

MWE

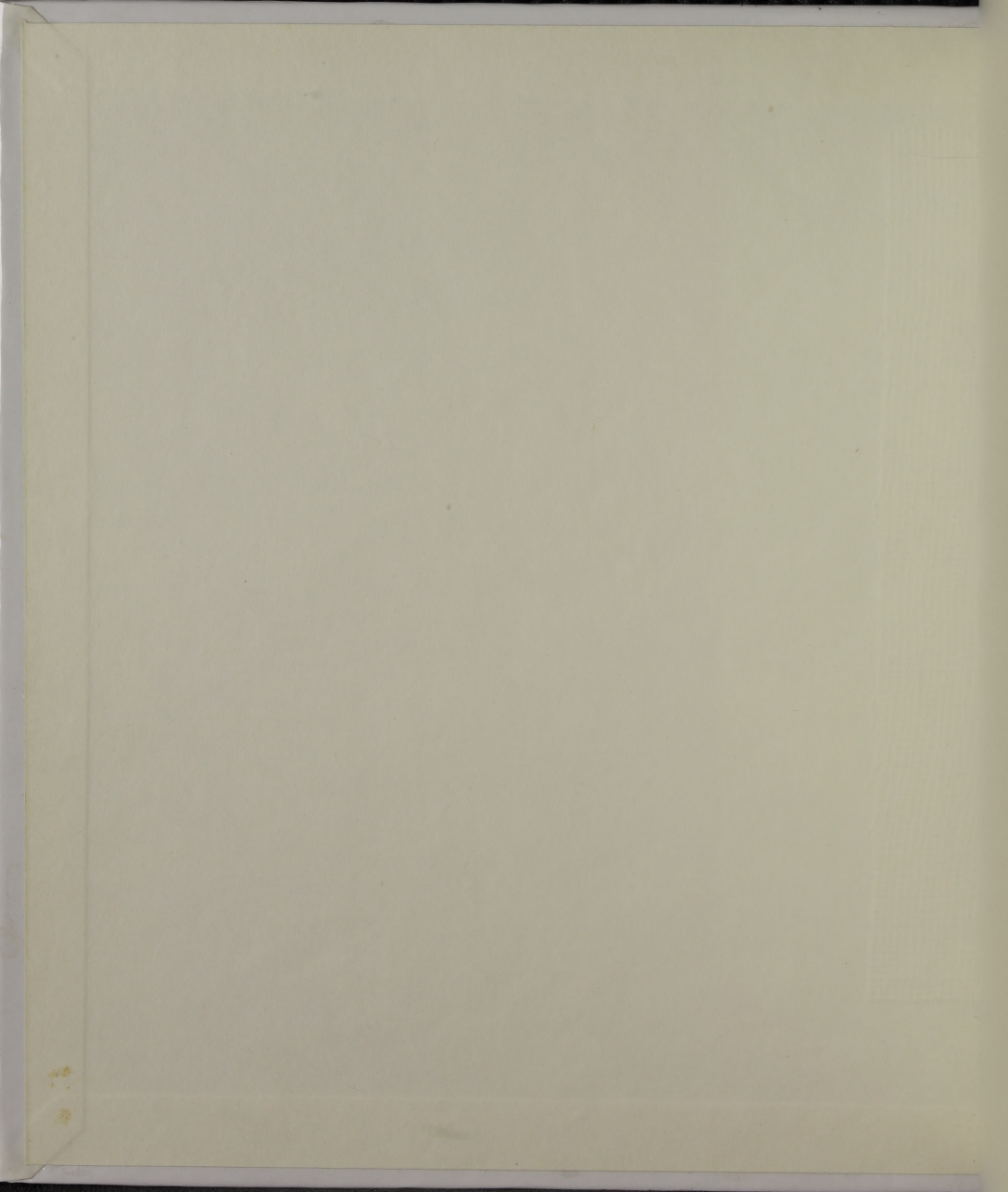
MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

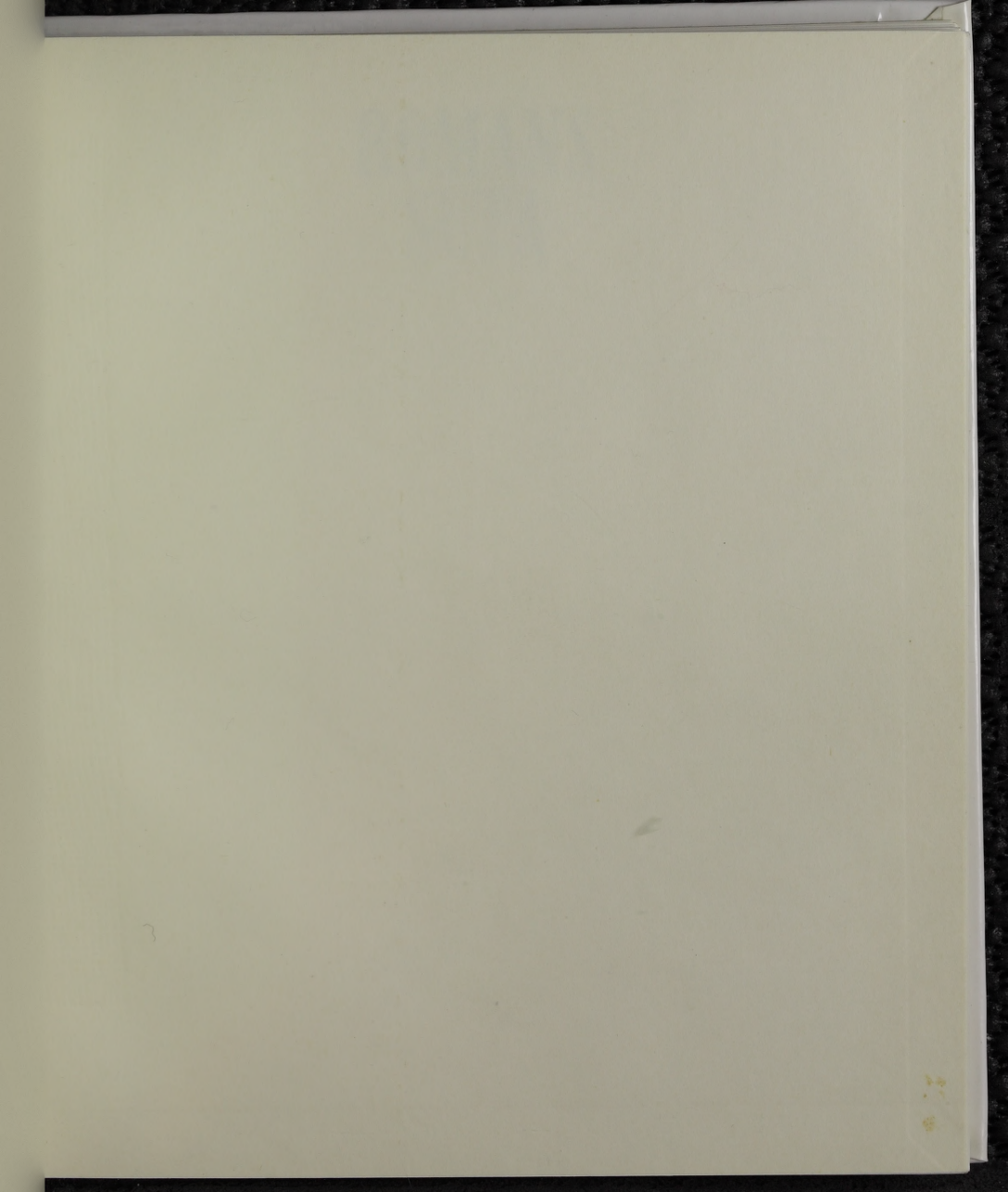
ROMANS SUTA

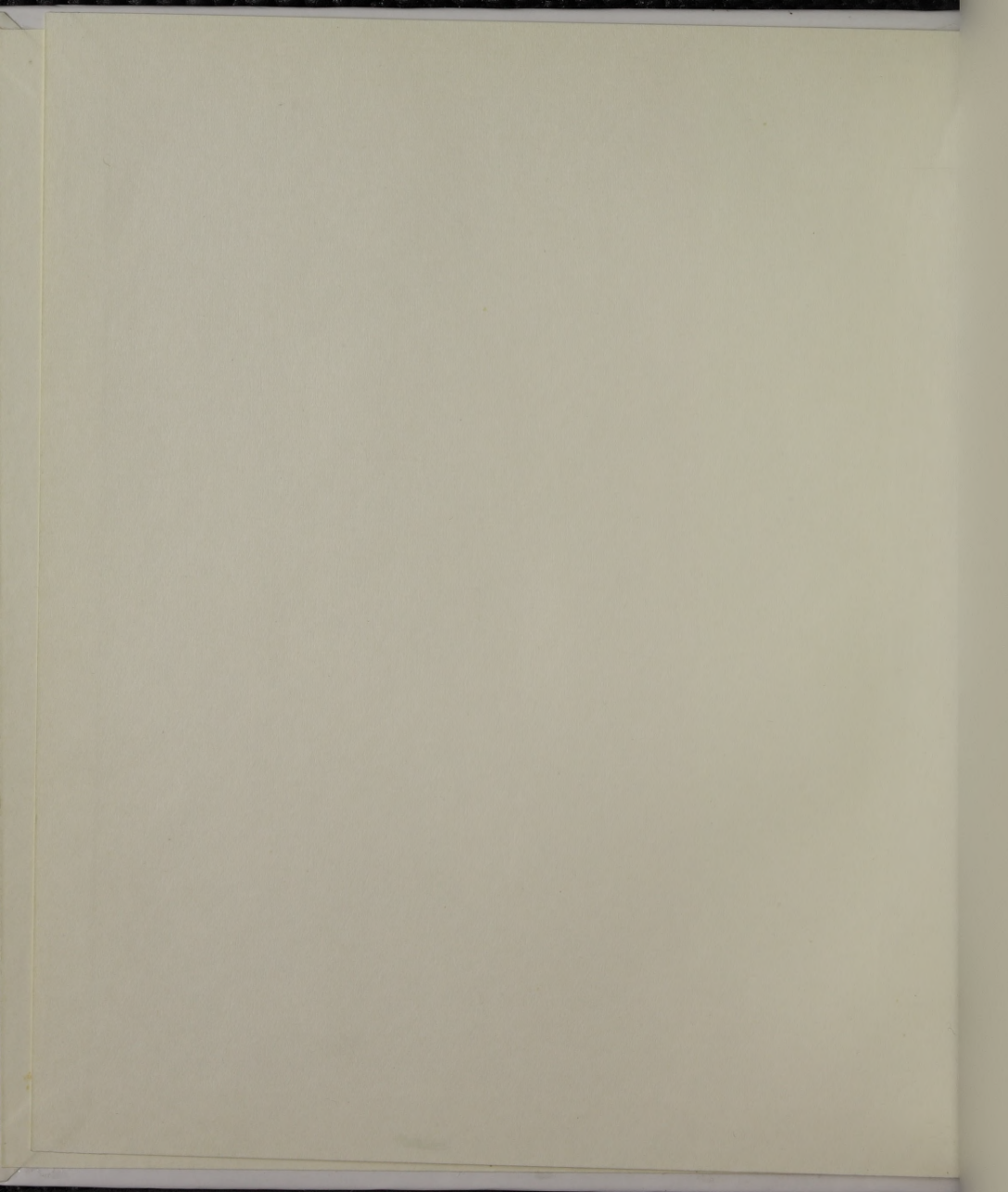


mākslinieki un darbi

15







**ROMANS
SUTA**



MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

96-2
L 56

L
75

TATJANA SUTA

ROMANS
SUTA

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

RĪGA · 1996

UDK — p 75 (474.3)
Su 860

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

~~96-11-883~~
0302044013

Redaktore I.JURISONE
Literārā redaktore M.PAUPE
Bibliogrāfe O.SALDONE
Mākslinieciskais redaktors A.VĪTOLS
Tehniskā redaktore A.RUDZIŠA
Korektore S.BRIEDE
Datorsalicējas L.BEITKA, J.RIEKSTIŅA, B.SEĻĀVO
Fotogrāfi A.LODE, M.SALNA
Vāku un titulu zīmējis A.ĶĪSIS

Grāmata izdota ar Latvijas Republikas
Kultūras ministrijas atbalstu

ISBN 5-89960-088-8

Teksts © T.Suta

Fotogrāfijas © L.Balodis, M.Brašmane

Ilustrācijas, noformējums © "Latvijas enciklopēdija", 1996

SAKNES

Romana Sutas ciltskoks pa mātes un tēva līniju meklējams Vidzemes zemniecībā. 1822. gadā dzimušajam Raunas apkaimes Druģu māju saimniekam Jānim Sutam (Suttam) bija četri dēli — Pēteris, Jēkabs, Mārtiņš un Kārlis. Mājas mantoja Pēteris, tāpēc Jēkabs aizbrauca uz Valku un tur atvēra lampu veikalu. Romana mātes Natālijas Amālijas Apsītes vecāku dzimta saimniekoja Lodes Lejasstagaros, netālu no tūristu iecienītajām Lodes Ellītes sarkanajām klintīm. Apsīšiem bija divi dēli un piecas meitas. Dēli nomira agrāk nekā meitas, un tā nu Lejasstagaru mājas palika vecākās meitas Karlīnes Maizītes pārziņā. Natiņa pēc kāzām pārcēlās dzīvot uz Valku. Drīz viens pēc otra atskrēja divi puikas: Reinis, kas vēlāk kļuva par tālbraucēju stūrmani (miris ASV), un Romans, kas piedzima 1896. gada 28. aprīlī visai neparastos apstākļos — ceļā lauku ratos. Natiņa toreiz braukusi apciemot savu māsu Karlīni, kas bija apprecējusi krodznieku Maizīti. Tā kā Maizītim krogi bijuši vairākās vietās — Cēsīs un Piebalgā, Romana dzimšanas vieta tā arī precīzi nav noskaidrota. Vēlākos gados, sniedzot datus anketās, Romans Suta par dzimšanas vietu dažreiz minējis Raunu, citreiz Cēsīs. Tā kā vecmāmiņa man bieži ir stāstījusi par Karlīnes vīra krogu Piebalgā, kas devis vielu brāļu Kaudzīšu romānam "Mērnīeku laiki", domāju, ka tas arī būs bijis īstais.



R.Suta 20. gados

Lejasstagaru saimnieki Apsīši — R.Sutas vectēvs un vecmāte





Natālija Apsīte-Suta un Jēkabs Suta —
R.Sutas vecāki

Reinis un Romans zēnībā



Starp citu, Natīņa šai krogū iepazīsies ar romāna autoriem un tā prototipiem — Oliņa māti, Prātnieku, Pietuka Krustiņu u.c., kas bijuši konkrēti novada ļaudis. Par Pietuka Krustiņu vecmāmiņa sacīja, ka tas bijis viens "feins kungs", bet brāļi Kaudzīši viņu savā romānā esot nevajadzīgi "izkariķējuši". Lai arī uz kuru no radnieka krogiem braucot Romans būtu piedzimis, šis tā laika ļaužu saviesīgās dzīves centrs — krogus kā mākslas tēma ar savu kūšājošo rosību un sulīgo ļaužu tipāžu ieņēmis jo svarīgu vietu R.Sutas mākslā. Viņš labprāt attēloja dzīvo dzīvi un kustīgos ļaudis — "strādājoti, dancojoti, spēlējoti, iedzeroti, mīlējoti". R.Sutas dzimšana lauku ratos ceļā zīmīga arī ar to, ka "bērītis" viņam tobrīd stāvēja "kūmās" un "ceļš bija zem kājām", kā zīlētu čigāniete. Varbūt tā tiešām bija liktenīga zīme, jo zirgs visu mūžu bijis R.Sutas dievināšanas objekts. Ja R.Suta būtu pagāns, viņš droši vien būtu pielūdzis zirgu sargātāju Ūsiņu, bet, būdams luterīcisks, viņš aprobežojās ar kristīgo krustā sisto, trim zirgiem hipodromā ne-skaitāmu daudzumu zirdziņu savos tušas otas melnbaltajos zīmējumos. Kādi tik tur viņi nav — dīkie ļauķi pie krogus stadulas ar auzu kuli kaklā, lēnīgie tirgū vedēji sniegotā kamanu ceļā, izturīgie darba zirgi, arkla vilcēji tīrumā, un ugunīgie hipodroma rikšotāji. To vidū ir arī Aleksandra Čaka Ormanis ar savu lopiņu — šī "izmirstošā nācija" tehnikas gadsimta pilsētā, dzejnieka vārdiem runājot. Un kā tik netika palaists ātrais slīdējiens, zvārgu-

Iem šķindot, cauri visai Rīgai hipodroma vieglajās kamaniņās kopā ar tēti Romanu Sutu 30. gados!

Atgriežoties pie Sutu dzimtas raksturojuma, jāsecina, ka visi Sutas bijuši ātras dabas un brūnacaini. Arī Romans un viņa tēvs Jēkabs. Diemžēl Jēkabs neatrada dēlam īsto pieeju, gribēdams viņu vardarbīgi pakļaut savai gribai, bet Romans tik lēti nebija salauzams. Tēva un dēla attiecības vienmēr paliku-

šas vēsas. Jēkabam laikam nelaimējās dzīvē atrast īsto vietu, jo tirgotāja nerva viņam nebija un lampu veikaliņš Valkā paputēja. Toties Romana māte Natīņa pēc pārnākšanas uz Rīgu atvēra savu pirmo ēdienu veikalu Tērbatas ielā 13; tā kā tas zēla un plauka, vajadzēja telpas paplašināt. 20. gadu

sākumā tika iedibināts veģetārais ēdienu ķēķis "Sukubs" un saimniecības kursi Merķeļa ielas 21. nama 2. dzīvoklī, bet 30. gadu sākumā Natīņa atvēra vēl plašāku iespaidīgu ēdamzāli "Centra virtuve" Brīvības un Elizabetes ielas krustojumā — telpās, ko pašlaik savā rīcībā pārņēmusi Multibanka, un vēlāk arī kafejnīcu "Kafē Kongress". Ar māti Romans sapratās, viņu mīlēja un cienīja, jo



"Ceļā". 30. gadu vidus



"Krodziņā"

arī mātē netiešā veidā iemājoja māksliniece, kaut arī viņas darbības lauks bija tīri praktiskas dabas. Taču brīvā laikā Natiņa nodevās rokdarbiem. Un tur pavērās viņas mākslinieces dvēsele — visā krāsu daudzskanībā un rakstu harmoniskajā salikumā — viņa to ieadīja, ietamborēja un iešuva zeķēs, cimdos, jakās, spilvenos, tāpat kā to gadsimtiem ilgi darijušas latviešu māmuļas katrā lauku mājā. Arī viņām nebija zīmētu paraugu. Visi musturi bija galvā. Taču, kad dēls Romans ar saviem Rīgas grupas kolēģiem izrotāja viņas ēdienu veikala "Sukubs" sienas pavisam modernā garā — ar kubiem un supremātiem, kā to liecina pats ēdnīcas nosaukums, arī Natiņa, šī stila iedvesmota, sāka veidot trijstūrainus un apaļus spilvenus, kas bija rotāti aplikāciju tehnikā izšūtām stūrainām formām — tādām, kādas varēja redzēt ēdnīcā "Sukubs" uz sienām. Arī šīs kompozīcijas bija pašsacerētas. Natiņai piemita nemaldīga intuitīva stila izjūta, kaut arī vēsturiskos stilus viņa nebija pētījusi, bet komisijas veikalos viņa pa vienam sakomplektēja saskanīgu bīdermeijera mēbeļu ansambli, kas vēl tagad redzams mūsu nu jau par mana tēva un mātes memoriālo dzīvokli pārtapušajā mājoklī. Par mākslu Natiņa prata padarīt pat galda klājumu Ziemassvētkos un Lieldienās. Nekur neesmu redzējusi tā izrotātu Ziemassvētku eglīti, kā to prata Mušiņa (tā tēvs dēvēja savu māti) — egles kāts tika nosiets maziem sarkaniem ābolīšiem kā sīpolu virtene un zaļajos zaros dega baltas sveces. Vairāk neviena rotājuma. Vecmāmiņai bija smalka gaume. Visas šīs mākslinieciskās tieksmes bija no mātes iedzimušas dēlā, kas to sāka apjaust tikai pēc tam, kad veselu gadu kopā ar brāli Reini par jungām uz kuģa bija braukājuši pa tālajām jūrām, sagādādami mātei lielus uztraukumus. Tad nu nāca arī Romana atskārsme, ka viņa mērķis ir kļūt par mākslinieku. Māte,

protams, šai gaitā viņam bijusi neatsverams morālais un, galvenais, praktiskais balsts. Būdamā pēc dabas neiedomājami strādīga un izturīga, viņa neko neteica, ja dēls caurām naktīm sēdēja pie zīmēšanas dēļa. Šī galvenā tēva mūža kaislība — māksla, kurā viņš iegrima kā atvarā, Mušīņai bija saprotama, bet ne tās trīs citas Romana aizraušanās, kas deva viņam atslodzi, kad mākslas projekti bija veikti, — makšķerēšana, šahs un zirgi. Vispieņemamākā Natiņai, protams, bija makšķerēšana, jo tai bija savs praktisks labums. Zirgu vinnests hipodromā — tas bija laimes spēles un hipodroma žokeju aizkulišu mahināciju rezultāts. Reizēm Sutam arī laimējās vinnēt, bet biežāk gan viņš paspēlēja. Taču caurām svētdienām viņš hipodromā nedirnēja naudas pēc, viņš bija līdz ausīm iemīļējies savos zirgos. Pat vēstulēs sievai zirgu panākumi un neveiksmes sacīkstēs bija viena no galvenajām tēmām. Tā bija dziļa un īsta aizraušanās ar zirgu sportu kā māksliniecisku priekšnesumu. Šo sacīkšu azartu hipodroma skrejceļā viņš skaisti izteicis savā 30. gadu gleznā "Hipodroms" siltā brūni dzeltenā gammā, kur apļa veida kustības ilūzija uz audekla panākta pārlicinoši. Visgrūtāk paciešama mājniekiem bija tēva



"Hipodromā". 30. gadu vidus

"Ceļā"

"Zirgs ar mucu". No "Poem pa kulšēn". 1939





"Zirga galva". No "Poem pa kulšen". 1939

trešā azartspēle — šahs. Kad viņi kopīgi ar operdziedātāju Verneru (Ž.Heines-Vāgneres mātesbrālis) trīs dienas un naktis jau bija spēlējuši, neatiedami no šaha galda, un gaiss tēva darbnīcā no nemītīgās smēķēšanas bija tā piedūmots, ka "cirvi varēja pakārt", Natiņa nakts vidū saģērbās ielas drēbēs un paziņoja: "Ja tas tūlīt nebeigsies, es atstāšu šo māju." Vienīgi tas pielika punktu šaha spēles apsēstībai. Mātes teiktais Romanam bija likums. Tikai pāris reižu dzīvē viņš to nav klausījis. Viena no tām bija līgavas izvēle. Natiņa iebilda pret sveštautieti un turklāt mākslinieci Aleksandru Beļcovu kā vedekli, kuru viņa dēvēja par "jaunkundzi no Petrogradas". Šai gadījumā, apstākļu spiests, Romans tomēr sadūšojās un sareģistrējās, Natiņai ne vārda nesacīdams. Natiņa šo faktu uzzināja, izlasījusi sludinājumu avīzē. Nekas cits mātei neatlika kā samierināties ar notikušo un uzklāt dēlam "Sukubā" kāzu galdu. Vedējos bija Jānis Rainis un Austra Ozoliņa-Krauze, bet Kārlis Zāle, kas Romanam Sutam bija tuvs ar māksliniecisko ieceru vērienu un izcilo talantu, šīs ģimenes svinības nedaudz iztraucēja ar sev raksturīgiem īsta kurzemnieka "biezajiem" vārdiem, kas ne visiem klātesošiem likās piemēroti smalkajai situācijai.

ĢIMENE

Toreiz, kad Romans Suta ar Aleksandru Beļcovu 1922. gadā apprecējās, sieviete māksliniece Rīgā bija reta parādība. Pēc pilsonisko aprindu ieskatiem, sievietei un turklāt vēl precētai šāda profesija nepiedienēja. Iesākumā arī Natiņa, Sutas māte, bija līdzīgās domās par vedekli, taču, iepazīstot A.Beļcovu

tuvāk, viņas spriedums mainījās un ar laiku viņa to aprūpēja kā jau ģimenes locekli. Toties A.Beļcova, kuru dziļi bija skāris vīramātes sākotnējais saltums, tā arī palika pret viņu pieklājīgi distancēta. Lai saprastos ar Natāliju Amāliju, viņa tomēr īsā laikā iemācījās latviešu valodu, jo vecmāmiņa laikam gan principiāli mājās līdz pat savai nāvei (1956. gadā) neizrunāja ne vārda krieviski. Līdz ar to mūsu ģimenē valdīja internacionāls savstarpējās saprašanās veids – tēvs ar sievu sarunājās krieviski, bet ar mani un savu māti – latviski. Es ar māti runāju krieviski, bet ar vecmāti un papu latviski. Kad kādu ziemu mūsu un manas krustmātes A.Ozoliņas-Krauzes dzīvoklī viesojās viņas māsa Biruta – leģendārā skaistule, itāļu sūtņa Amadori kundze, kas pozēja A.Beļcovai gleznai "Baltā un melnā" (1926), man ar siāmiešu aukli un Birutas mazo dēlēnu Pepiņo nācās sarunāties franciski. Šo valodu iemācīties man bija pienākums jau tāpēc vien, ka piedzimu priekšlaikus Parīzē, vecāku ceļojuma laikā, sagādājot viņiem lielas neērtības. Tēvs ar māti arī runāja franciski, jo bieži brauca uz ārzemēm. Romans Suta varēja kontaktēties arī vācu mēlē. Valodu zināšanas viņam bija nepieciešamas, lai saprastos ar ārzemju māksliniekiem un popularizētu jauno latviešu mākslu ārzemju izstādēs un presē.

Kādreiz krustmātes tuvā draudzene aktrise Marija Leiko pabrīnījās, kā daiļā Aleksandra Beļcova varējusi apprecēt Romanu Sutu, kas ārēji gan nekāds Belvederas Apollons nebija. Kad Romans kādā svētdienā Cēsu pansionā "Karola" piecos rītā pierunāja M.Leiko abas ar Austru celties un doties uz Gauju makšķerēt,



A.Beļcovas portrets

Ģimenes portrets "Baltars" salonā



Laulības apliecība

Izstrādājis Rīgas pilsētas dzimstaraģenerācijas tautsaimniecības nodaļas priekšnieks 1927. gadā.

Ezeraksts Nr. 2027

1) Vēstulē...	<i>Sūta</i>	<i>Beļcova</i>
2) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Romans</i>	<i>Beļcova</i>
3) Dzimstaraģenerācijas...	<i>17. aprīlis 1927. g.</i>	<i>17. aprīlis 1927. g.</i>
4) Dzimstaraģenerācijas...	<i>reģistrējums</i>	<i>reģistrējums</i>
5) Dzimstaraģenerācijas...	<i>beļcova prof. līga</i>	<i>beļcova prof. līga</i>
6) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita</i>	<i>Rita</i>
7) Dzimstaraģenerācijas...	<i>gleznotājs</i>	<i>gleznotājs</i>
8) Dzimstaraģenerācijas...	<i>lektoris</i>	<i>lektoris</i>
9) Dzimstaraģenerācijas...	<i>ev. l. bēta</i>	<i>ev. l. bēta</i>
10) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Latvija</i>	<i>Latvija</i>
11) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>
12) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>
13) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>
14) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>
15) Dzimstaraģenerācijas...	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>	<i>Rita Beļcova bēta 1927. g.</i>

Izstrādājis Rīgas pilsētas dzimstaraģenerācijas tautsaimniecības nodaļas priekšnieks 1927. gadā.

Laulības apliecība

raksturoja: "Nobla sevī, gara aristokrāte mūsu mākslinieku vidū." Tāda viņa tik tiešām arī bija. Mātes trauslajā būtņē slēpās aprīņojams gara spēks, pašdisciplīna un savaldība. Cilvēkos kautra un atturīga, viņa biežāk mēdza uz klausīt citus, bet tuvu draugu lokā reizēm spēja arī pati atrastīties un pateikt kādu smalku asprātību. 1919. gadā Romans ar savām dedzīgajām vēstulēm viņu atvilināja uz Rīgu apskatīt un novērtēt vērienīgos galvaspilsētas svētku noformējumus 1. maijam, ko jaunie latviešu ekspresionisti (R.Suta, O.Skulme, K.Ubāns, V.Tone, E.Lindbergs) bija izveidojuši Rīgas centrā, suminot starptautiskos strādnieku svētkus. Romana

Leiko sapratusi, ka Romans A.Beļcovu vienkārši pierunājis kļūt par viņa sievu.

M.Leiko zināmā mērā bija taisnība. R.Sutas kaismīgās runas par moderno mākslu, viņa daiļrunība bija tā burvestība, kas Amora bultai palīdzēja trāpīt mērķī — iedezināt mīlestību daudzu Penzas mākslas skolu jaunekļu aplidotajā A.Beļcovā. Šī Amora bulta tika asprātīgi ieslēpta speķa maizē, ko Romans mācību brīvlaikā pa ceļam uz Maskavu vilcienā atļāvās Aleksandrai piedāvāt. Tas bija asprātīgs un neatvairāms tuvināšanās žests badainajos 1. pasaules kara gados. Visu nakti viņi vilciena gaitenī norunāja par mākslu, un rīta pusē Aleksandra jau bija ar mieru ļauties daiļrunīgā skolas biedra skaidrojumiem Maskavas mākslas krātuvēs.

A.Beļcova, klusa un noslēgta, nesa sevī savas šarmantās personības noslēpumu. Gleznotājs Ojārs Ābols viņu, pēdējā gaitā aizvadot, zīmīgi

Sutas monumentālais figurālais panno aizklāja pareizticīgo katedrāles fasādi, bet Oto Skulme savus dekoratīvos gleznojumus bija izvietojis pie tagadējās Mākslas akadēmijas.

Jāzeps Grosvalds, R.Sutas draugs un iedvesmotājs mākslā, braucot uz Parīzi, atvēlēja R.Sutam savu istabu Grosvaldu namā pie lielā pulksteņa — tur, kur tagad Rīgas galerija. Toreiz tās vietā atradās tautas mākslas salons, kuru vadīja J.Grosvalda tēvamāsa Mērija. Tur arī R.Suta ar A.Beļcovu aizvadīja savu medus mēnesi.

Kaut gan Beļcovai bija žēl pamest badā izvārgušās Petrogradas spriego radošo atmosfēru, kuru bija sev līdzī atnesis lielais revolūciju vilnis, viņa tomēr nolēma palikt Latvijā kopā ar Romanu Sutu. Aleksandra zināja, ka te viņu gaida ērkšķiem klātais lielās Mākslas ceļš, bet viņa nebijās to dalīt ar Romanu, kura talantam nešaubīgi ticēja. Mākslas vārdā viņa ziedoja pašu dārgāko — dzimtās mājas ar daudziem brāļiem un māsām un dzimteni.

Spriežot pēc mātes nostāstiem un pabalējušām fotogrāfijām albumā, A.Beļcovas dzimtajā ligzdā valdīja I.Turgeņeva laika smeldzīgi poētiskā krievu muižnieku mājokļa atmosfēra: skaista māja ar baltām kolonnām, slaidas ģimnāzistes garos gaišos tērpos ar šmaugiem vidūciem, švītīgi eleganti jaunekļi kā I.Turgeņeva lugas "Muižnieku ligzda" izrādē Nacionālajā teātrī.

Aleksandras šūpulis bija kārts Suražā — ciematā uz Ukrainas un Baltkrievijas robežas. Šaubos, vai tāds vairs vispār eksistē Krievijas valsts ģeogrāfiskajā kartē pēc diviem pasaules kariem. Viņas māte bija ukraiņu popa meita, bet tēvs — baltkrievu zemnieks, kas augstāku kārtu, respektīvi, dižciltību ieguva no cara ar savu darbu. Viņš bija ciemata mantzinis. Dievs bija Beļcovu ģimeni izšķērdīgi apveltījis ar 16 bērniem, bet



A.Beļcova ar bērnu un A.Ozoliņu-Krauzi

uzsūtījis viņiem arī smagu pārbaudījumu — 40 gadu vecumā pēkšņi ar aknu kaiti mira ģimenes galva, bet sieva tam uzticīgi sekoja pēc pusgada. Viņa mira aiz bēdām ar ātro tuberkulozi, kas tobrīd bija neārstējama kaite. Cits pēc cita ar šo kaiti aplīpa un apmira visi mazuli. Dzīvi palika tikai 8 stiprākie, to vidū Aleksandra. Viņai tobrīd bija 14 gadu. Arī viņa saslima ar tuberkulozi, bet jaunības dzīves dziņa pārvarēja pirmo slimības uzliesmojumu.

Beigusi augstdzimušo sieviešu ģimnāziju Novozibkovā, A.Beļcova iestājās Penzas mākslas skolā. Tur arī viņi ar R.Sutu satikās 1915. gadā un kopīgi skolu beidza 1917. gada pavasarī.

Fiziski trausla, bet iekšēji disciplinēta, ar stipru gribaspēku, Aleksandra Beļcova gadiem ilgi varonīgi cīnījās ar tuberkulozes baciļiem, lai izdzīvotu. 20. gadu beigās viņas dzīvību laimīgi paglāba Dienvidfrancijā Vansā izdarītā slimās plaušas rezekcija, kas toreiz vēl bija eksperimentāla operācija.

Bieži esmu domājusi, kur slēpās tas lielais pievilksnās spēks, kas vienoja tēvu un māti — šos divus tik dažādos cilvēkus. Visvienkāršākais skaidrojums būtu — pretstati pievelkas, bet ar to vien laikam visam mūžam nepietiktu.

R.Suta cilvēkus savaldzināja ar milzīgo radošās enerģijas lādiņu, ko izstaroja katra viņa būtnes šūniņa — gan kad viņš runāja, gan arī kad sēdēja pie darba galda, kūpinādamis pīpi un improvizēdamis neskaitāmas variācijas par motīvu, kas tobrīd bija viņa iztēli apsēdis.

Viņš bija sirsnīgs, mīlošs tēvs, kas mani uzskatīja par savu uzticības personu, bet praktiskā dzīvē naivs kā bērns un pilnīgi

neapbrēķināms savās izdarībās. Dzīves mutulī viņš lēca kā nirējs no tramplīna okeāna dziļumos, nebīdamies riska un nedomādams par sekām. Viņš vienkārši bija nevaldāmi dzīves kārs. Sadzīvē tāpēc starp tēvu un māti bieži radās nenovēršami "īssavienojumi", taču lielās līnijās, pašā galvenajā viņi sapratās lieliski, jo nesavtīgi un fanātiski kalpoja vienam Dievam — Mākslai.

Mūsu ģimenes dzīvē, protams, ir gadījušās vissarežģītākās situācijas tēva neprognozējamās rīcības dēļ. Māte allaž pratusi tām atrast pareizo pieeju ar savu sievietes gudrību. Atļaušos raksturot teikto ar klasisku piemēru.

1937. gadā tēvu mūsu valdība komandēja uz Parīzi iekārtot Latvijas paviljonu Pasaules izstādē. Viņš bija tā atbildīgais māksliniecisks iekārtotājs. Suta veidoja arī trīsmetrīgu dekoru paviljona ieejai — ažūru cilni "Sieviete ar stirnu", izpildītu tolaik pavisam jaunā, proti, vara cauruļu metinājuma tehnikā. Šis motīvs tai laikā parādās arī R.Sutas Kuzņecova firmas māla vāžu, sienas šķīvju un lģuciema stikla trauku rotājumā. Viņa darbu Latvijas paviljonā franču žūrija bija novērtējusi atzinīgi, un tēvam par paveikto pienācās krietns atalgojums.

Mēs ar māti Rīgā saņēmām viņa aicinošās vēstules, kurās viņš lūdza steidzami braukt uz Parīzi. Bet, kad mēs Parīzes stacijā izkāpām no vilciena, tēvu sagaidītājos nemanījām. Tur stāvēja un kaunīgi smaidīja vienīgi viņa tehniskais palīgs Arvīds Iraids, turklāt bez "cūciņas". Par "cūciņu" Suta bija iedēvējis Iraida miesas krāsas vieglo mašīnu. Iraids paskaidroja, ka tētis, nevarēdams mūs ar māmiņu sagaidīt, honorāru saņēmis, devies ar "cūciņu" un divām dāmām no Rīgas ceļojumā uz Itāliju. Dāmas bija paspējušas mūs apsteigt. A.Beļcova stoiciskā mierā nolēma noturēties Parīzē līdz tam brīdim, kad tētis atgriezīsies,

kaut arī naudas mums līdzī bija pavisam maz. Toties izgudrēm māmulīņa bija līdzī paņēmusi stikla burku ar kausētu sviestu un pamatīgu struņķī dūmu desas. Pazīstot Sutas gājienus, viņa bija nodrošinājusies.

Veselu nedēļu mēs no agra rīta līdz vēlam vakaram studējām mākslu Luvras muzeja neskaitāmajās zālēs, redzējām lieliskās van Goga un Matisa personālizstādes Palais des Beaux-Arts (Daiļo mākslu pilī), iepazīnāties jo sīki ar Pasaules izstādi, ieskaitot spāņu paviljonu ar slavēno Pikaso gleznu "Gernika" ("Guernika"). Anšlavs Eglītis, kas arī tobrīd bija Parīzē, kopā ar Aisedoras Dulkanes brāli mani iepazīstināja ar Parīzes pašiem īpatnējākiem vaibstiem: drūmo Parīzes kloāku – milzīgajām atkritumu izgāztuvēm pie centrāltirgus – un Parīzes radošā gara augstāko lidojumu iemūžinātu Sainte-Chapelle (Svētās kapelas) brīnišķajās romānikas laika vitrāžās; tur dievu pielūgt nāca franču karaļi. Mēs pabijām arī Dienvidfrancijā – Vansā, kur māte savulaik ārstējās, Nicā, ikgadējo jautro karnevālu pilsētā, un visbeidzot Montekarlo. Te nu māmiņa nolēma izmēģināt laimi un doties iekšā spēļu ellē – kazino, lai saspēlētu naudu atpakaļceļam uz Rīgu. Laimīgā kārtā, mani kā bērnu kazino iekšā nelaida, bet gaidīt ārā uz sola māmiņu kategoriski atteicos. Tā beidzās mūsu Parīzes turneja. Birutas Ozoliņas otrais vīrs elegantais franču arhitekts Filips Klērs mums aizdeva naudu atpakaļceļam. Man Parīzes ceļojumā nācās zaudēt 6 kilogramus svara, bet, tā kā vecmāmiņa bija mani labi barojusi, augļu diētu Parīzē bez nevienām pusdienām mēneša laikā izturēju varonīgi. Ieguvums bija pirmās nopietnās pasaules mākslas studijas, kas noderējušas visai dzīvei.

Tētis pārradās Rīgā tieši tai brīdī, kad māmiņas kuģis uz Stokholmu jau attālinājās no Rīgas ostas. Viņa bija saņēmusi

spāņu sūtņa uzaicinājumu mēnesi paviesoties Stokholmā sūtniecības villā. Atriebība ir salda!

Lai kā arī reizēm mūsu ģimenē savstarpējās attiecības nesarežģījās un lai kā arī tētis ar māmiņu viens otram dažkārt nespītēja, viņi tomēr viens bez otra laimīgi nejutās. Gadījās pat tāda, šodien jau ar laika atkāpi vērtējot, traģikomiska situācija, ka tētis ar revolveri rokā draudēja uziet bēniņos un nošauties, ja māmiņa neatjaunos ar viņu pairušo ģimenes dzīvi. Tas notika pēc divu nedēļu oficiālas šķiršanās. "Нельзя же чтобы Романчик застрелился!" ("Nedrīkst taču ļaut, lai Romaniņš nošaujas!") noteica Aleksandra Beļcova un aizgāja ar tēvu otreiz oficiāli sareģistrēties.

Tas notika liktenīgajā 1941. gada pavasarī, bet vēlāk, vasarā, tēvs, aizbraucis baltā krekļā uz darbu kinostudijā (toreiz viņš strādāja pie filmas "Melnholiskais valsis" dekorācijām), mājās vairs nepārnāca. R.Sutas studijas audzēknis Alfrēds Barons, kas tobrīd bija šīs filmas butafors, ir šī notikuma dzīvais aculiecinieks. Pie kinostudijas piestājusi smagā mašīna ar bruņotiem vīriem, kas devuši pavēli kinostudijas vadībai, to vidū arī R.Sutam, piecu minūšu laikā saposties "brīvprātīgai evakuācijai" uz Padomju Savienību.

Tēvs paspēja vienīgi piezvanīt uz māju pa tālruni. Kopš tā laika pat viņa balsi klausulē vairs neesam dzirdējušas... Tikai 1959. gadā, kad pēc brauciena uz Tbilisi Kara tribunālā Rīgā tiku saņēmusi tēva rehabilitācijas dokumentu, noskaidrojās, ka viņš nošauts 1944. gada 14. jūlijā uz apmelojumu pamata, tāpat kā tūkstošiem citu nevainīgu cilvēku baismajos Staļina kulta gados. Tēvam tobrīd bija tikai 47 gadi... Līdz pat savai nāvei

"Mīlas pāris". No "Poem pa kulšen". 1939



Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

96-11.889

(1981. gada 1. februārī) māmiņa glabāja svētu tēva piemiņu. Kad reiz jautāju, ar ko izskaidrojama mātes dziļā pieķeršanās R.Sutam, kas viņai tika sagādājis ne mazums sirdsēstu, viņa atbildēja: "Romana Sutas dēļ bija vērts ciest — viņš bija interesantākais cilvēks Rīgā."

SKOLOTĀJI UN JAUNO MĀKSLAS PRINCIPU NOSKAIDROTĀJI



R.Suta. 1913

Kā vairums R.Sutas vienaudžu, 1. pasaules kara izauklētās jaunās paaudzes, viņš mākslas skolā iet paguva maz — tikai četrus gadus un dažus mēnešus, iegūstot vidējās mākslinieciskās izglītības cenzu. Taču, kā apgalvo laikabiedri, kas nāca ar R.Sutu saskarē, īpaši viņa Rīgas Tautas augstskolas un privātās studijas audzēkņi, viņš bijis apveltīts ar asu intelektu un orientēšanās spēju visu gadsimtu un stilu pasaules mākslas parādībās. Šīs zināšanas apgūtas pašmācības ceļā grāmatās, daudzajos ārzemju ceļojumos, kontaktos ar dažādu zemju avangarda māksliniekiem, no kuriem daudzi mūsdienās ir slavenības. Lielākais viņa skolotājs, bez šaubām, bija paša mērķtiecīgais darbs. Ne velti, rakstot dziļi izjusto piemiņas rakstu savam pāragri mirušajam draugam Jēkabam Kazakam, viņš par abu dzīvi Rīgas pilsētas mākslas skolas gados saka: "Ārpus skolas mēs ar dažiem kolēģiem strādājām savā pirmā kolektīvā darbnīcā Stabu ielā. Strādāts tika 11 stundas dienā, pēc tam grāmatas."

Sagatavoties startam Vilhelma Purviša vadītajā Rīgas pilsētas mākslas skolā 1913. gadā līdzēja Jūlijs Madernieks, par kura gaišo progresīvo personību Romans Suta izsakās šādi:

"Viņa dibinātajā un vadītajā mākslas skolā vesela paaudze jaunu spējīgu mākslinieku ir atbrīvojušies no vecām, oficiāli valdošo mākslas virzienu tradīcijām un guvuši auglīgas ierosmes katrs sava paša jaunā ceļa sākšanai."¹ J.Madernieku viņš augstu vērtē arī kā latviešu mākslas kritikas izveidotāju.

V.Purvītis, kas ar vanaga aci mēdza pamanīt talantu, tādu nojauta arī septiņpadsmitgadīgajā ducīgajā zeņķī ar boksera stāju, kas viņam atnesa parādīt savus J.Madernieka studijā tapušos zīmējumus. R.Suta tika uzņemts Rīgas pilsētas mākslas skolas 2. klasē, kur portretu pasniedza Jānis Roberts Tilbergs. Jāatzīst, ka portretu gleznot akadēmiskā reālisma manierē J.R.Tilbergs viņam tik tiešām ir iemācījis, kā tas vērojams ģimenē saglabātajos mācību darbos "Vecis", "Modelis", "Jau-neklis brūnā uzvalkā" u.c. Tipāžs ir sulīgi tverts, un var manīt, ka audzēknim piemīt gleznieciska krāsu attiecību sajūšana. Un, iespējams, jau tad skolas gleznojumu aizmugurē tapušas vēl naivi neveiklas, taču pašsacerētas kompozīcijas, tādas kā "Uz kauju" vai "Matu ķemmētāja". Grūti precīzi noteikt, vai tās gleznotas, mācoties Rīgas pilsētas mākslas skolā (1913–1915), vai Penzā (1915–1917), kurp Romans Suta devās Kārļa Baltgailļa ierosināts, kopā ar saviem tuvākajiem biedriem Jēkabu Kazaku, Konrādu Ubānu, Voldemāru Toni, Kārli Johansonu, kad, kara darbībai pārsviežoties uz Latviju, Rīgas pilsētas mākslas skolu slēdza sakarā ar paredzamo evakuāciju uz Krieviju.

Patī spēcīgākā un nozīmīgākā personība latviešu vecākās paaudzes meistarū vidū, ar kuru R.Sutam mācoties nācās saskarties, bija V.Purvītis. Ar šo izcilo latviešu ainavistu un

"Karuselis". 1915–1917



pedagogu, kuru R.Suta dēvē par pirmo tīro impresionistu Krievijā V.Purvīša gleznotāja gaitu sākumā, R.Sutam izveidojās cieņas un uzticēšanās pilna attieksme. Visaugstāk V.Purvīti kā mākslinieka viņš vērtēja to, ka V.Purvītis "pirmais savas paaudzes vidū ir izcēlis glezniecības suverenitāti, nonākdams pie novatorisku problēmu atrisināšanas". Šīs novatoriskās problēmas ir saistītas ar kompozīciju, kuru R.Suta atzina par jebkuras mākslinieciskās darbības stūrakmeni. "V.Purvītis ... pavasara udeņu tēlojumu sērijā ir atradis savu individuālo kompozīcijas gājienu — viena elementa uzsvēršanu — formu paralēlismu telpā," R.Suta uzsver rakstā "Par kompozīciju glezniecībā" 1940. gadā.²

Kad R.Suta ar A.Beļcovu, beiguši Penzas mākslas skolu, ieradās Petrogradā, kur R.Sutas māte darbojās par saimnieci bēgļu virtuvē, tieši V.Purvītis bija tas, pie kura R.Suta devās "atrādīt" savu iecerēto. V.Purvītis R.Sutas līgavas izvēli uzņēma labvēlīgi, kaut arī parasti bija visai neapmierināts, ja viņa audzēkņi, īpaši cerīgie, agri precējās. Laikam jau V.Purvīti nomierināja tas, ka gaidāmās kāzas vēl bija tāls nākotnes sapnis, jo pagaidām A.Beļcova bija nolēmusi palikt turpat Petrogradā turpināt māksliniecisko izglītību, bet R.Suta ar J.Kazaku — doties uz dzimteni un brīvprātīgi pieteikties strēlnieku pulkos. V.Purvīša un R.Sutas savstarpējās simpātijas nemazinājās arī vēlākos gados. Kā vislielāko labvēlību abu jauno mākslinieku radošam veikumam jāatzīmē fakts, ka 1928. gadā V.Purvītis atvēlēja Pilsētas mākslas muzeja (tagadējā Valsts Mākslas muzeja) telpas "Baltars" porcelāna izstādei. Tobrīd R.Suta un A.Beļcova jau bija savu talantu starptautiskā forumā apliecinājuši mākslinieki. Pēc šīs izstādes atklāšanas V.Purvītis ierosinājis skaisto notikumu noslēgt "Villa Nova", kā

toreiz saucies Baložu krogs. Kopīgi izdzēruši konjaka pudeli, un tad V.Purvītis izteicis A.Beļcovai pašu aizkustinošāko komplimentu viņas mūžā — pēc savas nāves viņš vēloties, lai viņa pelni atdusētos muzeja nišā Beļcovas apgleznotajā “*Baltars*” porcelāna vāzē ar reliģiskajiem motīviem. Diemžēl liktenis bija lēmis citādi — lielā meistara kapa vieta atrodas Vācijā, Nauheimā, kur viņš 2. pasaules kara gados mira kā bēglis, zaudējis pašu dārgāko, kas viņam vēl bija atlicis, — savas līdzpaņemtās gleznas.

Par pāris Penzas mākslas skolā pavadītajiem gadiem R.Suta izsakās diezgan kritiski: “Neapskaužamo pedagogu starpā tomēr viens — Aleksandrs Šturmans (Greco tips — karaīms) — ļoti kulturāls kungs, korekts gleznotājs van Goga garā, kurš daudz ceļojis, bezgalīgi mīl un, galvenais, saprot mākslu, mākslas būtību. Bezmiega naktis pie šī Šturmana bija liktenīgas, jo tajās atvērās mums acis priekš jaunās mākslas sapratnes.”³

Īstie jauno mākslas principu noskaidrotāji tālākai patstāvīgai gaitai R.Sutam tomēr bija divi lieli latviešu mākslas meistari Voldemārs Matvejs, kā teorētiķis pazīstams ar pseidonīmu Vladimirs Markovs, un Jāzeps Grosvalds. Šīs divas izcilās personības deva iespēju apjaust, kādi šai sarežģītajā laikā ir jaunās paaudzes uzdevumi nacionālās mākslas radīšanai.

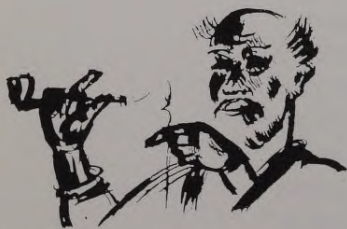
Jau 1910. gadā Rīgā V.Matveja organizētajā krievu modernīstu apvienības “Союз Молодёжи” (“Jaunatnes savienība”) izstādē R.Suta bija ievērojis V.Matveja darbus, kuros viņu saistīja “apgarotais redzējuma moments un tas veids, kādā šis jaunā ceļa laužējs mākslā ar primitīvo vecmeistaru paņēmieniem bija savu romantisko simbolismu novedis līdz skaidrai, garīgi apzinātai izteiksmei”.⁴ 1918. gadā R.Sutam, Petrogradā uzturo-

ties, izdevās nopirkt V.Matveja nelielo grāmatiņu "Faktūra", kur vienkārši un tēlaini izklāstīti jaunie radīšanas pamatprincipi. Domāju, ka tieši garīguma nepieciešamības — nemateriālās faktūras uzsvērums šai V.Matveja nopietnajā teorētiskajā darbā un viņa izsmeļošie pētījumi primitīvo tautu mākslā ("Nēģeru māksla" u.c.) rosinājuši R.Sutu saskatīt būtisku savas turpmākās jaunrades iedvesmas avotu pašu tautas mākslā.

Ar J.Grosvaldu R.Suta tuvāk iepazīs 1917. gadā Petrogradā, kur viņš tobrīd vēl kā strēlnieku virsnieks Kerenska valdības apstākļos dienēja Kara pārvaldē. R.Sutu pilnīgi savaldzināja J.Grosvalda fascinējošā artistiskā personība, viņa dziļā inteliģence, valodu zināšanas un, pats galvenais, viņa perspektīvās idejas nacionālās mākslas tālākai virzībai. Šīs četras pamatidejas tad arī R.Suta ar J.Kazaku pārņēma no J.Grosvalda kā ceļamaizi tālākai gaitai. J.Grosvalds, pirmkārt, aicināja jaunus kolēģus atspoguļot savos darbos atmodināto tautas garu, kas bija cēlies pārcilvēcīgai cīņai par savas zemes brīvību, par vareno nacionālās pastāvēšanas ideju. Otrkārt, viņš norādīja, ka jaunajai sava laikmeta mākslai jāmeklē jauna forma monumentālas freskas veidā, kam pats J.Grosvalds bija devis pirmos paraugus tādos darbos kā "Vecais bēglis ar zēnu" un "Mirstošais strēlnieks". "Viņa māksla," raksta R.Suta, "virzās uz monumentalitāti un vienkāršību, arhitektonisku uzbūvi un ietekmējošu būtiskumu, uz liela mākslas stila izveidošanu."^{4a}

Treškārt, J.Grosvalds saviem nedaudz jaunākiem biedriem lika saprast, ka jaunās patiesības mākslā izcīnāmas tikai kopīgiem spēkiem, tāpat kā kaujas laukā. Ceturtkārt, viņš tos rosināja radīt tādu latviešu mākslu, kas spētu pārvarēt Baltijas

"Vecais ar pīpi". No "Poem pa kulšēn". 1939



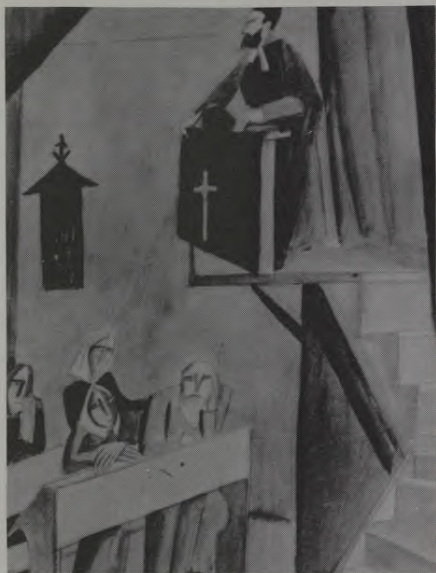
provinciālisma aprobežotību, un savā mākslinieciskajā kvalitātē līdzināties Eiropas mērogam. Šīs dziļi sirdī iekritušās J.Grosvalda domas bija iedvesmojošs cīņas karogs, kas jauniem deva spēku turpināt viņa aizsākto darbu pēc viņu staltā un tālredzīgā vadoņa negaidītās aiziešanas viņšaulē 1920. gada 1. februārī ar spāņu gripu Parīzē. Melnā māte tomēr paņēma savu daļu, kas tai nebija izdevies kaujas lauku ugunīs, nedz arī J.Grosvaldam pārceļojot Mezopotāmijas un Persijas tuksnešainos klajumus.

PATSTĀVĪGĀS GAITAS SĀKUMS

R.Sutam un viņa domubiedriem, kuri bija izjutuši gan bēgļu gaitu sūrmi, gan kara lauka asins pelti, prasījās mākslā izteikties jaunā, skarbākā, savu laiku apzīmējošā izteiksmē. Impresionistiskais vai akadēmiskais reālisms viņu kaujas laukā kveldētām jaunām dvēselēm vairs nederēja. Pašu pārdzīvoto viņi līdzīgi norvēģim Edvardam Munkam gribēja "izkliegt" spēcīgā dvēseles protesta kļiedzienā. Vispiemērotākais tam likās ekspresionisms. Tāpēc 1919. gadā R.Suta un viņa kolēģi J.Kazaks, K.Ubāns, V.Tone, E.Lindbergs, Ģ.Eliass, O.Skulme un N.Strunke apvienojās latviešu Ekspresionistu grupā. Kaut arī ekspresionisms kā virziens ir vācu skolas radīts, latviešu mākslinieki savā versijā pieslējās franču ekspresionismam – fovismam, kura vadošais mākslinieks bija saulaini priecīgais krāsu burvis Anrī Matiss. Taču mūsu mākslinieki toreiz nekļuva par kāda ārzemju virziena pakalpinātājiem. Viņi gan paraugam izmantoja dažādu moderno strāvojumu izteiksmes līdzekļus: dabas formu vienkāršojumu kāpinātas tēla ekspresijas vārdā, telpas risinājumu plaknē, nosacīto krāsas izmantojumu un pašu

būtiskāko ekspresionisma principu netēlot to, ko redz, kā to darīja impresionisti ar savām rotaļīgajām gaismas mirāžām, bet gan to, ko jūt. Latviešiem bija svešs vācu ekspresionistu pesimisms un neglītā, kroplīgā estētika, tāpat kā tieksme pēc dažkārt pavulgāriem spektra krāsu kontrastiem. R.Suta un viņa kolēģi savās gleznās lietoja pārsvarā siltās zemes krāsas. Un tieši šī īpašība viņus tuvina franču kubisma pirmās sezanskās fāzes kolorīta izpratnei, kur valda delikāti harmonizētas brūnganā, pelēki baltā un melnā tonālās gradācijas. Ja arī atsevišķos mūsu ekspresionistu darbos parādās košāks kolorīts, tomēr: viņi atbilstoši savas tautas krāsu izjūtai un mentalitātei prot šo spilgtkrāsainību smalkjūtīgi saskaņot, kā tas vērojams arī latviešu tautas mākslā, kaut vai Bārtas, Nīcas vai Alsungas tautastērpos.

No visiem franču fovisma ievirzes māksliniekiem latviešiem, arī R.Sutam, pats tuvākais ir Andrē Derēns. Jāatzīst tomēr, ka ne R.Suta, ne J.Kazaks, ne kāds cits no viņiem nemēģināja atkārtot Derēna "dziedātās dziesmas". Viņi visi bija pietiekami apdāvināti un spilgti indivīdi, lai katrs meklētu pats savu vienreizējo mākslas saturu un stilu, tādēļ man gribas šo viņu agrīno radošo posmu, ko varētu datēt aptuveni no 1916. līdz 1920. gadam (līdz I Rīgas mākslinieku grupas izstādei), nosaukt par ekspresīvi sezansko. Šī perioda emocionālā zemstrāva – dziļa ticība savas mazās, karā un bēgļu gaitās izmocītās tautas lielajam gara spēkam, ko R.Suta izteiksmīgi formulējis 1919. gada rakstā laikrakstā "Latvijas Sargs": "Tas lielais spēks, tie lielle varoņu darbi, tās pārmērīgās ciešanas, kuras latvju tauta cieta un cieš, rāda, ka ir kaut kas pirmatnīgi varens mūsu glezniecībai. Un tā ir **ticība**, kura stiepjas cauri verdzības laikmetam, ticība uz mūsu prātu un jūtām. Caur to mēs



"Baznīcā". Gleznas mets. 1917

↳ "Baznīcā". Akvarelis. 1917

saglabājam savu augstāko, savu garīgo brīvību, savu nācijas īpašības formu." Šī dziļā R.Sutas ticība latvju tautas gara nesalaužamībai un viņa lūgšana Dievam nosargāt latvju zemi pret skaitliski nesalīdzināmi pārāko vācu iebrucēju 1917. gadā, brīdī, kad lielākā daļa Latvijas jau bija vācu karaspēka okupēta, iedvesmojusi viņu uzgleznot monumentālo darbu "Baznīcā". Tas ierindojams līdzās citiem tādiem laikmeta cienīgiem monumentālās mākslas sniegumiem kā J.Grosvalda "Vecais bēglis ar zēnu" un J.Kazaka "Bēgli". Par savu darbu "Baznīcā" R.Suta teica, ka tam vienmēr jāpaliek mūsu ģimenē, ka to nedrīkst pārdot.

Glezna "Baznīcā" būvēta pēc klasiskā trijstūra principa ar

krustā sistā tēlu centrā, uz kuru augšup tiecas baznīcas solos sēdošo dievlūdžēju balto lakatiņu ritms. Krustā sistais te ir karā noasiņojušās cietējas tautas simbols, par kuru aizlūdž pāri palikusī tautas daļa. Tas ir skarbs, ekspresīvā līniju ritmā melni pelēkās krāsās ieturēts gleznojums. Vienīgi krustā sistā tēlu tumšajā telpā izceļ ultramarīnzilais fons, un mazu cerības staru vieš sievu lūgšanā pieliekto galvu lakatu baltums. Tā ir mākslinieka izmisīgā lūgšana par tēvzemes pastāvēšanu. Šādā, pārsvarā ekspresīvā ievirzē risināti vēl citi R.Sutas agrīnie darbi: Penzas skolas gados tapušie bēgļu dzīvi atspoguļojošie akvareļi, tušas mazgājumi, tušas otas zīmējumi, linogriezumi un eļļas krāsu gleznas.

*R.Suta un E.Šveics kopīgā
darbnīcā. 1920*



Pāris saglabātās patstāvīgās kompozīcijas, kas ieslēptas mācību uzstādījumu aiznugurē, pagrūti pilnīgi precīzi datēt, jo R.Suta reti atzīmēja tapšanas gadu un vēl retāk lika uz tā savu parakstu. Viņš bija ļoti paškritisks. K.Ubāns stāstīja, ka reiz R.Suta atnesis uz izstādi vairākus nelielus žanrus un pieslējis ekspozīcijas telpā uz grīdas līdzās V.Tones portretiem, kas bijuši formātā lielāki. R.Suta, klusu ciezdams, kādu brīdi salīdzinājis savu un V.Tones veikumu un tad noprasījies: "Klausies, vai tev tie mani žanri neliekas gaužām nožēlojami blakus Tonem?"

Domāju, ka šī lielā paškritika arī bija tas iekšējais dzenulis, kas viņam pat glezniecībā lika vienam un tam pašam motīvam vai sižetam meklēt atkal un atkal jaunus variantus. Kā šī agrīnā R.Sutas ekspresīvi sezaniskā posma saglabājušos darbu piemērus var minēt: "Divas figūras I", "Pudele ar nazi", "Ie-

la", "Divas sievietes pie galda", "Portrets ovālā", "Pašportrets ar pīpi", "Divas figūras II", "Rīgā ienāk latviešu strēlnieku pulks".

Glezna "Divas figūras I" citur nosaukta "Jaunie mīļētāji". Domāju, ka pēdējais apzīmējums vairāk atbilst tās smeldzīgi romantiskajai noskaņai. Kolorīts ieturēts dzeltenbrūni sārtās krāsās, telpa risināta kā plakne, un fonā ievietots šrifts "ARS", norādot, ka abi personāži ir mākslinieki. Patiesībā tas ir pats gleznas autors ar savu iecerēto, kaut arī jaunās sievietes matu krāsa, pretēji dabiskajai, no melnas pārtapusi dzeltenā. Bet tas piederas ekspressionistu nosacītam krāsas lietojumam.

Sezaniskās atbalsis minēto gleznu vidū visizteiktākās ir darbā "Portrets ovālā" niansēti pelēkā gammā. Sievietes galva, slaidais stāvs līdz viduklim un roka ar vēdekli ovālajā ietvarā iegūļas ar tēlnieciskai plastikai radniecīgu silueta skaidrību. Otas raksts ar skulptora naža raupjo asumu iegravē uz audekla galvenos sejas izciļņus — pieri un degunu. Puse sejas un slaidā kakla izgaismota, bet otra — iegremdēta dziļā ēnā. Kopumā šis askētiski stingrais jaunās sievietes tēls slēpj savā formas viengabalainībā īpatnēju māksliniecisko šarmu. Lakoniska formu sintēze raksturo arī gleznu "Divas sievietes pie galda". Šeit sieviešu figūras un daži galda klājuma priekšmeti silueta zīmējumā tuvināti tautas primitīvam. Šī minimālisma tendence motīvu izvēlē un formveidē parādās arī Aleksandra Drēviņa 1918. gada gleznojumos, tāpēc nav izslēgts, ka abu mākslinieku darbi tapuši vienā laikā. A.Drēviņš, kara viņa nests, tā arī palika Maskavā, bet R.Suta uzturēja draudzīgas attiecības ar savu novadnieku arī vēlāk un viņa individuālo stilu augstu vērtēja, kā to liecina Sutas sniegtais A.Drēviņa personības ieskicējums franču avangarda žurnāla "L'Esprit Nouveau" 1921. gada 10. numurā rakstā "L'art en Lettonie. La jeune



*"Divi". No "Poem pa kul-
šen". 1939*

école de peinture" (Māksla Latvijā. Jaunā glezniecības skola): "A.Drēviņš sevi parādījis kā nobriedis meistars — ļoti disciplinēts gars. Viņa darbiem piemīt reta precizitāte un lakonisms. Tie vērtējami kā latviskās sintēzes meklējumu pilnīgākā izpausme."

R.Sutas 1919. gadā tapušajā intensīvi zilajā "Pašportretā ar pīpi" un neparastā garena formāta gleznā "Dubultportrets" dominē ekspresionismam raksturīga stilistika — galvenokārt neparasti spilgtās gaišās krāsas. Lielo krāsu plakņu īpatnējais uz saskaņām un pretstatiem veidotais kopkoris sastāv no niansētiem mēļiem, vīnsarkaniem, balti pelēcīgiem un pat spilgti oranžiem un dziļi ziliem toņiem. Figūras attēlotas pilnā augumā — melnmatainā sieviete atzveltnes krēslā un aiz tā stāv sarkanmatis vīrietis baltā uzvalkā. Glezna, šķiet, nav līdz galam pabeigta, jo abu seju vaibsti pat summāri nav ar otu ieskicēti kā citos R.Sutas portretos, tāpēc jādomā, ka šīs lielās gleznas pamešanu pusceļā, kad pietrūka vēl tikai dažu otas triepienu, noteicis kāds spēcīgs emocionāls satricinājums. Iespējams, ka melnmatainā sieviete — šīs gleznas modelis — ir Anna Hamstere, bet vīrietis — R.Sutas kolēģis Ģederts Eliass. Abu šo cilvēku neparasti spēcīgo, kaislo mīlestību izjauca ziedošās jaunās sievietes A.Hamsteres pēkšņā nāve. Tā ir tikai hipotēze, bet aiz gleznojuma kārtas tik tikko apjaušamais augsto uzaču loku ievilkums tipisks tieši viņai, tāpat kā īpatnais sejas ovāls. Un R.Suta allaž bijis trāpīgs raksturotājs.

Ekspresionistu grupa kā vienots kolektīvs paspēja izstādīties tikai vienā kopējā latviešu mākslas izstādē 1919. gadā Rīgas pilsētas mākslas muzejā, tieši tai brīdī, kad bermontiešu mestā bumba trāpīja muzeja jumtā. Paldies Dievam, gleznas tā nesabojāja un pati muzeja ēka arī palika savā vietā. Bet kas zin,

vai tā nebija liktenīga zīme priekšā stāvošajai niknajai cīņai par jauniem mākslas principiem, kas jauno mākslinieku vidū izsita daudz dziļāku robu.

"KASPARSONIĀDE"

1920. gadā, kad kara vētras bija rimušas un varonīgi nokratīts divkāršais apspiedēju — vācu un krievu jūgs, sākās jauno Latvijas valsts institūciju, arī kultūras dzīves organizēšana. R.Suta, kas aktīvi domāja par mākslinieku radošā darba problēmas un eksistences jautājuma atrisināšanu, ieteica izveidot īpašu mākslas ministriju, kura darbotos ar mākslas padomes starpniecību. Šai padomē, viņaprāt, būtu pārstāvamās visas mākslinieciskās tendences, bet par goda biedriem jāpieaicina arī cienījamie vecākās paaudzes meistari — J.Madernieks un V.Purvītis. Tika nodibināta Izglītības ministrija ar Jāni Raini priekšgalā un tai padotais Mākslas departaments, par kura darbību bija atbildīgs Jūlijs Madernieks. Jau 1919. gadā sāka organizēties pirmie mākslinieku grupējumi — latviešu Ekspresionistu grupa un Pirmā mākslinieku vienība, kuru vadītāji bija Jānis Roberts Tilbergs un Rihards Zariņš. Šīs grupas pārstāvēja diametrāli pretējus uzskatus par latviešu mākslas tālāko attīstības virzienu.

Ekspresionistu grupas līderis pēc J.Grosvalda nāves bija J.Kazaks, bet R.Suta — tās galvenais uzskatu un nostājas paudējs presē. Latviešu ekspresionisti, kuru māksla, pēc R.Sutas izteiciena, bija "dzimusi īsajos kauju starplaiķos", pēckara apstākļos pamatoti jutās tiesīgi noteikt mākslas

Ekspresionistu grupa. 1919





Rīgas mākslinieku grupa.
1920

sarīkoja pirmo izstādi. Kataloga ievadā teikts, ka šai izstādei ir retrospektīvs raksturs: "Pie darbu izvēles komisija nelikās vadīties no vienas kādas nebūt mākslinieciskās tendences, bet ņēma visu, kas bija mākslas ziņā vērtīgs un interesants. Tādā kārtā izstādē ir sastopamas visas galvenās jaunākās glezniecības parādības, sākot no vienkārša pelēka reālisma un impresionisma, beidzot ar dažādām tieksmēm uz lielāku, ekspresīvāku, individuālāku izteiksmi. [...] Ne dabu, objektīvo ārējo dabu mēs gribam tagad dot savos darbos, kā tas bija vēl visu mūsu mākslinieciskās gaitas sākumā, bet paši savu individuālo dabu; savu garīgo būtību." Ar prāvu darbu skaitu ekspozīcijā tika pārstāvēti šādi Rīgas mākslinieku grupas biedri: nelaiķis Jāzeps Grosvalds, Jēkabs Kazaks, Ģederts Eliass, Romans Suta, Konrāds Ubāns, Valdemārs Tone, Eduards Lindbergs, Oto Skulme un Niklāvs Strunke, bet kā eksponenti piedalījās

virzības vadlīniju. Viņus spārnoja nacionālās mākslas jaunradītāju misijas apziņa. Lai viņu pulks būtu iespaidīgāks, 1920. gadā ekspresionisti nolēma papildināt savas rindas ar jauniem biedriem un jaunām mākslas tendencēm, kuras diktēja dzīves un kultūras jauncelsmes uzdevumi. Tika mainīts kopas nosaukums – turpmāk to sauca par Rīgas mākslinieku grupu. 1920. gadā no 7. līdz 28. martam Pilsētas mākslas muzejā tā

Aleksandra Beļcova un Erasts Šveics. Profesionāli spēcīgākie un gatavākie tobrīd bija Jāzevs Grosvalds ar saviem bēgļu un strēlnieku cikla gleznojumiem, Jēkabs Kazaks ar ekspresīvi tvertām portrejām un žanriem un Ģederts Eliass, kas Rīgas mākslinieku grupā ienāca ar beļģu skolas "garšu". Viņš tobrīd, sajūsmīnāties par Anrī Matisu, gleznoja spilgtkrāsainus portretus un plikņus, kā arī klusās dabas un laukskatus ar pilnasinīgu vitalitāti un spožu krāsas spēku. R.Suta bija izstādījis savus ekspresīvi sezaniskā ievirzē tvertos darbus. To vidū bija vairākas portrejas, žanri, klusās dabas un arī pāris peizāžu – 13 gleznojumi eļļas krāsu tehnikā un virkne vienkrāsainu akvareļu. Viņa darbos bija vērojama asprātīga kompozīcijas sacere un raksturotāja spējas. Arī K.Ubāns bija devis izstādei vairākus krāsu attiecībās smalki izsvērtus darbus, taču viņa kluso liriķa dvēseli labāk atsedza izjustie parka aleju un nomales nostūru attēlojumi. Viņš bija dzimis ainavists. V.Tone savukārt jau šajā pirmajā Rīgas grupas skatē sevi apliecināja kā portretists, kam rūpēja cilvēka slēptās iekšējās pasaules apcerīga atklāsme. N.Strunki īpaši interesēja dažādas grafiskas tehnikas. Kaut arī jau pēc pāris gadiem viņš pārsteidza publiku ar individuāliem gājieniem konstruktīvi kubistiskā ievirzē glezniecībā, viņa vienreizējais "struņķiskais" šarms slēpās lineārā zīmējumā. Tā ietvaros N.Strunke gadu gaitā izkopa savu, ne ar vienu citu nesajaucamu latviski ornamentālo stilu. O.Skulme bija eksponējis virkni dekorāciju metu lugai "Vies-turs", kas valdzināja ar arhaisku monumentalitātes elpu. Šeit aprādītas tikai pašas spēcīgākās individualitātes, kas tobrīd izcēlās pirmās grupas izstādes kopainā. Publika par izstādi izrādīja dzīvu interesi, par ko R.Suta vēlākos gados, atcerēdamies šo notikumu, sacīja: "No Rīgas 90 000 skatītājiem 16 000

bija tur." Tas lika vecākās paaudzes tradicionālistiem J.R.Tilbergam un R.Zariņam saausīties – viņi juta augam konkurentus, kas varēja pārņemt savās rokās mākslas dzīves vadības grožus un, pats galvenais, naudīgos pasūtījumus. Šie mākslinieki pārstāvēja tradicionālo reālismu, kam tobrīd bija tieksme izvirst salonismā ar izteiktu baltvācu provinciālisma piegaršu, ko R.Suta kādā savā rakstā trāpīgi apzīmējis par Gartenlaubes estētiku. Varbūt turpmākā mākslas attīstības gaita pati būtu apliecinājusi Rīgas mākslas grupas pareizo kursu un viss būtu beidzies "mierīgas līdzāspastāvēšanas" ceļā, ja vecās paaudzes meistari nebūtu iecerējuši velnišķu plānu jauno pārmācīšanai. Ar vieglu roku un sirdsapziņu tradicionālisti paši safabricēja parodijas par jaunlaiku "ismiēm", ņemot palīgus J.Munci, H.Manguli un P.Pētersonu, un izsludināja to par jaunu mākslas virzienu – "bumbismu", par tā autoru uzdodot vēl nepazīstamu gleznotāju Reinholdu Kasparsonu. Rīgas grupas mākslinieki saņēma ielūgumus uz R.Kasparsona personālizstādes atklāšanu, nenojauzdami veco meistarū savērpto "aizkulišu intrigu". R.Zariņš par izstādi uzrakstīja iznīcinošu kritiku, kuru nobeidza šādi: "Mūsu zvērīnātiem mākslas kritiķiem derētu nopietni padomāt, cik ilgi viņi vēl domā publiku maldināt ar "ekspresionistu" nedarbu nopietnu pārrunāšanu, par mūsu publiku jābrīnās, cik ilgi viņa vēl ļausies sevī vazāt aiz deguna no visiem šiem "istiem". Trūka mums vēl tikai Kasparsona, kurš nu arī laimīgi radies un sasniedzis tās robežas, aiz kurām beidzas veselais prāts."⁵

Līdz nāvei aizvainots par Rīgas grupas goda zaimošanu, R.Suta atbild R.Zariņam ar tikpat iznīcinošu rakstu "Sitāt krustā" laikraksta "Latvijas Kareivis" 194. numurā, kur apveltī R.Zariņu ar ne mazāk asiem epitetiem. Nezinādams, kas slēpjas

aiz R.Kasparsona uzvārda, R.Suta paskaidro, ka "R.Kasparsons vēl nav nekāds "ists", bet "paviršs imitators no visām jaunākām Vācijas mākslas strāvām", un polemikas karstumā aizrāda, ka "lielais zīmētājs R.Zariņš vēl tik vāji zīmē proporcijas un rakursus, ka tas varētu pamācīties kaut vai pie paša Kasparsona". Šis kodīgais R.Sutas izteiciens viņa uzskatu pretiniekus ierosina palaist baumas, ka R.Suta par R.Kasparsonu ir uzrakstījis atzinīgu kritiku. Laikraksta "Latvijas Kareivis" redaktors V.Eglītis atklātībai paziņo, ka "neviens no jaunajiem māksliniekiem Kasparsona izstādi nav atzinis par recenzijas cienīgu, kur nu vēl Suta".⁶ Atmosfēra tā sabiezē, ka "kasparsoniādes" autori spiesti "pacelt priekškaru". Notiek atklāta sapulce Latviešu biedrības telpās, kurā J.R.Tilbergs, uzskatuves dēļiem uzkāpis, parodējot demonstrē, kā top jauno ekspresionistu gleznas. Šī zākājošā akcija notiek pēc J.R.Tilberga referāta, kurā jaunie mākslinieki tiek nosaukti par mākslas skolu nebeigušiem diletantiem, kuri cenšas "sacelt sensāciju ar surrogātiem, ko viņi importējuši no Padomju Krievijas".⁷ Ar šo "importpreci" domāta jauno iedvesmošanās ne tikai no franču, bet arī no krievu 20. gadu avangarda mākslas, ar kuru jaunajiem tik tiešām nācās saskarties 1. pasaules kara gados, mācoties Krievijas mākslas skolās. Impulsus jaunradei varēja dot tādas personības kā Kazimirs Maļevičs un viņa iedibinātais franču kubisma pusbrālis supremātisms, Vladimirs Tatļins, Natans Altmanis un Lazars Ļisickis ar savām konstruktīvisma idejām, kā arī Vladimira Majakovska futūrisma krieviskā versija. Tie ir vārdi un virzieni, kas iegājuši pasaules modernās mākslas



*R.Suta pie afitādas staba Rīgā.
20. gadu vidus*

vēsturē un nevienam kaunu nedara. Tālāk J.R.Tilbergs uzsvēra, ka jauno mākslinieku "piekritēju pulciņš" komplektējoties no "mūsu rakstniekiem un skolu jaunatnes", kas visai kāri krīt uz visādām revolucionārām idejām.⁸ Tad vārdu lūdza J.Kazaks. Tā kā runāt viņam neļāva, viņš sanervozējies, vaļējā mētelī atstāja zāli un kopā ar saviem biedriem izskrēja ārā drēgnajā oktobra vakarā. Viņi klīduši apkārt līdz vēlai naktij, nevarēdami vien nomierināties par dubļu piku, kas tika mesta viņu svētajai lietai. J.Kazakam, kas jau slimoja ar plaušu tuberkulozi, šīs neuzmanības sekas bija liktenīgas — plaušu karsonis un nāve. Viņš mira mēnesi pēc nejēdzīgās sapulces 1920. gada 30. novembrī, bet vēl pirms aiziešanas viņšaulē paspēja nosūtīt redakcijai savu atbildi J.R.Tilbergam: "Rīgas mākslinieku grupai, kurā ietilpst R.Suta, K.Ubāns, V.Tone, Ģ.Eliass, E.Lindbergs un J.Kazaks, nav bijusi vajadzība pēc "lētiem demonstrējumiem, kuri iziet uz publikas acumirkļīgas simpātijas iemantošanu". Tam viņiem ir un būs tikai izstādes. Ja J.R.Tilbergs ar saviem rokaspuišiem turas pie futūristu paņēmieniem un ar smieklīgiem un klauniskiem jokiem grib atrisināt mūsdienu akūtos mākslas jautājumus, tad pret to jāizsaka visdziļākā nicināšana." Rakstu J.Kazaks nobeidz šādi: "Beigās es atļaujos aizrādīt, ka vienīgais pareizais līdzeklis iznīdēt visus "ķēmus", "huligānus" un "apašus" ir uzgleznot labas gleznas, kuras tad pašas runās."⁹

"Kasparsoniādes" skandāls radīja pretēju reakciju publikā, nekā bija cerējuši tā ierosinātāji. Jaunie gleznotāji kļuva populāri, bet pret vecākās paaudzes meistariem, kuri, pārkāpjot ētikas normas, centās satriekt jaunos, vienprātīgi nostājās kā Mākslas departamenta direktors J.Rainis, tā glezniecības nodaļas vadītājs J.Madernieks un Pilsētas mākslas muzeja direktors V.Purvītis, kas savu atbalstošo nostāju pret talantīgo

jauno kopu jau bija apliecinājis, atvēlot izstādei Pilsētas mākslas muzeja telpas.

Vērtējot šo notikumu ar laika atkāpi, jāatzīst, ka Rīgas grupas mākslinieki, kuri "kasparsoniādes" skandāla laikā izpelnījās modernistu iesauku, ar R.Sutu kā publicistu priekšgalā, cīnījās par J.Grosvalda izvirzīto jauno nacionālās mākslas programmu.

Katra cīņa, kaut arī gūta uzvara, prasa upurus. Rīgas mākslinieku grupai, īpaši R.Sutam tas ir neizsakāmi liels — J.Kazaka personā R.Suta zaudē ne tikai apbrīnojami tīro un skaidro cilvēku, savu sirdsdraugu, bet arī vistuvāko domu un cīņu biedru mākslā: "Viņā nav nekā sentimentāla, nekā ārēji estētiski skaista, jūsminoša, viņā ir skarba, metālains sūra, bet radoša darba diena. Viņa kompozīcija — virišķības pilna, lineāri stingri būvēta, vienmēr negaidīti pārsteidzoša, vizionāra, īpatnēji kazakiska. Viņa krāsa beidzamajos audeklos dabūja sevišķu izteiksmes spēku, zīmējums meistariski izjūsts, tīši nepareizs, vienkāršs un tomēr pilns no lineāri neizsakāma skaistuma, pilns no mākslinieka izjustās patiesības. Neskatoties uz pāragro nāvi, neskatoties uz saviem 25 gadiem, darbs, kuru J.Kazaks izdarīja mūsu nīkšanas un bēguļošanas dienās, ir liktenīgi ierindojams kā Matveja—Grosvalda līnijas cienīgs, jo šie nemirstīgie piegāja pie mākslas ne kā pakalparinātāji, ne kā interpreti, bet, savienojot intelektu ar intuīciju, radīja savu pašu iekšējo abstrakciju pasauli, būdami pilnīgi laikmeta gara frontē, runādami laikmeta valodā, dodami savas individuālās atbildes uz mūžības jautājumiem."¹⁰

Ar profesionālu asredzību, noteiktu pozīciju, emocionāli savīļņojoši un bieži vien ar ironijas piedevu ir R.Sutas raksti 20. gadu presē. Visbiežāk viņš publicējies laikrakstos "Latvijas



*"Vecis un jauneklis". No
"Poem pa kulšēn". 1939*

Sargs", "Latvijas Kareivis", žurnālos "Ritums" un "Ilustrēts Žurnāls". Mākslas zinātnieks J.Dombrovskis šī posma R.Sutas mākslas kritiķa darbību savā "Latviešu mākslas vēsturē" novērtē šādi:

"Ar saviem kaislīgajiem rakstiem par kreisā mākslas virzienu idejisko pusi un tās nākotnes izredzēm Suta palīdzēja izgaistināt letargisko vienaldzību pret tēlojošām mākslām, kāda valdīja sabiedrībā. Tas palīdzēja ierosināt publikas spriešanas un līdzdarbības gribu mākslas radīšanas darbā."¹¹

KOPSOLĪ AR PASAULES AVANGARDU

Ar skandalozo "kasparsoniādes" akciju, bet galvenokārt ar pašu Rīgas mākslinieku grupas pirmo, tik lielu ievēribu guvušo izstādi šī toreizējo latviešu avangardistu kopa bija sevi apliecinājusi. Tās uzdevums nu bija nostiprināt savas pozīcijas un pieteikt jauno latviešu glezniecības skolu pasaulē. Romans Suta kopā ar citiem jauno ceļu lauzējiem latviešu mākslā, piemēram, tēlnieku Kārli Zāli un dzejnieku Andreju Kurciju, sāka domāt, kā veikt šo uzdevumu. R.Suta bija pārliecināts, ka "latviešu māksla Rietumeiropā tiks novērtēta tad, kad nodibināsies kontakts ar dzīvajiem nākotnes mākslas spēkiem", bet, lai izprastu, kuri tie ir, bija pašam jāredz, pašam jāvērtē un jāizvēlas sev atbilstošais raibajā Eiropas mākslas strāvojumu un mākslinieku jūklī. Ir jābrīnās, ka R.Suta, kas 1922. gadā pirmo reizi devās uz ārzemēm, šo atlasī pratis izdarīt ar tālredzīga vērtētāja skatu. Viņš bez minstināšanās saskatīja tos meistarus, kuriem būs nozīme mākslas tālākā attīstībā. Viņa mēraukla bija apziņa, ka ir sācies jauns laikmets, kad "zirgu un arāju vietu

ieņem traktori un fabrikas un mājas ceļ dzelzsbetona konstrukcijās". Vajadzēja sakārtot un par jaunu ceļt karos sabrukušo pasauli uz jauniem zinātniskiem un tehniskiem pamatiem. Zinātnieki nāca ar lieliem atklājumiem. Tas bija jauns spēcīgs racionālisma vilnis, kas nevarēja neskart tik jutīgu sava laikmeta seismogrāfu, kāds ir mākslinieka psihe. Mākslinieki arī vēlējās veidot savu jaunās pasaules modeli, izpētot to racionāli — ar zinātnieka skatu.

R.Sutas ārzemju brauciena pirmā pietura 1922. gadā bija Berlīne. Viņš apmetās pie K.Zāles, kas turp bija devies tajā pašā nolūkā. Berlīnē bija ieradies arī A.Kurcijs, lai kopīgi ar K.Zāli un viņa skolnieku A.Dzirkali izdotu latviešu mākslas žurnālu "Laikmets". Pirmais numurs iznāca 1923. gadā. R.Suta šim numuram uzrakstīja apceri par J.Kazaku. Šī žurnāla uzdevums bija iepazīstināt latviešu publiku ne tikai ar pašu māksliniekiem, bet arī ar tiem cittautu radošajiem gariem, kuri latviešiem varētu noderēt par paraugu. Tie bija Romana Sutas ieteiktie Žuans Grī (Huans Griss) un Fernāns Ležē. A.Kurcijs žurnāla "Laikmets" 1. numurā konspektīvi ieskicē savas teorētiskās apceres "Aktīvā māksla" pamattēzes. Viņaprāt, tas ir īstais ceļš, kas latviešu avangardistiem ejams. Savā grāmatā "Aktīvā māksla" viņš raksta: "Aktīvisms ir impresionismā smeldzēts un ekspresionisma ekstāzes svelts un kā visiem pasaules lietiņiem vētrā skalots tēls rīta skanošā saulē pāri pilsētām atmirdz iz jaunām, briesmu un šaušalu noskaidrotām cilvēces acīm, liek straujāk strādāt Eiropas kultūras nāves punktu pārvarošām sirdīm." Pēc A.Kurcija izteikuma, "aktīvisms ir sabiedriskas grības nests un orientējas uz tagadnes dzīves dziļākām strāvām. Tā ir jauna, no vecās pasaules izjūtas svabada mākslinieka īpatnības skatīšana — koncepcija."

K.Zāle Berlīnē veidoja savas konstruktīvās "Portretgalvas", kas faktiski ir abstrahēta figurālā plastika konstruktīvisma ievirzē. Bet figurās ieprogrammētā kustība tās tuvina itāļu futurismam. Šo virzienu pieminot, vērts atgādināt interesantu faktu. Šai laikā itāļu futurisma vadonis Filipo Tomazo Marineti brauca uz Berlīni lasīt lekcijas, un stacijā viņu sagaidīja K.Zāle kopā ar R.Sutu un A.Beļcovu. R.Suta un K.Zāle piedalījās kopējā izstādē ar vācu māksliniekiem, un tā bija pirmā latviešu avangardistu uzstāšanās ārzemēs. Bet par vācu mākslu R.Suta neļūsmoja. Visas viņa cerības ieraudzīt mākslā to, kas šai brīdī nosaka laikmeta pulsu, saistījās ar Rietumeiropas modernās mākslas sirdi — Parīzi.

Neskaitāmo Parīzes izstāžu un to autoru haosā R.Suta izdala pašu būtiskāko: lielo un vientuļo milzi **Sezanu**, kas, modelēdams formu ar krāsu kontrastu palīdzību, kompozīcijas uzbūves labā dabu savās gleznās veido pirmatnējās pamatformās — kubos, bumbās, konusus; **Pikaso** — kas ir "apbrīnojami daudzpusīgs, ražīgs, nemierīgs, iegribains,.. tas, kas visvairāk nervozē". Par šī mākslinieka lielāko ieguldījumu glezniecībā R.Suta atzīst **jauno telpas koncepciju**, kas "optiskās māņu perspektīves vietā liek objektīvo priekšmeta nemainību", un **Pikaso jauno gleznas satura izpratni**, kas formulēta definīcijā "glezna ir pilnīgi imanenta organiska būtība — krāsu un formu maģistrāla koncepcija". R.Suta personiski iedraudzējās ar Pikaso skolnieku **Žuanu Grī**, kura mākslu vērtē kā "elegantāko, loģiskāko kubismu". Viņš raksta: "Grī no konstrukcijas taisa objektu. Transformē dabu noteiktās formās vīrišķīgi un pārsteidzoši asprātīgi,.. kolorīts tīri spānisks, ass kā Surbarana audeklos. Īpatnēji pasvītrots. Izmeklētas krāsu attiecības. Aprobežota palete. Izteikta maksimāli stipri. Katra glezna jauna uzvara".¹²

Šai jaunajā spānī R.Suta sastapa gara radnieku mākslā. Kad, pārbraucis Rīgā, viņš sāka intensīvi gleznot klusās dabas sintētiskā kubisma garā, piemēram, "Kluso dabu ar pudeli un pīpi", mēdza skaidrot: "Žuans Grī no pudeles taisa konstrukciju, bet es no konstrukcijas pudeli." R.Sutam prasījās, dabu kubistiskā gaumē ģeometrizējot, tomēr saglabāt kompozīcijā kaut dažus reālo priekšmetu apveidus, kā šai minētajā piemērā, ievēkot ar elegantu silueta līniju augļu trauka un vīnogu ķekara aprises. Ažūrās apaļotās formas veidoja uz audekla virsmas izteiksmīgu māksliniecisko kontrastu pret smago un stūraino krāsu laukumu plakņu arhitektūru. Gleznas uzbūve bija kārtota pēc konstruktīvisma apaļoto un plakano formu ritmiskās mijas principa, bet atturīgais smalki saskaņotais kolorīts to drīzāk piepulcināja kubistu gaumei. Atgriezoties pie R.Sutas Parīzē gūtajiem iespaidiem, jāatzīst, ka atsevišķos viņa figurālajos darbos, tādus kā "Sieviete ar ģitāru", samanāmas arī bretonieša Fernāna Ležē glezniecības atbalsis — tieši sievietes roku cauruļveida formas stilizācijā. F.Ležē R.Sutam patika ar savas mākslas veselīgo dzīvotprieku, krāsu intensitāti un industriālās lielpilsētas elpu, ko izstaroja viņa audekli. Viņš tāpat kā Suta bija vairāk pievērsies žanram un figurālām kompozīcijām. R.Suta kā dzimis žanrists šajā savas glezniecības **konstruktīvā kubisma periodā**, kas ilga aptuveni no 1920. līdz 1925. gadam, līdzās neskaitāmām klusajām dabām gleznoja arī figurālus žanus, tādus kā "Arlekīns ar ģitāru", "Guļošā", "Trubadūrs uz ēzeļa", jau minēto "Sieviete ar ģitāru" u.c. Katrs no šiem darbiem gleznots citā kolorīta koncepcijā, un katrā R.Suta risina citu kompozīcijas uzbūves problēmu, tāpēc tie gan ir savstarpēji atšķirīgi, taču nemaldīgi nes sava autora personības zīmogu. Pats dzīvespriecīgākais un gaišākais krāsās ir gleznojums

"Arlekīns ar ģitāru" — būvēts audekla četrstūrī lielās dinamiskās diagonālēs, kas kompozicionāli apvieno kontrastējošās sarkano un zilo krāsu plaknes. Turpretī audekls "Guļošā" tverts atturīgā brūnā koptonī, bet "Trubadūrs uz ēzeļa" — dziļās gleznieciski piesātinātās vīnsarkanā un zaļā attiecībās.

Aizgūto R.Suta arvien ir radoši pārstrādājis un pakļāvis savam redzējumam, nekad nekļūdams par kāda cita mākslinieka sekotāju. Šai sakarā gribu pastāstīt kuriozu epizodi. R.Suta Parīzē bija iepazinies ar slaveno franču konstruktīvisma ciltstēvu arhitektu Le Korbizjē (Lekorbizjē), kas kā gleznotājs parakstījās istajā uzvārdā — Eduārs Šarls Žanerē (Jeanneret). Viņa un Amedē Ozanfāna vadītajam pasaules avangarda žurnālam "L'Esprit Nouveau" (Jaunais gars) Romans Suta sūtīja savus rakstus par latviešu jauno glezniecības skolu. Tā kā Rīgā kubisma virziena stilistika bija sveša pat intelīgences aprindās, "Ilustrēta Žurnāla" redaktors R.Bērziņš R.Sutu par kādu klusās dabas gleznojumu apvainoja E.Žanerē plaģiātā. Lieta nonāca līdz tiesas prāvai. R.Suta aizrakstīja par šo incidentu E.Š.Žanerē un saņēma no viņa atbildes vēstuli, adresētu R.Bērziņam, kurā paskaidrots, ka visi lielle renesanses meistari ir gleznojuši vienu un to pašu motīvu — madonnu ar bērnu, bet tāpēc netiek apvainoti plaģiātismā. Tas, ka arī viņš un R.Suta gleznojuši vienu un to pašu motīvu — pudeli ar glāzi, vēl neko nenožīmē. Mākslinieka personību nosaka individuālais izteiksmes līdzekļu lietojums, sižets ir tikai krāsu un formu ierosinātājs.

Šī perioda kluso dabu virknē izceļama "Klusā daba ar zāģi". Ar šo gleznu R.Suta atļaujas kubisma elitārajā lietu pasaulē ieviest pavisam netradicionālus zemnieciskus motīvus — baltu bērza pagali uz malkas zāģējamā ķeģīša, kurā asiem zobiem

iekodies lielais melnais zāģis. Abu attēloto priekšmetu krāsu kontrasti — balts pret melnu, kā arī zāģa aso zobu agresīvā izteiksme, izraisa pat zināmas dramatiskas asociācijas. Gleznas kompozīcija veidota ar viena pamatelementa — zāģa trijstūrainā zoba formas ritmiskiem atkātojumiem dažādos mērogos un koloristiskās variācijās. Kolorīts — atturīgās melni balti brūnās krāsās izturētās. Šai darbā nepārprotami atsedzas R.Sutas latviskā mentalitāte un viņa novatoriskā pieeja tautiskuma jēdziena izpratnē: "Tautiskums nav vis "kekšu kults" un zemnieka tēlošana garās drēbēs ar ļuļķīti zobos," viņš raksta, "bet gan būtiska savas nācijas iekšējā asins ritma, krāsu un formas izjūtas atspoguļošana mākslas darbā".[...] "Tā nav ārīšķīga etnogrāfisko motīvu kompilācija."¹³



*R.Suta un A.Beļcova Vīnē.
1926*

Pats spēcīgākais R.Sutas iespaids pirmajā Parīzes apmeklējumā ir Le Korbizjē izstāde un tajā eksponētais 100 m garais Parīzes pārbūves plāns "Arhitektūra cilvēka laimei". Le Korbizjē un viņa domubiedrs gleznotājs un teorētiķis A.Ozanfāns bija pārliecināti, ka Eiropas garīgajā dzīvē nepieciešams kultivēt jaunu "kārtības garu", kas palīdzētu pasaulē izveidot lielu internacionālu 20. gadsimta mākslas stilu — konstruktīvismu. Viņuprāt, šis stils radīšot visu mākslu — glezniecības, tēlniecības un dekoratīvo mākslu sintēzi konstruktīvās arhitektūras virsvadībā, neapslāpējot katras tautas nacionālās iezīmes. Le Korbizjē paredzēja, ka, viņa vērienīgos pilsēt būvnieciskos projektus realizējot, sadarbosies dažādu nāciju arhitekti un mākslinieki un ka šis radošais kopdarbs uzlabos viņu savstarpējās

attiecības. Le Korbizjē humānā doma par ideālas dzīves telpas veidošanu cilvēkam, kas viņu audzinātu reizē estētiski un ētiski, R.Sutam visdziļāk iekrita sirdī un iedvesmoja viņu iecerēt savu nacionāli konstruktīvo interjera stilu. Šī lielā ideja ilgus gadus spārnoja visu viņa daudzveidīgo radošo darbību.

R.Suta nolēma sūtīt Le Korbizjē un A.Ozanfāna vadītajam žurnālam regulāras rakstiskas apceres par mākslas parādībām Latvijā. Diemžēl šī veiksmīgi sāktā latviešu modernās mākslas popularizācija ārzemēs aprobežojās tikai ar diviem R.Sutas rakstiem "L'art de Lettonie. La jeune école de peinture." (Māksla Latvijā. Jaunā glezniecības skola) 1921. g. 10. nr. un "Lettonie" (Latvija 1924. g. 25. nr.), jo Latvijas valdība atteicās atbalstīt šo sadarbību. Savus 1923. gada Parīzes ceļojuma iespaidus R.Suta apkopoja un publicēja žurnālā "Ritums" 1923. gada 4. un 6. numurā.

Saskaroties ārzemēs ar cittautiešu pilnīgo neziņu un neizpratni, kas ir Latvija un latvieši, R.Suta nolēma uzrakstīt un publicēt vācu valodā izdevumu par latviešu mākslu "60 Jahre lettischer Kunst" ("Latviešu mākslai 60 gadi"). Tas tika izdots Leipcigā 1923. gadā un ir pirmais šāda veida izdevums ārzemēs.

Konspektīvi, bet profesionāli, tēlainā valodā tajā ieskicēta latviešu mākslas attīstības aina no 1860. līdz 1923. gadam. Ar svaigiem atklāsmīgiem formulējumiem koncentrēti un precīzi raksturota katra mākslinieka personība un viņa daiļrade. Apskatītas visas mākslinieku paaudzes un izcelti mūsu glezniecības klasiķi, tādi kā Kārlis Hūns, Jūlijs Feders, Janis Rozentāls, Vilhelms Purvītis. Subjektīvi ignorēta vienīgi Jāņa Valtera mākslinieciskā nozīme. Šo lielisko koloristu R.Suta neatzina, jo nosodīja kā pārbēdzēju uz Vāciju pēc liktenīgās

1905. gada petīcijas lietas. Šādu subjektīvismu spriedumos grāmatā gan ir maz. Ar dziļām simpātijām un izpratni raksturoti latviešu modernās mākslas pionieri Voldemārs Matvejs un Jāzeps Grosvalds, tāpat arī viņu sprauto mērķu turpinātāji — Rīgas grupas mākslinieki. Vizuālo priekšstatu par katru minēto autoru sniedz gudri atlasīts darbu attēlu pielikums. Zīmīgi ir R.Sutas vārdi grāmatas noslēgumā: "Jaunās mākslas sintēzes gars noteikti radniecīgāks latviešu tautai nekā gaisīgais ārēji estetizējošais impresionisms, jo latviešu tauta slēpj sevī savu tautas dziesmu gudrību un līdz ar to tieksmi uz sintēzi, iekšējo redzējumu, vienkāršotu pārskatāmību un skaidriem formulējumiem."

Ar šo grāmatu R.Suta kā teorētiķis bija paveicis savu latviešu mākslas popularizētāja misiju ārzemēs. Nu priekšplānā izvirzījās nākamais uzdevums — veidot sabiedrības kontaktus ar ārvalstu māksliniekiem. Šo darbu atviegloja viņa neparastās kontaktēšanās spējas, svešvalodu zināšanas un daiļrunība. Viņš prata pārliecināt. Turklāt viņš spēja viegli orientēties jebkuros apstākļos un ar vienkāršiem līdzekļiem asprātīgi organizēt un veidot telpu. Šīs R.Sutas spējas nodereja, iekārtojot Rīgas grupas vietējās un ārzemju izstāžu ekspozīcijas.

Pirmā sastrādāšanās ar citvalstu māksliniekiem aizsākās jau 1922. gadā Berlīnē ar latviešu un vācu mākslinieku kopējo izstādi. 1923. gadā pēc Rīgas mākslinieku grupas 2. izstādes tai sekoja kopīga darbu skate ar kaimiņvalsts kolēģiem Igaunijā mākslinieku kopu un tās talantīgo pārstāvi Eduardu Oli. Notika abu Baltijas valstu mākslinieku darbu izstādes Tallinā, Tartu, Rīgā. Rīgas mākslinieku grupas 3. izstādē 1924. gadā kopā ar latviešu māksliniekiem izstādījās arī poļu konstruktīvistu apvienības "*Blok*" kolēģi. Ar katru gadu ārzemju izstāžu organizēšanas

darbs kļuva atbildīgāks. 1925. gadā šīs kopas biedri saņēma uzaicinājumu piedalīties starptautiskā izstādē "L'art d'aujourd'hui" ("Mūsdienu māksla") Parīzē kopā ar tādiem slaveņiem franču meistariem kā Brankusi, Delonē, Glēzs, Ležē, Lipšics, Lorāns, Ozanfāns, Pikaso u.c. Šis uzaicinājums nozīmēja, ka latviešu mākslinieki atzīti par līdztiesīgiem soļot kopā ar cittautu avangardistiem Eiropas pirmajās "falangās".

Izstāde notika Parīzē 1925. gadā (no 1. – 21. decembrim). Šajā pašā gadā Rīgas mākslinieku grupai nācās piedalīties arī kopējā skatē ar vācu "November gruppe" Berlīnē.

Cik dīvaini tas arī neliktos, 1926. gadā R.Suta no Rīgas mākslinieku grupas izstājas. Tiešos iemeslus šim negaidītajam solim grūti definēt. Zināms pamats varēja būt viņa vilšanās biedru attieksmē, uz nāvi slimam guļot Vīnes klīnikā pēc intensīvās ārzemju izstāžu turnejas. Viņš toreiz nesagaidīja nepieciešamo palīdzību, ko biedriem bija lūdzis, kaut gan tika krietni sviedrus lējis kopējai lietai. Īslaicīgais personisko attiecību atsolums tomēr nebija galvenais iemesls. Domāju, ka viņš nolēma aizejēt no kolektīva, par kura māksliniecisko principu atzīšanu bija tik kaismīgi karojis, tāpēc, ka šajā brīdī jutās savu misiju paveicis — latviešu modernisti bija godam izvadīti Eiropas arēnā.

Vēlākos gados R.Suta kā mākslas kritiķis atzinīgi vērtēja Rīgas mākslinieku grupas veikumu: "Rīgas mākslinieku grupai pieder izcilais nopelns, ka tā latvju mākslu piesaistīja mākslas tagadnei, pacēla izpratni par glezniecību. [...] Tā reprezentē sevi kultivētāko, tīri kosmopolitiskā un reizē arī nacionālā nozīmē, mūsu mākslinieku paaudzi."¹³ Bet R.Sutas iekšējais nemiers alka meklēt arvien jaunus "medību laukus" savai radošajai fantāzijai. Viņu savā varā bija pilnīgi pārņēmis nodoms realizēt



"Divas pīles". No "Poem pa kulšēn". 1939

Latvijas apstākļos lielu sava laikmeta interjera stilu – nacionāli konstruktīvo. Un te nu nācās meklēt sabiedroto citās sfērās, ne vairs tikai gleznotāju vidū vien. Viņš tādu atrada žurnālistes un rakstnieces Austras Ozoliņas-Krauzes personā.

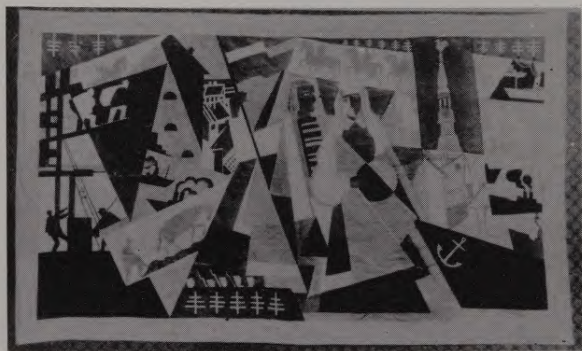
DEKORATĪVĀ MĀKSĻA

A.Ozoliņa-Krauze, R.Suta un A.Beļcova bija iepazinušies un sadraudzējušies Rīgas mākslinieku grupas 1. izstādē. Austra ar Romanu abi bija radoša nemiera pilni, allaž lielisku ideju spārnoti un vienlīdz traki azartisti. Kādreiz Montekarlo Austra tā "nospēlējās" kazino, ka māmiņai vajadzēja ieķīlāt savu laulības gredzenu, lai viņu no turienes izpestītu. Bet citās lietās A.Ozoliņa-Krauze bija sieviete ar asu, vīrišķīgu prātu, ļoti apdāvināta un inteligenta. Studiju laikā Šveicē viņa iepazinās ar J.Raini un kļuva par viņa sekretāri. J.Rainis tai laikā, emigrācijā dzīvodams, "gatavoja augsni" Latvijas valsts pastāvēšanai, un Austra viņam šai ziņā bija neatsverams palīgs. Būdamā žurnāliste, viņa sarakstīja ap desmit brošūru dažādās valodās, lai veicinātu Latvijas neatkarīgās valsts sapņa piepildīšanos. 1. pasaules karam beidzoties, A.Ozoliņa-Krauze kā diplomāte pārstāvēja Latviju Berlīnē un asistēja miera līguma noslēgšanas ceremoniālā kopā ar F.Menderu un A.Kviesi. Kā politiķe viņa bija kreisās latviešu sociāldemokrātijas pozīcijas pārstāve.

1924. gada pavasarī R.Suta sāka A.Ozoliņu-Krauzi iejūsmināt par modernā latviešu interjera stila ieceres īstenošanu. Tā kā Austra bija bagāta mantiniece – pēc vecāku un vīra agrās

nāves viņai Rīgā piederēja vairāki nami un viņa bija akciju sabiedrības "Piena Eksports" un tirdzniecības un rūpniecības sabiedrības "Piena Eksports. A.Ozoliņš un biedri" līdzīpašniece, viņa varēja arī atļauties sponsorēt mākslinieciskās idejas, par kurām pati iedegās. Un tā, ar Austras materiālo atbalstu 1924. gada pavasarī viņas Ausekļa ielas nama pagrabā tika uzbūvēta t.s. krāsns, kurā apdedzināšanai tika ievietotas ap 200 R.Sutas un A.Beļcovas sacerētas māla oriģinālformas, kas bija veidotas un ornamentētas nacionāli konstruktīvā garā. R.Suta bija paredzējis tieši ar šo interjera ansambļa iekārtas elementu – dekoratīvo māla keramiku sākt savas ieceres īstenošanu. Viņa apsvēruma bija pieradināt publiku – potenciālo pircēju – pie jaunām modernām formām, izmantojot nozari, kurai bija tautā senas tradīcijas. Pirmais mēģinājums izrādījās neveiksmīgs. Krāsns nebija pareizi uzbūvēts, kaut arī tās mūrējuma un skursteņa celtniecību konsultēja akadēmiski izglītots speciālists – inženieris J.Ravdelis, K.Zāles pažiņa. Visas formas pirmajā eksperimentā gāja bojā, un labi vēl, ka gaisā netika uzsperts nams.

*Dekoratīva sienas sega
"Baltars" salonam. 1925*



Nākamo krāsni A.Ozoliņa-Krauze atļāva uzbūvēt sava Lāčplēša ielas 23. nama pagrabā, pieaicinot par meistaru lielisku speciālistu no Krievijas Dmitriju Abrosimovu, kuru arī bija iejūsminājusi R.Sutas nacionāli konstruktīvā interjera stila ideja. Šī krāsns bija gatavs 1924. gada decembrī. Šoreiz tika

nolemts virsglazūras gleznojuma tehnikā apgleznot gatavas porcelāna formas. Gleznojumi ar tautas dzīves vai cita rakstura motīviem un ornamentiem tika komponēti pēc konstruktīvā uzbūves principa. Tā kā Romanam Sutam un Aleksandrai Beļcovai porcelāna glezniecībā iesākumā pieredzes nebija, viņi iesaistīja pasākumā vēl trešo mākslinieku — Rīgas grupas grafiķi Sigismundu Vidbergu, kas Pēterburgā, Štiglica skolā mācīdamies, bija apguvis dekoratīvo stikla apgleznošanu pie Kārļa Brencēna. Jaunā projekta iniciatori nolēma organizēt kopēju privātu firmu — darbnīcu *"Baltars"*

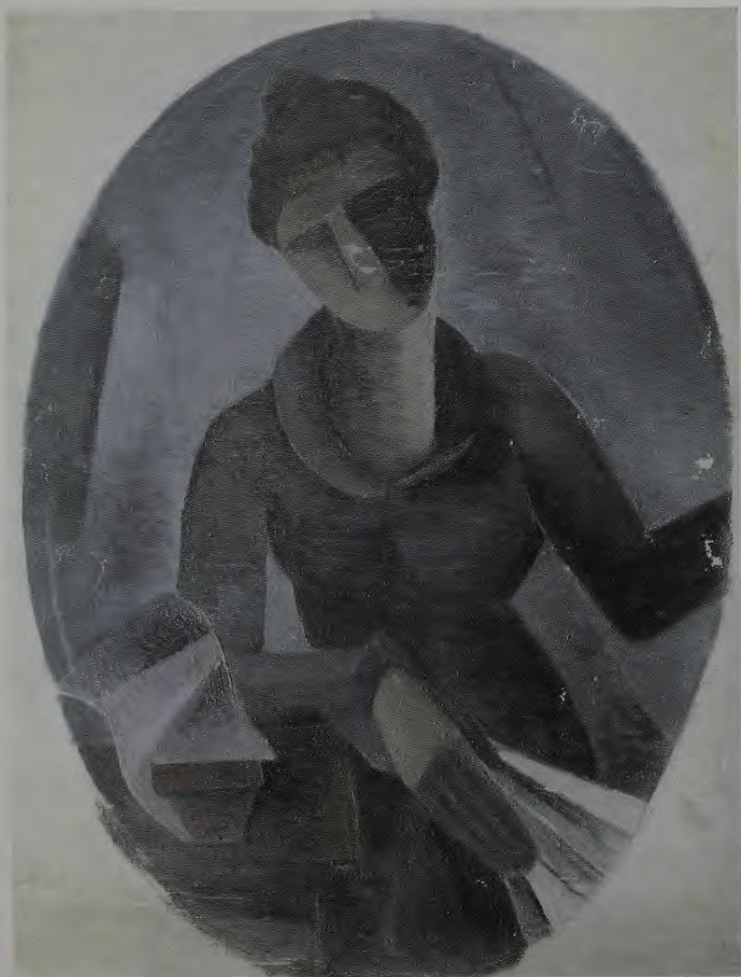


"Baltars" salons. 1925

(latīņu *ars Baltica* — Baltijas māksla) un apvienoties sabiedrībā latviešu mākslas porcelāna radīšanai. Šis pasākums bija domāts ne tikai apgleznoto trauku eksponēšanai, bet arī pārdošanai, tāpēc 1925. gadā, tai pašā A.Ozoliņas-Krauzes mājas dzīvoklī tika atvērta *"Baltars"* salons. R.Suta šai telpai projektēja īpatnējas brūni sarkanas mēbeles, krēslus, apaļu galdu un plauktu trauku novietošanai. Tika darinātas arī trīs sienas segas — divas drukātā auduma tehnikā par Rīgas celtniecības tēmu sacerēja R.Suta, bet trešo aplikatīvo ar motīvu *"Māte un meita"* — A.Beļcova. Tā nu bija radies pirmais R.Sutas nacionāli konstruktīvā stilā veidotais interjers, līdz ar jauno mākslas porcelānu, kas jau 1925. gadā tika reprezentēts īpašā stendā Pasaules dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē. Pavisam necerētā kārtā, R.Suta bija trāpījies desmitniekā — *"Baltars"* porcelāns tika atzīts kā vērtīgs jaunatklājums konstruktīvisma ietvaros, jo pirmo reizi līdz šim tīri internacionālais stils bija guvis nacionālu

izpausmi. "Baltars" porcelāns Parīzē tika novērtēts ar divām zelta un vienu bronzas medaļu, un daļu darbu iepirka Sevras muzejs.

1926. gadā, laikā, kad R.Suta smagi slims pēc sastrutojušās kuņģa plēves operācijas, gulēja Vīnes klīnikā, notika 1. "Baltars" personālizstāde Rīgā, Romanovska salonā, Valdemāra ielā 17, kura pēc tam pārceļoja uz R.Sutas zēna gadu pilsētu Valku un Kauņu, bet 1928. gadā notika "Baltars" izstāde Rīgā, Pilsētas mākslas muzejā. V.Purvītis muzejam iegādājās prāvu "Baltars" porcelāna kolekciju. Tā arī pašlaik eksponēta Rīgas Dekoratīvi lietišķās mākslas muzejā. 1930. gadā "Baltars" izstāde notika Ņujorkā un Vašingtonā. Diemžēl atpakaļceļā uz Latviju trauki, kuri nebija ārzemēs pārdoti, gāja bojā. Šis katastrofālais zaudējums bija pēdējais piliens darbnīcas "Baltars" materiālajās nedienās. 1929. gada pavasarī jau bija bankrotējusi firmas sponsore A.Ozoliņa-Krauze. Būdamā tikpat nepraktiska kā R.Suta, viņa sava mantojuma pārzināšanu bija uzticējusi negodīgam cilvēkam, kas viņu izputināja. Tā kā R.Suta un A.Beļcova bija parakstījuši krietnu skaitu viņas protestā laisto vekseļu, visus 30. gadus R.Suta svīzdams maksāja akciju sabiedrības "Piena Eksports" parādus. Pāri palikušie "Baltars" porcelāna trauki – dekoratīvie sienas šķīvji, vāzes, servīzes – vēl ilgus gadus pārstāvēja Latviju ārzemju izstādēs kā mākslinieciski augstvērtīgs retums. 1924. gadā Varšavā iepazinies ar franču mākslinieka L.Markusī praktizēto zemstikla glezniecības tehniku, R.Suta līdztekus porcelāna glezniecībai izmēģināja arī šo otru dekoratīvo apgleznošanas veidu. Šai trauklajā glezniecības tehnikā gadu gaitā saglabājies maz darbu, tomēr dažus piemērus var minēt. Tie ir: "Konstrukcija" (VMM īpašums), "Tirgus" (VMM



1. Portrets ovālā.
1918–1920



2. Divas figūras.
1919



3. Rīgā ienāk latviešu strēlnieku pulks. 1917–1919





4. *Pašportrets ar pīpi.*
1919
5. *Klusā daba ar zāģi.*
20. gadu sākums



6. *Dubultportrets. 20. gadu sākums*

7. *Klusā daba ar pudeli un pīpi. 1923* ⇨





8. Artekīns ar
ģitāru. 1923





9. *Klusā daba ar trijstūra lineālu. 1925*

10. *Zajumballe. 20. gadu beigas*



11. Krodziņš (mazais). 1925



12. Jānis Plase ar
draudzeni. 1927



13. *Hipodroms*. 1933





14. *Dāma zilajā. 30. gadu beigas*

15. *Mājup. 1939/40*



16. *Lakstošanās*. 1926



17. Cūkas kaušana



18. Pēc masku balles

19. Šķīvis "Bēgļi" ⇨





20. Šķīvis "Matroža mīlestība"



21. Šķīvis "Kāzas". 1928



22. Šķivis "1905. gads". 1928



23. Škvinis "Konstrukcija". 1926



24. Vāze "Rīga". 1928



25. Mets šķivīm "Līgotāji". 30. gadu 2. puse





26. Māla pods "Lauku darbi"

27. Alus kauss, 30. gadu 2. puse



28. Konstrukcija.
20. gadu vidus



29. Dekorācijas mets bērnu lugai "Kaķu laipa". 20. gadi



30. Dekorācijas mets baletam "Pulcinella" Rīgas operā. 1933



31. Kostīma mets izrādei
"Princese Turandota"
Jelgavas teātrī. 1926



32. Mets freskai "Kāzas" (fragm.) Grāmatrūpnieku krodzīra ēdamzālei. 1932

īpašums), "Pilsēta" (privātīpašums) un "Ave Maria" (privātīpašums).

Bet nu par "*Baltars*" māksliniecisko pusi. Šo porcelānu modernā formā iekausētais tautiskums nav izskaidrojams tikai ar R.Sutas raksturotāja talantu vien, kaut gan savus "stopkadrus" uz porcelāna virsmas viņš attēloja ar žanrista meistarību. Te par piemēru minams šķīvis "Zaļumballe" (1926. g.), kur vidus aplī notiek dancošana, bet apmalē ar labsirdīgu humoru raksturoti svētku priekšdarbi. Galvenais R.Sutas trumpis bija gandrīz nemaldīga kompozīcijas izjūta. Un tieši tāpēc viņš saprata, kas ar ko sader kopā. Viņš saskatīja stūraino formu un līniju ritmu radniecību konstruktīvisma koncepcijā un latviešu tautas mākslā. Latviešu tautas ornamenti taču arī ir ģeometriski. Tāpat kā musulmaņi, arī senie indoeiropieši, pie kuriem pieder baltu ciltis, ornamentu veidojuši tīri abstrahētu. Mūsu senā tautas koka arhitektūra ir ideāls konstruktīvisma piemērs — tā ir lietišķi funkcionāla. Tādējādi dekoratīvajā "*Baltars*" porcelāna apgleznojumu uzbūvē R.Suta apvienoja divus radniecīgus domāšanas veidus, kas nebija savstarpēji pretrunīgi. Viņš izmantoja arī abas mūsu tautas mākslā sastopamās krāsu harmonizācijas iespējas — košķkrāsaino kurzemniecisko kolorītu, kas balstīts uz spilgto krāsu kontrastiem, un maigo vidzemniecisko krāsu salikumu, kas veidots delikātās klusināto toņu saskaņās.

R.Sutas "*Baltars*" porcelāna šķīvjos vērojami visdažādākie sižeti. Biežāk tie smelti lauku ļaužu sadzīvē, kaut arī bez matrožu, masku baļļu un arlekinādes motīviem, kas tik raksturīgi 20. gadiem, neiztikt. Bet kompozīcijas pamatprincipi šajos apgleznojumos ir divēji: 1) dalījums apmalē un šķīvja vidus aplī, 2) apgleznojums kā vienlaidu ornamentāla sintēze pa visu šķīvja

virsmu. O.Ābols apcerē "Skolotāja piemiņai" saka, ka R.Suta par komponēšanu aplī uz šķīvja virsmas mēdzis pamācīt: vajag apturēt šķīvja rotāciju. Tas R.Sutam dažreiz lieliski izdēvies, piemēram, sienas šķīvja "1905. gads" rotājumā. Šķīvi pašā vidū no augšas uz leju pāršķeļ baltu zirgu galvu un jātnieku josla, bet krusteniski to šķērso cita — zābakoti sarkanie dragūni ar šautenēm plecās. Fonā cietuma restes. Lakoniski dekoratīvā valodā raksturots 1905. gada revolūcijas bēdīgais iznākums Latvijā. Šeit visi šķīvja figurālie motīvi ir ornamentalizēti, nenodalot malu no vidus daļas. Toties agrīnajā šķīvi "Bēgļi" R.Suta vidū iekomponē žanrisku latviešu bēgļu grupu, kas risināta ekspresīvi reālistiskā glezniecības veidā, bet apmalē ieglezno pašsacerētu rakstu. Šo šķīvi viņš veltījis savam lielajam draugam un skolotājam J.Grosvaldam. Ļoti harmoniski šķīvja aplī iegūļas sižetiskais motīvs "Sieviete ar putnu"; apmale te pavisam bez rotājuma, tikai ar citu krāsu nodalīta. Savukārt citā šķīvi — "Matroža mīlestība" ar mīlas pāri centrā — apmali dekoratīvi papildina liktenīgās kāršu trumpju zīmes. Nebeidzamās kompozicionālās un krāsu variācijās R.Suta risina savus greznākos lielos seno latviešu "Kāzu" šķīvjus, kuru diametrs dažkārt sasniedz 50 cm. Bet tā jau arī viņš bija iecerējis — ka dekoratīvais sienas šķīvis nes sevī tādu pašu emocionālo un dekoratīvo slodzi kā glezna. Vienīgā atšķirība — tas gleznots uz cita materiāla — porcelāna, un kompozīcija ietverta aplī, un tas ir pats grūtākais uzdevums māksliniekam.

A.Beļcova un S.Vidbergs kopējā stila ietvaros izkopa katrs savu dekoratīvo porcelāna glezniecības veidu. A.Beļcova vairāk pievērsās dekoratīvi stilizētiem cittaustu motīviem — baltkrievu, nēģeru, eskimosu, franču. Vieni no viņas monumentālā-

kajiem un skaistākajiem darbiem šajā tehnikā ir lielie šķīvji un vāzes ar reliģiskajiem motīviem, kuros iekausēts senkrievu ikonās garīgums un krāsu spēks.

S.Vidbergs atšķirībā no R.Sutas un A.Beļcovas, kas šķīvjus apgleznoja ar otu, savus porcelānus zīmēja ar virtuozu grafiķa spalvu. Viņa pamattēma — sievietes skaistuma slavinājums ar vieglu erotikas piegāri un melni balti zeltīto rozešu nebeidzami varianti. Raksturojot "*Baltars*" mākslas porcelāna profesionāli perfekto izpildījumu, nevar neminēt šīs darbnīcas lielisko meistaru Dmitriju Abrosimovu, kas bija ne vien izcils amata speciālists, bet dvēselē arī mākslinieks. Viņa uzdevums bija panākt gatavajā apgleznojumā precīzi metam atbilstošu krāsas toni. Visi "*Baltars*" porcelāni bija roku darbs, un neviens trauks nebija pilnīgi līdzīgs citam. No katra meta tika izgatavots ne vairāk kā 10 variantu.

R.Suta cerēja, ka "*Baltars*" porcelāns būs tas publikas estētiskais audzinātājs, kas to pieradinās pie modernās formu valodas. Diemžēl "*Baltars*" porcelānu pēc ārzemju panākumiem sāka iegādāties vienīgi naudīgākā inteliģence, tāpēc ka tas nāca modē. Plašākai publikai šie dekoratīvās mākslas darbi nebija pa kabatai. R.Suta tomēr arī pēc "*Baltars*" darbnīcas slēgšanas (1929. g. pavasarī) neatlaidīgi domāja par tautas plašāko slāņu mākslas izpratnes celšanu. Te viņam talkā nāca Kārlis Baltgailis ar savu nodomu dibināt mākslinieku, rakstnieku un teātra jaužu biedrību "*Zaļā vārna*", kuras galvenais mērķis būtu popularizēt mākslu ne tikai galvaspilsētā, bet arī provinces centros. Zaļvārnīši 1926. gadā visā Latvijā sāka aktīvi organizēt izstādes, literāros priekšlasījumus un teātra izrādes. Viņi izdeva arī savu žurnālu "*Zaļā Vārna*", kura atbildīgais redaktors Aleksandrs Čaks bija Romanam Sutam tuvs ar savu

bohēmiskā Rīgas džentlmeņa dzejas ekspresiju. Viņu abu dziļās radošās saprašanās auglis ir R.Sutas ilustrētā A.Čaka "Poēma par ormani" (1930). R.Suta ar dzīvesbiedri "Zaļās vārns" izstādēs piedalījās kā eksponenti. K.Baltgailis atļāva izstādīties šajās skatēs arī R.Sutas spējīgākajiem Tautas augstskolas studentiem, tādiem kā A.Junkers, O.Ābelīte, J.Plēpis u.c. Biedrība "Zaļā vārns" R.Sutu saistīja arī ar saviem jautrajiem vakariem "jampampiem" un raibo publiku. Viņš tur iepazinās ar gleznotāju Jāni Plasi, kas kādu laiku ar visu "Zaļās vārns" pūralādi dzīvoja "Baltars" salonā. Apliecinājums šai draudzībai ir R.Sutas gleznotais J.Plases un viņa simpātijas dubultportrets. Skumjais, dilošslimais Plase ar dzeltenīgo seju te redzams kā arlekīns, rozā triko, mandoliņu rokā un draudzeni klēpī. Dubultportretā vēl jaušamas konstruktīvisma atskaņas fona telpas sekļajā, asajā strukturējumā, bet abas figūras gleznotas "jaunās lietišķības" garā — tas bija moderno meklējumu atsvaidzinātais jaunreālisms, kas precīzi vecmeistaru gludajā otas rakstā modelēja figūru plastiskos apveidus, ekspresīvi izceļot cilvēkam raksturīgo. Kopā ar J.Plasi R.Suta paguva veikt arī PSRS paviljona arhitektonisko izveidi starptautiskai rūpniecības izstādei Rīgā 1928. gadā. Bet 1929. gadā J.Plase mira ar tuberkulozi.

K.Baltgailja uzaicināts, R.Suta darināja vienu no efektīgākajiem konstruktīvisma garā veidotiem inscenējumiem teātra skatuvei — dekorācijas un kostīmus lugai "Princese Turandota" Jelgavas teātrī 1926. gadā. Viņam īsti pa prātam bija lugas ķīniskā viela. Kā scenogrāfs viņš šai reizē tā aizrāvās, ka visus izrādes dekorāciju un kostīmu metus uzgleznoja vienā nedēļā. Vēlāk, 30. gados, mācot saviem audzēkņiem, kur un kādi mākslas virzieni labāk izmantojami, viņš arvien izcēlis konstruk-

tīvisma principu noderību ne tikai dzīvojamo māju celtniecībā, bet arī skatuves dekorāciju uzbūvē. Šo skatuves arhitektonikas dziļo izpratni var just visos R.Sutas scenogrāfa veikumos. Ar šo nozari viņš nodarbojās laiku pa laikam kā viesscenogrāfs dažādos Rīgas un provinces teātros. Ārpus galvaspilsētas, laikiem jau zaļvārniesu tautā iešanas devīzes mudināts, viņš vairāk darbojies 20. gados. 30. gados viņu angažēja par dekoratoru atsevišķiem uzvedumiem (galvenokārt Nacionālā opera un Nacionālais teātris). 1933. gadā Nacionālajā operā tapa viens no R.Sutas mīļākajiem baleta uzvedumiem — I.Stravinska "Pulčînella". I.Stravinska asais modernās mūzikas ritms un talantīgā horeogrāfa A.Vilzaka darbs R.Sutu tā aizrāva, ka viņš šim viencēliena baletam visus lielos skatuves dekorāciju gabalus apgleznoja pats. To, ar cik lielu atbildības sajūtu viņš pie šī inscenējuma strādājis, norāda daudzie mājās saglabātie dekorāciju un kostīmu metu varianti. No viņa operu dekoratīvajiem ietērpiem varētu īpaši izcelt divus, pretējus raksturā un nacionālā kolorītā — episki dramatisko P.Čaikovska operu "Mazepa" un P.Maskanjī "Trisa", liriski trauslo ar japāņu motīviem saistīto uzvedumu. Operas "Mazepa" inscenējumā R.Suta varēja apliecināt spēju ar skatuves uzbūvi pastiprināt šīs ar Krievijas vēsturi saistītās operas smago nopietnību, bet uzveduma "Trisa" ietērpā viņš ļāva atmaigt savai gleznotāja otaī pasteliskās saskaņās. Šīs operas japāniskais kolorīts ļoti atbilda R.Sutas 30. gadu stājglezniecības tonāli atmosfēriskajam stilam, kur viņa gleznu tēli uz audekla "peld", krāsu mākoņa apņemti, gleznotāja uzburtajos krāsainās miglas vālos. Bija sācies atkal jauns posms R.Sutas eļļas krāsu glezniecībā. Tagad viņš izmēģināja jaunu izteiksmes līdzekli — krāsaino vibrējošo gaismu; tā apvienoja visu gleznojumu vienā izteiksmīgā koptonī.

Bet arī šajā jaunajā veidā, tonāli gleznojot, R.Suta nezaudēja līnijas raksturojošo spēku, kas arvien precīzi, kaut brīžiem it kā pusvārdā apraujot, ievilka galvenās, mīksti ar otu iekontūrētās figūras vai cita sižetiskā motīva aprises.

Ar operai "Trīsa" līdzīgu gaišu caurspīdīgu kolorīta risinājumu R.Suta ap to pašu laiku uzgleznoja portretu "Dāma zilajā" un radniecīgā noskaņā arī žanru "Operas dekorāciju darbnīcā" (1939. g.). Kas ir šī apgarotā Dāma zilajā, kas rada J.Sudrabkalna Klodijai, nezīnu. Bet viņas seja audeklā dzīvo savu noslēpumaino dzīvi, un visi, kas apmeklē mana tēva kādreizējo darbnīcu mūsu dzīvoklī, šo darbu ievēro. Sievietes slaidais stāvs gleznā tikai galvenās līnijās ieskicēts, rokas palikušas nepabeigtas. Bet varbūt tieši šī roku neizstrādātība bijusi meistara gudrība, lai nenovērstu uzmanību no galvenā – sejas, kura izstaro kādu īpašu iekšējo gaismu. Šis pats kontemplatīvais noskaņojums, kas R.Sutas mākslā parādās visai reti, vērojams operas "Trīsa" dekorācijās Fudzi kalna skatam. Japāņu svētā kalna sniegotā virsotne uz skatuves šķita paceļamies kādā astrālā, no zemes dzīves atrautā sfērā.

"Centra virtuve". 30. gadu
sākums



30. gados R.Suta bija scenogrāfs arī citiem uzvedumiem:

Nacionālajā operā L.Minkusa baletam "Dons Kihots", pie kura viņš strādāja kopā ar S.Vidbergu (1931. g.), A.Jurasovska operai "Trilbi" (1932. g.), Dž.Pučīni "Manona Lesko" (1935. g.), bet Nacionālajā teātrī A.Ozoliņas-Krauzes lugai "Katrīna I" ar M.Leiko titullomā, lugai "Dvēseļu putenis" pēc A.Grīna romāna motīviem un J.Sārta "Malu medniekiem". Kopējais princips viņa scenogrāfijā bija vienkāršs – veidot dekorācijas un kostīmus atbilstoši uzveduma saturam un mūzikas raksturam tā,

lai dekoratīvais fons palīdzētu aktierim uz skatuves, nevis otrādi.

Šis paralēlās darbošanās dažādās nozarēs tomēr neapslāpēja R.Sutas mērķtiecīgo radošo dziņu īstenot nacionāli konstruktīvo interjera stilu dzīvē.

30. gados R.Suta izveidojis virkni Latvijas sabiedrisko telpu, īpaši tās ēdnīcu un kafejnīcu viesu zāles, kuras vadīja viņa māte N.Suta, – "Grāmatrūpnieku krodziņš" (1932. g.), "Centra virtuve" (30. gadu vidus), "Kafē Kongress" (30. gadu otrā puse). Viņš mākslinieciski izveidojis arī slavenās operas kafejnīcas "Otto Švarcs" (1937. g.) un kafejnīcas "Luna" interjeru (30. gadu beigās). Kafejnīcas "Luna" milzīgais metālā gravētais sienas panno ar ķīniskiem motīviem ir vienīgais R.Sutas sabiedriskam interjeram darinātais monumentālais darbs, kas saglabājies. Diemžēl pašreizējais īpašnieks, viesu zāli sašaurinot, daļu no tā "paslēpis" savā kabinetā, bet otra puse dekorē sienu, kas ved uz virtuvi. Domāju, ka šāda attieksme pret mūsu mākslas vērtībām nav pieļaujama un šis darbs Valsts Mākslas muzejam vai Kultūras ministrijai būtu jāpārņem savā pārziņā.

Viens no stājglezniecībai radniecīgā tonālās glezniecības veidā darinātajiem R.Sutas 30. gadu dekoratīvās glezniecības piemēriem ir arī Ķemeru restorāna "Jautrais ods" freskas (1933. g.). Visiem šiem interjeriem R.Suta projektējis arī mēbeles. Vistīrākais nacionāli konstruktīvā stilā izturētais interjera ansamblis bija "Grāmatrūpnieku krodziņš" Lāčplēša ielas 43/45 pagrabstāvā, kur pat aptekšņu tērpi tika modelēti un šūdināti uz sienas gleznoto stilizēto tautumeitu garā. Ieejot

*"Kafē Kongress". 30. gadu
2. puse*





Vāze. 1937

trepju telpā, apmeklētāju sagaidīja savdabīgs ķēdēs iekārts telpiskais dekors — metāla cilnis ar tautudēlu kuīļa mugurā, līdzīgs māla svilpauniekiem. Garo viesu zāli visas centrālās sienas garumā rotāja freska par latviešu kāzu tēmu. Tās atsevišķos posmus savstarpēji nodalīja pelēki pilastri, bet gleznojuma apakšējā mala mirdzēja metāla spīdumā. Vai tas bija alumīnija plāksnes ielaidums? Grūti pateikt, jo no tā visa šodien nekas vairs nav palicis pāri, izņemot fotoattēlus un vienu metu. Grāmatrūpnieki šo namu cēla par arodbiedrības līdzekļiem konstruktīvās arhitektūras stilā 30. gadu sākumā. Gribēdami, lai nams ātrāk sāktu darboties, viņi R.Sutu pierunāja gleznot grandiozo dekoratīvo gleznojumu uz vēl neizžuvušas sienas — tāpēc diemžēl jau 30. gadu beigās tas sāka nolūpt.

Raksturojot "Grāmatrūpnieku krodziņa" iekštelpas ansambļa stilistisko izturētību, jāmin arī tas, ka pat galda trauki bija formā veidoti un apgleznoti konstruktīvi nacionālā stilā. Tā bija Kuzņecova firmas māla keramika. Šajā un Iļģuciema stikla fabrikā R.Suta centās rūpnieciskās ražošanas ceļā papildīt savu sapni — izkopt tautas gaumi ar moderna un skaista priekšmeta dekoratīvo izteiksmību. Gandrīz 10 gadus (1931—1940) strādājot šajā fabrikā par galveno mākslinieku,

Kaus. 1937



trauku apgleznojuma un formas metu sacerētāju, viņš paplašināja ražojumu sortimentu no unikāliem dārgiem sienas šķīvjiem, vāzēm un servīzēm līdz lētai masu produkcijai. Visi trauki bija glīti un gaumīgi. Tika veidoti arī skaisti priekšmeti mālā, piemēram, Kuzņecova firmas māla servīze "Kāzas", kura 1935. gadā Briselē Pasaules izstādē ieguva sudraba medaļu. Te jāmin arī šīs firmas lielās māla vāzes un dekoratīvie sienas šķīvji

ar motīvu "Tautumeita ar stirnu". Latviskoto grieķu Diānas sižetu R.Suta risinājis ne tikai dažādos variantos uz māla vāzēm, bet arī kā monumentālu ārsienas dekoru — 3 metrus augstu ažūru metāla cilni Latvijas paviljonam Pasaules izstādē Parīzē 1937. gadā. Tas bija darināts tam laikam jaunā — vara cauruļu metinājuma tehnikā. Arī Iļģuciema fabrikā R.Sutas darbs palīdzēja celt rūpnīcas ražoto izstrādājumu māksliniecisko kvalitāti, ko apliecina 1937. gadā Pasaules izstādē Parīzē piešķirtā *Grand prix* godalga.

Gandrīz 10 gadu praktiskā darba pieredzē šajās divās rūpnīcās R.Suta guvis atziņu, ka tikai valstiski, no augšas organizējot darbu visās nozarēs, kuras ražo sadzīvei nepieciešamo, iespējams Latvijā pacelt sadzīves kultūru Eiropas līmenī. Šai sakarā viņš 1938. gadā iesniedza priekšlikumus Rakstu un mākslas kamerai. Viņa ierosinājumi skar tādas nozares kā mēbeļu un audumu rūpniecība, grāmatiesiešana, metāla un ādas izstrādājumu, keramikas un stikla rūpniecība u.c. Viņš raksta: "Nepieciešami gādāt par jaunatnes sagatavošanu ciešā kontaktā ar producentiem, par jauna spēka izveidošanu mākslinieciski rūpnieciskā darbā, jo mākslinieks rūpnīcā tikpat nepieciešams kā ķīmiķis." Pats būtiskākais izskan šī projekta beigās: "Visi vēsturiskie mākslinieciskie stili nav attīstījušies spontānas anarhistiskas un individuālas izpaušmes vadīti, bet gan tie valstiski, apzināti virzīti un veidoti."

Šie ierosinājumi ir aktuāli arī mūsdienās un būtu jārealizē — tie skar aktuālas mūsdienu dizaina problēmas, kas diemžēl vēl arvien palikušas tikai talantīgu mākslinieku unikālo izstādes

"Dzīrošana". No "Poem pa kulšen". 1939



darbu stadijā. Vai tiešām jāgaida, lai šie projekti tiktu realizēti ārzemēs? Vai mēs paši vairs neko nespējam? Tas ir aktuāls un sāpīgs jautājums, kas būtu jāatrisina.

GRAFIKA

R.Suta arvien līdztekus darbojies vairākās radošās nozarēs. Tas atbilda viņa kā universāla radītāja vērienam. Vienas nozares rāmji viņam bija par šauru. Visu mūžu viņš uzcītīgi kopis divas grafiskās tehnikas — tušas otas zīmējumu un akvareli, galvenokārt veidodams metus citām savām izpausmēm. Taču viņa mākslinieka fantāzijas intensīvajā joņojumā bija laika sprīži, kad grafika nostājās līdzās pārējām nozarēm ar patstāvīgas mākslas tiesībām. Pirmais šāds periods saistīts ar karikatūru zīmēšanu A.Ozoliņas-Krauzes izdotajam satīriski politiskajam žurnālam "Ho-Ho" (no 1922. līdz 1924. gadam), bet otrs — ar

"Pašportrets ar pīpi". 1929



stājgrafikas tapšanu Rīgas Grafiķu biedrības rīkotajām vietējām un ārzemju izstādēm (no 1928. līdz 1934. gadam), kad R.Sutas tušas otas zīmējums jau bija izstrādāts līdz brieduma gadu pilnībai. Šai pašā laikā darinātas arī pašas nozīmīgākās viņa grāmatu ilustrācijas. Tas nenozīmē, ka pārējā laikā R.Suta nebūtu radījis stājdarbus tušas otas vai akvareļa tehnikā, taču tie ir vairāk ekspromti, ne mērķtiecīgi virzītas darbības rezultāts.

Žurnāla "Ho-Ho" idejas šūpulis kārts N.Sutas vadītajā ēdnīcā "Sukubs" (Merķeļa ielā 21 dz. 2), kur 20. gadu sākumā dažādu nozaru latviešu

inteliģence pie vakariņu galda karsti debatēja par "politisko vēršu cīņu" Latvijā pirms 1922. gada saeimas vēlēšanām. Divās nelielajās ar supremātiem un kubiem rotātajās viesu zālēs, kuru sienas bija apgleznojuši R.Suta un viņa Rīgas mākslinieku grupas kolēģi, regulāri viesi bija visu paaudžu radošākie cilvēki – tādi cienījami mākslinieki kā



*Veģētārās virtuves kursi
"Sukubā". 1926*

Jūlijs Madernieks, Berta Rūmniece, Jānis Rainis, Aspazija, Teodors Reiters, Jānis Zālītis, Jūlija Skaidrīte, Rūdolfs Bērziņš, Milda Brehmane-Štengele, Ādolfs Kaktiņš, Andrejs Upīts, kā arī Rīgas grupas mākslinieki un viņu draugi. To vidū bija arī Jānis Sudrabkalns, kas savus feļetonus žurnālā "Ho-Ho" un satīriskās dzejas parakstīja ar pseidonīmu Olivereto. Lūk, dažas ēdnīcai "Sukubs" veltītās vārsmas no krājuma "Trubadūrs uz ēzeļa" (dzejolis "Uz Aleksandra bulvāra"):

Un eju es kur tumšs un sens guļ Vērmaņparks

Un kur kā zvaigzne nokritusi, spožs un bargs,

Spīd SUKUBS zilisarkanajš ar drausmu aci.

Tur Sutta, brūns un sirdīgs, tēju dzer ar maci.

Un Jūlijs Roze saviem partneriem teic varonīgi: "Mat!"

Un kubi apokrifiskie sāk drebēt pat,

Bet Skalbe Anno MCMXIX sasmaidās ar savām dāmām

Un Straubergs pīpei ziedēt spirālēm liek rāmām.

Tāda ir "Sukuba" atmosfēra dzejnieka skatījumā, kas toreiz bija ass līdzspriedējs politikā un savā Jaungada novēlējumā žurnālā



"Amerikas onkulis". Žurnālā
"Ho-Ho"

"Ho-Ho" ironiski raksta: "Būt divreiz tik stipriem. Un tādēļ dubultojiet visu! Dubultojiet nodokļus, dzemdējiet dvīņus, sastādiēt divus kabinetus ar četriem Meierovicjiem, izdzeriet divi reizes tik daudz valsts šnabja kā pagājušā gadā — un neviens velns Jums nekā nepadarīs!" Žurnālā "Ho-Ho" bez J.Sudrabkalna (Olivereto) aktīvi darbojās arī V.Grēviņš (Dr.Orientācijs), J.Jaunsudrabiņš, L.Gailis, K.Krūza. J.Rainis ar A.Ozoliņu-Krauzi bija šī žurnāla līdzizdevēji. No māksliniekiem redakcijā strādāja R.Suta, A.Beļcova, U.Skulme, L.Liberts, S.Vidbergs, bet karikatūras žurnāla "saucieniem", kā tiek dēvēti žurnāla numuri, zīmējuši.gandrīz visi Rīgas grupas, kā arī citi mākslinieki. Žurnāla politisko nostāju noteica izdevēji — tā bija rainiskā sociāldemokrātu partijas pozīcija. R.Suta, kas pats gan nekad nevienā politiskajā partijā nav bijis, nekavējās ar savu aso mēli un otu nokritizēt ne vienu vien politiķi un lēmumu valdības iekšpolitikā un ārpolitikā, tāpat arī pagraizīt kādu sadzīves trumu, ja tas nesaskanēja ar viņa demokrātisko pilsoņa pārliecību. Ar J.Raini un Aspaziju viņu iepazīstināja A.Ozoliņa-Krauze. Viņiem radās savstarpējas simpātijas un cieņas pilna attieksme. To J.Rainis apliecinājis, piekrizdams būt par R.Sutas un A.Beļcovas laulību liecinieku.

Pirmais "Ho-Ho" "sauciens" iznāca 1922. gadā 1. maijā. Tur paskaidrots: "'Ho-Ho" ir spogulis, kurā sevi ierauga visi politiķi.[..] "Ho-Ho" ir nežēlīgs.[..] "Ho-Ho" ir nepielūdzams. "Ho-Ho" ir sauciens, kurš liek visstiprākajiem nodrebēt."

Pirmo vāku zīmējis U.Skulme. Uz tā — Lāčplēsis ar smagu bomi rokā, saucot "ho-ho" (Lāčplēša izauciens no J.Raiņa lugas "Uguns un nakts"), izdenānot redakciju pārstāvjus no "Brīvās Zemes", "Latvja" un "Tautas Balss", kas politiski pārstāvēja opozicionārās partijas. Apakšā Raiņa teksts:

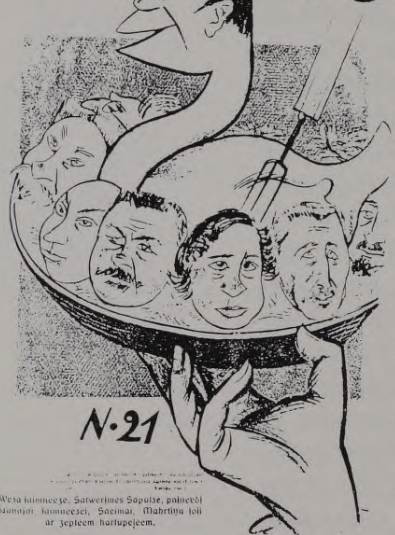
Ho-ho švirks!
Vardulēni, kovārnēni, švirks,
Vai jums lielāka velna nava,
Ar ko kauties būtu slava!

Nākamā lapā ievietota R.Sutas karikatūra "Politiskā vēršu cīņa Latvijā". Tajā ārlietu ministrs Z.Meierovics un valstsvīrs V.Zamuels attēloti toreadoru lomās, tracinot divus galvenos politiskās cīņas buļļus — Zemnieku savienību un Sociāldemokrātu partiju. Prezidents J.Čakste vēro cīņu no malas, bet M.Skujenieks pavada priekšnesumu ar flautu. Šai teatralizētā ainiņā R.Suta pazobojas par populārāko Saeimas partiju līderu politisko tuvcīņu gaidāmajās vēlēšanās. Dedzīgā deputātu kandidātu pirmsvēlēšanu kampaņa pavilkta uz zoba viņa otas zīmējumā "Aviācijas svētki Latvijā". Attēlotas ministru automašīnas, kas, tuvojoties vēlēšanām, balsu vākšanas laikā tā uzdzinušas ātrumu, ka sāk lidot pa gaisu. Paskaidrojošais teksts: "Aviācijas svētki Latvijā nevarēja notikt benzīna trūkuma dēļ. Pie mums benzīna pietiek vienīgi ministru automobiļiem." R.Suta parāda arī demokrātisko vēlēšanu sekas karikatūrā "Priekī un bēdas zem viena jumta". Zīmējumā redzama pēcvēlēšanu situācija viena nama trijos stāvos. Augšstāvā ievēlētie sit griestos pudeļu korķus, stāv uz rokām, mīļējas. Otrajā stāvā neievēlētie šaujas, karas un lūdz palīdzību no debesu tēva vai rok sev kapu, bet apakšējā — vēlētāji guļ augšpēdu uz grīdas, pārguruši no lielās piepūles. Tamlīdzīgos asprātīgos zīmējumos R.Suta savās karikatūrās izsmej valdības apšaubāmo morāli, mantisko nevienlīdzību valstī un citas negatīvās parādības sadzīvē un kultūrā. Nereti viņš zem karikatūrām parakstās kā Džim-Rā. Tēlaina metafora, kas kritizē valdības sadziedāšanos ar ārzemju "naudas maisiem",



"Tā pati sistēma". Žurnālā
"Ho-Ho"

HO HO



Mēra izmērogi. Satverimies! Sapūties, pāņvēdī! Izmācīties! Izmācīties! Sūcīsim! Mācīsim! Ielū! ar spēciem! Hartuļejiem.

Žurnāla "Ho-Ho" vāks. Nr. 21

atspoguļota uz R.Sutas zīmētā "Ho-Ho" otrā sauciena vāka. Tuvplānā redzama liela vācu barona galva un krūtis, rotātas ar kāškrusta ordeni. Viņa atvērtajā milzu rīklē skudrām līdzīgie Latvijas strādniečiņi svīzdami lādē zelta kravu — pasakaino summu, ko Latvijas valdība apņēmusies atmaksāt Baltijas muižniekiem par konfiscētajām muižām. Apakšā lasāms pantiņš:

No Dženovas pa drāti laistu
Redz barons naktī sapni skaistu,
Pa laipu, kuru melnie stutē,
Nāk zelts kā debesmanna mutē.

Pret "resnās tautas" iedzīvošanos uz "liesās" rēķina, pret pārmērīgi dārgo dzīvokļu īri R.Suta vērsās karikatūrā "Modernā ermoņika", kur divi daudzstāvu nami — simboliskas milzu ermoņikas — savās plēšās saspiedušas maksātnespējīgo ierēdņi gluži kā vasku. Ar visu to Latvijas ekonomika, kā liecina Džim-Rā zīmējums "Tā pati sistēma",

nestabili balansē uz spirta pudeles un ārzemju valūtas apaļā naudas gabala. Savās karikatūrās R.Suta pierāda, ka vietējās sabiedrības galvenais likums ir aprēķins, pat cilvēku intīmajās attiecībās (karikatūru sērija "Visiem jāizsapņo mums Maldu Mildas sapņojums").

Viena no izvērstākajām viņa karikatūrām 1922. gada sējumā ir "Ziņģu lustes uz Esplanādes". Dažādu nozaru un uzskatu latviešu kultūras druvas kopēji, to vidū pats autors, mazu jocīgu personāžu — R.Sutas "jefiņi" izskatā nosedz divas žurnāla atvērtās lappuses. Iesauku "jefiņi" R.Suta deva saviem un audzēkņu trāpīgi raksturotiem tipāžiem, ja tajos, pēc viņa

izteiciena, bija "iepūsta dzīvība". Vēlāk šo apzīmējumu populāru padarīja humoristisko pantīņu sacerētājs J. Dreslers. Arī tagad šis vārds vēl tiek lietots sadzīvē, tikai jau ar citu, drīzāk nievājošu nozīmi. R. Sutas zīmētie personāži šai gadījumā aizpilda visu dziesmu svētkiem paredzēto Esplanādes laukumu un pat sakāpuši uz Pilsētas mākslas muzeja un Pareizticīgo katedrāles jumtiem. Še visi dažādo uzskatu un partiju pārstāvji ir vienuviet, taču katrs kopējā korī "dzied savā meldiņā", kuru ar pūlēm cenšas no augšas saskaņot Jānis Rainis un profesors Aleksandrs Dauge, komponists Jāzeps Vītols un diriģents Teodors Reiters. Katra mazā jefiņa seja ir atpazīstams portretiskais šaržs. Cilvēku figūras attēlotas dažādos mērogos un rakursos, neievērojot lineāro perspektīvu, līdz ar to rodas nemierīgas burzmas iespaids, kā tas lielos tautas saietos pieder. Pats sevi R. Suta novietojis līdzās V. Purvītim uz Pilsētas mākslas muzeja jumta, bet U. Skulmem iepretim iezīmējis J. R. Tilbergu, uzsverot pretējo mākslas tendenču līdzaspastāvēšanu ne tikai šai Latvijas kultūras dzīves parodijā, bet arī īstenībā. "Ho-Ho" karikatūru māksliniecisķais līmenis ir augsts. Tās visas ir oriģināllitogrāfijas. Zīmējumi pa lielākai daļai melnbalti, bet žurnāla vāki bieži tiek iekolorēti divās un pat trijās krāsās.

"Ho-Ho" karikatūrās R. Suta drosmīgi apliecina savu pilsonisko stāju. Viņa karikatūru mērķis — ļaunuma iznīdēšana ar smieklu palīdzību. Un to viņš var un prot, ar redzīga vērtētāja skatu un atbrūņojošu asprātību.

1928. gadā I. Frīdlanders nāca klajā ar priekšlikumu māksliniekiem, kuri nodarbojās ar grafiku, apvienoties kopējā biedrībā profesionālā līmeņa celšanai, kā arī vietējo un ārzemju izstāžu rīkošanai. Uzaicināto vidū bija arī R. Suta ar kolēģiem



*Prezidenta J. Čakstes šaržs.
Žurnālā "Ho-Ho"*

S.Vidbergu un J.Plasi. Apvienību nolēma saukt par Rīgas Grafiķu biedrību. Atšķirībā no citiem mākslinieku grupējumiem tā ievēroja toleranci tautību jautājumā. Vienīgais kritērijs bija profesionālā varēšana un mākslinieciskā rokraksta originalitāte. Arī tēmu un tehnikas ziņā nebija nekādu ierobežojumu. Līdz ar to šai biedrībā valdīja internacionāla solidaritāte un sadarbības dažādu tautību dažādās tehnikās strādājoši labi grafiķi, tādi kā N.Puzirevskis, J.Rikovskis, S.Antonovs u.c.

Biedrību vadīja S.Vidbergs – spalvas zīmējuma virtuozs, bet R.Suta droši varēja stāties viņam līdzās ar saviem tušas otas zīmējumiem. Rīgas Grafiķu biedrība aktīvi darbojās no 1928. līdz 1934. gadam un šai laikā sarīkoja četras vietējās un vienu ārzemju izstādi Prāgā (1930. g.) sadarbībā ar čehu grafiķu apvienību *“Umnelecka beseda”*. Izstādēs kā eksponenti piedalījās arī citi mākslinieki, tādi kā arhitekts A.Birznieks, A.Beļcova, A.Cīrulis, S.Vinogradovs, R.Šiško u.c. Ceturtajā izstādē pēc I.Frīdlera iniciatīvas savus darbus eksponēja arī vairāki amerikāņu grafiķi.

Gatavošanās regulārajām Rīgas Grafiķu biedrības izstādēm R.Sutu rosināja pastiprināti pievērsties stājgrafikai. Otrajā šīs biedrības darbu skatē 1929. gadā viņš piedalījās ar 16 grafiskajām lapām no trim cikliem: *“Darbs”*, *“Sadzīve”* un *“Iela”*, kuri iegūla viņa 30. gadu stājgrafikas pamatos. Šo ciklu ietvaros tapuši neskaitāmi zīmējumi ar visdažādākām apkārtējā dzīvē smeltiem sižetiem. Šī Latvijas lauku un pilsētas sadzīves epopeja saista ar savu vienkāršo patiesumu. Mākslinieks vairs nekritizē tik asi kā jaunības gadu *“Ho-Ho”* karikatūrās, bet jau ar dzīves pazinēja izpratni sniedz sava laika sadzīves

“Piestātnē”. 1927



esenciālo kopsavilkumu. Šie zīmējumi valdzina ar situācijas raksturību un dabiskumu, kaut patiesībā tā brīžiem ir pat režisoriski aranžēta. Tāpat kā holandiešu Pīters Brēgels Vecākais, arī Romans Suta savus tautas brāļus rāda visā viņu mazliet smagnējā tiešamībā un raksturībā. Šai sakarā Romana Sutas kādreizējās studijas audzēknes gleznotājas Bīrutas Baumanes sniegtais vērtējums par zīmējumu "Piestātnē": "Šī lieliskā monumentālā sieva, kas piepūlēdamās kāpj no laivas ārā, balstīdamās uz kavaliera roku, — tur tak ir viss — gan Daugavas salas, Rīgas nomales, gan tie laiki, siltums, runas, gan tie vienkāršie prieki, tā dzīve, kas tagad šķiet tik krāsaina un noapaļota kā pasaka."¹⁵

Tikpat spilgti R.Suta raksturo pilsētas sadzīvi grafiskajā lapā "Osta" (1929. g.). Lakoniski ieskicētā vide — ar diviem lieliem, melniem tušas laukumiem R.Suta iezīmē ostā pietauvojušos kuģu korpusus. Tālumā, dūmus laizdams, pa Daugavu aizpukšķina mazs tvaikonītis. Krastmalā — Rīgas uteņa noskaņa rīta stundā. Garām aizdipina ormanis savā kulbā, bet jauns dīkdienis getrās un katliņu galvā, ar vīrietim nepiedienīgu sieviešu somiņu rokā aizsoļo pa trotuāru, kamēr salīkusi sieviete ar pūlēm stiepj uz muguras smagu maisu.

Švītīgs ebreju tirgonis, ērti krēslā atlaidies, savas piparbodītes palieveni iedziļinājies avīzes lasīšanā, bet viņa kaimiņš, pēc izkārtnes spriežot, kurpnieks, vēro, vai nemana kādu "kundī" nākam. Kompozīcijā ritmiski mijas smagie melnās tušas laukumi ar lapas balto fonu un lineāri ievilktajiem motīviem. Brīžiem līniju tīkls veido tik smalku, tīmeklim līdzīgu rakstu, ka

"Ostā"



nemaz neticas, ka tas vilkts ar otu. Šī bezgala izteiksmīgā un variētā līnija ir R.Sutas mākslinieka lepnums. Viņš to "izdziedājis" savos zīmējumos visās toņkārtās un tembrālās intonācijās un pat pratis to apdzejot vārdos: "Līnijai ir sava pēda, biežums un perspektīva. Tā var iet taisni un plakani, sākt griezties ap sevi un pazust aiz zināma muskuļa, pārejot no sava izdrāztā veidola atkal treknā pilnībā."¹⁶ Tā viņš līnijas maģiju apskaidrojis saviem Tautas augstskolas studistiem. Paraugi viņam bija Rietumeiropas klasiķi Ž.O.D.Engrs un A.Dīrers, bet it īpaši senie ķīnieši un japāņi, kuru prasmi tvert parādību vienā otas triepienā R.Suta atzina par augstāko pilnību tušas otas zīmējuma tehnikā.

Laikabiedru vidū R.Suta augstu vērtēja beļģu grafiķi F.Mazerelu ar viņa ekspresīvajiem kokgriezumu "romāniem" un vācu groteskas meistarū Žoržu Grosu. Atskaņas no Ž.Grosa kapitālistiskās pilsētas kontrastu atspoguļojuma vērojamas kādā R.Sutas cikla "lela" lapā. Pie grezna veikala skatloga ar uzrakstu "Izpārdošana" žēlastības dāvanas lūdz noskrandis ubags, bet staigules, kuru drēbēm cauri spīd kailā miesa, iztirgo savu ātri vīstošo skaistumu. Kāds tūļīgs pilsonis šai Kaļķu ielas "zooparkā" apkrāviēs ar paša madāmu, kura viņam burtiski

uzsēdusies uz kakla. Šādas sociālkritiskas intonācijas vietām pavīd ciklu "lela" un "Darbs" zīmējumos, tādās lapās kā "Bezdarbnieki", "Cietums" u.c. Taču sava laika iezīmīgākais pilsētvides tipāža raksturojums sniegts R.Sutas zīmētajos Rīgas kafejnīcu, masku baļļu un krogus skatos. Cikla "Sadzīve" zīmējumu "Matrožu krodziņš" (1929. g.) var atzīmēt kā spožu piemēru mākslinieka prasmei nosacītā veidā ar kompo-

No cikla "lela". 30. gadu vidus





"Matrožu krodziņš". 1929

zīcijas starpniecību lapas plaknē uzburt ilūziju par divām dažādām telpām — ielu pie krodziņa ieejas ar meičas figūru matroža cepurē uz baltā lapas fona un iekštelpu, kur cieši kopā saspiekušies danco matroži ar savām draudzenēm. Šo piedūmotās šaurās iekštelpas priekšstatu izraisa dažu smago, melno nodalošo laukumu konstruēšana kompozīcijas labajā pusē un iekštelpā dejojošo pārišu figūru samazinātais mērogs.

Darba darītājus R.Suta mēdza rādīt kustībā, procesā. Ar šādu pieeju ciklā "Darbs" attēloti visdažādāko profesiju pārstāvji — gan arājs tīrumā, gan kartupeļu lasītājas, satupušās vagās, gan zvejnieki, tīklus karinot, malkas zāģeri, sētsvidū darbojoties, plostnieki, stūrējot pa straumi, un grīdas mazgātājas.

"Masku balle"



Mākslinieka prasme radīt kustības un emocionālās noskaņas ilūziju mākslinieciski pārliecinoši apliecināta ilustrācijā A.Čaka "Poēmai par ormani" (1. lapa). Tas ir dinamiskais, optimistiskais poēmas sākums, kas izskan dzejas rindās:

Piebrauc viņš klāt man ar ellišķu troksni,
Apturot zirgu pie deguna paša.
Numurs tam asiņains, aizklāts ar sarkana papīra loksnī.
Iekāpju kulbā un saucu: "Uz dzertuvi kašā!"

Ormanis ar augstu gaisā izslieto roku un pātagu, zirgs ar skrējienam pacelto kāju, ielas bruģis un kulba ar iekšā sēdošo dzejnieku un laternas stabs — tas viss dažās diezās otas līnijās apvienots vienā gaviļainā prieka saucienā, trakā piedzīvojuma kārē, kurā vienojas Čaks un Ormanis. Te R.Sutam tik tiešām

Ilustrācija A.Čaka "Poēmai par ormani". 1930



izdevies pietuvoties japāņu otas zīmējumu skopajai ietilpībai. Trīs zīmējumi A.Čaka "Poēmai par ormani" (1930. g.) un ilustrāciju virkne Ālant Vija "Poem pa kulšen" (1939. g.) ventiņu izloksnē, ir pats izteiksmīgākais, ko R.Suta radījis grāmatu grafikā. Viņš tai pievērsies vairākkārt — strādājis pie A.Kurcija dzejoļu krājuma "Dzīvība" (1933. g.) un grāmatas "Cūkgans" (1936. g.), ilustrējis J.Plauža dzejoļu krājumu "Putnu ceļš" (1939. g.), u.c.

Bez tušas otas zīmējuma viņš jau no mācību laika Rīgas pilsētas un Penzas mākslas skolā praktizējies vēl citā — akvareļa tehnikā. Šādā veidā darināti visi viņa meti dekoratīvajai mākslai, taču ir arī patstāvīgas kompozīcijas — stādarbi tieši šai tehnikā. Penzas skolas gadus tapuši tādi akvareļi kā "Cirkus cīkstoņi", "Teātra ložā", "Parkā",

“Peldētājas”, kur jūtamas ekspresionisma iezīmes. Pakāpeniski R.Suta savos akvareļos kļūst reālistiskāks zīmējumā, un viņa žanrista raksturotāja spējas pilnībā atplaukst ap 20. gadu sākumu. R.Sutas akvareļus raksturo krietni dinamiskāku un ēvērgēlīgāku sižetu izvēle, nekā tas ir ar eļļas krāsām uz audekla gleznojot. Kā vienu no jaunības gadu izteiksmīgākiem akvareļžanriem komiskā intonācijā var atzīmēt



“Lakstošanos”. Tas ir tracis pie kūts stūra. Vecā saimniece ar slotu taisās pārmācīt savu veci, kam iekārojies paspaidīt jauno govju meitu — slaucēju. Šo vienkāršo sižetu māksliniecišķiski impozantu dara katra personāža spilgtais reālistiski spēcīgais raksturojums. Kolorīts — pelēcīgs, ieturēts vienā gammā. Tikpat izteiksmīgs daudzveidīgā tipāža notēlojumā ir seno lauku svētku tradīciju atainojums akvarelī “Ķekatas” (1927. g.). Tā kā akvareļi komerciāli ir izdevīgāks mākslas veids, jo nemaksā tik dārgi kā eļļas krāsu gleznas, to ģimenes fondā un arī Valsts Mākslas muzeja krātuvē saglabājies maz. Pašreizējā kolekcija tāpēc diemžēl nebūt nesniedz pilnu priekšstatu par sižetisko un krāsu risinājuma daudzveidību, kas piemita šai R.Sutas visvairāk praktizētai tehnikai.

Mākslas kritiķis J.Siliņš R.Sutas radošās darbības sazarošanos daudzos izpausmes veidos vērtē kā nespēju nopietni koncentrēties pašam galvenajam — eļļas krāsu glezniecībai. Es

“Zajumballe”. No cikla “Sadzīve”. 30. gadu vidus



*"Kulmašīna aizbrauc". No
"Poem pa kulšen". 1939*

domāju, ka viņa radošās personības misija bija radīt perspektīvas idejas dažādās jomās, jo R.Suta pareizi nojauta, ka nākotne pieder mākslu sintēzei. Un tieši šīs nojautas vadīts, R.Suta nekad nav samierinājies ar reiz sasniegto, bet arvien meklējis atkal ko jaunu. Tā ir bijusi viņa nolemtība, bet tieši tāpēc viņa māksla vēl šodien šķiet svaiga un mūsdienīga. Tādās domās par mākslinieku ir arī grafiķe Māra Rikmane:

"R.Sutas māksla pauž cilvēka attieksmi pret dzīvi: rada sprieguma un skaidrības izjūtu. Radošās personības var šķīrot ideju un darbības cilvēkos. Romanā Sutā abi vienojas. To rāda viņa bagātā un daudzveidīgā māksla.

Man šķiet, ka likt izjust kaut ko par to, kas ir bijis, nevar. Ja pārdzīvoju, tad tikai to, kas ir **tagad** reizē ar mani. Romans Suta un viņa māksla ir, nevis reiz bija."¹⁷

PEDAGOĢISKAIS DARBS

Rakstā "Skolotāja piemiņai" O.Ābols saka: "Mūsu paaudze seko Sutas mītam, visu nekopējot, bet īstā laikā nopietnībā ņemot no R.Sutas mūža darba esenciālo, būtisko. Viņš daudziem mūsdienu autoriem izrādās vienreizējs un eksemplārisks piemērs. Viņam seko."¹⁸

Ar ko gan lai izskaidro R.Sutas personības fascinējošo iedarbību? Laikam jau ar patieso sirds degsmi, ar kādu viņš nodevās arī pedagoga darbam, tāpat kā citiem saviem radošajiem uzdevumiem. Viņš bija **radošs skolotājs**, kas nesavtīgi

dalījās ar audzēkņiem savās plašajās zināšanās un personīgajā pieredzē.

Olģerts Ābelīte, viens no Romana Sutas Rīgas Tautas augstskolas spožās studentu trijotnes, kurā ieskaitāmi trīs izcili mūsdienu latviešu grafiķi Olģerts Ābelīte, Aleksandrs Junkers un Jānis Plēpīis, man reiz apgalvoja, ka viņš bijis pats pirmais Romana Sutas skolnieks un atnācis pie viņa mācīties porcelāna apgleznošanu vēl "Baltars" darbnīcas pastāvēšanas laikā. Esot mani, mazu brēkuli, uz rokām ucinājis, lai vecāki varētu netraucēti strādāt. Jāpieņem, ka tas nav "mednieku stāsts".

Atsevišķi privāti skolnieki R.Sutam, iespējams, bijuši jau, pirms viņš kļuva par Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas (no 1929. g.) un pēc tam arī gleznošanas (no 1931. g.) studijas vadītāju. Darbs šai mācību iestādē sākās pavisam nejausi,



R.Suta ar audzēkņiem. 1929

nedomājot, ka tas izvērtīsies nopietnā pedagoģiskā praksē desmit gadu garumā. 1929. gadā R.Sutas tuvais draugs un kolēģis S.Vīdbergs lūdza Romanu viņu uz brīdi aizstāt RTA kā zīmēšanas pasniedzēju. Ilgi nedomādams, R.Suta piekrita.

Ar savu neparasti tēlaino runas veidu un "prasmī parādīt pierādīt, prātu ielikt acī un sajūtu rokā", kā atzīst viņa kādreizējais students grafiķis un mākslas kritiķis Herberts Sils¹⁹, R.Suta studentiem patika labāk par noslēgto un korekto S.Vīdbergu. Pedagoga darbs S.Vīdbergu sevišķi nevilināja, viņš bija gandarīts, ka atliks vairāk laika radoši strādāt pašam. Un tā nu viņi arī palika mainītās lomās. H.Sils izteiksmīgi raksturo R.Sutas aizrautīgo pieeju darbā ar studentiem: "Kādreiz Suta, eleganti ģērbies kādam rautam, "uz minūti" ieslīdēja studijā, bet drīz vien bija aizrāvies zīmējuma labošanā, notriepdams vispirms baltā krekla aproces, beidzot pārvilkdams plaukstu sniegbaltā krekla krūtīm. Runāšanā aizrāvies, viņš nereti ielika papirosu mutē otrādi, pat nesaviebdamies. Vajadzēja tikai kādam iejautāties par Penzas skolas un Parīzes laika atmiņām, kam reizēm bija O'Henrī dēku aizrautība, un reizē ar to pārējā vakara programma aizmirsās."²⁰ Grafiķis H.Sils, kas 2. pasaules kara gados emigrēja uz Rietumiem un mūža vakaru sagaidīja Aus-

trālijā, bija viens no R.Sutas pirmā RTA izlaiduma.

Strādnieku jaunatnes augstskolā R.Sutas "ērā" kopā ar viņu darbojās arī citi pasniedzēji: gleznošanu mācīja K.Ubāns, bet tēlniecību no 1931. gada E.Melderis, lekcijas arhitektūras jautājumos lasīja S.Antonovs, bet ar kokgrebuma un linogriezuma tehnikām studentus iepazīstināja N.Puzirevskis un J.Rikovskis – R.Sutas Rīgas Grafiķu biedrības kolēģi. RTA direktors

"Puisis ar diviem zirgiem".

No *"Poem pa kulšen". 1939*



dr. V.Spilners, bet vēlāk ārsts Mazurs lasīja lekcijas plastiskajā anatomijā. RTA žurnāla "Sīgnāls" 4/5 numurā 1929. gadā R.Suta paskaidro: "Tautas augstskolas zīmēšanas studijas mērķis – sagatavot māksliniecisgai darbībai darba jaunatni. Jaunatne, kas dienā izkaro sev materiālo eksistenci, vakaros rod gribu attīstīt savas māksliniecisās tieksmes. [...] Mācību laikā jābūt minimālam, jāiemācās maksimums. Jāiemācās ne tikai pašapmierinātībai vien – daudziem griba iegūt profesiju, eksistenci." Mācību viela bija sadalīta trijosursos. Audzēknis tika pārcelts uz nākamo kursu atkarībā no sekmēm. Katrs varēja pēc patikas izvēlēties speciālo nozari – glezniecību vai grafiku, bet bija pieci visiem obligāti priekšmeti – zīmēšana, aplikācijas, kompozīcija, mākslas vēsture un plastiskā anatomija. Mācību gada beigās tika rīkotas studentu darbu skates, bet no 1931. gada 15. vecāko kursu audzēkņi sāka regulāri eksponēt darbus mākslinieku biedrības "Zaļā vārņa" izstādēs. Ar laiku daļa no viņiem kļuva par šīs apvienības biedriem. Tā kā R.Suta bija pārliecinājies, ka ar tīro mākslu – gleznošanu, grafiku un tēlniecību vien ir grūti nodrošināt eksistenci, viņš centās studentus sagatavot māksliniecisgam darbam sadzīvei tuvākās dekoratīvās un lietišķās mākslas nozarēs – māksliniecisajā telpu un skatlogu noformēšanā, grāmatu grafikā, scenogrāfijā, lietišķajā mākslā. Viņš parūpējās, lai audzēkņi līdztekus studijām apgūtu profesionālo pieredzi praktiskā darbā. Tāpēc viņš bieži ņēma studentus palīgos veidot lielāka apjoma pasūtījuma vai līguma darbus. Tā, piemēram, A.Iraids bija viņa galvenais tehniskais palīgs, iekārtojot Latvijas paviljonu Pasaulē izstādē Parīzē 1937. gadā, bet V.Ciesnieks tika iesaistīts



"Dancotāji". No "Poem par kulšēn". 1939



*"No pļavas". No "Poem pa
kulšēn". 1939*

mākslas filmas "Kaugurieši" filmēšanā kā galvenā dekoratora palīgs. Bieži kopā ar skolotāju pie iekārtošanas darbiem piedalījušies E.Bauze, K.Meija, T.Matvejs, A.Pētersons u.c.

RTA zīmēšanas un gleznošanas studija pastāvēja līdz mācību iestādes likvidācijai 1934. gadā pēc K.Ulmaņa valsts apvērsuma. Strādnieku jauniešu augstskolā valdīja diezgan "kreisa" gaisotne. Kreisi noskaņotie R.Sutas audzēkņi bija apvienojušies Aktīvo mākslinieku grupā. R.Suta pret viņiem izturējās lojāli un centās viņu darbību netraucēt ar savu klātbūtni. Kādreiz viņš pat tos glābis no nopietnākām represijām, tīri cilvēcisku jūtu vadīts. Iespējams pat, ka tieši šo Aktīvās mākslinieku grupas studentu izstāžu darbu sociālkritiskā ievirze un politiskā nostāja veicināja Rīgas Tautas augstskolas slēgšanu.

Pedagoģisko darbu no 1934. līdz 1940. gadam R.Suta turpināja privātajā studijā pēc tiem pašiem pedagoģiskajiem principiem, kas bija Rīgas Tautas augstskolā, klāt nāca vienīgi trešā disciplīna, kuru varēja izvēlēties par specialitāti, — lietišķi dekoratīvā māksla.

Viens no R.Sutas pedagoģiskās metodes stūrakmeņiem bija **kompozīcijas mācība**. Ieskatu viņa pieejai šai disciplīnā sniedz R.Sutas raksts "Par kompozīciju glezniecībā". Atļaušos citēt atsevišķas raksta nostādnes: "Kompozīcija savā būtībā ir tas elementu izkārtojuma veids, kas rāda katra mākslinieka gudrību un nozīmību. Tā sākas jau ar pirmo bausli, pieķeroties mākslinieciskam darbam, — ar samēru, jo **samēru** (t.i., savstarpējo proporciju) idejas guļ pašā māksliniecisko atziņu pamatā. [...] Līdz ar laikmetu mainās samēru un telpisko attiecību iedarbība uz mūsu psihi un tās pārdzīvojumiem. Tā viduslaiku celtniecība visas savas idejas būtiski izteic vertikālā, tagadnes — horizontālā virzījumā. Toreiz formā runāja vairāk

transcendenti mistiski elementi, šodien – kailāka lietišķība un monumentalitāte.” R.Suta analizē arī **apjoma** nozīmi glezniecībā: “Mēs redzam labos mākslinieciškos darbos vienmēr mainīgus gājienu no apmērīgākām uz plakanākām formām, mēs redzam, kā šīs formas attīstās un, savstarpēji kontrastējot stateniski un līmeniski plaknē, rada mijiedarbībā saskaņu maiņu.” Viņš runā par **ritma, krāsas, kompozīcijas vadmotīva** nozīmi vadītājas un nesējas līnijas formā, kas nosaka visu darbu. Kompozīcijas paraugus viņš iesaka meklēt klasiku darbos. Īpaši viņš bija iecienījis itāļu protorenesanses meistarū Džoto: “Viss Džoto pastāv no lielas kompozīcijas izpratnes, no mākas to lietot un sasniegt koncentrētu iedarbību.” Rakstu nobeidzot, R.Suta secina, ka kompozīciju iespējams veidot pēc trim pamatprincipiem:

- 1) kā formu paralēlismu telpā. Šis princips vērojams V.Purvīša pavasara ūdeņu tēlojumu sērijās,
- 2) ar perspektīviem paņēmienu, ko labi pratis pielietot francūzis Vlaminks savās Parīzes priekšpilsētas ainavās,
- 3) un plākšņu pretstatiem telpas izveidojumā, ko praktizējis jau minētais Džoto, bet modernajā glezniecībā – franču kubisti¹².

Tikpat vienkārši un saprotami R.Suta prata audzēkņiem izskaidrot arī citas mākslas būtiskās likumības. Skolotāja dotos padomus un izteicienus labi iegaumējis O.Ābols: “Kompozīcija Sutam bija svēta kā baušļu dēlīši.” Viņš audzēkņiem skaidrojis, ka pastāv divu veidu kompozīcijas – “bildiskās” un “ilustratīvās”. “Bildiskā” bijusi “sevī noslēgta, pārlaicīga mākslas darbs”, pēc kura studentiem jācenšas, bet nekomponēts gājiens nevājši saukts par ilustratīvu. Skolotājs uzsveris, ka “bez zināšanas nekas nedrīkst tikt darīts”. Viņa visbiežāk lietotais



“Tracis”. 30. gadu vidus

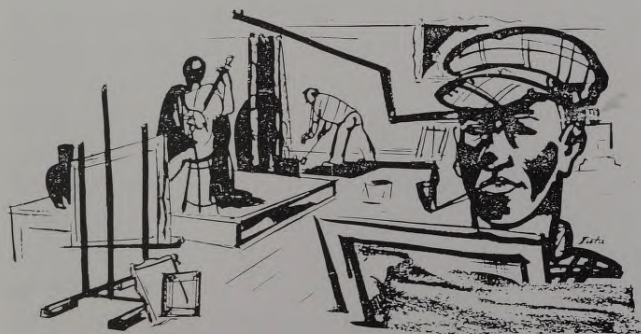


"Ziema". 30. gadu vidus

enerģijas spēku, ne tikai līnijā, bet arī **masā**. Sutas zīmējumos, tāpat kā austrumu kaligrāfijā, darbojās arī baltie laukumi starp melnajām masām".²² Šos baltos laukumus R.Suta, kompozīciju mācot, dēvēja par **starpformām**, kas nepieciešamas ikvienā labā mākslas darbā, lai kompozīcija netiktu pieblīvēta. Viņš mācīja, ka kompozīcijas skeletu jāprot pareizi iedalīt formātā tā, lai "kāju pēdas, roku pirksti un pat galva nesniegtos pāri formāta malai, jo katra amputēta figūra atstāj sliktu iespaidu uz skatītāju, izņemot gadījumu, ja rādām invalīdu". Sižetiskās iecerēs viņš ieteica atspoguļot cilvēkus kustībā, raksturīgā darba procesā, aizrādot, ka "dīkdieņa poza strādniekam nav raksturīga", viņš mēdza teikt, ka katram attēlotam priekšmetam, figūrai vai detaļai kompozīcijā jāatrod visizdevīgākā vieta un stāvoklis. Kompozīciju organizējot, viņš lika ievērot, lai skatītāja redze tiktu pilnīgi iesaistīta mākslas darbā tā, lai skatiens neaizslīdētu pāri malai. Šo kompozīcijas principu pareizu lietošanu R.Suta lika studēt persiešu miniatūrās, ēģiptiešu freskās, sengrieķu tēlniecībā, lielo renesanses meistaru Džoto, Tintoreto, S.Botičelli, Leonardo da Vīnči, Mikelandželo, Rafaēla darbos. Franču klasiķu vidū kā izcilāko viņš visbiežāk minēja Nikolā Pusēnu, bet no modernās mākslas korifejiem — Sezanu, Pikaso un Grī.

Zīmēšanas stundās audzēkņiem vispirms nācās pamatīgi nopulēties ar samēru pētīšanu, zīmējot ģipša galvas. Šai

"eksekūcijai" arī es esmu gājusi cauri, tēva privātajā studijā Vaļņu ielā zīmējot ģipša galvas līdžās N.Strunkes dēlam Larim, kas tagad Zviedrijā ir slavens mākslinieks. Pēc tam nāca dzīvā modeļa un akta zīmēšana. Te galvenais uzdevums bija sasniegt zīmējumā dzīvu raksturību. Šai sakarā H.Sils atceras: "Mani pirmie linoleja grebumi preseī — Vakareiropas rakstnieku portreti — bija F.Mazerela ietekmē pārprastā vienkāršībā. "Tādiem gan nedrīkstētu vēl likt parakstu," neapmierinātībā biezo apakšlūpu izvērsis, norūca Suta." Manierismu oriģinalitātes labad Suta necieta: "Jāprot zīmēt, jājūt, jāizgaršo krāsa, jālīdzsvaro kompozīcijas elementi, viss tas jāiedabū stila vienībā." Pat visabstraktākajā uzdevumā, krāsainu papīra figūru aplikācijā katra laukuma "svaram", katrai proporcijai, katram ritma elementam bija vajadzīga sava iekšējā loģika — motīvācija. "Nemotivēts" bija iznīcinošs un bieži dzirdēts teiciens. Ja zīmējām figūras, tām bija jābūt "ne kropļotām, lai cik stilizētas vai deformētas, bet ekspresīvi "dzīvām", kaut tās tikai pāris triepienos veidotas. Pēdējās Suta labpatikā sauca par "jefiņiem". Pretstatā "jefiņiem" skicēs bija "stīvie bandīti",



"Pašportrets dekorāciju darbnīcā". 1929

t.i., figūras, kuru stilizācijas stīvums sākuma laikā bija studijas audzēkņu grafikā, Plēpi un Junkeru ieskaitot”.²³ Mākslas akadēmijas grafikas katedras vadītājs Pēteris Upītis, Jāņa Plēpja draugs, atceroties jaunības gadus, man reiz atzinās: “Kompozīciju gan R.Suta saviem audzēkņiem iemācīja, ko nevar teikt par toreizējiem Mākslas akadēmijas pasniedzējiem.”

Lai attīstītu audzēkņu patstāvīgo saceri, neatņemama mācību procesa sastāvdaļa R.Sutam bija iknedēļas kompozīcijas vakari, kad katra audzēkņa patstāvīgi sacerētais darbs tika analizēts pēc visām pareizas kompozīcijas likumībām. Ja kāds uz šo darbu skati atnesa tikai pāris metu, R.Suta rājās: “Negaidiet iedvesmu, dariet, kas jums ar jūsu zināšanām jādara, jo var gadīties, ka jūs tādu iedvesmu nesagaidīsiet, un tā jūsu mūžs var paiet bezdarbībā.” R.Sutas pedagoģiskās metodes pozitīvos rezultātus apliecināja viņa audzēkņu darbu atzinīgie vērtējumi vietējā presē. Atļaušos citēt rindas no kritikas par RTA studentu darbiem, kuri 1931. gadā pirmo reizi tika eksponēti biedrības “Zaļā vārņa” izstādē Jelgavā: “Jaunajiem visiem kas kopējs — cenšanās savus darbus komponēt ar zināmu stingrību un paškritiku. Taisni ar to šie jaunieši atšķiras no bezformīgās akadēmiķu masas. Viņus interesē arī faktūras un tehnikas problēmas. Saskatāmi jau teicami sasniegumi. Sižetu izvēle atraujas literāriskai plāpībai. Vairāk runā formas un līnijas. Akvareļi vairāk mierīgās krāsās, bez brēcošiem efektiem. Kā gatavākie jāmin V.Ciesnieks, J.Plēpis, K.Meija, A.Pupa, P.Šterns, A.Girdvoins, V.Siliņš un E.Akolovs. Izstādīti arī linoļeja un kokgriezumi. Te krietni sasniegumi A.Junkeram, P.Šternam”.²⁴ 1934. gadā abi minētie — A.Junkers un P.Šterns — kopā ar pedagogu N.Puzirevski kā Latvijas grafikas

pārstāvji ar panākumiem piedalījās Starptautiskajā izstādē Varšavā, bet pēc tam Marseļā. Tas bija visai glaimojoši R.Sutam kā Rīgas Tautas augstskolas zīmēšanas un gleznošanas studijas vadītājam.

Krietns skaits mūsdienās plaši pazīstamu mākslinieku, tādi kā grafiķi A.Junkers, J.Plēpis, O.Ābelīte, gleznotāji O.Ābols, B.Baumane, akvarelists E.Jurķelis, tēlnieki M.Zaurs, E.Pinnis, L.Žurgina, tekstilmāksliniece Z.Knope-Logina, keramiķe M.Melnalksne, metālkalējs Dž.Bodnieks, mākslinieciskais noformētājs E.Bauze un vēl daudzi citi, īsāku vai garāku laiku mākslinieka profesiju apguvuši R.Sutas vadībā.

Viņi visi ar mīlestību un cieņu atcerējās savu meistarū pat Staļina kulta gados, kad R.Suta kā represētais un formālists ar rietumniecisku ievirzi tika tiši noklusēts.

Laiks nostāda visu savās vietās. R.Sutas personība un māksla jaunās Latvijas apstākļos atkal ieņem paliekošu vietu kā 20. un 30. gadu latviešu avangarda mākslas klasika, ar kuru mēs vēl šodien droši varam iziet pasaules arēnā.

Beidzot šo mākslinieka radošā darba apskatu, ieklausīsimies O.Ābola skolotājam veltītajās rindās:

“Dionīss bija viņa dievs, prieka, ekstāzes un visu cilvēku tuvības patrons. Viņš brīnišķīgā kārtā savienoja sevī kultūras augstumus un instinkta dziļumu, savedot kopā galējības. Pēc teikas, Dionīsa mūžs nav ilgs.

Šī dioniskā personība — Romans Suta prata savienot kultūras virsotnes. Mākslā tik universālu meistarū ir maz Maz ir arī tik suverēnu meistarū sprieduma neierobežotības ziņā un zināšanu līmeņa nozīmē.

Romana Sutas gara pasaule bija veltīta pasaules radošai attīstībai un var kalpot par piemēru prāta un jūtu nemieram. Viņš



“Puisis ar zirgu”. No “Poem pa kulšēn”. 1939

bija pilns radošu priekšlikumu dienā un naktī, un viņš nemitīgi dzīvoja ar pilnu galvu un sirdi apkārtējā īstenībā. Viņš prata savienot veco ar jauno, austrumus ar rietumiem, bet to spēj tikai liels universāls gars.”²⁵

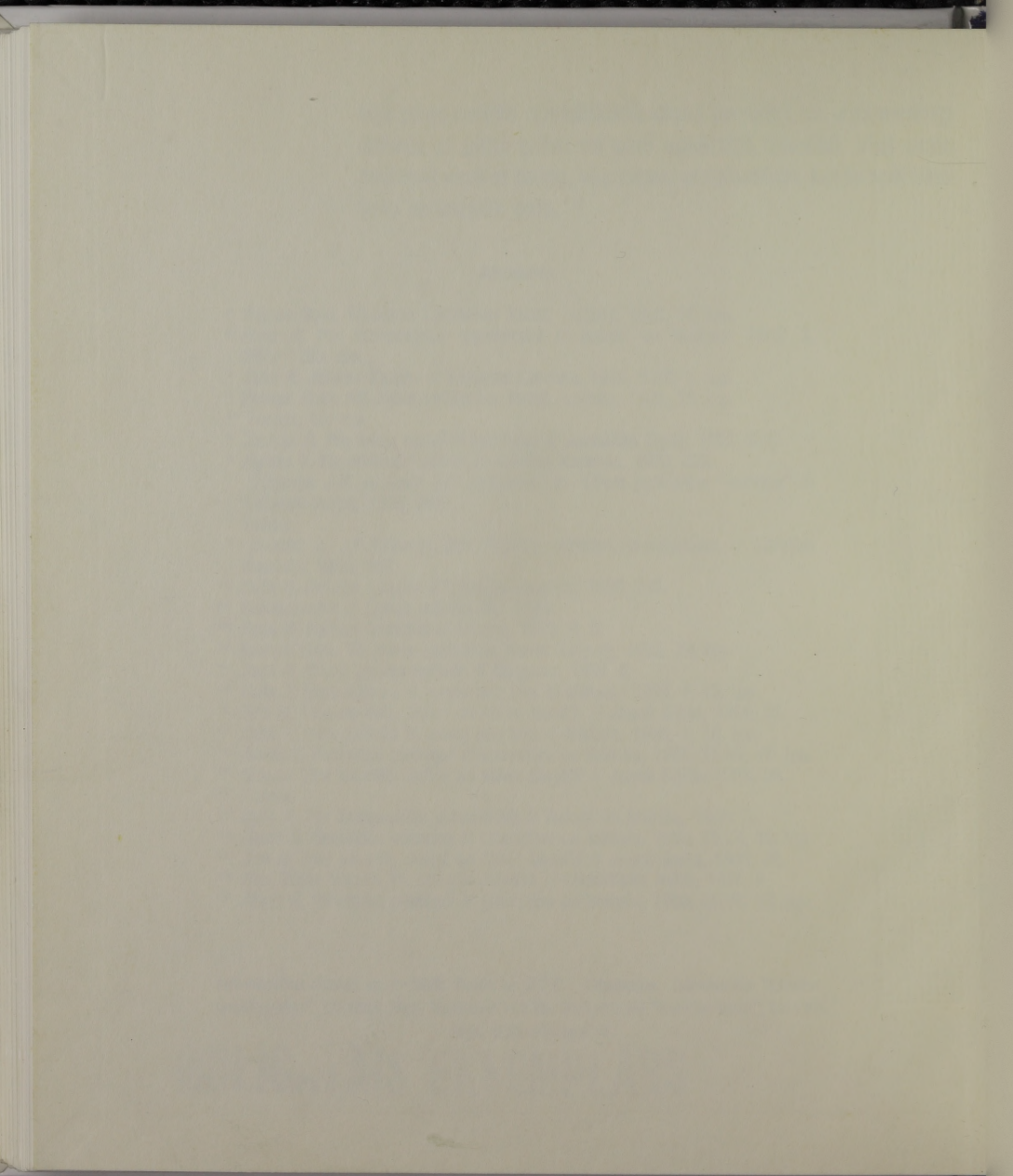
Atsauces

- ¹ Roman Suta. 60 Jahre Lettischer Kunst. Leipzig, 1923, 15. lpp.
- ² Suta R. Par kompozīciju glezniecībā // Raksti un Māksla, 1940, 3, 254.–259. lpp.
- ³ Suta R. Jēkabs Kazaks // Latvijas Kareivis, 1920, 5.XII, 3. lpp.
- ⁴ Roman Suta. 60 Jahre Lettischer Kunst. Leipzig, 1923, 16. lpp.
- ^{4a} Turpat, 16. lpp.
- ⁵ Zariņš R. Pie mūsu mākslas izstādēm // Jaunākās Ziņas, 1920, 232.
- ⁶ Eglītis V. Skandalozā izstāde // Latvijas Kareivis, 1920, 206.
- ⁷ Tillbergs J.R. Apskats par futūrismu un citiem jaunlaiku “-ismiem” // Latvijas Sargs, 1920, 243.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Kazaks J. J.R.Tilbergs par akūtiem mākslas jautājumiem // Latvijas Kareivis, 1920, 205.
- ¹⁰ Suta R. Jēkabs Kazaks // Latvijas Kareivis, 1920, 241.
- ¹¹ Dombrovskis J. Latvju māksla. R., 1925.
- ¹² Suta R. Parīzes izstādes // Ritums, 1923, 4, 6.
- ¹³ Roman Suta. 60 Jahre Lettischer Kunst. Leipzig, 1923, 22. lpp.
- ¹⁴ Suta R. Rīgas grupas izstāde // Daugava, 1938, 6.
- ¹⁵ Suta T. Viņa māksla ir, nevis reiz bija // Māksla, 1986, 1, 13. lpp.
- ¹⁶ Sils H. Tēvi un dēli. Jefiņi un stīvie bandīti // Jaunā Gaita, 1961, 28.
- ¹⁷ Suta T. Viņa māksla ir, nevis reiz bija // Māksla, 1986, 1, 16. lpp.
- ¹⁸ Ābols O. Skolotāja piemiņai // Literatūra un Māksla, 1986, 11.VII, 16. lpp.
- ¹⁹ Sils H. Tēvi un dēli. Jefiņi un stīvie bandīti // Jaunā Gaita, 1961, 28.
- ²⁰ Turpat.
- ²¹ Suta R. Par kompozīciju glezniecībā // Raksti un Māksla, 1940, 3.
- ²² Ābols O. Skolotāja piemiņai // Literatūra un Māksla, 1986, 11.VII, 16. lpp.
- ²³ Sils H. Tēvi un dēli. Jefiņi un stīvie bandīti // Jaunā Gaita, 1961, 28.
- ²⁴ Rex Zaļās Vārnas 11. izstāde Jelgavā // Literatūras Avīze, 1931, 4.
- ²⁵ Ābols O. Skolotāja piemiņai // Literatūra un Māksla, 1986, 25.VII, 16. lpp.

Izdevniecības licence nr. 2-0380. Pasūt. nr. 279. Līgumcena. Izdevniecība “Latvijas enciklopēdija”, LV 1003, Rīgā, Maskavas ielā 68. Iespiesta r/a “Latvijas karte”, LV 1004, Rīgā, O.Vācieša ielā 43.

OBLIGĀTĀIS EKSEMPĻĀRS





1,25

Kontroleksemplārs

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0302044013

86-2
L-56



Tatjana Suta dzimusi 1923. gada 28. martā Parīzē. Beigusi Franču liceju Rīgā (1941), Latvijas Mākslas vēstures un teorijas nodaļu (1967), mācījusies H. Tangijevas-Birznieces privātajā baleta studijā (1941—1944) un Operas baleta skolā Rīgā, kuru beigusi 1948. gadā. Strādājusi trīs profesijās — par baletdejojāju Rīgas Operas un baleta teātrī (1945—1965), par Latvijas televīzijas tēlotājas mākslas raidījumu veidotāju un vecāko redaktori (1970—1992) un pedagogu. Apceres un recenzijas par tēlotāju mākslu izdevuma autore raksta kopš 1965. gada.

Šī grāmata ir T.Sutas trešā nopietnākā pievēršanās mākslinieka Romana Sutas kolorītajai personībai, šoreiz intīmāka, cilvēciskāka, jo tā ir velte tēvam simtajā dzimšanas dienā.



"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

LV—1003, Rīga, Maskavas ielā 68