu tehniku.

<sup>4</sup> Mag. hist. E. Šnores kundzes novērojumi.

<sup>5</sup> Prof. Dr. Fr. Balodis — Jersika. 1940. g. 76. lpp. un 84. lpp.

\* \* \*

Parallèlement aux fouilles pratiquées à l'emplacement du château-fort de Jersika, il fut procédé également au cours de l'été 1939 à des fouilles à l'emplacement du cimetière antique de Jersika, situé sur la rive droite de la Daugava, à 4 kilomètres de la gare et à un kilomètre de la colline du château-fort.

Ces fouilles ont permis de mettre à jour 32 sépultures (27 sépultures d'ossements et 5 sépultures de cendre) distinctes ainsi que 4 sépultures mal définies.

La plus grande partie de ce cimetière antique a été détruite par suite du creusement de tranchées au cours de la grande guerre ainsi que par l'aménagement de carrières de plâtre sur la rive droite de la Daugava à l'endroit même où se trouvait le cimetière.

Toutes les sépultures découvertes datent de l'époque de X—XII siècle et s'apparentent aux sépultures anciennes de la Latgale avec cependant quelques empreintes de la culture lithuanienne (ossements de cheval retrouvés dans le voisinage de la sépulture Nr. 28) que l'on peut attribuer au mariage du roi de Jersika — Visvaldis avec la fille d'un Chef lithuanien.

Les fouilles pratiquées à l'emplacement de ce cimetière antique ont fourni à nos archéologues d'importantes données sur le caractère ethnique et la culture des habitants de Jersika. Les objets mis à jour confirment l'opinion que la population de Jersika était constitué par des Lettons qui étaient à cette époque un peuple guerrier (hache et pointe de lance — sépulture Nr. 11) s'adonnant également à l'agriculture (faucille en fer — sépulture de femme Nr. 18) et au commerce (poids et balance — sépulture Nr. 11).

---

## SENĀ AIZKRAUKLES BAZNĪCA

**A**izkraukle — sen izmirusi pilsēta — labi pazīstama senvēsturniekiem, dzejniekiem, dabas krāšņuma un klusuma mīļotājiem, bet modernajam ikdienas cilvēkam ir pagrūti saprast, ka še, klusajā Daugavas piekrastē kādreiz valdījusi pilsētas rosība un ka pati Daugava ir bijusi tāļš tirdzniecības ceļš seno laiku kuģiniekiem. Gadsimtu gaitā daudz kas mainījies, mainījušies satiksmes līdzekļi un ceļi, pārvietojušies arī politiskās un saimnieciskās dzīves centri. Paraleli Daugavai tagad ved dzelzceļš — tur tagad plūst dzīvības straume, bet seno Aizkraukli, tāpat kā citas mūsu vēsturē slavenas vietas Daugavas krastos, klāj gadsimtu gruveši.

Kad 13. gadsimtā mūsu zemē notika strauja politisko apstākļu maiņa, Aizkraukle savu nozīmi vēl nezaudēja, ienācēju eksistence bija atkarīga no šejienes dzīves centriem, un še, kā citur, vācu bruņinieki savu mūra pili uzcēla lībiešu pilskalna tuvumā, tomēr ap 2 km uz austrumiem no tā, tanī pašā Daugavas labajā krastā, lidenā vietā, kur Daugavā ietek Karikstes strautiņš (1. att.).

Aizkraukles nozīmi vācu kara gaitās Daugavas baseinā dažos teikumos dokumentējis chronists Indriķis. Viņa ziņas par Aizkraukli saistas ar lībiešu pilskalnu, kur starp pilskalnu un Daugavu ap 100 m platā joslā ir arī senpilsētas vieta — melnā zeme, bet par ordeņa pils celšanu chronikā ziņu nav. Tā var būt celta pēc 1211. g., kad Aizkraukli, lībiešu zemes daļot, dabūja Zobenbrāļu ordenis.

Kad vāci 1205. g. lībiešu pili bija nodedzinājuši un noslēguši ar viņiem mieru, pilskalns ar to vēl nebija galīgi zaudējis savu politiskā un militārā centra nozīmi, bet iedzīvotājus gan piespieda pieņemt kristīgo ticību; 1206. g. viņus kristīja Daugavas lībiešu priesteris Dāniēlis. Aizkraukles vecāko Vienvaldi (Vievaldus) Indriķis piemin vēl 1220. g. kā vācu sabiedroto karā pret zemgaļiem pie Mežotnes. Mūrēta nocietinājuma pazīmes Aizkraukles pilskalnā arī apliecina, ka šis cietoksnis pastāvējis vēl vācu laikmetā.

Kapu lauku pie pilskalna atklāja Daugavas uzplūdi 1837. gadā, kas ierosināja pirmos archeoloģiskos izrakumus mūsu zemē<sup>1</sup>, pēc tam še



1. attēls. Skats uz Aizkraukles senvietām. Pilsdrupas, ××× — lībiešu pilskalns, senkapu lauks un senā baznīca. Kalnā tagadējā Aizkraukles baznīca.

raka arī K. J. Bērs<sup>2</sup> un Pieminekļu valdes laikā — H. Riekstiņš 1932. g. un N. Purpētere — pagājušā vasarā. Šinīs izrakumos noskaidrojās, ka kapu laukā mirušie apbedīti visu vēlo dzelzs laikmetu (9.—12. gs., ieskaitot), bet jaunāku kapu nav, jo, acīm redzot, lībieši jau 13. gs. pašā sākumā ir pieņēmuši kristīgo ticību. Tad vēl noskaidrots, ka Aizkrauklē ir bijis spēcīgs letgaļu un zemgaļu kulturas iespaids.

Šinī senvēsturiskajā vidē, senpilsētas vietā 20 m attālumā no Daugavas krasta atradās arī senās Aizkraukles baznīcas drupu uzkalniņš (2. un 3. att.), kas atzīmēts kā sagrūvusi baznīca jau Mellīna 1791. g. Rīgas apriņķa kartē un arī Frīdr. Krūzes „Necrolivonica“ 60. tabulā, diezgan nepilnīgajā Aizkraukles archeoloģisko senvietu skicē kā senas baznīcas pamati un kapsēta viduslaikos.

Ievērojot senvietas savādo un zīmīgo situāciju — tik tālu no vācu pils un tik tuvu pie lībiešu pilskalna, Pieminekļu valdes priekšsēdētājs prof. Fr. Balodis Daugavas senvietu inspekcijā pagājušā vasarā šo vietu bija atzinis par izpētamu.



2. attēls. Aizkraukles pilskalns ar baznīcas drupu uzkalniņu piekāvē (pa labi).

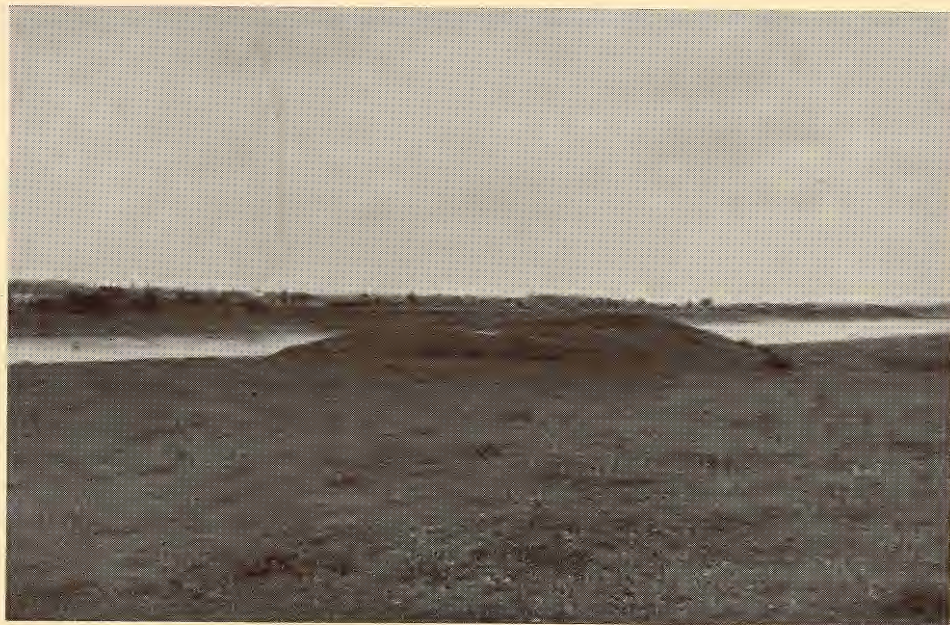
Izrakumi notika 1.—21. sept. Ovalais  $38 \times 28$  m, līdz 2,5 m augstais austrumrietumu virzienā orientētais drupu uzkalniņš bija pilnīgi pārklājies ar velēnu, mūris nekur nebija saredzams. Izrakumos nācās aizvākt biezu drupu kārtu, līdz izdevās atklāt celtnes sienas ar piebūvēm un visu iekšieni — interesantu viduslaiku arhitektūras paraugu un vēl svarīgāku mūsu senvēstures pieminekli, kas kļūst saprotams sakarā ar jau minētām citām senvēsturiskām vietām un Indriķa chronikā dokumentētiem notikumiem.

Pirms izrakumiem likās, ka paaugstinājums drupu uzkalniņa rietumu galā varētu būt torņa drupas, bet izrādījās, ka tās bija kādas uz drupām celtas jaunāku laiku ēkas paliekas, kur atrasts no lieliem laukakmeņiem mūrēts krāsns pamats un ķieģeļu klons. Akmeņi mūrēti ar mālu, kam piejauktas smalkas skaidas. Pati ēka laikam bijusi no koka. Apkārtnes vecākie cilvēki stāstīja, ka te esot bijis plostnieku un strūdzinieku vajadzībām ierīkots krogs. Mellīna kartē ap šo pašu vietu atzīmēts robežsargu jātnieku postenis uz Krievijas-Kurzemes robežas, ko Krūze jau pieminētajā skicē atzīmē ap 150 m no baznīcas drupām uz rietumiem, kur patiesi tagad

var redzēt kādu drusku ovalu 70 cm augstu un 8 m garu pauguriņu līdzēnā vietā.

Minētā vēlākā celtnē ir pasargājusi baznīcas rietumu galu no pārmerīgas nojaukšanas — te mūris līdz 1,50 m augsts, bet austrumu galā tā augstums vietām tikko 30 cm. No šejienes varbūt ņemta daļa būvmateriāla jaunās baznīcas celšanai. Mūsu priekšā tā tad ir tikai nedaudz vairāk kā celtnes pamati un mazāk nekā būtu vajadzīgs celtnes pietiekošai izpētišanai no mākslas vēstures viedokļa; nav arī nekādu izrotājumu, kas šini ziņā varētu dot kādas iespējas (4. un 5. att.).

Baznīca, pēc sena paraduma, celta ar altāri uz austrumiem, ar nelielu novirzienu uz da. un ļoti simetriska, kas pie senajām baznīcām ne vienmēr tā ir. Celtnes taisnstūrainās daļas garums — 21,90 m, kora izvirzījuma garums — 5 m; platums — 12,05 m. Baznīca ir ar vienu jomu, tās četrstūrainā daļa ar velvju balstiem sadalas divās vienādās kvadratveida daļās. Kora izvirzījums sašaurināts, tas ir sešstūrainš ar 7 vienādām malām. Izvirzījuma garums nepārsniedz platumu un ļoti līdzīgs pusriņķim. Kora telpai, kuras grīda pacelta vairākus centimetrus augstāk par naosa grīdu, bez izvirzījuma, pieder arī daļa taisnstūra telpas (plānā kora grīdas malas akmeņi apzīmēti ar redzamāku svītru). Torņa baznīcai nebija. Celtnes taisnstūra daļā sienas biezums — 1,50 m, bet kora siena plānāka — 1,25 m.



3. attēls. Baznīcas drupu uzkalniņš.



4. attēls. Senās Aizkraukles baznīcas kopskats pēc atrakšanas, no austrumiem.

Sienas mūrētas ar kaļķi, galvenā kārtā no parastā dolomita, novietojot, sevišķi sienas serdē, arī dažus laukakmeņus. Baznīcai, izrādas, ir bijuši vāji pamati — pēc kāda laika sienas sākušas šķiebties un vajadzējis aizmūrēt pirmatnējo galveno ieeju rietumu galā, piebūvēt divus balstus dr. stūrī un vienu za. stūrī, ārpusē un vienu līdzīgu balstu arī iekšpusē pie velves balsta dienvidu sēnā; tā celtnē, protams, zaudēja savu simetriju. Ārējos balstos iemūrēti galvenokārt lieli laukakmeņi, bet za. balstā tikai tādi, un akmeņu spraugās liktas arī dažas māla dakstiņu šķembas, bet šis balsts vāji uzglabājies. Aizmūrēto durvju vieta labi redzama, pirmkārt tāpēc, ka no iekšpuses visā durvju platumā atstāta niša, bet no ārpusē labi saskatams citāds mūra raksturs aizmūrētajā vietā. Uz kādu laiku attiecinamas šīs remonta daļas, nav nosakāms. Uz sienām kā iekšā, tā ārpusē vairākās vietās uzglabājies kaļķa apmetums, bet pie kora atrasti pat daži sarkana apmetuma gabaliņi, laikam no šķautnēm. Atrokot gruvešus, atrasti tikai ap 10 lieli viduslaiku ķieģeļi, un par tiem pašiem nevar zināt, kur tie bijuši izlietoti; vairāki mazāki ķieģeļi atradās pie jaunlaiku ēkas vietas. Starp sienu

gruvešiem daudz dakstiņu, veselu un fragmentaru, bet šie dakstiņi jau, droši vien, jaunāku laiku.

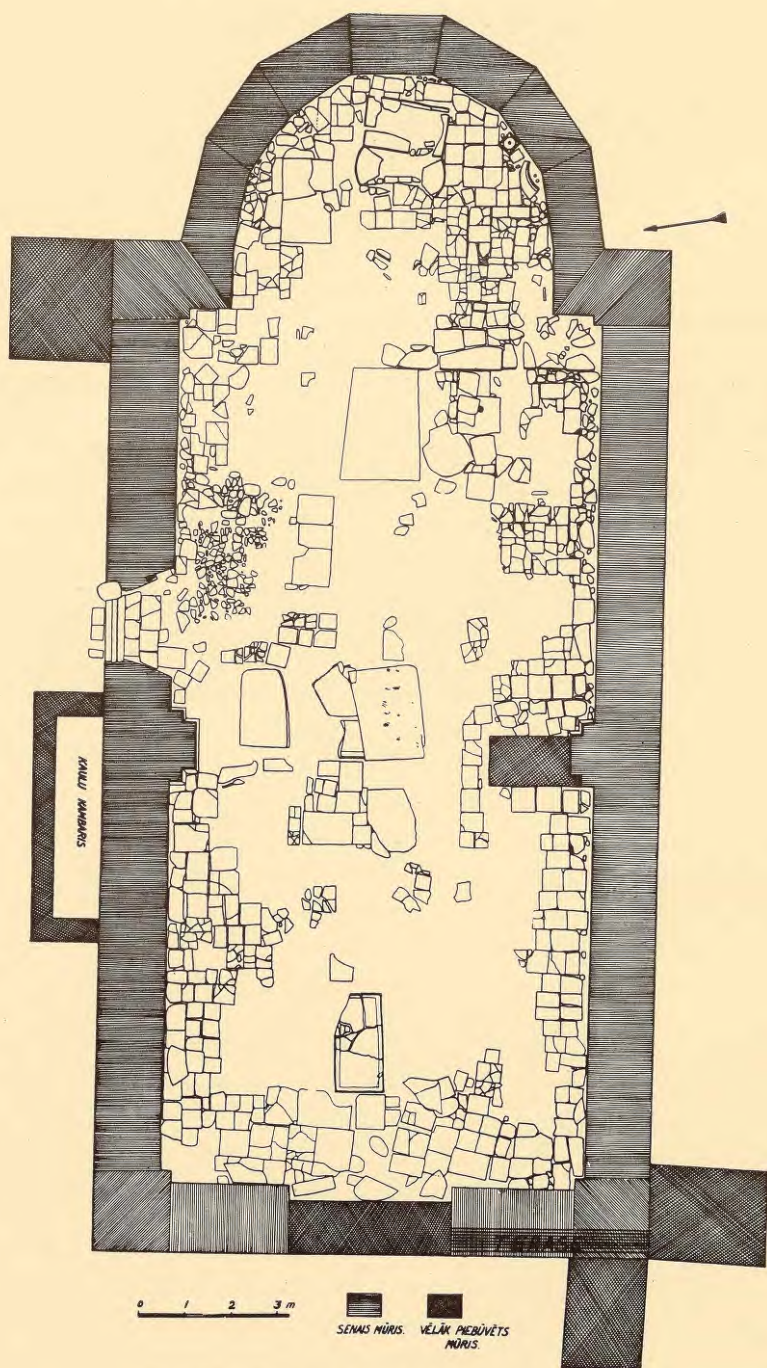
Pelni un ogles dažās vietās liek domāt, ka baznīca varbūt kādreiz degusi.

Ievēribas cienīgi ir arhitektūras fragmenti, kas atrodas uz grīdas gar sienmalu: kora telpā — četršķautņains kolonas kapitels vai baze (6. att.), kā pirmatnējā atrašanās vieta nav nosakama, turpat līdzās — loga arkas fragments (saredzams plānā) un naosā — vairāki slīpi notēsti kaļķakmens kluči — domājams, no logu asām velvēm. Katrā baznīcas sēnā ap vidū drupās atrasts pa dolomita klucim: kreisā pusē — ar Vācu ordeņa krustu, labā — ar līdzīgu krustu aplī.

Kora telpā uzglabājamie altāra pamats no lieliem tēstiem dolomita klučiem (7. att.), spraugas pildītas ar mālu. Altāris divvainā kārtā sagriezts pa labi. Tā priekšā ir bijis novietots 23 cm biezs no vairākiem dolomita gabaliem sastādīts nepilna riņķa veida pjedestals, no kura divi sektori atrodas pirmatnējā vietā, bet citi divi atrasti baznīcas iekšpusē rietumu galā uz grīdas: baznīcas iekārta tā tad ir postīta jau tad, kad vēl tās iekšiene nebija piebirusi ar gruvešiem.

Arī še ir spilgti konstatēta viduslaiku baznīcās parastā parādība — kapi baznīcas iekšienē. Šaurajā telpā gadsimtiem ilgi glabājot mirušos, protams, ikreizes kapu rokot, nācās atdurties uz kāda skeleta. Vismaz lielos kaulus savāca un sameta kaulu kambarī — īpašā, droši vien, vēlākā piebūvētē pie baznīcas ziemeļu sēna. Tādā kārtā kaulu kambarī un pat ārpus tā ir sakrājušies ne mazāk par simtu galvaskausu un citu kaulu (8. att.). Pie dažiem galvaskausiem ir vērojams bronzas kapu piedevu zaļā oksīda iekrāsojums, un turpmāk izdaramie kapu pētījumi varbūt dos vēl kādus materiālus baznīcas vecuma precizākai noteikšanai. Kapi konstatēti arī ārpusē pie baznīcas. Par kapu piedevām uzskatamas 3 baznīcas iekšpusē zem drupām atrastās monētas: 1) Tērbatas bīskapa Johana Bertkova (1473.—1484. gadam) šiliņš bez gada skaitļa, 2) Livonijas ordeņa mestra Valtera Pletenberga Rīgas šiliņš, 1533. g., 3) Nirnbergas Hansa Šultes 17. gs. žetons. Bez tam vēl gruvešos ap pusmetru virs grīdas atrasta bronzas skārda sakta no 17. gs. un profilēta fragmentara kaula svilpīte, kas varbūt nav kapu inventars, bet iekļuvušas še vēlāk, tāpat kā diezgan daudzās vāpētu māla trauku lauskas un citas samērā pavisam jaunas lietas (piem., pakavs).

Uz mantīgo vai dižciltīgo kapiem novietotas kaļķakmens piemiņas plāksnes. Savās pirmatnējās vietās atrodas piecas plāksnes, bet dažu citu fragmenti izmētāti. Visas kapu plāksnes atrodas vai nu slīpā stāvoklī, vai arī salūzušas, kas liek domāt, ka kapi zem tām bijuši izveidoti šachtu veidā. Ļoti svarīga ir kapa plāksne, kas novietota izcilā vietā — baznīcas



5. attēls. Senās Aizkraukles baznīcas plāns.



6. attēls. Kolonas kapitels vai baze kora telpā.

vidū pie paša kora (9. att.). Uz tās bija uzgāzta kāda cita, vienkārša plāksne, kas to pasargājusi no gruvešiem. Plāksnes garums — 2,45 m, augšgala platums — 1,40 m, apakšgala pl. — 1,73 m, biezums — 18 cm. Plāksne saplīsusi piecās daļās, bet tās virsma maz cietusi. Plāksnes vidusdaļā ģerbonis: putna spārni ar sv. Andreja krustu pa vidu un zem spārniem bruņu cepure ar priekšpusi pa labi. Ar vertikālu svītru cepure sadalīta divās daļās un mazākā daļa savukārt divās daļās ar divām paralelām horizontālām svītrām; apakšējā nodalījumā mazs ordeņa krusts. Zem tā ir slīpi iecirsts vācu bruņinieku vairogs ar auļojoša zirga attēlu. Zem vairoga pašā apakšā krusts ar drusku paplašinātiem galiem. Gar malu starp divām paralelām svītrām iecirsts ieraksts gotiskiem minuskuļiem latīņu valodā: „Anno Domini Mccclxxv frater Andreas Stenberg lantmarscalcus obiit de casu unius arboris in expedicione — miles Christi strenuus. Orate pro eo.“ (Kunga 1375. gadā brālis Andrejs Štenbergs — landmaršals ir miris karagājienā kritot kādam kokam. Viņš bija varonīgs Kristus karavīrs. Lūdziet par viņu.) Kāda cita vienkārša kapa plāksne atrodas kora telpas kreisā pusē un arī ir saplīsusi četrās daļās. Kora telpā, jādodomā, varētu būt apbedīts tikai kāds priesteris.



7. attēls. Altāris.

Pie aizmūrētajām durvīm rietumu galā atrodas vēl kāda, vairākās daļās salūzusi un iegruvusi plāksne ar divām paralelām svītrām gar malu visapkārt, bez ieraksta. Pārējās plāksnes, no kurām viena atrodas pašā baznīcas centrā, bet pēdējā veselā — sēnā pie ieejas, ir vienkāršas, izņemot kādu fragmentu, kas atrodas pie centralās plāksnes. Uz tā ir latīņu majuskuļi reljefā: INACH, pa daļai savstarpēji saistīti. Uz kāda lielāka fragmenta turpat līdzās ir vairākas likloku svītras, kuru nozīme nav saprotama. Kā redzams, lepnākās kapu vietas skaitījušās baznīcas viduslīnijā.

Gar sienmalu, kur celtnes stabilitātes dēļ nedrīkstēja kapus rakt, ir labi uzglabājušās grīdas paliekas. Senākā grīda — klons — ir pie ziemeļu sāndurvīm. Zem dažām vēlāku laiku kaļķakmens grīdas plāksnēm šie vērojams laukakmeņu bruģis, kura spraugas aizpildītas ar kaļķa javu. Citās vietās šāds bruģis nav novērots, bet tieši uz zemes noklātas lielākas un mazākas rūpīgi apstrādātas četrstūrīgas plāksnes un gar pašu sienmalu arī daži mazi laukakmeņi. Daudzas plāksnes no gruvešu smaguma saplīsušas, un to stāvoklis nav horizontāls. Velvju balstu pamatnes apliktas ar gludi apstrādātiem kaļķakmens klucīšiem.



8. attēls. Kaulu kambaris.



9. attēls. Livonijas ordeņa landmaršala  
Andreja Štenberga kapa plāksne.

Apskatot baznīcas stila jautājumu, jāatzīst, ka mūsu ricībā ir pārāk maz elementu stila noteikšanai resp. vecuma noteikšanai pēc stila. Salīdzinot šo ar Ikšķiles un Mārtiņsalas baznīcu, jāatzīst, ka pēdējās divas ir vienkāršākas. Ikšķiles baznīca ir daudz mazāka un koris tai četrstūrainš<sup>3</sup>. Mārtiņsalas baznīcai īpaši izbūvēta kora nemaz nav. Tomēr daudz jaunāka, salīdzinot ar pirmajām, Aizkraukles baznīca nevar būt; viņas plāns vēl vairāk iederas romāņu nekā gotu arhitektūras laikmetā, jo kora izvirzījums ļoti atgādina pusriņķi<sup>4</sup>, un vismaz kāds logs kora telpā ir bijis ar arku vai arī ar ovalu augšdaļu. Logi naosā gan ir bijuši ar asu velvi. Baznīca, kā redzējām, ir pārbūvēta, kas tomēr tās pirmatnējo plānu nav skāris, un pastāvējusi lietošanā, droši vien, līdz 1680. g., kad kalnā, pusceļā starp pilsdrupām un pilskalnu, celta jaunā baznīca; bet pastāvēšanas ilgums mūs var daudz mazāk interesēt nekā celšanas laiks. Varbūt senā Aizkraukles baznīca celta 1207. gadā, kad Indriķa chronikā teikts, ka bīskaps Alberts esot sūtījis priesterus uz Turaidu, Metsepoli, Idumeju un *gar Daugavu* un ka pēc *baznīcu uzcelšanas* priesteri esot novietoti savās draudzēs. Cik baznīcu un kādās vietās šie priesteri uzcēluši — nav teikts, jo baznīcas celšana tanī laikā vairs nav bijis tik liels notikums, kā tas bija Meinarda laikā. Baznīca celta pie lībiešu pilskalna, tā tad lībiešu vajadzībām. Tanī tomēr ir arī ordeņa landmaršala — augsta ierēdņa kapa, jo šī ir bijusi galvenā

baznīca Aizkrauklē, un ja arī ordeņa pilī bija sava kapella, mirušos tur, protams, neglabāja.

Senās Aizkraukles baznīcas atklāšana rāda, ka arī tā laikmeta saprašānai, par kuru mums ir jau samērā daudz rakstīto avotu, ir nepieciešami izmantot pieminekļus, ko slēpj zeme. Šis atradums ierosina meklēt.

*P. Stepiņš.*

<sup>1</sup> Prof. Dr. Friedr. Kruse. Necrolivonica oder Geschichte und Alterthümer Liv-, Esth- und Curlands. 1859.

<sup>2</sup> J. K. Bähr. Die Gräber der Liven. 1850.

<sup>3</sup> W. Neumann. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 1887.

<sup>4</sup> Aizkraukles baznīcai tuvākā paralele ir 13. g. s. pirmajos gados celtā sv. Jura baznīca Rīgā, kuras plāns vēl nav pilnīgi rekonstruēts.

\* \* \*

\*

Im September 1939 ist in Aizkraukle durch die Grabung am Fuße des livischen Burgberges, etwa 2 km von der Burgruine, eine alte Kirche entdeckt worden. Nach ihrer Situation, ihrem Plane und dem dürftigen Berichte der Chronik Heinrich des Letten zu urteilen, muß diese Kirche im Anfang des 13. Jh. gebaut worden sein.

## LEIŠU ČŪSKU VĀRDI LATVIJĀ

**B**uramiem vārdiem ir nesaprotamības slava, ko radījuši ar saviem slēpumā glabātiem nedaudziem un bieži bojātiem vārdiem pēdējo laiku vārdotāji, bez šaubu daudz tumši mānīgāki nekā īstie zintinieki tautas dzejas ziedu laikā.

Īsti labos buramos vārdos nesaprotamiem bezjēgas savārstījumiem tikpat maz vietas kā tautas dziesmās un mīklās (minot taisni abus vārdiem radnieciskos dzejas veidus), un vārdu slepenība pirms kristīgās ticības atvešanas nevar būt bijusi neko lielāka par visu pārējo folkloru. Nesaprotamais burvju vārdos ir bojājums, un to ļoti veicina rakstu tradīcija. Pašu valodas tekstā var sabojāties daži vārdi vai teikumi, svešā valodā ļoti ātri nesaprotams kļūst viss teksts, un to var īpaši redzēt tais valodās, kam pašām ir sava burviska vērtība — latviešu folklorā latīniskajos teicienos (grieķu un ebrēju valoda tikko tik daudz parādas, ka to vispār var konstatēt).

Pazīstamo kaimiņu burvju vārdi netiek pārņemti ar visu valodu (vismaz mums nevienai kaimiņu valodai nav maģiskas valodas lomas), bet tulkoti. Tekstu svešā valodā paņem laikam tikai tad, ja pats valodu nesaprot un nevar dabūt tulkojumu: tā tad jau pašam pirmajam pārņēmajam teksts ir bez jēgas, un nav brīnums, ka tas ātri sabojājas līdz pēdējām nevēdzības robežām un tiek aizmirsts arī vārdu īstais uzdevums, piedomājot jaunu gluži patvaļīgi.

Zinātnieku asprātība jau atmaskojusi vairākas tādas sabojātas neīstas burvju formulas. K. Krōns (Krohn)<sup>1</sup> pierādīja, ka šķietami bišu vārdi (vismaz 14 uzrakstījumu Latvijā) ir somu čūsku vārdi. Pirmais vārds Madu 'tārps' līdzinādamies *medus* vārdam bijis par iemeslu nepareizajam izlietojumam. J. Kšižanovskis<sup>2</sup> (Krzyżanowski) atradis, ka kādi nesaprotami asins vārdi (Ropažos un Lielaucē) ir vecāka poļu lūgsna Dievmātei, kurā nav nekāda, pat netieša sakara ar asinīm.

Neuzminēti paliek vieni no visvecākajiem uzrakstītiem latviešu burvju vārdiem — „veco libju pātari“<sup>3</sup>, ar ko 1584. g. maijā Rīgā pratinātais Andrejs esot dziedējis matoļus:

*Wilneneitte pirguwiß wanna neitte attadveit.*

Latvijā atrastie vecie leišu čūsku vārdi ir augšējiem diviem līdzīgs vieglāks gadījums: sakropļojums vēl nav gājis tik dziļi, ka atjaunošanai būtu nepieciešams Lietuvā uzrakstīts pareizs teksts, un vārdu uzdevums arī nav sagrozīts.

Tekstu publicējusi E. Kurce<sup>4</sup> (Kurtz); viņa arī pareizi minējusi, ka tam jābūt leišu teksta sagrozījumam, bet valodu neprazdama nav varējusi to izskaidrot. Vārdi ierakstīti kādā vecā vācu burvju grāmatas rokrakstā, kas atrasts Cēsis ap 1910. g. un kam vajadzētu atrasties Rīgas pilsētas bibliotēkā<sup>5</sup>.

*Teksts<sup>6</sup>.*

*Für Schlangenbifs, den Namen für Menschen oder Vieh vor erst benant.*

*Tas Mihtes Martzes Magrieta wißses Traeges Daewines Salßenes kail gaßgu Schaude gimu nuschlinokta nu Schusto ih gußris ih Mohris Aut Raudana erokmentz Carney Gaeydies abgedos ney Scho ablos ney Schmegus Abeis In Jesum Christum In Sweeta Dwafse.*

*den folgt dafs Vatter vnser.*

*Diefse Spruch muß der Name für Menschen oder Vieh vor Erst benant.*

Nopietnas grūtības iztulkojumam rada tikai pirmie četri vārdi. Likšu priekšā (iekavotu) tādu minējumu, kas dod sakarīgu tekstu, bet esmu gatavs ņemt to atpakaļ katras labākas iedažas priekšā. Tā tad jālasa varbūt šā:

[Jānosauc sakostā cilvēka vai lopa vārds].

*(Jūs mielos mačtos, varykite) visus trejus devynis žalciaus, kãd ißqsciu siaudėjimu nußliuõztu nučiuõztu i pūßciãs i mariãs aõt raudõno akmeõs, kuř neĩ gaidõys angiedõs, neĩ ßuõ aplõs, neĩ žmogõs apeĩs.*

*[Tikiu i Dievu Tõvu] i Jõzu Kristu i Dvãsiã Sveõtã.*

*[Tõve mûsu u. t. t. — jānoskaita tõvreize].*

Tas ir tulkojumā: Jūs miļās mārtes (?), dzeniet projām (?) visus trejdeviņus zaļsus, ka tie izbailēs un ar švikstoņu aizšļūktu, aizložņātu uz postašām, uz jūru — uz sarkana akmens, kur nei gailis apdziedās, nei suns apries, nei cilvēks apies.

Teksta sakropļojumā redzams, ka tas nav pārņemts ne tīri raksta ceļā, ne tīri mutes vārdiem. Uzrakstījums juku jukām gan pārrakstīts pa burtiem svešā ortografiskā sistēmā, gan atkal pēc izrunas pārvērsts vācu

(un latviešu) rakstišanas veidā — viss tas ar visāda veida rakstības un izrunas kļūdām.

Pirmos vārdus nebūs iespējams citādi sadalīt kā jau norakstā. — *Mihtes* neatgādina neko citu kā adj. *mielas*; ie var būt lasīts vāciski un rakstīts latviski, par t var būt noturēts cietais t. — *Martzes* nelidzinas nekam citam kā vārda *marti* (mārte, ligava, mārša) viensk. ģen. vai daudzsk. nom. vai ak. Tāds pats locījums var būt iepriekšējie vārdi. — *Magrietas*, kaut arī ie nedrīkst lasīt par latv. *ie*, atgādina sieviešu vārdu *Magrieta* (latviski, forma ar disimilatīvi zudušu *r* var būt bijusi arī vācu valodā). Šī asociācija laikam radījusi bojājumu, jo iztulkot šo vārdu leitiski bez grozišanas nav iespējams. Tekstā var būt izlaidums, var būt pat zaudēts sākums. Bet ja ceram, ka nav iztrūkuma, tad vienīgi šai vārdā var slēpties nepieciešamais verbs. Minu, ka *wary...* varēja pārlasīt par *marg...* un tad (pēc norādītās asociācijas) rakstīt *Magr...*; *-te* ļauj domāt daudzskaitļa otro personu; pārējie burti man jāuzskata par nemotivētiem sagrozījumiem. [Pēc burtu izskata arī verbu *māčyti* varētu uzskatīt par šai vietā derīgu, bet nevaru atrast derīga sakara.] *Tas* varētu būt pron. *tas* forma, bet mana minējuma sakarā labāk ietilpst *jūs*, kas rakstīts izskatas ļoti līdzīgs. — „Mārtes“ atgādina to, ka čūsku uzrunā par „brūti“ (K. Straubergs, Latv. bur. v. I 226). Viss sakars manā minējumā tomēr labi neapmierina. Caur maldiem tomēr varbūt drīzāk atradīs īsto atrisinājumu. — *Traeges Daewines* ae varbūt rakstīts pēc izrunas (leišu platais e), leišu ortografijā var atgādāties tikai ea (kalvinistu rakstos) un — pilnīgi neticami burvju vārdu paraugam — <sup>a</sup><sub>e</sub> — *Salffenes* varbūt no „Salfches“ — stipri latviskotas formas kādā agrākā starpnorakstā. — *Kail gaßgu* agrāk bijis pareizāk „ka ifgałczcu“, un tur „ka“ ir latviskojums. *nu(h?)schlinokta* no „nufchlinogta“ no „nufchliuožtu“. — Ja *nu Schufsto* nav kāds cits vārds, ko es acumirkli nevaru uzkert (ar līdzīgu nozīmi kā *čiuožti*), tad paraugā laikam bijis ū, kas iepriekšējā vārdā pārvērsts par uo, bet šai zīmīte uz u atnesta; leišu č (vec. ort. cž) var būt pārvērsts par š pēc neprecīzas izrunas. — *gußris*. Nebūs vajadzīgs domāt par kr. *zyuca* patapinājumu. — *erokmentz* lielais A bijis veclaicīgi ķeburaini rakstīts un tad atrisināts par trim burtiem; var būt *erok...* no *Ack...* Gals rakstīts pēc latviešu izlokšņu izrunas ar *-ns > -nc*. — *Gaeydies*, ie jāizrunā vāciski — garš ī. — *Scho*, leišu *uo* rakstīts pēc latv. ortografijas (pēc pareizas izrunas). — *Sweeta* latviskots. Par latviskojumu var uzskatīt arī galotņu sabojāšanu. — Beigās būtu gaidams trīsvienības piesaukums parastā veidā: *Vardan Dievo Tēvo, Sūnaus ir Dvasios Šventos*, bet Dievs Tēvs ir izlaidies un no atlikušo formas (prepozīcija *ī* un akuz. *Jefum*) var vērot, ka te bijuši piedēti ticības apliecības vārdi. —

Līdzīgus iespiestus leišu burvju vārdus nezīnu (tuvus krievu un mazūru motivus slimības aizraidišanai, kuriem ir līdzīgi arī latviešu krājumos, norāda V. J. Mansikka, Litauische Zaubersprüche [FF Communications N:o 87] 62 5-8). Kā čūsku vārdiem, tiem gan drīzāk pienāktos aizraidišanas (K. Straubergs, Latv. bur. v. I, 228), ne čūskas koduma dziedināšanas loma.

Teksta vecuma noteikšanai mums par ļaunu nāk oriģināluzrakstījuma neatrašana: tur būtu labāk redzams, cik vecs šis pēdējais uzrakstījums. Taču ir pazīmes neuzskatīt to jaunāku par 17./18. g. s. miju. Ievērojot vēl leišu ortografijas norādījumus, nebūs pārspilēti uzskatīt leišu tekstu par 17. g. s. piederīgu un tā tad par vienu no vecākajiem leišu buramo vārdu uzrakstījumiem.

*Alvils Augstkalns.*

<sup>1</sup> Somu buramie vārdi Latvijā. Latvju Grāmata 1930. 44—8.

<sup>2</sup> Sk. K. Straubergs, Latviešu buramie vārdi I, 284. Žēl, ka nav atzīmētas poļu lūgsmu grāmatas, kur tā atrodama. Tekstā jāizlabo: *Zostanów, błogostawionaś, żywota*. „Kļūsti sārta (vesela) kā Jordanas ūdens...” laikam atgādināja parasto aicinājumu asinīm apstāties, kā ūdens Jordanā stāvējis.

<sup>3</sup> Sk. manu rakstu Dažas 16. g. s. Rīgas raganu un burvju prāvas, Tautas vēsturei 190. L. Adamovičs recenzijā LVIŽ 1939, 1 (9), 126. pretojas, ka „der altten lieben vatter vnser“ neesot pareizi tulkots. Mans tulkojums tomēr vairāk pārdomāts nekā šis iebildums. Protokols taču pats jau ir tulkojums; jāuzmin, ko nopratinamais latviski teicis tādu, ka protokolā varēja to rakstīt vāciski 'Vater unser'. Ja viņš tūliņ paskaidro, ka šie vārdi nozīmē „grauz, velns, mežus (krūmus), ne cilvēku“, tad viņš nevar būt teicis „libju tēvmūs“, bet tikai tādu vārdu, kam ir plašāka nozīme. *Pātari* 16. g. s. bija: 1) tēvmūs vārda istā nozīmē (Katoļu katechisms 1585. g. 11. lp.), 2) nepieciešamākie garīgie teksti (var būt Katoļu katechisma 4. lp.), kā ir mūsu tagadējā 19./20. g. s. valodā, un 3) laikam arī — dažādas skaitamas formulas. Pēc teksta grafikas var domāt, ka arī *lieben* 'Liven' ir rakstīts ar *b* ne tik daudz pēc viduslejasvācu grafiskās svārstības spiranta *b=u=(v)* rakstībā, cik pēc nopratinamā latviešu izrunas ar slēdzeni *b*. — Augšējais teksts jau pāris reižu rādīts somu valodu pratējiem, bet atzīts par nesaprotamu. No mūsu pašu valodas arī tur neizdodas neko izprast (pirmais vārds laikam gluži nejauši atgādina *vilnānīti*; varbūt pat tas jādala divos).

<sup>4</sup> Heilzauber der Letten II, 64 (n. 509).

<sup>5</sup> Diemžēl šis oriģinālraksts nav atrodams, vai nu tas slēpjas kādā nejausā vietā, ne parastajā rokrakstu krātuvē, vai arī atradies N. Buša privatā glabāšanā un tā tad tagad nezin kur un nezin vai vairs vispār atradīsies. Papildīnu Kurces doto tekstu pēc A. Feltes (Auguste Feldt, geb. Masing, pazīstama ar pseudonimu A. C. Winter) noraksta [Rīgas pilsētas bibliotēkā, ar piezīmi: „H. von Meyer, Wenden 1911“].

<sup>6</sup> *Wifses, Dwafse* ar *fs* pēc Feltes, tāpat *nu Schufto, Aut, Scho*; neievēroju viņas lasījumu *Saessenes, Schande* un *lu* (abās vietās); viņa izlaiž „*Christum*“; Kurce iespiež: *nuhschlinokta*.

\* \* \*

Ein Heilsegen gegen Schlangenbiß aus einem in Cēsis gefundenen Zauberbuch wird als litauischer Schlangen-Bannsegen nachgewiesen. Die zugrunde liegende erste Aufzeichnung gehört wohl dem XVII. Jh. an. In den einleitenden Bemerkungen ein Hinweis auf das bis jetzt unaufgeklärte „Vaterunser der alten Liven“ (*Wilnēnētte* usw., das angeblich „Du Teufel, friß den Busch und nicht den Menschen“ bedeute), das i. J. 1584 in Riga als Heilsegen gegen Haarwurm aufgezeichnet ist.

## LATVIEŠU KLĒTS ARCHITEKTURA

**N**eviena no latviešu sētas celtnēm arhitektonikā un veidojumā nevar līdzināties klētij. Gan arī istabu, pirti, riju, kūti vai citu kādu ēku savā sētā ceļot, latvietis sev sprausto uzdevumu ir arhitektoniski izkārtojis un arī formāli izveidojis līdz izteiksmīga un raksturīga tipa atrisinājumam; bet sarežģītākas prasības, elementu dažādība un ikdienas proza, kas saistas ar šām celtnēm, parasti kavējušas arhitektonisko ieceri izpausties tik tīri un skaidri, koši un bagāti, kā tas noticis daudzveidīgajos klēts atrisinājumos. Nevienai no savas sētas celtnēm latvietis nav arī izraudzījis tik redzamu, tīkamu un glīti apkoptu vietu kā klētij.

Kā izskaidrojama šāda privilēģija klēts arhitekturas attīstībā?

Lai rastu šim jautājumam pareizo atbildi, vispirms jāapsver un jānoskaidro, kāds ir šīs celtnes būtiskais uzdevums un saturs. Nebūtu pareizi klēti apzīmēt tikai par labības vai citu pārtikas vielu, drēbju un dažādu māj-saimniecības piederumu noliktavu šī jēdziena tīri tehniski-praktiskā izpratnē. Klēts kā mantnīca glabā latviešu zemnieka svētītā darba augļus, kuros tas redz ne tikvien materialas vērtības, bet arī sajūt tiem ziedotā darba prieku un mīlestību, vai tie būtu zeltainie kvieši pilnajos apcirkņos, vai rakstītie audumi saimnieces klēti.

Vēl jāņem vērā, ka mantu un drēbju klēti izmanto arī kā guļam-telpu. Siltam laikam iestājoties, kas vien spēja, labprāt izvācās no ziemas laikā piesmakušās istabas, ko arī vasarā nepārstāja sildīt maizes ceplis, un pārcēlās uz vēso, kluso, tīro klēti. Plašākās lauku sētās cēla vairākas klētis, lai katrai saimes vienībai būtu sava, kur pēc kopējās telpās pārciestā ziemas posma, katrs savrup un brīvi varētu iekārtoties pēc paša prāta. Tādā ceļā ne tikvien saimnieks, bet arī meitas, puīši un kalpu ģimenes savās vasaras mītnēs netraucēti vadīja savu dzīvi, brīvajos brīžos tur piekoptami kādu derīgu nodarbību vai ļaudamies gan nopietnām, gan arī jautrām domām un valodām.

Spilgtu liecību par to, cik cieši klēts saistīta ar dziļākajiem un skais- tākajiem izjūtas momentiem latviešu tautas dzīvē, dod tautas gara mantas, it sevišķi tautas dziesmas. Klētī notiek pūra darināšana, bildināšana, tur tau- tu meita pakar savu vainagu zelta vadzī, tur tā no tautu dēla dzird vis- miļākos vārdus, bet kādreiz arī dusmu pilnu valodu; klētī pasaules gaismu ieraudzījusi ne viena vien ģimenes atvase, turpat arī dažs tālā ceļa gājējs guldīts, lai to godam izvadītu uz pēdējo atdusas vietu.

Ir ziņas un norādījumi, ka senākos laikos klēts nozīme kā mājoklim, kas nebija saistīts ar pavardu, bij vēl svarīgāka un plašāka par to, ko aplie- cina tuvākā pagātnē novērojamās parašas. Jau pazīstamajā Egila Skalagri- mesona epā, kur iztēlota kāda kuršu sēta 10. g. s. sākumā, minēta mantu glabātuve klēts, virs kuras atradās saimnieka guļamtelpa<sup>1 2 3</sup>. Pirmās vēstu- risko laiku literatūras ziņās par baltu tautu klētīm pēdējās figurē kā guļam- telpas pat ziemas laikā<sup>4</sup>. Kad Vidzemes sētās posta laikos parastais dzīvok- lis bija rija, šo dūmu pilno drūmo mājokli, kur vien tas bij iespējams, aiz- stāja klēts: ir ziņas, ka tad pat kāzas dzertas klēts augšā.

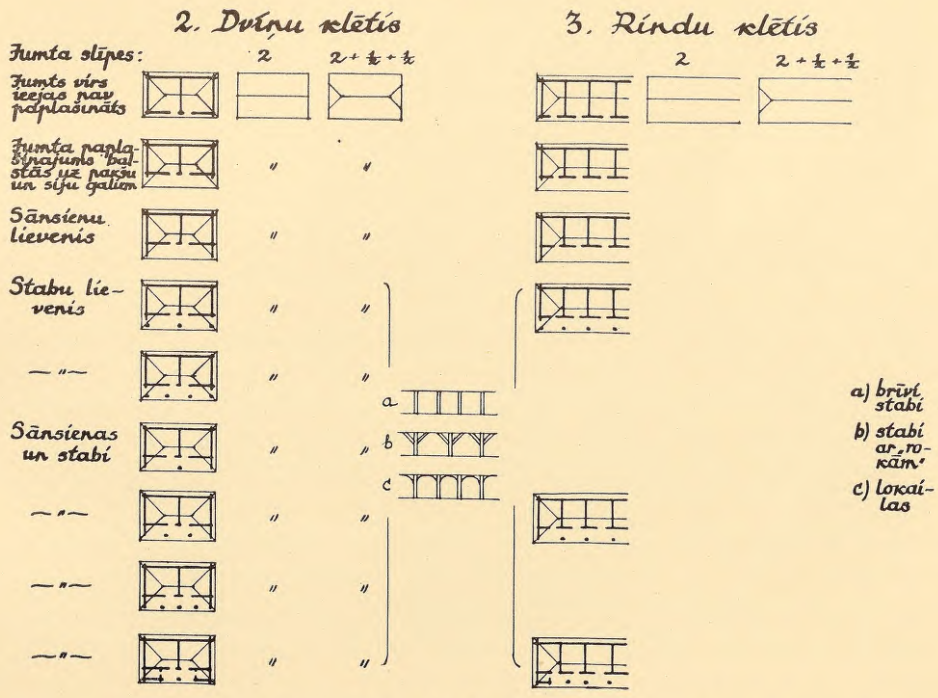
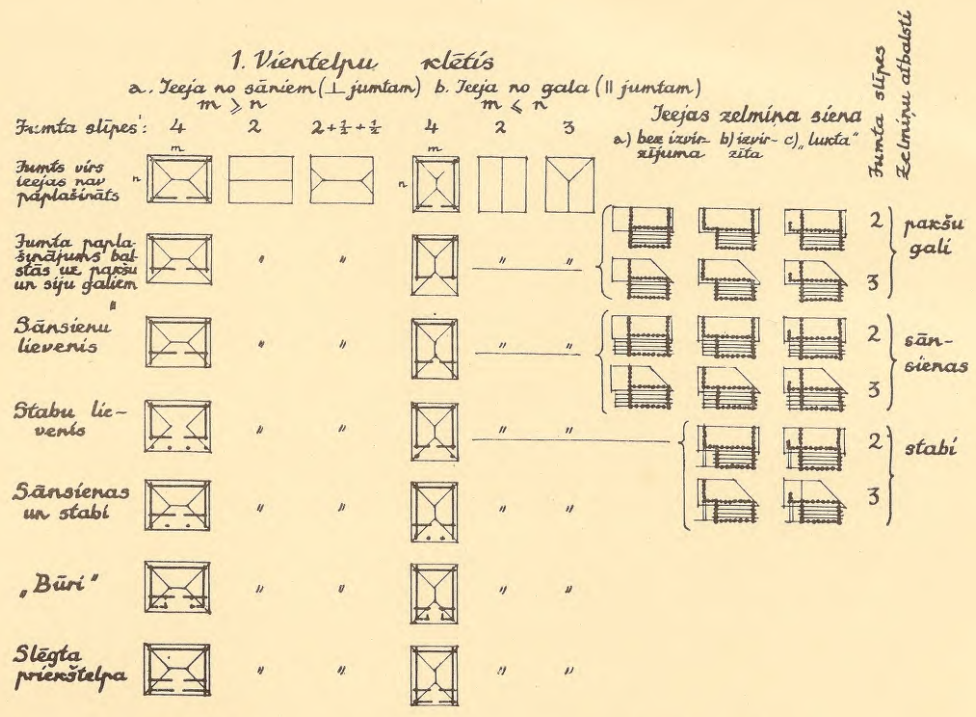
Pilskalnu izrakumos iegūtie materiāli par klētīm raksturo tās ne tikai kā labības glabātuves, kam bij jāatbilst pils iekārtas un izbūves uzdevu- miem nodrošināt lielākus pārtikas krājumus aplenkuma laikiem, bet arī kā celtnes, kas kalpoja vēl citiem mērķiem, kā, piem., labības malšanai<sup>5</sup> un dažādu iedzīves piederumu pielikšanai<sup>6</sup>.

Zīmīgu liecību par to, ka klēts celtnēi pieskārusies pat gara dzīves transcendentalā sfera, sniedz vecākās klētīs atrodamās maģiskās zīmes, pakšu starpā iecirstie krusti ar tanīs ieguldītiem pīlādžu zariņiem, sēra ga- baliņiem vai kādām monetām, kā arī paraša apkūlibās nokaut gaili un ar tā asinīm aptriekt klēts durvis, to slieksni vai palodu.

Tik izteiktas izjūtas attiecības, kas klēts cēlētājus un lietotājus saistīja ar šo celtnes tipu, nevarēja palikt bez atbalss klēts arhitektoniskā veidojumā un šī veidojuma izteiksmē. Lai pārlicinātos, kā šīs attiecības konkrēti iz- paužas pašos atrisinājumos, jāmēģina uztvert tie faktori un elementi, kas tehniski-lietišķo *noliktavu* pārvērš par *klēti*, piešķirot tai arhitektūras vērtības.

Klēts uzbūves principus raksturo skaidrība un vienkāršība. Lielā piemēru skaitā klēts celtnes redzamas vēl vientelpas stadijā: tāda četrām ārsienām norobežota telpa nav ne šķērssienām sadalīta kādās sīkākās vie- nībās, ne arī tai piebūvētas kādas citas telpas. Arī telpu skaitam klētī pa- vairojoties, telpu formas un to sakārtas veids, kā tas turpmāk būs sīkākī ap- rādīts, joprojām izvairas no sarežģītiem, neizkārtotiem atrisinājumiem.

Klēts ir patstāvīga, sevī noslēgta celtnē. To nemēdz „piedurt“ vai „piecirst“ kādai citai pastāvošai ēkai, uzcērtot tikai trīs jaunas ārsienas, kā



1. att. Latviešu klētis veidu schēmas.



2. att. Klēts Ziemeļblāzmā, Rīgā.

to dažkārt dara piedarbu piebūvējot rijai vai „sinčus“ istabai. Klēti pat ne labprāt liek zem kopēja jumta ar cita rakstura telpām.

Techniskā un konstruktīvā ziņā, klētis ceļot, visumā lietoti tie paši līdzekļi un paņēmieni, kas raksturo arī citus ēku tipus latviešu tautas celtniecībā. Bet specialās prasības, kas klētīm bij jāpilda, radījušas arī dažus savdabīgus uzbūves vai izbūves elementus, kas pie citām sētas celtnēm nav sastopami.

Tā, piem., pašu klēts stāvu necēla vis tieši uz zemes, kā pārējām celtnēm, bet tā stūriem pavēla prāvus akmeņus, lai rastos labi vēdinama paklēts, brīva, gaisam pieejama telpa zem klēts grīdas, kas nodrošināja sevišķi labības uzglabāšanai nepieciešamo sausumu. Zināmi arī piemēri, kur akmeņu vietā likti koka stabi. Šāds paņēmiens tomēr vairāk raksturo dažu citu tautu klētis, īpaši ar to, ka tur šie stabi tā izveidoti, lai pa tiem grauzēji nevarētu piekļūt klēts telpām.

Latviešu lauku sētā dažreiz sastop zem klēts izmūrētu pagrabu, puspagrabu vai pat veselu mūra stāvu. Mūra tehnika tomēr norāda uz samērā jaunākiem laikiem. Paretī arī gadas, ka īpašām vajadzībām, piem., piena un piena produktu glabāšanai, taisa tā saucamo zemesklēti, iegremdējot tādu celtni līdz pusstāvam zemē.



KLĒTS BLOMES PAG. RIŅĢOS





3. att. Klēts ar stabu lieveni, Kārļu pag.

Tipiskās klētis lauku sētā uzcirstas guļkoku konstrukcijā, ar pakšu savienojumiem sienu stūros. Tikai valsts dienvidrietumu daļā guļkokus savienoja gropētiem stabiem. Atkarībā no rocības, glītuma izjūtas un novadu tradīcijas, kokus aptēsa vai atstāja apaļus, neaptēstus. Tāpat arī dažādi veidoja pakšu savienojumus. Klēts sienās logus netaisīja: klētī rīkojoties iztika ar gaismu, kas ieplūda pa klēts durvīm, bet vasaras dzīvei bezlogu telpa bij patīkami vēsa un gulētājus tur nemocija uzbāzīgās mušas. Reti kad guļkoku ārsienā iecirta nelielu loga aci viena vainaga augstumā, ko varēja ērti aizdarīt. Lielākas ailas būtu mazinājušas klēts drošību, kas bij svarīgs faktors šī celtnes tipa konstruktīvā izveidošanā. Pat peļu junkuram, kaķim, kam klētī bij savi īpaši pienākumi, ierīkoja tikai pašā durvju vērtņē, tās apakšējā stūrī, nelielu, ērti kontrolējamo ložņājamo caurumu.

Tikpat cieši kā sienas nostrādāja arī klēts grīdu un griestus. Vecākos piemēros šie telpu norobežotāji elementi sastāv no grodiem, kas, viens otram blakus nolikti, veido masīvus līmeniskus guļkoku pārsegumus. Mazākām klētīm šie pārsegumi neprasa nekādas īpašas atbalsta konstrukcijas, jo gro-





4. att. Klēts ar izvirzītu guļkoku zelmeni, Ļaudonas pag.

du gali cieši iestrādāti sienu vainagu starpā; ja klēts telpām ir lielāks pār-  
laidums, grīdu un griestus balsta uz sijām. Lai labību arodos varētu sabērt  
tieši uz grīdas, apaļkoku grodus pārklāja ar mālu kārtu vai arī izveidoja  
grīdu no šķeltiem un rūpīgi pietēstiem grodiem, ko nostrādāja tā, lai virsma  
būtu gluda un bez spraugām.

Spriežot pēc dažām konstrukcijas pazīmēm liekas, ka senāk latvie-  
ši savām klētīm griestus ne vienmēr būs taisījuši līmeniska guļkoku pārse-  
guma veidā, bet būs tos izveidojuši, liekot guļkokus it kā sānsienu turpinā-  
jumā līdztekus jumta slīpēm un iekaķējot tos zelmiņu sienu guļkoku starpā.  
Šādā ceļā telpas uzbūvē radīta sevī noslēgta, stingra un ievērojami nodroši-  
nāta guļkoku konstrukcijas sistēma, kas bij sevišķi piemērota mantnīcas  
uzdevumiem, it īpaši laikos, kad nedrošība spieda visādi rūpēties par sava  
īpašuma aizsardzību. Šāda veida klētis vēl tagad sastopamas Lietuvā, Balt-  
krievijā u. c. apkārtējos novados<sup>7</sup>. Iekārtā un pārējos uzbūves elementos tās  
tuvu radniecīgas latviešu klētīm. Ņemot vērā, ka pēdējās atrodamas vēl  
konstrukcijas, kur it kā deģenerētā veidā atbalsojas slīpie guļkoku pārse-  
gumi, kas saista celtnes zelmiņu sienas, liekas ticami, ka savā laikā latviešu  
klētīm tādi taisīti arī tehniski un arhitektoniski izkoptā veidā.

Tā, piem., Latgalē nelielām vientelpas klētīm dažreiz līmenisku  
griestu nav, bet jumta kārtis iesietas zelmiņu sienu guļkoku starpā tādā pašā



5. att. Klēts ar luktīnu, Kokneses pag. Arch. fak. mat.

kārtībā, kā to dara ar resnākiem kokiem masivos slīpos pārsegumus veidojot.

Jumtu konstrukcijas principi un jumtu seguma veidi klētīm maz atšķiras no tiem, kas sastopami pie pārējām sētas celtnēm. Izmēri klētīm visumā nebija lieli, tāpēc arī neradās nekādas grūtības tām sasliet jumta spāres. Mazākām klētiņām pat nevajadzēja likt sijas, kas saistītu sānsienas, lai tās neļodzītos no slietā jumta sānspiedes. Atzīmējams raksturīgais paņēmieni, liekot četrslīpju jumtu klētīm, kurām plāns tuvinas kvadrātam, jumtu netaisīt vis telts veida formā, savienojot visas četras stūra spāres vienā kopējā virsotnē, bet sasliet divus spāru pārus vienu netālu no otras un pret tām atbalstīt stūru un galu spāres. Tādā ceļā jumtam veidojas, kaut arī neliela, līmeniska kore, kas klēts kopējam apveidam ļoti iezīmīga.

Tāpat kā pārējo celtni, tā arī klēts ārējo veidu un tā izteiksmi lielā mērā ietekmē jumta seguma materials. Salmu un niedru segumam atbilst „riņķī grieztais“, t. i. četrslīpju jumts, kas šinīs materialos veidots, gūst mierīgu, mīkstu, pieklāvīgu raksturu. Turpretim senais lubu segums, ko



6. att. Klēts Nīcas pag. Arch. fak. mat.

jumta konstrukcijai piespiež smagais slogu režģis, kas savukārt balstas uz spāru celmgalos atstātiem sakņu sakārņiem, prasa pēc taisnstūra formas jumta plaknēm, ko dod divslīpju jumts. Savā konstrukcijā un izteiksmē šāds lubu jumts liekas kiklopiski primitīvs, neveikls un smags, lai gan šis iespaids nevar noderēt par pierādījumu tam, it kā lubu jumts celtniecības attīstības gaitā būtu vecāks par niedru un tam radniecīgo salmu jumtu<sup>8</sup>. Visi šie jumšanas veidi, pieskaitot tiem arī vēlāko laiku naglojamās koka materiālus (lubiņas, skalus, jumstiņus, skaidas, dēļus un dēlīšus) un vienā otrā gadījumā arī kārnīņus, piešķirušī klēts celtnēm savas raksturīgas iezīmes, kas piesaista tās zināmajam novadam vai laikmetam<sup>9</sup>. Par dažiem jumtu seguma veidiem, kas pie pastāvošām celtnēm nav vairs sastopami, sniedz norādījumus rakstu avoti. Tā, piem., kā klēts jumtam sevišķi piemērots minēts jumšanas paņēmieni ar bērza tāsīm, kas apsegtas velēnām<sup>10</sup>.

Lai cik svarīgi būtu, celtniecības uzdevumu šķetinot, rast telpu lietderīgas iekārtas atrisinājumu asprātīgas un tehniski pareizas konstrukcijas izpildījumā, šie panākumi par sevi tomēr vēl nenodrošina celtni nekādas arhitektoniskas vērtības. Tās rodas tikai tad, ja visi celtnes veido-



7. att. Dvīņu klēts ar sānsienu lieveni un lubu jumtu, Usmas pag. Arch. fak. mat.

tāji faktori un līdzekļi pakļauti kādai radītājai idejai, kas tiecas un spēj celtnes atrisinājumam piešķirt uzdevumam atbilstošu, izjūtas kāpinātu īpatnu izteiksmi. Raugoties no šāda viedokļa, iespējams redzami izcelt tās raksturīgās iezīmes, kuru dēļ latviešu klēts celtnes pieskaitamas tautas arhitektūras zīmīgākiem un vērtīgākiem pieminekļiem.

Kā jau aprādīts, liela daļa no klēts celtnu atrisinājumiem ir izmēros diezgan līdzīgas vientelpas, kuru ārējo formu veido jumts un zem tā taisnstūra plāna guļkoku cirtnis, kam trīs sienas ir aklas, bet ceturtajā atrodas durvis.

Varētu jautāt, vai tik vienkāršai pamatformai ar šķietami skopajiem arhitektūras līdzekļiem, kas bij tautas celtniecības rīcībā, iespējams piešķirt veidu, ko varētu apzīmēt par arhitektonisku, un vai šai pamatformai atkārtojoties nerodas zinama tipa vienveidīgi, neizteismīgi, pat šabloniski atdarinājumi.

Aplūkojot un salīdzinot atrisinājumus, kas idejiski līdzīgā pieejā rasti visumā vienādam uzdevuma saturam un apjomam, var pārliecināties, ka no vienas puses, tiešām, tādas klēts celtnes savās visvienkāršākās formās ieguvušas kādus tipiskus vaibstus, kas padara tās līdzīgas un radniecīgas. Pārbaudot, kādā ceļā šāda vienveidīga izteiksme radusies, jākonstatē, ka tā



8. att. Dzīvojamā klētis dārza stūrī ar „riņķī grieztu“ jumtu, Skaņkalnes pag. Arch. fak. mat.

panākta skaidriem arhitektūras līdzekļiem, kas izkopusies ilgstošā tradīcijas attīstībā. Kā svarīgi faktori būtu minami: atsevišķo būvdaļu izmēru attiecības, kā, piem., stāva un jumta augstums, visumā konstantais jumta slīpums, paspārņu platums, loģiski uzsvērtā simetrija, izsvartots masu izkārtojums u. t. l. Atkāpšanās no šām arhitektoniskās izjūtas radītām saistībām jauc un traucē. To spilgti sajūt, redzot kādu klēti ar stāvāku vai lēzenāku jumtu „kā parasts“, bez vajadzības izjauktu simetriju vai nevižīgi izkārtotām būvdaļu attiecībām.

Būtu tomēr nepareizi secināt, ka vientelpu klētis savā kopveidojumā būtu kādā kanonā sastingušas, vienmuļas un nespējīgas padoties formu dažādības un variāciju meklējumiem. Dažādie piemēri, kas schematiski parādīti 1. attēlā, liek saprast, cik lielu skaitu atšķirīgu, bet līdz ar to viengabala organisku atrisinājumu no tautas vidus nākušie celtnieki spējuši panākt, rīkojoties ar ļoti ierobežotu celtniecisko elementu skaitu un veidu, bet vadoties no spēcīgas, tradīcijas rūditas arhitektoniskas izjūtas.

Atkarībā no tā, vai ieeja taisīta gala sienā, vai celtnes platajā pusē, rodas divas atrisinājumu rindas, kas izpaužas arī ieejas attiecībā pret jumta virzienu: pirmā gadījumā jumts iet līdztekus ieejas asij, otrā — stateniski pret to. Lietojot dažādas jumtu formas, divām, trim, četrām pilnām slīpēm



9. att. Klētis Piltenes pag.

un arī līdz pusei nošļauptus jumtu galus, katrā pamatformu virknē rodas liels skaits atšķirīgu un raksturīgu jaunu architektūras ķermeņu. Jo jumts tautas celtniecībā ir tik redzams celtnes kopformu noteicējs elements, ka atšķirība tā atrisinājumā, nerunājot nemaz par jumta virsmas savdabību atkarībā no jumšanai lietotā materiala, piešķir celtnēm lielu rakstura dažādību. Sevišķi asi to izjūtam, ja kādreiz gadas piedzīvot, kad, piem., atjaunojot kādai vecākai celtnēi jumtu, agrākā četrslīpju jumta vietā uzliek tādu divām slīpēm un galu zelmiņiem. Tādas krasas formu maiņas bieži notiek, pārkārtojot rijas par labības šķūņiem, bet līdzīgus pārveidojumus var novērot arī pie klētīm.

Jaunas arhitektonisko kopformu virknes vientelpas klētīm rodas, taisot ieejas pusē platāku jumta pārlaidumu, nekā pārējām ārsienām. Plašākam jumta izvirzījumam virs klēts ieejas durvīm ir svarīga praktiska nozīme, jo, turot durvis atvērtas vai rikojoties durvju priekšā, nav jābaidas no lietus un sniega. Bet šāds jumta veidojums arī lielā mērā kāpina arhitektonisko izteiksmi, akcentēdams ieejas pusi, radot nosargātu „klēts priekšu“, piešķirot celtnēi noteiktu seju un virzienu. Šādu ieejas puses uzvaru klētij ar gala ieeju iezīmē arī jau neizvirzīts jumta zelminis vai puszelminis, radot celtnēi „pieri“, ja jumts otrā galā nošļaupt.

Jumta pārlaidumi klēts ieejas noseģšanai atrisināti raksturīgiem guļkoku konstrukcijas paņēmieniem: virs gala ieejas jumtu atbalstīja uz sānsienu augšējo vainagu izvirzītiem galiem (2. att.), kas dažreiz savukārt atspiedās uz pakāpeniski izlaistiem pārējiem pakšu galiem. Klētīm ar ieeju platajā pusē jumta pārlaidumu, ja noturība to prasīja, bez tam vēl balstīja arī izvirzītie siju gali.

Formu dažādību šiem atrisinājumiem piešķīra jumta veidi, pakšu galu-balstekļu apstrādājums un, it sevišķi, zelmiņu un puszelmiņu izveidojumi virs gala ieejas. Vienkāršākos piemēros zelmiņa siena paceļas tieši virs stāva sienas. Daudz bagātāki un iespaidīgāki atrisinājumi top, ja zelmiņa sienu ceļ uz jumta pārlaidumam izvirzītiem vainagu vai pakšu galiem, ar ko tā par jumta pārlaiduma tiesu padodas uz priekšu pret apakšējo stāva sienu (3. un 4. att.). Šiem atrisinājumiem pieskaitāmi arī gadījumi, kad



10. att. Klēts ar mūra paklēti, Nīcas pag.

veselas izvirzītas zelmiņa sienas vietā zem jumta pārlaiduma izbūvēts tikai dažu vainagu augsts norobežojums īpašai luktiņai klēts jumta telpas priekšā (5. att.).

Atzīmējams, ka slēgtai jumta telpas izbūvei virs ieejas un arī luktiņas iekārtai tās vietā bij ļoti svarīga nozīme laikos, kad nācās sevišķi gādāt par klēts drošību un aizsardzību: tad šīs izbūves, kas bij pieejamas no klēts priekšas tikai pa paceļamām kāpnēm un kas atradās tiešā sakarībā ar gu-



11. att. Zvirgzdenes klēts Brīvdabas muzejā.

Jamtelpām klētsaugšā, bij piemēroti izkārtotas un labi nodrošinātas vietas, no kurienes sekmīgi varēja nosargāt klēts ieeju. Atceroties Skalagrimesona kuršu sētas tēlojumu, varētu pat domāt, ka sevišķos gadījumos mantnīcai-klētij, kur glabājās vērtīgākās lietas, ieejas tieši no klētspriekšas nemaz nebij, bet tāda paceļamas lūkas veidā būs bijusi ierīkota no klētsaugšas, tā tad sasniedzama tikai uzkāpjot „lielā telpā augštāvā, kur pats zemnieks gul”. Vēl tagad sastopamās izvirzītās klēts augšas savā arhitektoniskā veidojumā redzami pauž šādas drošības un nepieejamības izteiksmi un rada pārliecību, ka tās ir tikai rudimentaras atliekas no seno laiku vēl monumentalākām konstrukcijām, kas būs izkopusās sevišķi arī pilskalnu nocietinājumos.

Klēts celtnes tālākā diferencēšanās gaitā arhitektoniski svarīgākie pārveidojumi koncentrējas ap klētspriekšu.



12. att. Klēts ar rotātiem lieveņa stabiem, Zaļmuižas pag. Arch. fak. mat.

Jumta daļas pārļaidums virs ieejas bij tikai pirmais solis šinī virzienā: ar to šai celtnes daļai radās augšējs norobežojums. Seko jumta pārļaidumam atbilstošs norobežojums arī pret zemi, kas izkoptā veidā konstruēts kā grīda, ciešā saistībā ar guļkoku cirtni (tās nesēji ir pamatnīcu resp. arī apakšējo siju gali). Ja klēts uzcirsta ar paaugstu paklēti, tad arī klētspriekšas grīda jūtami paceļas virs zemes, radīdama pieejas atrisinājumu kāpņu vai uzkāpšanai pierikotu akmeņu veidā. Šāda piedeva bieži piešķir klēts arhitekturai jaunu pievilcīgu noskaņu.

Vēl jūtamāki klētspriekša telpiski norobežojas, ja tās sānos rodas ciešas sienas, ko parasti veido garāk palastie sānsienu pakšu gali. Tad slēgtai klēts telpai pievienojas pusatvērta ārtelpa — lievenis, kas lielā mērā kuplina celtnes arhitektonisko izteiksmi (6. att.). Šādu klēts lieveņu arhitektūra savukārt veidojas daudzās un dažādās variācijās. Daļa no tām rodas atkarībā no jau aplūkoti jumta pārļaiduma atrisinājumiem, kas tādos gadījumos paceļas virs lieveņa sānsienām. Bet vēl lielāku dažādību un bagātību lieveņu veidojumi iegūst no svarīgā un izteismīgā arhitekturas elementa — staba. (Att. — ats. piel.)

Stabotie lieveņi taisīti jumta pārlaiduma atbalstam ieeju priekšā gan klēts galos, gan arī sānos. Gala lieveņi parasti veido divi stabi, kas nolikti ieejas abās pusēs, sānsienu pakšu galiem pretim (prostila tips, 3. att.). Celtales platās puses priekšā lieveņi sastopami lielākā variantu skaitā. Raksturīgs „in antis“ atrisinājums rodas, ja stabi novietoti starp izvirzīto sānsienu galiem. (Att. — ats. piel.) Bieži tie rindojas arī brīvi celtnes priekšā pēc prostila principa; pareti, turpretim, atrod piemērus, kur stabu rinda apjož līdz ar klētspriekšu arī abus klēts galus, kam tādā gadījumā izveidotas plašākas jumta paspārnes. Šādu atrisinājumu varētu apzīmēt par peripteru, kas nav aptvēris celtnes muguras pusi, to redzami ignorēdams, bet toties sevišķi akcentēdams lietotājam un vērotājam pievērstās klēts daļas.

Stabu rindojumi un sakārtojumi savā starpā atšķiras ar stabu skaitu, to atstarpām, ritumu, samēru attiecībām u. t. t. Bet sevišķi izteiktu arhitektoniskā rakstura dažādību tie gūst atkarībā no tā, vai stabi kā patstāvīgi elementi balsta jumta pasiju, vai saistīti ar to īpašām savienojumu daļām kopsakarīgā formu vienībā, parasti lokailu izveidojumā.

Plašāki lieveņi ar lielāku stabu skaitu raksturīgi klētim, kas sastāv no vairākām telpām un tāpēc pieaugušas garumā. Pārejā no vientelpas uz daudztelpu klētim tomēr vērojama nepārtraukta pakāpenība atrisinājumu tipu secībā.

Bieži sastopamā divtelpu klēts, ko varētu apzīmēt par diviņu klēti, iekārtā atšķiras no vientelpas atrisinājuma, kam ieeja atrodas sānsienā, tikai ar to, ka klēts telpa ar šķērssienu ieejas virzienā pārdalīta divās daļās, līdz ar ko celtnē iegūst arī divas ieejas durvis, nereti tieši vienas blakus otrām, ar kopēju aplodas vidusstabu, kas satur arī dalītāju šķērssienu (7. att.).

Šādas diviņu klētis, kas savā iekārtā labi atbilda prasībām pēc šķirtām telpām labībai un iedzīves piederumiem („graudu“ un „drānu“ klētis), arhitektoniskās kopformas risinājumos un arī klētspriekšas veidojumos seko tiem pašiem paņēmieniem, kas raksturo jau aplūkotos vientelpas tipus. To atšķirīgais telpiskais saturs tomēr parādas šo celtnu ārienē. Tas izteicas jau divējās durvīs; bet stabotā klēts lievenī tas sevišķi izpaužas ar to, ka lievenim ar sānsienām nereti ir viens vienīgs stabs, kas loģiskā sakarībā ar klēts iedalījumu nolikts tieši lieveņa vidusā, pretim klēts iekšējai šķērssienai. Tāds atrisinājums var likties neparasts zināmas tradīcijas rāmjos, kas nepazīst vajadzības pēc divām blakus noliktām vienvērtīgām celtnes ieejām, bet šeit, kur tas ir dziļi pamatots, tam piemīt nenoliedzami spēcīga un īpata arhitektoniski saskaņota izteiksme.

Novados, kur laiku gaitā jau bij atmesta paraša celt vairākas atsevišķas savrupklētis, vai arī citu apsvērumu dēļ izveidojās klēts tips, kas sastāvēja netikvien no divām, bet arī no trim, četrām, un pat vēl vairāk



13. att. Klēts ar rotātu lokailu lieveni, Usmas pag. Arch. fak. mat.

blakus sarindotām telpām, šādas rindu klētis radās, samērā gari izstieptu klēts celtni sadalot atsevišķās telpu vienībās. Bet, kā novērojumi rāda, līdzīgs rezultāts izveidojies arī gadījumos, kad atzina par izdevīgāku vai piemērotāku atsevišķas klēts vienības uzcelt galu pret galu kopējā virknē, sākumā pat ar atstarpām un katru klēti ar savu jumtu, bet vēlāk apvienojot visu telpu rindu ar kopēju jumtu.

Vēl būtu minams cits telpu skaita pavairošanas paņēmieni, kas šim nolūkam izmanto un pārveido klētspriekšu resp. klēts lieveni. Ir gadījumi, kur vientelpas klētij ieejas priekšā izveidota slēgta priekštelpa ar ieejas ailu (9. att.) vai ar otrām ciešām durvīm, kas atrodas klēts durvīm pretim. Šī slēgtā telpa konstruktīvi raksturojama gan kā klētspriekšas triju sienu stāvokoku iebūve zem patstāvīgi noturīgā jumta pārlaiduma, gan kā sienu aizbūve starp lieveņa stabiem, kas balsta jumta pārlaidumu, vai kā pakšu savienojumā saistītu triju guļkoku sienu piebūve klēts pamatcirtnim, vai arī, beidzot, kā telpa, kas uzcirsta vienā laidā ar pašu klēts telpu.

Garākām klētīm nav parasts visu klētspriekšu pārvērst par slēgtu telpu, lai gan pa laikam atrod arī tādus atrisinājumus. Raksturīgi slēgtu telpu elementi bieži attīstas lieveņa galos, atstājot atklātu tā vidusdaļu ar ieejām klēts telpās. Iepriekš minētos konstrukciju veidos tādā ceļā rodas nelielas papildtelpas (vietām dēvētas par „būriem“), kas lieveņu plastiskai formai un līdz ar to visai klēts celtni piešķir zīmīgu arhitektonisku noskaņu.



14. att. Loku frīze Jēkaba baznīcas austrumu zeltinī, Rīgā. Arch. fak. mat.



15. att. Doma baznīcas ziemeļu portala aīlas izveidojums. Arch. fak. mat.

Ar šeit minētiem un tuvāk aplūkotiem atrisinājumu tipiem nav izsmelti visi gadījumi, kādos parādas dažādie arhitektoniskās izdomas veidi, kas klētīm piešķirusi formu un variantu kuplo skaitu.

Būtu maz nozīmes analizēt to samērā ne visai plašo piemēru grupu, kas satur nejaušus vai vietējo savdabīgo apstākļu radītus atrisinājumus. Tādi vispārējo arhitektūras tipisko raksturu maz ietekmē. Ievēribu turpretim pelna daži paraugi, kas no plašāki izplatītiem tipiem atšķiras ar to, ka neatkāpjas no parastiem pamatprincipiem, bet tos attīsta un kuplina citos virzienos, sasniedzot īpatnēji kāpinātu, krāšņāku, bagātāku arhitektūru. Kā piemērus varētu minēt Nicas klētis, kurām paklētis uzmūrēta no akmeņiem kā slēgta telpa krietna stāva augstumā. Virs tās uzcirsta klētis ar margotu galerijas lieveni ieejas pusē, ko ar zemi savieno iespaidīgas kāpnes (10. att.). Būtībā līdzīgi atrisinājumi vērojami gadījumos, kur paklēti ierīkots mūrēts pagrabs vai puspagrabs. Konstrūcijā un formā ļoti izkopta ir Zvirgzdenes klētis, kas tagad atrodas Brīvdabas muzejā. Klētsaugšas izvirzīšanas princips, kas raksturojams kā senā pagātnē pielietojams paņēmieni, ko tagadnes piemēros parasti atrod tikai deģenerētā veidā, Zvirgzdenes klēti izpaužas visā pilnībā: klētsaugšas paplašinājums sniedzas pāri visām četrām klēts sienām, tas pieaudzis līdz veselam stāvam un aptverts ar stabu vainagu, kas veido lievenim līdzīgu segtu apeju (11. att.).

Līdz ar arhitektonisko kopformu, kur, kā aprādīts, ar tehniskās uzbūves līdzekļiem lielā variantu dažādībā un izteiksmes bagātībā iemiesojusies cēlēju iecere piešķirt ceļamai klētij, atkarībā no katrreizējās vajadzības, organisku un tradīcijā pamatotu atrisinājumu, latviešu klēts arhitektūrā jo svarīgu uzdevumu izteiksmes kuplināšanā pilda arī atsevišķo celtnes daļu izveidojumi un rotājumi.

Veidojuma raksturs pat jau atkarīgs no tā, kādi koki iebūvēti klēts stāva sienās — apaļi vai aptēsti, kā nostrādāti pakšu savienojumi, redzami pakšu un spāru gali u. t. t. Ir piemēri, kur šām celtnes daļām pievērsta sevišķa uzmanība: pakšu gali pietēsti regularas sešstūra prizmas formā, spāru kabes, kas citur atstātas dabisko sakņu veidā un raksturā, dažām klētīm rūpīgi apstrādātas, lai tās denaturalizētu un pārvērstu iecerētā izteiksmes formā. Vēl redzamāki veidošanas un rotāšanas nodomi un māka parādas apstrādājot izvirzītos pakšu galus, kas balstekļu veidā uztver un tur klēts-priekšas jumta pārlaidumu. Citreiz tie kopīgā profilējumā apvienoti lielākā viengabala formā, citreiz tiem atsevišķi izcērt un izdarina jo raksturīgus un īpatnus sīkdaļu veidojumus. Atzīmējams, ka šo pakšu rotājumu starpā atrodamas formas, kuru izcelšanās gaitai var izsekot līdz senvēstures laikiem<sup>11</sup>.

Sevišķi spilgti izceļas klēts lieveņu staba veidojumi. Tikai retos gadījumos sastop neapstrādātus apaļus lieveņa jumta balstus. Parasti šie balsti rūpīgi izveidoti, jo staba loma arhitekturas radīšanā to prasīt prasa.

Brīvtāvošos stabus latviešu senākā guļkoku celtniecībā neraksturo kādi starpelementi vai kādas pārejas formas, kas izlīdzina konfliktu statnisko staba galu savienojumā ar līmenisko pamatu un pasiju, kādu uzdevumu pilda klasiskās kolonnas kapitels un baze. Arī klēts lieveņos, kur atrodams rotāto staba vislielākais piemēru skaits, staba gali paliek neuzsvērti.

Pēc šāda principa izveidotos stabus var sašķirot vairākās atrisinājumu grupās. Ir stabi, kas visā garumā aptēsti regulāru prizmu veidā (izejot no kvadrāta, sešstūra, astopstūra un citu daudzstūru formas šķērsgriezuma). Šādos gadījumos panākts dekoratīvi atturīgs, bet pievilcīgs glītuma iespaids, uzsverot staba konstruktīvo uzdevumu. Daudz izteiktāki rotājuma momenti izpaužas, ja stabs plastiski izveidots tā, ka viss viņa siluets gūst uzsvērtu dekoratīvu formu. Šos staba piemērus savukārt var sadalīt vairākās saimēs. Vienu raksturo plastisko rotājumu koncentrēšana staba vidusdaļā, atstājot abiem galiem neskartus staba pamatizmērus un cieši saudzējot šos galus ar konstrukcijas guļkoku elementiem. Otrai īpatnē pazīme būtu tā, ka staba gali nosmailināti un it kā iedzīti līmeniskajos guļkokos, pie kam arī šādos gadījumos plastiskiem veidojumiem uzsvērtā staba vidusdaļa. Vēl vienu grupu var sastādīt no tādiem piemēriem, kam visumā vienmērīgā ritumā plastiski apstrādāts viss staba stumbrs vai tā brīvā daļa (ja, piem., stabu pārtrauc margu dalījums). Ir saprotams, ka ārpus šām grupām atrodamas arī dažādas pārejas formas un arī spilgti individuāli, pastāvīgi atrisinājumi vai tādi, kur konstatējama zināma oficiālās stila arhitekturas ietekme.

Iespējams arī klēts staba veidojumus klasificēt un šķirot, ņemot par pamatu citas to pazīmes vai īpašības. Sīkāk par šiem jautājumiem esmu izteicies citos rakstos, turpat arī aprādot, ka liela daļa no šām



16. att. Klēts ar lokailu lieveni un rakstītām durvīm Ķoniņu ciemā, Kuldīgas pag.  
Arch. fak. mat.

stabu rotājumu formām sakņojas tālā pagātnē un ka tās ir tipiskas koka arhitektūras formas, kas plaši pielietotas netikvien celtniecībā, bet arī dažādu iedzīves piederumu greznošanai<sup>12 13</sup> (12. un 20. att.).

Citā funkcionālā raksturā stabs parādas klēts lieveņu izveidojums, ja to ciešāki saista ar atbalstamo pasiju, abus šos elementus dažkārt pat pilnīgi saudzējot. Šo sasaistīšanu ievada atgāžņi („rokas“), kas, slīpi atspiezdami pret staba augšgalu, ar otru galu iekalti pasijā, tā samazinādami tās pārļaidumu un pavairodami tās noturību. Šos atgāžņus sastop gludi aptēstus, bet arī dekoratīvi rotātus. Rotājumu formas parādas arī uz pasijas brīvās daļas starp atgāžņu galiem. Atgāžņiem cieši piekļaujoties stabam, rodas tehnikas un formas ziņā vispilnīgāki nobriedušie atrisinājumi. Tanis parasti līmeniskai sijai izcirsts lokveida ierobs un loka forma turpināta arī apstrādājot atgāžņu elementus. Bieži gluda, nepārtraukta loka silueta vietā izveido tagadnes uztverei ļoti neparasti rotātus lokus,

izcirtumu dziļākās vietās pārtraucot loka plūdumu izvirzītiem starpelementiem, kuriem parasti piešķir ripas veida formu (13. att.).

Ja gludajās, sevišķi pusaplocei tuvinātās klēts lieveņu koka lokailās varētu saskatīt patapinājumu no mūra architekturas, tad piemēri ar pārtraukumiem, ko rada rimbūļi vai citi kādi plastiski veidoti pārpalikumi lokveida izcirtumos, liek meklēt kādu citu šo veidojumu izskaidrojumu. Pētījumos noskaidrots, ka jau pirms mūra velvēšanas tehnikas ieviešanās zinamos novados koka izstrādājumiem mēdza izveidot lokveida formas un arī rotāt tās ar pārtraukuma elementiem. Šo atziņu sevišķi uzskatami apstiprina atradumi Ozeberga kuģī, Norveģijā, kas pieskaitāmi agrajiem viduslaikiem (9. g. s.)<sup>14</sup>. Pat konstruktīvā ziņā šādi loki tur veidoti līdzīgi lieveņu stabu ailām, proti, pastiprinot stingumu statenisku un līmenisku daļu savienojumā (piem., kamanu sliecēm ar balstiem)<sup>15</sup>.

Tālāk jāsecina, ka arī viduslaiku mūra arhitektūrā sastopamie šo rotājumu motīvu pielietošanas veidi radušies koka architekturas ietekmēti. Šo atziņu par Gotlandes baznīcu portaliem jau izteicis Rosvals<sup>16</sup>. To ar lielu drošību var paplašināt arī uz citiem novadiem, arī tādiem, kas tuvāki mūsu zemei (piem., Sāmsalu: baznīcas portāls Valjalā), un pat uz Latvijā atrodamiem piemēriem. Pēdējos gribētu ierindot ķieģeļu arhitektūrā izveidotos dekoratīvos locīņus Jēkaba baznīcas austrumzelminī Rīgā (14. att.) un Rīgas Doma baznīcas ziemeļportālu (15. att.), kur, kaut cita laikmeta uztverei un citiem materiāliem atbilstošā interpretācijā, aplūkotie formu principi ir vēl nojaušami.

Ornamentēto loku turētāji stabi latviešu klētis palaikam atstāti neizveidoti, bet ja loki ir gludi, stabiem bieži piešķirta dekoratīva forma, kas labi saskaņota ar ailu raksturu; parasti stabs darināts ar briedumu vidusdaļā (16. att.).

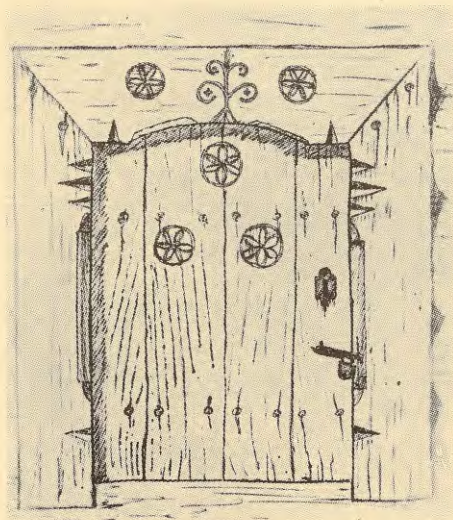
Kā arhitektoniski izkoptām celtnēm vispār, tā arī latviešu klētij nozīmīgs un svarīgs elements akcentēšanai un glītuma piešķiršanai ir iejas durvis. „Rakstītās klēts durvis“ jo bieži daudzinātas tautas dziesmās, tās nav arī izzudušas vēl pastāvošās klēts celtnēs. Veidoja gan durvju aplodas, gan pašas vērtnes. Palodai izcirta loku, lai durvis būtu ērtākas staigāšanai (gadas arī, ka šim nolūkam izmanto līku koku), jo lielākas drošības un stingrākas konstrukcijas dēļ durvju aplodas stabus arī klētim taisīja pēc iespējas zemus. Bet šās loka formas darināšanā parādas arī veidotāja izjūta: paaugstinājumu izcirta dažādos liekumos, vai taisnās un stūrainās formās, kuplinot tāda veida atrisinājumus arī atsevišķām dekoratīvām piedevām, kas dažreiz raksturā līdzīgas jau aplūkotajiem lieveņu loku rotājumiem. Lai durvju ailu paplašinātu vai padarītu tās formu izteiksmīgāku, izroboja vai pietēsa arī aplodu stabus (17. att.) un pat durvju sliekšni.

Pašu durvju vērtņi pušķoja dažāda veida rakstiem. Ļoti košus piemērus devis paņēmiens tīri konstruktīvi nostrādātām šķersu durvīm gludo ārpusi apšūt rakstā saliktiem profilētiem dēļiem. Šādos atrisinājumos nāk redzama liela izdomu bagātība, spēcīga dekoratīva izjūta. Rotāšanas nodomam nāk talkā arī apšuvuma piestiprināšanai izlietoto un ar apdomu sakārtoto kalto naglu galvas un it sevišķi krāsa, kas latviešu tautas celtniecībā nekur nav tik bagāti pielietota, kā klēts durvju rotāšanā (18. att.). Uz guļkoku sudrabaini sirmā neītrālā fona koši izkrāsotas klēts durvis margo un laistas pa visu pagalmu, spilgti liecinādamas, ka tās grezno celtni, kas zemnieka sirdij stāv sevišķi tuvu. Bet drošības un satura svarīguma izjūtu pauž glīti nostrādātie atslēgu apkalumi un solidās dzelzs viras.

Ārējā klētiņu apveidā kā raksturīgi un izteismīgi rotājumu elementi minami vēl „āži“ vai „gaiļi“ jumta kores galos un „tupeles“ vai „dzērvītes“, ko lika salmu jumta kores nostiprināšanai visā tās garumā. Šīs dekoratīvās piedevas pelna ievēribu vispirms aiz tā iemesla, ka stilizētās dzīvnieku formas, ko parasti veido „āži“ vai „gaiļi“, gan idejiski, gan arī formāli liecina par ļoti senu tradīciju, kuras saturs vēl sakņojas fetišismā. Vai nepārsteidz lielā formas un rakstura analogija, ja, piem., salīdzina jumta āžu izveidojumu ar kāda senvēstures laiku piekariņa idejisko saturu un kompozicionālo atrisinājumu? Bet pat eliminējot šo senatnīguma momentu, nevar noliegt, ka šādi „irkoti“ jumti piešķir klēts celtnēm spilgti dekoratīvu vainagojumu, kas jumta robotā siluetā jau no tālienes redzami izceļas pret debesīm (6. att.).

Beidzot atzīmējams, ka samērā jaunākos laikos darinātie zāģētu dēļu apšuvumi klēts zeltiņos un ārsienās, robotie vēju dēļi jumtu malās, dekoratīvi veidotie margu dēļi vai virpotie margu stabīņi lieveņos un kāpnēs, šo elementu pieskaņotā pielietojumā un dekoratīvā apstrādājumā arī savukārt kuplina klēts arhitektūras izteiksmi.

Turpretim visumā maz vēribas pievērst klēts telpu iekšējam arhitektoniskam izveidojumam. Cieša gluda grīda, blīvi griesti, rūpīgi nostrā-



17. att. Klēts durvis Užavas pag. Ventspils apr.



18. att. Rakstītās klēts durvis, Nīcas pag. Arch. fak. mat.

dāti labības apcirkņi apmierināja kārtīgas graudu klēts iekārtas prasības; iekārtojot drēbju klēti, kur vasarā arī gulēja, raudzījās uz to, lai visi telpas ierobežotāji elementi būtu vēl tīrāki un glītāki nostrādāti, lai arī sienas būtu gludi aptēstas un griesti pēc iespējas taisīti no „zāga dēļiem“. Šai klētij iekštelpas tīkamo un mājīgo noskaņu radīja tās iekārtas priekšmeti: tīpi, šķirsti, skapji, gultas u. c., kas nereti bij formās un krāsās bagāti veidoti un savā izteiksmē labi saderēja ar turpat novietotiem tekstilās mākslas izstrādājumiem. Tomēr arī graudu klēts iekšieni izkārtojot, dažreiz atrada izdevību dot zinamu vaļu veidošanas priekam. Tā, piem., atrod apcirkņu stabus, kam gali ir apstrādāti plastiski dekoratīviem nobeigumiem, kuriem raksturā ir zinama līdzība ar agrāk aplūkotiem klēts stabu rotājumiem (19. att.).

Skaidrāka pārskata dēļ par klēts atrisinājumiem latviešu lauku sētā, tie iekārtas, kopformas un izveidojuma ziņā būtu īsumā raksturojami arī pēc *novadu* īpatnībām. Jo lai gan latviešu klētis visumā celtas pēc vienādiem pamatprincipiem, tad tomēr, tos variējot un arhitektoniski veidojot dažādos virzienos, radušās atsevišķu apgabalu tradīcijas, kas celtniecībai piešķirušas jūtami atšķirīgas iezīmes. Tipisko parādību noskaidrošanai izman-

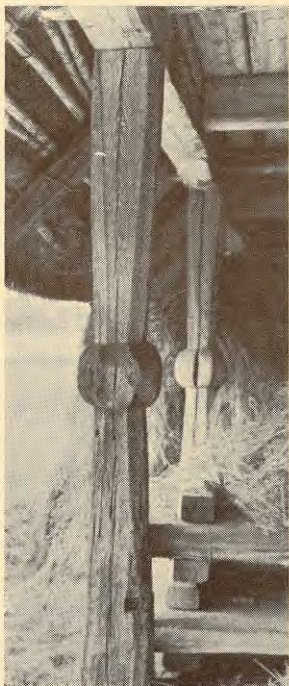


19. att. Graudu klēts apcirkņi ar rotātiem stabu galiem, Sipeles pag. Arch. fak. mat.

tots beidzamos gadu desmitos savāktais materials par celtņu vecākiem piemēriem, jaunāko laiku atrisinājumus vērā neņemot. Konkrētu datu par vēl senākām celtņu ģenerācijām diemžēl ir ļoti maz (26. att.).

Novietnes ziņā viscaur dominē savrup celtā klēts. Zem kopēja jumta ar citām telpām to visbiežāk atrod Latgalē, tad Ziemeļkursā. Zemgalē tādu sastop reti, bet Dienvidkursā un Vidzemē reti. Vientelpu klētis raksturīgas Latgalei. Vidzemē un Zemgalē tās skaita ziņā līdzsvarojas ar divtelpu klētīm vai citiem divtelpu atrisinājumiem. Kursā, sevišķi tās ziemeļos, divtelpu klētis ir noteiktā pārsvarā. Kursā, pa daļai arī Zemgalē un Augšzeme ir novadi, kur attīstījušās monumentalās, garumā izstieptās daudztelpu resp. rindu klētis. Ieejas no gala taisa klētīm gandrīz vienīgi Vidzemē; tur šos piemērus sastop tikpat bieži, kā klētis ar ieeju no celtnes platās puses — tās sāniem. Pārējos novados „galaklētis“ pieskaitamas izņēmumiem. Vidzemē arī visvairāk sastop klētspriekšās „būrus“ un pilnīgi slēgtas priekštelpas. Uzbūves tehnikā klētis iet roku rokā ar citām celtnēm: apaļkoki raksturo Vidzemi un Latgali, tēsti („stērķēti“) koki — Kurzemi un Zemgali; jumti četrām slīpēm dominē apgabalos, kur jau no seniem laikiem juma

niedrām vai salmiem, proti Vidzemes vidienā, Dienvidkursā un Zemgalē (divos pēdējos novados gan parasti netaisa vairs „riņķī grieztu“ četrslīpju jumtu, bet klēts galiem liek tikai pusšļaupumus); Ziemeļkursā un Vidzemes malienā noteiktā pārsvarā ir divslīpju jumti, kas atbilst lubu segumam mežu bagātos apvidos; Latgales klētīm gandrīz bez izņēmuma ir divslīpju jumti, kas norāda uz šī novada mežainību senākos laikos (tagad tur jumti gan segti salmiem); jumti trijām slīpēm likti Vidzemes galaklētīm.



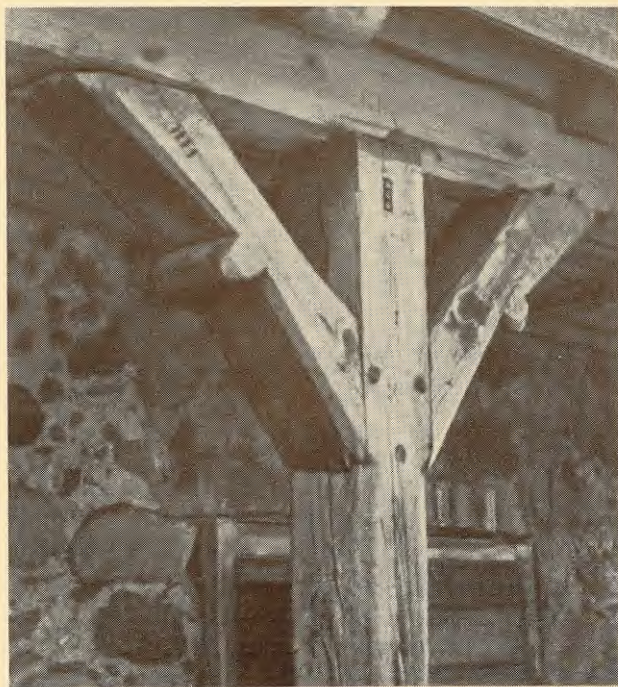
20. att. Lieveņa stabi bij. Celpja pusemuižas klētī Lenču pag.

Klēts lieveņu veidojumos puslīdz vienmērīgi izplatīti piemēri, kur ieeju sedz tikai jumta pārļaidums, un tie, kur lieveni norobežo arī sānsienas. Lieveņu stabi bez lokailu izveidojuma sevišķi bieži sastopami Latgalē, tad — Vidzemē; turpretim Kursā un pa daļai Zemgalē atrodami greznie lokailu lieveņi, kādu Latgalē un Vidzemē nav. Dekorativā izveidojuma ziņā sacenšas Latgale (plastiski veidotie stabi un pakšu gali) ar Dienvidkursu (stabi ar lokailām, rakstītās krāsainās durvis, jumtu rotājumi).

Bez minētām taustamām novadu īpatnību pazīmēm klēts celtnēm ir arī tādas, kas slēpjas arhitektūras irracionālos izteiksmes līdzekļos un tāpēc lāga nepadodas klasifikācijai vai statistikai. No šī viedokļa raugoties, savs pamats būtu tādām vispārīgām raksturojumam: brīvi un plašā vērīenā atrisinātas, kupli un koši izveidotas ir Dienvidkursas klēts; Vidzemes vidienas klēts izpaužas labi izsvārota un skaidra arhitektoniska iecere atturīgā, bet dziļi izjustā veidojumā; Latgalē galvenā uzmanība pievērsta atsevišķu celtnes daļu rotāšanai, arhitektonisko kopformu atstājot pabērna lomā; Ziemeļkursā un Vidzemes malienā klētīm piemīt zinams smagums un drūmums, salīdzinot ar pievilcīgu un pat rotaļīgu raksturu, ko šīs celtnes izpauž citos novados.

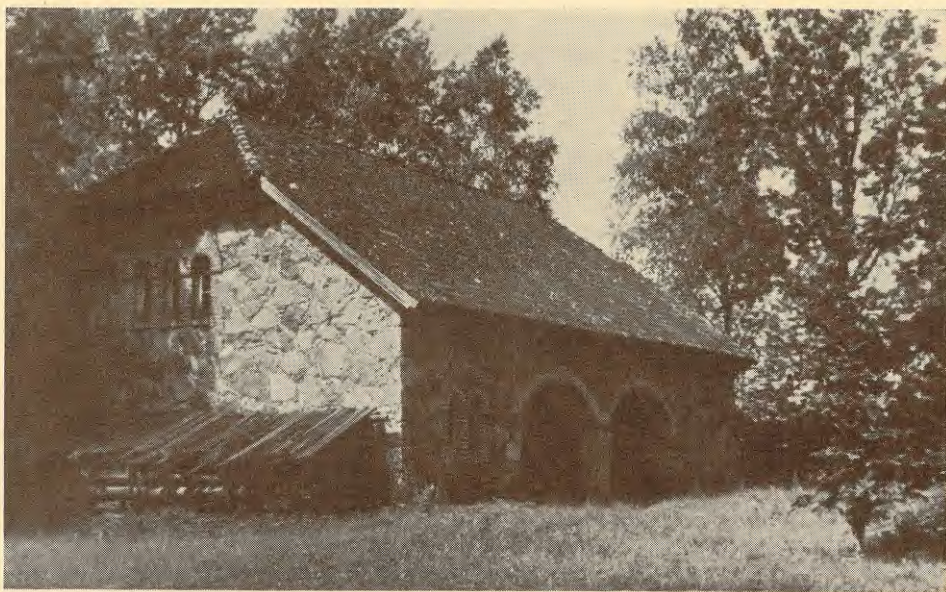
Runājot par latviešu klēts arhitektūras īpatnībām, jāpatur vērā, ka šīs īpatnības neizpaužas celtnu atrisinājumos, kam nebūtu nekā kopēja ar citu tautu centieniem celtniecības laukā vai ar piemēriem, kas atrodami citās malās, tagad vai pagātnē. Būtu arī grūti iedomāties, ka latvieši, dzīvodami savā zemē, kas novietnes ziņā vedināt vedina uz dzīvu apmaiņu saimnieciskās un garīgās kultūras laukā, būtu savā celtniecībā pilnīgi izvairījušies no katras saskares ar apkārtni. Tiesa, arhitektūra ir konservatīvākā no mākslām, bet, būdama vienmēr sava laikmeta kultūras spo-

gulis, tā atstaro arī to, kas zinamos laikos dažu tautu kulturām ir radniecisks vai kopīgs. Pietiekami zinams, ka latvieši visos laikos, kamēr tie savā zemē mīt, ņēmuši dzīvu dalību kulturas veidošanas darbā, kas sniedzās pāri pašmājas robežām. Ar to tie savu īpatnību nebūt nav zaudējuši, bet laikmeta kulturas rāmjos turpinājuši izkopt savu patstāvīgo dzīvi, savu tradīcijas noteikto domāšanas, izjūtas un rīcības veidu.



21. att. Staba atgāzņu rotājums Valmieras māc. muižas klētī. Arch. fak. mat.

Meklējot kādas saskares iezīmes, kas latviešu klēts arhitekturai varētu būt ar citur novērojamām arhitekturas parādībām, nokļūstam ļoti senā pagātnē, kad tautas, kas piederēja kopējam celmam, vēl nebij tik lielā mērā atsvešinājušās dzīves veidā, valodā un parašās, kā tas notika vēlākos laikos. Kā pētījumi rāda, bronzas laikmetā Eiropas ziemeļos indoeiropiešu tautas vienoja kopēja celtniecības tradīcija, kas koka būves veidā izpaudās vientelpu atrisinājumos ar paplašinājuma elementu — staba lieveni. Šim lievenim attīstījušies vairāki varianti pēc tādiem pašiem principiem, kādi šeit jau minēti, apcerot latviešu klēts lieveņus („in antis“, prostils un peripters). Monumentālu izveidojumu šīs sistēmas sasniegušas grieķu klasiskā



22. att. Mūra klēts Gaidēs, Kauguru pag., Valmieras apr. Arch. fak. mat.

architektūrā, bet arī tur to sākums sakņojas profanā ikdienas celtniecībā, un proti, *koka* būves veidā<sup>17</sup>. Šī atziņa nobriedusi klasiskās archeoloģijas pētījumos, bet būtisko sakaru starp seno koka celtniecību Eiropas dienvidos un ziemeļos liekas apstiprinam fakts, ka Grieķijā 2. gadu tūkstoši pr. Kr. ieplūdis spēcīgs ienācēju vilnis no ziemeļiem. Tāpēc nav jābrīnās, ka latviešus ar Vidusjūras klasiskās kultūras tautām saista netikvien valoda, bet arī celtniecības tradīcijas. Pirmais, kas atklātības uzmanību vēršis uz *latviešu klēts* architekturu kā uz grieķu megarona tuvu radnieci, bija kāds vācu senvēsturnieks<sup>18 19</sup>. Iedziļinoties šo celtni un to tālākās attīstības arhitektoniskā analizē, šī atziņa apstiprinās un paplašinas.

Otrs senvēstures posms, kas latviešu tautas celtniecību un līdz ar to arī klēts architekturu iesaistīja plašākā kultūras lokā, bij kristīgās ēras pirmā gadu tūkstoša otrā puse. Šīs parādības norise, kas skāra latviešiem tuvākās kaimiņu zemes un arī laika ziņā nesniedzas vairs tik netverami tālu, pateicoties konkrētiem datiem un salīdzināmo materiālu lielākam daudzumam, tēlojas jau daudz skaidrāki un noteiktāki.

Klēts kopformas attīstību šīnī laikmetā būs ietekmējusi paraša izvirzīt klētsaugšu pāri pamatstāvam un raksturīgi attīstītiem guļbūves līdzekļiem izveidot to par aizsargātu un klēts aizsardzībai piemērotu telpu. Šāds izbūves princips vēl spēcīgākā un plašākā risinājumā vērojams Skandināvijā,



23. att. Guļkoku klēts bij. Tūjas muižā.

kur vikingu laikmeta klētis tas dokumentējies ļoti krāšņos un savdabīgos sasniegumos, kas vēl tagad atbalsojas „loft“ tipa celtnēs. Arī somiem nav svešas pēc līdzīga principa celtas klētis, tikai arhitektoniskā veidojumā tām ir savs nacionāls raksturs. Tas pats sakams arī par Igauniju, Lietuvu, senprūšu zemi un pašu Latviju: zināma kopēja, laikmeta vajadzībām atbilstoša ideja uztverta un arhitektoniski realizēta dažādiem līdzekļiem un paņēmieniem, kas izriet no katras tautas īpatnībām, parašām un spējām.

Šī laikmeta celtniecības kulturas sakari liekas vēl taustamāki, pārlicinoties, ka ļoti raksturīgās, mūsu laikiem stipri neparastās dekoratīvās formas, kas šeit jau pieminētas latviešu klēts rotājumu aprakstā (stabu vidusdaļu izveidojumi, lokailu un pakšu galu rimbuļainie rotājumi), kopš tiem laikiem izplatītas šo pašu tautu un pat vēl tālākas apkaimes celtniecībā un citu koka darbu izstrādājumos. Pie kam, kā jau teikts, daži šās dekoratīvās mākslas paraugi oriģinālos uzglabājušies no 9. g. s.

Šie konstatējumi pietiekami skaidri liecina, ka agrajos viduslaikos ap Baltijas jūru valdījis arhitektoniski un dekoratīvi izkopts koka celtniecības stils, pie kā radīšanas un veidošanas būs piedalījušās visas apkārtējās tautas, katra savā īpatnībā interpretējā, un ka šī stila tradīcijas bijušas tik spēcīgas, ka pie dažām, nivelētājas jaunlaiku kulturas mazāk skartām tautām tās uzglabājušās vēl līdz nesēnai pagātnei. Tāds tradīcijas sīkstums latviešu celtniecībā pirmā kārtā gan izskaidrojams ar to, ka šīs formas bij svēti glabāts mantojums no tiem laikiem, kad latvietis savā zemē vēl pats bij noteicējs un izdarītājs.

Vēlākos laikos tas tāpēc ar lielu neuzticību izturējās pret visu svešo un jauno, ko savā celtniecībā šeit radīja ienācēji. Tomēr nebūtu pa-

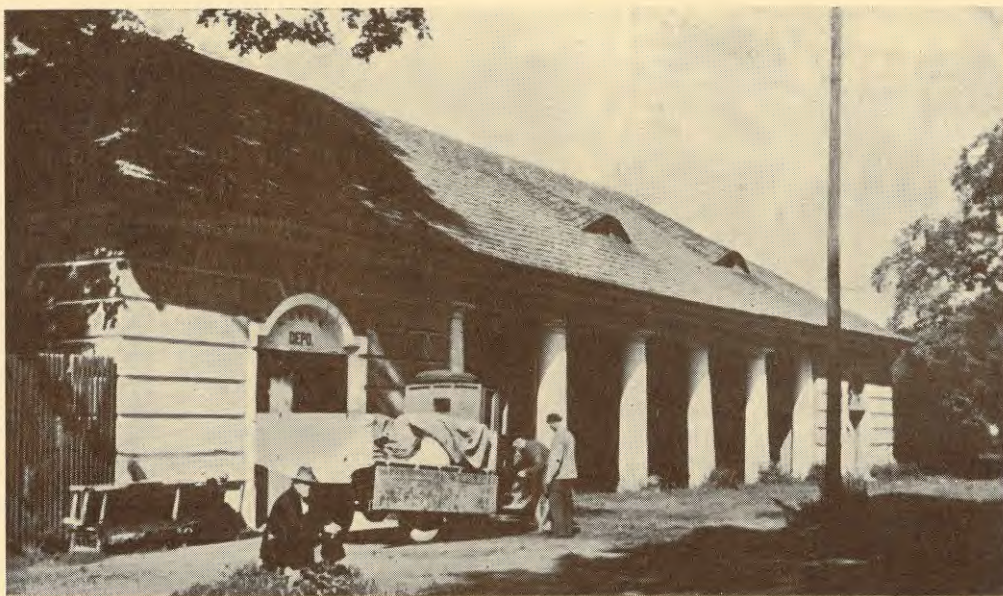


24. att. Bijusī magazīna-klēts Cīmzes pusmuižā pie Raunas.

reizi apgalvot, ka pilnīgi izvairīties no tā latvietis būtu varējis vai gribējis. Šo atziņu pastiprina arī dažas iezīmes klēts arhitektūrā. Tā, piem., viduslaiku lokailu atrisinājumi zaudē ripainos pārtraukumus, lai tuvinātos renesanses laikmeta gludai pusloka formai; stabu izveidojumi vienā otrā gadījumā gūst barokaliem koka izstrādājumiem līdzīgu raksturu; tas pats sākams arī par pakšu galu profilējumiem u. c. sīkdaļām, bet klasicisma laikmetā dabīgā kārtā saplūda latviešu klēts arhitekturas senklasiskā organizācijas sistēma ar jaunā stila laikmeta atdzīvinātām formām.

Tomēr der tuvāk noskaidrot, kas tieši šinī saskarē ir dots un aizgūts, kas ir devējs un kas —ņēmējs. Vispirms jākonstatē fakts, ka ienācēju dzimtenē latviešu klētīm līdzīgas celtnes neeksistēja, jo tur labības un citu krājumu glabāšanai pastāvēja savādākas ierīces un parašas. To, piem., vēl 17. g. s., rakstīdams par Kurzemes apstākļiem, apliecina Lentilijs<sup>20</sup>. Tā tad vācieši, celdami savās muižās un pusmuižās klētis, kas principos pilnīgi atbilst latviešu sētās izveidotām klētīm, aizguvuši šo celtnes tipu (līdz ar tā nosaukumu) no latviešiem.

Var vēl tagad atrast tādas muižās celtas guļkoku klētis, kas iekārtas, uzbūves un arhitektoniskā veidojuma principos ne ar ko neatšķiras no to paraugiem zemnieku sētās. Bet nav šaubu, ka senāk, it sevišķi saimnieciskās un kulturalās depresijas laikos, kad vietām pat muižnieku dzīvokļi bij zemnieku istabām līdzīgas mitnes, dūmenīcas ar salmu vai lubu jumtiem, sīkiem logiem un ādas cilpās vai koka virās virināmām durvīm, tām

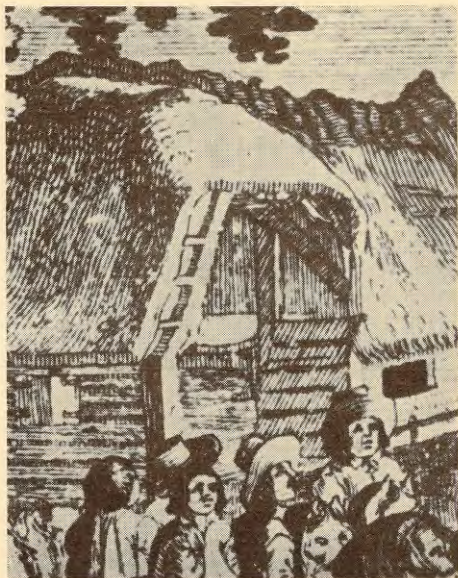


25. att. Bij. Lubānas muižas klētis. Arch. fak. mat.

blakus celtās klētis viscaur būs līdzinājušās latviešu paraugiem<sup>21 22</sup>. Kā raksturīgu piemēru tam, ka arī tautas arhitekturas izkoptās un bagātās formas parādas muižu klētis veidojumos, varētu minēt Lenču muižas Celpja pusmuižā 18. g. s. vidū celto guļkoku klēti ar tautiskā tradīcijā rotātiem stabiem<sup>23</sup> (20. att.).

Celtnu izmēriem pieaugot un mainoties uzbūves materiāliem (koka vietā ieviesās ugunsdroši materiāli), lielākās muižu saimniecībās celtās klētis jūtami maina savu ārējo arhitektūras raksturu. Bet arī tās iekārtā un kopformas koncepcijā pakļaujas latviešu zemē izaugušai celtnieciskai tradīcijai un bieži pat satur vēl sīkdaļas un pauž darba paņēmienus, kas izkopusies tautas būvniecībā. It sevišķi šinī ziņā raksturīgas pagastu sabiedrību t. s. „magaziņas“, mācītāju muižu un citu pieticīgāku saimniecību klētis. Tādos piemēros vēl bieži mūra stāvam klētspriekša izveidota ar koka stabu rindu, kur dažreiz sastop pat savdabīgos, tautā iecienītos senos rotājumu motīvus (21. att.). Raksturīgs ir arī mūru redzamās virsmas apstrādāšanas veids gan zemes akmeņus „noķīlējot“, gan arī šuvas aizjāvot, vai mūri raupji apmetot un iespiežot apmetumā akmens šķembas, nereti īpašu rotājumu salikumā.

Tipiska mūra tehnika muižu klētīs šķietami izpaužas, ja klēts lievenis sastāv no lokos velvētas atbalsta sienas vai no stabiem, ko savieno šādi loki. Bet jāatgādina, ka lokailu piemēri koka klētīs ļāva konstatēt šādas formas rašanos neatkarīgi no mūra velves un pat pirms tās ieviešanās. Tāpēc arī klēts lieveņu velvētie loki nav uzskatāmi par kādu pilnīgi jaunu, svešas tautas radītu šo celtnu arhitekturas elementu, bet tie atzīstami par atrisinājumiem, kas dabīgi un cieši apvienoja tautas izveidoto seno tradīciju ar jauna laikmeta tehniskiem paņēmieniem un gaumes prasībām (22. att.).



26. att. Klēts lievenis Vidzemē  
(Oleārijs 1635. g.).

Renesanses un baroka stila izjūtai atbilstošos velvētos lieveņu ailu pārsegumus, klasicisma un ampira laikā aizstāja taisnās pārsedzes ar pilāru un kolonnu atbalstiem. Šāda sistēma, kā tas jau aprādīts, tieši sakpojas koka būves veidā vispār, un tai it īpaši latviešu klētīs ir liels skaits arhitektoniski nobriedušu pirmparaugu. To pārfrazēšana muižu mūra klēts atrisinājumos nesagādāja nekādas grūtības. Stipri pārmainījās gan arhitektonisko elementu formālais izveidojums: viduslaiku tradīcijā darinātā koka staba vietā, ar bumbu vai citu kādu plastisku elementu vidusdaļā, lika pat kolonnas ar klasiskam kano-

nam atbilstošu kapitulu un bazi, vai apgādāja celtni citiem klasiskās arhitekturas atribūtiem. Patš celtnes organisms tomēr parasti palika tuvā radniecībā ar savām mazākām māsām — lauku sētas klētīm. Pat tāds elements, kā lieveņu galos iebūvētais „būris“, kas radies tautas celtniecībā, ieiet muižu klētsarhitektūrā kā monumentālas kompozīcijas sastāvdaļa (23.—25. att.).

Ar visu to nav teikts, ka ietekmes strāvojumi šo arhitekturas objektu attīstībā nav gājuši arī otrā virzienā, no oficiālās stilu arhitekturas reprezentantes — muižu klēts, uz kluso, maz ievēroto latviešu zemnieka klēti. Ka šāda ietekme novērojama, ir šeit jau agrāk atzīmēts. To tomēr noteikti raksturo ne arhitektonisko principu un uzskatu maiņa, vai kādi svarīgi jauninājumi iekārtā un konstrukcijā, bet atsevišķu sīkdaļu pārveidošana, tā sakot „modes dēļ“.

No otras puses vēl liekams vērā, ka muižu klētīs ceļot, pat tad, ja tās šķietami veidotas pēc visām stilu arhitekturas prasībām, to faktiskie da-



*Klētīņa Ludzas apriņķī.*

rinātāji, amatnieki un meistari, kas pa lielākai tiesai bij lauku sētās un to tradīcijās uzauguši latviešu ļaudis, savā darbā, pat neapzinīgi, ielika *savu* formas izpratni un izjūtu. Nereti, piem., celtnu daļu samēribā un atsevišķo formu traktējumā redzama novirzīšanās no stilu arhitektūrā parastām normām. Ja tai par iemeslu nav bijis izpratnes un izjūtas trūkums, nemākulība vai paviršība, šāda atkāpšanās it nebūt nenozīmē atrisinājuma arhitektoniskās izteiksmes mazināšanu vai tā formas vulgarizēšanu. Jo bieži tādos gadījumos šī izteiksme iegūst ne tikai jaunu raksturīgu nokrāsu, bet arī lielāku svaigumu un dzīvāku spraigumu. Ja savdabības vēsturisko stilu interpretācijā Latvijā līdz šim parasti izskaidroja ar mūsu zemes agrāko līdziedzīvotāju t. s. baltvācu kultūras īpatnībām, tad, arhitektūras attīstību aplūkojot kaut klēts celtnu veidošanas gaitā, kļūst redzams, ka šīnī sakarībā gan pirmā vietā ņemama vērā deva, ko Latvijas arhitektūra arī vēsturisko stilu izkopšanā saņēmusi no latviešu tautas celtniecības tradīcijām un darba darītāju latviešu izjūtas un mākas.

*P. Kundziņš.*



*Klēts ar izvirzītu guļkoku zelmini, Mārupes pag.*

Arch. fak. mat.

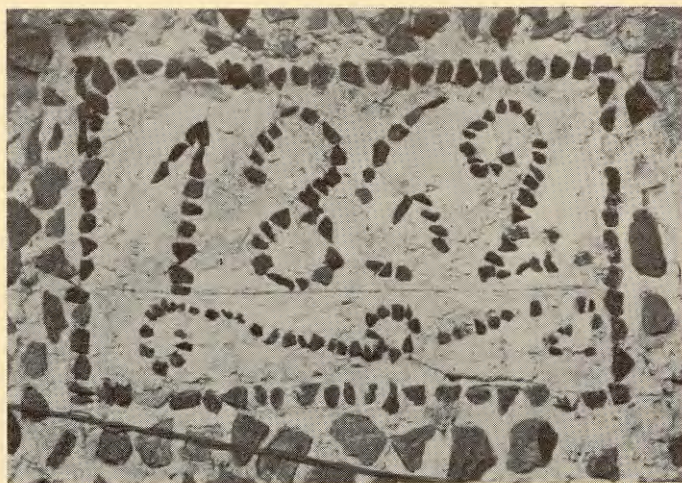
- <sup>1</sup> Revalscher Almanach, 1856.
- <sup>2</sup> Thule, III. Diedrichs, Jena, 1911.
- <sup>3</sup> Klaustiņš, R. Kā Egils Skalagrimesons braucis vikingos uz Kurzemi. Druva, 1914. N : I, 52.—56. lpp.
- <sup>4</sup> Bezenberger, A. Ueber das litauische Haus. Altpreussische Monatschrift, XXIII, 1886.
- <sup>5</sup> Ģinters, V. Senā Mežotne. Senatne un Māksla 1939. IV. 20. lpp.
- <sup>6</sup> Karnups, A. Izrakumi Talsu pilskalnā 1937. g. Senatne un Māksla 1938. II. 78. lpp.
- <sup>7</sup> Dmochowski, Z. Sprawozdanie ze studjow nad polskiem budownictwem drzewnem. Biuletyn historji sztuki i kultury. 1935, N : 4, 327., 328. lpp.
- <sup>8</sup> Kundziņš, P. Einiges über die Dachkonstruktionen bei lettischen Volksbauten. Biuletyn historji sztuki i kultury. 1937, N : I, 69.—83. lpp.
- <sup>9</sup> Jaunzems, J. Jumtu segumi latviešu lauku celtniecībā. 1939. Manuskripts L. U. Architekturas fakultatē.
- <sup>10</sup> Gubertus (1622.—1683.). Stratagema oeconomicum. 1757. 92. lpp.
- <sup>11</sup> Kundziņš, P. Ripa kā rotājums latviešu koka celtniecībā. Senatne un Māksla 1937. IV. 131. lpp.
- <sup>12</sup> Kundziņš, P. Viduslaiku formas stabu rotājumos latviešu tautas celtniecībā. Senatne un Māksla 1936. II. 109.—116. lpp.
- <sup>13</sup> Kundziņš, P. Architektonische Schmuckformen des frühen Mittelalters an den Volksbauten des Ostseegebietes. Ūpetatud Eesti Selts. Liber saecularis I. 1938. 311.—320. lpp.

- <sup>14</sup> Brøgger, A. W. Osebergfundet. 1928.  
<sup>15</sup> Sal. Senatne un Māksla 1937. IV. 136. lpp., 19. att.  
<sup>16</sup> Roosval, J. Die Kirchen Gotlands. 1911.  
<sup>17</sup> Dörpfeld, W. Alt-Olympia, 1935.  
<sup>18</sup> Kiekebusch, A. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1918. XXXIII. Archäologischer Anzeiger. I/II. 90. lpp.  
<sup>19</sup> Kiekebusch, A. Die Bedeutung altlivländischer Holzbauten für die Entwicklungsgeschichte des europäischen Hauses und des griechischen Tempels. (Stieda, E. Livland-Estland Ausstellung. Berlin, 1918.)  
<sup>20</sup> Lentilius, Rosinus. Curlandiae quaedam notabilia. (A. Tenteļa publicēts Latvijas Universitātes Rakstos. XI. 1924., 44. lpp.)  
<sup>21</sup> Hupel, Topographische Nachrichten, II. 1777. 318. lpp.  
<sup>22</sup> Hagemeyer, H. Vorzeit und Gegenwart in Hinsicht auf Landbau und Bevölkerung in Livland. 1830. 9. lpp.  
<sup>23</sup> Kundziņš, P. Vēl viens Gaides staba variants. Senatne un Māksla 1939. II. 52.—64. lpp.

\*       \*  
 \*

Im lettischen Bauernhof übertrifft die Klete (Vorratshaus, Speicher) die übrigen Gebäude an Klarheit architektonischer Gestaltung und Reichtum der Ausbildung. Das ist damit zu erklären, daß die Klete nicht bloß als Kornspeicher und Vorratshaus, sondern auch als Ablegeraum für Hausrat und als Schlafraum benutzt wurde. Es waren im Hof meist mehrere Kleten vorhanden, damit jede Familie, sowie Mädchen und Burschen ihre gesonderten Kletenräume hätten, wo sie, besonders in der wärmeren Jahreszeit, ungestört hausen konnten, im Gegensatz zu der Gesindestube, die im Winter oft als gemeinsamer Wohnraum diente. Daraus entsprang ein inniges, warmes Verhältnis zur Klete, der Hüterin des erworbenen Gutes und zugleich der Regungen des Gefühlslebens. Dieses Verhältnis kam auch in der baulichen Gestaltung zum Ausdruck. Der technische Aufbau entspricht den Methoden, die auch bei den übrigen lettischen Volksbauten in Holz angewandt werden. Bezeichnend für die Klete ist der überhöhte Fußboden, wobei der Blockbau oft nur an den Ecken auf einzelnen Steinen ruht, damit er möglichst isoliert dastehe. Kleten auf Holzpfosten findet man selten. Der Sicherheit wegen hat die Klete auch meist eine feste Decke. Einige Typen zeigen über dem Eingang eine Vorkragung des Dachgeschosses, oder einen galerieartigen Ausbau. Auch diese Elemente sind mit Schutz und Sicherung dieses Gebäudes in Verbindung zu bringen. Ein großer Teil der Kleten sind einräumige Gebäude. In fast gleicher Menge findet man sie zweiräumig angelegt, der eine Raum für das Korn, der andere für den Hausrat und das Wohnbedürfnis. In gewissen Gebieten gibt es auch langgestreckte mehrräumige Kletengebäude. Die architektonischen Grundformen der Kleten in Grundriß und Aufbau sind einfach und klar. Rechteckige Einräume unterscheiden sich durch die Anlage des Eingangs: dieser ist fast ebenso oft an der Endwand (in der Dachrichtung) angelegt, als an der Längswand (im rechten Winkel zur Dachrichtung). Unterschiedliche Varianten dieser Formtypen entstehen durch die Verschiedenheit der Dachform (Satteldach, Vollwalm, Walme mit Eingangsgiebel, Krüppelwalm u. a.). Eine räumliche Erweiterung und architektonische Bereicherung ergibt die Vorlaube. Diese weist eine ganze Reihe von Abwandlungen auf. Beginnend mit einer Dachüberkragung, erhält sie Seitenwände, Pfostenstützen oder alle diese Elemente

gemeinsam. Da sich diesen noch die Verschiedenheit der Ausbildung des Dachraumes und der Dachform hinzugesellt, ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit der architektonischen Lösungen. Im Vergleich mit anderen Gebäuden des Hofes sind auch die dekorativen Einzelheiten der Kleten sehr reich gestaltet. Es seien erwähnt die Holzsäulen mit plastisch gestaltetem Mittelstück, die bogenförmigen Stützen der Vorlauben, die Türen und Beschläge (erstere auch mehrfarbig behandelt, wogegen sonst bei lettischen Holzbauten Farbe selten angewandt wird). Die Architektur der lettischen Klete läßt sich auch mit früheren Zeiten und anderen Gebieten in baugeschichtlichen Zusammenhang bringen. In den einräumigen Anlagen mit Vorlauben spiegeln sich die Grundformen der nordeuropäischen vorgeschichtlichen Bautypen wieder, die einen durch Pfosten gestützten Vorbau aufweisen und mit dem griechischen Megaron und dessen monumentaler Weiterbildung im Tempelbau in Zusammenhang gebracht werden. Im „loft“-artigen Ausbau des Dachraumes, den Säulenformen mit knollenartigem Mittelstück, den scheibenartigen Tropfen oder Nasen in den Bogenausschnitten, klingt die Tradition der Holzarchitektur des frühen Mittelalters im Bereich der Ostsee nach. Weniger ist dagegen der Einfluß der späteren Stilperioden zu spüren, da dann das lettische Volk sich sehr mißtrauisch gegen die von den deutschen Eroberern vermittelte Kultur verhielt. Es läßt sich dagegen in dieser Zeit eine Wirkung in umgekehrter Richtung nachweisen: die Kleten auf den Gutshöfen der Deutschen sind nach den lettischen Vorbildern erbaut. Besonders in Zeiten wirtschaftlichen und kulturellen Tiefstandes hat dabei kaum ein Unterschied bestanden. Es finden sich an solchen Bauten sogar noch die volkstümlichen Schmuckformen frühgeschichtlicher Tradition. Auch nachdem man die Kleten auf den Gutshöfen in Stein zu bauen und ihnen die Formen des Zeitstiles anzupassen begann, folgten sie in der Anlage und der architektonischen Idee den Vorbildern des lettischen Bauernhofes. Selbst in der Ausgestaltung der Stilformen ist ein lettischer Einschlag nicht von der Hand zu weisen, da ja die Handwerker und Meister zum großen Teil aus dem lettischen Volk hervorgegangen waren.



*Gada skaitlis Saldus pagasta nama klēti.*

## S T I L A P R O B L E M A

**U**zmanīgi vērojumi mums rāda, ka to, ko mēs apzīmējam ar vārdu *stils*, mēs nesastopam un nevaram sastapt tūrā veidā, par sevi. *Mēs stilu atrodam un varam atrast pastāvīgi tikai saistītu ar visvisādiem citiem objektiem.*

Stila apvienojums ar kādu objektu mums stāsta par stila piederību pie šī objekta. Bet piederība pie kāda objekta dara stila rašanos un izkopšanos atkarīgu no šī objekta rašanās un izveidošanās, tā ka rodoties un attīstoties kādam objektam, parādas un izteicas arī stils. Pie tam kāda objekta veidošanās, iemiesošānās vai realizācijas likumība top reizā arī par stila izpausmes likumību. Stila saistība ar kādu objektu mums rāda arī, kā stils izpaužas, izteicas, dokumentējas arvien ar kāda cita objekta palīdzību vai starpniecību. Stilu arvien izsauc kāda objekta rašanās vai parādīšanās. Neparādoties, neiemiesojoties kādam objektam, neatklājas un netop tverams arī stils. Šādas attiecības starp stilu un kādu citu objektu izteicamas formulā „*stils vispārīgi ir kāds objekts*“.

Saistībā ar dažādiem objektiem stilam piemīt vai rodas katram objektam īpatnēji atbilstošs veids, bet *katram objektam ir vai rodas savs stils*. Bet tā kā objektu vispārīgi ir un var būt bezgala daudz, *stilam ir un var būt neskaitami daudz veidu*. Katrs stila veids saņem sev tuvāku apzīmējumu jeb nosaukumu aizvien no tā objekta, kam tas pieder, aiz kāda iemesla stila veidu vispārīgais apzīmējums ir „*tāda vai tāda objekta stils*“.

Šad un tad dzird izsakamies, ka tādām vai tādām objektam nav stila. Bet šāds atzinums nav pareizs, jo tuvāki novērojumi rāda, ka arī objektam, kuram it kā nebūtu stila, tomēr tāds piemīt. Ja kāds objekts nepietiekoši skaidri manifestējas, ja tas nedodas noteikti tverams, ja tas nav pietiekoši konsekventi sevī veidots, ja tas ir nepilnīgs, ja tas chaotiski jaucas ar citiem objektiem u. tml., tad tiešām šķiet, ka tādām objektam „*nav stila*“. Bet patiesībā arī tādām objektam ir savs stils, un proti, taisni tāds,



*Daugava pie Jersikas.*

Sakarā ar ainavas dabas manifestēšanos parādas arī ainavas dabas stils.

kāds atbilst viņa būtībai. Neskaidram, nenoteiktam objektam piemīt neskaids, nenoteikts stils; nepilnīgam, chaotiskam objektam ir nepilnīgs, chaotisks stils, bet tam objektam, kas nedodas viegli tverams, nav viegli tverams stils. Ja turpretim kāds objekts skaidri, noteikti izteicas, loģiski veidojas, raksturīgi zīmējas, tad tādām objektam ir skaidrs, noteikts, loģisks, raksturīgs u. tml. stils. Uz šādiem gadījumiem attiecināmi izteicieni „*tam un tam objektam ir stils*“, „*tas un tas objekts ir stilā*“.

Gadījumā, ja viens objekts pārvar, pārņem vai ietver sevi otru, pēdējais padots *stilizacijai* pirmā objekta stilā resp. otrais objekts top *stilizēts* pirmā objekta stilā.

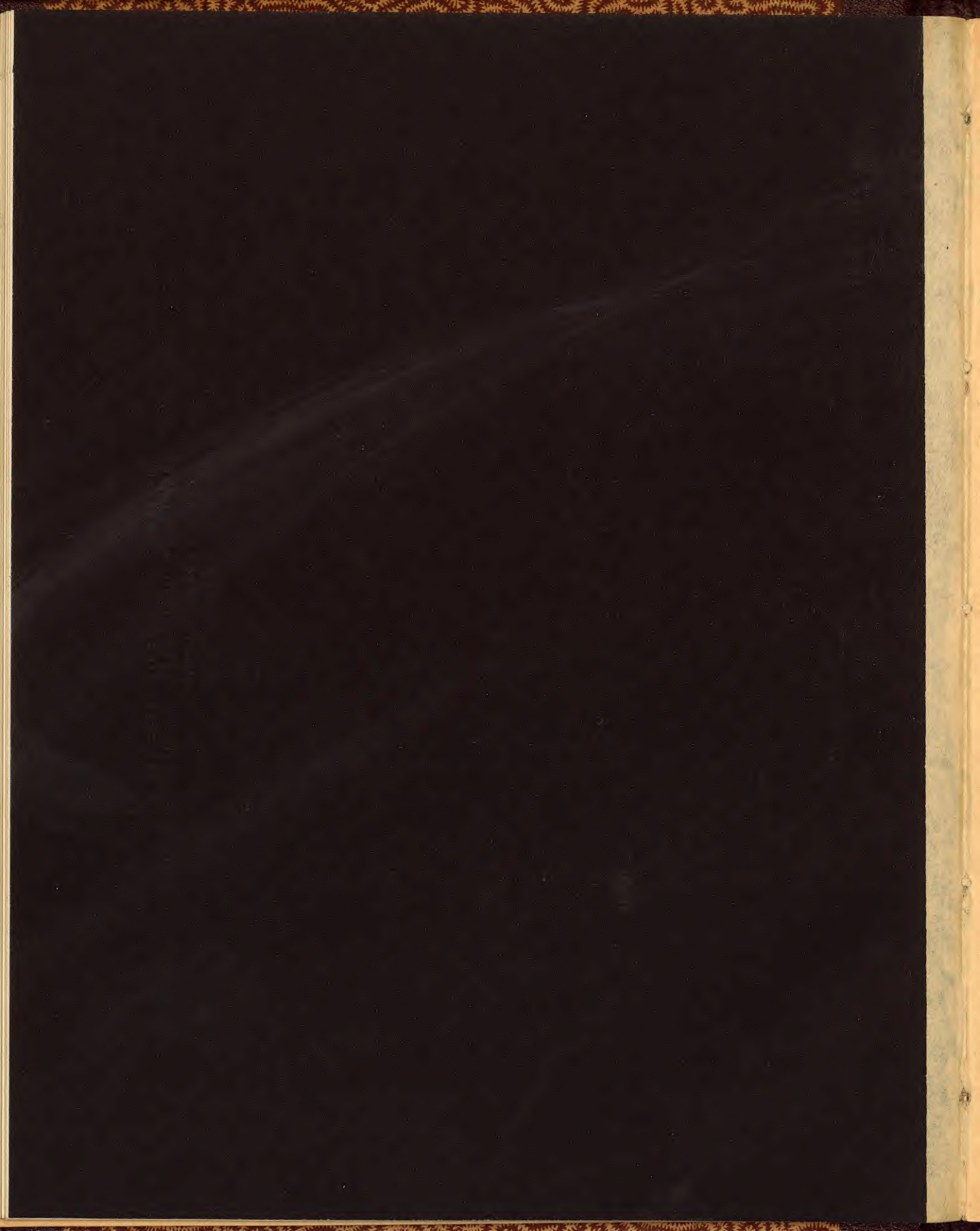
Tā kā stils atrodas atkarībā no citiem objektiem un tā kā stilu palīdz veidot un noteikt citu objektu likumības un īpašības, tad, lai realizētos kāds zināms stils, jārodas, jārealizējas, jāizveidojas objektam, kas saistīts ar vēlamā stila veidu. Citiem vārdiem, *lai realizētos zināma nosaukuma stila*



**ZIEDONIS**

V. PURVĪŠA GLEZNA

MĀKSLINIEKA PERSONĪBAS ATSPoguĻojums šai darbī ienes tāni  
arī mākslinieka personīgo stilu





*Arkadijas dārzs Rīgā.*  
Dārza skata stilizācija sniega dabas stilā.

*veids, jāizteicas tāda paša nosaukuma objektam.* Apzināti meklēt pēc objektiem — zinama stila nesējiem, apzināti veidot šādus objektus vai sekmeēt to veidošanos nozīmē gādāt par zinama stila veida rašanos, nozīmē apzināti *strādāt kādā zināmā stilā* vai vispārīgi *strādāt stilā*. Ja turpretim mēs rīkojamies pret zinamu objektu rašanos, izveidošanos vai kultivēšanos pēc viņu imanentiem likumiem, ja mēs tos neievērojam, traucējam u. tml., mēs reizā ar to *darbojamies arī pret zinama stila veida realizēšanos*, vai, vispārīgi, mēs *strādājam pret stilu*.

Formula „stils ir vispārīgi kāds objekts“ ir reizā arī stila jēdziena vispārīgās definīcijas izteiksme. Šī definīcija norāda, ka *stilu mums iespējams izprast arvien tikai ar kāda cita objekta palīdzību* vai starpniecību. Arvien ar kāda cita objekta palīdzību mums paveras zinams skats stila būtībā, arvien kāds cits objekts ir tas, kas mums paskaidro, kas ir stils. Brīdī, kad mūsu apziņā realizējas kāds objekts, skaidrojas arī stila jēdziens. Tā kā objektu vispārīgi ir un var būt bezgala daudz, stils nonāk un var no-



*Brīvības piemineklis un apkārtnē Rīgā.  
Pilsētas skata stilizācija ugunu stilā.*

nākt mūsu apziņā, pateicoties neskaitami daudzu objektu starpniecībai, kādēļ pastāv un var pastāvēt *nepārredzami daudz stila izpratnes veidu*. Bez kāda cita objekta starpniecības, t. i. par sevi, tīrā veidā, stils mūsu apziņai nav tverams un mūsu izpratnei nav pieejams. Tādēļ, ja mums darišana ar stilu, tad arvien gan *tikai ar viņa daždažādākiem saistības veidiem ar citiem objektiem, bet nekad ne ar stilu tīrā veidā, ar stilu par sevi*.

Pēc šī vispārīgā abstraktā ievada aplūkosim tuvāki, konkrētāki dažus stila veidus, kas mums palīdzēs vairāk noskaidrot un apstiprināt ievadā izteiktās principālās atziņas.

Ieejot nepārredzami daudzās un dažādās saistībās, stils starp citu parādās saistībā ar *dabu*. Bet vienotība ar dabu padara stila rašanos un izkopšanos atkarīgu no dabas, tā ka, parādoties un izveidojoties dabai, rodas un realizējas arī stils. Stilu izsauc dabas izpaušme. Kur nevar saskatīt dabu, tur nav iespējams saskatīt arī stilu ar dabas palīdzību. Šāda attiecība starp stilu un dabu izteicas formulā „*stils ir daba*“.



*Dekorācijas mets A. Kalniņa operai „Salinieki“. L. Liberta.*

Reizē ar mākslinieka personības izpausmi šai darbā dokumentējas arī mākslinieka personīgais stils.

Pateicoties ciešai saistībai stila un dabas starpā, stils šai gadījumā saņem nosaukumu „*dabas stils*“.

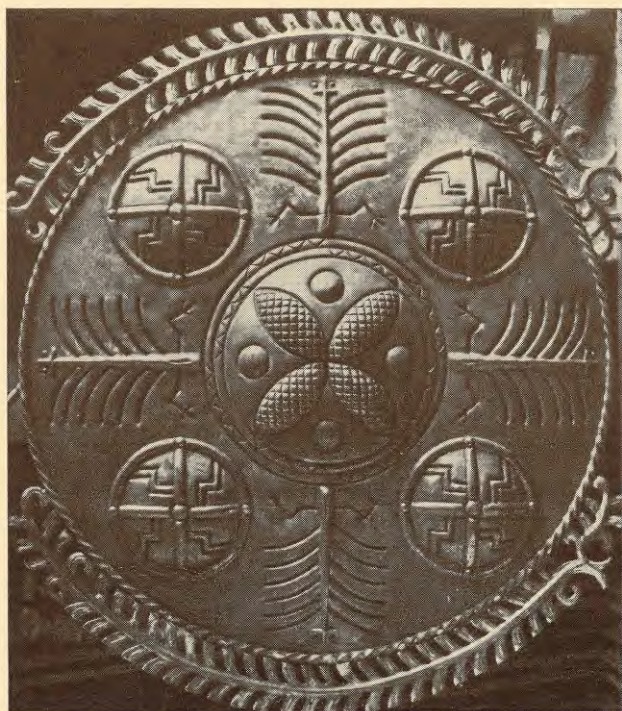
Izteiciens „stils ir daba“ ir viens no stila jēdziena definīcijas veidiem. Šī definīcija norāda, ka stila būtību mums iespējams izprast ar dabas jēdziena starpniecību.

Ja daba saistas ar kādu citu objektu, šo objektu sev pakļaujot, tad notiek pakļautā *objekta stilizācija dabas stilā*. Tas pats notiek, ja viens dabas veids pārvar kādu citu dabas veidu.

Ja mums jāļauj *realizēties dabas stilam*, mums jāgādā par to, lai daba varētu brīvi izteikties. Apzināti meklēt vai sekmēt tās veidošanos nozīmē apzināti *strādāt dabas stilā*. Kad, turpretim, mēs rīkojamies pret dabas izpaušanos, ja neļaujam tai izkopties, ja traucējam to viņas attīstībā, mēs strādājam *pret dabas stilu*.

Ar dabas stilu mēs sastopamies visur, kur realizējas daba. Bet „Daba“, kā jau sirmā senatnē bija novērojuši grieķi, „izpaužas visā, kas ir un top“. Tādēļ arī visā, kas ir un top, mēs ieraugam dabas stilu.

Pazīstamais amerikāņu arhitekts Franks Loids Raitis (Frank Lloyd Wright) reiz uzstādīja jautājumu: „Kas ir stils?“ un pats arī tūlīt deva atbildi: „Katrai puķei tas ir“. Bet tāpat, kā var runāt par puķes dabas stilu, mēs varam atzīt, ka visai augu valstij jeb visai florai ir savs dabas stils. *Augu dabas stils* rodas tad, kad augiem dota iespēja brīvi attīstīties, pēc saviem immanentiem likumiem augt, ziedēt un zelt.



*Rīgas pils vārti. Viena no rozetēm. Anša Cīruļa.*

Izteicoties Anša Cīruļa mākslinieciskās personības saturam, izpaužas arī Anša Cīruļa personīgais stils.

Kad augu daba pārņem kādu ēku un kad augiem šē iespējams savā vaļā izkopties un veidoties, tad ēka padota *stilizacijai augu dabas stilā*. Šādu stilizācijas veidu izteiksmīgi tēlo Ed. Virza savos „Straumēnos“, raksturodams: „Kūts niedru jumts vietām bija pārklājies sūnām, un jo zaļākas tās palikās, jo tuvāks bija rudens. Uz jumta bija iesējušās arī dažādas zāles, to sevišķi daudz bija tā mugurā, un viņas tur viņoja kā zaļas krēpes. Pat kāda rudzupuķe tur bij uzdīgusi, un viņas krūms ziedēja un kuploja katru gadu jo vairāk. Tā daba bija iemīlējusi šo ēku, vilkšus vilkdama to savos zaļajos

un klusajos apkampienos.“ Un rezultātā — Straumēnu kūts parādījās stilizēta zaļās augu dabas stilā.

Kad uz pašu augu dabu iedarbojas kāda citveidīga daba, piem., sniega, ledus, salnas, sarmas, putekļu u. tml. veidā, tad augu daba *stilizējas sniega, ledus, salnas, sarmas, putekļu u. tml. dabas stilā.*

Cilvēkā dabas stils izpaužas kā *cilvēka dabas stils*. Tā kā daba darbojas cilvēkā starp citu gan kā natura naturata (radītā daba), gan kā natura naturans (radošā daba), cilvēka būtne atrodas pastāvīgā dziļā un ciešā saistībā ar dabu. „Natur! wir sind von ihr umgeben und umschlungen, die



*Latviski-tautiskais svečturis.*



*Latviski-tautiska krūze.*

Reizē ar latviski-tautiskā satura un būtības atspoguļošanas šais priekšmetos izteicas arī latviski-tautiskais stils.

Menschen sind alle in ihr und sie in allen“, izsaucās savā laikā Ģēte. Darbodamās un izpauzdamās cilvēkā pēc saviem dziļākiem likumiem un noteikumiem, daba iegūst sev zīmogu cilvēka dabas stila veidā. Vispilnīgāki dabas stils parādas cilvēku cēlākos izpaudumos — māksliniekos un viņu mākslas darbos. Osvalds Špenglers konstatē, kā „Große Künstler und Kunsterscheinungen sind Naturerscheinungen“. Tā kā cilvēkā daba izteicas visdažādāki, pastāv visdažādāki cilvēka dabas stili. Eksistē *jautra cilvēka dabas stils, nopietna cilvēka dabas stils, flegmatiska cilvēka dabas stils, radoša cilvēka dabas stils, ģeniāla cilvēka dabas stils, primitīva cilvēka dabas stils u. t. t.*

Ja mēs, tādā pašā garā turpinot, aplūkotu dabas realizēšanos dzīvniekos, mēs iegūtu atziņu par *dzīvnieku dabas stiliem*, ja mēs apstātos pie



*Mātes tēla grupa Brāļu kapos Rīgā. Kārļa Zāles.*  
Realizējoties Latvijas nacionālam saturam, šai grupā izpaužas arī Latvijas nacionālais stils.

neorganiskās dabas veidojumiem, mēs saskatītu tur *neorganiskās dabas stilus*. Mēs varam vēl sastapties ar *spēka dabas stilu*, ar *ziemeļu dabas stilu*, ar *dienvīdu dabas stilu*, ar *tautas dabas stilu*, ar *formu dabas stilu* u. t. t. Vārdu sakot, dabas stila veidu vispārīgi ir un var būt nepārrēdzami daudz un dažādi.

Jo raksturīgu stila saistības veidu rāda stila vienotība ar *cilvēka personību*. Šai gadījumā stila rašanās un izveidošanās ir atkarīga no cilvēka personības, tā ka, kur rodas, attīstas cilvēka personība, tur parādās un izpaužas arī stils. Stilu izsauc cilvēka personība. Šādas attiecības starp stilu un cilvēka personību izteicas formulā „*stils ir cilvēka personība*“, vai īsāki, „*stils ir personība*“. Šo atziņu ieslēdz sevī arī XVIII gadsimta franču zinātnieka Bifona (Georges-Louis Leclerc Buffon) pazīstamā definīcija „*Le style est l'homme même*“.

Stils saistībā ar cilvēka personību gūst sev nosaukumu „*cilvēka personības stils*“ jeb, vienkārši, „*personīgais stils*“.

Formula „*stils ir cilvēka personība*“ dod mums vienu no stila jēdziena definīcijām. Šī definīcija rāda, ka stila būtību iespējams izprast ar cilvēka personības jēdziena palīdzību.

Ja cilvēks pakļauj sev vai ietekmē kādu objektu, viņš saista šo objektu ar sevi un reizē ar to pievieno tam savu personīgo stilu, *stilizēdams šo objektu savā personīgā stilā*. No arhitektūras vēstures zināms, ka laikmetu, ko sauc par baroku, spēcīgi ietekmējis itālietis Borromīni un tādā veidā veselam laikmetam piedēvis savu personīgo stilu, to stilizējot savā personīgā stilā. Kādai vien gleznai ķērās klāt Janis Rozentāls, arvien viņš prata dažkārt jo raibu gleznas saturu izteiksmīgi stilizēt savā personīgā stilā.

Ja jāizteicas mūsu pašu vai citu cilvēku personīgam stilam, tad jāgādā par to, lai mēs paši vai citi varētu brīvi realizēt savas personības dziļāko kodolu. Apzināti sekmēt un veicināt cilvēka personības būtiskāko dziļumu izpaušmi nozīmē apzināti *strādāt cilvēka personības stilā*. Šī darbība nav sajauicama ar apzinātu tiekšanos pēc oriģinalitātes par katru cenu, par ko Fr. Jodls (Ästhetik d. bild. K.) saka: „*Wer ein absolutes Original sein will, der wird sehr leicht ein Narr auf eigene Faust*.“ Tā jau būtu meklētas oriģinalitātes realizēšana, ne personības būtības izpaušme. Ja mēs darbojamies pret istu personības izpaušmi, ja mēs traucējam vai kavējam tās izkopšanos, mēs strādājam *pret cilvēka personīgo stilu*.

Cilvēka personības stilu mēs ieraugam starp citu visur tur, kur cilvēks dara kādu darbu. Cilvēkam vienojoties ar savu darbu, pēdējam piedrojas *darba cilvēka personīgais stils*. Tas ir tas stils, uz kuru attiecināmi Alfonsa Franča vārdi: „*Stils ir visam tam, ko cilvēks dara, vienalga, darbā vai runājot*“ (Br. Zeme 26. VIII. 39.).

Ja daramais darbs ir mākslas darbs un viņa darītājs ir mākslinieks, tad daramā mākslas darbā mākslinieks ieliek savu personību un reizē ar to arī savu personīgo stilu, ko šai gadījumā apzīmē par *mākslinieka personīgo stilu*. Atkarībā no mākslinieka personīgā stila kvalitātes dzird sprie-



*Karoga pasniegšana mazpulkam.*

Šai aktā izpaužas atjaunotās Latvijas saturs un saistībā ar to arī atjaunotās Latvijas stils.

žam: „tas ir īstais Purvīts“, „tas ir raksturīgais Liberts“, „tas ir patiesais Zāle“, „tas ir vājš N.“ u. t. t.

Turpinot pievest piemērus cilvēku personības stilam, mēs varētu vēl apstāties, piemēram, pie idealistiskā cilvēka personības izpausmes, kas sniedz *idealistiskā cilvēka personības stilu*, un pie realistiskā cilvēka personības, kas izsauc *realistiskā cilvēka personības stilu*. Ja mēs savu uzmanību pievērstu tautiska un reliģioza cilvēka personībām, mēs redzētu, ka šeit iz-

teicas *tautiskā cilvēka personības stils un reliģiskā cilvēka personības stils*. Pagarinot vēl tālāk šo uzskaitījumu rindu, mēs nonāktu pie atziņas, ka cilvēka personības stila veidu ir un var būt neskaitami daudz.

Pie stila saistības veidiem, kas sevišķu ievēribu gūst mūsu laikmetā, pieder stila saistība ar *tautu*. Stila rašanās un izkopšanās šie atkarīga no tautas, un proti, tādā nozīmē, ka, veidojoties un izkopjoties tautai, viņas dzīvei, īpašībām, raksturam, parādas un izteicas arī stils. Stilu izsauc un veido tauta. Šāds sakars starp stilu un tautu izteicas vārdos „*stils ir tauta*“.

Stilu ciešā saistībā ar tautu dēvē par *tautas stilu*.

Izteiciens „*stils ir tauta*“ ir viens no stila jēdziena definīcijas veidiem. Šī definīcija rāda, ka stila jēdzienu mēs varam izprast ar tautas jēdziena starpniecību.

Tā kā tauta ir saistīta ar stilu, viss tas, kas nonāk tautas ietekmē vai tiek tai pakļauts, top *stilizēts tautas stilā*.

Ja jāgādā par tautas stila realizāciju, tad jā rūpējas, lai brīvi, nepiepiesti varētu izteikties tautas dziļākā būtība un saturs, viņas īpašības, raksturs, tieksmes, ideāli, vajadzības u. t. t. Apzināti veicinot un rūpējoties, lai tautas būtiskais saturs gūtu izpausmi, nozīmē apzināti *strādāt tautas stilā*. Šī darbība nedrīkst būt cenšanās pēc ārišķīgas tautas oriģinalitātes, bet gan pēc īpatnības, kas nāk no tautas dziļumiem. Ja, turpretim, mēs kavētu un traucētu tautas istā satura parādīšanos un izkopšanos, mēs *strādātu tautas stilam pretī*.

Ar tautas stilu mēs sastopamies visur tur, kur veidojas tautas būtība. Pēc mūsu Valsts Prezidenta un Tautas Vadoņa K. Ulmaņa definīcijas „*Tauta ir ideja par kopējām asinīm, par kopēju zemi, par kopējām parašām, par kopēju vēsturi, par kopēju godu*“. Pēc V. Maldoņa Oksfordas konferencē 1937. gadā tika atzīts, ka „*Tauta ir kopība. Tautas locekļi iedzimst kopībā tāpat kā ģimenes locekļi . . . Tautas locekļi daudzkreiz izkaisīti pa dažādām valstīm*.“ Šim un vēl daudzām citām tautas īpašībām un pazīmēm realizējoties, izveidojas un izkopjas *tautas stils*. Ja pie tam izceļas etnoloģiskie elementi, kļūst redzams stils, kas ir *etnoloģiskais tautas stils* jeb, kā parasti saka, *tautiskais stils*.

No etnoloģiskā viedokļa pie dažādām tautām mēs ieraugam dažādus tautiskos stilus, kas tuvāku apzīmējumu saņem pēc tautas etnoloģiskā nosaukuma. Mēs izšķiram, piemēram, *krievu, vācu, franču, angļu, igauņu, leišu, latviešu* u. c. *tautiskos stilus*.

Tā kā tauta sastāv no atsevišķiem cilvēkiem, viņas locekļiem, tautiskais stils izpaužas tautas locekļiem darbojoties atsevišķi un savstarpēji iestrāvojoties. Galvenais darbs šie piekrīt tautiskiem māksliniekiem, kas cenšas izteikt tautiskumu savos darbos. No svara šie ir tas „*Tautiskās personības apņemtais tautietis, kas skaidri apzinas savas tautas mērķus un grib*



*Nacionalās operas ēka Rīgā.*

Reizē ar Eiropas būtības ietveršanos šai arhitektūrā top redzams arī eiropiskais stils.



*Doma baznīca un Biržas ēka Rīgā.*

Sakarā ar laikmetu saturs atspoguļojanos šais arhitekturas objektos tais saskatami arī attiecīgo vēsturisko laikmetu stili.

tautas likteņus veidot, raudzīdamies uz viņas augstmērķiem“, kā saka Ernests Brastiņš. Tas ir tas ceļš, kas noved pie *personīgi izprastā tautiskā stila*, jeb vienkārši, *personīgā tautiskā stila*. Personīgie tautiskie stili sintētiskā apvienojumā palīdz izvirzīties *kopējam tautiskam stilam*.

Atkarībā no tā, ar kādu objektu palīdzību realizējas etnoloģiskās tautas īpašības, mēs varam runāt, piemēram, par *dabisko tautisko stilu*, par *formālo tautisko stilu*, par *senlatvisko tautisko stilu*, par *Atmodas laikmeta tautisko stilu* u. t. t.

Mūsu laikos tautas pārņem cita no citas dažādus svešus ierosinājumus un ietekmējumus mākslā, zinātnē, teknikā un citās dzīves nozarēs. Ja pārņemtos objektus auž cauri vai pakļauj sev tautas etnoloģiskie spēki, tad tie, vienodamies ar pārņemtiem elementiem, tos *stilizē tautiskā stilā*.

Blakus tautai kā etnoloģiskai parādībai stāv tauta kā valsts tauta jeb *nācija*. Šie abi jēdzieni dažkārt ļoti tuvi viens otram, ka tos bieži sajauc. Ja kāda ļaužu grupa izveidojas par organizētu kopību valsts nozīmē, tad rodas valsts tauta jeb *nācija*. Pēc V. Maldoņa Oksfordas konferencē 1937.

gadā konstatēts, ka „Nācija ir ļaudis, kas dzīvo vienas valsts robežās, t. i. valsts tauta, kas var būt arī dažādas tautas“. Nācijā var ietilpt tā tad vienas vien vai dažādu etnoloģisko tautu piederīgie. Dažādu tautību locekļi var iet vienā nācijā, tāpat kā vienas tautības cilvēki var būt dažādu nāciju pārstāvji. Sākot ar Latvijas nodibināšanos, visi Latvijas pilsoņi pieder pie Latvijas jeb latviešu nācijas, kurpretim pie etnoloģiskās latviešu tautas pieskaitami tikai latvieši. Nācijas jēdzienu raksturīgi izprot Anglijā, kur, pēc Osvalda Špenglera, „katru svešnieku uzskata par angli, ja viņš un kamēr viņš



*Dzīvojamais nams Rīgā.*

Realizējoties šai ēkā universalam saturam, t. i. tādām, kas ir vai grib būt tas pats arī citās ēkās vai kopīgs dažādākām personībām, tautām, nācijām, vietām u. t. t., šādā arhitektūrā parādas arī universalais stils.

ar saviem talantiem, līdzekļiem un attiecībām iestājas par Anglijas diženumu“. Nacionalais elements prasa pēc izteiksmes, kas atbilst valsts tautas būtībai un savā izpausmē vadas vienīgi no viedokļa, lai viss nāktu par labu valstij un valsts tautai — nācijai. Nācijas un viņas dzīves realizācija ved sev līdzīgu *nacionalo stilu*. „Nacionāls ... stils ar paliekošu vērtību“, saka P. Kundziņš (Tiesu pils, 39.), „veidojas pakāpeniskās evolūcijas ceļā, kad laikmetu gaitā ... rod izteiksmi tautas dzīves patiesais, dziļākais saturs ...“

Tāpat kā no etnoloģiskā, arī no nacionalā viedokļa tautai nebūt nav jāizvairas kaut ko patapināt no citām tautām un valstīm; nacionalos izpau-

dumos var atrast pielietojumu netikvien pašu tautas etnoloģiskās vērtības, bet arī sveši elementi, kas tādā gadījumā gan padodami attiecīgam pārveidojumam — ietveršanai nācijā — „nacionalizācijai“. Nacionalizētie elementi ir reizē arī elementi, kas *stilizēti nacionalā stilā*.

Tāpat kā tautiskuma realizācijas gadījumā, arī nacionālo elementu iemiestošanas procesā galvenā loma galā piekrīt atsevišķam cilvēkam. Nācijas pazīmes vienojas ar cilvēku un iekļaujas tālāk viņa darbos un viņa rīcībā. Tā rodas *personīgi izprastais nacionālais stils*. Atsevišķo personīgo nacionālo *stilu sintētiskā vienotība sekmē kopīgo nācijas stilu*.

Tā kā nācijās kā svarīgs noteicošs faktors ietilpst etnoloģiskās tautas, nacionālā stila apzīmēšanai lieto tos pašus nosaukumus pēc tautībām, kādus piešķir etnoloģiskam stilam, un proti, pēc nācijā dominējošās tautības. Tādēļ arī saka, piemēram, *igauņu nacionālais stils, leišu nacionālais stils, latviešu nacionālais stils* u. t. t., kaut gan precizāki būtu apzīmējumi: *Igaunijas, Lietuvas, Latvijas nacionālie stili* u. t. t.

Atkarībā no citveidīgiem objektiem, kas palīdz nācijai izteikties, mēs varam vēl sastapt, piemēram, *laikmetīgo nacionālo stilu, formālo nacionālo stilu, arhitektūras nacionālo stilu, glezniecības nacionālo stilu, muzikas nacionālo stilu* u. t. t. Šī rinda var būt nepārredzami gara.

Stila problēmas degpunktā patlaban pie mums Latvijā stāv jautājums par stila saistību ar *atjaunoto Latviju*. Šai saistībā stila rašanās un izpaušanās atkarīga no atjaunotās Latvijas manifestēšanās. Realizējoties atjaunotai Latvijai, parādās arī stils. Stilu izsauc atjaunotā Latvija. Šāda attiecība starp stilu un atjaunoto Latviju izteicas vārdos „*stils ir atjaunotā Latvija*“.

Saistībā ar atjaunoto Latviju stils dabū nosaukumu „*atjaunotās Latvijas stils*“.

Formula „stils ir atjaunotā Latvija“ ir viena no stila jēdziena definīcijām. Šī definīcija saka, ka stila būtība izprotama arī ar atjaunotās Latvijas palīdzību.

Tā kā atjaunotā Latvija ir saistīta ar stilu, stils savukārt pievienojas visam tam, kas pakļaujas un piekļaujas atjaunotai Latvijai, visu to *stilizējot atjaunotās Latvijas stilā*.

Apzināti līdzdarboties un veicināt, lai atjaunotā Latvija varētu brīvi un netraucēti parādīt uz ārieni savu būtību, savu raksturu un savu īpatnību, nozīmē apzināti *strādāt atjaunotās Latvijas stilā*. Šī darbība nedrīkst būt cenšanās pēc ārišķīgas oriģinalitātes, bet gan pēc tās īpatnības, kurai saknes slēpjas atjaunotās Latvijas esības dziļumos. Ja mēs darbotos pret Latvijas būtiskā satura gaismā celšanu, ja mēs kavētu vai traucētu atjaunotās Latvijas izveidošanos, mēs strādātu reizā ar to arī *pret atjaunotās Latvijas stilu*.

Ar atjaunotās Latvijas stilu mēs varam sastapties visur tur, kur veidojas un izkopjas atjaunotās Latvijas saturs. Kāda būtība ir šim saturam un kādā virzienā tam jārealizējas, to autoritatīvi pateicis un arvien no jauna saka un māca mūsu Valsts Prezidents — atjaunotās Latvijas radītājs — savās daudzajās runās un norādījumos. Realizējoties un izkopjoties



*Orfejs. L. Liberta.*

Formas kultura izsauc formas stilu.

mūsu Valsts Prezidenta atjaunotās Latvijas pamatos liktām un liekamām idejām, *atjaunotās Latvijas stils* iegūst skatamu veidu.

Atkarībā no tā, ar kādu objektu palīdzību atjaunotā Latvija izteic atsevišķās dzīves nozarēs, atjaunotās Latvijas stils iegūst dažādus veidus. Mēs varam runāt, piemēram, par *kulturalās atjaunotās Latvijas stilu*, par *mākslinieciskās atjaunotās Latvijas stilu*, par *socialās atjaunotās Latvijas stilu*, par *saimnieciskās atjaunotās Latvijas stilu* u. t. t.

Mūs, kas dzīvojam Eiropā un piederam pie Eiropas kulturas tautu saimes, mūs, kam Eiropas jēdziens pieder pie būtiskām pazīmēm, mūs interesē un jāinteresē saistības attiecības starp stilu un *Eiropu*. Turoties pie līdzīgas domu gaitas, kā iepriekš pievestos piemēros, mēs atradīsim, ka relācija starp stilu un Eiropu izteicama formulā „*stils ir Eiropa*“ un ka stils šai gadījumā dabū apzīmējumu „*eiropiskais stils*“.

Atrazdamies sakarā ar Eiropu, stils savukārt pievienojas visam tam, kas pieder pie Eiropas, kas pakļaujas Eiropai un kas palīdz to izteikt, visu *to stilizējot eiropiskā stilā*.

Ja mēs realizēsim Eiropas būtību, ko noteic viņas zeme, viņas rase, viņas klimats, viņas civilizācija u. t. t., mēs sekmēsim eiropiskā stila kultivēšanos, mēs *strādāsim eiropiskā stilā*; ja, turpretim, mēs kavēsim vai traucēsim Eiropas satura izpausmi, mēs *strādāsim eiropiskam stilam pretī*.

Definīcija „*stils ir Eiropa*“ ir viens no palīgiem stila būtības izpratnei.

Kā jau atzīmēts, ar eiropisko stilu mēs sastopamies visur tur, kur realizējas Eiropas saturs, būtība un īpatnība. Eiropas īpašībām realizējoties, izkopjoties, līdztekus veidojas arī *eiropiskais stils*. Ja tveramas top tādas Eiropas īpašības, kurām jau no seniem laikiem nodibināta patstāvīga, varētu teikt mūžīga, vērtība priekš Eiropas, t. i. ja realizējas klasiskās eiropiskās pazīmes, mēs sastopamies ar *klasisko eiropisko stilu*. Arhitektūrā šis eiropiskais klasiskais stils saskatams veidojumos, kas dibinas, starp citu, uz kolonas, antablementa, zelmiņa un jumola būvnieciskiem elementiem. Ja gribam, lai mūsu darbi iekļautos Eiropā ar ilgstošu un tradicionālu nozīmi, mūsu tagadnes arhitektūras veidojumos ar sekmēm varam līdzēties ar minētiem klasiskās izteiksmes tradicionāliem elementiem, protams, gan tikai kā ar materiāliem mūsu patstāvīgam Eiropas realizācijas darbam. Kaut gan Eiropas klasika izplatīta pār visu pasauli un to lieto kā izteiksmes līdzekli visā pasaulē, tomēr tā tipiski visu pasauli neraksturo, bet gan Eiropu. Grieķu, romiešu, renesanses, baroka, rokoko un ampīra stili ir tīri eiropiski stili. Gotu un romāņu stili, kas arī izplatīti Eiropā, gan vairāk izteic zināmu Eiropas tautu īpatnības un mazāk raksturīgi Eiropai visumā. Jaunākā laikā Eiropas arhitektūras dzīvē stipri iesakņojies tā saucamais modernās lietišķības jeb utilais, saukts arī funkcionalais arhitektūras stils, kas, kaut gan Eiropā dzimis, pēc savas būtības nav Eiropai raksturīgs, jo programā tam ir tendence būt ne par tipisku Eiropas stilu, bet par vispasaules stilu. Eiropiskā tulkojumā universalais stils nepārvēršas par eiropisku stilu, bet gūst tikai eiropiskas uztveres niansi. Universalie elementi eiropiskam stilam var derēt tikai kā izteiksmes līdzekļi blakus citveidīgiem izpausmes faktoriem.



Rūdolfa Blaumaņa pieminēklis Rīgā. T. Zaļkalna.

Reizē ar formas izkopšanos šai objektā izteicas arī formas stils.

Realizējoties Eiropas saturam kulturalā, socialā, mākslinieciskā, saimnieciskā u. c. ziņā, rodas un veidojas *kulturalais eiropiskais stils, socialais eiropiskais stils, mākslinieciskais eiropiskais stils, saimnieciskais eiropiskais stils* u. t. t.

Pie vispopulārākiem stila saistības veidiem pieder stila saistība ar laikmetu. Iz šīs vienotības izriet definīcija „*stils ir laikmets*“, un stils šai gadījumā dabū nosaukumus „*laikmeta stils*“ un „*laikmetīgais stils*“.

Tā kā stils saistīts ar laikmetu, objekti, kas top ietverti laikmeta saturā, top *stilizēti laikmeta stilā*.

Definīcija „*stils ir laikmets*“ ir viens no līdzekļiem, kas mums dod ieskatu stila būtībā.

Ar laikmeta stilu mēs sastopamies visur tur, kur izteicas kāds laikmets, t. i. kur zināms laika posms atspoguļojas zināmos objektos, resp. kur

zinami objekti realizējas zināmā laika posmā. Šādi objekti sastāda laikmeta saturu un skaitas par tā pazīmēm.

Kur pagātnē izteikušies un noslēgušies zinami laika posmi ar savu īpatnēju saturu, ar savām atšķirīgām pazīmēm, kur realizējusies vēsture, tur mēs ieraugam „vēsturisko laikmetu stilus“. Tādi stili ir, piemēram, *grieķu archaikas, grieķu klasikas, helenistiskā laikmeta stili, viduslaiku stili, renesanses, baroka, rokoko, ampira laikmeta stili*. Katrs no šiem stiliem radās sakarā ar viņa laikmetu raksturojošo objektu izteikšanos. Attiecībā uz baroka stilu B. Vipera savā darbā „Mākslas likteņi“ saka: „XVI gadsimteņa otrajā pusē notiek jauns svarīgs lūzums telpas un laika priekšstatos, kas mākslas vēsturē iezīmē baroka stila rašanos.“

Sakarā ar gadsimteņu satura realizāciju, mēs fiksējam, piemēram, *trecento, quattrocento, cinquecento, XVII, XVIII, XIX gadsimtu stils*. Attiecībā uz XIX gadsimtu pastāv uzskats, it kā tam nebūtu sava speciala stila, to raksturojot dažādāko stilu mistrojums. Sakarā ar mūsu domu gaitu mums turpretim jāatzīst, ka šim gadsimtenim tomēr ir savs īpatnējs stils ar savām īpatnējām pazīmēm, proti, stils, kura raksturīgā īpašība ir mistrojums.

Laikmetu saturs, kas realizējas zināmu valdnieku laikā, dod iemeslu apzīmēt laikmeta stilu dažkārt ar attiecīgā valdnieka vārdu. Tā izcēlušies, piemēram, nosaukumi *Ludviķu XIII, XIV, XV, XVI stili, Napoleona un Nikolaja stili*.

Arī mākslas virzienu saturs, kas parādas kādā laika posmā, dod ierosmi attiecīgā laikmeta stila apzīmējumam. Tā radušies, piemēram, nosaukumi: *impresionisma laikmeta stils, futurisma laikmeta stils, kubisma laikmeta stils* u. t. t.

Laikmetu stili savā vēsturiskā secībā izrādījušies par jo vērtīgām pazīmēm vēsturisko materialu kārtošanaī, galvenā kārtā mākslas laukā; tādā ceļā panākts labs pārskats par stila veidiem.

Runājot par laikmetu stiliem, mums, bez noslēgtiem laika posmiem, jāņem vērā arī laikmets, kurā mēs paši dzīvojam. Tagadnes laikmets ir laikmets, kuram tekoši veidojas un mainas saturs, tas ir laikmets, kam robežas vēl nav novilkas. Bet arī šim laikmetam ir savs stils, proti, mūsu laikmeta stils, kas gan ir tikpat mainīgs un topošs kā viss laikmeta saturs. Franču arhitekturas teoretiķis Le Corbusier šo parādību apzīmē vārdiem: „Notre époque fixe chaque jour son style“. Tā kā tekošā laikmeta saturs padots pastāvīgai maiņai, grūti, pat neiespējami atrast tādas pazīmes, kam būtu paliekoša nozīme un vērtība stila veidojumam arī turpmākā mūsu laikmeta gaitā. Tikai noslēgtiem periodiem saskatamas stila pazīmes resp. stila veids, kas noteicoši raksturīgs visam viņu ilgumam.

Ja mēs realizējam mūsu laikmeta saturu kaut kādā nozīmē, mēs *strādājam mūsu laikmeta stilā*, turpretim, ja mēs to nedaram, vai traucējam citus piepildīt šā laikmeta saturu, mēs *strādājam mūsu laikmeta stilam pretī*. Ja mums mūsu uzdevumiem jāpielieto kāds vēsturiska laikmeta stils, mums jāņem vērā, ka strādāt kādā vēsturiskā laikmeta stilā tā, kā to darija toreizējie ļaudis, mums nav iespējams, jo mums ir dzīvs kontakts tikai ar mūsu laikmetu, mēs esam šī laikmeta ļaudis. Mūsu zinātnieku un vēstur-  
nieku sniegtās vērtības mēs varam tagadnē izlietot tikai kā materialus ta-  
gadnei. Ja mēs tagadnē veidojam kādu celtni renesanses stilā, atrazdami  
šai stilā labu izteiksmes līdzekli kādam mūsu nodomam, tad tas nozīmē ka  
mēs esam ieņēmuši mūsu izteiksmes līdzekļu krājumā renesanses stila ele-  
mentus un ļaujam tiem realizēties kopā ar citveidīgu mūsu celtnes saturu.  
Tāda rīcība ir pilnīgi šī laikmeta pazīme, un rezultātā tā mums sniedz kādu  
no šī laikmeta stila veidiem. Fr. Jodls (Āsth. d. bild. K.) saka: „Unzählige  
Male sind die Formen des griechischen Tempels nachgeahmt worden; aber  
einen griechischen Tempel als Kultstätte einer Gottheit, als Mittelpunkt  
eines Volkslebens, als nationales Heiligtum wieder zu erschaffen, das steht  
nicht in der Hand des Architekten, auch des geschicktesten und genialsten  
nicht. Auch der strengste Klassizist muß schließlich die griechischen For-  
men anderen Bedürfnissen dienstbar machen und keine Genauigkeit im  
einzelnen kann ihn davor schützen, daß die Wirkung des Ganzen eben doch  
,modern' ist.“ Tā tad viss, ko mēs daram, ir darīts ar šī laikmeta zīmogu,  
šī laikmeta stilā, un tādēļ arī ikkatrs senatnes mantojuma pielietojums ta-  
gadnē būs tikai līdzeklis šī laikmeta stilam.

Mūsu tagadējos laikos visā pasaulē izplatīta interese par stila  
saistību ar *universalismu*, *vispasaulīgumu*. Iz stila apvienības ar universa-  
lismu izriet definīcijas „*stils ir universalisms*“, „*stils ir vispasaulīgums*“.  
Šai gadījumā stilu dēvē par *universālo stilu*, par *vispasaules stilu*.

Pateicoties stila saistībai ar universalismu, objekti, kas top pakļauti  
universalisma saturam, top *stilizēti* universalā, vispasaules stilā.

Definīcijas „*stils ir universalisms*“, „*stils ir vispasaulīgums*“ pieder  
pie līdzekļiem, kas mums dod iespēju izprast stila būtību.

Universālo stilu mēs varam saskatīt visur tur, kur realizējas objekti  
ar universālu jeb vispasaules nozīmi, objekti, kas kopīgi un viennozīmīgi  
visiem cilvēkiem, visām tautām, visiem laikmetiem u. t. t., vārdu sakot, vi-  
sai pasaulei.

Tur, kur visā pasaulē tiek pieņemts tas pats dzīves veids, top saska-  
tams *dzīves universalais stils*; kur veidojas visai pasaulei kopīgā kultura un  
civilizācija, tur parādās *kulturas universalais stils* un *civilizācijas universā-  
lais stils*; kur zinātne strādā vispasaules garā, tur iet runa par *zinātnes vis-*

*pasaules stilu*. Pa līdzīgu ceļu ejot veidojas arī dažādu *teoriju, arhitektūras, glezniecības, skulptūras, modes, tradīciju universalie stili* u. t. t.

Ja mēs realizējam kādu zinamu universalu saturu, mēs *strādājam universalā stilā*. Ja Londonā pastāvošā arhitektu grupa MARS cenšas panākt „architekturu, kas būtu mūžīgi pielietojama“, tad tā strādā *architektūras universalā stilā*. Ja, turpretim, mēs traucējam vai kavējam universalismam piepildīt savas prasības, mēs reizā ar to strādājam arī *pret universalu stilu*.

Jaunlaiku dzīvē pie svarīgākiem stila saistības veidiem pieder stila vienotība ar *formu*. Stila apvienība ar formu sniedz mums definīciju „stils ir forma“. Stilu šai gadījumā nosauc par „*formas stilu*“, „*formalo stilu*“.

Pateicoties stila saistībai ar formu, objekti, kurus pārņem kāda forma, top *stilizēti formas stilā* jeb *formalā stilā*.

Definīcija „stils ir forma“ ir viens no līdzekļiem, ar kura palīdzību mēs spējam izprast, kas ir stils.

Formas jeb formalo stilu mēs varam sastapt it visur, kur realizējas kāda forma pēc viņas veidošanās likumiem, resp. pēc tiem likumiem, kas veido objektu, kuram forma pieder.

Tur, kur veidojas, kristalizējas, piemēram, dabas formas, tur rodas *dabas formu stils*; kur personīgas formas veido sev izteiksmi, tur mēs ieraugam *personīgo formu stilu*. Sakarā ar tautas formu manifestēšanos ceļas gaismā *tautas formu stils*, bet ar laikmetu — *laikmeta formu stils*. Līdzīgā kārtā parādas *eiropisko formu stils, universalu formu stils* u. t. t.

Ja mēs realizējam kādu formu pēc viņas būtības likumiem, tad mēs *strādājam formas stilā*. Ja turpretim, mēs neprotam vai kavējam ļaut formai realizēties, mēs *strādājam formas stilam pretī*.

Tīri formala formas kultivēšana noved pie formalisma, bet formalisms dod mums *formalistisko stilu*. Tas notiek tad, kad formu uzlūko kā pašvērtību un pašmērķi, kad dzīvē un mākslā par saturu top forma, kad „čaula top viss“, kā saka Fr. Gulbis. Ja arhitektūra tīri formāli kultivē klasiski-eiropiskās vai jaunās lietišķības formas, tad arhitektūrā rodas formalisms un sakarā ar to arī *architektūras formalistiskais stils*.

Līdzšinējā garā turpinot, mēs varētu vēl aplūkot, piemēram:  
*gara emanācijas stilu* (*Style is emanation from the spirit* — Joseph Hundnut);

*gara atmosferas stilu* (*Stil ist eine Atmosphäre des Geistigen* — Oswald Spengler);

*gara rakstura stilu* (*Style is . . . mentis character* — E. Grosse);

*likumības stilu* (*Stil ist Gesetz der verschiedenen einzelnen Kunstarten* — Brockh. K. Lex);

*vienības stilu* (*Le style c'est une unité de principe ... — Le Corbusier*);  
*kārtības stilu* (*Le style n'est que l'ordre ... — Buffon*);  
*saskaņu stilu* (*Stil ist die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte ... — G. Semper*);  
*iemiesojumu stilu* (*Stils ir zinams ideālu īpats iemiesojums ideālā formā — E. Brastiņš*);  
*izteiksmes stilu* (*Die Ausdrucksweise, wie ein Ding zur Erscheinung kommt, nennen wir Stil — Häuselmann*) u. t. t.

Stila veidu bezgalīgi kuplā rindā mēs varētu vēl drusku pakavēties pie definīcijām „*stils ir abstrakta lieta*“, „*stils ir lieta par sevi*“ (Ding an sich), „*stils ir transcendentals objekts*“ un „*stils ir metafizisks objekts*“. Šīs stila saistības mums zīmīgi paskaidro, ka pat tad, ja mēs par stilu tikai domājam, mēs to neiegūstam tīrā veidā, bet apvienojumā ar dažādiem domu objektiem, mūsu gadījumā, ar jēdzieniem: abstrakta lieta, lieta par sevi, transcendentals objekts, metafizisks objekts.

Visu sacīto savelkot kopā, mēs varam formulēt sekojošus slēdzienus:

1. To, ko mēs saucam par stilu, mēs nesastopam un nevaram sastapt tīrā veidā, par sevi, bet arvien tikai saistībā, un proti, ar ikkatru objektu.
2. Stilu mēs nespējam nedz uztvert, nedz izprast ārpus kaut kādas saistības.
3. Mums darišana ar bezgala daudziem stila realizācijas veidiem, ar visdažādākām stila definīcijām un ar neskaitāmi daudzām stila izpratnes formām.
4. Katram objektam piemīt vai piešķiras savs īpats stila veids.
5. Stils gūst sev nosaukumus no ar to saistītiem objektiem.
6. Lai realizētos zināma nosaukuma stils, jāizteicas tāda paša nosaukuma objektam.
7. Lai stilizētu kādu objektu zināmā stilā, tas jāpakļauj objektam, kas saistas ar vēlamo stilu.

*E. Laube.*

\*       \*  
\*

Aufmerksame Beobachtung zeigt uns, daß dasjenige, was wir mit dem Wort „Stil“ bezeichnen, wir in reiner Form, für sich, nicht antreffen können. Stil finden wir beständig nur in Verbindung mit anderen Objekten.

Die Verbundenheit von Stil mit irgendeinem Objekt erzählt uns von der Zugehörigkeit des Stils zu diesem Gegenstand. Doch Zugehörigkeit zu einem Objekt macht Erscheinung und Pflege von Stil abhängig von Inerscheintreten und Sichauswirken dieses Gegenstandes, so daß zugleich mit dem Hervortreten und der Entwicklung eines Objekts auch Stil sich äußert und in Auswirkung tritt. Hierbei wird die Gesetzmäßig-

keit der Äußerung oder Verkörperung eines Gegenstandes zugleich auch zur Gesetzmäßigkeit der Stilrealisation. Die Verbundenheit von Stil mit anderen Objekten zeigt uns, daß Stiläußerung immer nur mit Hilfe oder durch Vermittlung irgendeines anderen Objektes vor sich geht. Stil wird immer durch die Erscheinung eines anderen Gegenstandes hervorgerufen. Wenn kein Objekt in Erscheinung tritt, so findet auch kein Offenbarwerden von Stil statt. Solche Beziehungen zwischen Stil und irgendeinem anderen Objekt kann in die Formel „Stil im allgemeinen ist irgendein Gegenstand“ gefaßt werden.

Dank der Verbundenheit mit verschiedenen Objekten besitzt oder erhält der Stil eine einem jeden Objekt eigen entsprechende Art, ein jeder Gegenstand jedoch besitzt oder erhält seinen eigenen Stil. Da es aber unendlich viele Objekte gibt und geben kann, so kann Stil in unzählbar vielerlei Arten in Erscheinung treten. Eine jede Stilart erhält nähere Bezeichnung oder Benennung immer von demjenigen Objekt, zu dem sie gehört, aus welchem Grunde die allgemeinste Bezeichnung für Stilarten lautet: „Stil dieses oder jenes Objektes.“

Häufig ist zu hören, daß dieser oder jener Gegenstand keinen Stil besitze. Dieser Erkenntnis mangelt es aber an Genauigkeit, da nähere Beobachtung erweist, daß auch ein Objekt, welches scheinbar keinen Stil hat, doch einen solchen besitzt. Wenn ein Objekt sich nicht genügend klar und deutlich manifestiert, wenn es nicht leicht faßbar, wenn es nicht genügend folgerichtig in sich gestaltet, wenn es nicht genügend vollkommen ist, wenn es sich chaotisch mit anderen Objekten mischt usw., dann scheint es wirklich, daß ein solches Objekt keinen Stil besitzt. In Wirklichkeit aber hat auch ein solcher Gegenstand seinen Stil, und zwar einen derartigen, der genau seinem Wesen entspricht. Ein unklares unbestimmtes Objekt besitzt einen unklaren unbestimmten Stil; ein unvollkommener, chaotischer Gegenstand hat einen unvollkommenen, chaotischen Stil; ein solches Objekt aber, das nicht leicht faßbar ist, hat einen schwer faßbaren Stil. Wenn dagegen ein Gegenstand sich deutlich und bestimmt äußert, sich logisch gestaltet, sich charakteristisch zeichnet, so hat ein solches Objekt einen deutlichen, bestimmten, logischen, charakteristischen Stil. Auf solche Fälle beziehen sich die Äußerungsweisen: „Dieses oder jenes Objekt hat Stil“ und „Dieser oder jener Gegenstand ist stilvoll“.

Wenn ein Objekt ein anderes überwältigt, es sich unterwirft, oder es in sich einschließt, so ist das letztere der Stilisierung im Stile des ersteren preisgegeben, resp. der letztere Gegenstand wird im Stile des ersteren stilisiert.

Aus dem Grunde, daß Stil sich von anderen Objekten in Abhängigkeit befindet und weil die Gesetzmäßigkeiten und Eigenschaften anderer Objekte der Gestaltung und Bestimmung des Objektes „Stil“ dienlich sind, hat sich in dem Falle, wenn einem gewissen Stil zur Erscheinung zu verhelfen ist, ein solches Objekt zu äußern, das sich mit der gewünschten Stilart in Verbindung befindet. Mit anderen Worten, um den Stil eines bestimmten Namens hervorzurufen, muß ein Objekt derselben Bezeichnung in Erscheinung treten. Bewußt nach Objekten — Trägern bestimmter Stilarten — suchen, bewußt solche Objekte gestalten oder die Erscheinung solcher Objekte fördern, das bedeutet Hervorrufung bestimmter Stilarten zu bewirken, bedeutet bewußt in einem gewissen Stil zu arbeiten, oder, im allgemeinen, im Stil zu arbeiten. Wenn wir aber in das Erscheinen bestimmter Objekte oder in deren Pflege hindernd eingreifen, so handeln wir gegen die Äußerung bestimmter Stilarten, bzw. wir arbeiten nicht im Stil.

Die Formel „Stil im allgemeinen ist irgendein Gegenstand“ ist zugleich auch der allgemeine Ausdruck für Stildefinition. Diese Definitionsformel weist darauf hin, daß wir das, was Stil ist, immer nur mit Hilfe oder durch Vermittlung eines anderen Gegenstandes begreifen können. Nur vermittels eines anderen Objektes eröffnet sich uns

ein Einblick in das Wesen des Stils; immer ist es ein anderes Objekt, das uns erklärt, was Stil bedeutet. In dem Augenblick, in welchem sich in unserem Bewußtsein ein Objekt realisiert, klärt sich auch ein Stilbegriff. Da es aber im allgemeinen unendlich viele Objekte gibt, so kann Stil vermittels unzählbar vieler Objekte uns zum Bewußtsein kommen, und es kann daher unübersehbar viele Arten von Stilerkenntnis geben. Ohne Vermittlung anderer Objekte, d. h. für sich, in reiner Form, ist Stil unserem Bewußtsein nicht zugänglich und kann von unserem Verstande nicht erfaßt werden. Deshalb, wenn wir mit Stil zu tun haben, so haben wir es nur mit den verschiedensten Arten seiner Verbundenheit mit anderen Objekten zu tun, nie jedoch mit Stil in reiner Form, nie mit Stil für sich.

## KLASICISMA LAIKMETA TĒLNICĪBAS MĀKSLAS MEISTARDARBI LATVIJĀ

Pēc Ziemeļu kara posta 18. g. s. turpmākajos gadu desmitos Vidzemē iestājās netraucēta miera laika darba posms; arī Kurzemei 18. gadsimtenis, atskaitot dažas ciņas hercoga varas dēļ, bija ražīgas darbības laikmets.

Netraucētā darbā tiklab Vidzemē, kā Kurzemē lielgruntnieki laukos un tirgoņi pilsētās tika pie turības, un viņiem radās tieksme pēc vairāk izsmalcināta dzīves veida. Bērnu audzināšana izglītotu mājskolotāju vadībā, jaunatnes turpmākās studijas Vakareiropas universitatēs un plaši ārzemju ceļojumi bija radījuši labvēlīgus priekšnoteikumus augstākas dzīves izpratnei. Sakarā ar to sākās pamazām arī visos mākslas novados jauna rosīga dzīve. No 18. g. s. beigām un 19. g. s. pirmā ceturkšņa kā Kurzemē, tā arī Vidzemē uzglabājies lielāks skaits veiklu diletantu gleznu, zīmējumu un siluetu izgriezumu. Ja arī pa lielākai daļai šo darbu mākslas vērtība nav liela, tad tomēr šī nodarbība padziļināja pašiem diletantiem un viņu apkārtnei mākslas izpratni un modināja interesi pret visiem mākslas izpausmes veidiem.

Tikumu izsmalcināšanā un garīgās dzīves līmeņa pacelšanā Vidzemē, sevišķi Rīgā, radījies sev paliekamu atmiņu Krievijas senators slepenpadomnieks *Oto Hermanis f. Fitinghofs*<sup>1</sup>. Viņa plašie zemes īpašumi, kas stiepās vairākus simtus kilometru, bija sagādājuši viņam un pēc tam viņa dēlam un mantiniekam *Burchardam f. Fitinghofam* „Vidzemes pusķēniņa“ nosaukumu.

Starp mākslas priekšmetiem, kas greznoja Fitinghofu ģimenes īpašuma *Alūksnes* pils iekštelpas, atradās slepenpadomnieka *Oto Hermana f. Fitinghofa* marmora krūšu tēls, ko bija darinājis *Ž. A. Hudons (Jean Antoine Houdon 1741.—1828., 1. att.)*. 1918. g. šo tēlu Fitinghofu ģimene aizvedusi uz *Berlīni* un tur 1925. g. pārdevusi ķeizara Frīdriha muzejam<sup>2</sup>.

Bez tam vēl *Alūksnes* pils parkā līdz pasaules karam bija uzglabājusies grezna marmora vāze (2. att.). Šo vāzi slepenpadomniekam *Oto Hermanim f. Fitinghofam*, kas savus pēdējos dzīves gadus (viņš mira 1792. g.) pavadījis Pēterpilī kā Krievijas medicīniskās koleģijas ģenerāldirektors, kā pateicības pierādījumu esot dāvinājusi ķeizariene *Katrīna II*<sup>3</sup>.



VĀZE ALŪKSNES PILĪ.

JANA ŠTERNBERGA SKRĀPĒJUMS.



Vērtīgas vāzes tanī laikā vispār bijušas iemīļoti dārzu un iekštelpu izgreznojumi. Tā, piem., Kurzemē *Pastendē* uzglabājušās divas cēli veidotas vāzes; lielākā no tām ir lēzena, no dzeltena marmora ar sarkani brūnām dzīslām darināta vāze kvadratiskā pamatveidojumā (3. att.). Šo vāzi 1811. g. Romā ieguvis *Pēteris Teodors barons Hāns*.



1. att. J. A. Hudons (Houdon). Slepēnādņnieka Hermaņa f. Fitinghofa krūšu tēls, darināts 1791. g. Kopš 1925. g. ķeizara Frīdriha muzeja īpašumā Berlīnē. T. Demler und W. Böhme, Unbekannte Büsten von Houdon, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 47. sēj., 4. burtnīca. Berlīnē 1926. g.

Bez šā darba Kurzemē atrodas vēl kāds ievērojams kapa piemineklis, ko darinājis kāds cits, savā laikā *Pēterpilī* pazīstams mākslinieks, tēlnieks *Paolo Triskorni vec.*, 1828. g. mirušai *kņazienei Šarlotei Margaretai f. Liveņei*, dzim. *baronesei f. Gaugrebenei*, ķeizara *Pāvila I* bērnu audzinātājai. Piemineklis celts uz kņazienes kapa *Mežotnē*, ko ķeizars viņai bija dāvinājis (6. att.).

Tad vēl kāda dārga vāze minēta 1850. g. noslēgtajā *Zaļenieku* muižas pirkšanas-pārdošanas līgumā<sup>4</sup>.

Starp pieminekļiem Kurzemē *Bātes baznīcā* atrodas arī kāds slavenā *Pēterpils* tēlnieka un turienes mākslas akadēmijas rektora *Ivana Martosa* (1754.—1835.) darbs (4. un 5. att.) — krievu ģenerālfeldmaršala *Fabiana Gotlība f. d. Sakena* (1752.—1837.) piemiņai. Šo pieminekli, feldmaršalam vēl dzīvam esot, 1822. g. licis celt viņa radnieks *Bātes muižas īpašnieks Evalds barons f. d. Sakens*.

No balta marmora darināta kvadratiskā 71 cm garā un platā ciļņa plāksne, kas iekļauta lēzenā piramidālā 2,45 m augstā pieminēklī, attēlo pār *Parīzi* lidojošu eņģeli ar f. *Sakena* ģimenes ģerboņa vairogu kreisajā un „nekad nevīstošo feldmaršala slavas vainagu“<sup>5</sup> labajā rokā, ar ko gribēts aizrādīt, ka feldmaršals *f. Sakens* 1814. g., pēc tam kad sabiedrotie bija ieņēmuši *Parīzi*, ticis tur iecelts par gubernatoru.



2. att. Antonija Kanovas (?) vāze Alūksnes pilī, uzstādīta pirms 1802. g. Augstums 1,50 m. Augšējā daļa 1921. g. nolauzta. Fotografējis K. Lapiņš Alūksnē.



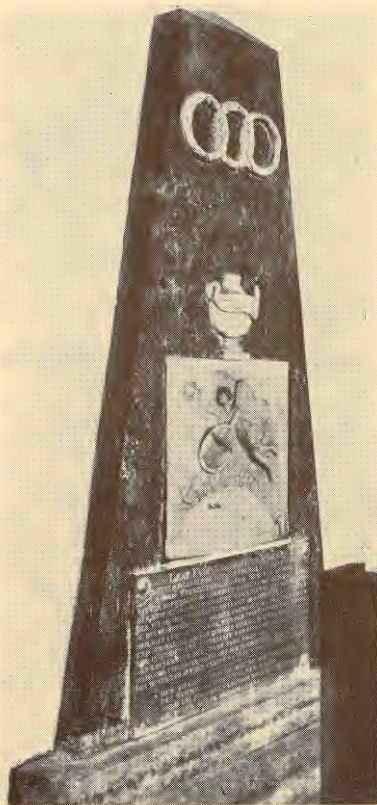
3. att. Marmora vāze Pastendē. Kopš 1811. g. baronu Hānu ģimenes īpašumā. Augstums 67 cm, augšējais sānu platums 63 cm. 1931. g. fotografējis autors.

Līdz pasaules karam grāfu *Medemu* īpašumā *Elējas* pils apaļajā svētku zālē atradās seši slavenā *Berlīnes* tēlnieka *Kristiana Daniela Raucha* darbi: ķeizara *Aleksandra I*, ķeizara *Nikolaja I*, viņa laulātās draudzenes ķeizarienes *Aleksandras*, dzim. Prūsijas princeses, *Prūsijas ķēniņa Frīdriha Vilhelma III*, *Prūsijas ķēniņienes Luīzes* un *ķēniņa Frīdriha Vilhelma IV* krūšu tēli, no kuriem abi pirmie šeit reproducēti. (7. un 8. att.)<sup>6</sup>.

Arī dāņu tēlniekam *Bertelam Torvaldsenam* (1770.—1844.), kas darbojies *Romā*, bijuši sakari ar Vidzemi un Kurzemi.

*Jaunauces* pils kupolzālē, kas 1804.—1831. g. atradās valstsgrāfa *Kārļa Johana Frīdriha f. Medema*, *Kurzemes hercoga Pētera* svainā, īpašumā, līdz pasaules karam bijis uzglabājies lielāks skaits *Torvaldsena* darināto krūšu tēlu.

Tad vēl kāda vidzemnieka *f. Blankenhagena* uzdevumā, sakarā ar simtgadīgo Rīgas pievienošanu krievu ķeizarvalstij, *Torvaldsens* 1810. g. pagatavojis metu kādam alegoriskam cilnīm. Lai gan toreiz atzina, ka šis mets izceļas „nevien ar savu nozīmīgo ideju, bet arī ar tēlu un grupējumu skaisitumu“, tad tomēr, sakarā ar laika apstākļiem, tas netika veidots marmorā<sup>7</sup>.



4. att. *Ivans Martoss*. Ģeneralfeldmaršala grāfa Fabiana f. d. Osten-Sakena pieminēklis Bātas baznīcā. Fotografējis E. Hūns Bātā.



5. att. *Ivans Martoss*. Ģeneralfeldmaršala grāfa Fabiana f. d. Osten-Sakena pieminēkļa cīņna plākšne Bātas baznīcā. Fotografējis E. Hūns Bātā.

Par zudumā gājušo *Torvaldsena* metu varam spriest tikai pēc kādas nepilnīgas litogrāfijas (9. att.).

Gaddesmitu vēlāk kāds *Torvaldsena* skolnieks, kurzemnieks *Eduards Šmits f. d. Launics* (1797.—1869.), meistara vadībā, Kurzemes muižniecības uzdevumā, darinājis marmora pieminēkli 1821. g. mirušajai pēdējai Kurzemes hercogienei *Dorotejai*. Šo pieminēkli, ko muižniecība bija nodomājusi uzstādīt *Trīsvienības baznīcā Jelgavā*, bet pret ko no krievu iestāžu puses cēla iebildumus, samazinātā veidā novietoja vispirms *Jelgavā, Medema vasarnīcā* un vēlāk *Elējas pils dārzā*, kas piederēja grāfam *Kristofam Joh. Frīdriham f. Medemam*, hercogienes brālīm (10. att.)<sup>8</sup>. 1932. g. šo stipri bojāto pieminēkli pārņēma Pieminēkļu valde un no Elējas pārveda uz Rīgu.

Starp šeit minētiem mākslas darbiem, kas nākuši no slavenu meistaru darbnīcām, jāatzīmē vēl *Berlīnes* akadēmijas direktora *Joh. Gotfrīda Šadova* trīs darbi, kurus šeit apskatīsim tuvāk.

Šie darbi, ko meistars *Šadovs* pagatavojis, ir viens krūšu tēls un divas piemiņas urnas.



6. att. *Paolo Triskorni vec.* Kņazienes Šarlotes Margarētas f. Līvenes kapa pieminēklis pie Mežotnes baznīcas.  
Fotografējis P. Sēja Rīgā.

1) 1803. g. dabiskā lielumā darinātais Kurzemes hercoga hofmeistara *Heinricha Kristiana f. Ofenberga* marmora krūšu tēls; kopš 1828. g. Kurzemes provincālmuzejā *Jelgavā* (11. att.)<sup>9</sup>.

2) Tai pašā gadā darinātā marmora piemiņas urna *Marijai Elizabetei f. Līveni Livbērzes* muižas parkā (12., 13. un 14. att.).

3) Ap 1806. g. darinātā marmora kapa urna *Kristianam f. Ruhendorfam Āgenskalna Jāņa draudzes kapsētā* (16., 17. un 18. att.).

Hofmeistara *f. Ofenberga* krūšu tēlu *Šadovs* būs darinājis 1803. g. pēc kāda agrāk pagatavota modeļa, portrejas vai maskas, jo *Ofenbergs* pats bija jau 1781. g. miris. Šo krūšu tēlu *Heinricha Kristiana f. Ofenberga* dēls slepenpadomnieks *Heinrichs f. Ofenbergs* bija licis uzstādīt sava nama dārzā

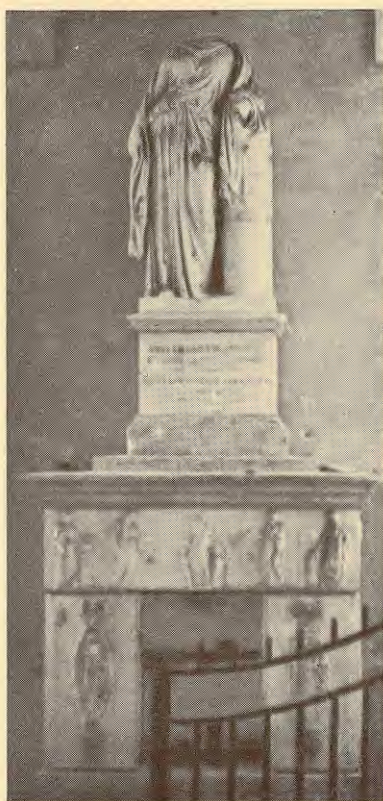


7. un 8. att. Kristians Daniels Rauchs. Ķeizara Aleksandra I un Nikolaja I marmora krūšu tēli; agrāk grāfu Medemu īpašumā Elējā. (B. Noelting, Christian Daniel Rauch, Baltische Jugendschrift, V gadagājums 1902.)



INSPICIS ALEXANDRI PRIMI IMPERATORIS AUGUSTI PATRIS PATRIE IN MEMORIAM REUNIONIS CUM IMPERIO ROMANICO  
 ET REMISSI VICTORIE PERUSULE PACISQUE SECULARIS INDE CONSILIATE HOC MONUMENTUM PONENDUM CURAVIT S. P. A. R.  
 MDCCCX

9. att. B. Torvaldsens. 1810. g. mets kādam marmora cilnim sakarā ar Rīgas simtgadu piederības svinībām pie Krievijas. Hausvalda litografija mēnešrakstā „Inland“ 1836. g., 27. lpp.



10. att. Ed. Šmits f. d. Launics. Pieminēklis Kurzemes hercogienei Dorothejai Elējā. Fotografējis J. Kalceņaus Jelgavā.

(Pirms pārvešanas uz Rīgu.)



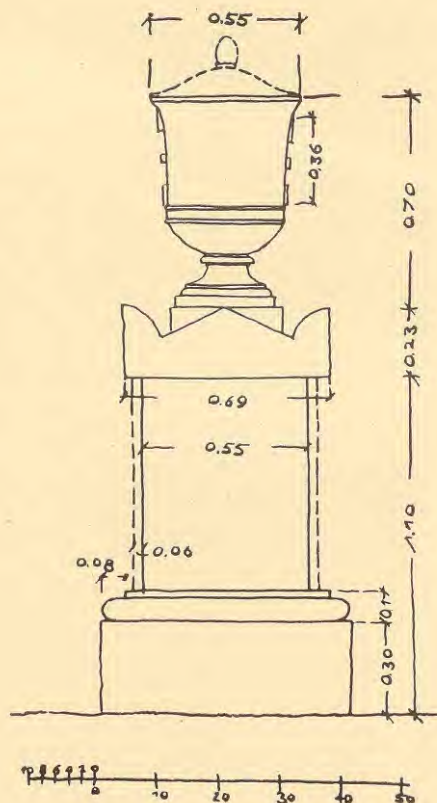
11. att. J. G. Šadovs. Kurzemes hercoga hofmeistara H. Kr. f. Ofenberga krūšu tēls. Kurzemes provincālmuzejā Jelgavā. Fotografējis F. Gobiņš Jelgavā.

Jelgavā, kur to arī 1809. g. redzējis *Ulrichs f. Šlipenbachs*<sup>10</sup>. Viņš raksta: „Šadova (darinātais) krūšu tēls pelna ievēribu un ir skaisti veidots“; turpmāk viņš piezīmē: „kas no dārza tālākā gala izvēlas ceļu atpakaļ pa skaistu liepu aleju, pie ieejas alejā uzduras pietates pieminēklim — hofmeistara f. Ofenberga krūšu tēlam, kas attēlotajam ļoti līdzīgs.“

Aplūkojot attēlotā sejas pantus, duras acīs zināms izteiksmes sastīgums. Kā *Šadovs* citiem saviem krūšu tēliem mēdz darīt, tā arī šē tēlotā acu zīlītes atzīmētas dziļiem dobumiem; uzacis virzas uz augšu, dziļas S-veidīgas līnijas velkas ap nāsīm līdz mutes kaktiņiem, lūpas platas, zods drukns. Koncentriskas ādas krunkas zem acīm, drusku uz leju noliektie mutes kaktiņi un dubultzods piešķir sejai sirmgalvja rezignācijas izteiksmi. Horizon-



12. att. J. G. Šadovs. M. E. f. Līvenes, dzim. f. Līvenes pieminēklis Līvberzē. Fotografējis G. Kundt's Rīgā. (Vāze tagad atrodas valsts mākslas muzejā, Rīgā.)



13. att. J. G. Šadovs. M. E. f. Līvenes, dz. f. Līvenes pieminēklis Līvberzē. Uzņēmējis, pa daļai rekonstruējis autors. (Ar raustītām līnijām apzīmēto daļu trūkst.)

talā matu līnija noslēdz augsto bezkrunkaino pieri; divas svērtēniski uz krūtīm gulošas matu cirtnes ieslēdz seju no sāniem; ausis sedz parūka. Viegls mētelis ar tālu atlocītu apkakli savilkts pie kakla ar auklu, kuras pušķainie gali nokārušies dziļi pār krūtīm. Ap kaklu autiņš, kurš zem zoda sasiets mezglā un kura broderētie gali svērtēniski nokārušies. Zem broderijas mežģinēm, krūts vidū, sānos auklas pušķu ietverts, rēgojas krievu Annas ordeņa lielkrusts, kas karājas pie platas kakla lentas. Mētelis pār labo krūts pusi atsegts un rāda no kreisā pleca šķērsām pāri krūtīm velkošos ordeņa lentu; kreisajā krūts pusē redzama krievu Aleksandra-Ņevska ordeņa lielzvaigzne (8. att.).

Marmora krūšu tēls novietots uz zemas pakājes no tumši zaļa akmeņa. Krūšu tēla izmēri — 55 cm plecu platumā un 65 cm no galvas matu



14. att. J. G. Šadovs, M. E. f. Līvenes, dzim. f. Līvenes pieminekļa urna. Fotografija Pieminekļu valdes arhivā.



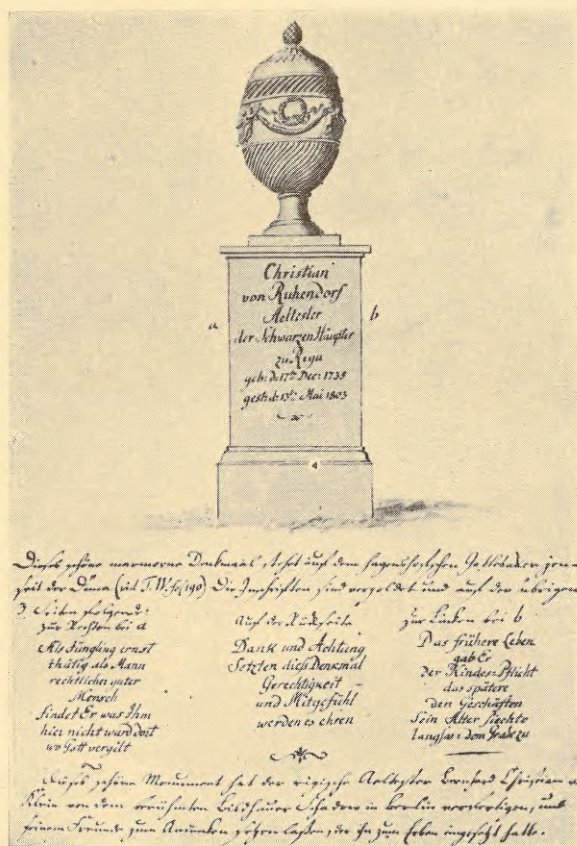
15. att. Bernhards Rode (?). Kapā likšanas asējums kādā M. E. f. Līveni, dz. f. Līveni veltītā piemiņas rakstā. Privat iespiedums 1803. g. Berlīnē.

tekas līdz auklas pušķu galiem. Seju, parūku, kā arī drēbju daļas, tēlnieks izstrādājis visos sikumos ar apbrīnojamu rūpību. Auklas apstrādājums, tās pušķi un kaklauta broderija uzrāda svārpsta meistarisko lietošanu.

Slepenpadomnieks *f. Ofenbergs* bija savā testamentā noteicis, ka pēc viņa nāves viņa tēva krūšu tēls līdz ar citiem mākslas darbiem un viņa ceļojumu atmiņu albumu ar zīmējumiem un ievērojamu mākslinieku akvareļiem<sup>11</sup> pāriet Kurzemes literatūras un mākslas sabiedrības īpašumā. Pēc slepenpadomnieka nāves 1827. g. viņa tēva krūšu tēls līdz ar citām novēlētām lietām nokļuva minētās sabiedrības īpašumā. Kopš 1898. g. šis mākslas darbs, kas uzstādīts uz 1,35 m augsta koka postamenta, ieņem Kurzemes provincālmuzeja sēžu zālē goda vietu.

Uz kādu citu Kurzemē atrodošos *Šadova* darbu autoru darījis uzmanīgu Šadova biografs<sup>12</sup> prof. *Dr. H. Makovskis Berlīnē*. Prof. Makovskis pieprasīja, vai Kurzemē būtu pazīstama kāda *valstsgrāfam f. Līvenam* Šadova darināta kapa urna „uz altārveidīga postamenta ar nāves ģeniju vienā un augšup lidojošo psichi otrā pusē“. Tā kā Kurzemē ir bijis tikai viens šā vārda valstsgrāfs, proti *Filips Georgs f. Līvens Līvberzē*, kas 1804. g. dabūjis

valstsgrāfa diplomu, tad nebija grūti minēto urnu atrast; un tiešām, *Pauls barons f. Firkss Lestenē, valstsgrāfa f. Līvena* dēla mazdēls, pie kā autors bija griezijs, apstiprināja, ka minētā urna atrodas *Līvberzē. Valstsgrāfs f.*



16. att. J. G. Šadovs. Melngalvju biedrības vecākā Kr. f. Ruhendorfa kapa piemineklis Jāņa draudzes kap-  
sētā Āgenskalnā. Mag. Kr. Broces zīmējums viņa ma-  
nuskriptā „Sammlung Livlands Monumente etc.“ X  
sēj., 119. lpp. Manuskripts atrodas Rīgas pilsētas  
bibliotēkā.

*Līvens* bija šo urnu pasūtījis 1803. g. *Šadovam* Berlinē kā piemiņu savai tā paša gada februārī *Minchenē* mirušajai mātei *Marijai Elizabetei f. Līveni*, kas viņu bija iecēlusi par savu muižu mantinieku. Mirušās trūdi bija pārvesti dzimtenē un apbedīti ģimenes mauzolejā *Upesmuižā*.



17. att. J. G. Šadovs. Melngalvju sabiedrības vecākā Kr. f. Ruhendorfa kapa pieminekļa urna Jāņa draudzes kapsētā Āgenskalnā. Fotografējis dir. inž. A. Grīnbergs 1930. g.



18. att. J. G. Šadovs. Melngalvju sabiedrības vecākā Kr. f. Ruhendorfa kapa pieminekļa urna Jāņa dr. kapsētā Āgenskalnā. Stud. A. Dogadkina uzmērījums Latv. Univers. arhitektūras fakultātes archīvā.

Šadova darināto marmora urnu uzstādīja nevis mauzolejā, bet kā pieminekli *Līvberzes* parkā un atklāja tur ar lielām svinībām. Šim gadījumam dēls mirušajai mātei par godu bija licis sacerēt himnu un to komponēt *Frīdricham Celteram Berlīnē*. Šo himnu, kas iespiesta *Berlīnē*, iesvētīšanas dienā izdalīja svinību dalībniekiem. Celtera kompozīcija, diemžēl, nav uzglabājusies. Burtņīcas pirmo lappusi grezno apaļš asējums<sup>13</sup>, kur attēlota kādas sievietes apbedīšana lāpu apgaismojumā (15. att.); tekstā ir vēl trīs viņetes ar sērojošiem eņģeļu tēliem. Pēc kādas tradīcijas<sup>14</sup>, arī šīs ilustrācijas esot pagatavojis J. G. Šadovs, kas, kā zinams, nodarbojies arī kā grafiķis; tomēr *Dr. Boks, Berlīnes* valsts muzeju vara grebumu kabineta vadītājs, pie kura autors ar prof. Dr. Makovska starpniecību bija griezies pēc paskaidrojuma, noraidīja domu, it kā Šadovs būtu minētā asējuma autors<sup>15</sup>.

1931. g. autors ieradās *Līvberzē*, lai apskatītu tur esošo pieminekli (12. un 14. att.). Daudzu gadu laikā liktenim atstātā marmora urna bija



19. att. Epitafija virs 1880. g. celtās f. Šrōdera patversmes ēkas portala Rīgā, Kalpaka bulv. Nr. 11. Fotogr. G. Kundt's Rīgā 1931. g.

stipri cietusi. Masivajam, maz sadalītam, 38 cm augstajam, gandrīz cilindriskajam urnas rumpim ir apakšdaļā puslodes veids. Cilindriskās urnas sienas grezno divi lēzeni cilņi: vienā pusē sērojošs nāves ģenijs, atspiedies uz izdzisušās lāpas (14. att.); pretējā pusē atrodas psihes cilnis, kura atraisās no zemes (12. att.). Apakšējo puslodveidīgo urnas rumpja daļu grezno rozetveidīgi sakārtotas, maigi modelētas lauru lapas. Pāreju no cilindriskās daļas puslodveidīgajā savieno 6 cm augsta meanderlenta. Masīvais urnas rumpis balstas uz zemas kājas, kuras vidējo daļu grezno diagonālas rievās. Pēc barona Firksa aizrādījuma, urnu agrāk slēdzis sferiski veidots vāks ar pīnijas ciekura veida pogu virs tā, kas balstījies uz lapu rozetes (13. att.). Urnas rumpja augšējā mala vairākās vietās pārplīsusi un jau pa daļai izdrupusi, tā ka nāves ģenijs cilnim trūkst galvas, un arī tēla kreisā roka un labā kāja, sākot ar celi lejup, nodrupušas.

Urnas rumpī redzamas vietas, kur kādreiz atradušās divas vertikāli kārtotas osas, kam bijuši ar rumpi trīs pieskares punkti<sup>16</sup>. Visas urnas augstums līdz kādreizējā vāka apakšējai malai ir 0,70 m, augšējās malas caurmērs 0,55 m. Urnas postamenta sānu garums 0,83 m un augstums 1,33 m (13. att.). Uz vietas no marmora pamatnes uzglabājies tikai postamenta



20. att. Asesora Joh. Pētera f. Hedenstrēma (1776.—1807.) kapa pieminekļa urna Rīgas Jēkaba draudzes kapsētā. Augstums 0,80 m, platums 0,44 m. Fotogr. G. Kundl's Rīgā.



21. att. Bloku ģimenes kapa pieminekļa urna Jāņa dr. kapsētā Torņkalnā. Uzstādīta pēc 1826. g. Augstums 0,93 m, platums 0,42 m. Fotogr. G. Kundl's Rīgā.

granīta kubiskais kodols (12. att.); trūkst četru marmora plākšņu, ar ko kodols bijis apšūts; bojātā segplāksne ar akroterijām stūros bija vēl uzglabājusies kādā tuvējā šķūnī. Pēc *barona Firksa* ziņām, apšuves plāksnēm nav bijis nekādu izgreznojumu nedz ierakstu, izņemot lēzenu tauriņa cilni, kas greznojis vienu plāksni.

Kādā no saviem teoretiskajiem rakstiem<sup>17</sup> *Šadovs* sūdzas par tā laika tēlniecības formu izgreznojumu kaitīgo pārmērību: „Dzišanās visādiem veidojumiem piešķirt izsmalcinātas formas ir gan daudzo mazvērtīgo mākslas darbu rašanās iemesls.“

Ar nodomu ierobežojot veidošanas līdzekļus, Šadovs pratis katram darbam atrast izgreznojumu formu vajadzīgo mēru; arī šī vāze ar visu veidošanas formu vienkāršību pauž izteiksmīgā kārtā nopietnību un cienību; marmors it kā šeit izstarotu svinīgu mieru.

Par ziņu, ka Rīgā atrodas vēl kāds Šadova darbs, varam pateikties Baltijas pagātnes nenogurstošajam pētniekam *mag. J. Kr. Brocem*. Viņa manuskriptā „*Livländische Monumente etc.*“<sup>18</sup> atrodas uz kādas lapas kapa urnas attēls ar Broces atzīmi: „Šo skaisto pieminekli Rīgas vecākais *Bernhards Kristians f. Kleins*<sup>19</sup> licis darināt slavenajam tēlniekam Šadovam *Berlinē* un uzstādīt par piemiņu savam draugam (*Kristianam f. Ruhendorfam*), kas viņu iecēlis par mantinieku. Šis skaistais marmora piemineklis atrodas *Āgenskalna* kapsētā viņpus *Daugavas*. Ieraksts apzeltīts“ (16. att.). Tā tad šis urnas uzstādīšanas iemesls bijis līdzīgs tam, kas ierosinājis celt pieminekli *Līvberzē*.

*Ruhendorfa* urnas izmēri ir gandrīz tie paši kā *f. Līvenes* kdzes piemineklim: urnas augstums 80 cm, platums vislielākajā caurmērā 55 cm; baltām marmora plāksnēm apšūtā vienkāršā postamenta augstums 1 m. Laimīgā kārtā šis piemineklis diezgan labi uzglabājies; tikai vāka mala un joslas ciļņi nedaudz nodrupuši.

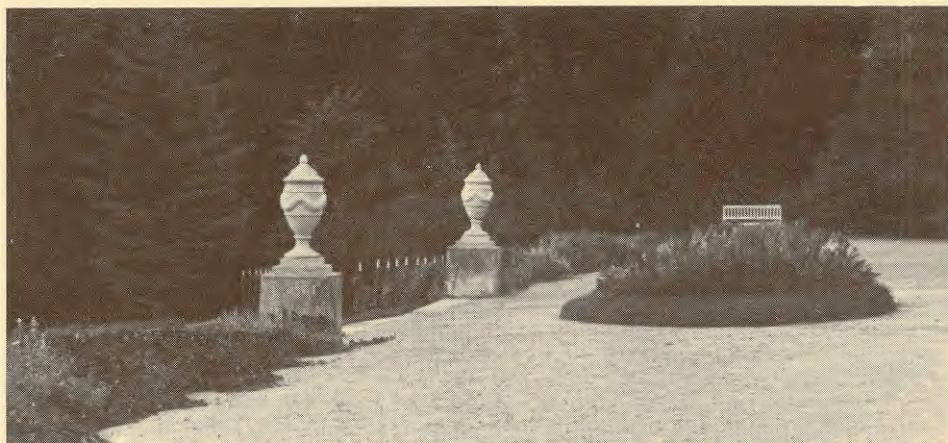
Tā kā 1930. g. vāka virsus bija apaudzis ar sūnu un sācis bojāties, tad 1931. g. maijā *Rīgas vēstures un senatnes sabiedrības* ierosinājumā marmora urnu no *Ruhendorfa* kapa pārveda *Doma, tagadējā Galvas pilsētas vēsturiskajā muzejā* un uz kapa urnas vietā uzstādīja tās atdarinājumu mākslīgā akmenī. *Latvijas universitātes Arhitektūras fakultātes* uzdevumā vāze 1930. g. uzņēmā (18. att.) un no tās pagatavots arī ģipša nolējums.

Vēderaino urnu no augšas noslēdz puslodveidīgs vāks, tā ka urnas kopveids līdzīgs olai.

Urnas rumpis balstas uz vienkāršas kājas. Pār visu urnas rumpi līdz pat vākam stiepjas diagonāli kārtotas, uz apakšu sašaurinātas kanelūrveidīgas rievās; urnas vidus izcelts ar 20 cm augstu ciļņa joslu, kas sastāv no četrām lauru lapu vītņēm ar tikpat daudz efeju vainadziņiem virs tām; trīsstūru spraugas starp vītņu festoniem grezno maigi modelēti lidojošu eņģeļu tēli. Uz sferiskā urnas vāka virsus novietots, līdzīgi urnai *Līvberzē*, pīnijas ciekurs, kas balstas uz lauru lapu rozetes (16. un 17. att.). Līniju konturu graciozais vieglums un joslas lidojošo eņģeļu tēlu maigā kustība piešķir *Ruhendorfa* kapa urnai it kā jautru piemilību.

Šadovs starp 1790. un 1826. g. savā lielajā darbnīcā *Berlinē* arvienu nodarbinājis vairākus palīgus, kas viņa apzinīgajā vadībā veikuši daudzos dekoratīvos darbus.

Aiz nejauša gadījuma zinams tā Šadova palīga vārds, kas bijis nodarbināts *Ruhendorfa* kapa urnas veidošanā; kādā savā rakstā<sup>20</sup> Šadovs



22. att. Divas urnas Jaunlaicenes parkā. Fotografētas 1914. g.

min, ka viņa „apdāvinātais un veiklais līdzstrādnieks *Frīdrichs Hagemans* (1773.—1806.) strādājis pie kādas *Rīgai* nodomātas urnas“.

Šā agri mirušā mākslinieka darbi, kurš *Romā* piederēja *Torvaldsena* draugu pulciņam un no turienes tikai 1803. g. atgriezās *Berlīnē*, ir tik pilnīgi, ka tie bieži samainīti ar paša *Šadova* darbiem.

Ruhendorfa urnas darināšana ilgusi, liekas, vairākus gadus, jo vēl 1806. g. novembrī, kā *Šadovs* tai pašā rakstā min, meistara darbnīcā atradies „kāds no *Rīgas* pasūtīts piemineklis“.

Hofmeistara *f. Ofenberga* krūšu tēla uztverē, kā arī abu minēto urnu uzbūvē un izgrieznojumā izpaužas *Šadova* mākslinieciskā veidojuma īpatnība; meistars prata savos darbos, kas pamatojas uz dabas studijām, laimīgā kārtā apvienot rokoko laikmeta līniju eleganci ar antīka laikmeta formu skaidrību un vienkāršību. Dzīves patiesā atdarināšanā *Šadovs* saskatījis mākslas būtību un gala punktu.

Beidzot minama vēl kāda *Rīgā* atrodošās marmora epitafija, kas gan laikam nebūs paša *Šadova* darināta, tomēr nevar noliegt zinamu atkarību no šā meistara darbiem. Šī epitafija ar ierakstu „*Mariens Andenken 1805*“ atrodas tagad virs *Georga Vilh. f. Šrōdera* patversmes ieejas durvīm *Kalpaka bulv.* 11 (19. att.); tagadējā vietā šī epitafija uzstādīta 1880. g., ceļot patversmes jaunbūvi; līdz tam tā atradās kādā noliktavā *Mārstaļu ielā* „pretim gruntsgabaliem Nr. 56, 57 un 58“, ko sauca par „*Marijas piemiņas*“ noliktavu, kas 1814. g. *Šrōdera* patversmes dibināšanas dokumentā minēta kā tai piederīga<sup>21</sup>.

Epitafijas tēls no skatītāja pa kreisi rāda nepārprotamu līdzību ar grāfa *Aleksandra f. d. Marka* kapa pieminekļa *Kloto* tēlu *Berlīnes Dorotejas baznīcā*; šo pieminekli *Šadovs* darinājis 1791. g. Šrödera patversmes epitafija *Rīgā* esot darināta *Romā*.

Šadovam bijuši sakari arī ar *Igauniju*. 1822. g. viņa pameita *Adelheida* apprecēja kādu Igaunijas pilsoni, gleznotāju *Oto Frīdrihu Ignatiusu* (1794.—1824.)<sup>22</sup>.

Starp Šadova darbiem, kas kādreiz atradušies Igaunijā, tā laika kritika sevišķi izcēlusi *Kocebu* (Katzebue) un viņa otrās sievas *Kristeles, dz. Kruzenstjernas* krūšu tēlus. Diemžēl šie darbi nav vairs atrodami.

Arī krievu aristokrātijai *Šadovs* izpildījis dažus pasūtījumus, jo pirmajos pēckara gados Krievijas mākslas tirdzniecībā bijuši vairākkārt sastopami Šadova darbi<sup>23</sup>.

Še apskatītie slavenu ārzemju meistarū darbi nav palikuši bez ietekmes mūsu zemes mākslas attīstībā. Tā, piem., *f. Ruhendorfa* kapa piemineklim Šadova darinātā urna (17. att.) lielā mērā pievērsa Rīgas tēlnieku un akmeņkaļu uzmanību. Pierādams, ka šī urna noderējusi par paraugu diviem citiem pieminekļiem, kur tā atdarināta gan mazāk izteiksmīgā veidā: vienreiz, 1807. g. mirušā valdības asesora *Joh. Pētera f. Hedenstrōma* kapa pieminekli *Rīgas Jēkaba kapsētā* (20. att.) un otrreiz *Bloka* ģimenes 1826. g. celtā kapa pieminekli *Jāņa kapsētā Torņkalnā* (21. att.).

Tā pati urna noderējusi arī par paraugu 2 vāzēm, kas vēl pirms paausles kara atradās *Jaunlaicenes* parkā (22. att.).

*P. Kampe.*

<sup>1</sup> Viņš sevišķi interesējies par muziku un teātra mākslu. Rīgā viņš no saviem līdzekļiem bija licis celt plašu teātra un koncertu zāli un pieaicinājis izcilus muzikus un aktierus.

<sup>2</sup> Th. Demmler u. W. Böhme, *Unbekannte Büsten von Houdon*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 47. sēj., 4. burtn., Berlīnē, 1926. g.

<sup>3</sup> Pēc Fitinghofu ģimenes tradīcijas, šī vāze esot *Antonija Kanovas* (1757.—1822.) darbs, un tai līdzīga vāze atrodies Carskoje Selo pilī.

<sup>4</sup> Kalender des Deutschen Vereins in Liv-, Est- und Kurland 1912., 60. lpp.

<sup>5</sup> Kā pieminekļa uzraksts to vēsta.

<sup>6</sup> B. Noelting, Christian Daniel Rauch, Baltische Jugendschrift V 1902., 242.—243. lpp.

<sup>7</sup> Ziņas mēnešrakstā „Inland“, 1836. g., 27. lpp., arī W. Grass „Karl Gotthard Grass“, Reval 1912, 141. lpp.

<sup>8</sup> Sikākas ziņas sniedz prof. Dr. Oto Klemen, *Kurland in Vergangenheit und Gegenwart* II sēj., Fr. Virca izd. Berlīnē.

<sup>9</sup> Führer durch das Kurländische Provinzialmuseum II, 9. lpp., invent. Nr. 23, Jelgavā, Stefnhagena un dēla spiest., 1917. g.

<sup>10</sup> „Malerische Wanderungen durch Kurland“, 403. un 428. lpp.

<sup>11</sup> Starp tiem arī prof. Vilh. Šadova Diseldorfā (tēlnieka J. G. Šadova dēla), Berlīnes akadēmijas direktora Bernharda Rodes un krievu galma arhitekta Džakomo Kvarengi zīmējumi.

<sup>12</sup> Hans Mackowsky, Johann Gottfried Schadows Jugend und Aufstieg 1764—1797, G. Grote, Berlin, 1927.

<sup>13</sup> Ierāmējumu līdz ieskaitot, asējuma caurmērs ir 15,5 cm.

<sup>14</sup> Ziņas sniedzis P. barons f. Firkss, Lestenē.

<sup>15</sup> Direktors Dr. Boks uzskata asējumu par B. Rodes darbu.

<sup>16</sup> Ja ņem vērā ģimenes tradīciju, ka Šadovs šo urnu esot izgrieznojis ar istu bronzu, kam bijis ieraksts, bet, pārvedot urnu no Berlīnes uz Kurzemi, bronza uz Krievijas robežas esot konfiscēta, tad tas var attiekties tikai uz postamenta rakstu izgrieznojumiem, bet ne uz pašu urnu, jo starp Šadova darinātām urnām nav zinama neviena ar bronzas osām.

<sup>17</sup> „Polyclet oder von den Massen der Menschen“, Berlin, 1834.

<sup>18</sup> Manuskripts Rīgas pilsētas bibliotēkā, X sēj., 119. lpp.

<sup>19</sup> Baņķieris Kleins bija cēlies no trūcīgas ģimenes, bet ar laimīgiem veikala darijumiem ticis pie turības, un ap gadu simteņu maiņu viņam bija ievērojama loma Rīgas sabiedriskajā dzīvē; viņš bija arī mākslas mecenats. 1819. g. bankrotā viņš pazaudēja visu savu mantu.

<sup>20</sup> Kunstwerke und Kunstansichten, 83. un 91. lpp., Berlin, 1849. Par aizrādījumu autors pateicas Dr. H. Makovskim.

<sup>21</sup> Šā gruntsgabala nama Nr. ir 28/30; noliktava 1906. g. nojaukta un tās vietā uzcelts īres nams.

<sup>22</sup> Neumann, Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jh., 23.—25. lpp.

<sup>23</sup> Ziņas sniedzis mākslinieks K. Jurjāns, Rīgas pilsētas mākslas muzeja konservators.

\* \* \*

Unter den Kunstwerken Lettlands aus der Zeit des Klassizismus hat sich eine ganze Anzahl von Arbeiten berühmter Bildhauer erhalten.

Im Schloß zu Alūksne befand sich eine marmorne Porträtbüste des Geheimrats Otto Hermann v. Vietinghoff von der Hand Jean Antoine Houdon's (Abb. 1). Ferner befand sich bis zum Weltkriege im Parke zu Alūksne eine prunkvolle kraterförmige Marmorvase (Abb. 2); diese Vase, welche die Familientradition der v. Vietinghoffs der Hand Antonio Canovas zuschrieb, wäre ein Geschenk der Kaiserin Katharina II an den Geheimrat gewesen.

Zwei edelgeformte Vasen hatten sich auch im Besitz der Familie Baron Hahn zu Pastende erhalten; die größere ist eine flache Schale aus goldgelbem braungeadertem Marmor von quadratischer Grundrißgestalt (Abb. 3).

Unter den Gedenksteinen jener Zeit befindet sich in der Kirche zu Bāte ein Gedächtnismal für den russischen General-Feldmarschall Fabian Gottlieb v. d. Sacken (Abb. 4). Die aus weißem Marmor gefertigte quadratische Relieftafel von 71 cm Seitenlänge, welche in das flache pyramidale, 2,45 m hohe Monument eingefügt ist, stellt eine über Paris schwebende Engelsgestalt dar, womit angedeutet werden soll, daß der Feldmarschall von den Verbündeten im Jahre 1814 nach der Eroberung von Paris dort zum

Gouverneur eingesetzt worden war (Abb. 5). Das Denkmal ist eine Arbeit des berühmten Bildhauers *Iwan Martos*, Rektors der Akademie zu Petersburg. Ein anderes Monument, welches von einem in Petersburg seinerzeit ebenfalls bekannten Künstler, dem Bildhauer *Paolo Triskorni d. Ält.* für die im Jahre 1828 verstorbene *Fürstin Charlotte Margarethe V. Lieven, geb. Baronesse v. Gaugreben*, Erzieherin der Kinder Kaiser *Pauls I.*, gearbeitet war, befindet sich auf dem Friedhof zu *Mežotne*.

Im Besitz der *Grafen Medem* befanden sich bis zum Weltkrieg im runden Festsaal des Schlosses zu *Elēja* sechs vom Bildhauer *Christian Daniel Rauch* gearbeitete Büsten und zwar die des Kaisers *Alexander I.*, Kaisers *Nikolaus I.*, die seiner Gemahlin der Kaiserin *Alexandra* einer geb. Prinzessin v. Preußen, Königs *Friedrich Wilhelm III* v. Preußen, der Königin *Laise* v. Preußen und Königs *Friedrich Wilhelm IV.*; die beiden erstgenannten Büsten sind hier wiedergegeben (Abb. 7 u. 8).

Im Kuppelsaal des Schlosses zu *Jaunauce* befanden sich im Besitze des Reichsgrafen *Karl Joh. Friedr. v. Medem*, eines Schwagers des letzten Herzogs von Kurzeme, mehrere Büsten, welche vom Bildhauer *Bertel Thorwaldsen* gearbeitet waren.

Thorwaldsen hatte ferner im Auftrage eines *v. Blankenhagen* in Anlaß der im Jahre 1810 statthabenden Jahrhundertfeier der Zugehörigkeit Rigas zum russischen Kaiserreich den Entwurf zu einem allegorischen Relief angefertigt, von welchem nur noch ein unbeholfener Steindruck eine ungefähre Vorstellung gibt (Abb. 9).

Ein Jahrzehnt später fertigte ein Schüler Thorwaldsens, der Bildhauer *Eduard Schmidt v. d. Launitz* unter der Leitung des Meisters im Auftrage der Ritterschaft v. Kurzeme ein Marmordenkmal für *Dorothea*, letzte Herzogin von Kurzeme an (Abb. 10).

Vom berühmten Bildhauer *Joh. Gottfried Schadow*, dem Direktor der Akademie zu Berlin, haben sich in Lettland drei Arbeiten erhalten: eine i. J. 1803 gearbeitete lebensgroße Marmorbüste des herzogl. Landhofmeisters *Heinrich Christian v. Offenberg*, jetzt im Kurzemes Provinzialmuseum zu *Jelgava* (Abb. 11), eine im selben Jahre ausgeführte marmorne Gedächtnisurne für *Marie Elisabeth v. Lieven* im Park zu *Livbērze* (Abb. 12—14) in der Nähe *Jelgavas* und eine um 1806 gearbeitete marmorne Graburne für *Christian v. Ruhendorf* auf dem *Johannisfriedhof zu Āgenskalns* bei *Riga* (Abb. 16—18). Durch Zufall ist der Name des Gehilfen *Schadows*, der bei der Ausführung der Urne *Ruhendorfs* beschäftigt war, bekannt, es ist *Friedrich Hagemann*, welcher einst in Rom zum Freundeskreise Thorwaldsens gehört hatte.

Dann befindet sich noch in *Riga* über der Eingangstür des *Georg Wilh. v. Schröder-Stiftes*, *Kalpaka Boulev.* 11 ein Epitaph (Abb. 19), dessen linke Seitenfigur eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Figur der *Klotho* des von *Schadow* 1791 errichteten Grabmals des *Grafen Alexander v. d. Mark* in der *Dorotheenstädtischen Kirche* zu Berlin. Das Epitaph des *Schröder-Stiftes* zu *Riga* ist angeblich in Rom gearbeitet, der Name des Künstlers ist jedoch unbekannt.

Die Graburne *Ruhendorfs* hat später einigen Bildhauern und Steinmetzen Rigas zum Vorbilde für andere Arbeiten gedient, so für eine Graburne des im Jahre 1807 verstorbenen Regierungsassessors *Johann Peter v. Hedenström* auf dem *Jakobi Friedhof zu Riga* (Abb. 20) und für die Urne eines nach 1826 errichteten Grabmals für die Familie *Block* auf dem *Johannisfriedhof in Torņakalns* bei *Riga* (Abb. 21), ohne allerdings auch nur annähernd den Wohlklang der Proportionen des Originals zu erreichen.

In neuerer Zeit hat die Graburne *Ruhendorfs* auch noch 2 weiteren Vasen, welche sich bis zum Weltkrieg im Park zu *Jaunlaicene* befanden, zum Vorbild gedient (Abb. 22).

---

## M Ā C Ī T Ā J A A. G. B O S E S A L B U M S

Sakarā ar vācu tautības pilsoņu repatriāciju 1939. gada rudenī, Pieminekļu valdei radās iespēja iegūt savā īpašumā bijušā Ēveles draudzes mācītāja Antona Georga Boses (†1860.) zīmējumu krājumu — albumu ar Ēveles draudzes locekļu portretiem, ko Pieminekļu valde bija apzinājusi jau astoņus gadus atpakaļ, bet ko toreiz neizdevās atpirkt Boses mantinieku prasītās pārmērīgi augstās cenas dēļ.

Albums sastāv no diviem atsevišķiem sējumiem ar ielīmētiem zīmējumiem un kartona vākiem, kur sakopotas atsevišķas krāsaina papīra lapas ar uzlīmētiem attēliem.

I sējuma formāts 21,5 × 28 cm. Pirmās titullapas uzraksts:

„BILDNISSE  
BAND VI  
EINGANG IN DAS GREISESALTER  
WOLFFAHRT  
1857.“

Otrās titullapas uzraksts:

„NATIONAL-GALLERIE  
ANDENKEN  
AN  
MEINE THEUERWERTHE TREUE GEMEINDE  
WOLFFAHRT  
1857  
WAS IN VIELEN HERZEN VERBORGEN WAR  
THAT KUND EIN BANGES WEHEJAHR.“

Apakšā:

„Ah' ! n'outragez pas jamais un portrait, tel qu'il soit; vous ne savez pas les larmes de joie, et de douleur, qui ont coulé devant l'inconnu.

Léon Gozlan — les Méandres.“



KĀRĻA ALKSNĪŠA PORTRETS  
A. G. BOSES ZĪMBJUMS



Trešās titullapas uzraksts latviešu valodā:

„Tew buhs tawu tehwu un mahti  
zeenâ un godâ turreht, ka tew labbi  
klahjahs un tu ilgi dzihwo wirs  
semmes.“

Latviešu teksts zīmēts ar biezu baltu tempera krāsu, pie kam tekstu ietver ar tādu pašu krāsu uz zeltīta fona zīmēta ornamenta josliņa. Lapas stūros uz brūna fona ornamenta vijumā attēloti zemnieka dzives svarīgākie darba rīki: cirvis, izkopts, grābeklis un sprigulis.

Tālāk seko četras no abām pusēm aprakstītas balta papīra lapas ar zīmējumu reģistru, kur zīmētās personas sagrupētas pēc muižām un mājām. Rādītājs sākas ar Ēveli, kur atzīmēti 92 vārdi. Tālāk seko Rencēni ar 38, Ķemere ar 6, Vec-Jērcēni ar 11, Jaun-Jērcēni ar 5, Ķeiži ar 10 un Ķempēni ar 10 zīmēto personu vārdiem, bez tam kā nepiederīgi pie draudzes uzskaitīti 8, starp tiem arī Dikļu mācītājs Juris Neikens. Kopskaitā sējumā vajadzētu būt 180 attēliem, bet tur atrodami tikai 77 zīmējumi.

Otrajā albumā, kas ir tikpat liels kā iepriekšējais un arī sastāv no iesietām dažādas krāsas papīra lapām, ielimēti 25 zīmējumi.

Trešajā pirkuma sastāvdaļā — kartona mapē atrodas atsevišķas krāsaina papīra lapas ar 102 zīmējumiem.

Kopskaitā iegūti 207 zīmējumi, tas ir par 47 vairāk, kā minēts saturā rādītājā. Tomēr šeit pieminams, ka ne visi rādītājā uzskaitītie darbi albumā tiešām atrodas. Ir zinams, ka daži zīmējumi pārgājuši portretēto personu radnieku un mantinieku īpašumā gan kā dāvanas, gan arī pirkšanas ceļā. No otras puses daudzie reģistrā neatzīmētie darbi liecina, ka saraksts ir gan iesākts un turpināts, bet nav nobeigts, domājams Boses veselības, vecuma nespēka un nāves dēļ.

Zīmējumu lielums svārstas no 10 cm × 13 cm, 12 cm × 17 cm, 13 cm × 18 cm līdz 17 cm × 20 cm un 18 cm × 22 cm. Ar maz izņēmumiem visi attēli datēti, atzīmējot datumu, zīmētās personas piederību pie muižas, mājas, kā arī vārdu un uzvārdu; piem., „6 Jul. 1857. Ranzen Behrse Wirthin Trihne Schabak“, „Alt Wollf. Wihzeep des Jurre Jurgens Weib Anne. 23 Juli 1857“, „Trihne Gaiky Mutter des Parochiallehrers 28 Juni 1857“.

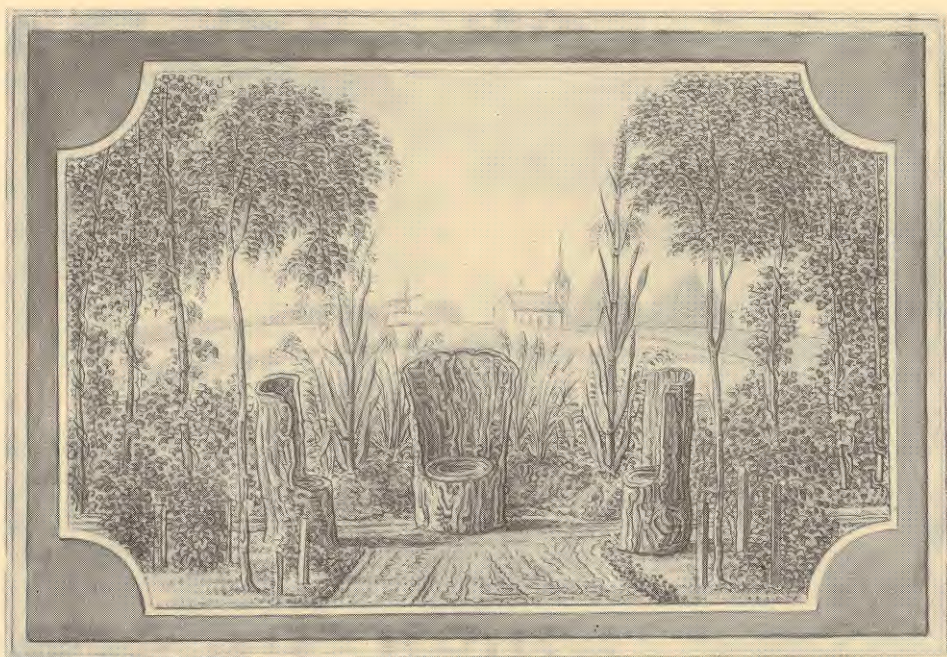
Ar vienu izņēmumu viss albums sastāv tikai no ģimētnēm, ko mācītājs Antons Georgs Bose sācis zīmēt pēc sava iemīļotā mācītāja amata, ko viņš bija izpildījis kopš 1819. gada, nodošanas dēlam Jūlijam Bosem 1856. gadā. Visu uzmanību viņš veltījis galvenā kārtā savas — Ēveles draudzes locekļiem. Pie nodomātā darba viņš ķēries ar lielu sirsnību un rūpību.



*Kalna-Zbārtu saimnieks Adams Stenders.*  
A. G. Boses zīmējums. 15. II 1857.



*Juris Neikens.*  
A. G. Boses zīmējums. 15. IX 1857.



*Evele. A. G. Boses kolorēts zīmējums.*

Kā to rāda zem attēliem pierakstītie datumi, tad portreti zīmēti gan drīz ik pārdienas. Kā pirmā albumā nonākusi 1857. gada 15. februārī zīmētā Kalna-Zvārtu māju saimnieka „pērmindera“ Ādama Stendera ģimētnie (sk. attēlu). Ar šo dienu nepārtraukti audzis zīmējumu skaits albumam un izbeidzies ar A. G. Boses nāvi 1860. gadā. Pēdējais zīmējums datēts ar 1860. gada 30. martu. Nepabeigti palikuši vēl 3 portreti, kur izzīmētas tikai sejas, viss pārējais palicis neizstrādāts.

Krājumā uzņemti ne tikai atsevišķu ievērojamāko personu portreti, bet bieži pat visu ģimenes locekļu attēli, kas kaut kādā veidā bija saistījuši mācītāja uzmanību. Piemēram, tas sakams par skolotāju Kārli Gaiķi. Bez viņa paša krājumā ievietoti arī viņa sievas Anetes, tēva — Pētera, mātes — Annas, meitu Līnas un Annas un dēla Kārļa attēli. Tāpat pilnā sastāvā krājumā uzņemti mācītāja ļaužu Antuļa Zvirbuļa ģimenes locekļi. Ar vairāk kā vienu personu albumā reprezentētas arī ēveliešu: Vec-Gutuļu Valdena, Sūcēnu Mandelberga, Bāra Kreišmaņa, Bisītes Eizentala, Vīciepja Einberga un Rencēnu Krejēnu Einberga ģimenes.

Parastī portretos rādītas tikai galvas un daļa plecu, tomēr ir arī tādi attēli, kur zīmētas rokas, pie kam tādā gadījumā arvienu raksturots attēlojamās personas amats vai nodarbība. Tā, piemēram, kalējs tur rokās



*Enele Podakroga Līze Meldere.*  
A. G. Boses zīmējums.



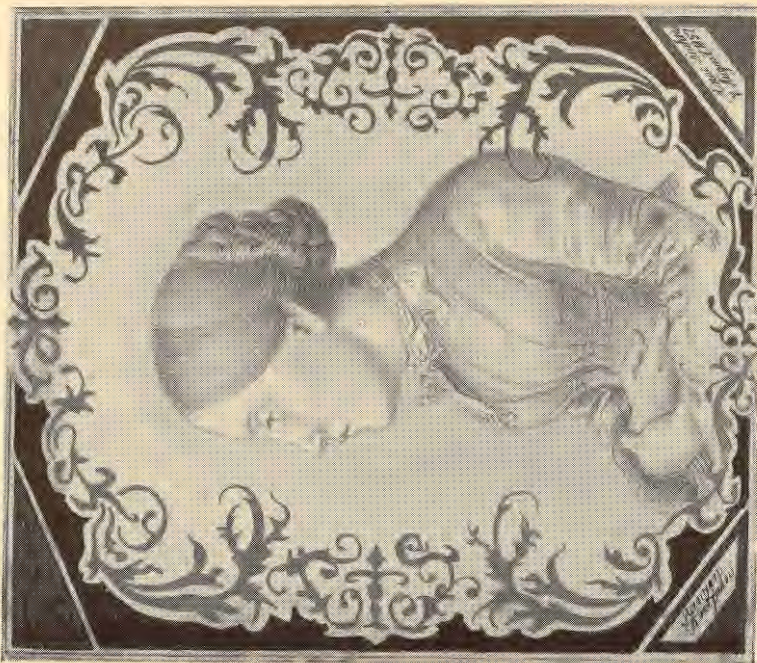
*Virskalna Ede Pukse.*  
A. G. Boses zīmējums. 14. V 1858.

veseri, kurpnieks ilenu un lāpamo zābaku, bet dārznieks kurvi ar augļiem; mežzinim plecoss bise un blakus medību suns u. t. t.

Apmēram 95% no kopskaita ir profila zīmējumi, ko Bose sevišķi iemīlojis, iegūdamas lielu veiklību portretējamo personu raksturīgāko vaibstu un sejas līniju dokumentēšanā. Kaut gan sevišķas grūtības viņam nav sagādājuši arī „en face“ (pretskata) zīmējumi, tomēr arvienu priekšroka dota profilam. Visi portreti zīmēti ar zīmuli. Ar cieta grafita ļoti asu smaili līdztekās un krustām vilktās līnijās tēloti vaibsti un matu cirtas, pie kam pārejas no gaismas ēnās un otrādi veido līniju biezums resp. grafita piespiešanas pakāpe. Kā redzam, Boses portretu darināšanas paņēmieni ir pilnībā grafiski un, liekas, nemaldīsimies apgalvodami, ka šai ziņā viņa skolotājs un paraugs ir bijuši ap 19. gadsimta vidu izplatītie vara un tērauda grebuma tehnikā iespiestie portreti. Tā kā cieta grafita zīmējums kopnoskaņā bija pelēcīgs, tad Bose izteiksmes pastiprināšanai, ēnu pasvītrosāšanai un dažkārt tērpa daļu un fona atdalīšanai pielieto arī sepijas klājumu. Ar ļoti gaišu krāsu pastiprinātas sejas ēnas, ar tumšāku krāsu — mati, drānas un dažkārt arī viss fons, uz kura tad asāk izdalās gaišā seja.

Portreta fons nereti izmantots kādas zīmētai personai raksturīgas nodarbības vai amata ilustrēšanai, pie kam šie aizmugures zīmējumi it kā ēnā ieslīguši, tie parasti noklāti ar vienāda stipruma sepijas pamattoni. Tā kāzu muzikanta Dāvja Vilka ģīmetni ietver zaļumu un puķu vītņu zīmējumi pa starpām ar degošu sveču attēliem. Ķempēnu melderu Kvanta attēla aizmugurē vējenes un uzasināšanai izņemtais dzirnakmens. Turpretim skolotāja Kārļa Gaiķa portreta fonā skolas siena ar ģeografijas karti un pie sienas piekārtu līnijalu un žagaru bunti, bet Podakroga Līzes Melderu profils zīmēts uz Ēveles baznīcas apkārtnes skata. Tirgotāja Pētera Baloža sievas portreta aizmugurē redzama visa veikala bagātība: pudeļu rindas, tabakas lapu saišķi, ziepju kastes, cukura galvas un siļķu un sāls mucas. Patī veikalniece tur rokās veikala atslēgu. Dažs zīmējums rāda arī etnografiskas ainas, piemēram, Sucēnu Jānis Cālis rādīts labības vētīšanas darbā ar koka āķi uzkārtu lielu sietu (kratuli) (skat. att.).

Salīdzinot zīmējumus dažādās gatavības pakāpēs, A. G. Boses portretu darināšanas gaita tēlojas šādi. Pirmkārt, oriģīnalam pozējot, uzzīmēta galva un, vajadzības gadījumā, pāris līnijās pleci un rokas. Visa uzmanība sākumā veltīta fotografiskās līdzības atrašanai sejas pantos. Kad tas bijis veikts, tad, oriģīnalam promisesot, turpinājusies zīmējuma izstrādāšana un nobeigšana — zīmēti mati, drānas un fons. Pēc tam ar lielu, mums tagad šķietami nevajadzīgu, rūpību darināti kuplie pasmagie div- un pat triskāršie ierāmējumi, kur sedzošā tempera krāsā kuplais ornaments zīmēts divās, trīs un pat septiņās krāsās. Uzkrītošas ornamentu dažādās variācijas un izpildījuma dažādība, jo starp visiem 206 portretiem apmales



*Rencēnu Krejēnu Anna Drake.*  
A. G. Boses zīmējums. 7. VIII 1857.



*Ķempēnu Kubļa Krišs Liepiņš.*  
A. G. Boses zīmējums. 4. XII 1857.

ornaments gandrīz ne reizes pilnībā neatkārtojas, un brīžiem pauž īstu mežģiņu meistara virtuozitāti. Paša Boses sacerētu motīvu ornamentos tomēr maz, tie lielāko tiesu patapināti no grāmatu viņetēm, zīmējumu krājumiem un pielāgoti.

Ornamenti ir albuma autora vājība. Tos mēs redzam ne tikai apmalēs un viņetēs, bet ornamenti, varbūt pašam zīmētājam nemanot, bieži iezadziēs arī attēloto personu tērpu krokās un sieviešu galvas segu kārtojumos un pat sejas zīmējumā, kā to rāda skolotāja mātes Trines Gaiķes portrets. Runājot vēl par ierāmējumiem, jāsaka, ka visā visumā tie ir par komplicētiem un smagiem. Daudz gadījumos tie ar savu neapvaldīto rotaļību un krāsainību nevis izceļ, bet nomāc pašu gaišā pelēkā krāsā darināto portretu. Patikams izņēmums šai ziņā ir pirmie zīmējumi 1857. gada pavasarī. Še autors izticis bez sarežģītājam ierāmējuma viņetēm, un līdz ar to pašas ģimenes daudz labāk izceļas (sk. iespiesto Ādama Stendera portretu).

Ražojot portretus vairumā, katrai atsevišķai zīmējuma daļai Bose izkopies īpašus iemīļotus paņēmienus, kas vienmēr atkārtojas. Tamdēļ visi viņa zīmējumi, neskatoties uz attēloto personu dažādību, ir zināmā mērā vienmuļi.

Zīmējumu mākslas vērtība nav augsta. Nav noliedzamas tomēr autora dabas dotības — asa novērotāja skats un rokas tehniskā veiklība, ko viņš saglabājis līdz pat nāvei. Mākslinieka darbam Bose speciāli nav sagatavojis, par ko liecina viņa zināšanu trūkums anatomijā un perspektīvas kļūdas. Vietām uzkrītoši ļoti nemākulīgie roku zīmējumi. Tāpat blakus precīziem detaļu attēlojumiem bieži novērojamas lielākas nepareizības galvenos virzienos, ko, iedziļinādamiem sīkumos, autors nav pamanijis. Viss tas, protams, ir mākslinieciskas izglītības trūkuma sekas.

Runā esošie zīmuļa tehnikas portreti tomēr nebūt nav vienīgi Boses mākslas darbi, par ko liecina jau albumā ievietotais ūdens krāsām ļoti maigos toņos kolorētā zīmējumā rādītais Ēveles baznīcas skats. Īpatnēji rūpīgi izstrādāts šī zīmējuma priekšplāns ar trim etnografiskiem bluķa krēsliem. Arī šeit mēs novērojam Boses raksturīgā māzerainā resp. mežģiņveida (varētu saukt arī grumbu) ornamenta jo plašu pielietojumu. Ornamentēta ne tikai krēslu iekšpuse un ārpusē, bet arī dārza celiņa smilts sakļāvusies tai pašā rakstā (skat. att.).

Kolorēti zīmējumi un akvareļi vēl neizsmeļ Boses mākslas darbu loku. Vismaz jaunības gados viņš dažkārt mēģinājis arī eļļas gleznojumu, un ka Bose nav baidījies ķerties pat pie lielākiem darbiem, to apliecina viņa gleznotā Ēveles baznīcas altāra glezna. Tā darināta 1821. gadā un attēlo Jēzus augšāmcelšanos. Glezna, protams, ir kopija, bet arī šeit nav bijis Boses spēkos kaut cik precīzi sekot anatomijas likumiem.



*Eveles Podakroga krodznieks un audējs Lābis Liepiņš.*  
A. G. Boses zīmējums. 30. VI 1857.



*Eveles Pantiņu iedzīpotājs Ansis Lācis.*  
A. G. Boses zīmējums. 21. VI 1857.

Mākslinieciskās izglītības trūkumam pretim stādams Boses vāciskais pedantisms un darba lielā rūpība, ar kādu viņš centies visu acīm redzēto notēlot uz papīra. Šis apstāklis jo sevišķi izceļ albuma kulturvēsturisko nozīmi un vērtību, padarot to par ļoti svarīgu dokumentu Ēveles novada pētišanas darbiem. Albums noderēs kā ļoti labs materialu avots nevien Ēveles draudzes locekļu ģimenes chroniku sastādītājam, bet arī antropologam, vēsturniekam un etnografam. Pieminekļu valde, iegūdamā šo izcilo kulturvēstures pieminekli valsts īpašumā, nevien paglābusi to no nejaušībām un iznīcības, bet arī nodrošinājusi tā turpmāko uzglabāšanu mūsu zinātnes un vēstures interesēs.

*Pēteris Ārends.*

\* \*  
\*

Die Denkmälerverwaltung Lettlands hat im Jahre 1939 ein Album des ehemaligen Pastor zu Ēvele Anton Georg Bosse (†1860) gekauft. Das Album enthält etwa 200 Portraits von denen Letten, die zu der Kirche zu Ēvele gehörten. Die Bildnisse sind sehr sorgfältig und genau gezeichnet. Sie geben uns ein reiches Material des Altertums von Ēvele.



Sucēnu Jānis Čalīs.  
A. G. Boses zīmējums, 15. IX 1858.



Eveles Bāra pecais saimnieks Kārlis Kreišmanis.  
A. G. Boses zīmējums, 5. IX 1857.

---

J Ā Z E P S G R O S V A L D S  
J O S E P H G R O S V A L D

Jūs vēlējāties, lai es izsaku savas domas par Jāzepu Grosvaldu, zinādami to dziļo pārdzīvojumu, kādu mēs ar Žanrē (Jeanneret) izjutām, Oļģertam Grosvaldam rādot mums sava brāļa darbus. Viņš gribēja mūs iepazīstināt ar savu dzimteni, un mēs šo zemi iemīlējām.

\*

J. Grosvalds ir miris, bet viņa darbu daļa (ceļojums pa Persiju) ir pabeigta; tās dzīvums un tai piemītošā kvalitāte mums liek nojaust zaudējumu, ko mākslai nesusi viņa nāve.

Es rakstu šo apcerējumu vilcienā, braucot pa Spānijas īpatnējo zemi. Es to šē pieminu tāpēc, ka J. Grosvalda Persijas skati liek nojaust savdabīgu radniecību starp kalnaino Persiju un dažām Spānijas augstienēm. Varbūt Spānijā tās nav tik lielas; acs gan var saredzēt tikai zināmās robežās, tomēr mēs redzam diezgan, lai nojaustu, ka tie kalnāji nav tik plaši kā Irānā. Un ja Kastīlijas tuksnešainā zemē, tai zemē, kas ir pietiekoši vīrišķīga un dziēna, lai dotu spēku, kurš radija Eskorialu, ja es te varu domāt par Gros-

Vous m'avez demandé de vous dire ce que je pense de Joseph Grosvald parce que vous saviez l'émotion que nous ressentîmes, Jeanneret et moi, lorsque Olgert Grosvald nous montra l'oeuvre de son frère; il voulait nous faire connaître votre pays et il nous le fit aimer.

Joseph Grosvald est mort, mais une partie de son oeuvre (son voyage de Perse) est complète et bien vivante et sa qualité nous fait mesurer la perte que l'art a fait en sa personne.

\*

Je prépare cet article dans le train parcourant l'extraordinaire terre d'Espagne; si je vous le dis c'est que les vues de la Perse de Joseph Grosvald font apparaître une parenté singulière entre l'ossature de la Perse et celle de certains plateaux de l'Espagne: peut être ceux de l'Espagne sont-ils moins grands, mais l'oeil ne peut voir que ce qui est à sa mesure, et pour être moins vastes que ceux de l'Iran nous en voyons autant. Si devant les déserts de Castille, terre assez virile et géné-

valda akvareļiem, tad tas liecina, ka ar lielu talantu apveltīts mākslinieks var gandrīz no nekā atstāt mūsu atmiņā emocijas un domas, kas spēj pretoties pašu varenāko pasaules ainavu valdzinājumam. Spēt domāt par akvareļiem šādas dabas tuvumā un pie tam atcerei dominējot pār šiem īstenības skatiem, tas ir skaists cildinājums Grosvalda mākslai.

\*

Jāzēpa Grosvalda ceļojums pa Persiju ir mums ieguvums. Viņš nav apmierinājies ar apsēšanos gleznainu vietu priekšā, lai tās meistarski nokopētu, kā to darijuši daudzi citi, cerot mūs iejūsmināt un pārsteigt ar sižeta jaunumu vai savdabību. J. Grosvalda akvareļiem (kas gan, liekas, darināti no dabas — tik daudz viņos ir tvara un smalkuma) piemīt tāda iedarbības vara, ka jāpieņem: tie ir jaunradišanas augļi. Tie ir sintētiski darbi, tomēr saglabājot arī uzmetuma svaigumu.

Te nav vietā plaši izklāstīt šī mākslinieka tehnikas veiklību; pietiek teikt, ka tā nekad nestāvēja zemāk par to, kas viņam bija sakams. Viņa prasme arvien ir savā vietā; nervoza vai arī izsmalcināta tā uzsver mākslinieka interešu mežglojumu, tai pašā laikā bez izplūšanas stāstot, ko viņš domājis. Nav viegla lieta noraidīt eksotisma burvīgumu, neapmierināties ar to. Maz mākslinieku ceļotāju ir pratuši no tā izvairīties. Gleznotāju viss aicināja pie impresionisma, ātra un spontana uzmetuma. Ir jāapbrīno

reuse pour donner la sève dont a poussé l'Escorial, je puis penser à ces feuillets de papier aquarelle, c'est que l'artiste lorsqu'il a de la grandeur peut avec presque rien mettre dans notre souvenir des émotions et des notions qui résistent à la concurrence des plus puissants aspects du monde. Pouvoir penser à des aquarelles devant une telle nature et que leur souvenir résiste au «là» de tels spectacles: Un bel éloge.

\*

Joseph Grosvald a fait pour nous le voyage de Perse; il ne s'est pas contenté de s'asseoir devant des sites pittoresques, de les copier avec talent comme tant d'autres, comptant sur la nouveauté ou la singularité du sujet pour nous charmer ou nous étonner: les aquarelles de Joseph Grosvald, malgré quelles paraissent avoir été faites sur nature tant elles en ont le nerf et la subtilité, ont une puissance d'évocation telle qu'il faut bien admettre qu'elles sont le fruit d'une récréation. Oeuvre synthétique qui conserve cependant la fleur de l'esquisse.

Il n'y a pas lieu de s'étendre sur l'habileté technique de cet artiste, il suffit de dire que jamais elle ne fut inférieure à ce qu'il avait à dire; elle insiste juste où il faut, nerveuse ou subtile, elle met en valeur les noeuds d'intérêt, elle dit cependant ce que l'auteur pense sans s'étendre; ce ne devait pas être chose facile que d'éviter le charme de l'exotisme et de ne pas s'en conten-



*Palmu mežs Mezopotamijā.*

tik gaiša un nosvērta galva, kas spēja domāt, neskatoties uz neparasto vidi, kur viņš atradās. Toreiz Grosvalds bija virsnieks kādā angļu armijas nodaļā gandrīz neizpētītās Persijas vidienē; tur bija izlūku gājieni starp ložmetējiem un jāguļtelti. Vakarā, nobeidzis savu virsnieka darbu, Grosvalds izteica to, ko viņš bija izjutis dienā. Es saku to, ko viņš bija izjutis, un ne vienīgi to, ko viņš bija redzējis. Viņš būtu mūs jau ļoti aizkustinājis, vienkārši atdarinādams šos lielos kailos horizontus, tālos kalnājus, kas kā kristāli pieplakuši zemes bezgalības vistālākai robežai, šo karavānu uz kāda tilta, pamestus mirstošus cilvēkus sadrupušu celtņu fonā, skaistas sievietes ar nekustīgu skatu ovalajā se-

ter; peu d'artistes voyageurs ont su s'en garder; tout l'invitait à l'impressionnisme, à la note rapide et spontanée. Qu'on admire la tête assez lucide et ferme pour avoir su penser malgré les circonstances excessives qui l'entouraient; il était alors officier d'une colonne volante anglaise au sein d'une Perse presque inexplorée, marche de reconnaissance entre les mitrailleuses et couchant sous la tente; le soir après le travail du chef, Grosvald exprimait ce qu'il avait senti dans la journée. Je dis ce qu'il avait senti et non pas seulement ce qu'il avait vu; il nous aurait déjà beaucoup ému s'il avait simplement copié ces grands horizons dénudés, montagnes lointaines et comme des cristaux à l'extrême limite des immensités terreuses, caravane sur un pont, mourants abandonnés dans des décors d'architecture ruinée, femmes émouvantes à l'oeil fixe dans un visage ovale, grands ciels. Joseph Grosvald ne se sert de ces éléments que pour nous transmettre les sensations et les notions qu'il recevait en parcourant ces terres lointaines; aussi ses aquarelles ne sont jamais une concurrence à la photographie en couleur, il sentait que l'art d'être peintre est tout à fait ailleurs que dans la copie d'un spectacle extérieur; tous ses paysages, toutes ses figures ne sont que des prétextes, à certaines inflexions, à certaines intensions de la forme et de la couleur que la nature ne nous dicte pas, mais qu'il faut trouver dans le conseil de notre propre mon-

jā, dižās debesis. Jāzeps Grosvalds izlieto šos redzētos elementus, lai mums attēlotu izjūtas un pārdomas, ko viņš ieguva, ejot cauri šai tālajai zemei. Un viņa akvareļi nekad nesacenšas ar krāsaino fotografiju. Viņš jūta, ka māksla būt gleznotājam ir gluži kas cits nekā ārējā skatījuma kopija. Visas viņa ainavas, visi viņa tēli nav nekas cits, kā ieganst zinamiem meklējumiem, zinamiem formas un krāsas nolūkiem, ko daba mums nediktē, bet kur jāmeklē padoms mūsu pašu iekšējā pasaulē. Viņš zināja, ka mūsu sirds visdziļākie savilpoņumi, atkarībā no kāda komplicēta mehanisma, var tikt izraisīti ar zinamu formu un krāsu iedarbību.

Koloristi apbrīnos, ar kādu taktu J. Grosvalds ir pratis būt varens kolorists. Viņam tik paša prieka dēļ nolikt zaļu riekstu blakus sarkanam ķirsim, izmeklējot ieganstam kādu tērpu vai šalli. Ar īsu un atturīgu otas vilcienu viņš prot no kāda profila, kāda kalnāja vai tilta, kādas zemnieku grupas radīt savu melodiju, bezgala augstāku nekā reālais skats. Un šai melodijā ir apliecinātas reti atrodamas gara dāvanas. To viņš ir veicis ar izteiksmes pārākumu un retu noblesu.

Fotografiska reportāža var mūs ļoti interesēt, bet aizvien tā mūs pacilās mazāk nekā kāda poema.

Fonografs spēj labi reģistrēt ūdens pilienu skaņu klusumā, bet tas sniedz tikai mazu troksnīti. Vienīgi dzejnieks var piepildīt klusumu ar ūdens pilienu. Tālab viņš *situēs*

de intérieur; il savait que les plus profonds mouvements de notre coeur, par un mécanisme compliqué, peuvent être provoqués par certains agencements de formes et de couleurs.

Les coloristes admireront avec quel tact Joseph Grosvald a su être un coloriste puissant.

Il ne cède au plaisir de mettre pour le plaisir une verte pistache à côté d'une rouge cerise, sous le prétexte d'une robe ou d'un châle; d'un pinceau bref et sobre, il sait tirer d'un profil d'une montagne ou d'un pont, d'un groupe de paysans, une mélodie indéfiniment supérieure au spectacle réel, une mélodie où l'on reconnaît un don très rare et il le fait avec une supériorité d'expression, une noblesse rares.

Un reportage photographique peut nous intéresser beaucoup, il nous émouvra toujours beaucoup moins qu'un poème.

Le phonographe pourra bien enregistrer le son de la goutte d'eau dans le silence, mais il ne rendra qu'un petit bruit: seul un poète pourra remplir le silence avec une goutte d'eau. Pour cela il *situera* la goutte d'eau; il fera un grand silence avec des mots et s'il le veut, le bruit de la goutte d'eau qui tombe remplira notre sensibilité et notre esprit.

Ainsi en est-il de la photographie et de la peinture, l'une enregistre, l'autre situe, Joseph Grosvald avait l'art *de situer*.

\*

ūdēns pilienu. Ar saviem vārdiem viņš veidos lielu klusumu, un, ja vien to gribēs, viena krītoša ūdens piliena troksnis aizpildīs mūsu jušanu un garu.

Tāpat ir ar fotografiju un glezniecību. Viena reģistrē, otra *situē*. Jāzepam Grosvaldam bij māksla *situēt*.

\*

Varētu nošķirt kādu noteiktu ainavas veidu, un es domāju kā labāko „*psichogēografisko*“ ainavu. Ar to būtu saprasta ainava, kur kādas atsevišķas zemes daba ir nodērējusi par valodu kāda mākslinieka izjūtu izteiksmei tad, kad viņš tur dzīvojis (varētu arī teikt — zemes dvēsele). Un tas nozīmētu šo glezniecības veidu atšķirt no ainavas, kas kopē kādu atsevišķu vietu, no anekdotiskās ainavas. Impresionistiska ainava ir šīs pēdējās paveids, kur mākslinieks attēlo tikai kādas atsevišķas vietas acumirklīgo izskatu.

Ar ģeografisku objektu saistīta ainavas māksla ir relatīvi moderna. Reducēta uz vienkāršiem plastiskiem elementiem, ainava Pusēna mākslā ir figuru atbalsts. Lielajam vairumam tā ir rotājums; daudziem citiem — rāmja aizpildījums, drusku it kā ar brūnu audumu. Lai redzētu ģeografiskās ainavas koncepcijas rašanos, jānovēro (ja runā tikai par lieliem gleznotājiem), kā Greko tver Toledas skatu gleznā, kas ir pati sev pietiekama, bez ekspresīvu figuru palīdzības. Un ja viņš glezno, svētie un eņģeļi, koki un mājas,

On pourrait distinguer un certain genre de paysage, et je crois le meilleur, le paysage «*psychogéographique*», on entendrait désigner ainsi le paysage où la nature d'un pays particulier a servi de langage pour exprimer ce qu'un artiste ressent, lorsqu'il vit en ce pays (on aurait dit autrefois l'âme du pays); et ce serait le distinguer du paysage qui copie un site particulier, le paysage anecdotique.

Le paysage impressionniste n'étant qu'une modalité du précédent où l'artiste ne reproduit que l'aspect momentané d'un site particulier.

L'art du paysage issu d'un objet géographique est relativement moderne; réduit à de simples éléments plastiques, le paysage est un soutien des figures chez un Poussin; décor chez la plupart; remplissage du cadre un peu comme le frottis brunâtre chez tant d'autres. Pour voir s'annoncer la conception géographique du paysage, il faut attendre (si l'on ne parle que de grands peintres) que Greco fasse d'une vue de Tolède un tableau qui se suffit à lui-même sans le secours de figures expressives; aussi bien que lorsqu'il peint, les saints et les anges, les arbres et les maisons, les fleuves, les rochers, les nuages sont des personnages et cependant pour nous *c'est tout Tolède*, et chose admirable que l'art, *c'est tout Tolède* et de plus *c'est tout Greco*.

Greco donc s'il use encore la valeur représentative des formes,

upes, klintis, mākoņi te ir personas, un tomēr mums tā ir Toleda, un, cik māksla ir apbrīnojama lieta, tā ir *visa Toleda*, un pat vēl vairāk — tas ir viss Greko.

Tomēr Greko, ja viņam arī rūp formu tēlojamā vērtība, ja viņa gleznās mājas un klintis ir apvienotas drusku tā, kā viņas bija ģeografiski, ar savu formu un krāsu modifikacijām un saskaņojumu, viņš liek tām izdot savu īpato Greko skaņu.

Tāpat darija Sezans Provansā. Šie izcilie mākslinieki ir uzlikuši savu zīmogu šīm zemēm, un viņu interpretācija ir diktatura. Tādu, kādu viņi ir redzējuši un ir izjutuši Toledu vai Eksas pilsētu, tādās nu arī mums tās ir jāredz.

Es gribu teikt, ka pirms Sezana Provansa nebija tā, kas tā ir tagad: nav iespējams redzēt Eksas apkārtni, neredzot tagad Sezana darbus. Sezans ir pakļāvis šo ainavu savai koncepcijai. Varbūt, ja Sezans nebūtu tur dzīvojis, mēs te redzētu Renuāra darbus. Sezans ir pievērsies Provansai, tāpat Koro ir pievērsies Romai, Kanaletto — Venecijai, Kotē — Segovijai un Sēnas kras-tiem — Sislejs.

Es domāju, ka Grosvalds ir līdzīgi atradis sev Persiju.

\*

Kad nu reiz mākslinieki sa-pratuši, ka arī ainava var veidot noslēgtu formu, ir vairs tikai divi viedokļi: impresionistiskās un radošās ainavas skatījuma viedokļi.

s'il y a dans ses tableaux des mai-sons et des rochers assemblés à peu près comme ils l'étaient géographiquement, par des modifications de formes et de couleurs, par des accords savants, il leur fait rendre un son Greco.

Ainsi fit Cézanne en Proven-ce; ces artistes exceptionnels ont marqué de leur sceau ces pays et leur interprétation est une dictature; tel qu'ils ont vu, tel qu'ils ont senti Tolède ou Aix, tels nous ne pouvons pas ne pas les voir.

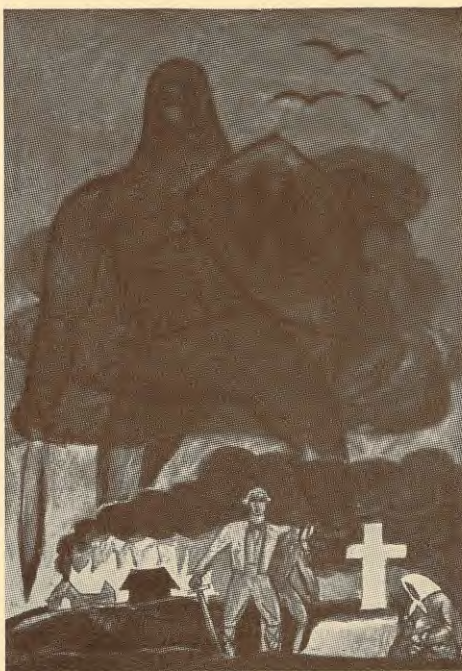
Je veux dire qu'avant Cézanne la Provence n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui: qu'il est impossible de voir les environs d'Aix sans voir maintenant des Cézanne; Cézanne a projeté sa conception sur le paysage, peut être si Cézanne n'avait pas existé y verrions-nous des Renoir. Cézanne a décidé de la Provence; ainsi décidèrent de Rome Corot, de Venise Canaletto, de Ségovie Cottet, des bords de la Seine Sisley.

Pour moi, Grosvald en a décidé de la Perse.

\*

Une fois qu'il fut compris par les artistes que le paysage pouvait constituer une forme définie, il n'y eut plus guère que deux aspects de paysage: l'impressionniste et le créatif.

C'était une singulière abdication bien touchante, mais un peu naïve que celle de l'artiste impressionniste qui consent à n'être qu'une



*Cīņa ar melno bruņinieku.*

Tā bija mākslinieka impresionista savāda atteikšanās, aizkustinoša, bet drusku bērnišķīga; impresionists piekrita, ka viņš nav nekas cits kā eoliešu arfa, kas atskan, vējam nejauši pūšot. Cilvēks te iespīests vienā joslā ar radiotelegrafa uztvērēju, kura funkcijas ir eksakti paziņot saņemto; „personība“ šai uzdevumā iejaucas tikai, lai pievienotu dažus liekus trokšņus, kas nav nekas cits, kā nepilnības. Tāpat mākslinieks impresionists, materiāla ierobežots, nespēj panākt dabas dažādību eksaktu atveidinājumu; viņa personīgā ierosme izpaužas tikai ar to, kas nejauši ienāk imitējamā skatu atdarinājumā.

harpe éolienne qui vibre aux hasards du vent, réduction de l'homme au niveau d'un récepteur de télégraphie sans fil dont la fonction est de transmettre exactement ce qu'il reçoit mais dont la «personnalité» n'intervient que pour y ajouter quelques bruits parasites qui ne sont que des imperfections; ainsi l'artiste impressionniste qui ne peut matériellement atteindre à la reproduction exacte des variations de la nature, n'intervient personnellement que dans ce qu'il met d'inexact dans les reproductions des spectacles qu'il imite.

Telle n'était nullement la conception de Joseph Grosvald qui ne considère le paysage que comme un moyen d'expression; le paysage de Joseph Grosvald est largement synthétique.

Aujourd'hui, nous nous préoccuons d'éliminer autant que possible de la peinture les associations d'idées et nous demandons aux formes et aux couleurs de nous émouvoir aussi directement que possible par leurs propriétés physiologiques; la création de cette langue physiologique permet de transmettre les émotions avec beaucoup plus de sûreté que la langue incertaine des associations. Mais avant d'arriver à cette conception il fallait que le cas du paysage fut situé d'une façon exacte. Concevoir des tableaux où ne figure le corps humain, c'était comprendre que les conceptions et les sentiments se peuvent exprimer par d'autres moyens que par des figures humai-

Tāda nekādā ziņā nebija J. Grosvalda uztvere, kurš vērtē ainavu kā ekspresijas līdzekli. J. Grosvalda ainava ir plaši sintētiska.

Tagad mēs cenšamies cik vien iespējams norobežot glezniecību no ideju asociācijām. Un mēs gaidam, lai formas un krāsas mūs savīlno tik tieši, cik iespējams ar savām fizioloģiskām īpašībām. Šīs fizioloģiskās valodas radišana atļauj izteikt emocijas ar daudz lielāku drošību nekā nenoteiktajā asociāciju valodā. Bet pirms nonākam pie šīs koncepcijas, vajag, lai ainavas jautājums būtu eksakti saprasts. Rast gleznas, kur nefigurē cilvēka ķermenis, nozīmē saprast, ka domas un jūtas var izteikt ar citiem līdzekļiem nekā ar cilvēku veidoliem. Ja tikai grib padomāt, kļūst redzams, ka šis ir svarīgs atradums, jo patiesi bija ļoti viegli izteikt veselību un prieku ar kuplu un gaišmatāinu sieviešu ķermeņiem.

\*

Grosvaldam Persijas tuksnešis bija tas reaktīvs, kas atraisīja visu viņa iekšējo pasauli. Vajag 25 gadu vecumā izrauties drusku no tās socialās mašīnas, kurā esam iekļauti. Vajag, lai mūsu ceļš kļūst drusku vientulīgs, veidojoties vienīgi mūsu iekšējo spēku varā. To spēku, kas iedzimtībā mantoti no mūsu rases, kas iegūti visā mūsu dzīvē. Tad mēs vēršamies uz saviem Ziemeļiem. Drusku vēlāk mēs pagriezīsimies uz visu cilvēku Ziemeļiem, mēs būsim vairāk mēs paši, kļūdami vairāk humani. Un tā ir dabas diženo ainavu

nes; si l'on veut bien y réfléchir, on verra que la découverte avait de l'importance, c'était vraiment trop facile d'exprimer la santé et la joie par des corps de femmes grasses et blondes!

\*

Le désert de la Perse fut pour Grosvald le réactif qui dégagait en lui toute son humanité; il faut à 25 ans sortir un peu de la machine sociale où nous sommes engrenés; il faut que notre roue tourne un peu seule, sous la seule poussée de nos forces internes; forces héréditaires de notre race, forces acquises de toute notre vie; alors nous nous orientons vers notre Nord; un peu plus tard, nous nous tournerons vers le Nord de tous les hommes, nous serons plus nous-mêmes en étant plus humains, et c'est le pouvoir des grands spectacles de la nature, comme c'est celui des ermitages, de nous faire entendre le bruit de notre propre cœur battre en accord avec celui du monde.

La guerre fut un autre désert et le spectacle d'autres drames que ceux du choléra. La guerre finie, quand Grosvald vint à Paris, il avait appris à se connaître; il continuait à donner à son pays la plus grande partie de son temps, mais travailleur ardent il commençait à peindre des tableaux témoignant d'une volonté de composition sévère et d'un don très réel de construction.

Mais il fallut mourir.

vara, līdzīgi vientuļnieka mājoklim, likt mums dzirdēt mūsu pašu sirds pukstienu troksni šitam saskanīgi ar pasauli.

Karš bija cits tuksnesis un citu drāmu ainas, nekā cholera. Kad karš bija pabeigts un Grosvalds nonāca Parīzē, viņš bija iemācījies pazīt pats sevi. Viņš turpināja atdot visvairāk sava laika savai tēvijai. Dedzīgi strādādams viņš veica gleznas, kas apliecināja stingras koncepcijas gribu un ļoti realu konstruktīvu talantu.

Bet bija jānomirst.

Viņš nonāca tādā stāvoklī, kad mūsu cilvēcisķai būtnei nav vairs vajadzīgas lielas ainavas, lai sevi iedvesmotu. Kāds kalnu kristāls, kāds zāles stiebrs mums liek tikpat labi saprast un uztvert dabas parašas, kā jūras viļņi vai tuksnesis. Nevajag daudz lietu, lai mūs skartu inspirācija, tā inspirācija, ko kādreiz sauca par mūzu un ko modernā autokultura tuvinās paklausīgam ierēdnim.

Būdams apdāvināts ar stipru sensibilitāti, J. Grosvalds pazina arī cīņu starp just un zināt. Domāju — esmu sapratis, ka viņa darbs un viņa gars vēl nebija atraduši savu modus vivendi. Viņam bija klasiskas smadzenes, vadonis, ko uzklaušija ar nepacietību sirds, kas vēl bija pesimiste: viņam trūka vēl *laimes tehnikas*.

„Artes et scientiae sunt consolamenta vitae“ — teica Bēkons. Es domāju, ka tādi bija arī J. Grosvaldam mākslas un zinātnes mērķi. Bet

Il arrivait au stade où notre être humain n'a plus besoin de grands paysages pour s'exciter; un cristal de roche, une herbe, nous font aussi bien comprendre et goûter les habitudes de la nature que les vagues de la mer ou le désert; il faut peu de choses alors pour déclencher en nous l'inspiration, cette inspiration qu'autrefois on appelait la muse et que l'auto-culture moderne réduira au rôle d'employée docile.

Doué d'une forte sensibilité, il y avait encore en Joseph Grosvald la lutte entre le sentir et le savoir: je crois comprendre que son oeuvre et son esprit n'avaient pas encore trouvé leur modus vivendi; un cerveau classique, chef écouté avec impatience par un coeur encore pessimiste: il ne possédait pas encore *la technique du bonheur*.

«Artes et scientiae sunt consolamenta vitae», disait Bacon: je crois bien que tel était encore pour Joseph Grosvald le but de l'art et la science; mais il arrivait à l'âge où l'art et la science sont tellement la vie qu'une vie qui leur est entièrement consacrée n'a guère besoin de consolation.

Il subissait encore les expériences cruelles de l'artiste que travaille une puissante force créatrice et qui n'a pas encore la complète maîtrise de soi-même: longtemps il faut vivre en regardant, voyager, aller en Perse, faire de l'analyse par le coeur et de l'analyse logique; à

viņš jau tuvojās vecumam, kur māksla un zinātne ir tā sakausētas ar dzīvi, ka tām pilnīgi veltītai dzīvei nav vajadzīgs nekāds mierinājums.

Viņš pārdzīvoja vēl nežēlīgu pieredzējumu. kā mākslinieks, kas, strādādams ar varenu radošu spēku, vēl pilnīgi nepārvalda sevi pašu; ilgi jādzīvo apskatot visu, ceļojot, dodoties uz Persiju, analizējot ar sirdi un analizējot ar prātu. Piepūlē bija jāvēro lietas tuvumā un tālienē, jāliek darboties mūsu gara un mūsu sirds reaktivam, ko mēs gūstam kā iekšējību lietās, kas mums, gan neatsegdamas savu būtību, kļūst tik tuvas, ka mēs it kā tanīs ieejam un ka mēs tiešām apzinām savu kopību ar tām. Tās tādējādi apgaismo mums mūs pašus, un mūsu gars valda, tā sakot, pār mūsu „es“. Tas ir tas vecums, kur var cerēt radīt un būt patiesi pats sevi. Līdz tam mēs jūtam sevi mostoties spēkus, ko nespējam vēl saistīt. Mūsu ieceres aizslīd, tikko mēs tveram zīmuli vai spalvu; prāts liek tām bēgt kā ķirzakām no trokšņa, un mums paliek tikai izmīsums.

Īstais Damaskas ceļš, un es domāju, ka J. Grosvalds ir viņu no-staigājis, ir tas, ka mums izdodas izlauzt durvis mūsu zemapziņas sienā, durvis, no kurām mūsu prātam ir atslēga; tā tad — mēs esam mūsu pašu raktuvju kalnrači.

\*

J. Grosvalds, kura darbs mums liek nožēlot viņa zaudēšanu, varbūt kļūtu par vienu no mūsē-

force de regarder de près et de loin les choses, de faire agir le réactif de notre esprit et celui de notre coeur, il nous vient comme une intimité des choses qui sans, hélas, nous révéler leur essence nous les rend si familières que nous rentrons en elles et que nous participons alors vraiment avec elles; elles nous éclairerent sur nous-mêmes et notre esprit domine, pour ainsi dire, notre moi; c'est l'âge où l'on peut espérer créer et être vraiment soi-même; jusque là nous sentons surgir en nous des forces que nous ne savons saisir; nos conceptions s'évanouissent dès que nous prenons le crayon ou la plume, la raison les fait fuir comme le lézard au bruit et il ne nous en reste dans les mains que l'extrémité.

Le vrai chemin de Damas, et je crois que Joseph Grosvald venait de le parcourir, c'est lorsque nous réussissons à percer des portes dans le mur de notre inconscient, des portes dont notre raison a la clé, alors nous sommes les mineurs de notre propre mine.

\*

Joseph Grosvald dont l'oeuvre nous fait déplorer la perte, serait probablement l'un de nôtres aujourd'hui. Il comprit toujours que l'art n'est pas que jouissance, il peignit non pour le plaisir de peindre, mais parce qu'il avait quelque chose à dire; il avait un coeur généreux et une belle intelligence et les cultivait

jiem tagad. Viņš arvien saprata, ka māksla nav nekas cits kā prieks; viņš gleznoja, nevis lai izklaidētos, bet tāpēc, ka viņam bija kas sakams. Viņam bija cēla sirds un daiļš prāts, ko viņš nenogurstoši kultivēja. Droši vien viņš būtu kļuvis par vienu no pirmajiem mūslaiku gleznotājiem.

Vai viņš būtu bijis purists? Viņš bija pietiekoši bagāts, lai būtu vienkāršs. Protams, mūsu mācības dažkārt liekas būt stingras un mēdz teikt: neļaujiet nokaut sensibilitāti ar sava prāta pastāvīgo klātbūtni! Gaiskuģu būvētavās, līdzemos izpleš buras, beidzot nogriež visapkārt audeklu, it kā būtu par daudz; vai tad nu gaiskuģis varētu teikt: jūs man nogriežat spārnus?

Starptautiskums, Eiropas savienība, — kārojama nākotne. Bet ir tautas un rases, kuru labās īpašības ir savdabīgas; katra tauta paceļas pāri citām ar kādu īpatu sasniegumu. Apvienošanas mērķis ir kopdarbība. Bet nekas tā nesaista kā draudzība. Un draudzības nav bez cieņšanas. Un lūk, J. Grosvalds mums māksliniekiem ir galvenais iemesls mūsu sirdij, kālab mēs cienam Latviju.

*A. Ozanfans.*

sans repos. Il serait certainement devenu un des premiers peintres d'aujourd'hui.

Aurait-il été puriste? Il était assez riche pour être simple; certes, notre discipline paraît sévère, on dit: n'allez-vous pas tuer la sensibilité par votre raison toujours présente? Dans les usines d'avions, sur les plans, on tend la voile, ensuite on coupe tout autour la toile qu'il y a de trop, l'avion pourra-t-il dire: Vous me coupez les ailes?

\*

L'Inter-Nationalisme, la Fédération Européenne, avenir désirable; mais il est des nations de fait, des races dont les vertus sont particulières, chaque peuple excelle en quelque oeuvre particulière; fédérer a pour but de faire collaborer; mais on ne fédère bien que des amitiés; pas d'amitié sans estime: Joseph Grosvald, voilà en date pour nous artistes, la première raison de coeur que nous eûmes d'estimer la Lettonie.

*A. Ozanfant.*

---

## LATVIEŠU TEMATISKĀ GLEZniecība

**R**unājot par tematisko glezniecību, kura mazākā vai lielākā mērā varētu atspoguļot vai arī atspoguļo tautas patiesās dzīves norises, — ir nepieciešams ar stingrāko paškritiku raudzīties uz to, lai glezniecība nezaudē vispārējo glezniecības jēgu un tradīcijas un turētos aizvien māksliniecisko principu robežās. Šī atbildība ir pašu mākslinieku rokās un atkarājas no inteligences un gaumes, ko jūtam izpaužamies pašos mākslas darbos un mākslas lietu darinājumos. Gleznojamo temu izvēlē, pieturoties pie patiesām dzīves parādībām, jāturas pie meistarīgas to apstrādāšanas un pie pārdzīvotas, organiskas prasības un vēlēšanās strādāt šādu darbu. Tematiskā glezniecība prasa dziļas un nopietnas studijas, atbildību un lietu skatīšanu mākslinieciskā plāksnē, tādā nozīmē, lai mākslinieka tema un apstrādājums būtu saprotams skatītājam ne kā ilustratīva aina, bet kā idejiska, koncentrēta darba rezultāts. Tematiskā glezniecība var neglābjami novest arī pie sekluma un profanācijas, ja pie tās ķersies tādi, kas gan glezno un izstāda savus darbus, bet kas pašu glezniecību ne īsti saprot, ne arī īsti mīl. Sliktu tematiskās glezniecības paraugu pie mums pēdējā laikā netrūkst, bet netrūkst arī tādu, kas izauguši no mākslinieka patiesiem pārdzīvojumiem un lielākas saskares ar tēlotām lietām — devuši iezīmīgus, varētu teikt, pat tīri latviskus darbus.

Tematiskā glezniecība pie mums nav raisījusies tādā pilnībā kā krieviem un vāciešiem. Taču no šīm divām tautām nevar ņemt īstas glezniecības piemērus. Nebrīnīsimies, ka mūsu tēlojošās mākslas izcilie darbi savā būtībā saskaras ar franču, holandiešu, varbūt pat itaļu latīniskās gara pasaules skaistumu un, pateicoties tam, ir sasnieguši tik augstvērtīgu līmeni. Bet arī mūsu tēlojošo mākslu darbos, nopietni vērojot, saredzēsim, ka tie satur latviskās dzīves īpatnās ieskaņas. Ņemsim vērā, ka latvieši ir zemkopju tauta, ka viņas vitalie spēki nāk no zemes un cīņas ar to par to labklājību, kādu baudam šodien un ar kuru nodrošinām nākotnē savas spēka rezerves garīgā un materialā laukā. Ievērojot to, redzam, ka latviešu mākslinieku darbi atēno sevī zemes un zemkopja dzīves darbu un gaitas. Par tik tālu jau tuvojamies tematiskai glezniecībai, kura ar katru gadu sasniedz



*Kartupeļu racēji. J. Strazdiņa.*

pilnīgākus izteiksmes līdzekļus. Šajā sakarībā minēsim veselu kadru teicamu latviešu gleznotāju, kuri izteikuši kādu domu, vēsturisku norisi, sadzīves ainas, lauku dzīves darbu, lauku darbus gada laiku mijā. Tādi, piemēram, ir Ādams Alksnis, Janis Rozentals, Teodors Ūdris, Kārlis Lielausis, Ed. Brencēns, Kārlis Miesnieks, Augusts Annuss, Jānis Cīrulis, Jānis Liepiņš, Jēkabs Strazdiņš, Ģederts Eliāss, Ludolfs Liberts, Konrāds Ūbāns, Jāzeps Grosvalds, Jēkabs Kazaks un vēl citi no jaunākās paaudzes gleznotājiem.

Ja esam pārdzīvojuši laikmetus, kad glezniecība kalpojusi vienīgi izmeklētām sabiedrības vidēm un intelektualistu estētismam, tad gadu desmitu mijās, kurās jaunās kulturtautas pacēlušas savas balsis, lai līdzrunātu pasaules kulturā, — radusies vajadzība audzināt tautu un jaunatni tādiem mākslas darbu piemēriem, kas sekmētu cilvēka valstisko apziņu, viņa labākos ideālus un savas zemes mīlestību. Latviešu glezniecības smalkums pakāpeniski var izvērsties tematikas smalkumā. Tematika, ja tā atspoguļo kādas darbības brīdi un ja to pārdzīvojis pats mākslinieks, tēlodams to glezniecības labākajās normās, — būs aizvien meistars un patiesš gleznotājs. Tematiskā glezniecība jāsaprot gluži citādā nozīmē, kā to parasti mēdz sa-

prast. Rodas jautājums: kas tad ir tematiskā glezniecība, un ko viņa dod skatītājam? Tēlojošo mākslu izprotot, apzinoties tās vērtīgumu un nepieciešamību, mums ir jāsakaras ar katra laikmeta idejiskiem centieniem. Lai šos centienus izteiktu mākslas darbos, — rodas tema un sižets. Nevar būt īstas glezniecības bez temas, un nedrīkst būt tema bez glezniecības. Pakļauta



*Veļas mazgātāja. K. Miesnieka.*

stingrām mākslas formām un izpildījuma meistarībai, tema glezniecībā iegūst savu jēgu un savu nozīmi. Latviešu glezniecības un vispār latviešu mākslas problema, kuras risināšanai mūsu laikmets devis jaunu ierosmi, atsedz ļoti sarežģītus uzdevumus mākslinieka darbam. Ja nu uzsveram, ka tematika spēlē lielu lomu skatītāja uztverē, tad tai jābūt tik meistarīgi izpildītai, lai skatītājam nerastos nezināšanas šaubas.

Kā jau tas zinams, latviešu mākslinieku darbos izcila vieta ierādīta darba motīviem un darba norisēm. Centrā latviešu glezniecības meistar-

darbos uzsvērts lauku darbs un zemnieku dzīve. Blakus šai galvenajai temai redzam arī zvejnieku un strādnieku dzīves tēlojumus. Tā tad glezniecība augusi pie mums dabiskā procesā, un tās primarais spēks saistīts cieši ar zemes dzīvi. Izskaidrojums visai vienkāršs, jo latviešu cilvēks ir zemes cilvēks, zemes kopējs un zemes īpašnieks.

Tā mēs skaidri redzam, ka rosinošie mākslas spēki izaug no zemes vajadzības, no tās barojošās auglības un spēka, kas ietekmēja latviešu mākslinieku būt savos sasniegumos tādām, kādu to tagad redzam. Bez tam latviešu glezniecības labākā daļa guvusi ierosinošu ietekmi no Vakareiropas kulturas valstīm. Uztverdami spožās franču mākslas tradīcijas, apdāvinātie un gudrie latviešu mākslinieki pratuši savos darbos iekausēt arī to nepieciešamo, ko meklējam pie sevis vienreizēju, mums īpatu un nacionalu. Ievērosim to, ka tema vien nedod mākslas darbam nacionalu nokrāsu, ka tai jāsakausējas ar īstu garu un to jauzamo dzīvi, kāda var būt arī latviešiem. Latviešu mākslinieka darbs jau ir nacionals ar to, ka viņš to strādā savā zemē un ka viņš savā darbā tēlo savu zemi un tās dzīvi.

Gleznotājam, ja viņš liels mākslinieks, nav jāmeklē ilustratīvi motīvi, lai spētu izteikties nacionalā valodā. Galveno lomu spēlē spējas, inteliģence, zināšanas un prasme pieiet un redzēt cilvēkus, lietas un dabu un attēlot tos gleznās ar to vienreizējo, kas ceļ mākslas darba kvalitāti. Tamdēļ, ja kāds mākslas darbs nesagatavotam skatītājam izsauc izbrīnu tematikas ziņā, nav ko noskumt, jo mākslas brīvība pārsniedz tālu tās konvencionālās normas, kādās vairums pieraduši dzīvot. Māksla paliek tomēr varenāka par dzīvi, un viņas iespaids radošā cilvēka psihē ir visspēcīgāks un nezūdošs. Mākslas darba vajadzību un mākslas darba iespaidu nosaka mākslinieciskās radišanas tradīcijas, kas dod darbam kvalitāti formas un stila ziņā. Mākslas tīrkulturu iespaidot nevar tās patērētājs, kura mākslinieciskās tieksmes un vajadzības vienmēr būs apstrīdamas un apšaubamas. Mākslu nevar iekļaut sabiedriskās un socialās formās, — tā nepanes tās un zaudē spēku un patiesīgumu, kļūst vienlīmenīga un bezvērtīga. Mākslai ir sava ētika un savi likumi, un šīs mākslas normas ir tās, kas diktē un audzina garīgā plāksnē tautas un sabiedrības vides. Mākslinieciskās darbības kontrole saistīta ar mākslinieka sirdsapziņu un kulturu. Bet kur ir sirdsapziņa un kultūra, tur droši varam ticēt paliekošām vērtībām. Ja nu tematiskās mākslas vajadzība mūsu laikmetā kļūst nepieciešama, lai māksla būtu saprotama plašākiem tautas slāņiem, — tad māksliniekam, kas ķeras pie šādiem darbiem, jāuzņemas atbildība par to izpildījumu māksliniecisko normu pilnvērtības robežās. Šajā secībā kā izcilus piemērus minēsim holandiešu, flāmu un itaļu 17. gs. meistarus, kas, perfekti pārvaldīdami amatu un sacerēšanas prasmi, — atstājuši pasaulei mākslas šedevrus, kuru vērtības pārsniedz mūsdienu dzīves un saimnieciskās normas. Raugoties kā pie-

mērā šo veco meistarū darbos, latviešu tematiskā glezniecība nedrīkst ieslīgt ilustratīvās un stāstošās dēkās, tai jāpatur sava vadītājas nozīme, savs vitalais spēks, savas sasniegtās vērtības, no kurām izejot plānveidīgi, ar zināma laika patēriņu, varam pievērsties sava laika heroiskām temām, kas paaudzēm iemūžotu mīlestību pret savu dzimto zemi. Lai nen-



„Vec-Milgrāvis“. Augusts Annusa.

(Valsts Mākslas muzejā.) Piešķirta Kulturas fonda godalga 1933. gadā.

nāktu pretrunās ar tematikas ordināro kailumu un māksliniecisko izpildījumu, mākslinieks kļūst pakļauts pienākumiem, kas ir ne tikai atbildīgi, bet uz kuriem zināmā mērā bāzējas valsts kulturalā dzīve un tautas audzināšana. Tās temas un tā tematika, ko skatām tagadnes latviešu mākslinieku darbos, ir gandrīz visas saistītas ar latviešu dzīves pūlītiem un darbu.

Gleznu līdzšinējās saceres kompozīcijas ziņā un kolorīta bagātībā — ir augsti vērtējamas. Tāpat jārespektē katra atsevišķa mākslinieka doma, kuru viņš centies izteikt savā darbā vai nu tieši un reali, vai sintezēdams iespaidus un novērojumus. Viss jau tas varbūt mazāk svarīgs, bet gan svarīga ir paša mākslas darba garīgā sfera, kurā jāizpaužas latviešiem īpatni pasaules uztverei, viņu jūtu, gribas un enerģijas stipruma mēram. Līdz ar to tematiskā puse kļūst dziļāki nozīmīga, un mākslas darbs iegūst zinamu jēgu un nepieciešamību. Ja rūpīgi un uzmanīgi aplūkojam izcilāko latviešu gleznotāju darbus, tad saskatīsim visus tos elementus, kuri liecina par darba nopietnību, par personību, par problemām un idejām mākslas darbā, bez kurām nedzīvo neviens radošs un domājošs cilvēks. Latviešu tēlojošās mākslas pamatprincipi ir mākslas skaidrības un mākslas tīrības doma, un, vadoties vienīgi no šīs domas, smalkjūtīgi saskaroties ar laikmetīgo, var uzturēt mākslas darbus tajos augstumos, kādos tiem pienākas būt. Caur to mēs saglabāsim mūsu māksliniecisko neatkarību arī no varbūtējām svešām ietekmēm. Bet, no otras puses, studējami vecās kulturtautu mākslas tradīcijas, — tuvosimies soli pa solim savas mākslas lielajam uzplaukumam, kuru vēsture varēs atzīmēt kā latviešu nacionālo mākslu. Kā jau tas zināms, šīs nacionālās vai latviskās iezīmes mūsu tēlojošā mākslā pastāv jau no Ādama Alkšņa laikiem, un visi turpmākie latviešu gleznotāji, ar maz izņēmumiem, dziļi bijuši saistīti ar savu dzimto zemi. Un ja kāds mākslinieks saistīts ar savu vietu, ar savas zemes svētīgo iespaidu, tas nekad nebūs mazvērtīgs. Tāpat mazvērtīga nebūs neviena tema, ja tā būs izpildīta teicamā mākslinieciskā skatījumā. Līdz ar to paši mākslinieki vēl līdz lielākai pilnībai spēs atraisīt latviešu mākslas krāšņumu. Šķiet, ka, visu sacīto atkārtoti uzsverot, varētu tuvoties tai patiesībai, kas šai brīdī ir aktuāla — proti, tematiskai latviešu glezniecībai, nepametot novārtā glezniecības principus, un savus uzdevumus mērķtiecīgi virzīt lielāku vērtību radīšanai.

*Olģerts Saldavs.*

\* \*  
\*

La peinture à sujet reflète plus ou moins consciencieusement les vicissitudes de la vie d'un peuple et pour qu'elle soit de haute valeur, elle exige de l'artiste beaucoup d'études approfondies, une grande responsabilité et la faculté de voir les choses sous un angle exclusivement artistique. Il ne faut pas que le spectateur contemple un sujet traité comme panorama illustratif, mais comme le résultat d'un travail et d'une idée.

La peinture lettonne a beaucoup d'affinités avec les beaux arts français, hollandais et italiens, mais elle garde néanmoins un caractère national, car l'artiste letton est profondément lié à la terre pour y puiser sa force vitale. Maintenant que les jeunes

nations veulent participer à l'élaboration de la culture universelle, il surgit la nécessité d'éduquer le peuple et la jeunesse à l'aide de chefs-d'oeuvre aptes à la création d'une conscience collective, d'une saine idéologie et d'un attachement à sa propre terre. La finesse de la peinture lettonne tend à devenir une finesse de sujet.

Les motifs les plus courants sont ceux de la vie et du travail rustique. Mais le sujet n'est pas l'unique élément qui donne à une oeuvre d'art son caractère national. Le sujet doit se confondre avec l'esprit et la matière proprement lettonne, et l'artiste n'a pas besoin de chercher des sujets illustratifs pour pouvoir s'exprimer dans un langage national. La liberté de l'art dépasse les limites de la convention; la nécessité et la portée d'une oeuvre d'art dérivent des traditions créatrices qui donnent à l'oeuvre la valeur de la forme et du style. Le contrôle de l'activité artistique est exercé par la culture et la conscience de l'artiste.

A l'analyse approfondie des meilleures peintures lettonnes nous trouvons tous les éléments nécessaires à témoigner d'un travail sévère, de la personnalité, des problèmes et des idées. Les principes fondamentaux de l'art letton sont la clarté et la propreté de la pensée artistique qui collabore avec les exigences de l'époque et procure en résultat une indépendance des influences étrangères.

*Oljerts Saldavs.*



LATVJU STRĒLNIKS.

A. APIŅA ORIĢINALLITOGRAFIJA.



---

# LATVIEŠU STRĒLNIĒKU TĒLOJUMI MŪSU MĀKSLĀ

**I**r tādi tematiski uzdevumi, ko mākslinieks saņem no sava laika un tautas vēstures gaitām. Šie uzdevumi, no vienas puses būdami mākslinieciskās veidošanas problēma, no otras — atsedz sevī kādu dziļāku, jūtu un ideju apvītu, garīgā satura kodolu, kas var iegūt nacionāla svētuma nozīmi, savu reliģisku jēgu.

Nav noliedzams, ka šādā tematikas kategorijā mūsu jaunās glezniecības attīstībā ir jāiekļauj bēgļu un strēlnieku, kā arī brīvības cīņu tēlojumi. Savu īpato aktuālo raksturu šie tēlojamie motīvi ir atkal ieguvuši pēdējos piecos gados.

Kara vētrās un cīņās dzimstot mūsu neatkarīgai valstij, dzima un veidojās latviešu jaunā glezniecība. Laikmetīgu izteiksmes līdzekļu un formu meklējumi te saistījās ar mākslinieciski pieredzamu jaunu dzīves vielu, jaunu tematisku saturu. Tautas likteņi, aizstāvēšanās griba, varonība, ciešanas un nākotnes cerības savijāja topošos daiļniekus, kļūstot par tēlojuma problēmu. Viņu apziņā kara notikumi un mākslas cīņas guva savdabīgu sakausējumu, jo kā nacionālās dzīves, tā arī mākslas frontē bija jākal, bija jāveido nākamība.

Vairāki no šiem, ap 1890. gadu dzimušās paaudzes, jauniešiem bija karavīri latviešu strēlnieku pulkos. Minēsim, piem., J. Grosvaldu, A. Filku, N. Strunki, Kr. Rītu, K. Baltgaili, A. Maizīti, V. Toni, K. Ubānu u. c. Ne visi pievērsās strēlnieku tēlojumiem. Kā pirmais te sāka iet jaunas takas Jāzeps Grosvalds; viņam sekoja N. Strunke un K. Baltgailis. Savā ekspressīvi satrauktā valodā J. Kazāks zīmējumos un akvareļos pieskāries mūsu karavīru dzīvei (piem., kareivji dzelzceļa vagonā, vecāki pie kritušā dēla zārka), it īpaši tēlojis (arī eļļā) atbrīvošanas cīņu epizodes. Jāpiemin arī S. Vidberga asi tvertie strēlnieku tipi revolūcijas laikā. Jāatzīmē arī Ata Maižiņa vingrā tehnikā veiktie zīmējumi un akvareļi.

Protams, arī vecākās paaudzes meistari, tā R. Zariņš un J. R. Tilbergs zīmējumos atklātnēm (Latviešu strēlnieku organizācijas kom. izdevums) ir rādījuši mūsu karavīrus; arī R. Pērle dažos zīmējumos tēlojis tēvzemes sargus ierakumos, vērojām asiņainās saules lēktu. Un Ansis Cīrulis,

nevien zīmējis karogus un krūšu nozīmes latviešu strēlnieku pulkiem, bet arī tēlojis zīmuli un akvareli ievainotos strēlniekus lazarētē.

Tomēr savu īpato nacionalo un māksliniecisko nozīmi šīs tematikas novads iegūst ar J. Grosvalda ievadītām bēgļu un strēlnieku gaitu ainām, darinātām zīmuli, akvareli, spalvas tehnikā. Pats būdams aktīvs strēlnieks, kopš 1916. g. pavasara kā virsnieks, sastāvēdams Sestā Tukuma latviešu strēlnieku pulka jātnieku izlūku nodaļā, viņš starp dienesta pienākumiem atrod arī vaļas brīžus mākslai. Tā rodas uzmetumi; vēlāk arī dažas eļļas gleznas. No vienas puses tie ir laikmetīgi mākslinieciski dokumenti, kas rāda, kā latviešu daiļnieka-karavīra psihē ir pārdzīvoti kara dzīves vidē gūtie iespaidi. Te veras ierakumi, zemnīcas, izlikumotās tranšejas, tumšie, granātu sašķelto koku stāvi, raķetes, kas blāzmo pret nakts debesi, izpostīto ēku baigie ģindeņi, kapu kalniņi ar baltiem krustiem. Un šajā rēgainā karalaika ainavā lepnuma un bezgalīga miera pilni kustas cīnītāju stāvi: ar gāzes maskām tranšeju gaitēnos, pie ložmetējiem, vedot ievainotos, izlūku gājienos, atpūšoties lauku sētās, zemnīcās... Te — simboliskā tvērumā baltā un tumšā zīrgā jā divi karavīri, bet pie sabangotām debesīm trauc divas gaišas dūjas — tautas izjūtas paudējas. Un tumšo gaišo laukumu līganā mijā veidoti ievainoto strēlnieku stāvi. Dūmakainā ainavā, pa vientulīgu ceļu, gar kuru rēgojas vertikālie stumbri, kas pasvītro salīkušo stāvu nedrošos soļus, iet ievainotie, atspiezdami uz savām šautenēm...

No otras puses — te vērojama formu sinteze, kurā optiskās dotības iesaistas kompozīcijas ritmam pakļautā veidolā. Un šim sintetiskam redzamības tvērumam ir sava dziļi idejiska nozīme. Te sniegts tulkojums tautas brīvības centieniem. Tā Grosvalds darina īpatu stilīšku koncepciju, kas ietekmē viņa līdzgaitniekus, citus šo motīvu tēlotājus. Strēlnieku ciklā akvareļos, gvašās, tušās mazgājumos, — visos šais metos pulsē mākslinieka spontanā doma un personīgais rokraksts. Neraugoties uz dažā labā vietā konstatējamām izveduma nepilnībām, te valdzina savdabīgs episks diženums, kuram aužas cauri cilvēciski atsaucīgais jūtu siltums. Ārējais strupums šai lakoniski aprautā izteiksmē, stilizācijas pārdomātais atturīgums te saglabā savu iekšēju nacionāli nozīmīgu skaņu: intīmu un dvēselīgi liegu. Tāds virspusē pasmaga skarbuma un iekšienē slēpta maiguma sakausējums liekas būt raksturīgs mūsu gleznotājiem, kas pauž tautas zemniecisko dabu.

Otrs moments, kas uzsverams, ir teicamā kompozīcijas izjūta, kas atsver formu izveidojumā šur tur sastopamos trūkumus. Tā vērojama laukumu sadalē un lineāro virzienu pakļaušanā noteiktām dominantēm. Starp dekoratīvi sacerētu schēmu un dzīves parādību raksturojumu Grosvaldam laimējas atrast vajadzīgo līdzsvaru. Koncentrēdams līniju un laukumu



„Karavīri bēdājās“. J. Grosvalda.

iedarbību, viņš prot tvert būtisko kodolu redzamībā, nepamet novārtā tēlojamus priekšmetus, neiestieg tukšā abstrakcijā. Ar kādiem visai vienkāršiem līdzekļiem Grosvalds, piem., parāda pelēki zaļganā vai violetā laukumā, vai tumšā debesu fonā baltos krustus un gaišos mākoņus. Grosvalda izteiksmei visai zīmīgs dekoratīvi simbolisks raksturojums. Te ir īpata formu un krāsu simbolika. Minēsim, piem., eļļas gleznu Trīs krusti (Valsts mākslas muzejā) ar ornamentālo divu kareivju figuru nokārtojumu priekšplānā, divrici, kurā ved ievainotos it kā pa tumšu nāves ieleju, nopostītās ēkas, gaišos krustus un mākoņus tumšā fonā. Krāsu ziedu gamma: melnais, pelēki zaļais, violetais un okeraini gaišais ver tiklab emocionālās, kā idejiskās izteiksmes vērtības šai spriegā gaišo un drūmo tumšo laukumu pretstatā.

Nevis lietu un norišu āriene, bet to iekšējā nozīme rūp daiļniekam<sup>1</sup>. Un galvenais varonis šais tēlojumos, kas nerisina kādu anekdotisku gadījumu, bet tver situācijas jēgu, ir pats cilvēks: latviešu kareivis savās cīņās un gaitās. Mazliet pasmags un stūrainis, nesalaužama spēka un spīts pilns viņš vada dzīvi kaujas laukos apvaldītā mierā, bez bravuras un ārišķīga patosa. Un ja vajag, viņš prot lepni mirt par savu tēvzemi. Tādu mēs viņu

redzam Grosvalda Mirstošā strēlniekā. Mākslinieks nesniedz individualizētus tēlus, bet tipus savā integrētā realisma uztverē.

Niklāvs Strunke 1916. gadā bija karavīrs tai pašā daļā kur Grosvalds. Šai laikā mākslinieks darināja daudzus vienkrāsainus mazgājumus un krāsainus zīmējumus. Saņēmis ziņu, ka tēvs — pils sardzes virsnieks — kā brīvprātīgais kritis frontē, Strunke 1915. g. ziemā no Pēterpils dodas uz Rīgu.

Kaut gan veselības dēļ jau bija karadienestā agrāk noraidīts, tomēr panāk savu un iestājas latviešu strēlnieku bataljonos. Viņu piekomandē pie 7. bataljona par fotografu, lai gan Strunke vēl līdz šai dienai fotografēt nav iemācījies. Drīz vien viņam izdodas pamest savu „fotografa“ vietu: ietiek 6. Tukuma latviešu strēlnieku pulkā, jātnieku izlūkos. Sākumā apmācība Bolderājā; pēc tam, pa sniega kupenām braucot, nokļūst pozīcijās Ķekavas frontē. Te Dižkačos sastopas ar Grosvaldu, dzīvo kopā vienā zemnicā. Pa vaļas brīžiem jaunie mākslinieki strādā ar aizrautību. Galda vietā viņiem uz stabiem nostiprinātas ozola durvis. Kad tuvumā sprādzis kāds smagais lādiņš, abi ar otu rokā steidz skatīties postījumus. Daļa no še paveiktiem zīmējumiem parādas K. Skalbes sakopojumā izdotā rakstu krājumā „Latvju strēlnieks“.

Mazliet neveiklā veidojumā, bet ar tiešu un sirsniņu tvērumu Strunke ver strēlnieku dzīves ainas: ierakumus ar stabu veidotiem stāviem, šaurām spraugām sienās, kāpnēm, karavīriem, kas še mīt, gan rikodamies ar šauteni, gan ložmetēju vai bumbmetēju. Redzama arī zemnicu iekštelpa. Ar īstu miniaturista rūpību un naivu lietišķību parādītas baļķu konstrukcijas, krāsniņa ar malku, zābaki, izžautā veļa. Miksti veidotie tumšie un gaišie laukumi pakļauti saceres prasībām. Jau še izpaužas Strunkem zīmīgā tiekme stilizācijas vispārīnājumu savienot ar lietišķu analītiķa pieeju, it kā ap-  
taustot pašus priekšmetus: tērpu, ieroci, baļķi, celtnes daļu. Pašā formu stiliskā uztverē, horizontālo un vertikālo līniju sadarā jūtama zināma Grosvalda koncepcijas ietekme.

Paiet ilgāks laika spridis, kamēr no šiem cīņu laikmetā veiktiem metiem Strunke atkal pievēršas strēlnieku tematikai. Pēdējos gados veikti spalvas zīmējumi, sepijas mazgājumi un akvareļi, ilustrējot A. Grīna Dvēseļu puteni un monumentālo izdevumu Latviešu strēlnieki. Pa ilgiem darba gadiem daiļnieka tehnika un idejiskā uztvere nobriedusi; izteiksme mērķtiecīga. Strunkes zīmējumu un akvareļu stils individuāli sakausē skopu, pat pasausu lietišķību ar dekoratīvu daiļumu stilizētos laukumos un līniju kustībā. Apdare precīza, noslīpēta visos sīkumos. Strunke neimprovizē, bet ilgi apsver un piestrādā, lai nekas nepaliktu neizkopts un nepabeigts. Un šai apdares rūpīgā kaldinājumā saglabāts ir līniju vedumā neatkārtojama un neatdarinama rokkraksta pulsējums. Aiz ārējā nogludinājuma un sti-



*Kritušais strēlnieks.* N. Strunkes.

lizētā iestindzinājuma viņš liek visur just paša mākslinieka pacietīgi vadīto, bet trauksmes un dinamikas piesātināto temperamentu. Tas pārkausē ietekmēs gūto. Dabas un dzīves notikumos Strunke uzsver ritmu un savdabīgi ekspresīvu mākslinieka žestu. Ieskatisimies daiļnieka tēloto cilvēku stūrainās un reizē graciozās kustībās, pašā līniju stiegrojumā, vienalga, vai šē redzamas cīņu ainas, karavīri, kas cauri dzelonstiepļu žogam dodas uzbrukumā, vai kritušie, vai citas situācijas. Visur šē jūtams uz formu valodu pārņests paša mākslinieka spriegais kustīgums. Strunkes skatījumā cilvēki un lietas iegūst kādu pilnīgi savdabīgu, paša daiļnieka personībā saņotu, māksliniecisku mīmiku: koki, pakalnu pauguri, lapotne, celtnes — viss iegūst šo iekšējās izteiksmes skaņu un dinamiku. Pat līdz asketismam atturīgā lietišķība šais grafiskos darinājumos saaužas ar šo ekspresijas elementu, kas atdzīvina kompozīcijas shēmas. Ne tipu raksturojums un psiholoģiskais tvērums, bet gan iekšējais ritms, ekspresīvais kustīgums, kas

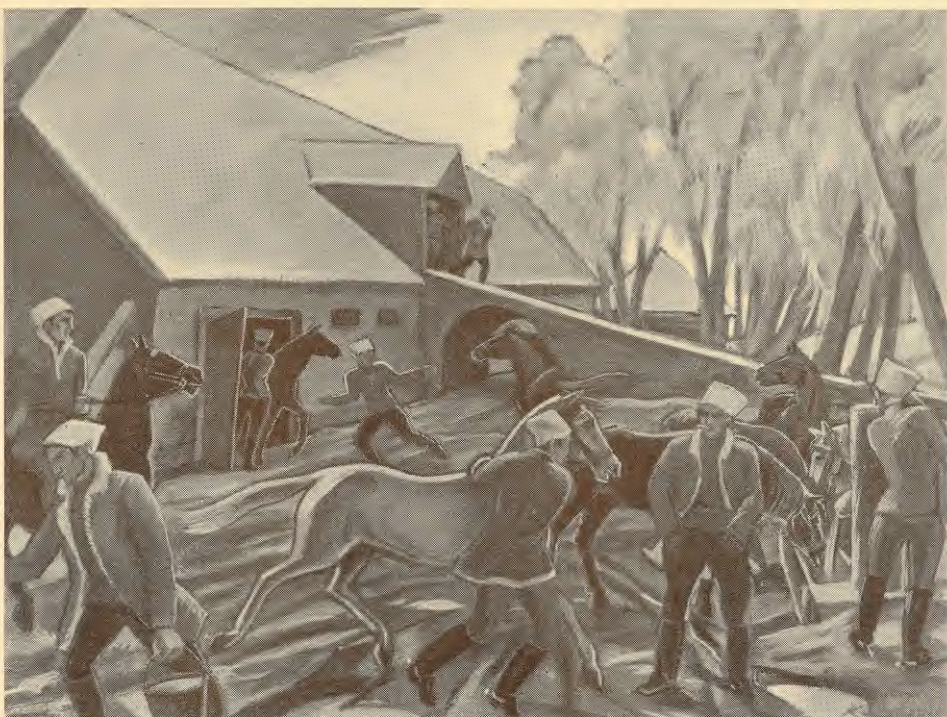
liek skatītāja acij iejusties mākslinieka atsegtā dzīves ainā, viņa primitīvā un reizā izsmalcinātā uztverē, arī strēlnieku cikla tēlojumos liekas būt galvenais. Un še veras mākslinieka jūtīgums un sirsnīgums, kas blāzmo ap viņa stilizācijas un lietišķības savijumu. Strunke iekšējā dinamismā un mākslinieciskā mīmikā izjūt situācijas atmosferu, lietu dvēseli. Viņa ilustrācijas nav anekdotisks apraksts, ārienes redzamības atdarinājums; līdztekus romānista literāram stāstījumam viņš darina savu sintētisku pavadijumu, kam ir savs emocionalais un garīgais saturs. Atcerēsimies, piem., viņa darināto Nāvessalu: melnos koku stumbrus, sagruvušo celtni, ģindeni, kas draudēdams pacēlis roku pret debesīm, sprāgstošo granātu strūklas, kas uzšaujas no zemes. Simboliskā uztverē te parādītas laikmeta parādības un noskaņas...

Kārlis Baltgailis neapšaubami pieskaitāms latviešu strēlnieku gaitu labākiem interpretētājiem mākslinieciskā veidolā. 1917. g. pavasarī, pabeidzis Penzas mākslas skolu, viņš iestājas 5. Zemgales latviešu strēlnieku pulka jātnieku izlūku komandā. Pēc apmācībām Rīgā, Baltgailis nokļūst frontē, Ložmetēju kalnā. Augusta sākumā pulks ir Ropažu muižā. Vāciešiem pārejot Daugavu, Zemgales pulks varonīgi cīnas Mazās Juglas krastos, aizsedzot latviešu un krievu karaspēka atkāpšanos, ciedzams te lielus zaudējumus. Pēc lielnieku apvērsuma, 1918. g. februārī, Baltgailis šķiras no pulka, dodas sākumā uz Penzu, no turienes nokļūst Sibīrijā, līdz, 1919. g. septembrī, kā imantietis, nonāk Vladivostokā un pēc tam dzimtenē.

Atrazdamies strēlnieku pulkā, Baltgailis zīmē uzmetumus, veic neliela formata darbus. 1918. g. kopā ar dažiem citiem latviešu māksliniekiem sarīko Penzā, latviešu bēgļu komitejas telpās, izstādi. Te parādas viņa sepijā izvesti latviešu strēlnieku tēlojumi. Arī Sibīrijā Baltgailis turpina šo darbu ciklu, izstādot savus ražojumus 1919. g. Omskā. Vai visi šī posma darbi ir zuduši.

Tikai atgriezies Latvijā, Baltgailis sāk strēlnieku tematus ietvert samērā prāvāka apmēra darbos temperā, eļļā, akvarelī. Jau 1921. g. rodas vairāki darbi, strēlnieku tēlojumi. Tāds ir — Ceļš uz Ikšķili ar ievainoto strēlnieku ceļmalā un jātnieku, bez tam izlūku, kritušā strēlnieka, Ložmetēju kalna tēlojumi eļļā, temperā un akvarelī. Te jūtama zināma Grosvalda ietekme.

Posmā no 1925.—29. g. Baltgailis izkopj stilizētā uztverē temperas tehniku, veic gleznojumus, kas rāda jātnieku izlūkus no rīta zirgus dzirdot, skatu pēc kaujas, kur sanitari nes ievainotos, sagulda rindās un aprok kritušos. Gleznotāja stils nobriest un kļūst — it īpaši temperā — plašāks un drošāks kopš 1933./34. g. Tagad Baltgailis apzina savus īpatos kompozīcijas paņēmienus un tematiku. Pēdējos gados veikti izcilākie strēlnieku cikla darbi. Lai minam kaut Nāvessalu, Pavasari Tīreļa purvā (Valsts mākslas



*Zirgu dzirdināšana. K. Baltgailis.*

muzejā), Divus draugus (viens variants atrodas Malmes muzejā, Zviedrijā), skatu pie Daugavas, daudzos jātnieku tēlojumus. Gleznieciski plūsmainos plankumos, šķautņaini lauždams vienkāršoto formu, Baltgailis ar sirsnību un aizrautību ver strēlnieku epepeju. Te Nāvessalas drūmā apkārtnē, nakti aizvedot ievainotos un kritušos un saņemot svaigus spēkus, te granātu eksplozijā izraktā laukā domīgi sēž strēlnieks ar ievainoto roku, te strēlnieks mēģina no kaujas lauka aiznest savu ievainoto biedru, te jātnieku izlūki pie ugunsкура mežā starp koku fantastiskiem siluetiem. Baltgaiļa tēlojumā figuras saista māksliniekam īpats graciozs ritms. Nereti veras savdabīgs pretstats: notikuma drūmums un uztveres idillisks maigums — pelēcīgā tonkārtā, formu vijīgumā. Tāds ir pavasaris Tīrelpurvā: atkusnī, granātas izrautā bedrē uz rusganās zemes guļ kritušais kareivis; klusā un saulainā apkārtņē lidinas sprāgstošo šrapneļu mākonīši . . .

Arī Baltgaiļa skatījumā dzīves viela iekšēji pārkausēta; te izpaužas daiļniekam zīmīgā liriskā simbolika.



*Strēlnieki atpūtā. Jēkaba Kazāka.*

Īpatais emocionalais un simbolikas elements tuvina Grosvalda, Strunkes un Baltgaiļa tēlojumus. Tomēr šē ir vērā liekamas individualas izšķirības: Grosvalds — episkāks, monumentali bargāks, Strunke — ekspresīvāks, dinamiskāks, Baltgaiļi dominē lirisks liegums, kas vijas ap viņa tēlotiem stāviem.

Atzīmējot šo veikumu pozitīvās īpašības, nav noliedzams, ka strēlnieku eīņas un varoņdarbi būtu liela stila, monumentalu darbu cienīgi. Grosvalda darbi norāda uz šo ceļu, šo iespējamību. Te veras uzdevums, kas it īpaši būtu svarīgs mūsu tik maz izkoptās monumentalās sienu glezniecības novadam.

Niklāvs Strunke iecerējis veikt dažus monumentalus darbus, kas tēlotu strēlniekus pēc Ziemassvētku kaujām nesam kritušo virsnieku, kas rādītu Zemgales pulka pēc Rīgas krišanas palikušos cīnītājus pulcējamies zem sava karoga pie ugunsкура . . . Bet viss tas vēl nākotnes muzika.

Strēlnieku tematiku pēdējos gados cilājuši arī jaunākās paaudzes daiļnieki. Minēsim J. Plēpja izteiksmīgos kokgriezumus Grīna romānam, A. Apiņa tēlojumus litogrāfijā, R. Auniņa gleznas, kur zimīgi tvertie kareivju stāvi tik labi sakausēti ar ainavisko apkārtni. Arī V. Caune savā laikā iz-

stādijis gleznas, kurās tēloti latviešu strēlnieki un viņu varoņdarbi. Bez pieminētiem šo tematiku cilājuši arī daži citi mūsu mākslinieki.

*Jānis Siliņš.*

<sup>1</sup> Sk. arī J. Siliņa apcerējumu Tautas brīvības cīņu tēlojumi latvju mākslā, Pieņiņas vainags Latvijas kritušiem varoņiem, 1926.

\*           \*

\*

Der Verfasser charakterisiert kurz drei lettische Künstler, die die Tematik der Kämpfe und des Lebens der lettischen Tirailleurs behandelt haben. Grundlegend sind die Bestrebungen J. Grosvalds'; am Anfang von ihm beeinflusst, haben N. Strunke und dann auch K. Baltgailis in ihren Schilderungen eine persönliche und selbständige Auffassung dieser Motive errungen. Alle drei hatten als aktive Kämpfer die Gelegenheit gehabt, die lettischen Tirailleurs zu beobachten.

---

## NIKLAVA STRUNKES GRĀMATU ZĪMES

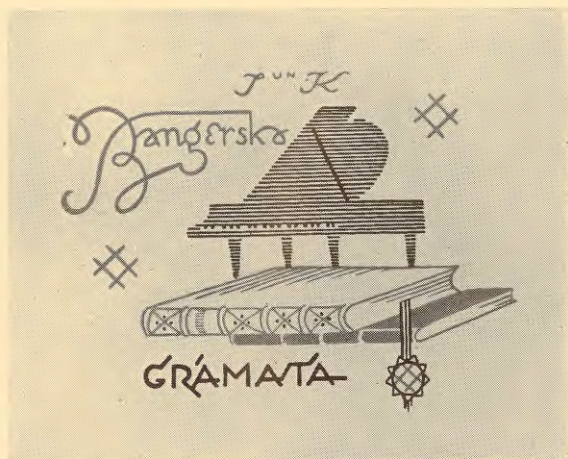
**G**rāmatu zīmes pazīstamas Latvijā jau kopš XVII g. s. sākuma, un kā pirmā uzskatama Rīgā strādājošā mākslinieka Heinricha Tūma (Thum) Horsta ģimenei gravētā, kas datēta ar 1604. gadu. Tomēr līdz pašām 19. g. simta beigām grāmatu zīmju mūsu zemē nav daudz, kas gan izskaidrojams ar to, ka grāmata no mūsu dzimtenes agrāko vadošo šķi-



ru un tautību piederīgiem netika sevišķi cienīta. Tikai pagājušā gadsimta beigās sākās lielāka rosība grāmatu zīmju laukā. Ap to pašu laiku rodas arī pirmās latviešu grāmatu zīmes, no latviešu māksliniekiem latviešu grāmatu krājēju vajadzībām zīmētas. Protams, sākumā šo zīmju nav daudz. Līdz pasaules karam starp latviešu māksliniekiem — ekslibristiem neapstridami

pirmo vietu ieņem prof. R. Zariņš, kura spalvai arī pieder lielākā tiesa no tā laika latviešu grāmatu zīmēm. R. Zariņa grāmatu zīmes bija populāras nevien latviešu grāmatu cienītāju aprindās, bet vērsa uz sevi arī cittautu mākslas cienītāju uzmanību un reproducētas tiklab krievu, kā arī vācu, ungāru un citos mākslas izdevumos. Blakus Zariņam kā ekslibristi strādāja vēl J. Madernieks, J. Brenčēns, J. Grosvalds un citi.

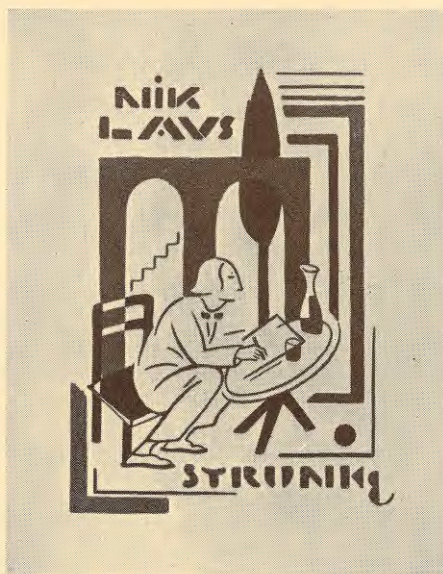
Savu īsto uzplaukumu latviešu grāmatu zīme sāk piedzīvot tikai ar Latvijas valsts nodibināšanu. Latviešiem grāmata ir mīļa, un starp viņiem ir samērā daudz grāmatu krājēju, kādēļ arī grāmatu zīmju lietošana strauji uzplaukst. Rodas daudz jaunu mākslinieku, kas veltī savu talantu arī grā-



matu zīmju sacerēšanai. Starp viņiem ātri popularitāti iegūst un izvirzas uz vienu no pirmajām vietām Niklavs Strunke. Ja Niklavs Strunke šo pavasari varēja atskatīties uz mākslinieciskās darbības 25 gadiem, tad šogad pāiet arī 20 gadu, kopš viņš sācis strādāt kā ekslibrists. Pa šo laiku viņš sniedzis bagātu klāstu — tuvu pie četrdesmit grāmatu zīmes. Grāmatu zīme nedod māksliniekam to brīvību temu izvēlē, kā citas pielietojamās grafikas nozares, plakāts, grāmatu vāks u. t. t., jo pasūtītājs parasti dod savus norādījumus attiecībā uz zīmējuma saturu, kādēļ māksliniekam šeit bieži vien jāatrisina tikai stingri noteikts uzdevums. Šī ierobežošana, kas neļauj vienā otrā gadījumā piegriezties tematiem, kuri māksliniekam vairāk padodas, kas nedod pilnu vaļu viņa fantāzijai, ir īsts mākslinieka meistarības pārbaudījums, kurā viņam dota iespēja pierādīt savu prasmi. Grāmatu zīmes nevar vērtēt vienīgi kā mākslas darbus, bet te jāņem vērā arī viņu

praktiskās pielietojanas prasības. Labs zīmējums ne arvienu būs arī laba grāmatu zīme. Pēdējai pēc savas tematikas un tehnikas, kā arī apmēriem un formata jāiekļaujas grāmatā, jāastāda ar to organiska vienība. Tādēļ arī labs ekslibrists būs tikai mākslinieks, kas pats mīlo un saprot grāmatu, un tāds grāmatu draugs ir Niklavs Strunke.

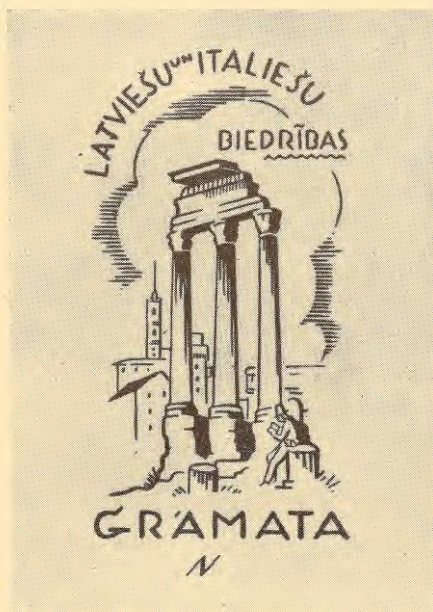
Pirmais, kas uzkrīt, aplūkojot N. Strunkes grāmatu zīmes, ir viņu grāmatīgums; viņas nav vien labi izdevušies maza formata zīmējumi, bet jau no pirmā acu uzmetuma atklāj savu īsto uzdevumu — būt par grāmatas



organisku sastāvdaļu. Technikā N. Strunke visbiežāk pielieto cinkografiski pavairojamo tušas zīmējumu, un tikai divos gadījumos viņš izmēģinājis tipomontažu (A. Auziņa un K. Krauliņa zīmes). Tipomontaža gan ir grāmatu zīmei īsti piemērota tehnika, jo veido salikumā, tāpat kā pati grāmata ir salikta, bet viņa sniedz tomēr pārāk ierobežotas iespējamības. Citas tehnikas N. Strunke nelieto, un tās arī, izņemot vienīgi kokgriezumu, grāmatu zīmēm mazāk piemērotas.

Pirmās N. Strunkes grāmatu zīmes parādās 1920. gadā, un tanīs vēl nomanama zinama nedrošība un it kā sevis meklēšana, bet jau drīz, sākot ar 1925. gadu, pēc atgriešanās no Itālijas, viņš prezentējas kā gatavs meistars šai intīmajā mākslas nozarē un ar katru nākamo darbu sniedz jaunus

pārsteigumus. Tagad vājāk padevušos darbu, atskaitot varbūt Jelgavas Pētera ģimnazijas grāmatu zīmi, vairs nav. Pie visa tā, N. Strunke nepaliek vienmuļš, jo maniere viņam ir sveša, un ja mēs viņa grāmatu zīmes, lai gan viņš tās nemēdz signēt, uz pirmā acu uzmetuma varam pazīt, tad tas liecina par nobrieduša mākslinieka individualitāti un savu stilu. N. Strunke ir karavīra dēls un pats bijis karavīrs. Tas, bez šaubām, ir atstājis iespaidu arī uz viņa mākslas iekšējo būtību. Apvaldīts, gribētos pat teikt, disciplinēts ir

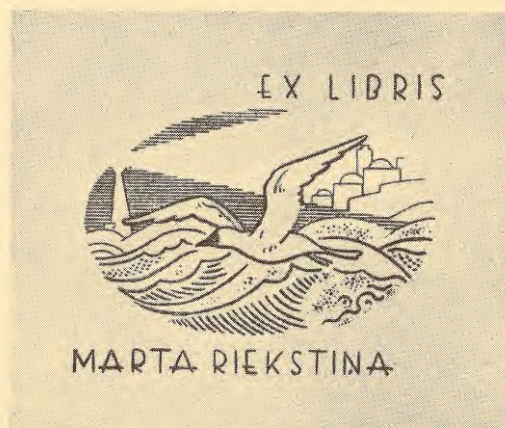
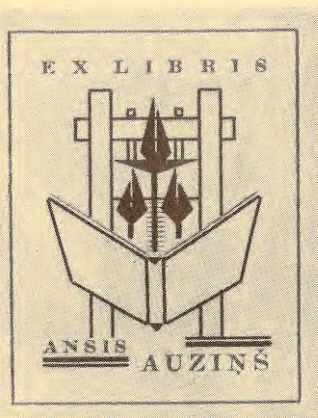


viņa zīmējums, tajā nav nekas nejaušs, nekas lieks. N. Strunke aprobežojas savos darbos ar pašu nepieciešamo, vienkāršo zīmējumu līdz pēdējai robežai, bet nekad nepaliek askētisks. Viņa zīmējums ir pārdomāts līdz beidzamam sīkumam un tomēr nekad nav sauss un garlaicīgs. Izdomas bagātība un stingri līdzsvarota kompozīcija ir raksturīga viņa grafikai, vienalga, vai tā ir ekspresīvi-konstruktīvā O. Liepiņa otrā grāmatu zīme, kur ar nedaudz spalvas vilcieniem dots uzskatams dinamiskas un statiskas priekšstats, vai apbrīnojamas elegances apdvestā A. Amtmaņa-Briediša, vai arī mierīgi cēlā K. Žiglēvica grāmatu zīme. Pie visas savas daudzveidības N. Strunkes darbos izmanams dziļš latviskums, kas neizpaužas ļoti atturīgajā nacionālās ornamentikas elementu lietošanā vien, bet arī visā viņu koncepcijā un izve-

dumā. Tādu darbu, kā Valsts Prezidenta K. Ulmaņa grāmatu zīmi, varēja radīt tikai latvisks mākslinieks.

Liela daļa N. Strunkes grāmatu zīmju iespīestas divās un vairāk krāsās. Kā tas jau N. Strunkem parasts, viņa krāsas ir vēsas — visbiežāk blakus melnajai sastopam brūnu, zilu, zaļu un pelēku. Līdz šim N. Strunke ir izpildījis sekošas grāmatu zīmes:

1. *Valsts Prezidentam Dr. K. Ulmanim*. 1936. g. Uz grāmatu zīmes tēlots arājs, kas, atspiedies pret arklu, lasa grāmatu; uzraksts: „Kārļa Ulmaņa — grāmata“; lielums 105×135 mm. Cinkografija 3 krāsās. Ir arī nospiedumi mazākā formatā 71×92. Reproducēta: 1) Atpūtā Nr. 602, 15. V. 36. g.



(krāsās); 2) *Brīvā Zemē* Nr. 22, 28. I. 37. g.; 3) *Tēvijas Sargā* Nr. 4, 28. I. 38. g.; 4) *Brīvās Zemes* ilustrētā pielikumā Nr. 5, 2. II. 39. g.; 5) O. Freivalds. Ģimenes bibliotēku iekārtošana. Rīgā, 1939. 57. lpp.; 6) *Latvijas tēlotājas mākslas pieci gadi*. Rīgā, 1939.

2. *V. Dālem*. 1920. g. Uz zīmes divi amoreti tur apli ar grāmatu; uzraksts: „Viktors Dāle“; lielums 95×78 mm. Cinkografija.

3. *V. Tēpferam*. 1920. g. Uz grāmatu zīmes tēloti kartušā mākoņi un roka ar zobenu; uzraksts: „V. Tēpfers“; lielums 106×133 mm. Ir arī nospiedumi 119×137 mm uz citāda papīra. Cinkografija.

4. *J. Sudrabkalnam*. 1920. g. Uz zīmes tēloti arkā ietverti klinšaini krasti un buru laiva; uzraksts: „Arveds Peins — Sudrabkalns“; lielums 60×107 mm. Cinkografija. Reproducēta: *Ilustrētā Žurnālā* 1925. g. Nr. 1.

5. *K. Dziļlejam*. 1921. g. Uz grāmatu zīmes tēlots grāmatu plaukts; uzraksts: „K. Dziļlejas — bibliotēka“; lielums 110×80 mm. Autotipija. Ir arī novilkumi uz krāsaina papīra. Reproducēta: *Nedēļā* Nr. 18, 1925. g.

6. R. *Bebrim*. 1922. g. Tēlota lauku sēta, durklis un dzeloņdrāts, virs tās kaija; uzraksts: „Ex libris — Raimonds Bebris“; lielums 70×79 mm. Cinkografija.

7. E. *Danjam*. 1924. g. Tēlota vētraina jūra, Kapri sala, zibeņi un kaija; uzraksts: „I miei libri — E. Dagna“; lielums 99×87 mm. Cinkografija.

8. O. *Strunke*. 1925. g. Uz zīmes tēlota sieviete, kas no tribīnes aģitē par grāmatu; uzraksts: „Olga Strunke“; lielums 67×84 mm. Cinkografija. Ir arī novilkumi mazākā formatā 45×56 mm.

9. A. *Bilmanim*. 1925. g. Tēlotas dažādas celtnes, radio antenna, grāmata un glāze; uzraksts: „Alfrēds Bilmanis“; lielums 100×121 mm. Cinkografija divās krāsās.

10. P. *Rozītim*. 1925. g. Tēlots rožu zieds, pāršķelts no zobena ar heraldisku liliņu kā rokturi; uzraksts: „Ex libris — Pāvils Rozīts“; lielums 95×120 mm. Cinkografija 3 krāsās. Ir arī novilkumi mazākā formatā 42×80 mm.

11. Fr. *Menderam*. 1925. g. Uz zīmes priekšplānā attēlots cilvēks brillēs ar sakrustotām rokām, aiz viņa fabrikas korpusi un demonstrācijas ar karogiem; uzraksts: „Fricis Menders“; lielums 55×75 mm. Cinkografija 2 krāsās.

12. A. *Bērziņam*. 1925. g. Tēlota maska un trīs bites; uzraksts: „Arturs Bērziņš“; lielums 83×83 mm. Cinkografija.

13. A. *Švābem*. 1925. g. Uz grāmatu zīmes priekšā tēlots pjero ar glāzi rokā, aiz viņa mūks; uzraksts: „Ex libris — Arvēds Švābe“; lielums 55×92 mm. Cinkografija 3 krāsās.

14. A. *Bērziņam*. 1925. g. Tēlots bērzs, bišu strops un trīs bites ornamentālā ielokā; uzraksts: „Arturs Bērziņš“; lielums 82×84 mm. Cinkografija 2 krāsās.

15. N. *Strunkem*. 1925. g. Uz zīmes tēlots pats mākslinieks sēžot Itālijas krodziņā un zīmējot; uzraksts: „Nik — lavs — Strunke“; lielums 71×92 mm. Cinkografija 2 krāsās.

16. K. *Žiglēvicam* 1927. g. Uz grāmatu zīmes caur logu redz Rīgas Jāņa baznīcu un zvaigžņotu debesi, priekšā grāmatas, zvaigžņu karte, smilšu pulkstenis un trauks; uzraksts: „Ex libris — Kārlis — Žiglēvics — Nr. —“; lielums 67×88 mm. Cinkografija 2 krāsās. Ir arī novilkumi ar uzrakstu: „Ex libris — Dr. Kārlis — Žiglēvics — Nr. —“.

17. V. *Grēviņam*. 1927. g. Tēlots skats uz Palazzo Vecchio Florencē; uzraksts: „Valdis Grēviņš“; lielums 62×92 mm. Cinkografija 2 krāsās.

18. V. *Grēviņam*. 1927. g. Ornamentēts teksts: „*Sew — par — Iš-lustefčanohš un — Šaweem Behrnee—m par Pamahzisch—anu šcho Rakštu da—rbu šawâ Plauktâ li—zzis tas Augstas Gu—dribas dak—teris Or—ien-ta—ziu—š.*“; lielums 65×86 mm. Cinkografija 2 krāsās. Reproducēta Latv. konversācijas vārdnicā IV, 7945. lpp.

19. J. *Akurateram*. 1927. g. Tēlots skats caur logu uz Fjēzoles ainavu, uz palodzes trauks; uzraksts: „Jānis Akuraters“; lielums 49×66 mm. Cinkografija 2 krāsās.

20. O. *Liepiņam*. 1927. g. Tēlota liepas lapa, pudele un grāmata; uzraksts: „*Ex libris — Olgerti Liepini*“; lielums 99×99 mm. Cinkografija.

21. O. *Liepiņam*. 1927. g. Tēlots celtniecisks motīvs; uzraksts: „*O. — Liepi — ņ — š*“; lielums 90×133 mm. Cinkografija. Ir arī novilkumi mazākā formātā 46×66 mm.

22. A. *Amtmanim-Brieditim*. 1928. g. Uz grāmatu zīmes tēlots briedis uz klints; uzraksts: „*Ex libris — Alfrēds — Amtmans Briedīts*“; lielums 62×86 mm. Cinkografija 2 krāsās.

23. *Glazunova kvartetam*. 1930. g. Uz zīmes tēlots komponista A. Glazunova portrets, vijole un nošu lapa; uzraksts: „*G. Q.*“; lielums 63×63 mm. Cinkografija 3 krāsās.

24. F. *Lauvai*. 1930. g. Tēlota grāmata, notis un liesma; uzraksts: „*Frida — Lauva*“; lielums 55×75 mm. Cinkografija.

25. K. *Kraulīņam*. 1931. g. Uz zīmes tēloti nami un koki; uzraksts: „*Ex libris — Kārlis — Krauliņš*“; augšējā labajā stūrī signatūra „*ns*“; lielums 50×65 mm. Tipomontāža.

26. M. *Riekstiņai*. 1932. g. Tēlots bangojošas jūras krasts ar orientālām celtnēm, bāka un lidojoša kaija; uzraksts: „*Ex libris — Marta Riekstiņa*“; lielums 56×72 mm. Cinkografija. Novilkumi uz dažādas struktūras papīriem.

27. A. *Auziņam*. 1932. g. Uz zīmes tēlota tipografiska prese, grāmata un trīs auzu vārpas; uzraksts: „*Ex libris — Ansis — Auziņš*“; lielums 65×69 mm. Tipomontāža 4 krāsās.

28. J. *Kārkliņam*. 1933. g. Uz grāmatu zīmes tēloti laikraksti, brilles, spalva, restes un saule; uzraksts: „*Ex libris — Jānis — Kārkliņš*“; lielums 78×69 mm. Cinkografija.

29. J. *Rudumam*. 1935. g. Uz zīmes tēlots Dantes profils un Don Kichots; uzraksts: „*Jānis — Cimmermanis — ex — libris*“; lielums 108×113 mm. Cinkografija 3 krāsās.

30. J. *Rudumam*. 1936. g. Tēlots cirvis, kuram no kāta aug lapots zars un satīts raksts ar zieģeli; uzraksts: „*Jāņa Cimmermaņa — grāmata*“; lielums 54×60 mm. Cinkografija 5 krāsās.

31. *Ģen. J. Balodim.* 1936. g. Uz grāmatu zīmes senlatvju karavīrs tur labajā rokā zobenu un kreisajā karti, aiz viņa Latvijas karavīru kokarde — saulīte; uzraksts: „Ģenerāļa — Baloža — grāmata“; lielums 94×115 mm. Cinkografija 4 krāsās. Reproducēta: 1) Atpūtā Nr. 592, 6. II. 36. g.; 2) Tēvijas Sargā Nr. 4, 28. I. 38. g.

32. *H. Tepferam.* 1936. g. Tēlots Latvijas atbrīvošanas cīņu laika karavīrs ar šauteni uz Rīgas dzelzs tilta, augšā saulītē — Atsevišķās studentu rotas nozīme; uzraksts: „Herberta — Tepfera — grāmata“; lielums 68×88 mm. Cinkografija 4 krāsās.

33. *Jelgavas hercoga Pētera ģimnazijas fondam.* 1936. g. Uz zīmes tēlots Jelgavas Pētera ģimnazijas vecais tornis un saule; uzraksts: „Pēterā ģimnazijas — 28. janvāra — fonds“; lielums 60×79 mm. Cinkografija 2 krāsās. Ir novilkumi ar citu pelēkas krāsas toni.

34. *J. Čakstem.* 1938. g. Uz grāmatu zīmes pieguļnieks zem egles pie ugunsкура lasa grāmatu, tālumā ganas zirgs; uzraksts: „Jāņa Čakstes — grāmata“; lielums 75×111 mm. Cinkografija 4 krāsās.

35. *J. un K. Bangerskiem.* 1938. g. Uz zīmes tēlots flīģelis un grāmatas; uzraksts: „J. un K. — Bangerska — grāmata“; lielums 106×80 mm. Cinkografija 2 krāsās. Ir arī novilkumi vienā krāsā.

36. *A. Liepam.* 1938. g. Uz grāmatu zīmes tēlota tintes pudele ar liepas zaru kā spalvaskātu; uzraksts: „A. R. — Liepas — grāmata“; lielums 65×86 mm. Cinkografija.

37. *Latviešu un italiešu biedrībai.* 1939. g. Tēlots latvietis Romas forumā, tālumā Kapitols; uzraksts: „Latviešu un italiešu — biedrības — grāmata — N“; lielums 67×103 mm. Cinkografija brūnā krāsā.

Bez tam N. Strunke zīmējis arī vienu superekslibri.

38. *V. Tepferam.* 1928. g. Tēlota krūze un trīs acis; uzraksts: „W. Tepfera ihpaschums“; diametrs 39 mm. Reproducēta: 1) Latv. konversācijas vārdnīcā IV un 2) O. Freivalds, Ģimeņu biblioteku iekārtošana. Rīgā, 1939. 61. lpp.

Šai sarakstā nav ņemti vērā N. Strunkes tā saucamie „nedzīvie“ ekslibri, kurus pasūtītāji kaut kādu iemeslu dēļ nav iespieduši. Tādi ir L. Laicēnam (1920. g.), R. Eglem (1920. g.) un K. Zvirgzdem (1936. g.). Šai kategorijai jāpieskaita arī samērā daudzie grāmatu zīmju oriģināli, kurus mākslinieks ielipinājis draugiem dāvētās grāmatās.

So apcerējumu gribētos noslēgt ar vēlējumos, lai mākslinieks, kurš pēdējā laikā nopietni pieķēries glezniecībai un guvis šai laukā ievērojamus panākumus, neatstātu novārtā arī grāmatu zīmes nozari, kurā viņam tik izcili sasniegumi.

V. Tepfers.



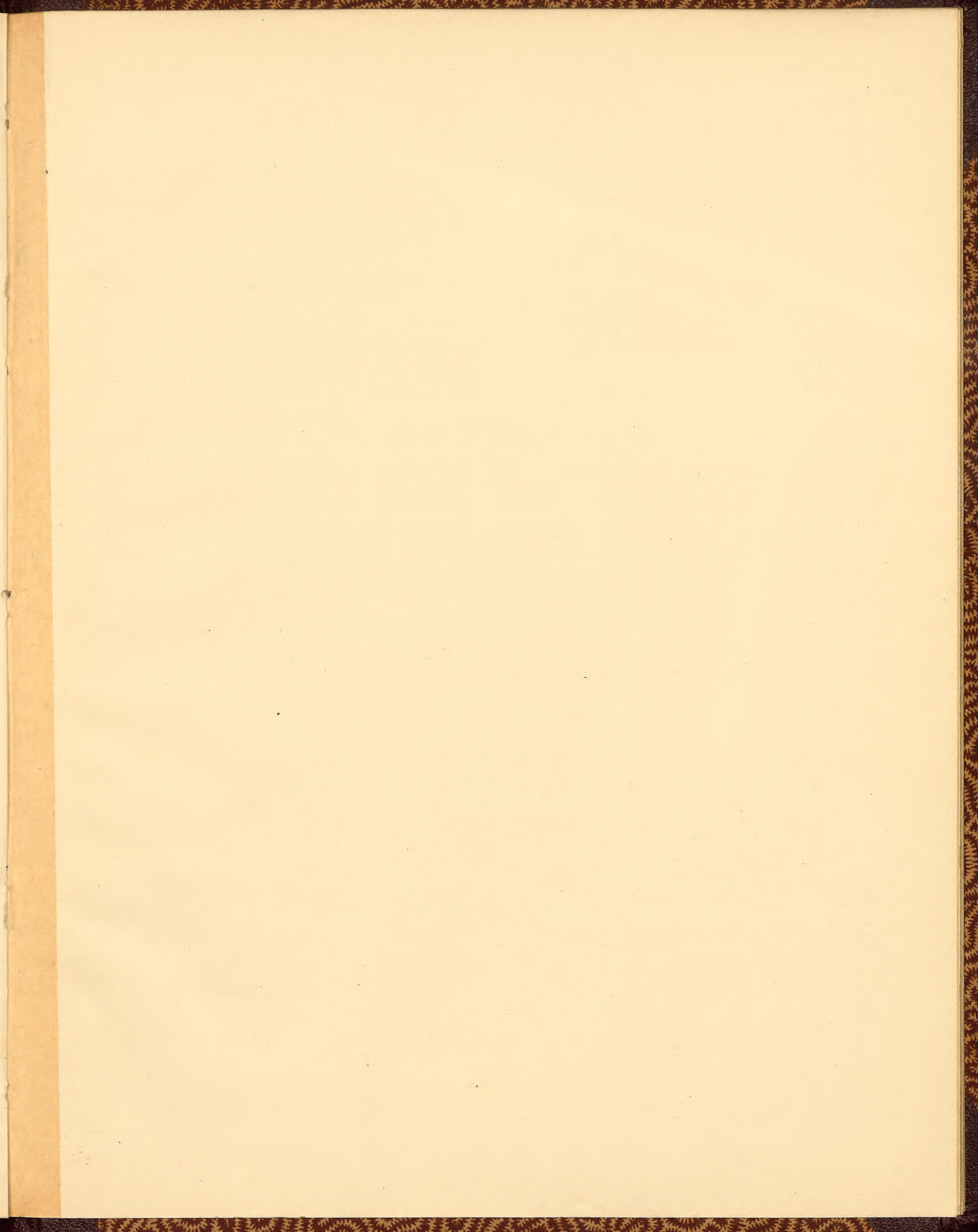
\* \*  
\*

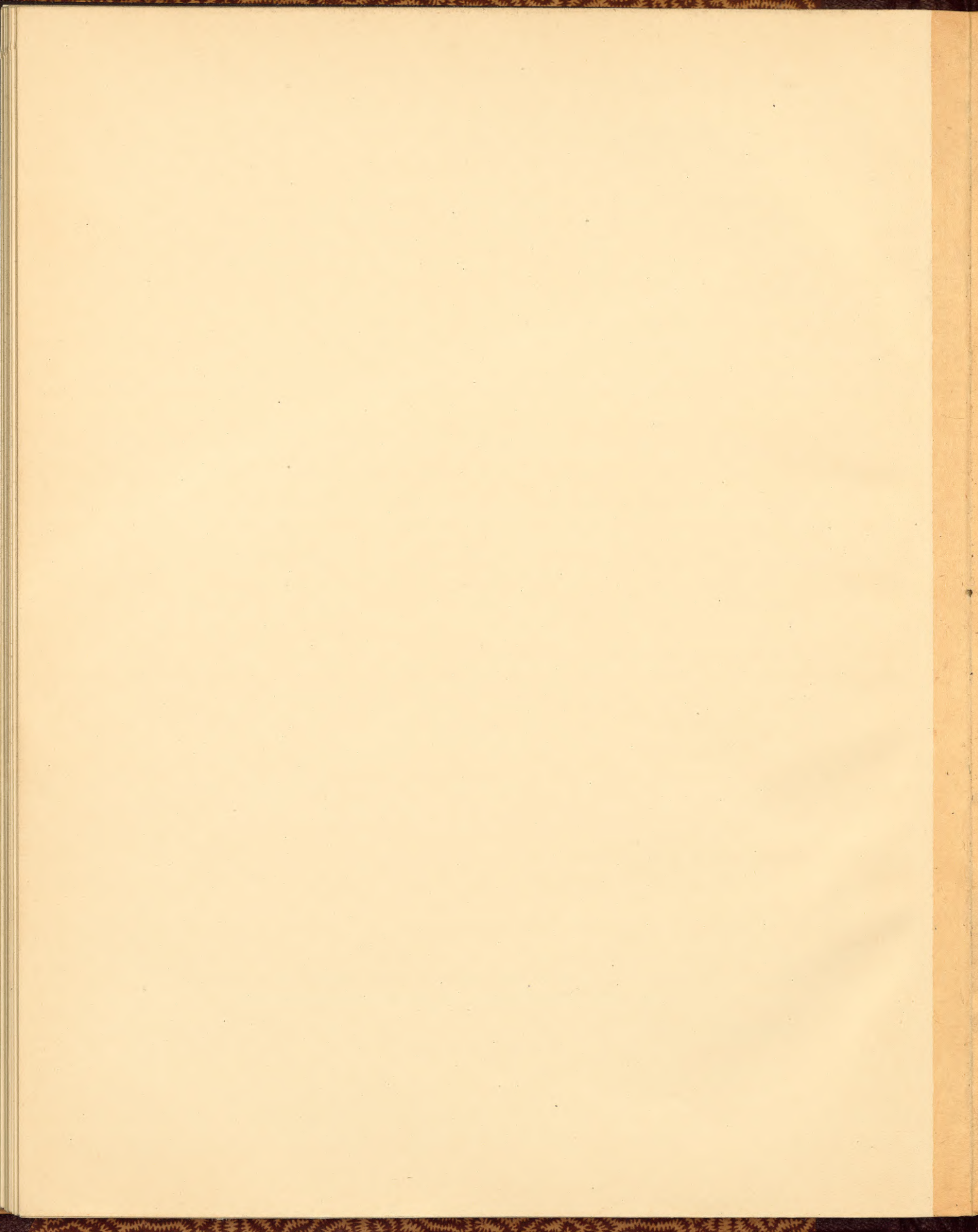
Nach einer kurzen Würdigung der auf hervorragend hohen Stufe stehenden Exlibris-Kunst N. Strunkes gibt der Verfasser einen Überblick über das Schaffen des Meisters auf diesem Gebiet, und anschließend ein Verzeichnis aller von N. Strunke entworfenen Bücherzeichen.

---

Atbildīgais redaktors Pieminēkļu valdes priekšsēdis prof. *Francis Balodis*  
Rīgā, Skolas ielā 13, dz. 7

Techniskais redaktors Valsts papīru spiestuves un naudas kaltuves direktors *Ludolfs Liberts*  
Rīgā, M. Altonavas ielā 14





# S A T U R A R Ā D I T Ā J S

	Lpp.		Lpp.
<b>I VĒSTURE:</b>		<b>V MĀKSLA:</b>	
Latviešu zemkopība un sabiedrība vācu ienākšanas laikā — <i>B. Ābers</i> . . . . .	5	Stila problēma — <i>E. Laube</i> . . . . .	79
<b>II SENĒSTURE:</b>		Klasicisma laikmeta tēlniecības mākslas meistardarbi Latvijā — <i>P. Kampe</i> . . . . .	102
Jersikas senkapi — <i>Oskars Kalējs</i> . . . . .	11	Mācītāja <i>A. G. Boses</i> albums — <i>Pēteris Ārends</i>	120
Senā Aizkraukles baznīca — <i>P. Stepiņš</i> . . . . .	30	<i>Jāzeps Grosvalds (Joseph Grosvald)</i> — <i>A. Ozanfans (A. Ozenfant)</i> . . . . .	131
<b>III FOLKLORA:</b>		Latviešu tematiskā glezniecība — <i>Oļģerts Saldavs</i> . . . . .	142
Leišu čūsku vārdi Latvijā — <i>Alvīns Augstkalns</i>	41	Latviešu strēlnieku tēlojumi mūsu mākslā — <i>Jānis Silīņš</i> . . . . .	149
<b>IV ETNOGRAFIJA:</b>		Niklava Strunkes grāmatu zīmes — <i>V. Teffers</i>	158
Latviešu klēts arhitektūra — <i>P. Kundziņš</i> . . . . .	45		

- PIELIKUMI: 1) Prof. E. Laube — *Erikas Šternbergas oriģināllitogrāfija.*  
 2) Klēts Blomes pag. Riņģos.  
 3) Ziedonis — *V. Puroša* glezna.  
 4) Vāze Alūksnes pilī — *Jaņa Šternberga* skrāpējums.  
 5) Kārļa Alksnīša portrets — *A. G. Boses* zīmējums.  
 6) Latvju strēlnieks — *A. Apiņa* oriģināllitogrāfija.

3-

[2,50]

STATE OF NEW YORK

IN SENATE

JANUARY 1, 1900

REPORT

OF THE

COMMISSIONERS OF THE LAND OFFICE

IN RESPONSE TO A RESOLUTION

PASSED BY THE SENATE

APRIL 1, 1899

ALBANY: JAMES BROWN PUBLISHER