

OPTIMISMA, PROGRESA UN CĪŅAS IDEJU ATSPUGUĻOJUMS RĪGAS ARHITEKTŪRAS DEKORĀ 20. GADSIMTA SĀKUMĀ

Harijs Tumans

Dr. hist., profesors, Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāte

Zinātniskās intereses: seno laiku vēsture

Rakstā apkopoti un analizēti tēli, kuri Rīgas arhitektūras dekorā parādījās 20. gadsimta pirmajā gadu desmitā un kuri alegoriskā veidā atspoguļo progresu un sociālās cīņas idejas. Jau kopš 19. gadsimta beigām progresu tēmu Rīgas arhitektūrā visbiežāk pārstāvēja Saules simbols, kas tika atspoguļots divējādi – gan kā parasts Saules attēls, gan kā antīkā dieva Hēlija/Apollona tēls. Minētajā periodā šie simboli kļuva par ierastu arhitektūras dekora elementu. Tajā pašā laikā uz ēku fasādēm parādījās jauni un oriģināli mēģinājumi paust progresu idejas, piemēram, gaismu nesošas Artemīdas/Selēnes tēls Alberta ielā 2a un alegorisks atjaunotas cilvēces attēls uz ciļņa Miera ielā 54. Savukārt cīņas tēma īpaši spilgti izpaudās divās skulptūrās Tirgoņu ielā 4 un trijos ciļņos, kas veltīti Prometeja sižetam, Marijas ielā 18. Var secināt, ka 20. gadsimta sākumā Rīgas arhitektūras dekorā progresu un revolucionārās cīņas idejas tika attēlotas samērā bieži un izteiksmīgi, kas norāda uz tā laika sabiedrisko noskaņojumu.

Atslēgas vārdi: Rīgas arhitektūras dekors, progresu ideja, sociālās pārmaiņas, revolucionārās pārmaiņas, Saules simbols, Apollons/Hēlijs, Artemīda/Selēne, Prometejs

Strādājot pie grāmatas “Antīkie tēli Rīgas ielās”, pamanīju, ka Pirmā pasaules kara priekšvakarā Rīgas arhitektūras dekorā parādījās simboli un tēli, kurus apvieno progresu un sociālās cīņas tematika. Grāmatā šos objektus esmu īsi aprakstījis katru savā sadaļā atbilstoši teksta struktūrai, taču vēlāk secināju, ka tos vajadzētu apkopot un apskatīt vienas tematikas ietvaros. Šajā rakstā mēģinu realizēt šo ieceri, jo esmu konstatējis, ka minētie attēli veido semantisku grupu, kuras nozīme sniedzas krietni pāri mākslas vēstures robežām un kura ir cieši saistīta ar sabiedriskās domas vēsturi Latvijā.

Ar arhitektūras dekoru šeit tiek saprasts elementu kopums, kas rotā celtnes fasādi. Šajā gadījumā lielākoties tie ir ciļņi un skulptūras. Jāatzīst, ka Rīgas arhitektūras dekors ir tēma, kura ir vienlaikus daudz un reizē arī maz pētīta. Proti, no vienas puses, ir samērā daudz darbu, kuros tiek aplūkoti Rīgas namu fasāžu rotājumi, taču, no otras puses, dekors tiek pētīts tikai kā specifisks mākslas žanrs mākslas vēstures kontekstā, parasti saistībā vai nu ar konkrētiem stiliem, laikmetiem un tematiku, vai ar konkrētu arhitektu daiļradi.¹ Vienlaikus ir vērojamas grūtības ar arhitektūrā lietoto dekoratīvo tēlu interpretāciju, jo ar retiem izņēmumiem nav saglabājušies teksti, kas varētu atklāt konkrētu tēlu un kompozīciju nozīmi. Līdz ar to gadījumos, kad tēlu nozīme nav acīmredzama, to interpretācija var balstīties tikai pašos tēlos un pētnieku erudīcijā. Nereti tas ir cēlonis nekorektiem skaidrojumiem, kas ir īpaši labi redzams tieši antīko tēlu atšifrējumos.² Diemžēl šajā jautājumā nepastāv nedz historiogrāfijas tradīcija, uz kuru varētu balstīties, nedz izstrādāta metodoloģija. Rakstīto avotu trūkuma dēļ katrs objekts tiek pētīts atsevišķi, balstoties tā vizuālajā materiālā (attēlos) un sasaistot to ar kultūrvēsturisko kontekstu. Tādēļ, veicot šo darbu, man nācās pārskatīt jau esošās interpretācijas, kā arī radīt savas, uzstājoties pirmatklājēja lomā. Īpašas grūtības sagādāja tādu tēlu interpretācija, kuriem ir antīka forma, bet moderns saturs. Kā teikts, strādājot ar šiem tēliem, es atklāju, ka daži no tiem pauž jaunajos un jaunākajos laikos populāras idejas, saistītas ar progresu un ciņu par labāku nākotni. Šo tēlu atšifrēšanai es izmantoju trīs metodoloģiskus instrumentus: pašu tēlu vizuālās formas (1) un kultūras (2) un mākslas (3) kontekstu tā laika Latvijas un Eiropas vēsturiskajā telpā. Protams, šādām interpretācijām savā ziņā piemīt hipotētisks raksturs, taču jāatceras, ka pētāmā laikmeta māksla paredzēja tiešu, vizuālu iespaidā balstītu uztveri. Citiem vārdiem sakot, mākslas tēliem un simboliem bija jābūt saprotamiem un nolasāmiem/uztveramiem. Tātad arī šodien tie var būt tikpat saprotami mūsdienu izglītotajam skatītājam, ar piebildi, ka šis skatītājs izprot tā laika kultūras īpatnības. Tajos gadījumos, kad tēli veidoti, izmantojot antīkās formas, primāra nozīme to atšifrēšanā ir zināšanām par antīkajiem prototipiem, kā arī izpratnei par vēsturisko kultūras kontekstu.

Pirmais aspekts, kas pievērš uzmanību un liek aizdomāties par optimistiska noskaņojuma un progresa idejas klātbūtni 20. gadsimta pirmā gadu desmita Rīgas arhitektūras dekorā, ir daudzi Saules attēli namu fasādēs. Saules simbola nozīme ir acīmredzama: tā ir gaisma, siltums, dzīvība un prieks, tā ir cerība gaišai nākotnei. Tautā pat pastāv saulainu dienu novēlējums. Tātad šis vienkāršais, klasiskais

1 Piemēram: Grosa 2016; Grosa 2019; Raša 2003; Appena 2012.

2 Sk., piemēram: Tumans 2022, 180–183, 267–270, 281–284, 456–463.

Saules simbols pats par sevi ir ārkārtīgi spēcīgs tēls, kas rada gaišmas, siltuma, prieka un skaistuma asociācijas. Ar progresu un optimismu to saista cerība uz gaišu nākotni,³ kas tiek gaidīta kā austošā diena, kas nomaina nakts tumsu. Tātad uzvara pār tumsu un gaišmas pasaules triumfs piešķir Saules simbolam pozitīvas attīstības skanējumu. Kopš pirmatnējiem laikiem visās pasaules malās Saules simbols nes sevī gaišmas, dzīvības un cerības asociācijas. Jaunajos laikos Eiropas kultūras telpā tas ieguva papildus aspektu – saistību ar progresu un gaišu rītdienu. Kā zināms, 19. gadsimtā ļoti ticēja progresam – gan sociālajā jomā, gan arī zinātnes un tehnikas jomā. Pārsteidzoši straujie zinātnes sasniegumi un tehnikas attīstība 19. gadsimta beigās veicināja šo ticību un radīja optimistisku skatījumu uz nākotni. 20. gadsimta sākumā tam pievienojās psiholoģiskais faktors: jaunas simtgades sākums, tāpat kā jauna gada sākums, dabiski rada jaunas cerības un vēlmi, lai cerības attaisnotos.

Par to, ka 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā arī Latvijas teritorijā Saules tēls asociējās ar optimistiskām gaidām un cerībām uz skaistu rītdienu, liecina tā laika māksla un literatūra. Piemēram, žurnāls “Mājas Viesa Mēnešraksts” jaunā gadsimta pirmajā gadā publicēja Aspazijas fantāziju “Gadu simteņu maiņa” (01.01.1900.) un gadu vēlāk – Jāņa Poruka dzejoli “Jaunajam gadu simtenim” (01.01.1901.). Abiem sacerējumiem bija pievienota viena un tā pati ilustrācija: uz kuplas lapotnes fona daiļa antīka izskata dzejniece (iespējams, Sapfo), spēlējot liru, ar optimismu un prieku skatās tālumā, kur no jūras lec spoža Saule un debesis balts putns, plaši izpletis spārnus, dzied savu skaisto dziesmu. Tātad dzejniece kopā ar putnu sveic gaišmas un jaunu dienu, ko simbolizē uzlecošā Saule. Grūti iedomāties vēl labāku ilustrāciju optimismam un cerībām. Ticot progresam, cilvēki labprāt ticēja arī tam, ka jaunais gadsimts būs gaišāks un atnesīs skaistāku dzīvi (vai ne ar tādām pašām cerībām arī mēs šodien nesagaidām katru jauno gadu?). Acīmredzot šāds noskaņojums tolaik bija izplatīts, tādēļ šķiet likumsakarīgi, ka tā laikā Rīgas, tai skaitā latviešu kultūras telpā Saules tēls tika plaši izmantots kā optimisma, cerību un progresa simbols. Gadsimtu mijā un 20. gadsimta sākumā daudzi latviešu literāti savā daiļradē izmantoja Saules tēlu tieši ar šādu simbolisku nozīmi. Par to var pārliecināties, lasot sacerējumus, kuru nosaukumā ir vārds “Saule”. Lūk, tikai daži piemēri: Eduarda Zeibota “Saulītē un pavēnī” (1891, 1896), Aspazijas “Saules meita” (1894) un “Saulainais stūrītis” (1910), Kārļa Skalbes “Sirds un Saule” (1911), Raiņa “Ave sol!” (1910), Jāņa Akuratera “Saules

3 Šeit un turpmāk vārdu salikums “gaiša nākotne” ir jāsaprot nevis kā komunistiskās ideoloģijas štamps, bet vispārīgā kā progresa ideoloģijai raksturīgu cerību formulējums.

gredzens” (1911) un daudzi citi. Šķiet, ka ļoti labi Saules asociatīvais simbolisms atklājas šajos Raiņa vārdos:

“Saule gabalā jau staigā,
Gaišums tāli izplatījies,
Atbīdīdams drūmo krēslu.
Visur apkārt laistās laime...”
 (“Ave sol!”, V)
Vai arī:
“Jautru gaitu saule seko,
Aši, raiti rīkodamās:
Dienas pleš un satrauc naktis,
Kas tik aplam izpletušās.
Izdilušo mēnestiņu
Nogrūž nost no debesjuma.”
(Turpat, VII)

Saule, kas nes gaišumu un laimi un aizdzen prom “drūmo krēslu”, ir ne tikai dabas skats, bet arī laba, visiem saprotama alegorija. Uz to skaidri norāda šādi vārdi:

“Sauc to par cīņu, kustību vai dzīvi,
Par straumes grausmu, posta uguni,–
Teic: ziedons, prieks vai **celšanās uz brīvi**;
Man vārda nau, es tikai ainu redzu;
Tur sauli, – un ar roku acis sedzu.”
(Turpat, II)

Šajos vārdos Saules cīņu ar tumsu Rainis asociē ar cīņu par brīvi – atbilstoši saviem sociāldemokrātiskajiem uzskatiem. Zināmās aprindās šādi uzskati bija izplatīti, un domājams, ka Rainis nebija vienīgais, kurš veidoja šādas asociācijas. Ir skaidrs, ka tā laika kultūras kontekstā izglītotās sabiedrības lielākajai daļai, kurai sociālās cīņas ideja nebija tuva, Saule simbolizēja gaismu, progresu un cerību. Tieši uz to balstās minētie Raiņa dzejas panti.

Zināmā mērā vienā sabiedrības daļā optimistisku noskaņojumu veicināja materiālais faktors. Straujā ekonomiskā attīstība tā laika Latvijas teritorijā, kas izpaudās arī Rīgas pilsētas pārsteidzošā izaugsmē, deva pamatu gaišam skatam uz nākotni un kalpoja par acīmredzamu progresa teorijas apstiprinājumu. Tieši 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā līdz Pirmajam pasaules karam notika visintensīvākā Rīgas apbūve un tika uzceltas daudzas skaistas ēkas. Šajā kontekstā šķiet pilnīgi dabiski, ka tā laika Rīgas arhitektūras dekorā Saules motīvs

kļuva tik populārs. Rīgas greznās jūgendstila ēkas atspoguļo namīpašnieku vēlmi izcelties un apliecināt savus panākumus ekonomikā un sabiedrībā. Tajā pašā laikā fasādes dekoram bija ne tikai demonstratīva, bet arī psiholoģiski programma-tiska funkcija, proti, tas ne tikai rādīja īpašnieka sociālo un materiālo statusu, bet arī puda viņa vēlmes un cerības uz gaišu nākotni, kurai sasniegto labklājību vajadzēja ne tikai saglabāt, bet arī pavairot. Saules simbols šai funkcijai bija ļoti piemērots, jo visizteiksmīgāk izteica gaišas nākotnes un labklājības ideju. Saules attēls uz nama fasādes var tikt nolasīts kā "saulainu dienu" novēlējums. Kopumā Saules attēlu uz Rīgas namu fasādēm ir tik daudz, ka viena raksta ietvaros tos visus nav iespējams aplūkot, un tas arī nav vajadzīgs, jo tā satura izpratnei pietiek ar dažu piemēru analīzi. Pieminēšu tikai divus Saules attēlus Rīgas centrā, kuri, pateicoties mākslinieciskajam kontekstam, atklāj šī simbola dziļāko nozīmi.

Viens no šādiem attēliem ir apskatāms nelielā, bet skaistā ēkā Audēju ielā 9, kas celta eklektisma stilā ar jūgendstila elementiem (Konstantīns Pēkšēns, 1900, dzīvojamais nams). Šeit ēkas augšgalā, tieši zem jumta, virs vidējā loga ievietots cilnis, kas attēlo Sauli jeb, pareizāk sakot, tās ideju. Proti, pašā centrā atrodas galva ar gaišu un cerīgu sejas izteiksmi, aiz tās – Saules disks ar daudziem figurāliem stariem; no galvas uz sāniem stiepjas pārpilnības ragi, no kuriem birst augļi un ziedi, un visu šo kompozīciju ieskauj skaista gliemežnīca. Nav šaubu, ka galva attēlo Sauli, taču nav skaidrs, vai tas ir antīkais dievs Hēlijs, vai tā ir Saule no latviešu folkloras ("saulīte māmuliņa") jeb "Saulē mūsu māte", kā vēlāk rakstīja Rainis savā poēmā "Daugava" (1919). Matu veidojums ir tik universāls un sejas vaibsti tik vispārīgi, ka abas versijas ir iespējamās. Tomēr, ieskatoties uzmanīgāk, rodas pārlicība, ka tā ir sievietes galva, kas tiešā veidā simbolizē Sauli, kuru gan latviešu, gan vācu valodā apzīmē sievietes dzimtes vārds. Šajā cilnī Saules simbols ir konkretizēts, ne tikai pateicoties antropomorfam tēlam, bet arī pārpilnības ragiem. Šie ragi norāda uz konkrētu aspektu, ar kuru asociējas Saules gaisma un siltums, proti, uz labklājību. Ziedi un augļi simbolizē uzplaukumu un pārticību. Ir acīmredzami, ka šis cilnis pauž cerību gaišai (saulainai) nākotnei jeb, citiem vārdiem sakot, progresam.

Vēl viens īpatnējs un ļoti izteiksmīgs Saules tēls rotā Latviešu biedrības nama fasādi Merķeļa ielā 13 (Eižens Laube, Ernests Pole, 1909, 1938). Kreisās puses rīzalītu vainago Jaņa Rozentāla veidota freska ar alegorisku senlatviešu mitoloģijas sižetu. Freska attēlo kailu vīrieti un sievieti, kuri apkampušies sveic Saules dievu, kurš skaista vīrieša izskatā trīs zirgu pajūgā izbrauc no jūras. Viņa galvu apņem zelta nimbs, kas simbolizē Saules gaismu. Pēc tā laika žurnālista Hermaņa Asara (1882–1942) skaidrojuma tas ir Potrimps – "gaismas un skaistuma dievs".⁴

4 Pujāte, Putniņa-Niedra 1997, 248.

Saskaņā ar hroniku liecībām Potrimps bija seno prūšu ūdens, graudu un auglības dievs.⁵ Taču 20. gadsimta sākumā nacionālā romantisma iespaidā šis tēls varēja tikt interpretēts arī kā “gaismas un skaistuma dievs”, kas netraucēja māksliniekam to attēlot klasiska Saules dieva izskatā. Savukārt apkampies pāris, sekojot tam pašam Hermaņa Asara skaidrojumam, simbolizē cilvēci, kas “tvīkst pēc gaismas un skaistuma kā pēdējā atsvabinātāja un cilvēces smago sāpju remdinātāja... tas viss stāsta par mūžīgu skaistumu un garīgas brīvības iegūšanu caur skaistumu”.⁶ Šis skaidrojums acīmredzami pauž cerību uz labāku nākotni un atsauc atmiņā slaveno Fjodora Dostojevskā teicienu, ka skaistums izglābs pasauli. Šeit svarīgi atzīmēt, ka gaišo nākotni pārstāv senais auglības dievs Potrimps, kurš vārdos pasniegts kā gaismas un skaistuma nesējs, bet vizuāli parādīts kā klasisks Saules dievs – tas pats sengrieķu Hēlijs. Arī cilvēku tēli šajā freskā veidoti antīkā stilistikā, jo tie ir attēloti kaili, gluži tāpat kā antīkie varoņi (domājams, ka 20. gadsimta sākumā nevienam nevarētu ienākt prātā, ka senie latvieši un viņu dievi varētu staigāt kaili). Arī bez minētā komentāra kompozīcijas vēstījums ir pilnīgi skaidrs: cilvēku figūras ir izteikti entuziastiskas, plaši atvērtas Saulei, turklāt vīrieša rokas ir paceltas augšup priecīgā sveicienā. Pats Saules dievs savā trijjūgā vēl tikai izkāpj no jūras, un viņa pilnīga parādīšanās vēl tikai gaidāma. Tātad freska attēlo procesu ar paredzamu pozitīvu risinājumu, proti, saullēktu un dienas spožumu. Laikmeta kontekstā tas ir jāuztver kā progresā idejas vizuāls atspoguļojums: optimistiska cilvēce ar prieku un cerību skatās gaišā nākotnē, ko sola jaunais, nupat iesākušais 20. gadsimts. Lai arī Rozentāla darbi uz biedrības nama fasādes tapa 1910. gadā, tātad trīs gadus pēc 1905.–1907. gada revolūcijas asiņainajiem notikumiem, acīmredzot atmiņas par revolūcijas šausmām bija zaudējušas asumu un cilvēki atkal cerēja uz gaišu nākotni un jaunā gadsimta atnestām jaunām perspektīvām. Kā arī uz jaunu revolūciju...

Tajā pašā laikā Rīgā tika uzcelta vēl viena ēka ar Saules simbolu un daudziem alegoriskiem attēliem – proti, Rūdolfā Filipa Donberga projektētais īres nams Lāčplēša ielā 61. Šī ēka ir izcila, pateicoties saviem skaistajiem ciļņiem.⁷ Uz galvenā ciļņa starp diviem erkeriem attēlots olimpisko dievu sapulces sižets – pārveidota replika no Rafaela gleznas “Dievu sapulce”. Pa labi un pa kreisi no erkeriem novietoti divi vienādi ciļņi, kuri alegoriski attēlo dažādas mākslas – tēlniecību, glezniecību un arhitektūru. Savukārt augstāk, starp piekto un sesto stāvu atrodas vēl divi ciļņi, kuri alegoriski attēlo lauksaimniecību un auglību. Un beidzot, otrā stāva līmenī, zem erkeriem, speciālās nišās stāv divi skulptūru pāri – vīrietis un

5 Puhvel 1974, 79–80.

6 Pujāte, Putniņa-Niedra 1997, 248.

7 Sīkāk par šīs ēkas ciļņiem un skulptūrām sk.: Tumans 2022, 241–251, 272–276.

sieviete, kuru rokās ir instrumenti: vīrietim – āmurs, bet sievietei – cirkulis un papirusa tistoklis. Šis skulptūras simbolizē intelektuālo un fizisko darbu jeb ražošanu un tehnoloģijas. Savukārt ēkas centrālajā daļā, virs parādes ieejas atrodas dekoratīvs cilnis ar simboliskiem saules stariem un kroni. Tā ir uzlecoša Saule, kas veidota krāšņā izpildījumā un interesantā kontekstā. Ēkas fasādes cilņi un skulptūras kopumā pauž ideju par mīlestību, kas pārvar visus šķēršļus, kā arī par ražošanu, dabas auglību un dažādu mākslu attīstību. Kopumā to varētu formulēt šādi: mīlestība, darbs, labklājība, skaistums un uzplaukums. Lecošas Saules simbols paspīlgtina vispārēja uzplaukuma ideju un sola gaišu nākotni kā pozitīvas attīstības jeb progresa gaidāmo rezultātu.

Savdabīgi cerība uz gaišo nākotni atspoguļota greznajā Mihaila Eizenšteina projektētajā t. s. Boguslavska īres namā Alberta ielā 2a (1906). Šis ēkas fasādē pirmkārt uzmanību piesaista skaists un grezni dekorēts portāls ar trīs vārtiem un divām cēlām sfinksām nama priekšā. Portāla augšējo daļu rotā četri vienādi maskaroni ar dramatiski ekspresīvu sejas izteiksmi, bet abos sānos virs maskaroniem atrodas divas puskaulu meiteņu figūras ar uguns lāpām izstieptās rokās. Šis skulptūras atbilst klasiskajam antīkās dievietes Artemīdas/Selēnes tēlnieciskajam kanonam, kas ir šo tēlu interpretācijas atslēga.⁸ Fasādes augšējā daļā, starp trešā un ceturta stāva logiem stiepjās vertikālas sarkanas joslas, kuras raisa asociāciju ar uguni. Divas no šīm līnijām atrodas tieši virs lāpām meiteņu rokās, radot iespaidu, ka tās ir uguns liesmas, kuras tiecas augšup. Dekoratīvie elementi zem sarkanajām joslām, kuri izskatās pēc jūgendstila gaumē stilizētām uguns lāpām, šo iespaidu vēl vairāk pastiprina. Kopumā fasādes dekoratīvie elementi pauž vienotu galveno ideju – gaisma klieidē tumsu. Interesanti, ka šajā gadījumā par gaismas nesēju ir izvēlēta nevis Saule, bet antīkā Mēness dieviete, kas acīmredzot norāda uz domu, ka gaisma klieidē nakts tumsu. Meiteņu figūras ir izteikti optimistiskas, tās skatās tālumā, paužot cerību uz gaišāku nākotni, ko nesīs gaidāmā diena. Nezinu otru gadījumu Rīgā, kur nakts lāpas gaisma būtu izmantota kā cerības un gaišas nākotnes simbols. Visos citos gadījumos šim nolūkam ir izmantots Saules simbols vienā vai citā veidā.

Tātad no apskatītajiem piemēriem mēs redzam, ka progresa un gaišās nākotnes ideja uz Rīgas namu fasādēm tika izteikta vairākos veidos: kā vienkāršs Saules disks, kas ir vispārīgs un universāls simbols un pēc savas dabas spīlgti izsaka progresa ideju un cerību gaismai nākotnei, un Saules disks, kuru mākslinieks ir ielicis noteiktā kontekstā, papildinot ar citiem elementiem, piemēram, pārpilnības ragiem, darbarīkiem, idealizētu seno teiksmu pasauli u. c., tādējādi piešķirot šim simbolam konkrētāku nozīmi.

8 Tumans 2022, 226.

Savukārt sociālā progresa idejas paušanai plaši tika izmantots antīkais Apollona/Hēlija tēls, kurš nesa sevī plašu kultūras kontekstu, kas bija labi zināms tā laika izglītotajai sabiedrības daļai, un bija populārs 19. gadsimta Eiropas mākslā, tai skaitā Rīgas arhitektūras dekorā. Grieķu un romiešu mitoloģijā Apollons bija gaismas, mākslas, skaistuma un dziedniecības dievs.⁹ Tātad ar viņu asociējās viss gaišais un skaistais. Šim dievam bija arī atbilstoša iesauka: Foibs, t. i., “Mirdzošais”. Līdz ar to ir likumsakarīgi, ka jau 5. gadsimta vidū viņš tika identificēts ar Saules dievu Hēliju. Kopš tā laika gan mākslā, gan dzejā Apollonu attēloja kā skaistu jaunekli ar staros ieskaitu galvu vai arī kā skaistu jaunekli zelta kaujas ratos, kas uzbrauc debesīs (Hom. Hymn., XXXI, 9–14). Šis sintētiskais tēls izveidojās, attīrot sākotnējo Apollona tēlu no dažām tam piemītošām arhaiskām un tumšām īpašībām, tādējādi tas kļuva par visa skaistā, cēlā un tīrā simbolu. Saules gaismas un mākslas kombinācija bija ideāli piemērota jauno laiku Eiropai, kad modē bija no antīkās mitoloģijas tēliem veidotas alegorijas. Jau kopš renesanses laika Apollona/Hēlija sintētiskais tēls plaši tika izmantots Eiropas mākslā – gan glezniecībā, gan tēlniecībā, gan arhitektūras dekorā. Taču īsto popularitāti tas ieguva 18. gadsimtā, kad izrādījās, ka tas ir ideāli piemērots apgaismības laikmeta lolotās progresa idejas apliecināšanai. Šo ideju aktīvi popularizēja brīvmūrnieki, un liekas dabiski, ka viena no ložām, kas tika dibināta Rīgā 1772. gadā, saucās “*Apollo*”. Tās ģerbonī bija attēlots Apollons kā Hēlijs ar Saules stariem apņemtu galvu.¹⁰ Tas nozīmē, ka jau 18. gadsimtā Rīgā šis antīkais personāžs bija pazīstams kā apgaismības un progresa simbols. Attiecīgi tam vajadzēja parādīties arī Rīgas mākslā, turklāt ne tikai salonos, bet arī uz namu fasādēm, lai gan bija jāpaiet ilgākam laikam, pirms tas tiešām notika.

Pirmie Hēlija/Apollona tēli Rīgas arhitektūrā parādījās diezgan vēlu – pašā 19. gadsimta izskaņā. Piemēram, 1899. gadā tapa divi ciļņi – viens uz grezni rotātas eklektisma stila ēkas Vīlandes ielā 1 (Rūdolfis Cirkvics, 1899, dzīvojamais nams), otrs uz klasiska tipa eklektisma stila ēkas Brīvības ielā 73 (Vilhelms Kārlis Neimanis, 1899, privāts nams). Abos ciļņos ir attēlota skaista jaunieša galva, kuru apņem Saules stari – gluži kā uz antīkajiem Hēlija/Apollona attēliem. Vīlandes ielā šī galva ir meistarīgi iekombinēta dekorā, savukārt Brīvības ielā tā vainago atsevišķu dekoratīvu plāksni, kurā aiz stariem ir izveidots Saules disks un iezīmēti shematiski spārni. Pavisam šajā ēkā atrodas septiņas šādas plāksnes, kas ir iebūvētas starp pēdējā stāva logiem. Vēl viens Hēlijs ar spārniem ir redzams bagātīgi dekorētās ēkas fasādē Krišjāņa Barona ielā 11 (Konstantīns Pēkšēns, 1901, īres nams ar veikaliem), ko uzcēla slavenais latviešu uzņēmējs un mecenāts

9 Sk.: Graves 2017, 80–86.

10 Grosa 2016, 27.



1. att. Hēlija/Apollona cilnis. Arhitekts Mihails Eizenšteins, 1904. gads. Alberta iela 13
 Fig. 1. Relief of Helium/Apollo. Architect Mikhail Eisenstein, 1904. 13 Alberta Street

Kristaps Bergs. Šeit starp elegantām kolonnām izvietoti trīs ciļņi ar Hēliju – divi uz fasādes Krišjāņa Barona ielas pusē un viens – Dzirnavu ielas pusē. Minētajos ciļņos attēlota staros ieskauda jaunieša galva ar spārniem. Šajā standartā iekļaujas arī cilnis ar Hēlija galvu Brīvības ielā 105 (Augusts Vite, 1905, paša arhitekta nams). Interesanti, ka šeit seja veidota ar vairāk latviskiem, nevis antīkiem vaibstiem un šim tēlam nav spārnu. Cilnis vainago dekoratīvu bēniņu logu apaļa torņa augšgalā, kas ir izcili piemērots izvietojums šim tēlam – Saules simbols ēkas augstākajā punktā apstaro zem tā esošo pasauli. Manuprāt, skaistākais šāda tipa Hēlija/Apollona cilnis rotā Mihaila Eizenšteina projektēto jūgendstila namu Alberta ielā 13 (1904, īres nams). Šī ēka, kas tiek uzskatīta par vienu no Rīgas arhitektūras pērlēm, ir bagātīgi piesātināta ar antīkajiem motīviem, un starojošā Saules dieva galva ļoti organiski iekļaujas šajā kontekstā. Saule atrodas fasādes pašā augšā, un to aptverošie aplī padara solāro simboliku vēl daiļrunīgāku, radot iespaidu par saules gaismas starojumu (1. att.).

Izteismīgs antīkā Saules dieva attēls ir apskatāms uz reljefa Ģertrūdes ielā 60 (Rūdolfs Filips Donbergs, 1908, īres nams; 2. att.). Šeit Hēlijs antīkos kaujos ratos traucas virs mākoņiem, par viņa straujo braucienu liecina aiz muguras plīvojošais apmetnis un zirgu saceltās priekškājas. Kustības efektu paspilgtina divas lidojošas figūras zirgu priekšā: Erots jeb romiešu versijā Amors ar degošu



2. att. Hēlijs brauc ratos ("Aurora"). Arhitekts Filips Rūdolfs Donbergs, 1908. gads. Ģertrūdes iela 60
 Fig. 2. Helium rides in a chariot ("Aurora"). Relief. Architect Rudolph Philipp Dohnberg, 1908.
 60 Ģertrūdes Street

lāpu rokā, kas simbolizē Rīta zvaigzni, un sieviete plīvojošā apgērbā, kura kaisa uz zemes ziedus. Sieviete ir Eosa jeb romiešu Aurora, proti, Rītausmas dieve, kuru Homērs konsekventi dēvēja par "rožpirksti Ausmu" – acīmredzot tādēļ, ka rīta pirmā gaisma iekrāso debesis rozā krāsā (Hom. Od., II, 1; VIII, 1 etc.). Un tiešām, starp ziediem, ko Eosa tur savās rokās, var saskatīt arī rozes. Viņa ceļas no jūras un lido pirms Saules, nesdama pasaulei pirmo gaismu. Savukārt Erots ar degošo lāpu palīdz viņai kļiedēt tumsu. Straujiem soļiem ratiem seko septiņas meitenes plīvojošos tērpos – tās ir horas – Zeva un Temīdas vai, pēc citas versijas, Hēlija un Mēness dieves Selēnes meitas, gadalaiku dieves un Olimpa sardzes, kuru uzdevums ir atvērt debesu vārtus un iejūgt Hēlija zirgus (Ovid. Met., II, 118). Kopumā šī ciļņa kompozīcija atkārto itāļu mākslinieka Gvido Reni (*Reni*, 1575–1642) freskas "Aurora" sižetu.¹¹ Spriežot pēc nosaukuma, gleznas varone ir Rītausmas dieve, taču viņa ir novietota gleznas labajā malā, līdz ar to skatītāju uzmanību vairāk piesaista Saules dievs, kurš atrodas gleznas kreisajā malā un ap kuru koncentrējas horu figūras. Var teikt, ka freskai ir divi smaguma centri, bet dominējošais no tiem ir Hēlijs. Reljefs Ģertrūdes ielā 60 seko šim paraugam ar nelielām izmaiņām – izretinot tēlus. Ja Reni freskā Aurora lido tieši

11 Sk. arī: Grosa 2019, 352.

zirgu priekšā un Amors atrodas virs tiem, tad uz ciļņa abas figūras ir attēlotas zirgu priekšā. Ja freskā horas iet blakus kaujas ratiem, tos aizsedzot, tad mūsu reljefā viņas atpaliek. Rezultātā cilnī veidojas trīs figūru grupas un trīsdaļīga kompozīcija: horas, Hēlijs kaujas ratos un Aurora ar Amoru. Taču Hēlijs kaujas ratos, pateicoties savam centrālajam novietojumam un izmēram, nepārprotami veido attēla smaguma centru. Līdz ar to Rīgas ciļņa sižetu būtu pareizāk saukt par “Hēliju”, nevis “Auroru”. Iespējams, ka kompozīcijas izmaiņas ir saistītas ar to, ka tēlniekam bija nepieciešams ar cilni aizpildīt visu laukumu starp erkeriem. Lai aizpildītu tukšos laukumus starp Hēliju un citām figūrām, aiz dieva galvas ir novietots Saules disks ar uz visām pusēm plūstošiem stariem. Šķiet, ka par iedvesmas avotu tam ir kalpojis cilnis, kas rotā *La Scala* teātra frontonu Milānā.¹² Rezultātā šajā reljefā mēs redzam skaistu himnu Saulei un gaismai, kas kliecē tumsu, nes pasaulei jaunu dienu un cerību uz gaišu nākotni. Tas labi saskan gan ar Raiņa dzeju, gan ar tā laika optimistisko noskaņojumu un progresā ideoloģiju kopumā.

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā būvēto Rīgas centra namu fasādēs man ir izdevies atrast deviņus Hēlija/Apollona tēlus, kas, manuprāt, liecina par optimistisku pasaules izjūtu un progresā idejas popularitāti tā laika turīgajās aprindās.¹³ Lai arī saturīgāks par vienkāršu Saules simbolu, Hēlija/Apollona tēls ir diezgan vispārīgs un abstrakts, tādēļ tas tika izmantots, lai izteiktu tikpat vispārīgo progresā ideju. Savukārt gadījumos, kad būvprojektu autori vēlējas mākslas valodā izteikt savus sapņus par sociālo progresu, viņi izmantoja konkrētākus alegoriskus tēlus. Pavisam Rīgā uz namu fasādēm esmu atradis trīs ļoti izteiksmīgus mākslas darbus ar šādu tematiku.

Hronoloģiski pirmais šāda tipa darbs tapa uz bagāta uzņēmēja Heinriha Detmaņa nama fasādes Tirgoņu ielā 4 (Frīdrihs Šefels, Heinrihs Šēls, 1900). Tas ir neliels, bet grezns nams, dāsni izrotāts ar vairākiem alegoriskiem un simboliskiem tēliem.¹⁴ Otrā stāva līmenī abus ēkas stūrus rotā divas skaistas un neparastas skulptūras (3., 4. att.). Kreisajā pusē puskails spēcīgs vīrietis ar rupju priekšautu uz gurniem, pacēlis augšup muskuļotās rokas, cenšas saraut savas važas. Labajā pusē puskailla sievietē ar smalkāku priekšautu uz gurniem augšup paceltajā labajā rokā tur lakatu vai karogu un ar cerību pilnu skatu veras tālumā. Šo tēlu interpretācija izraisa zināmas grūtības. Silvija Grosa atzīmē, ka “tēlu precīzam lasījumam trūkst materiāla”, sievietes tēla žestu viņa skaidro kā atvadu

12 Sīkāk sk.: Tumans 2022, 121.

13 Sīkāk sk.: turpat, 112–122.

14 Par Detmaņa nama fasādes dekoriem sk.: Grosa 2016, 65, 205; Tumans 2022, 303–306, 448–451.



3. att. Vīrietis ar važām. Arhitekti Frīdrihs Šefels, Heinrihs Kārlis Šēls, 1900. gads. Tīrgoņu iela 4

Fig. 3. Man with shackles. Architects Friedrich Scheffel, Heinrich Karl Scheel, 1900. 4 Tīrgoņu street



4. att. Sieviete ar lakatu rokā. Arhitekti Frīdrihs Šefels, Heinrihs Kārlis Šēls, 1900. gads. Tīrgoņu iela 4

Fig. 4. A woman with a scarf in her hand. Architects Friedrich Scheffel, Heinrich Karl Scheel, 1900. 4 Tīrgoņu street

sveicienu, bet par vīrieša tēla prototipu uzskata Hairama Pauersa (*Powers*) skulptūru “Grieķu verdzene” (1844).¹⁵ Manuprāt, šīs interpretācijas nav gluži piemērotas, jo, pirmkārt, ir grūti pieņemt, ka tik turīgs cilvēks vēlētos rotāt sava nama fasādi ar sižetu, kas attēlo atvadas no važās iekalta cietumnieka, un, otrkārt, skulptūra “Grieķu verdzene” attēlo skaistu, kailu, Afrodītei līdzīgu sievieti važās, kurā nav nekāda cīņas patosa. Līdz ar to šim tēlam nav nekā kopīga ar skulptūru

¹⁵ Grosa 2016, 65; Grosa 2019, 205.

Detmaņa nama fasādē, atskaitot važas.¹⁶ Analizējot abus šos tēlus, esmu nonācis pie secinājuma, ka, lai arī izpildīti antikajā stilistikā, tie pauž sociālās cīņas tēmu: vīrietis simbolizē strādnieku, kurš ir sācis cīņu par “darba atbrīvošanu”, jo važas ir nebrīves simbols, savukārt sieviete, kura, spriežot pēc priekšauta, ir strādniece, iedvesmo vīrieti cīņai. Šķiet, ka sievietes tēla prototips jeb iedvesmas avots varētu būt meklējams Ežēna Delakruā (*Delacroix*) gleznā “Brīvība uz barikādēm” (1830). Tajā attēlota sieviete no tautas, kura ar kailām krūtīm stāv starp kritušajiem un, labajā rokā paceļot Francijas karogu, aicina revolucionārus turpināt cīņu. Sieviete Detmaņa nama fasādē ar savu pozu un stāju acīmredzami līdzinās Delakruā gleznas varonei. Viņas romantiska patosa pilnā figūra un vīrieša iedvesmotājas loma atsauc atmiņā Spīdolas tēlu Raiņa lugā “Uguns un nakts” (1903–1905), kura tika uzrakstīta visai drīz pēc šī nama uzcelšanas. Acīmredzot progresa idejas tiešām “virmoja gaisā”.

Pirmajā acu uzmetienā liekas savādi, ka uz bagāta uzņēmēja nama fasādes varēja parādīties skulptūras ar izteiktu revolucionāru patosu. To varētu izskaidrot ar vairākiem faktoriem. Pirmkārt, šīs skulptūras ir veidotas antikā stilistikā atbilstoši klasiskajiem skaistuma standartiem, līdz ar to tās var interpretēt kā Prometeja un viņa sievas Hēsiones attēlus.¹⁷ Turklāt abas skulptūras ir veidotas kā hermas, t. i., nepilnā augumā, pie tam rotātas ar dekoratīvām ziedu virtenēm, kā rezultātā sociālās cīņas patos tiek eleganti nomaskēts un burtiski pasniegts “caur puķēm”. Šīs fasādes kopējais estētiskais iespaids notušē skulptūru ideoloģisko saturu un ļauj to uztvert tikai kā smalku dekoru. Otrkārt, atcerēsimies, ka sociāldemokrātiskās idejas, kā arī vispār dažāda rakstura kreisās, vairāk vai mazāk revolucionārās idejas tā laika sabiedrībā bija visai izplatītas, tai skaitā arī turīgajās aprindās. To pārstāvji nereti sniedza materiālu atbalstu dažādām organizācijām, kuras vienā vai citā veidā vēlējās sabiedrības pārkārtošanu. Krievijas impērijas vēsturē plaši pazīstams ir bagātā tirgotāja un rūpnieka Savas Morozova (*Morozov*, 1862–1905) piemērs, kurš dāsni finansēja boļševikus. Nav nekāds brīnums, ka arī Latvijas teritorijā varēja atrasties turīgi cilvēki, kuri simpatizēja kreisi liberālām un revolucionārām idejām. Šo ideju piekritēji tieši revolucionārajās cīņās saskatīja vēsturiskā progresa perspektīvas un optimisma avotu. Nav nejauši, ka daudzi pārtikuši un labi izglītoti cilvēki šo ideju iedvesmā veltīja sevi sociālajai cīņai un kļuva par revolucionāriem līderiem. Un, treškārt, kā savā pētījumā parāda Silvija Grosa, Heinrihs Detmanis piederēja brīvmūrniecei un šī viņa piederība

16 Detalizētāku S. Grosas interpretāciju kritiku un sava skatījuma pamatojumu izklāstīju grāmatā: Tumans 2022, 303–304.

17 Tumans 2022, 305.

ir atspoguļota vairākos nama dekora simbolos.¹⁸ Kā zināms, brīvmūrniecība vēsturiski bija naidīgi noskaņota pret monarhiju un spēlēja lielu lomu monarhijas gāšanā gan Francijā, gan Krievijā. Līdz ar to revolucionārā tematika uz Detmaņa nama fasādes kļūst saprotama. To apliecina arī virs ieejas durvīm esošais cilnis ar dekoratīvu augu rakstu, kura vidū ievietota komiska izskata vīrieša galva ar bārdi, ūsām un izteiksmīgu karaļa kroni. Šis tēls raisa dabisku asociāciju ar kāršu karali, taču, ieskatoties vērīgāk, var pamanīt, ka kroņa siluetu veido trīs elementi franču heraldiskās lilijas formā. Tas atgādina franču monarhijas un tās pēdējā monarha likteni un tematiski sasauca ar ēkas sānos esošajām skulptūrām, kuras sola cīņas turpinājumu, tātad vēl vienas monarhijas galu. Šajā kontekstā īpašu nozīmi iegūst cilnis pašā ēkas augšā, uz kura redzama sievietes biste ar Saulei līdzīgu zieda galviņu pierē un neparastām kaklarotām, kas ir interpretējamas kā brīvmūrnieku zīmes.¹⁹ Iespējams, tas ir alegorisks Saules attēls, kas arī šeit pauž optimismu un cerību gaišākai nākotnei. Manuprāt, kopumā šis ēkas fasādē ir iešifrēta vīzija par nākotni ar noteiktu sociāli politisku ievirzi. Katrā ziņā vīrieša – strādnieka figūra ar važām rokās uz Detmaņa nama fasādes ir acīmredzams fakts, kuru var saprast tikai kopējā laikmeta kontekstā.

Hronoloģiski nākamais cilnis, kas alegoriskā veidā simbolizē cīņu pret pastāvošo iekārtu, atrodas Marijas ielā 18, dzīvojamā ēkā, ko 1908. gadā uzcēla Jānis Alksnis. Šeit fasādes vidū starp erkeriem ir iemūrēti trīs ciļņi, kuri veido vienotu sižetisku stāstu, kas šodienas skatītājam vairs nav pašsaprotams. Mākslinieciskā ziņā tiem ir prototipi – tēlnieka Hermaņa Feierhāna (*Feuerhahn*) darināti ciļņi, kuri kādreiz rotāja Berlīnes restorāna “*Rheingold*”²⁰ (Bruno Šmics (*Schmitz*), 1907) sienas.²¹ Spriežot pēc vēsturiskām fotogrāfijām, vācu oriģināli simbolizēja stihijas un gadalaikus.²² Taču kopijas, kuras mēs redzam Marijas ielā, ir mazliet pārveidotas, tām nav uzrakstu, un tās ir saliktas savādā, oriģinālā kombinācijā (5. att.). Kreisajā cilnī attēlots kails vīrietis, pilnīgi sagumis zem smaga sloga. Vidējā cilnī kāds varonis, divu čūsku pavadīts, strauji traucas uz priekšu pretī zibeņiem un ūdens šaltīm, kas gāžas no debesīm. Un trešajā cilnī kails vīrietis,

18 Grosa 2016, 65.

19 Turpat.

20 Neskatoties uz Berlīnes restorāna “Reinas zelts” nosaukumu, šeit minētie Feierhāna ciļņi tematiski nav saistīti ar Riharda Vāgnera operu ar tādu pašu nosaukumu: gan paši tēli, gan paraksti pie tiem neuzrāda saistību ar operas sižetu un tās personāžiem. Lai gan netiešā veidā šādu saistību varētu ieraudzīt, pieņemot cīņas patosu kā vienojošu elementu, kas ir labi redzams gan vienā no ciļņiem, gan Vāgnera tetraloģijas koncepcijā. Taču tas paliek tikai tālu un neskaidru asociāciju līmenī.

21 Grosa 2019, 346–347.

22 Sīkāk sk.: Tumans 2022, 323.



5. att. Trīs cilņi ar Prometeja sižetu. Arhitekts Jānis Alksnis, 1908. gads. Marijas iela 18
 Fig. 5. Three reliefs with the plot of Prometheus. Architect Jānis Alksnis, 1908. 18 Marijas Street

kuram viena roka ir iekalta važās, stāv ar augšup paceltu galvu un skatās uz milzīgu ērgli, kurš lido no viņa projām. Silvija Grosa interpretē šo kompozīciju kā trīs dažādu varoņu attēlus: Atlanta, Prometeja un Hērakla, pieļaujot arī kādu “sociālu ideālu atklāsmi”, bet nepaskaidrojot, kas ar to ir domāts.²³ Es nevaru piekrist šai interpretācijai, jo, manuprāt, tā neatbilst attēlu būtībai: Atlants nevar būt piespiests pie zemes, bet Hēraklam būtu nepieciešami kādi viņa atribūti, turklāt viņam būtu jācīnās pret čūsku, nevis kopā ar to, kā tas parādīts šajā attēlā. Manuprāt, visos trīs cilņos mēs redzam alegorizētu stāstu par Prometeju.²⁴

Apskatot šos trīs cilņus no kreisās puses uz labo, manuprāt, veidojas šāds stāsts. Visticamāk, ka kreisajā pusē vīrs zem smagās nastas ir Prometejs, kurš simbolizē zem smaga jūga apspiesto cilvēci. Ar vienu roku viņš pieturas pie klinčs, kas viņu nospiež, bet ar otru atspiežas pret zemi, meklējot tajā atbalstu vai cenšoties paņemt zemes sauju, lai to mestu kādam neredzamam pretiniekam. Vidējā cilnī viņš jau ir sacēlies pret debesu varu un strauji traucas uz priekšu preti zibeņiem un ūdens straumēm, kas gāžas viņam virsū no augšas. Divas čūskas, kuras

23 Grosa 2019, 347.

24 Sīkāk manas koncepcijas pamatojumu sk.: Tumans 2022, 323–328.

apsteidz cilvēku, simbolizē zemes spēkus. Tātad te ir attēlota zemes sacelšanās pret debesu varu. Kā zināms no sengrieķu mīta, Prometejs Olimpā nozaga Zeva uguni un iedeva to cilvēkam, par ko Zevs viņu sodīja, piekaļot pie kolonnas vai klints un liekot ērglim katru dienu plosīt titāna aknu, kura gan arvien atauga no jauna. Tas turpinājās tik ilgi, kamēr Zeva dēls Hērakls ar tēva piekrišanu atbrīvoja Prometeju (Hes. Theog., 535–567; Aeshyl. Promet., 109). Acīmredzot vidējais cilnis alegoriski attēlo gan titāna sacelšanos, gan Zeva dusmas. Nākamais cilnis labajā pusē rāda mierīgu, bet neviennozīmīgu ainu. No vienas puses, rodas iespaids, ka te ir parādīta Prometeja sodīšana: uz labās, redzamās rokas viņam ir važas un virs galvas lido ērglis. No otras puses, var likties, ka šeit ir attēlots stāsta pozitīvs iznākums, jo Prometejs brīvi stāv kājās, nav piekalts pie klints un nav saskatāms, vai arī kreisā roka, kura ir aizmugurē un nav redzama, ir iekalta važās. Pie tam ērglis lido prom no viņa, nevis otrādi, un abās pusēs ir augu zari ar lapām, kas raisa asociāciju ar dzīvi, plauksmi un cerību.

Tātad Prometeja tēls ir šo triju cīņu satura izpratnes atslēga, kas ļauj ieraudzīt šajā kompozīcijā revolucionāras ideoloģijas manifestāciju jeb to pašu “sociālo ideālu atklāsmi”. Šī ēka ir uzcelta 1908. gadā, tātad tikai gadu pēc asiņainajiem revolūcijas notikumiem. Sacelšanās un cīņas tēma, kas šeit parādīta tik izteiksmīgā veidā, dabiski radīja asociācijas ar revolūciju. Taču šeit, tāpat kā Detmaņa nama gadījumā, rodas jautājums par uzdrīkstēšanos novietot uz fasādes šādu sižetu. Un atbilde ir līdzīga: revolucionārā tematika ir “nomaskēta” zem antīkā mīta plīvura. Turklāt interesanti, ka tam tika izmantoti jau esoši mākslas darbi no Berlīnes restorāna “*Rheingold*” ēkas, tos nedaudz pārveidojot, kas kopumā radīja satriecošu efektu. Šie vācu zemes prototipi varēja kalpot arī kā alibi jaunajai kompozīcijai, kas tika radīta Rīgā: to viegli varēja pasniegt kā zināmu mākslas darbu kopijas. Lai gan ir skaidrs, ka šīs kopijas jaunajā kontekstā un jaunajā kombinācijā rada jaunu saturu. Un, protams, mitoloģiskais sižets veidoja zināmu aizsegu bīstamai tēmai.

Prometeja tēma Eiropas kultūras vēsturē pati par sevi ir interesants fenomēns. Senajiem grieķiem šis tēls nebija populārs, un tas ļoti reti tika attēlots mākslā. Acīmredzot tas saistīts ar to, ka viņi šo mītu saprata kā stāstu par dievu sodu cilvēkiem, kuri atļaujas sacelties pret dievišķo kārtību, nevis kā teiksmu par cilvēces progresu, jo progresa ideja tiem bija pilnīgi sveša. Tieši otrādi, pēc reliģiju pētnieka Mirčas Eliades teiktā, Prometejs grieķu uztverē bija negatīvs varonis, jo viņš bija atbildīgs par bēdīgo cilvēka stāvokli pasaulē.²⁵ Tik tiešām, par to, ka Prometejs nozaga uguni, Zevs sodīja ne tikai viņu pašu, bet visu cilvēci: Prometeja brālim Epimetejam par sievu tika iedota Pandora, kura, ziņkārības dzīta, atvēra lādi, kurai nedrīkstēja pieskarties un no kuras izkļuva slimības,

25 Eliade 1978, 256.

ciešanas un nelaimes, kas cilvēku dzīvi padarīja smagu uz visiem laikiem (Hes. Erga., 47–104). Senajās kultūrās uguns asociējās ar dievišķo enerģiju un pat metafizisko dieva miesu, kā to var redzēt grieķu mītā par Zevu un Semeli (Diod., III, 64, 3–5; Apollod., III, 4, 3), un nereti uguns tika godināta kā dievība. Tas nozīmē, ka uguns nozagšana bija interpretējama kā mēģinājums piešķirt cilvēkam dievišķas spējas un īpašības. Tieši tādēļ Zevs, lai saglabātu pasaules kārtību un neitralizētu cilvēka ieguvumus, ar Pandoras starpniecību palaida pasaulē dažādas nelaimes. Var teikt, ka tas ir grieķu stāsts par zaudēto paradīzi. Taču slavenais dramaturgs Aishils radīja citu Prometeja tēlu, kas ieguva lielu popularitāti vairākus gadsimtus vēlāk. Savā lugā “Saistītais Prometejs” viņš parādīja Zevu kā ļaunu tirānu, bet Prometeju – kā cilvēces labdari, dažādu arodu un mākslu izgudrotāju, kurš netaisni cieš no dievu valdnieka patvaļas (Aeshyl. Promet., 442–506). Acīmredzot tieši uz šīs lugas pamata Eiropā radās un tika plaši tirāzēts idealizētais un heroizētais Prometeja tēls. Tolaik eiropieši vēl nebija dziļi izpētījuši grieķu drāmas ciešo saistību ar sava laika politisko kontekstu²⁶ un viņiem nevarēja ienākt prātā, ka Aishila lugā Zevs, visticamāk, simbolizēja nupat uzvarējušo Atēnu demokrātiju, kura patvaļīgi un despotiski izrikojās ar aristokrātijas opozīciju, savukārt Prometeja tēls attiecīgi atspoguļoja sakautās aristokrātijas stāvokli jaunajā politiskajā sistēmā.²⁷

Sākot ar renesansi, Prometejs ir viens no populārākajiem tēliem Eiropas kultūrā, kuram pievērsās dažādu žanru un laikmetu mākslinieki, literāti un pat mūziķi. Par Prometeju rakstīja tādas slavenības kā Kalderons, Voltērs, Bairons, Šellijs un daudzi citi. Šķiet, ka visvairāk šī tēla būtību Eiropas domu pasaulē iemieso Gētes himna “Prometejs” (1774), kurā Prometejs visas cilvēces vārdā izsaka asu nosodījumu Zevam un citiem dieviem, noliedzot to varu un nozīmi. Cita starpā tur ir arī šādi vārdi: *Ich kenne nichts Aermeres Unter der Sonn' als euch Goetter!* (Es nezinu neko zem Saules, kas būtu nožēlojamāks par jums, dievi!). Tas ir atklāts apgaismības ateistiskais manifests, sacelšanās pret debesīm, t. i., pret dievišķo varu.

Tēlotājā mākslā nav iespējams saskaitīt visas Prometejam veltītās gleznas un skulptūras, šeit nosaukšu tikai dažus māksliniekus, kurus iedvesmoja šis sižets: Ticiāns, Rubenss, Kārlis Blohs (*Bloch*), Gustavs Moro (*Moreau*) un daudzi, daudzi citi. Ilgu laiku mākslinieki, sekojot antīkajai tradīcijai, lielākoties attēloja Prometeju kā cietēju, taču kopš 19. gadsimta sākuma arvien biežāk šis titāns tiek parādīts kā varonis, kurš ir sacēlies pret netaisnību. Par izcilu paraugu šādai interpretācijai var kalpot Heinriha Figera (*Füger*) glezna “Prometejs nes

26 Sk., piemēram: Podlecki 1966.

27 Tumans 2002, 395–398.

gaismu cilvēkiem” (1817), kurā viņš tiek attēlots kā cilvēces atbrīvotājs ar degošu lāpu rokā, straujā kustībā pret debesīm. Gleznas kompozīcija rada asociācijas ar barikādēm un šajā ziņā labi sasaucas ar jau pieminēto Delakruā darbu. Taču saturiski to var uzskatīt par ilustrāciju Gētes “Prometejam”. Vēl atliek pieminēt, ka šis sižets ir atradis atspoguļojumu arī mūzikas pasaulē. Mūzikas pazinējiem ir labi zināma Ferencs Lista simfoniskā poēma “Prometejs” (1850), kurā Gētes garā tiek izteiktas apsūdzības dievu pasaulei.

Īsi sakot, var secināt, ka 19. gadsimta vidū Eiropas kultūras telpā bija izveidojies kanonisks Prometeja kā cietēja un uzvaroša cilvēces atbrīvotāja tēls. Kultūras tradīcijas kontekstā šis tēls simbolizē cilvēka sacelšanos pret debesu varu, t. i., pret reliģiju, vienlaikus iemiesojot ideju par zinātniski tehnisko progresu. Varētu teikt, ka tas ir mitoloģisks ateisma un progresa svētais, laicīgās reliģijas pamatlicējs un elks, kas nolikts Jēzus Kristus vietā. Taču šim tēlam bija arī politisks zemteksts: antīkajā mitoloģijā Prometejs skaitījās arī cilvēku radītājs (Apollod., I, 1, 7). Līdz ar to viņš bija ļoti piemērots alegorisks tēls revolucionāro ideju izteikšanai. Kā zināms, jau kopš Franču revolūcijas laikiem daudzi revolucionāri noskaņoti prāti sapņoja par jauna cilvēka un jaunas cilvēces izveidi, kam pateicoties pati revolucionārā ideoloģija kļuva par jauna tipa politisko reliģiju.²⁸ Tādējādi var teikt, ka Prometeja tēla attīstība, no vienas puses, uzrāda Eiropas dekristianizācijas gaitu, bet, no otras puses, tā iezīmē progresa un revolūcijas ideoloģijas izaugsmi. Tajā pašā laikā šī tēla parādīšanās uz Rīgas namu fasādēm drīz pēc pirmās 20. gadsimta revolūcijas liek aizdomāties par konkrētu politisku zemtekstu, proti, tas varētu būt apslēpts vēstījums par cīņu pret Krievijas monarhiju un impēriju kā tādu. Vienlaikus šeit var saskatīt sociāldemokrātu idejas par cīņu pret strādnieku ekspluatāciju un par “darba atbrīvošanu”. Diemžēl šodien mēs neko konkrētāk pateikt nevaram.

Interesanti, ka cilnīm Marijas ielā ir idejiskais prototips Vācijā. Proti, Heidelbergas Universitātes bibliotēkas ēkas (Jozefs Durms (*Durm*), 1905) fasādi rotājošās skulptūras un cilņi, kuri pauž tādu pašu ideoloģiju un patosu. Ieejas priekšā stāv divas kolonnas, pret kurām atbalstās divas skulptūras. Kreisajā pusē pie kolonnas atrodas Prometeja figūra, piesieta ar stiprām siksnām un ar muskuļotām rokām it kā izmēģina saišu stiprumu, gatavojoties tās saraut; pie viņa kājām stāv ērglis, kurš, pagriezis galvu, skatās titānam sejā. Labajā pusē pie otras kolonnas piespiedusies daiļa jauna sieviete, kura ar paceltu roku noņem no sejas un auguma smagu drapējumu, atklājot skatienam skaistu ķermeni, ko apsedz gaisīgs un pieguļošs, praktiski caurspīdīgs tērps; pie viņas kājām pietupies sēž kāds

28 Sk.: Ozouf 1989, 116–157; Tocquellē 1981, 45–47. Par revolucionāro ideoloģiju kā par politisko reliģiju sk.: Gentile 2007.

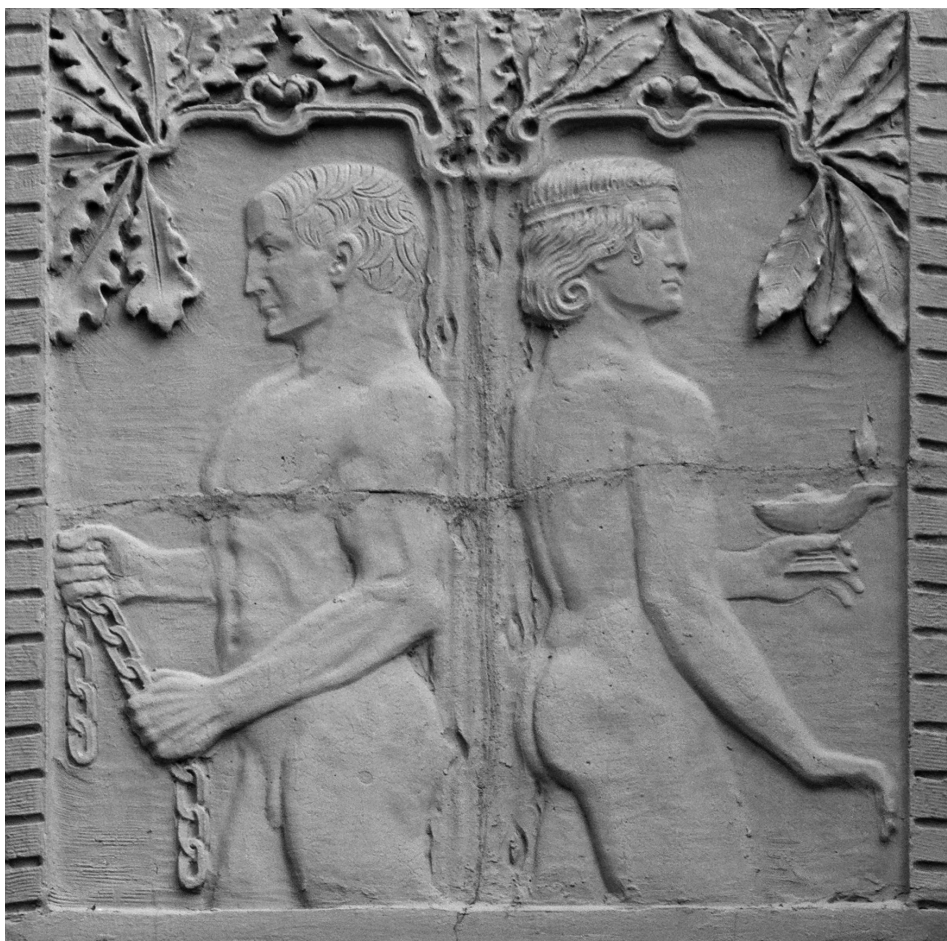
pusaudzis, kurš ar cerību un ziņkārību raugās viņas sejā. Sekojot antīkās mitoloģijas kanoniem, sievietē varētu būt Prometeja sieva Hēsione, savukārt zēns – viņu abu dēls Deukalions, kurš arī bija cilvēces glābējs, jo pārdzīvoja pasaules plūdus un kļuva par atjaunotās pēcplūdu cilvēces ciltstēvu. Sievietes žests, atsedzot seju un ķermeņa skaistumu, var tikt interpretēts kā atbrīvošanās. Šis skulptūras atsauc atmiņā vīrieša un sievietes figūras jau iepriekš pieminētā Detmaņa nama fasādē, kuras, kā jau teikts, formāli visticamāk attēlo Prometeju un Hēsioni (3. un 4. att.).

Savukārt cilvēku sacelšanās un cīņas pret debesīm motīvs ir ļoti izteiksmīgi parādīts divos ciļņos Heidelbergas Universitātes bibliotēkas fasādes augšējā daļā.²⁹ Kreisajā cilnī no debesīm uz cilvēkiem nāk zibens, bet centrā stāvošais cilvēks, atvēzējies tam met pretī lielu akmeni. Savukārt labajā pusē centrālais tēls ir gatavs mest lielu akmeni uz ērgli, kurš zibeņu pavadībā metas viņam virsū. Iespējams, ka tas ir domāts Hērakls, kurš pēc mīta versijas atbrīvoja Prometeju. Zīmīgi, ka abos ciļņos galvenie cīnītāji ir bārdaini vīri pilnbrieda gados, savukārt jaunākie vīrieši cīnās tiem līdzīgi un uzņem naidīgo spēku triecienus. Visiem personāžiem ir jaunāko laiku frizūras, kas rada iespaidu, ka ar tiem tiek attēloti cieņpilni zinātnieki profesori, kuriem asistē gados jaunāki pētnieki. Tādējādi šie tēli simbolizē prometejisko zinātnes cīņu pret sakrālo debesu varu, lai atņemtu Dievam visus noslēpumus un padarītu cilvēku līdzvērtīgu Viņam. Būtībā tas ir tas pats vēstījums, ko mēs sastopam Rīgā, Marijas ielā 18. Tas liecina par to, ka visos apskatītajos gadījumos mēs redzam vienas un tās pašas progresā ideoloģijas vizuālās izpausmes. Tātad tā laika Eiropas intelektuālās vēsmas Rīgā bija populāras.

Vēl viens cilnis ar atbrīvošanās sižetu rotā savdabīgu īres namu Miera ielā 54, kas tika uzcelts 1909. gadā pēc Rūdolda Filipa Donberga projekta. Šo ēku dekorē vairāki interesanti ciļņi, kas simbolizē dažāda veida radošu darbu.³⁰ Erķera vidū virs galvenās ieejas starp ceturto un piekto stāvu atrodas cilnis, kura sižets ir saistīts ar cīņas un progresā tēmu (6. att.). Tajā ir attēlots kails vīrietis un kaila sieviete, kuri stāv, ar mugurām atspiedušies pret koku, un skatās katrs uz savu pusi. Stiprais muskuļotais vīrietis tur rokās ķēdes gabalu, bet sieviete – antīkas formas eļļas lampiņu. Abi sper soli uz priekšu, taču koka lapotne virs viņu galvām it kā ierobežo viņu kustību, iezīmējot tās robežas. Koks ir neparasts: pāri vīrieša galvai noliecas ozollapas, bet sievietes galvu piesedz laura lapas. Kā zināms, gan senajos, gan jaunajos laikos ozols tiek saistīts ar vīrišķo spēku un varu, savukārt laura lapas antīkās kultūras kontekstā ir uzvaras, slavas, miera un triumfa simbols. Vīrietis ir pagriezies uz kreiso pusi un simbolizē pagātņi, to pagātņi, kas beidzas līdz ar sarautajām važām, jo ķēde vairs nesaista viņa rokas un pieder

29 Sikāku aprakstu un ilustrācijas sk.: Tumans 2022, 326–328.

30 Tumans 2022, 280–281.



6. att. Vīrieša un sievietes alegoriskais pāris. Arhitekts Rūdolfs Filips Donbergs, 1909. gads. Miera iela 54

Fig. 6. Allegorical couple of man and woman. Architect Rudolph Philipp Dohnberg, 1908. 54 Miera Street

vakardienai. Savukārt sieviete ir pagriezusies uz labo pusi un simbolizē virzību uz gaišo nākotni, kuru apspīd viņas rokā esošā luktura gaisma. Tātad šajā cilnī ir ielikts vēstījums par atbrīvošanos no važām un brīvību, par gaismu, kas klievē tumsu, un par cerīgu nākotni. Cilvēku kailums, sarautās važas vīrieša rokā un antīkais gaismeklis sievietes rokā raisa asociācijas ar jau apspriestajiem Prometeja un Hēsiones tēliem (3.–5. att.). Tajā paša laikā Eiropas kultūras kontekstā kaila vīrieša un kailas sievietes attēls zem koka asociējas ar Ādamu un Ievu paradīzes dārzā. Līdz ar to šajā cilnī mēs redzam vēl vienu alegorijas līmeni: vēstījumu par

jaunu, pārveidotu nākotnes cilvēci, kura ir atbrīvota no visām važām, tātad gaidāmo revolucionāro cerību piepildījumu. Zīmīgi, ka divus stāvus augstāk, erkera augšējā galā ir ievietots cilnis ar Saules attēlu: gaismu nesošais spīdekļis atrodas starp ūdens viļņiem un bieziem mākoņiem (vai stalaktītiem?), kas rada iespaidu, ka cerību nesošā diena aust, izlaužoties no draudīgām stihijām. Tātad šis fasādes vēstījums ir par cerību un gaismas uzvaru, par laimīgām cīņas beigām, mieru, jaunu un skaistu pasauli. Pēc pirmās revolūcijas bija pagājuši divi gadi, bet cerības uz revolucionārām pārmaiņām un gaišo nākotni nebija mazinājušās.

Šeit apskatītie piemēri ļauj izdarīt dažus secinājumus. Pirmkārt, 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā līdz pat Pirmajam pasaules karam Rīgas sabiedrībā bija izplatīts optimistisks skats uz nākotni, kas izpaudās lielā Saules tēla popularitātē gan literatūrā, gan Rīgas namu dekorā. Šajā periodā Saules tēls mūsu galvaspilsētas arhitektūrā parādās ļoti bieži, turklāt divos veidos: gan klasiskā Saules diska formā ar stariem, gan antīkā dieva Hēlija/Apollona izskatā. Ja Saules disks ir ļoti vispārīgs simbols, kas pauž optimismu un cerību abstraktai gaišai nākotnei, tad Apollona tēls Eiropas kultūras kontekstā alegoriski izsaka sociālā progresa ideju, jo simbolizē apgaismību un racionāli organizētu sociālo iekārtu. Tas ļauj izskaidrot Apollona/Hēlija tēla popularitāti Rīgas namu dekorā (1., 2. att.). Blakus Saules simboliem progresa ideju izsaka arī Selēnes/Artemīdas tēls Alberta ielā 2a, kas akcentē tumsu kļiedējošas gaismas ideju. Dažos gadījumos mēs redzam interesantus mēģinājumus apvienot antīkās kultūras simboliku ar latviešu tautiskajiem elementiem, kas veidojas nacionālā romantisma gaisotnes iedvesmā. Pie tādiem pieder eklektiskais cilnis Audēju ielā 9 un slavenā Jaņa Rozentāla mozaīka Latviešu biedrības nama fasādē Merķeļa ielā 13. Abos gadījumos tiek paustas cerības uz labklājību un progresu, otrajā gadījumā ar izteiktu akcentu uz latviešu tautas gaišo nākotni.

Līdzās šādiem vispārīgiem un izteikti dekoratīviem gaišās nākotnes simboliem Rīgas arhitektūrā ir atrodami konkrētāki tēli, kuri pauž progresa ideju sociālās cīņas rezultātā. Hronoloģiski pirmie šāda tipa attēli parādās Detmaņa nama fasādē Tīrgoņu ielā 4 jau 1900. gadā, tātad četrus gadus pirms 1905.–1907. gada revolūcijas (3., 4. att.). Šeit ļoti elegantas un stipri antikizētas vīrieša un sievietes skulptūras, kuras var noturēt par Prometeja un Hēsiones attēliem, bet kurām ir strādnieku šķiras atribūti, simbolizē cīņu pret sociālajām važām un cerību gaišai nākotnei, kad šīs važas būs kritušas. Sociālistu ideāli šajos tēlos ir labi saskatāmi. Drīz pēc revolūcijas mūsu galvaspilsētas ielās parādās vēl divi attēli ar līdzīgu vēstījumu. Zīmīgi, ka pirmais no tiem, kas tapis jau 1908. gadā un ticis iemūžināts Marijas ielā 18 (5. att.), atspoguļo asas un asiņainas cīņas tematiku, paslēptu zem Prometeja sižeta ārējās formas. Šai trīs cilņu kompozīcijai ir iespējams dubults lasījums: no vienas puses, nupat piedzīvotās revolūcijas kontekstā to var saprast

kā stāstījumu par sociālo cīņu un nākotnē gaidāmo pozitīvo risinājumu, bet, no otras puses, Eiropas kultūras un progresā ideoloģijas kontekstā to var uztvert kā vēstījumu par sacelšanos pret debesu varu un zinātniskās pasaules ainas drīzu triumfu. Šo tēmu turpina gadu vēlāk tapušie ciļņi Miera ielā 54. Tie pauž cerību gaišai nākotnei, kad visas važas būs sarautas, gaisma izkļiedēs tumsu un taps atjaunota cilvēce, jauns Ādams un jauna Ieva. Lai gan visi šie tēli ir ietērpti/nomaskēti antīkās un ārēji nevainīgās formās, to alegoriskais vēstījums ar revolucionāro saturu ir viegli nolasāms.

Rezumējot var teikt, ka Rīgas arhitektūras dekors 20. gadsimta sākumā, tāpat kā citi tā laika literatūras un mākslas žanri, zināmā mērā atspoguļo laikmeta vadošās idejas un noskaņojumus. Ekonomiskais uzplaukums, kā arī zinātnes un tehnikas straujā attīstība radīja bezgalīga progresā ilūziju, ko uzturēja un veicināja populārā progresā ideoloģija. Optimismu un cerību gaišai nākotnei atspoguļo daudzi un daudzveidīgi Saules simboli un Hēlija/Apollona tēli uz namu fasādēm. Savukārt Prometeja tematika Rīgas arhitektūrā pauž idejas par cīņām un nākamām uzvarām. Neskatoties uz antīkām un ārēji nevainīgām formām, vēlamo un cerēto revolucionāro pārmaiņu patoss šajos attēlos ir ļoti labi jaušams gan attiecībā uz cīņu par sociālajiem pārveidojumiem, gan cīņu pret reliģiju. Tāds bija toreiz vēl jaunā 20. gadsimta pieteikums, kas iesākās zem atbrīvošanās cīņas karogiem. Turīgi cilvēki, kuri toreiz atbalstīja šīs idejas un apmaksāja mākslas darbus ar programmatisku raksturu savu namu fasādēm, vēl nenojauta, ar kādām asiņainām šausmām rezultēsies viņu lolotais progress un romantizētās sociālās cīņas...

SAĪSINĀJUMI / ABBREVIATIONS

- Aeshyl. Promet. – Aishils. “Prometejs”
 Apollod. – Apollodors. “Mitoloģiskā bibliotēka”
 Diod. – Diodors. “Vispārējā vēsture”
 Hes. Erga. – Hēsiods. “Darbi un dienas”
 Hes. Theog. – Hēsiods. “Teogonija”
 Hom. Od. – Homērs. “Odiseja”
 Hom. Hymn. – Homēra himnas
 Ovid. Met. – Ovidijs. “Metamorfozes”

BIBLIOGRĀFIJA / BIBLIOGRAPHY

- Appena, Ināra (2012). *Rīgas tēlnieks Augusts Folcs*. Rīga: Neputns.
 Eliade, Mircea (1978). *A History of Religious Ideas*. Vol. 1: *From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. Transl. Willard R. Trask. Chicago: University of Chicago Press.

- Gentile, Emilio (2007). *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*. Editori Laterza.
- Graves, Robert (2017). *The Greek Myths. The Complete and Definitive Edition*. London: Penguin Books Ltd.
- Grosa, Silvija (2016). *Brīvmūrniecība. Zīmes un Rīgas arhitektūra*. Rīga: Sana Solaris.
- Grosa, Silvija (2019). *Dekors Rīgas jūgendstila arhitektūrā*. Rīga: Neputns.
- Ozouf, Mona (1989). *L'homme régénéré: Essais sur la Revolution française*. Paris: Gallimard.
- Podlecki, Antony J. (1966). *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Michigan: University of Michigan Press.
- Puhvel, Jaan (1974). Indo-European Structure of Baltic Pantheon. *Myth in Indo-European Antiquity*. Ed. by Gerald James Larson, C. Scott Littleton and Jaan Puhvel. Berkeley: University of California Press, pp. 75–86.
- Pujāte, Inta; Putniņa-Niedra, Anita (sast.) (1997). *Dzīves palete: Jaņa Rozentāla sarakste*. Rīga: Pils.
- Raša, Solveiga (2003). *Mihails Eizenšteins. Tēmas un simboli Rīgas jūgendstila arhitektūrā, 1901–1906*. Rīga: Neputns.
- Tocquelle, Alexis de (1981). *L'Antico regime e fa Rivoluzione*. Milano: Rizzoli.
- Tumans, Harijs (2002). *Rozhdenie Afiny: Afinskij put' k demokratii: ot Gomera do Perikla (VIII–V vv. do n. e.)*. S-Pb.: Gumanitarnaia Akademiia.
- Tumans, Harijs (2022). *Antīkie tēli Rīgas ielās*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.

REFLECTION OF THE IDEAS OF OPTIMISM, PROGRESS, AND STRUGGLE IN THE ARCHITECTURAL DECOR OF RIGA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Harijs Tumans

Dr. hist., professor, Faculty of History and Philosophy, University of Latvia

Research interests: ancient history

The article summarises and analyses images that appeared in Riga's architectural decor in the first decade of the 20th century, which reflect ideas of progress and social struggle in an allegorical way. Already since the end of the 19th century, the theme of progress in Riga's architecture has mostly been represented by the symbol of the Sun reflected in two ways – both as a regular image of the Sun and as an image of the ancient god Helios/Apollo. During this period, these symbols became habitual elements of architectural decor. At the same time, original attempts to express ideas of progress also appeared, such as the image of Artemis/Selene carrying light on 2a Alberta Street and the allegorical image of renewed humanity on a relief on 54 Miera Street. Meanwhile, the theme of struggle was particularly pronounced in two sculptures on 4 Tirgoņu Street and three reliefs dedicated to the Prometheus story on 18 Marijas Street. It can be concluded that ideas of progress and revolutionary struggle were expressively depicted in Riga's architectural decor, which can be considered a reflection of the public sentiments of that time.

Keywords: Riga's architectural decor, idea of progress, social changes, revolutionary changes, symbol of the Sun, allegory, Apollo/Helios, Artemis/Selene, Prometheus

Summary

The article is a description and analysis of images that appeared in the decor of Riga's architecture in the first decade of the 20th century and which, in an allegorical way, reflect the ideas of progress and social struggle. The examples presented here allow us to draw some conclusions. Firstly, at the end of the 19th century and in the early 20th century, up to the First World War, an optimistic view of the future was widespread among the public in Riga, which was expressed in the great popularity of the symbol of the Sun in literature and in the decoration of Riga's buildings. During this period, the Sun symbol appeared very frequently in the architecture of our capital city, in two forms: both in the classic form of a Sun disk with rays, and in the form of the ancient god Helios/Apollo. If the Sun disk is a very general symbol that expresses optimism and hope for an abstract bright future, then the image of Apollo in the context of European culture allegorically expresses the idea of social progress, as it symbolises enlightenment and a rationally organised social order. This explains the popularity of the Apollo/Helios

image in the decor of Riga's buildings (Figs. 1–2). Ideas of progress are also expressed by the image of Selene/Artemis on 2a Alberta Street, which emphasises the idea of dispelling darkness with light. There are some interesting cases that show creative attempts to combine this symbolism, derived from the legacy of antiquity, with Latvian national elements inspired by the national romanticism. Examples of this include the eclectic building on 9 Audēju Street and the famous mosaic by Janis Rozentāls on the facade of the Latvian Society House on 13 Merķeļa Street. In both cases, hopes for prosperity and progress are expressed, with the latter placing a strong emphasis on the bright future of the Latvian people.

Alongside these general and highly decorative symbols of a bright future, there are also more specific images in Riga's architecture that express the idea of progress as a result of social struggle. Chronologically the first of these types of images appeared on the facade of the Detmanis building on 4 Tirgoņu Street as early as in 1900, four years before the 1905–1907 revolution (Figs. 3–4). Here, very elegant and antique-like sculptures of a man and a woman, which can be identified as images of Prometheus and Hesione, but with attributes of the working class, symbolise the struggle against social chains that must be broken, as well as the hope of a bright future when the chains are fallen. Socialist ideals are clearly visible in these images. Soon after the revolution, two more images with a similar message appeared in the streets of our capital. Significantly, the first of these, created in 1908 and immortalised at 18 Marijas Street (Fig. 5), reflects the theme of acute and bloody struggle, hidden under the external form of the Prometheus story. This three-panel composition can be read in two ways: on the one hand, in the context of the recent revolution, it can be understood as a story of the social struggle and the positive solution expected in the future, but on the other hand, in the context of the European culture and the ideology of progress, it can be perceived as a message of rebellion against the power of heaven and the soon-to-be-triumphant world of science. This theme is continued by the panels created a year later on 54 Miera Street. They express the hope of a bright future when all chains are broken, then light will dispel darkness, and humanity will be renewed. Although all these figures are masked by antique and outwardly innocent forms, their allegorical revolutionary message is easily readable by anyone familiar with the imagery of antiquity.

In summary, it can be said that the decor of Riga's architecture in the early 20th century, like other genres as literature and art of the time, reflects to some extent the leading ideas and sentiments of the time. Economic prosperity, rapid development of science and technology created an illusion of endless progress, which was also sustained and promoted by the popular ideology of progress. Optimism and hope for a bright future is reflected in many and varied depictions of the Sun symbols and figures of Helios/Apollo on building facades. Meanwhile, depiction of the Prometheus theme on facade panels expresses the ideas of struggles and future victories. Whether it be a struggle for social transformation, or a struggle against religion, the pathos of desired and hoped-for revolutionary change can be well felt in these images, despite their antique and outwardly innocent forms. Thus appeared the new 20th century, which began under the banners of

the struggle for liberation. Wealthy people who supported these ideas at the time and paid for such programmatic works of art to be placed on their building facades, did not yet realise the bloody horrors that would result from their cherished progress and romanticised social struggles.

Saņemts / Submitted 13.04.2023.

© 2024 Harijs Tumans, Latvijas Universitāte

Raksts publicēts brīvpieejā saskaņā ar Creative Commons

Attiecinājuma-Nekomerciāls 4.0 Starptautisko licenci (CC BY-NC 4.0)

This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).