

Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts

Kristiāna Ābele

JOHANS VALTERS

1869–1932

Promocijas darba kopsavilkums

**Zinātniskais vadītājs
prof. Dr. habil. art.
Eduards Kļaviņš**

**Rīga
2010**

Promocijas darbs izstrādāts
Latvijas Mākslas akadēmijas
Mākslas vēstures institūtā,
publicēts kā monogrāfija
“Johans Valters”
(Rīga: Neputns, 2009)
un iesniegts
Latvijas Mākslas akadēmijas
Doktorantūras nodaļā
2009. gada 23. novembrī

Izdevējs
Latvijas Mākslas akadēmijas
Mākslas vēstures institūts
Akadēmijas laukums 1–160
LV–1050 Rīga
T. +371 67227852
www.lma-mvi.lv

© Kristiāna Ābele, teksts, 2010

ISBN 978-9934-8038-6-4

IEVADS

TĒMAS AKTUALITĀTE

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā Baltijas mākslas norises, līdzīgi kā citās Romanovu un Habsburgu impēriju nacionālajās nomalēs, tik lielā mērā sinhronizējās ar attīstības gaitu kaimiņzemju mākslas centros, ka novēlošanās jauninājumu apgūvē saruka līdz desmitgadei un dažos aspektos pazuda pavisam. Mākslas modernizēšanās reģiona saimnieciskās augšupejas apstākļos sakrita ar vietējo tautu sociālo un nacionālo emancipāciju. Viens no klasiķiem, kuru talanta uzplaukums šajos laikmetu griežos pacēla Latvijas glezniecību iepriekš nepieredzētā līmenī, bija latviešu tekstos līdz šim galvenokārt par Jāni Valteru dēvētais Jaņa Rozentāla (1866–1916) un Vilhelma Purvīša (1872–1945) studiju biedrs un kolēģis Johans Valters (*Johann Walter*, 1869–1932). Viņa daiļradē vērojams ceļš no Pēterburgas Ķeizariskajā mākslas akadēmijā (turpmāk PMA) apgūta akadēmiska reālisma 19. gs. 90. gados līdz modernisma vizuālajai valodai 20. gs. 20. gados. Ar izjustu muzikalitāti apveltītais gleznotājs gadsimtu mijas neoromantiskajā gaisotnē interpretēja impresionisma, jūgendstila un simbolisma elementus, bet vēlāk nonāca tuvu abstrakcijai, izkoptams bezpriekšmetisku dabas redzējumu.

Lai gan šai trijotnei izsenis pieder goda vieta Latvijas Nacionālā mākslas muzeja (turpmāk LNMM) pastāvīgajā ekspozīcijā un daudzu grāmatu lappusēs, tās locekļu liktenis mākslas pētniecības vēsturē veidojās atšķirīgi. Vēl 20. gs. beigās Valtera sniegums Latvijas publikai, neraugoties uz izcilu viņa darbu pastāvīgo pieejamību, izteica salīdzinoši nedaudz un pat speciālistiem trūka materiālu pārlicenošai biogrāfiskai rekonstrukcijai. Gan vietējās, gan ārzemju publikācijās Valtera personība un daiļrade atspoguļojās ne tikai pārāk nepilnīgi, bet arī ļoti deformēti. Neviens no viņam veltītajiem izdevumiem pēc satura un apjoma ne tuvu neatbilda monogrāfiska pamatdarba līmenim. Izpētes stāvokļa ziņā gleznotāju tobrīd precīzi raksturoja Eduarda Kļaviņa izteikums: “Visnoslēpumainākā no latviešu mākslas virsotnēm – vairāk jautājumu nekā atbilžu.” (1995)

Dīvaino situāciju daļēji izskaidro apstākļi, ka Valters bija hibrīda personība gan etniskās izcelsmes un nacionālās pašapziņas, gan biogrāfijas ģeogrāfiskā areāla ziņā. Saņēmis vācisku audzināšanu jauktā ģimenē, kas piederēja pie Jelgavas vācu pilsonības, viņš studiju gados Pēterburgā topošo mākslinieku lokā tiktāl tuvinājās latvietībai, ka kļuva par pulciņa “Rūķis” biedru un pat vadītāju, taču pēc atgriešanās bija ciešāk saistīts ar mātes tautiešiem – Baltijas vāciešiem. Gadsimtu mijā Valters guva ievērību kā viena no spēcīgākajām personībām Latvijas jaunajā glezniecībā, bet 1906. gadā atstāja dzimto Jelgavu, aizbraukdam uz Vāciju, kur strādāja Drēzdenē (1906–1916) un Berlīnē (1916/1917–1932), par radošo

pseidonīmu pieņēmis abu mirušo vecāku uzvārdu apvienojumu “Valters-Kūravš” (*Walter-Kurau*).

Tādējādi Valtera darbība nebija ietilpināma šauros latviešu mākslas un Latvijas mākslas ietvaros, no kuriem varēja izslēgt veselu gadsimta ceturksni gleznotāja stilistiskajā attīstībā. Kaut gan LNMM savu autorkolekciju veidošanā jau ilgi bija sekojis mākslinieka mantojuma nedalāmības principam, pieejamā informācija par Valtera gaitām emigrācijā objektīvu šķēršļu dēļ nesniedzās līdzī mākslas darbos redzamajam un nespēja to pienācīgi komentēt. Par svarīgāko vēstījumu pieņemot nacionālās tēlotājas mākslas skolas nostiprināšanos, latviešu publikācijās bija ierasts apraut Valtera glezniecības apskatu ar “lūzumu (..) pēc 1906. gada”. Pilnvērtīga zināšanu plaisas pārvarēšana “dzelzs priekšvara” sašķeltajā Eiropā nevarēja notikt, savukārt 20. gs. 90. gados Valtera dzīves un daiļrades daudzpusīga izpēte kļuva par vienu no tiem Latvijas mākslas vēstures uzdevumiem, kurus risināt, izmantojot arvien pieaugošās starptautisko sakaru iespējas.

MĒRĶI UN UZDEVUMI

Pētnieciskais darbs, kura rezultāti raksturoti šajā kopsavilkumā, sākās 1997. gadā ar mērķi radīt aptverošu monogrāfiju, kas secīgi atklātu Johana Valtera radošo veikumu saistībā ar vietējām un starptautiskām mākslas norisēm. Bija paredzams, ka ieceres īstenojums ne tikai palīdzēs veidot detalizētu priekšstatu par nozīmīgu gleznotāju, bet arī papildinās zināšanas par notikumiem bagātiem mākslas un vēstures laikmetu griežiem gan bijušajās Baltijas provincēs, gan plašākā Eiropas kultūrkartes fragmentā, kura biogrāfiski svarīgie punkti bija 19. gs. 90. gadu Pēterburga, gadsimtu mijas Jelgava, *Belle Époque* Drēzdene un Veimāras republikas laika Berlīne.

Autore apzinājās, ka mērķa sasniegšanu pašsaprotami sekmēs:

- 1) Valtera radīto mākslas darbu studijas muzejos un privātipašumā Latvijā un ārvalstīs;
- 2) informācijas vākšana un kritiska analīze, apkopojot un pārbaudot gan publikācijās un arhīvos iegūstamās ziņas, gan laikabiedru un pēcteču liecības par mākslinieku un viņa tuvo cilvēku loku – ģimeni, kolēģiem, draugiem un audzēkņiem;
- 3) Valtera daiļrades raksturojumam svarīgu analogiju un ietekmēšanās avotu noskaidrošana un analīze, gan vērojot, kādās variācijās viņa laikabiedru glezniecībā dažādās Eiropas zemēs izpaudās gan 19.–20. gs. mijas stilistikas veidošanās un pāreja no tās uz agrā modernisma parādībām, gan jo īpaši meklējot pierādāmas vai ļoti iespējamās tiešu māksliniecisko sakaru epizodes.

Pieejamais zināšanu “starta kapitāls” neļāva prognozēt, vai turpmāk izveidosies vienmērīgs materiālu segums. Nebija paredzams, kas vispār atradīsies un cik daudz kopainas veidošanā spēs dot katra avotu grupa. Tomēr šķita svarīgi tiekties pēc līdzsvara starp vieglāk iepazīstamo pirms-emigrācijas periodu un hronoloģiski daudz plašāko Vācijā pavadīto Valtera daiļrades cēlienu, kura atspoguļojums mākslas zinātnes literatūrā gan dzimtenē, gan mītnes zemē iepriekš aprobežojās ar nedaudzu faktu un daļēji kļūdainu pieņēmumu kombinācijām. Izpētes gaitā uzdevumi sazarojās un paplašinājās, jo atradumi rosināja jaunus jautājumus un aktualizēja negaidītas problēmas.

TERMINOLOĢISKIE UN METODOLOĢISKIE APSVĒRUMI

LMA doktorantūrā 1997. gadā pētījums tika pieteikts ar nosaukumu “Jāņa Valtera (1869–1932) daiļrades evolūcija 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma Latvijas un Eiropas mākslas kontekstā”. Tādējādi bija uzsvērts “daiļrades evolūcijas” aspekts samērojumā ar “Latvijas un Eiropas mākslas kontekstu”. Turpmāk pamazām nostiprinājās pārliecība, ka apzīmējums “evolūcija” pārāk tieši asociējas ar mainību augšupejas, izaugsmes vai pilnveides nozīmē, procesu, kurā “kāda būtne vai parādība iegūst citu, parasti sarežģītāku vai labāku formu”. Tāpēc tā saglabāšana nonāktu pret-runā ar pamatpieņēmumu, ka Valters pēc profesionāla brieduma sasniegšanas kopš 19. gs. 90. gadu beigām katrā no stilistisko pārmaiņu stadijām radīja augstvērtīgus mākslas darbus, kuru salīdzinājumā aksioloģiskus kritērijus būtu nepareizi izvirzīt priekšplānā. Tomēr arī bez tiša un varbūtēji pārprotama uzsvēruma virsrakstā tieši mākslinieka daiļrades pārvērtības dinamiskā ārēju ierosmju un iekšēju dzinuļu mijiedarbībā ir monogrāfijas galvenā tēma, kuras izziņošana un atainošana noteica avotu un materiālu interpretācijas akcentus.

Cita pārmaiņa darba tapšanā attiecas uz mākslinieka vārdu. Runājot un rakstot par viņu vācu un angļu valodā, jau iesākumā šķita pašsaprotami dot priekšroku oriģinālformai *Johann Walter (Walter-Kurau)*, turpretī autores latviešu publikācijas vēl 2003. gadā vēstīja par Jāni, īstajā vārdā Johanu, mēģinot apvienot latviskošanas tradīciju (Jānis) un vēsturisko patiesību (Johans). Tomēr kompromiss likās arvien neveiklāks un rosināja domāt, ka meistars būtu pelnījis, lai dzimtenē viņu beidzot pieņemtu ar īsto kristāmvārdu, pat ja tā lietojums iedragātu vairāku paaudžu sargātos etnocentriskas mākslas vēstures pamatus. Persona ar latvisko vārdu “Jānis Valters” bez ierunām derēja par vienu no trim galvenajiem varoņiem, kuriem Jānis Siliņš 1940. gadā veltīja rindas: “Ar savu svaigumu, veselīgo dzīves sparū, kas sakņojas jaunās zemnieciskās tautas neizšķiesto spēku krājumos, šie meistari saviļņoja ap gadsimta sākumu vācbaltu provinciā-

lās gurdenības gaisu. Tas bija negaiss, pilns radīšanas prieka un drosmes.” Autore vēlējas, lai šādu nacionālromantisku negaisa ainavu tiražēšana Latvijas mākslas vēsturē ietu mazumā un tautieši atzītu, ka “radīšanas prieka un drosmes” pilnais mākslas modernizācijas vilnis Baltijā nebija etniski viendabīgs.

Pārdomājot pētījumā izmantotās mākslas zinātnieka darba metodes, iespējams nodalīt paņēmienus, kas kalpojuši empīriskajā informācijas ieguves un atlases praksē, un tos metodoloģiskos skatījuma rakursus, kas cits citu papildina monogrāfijas vēstījumā. Pirmie iezīmēti tūdaļ sekojošajā izpētes virzienu un materiālu apskatā, savukārt otrie nav šķirami no tālāk sniegtā izklāsta īpatnību raksturojuma.

IZPĒTES VIRZIENI UN MATERIĀLI

Pētījuma materiālus autore meklēja Latvijas un citvalstu muzejos, mākslas galerijās, privātkolekcijās, bibliotēkās un arhīvos. Neatsverami liela nozīme bija gan pētnieciskajiem braucieniem uz Valtera galvenajām ārzemju mītnes vietām (Pēterburga, Drēzdene, Berlīne) un iespējai apmeklēt vairākas citas viņa dzīves un daiļrades liecību novietnes (Bīlefelde, Fērdene, Hāzelunda, Milāna), gan saziņai ar daudziem mākslas speciālistiem un privātpersonām vēl plašākā areālā ne tikai Eiropā, bet arī Amerikas Savienotajās Valstīs. Gadu no gada arvien vairāk lietderīgu norāžu bija iegūstams interneta resursos, un monogrāfijas tapšanas beigu posmā (2008–2009) noderēja starptautisko tīmekļa antikvariātu piedāvājums, kas publicēšanas vajadzībām ļāva operatīvi sagādāt dažādu iespieddarbu (grāmatu, katalogu, pastkaršu) oriģinālus. Apgūto materiālu kopumā iespējams izcelt vairākas svarīgas avotu grupas.

Valtera mākslas darbu oriģināli un reprodukcijas

Apjomīgākais un reprezentablākais izpētei pieejamais Valtera oriģināldarbu vākums vienkopus izveidots LNMM, kura kolekcijā “Glezniecība (18. gs.–20. gs. pirmā puse)” ar viņa vārdu pašlaik reģistrētas 128 krājuma vienības (trīs no tām autorības ziņā apstrīdamas) un kolekcijā “Oriģinālgrafika (18. gs.–20. gs. pirmā puse)” – 22 zīmējumi un akvareļi. Atsevišķi gleznojumi pa vienam vai nelielās grupās iepazīti citos Latvijas muzejos (Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs (turpmāk JVMM), Liepājas muzejs, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs (turpmāk RVKM), Tukuma muzejs) un atrasti ārvalstu krātuvēs Vācijā (Berlīnes Valsts muzeju Jaunā nacionālā galerija un Priekšāzijas muzejs, Berlīnes Mākslas akadēmijas Mūzikas arhīvs, Drēzdenes Pilsētas galerija, Vācijas Arheoloģijas institūts), Itālijā (privātais Mākslas un zinātnes muzejs Milānā), Zviedrijā (Malmes mākslas muzejs) un Ukrainā (Odesas Austrumu

un Rietumu mākslas muzejs ar varbūtēju Valtera darinājumu). Liepājas ev. lut. Brāļu draudzes lūgšanu namā saglabājusies izrādījās Valtera altārglezna no bojā gājušās Irlavas baznīcas.

Izpēti sekmēja mākslinieka ģimenes pēcteču, kolekcionāru, galeriju darbinieku un mākslas priekšmetu ekspertu atsaucība, palīdzot tieši vai ar attēlu starpniecību uzkrāt zināšanas par skaitliski lielāko Valtera veikuma daļu, kas izkļiedēta privātīpašumā. Kad 20.–21. gs. mijā Latvijas mākslas tirgū un muzejos vairākos viļņos nonāca iepriekš nezināmi gleznotāja darbi no ārzemju privātkolekcijām, vērienīgais pieplūdums ne tikai paplašināja vietējo speciālistu priekšstatus par Valtera daiļrades spektru, bet arī lika pievērsties āķīgiem atribūcijas jautājumiem, kuru risināšana prasīja iepazīt viņa vācu skolnieku mantojumu. Daudz atziņu kopš tā laika nobriedušas informācijas un viedokļu apmaiņā ar Latvijas stājglezniecības restauratoriem no Mākslas un antikvāro priekšmetu ekspertu asociācijas, LMA un LNMM, kas kļuvusi par stingri ievērotu sadarbības tradīciju, studējot jaunatrastus Valtera darbus, kādi pētnieku redzeslokā parādās joprojām.

Iespējamā vai arhivētas reprodukcijas pavēra fragmentāru ieskatu visu to gleznotāja darbu klāstā, kuru liktenis līdz šim nav atklājies, neizslēdzot bojāejas varbūtību, pašreizējā piederība ir pilnīgi nezināma vai atrašanās vietas vismaz pārejoši nepieejamas. Pētījumam šādā ziņā noderīgi attēli atšķirīgā poligrāfiskā līmenī neregulāri publicēti no 1894. gada, kad nāca klajā PMA pirmā brīvā diplomdarbu konkursa albums, līdz 2008. gadam, kad iepriekš nezināmas Valtera gleznas bija skatāmas dažādu Rietumu izsoļu katalogos, iegūstot īpašniekus ārpus Latvijas. Visvairāk turpmāk bez pēdām zudušu daiļrades liecību aplūkojams Ernsta Cīrera (*Ernst Zierer*) grāmatā “Objektīvs vērtību grupējums: Māksliniecišķi monogrāfisks pārskats par Valtera-Kūrava veikumu” (*Objektive Wertgruppierung: Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau*, 1930), kas, neskaitot dažus personālizstāžu darbu sarakstus, bija vienīgais Valtera mākslai veltītais izdevums viņa dzīves laikā. Savukārt gleznotāja simtgades izstādes (1969) fotodokumentācija Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrā (turpmāk LMAIC) līdzās labi pazīstamām muzejiskām vērtībām ļāva novērtēt vietējo privātkolekciju toreizējo piedāvājumu.

Valtera teorētiskais mantojums

Darbu uzsākot, par Valtera estētiskajām idejām bija iespējams spriest tikai pēc viņa priekšlasījumu (1903–1904) atstātiem Jelgavas laikrakstā *Mitauische Zeitung* un Cīrera grāmatā dažādu lappušu apjomā publicētā pieteikuma gleznotāja iecerētam māksliniecišķi pedagoģiskam traktātam “Iemācāmais glezniecībā” (*Das Lehrbare in der Malerei*), pie kā viņš strādāja pēdējos mūža gados. Valdīja uzskats, ka nepublicētais apcerējums, kura eksemplārs bijis arī Vilhelma Purviša rīcībā Latvijā, ir zaudēts Otrajā pasaules karā. Aina radikāli mainījās, kad apjomīgus Valtera ma-

nuskriptu norakstus daļēji atšķirīgā sakopojumā autorei no saviem krājumiem uzticēja kolekcionārs Jirgens Līders-Līrs (*Jürgen Lüder-Lühr*) no Vīsbādenes (1997) un mākslas tirgotājs Ulrihs Gronerts (*Ulrich Gronert*) no Berlīnes (2001). Pirmo, pēc īpašnieka ziņām, bija veicis viņa tēvs kolekcionārs Heinrihs Līders-Līrs (*Heinrich Lüder-Lühr*), savukārt otro mašīnrakstu ar nosaukumu “Radošā gleznošana” (*Schöpferisches Malen*) papildināja informācija, ka to 1935. gadā Rīgā pēc oriģināla pavairojis gleznotāja dēls Hanss Leonhards Valters (*Hans Leonhard Walter*). Šiem avotiem bija iespējams pievienot Valtera audzēknes gleznotājas Minnas Kēleres-Rēberes (*Minna Köhler-Roeber*) veiktus vai saglabātus Valtera atziņu izrakstus (privātīpašums), kā arī no konteksta atrautu domugraudu izlasi, kas iekļauta mākslinieka piemiņas izstādes katalogā Berlīnē (1933). Atradumi atklāja Valtera intelektuālo apvārsni emigrācijas periodā un viņa toreizējos gleznieciskos meklējumus paša redzējumā. Līdz izdošanai nenonākušā apcerējuma daļas veidoja kopš 20. gs. 10. gadiem vācu valodā sarakstīti teksti, kuru sākotnējais uzdevums pārsvarā bija kalpot par pamatu audzēkņu lokā sniegtiem priekšlasījumiem. Autore nolēma izvērstās uzskatu liecības neiztirzāt šķirti no grāmatas varoņa mākslinieciskās jaunrades, bet gan iesaistīt vēstījumā par daudzpusīgu un saliedētu personību, kuras struktūrā teorētiskis būtu uzskatāms par izcila gleznotāja asistentu, nevis otrādi. Tā kā vairāki vācu mākslas zinātnieki, vāji pārzinot Valtera daiļradi, bija pieņēmuši, ka viņa glezniecība gandrīz nemaz nav saistīta ar tās radītāja teorētiskajām idejām un ir maznozīmīgāka par tām, radās nepieciešamība izvēlēties interpretācijas akcentus, kas parādītu šāda viedokļa maldīgumu.

Citas arhivālijas

Valtera personīgais arhīvs kā kopums nav saglabājies. Viņa mantiniekiem 20. gs. 30.–40. gados izdevās nosargāt tikai nedaudzas fotogrāfijas un dažus juridiski svarīgus dokumentus. Lielākā daļa no tiem kā Valtera mazbērnu Irēnes Jesas (*Irene Jess*), Sigrīdas Nānsenas (*Sigrid Nahnsen*) un Volfganga Valtera (*Wolfgang Walter*) dāvinājums (1999) atrodas LNMM Zinātnisko dokumentu centrā. Viss biogrāfisko materiālu krājums, ko līdz savai nāvei (1973) Rietumberlīnē bija izveidojis Heinrihs Līders-Līrs, atšķirībā no viņa savāktajiem Valtera mākslas darbiem un gleznotāja manuskriptu noraksta, ir izpētei zudis. Salīdzinājumā ar nepublicētajām Valtera estētisko uzskatu liecībām pārējo pieejamo arhivāliju klāsts, ieskaitot viņa autogrāfus, ir pieticīgs un sadrumstalots. Tomēr profesionāla, personiska vai birokrātiska rakstura informācijas fragmenti par Valtera dzīvi un viņa darbu likteņiem, kā arī fotomateriāli atrasti gan privātīpašumā, gan dažādos arhīvos – LMAIC, kur glabājas arī PMA studenta lietas fotokopija no tagadējā Krievijas Valsts vēstures arhīva, LNMM arhīvā un jau minētajā LNMM Zinātnisko dokumentu centrā, Ārzemju

mākslas muzeja (tag. LNMM Ārzemju mākslas departaments) arhīvā, Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Latvijas Valsts arhīvā, JVMM zinātniskajā arhīvā, Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja arhīvā (tag. Rakstniecības, teātra un mūzikas kolekciju krātuve), Berlīnes Valsts muzeju Centrālajā arhīvā, Austrumvācu galerijas (Rēgensburga) arhīvā, Saksijas Valsts arhīvā, Drēzdenes Pilsētas arhīvā un Saksijas Zemes un universitātes bibliotēkas Rokrakstu nodaļā. Atsevišķa arhivāliju kopa ir autores pieraksti un korespondence ar informācijas sniedzējiem.

Publicētie avoti un literatūra

Johans Valters strādāja laikmetā, kad drukātā vārda loma sabiedrībā bija ļoti liela. Tāpēc sevišķi plaša pētījuma materiālu grupa ir publikācijās sniegtās ziņas un raksturojumi kopš 1894. gada, kad jaunais gleznotājs sāka piedalīties izstādēs un gūt kritikas ievērību. Iespējami pilnīgas ainas labad autore apkopoja visu ar Valteru saistīto informāciju, kādu izdevās atrast periodikā (mākslas notikumu recenzijas, dažāda satura sludinājumi un sīkziņas, publicistiska polemika, nekrologi, jubileju atceres raksti, monogrāfiskas apceres, atmiņas, pārskati par plašākām mākslas vēstures tēmām u. c.), izstāžu, izsoļu un kolekciju katalogos un ceļvežos, vispārīgos un mākslas uzziņu izdevumos (adrešu grāmatas, biogrāfiskas enciklopēdijas un vārdnīcas), laikabiedru memuāru un sarakstes publicējumos, zinātniskos un populārzinātniskos Valtera dzīves laikā un vēlāk sarakstītos mākslas vēsturnieku darbos, kuros dažādā mērā aplūkoti viņa dzīves un darbības aspekti, kā arī citviet ārpus minētajām avotu kategorijām. Klātienē veiktu bibliogrāfisko atradumu vietas aiz Latvijas robežām bija Saksijas Zemes un universitātes bibliotēka, Drēzdenes Mākslas bibliotēka, Berlīnes Valsts muzeju Mākslas bibliotēka, Berlīnes Valsts bibliotēka, Berlīnes Brīvās universitātes Mākslas vēstures institūta bibliotēka, Berlīnes Centrālās un zemes bibliotēkas Berlīnes studiju centrs, Berlīnes Mākslas akadēmijas arhīvs, Krievijas Nacionālā bibliotēka un Krievijas Mākslas akadēmijas zinātniskā bibliotēka Pēterburgā, Stokholmas Mākslas bibliotēka un Zviedrijas Karaliskā bibliotēka, Tallinas Universitātes Akadēmiskā bibliotēka un Igaunijas Literatūras muzeja arhīvbibliotēka (Tartu), kā arī privāti grāmatu krājumi Vācijā un Itālijā. Vajadzēja ņemt vērā un pārbaudīt ikvienu Valtera pieminējumu, jo tas varēja norādīt ceļu pie vēl nezināmiem materiāliem un atklāt kādu biogrāfisku faktu vai kļūdainas pieņēmumu ķēdes posmu. Negaidītu pārsteigumu vidū izceļas gleznotāja darbības detalizētais atspoguļojums Drēzdenes perioda presē un viņa vācu skolniekiem veltīto 20. gs. beigu un 21. gs. sākuma izdevumu klāsts. Literatūras kopuma vēsturiski un ģeogrāfiski nosacītās īpatnības izskaidrotas historiogrāfiskā pārskata apakšnodaļās.

Papildliteratūra un vizuālie salīdzinājuma materiāli

Pēc satura, formas un informatīvās lietderības ne mazāk daudzveidīgas ir publikācijas, kas nesniedz ziņas par pašu Valteru, tomēr vai nu speciāli studētas, lai izprastu pētāmo norišu kontekstu, vai arī nevilšus novedušas līdz vajadzīgajai interpretācijas atslēgai un palīdzējušas izteiksmīgāk atainot vēstījuma epizodes, tādējādi izpelnīdamās atsauci monogrāfijā. Svarīgu šīs grupas daļu veido Valtera laikabiedru un neseno priekšteču estētisko uzskatu un māksliniecisko ieceru rakstītās liecības, kas viņam varēja būt un dažkārt noteikti bija pazīstamas vai pat deva konkrētu ierosmi paša ideju attīstībā. Papildliteratūra, sagādādama vielu salīdzinošiem raksturojumiem, ietver arī daudzus no vizuālajiem salīdzinājuma materiāliem, kas bija nepieciešami, lai aplūkotu Valtera glezniecību radniecīgu mākslas parādību lokā, nosakot dažādu pakāpju analogijas, ietekmēšanās avotus un viņa paša ietekmju pēdas. Analogiju meklējumos noderēja gan Valtera izteikumi par kolēģu daiļrades principiem un atsauces uz viņam pazīstamo literatūru, gan laikabiedru un vēlāku rakstītāju salīdzinošie vērojumi par viņa darbiem, gan fakti par iespējami radniecīgu mākslas darbu izstādīšanu vai reproducēšanu Valteram ticami pieejamā veidā, gan autore vispārējā vizuālā pieredze 19. gs. beigās un 20. gs. pirmās trešdaļas mākslas mantojumā. Vairāki gadījumi apstiprināja, ka vēlams laikus pievērst uzmanību arī tām līdzību izpausmēm, kuru saikne pirmajā brīdī šķiet noraidāma kā biogrāfiski neiespējama, jo turpmāk var noskaidroties pretējais.

IZPĒTES PRAKTISKIE REZULTĀTI

Izpētes darba sākums sakrita ar augšupeju Latvijas mākslas zinātnes dzīvē, jo radās kultūrizdevumi un notika pasākumi, kuros rakstu un referātu formā drīz bija iespējams izklāstīt atklājumus par dažādiem Valtera dzīves un mākslas aspektiem, periodiem un avotu grupām (sk. sarakstus pielikumā “Pētījuma rezultātu atspoguļojums”). Cita citai sekoja izdevības popularizēt viņa mantojumu starptautiskās konferencēs, kuru dalībniekus vienoja interese par Baltijas vēsturi, un reģiona vācvalodīgajā zinātniskajā literatūrā. Pētījumu gaitā atrasti materiāli deva vielu atsevišķām publikācijām par Valtera laikabiedriem Petru Kalpoku un Jēkabu (Jakobu) Belzēnu; viņš pats bija svarīga figūra autore apcerēs par dabas redzējumu un mūzikas ietekmi Latvijas glezniecībā 19.–20. gs. mijā, nacionālā jautājuma un teritoriālās identitātes attiecībām tālaika mākslas ainā, Rīgas Mākslas biedrības vēsturi, Jelgavas mākslas dzīvi un citām tēmām. Rekonstrukcijas kopaina augot neizbēgami mainījās, koriģēdama atsevišķu elementu vietu un nozīmi. Pirmos rakstus 90. gadu beigās caurstrāvoja prieks par katru jaunatklāto faktu un detaļu, kas pavēra ieskatu līdz tam mazpazītajā Valtera emigrācijas pasaulē. Pēc tam šie mozaīk-

spēles fragmenti zaudēja pirmītējo unikalitāti, bet atrada atbilstošu funkciju lielā panorāmā.

Pētnieciskie atklājumi sekmēja LNMM un JVMM krājumu papildināšanu ar Valtera darbu dāvinājumiem no ārzemju privātkolekcijām, kā arī muzeju kolekciju un to jaunieguvumu zinātnisko izpēti un popularizēšanu. 2009. gadā, kad apritēja 140 gadu kopš Valtera dzimšanas, autore palīdzēja īstenot Sabatjē galerijas (*Sabatier Galerie & Kunsthandel KG*, Fērdene, Vācija) viesizstādi “Starp Baltiju un Berlīni: Gleznotājs Johans Valters-Kūrvavs (1869–1932) kā mākslinieks un skolotājs” JVMM, kur Latvijas publika pirmo reizi kādreizējā jelgavnieka dzimtenē varēja skatīt arī sešu viņa vācu skolnieku darbu izlasi, un kopā ar mākslas zinātnieci Aiju Brasliņu sarīkoja Valtera glezniecības izstādi LNMM, kuras aklāšanas dienā 20. novembrī nāca klajā darba galvenais rezultāts – monogrāfija “Johans Valters” (Rīga: Neputns, 2009). Izstādes sagatavošanas laikā LNMM zinātniskā padome, balstoties uz autores pētījuma materiāliem, izšķīrās atteikties no gleznotāja vārda latviskotās formas “Jānis” lietojuma.

VĒSTĪJUMA ĪPATNĪBAS UN GRĀMATAS STRUKTŪRA

Citējot apakšvirsrakstu, ko autore bija devusi vienam no saviem pirmajiem rakstiem par Valteru, arī viss to kopums būtu dēvējams par “tuvplānu studijām topošai biogrāfijai”. Visbeidzot šo studiju materiālus vajadzēja pārstrādāt vienas grāmatas stāstā. Kaut gan publicētais darbs kritikā vērtēts kā radikālā “totālās monogrāfijas” principa iedzīvinājums (Eduards Kļaviņš), tik skrupulozi visaptverošs tas nav un daļa atradumu (Valtera mākslas darbi, biogrāfiskas detaļas u. c.) veido tikai pētnieciskās bāzes neredzamo pamatni, kas ņemta vērā, bet tieši neatklājas. Tāpat ir atsevišķi jautājumi un avotu grupas, kas autores agrākajās publikācijās aplūkotas plašāk nekā monogrāfijā. Pretējā gadījumā iznākums būtu statisks fakts un attēlu kopkatalogs, kas neļautu pietiekami sajūst gleznotāja likteņa, daiļrades un laikmeta pulsu. Vēstījumā mainās skatījuma rakursi, kopskati mijas ar atšķirīgi fokusētiem tuvskatiem, tematiskiem šķērsgrīzumiem un ekskursiem, kuros dažādās sakarībās izgaismota Valtera personība, glezniecība un kultūrvide. Savā biogrāfes darbā autore piekrita Marselam Prustam, ka “pat galīgos dzīves sīkumos mēs neesam kaut kas tverami viengabalains un visiem cilvēkiem vienāds, tāds, par ko katrs var noskaidrot visu kā par tirdzniecības līgumu vai testamentu; mūsu sociālā personība ir ļaužu spriedumu radīta”. Pētījums veidojās empīriski, un atkarībā no materiāla īpatnību noteiktām skatījuma iespējām tajā izmantotas vairākas mākslas zinātnes metodes un to elementi ar mainīgiem salīdzinoši stilistiskās, tipoloģiskās, ikonogrāfiskās, socioloģiskās vai psiholoģiskās analīzes akcentiem, nesekojoš noteiktai shēmai.

Māksliniecisko saskarpunktu meklējumos un aprakstos bija būtiski ievērot varbūtības pakāpju skalu (diez vai—varbūt—droši vien—visticamāk—noteikti) un neaizmirst atbilstošās partikulas, lai izvairītos no mākslas vēstures “mitoloģiskā reālisma” lamatām. To galvenā iezīme ir patiesības statusa netīša piešķiršana reālu un izdomātu faktu samezglojumam, kas rodas ne tikai no īstenības izpušķojumiem, bet arī kā vienkāršošanas un attieksmes nianšu ignorēšanas rezultāts. Dažkārt konkretizējoši atklājumi ļāva nomainīt pieļāvumu pret apgalvojumu, taču citviet varbūtības līmenis palika zems vai pat nokritās. Reizumis par vēstījuma asi kalpo tieši kāda hipotēze, kuras izklāsts nenoved pie viennozīmīgas atbildes, bet palīdz parādīt citādi neieraugamus tēmas aspektus. Liela daļa grāmatā iekļauto atziņu veidojās iluzorā dialogā ar monogrāfijas varoņa un citu personu viedokļiem, tāpēc šīs atsauces ir būtisks materiāls teksta audumā. Autores skološanos mākslas vēstures rakstniecībā savā ziņā ietekmēja tā vienlaikus sintaktiski precīzās, salīdzinājumiem bagātās, tēlainās un nianšētās izteiksmes tradīcija, kuru spilgti pārstāv Riharda Hāmaņa (*Richard Hamann*) un Josta Hermanda (*Jost Hermand*) daudzsējumu darbs “Vācu māksla un kultūra no grunderu laika līdz ekspresionismam” (1959–1975).

Pēc ievada sniegts historiogrāfisks pārskats “Johans Valters mākslas kritikā, mākslas vēsturē un mākslas kolekcijās”, ietverot arī autores veiktā izpētes darba aprakstu. Šo daļu iespējams lasīt kā paradoksiem pilnu “gadījuma pētījumu” (*case study*) par Latvijas, Krievijas un Vācijas mākslas vēsturi dažādu politisku iekārtu un valstisku veidojumu apstākļos no 19. gs. beigām līdz 21. gs. sākumam Valtera recepcijas spoguļi. Taču būtisks historiogrāfiskās analīzes uzdevums ir hronoloģiskā un ģeogrāfiskā griezumā detalizēti parādīt darba sarežģīto vēsturisko augsni, lai atslogotu sekojošo mākslinieka dzīves un daiļrades atainojumu no kļūdu virkņu šķetināšanas. Izklāsta pamatstruktūru grāmatas galvenajā daļā “Mākslinieka ceļš” nosaka vietas faktors. Aplūkojot laiku no bērnības līdz dzimtenes atstāšanai (1869–1906), notikumu ģeogrāfiskie centri ir Jelgava un Pēterburga, bet emigrācijas cēlienā – Drēzdene (1906–1916) un Berlīne (1916/1917–1932). Vēstījuma izskaņa pārklājas ar atskatu uz Valtera likteņa un jaunrades caurvijmotīviem, kas ļauj skaidrāk iezīmēt viņa savdabību starptautiskajā kultūrainā un radošo meklējumu pēctecību.

400 lappušu biežais sējums mākslinieka Jura Petraškeviča iekārtojumā ilustrēts ar 417 attēliem, kuros redzami gan Valtera darbi, gan salīdzinājumam izmantotie Latvijas un citzemju mākslas piemēri, gleznotāja, viņa draugu un tuvinieku dzīves fotoliecības un dažādi citi vēstījumu papildinoši vizuāli materiāli, ieskaitot 20. gs. pirmās trešdaļas pastkartes ar topogrāfiskai identifikācijai noderīgiem Valtera gleznoto Vācijas vietu skatiem. Uz teksta sleju malām sarkanā iespaidumā norādīti attiecīgajā izklāsta fragmentā minēto vai tam saturiski atbilstošo attēlu numuri. Grāmatu noslēdz pielikumi: pamatteksta piezīmes; hronoloģisks pārskats par Valtera

darbiem mākslas izstādēs un izsolēs ar bibliogrāfiskām fiksēto notikumu anotācijām; kopējā bibliogrāfija ar apmēram 900 ierakstiem; pilna attēlu dokumentācija; kopsavilkuma un attēlu saraksta tulkojums Valtera dzimtajā vācu valodā; personu rādītājs; saīsinājumu saraksts.

MONOGRĀFIJAS SATURA KOPSAVILKUMS

SATURS

IEVADS. KLĀTESOŠAIS SVEŠINIEKS

1. daļa

JOHANS VALTERS MĀKSLAS KRITIKĀ, MĀKSLAS VĒSTURĒ UN MĀKSLAS KOLEKCIJĀS: HISTORIOGRĀFISKS PĀRSKATS UN PĒTĪJUMA VĒSTURE

1894–1906: Baltijas mākslinieks dzimtenes un Pēterburgas preses spogulī

1906–1933: Johans Valters-Kūravš Vācijas mākslas kritiķu redzeslokā

1906–1932: Dzīva laikabiedra memoriālais tēls latviešu mākslas vēstures apzināšanas sākumā

1933–1990: Valtera mantojuma liktenis un interpretācijas svārstības totalitāro režīmu sašķeltā pasaulē

20. gs. 90. gadi un 21. gs. sākums: Valtera pētniecība neatkarīgajā Latvijā un apvienotajā Vācijā
Pētījuma vēsture

2. daļa

MĀKSLINIEKA CEĻŠ

I. 1869–1906. Starp Jelgavu un Pēterburgu

Pirmās paaudzes jelgavnieks

Pēterburgā, akadēmijā un studentu pulciņā “Rūķis”
“Viss tur ir gaisma un dzīvība”

Valters un Baltijas mākslas dzīve 19.–20. gs. mijā

Iespaidi, noskaņa un melodija. Valtera glezniecība Jelgavas periodā
Uz jauna sliekšņa

II. 1906–1932. Drēzdenē un Berlīnē

Elbflorences mākslas skatuve

Krāsu un skaņu galantie svētki

“Tā vijolniece”, kara atbalsis, Berlīne un Sezana faktors

Gleznojāmās esības atspulgu vēlās orķestrācijas

IZSKAŅA, ATSKATS UN ATBALSIS

PIELIKUMI

Piezīmes

Johana Valtera darbi izstādēs un izsolēs

Bibliogrāfija

Attēlu saraksts

*Johann Walter (Johann Walter-Kurau). Zusammenfassung und
Abbildungsverzeichnis*

Personu rādītājs

Saīsinājumi

IEVADS. KLĀTESOŠAIS SVEŠINIEKS

Grāmatas ievadā Johans Valters pieteikts kā Latvijas kultūrtelpā pastāvīgi klātesošs svešinieks – vispārzināms, tomēr pietiekami nepazīstams. Autore norāda uz sabiedrības priekšstatos izveidojušos plaisu, kas ilgi šķīrusi latviešu nacionālās glezniecības skolas pamatlicēja čaulu no viņa pārējās dzīves, un izvirza mērķi to pārvarēt, izejot ārpus etnocentriskas mākslas vēstures tradicionālajām robežām.

1. daļa

JOHANS VALTERS MĀKSLAS KRITIKĀ, MĀKSLAS VĒSTURĒ UN MĀKSLAS KOLEKCIJĀS: HISTORIOGRĀFISKS PĀRSKATS UN PĒTĪJUMA VĒSTURE

Kopš 19. gs. 90. gadiem līdz mūsdienām nav bijis neviena laikposma, kurā Valtera vārds būtu pavisam pazudis no Latvijas autoru tekstiem par mākslu. Gleznotāja bibliogrāfija vienību skaita ziņā ir grandioza, tomēr apzināto publikāciju kopums veido sadrumstalotu, fragmentāru un daudzviet greizu viņa radošās biogrāfijas atspoguļojumu.

Ar Valtera snieguma interpretāciju nodarbojās aktuālā mākslas kritika vispirms Baltijā un Pēterburgā līdz 1906. gadam un pēc tam mainīgā intensitātē Vācijā līdz piemiņas izstādēm 1933. gadā, turpretī dzimtenē viņa glezniecība jau pirms Pirmā pasaules kara kļuva par retrospektīvi skatītu vietējās mākslas vēstures tēmu. Tāpēc Valtera vērtējumi vācu mākslas kritikā, kuras pārstāvji gandrīz nepazina viņa agrīno veikumu, hronoloģiski sakrīt ar viņa iekļaušanu kanoniskā Latvijas 19.–20. gs. mijas mākslas vēstures ainā, kuras aprakstītāji emigrācijā radītos darbus ieraudzīja tikai pēc autora nāves. Vairāk nekā pusgadsimtu – no Trešā reiha dzimšanas līdz PSRS sabrukumam un Berlīnes mūra krišanai – ilga nākamais

historiogrāfijas periods, kurā pilnīgas ainas veidošanos apgrūtināja valstu un tautu likteņi totalitāro režīmu sašķeltā pasaulē. Ignorēt “dzelzs priekškaru” vēl 20. gs. 70.–80. gados nevarēja ne Rietumu, ne Austrumu blokā strādājoši pētnieki, un sadarbība starp abām pusēm bija ārkārtējs izņēmums. Savukārt 90. gados sākās un joprojām turpinās laikmets, kura pienesums Valtera daiļrades izpētē un popularizēšanā jāvērtē, rēķinoties ar agrāk nebijušām iespējām, ko pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas pamazām pavēra iekļaušanās starptautiskajā zinātniskajā apritē, ceļošanas brīvība, mākslas tirgus globalizēšanās un informācijas tehnoloģiju attīstība.

1894–1906: Baltijas mākslinieks dzimtenes un Pēterburgas preses spoguļi

Pirmās ziņas par PMA studenta vēl nelielo profesionālo veikumu un tā vērtējumi iespiestos tekstos parādījās 1894. gadā. Šo publikāciju vairākums līdz 1904. gadam bija izstāžu recenzijas Pēterburgas, Jelgavas un Rīgas, kā arī epizodiski Liepājas, Tallinas (Rēveles) un Tartu (Tērbatas) laikrakstos. Mūsdienu pētniekam tās ļauj aptvert ideju un parādību kontekstu, kurā viņa glezniecību redzēja laikabiedri, dažos gadījumos palīdz pēc aprakstos norādītām pazīmēm identificēt mākslas darbus un piedāvā salīdzinājumus, kas ne tikai demonstrē kritiķu vizuālo erudīciju, bet arī sniedz norādes uz ticamiem ierosmju avotiem.

Ārpus avīžniecības lauka atzīmējama Aleksandra Benuā (*Александр Беньюа*) “19. gs. krievu glezniecības vēsture” (1901), kurā Valters un Purvītis kopā ar Ferdinandu Ruščicu (*Ferdynand Ruszczyc*), Mihailu Latri (*Михаил Латри*) un Konstantīnu Bogajevski (*Константин Богаевский*) minēti kā rietumniecisks pretmets neskaitāmiem sirsnīgiem dzimtās dabas tēlotājiem. 1903.–1904. gadā Jelgavas vācu presē parādījās pirmās publicētās Valtera māksliniecisko uzskatu liecības – Jelgavas Amatnieku biedrībā sniegto izglītojošo priekšlasījumu atstāsti. Kad ne tikai Purvītis, bet jau arī Valters bija paplašinājis darbu izstādīšanas ģeogrāfiju Rietumu virzienā, abu adreses un īsbiogrāfijas publicēja Berlīnē izdotā “Mākslas gadagrāmata” (1902, 1903). Tomēr Valteru dzimtenē neapmirdzēja tik spožs slavas oreols kā Purvīti. Vilhelms Neimanis (*Wilhelm Neumann*) biogrāfisku aprakstu krājumā “Baltijas gleznotāji un tēlnieki 19. gadsimtā” (1902) Valteru un Rozentālu tikai īsi atzīmēja kā daudzsološus augošā “jauno pulka” pārstāvjus. Savukārt priekšstats par vadošo gleznotāju trijotni tieši tādā konstelācijā, kāda iesakņojās nacionālajā mākslas vēsturē, izpaudies Fallija (īst. v. Konrāds Bullāns) satīriskajā latviešu kultūras apdziedājumā “Ziedoņa sapnis” (1901).

Lietpratēju lokā Valtera reputācija bija augsta, taču sabiedriskās domas ievirzi precīzāk atspoguļoja 1905. gadā publicēts viedoklis, ka “Valtera gleznas kritiķi atzīst par ļoti “modernām”, kaut gan mākslas ziņā viņš neaizsniedz ne Rozentālu, ne arī Purvīti un arī latviešu plašākas aprindas

par Valtera mākslu maz ko zin”. Noniecinājums bija saistīts ar etnisko piederību (“vismaz viņam tuvu stāvošas personas apgalvo, ka Valteri jau no laikiem bijuši vācieši”). Citētās rindas pārstāv sabiedriski politiskas publicistiskas avotu grupu, ar kurām 1905. gada revolūcijas ideju un notikumu nokaitētajā gaisotnē noslēdzās Valtera historiogrāfijas pirmais cēliens. Kā epilogs mākslinieka biogrāfijas agrīnā perioda atainojumam dzimtenes presē 1906. gada janvārī lasāms *Düna-Zeitung* Jelgavas korespondenta vēstījums par “mūsu pašmāju mākslinieka” pošanos projām no Baltijas.

1906–1933: Johans Valters-Kūravš Vācijas mākslas kritiķu redzeslokā

1906. gada maijā Valtera pirmā personālizstāde Emīla Rihtera mākslas salonā Drēzdenē pievērsa žurnālistu uzmanību jaunam Saksijas mākslas dzīves dalībniekam, kurš kļuva pazīstams ar dubultuzvārdu “Valters-Kūravš”. Sekojošā desmitgade preses slejās atspoguļota bagātīgāk nekā jebkurš cits gleznotāja dzīves periods. Tālaika izdevumos paveicies atrast ap 150 publikāciju, kas galvenokārt vēsta par Valtera sniegumu izstādēs, pārstāvību kolekcijās, organizatorisko un pedagoģisko darbību. AINU papildina izstāžu katalogu dati un dažas gleznu reprodukcijas. Laikabiedru atsauksmes palīdz rekonstruēt Valtera radošās biogrāfijas notikumus līdz 1916. gadam un no atšķirīgu viedokļu skatpunktiem iezīmē viņa vietu Drēzdenes mākslas panorāmā. Jau 1907. gadā gleznotāja pieņemtais radošais pseidonīms bija atrodams vispārīgos uzziņu izdevumos un no 1909. gada – “Dreslera mākslas gadagrāmā”. Drēzdenē veltītajā sērijas “Kultūrvietas” monogrāfijā (1909) Villijs Dengess (*Willy Doenges*) viņu minējis starp pilsētas talantīgākajiem māksliniekiem. Tomēr Drēzdenes gadu historiogrāfisko atklājumu vidū nav nevienas ilustrētas biogrāfiskas apceres, kas pārsniegtu recenzijas robežas.

Sekojošajā Berlīnes periodā (1916/1917–1932) preses atsauksmju skaits saruka. Gleznotājs gandrīz neparādījās mākslas žurnālistu uzmanības lokā, jo vairs nerīkoja personālizstādes un nenodeva atklātībai lielas savu darbu grupas. Plašāka sabiedrība par viņa jaunradi epizodiski varēja spriest pēc dažiem milzīgu kopizstāžu eksponātiem. 1930. gada nogalē J. J. Otensa (*J. J. Ottens*) apgāds Berlīnē-Fronavā laida klajā Dr. Ernsta Cīrera (*Ernst Zierer*) apceri “Objektīvs vērtību grupējums: Mākslinieciiski monogrāfisks pārskats par Valtera-Kūrava veikumu”, kuru papildināja 48 reprodukciju izlase, lakoniska īsbiogrāfija, saraksts “Gleznas privātīpašumā” un fragments no mākslinieka iecerētās grāmatas. Mākslas zinātnieks Cīrers bija savdabīgs teorētiķis, kas jebkuru materiālu izmantoja savu ideju projicēšanai. Tomēr šī publikācija joprojām ir svarīga kā Valtera mākslinieciiskās un teorētiskās darbības dokuments.

Gleznotāja atziņu izklāsts noslēdzās ar solījumu, ka plašāk par visu rakstīto drīzumā būs iespējams lasīt atsevišķā grāmatā, taču tā nenotika.

1932. gada decembrī daži Berlīnes izdevumi Valteram veltīja īsus nekrologus, bet vairāk sēru vēsts atbalsojās Saksijā, liekot atcerēties, kā “viņa stils Drēzdenē radīja skolu”. 1933. gada pavasarī domās par gleznotāja piemiņas izstādi Berlīnē dalījās vismaz divpadsmit recenzentu, kuru vairākums ar Valtera daiļradi saskārās pirmoreiz. Radikālākās no viņu prognozēm par šī mantojuma nozīmi bija savstarpēji pretējas. Kurts Glāzers (*Kurt Glaser*) paziņoja, ka Valtera māksla “ceļas un krīt līdz ar tās radītāju, kurš nav spējis pietiekami distancēties no saviem darbiem, lai tie ieņemtu patstāvīgu dzīvi”. Turpretī Kurts Kūzenbergs (*Kurt Kusenbergs*) pieskaitīja redzēto pie nozīmīgām laikmetīgās mākslas izpausmēm un uzskatīja, ka “savā garīgajā stājā Valters-Kūravš ir radniecīgs “Tilta” māksliniekiem”.

Tajā pašā laikā Nacionālsociālistiskās vācu strādnieku partijas Saksijas nodaļas tēlotājas mākslas sekcija aicināja ķerties pie muzeju modernās mākslas krājumu “tīrīšanas”. 1933. gada rudenī Valtera atstāto darbu izstāde Arnolda galerijā Drēzdenē notika vienlaikus ar vietējo “Izvirtušās mākslas” (*Entartete Kunst*) parādi, kurā bija iekļauts arī viņa darbs. Vācijā bija iesācies postošs laikmets, kas aplūkojams apakšnodaļā par Valtera mantojuma likteni totalitāro režīmu sašķeltā pasaulē. Savukārt otrpus gleznotāja emigrācijas sliexsnim viņa “zudušais laiks” Drēzdenes un Berlīnes periodu gaitā bija kļuvis par atstātās dzimtenes mākslas vēstures kanona daļu.

1906–1932: Dzīva laikabiedra memoriālais tēls latviešu mākslas vēstures apzināšanas sākumā

Valtera prombūtnes sākumposmā Latvijas periodikā laiku pa laikam parādījās vēstis par viņa dalību Vācijas mākslas dzīvē. Taču Baltijas žurnālistu sākotnējā apņēmība sekot līdz emigranta panākumiem atslāba. Valtera īsbiogrāfiju Vilhelma Neimaņa “Baltijas mākslinieku leksikonā” (1908) noslēdz informācija: “Prāvs skaits portretu un vairākas ainavas privātīpašumā Baltijā. Pašlaik strādā Drēzdenē.” Pamatu Valtera daiļrades atspoguļojumam publiskā kolekcijā viņa dzimtenē ielika Latviešu mākslas veicināšanas biedrība (turpmāk LMVB), kas no gleznotāja bijušās sievas 1914. gadā nopirka deviņas Jelgavas perioda kompozīcijas. LMVB krājuma sarakstā (1915) gleznotājs nodēvēts tieši par Jāni Valteru, bet senākie atrastie latviskotā vārda lietojuma piemēri iespieddarbos ir latviešu mākslas vēsturei veltītas Jāņa Jaunsudrabiņa lekcijas atreferējums avīzē “Latvija” (1912) un šī pārskata pilnās versijas publicējums “Mūsu māksla” (1914). Veidojās retrospektīvs Valtera tēls, kurš jau viņa mūža pēdējā divdesmitgadē tika aplūkots noslēgta pagātnes posma ietvaros. LMVB centieni līdz Pirmajam pasaules karam bija atšķēlušī no Baltijas mākslas kopainas vēsturiski vēl īso, bet augošo latvisko līniju, padarījuši to par sava vēstījuma galveno tēmu un iekļāvuši tajā Valtera agrīno

daiļradi. No vienas puses, latvietības pārakcentēšana gleznotāja tēlu ierobežoja specifiskā “nacionālā rezervātā” un nonāca pretrunā ar īstenību. No otras puses, latviskas vērtības statuss izrādījās spēks, kas lielu daļu Valtera mantojuma izšķirošos brīžos pasargāja no aizmirstības un bojāejas, jo viņš ir vienīgais pie Latvijas vācu kultūras daļēji piederošais sava laika gleznotājs, kura veikumu pēc visām 20. gs. kolīzijām var iepazīt daudzos oriģināldarbos.

Jaundibinātajā Latvijas Republikā 20. gs. 20. gados Valtera darbus sāka iegādāties Latvijas Valsts mākslas muzejs (turpmāk LVMM) un Rīgas pilsētas mākslas muzejs (turpmāk RPMM). Galvenokārt uz vērojumiem abu muzeju krājumos un LMVB vākumā, ko biedrība bija deponējusi LVMM, balstījās tie 20. gadu un 30. gadu sākuma rakstītāji (Jānis Dombrovskis, Visvaldis Peņģerots, Romans Suta, Boriss Vipers), kuri savās grāmatās piedāvāja īsus latviešu mākslas vēstures kopsavilkumus, izdarīdami atšķirīgus secinājumus par Valtera daiļrades raksturu un vietu kopējā ainā. Tajos vairāk vai mazāk izpaudās starpkaru perioda latviešu mākslas vēstures literatūru vienojoša tendence ikvienai iezīmei meklēt nacionālo piederību. No šīm publikācijām, kurās Valteram atvēlētā teksta daļa nepārsniedza dažas rindkopas, atšķīrās Alberta Prandes biogrāfiskā apcere “Jānis Valters” (1925) mākslas un rakstniecības mēnešrakstā “Ilustrēts Žurnāls”. Septiņus gadus vēlāk tieši Prande nodeva tautiešiem no Berlīnes saņemto nāves ziņu. Nekrologā ieskanējās šaubas par Valtera mantojuma plašākas iepazīšanas izredzēm. Uz šīs nots 1932. gadā beidzās periods, kurā dzīvais mākslinieks Johans Valters-Kūravs Vācijā un viņa memoriālais tēls Jānis Valters Latvijā bija laikabiedri uz paralēlēm, kas nekrustojas.

1933–1990: Valtera mantojuma liktenis un interpretācijas svārstības totalitāro režīmu sašķeltā pasaulē

Vācijā 1933. gadā gleznotāja piemiņas izstāžu atbalsis neiesāka jaunu un intensīvu historiogrāfijas periodu, bet tikai ar spēcīgiem akcentiem noslēdza iepriekšējo nacionālsociālistiskā režīma kultūrpolitikas arvien noteiktākā diktāta apstākļos. Valtera glezniecības klātbūtne izstādes “Izvirtusī māksla” Drēzdenes versijā ačgārnā veidā kļuva par līdz šim diemžēl nepārspētu mākslinieka reputācijas virsotni, jo viņa “Vīnakaļns” tajā bija skatāms līdzās 20. gs. modernisma korifeju gleznām.

Mākslinieka dēls Latvijas pavalstnieks Hanss Leonhards Valters ar tēva draugu atbalstu Vācijā meklēja viņa darbiem pircējus, un daudzi no tiem arī pēc abām 1933. gada izstādēm palika dažādu privātpersonu īpašumā vai glabāšanā gleznotāja mītnes zemē. Ernsts Cīrers ar sievu Edīti, bēgdami no holokausta, ceļā uz ASV paņēma līdzī Valtera pēdējos mūža gados darinātas gleznas un zīmējumus. Ap divsimt vai vairāk no mantojumiem mākslas darbiem Valtera dēls un bijusī sieva atveda uz Latviju, kur

30. gados valdošais tradicionālisms nebija piemērots fons vietējās publikas pirmajai iepazīstināšanai ar mākslinieka daiļrades noslēdzošo cēlienu. Laikmeta estētiskās prioritātes padziļināja interesi par viņa Jelgavas perioda sasniegumiem, kas tika aprakstīti arvien konkrētāk un iesakņojās mākslas cienītāju apziņā kā neapstrīdamas vērtības. Nozīmīgs avotu studijās pamatots pētījums bija Jāņa Siliņa “Piezīmes par mākslas dzīvi un māksliniekiem Jelgavā kopš 19. gs.” (Senatne un Māksla. – 1937. – Nr. 3), kurā Valters raksturots kā centrālā figūra dzimtās pilsētas mākslā, iestrādājot viņa biogrāfiju rūpīgi rekonstruētā vietējās kultūras dzīves ainā. Turpretī Siliņa attieksme pret Valtera emigrācijas laika glezniecību saskanēja ar laikabiedru vairākuma viedokli: “Zaudējis sakaru ar dzimto zemi, (..) viņš vairs nespēja būt tik īsts kā pirmajā posmā.”

Taču svarīgi, ka speciālistu redzeslokam dzimtenē Valtera veikums pamazām atklājās pilnā spektrā. Stilstisko “diagnozi” pirmais uzstādīja Uga Skulme, “Latviešu konversācijas vārdnīcas” šķirklī “Latvju māksla” piebilzdams, ka “mūža pēdējā posmā Valters izvērtās par ekspresionistu” (1934–1935). Visvaldis Peņģerots Purvīša rediģētās “Mākslas vēstures” pārskatā par glezniecību Latvijā 19. un 20. gadsimtā rakstīja, ka Valters, dzīvodams Vācijā, “noveda savu glezniecību līdz pilnīgai abstrakcijai, līdz ornamentam un krāsu rotaļai” (1935). Ikviens interesents šīs pārvērtības varēja vērot Valtera piemiņas izstādē (1939), kas RPMM notika īsi pirms darbu īpašnieku pievienošanās Baltijas vācu izceļotāju vilnim. Kritiķu pārmestais dzimtenīguma un tradicionālisma trūkums nekavēja speciālistus novērtēt emigrācijā radītās Valtera gleznas kā cienīgu papildinājumu Latvijas lielākajām mākslas krātuvēm, kur tika ielikts pamats viņa vēlīnās daiļrades atspoguļojumam. Tādējādi izstāde sekmēja Valtera mantojuma saglabāšanu, tomēr vēsturiskā situācija ne vietējā, ne starptautiskā mērogā tālākai izpētei nebija labvēlīga, jo Latviju gaidīja totalitārisms pārmaiņus divu agresīvu lielvaru izpratnē.

Vienīgā Otrā pasaules kara laika publikācija, kas Valtera bibliogrāfijā ieguvusi svarīga informācijas avota statusu, nāca klajā 1942. gadā Leipcīgā. Rietumu pasaulē autoritatīvās enciklopēdijas “Vispārīgais mākslinieku leksikons no antīkās pasaules līdz tagadnei” jeb t. s. Tīmes un Bekera leksikona šķirklis par Johanu Valteru-Kūravu līdz pat virtuālo informācijas sistēmu uzplaukumam uz 21. gs. sliekšņa palika galvenais vispārpieejamais apstiprinājums, ka tāds gleznotājs vispār ir dzīvojis. Karadarbības turpmākā gaita gan koriģēja leksikonā minētos faktus par gleznotāja darbiem Vācijas muzejos, un uzlidojumi izpostīja arī nozīmīgas privātkolekcijas.

20. gs. 40. un 50. gados līdz t. s. Hruščova atkusnim Latvijas PSR mākslas zinātnes oficiālo attieksmi pret gleznotāja biogrāfiju rezumē Artura Lapiņa un Artura Eglīša lakoniskā frāze viņu mazajā monogrāfijā “Jānis Valters” (1953): “Dzīvodams Vācijā, Valters pamazām pilnīgi

pāriet modernistu nometnē, nonāk mākslas strupceļā un mirst Berlīnē 1932. gadā.” Tolaik par Purvīša, Valtera un Rozentāla lielāko nopelnu tika uzskatīta ne vairs latviešu mākslas ieviešana “Eiropas attīstības ceļos”, bet gan iekļaušanās “Krievijas reālistisko gleznotāju saimē”. Tomēr priekšstati par pagātnes mākslas mantojuma “progresīvo un vērtīgo” daļu padomju Latvijā pakāpeniski palielinājās, līdz profesionāļu uzskatu evolūciju visspilgtāk apliecināja Valtera simtgades izstāde (1969), kurā tika eksponēts daudz gleznotāja vēlo darbu no tostarp augušā Latvijas PSR Mākslas muzeja (tag. LNMM) krājuma un privātkolekcijām. Vācu ekspresionisms jau tika atzīts par sava laika progresīvāko mākslas virzienu, un Valtera vēlie stilistiskie meklējumi bija ieguvuši vizuālu aktualitāti, sasaukdamies ar tēlojuma abstrahēšanas, dekoratīvas stilizācijas un lirisiskas ekspresijas kāpinājuma tendencēm Latvijas glezniecībā. Par ārkārtēju mākslas zinātnes starptautisko sakaru lappusi padomju varas apstākļos 60.–70. gadu mijā kļuva Latvijas kultūras darbinieku sadarbība ar Valtera gleznu kolekcionāru Heinrihu Līder-Līru (*Heinrich Lüder-Lühr*), kuras rezultātā Latvijas PSR Kultūras ministrija no šī Baltijas vācu izcelsmes rietumberlīnieša iegādājās vērtīgu Valtera darbu izlasi.

Heinrihs Līders-Līrs, kas sevi atzina par kolekcionāru amatieri, Vācijā pēc Otrā pasaules kara bija labākais gleznotāja daiļrades pazinējs un galvenais popularizētājs, kura nopelnu vidū ir Valtera simtgades godināšana piemiņas izstādē Rietumberlīnē (1969). Taču viņš pārprata savu funkciju robežas, papildinādams daļu sava krājuma vērtību ar viltotiem parakstiem un datējumiem, kas tagad apgrūtina pētnieku darbu. Kopumā 20. gs. trešais ceturksnis sašķeltajā Vācijā gandrīz aizritēja bez Valtera pieminēšanas nopietnā mākslas zinātnes literatūrā. Par svarīgāko izņēmumu jāpateicas viņa skolniekam Valteram Hesam (*Walter Hess*), kas 1953. gadā Minhenē publicēja uz disertācijas bāzes sarakstīto pētījumu “Krāsas problēma moderno gleznotāju uzskatu liecībās”, kurā Valtera atziņas noteiktā aspektā pirmo reizi iztirzātas laikabiedru ideju kontekstā.

Uz 70. gadu sliekšņa nepazīstamā mākslinieka daiļrade izraisīja noturīgu interesi jaunā Rietumberlīnes antikvārā Ulrihā Gronertā (*Ulrich Gronert*), kurš 1977. gadā 15. Eiropas mākslas izstādes satelītpasākumu programmas ietvaros iekļāva viņa darbus savas galerijas izstādē “20. gadu gleznotāji”. Vēsts par šo sarīkojumu atbalsojās padomju Latvijā, kur bija pieejama arī VDR mākslas zinātnieka Rūdolfa Maiera (*Rudolf Mayer*) mazā monogrāfija par Valtera skolnieku Oto Mānigu (*Otto Manigk*) (1978), taču pēc tam pētniecībai noderīgas informācijas ieplūde no Vācijas apsīka uz ilgu laiku. Lielā mērā balstoties uz Heinriha Līdera-Līra piegādātajiem materiāliem, izvērstāk nekā iepriekš par visu Valtera radošo biogrāfiju vēstīja Kārļa Sūniņa sastādītais monogrāfiskais albums ar Miķeļa Ivanova sarakstītu apceri (1978). Ievadraksta vērtību mazināja virspusīgums savienojumā ar drīzāk provinciālu, nekā padomisku patosu.

Attēlu izlases lielākais trūkums ar tālejošām sekām bija 15 tagadējā LNMM palīgkrājuma darbu reproducēšana ar Valtera vārdu, neņemot vērā muzeja komisijas noraidošo slēdzienu autorības jautājumā.

Norāde uz Rīgā izdoto albumu dota literatūras un avotu sarakstā pēc ASV dzīvojošā trimdas zinātnieka Jāņa Siliņa lieldarba “Latvijas māksla: 1800–1914” otrā sējuma (1980) nodaļas “Jānis Valters”. Neraugoties uz zināmu nevienmērību un eklektiskumu, tā detalizācijas un apjoma ziņā pārspēja Ivanova tekstu. Siliņš tagad tiecās pēc konkrētības arī emigrācijas periodam veltītajās teksta daļās, radīdams mākslinieka dzīves un daiļrades pārskatu, ko citiem pētniekiem būtiski paplašināt izdevās tikai pēc PSRS sabrukuma. Pa to laiku Latvijas PSR bija noplakusi apņēmība pētīt viņa emigrācijas periodu, kas uzvilnīja mākslinieka simtgades gaisotnē 60.–70. gadu mijā. Daļā publikāciju šķita aizmirsts vai par nebūtisku atzīts pat it kā nesen zinātais. Latvijas glezniecības vēstures ražīgākās apcerētājas Skaidrīte Cielava un Rasma Lāce savās 70.–80. gadu publikācijās galvenokārt atkārtoja interpretācijas klišejas, nepiedāvājot būtiskus jaunatklājumus un nepaplašinot apgūto avotu bāzi. Stagnācijai pretēju zinātniskās darbības virzienu attīstīja Tatjana Kačalova, kas galvenokārt pazīstama kā Purvīša biogrāfe, un it īpaši Eduards Kļaviņš kopš 70. gadiem izstrādātajos pētījumos par dažādām Latvijas 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma mākslas vēstures tēmām (portetglezniecība, sakari ar citām nacionālajām mākslas skolām, stilistika un ikonogrāfija), ieskaitot rakstu par Valtera estētiskajiem uzskatiem Jelgavas periodā. Tomēr Eduardam Kļaviņam bija taisnība, kad viņš, atzīdams 19.–20. gs. miju par visvairāk apcerēto Latvijas mākslas vēstures posmu, norādīja, ka par “trešo pazīstamāko perioda gleznotāju J. Valteru līdz šim savākts un publicēts salīdzinoši niecīgs ziņu krājums” (1983).

Fragmentāra informācija par Valteru 80. gadu VDR un VFR atrodama dažos arheoloģijai un muzeoloģijai veltītos izdevumos. Šķirkļis par Johānu Valteru (Valteru-Kūravu) ar piezīmi, ka “latviešu mākslas vēsture viņu pieskaita pie latviešu māksliniekiem”, lasāms Kuno Hāgena (*Kuno Hagen*) biogrāfiskajā vārdnīcā “Vācbaltiešu mākslinieku leksikons. 20. gadsimts” (1983). Fērdenē pie Alleras 1987. gadā klajā nāca Valtera skolniekiem veltītās literatūras viļņa priekšvēstnese – Heinriha Voltera (*Heinrich Wolter*) grāmata par Hansu Canku (*Hans Zank*) un Villiju Gēriki (*Willi Gericke*). Volters bija atradis precīzas ziņas par viņu studijām pie Valtera un pieņēma, ka pedagoga ietekme droši vien bijusi diezgan liela, taču vēl nenojauta, cik ļoti reproducēto Canka un Gērikes darbu izteiksmīgākā daļa atspoguļo skolotāja 20. gadu glezniecības stilistiku. Problēmsituācija kļuva tipiska, jo turpmāk dažādi vācu mākslas zinātnieki, galeristi un kolekcionāri arvien biežāk izcēla no aizmirstības darbus, kuru radītāju izglītības vēsturē parādījās nepazīstamā Valtera-Kūrava vārds. Kopumā tas bija tik svešs, ka Rodžera M. Gorenflo (*Roger M. Gorenflo*) biobib-

liogrāfiskajā rādītājā par aizvadītās simtgades māksliniekiem (1988; 2. izd. 1989) bez norādes uz jebkādam sakarībām minētas divas personas – Johans Valters (1869–?) un Johanness Valters-Kūravš (1869–1932).

20. gs. 90. gadi un 21. gs. sākums: Valtera pētniecība neatkarīgajā Latvijā un apvienotajā Vācijā

20. gs. 90. gados latviešu modernās glezniecības mantojuma iekļaušanās starptautiskā apritē un tā samērošana ar vienlaicīgām parādībām citviet Eiropā vedināja šādās kategorijās padomāt arī par “importēto” Valtera emigrācijas veikumu. 1991. gadā modernisma pētniece Dace Lamberga publicēja pirmo rakstu par Valtera saistību ar vācu ekspresionismu. Tomēr tobrīd vēl nācās izlīdzēties ar vispārēju analogiju un atšķirību noteikšanu, tuvāk neatsedzot biogrāfiski pamatotas attiecības ar konkrētām vācu mākslas parādībām.

1994. gadā Valtera 125 gadu jubilejas izstādei Valsts Mākslas muzejā (tag. LNMM) bija inventarizējoša nozīme, jo tā vedināja vaicāt, ko īsti mēs spētu pateikt par šiem darbiem un to autoru. Pārsteidzoši maz izrādījās noskaidrots kopš 1939. gada, kad Anšlavs Eglītis rakstīja: “Jāņa Valtera (..) mūžs bijis savāds un diezgan noslēpumains. Viņa biogrāfijā ir daudz “tukšu vietu”, periodu, kuros par viņa dzīvi pilnīgi trūkst ziņu.” Mākslinieka historiogrāfijā slēpās pilnīgi nezināmi slāņi, un pat ar Jāņa Siliņa pieredzi bija par maz, lai pārredzētu biogrāfisko avotu kopuma faktiskās dimensijas. Eduards Kļaviņš lekcijās par Latvijas mākslu starptautisko sakaru kontekstā tālaika LMA studentiem pieteica Valteru kā “visnoslēpumaināko no latviešu mākslas virsotnēm – vairāk jautājumu nekā atbilžu” (1995). Vēsturiskā situācija pirmo reizi deva izredzes šo proporciju mainīt.

Kopš 20. gs. 90. gadu vidus Latvijas mākslas zinātnē jāizceļ trīs grāmatas, kas plašāku tēmu ietvaros vēsta par Valteru kā 19.–20. gs. mijas portretistu, ainavistu un 20. gs. sākuma modernistu. Eduarda Kļaviņa monogrāfija “Latviešu portreta glezniecība: 1850–1916” (1996), neraugoties uz autora atrunu, ka “Valters kā portretists ir mazāk apjaušams” nekā Rozenāls, uz laiku padarīja agrīno veikumu šajā jomā par vislabāk izziņāto gleznotāja daiļrades daļu. Tatjanas Kačalovas skatījumu uz dabas tēlojumu Valtera Jelgavas perioda mantojumā atklāj grāmata “Latviešu ainavu glezniecība gadsimtu mijā (1890–1915)” (2004). Dace Lamberga sava darba “Klasiskais modernisms: Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā” (2004) kopainā nebija aizmirsusi “pārlicinošo ekspresionistu Jāni Valteru”, kura Berlīnes perioda ainavas un klusās dabas ierindoja “mērenā modernisma” kategorijā. Valtera izpētei noderīgas atziņas un atklājumus atsevišķos rakstos un/vai grāmatu nodaļās izklāstīja Eduards Kļaviņš, Stella Pelše, Edvarda Šmite un Aija Brasliņa. 90. gadu otrajā pusē Latvijā par kopsaucēju daudzu 19.–20. gs. mijas parādību apzināšanai visos māks-

slas veidos izvērtās jūgendstila pazīmju meklējumi. Valtera gleznas kļuva par neiztrūkstošiem eksponātiem tagadējā LNMM rīkotās izstādēs, kas pašu mājās un citviet Eiropā simbolisma, jūgendstila un nacionālās mākslas emancipācijas zīmē rādīja iepriekšējās gadsimtu mijas māksliniecisko mantojumu.

Bija iestājies laiks, kad, izejot ārpus vēsturiskā reģionālā lietojuma tradīcijām, pa brīvās, posttotalitārās pasaules izstāžu zālēm, galerijām, izsoļu namiem un grāmatu lappusēm klejoja divi tēli – Jānis Valters un Johans Valters-Kūravš. Abiem sastopoties divsejaina Jānusa veidolā, Jānis kā viens no Latvijas glezniecības lielmeistariem nopelnīja savam Vācijas *alter ego* pieminējumu gan prestižajā *Macmillan and Grove* “Mākslas vārdnīcā” (1996) ar britu autora Džeremija Hovarda (*Jeremy Howard*) sarakstītu šķirkli, gan amerikāņu pētnieka Stīvena A. Mansbaha (*Steven A. Mansbach*) monogrāfijā “Modernā māksla Austrumeiropā: No Baltijas līdz Balkāniem. Ap 1890–1939” (1999).

Hovards un Mansbahs savā izvēlē rēķinājās ar nacionālajā mākslas vēsturē aprobētām vērtībām. Gluži pretējā ceļā pie noslēpumainas personas, vārdā Johans Valters-Kūravš, kopš 80.–90. gadu mijas arvien biežāk noveda vācu pētnieku interese par tā dēvēto zudušo paaudzi – pārsvarā ap 19.–20. gs. miju dzimušiem māksliniekiem, kuru jaunrades brīvību drīz pēc patstāvīgu gaitu uzsākšanas ierobežoja Hitlera režīms, jo šādam liktenim bija pakļauti gandrīz visi Valtera Berlīnes laika skolnieki. Publikācijās atklājās arvien jauni viņa audzēkņu dzīvesstāsti, kuru izzināšanu līdzās ierastiem profesionāliem un privātiem faktoriem īpaši sekmēja dažādu mazpazīstamu autorkolekciju nonākšana mākslas tirgū pēc Berlīnes mūra krišanas. Tradīciju pēctecības formā iezīmējās Valtera saikne ar Ūzedomas salas gleznotājiem. Rakstītāju vidū bija mākslas vēsturnieces Nikola Zeidenštikere-Deliusa (*Nicole Seidensticker-Delius*) un Ingrīda fon der Dollena (*Ingrid von der Dollen*), kas, meklējot informāciju par savu varoņu ietekmīgo skolotāju, sadarbojās ar Heinriha Līdera-Līra dēlu un darba turpinātāju Jirģenu Līderu-Līru (*Jürgen Lüder-Lühr*). Viņš dažādi centās mazināt Valtera nepazīstamību Vācijas mākslas vidē un arī pats pievienoja Valtera skolas interpretāciju klāstam poligrāfiski iespaidīgu izdevumu (1998).

Kultūras tūrisma speciālisti atzīst, ka, cenšoties panākt, lai vēstījums tiktu uztverts, “pieredzējumu sagatavošanas gaitā tūrisma vērtību sociālajā konstrukcijā parasti tiek ietverti sagrozījumi, mīti un izdomājumi”. No mainot nozares nosaukumu, šo vērojumu iespējams attiecināt arī uz dažām Valtera tēla veidošanas tendencēm 90. gadu Vācijā. Par īstu brīnumpasaku vācelīti kļuva ilustratīvi vērtīgā albuma “Johanness Valters-Kūravš un viņa skola” (n. v. 1997) pavadtteksts, kas papildināja tobrīd jau īpašnieku mainījušas Līdera-Līra kolekcijas daļas publikāciju, par līdzautoru līdzās Canka un Gēriķes biogrāfam Heinriham Volteram uzdodot LMA profesoru

gleznotāju Jāni A. Osī. Valtera biogrāfijas reālijas šajā apcerējumā bija mērķtiecīgi samaisītas ar ģeogrāfiski ticamām laikmeta reālijām, radot savdabīgu “viltotas mākslas vēstures” paraugu. Ap 2007.–2008. gadu mīti par viņa draudzību ar Vasiliju Kandinski (*Василий Кандинский*, vācu *Wassily Kandinsky*) u. tml. jau varēja atskatīties uz desmitgadīgu stāstīšanas tradīciju, nosakot Valtera “leģendas” atslēgvārdus katalogos un galeriju mājaslapās, bet viešot piesardzību tajos speciālistos, kuri mākslinieka dzīves izklāstos nojauta fikcijas klātbūtni. Par zīmi, ka 21. gs. sākumā Valtera tēls viņa emigrācijas zemē vēl nav ieguvis skaidrību un stabilitāti, kalpoja gam viņa “dubultošanas” tradīcijas turpinājums “Vācu biogrāfiskā indeksa” jaunākā izdevuma savstarpēji nesaistītajos ierakstos par Johānu Valteru un Johānu Valteru-Kūravu (2004), gan Oto Māniga simtgades katalogā (2002) publicētais viedoklis, ka “Mānīgs mākslinieciskās varēšanas un stila oriģinalitātes ziņā jau agri izrādījās pārspējis savu skolotāju”. Globālā mērogā iespējamo pārpratumu spilgts piemērs ir kādas Valtera ainavas (1914) pārtapšana amerikāņu Valta Kūna gleznā “Okeāna klintis”, kuru Ņujorkas galerijas *Bernard Goldberg Fine Arts* speciālisti, izlasīdami parakstu *Walter-Kurau* kā *Walt Kuhn*, bija izvēlējušies par savu reklāmu (2008). Uz šādu kuriozu blīvā fona ir sevišķi svarīgi, lai intereenti Valtera dzīvesstāstu uzzinātu no pārbaudītiem avotiem un viņa slava iegūtu stabilu, no tirgus svārstībām neatkarīgu pamatu. Vēlmē uzlabot situāciju krustojās Latvijas mākslas zinātnes un vācu mākslas tirgus dalībnieku intereses. Vācu galerists un kolekcionārs Torstens Sabatjē (*Torsten Sabatier*), iecerējis atzīmēt Valtera 140 gadu jubileju ar sava vākuma izstādi gleznotāja dzimtenē, pieņēma lēmumu korekti publicēt autores jaunākos biogrāfiskos atklājumus, kuru kopsavilkums Vācijā 2009. gadā kļuvis pieejams Ralfa F. Hartmaņa (*Ralf F. Hartmann*) sastādītā katalogizdevumā.

Pētījuma vēsture

Aizpildīt vienu no kļedzošākajiem baltajiem plankumiem Latvijas mākslinieciskās kultūras vēsturē bija aizraujošs uzdevums, taču vienlaikus radās nepieciešamība atbrīvot vietu jaunveidotajai biogrāfiskajai rekonstrukcijai, nojaucot abpus “dzelzs priekšķeram” sabūvētas un posttotalitārajā Eiropā renovētas pieņēmumu un izdomājumu dekorācijas. Tas prasīja informācijas telpā pamazām nostiprināt ticību, ka pētniecības gaitā arvien skaidrāk apjaušamā dzīves un mākslas aina pierādāmajās detaļās ir bagātīgāka un no visiem viedokļiem noderīgāka nekā tīšo un nevilšo fikciju butaforijas.

Īstenojot savu pētījumu, autorei kopš 20.–21. gs. mijas bija iespēja būt daudzu ar Valtera radošo mantojumu saistītu notikumu lieciniecei un dalībnieci. Pārskata pēdējā nodaļā sniegts ieskats darba avotos un ar tiem saistītajā problemātikā, iezīmēti galvenie profesionālās sadarbības ceļi, kā

arī izteiktas pateicības visām iestādēm un personām, kuru informatīvais atbalsts palīdzēja ieceres īstenošanā. No plašā uzskaitījuma sevišķi jāatzīmē vācu kolekcionāru un galeristu vides pārstāvji Jirgens Līders-Līrs (*Jürgen Lüder-Lühr*, Vīsbādene), Ulrihs Gronerts (*Ulrich Gronert*, Berlīne) un Torstens Sabatjē (*Torsten Sabatier*, Fērdene), Valtera mazbērni Sigrīda Nānsena (*Sigrid Nahnsen* †), Irēne Jesa (*Irene Jess*, Erkrāta) un Volfgangs Valters (*Wolfgang Walter*, Štutgarte), gleznotāja otrās sievas dzimtas pēcteči Gotfrīds Matēss (*Gottfried Matthaes*, Milāna) un Mārdžorija Jelineka (*Marjorie Jelinek*, Pauīsa, Velsa), Ernsta un Edītes Cīreru draugs un novēlējuma izpildītājs Deivids Finns (*David Finn*, Ņujorka), kā arī vairāku Valtera audzēkņu radnieki mūsdienu Vācijā un Šveicē.

2. daļa

MĀKSLINIEKA CEĻŠ

I. 1869–1906. Starp Jelgavu un Pēterburgu

Pirmās paaudzes jelgavnieks

Otrais pasaules karš pārvērtā visu Valtera mūža galvaspilsētu vaibstus. Latvijas kultūrainavā vissmagāk cieta Jelgava, un meklēt vietu, kur 1869. gada 22. janvārī (3. februārī) tirgotāja un vēlākā domnieka Valtera ģimenē piedzima dēls Johans Teodors Eižens (*Johann Theodor Eugen*), palīdz tikai nosaukums “Svētes iela”. 19. gs. otrajā pusē īpašumā ar numuru 13 (vēlāk 9) saimniekoja divi ienācēji, kuru mūžs bija sācies katram citas tautas un kārtas vidū. Ģimenes vēsturei iespējams sekot kopš 1855. gada 8. (20.) janvāra, kad Rīgas vācu virvju vijēju amata meistara Leopolda Kristiana Kūrava (*Leopold Christian Kurau*) meita Katarīna Paulīne (*Catharina Pauline*, 1835/1836–1900) izgāja par sievu pie Jelgavas tirgotāja un namnieka Georga Vilhelma Teodora Valtera (*Georg Wilhelm Theodor Walter*, 1824–1902), kura kristāmvārdu virkne šķiet nesaderam ar ziņām par viņa vecākiem – Viļņu vai Veļu māju (*Welle Gesinde*) saimniekiem Ansi un Grietu no Bērzmuižas, kas piederēja pie Dobeles draudzes. Jelgavas Sv. Trīsvienības baznīcas vācu pilsētas draudzes mācītāji no 1855. līdz 1875. gadam kristīja Teodora un Katarīnas Valteru deviņus bērnus, kuru pulkā Johans bija septītais. Ģimenes tēvs mūža pēdējos divdesmit piecos gados ieņēma dažādus amatus pilsētas pašpārvaldē, būdams domnieks, nodokļu pārvaldes piesēdētājs un tās vecākais.

Divus mēnešus pirms Johana piedzimšanas tika atklāta dzelzceļa līnija Rīga–Jelgava, ko pēcāk pagarināja līdz Liepājai un Mažeikiem. Tehnikas sasniegums pilsētai laupīja monopolstāvokli labības tirdzniecībā ar Lietuvu un tālākām zemēm. Jelgava gandrīz pilnībā zaudēja savu agrāko pārticības āderi, un 19.–20. gs. mijā Kurzemes guberņas centrs tika raksturots

kā “kluss miestniņš, tāda kā Rīgas priekšpilsēta”. Jelgavas izaugsme demogrāfisko un tautsaimniecisko rādītāju ziņā nebija salīdzināma ar Rīgas un Liepājas “lēcieniem”. Daudzu domām par savu pilsētu piejaucās nostalgija pēc hercogu laikiem, Pētera akadēmijas vai vēl nesenās komerciālās plaukšmes. Taču Jelgavas savdabība spēja sagādāt spēcīgus estētiskus pieredzējumus, un liecībās par tiem bieži apvienojušies redzes un dzirdes tēli.

Sākumā vecāki Johanu sūtīja kādā privātskolā, bet vidējo izglītību viņš ieguva Jelgavas reālskolā (1880–1888). Zīmēšans skolotājs Kurts Vīsners (*Kurt Wießner*) audzēkni mudināja mācīties tālāk, un pirmā iespēja prasmi pilnveidošanā bija privātstundas pie kādreizējā drēzdenieša Jūliusa Dēringa (*Julius Döring*), kas pēc studijām dzimtās pilsētas mākslas akadēmijā jau 1845. gadā sācis strādāt Jelgavā, kļūdams par vietējās mākslas dzīves centrālo figūru un visu mūžu saglabādams uzticību vācu 19. gs. pirmās puses glezniecības tradīcijām. Dēringa retrospektīvi konservatīvajā mākslas pasaulē, kur Valters gatavojās akadēmijai, nekas neliecināja, ka jau puīša pirmajā dzīves gadā franču gleznotāji bija nonākuši pavisam tuvu impresionisma sliekšnim. Vajadzēja paiet gandrīz gadsimta ceturksnim no pirmās impresionistu izstādes, līdz arī Jelgavā, pateicoties Valtera centieniem, radās glezniecība, kurā “viss ir gaisma un dzīvība”. Taču 19. gs. 80. gadu beigās ar Dēringa doto iemaņu un zināšanu bagāžu uz iestājeksāmeņiem PMA vēl devās jauneklis, kura agrajiem darbiem, pēc tēlnieka Gustava Šķiltera atmiņām, piemītis “lēts romantisms, vācu pasaku un teiku raksturs” – drīz vien uz visiem laikiem izskaustas iezīmes.

Valtera ceļš līdz mākslas augstskolai bija līdzienāks nekā studiju gadu draugu vairākumam. Viņš auga tādās aprindās, kur bērnu talantu veicināšana kļuva par dzīvesveida sastāvdaļu. Ar Dēringa starpniecību Valters noteikti iepazīna Kurzemes provinces muzejā savāktos mākslas darbus un droši vien arī kādas vietējās privātkolekcijas. Viņam bija septiņpadsmit gadu, kad grāfu Mēdemu pilsētas namā notika Kurzemes kultūrvēsturiskā izstāde (1886). Reālskolas laikā bija atraisījies arī topošā gleznotāja otrs lielākais talants, jo Pēterburgas biedru atmiņās viņš jau “labi spēlēja vijoli”. Šis mūzikas instruments Valtera rokās visu turpmāko mūžu iederējās tikpat harmoniski kā otas un paletes, pastāvīgi virzīdams viņa prātu uz tiešā pieredzē un pārdzīvojumā dzimušām atziņām par glezniecības un mūzikas mijiedarbību.

Pēterburgā, akadēmijā un studentu pulciņā “Rūķis”

1889. gadā Johans Valters iestājās Pēterburgas Ķeizariņskajā mākslas akadēmijā (PMA), lai specializētos glezniecībā. Dēringa ieliktie pamati bija piemēroti mācību sistēmai, kurā līdz reformai (1894) saglabājās klasicisma periodā iedibinātas tradīcijas. 19. gs. pēdējā ceturksnī un 20. gs. sākumā latviešu diasporas sabiedrību gadu no gada atsvaidzināja studējošās jaunatnes pieplūdums no Baltijas, un nacionālā apziņa šajā vidē pie-

dzīvoja strauju kāpumu. Uz 19. gs. 90. gadu sliekšņa sastapšanās ar latvietību tur gaidīja arī Valteru, kurš, pēc Šķiltera rakstītā, “pirmā laikā Pēterpilī labprāt mīlēja runāt pa vāciski un vairāk raudzījās uz mākslu Vācijā”. Akadēmijā jau skolojās Ādams Alksnis, Arturs Baumanis, Jānis Staņislavs Birnbaums, Janis Rozentāls un Pēteris Balodis, kuriem gadu pēc Valtera pievienojās viņa studiju perioda tuvākie biedri Vilhelms Purvītis un Jēkabs Belzēns. Ne mazums latviešu mācījās arī barona Štiglica Centrālajā tehniskās zīmēšanas skolā. Studentu lokā kopš 1889. vai 1890. gada latviskuma augsni kopa pulciņš “Rūķis”, kura aktīvie biedri bija akadēmijas, Štiglica skolas un konservatorijas jaunieši. Kad 1893. gadā Štiglica skolā iestājās Šķilters, par tikšanos vietu jau bija kļuvusi Alksņa, Rozentāla un Valtera kopīgi apdzīvota fotodarbnīca Sadovajas (Dārza) ielā. Tā bija dzīvespriecīga komūna, “kur gleznoja, kur runāja par mākslu”, draugi pozēja cits cita kompozīcijām, Alksnis iepazīstināja ar jaunāko literatūru un “interesanti tad tika spriests, teoretizēts un vērtēts”. Daudzās izpausmēs latvietība viņiem visiem bija kopīgi jaunveidojama utopija. Šo centieni saskaņā ar jaunu cilvēku mūžīgo vēlmi iekopt kaut ko iepriekš nebijušu ļāva tajos iejusties arī tiem laikabiedriem, kuri nacionālā ziņā vairāk nekā pārējie mājāja dažādās paralēlās pasaulēs un latvietību vislabāk apzinājās kā jauneklīgas sadraudzības daļu. “Rūķis” kādu laiku vienoja tos, kuriem latviešu valoda bija dzimtā, ar tiem, kuri līdzīgi Valteram mācījās to izjust kā dzimtenes valodu (*Heimatsprache*), bet pārliecinājās, ka ka mātes valodu (*Muttersprache*) neizvēlas.

Valtera jaunatklātais latviskums klaji izpaudās Rīgas Latviešu biedrības divdesmit piecu gadu jubilejas albuma (1893) alegoriskajā zīmējumā “Dailes”. Vienlaikus studentu kopienas vide nekad nekļuva formalizēti tautiska. Šķiltera atmiņās Valters tēlots kā “ļoti sabiedrīks, izglītots, veikls runātājs un darīšanu kārtotājs”. Kad draugu idejiskais vadonis Alksnis pēc studijām bija pārcēlies uz dzimteni (1894), pulciņš Valtera personā viņam atrada pēcteci, kura “interesantā personība ar savu dziļi inteligento un estētiski gaišo domu pasauli” bija būtiska tiem jauniešiem, kuri meklēja emocionālu iedvesmošanos. Ar viņa ietekmi saistījās Zaļkalna “pirmie sajūsmas pilnie pārdzīvojumi ceļā uz mākslu”. Kad Valtera akadēmiskā izglītošanās jau bija otrajā pusē, “Rūķa” sabiedrībā netrūka iespēju pedagoģisko noslieču izkopšanai, mācot “iejušanos dabā un radošu dabas uzņemšanu sevī”.

1893. gadā Valters pabeidza obligāto kursu un nākamajā gadā piedalījās tikko reformētās akadēmijas pirmajā brīvajā konkursā, kura apmēram piecdesmit dalībnieku vidū bija arī Janis Rozentāls, Jēkabs Belzēns, Pēteris Balodis un Jūlijs Blūmentāls. Viņi visi bija mācījušies pēc vecās sistēmas, taču tagad drīkstēja “gleznot (..), kas nu katram patīk un izdodas”. Daudzu diplomandu sniegunā izpaudās interese par sadzīves žanru amplitūdā no anekdotiski stāstošām ainiņām vēlā paredziņnicisma garā

(Balodis, Blūmentāls) līdz vērienīgai tautas dzīves panorāmai (Rozentāls, “No baznīcas”, LNMM). Valters šim spektram pievienoja vienkāršu, bet sociālas grūtsirdības neskartu proletāriskas vides tēlojumu “Pie ostas” (“Zēni makšķernieki”, saglabājusies reprodukcija), kurā Jūliusu Nordenu (*Julius Norden*) izbrīnīja ļoti “veselīga plenēra glezniecība”. Krastmalas fragments ar bērnu figūrām un ņirbošiem atspulgiem klāta ūdens virsma ir motīvi, kura pārmaiņu vērojumi Valtera daiļradē ļauj izsekot visai tās attīstībai līdz 30. gadu sākumam. Pat ja Šķilteram taisnība, ka “gleznot ģīmetnes, žanra ainas un dabas studijas no Latvijas” Valters sācis Alkšņa, Rozentāla un Purvīša ietekmē, ap 1894. gadu viņš no “lētā romantisma, vācu pasaku un teiku rakstura” jau bija novērsies pilnīgāk nekā daži varbūtējie ietekmētāji un atmiņu autors. “Stingrākās dabas studijas” (*strengstes Studium der Natur*) kļuva par Valtera jaunrades pamatnosacījumu gan gadsimtu mijas optisko iespaidu un neoromantisko noskaņu meklējumos, gan vēlāk, kad virsroku guva bezpriekšmetisks redzamās pasaules ritmu uztvērumš. Ieguvis tiesības iestāties PMA Augstākajā mākslas skolā, Valters par savu profesoru izvēlējās Alekseju Kivšenko (*Алексей Кившенко*), bet pēc viņa nāves pārgāja uz Vladimira Makovska (*Владимир Маковский*) vadīto žanra glezniecības meistardarbnīcu.

Otrais studiju cēliens (1895–1897) Valteram bija straujas izaugsmes laiks, kurā labvēlīgi līdzdarbojās vairāki faktori: Pēterburgas mākslas dzīve ar paša dalību un arvien saistošākām ārzemju mākslas izstādēm; redzesloka paplašināšana Rietumu virzienā, lasot vācu jaunāko mākslas literatūru; pieaugoša interese par dzimtenes ainaviskās un sadzīviskās vides glezniecisku attēlojumu, kā arī sastapšanās ar savu pedagoga ideālu – drauga Purvīša profesoru Arhipu Kuindži (*Архип Куинджи*). Sagatavošanos franču impresionisma apguvei sākotnēji varēja atvieglot lasāmviela. Pateicoties Alksnim, “Rūķa” biedri drīz pēc izdošanas studēja Ričarda Mutera (*Richard Muther*) “19. gadsimta glezniecības vēsturi”, kas kļuva par daudzu valstu jaunās mākslinieku paaudzes kulta grāmatu, un impresionismam veltītā nodaļa “Lai top gaisma” izskanēja kā manifests. Mutera aprakstos atklājās vēl daudzas parādības, no kurām viņi drīzumā guva ierosmes: japāņu māksla, franču rustikālā “zemnieku žanra” glezniecība, Džeimss Vistlers (*James Whistler*), skotu “Glāzgovas zēni” u. c.

Akadēmiskā jaunatne no Baltijas gribēja censties, lai tādās mākslas vēsturēs būtu ierakstāms arī viņu tēvijas vārds. Jauno gleznotāju saikne ar dzimtajiem novadiem akadēmijas laikā izpaudās vispirms vasaras studiju gaitās. Gūtie iespāidi deva vielu pirmajām nozīmīgajām kompozīcijām, bet plenēriem pamazām pievienojās organizatoriska rosme ar mērķi gūt sabiedrības ievērību un veidot pamatu modernai mākslas dzīvei Baltijas guberņu galvaspilsētās. Vairāki Valtera darbi jau 1894. gada martā Jelgavā, grāfu Mēdemu namā, bija skatāmi plašā glezniecības izstādē. Pirmās latviešu mākslas izstādes gods 1896. gadā tika Rīgai, kad “Rūķa” glezno-

tāji tika aicināti “piedot (..) māksliniecisku nokrāsu” Latviešu etnogrāfiskajai izstādei. Valtera dalība visos ar šo pasākumu saistītajos centienos ir saprotami uzskatīta par svarīgu latviskuma apliecinājumu vai solidarizēšanos ar latvietību.

Rigaer Tageblatt viņu toreiz pieteica kā “īstu un patiesu moderno mākslinieku”, savukārt *St. Petersburger Zeitung* recenzijās Valters dēvēts par Makovska “čaklāko un uztverē modernāko” audzēkni, kura darbos metropoles izstāžu ietekmē mijušās “nozīmīgu un gaumīgu meistarū” – Fritsa Taulova (*Frits Thaulow*, Norvēģija/Francija), Alberta Edelfelta (*Albert Edelfelt*, Somija) un Žana Fransuā Rafaelli (*Jean-François Raffaelli*, Francija) – glezniecības atbalsis. Dažas 90. gadu vidus ainavas tēlojuma un formas ziņā vēl šķiet piederīgas iepriekšējās paaudzes gleznotāja Jūlija Federa laikmetam. Taču Valters mainījās, pievērsdamies liriski vērojošai tautas dzīves un tās vides atainošanai, kas izpaudās jau pirmajā diplomdarbā un atspoguļojusies vairākos etnogrāfiskās izstādes laikam tuvos zīmējumos, akvareļos un eļļas studijās. 90. gadu otrajā pusē viņš vingrinājās akvareļtehnikā, līdzīgus efektus meklēdams arī eļļas glezniecībā. Daudz ierosmju šai nodarbei varēja sniegt noskaņu mākslas paraugi angļu, skotu un vācu akvareļu izstāde (1897), kurā Pēterburgas publika pirmo reizi ieraudzīja dažus Vistlera oriģinālus.

19. gs. 90. gadu Krievijā Valtera un viņa laikabiedru arvien gaišākie un plenēriskākie pieticīgas vides vērojumi, pārnesot akcentu no sociālkritiska vai sadzīviski anekdotiska vēstījuma uz reālu apgaismojuma apstākļu radītām noskaņām, bija alternatīva klajam ilustratīvismam un samākslotam akadēmismam. Gan lauku, gan mazpilsētas ainavā Valters tolaik šķita raugāmies no sētas puses, ļaudamies nomalīguma poēzijas izjūtai. Zemnieku ikdienas tēlojumos saskatāmi Valtera turpmāko interešu aizmetņi: piemēram, ēnā pret gaismu sēdošu vērpeju var uzlūkot kā dažus gadus vēlāko mijkrēslī tinušos lasītāju un šuvēju prototipu.

Iespaidīgu liecību par Latviešu etnogrāfiskās izstādes nacionālpatriotiskā ideālisma caurstrāvoto laiku Valtera daiļradē sniedz glezna “Meitene ar grābekli zemnieku mājas priekšā” (1896, privātīpašums) ar ņipru cilvēkbērnu saulainā aprīļa ainavā. Dzīvesprieks Valtera zemniecīti atšķir no tolaik populārākā lauku dzīves gleznotāja Žila Bastjēna-Lepāža (*Jules Bastien-Lepage*) “Nabaga Fovetes” (1881). Taču arī brašajam skuķēnam tuvāk radniecīgu bērnu tēlu franču slavenības ietekmes starptautiskajā lokā Skotijā, Somijā un citviet kopš 19. gs. 80. gadiem bija sagleznots ne mazums. Viens no pirmajiem darbiem, kuros Valters atveidojis lauku ļaudis viņu dzimtajā vidē, jauno gleznotāju pirmo reizi liek uztvert kā tālīnu domubiedru jau minētajiem “Glāzgovas zēniem” – uz lokālo tematiku un noskaņu mākslu orientētajiem skotu koloristiem.

Valtera daiļradē bija parādījusies iezīme, ko, atsaucoties uz Paulu Šulci-Naumburgu (*Paul Schultze-Naumburg*), varētu dēvēt par dzimtenīgumu

(*Heimatlichkeit*). Neoromantiskais dzimtenīguma gars vienoja “Rūķa” pirmās paaudzes kodolu, un gan Rozentālam, gan Valteram statisks vai dinamisks bērna tēls dabas vidē kļuva par vienu no tā izteicējiem. Taču gadskaitli “1896” ieraugām arī gleznā, kurā Valters vecmeistaru manierē portretējis kādas krievu muižnieku dzimtas mazo pēcnācēju jājamtērpā. Atšķirīgo darbu vienlaicīgums raksturo situāciju, kurā 19. gs. 90. gadu jaunie gleznotāji sāka savu karjeru, cerēdami, ka konvencionālu pasūtījumu un brīvas pašizteiksmes līdzāspastāvēšanā nebūs jāpadodas pirmo pārsvaram. Turklāt turpmākajos gados jau dzimtenē ietekmīgāko “Rūķa” biedru paralēlo interesi par zemnieciskas, pilsoniskas un aristokrātiskas vides motīviem galvenokārt noteica nevis mākslinieciski kompromisi, bet gan “liriskā tēla rašana iespaidu realitātē” (Eduards Kļaviņš). Iejūtīgas vērošanas ideāls viņiem agrāk nekā lielākajai daļai Baltijas sabiedrības ļāva nojaukt nacionāli sociālās hierarhijas robežu.

“Viss tur ir gaisma un dzīvība”

Plenēriskās vides iepazīšana Johanu Valteru noveda pie 19. gs. beigu modernās mākslas sliekšņa, un pāreju no vecā uz jauno viņa daiļradē vērienīgi atklāj Latvijas mākslas vēsturē nozīmīgais diplomdarbs “Tirgus Jelgavā” (1897, LNMM) – Rozentāla vērtējumā tāds “gabals no īstas un, proti, Jelgavas dzīves”, kurā “viss (..) ir gaisma un dzīvība”. Tirgus tēma, kas ļāva 19. gs. demokrātiskā reālisma garā komponēt ainas ar daudzām zemāko aprindu ļaužu figūrām, tolaik bija atrodama gan vecākās, gan jaunākās paaudzes krievu gleznotāju darbos. Taču teatrālā “tautas tipu galerija”, kas būtu interesējusi profesoru Makovski, Valtera gleznā bija atvirzīta otrajā plānā, kur tās žanriskumu mīkstināja gaisa perspektīva. Kompozīcijas gaisotni nosaka divas jaunas gadsimta beigu skaistules, kas, impresionistiskām gaismēm spēlējoties uz gaišajiem tērpiem, it kā slīd garām ikdienišķajam fonam un pārvērš provinciālo tirgus laukumu par Alberta Edelfelta “Luksemburgas dārzam” (1887) līdzīgu rimtas pulcēšanās vietu.

Kad Valters un Purvītis pēc diplomdarbu gleznošanai veltītās vasaras savu veikumu nodeva jelgavnieku apskatei, Valtera daļu improvizētajā izstādē papildināja Jelgavas un tās apkaimes ainavas, portretu studijas un skati ar daiļām dāmām pie klavierēm vai mākslīgi apgaismotos buduāros, pārstāvot ievirzi, kuru autora mantojumā vislabāk raksturo studija “Divas sievietes zem lampas” (19. gs. 90. gadu beigas, LNMM). Sievišķīgi izsmalcinātas privātās dzīves tematika atbilst starptautiski populārām 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma mākslas tendencēm, kas spilgti izpaudās, piemēram, Franca Skarbinas (*Franz Skarbina*, Vācija) glezniecībā. Uz analogiju fona izceļas Valtera distancētā attieksme pret attēlojuma objektu kā redzamās pasaules daļu, kuras uzdevums ikreiz bija radīt glezniecisku baudījumu un emocionālu pārdzīvojumu.

Māksliniece Grēta fon Hērnere (*Greta von Hoerner*), atcerēdamās diplomandu sniegumu kā paliekošāko jaunības iespaidu dzimtajā pilsētā, vēlāk sprieda, ka “abus baltiešus bija skolojusi gan franču impresionisma meistarū ietekme, gan tālaika krievu gleznotāju lielā un brīnumaini harmoniskā krāsainība” (1937). Iespējams, viņas redzēto darbu vidū bija pavasarīgais “Jēkaba kanāls Jelgavā” (ap 1897, Tukuma muzejs), kurā jau apvienoti tipiski impresionistu dabasskatu elementi, kas atgādina Francijas upju un kanālu krastu atainojumus slavēno franču meistarū un britu koloristu darbos. No katra objekta redzams tikai fragments, un formu pārklāšanās pastiprina nejaušības ilūziju.

1898. gada sākumā Purvītis un Valters izraisīja preses viļņošanu, jo PMA Pavasara izstādē eksponēja vairākas noskaņu ainavas ar muzikāliem nosaukumiem, sekodami tradīcijai, ko jau pirms abu dzimšanas bija aizsācis Vistlers. Krievijas galvaspilsētā Valtera “Šopena prelūdijs” (*Prélude Chopin op. 28. Nr. 6*, saglabājusies reprodukcija) vēl 20. gs. priekšvakarā nozīmēja atļaušanu, ko kritikas konservatīvākā daļa nopēla kā nekaunīgu zaimošanu. Lai gan Valters pie šādas “nosaukumu metodes” turpmāk vairs neatgriezās, šiem eksperimentiem bija arī kvēli piekritēji, un Pavasara izstādes dalībnieku kopsapulce viņu, tāpat kā Purvīti un Rozentālu, ievēlēja savā žūrijā.

Visai gadsimtu mijas Latvijas vadošo gleznotāju trijotnei redzesloka paplašināšanas ziņā izšķirošs bija 1898. gada pavasaris, kad Kuindži rīkoja ainavu glezniecības meistardarbnīcas audzēkņu ekskursiju pa Rietumeiropas mākslas centriem, lai tos redzētu ne tikai PMA oficiālais ārzemju stipendijas laureāts Purvītis, un līdzbraucējos bija aicināti “žanristi” Valters un Rozentāls. Ceļotāji apmeklēja Berlīni, Drēzdeni, Ķelni, Strasbūru, Minhēni, Vīni, Ziemeļitāliju un, protams, Parīzi, kur ne vairs fragmentos, bet Luksemburgas muzejā visā krāšņumā ieraudzītais franču impresionisms uz viņiem iedarbojās ar atklāsmēi līdzīgu spēku.

Valtera atgriešanās dzimtenē un darbnīcas atvēršana iezīmēja sākumu pastāvīgai modernās glezniecības klātbūtnei Jelgavas kultūras dzīvē, kuru paralēli ietekmēja divi citi 1898. gada notikumi: līdz ar Dēringa nāvi beidzās akadēmisma tradīciju “valdīšanas” laikmets, savukārt Kurzemes provinces muzeja ēkas atklāšana bija svarīgs solis kultūras infrastruktūras attīstībā. Valteru un Purvīti dzimtenē saistīja ne tikai nacionālpatriotiska dedzība, bet arī romantiskas jūtas pret abām jaunajām Jelgavas vācietēm, kuras bija attēlotas Valtera diplomdarbā un vēlāk kļuva par viņu sievām. 1900. gadā Valters apprecējās ar Metu Feldmani (*Meta Feldmann*, 1876–1956), kas pozēja gleznām ar ikdienišķā nodarbē iegrimušū lasītājas vai šuvējas tēlu, mājas koncertos uz klavierēm pavadīja vīra vijoļspēli un 1903. gadā laida pasaulē abu dēlu Hansu Leonhardu († 1945).

Valters un Baltijas mākslas dzīve 19.–20. gs. mijā

“Rūķa” biedru cerības, ka Baltijas pilsētas uz 20. gs. sliedzņa sniegs jaunrades un iztikas iespējas profesionāliem gleznotājiem, nebija gluži utopiskas, taču piepildījās ar atšķirīgām sekmēm. Rīgas Mākslas biedrība (turpmāk RMB) 1898. gada decembrī atklāja savu salonu ar Baltijas mākslinieku gleznu izstādi, kuras ražīgākie dalībnieki bija tikko par rīdzinieku kļuvis Purvītis ar un jelgavnieks Valters. Daļa publikas, sastapusies ar iepriekš neierastu gleznojuma veidu, nepatīkā novērsās, tāpēc RMB aktīvistu ieguva uzdevumu dienas avīžu slejās skaidrot rīdziniekiem patiesībā mērenās un poētiski maigās plenēra noskaņu glezniecības pamatus, pamazām pieradinot viņus pie tādām mākslinieciskām vērtībām, ko rada atkāpšanās no dabas redzējuma šabloniem. Atšķirībā no estētiski izglītošajām vācu recenzijām latviešu publicistika lielu nozīmi tobrīd piešķīra etniskas pašapliecināšanās jautājumam un aicināja neapmierināties, ka tautieši nav pietiekami nošķirti no “mūsu novadniekiem” un “Baltijas māksliniekiem”. Valtera etniskajai divdabībai atbilstošāks bija latviešu negribētais novadnieka statuss, tāpēc tālaika sabiedrības pārņemība ar teritoriālās un nacionālās piederības nodalīšanu turpmāk kaut kādā mērā apēnoja viņa reputāciju un bija viens no faktoriem, kas mazināja viņa jaunrades rezonansi. Baltijā kļuva arvien grūtāk norobežoties no mākslas dzīves pārvēršanas nacionālas sāncensības un politiskas cīņas arēnā, kas, no vienas puses, labvēlīgi ietekmēja latviešu un igauņu kultūridentitātes apziņu ceļā uz savu valstiskumu, bet, no otras puses, reducēja mākslas sabiedriskās lomas izpratni līdz vulgārai shēmai.

1901. gada sākumā Valteram ar viņa agrākajiem “Rūķa” biedriem Ričardu Zariņu, Jāni Lībergu un Jūliju Madernieku RMB salonā notika kopīga izstāde, un nākamajā gadumijā viņš tur sarīkoja personālizstādi. Salona apmeklētības rādītāji liecina, ka Valtera cienītāju loks Baltijas lielākajā pilsētā bija daudz šaurāks nekā Purvītim, kura ainavas laikabiedriem sāka nozīmēt “patiesas dzimtenes mākslas” kvintesenci. Vērienīgi nebija arī komerciālie panākumi, un Purvīša glezniecība RMB izrādījās desmitreiz ienesīgāka. Neraugoties uz augsto vērtējumu, kādu Valtera daiļradei piešķīra mākslas pazinēji, viņa eksistences ekonomiskais pamats bija svārstīgs, pat ja dzimtā Kurzeme savu dēlu atalgoja dāsnāk nekā Rīga. 1904. gadā gleznotājs atsauca senāk dotu piekrišanu parādīt RMB vēl vienu personālizstādi, pamatodams lēmumu ar zaudējumiem, kādus iepriekš nesuši neizdevīgi sadarbības nosacījumi.

Sāpīgs upuris, kuru prasīja profesionālas patstāvības nostiprināšana, bija agrākā studentu solidaritāte, kas sāka plaisāt, tiklīdz jaunības draugiem nācās dalīt dzimtenes mākslas tirgu. Kā noprotams, Valters un Purvītis gan turpināja atbalstīt viens otru, kamēr viņus nebija šķīrušas valstu robežas. Taču Valters sapīka, kad Jelgavā 1898. gada rudenī ar apņēmību nostiprināt “savu portretista reputāciju šejienes muižniecībā” parādījās Ro-

zentāls. Kad Purvītis un Valters 1900. gada Pavasara izstādes laikā Pēterburgā saņēma aicinājumu kļūt par *Мир искусства* pastāvīgajiem eksponentiem un Benuā atzinību, bet Rozentāls – vien Sergeja Džagiļeva (*Сергей Дягилев*) pārmetumus banalitātē, aizskartais gleznotājs nomainīja Valtera diplomdarba “gaismai un dzīvībai” reiz veltīto slavinājuma toni pret sašutuma izviridumu.

Bailes no konkurences sasniedza kulmināciju, kad astoņi Rīgas mākslinieki, Purvīti un Valteru neskaitot, 1904. gadā apvienojās protestā pret Purvīša ietekmīgākā atbalstītāja Roderiha fon Engelharta (*Roderich von Engelhardt*) ieceri atklāt RMB jaunās telpas topošajā RPMM ēkā ar starptautisku Ziemeļu izstādi, kurā vietējā glezniecība būtu skatāma līdzās Skandināvijas, Somijas un Krievijas meistarų veikumam. Grupējums izcīnīja atteikšanos no sākotnēji apstiprinātā projekta, bet, kad uzvarētāju mērķis iesvētīt mūzu templi ar Baltijas gubernu mākslu vien 1905. gadā nonāca līdz īstenošanai, Purvītis un Valters šo pasākumu boikotēja. Ieski cētās kolīzijas ļauj noprast, cik nozīmīgu lomu mākslinieka un publikas attiecību veidošanā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā arī Romanovu impērijā ieguvusi intensīva mākslas izstāžu aprīte. Baltijas ceļojošo izstāžu biedrības pirmās gleznu izstādes turneja vairākus Valtera darbus ļāva skatīt ne tikai Rīgā un Jelgavā, bet arī Tartu un Tallinā (1900–1901). Viņa daiļrade bija pārstāvēta plašā mākslas izstādē Liepājā (1900), Rīgas septiņsimtgadei veltītajā Visu laiku Baltijas mākslinieku darbu izstādē (1901) un vispēdīgi īstā mākslas tautā vešanas mēģinājumā – Kokneses izstādē (1904). Valteram svarīga bija gan līdz 1902. gada *Мир искусства* izstādei konstatējamā dalība Pēterburgas mākslas dzīvē, gan pēc gadsimtu mijas spertie pirmie soļi Rietumu virzienā, kļūstot par eksponentu Berlīnes secesijas izstādēs (III, 1901; IX, 1904).

Taču vistiešāk un visdaudzpusīgāk viņa darbība pastāvīgi skāra jelgavniekus, kuru pārstāvis 1906. gada sākumā vēstīja *Düna-Zeitung*, ka Valtera aizbraukšana gan visai Baltijai, gan dzimtās pilsētas mākslai un mūzikai nozīmē gandrīz neaizstājamu zaudējumu. 19.–20. gs. mijas Jelgavā dažādu mākslas veidu pamatus bija iespējams apgūt arī pie Oskara Felsko (*Oskar Felsko*), viņa sievas Johannas Felsko (*Johanna Felsko*) un Martas Unferhavas (*Martha Unverhau*). Tomēr viņu darbnīcas pilsētas māksliniecisko aktualitāšu kartē bija mazāk nozīmīgas par Svētes ielu 13, kur “Valtera dzīvoklis un studija drīzi palika par Jelgavas mākslas entuziastu svētceļojumu vietu”. Kuindži ietekmē skolotāja darbs Valteram jau agri kļuva ne tikai par ienākumu avotu, bet arī par cilvēcisku nepieciešamību. Bijušie Jelgavas perioda skolnieki un cienītāji viņu raksturoja kā “apbrīnojami spilgtu mākslinieka personību, kura neatvairāmo pedagoģiskās suģestijas spēku papildināja arī ļoti izsmalcināta muzikalitāte”. Valters kopš jaunības bija izteikts sieviešu mīlulis, un šis apstāklis daļēji atspoguļojies studijas audzēkņu sastāvā, lai gan tagad zināmi tikai dažu Jelgavas perioda

skolnieču vārdi – Irmgarde un Grēta (Margarēte) fon Hērneres (*Irmgard und Greta (Margarethe) von Hoerner*), Alise fon Birkenštete (*Alice von Birkenstädt*) un Margarēte Hillesema (*Margarethe von Hüllessem*). Pie Valtera kādu laiku mācījās topošie mākslinieki Herberts fon Hērners (*Herbert von Hoerner*), Petrs Kalpoks (*Petras Kalpokas*), Sigismunds Vidbergs un Alfrēds Purics (Purītis), kā arī konsultējās Ģederts Eliass. Vingrināties kopā ar reālskolas zīmētāju jauno paaudzi nekautrējās gleznotāja pirmais skolotājs Vīsners. Darbs iekštelpā mijās ar plenēriem Jelgavas apkaimē un citviet Baltijā. Manteifeli (*Manteuffel*) Valteru uzņēma Kazdangā, Birkenšteti (*Birkenstädt*) – Bēnē un Menzenkampfi (*Mensenkampff*) – Tarvastu pie Vilandes. Šo un citu muižnieku dzimtu uzvārdi lasāmi arī Cīrera publicētajā Valtera darbu īpašnieku sarakstā, kas sniedz daļēju nojausmu par viņa gleznu pasūtītāju un pircēju aprindām. Bez mākslinieciskajiem uzdevumiem, kurus “Rūķa” biedriem Latviešu etnogrāfiskās izstādes gadā uzticēja Rīgas Latviešu biedrība, viņa biogrāfijā iespējams atzīmēt tikai vienu Latvijā veiktu sabiedrisku (draudzes) pasūtījumu – altārgleznu Irlavas baznīcai (ap / n. v. 1904, atrodas Liepājas ev. lut. Brāļu draudzes namā). Par mākslinieka izglītojošās darbības publisko virsotni kļuva Jelgavas Amatnieku biedrībā (*Mitauer Gewerbeverein*) sniegtās lekcijas par glezniecību (1903–1904). Viņš uzsvēra impresionisma atklājumu revolucionāro nozīmi, mācīja saskatīt dabā nevis atsevišķus toņus, bet to harmonijas un norādīja uz muzikālās un gleznieciskās jaunrades paralēlēm. Izklāstītās idejas nebija pašradītas un unikālas, taču Valters tās bija pārdomājis un pieņēmis par rosinošām savā mākslinieka un skolotāja praksē. Trīs reizes (1899, 1902, 1904) viņš darbnīcu uz laiku pārvērtā izstāžu zālē. Pēc pēdējā no šiem pasākumiem tik plašu Valtera darbu klāstu nekur Latvijā viņa dzīves laikā vairs nebija iespējams aplūkot, un nākamā personālizstāde 1906. gadā jau notika Drēzdenē.

Iespaidis, noskaņa un melodija. Valtera glezniecība Jelgavas periodā

Jelgavas periodā svarīgi ierosmju avoti Valteram, domājams, bija gan vācu un krievu mākslas žurnāli un grāmatas, gan notikumi Rīgas un galvenokārt Pēterburgas izstāžu dzīvē. Tomēr gleznotājs bija pietiekami nobriedis, lai daudz laikmetīgu iezīmju viņa daiļradē ap 1900. gadu rastos kā pašattīstības rezultāts redzamās pasaules iespaidu vērošanas un gleznieciskās interpretācijas gaitā. Turklāt gadsimtu mijā viss aizgūtais saaudās ar paša idejām un tika pasniegts patstāvīgā tulkojumā, apliecinot “muzikālu izjūtu un vīrišķīgu izteiksmes enerģiju” – pamatiezīmes, kuru savienojumu “smalkjūtīgā kolorista” jaunradē 1899. gadā tālredzīgi saskatīja *St. Petersburger Zeitung* kritiķis Frīdrihs Gruss (*Friedrich Groes*, kript. *F-s*). Valters aizrautīgi strādāja ainavas žanrā, darināja gleznas ar figūrām plenēriskā vidē vai interjeru fragmentos un guva panākumus kā portretists. Mūsdienās pieejamie Jelgavas perioda darbi ir gleznoti eļļas

tehnikā uz audekla vai koka, kaut gan RMB bija eksponēti arī pasteļi (1901/1902) un pēc dažiem piemēriem un laikabiedru liecībām ir zināms Valtera akvarelēšanas paradums. Skaita un mākslinieciskās vērtības ziņā nozīmīgu vietu viņa jaunradē ieņēma studijas, kuras tika piedāvātas apskatei un dažkārt izpelnījās vairāk atzinības nekā lielformāta gleznas.

Nepamatots šķiet Ugas Skulmes pieņēmums, ka PMA ārzemju stipendijas nepiešķiršana Valteram par “Tirgu Jelgavā” viņā nokāvusi “to drosmi, to brīvo gara lidojumu, kas parādās šīnī varenajā, jaunus apvāršņus paverošā darbā”. Plenēriskots daudzfigūru reālisms tirgus skatam radniecīgā izvērsumā pēc tam vairs nelikās tik saistošs, lai noteiktu Valtera jaunrades pamattendences, un viņš no gleznā ieliktajiem centieniem turpināja tos, kuri tuvināja impresionismam un galvenokārt guva izpausmi intīmākās formās. Ap 1900. gadu impresionisma pieredze daļā mākslinieka ainavisko kompozīciju saaudās ar neoromantiskas emocionalitātes meklējumiem, kas viņu harmoniski iekļāva 19.–20. gs. mijas noskaņu mākslas lokā. Ne tikai Valtera, bet arī Purvīša un Rozentāla uzmanību tolaik piesaistīja jau vairākkārt minēto “Glāzgovas zēnu” prasme apvienot franču impresionisma atklājumus ar Vistlera niansētās pušņu glezniecības izsmalcinātību un elēģisko lirismu. Turklāt Ziemeļeiropas plenēristus par neoromantiķiem viņu dzimtajās zemēs audzināja gaišo vasaras nakšu un garo krēslas stundu noslēpumainā burvība, kuras “ietekmes zonā” atradās arī Baltija. Līdzīgas noslieces uz gadsimtu mijas sliekšņa lielā mērā vienoja PMA Pavasara izstāžu eksponentu jauno paaudzi. Valtera glezniecībā aizraušānās ar saulainu krāsainību un interese par krēslainu monohromiju bija savstarpēji papildinošas ievirzes. Tonālo vingrinājumu pieredze palīdzēja harmonizēt koša plenēra iespaidu ņirbu, savukārt mijkrēšļa noskaņu pelēcinātajā koptonī mākslinieks meklēja nianšu dažādību.

Iekāms Valters, jau dzīvodams Vācijā, nolēma, ka impresionisma optiskie mērķi nav īstenojami, tā atbalsis darbos bija ienesušas dzidrumu un glezniecisku atraisītību, kas 20. gs. ieskaņā lika viņu cildināt kā “smalkjūtīgāko koloristu un lielāko dzejnieku starp mūsu dzimtenes māksliniekiem”. Jau 19. gs. 90. gadu beigās Valters plenērā bieži meklēja kaut ko vairāk par necilas vai, tieši pretēji, aristokrātiskas vides motīvu poēziju. Citējot viņa paša vēlāko atzinumu, “glezniecisks prieks par dabu mostas tikai tad, kad cilvēka acs tajā aiz konkrētiem objektiem sāk saskatīt melodiskas krāstoņu attiecības un smalkas formveides sakarības”. Būdam muzikāls mākslinieks, kuru visu mūžu nodarbināja sinestētisku pārdzīvojumu apjēgšana un izteikšana, viņš arvien niansētāk izjuta mākslas darba abstraktās ritmiskās struktūras klātesamību, kas padziļināja daudzu reālistisku vai impresionistisku gadsimtu mijas gleznojumu iedarbību. Uz tiem jau var attiecināt Stellas Pelšes vispārinājumu par impresionistiskās klātbūtnes izjūtas ticamības un jūgendiskās abstrahējošās stilizācijas nedalāmo vienību. Valtera glezniecības atainojuma atslēgvārdu virknē

līdzās iespaidam un noskaņai ir likumsakarīgi nosaukt melodiju. Viņa darbos melodiskums lielākoties izpaudās kā vieglas kustības ilūzija, kas radās krāsu, līniju un gaismas efektu kopspēlē.

Vispaliekošāk Valtera radošo izaugsmi šajā virzienā ietekmēja ūdens virsmas motīvi. Pēc analogijas ar Lionello Venturi (*Lionello Venturi*) un Oskara Reutersverda (*Oskar Reuterswärd*) atzinumiem par atspulgu spēles īpašo lomu impresionisma radīšanā, kas sakrita ar Valtera dzimšanas laiku, varētu apgalvot, ka Valtera gleznieciskais rokraksts Jelgavas periodā pilnbriedu sasniedza darbos, kuros viņš pievērsās atspīdumiem klātas ūdens virsmas studijām. Darbos “Viļņojošs ūdens” (ap 1898, LNMM) un “Jūrmala” (“Rāma jūra”, ap 1900, LNMM) impresionistiskā redzes iespaidu ņirba jau saskaņota izmeklēti fragmentārās kompozīcijās, kurās iemiesots gaistošais līdzsvars starp gaismu un ēnu, mieru un kustību jeb – akustisku asociāciju līmenī – skaņu un klusumu. Attēlodams ūdens virmojošo vai plūdeno kustību, mākslinieks pētīja formu pārklāšanos un miju, kas pēc vairākiem gadu desmitiem tika stilizēta viņa vēlīnajās ekspresīvajās ainavās un klusajās dabās.

Citviet Valtera gleznotajos ūdeņos parādījās kustīgiem atspulgiem līdzīgi ūdensputni (“Pīles”, ap 1898, studija; “Pīles”, 1898, abi LNMM) un ap 1900. gadu – lakoniski peldētāju zēnu tēli, kurus var raksturot ar Maksa Lībermaņa (*Max Liebermann*) gleznām veltītajiem Riharda Hāmaņa vārdiem kā “ēteriskus gaismas koncentrācijas punktus (..) gandrīz abstraktā plenēra fragmentā” (“Peldētāji zēni”, ap 1900, LNMM; “Zēni pie ūdens”, ap 1900, Tukuma muzejs, u. c.). Līdz ar ūdens un gaismas kustībām gleznojamos it kā pulsē maiga dzīvība, kam bērnu tēli piešķir siltuma sajūtu. Tādējādi šīs delikātās studijas var uzskatīt par savdabīgu 19.–20. gs. mijai raksturīgās impresionisma un bioloģiskā romantisma saplūsmes rezultātu.

“Valters it kā atšķir no dabas bagātiem akordiem vienu skaņu – liek tad tai briest, pieaugt, izskanēt,” 1902. gadā rakstīja kāds neatšifrēts latviešu kritiķis, vērodams iezīmes, kas tuvākajos gados arvien noteiktāk liecināja par izvēlīgas stilizācijas pastiprināšanos. Apmēram no 1903. gada līdz aizceļošanai no Latvijas Valters radīja visai daudz tonāli un lineāri izsmalcinātu ainavisku kompozīciju, kas bieži atgādināja blāvus, atturīgi dekoratīvus laukumu un līniju rakstus ar smalkiem virsmas apdares akcentiem. Viņa ainavu glezniecībā tā bija likumsakarīga tendence, kas tiklab palielināja darbu formālās struktūras autonomiju, tālejoši ietekmēdama mākslinieka turpmāko attīstību, kā radīja pārspīlētas iespaidu un noskaņu shematizācijas un estetizācijas risku, kas nojaušams arī viņa salīdzinājumā ar “nepārspējamu svētlaimības sajūtas dzejnieku”. Ļaudamies dekoratīvisma iespējām, Valters šajos gados dažreiz kavējās tuvu rafinētai, bet sekļai izteiksmei. Glezno līniju sabalsošanās dekoratīvo ainavu kopas populārākajā piemērā “Mežs” (“Rīta saule”, ap 1903–1904, LNMM) gan ir tik saviļņojoši iedarbīga, ka gribas atvairīt domu par kri-

tiskās robežas tuvumu. Izvēlēdamies kompozīcijas motīvu, mākslinieks bija pievienojies daudziem laikabiedriem, kurus suģestēja meža skatu daudzbalstītais vertikālisms, strukturālā skaidrība un noskaņas, ko radīja tālas rīta vai vakara gaismas atblāzma. Valtera kolēģi šajā analogiju lokā bija tik dažādi meistari kā Izaks Levitans (*Исаак Левитан*, Krievija), Gustavs Klimts (*Gustav Klimt*, Austrija), princis Eižens (*Prins Eugen*, Zviedrija) un pat jaunais Pīts Mondrians (*Piet Mondrian*, Nēderlande). Gadsimtu mijas cilvēka iztēlē dzīvs bija priekšstats par mežu kā dabas templi, kurā dažus māksliniekus, protams, vairāk interesēja “dievnama arhitektūra”, citus – noslēpumainais un neparastais pārdzīvojums. Valtera “svētnīcas” trauslajos pīlāros jaušas meitenīgs maigums, tomēr visvairāk viņu valdzinājusi tieši abstraktā kustības melodija. Šis darbs aizsāka vienu no viņa daiļrades galvenajām “muzikālajām” tēmām, skaidri sasaukdamies ar 20. gs. 20. gados gleznotajiem dienas ieskaņas un izskaņas tēlojumiem “Augšupejošo ritmu” un “Dziestošo ritmu” variācijās.

Ap 1903.–1904. gadu gleznotajās ainavās kompozīciju izteiksmību nosaka līniju un laukumu raksti, bet gaisma pārsvarā ir zaudējusi aktīva un dinamiska elementa nozīmi. Taču līdz tam no impresionistiska dabas redzējuma atvasināta, bet mērķtiecīga un smalkjūtīgi stilizēta “gaismas dramaturģija” ap 1900. gadu bija spēlējusi nozīmīgu lomu vēl vienā svarīgā Valtera darbu grupā. Tās ir krēslainas kompozīcijas, kurās viena vai retāk divu cilvēku – visbiežāk jaunu sieviešu – tēli ne tikai ļauj dabas pārdzīvojumam upmalā, laivā, parkā, koka paēnā vai citviet ārtelpā, bet arī nododas kādai faktiski tikai nojaušamā iekštelpas fragmentā notiekošai ikdienišķai nodarbei vai klusai divatnībai. Valtera daiļrade šīs kopas ikonogrāfiskās saknes ļauj meklēt gan 90. gadu vidus vērpējās, gan zemnieciskajai līnijai pretējā interešu lokā, kuru pārstāv Vistlera aristokrātisko dāmu portretu ietekmē gleznata tumsnēja vīzija “Sieviete melnā” (19. gs. 90. gadu otrā puse, privātīpašums). Turpmāko pievēršanos tuvākajā sadzīvīskajā vidē vērotām noskaņām, domājams, veicināja ne tikai līgavas klātbūtne Jelgavas darbnīcā, bet arī 1897. gada oktobrī Pēterburgā notikusī skandināvu mākslas izstāde, kurā Vistlera cienītāji jutās atklājuši vēl “vienu no smalkākajiem tagadnes māksliniekiem” – dāņu “klusuma un gaismas gleznotāju” Vilhelmu Hammersheju (*Wilhelm Hammershøi*). Ļoti iespējams, ka tieši Hammersheja interjeri ar figūrām, kuros viņš “pilnībā novērsās no stāstošās tradīcijas”, un apgarotie mijkrēslī tīnušos cilvēku portreti jelgavnieku tuvināja svarīgai viņa daiļrades lappusei. Krēslainajos figurālajos darbos gaismas plūdums šķiet izvēlamies akcentus un nosakām kompozīcijas ritmu, piešķirdams virzību un ilgstamību tās uztverei. Raksturīgi, ka ārskatos Valtera uzmanību, līdzīgi kā atspīdumi ūdens spogulī, bieži saistīja silueti un krītošās ēnas – izteiksmīgas, noslēpumainas, dinamiskas un pilnīgi bezpriekšmetiskas figūru un priekšmetu dubultnieces, kas piedalījās darbu ritma un noskaņas veidošanā, dažreiz

par kļūdamas par nojaušama vēstījuma nesējām.

Jāņem vērā, ka pāri 19. gs. beigu reālistiskajai figurālajai glezniecībai kā atmosfēriska ilūzija klājās metaforiskuma plīvurs. Tuvojoties gadsimtu mijai, darbos pieauga simbolismam tuvu noskaņu loma, kas izpaudās netiešās norādēs, mājienos un asociācijās. Simboliskā nozīme bija nevis kaut kas nemainīgi piemītošs, bet pēkšņa impresija – “tas iespaids un tā sajūta, kādu kāds priekšmets savos nejaušos apstākļos un savā sakarībā ar apkārtni atstāj jūtīgā aplūkotājā” (Augusts Ģiezens). Uz šo interpretācijas iespēju fona pirmkārt aplūkojami par tautas dzīves tēlojumiem dēvētie Jelgavas perioda darbi, kuros Valteru biežāk interesēja nevis tiešs darba process, bet gan cilvēka pārvietošanās gleznas telpā ar vai bez norādēm uz paralēlēm starp tēloto gaitu un mūža ritumu. Šīm kompozīcijām dažkārt doti diennakts laiku nosaukumi (“Vakars”, n. v. 1898, saglabājusies reprodukcija; “Nakts”, n. v. 1900, saglabājies apraksts). Savrup no “gājēju” tēlojumiem tautas dzīves tematikas ietvaros atrodamas kompozīcijas ar vienu lielu, priekšplānam pietuvinātu figūru, kuru ciltsmāte Valtera tēlu galerijā bija 1896. gada mazā sprigace ar grābekli. Soli klajāka “sajūsmas tēlojuma” (*Stimmungsbild* latviskojums 20. gs. sākumā) virzienā demonstrē PMA 1899. gada Pavasara izstādes katalogā reproducētā glezna “Vakara stari”. 90. gadu otrajā pusē Valtera centieni tādā veidā rādīt diennakts laiku mijas atbalsošanos cilvēka jūtu pasaulē varēja gūt ierosmes, ja starp franču žanrista Žila Bretona (*Jules Breton*) darbiem, kas bijuši gandrīz visās Krievijā sarīkotajās franču mākslas izstādēs, viņš redzēja kaut ko līdzīgu “Cīruļa dziesmai” (1884). Pēc šādiem vēl visai stāstošiem mēģinājumiem pēdējo Jelgavas gadu glezna “Zemnieku meitene” (ap 1904, LNM) izceļas ar neparastu strukturālu skaidrību un akustisku spriegumu. Cilvēka un ainavas psiholoģiski piesātinātais līdzsvarojums to ļauj samērot ar Edvarda Munka (*Edvard Munch*) māsas portretu “Ingere jūrmalā” (“Vakars”, 1889), kuras statiskais tēls ar tukšumā vērsto skatienu skandināvu pētniekiem atgādinājis Bastjēna-Lepāža prototipus. Valtera glezna savā ziņā uztverama ainavā iekļauts siluetportrets, un tēla monumentalitāte pastiprināta, šķietami papildinot to ar mežstūra aprisēm. To vietā gan dažos viņa portretos (1905–1907), gan nedaudz agrākos Valentīna Serova (*Валентин Серов*) darbos par figūru “spārnēm” izmantotas atzveltnes un apmetņi, panākot, ka cilvēka tēls šķiet vienlaikus varens un sīks.

Uz jauna sliekšņa

Kad Valters 1906. un 1907. gadā gleznoja izteismīgākos siluetportretus, Jelgavas periods viņa biogrāfijā jau piederēja pagātnei. Lai gan ne viens vien laikabiedrs jaunībā pieredzēto saskarsmi ar Valtera glezniecības un mūzikas pasauli atcerējās kā likteņa dāvanu, mākslinieks ar laiku varēja sākt ilgoties pēc “stiprākas kustības savā mākslas jomā” (Grēta fon Hērnere). Dzīve ierastajā vietā gan varbūt turpinātos pat visu mūžu, jaunu

ierosmju gūšanas labad dodoties ārzemju ceļojumos. Taču 1905. gada revolūcija iedragāja Valtera eksistences ekonomiskos pamatus, jo maksātspējīgās publikas interesi par mākslas darbu iegādi neizbēgami nomāca citas rūpes. Turklāt nežēlīgā īstenība droši vien sagrāva mākslinieka atlikušās sociālās un nacionālpatriotiskās ilūzijas. Etniskās divdabības dēļ Valtera sadzīvošana ar nacionālās konfrontācijas problēmām bija ļoti sarežģīta, un viņš noteikti sapņoja izvairīties no laikmeta prasības “tikt skaidrībā par tautisko” uz visiem laikiem. 1906. gada 20. janvārī (2. februārī) *Düna-Zeitung* parādījās Jelgavas korespondenta *n.* vēstījums, ka “mūsu pašmāju mākslinieks Johanness Valtera kungs šajās dienās dodas uz Drēzdeni, lai Rihtera salonā sarīkotu savu gleznu izstādi ar apmēram 100 darbiem”. Publikācijas autors rakstīja, ka par šo ieceri sabiedrība varētu patiesi priecāties, ja vien sakarā ar “valdošajos apstākļos likumsakarīgi sārukušo interesi par mākslu un māksliniecisku izglītību” Valteram nebūtu padomā apmesties ārzemēs.

Pārcelties uz Drēzdeni jelgavnieku aicināja tur pastāvīgi dzīvojošais brīvkungs Pauls fon Šlipenbahs (*Paul von Schlippenbach*) – Olainē dzimis gleznotājs, tieslietu doktors un mecenāts, kas bija viņa vienaudzis. Aizbraucējs izrādījās no tiem ļaudīm, kuri nespēj atgriezties zudušas laimes vietās vai ļauj apstākļiem iegrozīties tā, lai atkalredzēšanās nenotiktu. Turpretī stilistiskā robežšķirtne starp veco un jauno nebija tik krasa. Piedalīšanās Drēzdenes mākslas dzīvē sākās ar līdzpaņemtiem darbiem, un varēja gadīties, ka atsevišķi Latvijā iesākti gleznojumi tika pabeigti jau Vācijā. Otrajā emigrācijas gadā Valters parakstījis gleznu, kurā ainavas motīvu pārvēršana stilizētā laukumu un līniju ornamentā kalpoja dramatiskā un skaudra pārdzīvojuma izteikšanai. Tā ir kompozīcija “Pavasaris” (“Bärenite”, 1907, LNMM), kurā cilvēka gaitas tēlojums savijies ar neparastu skatījumu uz gadalaiku miju. Dabā drīz modīsies pavasaris, bet greizais tecīniem skrejošās meitenes tēls tik ļoti ieaužas gleznas melnbalto laukumu dinamiskajā rakstā, ka liekas – vientuļais bērns līdz tam var pazust līdzī kustošā sniega atliekām uz visiem laikiem. Tādējādi ziemas atkāpšanās vieš nevis prieku par jaunu sākumu, bet iemieso dzīves pārmaiņu nedrošības un pretrunīguma sajūtu. Šajā gleznā var saskatīt tālus aizmetņus tām poētiska ekspresionisma tendencēm, kas 20. gs. 70. gados sāka izpausties Edvarda Grūbes un Intas Celmiņas jaunradē, iegūstot tradīcijas spēku. Darba īpašo vietu Valtera mantojumā galvenokārt nosaka metaforas atkarība no iejūtīgi abstrahējoša vērojuma. Viņa glezniecībā “Bärenite” kļūva par spēcīgu fināla akordu 19. gs. reālisma un gadsimtu mijas simbolisma kopspēlei.

1904. gada lekciju ciklā Jelgavas Amatnieku biedrībā Valters bija stāstījis par dažādām koloristisku dabas studiju metodēm, kuru formulējumi liecina, ka gleznotāja prātu nodarbināja toņu akordi, skalas, attālumi un to subjektīvi pārveidojumi. Gatavība pētīt šīs likumības bija Valteram pūrā,

kad viņš no Romanovu impērijas pārcēlās uz Vilhelma II ķeizarvalsti un atklāja sev to 20. gs. kosmopolītiskā modernisma pasauli, kurā, kā rakstījusi Jekaterina Djogota (*Екатерина Дзюго*), “mākslinieki un informācija par viņiem pastāvīgi pārvietojas dažādos virzienos, starptautiskie strāvojumi aizēno vietējās skolas”. Tomēr gleznotājs arī turpmāk daudzējādā ziņā palika gadsimtu mijas cilvēks, kas pastāvīgi atgriezās pie interesēm un problēmām, kuras sakņojās “Viļņojoša ūdens”, “Peldētāju zēnu”, “Jūrmalas”, “Meža” un citu Jelgavas laika gleznu ritmiskajā un koloristiskajā struktūrā.

Lai gan sākotnēji, iespējams, bija domāts par ģimenes kopīgu došanos uz Drēzdeni, aizceļošana sakrita ar kopdzīves iziršanu, un Meta Valtere ar dēlu palika Latvijā. Laulību Vidzemes evaņģēliski luteriskā konsistorija mākslinieka prombūtnē oficiāli šķīra tikai 1914. gadā, kad bijusī sieva vēlējās apprecēties otru reizi. Gleznotājs viņas rīcībā bija atstājis daudz agro darbu, no kuriem LMVB, LVMM un RPMM izraudzījās vērtības savām kolekcijām. Jau 1906. gada rudenī bijušajā Valtera darbnīcā tika nodibināta Jelgavas Mākslas draugu biedrība, kas savā pirmajā mājvietā saimniekoja līdz 1909. gadam, telpu izmantojot gan radošām nodarbībām, gan izstāžu un citu pasākumu rīkošanai. Pretēji jelgavnieku cerībām pilnā mērā aizpildīt Valtera prombūtnes cirsto robu pilsētas mākslas dzīvē nebija pa spēkam diviem citiem zemgaliešiem – ne Naudītē dzimušajam Ernstam Hermanim Gētgensam (*Ernst Hermann Gaehtgens*), kas pēc studijām Berlīnē pārcēlās uz Jelgavu 1907. gadā, ne liriskajam Aleksandram Romanam, kas, ieradies no Pēterburgas, tur dzīvoja 1910.–1911. gadā līdz savai nāvei, radīdams vairākas jūgendiski stilizētas un neoromantiski noskaņotas vasaras nakšu ainavas, kurās jau Peņģerots un Siliņš saskatīja Vistlera un Valtera mākslas atskaņas. Avoti liecina, ka Romana lietotos “liegos pustoņus” ar “ļoti maigām pārejām” 20. gs. sākuma jelgavnieki uztvēra kā Valtera glezniecības pamatiezīmi, kas atbalsojās viņa skolnieku darinājumos. Tomēr Jelgavas periodā audzēkņu stilistiskā atkarība no skolotāja daiļrades nekļuva par tik izteiktu parādību kā vēlāk Drēzdenē un Berlīnē, jo tiem 19.–20. gs. mijas jauniešiem, kuri izvēlējās mākslinieka amatu, Svētes ielas darbnīca nebija profesionālās izglītības augstākais punkts. Ap 1910. gadu Baltijas mākslas izstāžu ainā pienāca brīdis, kad blakus “vieglo migliņu” epigonismam *à la Walter 1900* ievēribu guva citā stilistikā izpildīti darbi, kuru autori, recenzentiem nenojaušot, bija strādājuši līdzās dzimtenes “pazudušajam dēlam” viņa Vācijas plenēros.

II. 1906–1932. Drēzdenē un Berlīnē

Elbfloresces mākslas skatuve

Pierādījumu trūkuma dēļ jānoraida leģendas par mākslinieku, kurš:

- uz Vāciju aizbraucis līdz otrajai sievai;
- Drēzdenē apmeties, sekodams Kandinska ieteikumiem;
- tikai jaunajā vidē pakļāvies ģermanizācijai un vāciskojis savu vārdu;
- tikai pamazām guvis ievēribu kā gleznotājs, līdz tam glābdamies no trūkuma ar vijoles spēli Galma operas orķestrī, vai arī vispār turpinājis gleznot vien “paralēli maizes darbam – mūzikai”.

Pirmo pajumti Saksijā emigrantam sniedza Drēzdenes gleznainā priekšpilsēta Lošvica, kur Valters, pēc paša liecības, 1906. gada 22. februārī apmetās kā Paula fon Šlipenbaha viesis. Ar namatēvu Valters līdz tam vēl nebija ticis klātienē, lai gan viņi bija nākuši pasaulē tikai divarpus mēnešu un pārdesmit verstu attālumā viens no otra. Trīsdesmit septiņus gadus vēlāk citā zemē Valtera un Šlipenbaha gatavību mesties uz vienu roku varēja sekmēt ne tikai profesionālo interešu radniecība, novadnieku solidaritāte un augstmaņa mecenātiskā “kaprīze”, bet arī abu vienaudžu laulības dzīves iziršana.

Saksijas galvaspilsēta ar tās mākslas krātuvēm Valtera acīm pirmo reizi atklājās 1898. gada pavasarī, kad Kuindži rīkotā brauciena dalībnieki godbijīgi aplūkoja Rafaēla “Siksta Madonnu” un sajūsminājās par skaistajiem pieminekļiem, kas pilsētai bija ļāvuši iemantot Elbfloresces pievārdu. Rimtas elegances un zināma butaforiskuma zīmogu gadsimtu mijas Drēzdenē uzspieda galma klātbūtne. 1806. gadā Saksijas kūrfirstiste bija atzīta par karalisti un šādā statusā no 1871. līdz 1918. gadam ietilpa Vācijas ķeizārvalstī. No prāvās baltiešu kolonijas, kas jau ar Valtera līdzdalību “Svešumā dzīvojošo baltiešu adrešu grāmatā” 1907. gadā veidoja 220 personu sarakstu, lielākās autoritātes mākslas lietās bija Drēzdenes Karalisko kolekciju direktoru padomes loceklis mākslas zinātnieks Dr. Voldemārs fon Zeidlics (*Woldemar von Seydlitz*) un Karaliskās skulptūru kolekcijas direktors arheologs Dr. Georgs Treijs (*Georg Treu*). Šlipenbahs viņus piesauca kā iespējamus ekspertus, kad 1910. gadā centās pievērst RPMM uzmanību Valtera jaunākajam veikumam.

Pretēji agrākajiem pieņēmumiem tieši Drēzdenē aizritēja viņa dzīves sabiedriski rosīgākā desmitgade. Šī perioda īpatnējais skatuviskums pamazām droši vien kļuva nogurdinošs, bet aizgāja pagājībā līdz ar visu tā dēvēto *Belle Époque* – augstākās sabiedrības Skaisto laikmetu, aristokrātijas un lielburžuāzijas estētiskās kultūras krāšņo atvasaru. Tās gaisotne Drēzdenē sajaucās ar citādām strāvām, kas plūda no svaigiem reformu kustības ideju un modernisma mākslas novāciju avotiem. Mākslinieku grupas “Tilts” (*Die Brücke*) ekspresionisma glezniecība ierakstīja šīs pilsētas vārdu 20. gs. avangarda hronikas pirmajās lappusēs.

Valters pievienojās vairāk nekā pusmiljonam drēzdeniešu, kuru pilsēta starp Vācijas metropolēm iedzīvotāju skaita ziņā atpalika tikai no Berlīnes, Hamburgas un Mīnhenes. Tomēr Drēzdenes mākslā līdz pat 19. gs. 90. gadu sākumam bija valdījis nācariešu, vēlā romantisma un Diseldorfas skolas atbalsu piestrāvots historizēts akadēmisms. Ap to pašu laiku, kad Pēterburgā izveidojās pulciņš “Rūķis”, Drēzdenē radās tā dēvētā Gopelnas skola jeb Gopelnas grupa. Tās pārstāvji aizrāvās ar franču reālismu un impresionismu, tiecās atbrīvoties no akadēmiska sausuma un tālab pievērsās gleznošanai plenērā. Pavēlo mērenas modernizācijas pavasari, kas bija iestājies tikai nedaudz agrāk nekā Baltijā, gleznieciski un administratīvi veicināja 90. gadu vidū profesūru ieguvušais pilsētainavu meistars Gotharts Kīls (*Gotthardt Kühn*). Drēzdeni pamazām sāka uztvert kā centru, kur māksliniekiem ir iespējas gan iesaistīties auglīgā ierosmju apmaiņā, gan nodrošināt sev iztiku.

To gleznotāju vidū, kuri 19. gs. 90. gadu otrajā pusē nolēma, ka Elbflorencē būtu, ko darīt, bija Pauls fon Šlipenbahs, kas pēc tieslietu doktora grāda iegūšanas (1896) pievērsās glezniecībai un trīs gadus papildinājās Parīzē. Šlipenbahs gadsimtu mijā vēl bija ciešāk saistīts ar akadēmiskajām un reālistiskajām pagājušā laikmeta tradīcijām nekā Valters. Drēzdenes mākslinieku lokā brīvkungs, šķiet, piederēja pie daudzskaitlīgas viduvējību kopmasas, uz kuras fona viņu sāka vairāk ievērot jau tandēmā ar bijušo jelgavnieku. No vienas puses, Šlipenbaha sakari, pieredze un lietpratība noderēja impresārijai funkcijām spožāka talanta ceļā uz atzinību. No otras puses, Valtera jaunradē viņš acīmredzot saskatīja ievirzes, kam vēlējās pievienoties arī pats. Kultūrvidi, kurā labvēlis Drēzdenē ieveda Valteru, uzbur preses atsauksmes par “vietējā gleznotāja brīvkunga Dr. f. Šlipenbaha mūzikas salonu”. Tā kā skaņumākslā Valters pēc ievirzes bija kameramūziķis, viņa vijoli drīzāk var iztēloties skanam nevis operā, bet šādos mājas koncertos.

Laikā, kad Šlipenbahs gatavojās Valtera uzņemšanai, par būtisku faktoru Drēzdenes mākslas dzīvē bija kļuvušas divas privātgalerijas ar daudzveidīgu izstāžu programmu. Visvairāk iespēju izvērsties bija Arnolda galerijas jeb – pilnā vārdā – Ernsta Arnolda Saksijas Karaliskās galma mākslas tirgotavas īpašniekam Ludvigam Gutbīram (*Ludwig Gutbier*), kura darbībā tradicionālam lokālpatriotismam ap 1905. gadu pievienojās augoša interese par Mīnhenes, Berlīnes, Vīnes un Parīzes mākslas aktualitātēm. Ar viņa starpniecību Drēzdenes Jaunmeistaru gleznu galerija ieguva vērtīgus vācu un franču impresionisma un neoimpresionisma paraugus. 19. gs. beigu mākslas moderno virsotņu viesizstādes kalpoja ne tikai par alternatīvu “īsto akadēmiju” jaunajiem ekspresionistiem, bet arī par savdabīgiem tālākizglītības kursiem Valteram.

Otra svarīgākā privātā izstāžu vieta bija Emīla Rihtera mākslas salons (turpmāk – Rihtera salons), kura vadītājs Hermanis Holsts (*Hermann Holst*)

līdztekus ārzemju slavenību darbu skatēm par būtisku uzdevumu uzskatīja “jaunu, vēl neiekārtojušos mākslinieku atbalstīšanu”. Vācu ekspresionisma vēsturē Rihtera salons saistās ar trim grupas “Tilts” izstādēm (1907–1909), un uzņēmuma koptajai talantu atklāšanas praksei atbilstošs “vēl neiekārtojies mākslinieks” 1906. gadā Drēzdenē bija arī Valters. Viņš, šķirdamies no Jelgavas, zināja par gaidāmo debiju tieši Rihtera salonā, kas jau maijā radināja publiku pie iepriekš nedzirdēta dubultuzvārda “Valters-Kūravš” (*Walter-Kurau*). Radošajā pseidonīmā gleznotājs iekļāva mātes pirmslaulību uzvārdu, un šis apvienojums viņam droši vien saistījās ar dzimtenē apglabāto vecāku piemiņu. Drēzdenieši šajā mākslas dzīves jaunvārdā visticamāk saklausīja *Kurau* un *Kurland* sabalsošanos. Uz vairākām 1907. un 1908. gada gleznām meistars vēl parakstījies kā *Walter*, bet datējums 09 jau pievienots signatūrai *Walter-Kurau*, kuras pilnā forma vai monogramma *W-K* turpmāk kalpoja par viņa autorības apliecinājumu līdz pat mūža beigām.

Pirmā personālizstāde izpelnījās atsaucību, kas izpaudās gan recenzijās, gan daudzos pirkumos, un skatītāju interese Rihtera salonu mudināja to pagarināt. Drēzdenieši Valterā vispirms ieraudzīja izsmalcinātu dzimtās Baltijas atainotāju ar ļoti vieglām franču impresionisma, “Glāzgovas zēnu” vai varbūtējām Dahavas tīreļa noskaņu gleznotāja Ludviga Dilla (*Ludwig Dill*) iespaidu atskaņām. Kā portretists viņš jau bija sācis iepazīt Saksijas aristokrātiju, tostarp attēlodams grāfu Volfu fon Bodisēnu (*Wolf von Baudissin*), kura solīdais tēls (1906, LNMM) ilgu gadus nerādīja aizdomas, ka nezināmais bārdainis ir 20. gs. sākuma Drēzdenes populārākais humorists ar pseidonīmu brīvkungs fon Šlihts (*Freiherr von Schlicht*).

Dresdner Anzeiger pārstāvis Rihards Štillers (*Richard Stiller*) Valtera glezniecībā manīja izkoptu krāsu gaumi, bet pārmetoši izteicās par ierobežotas paletes izmantojumu un toņu tuvinājumu, kura dēļ daudzi darbi izskatoties pēc dekoratīvu sienas gleznojumu un paklāju metiem. Radniecīgi salīdzinājumi neatkarīgi no Valtera jaunrades stilistikajām pārmaiņām arī pēc desmit gadiem liecināja, ka mītnes zemē emigrants vērtēts kā īpatnējs estētizēta dekoratīvisma kopējs. Tādējādi vācu kritika un publika saskārās ar to Eduarda Kļaviņa konstatēto “savdabīgo lirisma un dekoratīvistiska estētisma savienojumu, kam pamati ielikti gadsimtu mijā un kas (..) arvien saglabājās latviešu mākslā” līdz pat mūsdienām. Valters bija viens no šo pamatu licējiem, turpretī Vācijas glezniecībā šādas iezīmes neveidojās par noturīgiem vaibstiem, bet palika citu tendenču paēnā.

Savās Drēzdenes starta pozīcijās emigrants stilistiski atradās apmēram uz vienas pakāpes ar daiļrades briedumu sasniegušajām kādreizējās Gopelnas skolas atvasēm. Viņu glezniecība bija ieguvusi plašu atzinību un šķita pieņemama mākslas cienītāju vairākumam, kas uzskatu modernizācijas gaitā apstājās uz ekspresionisma slietņā pie impresionisma un postimpresionisma vērtībām. Nesenā iecerotāja pienesums dažos aspektos

vedināja gremdēties delikātu nianšu pasaulē pat vēl dziļāk nekā vietējo “drēzdeniskās harmonijas izjūtas” kopēju darbi. Kad 60 Valtera gleznojumu noteica toni izstādē, kura 1907. gada novembrī Rihtera salonā ar mēneša atstarpi sekoja tā pirmajam mēģinājumam rādīt “Tilta” jaunradi, Villijs Dengess (*Willy Doenges*) no *Dresdner Journal* teicās ar baudu izstaigājam telpas, kuru nesenaļiem eksponātiem nācies pārciest vispārēju nepatiku. Tomēr ekspresionistu izrāviena patoss netieši ietekmēja pat akadēmijas profesorus, un šādas mijiedarbības griezumā labāk apjaušama arī Valtera glezniecības pārmaiņu gaita.

Jau kopš ierašanās gada ar viņa dalību notikušās izstādes sekoja cita citai tik strauji, ka mākslinieks droši vien jutās kā ierauts virpulī, bet viņam diez vai radās vajadzība un iespēja nodrošināt iztiku ar vijoļspēli. Pat pieļaujot, ka Drēzdenes desmitgades bagātīgais izstāžu saraksts joprojām ir nepilnīgs, pasākumu kartē var atzīmēt Diseldorfu, Frankfurti pie Mainas, Karlsrūi, Kēnigsbergu, Leipcigu, Minheni, Romu un Veimāru. 1908. gada Drēzdenes Lielajā mākslas izstādē Valtera darbi bija meklējami Vispārējās vācu mākslas sabiedrības (*Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft*) Drēzdenes nodaļā. “Dreslera mākslas gadagrāmatā” no 1909. gada atzīmēta arī viņa piederība pie Vācijas Mākslinieku savienības (*Deutscher Künstlerbund*). 1912. gadā Valters kļuva par Drēzdenes Mākslas sabiedrības valdes locekli. Kad Villijs Dengess pilsētas kultūras panorāmā uzskaitīja šīs organizācijas talantīgākos biedrus, Valteram tika otrā vieta aiz mūsdienu drēzdeniešiem labāk zināmā Georga Līriga (*Georg Lührig*). Emigrantam, Līrigam, Šlipenbaham un citiem māksliniekiem piedaloties, organizācijas paspārnē 1910. gadā bija izveidota grupa “Zaļš un balts” (*Grün-Weiß*), bet īsi pirms Pirmā pasaules kara sevi ar izstādi pieteica pašā Valtera vadītā “Drēzdenes mākslinieku grupa 1913” (*Dresdner Künstlergruppe 1913*). Tie bija vidusceļu meklējoši centieni pēc lielākas dinamikas konservatīvās Drēzdenes Mākslas sabiedrības ietvaros.

Šajā rosībā it kā atdzīvojās tas veiklais “runātājs un darīšanu kārtotājs”, kurš Šķiltera atmiņās “godam reprezentēja “Rūķi” visos oficiālos gadījumos”. Saksijā pienācīga reprezentācija pirmkārt nozīmēja karaliskās ģimenes pārstāvju klātbūtni, kas nepalika bez preses ievēribas arī Valtera izstāžu atklāšanās. Īpatnējā veidā par gleznotāja sabiedrisko prestižu liecina pieminējums Hugo Erfurta (*Hugo Erfurth*) izdevumā “Fotoportreti: Ievērojamu personību ģīmetņu saraksts” (1913). Valtera darbi nonāca gan šī slavenā fotogrāfa, gan citu ievērojamu mākslas kolekcionāru krājumos. 1910. gadā Šlipenbaham iemeslu rakstīt par drauga mākslas pārstāvību “dažās no vispirmākajām Vācijas privātgalerijām” deva kāda “Peldētāju zēnu” varianta uzņemšana Ādolfā Rotermunta (*Adolf Rothermundt*) kolekcijā, kas nozīmīgos piemēros atspoguļoja impresionisma vēsturi.

Valtera panākumu stūrakmens Drēzdenē bija gleznieciskā un pedagoģiskā talanta apvienojums. 1932. gadā *Dresdner Anzeiger* nekrologā rak-

stīja, ka “viņa stils Drēzdenē radīja skolu”, atceroties “visai ciešo līdzīgi noskaņotu mākslinieku un mākslas draugu loku”, kas savulaik izveidojies ap iecelotāju, turklāt *Dresdner Neueste Nachrichten* apgalvoja, ka šis “tipiskais Valtera-Kūrava stils” 30. gadu sākuma izstādēs aizvien vērojams daudzās vietējo mākslinieču gleznās. 1907. gada novembrī, kad Rihtera salons rādīja Valtera, Šlipenbaha, Belzēna, Kalpoka un Drēzdenes tēlnieka Freda Felkerlinga (*Fred Voelckerling*) darbu izstādi, katalogā bija reklamēta gleznošanas skola Grīnbergā pie Drēzdenes pirmo triju nosaukto eksponentu vadībā. Reklāma solīja “apmācību objektīvā un subjektīvā dabas studēšanā, ievērojot individuālās noslieces, līdz pilnīgai mākslinieciskai patstāvībai”. Pēc darbības principiem nodibinājums bija radniecīgs Parīzes privātajām akadēmijām, kuru līdzinieces bija izveidojuši daudzi vācu mākslinieki. Tomēr atšķirīgus vaibstus šim modelim, iespējams, piešķīra skolas tendence pārvērsties domubiedru kopā, kuras gaisotne drēzdeniešiem deva iemeslu atcerēties Valtera “loku”.

Līdzās jauniešiem, kuri apguva gleznotprasmes pamatus, tajā iesaistījās cilvēki, kam glezniecība bija vaļasprieks, un kolēģi, kuriem sadarbība ar Valteru uz laiku vai visu mūžu kļuva par būtisku dzīvesveida sastāvdaļu. Lai gan Šlipenbahs un Belzēns reklāmā bija pieteikti kā mācītbspēki, popularitāti Drēzdenes presē ieguva apzīmējums “Valtera-Kūrava skolnieki”, kuru kategorijā Dengess ieskaitīja arī Šlipenbahu. Vasaras braucieni no Pēterburgas uz Vāciju pie kādreizējā studiju biedra no 1906. gada līdz Pirmajam pasaules karam izšķiroši ietekmēja Belzēna glezniecisko rokrakstu, jo emigrants viņam atklājis “gluži jaunu dabas uztveri un mākslas izpratni”. Divus gadus Drēzdenē pie Valtera kā savu studiju ceļojumu būtiskāko cēlienu atcerējās Rīgas vācu gleznotāja Sofija Ļubova Grimma (*Sophie Ljubow Grimm*), kam viņš bija “smalkais mākslinieks un ģeniālais skolotājs”. Atšķirīgus laika nogriežņus – no viena plenēra līdz gariem sadarbības gadiem – audzēkņu lokā pavadīja Ilze Gajere-Lazāra (*Ilse Gayer-Lazard*; vēlākā Hellere-Lazāra (*Heller-Lazard*)), Eva Langkammer (*Eva Langkammer*; prec. fon Velcīna-Langkammer (*von Weltzien-Langkammer*)), Annija Šāde van Vestruma (*Annie Schade van Westrum*; prec. Boldo (*Baldaugh*)) un Minna Rēbere (*Minna Roeber*; prec. Kēlere-Rēbere (*Köhler-Roeber*)), Aleksandrs Bertelsons (*Alexander Bertelson*) no Rīgas, Oto fon Kursels (*Otto von Kursell*) no Igaunijas, Maksimilians Necolds (*Maximilian Nötzold*), Fricis Šprandels (*Fritz Sprandel*), Aleksandrs Strekāvins no Jelgavas un pat aktieris Oto Gebīrs (*Otto Gebühr*). 1910. gada maijā Rihtera salonā notika Valtera skolnieku Grimmas, Necolda un Šādes van Vestrumas darbu izstāde. Necolds, Šprandels un Rēbere turējās kopsolī ar Valtera turpmakajiem stilistiskajiem meklējumiem arī 20. gados, kad viņu tiešās mācekļu gaitas jau sen bija pagājušas.

Lai gan skolas reklāma vasaras semestri Grīnbergā solīja katru gadu, plenēru ģeogrāfija paplašinājās, ļaujot nodoties ainavas krāsu un ritmu

vērošanai gan kalnu ielenkumā, gan piejūras vidē, kur Valteru saistīja tiklab bangas pie Ārenshopas un Rīgenes stāvkrastiem, kā smilšu kāpu viegli viļņotie apveidi. 1910. gadā vismaz Valters, Šlipenbahs un Belzēns, bet, iespējams, arī jaunie studisti uz vairākiem mēnešiem brauca gleznot uz Morāviju, savukārt dažu 1913. gada darbu paleti ietekmējusi spožā Kotdazīras gaisma Dienvidfrancijā, kur viņu nodarbināja arī sienas gleznojumi kāda Flerī (*Fleury*) kunga pilī Tulonā, par kuriem trūkst tuvāku ziņu. Piemērošanās ceļojumu apstākļiem droši vien sekmēja standartizēta studiju formāta un materiāla izvēli. Gleznieciskie iespaidi Drēzdenes periodā visbiežāk iemūžināti uz apmēram 22 x 26 cm izmērā piegrieztiem plāna pelēka kartona gabaliņiem.

1907. gadā varbūt tikai retais zināja, kam jāpateicas par Belzēna pēkšņo pārvēršanos vienā no Pēterburgas “subtilākajiem ainavistiem”. Kad Belzēna, Bertelsona un Grimmas darbi līdz Pirmajam pasaules karam kļuva pazīstami Latvijā, izstāžu publika bija līdzīga tiem mūsdienu vāciešiem, kuri Valtera loka gleznotāju daiļradē saskata pamatu salīdzinājumam ar postimpresionisma klasiķiem, bet nespēj ieraudzīt, kur meklējams ierosmju tiešais avots. Tagad iespējams kļūt labāk informētiem, sekojot, kā Drēzdenes gados mainījās Valtera glezniecība.

Krāsu un skaņu galantie svētki

Pateicoties krāsas klājuma plastikas un triepienu optiskās vibrācijas pieaugumam, agrāko klusuma noskaņu vai “no dabas bagātiem akordiem” atšķeltās skaņas lidojuma vietā gleznas telpu Drēzdenes perioda daiļradē visās tēmās un toņu gammās drīz it kā piepildīja līksma kņada. Par galveno arvien biežāk kļuva krāsu masas “dzīvā miesa”, kurā saglabāts ierosmi devušā iespaida nospiedums. Gaisotnes ziņā Valtera darinājumi daļēji sabalsojās ar “Tilta” ekspresionisma neskartām Drēzdenes mākslas tendencēm ap 1910. gadu pētnieka Aksela Šēnes (*Axel Schöne*) atainojumā. Taču atšķirībā no tiem “Tiltam” pretstatītajiem laikabiedriem, kuri Šēnes redzējumā “spēcīgus jutekliskus iespaidus” apslāpēja, “pārvērdami vieglos, plūstošos un estētiski attīrītos tēlos”, Valters lika kritiķim Kamilam Hofmanim (*Camill Hoffmann*) 1912. gadā ar netīksmi konstatēt, ka viņa krāsa “nezaudē vieliskumu, neiegūst apgarotību, nekļūst par ilūziju”. Krāsas materialitāte Valteram bija vismaz tikpat svarīga kā iespaidu realitāte, tāpēc lielāku nozīmi nekā jebkad agrāk un vēlāk ieguva improvizējoši gleznošanas “spēles tehnikas” vingrinājumi.

Līdzās ainavas un portreta žanriem Valtera daiļradē nostiprinājās kailfigūru un kluso dabu attēlojumi, kā arī tieši Drēzdenes periodam raksturīgās mākslīgā apgaismojuma studijas izrāžu, koncertu un saviesīgu pasākumu vietās. Emigrācijas pirmās desmitgades glezniecība pārsvarā valdzināja to publikas daļu, kura spēja izgaršot pārpildītas deju zāles viļņojumam līdzīgu gleznas iekšējo dzīvi bez vilšanās sajūtas, ka redzamais it

kā nav īsts notikums, turpretī skeptiķi to smādēja kā dekoratīvu salonpuantilismu. Ne viens, ne otrs viedoklis nav pretrunā ar autores vēlēšanos aplūkot Valtera Drēzdenes periodu kā galantos svētkus, kurus krāsu pasaulē tieši un skaņu pasaulē asociatīvi rīko paletes meistars *par excellence* – pārāk kultivēts, lai mestos pēcāk piedēvētajā “ekspresionisma virpulī”, un pietiekami radošs, lai nemitīgi mācītos un mainītos.

Viens no jaunās dzīves pirmo eksperimentu ceļiem šķiet vedam uz atmosfēriskās ilūzijas sabiezinašanu. Tagad mākslinieks gan zemes dvašai, gan nakts plīvuram biežāk lika materializēties pastozā vielā, kuras klājumi, par spīti toņu palsumam, radīja smagnēju un ritmiski saspringtu iespaidu. Mācīšanos tuvinātās nokrāsās strādāt ar blīvi sedzošām, plastiskām faktūrām vērienīgi rāda, piemēram, stilizētā kompozīcija “Rīta migla” (ap 1907, privātīpašums) un “Minnas Kēleres-Rēberes portrets” (1909, Fērdene, Sabatjē galerija).

Kā liecina atsaukmes 1907. gada presē, Valters jau tobrīd apzinājās, ka dabas krāsu precīzs atkārtojums gleznā nav iespējams, taču mākslinieka spēkos ir uztvert un atveidot krāstoņu savstarpējās attiecības, lai transponētu vēroto “skaņdarbu” citā, materiālam atbilstošā tonalitātē. Dekoratīvajam stilizatoram, par kādu viņš tolaik šķita veidojamies, tas ļāva, piemēram, par dažām “oktāvām” pārveidot gammas augstumu, uzgleznot visu tumšāku vai gaišāku, zaļāku, sārtāku vai dzeltenāku nekā dabā, vienlaikus nezaudējot saikni ar realitātes iespaidu. Tonāli izsmalcinātie vingrinājumi nebija gluži brīvi no shematiskuma un didaktiskuma, tomēr Valters neiestīga šo improvizāciju rutīnā. Iepriekš viņa interešu lauks bija pleties starp impresionistisko uztvērumu un jūgendiski abstrahējošo stilizāciju. Kad jaunajā vidē tas drīz izrādījās apgūts, notika savdabīgs, bet likumsakarīgs pavērsiens. Gleznotājs atgriezās stilistiskās ekspedīcijas pirmajās krustceļās pie savulaik pārvarētā impresionistiskā iespaidu jūklā, lai no tā meklētu citu virzienu, iedvesmojoties no postimpresionistu koloristiskajiem atklājumiem. Iespējams, tieši tolaik gūtā pieredze vēlāk deva ierosmi Valtera deklarācijai, ka glezniecība var saglabāt dzīvotspēju un nenonākt kaunpilnā tukšumā tikai savienībā ar dabu.

Valtera “otrā impresionisma” piemēru vidū ir pilsētainavas “Marienštrāse Drēzdenē” (1911, Drēzdenes Pilsētas galerija) un “Drēzdenes Hauptštrāse ar Augusta Stiprā pieminekli” (ap 1909–1911, privātīpašums). Marienštrāses skats savā ziņā uztverams kā turpinājums Driksas krastmalas alejas noskaņai 20. gs. sākumā (JVMM) u. tml. Jelgavas laika impresijām. Taču Drēzdenes glezna tikpat lielā mērā norāda uz pirmsemigrācijas periodā vēl nebūtiskiem prototipiem, liekot atcerēties Kamila Pisaro (*Camille Pissarro*) 90. gadu beigu kompozīcijas (“Monmartras bulvāris ziemas rītā”, 1897, u. c.). Hauptštrāses attēlojumā pamanāms tieši Drēzdenes periodam raksturīgs paņēmiens: izteiksmīgākās līnijas veidojas kā acumāns glez-

nojuma iepriekšējās kārtas atseguma vietās, kur šķietamā kontūra ir nevis virsslāņa josliņa, bet gan nenosegts tumšāka apakšslāņa fragments.

Gluži atbilstoši Klimta biogrāfa Frenka Vitforda (*Frank Whitford*) novērojumam, ka brīvā daba daudz vieglāk pakļaujas gleznieciska dekoratīvisma tirānijai nekā pat visekstravagantāk tērpušies cilvēki, galvenais eksperimentu poligons Valtera stilistiskajos meklējumos bija ārpusētas ainava. Dekoratīvs impresionistiskās gaisa un gaismas dinamikas kāpinājums jeb burtiski sabiezējums savdabīgi izpaužas vairākās ainaviskās kompozīcijās, kas darinātas kādā piejūras peldvietā ap 1909. gadu (privātīpašums). Pēc dzīves līdzenumā Valteru Saksijā un citur Vācijā aizrāva gan daudzviet kalnainās dabas piedāvātā skatleņķu mainība, gan iespēja sajst zemes reljefa plastiku, kas agrāk bija sveša. Vides un mākslas iespaidi emigrantu vedināja ieguldīt savu “vīrišķīgo izteiksmes enerģiju” pastozas atsevišķu triepienu tehnikas izkopšanā, lai gleznas virsmu darinātu kā audumu vai pinumu no dažādu krāsoņu uzlicieniem un vilcieniem.

Emigranta ielauzīšanos šajā postimpresionisma “dialektā”, lai tas kļūtu par personisko atklājumu valodu, noteikti atviegloja Arnolda galerijas un Rihtera salona uzņemto viesizstāžu aktualitātes. Pirmo pamatīgo puantilisma devu Valters varēja saņemt 1906. gada novembrī, kad neoimpresionisms dominēja ceļojošajā izstādē “Franču mākslinieki”. Viņš gan nepārņēma klasiska neoimpresionisma spektrālo krāsainību, bet studēja pašrocīgi uzjauktu toņu optisko mijiedarbību mainīgā, dekoratīvi izteiksmīgā iekļājumā. Tāpēc bieži arī tos dabasskatu, kuros ikvienu mākslinieka gadsimtu mijas glezniecības krēslaino noskaņu pazinēju salīdzinājumā ar autora iepriekšējo veikumu pārsteidz spējš krāsu intensitātes pieaugums, mītnes zemes skatītāji varēja uztvert kā “ainavas pelēkos, aizmiglotos toņos”. Kamils Hofmanis uzskatīja, ka Valters tikai tēlo puantilistu un ar labākiem panākumiem gleznotu citādi. Tomēr ainavu gleznieciskais audums no “platām krāsu sloksnēm”, kuru vizuālā radniecība kritiķa piesauktajiem Pola Siņaka (*Paul Signac*) un Teo van Riselberga (*Theo van Rysselberghe*) prototipiem būtu atzīstama par diezgan tālu, klājās pāri visai Drēzdenes perioda otrajai pusei, līdz kāpināti dekoratīvā fakturējuma raksti ap 10. gadu vidu pamazām attālinājās no viņa interešu priekšplāna.

1906. gadā Valters droši vien vēl nejutās īsti gatavs nodoties atsevišķu triepienu tehnikas vingrinājumiem, bet atbilstošas ierosmes regulāri bija pieejamas arī vēlāk, ļaujot vērot, kā paša centieniem līdzīgus uzdevumus veikuši laikabiedri un jau klasīku kārtā iecelti nesenās pagātnes mākslinieki: franču impresionisma un postimpresionisma slavenības, vācu nozīmīgākie puantilisti Kurts Hermanis (*Kurt Herrmann*) un Pauls Baums (*Paul Baum*), Parīzē dzīvojošais beļģu neoimpresionists van Riselbergs un ungārs Jožefs Rippls-Ronaji (*József Rippl-Rónai*), kura “kukurūzas vālišu perioda” (1908–1912) mozaikāli plankumainā stilistika, pateicoties izstādei Rihtera salonā (1910), domājams, nonāca Valtera redzeslokā. Neo-

impresionisma iepazīšanas svarīgumu apliecina starp 1913. un 1916. gadu rakstītas rindas, kurās viņš atskatījies uz šo fāzi glezniecības izteiksmes līdzekļu attīstībā kā vēsturisku un pieredzes apguves ziņā arī autobiogrāfisku parādību.

Taču, sastatot Drēzdenes mākslas dzīves hroniku ar emigranta daiļrades pārmaiņu stadijām, jādomā, ka uz viņa redzējumu un rokrakstu visbūtiskāk iedarbojās izstāde, kas 1908. gada maijā Rihtera salonā sniedza plašu ieskatu Vinsenta van Goga (*Vincent van Gogh*) mantojumā. Šī avota aktualitāte viņam nebija zudusi, kad Arnolda galerija 1912. gada februārī un martā četrdesmit van Goga darbos pretendēja atainot “visu mākslinieka attīstību”. Mazākā daudzumā holandieša gleznas bija pieejamas apskatei arī citās viesizstādēs un vietējo privātkolekcionāru bagātību parādēs, kur bija pārstāvēta arī Valtera daiļrade. Mūža beigās iecerētajai grāmatai gatavotie manuskripti liecina par van Goga atrašanos līdzās Polam Sezanam (*Paul Cézanne*) un Polam Gogēnam (*Paul Gauguin*) viņa autoritāšu panteona virsotnē. Šos meistarus var salīdzināt ar trim mākslas vīsuma planētām, kas cikliski ietekmējušas klimatu un norises Valtera mākslas pasaulē. Drēzdenes periods lielā mērā pagāja holandieša “zīmē”, un Valters retoriski vaicāja sev: “Tagad rodas jautājums, kurp tālāk vedīs glezniecības attīstība, kopš van Gogs ir radījis savus žilbinošos darbus.” Berlīnietis Pauls Frīdrihs (*Paul Friedrich*) par iespaidiem Valtera piemiņas izstādē rakstīja: “Dažreiz viņš ir mazliet kā van Gogs, tikai diferencējis holandieša štriha manieri.” (1933) Abas Drēzdenes laika iespējas iepazīt lielas postimpresionisma klasiķa darbu kopas noteikti deva svarīgus impulsus gan ekspresīvas faktūras veidošanai ar zīmējoša triepiena palīdzību, gan interesei par zaļās un dzeltenās krāsas izteiksmību.

“Tilta” grupas sākotnē van Goga glezniecības iespajds aizdedzināja krāsu ekspresijas lāpu, turpretī Valters no tā paša avota nonāca pie uzdevuma, ko *Dresdner Nachrichten* kritiķis h. g. formulēja kā ainavas tonālu saskaņošanu uz vienas lokālkrāsas pamata (1914). Žurnāla *Kunstchronik* Drēzdenes korespondents rakstīja par viņa gleznošanu “matētos, izlīdzinātos toņos, kuru vidū dominē zaļganais” (1916). Valtera ainavas sazaļošana visagrāk manāma tandēmā ar Šlipenbahu sarīkotās 1909. gada personālizstādes katalogā uzskaitītajos nosaukumos. Tā pieņēmas spēkā nākamajā plenēru sezonā Morāvijā un dažādā mērā saglabāja nozīmi Drēzdenes perioda atlikušajā pusē. Par koloristisko pamatu kompozīcijām bieži kļuva spilgtu gaismas partiju toni. “Zaļo zonu” ekspansija līdz pat pilnīgam kompozīcijas laukuma aizpildījumam apvienojās ar dekorativizēta triepienu raksta efektiem, kas Rihardam Štilleram ļāva kritiski secināt, ka Valtera “ainava (...) kļūst par gobelēnu”. Te izpaudās postimpresionistiski vispārināts impresionistiskās idilles kāpinājums līdz robežai, pie kuras ainaviskais iespajds pārvērtās košā un gandrīz abstraktā mozaīkā.

Stilizācijas īpatsvars šajos darbos nebija vienmērīgs, un katru pakāpi starp iespaidu un abstrakciju, mimētisku atveidojumu un dekoratīvu interpretāciju Valters, iespējams, izvēlējās visai apzināti. Kopumā gleznas virsmas veidojums ar savām īpatnībām bija kļuvis par jaunrades arēnu, ko vienlaikus pētīt kā redzamās pasaules daļu, vērojot otas kustību ceļus ar to kalniem un ielejām, vijumiem un tīklojumiem. Necenzdamies atbrīvot krāsas optisko spēku no faktūras vieliskuma, kā virziena brieduma fāzē rīkojās vācu ekspresionisti, Valters nevilšus bija tuvāks franču kolēģiem – Drēzdenes gados intīmistiem un daiļrades beigu cēlienā fovistiem.

Mozaikālisma aizmetņus ieraugām trijās ap 1908.–1910. gadu gleznotās ainavās ar piekalnes pļavām un augļudārziem dažādos gadalaikos (privātīpašums). Līdz izteikta “kukurūzas vālīšu stila” pakāpei, ja aizņemamies ar Rippl-Ronaji radošo biogrāfiju saaugušo apzīmējumu, Valters šajā ievirzē nonāca vairākās 10. gadu sākuma meža ainavās. Dažu citu ainavisko iespaidu dekoratīvajai savdabībai viņš par atbilstošāku atrada gleznošanu ar gariem, platiem un līganiem vēzieniem, kuru ritms daudzkārtīgi atbalsojās otas saru nospiedumos.

Drēzdenes perioda ainavas sniedz spilgtus pierādījumus Eduarda Kļaviņa tēzei par Valtera dekorativitātes atvasinājumu “no jutekliski konkrētās realitātes fragmenta” kā vienu no viņa daiļrades pamatiezīmēm. Tas nozīmēja gleznieciski kāpinātu motīva dekoratīvās savdabības atklāšanu, ikreiz stilistiski pielāgojoties šim virsuzdevumam, kura pakļautībā atradās arī epizodiski sastopamo figurālo tēlu funkcijas. Tiem vajadzēja būt dekoratīvi interesantiem mijiedarbībā ar ainavas fragmentu – kā trauslam ceļojoša cirka klaunam (ap 1910, Rīga, Gunta Belēviča kolekcija), morāvietei tradicionālā tautastērpā (1910, privātīpašums) vai vecai zemniecei dievlūdzējai rustikālu kokskulptūru stilistikā (ap 1910, privātīpašums). Arī šos tēlus, tāpat kā to gadus desmit vai piecpadsmit senākos priekštečus, varētu raksturot kā izaugušus “iz tās sajūtas, ko kāds laukskats ar savām ķermeņa formām un krāsām (..) sacēlis” (Janis Rozentāls). Taču šīs sajūtas dekoratīvajā pastiprinājumā tie ir ieguvuši teatrālu spilgtumu, parādīdamies kā izrādes vai karnevāla personāži starp pieskaņotām dekorācijām.

Dabasskatu izteiksmes gradācijas daļēji izrietēja no paša rīkoto plenēru vidē ieraugāmā. Vienlaikus jūtams, ka lielāku lomu nekā iepriekš dzimtenē spēlēja pētnieciski pedagoģiskais faktors, liekot izdomāt mācību vingrinājumus un azartiski pārbaudīt tos uz sava audekla vai studiju kartona, lai redzētu, pie kā var nonākt tā vai cita paņēmiena izmantošanas rezultātā. Stilizācijas raksturs arī savstarpēji līdzīgu motīvu atveidojumā ar vairāku sezonu intervālu atšķīrās, iegūstot jaunus vaibstus.

Lineāri uzsvērtais, it kā starojošais debesu velvējums virs Cvingera silueta (“Drēzdenes skats ar Cvingeru”, ap 1914–1916, privātīpašums) un dažiem citiem Valtera desmito gadu vidus ainavu motīviem bija viens no simptomiem, kurus vācu tālaika glezniecībā noteikti diagnosticēja kā van

Goga “sērgas” mutāciju pazīmi. Nonācis līdz šādai triepienu lineārisma stadijai, Valters daļā jaunrades pēc izteikti pastozas izteiksmes pamazām atguva interesi par gleznojuma caurspīdīgumu, kas gan mazliet uzvēdīja atmiņas par rīta miglas aizplīvurotiem Zemgales pļavu un Jelgavas parku ūdens spoguļiem, taču izauga no vēlāk gūtas pieredzes.

Ļoti iespējams, ka šīs pārmaiņas dzimtene bija Dienvidfrancija, kur Valters viesojās 1913. gada vasarā, ļaudamies Vidusjūras gleznieciskajai burvībai ūdens un gaisa optiskajā mijiedarbībā. Viena no šīs aizraušānās liecībām ir LNMM krājuma studija “Ostā”, kas rāda vibrējošu atspīdumu atgriešanos Valtera glezniecības valodā. Attēlotā objekta un tā atspulga apvienojumam viņa darbos turpmāk līdz pat 30. gadu sliksnim bieži bija ritmiski svarīga loma, kas nezuda arī tad, kad mākslinieks redzamās pasaules motīvus bija pārvērtis abstrahētās zīmēs. Gleznas “Dienvīdus osta ar zvejas laivām” (privātpašums) un “Tulonas osta” (Fērdene, Sabatjē galerija) iezīmē pāreju no viscaur kāpināta virsmas veidojuma, kas bija viena no Valtera Drēzdenes perioda daiļrades galvenajām īpatnībām, uz kompozīcijas dalījumu gleznieciski aktīvās un neitrālās zonās, līdzsvarojot vietumis koncentrēto sīkdaļu ņirbu ar rāmākiem atslodzes klajumiem. No vienas puses, šādos risinājumos ieskanējās retrospektīvisma nots ar atsaucēm uz paša glezniecību gadsimtu mijā. No otras puses, laukumu un detaļu attiecības šajos salīdzinoši konvencionālajos darbos ir priekšspēle tām vērienīgajām redzes iespaidu orķestrācijām, kurās izpaudās gleznotāja Berlīnes perioda daiļrades kvintesence.

Vidusjūras attēlojumi pierāda, ka Valtera daļējo atgriešanos pie lazējošāka krāsu iekļājuma sākotnēji noteica redzes iespaidi, apsteidzot kara un pirmo pēckara gadu taupības režīmu, kura apstākļos daudzi pastozī lielformāta audekli kļuva par pamatni jaunai kompozīcijai, kas otrā pusē bija darināta plānākā kārtā un slāpētākos toņos nekā iepriekš. Taču pirmskara gados Valters jūras motīvos kādu laiku biežāk bija meklējis bangojošu masu, kas vēl tiešāk nekā klinšainie stāvkrasti un nemierīgās debesis atklāj vētras dinamiku. Zaļganie toņi šeit ieguva aļģu, dūņu, dubļu, slapju smilšu un slapja akmens nokrāsas. Ūdenim vajadzēja būt reljefainam, un triepienu krāvumi ekspresīvajās ritmu kombinācijās iemiesoja plastisku spēku – reizē raupju un postimpresionistiski vijīgu.

Īpatnēji tuva radniecība gan jūrmalas klinšu apveidiem, gan Elbas ielejas smilšakmens klinšu stāviem izbrīna labākajos no tiem aktu gleznojumiem, kuri Drēzdenes perioda pēdējā trešdaļā (1913–1916) veidoja svarīgu Valtera daiļrades žanrisko segmentu. Vismaz vienā studijā (LNMM) un gleznā (1916, privātpašums) šo asociāciju apstiprina tiešs motīvu salikums, ļaujot jūrmalas stāvkrasta priekšplānā ieraudzīt divas spēcīgas peldētājas, kuru skarbā vitalitāte lielformāta izvērsumā vieš aizdomas par autora ietekmēšanos no Ferdinanda Hodlera (*Ferdinand Hodler*) glezniecības. Norādes Valtera rakstos liecina, ka viņš šveiciešu simbolista gleznas

pētījis 1912. gada Drēzdenes Lielajā mākslas izstādē pēcāk samērodams savus vērojumus ar mākslas zinātnieka Frica Burgera (*Fritz Burger*) atziņām no 1913. gadā Minhenē pirmpublicētā traktāta “Sezans un Hodlers: Ievads tagadnes glezniecības problēmās”.

1916. gada “Peldētājas” ir kompromisa darbs ne tikai tēlu hodleriskajā formveidē, bet arī akta un ainavas mākslotajā sastikējumā. Pretēji peldētājiem zēniem, kuru dabiskā vieta bija saules gaismā pie ūdens, sievietes akts Valtera daiļradē neveidojās kā plenēra žanrs, bet gan bija saistīts ar darbnīcas uzstādījumiem. 1907. gadā Valtera un Šlipenbaha jaunās gleznošanas skolas programmā līdzās portreta un ainavas žanriem jau bija pieteikts arī akts. Šajā jomā viņš, mācīdams citus, visvairāk varēja mācīties pats, un personiskie rezultāti atklātībā sāka parādīties 1909. gadā. Mēģinājumu stadijai tuvais “Modelis darbnīcā” (privātīpašums) rāda īslaicīgu sabalsošanos ar Ādolfa Mincera (*Adolf Münzer*), Leo Puca (*Leo Putz*) un dažu citu vācu impresionisma pārstāvju tieksmi kamerstila aktos un pusaktos apvienot koloristisku un ķermenisku apetītīgumu. Šie mākslinieki kailās modeles bieži attēloja inscenētos buduāra skatos vienatnē darbojamies ar spoguļiem, rotām un rotaļlietām. Par Valtera dalību šajā uz salonmākslas robežas izvērstajā gleznieciskajā spēlē liecina akti ar greznām princešlēm (1913, privātīpašums un kataloga reprodukcija). Darbos nav nevienas līdzenas virsmas un taisnas līnijas – viss kaut kur sliecas un viļņojas it kā ložņājošā ritmā, sabalsojoties ar kailfigūrai piešķirto kaķes grāciju. Viļņojumā mainās virsmu krāsas un raksti, ko vieno franču intīmistu koptajai plankumu glezniecībai tuvs mīkstinājums.

Šo akta attīstības fāzi raksturo paralēles ar Valtera tālaika veikumu kļusajā dabā, kas viņa praksē par mākslinieciskas pašizteiksmes jomu izveidojās tikai Drēzdenē. Mūsdienās pazīstamo oriģinālu klāstu ievada “Kļusā daba ar pīmulām” (1913, LNMM), kur Valters gājis pa Pjēra Bonāra (*Pierre Bonnard*) un Eduāra Vijāra (*Édouard Vuillard*) izkopto franciski sensuālas dekoratīvātes studiju ceļu. Tomēr viņa izpildījumā intīmisma atbalsis ieguva vairāk dinamiskas un sprieguma nekā to pirmavotos. Kā viena žanra darinājumi tagad liekas “Akts ar lellēm” un “Kļusā daba ar ķiršiem” (ap 1913–1915, privātīpašums), jo abās gleznās mākslinieks uz drapēriju skatuvītes dekoratīvi inscenējis sižetiskas norises šķitumu. Nākamajā aktu pārī (1913, RVKM; 1914, LNMM) “leļļu teātra” intrigas netiek spēlētas un interešu uzsvāri pārvietojas uz krāslaukumu attiecībām. Valters vairs nekavējas pie ādas vai auduma faktūru atdarināšanas, ļaujot dominēt krāsu pastas vieliskumam, un šīs pārmaiņas rezultāts ir ekspresijas kāpinājums. Modeļa veidolā izcelts formu pagarinājums, stūrainība, spraigums, vingrums un rakursu dinamika, ko Valters līdzīgi bija meklējis krasta līnijas līkločos un klinšu skaldņojumā.

Kulmināciju šīs ievirzes neklasiskā vitalitāte sasniedza 1915. gada modeļu gleznojumos, ko LNMM kolekcijā pārstāv trīs par dzeltenajiem aktiem

dēvējami darbi. Figūru vidē vairs nekas nenorāda uz buduāru vai mākslinieka darbnīcu un drapērijas šķiet pārvērtušās smilšakmens iežu atsegumos, kuru reljefs sabalsojas ar modeļa kustības ritmu un formu plastiku, it kā sievietē būtu atdzīvojies klinšu veidojums. Straujo reljefa mainību iezīmējis ar gaišzaļu ēnojumu, Valters šajos darbos vispilnākajā mērā izmantoja virtuozo prasmi aizstāt kontūrlīnijas ar iepriekšējā krāsas slāņa joslām, kuru saķere ar sausiem pārgleznojuma vilcieniem rada smilšpapīram un smilšakmenim līdzīgas virsmas sajūtu.

Uzdevums gleznot dzeltenu kailfigūru uz dzeltena fona pēc pazīmēm sakrīt ar Ēriha Hekela (*Erich Heckel*) centieniem viņa dzeltenajā gleznā “Jauneklis un meitene” (1909). Tomēr Valtera postimpresionistiskā stilizācija ļoti atšķīrās no īstā ekspresionista brīvi deformējošā figūru uztvēruma. Valtera pieejai tuvākais šķiet Rippls-Ronaji “kukurūzas vālīšu perioda” gleznā “Divi akti uz sarkana dīvāna” (1910), kaut gan ungāru gleznotājs savā mozaikālajā darbā lietojis elementārākus paņēmienus. Valtera repertuārā akts saglabājās līdz pat 30. gadu sliksnim, tomēr augstāko virsotni viņa kailfigūru tēlojuma evolūcijā iezīmē asā smilšu graudiņu matējuma šķietami klātā un spraigas plastiskas dinamikas caurstrāvētā 1915. gada modeļu gleznojumu kopa.

Krāsu tonalitāti, intensitāti un gaismēnu raksturu šajos iluzorajos smilšakmens iežu cilņos, šķiet, noteicis mākslīgais apgaismojums. Kā zināms no *Mitauische Zeitung*, krāsu kvēlojums mākslīgi apgaismotos interjeros Valteru bija saistījis jau 1897. gadā. Drēzdenes cēliens šim interešu virzienam ļāva sasniegt izvērsumu un briedumu svinību ainās, teātra interjeru un muzikālu priekšnesumu attēlojumos. Tie Valteru saradoja ar estētiski izsmalcinātu vācu impresionisma atzaru, kura “sentēvs” bija Ādolfs fon Mencels (*Adolf von Menzel*), bet galvenais laikmetīgais pārstāvis – drēzdenietis Roberts Šterls (*Robert Sterl*).

1911. gadā Romas Starptautiskās mākslas izstādes Vācijas nodaļā žurnāla *Die Kunst für Alle* pārstāvim Burkhardam Meieram (*Burkhard Meier*) sevišķi patika Valtera “Piektais balkons Drēzdenes operā” – “glezna, ko godam var samērot ar retrospekcijā skatāmo Mencela *Théâtre Gymnase*”. Līdzīgās domās par to, kā attīstījusies šī “īpašā nodaļa” Valtera jaunradē, tolaik bija arī Pauls Fehters: “Aiz Drēzdenes Galma operas skatiem stāv, iespējams, skaistākais Mencela darbs – *Théâtre Gymnase*.” Par Šterlu gandrīz to pašu apcerējumā “Omulība un dēmoniskums: Drēzdenes glezniecība 20. gs. pirmajā pusē” rakstījis Fricis Leflers (*Fritz Löffler*). Līdz 1906. gadam šis Mencela meistardarbs (1856) bija atradies privātkolekcijā Drēzdenē. Tradīcijas modernajiem mantiniekiem droši vien radās kāda izdevība iedvesmoties arī no Edgara Degā (*Edgar Degas*) 19. gs. 70. gadu kompozīcijām ar orķestra un skatuves fragmentiem.

Šterls savu darba vietu ierīkoja orķestra bedrē, savukārt par Valtera tradicionālo novērošanas posteni opernamā kļuva piektais balkons. Viņa

centienus interpretēt krāsu kvēli tumšās zāles un izgaismotās skatuves mijiedarbībā vispilnīgāk atklāj Vācijas un Latvijas privātkolekcijās izkaisītas tiešo iespaidu studijas ierastajā 22 x 26 cm un vēl mazākos formātos. Šo darbu gandrīz bezpriekšmetiskie krāsu plankumu raksti atgādina ne tikai senatnīgas vitrāžas un Rippl-Ronaji triepienu mozaīkas, bet arī lapu paklājus Kurzemes rudens ainavās no pirmsemigrācijas perioda. Valtera gleznojumi ir daudz vairāk saistīti ar vizuālo pirmavotu nekā Kandinska tā paša laika “Impresija III (Koncerts)” (1911), taču ļauj vilkt paralēles ar agrāku epizodi, kurā topošais abstraktās mākslas pamatlicējs ap 1904.–1907. gadu izmantoja divizionisma tehnikas aizguvumus mozaikālai gleznošanai uz klasiska neoimpresionisma praksē neierasta melna fona.

Atšķirībā no Šterla gleznām Valtera impresijas preses atsauksmēs salīdzinātas tiklab ar koloristiski izsmalcinātiem gobelēniem, kā raupjiem krāsainu svītru audumiem. Pēc Kamila Hofmaņa domām, Valtera estētiskais dekoratīvisms muzikāla pārdzīvojuma atklāšanai bija mazāk piemērots nekā Šterla brāzmainie žesti. Tomēr paralēles ar Šterla darbiem ļoti precīzi norāda uz Valtera vietu tālaika Drēzdenes mākslas ainā un ļauj viņa daiļradē ieraudzīt kādas lokāli nozīmīgas ievirzes trūkstošo *altera pars*. Šajā savas glezniecības jomā Valters spoži interpretēja drīzai izzušanai lemto *Belle Époque* pasauli, saglabādams no tās augstā abstrakcijas pakāpē pārceltu optisko iespaidu burvību. Pārfrāzējot Lefleru, Valtera studiju “Izrīkojumā” (ap 1910–1912, privātīpašums) varētu atzīt par Mencela “Balles vakariņu” (1878) “pēdējo konsekvenci”, kas tā dēvētā ilgā gadsimta (1789–1914) beigu priekšvakarā saplūdinājusi gleznieciskas ekspresijas spēku un aizejoša laikmeta gaisotni.

Valters no tās vēl nebija pavisam atvadījies, atainodams 1917. gada “Mājas koncertu” (privātīpašums) un “Morāvietei” (1910) mugurpusē 1918. gadā uzgleznodams operas ainu bez pirmskara leknā fakturējuma (privātīpašums). Tobrīd viņu nodarbināja precību plāni un stabilitātes meklējumi brūkošās ķeizarvalsts galvaspilsētā, kur gleznotājs visticamāk sāka iekārtoties jau 1916. gada rudenī. Tāpēc vienā no žurnāla *Kunstchronik* “Drēzdenes vēstulēm” sniegtā atsauksme par aprīlī un maijā Saksijas Mākslas biedrībā rādīto Valtera personālizstādi lasāma arī kā aizvadītās desmitgades rezumējums. Rakstītājs nebija oriģināls, izteikdamies, ka “neparasti smalka krāsu izjūta un cēla gaume valda šajā toņu un plakņu glezniecībā, kas acīmredzami nonāk līdz savveida paklāju iespaidam”, bet ievēribas vērts ir secinājums, ka “arī šādā ceļā iespējams gūt mākslinieciskus rezultātus un Valters-Kūravš pa to gājis arvien pārliecinošāk”.

“Tā vijolniece”, kara atbalsis, Berlīne un Sezana faktors

Valters Drēzdenes operteātrī gan strādāja ar gleznošanas rīkiem, bet nav pierādījis, ka viņa vijole būtu skanējusi operas orķestrī. Gleznotāja muzicēšanas paradumus ticamāk raksturo Streckāvina atmiņas, ka 1912. gada vasaras plenērā “trešdienās un svētdienās Valters ar saviem draugiem ļoti labi spēlēja kamermūziku (kvartetus)”. Tomēr avīze *Dresdner Neueste Nachrichten* Valtera nekrologā pieminēja, ka “viņš savā Drēzdenes laikā ar mūziķiem biedrojās vairāk nekā ar amata brāļiem”. Šie sakari noteikti sekmēja portretu pasūtījumus. Tostarp publikācijās par Valtera un Šlipenbaha 1909. gada kopizstādi minēta ne tikai operas intendantā grāfa Nikolausa fon Zēbaha (*Nikolaus von Seebach*) ģīmetne, bet arī “vijoļvirtuozes Ģertrūdes Matēsas jaunkundzes” portrets, kas norāda, ka Valters sastapis savu nākamo sievu.

Mūziķes portrets vēl bija izstādīts Rihtera salonā, kad prese atzīmēja viņas pirmo solokonzertu. Ģertrūde Matēsa (*Gertrud Matthaes*, 1883–1932) bija vecākais bērns tabakas tirgotāja Artura Matēsa (*Arthur Matthaes*) ģimenē. No tēva mantoto vijoļspēles talantu viņa izkopa Drēzdenes konservatorijā. Diplomētās virtuozes un izsmalcinātā amatiermūziķa gaitu krustošanās vieta noprotama no Drēzdenes 1910. gada adrešu grāmatas, kas vēsta, ka vijolniece Matēsa mājojusi tajā pašā Šnorrštrāses 27. namā, kur tolaik dzīvoja un sava mūzikas salona pasākumus rīkoja Šlipenbahs. Nedaudz vēlāk turpat apmetās arī Valters, un dažādos šī nama dzīvokļos noslēdzās viņa Drēzdenes adrešu ķēde.

Latvijā aizdomas, ka Valters varbūt atgrieztos, ja vien jauna ģimene nebūtu viņu saistījusi pie svešās zemes, pārauga mītā par otro sievu kā mākslinieka emigrācijas vaininieci. Turklāt vairākus Valtera portretus kļūdainu atribūciju rezultātā epizodiski vai ilgstoši bijis pieņemts uzskatīt par viņa dzīvesbiedres attēlojumiem. Ņemot talkā Matēsu dzimtas fotoliecības no ārzemju privātarhīviem, tagad iespējams jaunā gaismā paraudzīties uz diviem LNMM krājuma darbiem. Valtera gleznā “Pianiste” (“Sievietes portrets ar klavierēm fonā”) Purvītis savulaik saskatīja “to vijolnieci, kas viņu aizrāva līdz uz Berlīni”, bet Jānis Siliņš un Eduards Kļaviņš pieļāva, ka modelis ir Meta Valtere. Savukārt autore piedāvā jaunu varbūtību, ka gleznotājs šajā darbā ap 1909. gadu portretējis Ģertrūdes māsu pianisti Doru Matēsu (prec. Jelineka; *Dora Matthaes (verh. Jelinek)*), tomēr aicina lasītājus veikt patstāvīgus salīdzinājumus. Turpretī pavisam droši Matēsu ģimenes fotogrāfijas sagrāva Latvijas mākslas zinātnieku pārliecību, ka “tā vijolniece” redzama izteiksmīgā 10. gadu vidus darbā, ko muzejs no Heinriha Līdera-Līra savulaik ieguva kā gleznotāja sievas portretu. Šajā gadījumā modelis, iespējams, bija viņas kolēģe.

Purvīša izteikums, ka “tā vijolniece” Valteru “aizrāva līdz uz Berlīni”, nozīmēja nevis aizbraukšanu no Latvijas, bet gan desmit gadus vēlāko gleznotāja un mūziķes pārcelšanos no Drēzdenes uz ķeizarvalsts galvas-

pilsētu, kur jau no 1912. gada dzīvoja Šlipenbahs. Pēc Drēzdenes mākslinieku apvienības 1. izstādes, kur Valters 1916. gada jūnijā vēl piedalījās kā drēzdenietis, oktobrī Berlīnes secesijas 29. izstādē viņa vārdam līdzās bija lasāms mūža pēdējās pilsētas nosaukums. No 1919. gada Valteru pēc Berlīnes adrešu grāmatas bija iespējams atrast Gervinusštrāsē 4, kur viņš dzīvoja un strādāja līdz mūža galam. Laulības notika 1918. gada otrajā pusē pēc 30. jūnija, kad Vidzemes konsistorija beidzot izsniedza gaidīto atļauju. 1919. gada 3. februārī Valteram apritēja piecdesmit, un šķiet, ka audzēkņi par godu skolotāja jubilejai sarīkoja fotosesiju, kas atspoguļota Elzas Lomanes (*Else Lohmann*) jaunības dienu albumā. Viņam atvēlētais termiņš pēc pusgadsimta sliekšņa gandrīz precīzi sakrita ar Veimāras republikas laikmeta robežām Vācijas vēsturē (1918. gada 9. novembris–1933. gada 30. janvāris), ļaujot pieredzēt “zelta divdesmitos” un nomirt sešas nedēļas pirms nacionālsociālistu diktatūras nodibināšanas.

1922. gadā Streckāvins Valteram nodeva Purvīša aicinājumu pievienoties Latvijas Mākslas akadēmijas mācībspēkiem. Valters priekšlikumu noraidīja, aizbildinādamies, ka “viņam un viņa sievai Berlīnē esot daudz skolnieku un interesants darbs”, turklāt Ģertrūde “Rīgā neesot pazīstama un viņas darbu traucēšot latviešu valodas nepazīšana”. Kad emigrācijas vilnis no lielinieku Krievijas uz Berlīni atveda Jēkabu Belzēnu, viņa ģimene pirmo patvērumu atrada Valtera “plašajā darbnīcas dzīvoklī”. Lai gan Valtera ietekme Belzēnam 20. gados vairs nebija stilistiski aktuāla, abi viens otrā redzēja dzīvojam daļu no akadēmijas studiju laikmeta un sadraudzējās ar mākslas zinātnieku Ernstu Cīreru. Nekas neliecina, ka Valters būtu iesaistījies nostalgisku “vecās Baltijas” vai “vecās Pēterburgas” gara kopēju pasākumos. Taču pagātnē viņam ļoti svarīgs bija Arhīps Kuindži kā skolotāja ideāltēls, kura nozīme Valtera vērtību hierarhijā droši vien palielinājās, kad daļa no dabas dotās *chameur* pievilcības sublimējās arvien spēcīgākā pedagoģiskā harismā.

Berlīnē viņa reputāciju gandrīz pilnībā noteica pedagoga slava, kas nepelnīti aizēnoja paša glezniecisko jaunradi. Kā konstatējusi Ingrīda fon der Dollena, visi Valtera “skolnieki vienprātīgi apliecina viņa personības starojuma spēku”. Pēc emigrācijas pirmās desmitgades, kurā Valters uz Elbflorences mākslas skatuves ātri bija kļuvis par vispārzināmu figūru, gleznotāja un sociālās vides attiecību aina Berlīnē pārvērtās tik radikāli, ka vācu žurnālisti atceres publikācijās viņu lielākoties pieminēja kā ļoti savrupu, klusu meistar. Iespējams, šo pavērsienu veicināja vispārēju un personisku faktoru mijiedarbība vides mēroga, vēstures laikmetu, mūža posmu, profesionālo prioritāšu un ģimenes stāvokļa maiņā. Parādības, kas guva tūlītēju rezonansi *Belle Époque* Drēzdenē, varēja palikt nemanītas 20. gadu avangarda metropolē. Rodas iespaids, ka mākslinieks tobrīd bija beidzis “līksmi izstaigāt” savu galanto svētku zāli, lai aiz nākamajām durvīm atteiktos no spēku izšķiešanas plašā rosībā un koncentrēti strādātu

pie glezniecisku un pedagoģisku uzdevumu risināšanas. Tās rezultāti tūdaļ atbalsojās salīdzinoši šaurā audzēkņu un draugu lokā, bet ārpus tā palika gandrīz pilnīgi nezināmi līdz laikam, kad talanta cienītāji jau uzņēmās rūpes par viņa piemiņas saglabāšanu. Gandrīz sektantiskā bijība, kādu mācekļi veltīja gleznotāja daiļradei, kontrastēja ar mazpazīstamību Berlīnes mākslas dzīves kopainā, kur viņa pienesums nebija aprobēts.

Valters turpināja uzturēt sakarus ar mūziķu vidi un līdz mūža pēdējām dienām bija redzams koncertu publikā, taču izstādēs piedalījās retāk nekā iepriekš. Tāpēc pat kolēģu sabiedrībā daudzi nenojauta, ka gan Gervinus-štrāses darbnīcā, gan gleznotāja rīkotajos plenēros kūsā spraigi radošie meklējumi, kuru mērķi Valters formulējis kā abstrakcijas sasniegšanu “stingrāko dabas studiju” ceļā. Pārsvārā tieši Berlīnes periodā izkristalizējās mākslinieka rakstos apkopotās atziņas, kas samērojamas ar autora 20. gadu glezniecību. Turklāt, kā atcerējusies gleznotāja Luīze Grimma (studiju laikā – Pētova; *Luise Grimm (Paetow)*), brīžos, kad vajadzējis skaidrāk norādīt uz smalki diferencētām sakarībām, skolotājs ķēries pie vijoles, lai nospēlētu vizuālā uzdevuma skanisko analogiju.

Domājams, Valters lielā mērā pats izvēlējās nošķirtību, lai vērotu aktuālo mākslas dzīvi pa daļai *incognito* un izveidotu mazu glezniecības un mūzikas oāzi, kuras savdabību ietekmēja ne tikai mākslas veidu mijiedarbība, bet arī divu personiski būtisku “viedā sirmgalvja” profesionālo personifikāciju saplūsme. Dāsnā profesora Kuindži ideāls apvienojās ar citu izšķiroši svarīgu prototipu – tā dēvēto Eksas vientuļnieku Polu Sezanu, kas neatlaidīgi nododas dramatisma piesātinātām dabas studijām.

Kad Valtera darbus Hitlera varas pirmajā gadā Vācijā vēl bija iespējams parādīt piemiņas izstādēs, vairāki apskatnieki bija vienisprātis par Sezana daiļrades izšķirošo lomu viņa attīstībā. Viņi sprieda, ka Valters gājis Sezana pēdās, kur “īstais ceļš” nozīmē “konkrēto tiešo dabas studēšanu”, ka “sākumā viņš, protams, ir turējies Sezanam pie rokas, bet, noslēpumā iesvaids, devies tālāk tik patstāvīgi kā reti kurš” un ka “savos labākajos darbos Valters-Kūravš nonāca saviļņojoši tuvu lielā meistara dievišķi radošajam noslēpumam”. Rakstītāji bija saskatījuši Valtera jaunrades vēlā posma galveno ievirzi, pareizi noteikdami to avotu, kura ietekme pārvērta viņa glezniecību nemiera pilnā sprieguma laukā. Valtera mākslai, lai tā pēc *Belle Époque* beigām neieslīdētu atslābumā, izrādījās vajadzīgs iekšējs dramatisms, slēpts cīņas gars, nemitīgi līdzsvara meklējumi dažādu pretstatu attiecībās, kas vērotājiem no malas varēja likties sadomātas, bet ļāva panākt iedarbību, kuras dēļ Valtera glezniecība nav grimusi aizmirstībā joprojām.

Ieceļotāja biogrāfijā pirmais cieņas apliecinājums Sezanam atrodams ne agrāk par 1913. gadu sarakstītā apcerē vai referātā, kurā Valters, atsaukdamies uz 1912. gada Drēzdenes Lielo mākslas izstādi un Burgera traktātu (1913), pievērta uzmanību “tādām būtiskām personībām kā

Sezans, Hodlers un Hetners”. Vācu sezanists Oto Hetners (*Otto Hettner*) 10. gados plūca laurus ar ļoti trauksmainām un dekoratīvi izteiksmīgām kompozīcijām, kurās risināja īpaši dramatiskus antīkās mitoloģijas un Bībeles sižetus, ietekmēdams latvieša Eduarda Lindberga daiļradi. Līdz apokaliptiskam sižetiskumam tādās izpausmēs Valters nenonāca, bet portrets “Sieviete melnā” (1916, privātīpašums) liecina, ka viņu ieinteresēja patētiski eksaltēta tēla radīšana, traktējot formu kā trijstūrveida un trapecveida skaldņu kārtojumu. Stūrainais formu izrobājums, triepienu un to veidoto kompozīcijas elementu krustošanās asos leņķos vienlaikus ar pieaugošu apjoma noteiktību ļauj sajūst, ka autors cauri ārišķīgu efektu brikšņiem pamazām cērt ceļu uz glezniecību, kurā no iespaidu haosa katru reizi no jauna ar lielu māksliniecisku piepūli tiek radīta kārtība.

Šādi centieni Valteram ieguva personisku aktualitāti laikā, kas viņa uztverē iezīmējās kā dzīvības un nāves sliksnis mākslas eksistencei: “Kara postošais darbs (..) izraisīja spēcīgu tieksmi pēc kailās realitātes. Māksla šķita gandrīz lieka, tā bija tuvu iznīcībai.” Raugoties uz “Ainavu ar mājām un nemierīgām debesīm” (n. v. 1918, privātīpašums), pirmās sezanisko pārmaiņu pazīmes jāmeklē debesu plašumos. Zaļi svēdraino pakalnu gleznojumā saglabājies Drēzdenes periodam raksturīgais iluzoro kontūru veidošanas paņēmieni ar iepriekšējā slāņa atsegumiem. Turpretī zili sārtās mākoņu plēksnes ir darinātas, apvienojot plānus, īsus, pretēji formas pamatvirzienam klātus triepienus, kas rada daudzu caurspīdīgu slāņu slīdošas pārvietošanās iespaidu. Mācīdamies no Sezana, Valters atrada savus līdzekļus, kā parādīt daudzveidīgu, bet organizētu kustību kopumu ar uzsvērtām trajektorijām. Atšķirībā no tiem kolēģiem, kurus Sezana ceļš noveda pie statiskas ģeometrīzācijas, viņā pastiprinājās interese par kinētiku, kas redzamajā pasaulē vēl vairāk nekā cilindru, lodi un konusu lika meklēt plūdlīniju. Sezanisko fāzi Valtera daiļradē raksturo, piemēram, 1918.–1919. gadā gleznotas Hildesheimas ainavas, kurās krastu ieskauta ūdenstilpe kalpo par aizsvīdušu spoguļi stiklainām koku un krūmu kulisēm, kas nav atdalāmas no tālumā vīdošiem pilsētas seno nocietinājumu fragmentiem (LNMM; Fērdene, Sabatjē galerija; Zosēnu pagasta īpašums, u. c.). Gervinusštrāses cēliena sākums mākslinieka daiļradē izteiksmīgi atklājas 1919. gadā parakstītās dažādu “darbnīcas žanru” gleznās “Ģertrūdes Valteres-Kūravas portrets ar vijoli” (Milāna, Matēsu kolekcija), “Muguras akts” (Berlīne, Gronertu kolekcija) un “Klusā daba ar tulpēm un hiacintēm” (turpat), kas aplūkojamas kā stilistiski vienota kopa.

Ne līdz 1919. gadam, ne arī vēlāk Valters nekļuva par doktrināru sezanistu, kas atkārtu paraugos noskatītu izteiksmes līdzekļu lietojuma principus. Taču uz viņu neattiecas vācu 20. gs. glezniecības vēsturnieka Paula Fogta (*Paul Vogt*) vispārinājums, ka Sezana uzskats par mākslu kā labai paralēlu harmoniju Vācijā neguva piekrišanu, jo vācieši “formu uztvēra nevis kā glezņas organisma augstāko likumību simbolu, bet gan tikai kā

ekspresijas kalponi un nesēju, kā iespēju gleznā atklāt “iekšējo visumu””. Ieceļotāju pastāvīgi nodarbināja redzamās pasaules un tās gleznieciskā transponējuma sakarību izpēte, un viņš 20. gados pārvērtā savu radošo darbu par nepārtrauktu priekšmetiska redzējuma pārvarēšanas aktu, tiekdami vizuālo realitāti uztvert un tulkot kā “gleznojama esību” – abstraktu krāsu akordu kopumu. Šo centienu rezultātus iespējams iekļaut interesantā analogiju lokā, kas parāda sakritības ar dažādu laikabiedru veikuma aspektiem un ļauj priecāties par Valtera personiskajiem gleznieciskajiem atradumiem, taču daiļrades metodē viņš palika Sezana mantinieks – sakarību pētnieks, kurš apzinās un ievēro savas disciplīnas robežas. Turēšanās “Sezanam pie rokas”, kas bija vērojama 10. gadu otrajā pusē, deva pamatu Valtera turpmākajiem “impresionisma un šodienas abstraktās glezniecības trūkstošā starposma” meklējumiem, kuros Eksas meistara darbu ietekme vairs nebija uzkrītoša.

Gleznojamās esības atspulgu vēlās orķestrācijas

Vārdkopa “gleznojama esība” (*malbares Dasein*) tik harmoniski saistās ar Valtera mākslu un uzskatiem vēlajā periodā, izsakot viņa attieksmi pret redzamo pasauli, ka tā ieviešas vēstījumā kā personiska jēdziena statusu ieguvusi leksiska vienība. Prasība “aplūkot dabu tā, it kā tā būtu gleznojama esība” (*die Natur so ansehen, als ob sie ein malbares Dasein wäre*), Valtera apziņā bija iespiedusies kā “pirms gadiem kaut kur” izlasīti Immanuel Kanta (*Immanuel Kant*) vārdi. Patiesībā gleznotāja domu pasaulē aizķērās, iesakņojās un pārveidojās filozofa Leopolda Cīglera (*Leopold Ziegler*) rindas no apceres “Par tēlotājas mākslas attieksmi pret dabu” (1910): “Viņš [mākslinieks – K. Ā.] to ierauga tā, kā tai jāizskatās, lai spētu pakļauties viņa līdzekļiem. Jeb, kantiski izsakoties: viņš aplūko dabu tā, it kā tā būtu gleznojama esība, it kā krāsas tajā vienlaikus nozīmētu arī telpiskas vērtības.” Valters lasīto uztvēra kā Kanta citējumu un atcerēdamies pārcēla vajadzības izteiksmē, taču kantiska Cīgleram šajā gadījumā bija formula “aplūkot tā, it kā”. Tiešā laikabiedra publikācija pagaisa no Valtera atmiņas, turpretī “gleznojamā esība” kļuva par iekšēju imperatīvu tiecībā uz abstrahējoša dabas redzējuma ideālu.

Viņš bija nonācis pie atziņas, ka izteiksmes līdzekļu ierobežotība gleznotāja darbam gaismas un krāsas spēka ziņā neļauj sacensties ar vizuālo realitāti. Savulaik jūsmīgi uzņemtie impresionisma uzdevumi jau sen bija izrādījušies nepiepildāmi, naturālisms šķita noraidāms kā nemāksliniecisks kičs, bet jaunā abstraktā glezniecība modināja bailes no patvaļīgās fantāzijas iespēju drīza izsīkuma. Arī Purvītis dzimtenē tolaik uzsvēra, ka “visbrīvākā un neierobežotākā fantāzija bez saitēm ar dabu (..) nekā nespēj radīt”. Tomēr plenēru praksē izpaudās atšķirības: kamēr Purvītis studentiem “mācīja, kā risināt pelēkas, kā saulainas dienas” un “vienmēr pieprasīja (..) patiesīgumu vides attēlojumā”, Valters pūlējās izskaust priekš-

metisku redzējumu, izdomādams tādus vingrinājumus kā darba izpilde noteiktā trijkrāsu akordā u. tml.

Gleznotājs izkopa abstrahējošu tēlojumu, kurā atbrīvošanās no aprakstošiem elementiem ļāva radīt autonomu koloristisku un ornamentālu struktūru, kas atspoguļo ainavas, klusās dabas vai modeļa uzstādījuma krāsu un līniju sakarības, melodiju, iekšējo ritmu – viņa izpratnē gleznotāja izteiksmes līdzekļiem pieejamās kvalitātes. Daba bija nepieciešama kā atskaites punkts un neizsmeļams daiļrades avots, bet tās gleznieciskā atveidojuma elementi ieguva arvien lielāku patstāvību.

Iepriekš, Drēzdenes periodā, līnija Valteram nebija suverēns vizuālās valodas instruments. Viņš gan bieži un daudzveidīgi gleznoja ar pagarinātiem triepieniem, rotaļājās ar tumša konturējuma ilūziju, kā arī šad tad iekļāva kompozīciju fragmentos svītrainu materiālu attēlojumu, taču lineārie otas vilcieni iedarbojās kā pavedieni vai klūdziņas kopējā faktūras audumā vai pinumā. Tagad krāsas un līnijas lomā spēlē parādījās nošķirtums, padarot tās par brīvām un līdzvērtīgām partnerēm, kuru attiecības veido gleznas iekšējo dinamiku. Šīs pārvērtības iznākumu vislabāk raksturo Valtera pārdomas: “Jo abstraktāks – stilistiski intensīvāks – kļūst (...) krāsu risinājums, jo abstraktākam – ornamentālākam – jāklūst arī zīmējumam. Mākslas darba ietekme bagātinās, krāsai vietumis darbojoties neatkarīgi no zīmējuma. Tas nozīmē, ka priekšmeta zīmējumu ne vienmēr piepilda priekšmeta krāsa. Tā rodas mijiedarbība un dziļums, gleznas virsma atdzīvojas, un acij vairs nav jāatduras pret cietu, izkrāsotu plakni.”

Līnijas augstākais kvalitātes rādītājs bija “formālais suģestijas spēks”, kas Valteru valdzināja gan alu mākslā, gan franču tēlnieka Ogista Rodēna (*Auguste Rodin*) zīmējumos. Personiska uztvēruma nevadītam līnijas “norakstam” gleznotājs pretstatīja līniju kā intensīva formas vērojuma rezultātu, kas skatītājā modina formas sajūtu. Iespējams, nav nejaušība, ka pašlaik nevaram aplūkot nevienu Drēzdenes periodā darinātu Valtera zīmējumu, turpretī 20. gadu otrajā pusē un beigās viņš daudzas ainavu un kluso dabu kompozīcijas risinājis ne tikai eļļas glezniecībā, bet arī ogles tehnikā – gan nelielās ieceru skicēs, gan uz lielo audeklu formāta loksnēm, kuru laukuma teritorijā melnajam stienītim talkā, šķiet, nāca mākslinieka plauksta. Pirksti biežāk nekā iepriekš meklēja saskari ar darba virsmu, un viņš arvien vairāk uzticējās rokas kustībām, kurās izpaudās zināšanu, prasmju un sajūtu apvienojums.

Lai apjaustu, kāpēc šāda pieredze un nodarbe kļuva būtiska tieši tolaik, līdz ar stilistiskām ierosmēm jāņem vērā redzes vājināšanās, kam uzmanību pievērš rezignētas Sezana atziņas (1905). Domājams, ka, tuvojoties sešdesmit gadu vecumam, priekšmetu robežu noteikšana arī Valteram padāvās arvien grūtāk, taču tika atrasts risinājums – ja acis rāda, ka “plāni skrien cits citam virsū” (Sezans), nemēģināt tos apturēt, bet sekot šim plūdumam, lai gleznieciski atklātu tā melodiskumu, un ļaut, lai “priekšmeta

zīmējumu ne vienmēr piepilda priekšmeta krāsa”. Valters sāka lietot tumšus līniju vilcienus, taču tie neieslēdza krāslaukumu tumšā ietvarā, bet atdalījās no formas, pārvērdamies ornamentos, kas šķiet ritmiski šūpojamiem vai peldam rāmā vai vētrainā krāsu jūrā kā mainīgi atspulgu raksti.

Berlīnietis Valters vairs nespētu uzgleznot darbu tādā tonālo nianšu precizitātes pakāpē kā savulaik jaunais jelgavnieks. Taču viņš jo spēcīgāk uztvēra vēroto parādību abstrakto muzikālo viļņojumu, kas kļuva par vielu izteiksmīgām un izjustām redzes iespaidu orķestrācijām. Stilistisko pārvērtību gaita Valteram neļāva novēcot agrāko atradumu atkārtotības pūliņos, bet deva iespēju noslēgt savu mākslinieka ceļu ar raženu jaunrades cēlienu, kura gleznieciskajiem sasniegumiem *Weltkunst* modernās mākslas redaktors Kurts Kūzenbergs 1933. gadā veltīja šādu vērtējumu: “Domājošs un neatlaidīgs gleznotājs soli pa solim radījis skaidru un pabeigtu priekšstatu pasauli, kuras izteiksmība saviļņo katru redzīgu aci. (...) Viņa centienu galvenais objekts bija krāsa kā izteiksmes līdzeklis; viņa ritmiski plūstošo kompozīciju skanīgā un bagātīgā krāsainība vācu glezniecībā ir neierasta.”

20. gs. sākumā Latvijā par Valteru rakstīja, ka viņš “it kā atšķir no dabas bagātiem akordiem vienu skaņu”, un no tās izauga liriskām dziesmām līdzīgi noskaņu mākslas darbi. Atvadījies no kādreizējās intimitātes, jelgavnieka Drēzdenes pēctecis ar savām otām un krāsām šķita spēlētjam viesībās, kur mūzikas skaņas sajaucas ar balsu čalām, trauku šķindu un tērpu čaukstoņu, radot neaizmirstamu svētku gaisotni. Turpretī Berlīnē izrādījās, ka gleznotājs vēl tikai uzstāsies kā orķestris un diriģents vienā personā, strādājot pie daudzbalsīgu vizuālo skaņdarbu interpretācijām. Katru gleznu var aplūkot kā orķestra mēģinājumu, kurā mākslinieks eksperimentu ceļā veidojis dažādu instrumentu grupu (glezniecisko un grafisko izteiksmes līdzekļu) saspēli, bieži sākdam uzdevumu atkal no gala, lai to pašu tēmu risinātu ar nelielām variācijām. Berlīnes perioda mantojumu lielākā mērā nekā Valtera iepriekšējo veikumu var iedalīt cieši radniecīgu kompozīciju kopās, kurās katrs darbs neatkarīgi no parasti vairs neatšifrējamās secības ir jauns mēģinājums sasniegt nerasniedzamu apvārsni – atbilstmi iztēlotajam dabas krāsu un līniju mūzikas lasījumam.

Izvēlēto ceļu, kurā “tālejošai abstrakcijai” vajadzēja izrietēt no stingrās dabas studijās izprastām likumībām, gleznotājs īstenoja gan skaitliski joprojām dominējošā ainavas žanra darbos, gan klusajās dabās, kuru uzstādījumos viņš inscenēja skaņdarba plūduma ilūziju. Mākslinieciskiem kompromisiem atvērtākā teritorija bija portreta žanrs, kura kopvērtējumā jāpiekrīt Jāņa Siliņa vērojumam, ka “krāsaino laukumu aranžējumā (...) iekļauts konvencionāli stilizēts zīmējums, lai paturētu vajadzīgo ārējo līdzību”. Atsevišķos 20. gadu pasūtījuma portretos it kā atklājas atdarinātājs, kurš veikli piesavinājies sava meklējošā *alter ego* modernos paņēmienus, piemērodams tos reprezentācijas funkcijām.

Vēlās daiļrades ornamentālā stila izšķilšanos no Valtera sezanismā vislabāk iespējams vērot kalnu ainavās, kas gleznotas 20. gadu sākumā (ap 1920–1923) un saistītas ar Frankonijas Šveices motīviem. Šajos darbos Valters trešo un pēdējo reizi savā daiļradē no dažādos ceļos radītas telpiskuma ilūzijas nokļuva pie dekoratīvas domāšanas plaknes īpašību noteiktajās robežās. Par pirmo reizi liecina ap 1904. gadu Jelgavā gleznotās jūgendiskās ainavas, par otro – ar gobelēniem, mozaīkām un izšuvumiem salīdzinātie Drēzdenes perioda darbi, kuros virsma bija viscaur uzirdināta, bet trešajā redzamā pasaule šķiet atklājamies kā atspīdumu rakstu kompozīcijas uz ūdens mainīgā līmeņa, kur Valteram par prieku nav “cietas plaknes”, bet rodas viņa meklētā “mijiedarbība un dziļums”. Šajā atspulgu pasaulē bija vieta arī vides iespaidu rosinātiem domu tēliem – antropomorfu asociāciju rezultātā no Frankonijas klinšu radzēm atvasinātiem atlētu stāviem gleznā “Ķermeņu kustības” (ap 1921, LNMM).

Pirmo aizrautību ar katra ornamenta grafisko savdabību pamazām nomainīja prasme apvienot tos dinamiskā kopspēlē, kas izkausē sākotnējo salikumu shematiskumu. Raksta motīvu komponēšana (grupēšana, saskaņošana, atkārtošana, pretstatīšana, sablīvēšana, retināšana un tamlīdzīgas darbības) ļāva gan atveidot ainavā saskatītos ritmus, gan pārstrādāt tos jaunā melodiskā struktūrā. Kā daudzbarsīgs skaņdarbs līdzsvaroti viļņojas vairākos paralēlos reģistros risinātā kompozīcija “Laivas” (1923, LNMM). Katra liela un maza forma gan ūdenī, gan ārpus tā ir pārveidots citas atbalsojums, bet nevienai nav svara un savas krāsas, jo it visā atstarojas dzeltenī, oranži un sarkani saulrieta paletes toņi ar tumsnēju piesātinājumu, kas sabiezē melnās putnu spalvu rakstiem līdzīgās apmalēs. Savukārt blakus kompozīcijas “Osta Nīndorfā” variantiem (1927, LNMM un reprodukcija) to pašu motīvu attēlojums četrus gadus vecākajā darbā “Laivas” šķiet vēl saraibināts un plāpīgs. Gadsimta sākumā intuitīvi izvēlētais spēles instruments bija smalki gaismas raksti (“Zēni pie ūdens”, ap 1900, Tukuma muzejs), turpretī 20. gadu otrajā pusē LNMM krājuma gleznā mākslinieks strādāja ogles zīmējumiem radniecīgā veidā ar tumšu krāsu uz sarkanbrūnu pēcrieta toņu pārejās ieklāta apvienojoša pagleznojuma, vajadzīgajās vietās iepeldinot lakoniskajā kompozīcijā arī vēsu zaļpelēku refleksu plankumus un kā galveno akcentu izceļot pēdējo staru apgaismotu buru laiviņas sānu ar dublējumu gaistošā atspulgā.

Latvijas mākslā šīs viņa talanta šķautnes netiešu turpinājumu pēc vairākām paaudzēm iespējams saskatīt Edvarda Grūbes gleznās, kuru “izteiksme, to abstrakcijas līmenis izriet no konkrētā izvēlēta motīva gleznieciska vispārinājuma” (Laima Slava) – tāpat kā Nīndorfā ostas vērotāja darbos. Šajā daiļrades stadijā Valteru vairāk nekā līdz tam nodarbināja Pola Gogēna sintētisms kā “abstraktu ritma un krāsas ideju apvienojums ar dabas vizuālajiem iespaidiem”. Berlīnes kritiķi šādos skaņoju-

mos, kuru “krāsa ir spēcīga un nekur nav griezīga”, vēl piemiņas izstādē 1933. gadā saskatīja glezniecisku gobelēnveidīgumu.

Ūdens spogulis nebija vienīgais tematisko interešu lauks, kas berlīnieti vienoja ar viņa Jelgavas priekšteci, ienesot mākslinieka biogrāfijas izklāstā lokveida kompozīcijas elementus un parādot viņu kā meistarū, kas pāri valstu un virzienu robežām vispirms nojautu līmenī un pēcāk jau apzināti bija sekojis glezniecības un mūzikas asociāciju veidotam ceļam uz dabas iespaidu ierosmē “sajūtu pasaulē topošās krāsu melodijas un formu arhitektūras” atklāšanu. Otrs 19.–20. gs. mijas pieredzē sakņotais motīvu loks, kas Valteram no jauna kļuva svarīgs Berlīnes periodā, ir meža ritmi – zaudējuši jūgendstila laika miglaini blāvo vai grezni zeltaino ietēru, bet ieguvuši ekspresionistisku dinamiku un spilgtumu.

Šajā apmēram no 1923. līdz 1925. gadam radītajā kompozīciju grupā, kuras senākā daļa bija pārstāvēta 1924. gada Bezzūrijas izstādē, iespējams visuzskatāmāk konstatēt, ka 20. gadu pirmajā pusē viņa glezniecībā bija iestājies laiks paralēlēm ar agrākiem un jauniem “Tilta” mākslinieku darbiem. Konkretizēt salīdzinājumu palīdz Valtera “Meža ainava ar ceļu” (1924, LNMM), kas blakus Ernsta Ludviga Kirhnera (*Ernst Ludwig Kirchner*) motīviski un stilistiski tuvajam “Gravas skatam” (1919–1920) vedina sevi uzskatīt par tā paša virziena darbu un atzīt Frankonijas kalnu egles par Valtera ekspresionisma skarbajām iedvesmotājām. Ainavas motīvos ieraudzītās lineāra ornamentālisma iespējas viņš pastiprināja mērķtiecīgāk nekā “Tilta” klasiķis. Dramatiski biezokņi aizaugušās gravās ar asos leņķos sagāztiem kriteņiem vedināja inscenēt “Zilā jātņieka” biedra Franca Marka (*Franz Marc*) “Dzīvnieku likteņiem” (1913) radniecīgas apokaliptiskas kaujas skatu “Ekspresīvas egles” (1924, LNMM), kurā melnās vertikāles ir nospriegotas kā stiegras, slīpās šķērsvītras šaudās kā bultas un zibeņi, bet egļu zari plandās, veldami debesis ekspresionistiski futūristiskos bumbu mākoņos. Iespējams, Valters te iztēlojās mežu kā daudzstīgu instrumentu, uz kura neskaitāmi lociņi ar asām kustībām izpilda brāzmainu negaisa simfoniju. Koks māksliniekam vairs nav veselums – ne tikai “priekšmeta zīmējumu ne vienmēr piepilda priekšmeta krāsa”, bet arī tā daļas zaudē savstarpējo ķermenisko saikni un abstrahēšanas ceļā kļūst par autonomiem spēkiem. Senāk Valters bija pratis objektu izgaisināt, nomaskēt, iegleznot triepienu mozaīkā un pārvērst par mazu krāsas plankumu, bet viņš nebija ķeries klāt karkasam, lai to salauztu un izjauktu, piešķirot sastāvdaļām jaunas funkcijas.

Gatavība mazliet piekopt šādu praksi, kurai varēja būt apzināts mērķis nomākt sliksmi uz imitējošu dabas atveidojumu, ir grūti iedomājama bez izpratnes par kubistu veikumu optiskās realitātes ilūzijas sagrāvē. Tas neklūva par atdarināmu paraugu, bet paplašināja Valtera rīcības brīvību gleznieciskajās manipulācijās ar stilizācijai pakļautajiem iespaidiem. Tomēr mākslinieks 20. gados nekad neatļāvās tādējādi izjaukt kontūras,

kas gleznās iezīmēja caurspīdīgus, atspīdumu rakstos ieaustus cilvēku figūru apveidus. 1926. gada gleznā “Peldētāji zēni”, kas pazīstama pēc reprodukcijas Cīrera grāmatā, puisēnu kontūras mākslinieks graiza tikai ar fragmentāra kadrējuma palīdzību un tādējādi ļauj nojaust līnijas turpināšanos aiz redzamības robežām. Priekšplāna figūru dinamisko pozu tuvinājums pretskatam kombinēts ar galvas pagriezienu profilā, radot iespaidu, ka kustība notiek nevis telpā, bet uz atstarojošas virsmas. Perspektīvisko rakursu reducēšanā Valters iedvesmojās no Senās Ēģiptes un Mezopotāmijas tēlniecībā un glezniecībā izmantotajiem principiem, studējams eģiptologa Heinriha Šēfera (*Heinrich Schäfer*) un sava drauga arheologa Valtera Andrē (*Walter Andrae*) kopdarbu “Seno Austrumu māksla” (1925) no sērijas “Propileju mākslas vēsture”.

Piekrītot Dacei Lambergai, ka Valtera “egļu mežu ainavās, kurās tumšie koku stumbri veido it kā ornamentāli plakanu kompozīciju, krāsu un formu muzikāli ritmizētais kārtojums rada savdabīgi melodisku skanējumu”, jāpiebilst, ka stumbru melnums ir atsevišķu iespaidu izraisīts uztveres vispārinājums, jo tumšas kontūras iezīmētie koku stāvi biežāk lāsno apkārtējās ainavas krāsās, parādot, ka mākslinieks savus vēlos darbus neatkarīgi no motīva radījis kā atspulgu telpu. Pavisam citādi nekā Jelgavas laika gleznojumos ar ausmas svīdu cauri rīta miglas šķidrautām vai Drēzdenes perioda triepienu mozaīkā, tomēr atkal no jauna Valteru nodarbināja gaismas kustība koku korī, kas tagad tika apvienots, lai kvēlās krāsās un izteiktās līnijās izspēlētu “Kāpjošo ritmu” un “Dziestošo ritmu” variācijas. Šīs darbu grupas mākslinieciskā virsotne ir 1923. gada kompozīcija “Dziestošie ritmi” (LNMM) ar koku stāviem it kā dejojām šaudīgu un svilinošu saulrieta liesmu atblāznā.

Glezna pārstāv koloristiski spilgtāko Valtera daiļrades fāzi, kas sasniedza kulmināciju 20. gadu vidū, bet pēc tam ļāva vērot pakāpenisku polihromijas samazināšanos. Krāsu spēks un apveidu vienkāršojums valda LNMM krājuma gleznās “Stumbri un lapotnes” (1925), “Vīnakalns Meicingenē” (ap 1925) un “Kalnu ainava” (1925), kuru vizuālā valoda gan kopumā, gan detaļās atbilst fovisma simptomātikai. Virknējot gleznotāja vēlos darbus stilistisko pārmaiņu secībā, jūtams, ka fovismam radniecīgā izteiksme izveidojās no iepriekšējā pamata ap 1925. gadu, kad kolorīta spilgtuma un kontrastainības pieaugums apvienojās ar formu vienkāršojumu, mīkstinājumu un proporcionālu palielinājumu attiecībā pret darba laukumu. Vairāk nekā agrāk lielajās kompozīcijās no studijām izplatījās impulsīvs skičveidīgs gleznieciskums, mazinot sarežģītas saceres lomu. Valters šajā brīdī, iespējams, bija līdzīgs cilvēkam, kas, acu gaismai vājīnoties, sāk rakstīt ar lielākiem burtiem, taču viņa spēcīgā krāsu materialitātes izjūta varbūtējo redzes defektu sekas pārvērta mākslinieciskos efektos, kuru radītājs neatlaidīgi pētīja un interpretēja savas mainīgās vizuālās pieredzes likumības. Vīnakalna simetriski nolaideno apveidu

ieraugām kā debesīs peldošu caurspīdīgu vīziju – fragmentāru kontūrjoslu plūdumā tvertu ainavas iespaيدا atspīdumu. Te redzams, ka attēlojuma objektu krāsas var izplatīties ārpus tiem vai pat atdalīties un aizslīdēt kaut kur projām, bet zīmējuma elementi – atbalsoties citur telpā, taču rezultātā visu kompozīcijas laukumu ar savu melodiju piepilda vīnakalna tēls.

20. gadu otrajā pusē mākslinieks attālinājās no gandrīz spektrālu, tomēr vienmēr uz paletes jauktu krāsu košuma un kontrastu maksimuma, vienlaikus pastiprinādams faktūras reljefa plastisko izteiksmību. Valters atsāka strādāt atsevišķu triepienu tehnikā un izmantot nelīdzenus gleznojuma apakšslāņu atsegumus, taču brīvāk, raupjāk un irdenāk nekā Drēzdenes periodā. Akcentētie virsmas veidojuma elementi apvienojās kopīgā strau-mē, visbiežāk radot iespaidu, ka viss gleznā redzamais no labās puses uz kreiso vairākās plūsmās peld, rit, veļas vai ar grūtībām pret vēju pārvie-tojas vienā virzienā garām aplūkotāja skatpunktam. Triepienu kārtas, jos-las un plēksnes paralēlā gaitā šķita steidzamijs cita citai garām, nesot līdzī ainavu un kluso dabu tēlojošos motīvus, kas reizēm lēni slīdēja kā cēlā, rāmā procesijā, bet citkārt parādījās vairs tikai kā asociatīvas norādes spēcīgā faktūras viļņojumā.

Tajās šī posma studijās, kur kolorīts vēl nav pavisam neitralizēts, bet faktūra jau ieguvusi svaigu arumu un rakumu plastisko ekspresiju, Valters pat nonāca tuvāk fovismam nekā iepriekš. Viņa “Augļu dārzs” (1928, pri-vātīpašums) veido saderīgu pāri ar Morisa de Vlaminka (*Maurice de Vla-minck*) gleznu “Mājas Šatū” (ap 1905–1906). Valtera faktūras un kompo-zicionālie risinājumi bieži līdzinājās franču 20. gs. sākuma fovistu dina-miskajai izteiksmei, tomēr viņa jauktie toņi niansēs atšķīrās no parīziešu izvēlētajiem. To vidū lielu nozīmi ieguva tumšzilganzaļš tonis, ko angļi dēvētu par *teal*, bet vācieši – par *Dunkelttürkis*. Tā izpēte dažādā intensi-tātē, variācijās un salikumos ap 1927.–1928. gadu iekrāsojusi lielu daļu Valtera ainavisko darbu. Tirkīzs tagad krāsu kompozīcijā ieguva vienu no galvenajām un daudzveidīgākajām lomām, kas ļāva atklāt un kombinēt tā sedzošās un vibrējošās, zaļganās, zilganās un melnīgsnējās iespējas. Pie-sātinātās tumšā tirkīza nokrāsas lielākoties sastopam saspēlē ar okerdzel-tenajiem un brūnajiem toņiem, kuru vidū iedegas pa silti oranžam vai vēsi sarkanam akcentam. Īpaša mijiedarbes enerģija šķiet strāvojam starp de-besīm un senatnīgu pilsētiņu naksnīga tirkīzzilzaļuma un tumstoša sarka-numa saspēlē, kas 1927. gadā pārdzīvota Sanpjetro salā netālu no Sardī-nijas (privātīpašums). Formu tumšās robežas ir izplūdušas kā vīles, kur nodilis auduma raksts, un atšķirībā no Drēzdenes perioda kontūru ilūzijām, kuras veidojās gleznojuma virskārtas virtuozī neskartās tumšāka “oderējuma” vietās, te rodas iespaids, ka nevis krāsa pati ir nevienmērīgi pieķērusies darba virsmai, bet gan zīmētājs bijis laikazobs.

Ciļņa sajūtai 20. gadu beigās un it īpaši 1930.–1931. gadā gleznotajos darbos bija raksturīgi izpausties mazāk iluzorajā telpā un apjomā, bet vai-

rāk leknas krāsu masas plastikā vai tās šķītumā. Ar atkāpēm dažādos virzienos par koloristisko dominanti kļuva sveķains brūnums, ko papildināja gan pelēcīgāki un zaļganāki zemes toņi, gan gaišināti un tumsināti tirkīz-zilzaļuma atvasinājumi, gan lielākoties nespodrs melnums pelnu krāsā. Rezultāts bija ļoti radniecīgs kubistu “savdabīgi harmoniskajai tonķārtai, kas ar savu atturību, tumšo un silto toņu lielo īpatsvaru atgādināja muzeju vecmeistaru kolorītu” (Eduards Kļaviņš). Darbu virsmas apdarē parādījās āderainam kokam, saplaisājušām krijām, ēveļskaidām, kodinājumam un virsglazūras apgleznojumam līdzīgi fragmenti, kā arī dažādi mehāniski faktūru iespaidumi un uzspiedumi. Blakus vairākām šī posma kompozīcijām var aplūkot gan to risinājumus ogles zīmējuma tehnikā, gan lakoniskas improvizācijas ar sausu otu uz iesūcošas pamatnes, kas ļāvusi koloristiskajā struktūrā iesaistīt izvēlētajai gammai pieskaņoto brūngana papīra vai kartona toni (sk. darbus no Deivida Finna dāvinājuma LNMM).

Studēdams ainavu, Valters tās motīvus bieži sadalīja vairāk vai mazāk ģeometrizētos elementos, kuru atkārtojumi viņam noderēja, komponējot ritmisko struktūru. Kubisma principos sakņotu dabas “analīzi” Valtera vēlajos darbos pavadīja gleznieciskās izteiksmes mīkstums un tieksme apvienot tēlojumu spēcīgā, vibrējošā plūdumā, kura elementi neizraisa satraucoša haosa iespaidu, bet meklē harmonisku sabalsošanos. Šāda plastiska dinamika un gleznieciska vitalitāte izpaužas arī vairākos LNMM krājuma darbos, kas pārstāv klusās dabas žanru ap 1930. gadu. Berlīnes perioda stilistisko pārmaiņu kontekstā svarīgāka par klusās dabas tradicionālo priekšmetiskumu ir iespēja sagatavot telpisku vizuālu partitūru un pēc tam vairāk vai mazāk “spēlēt pēc notīm”. Tāpēc nav jābrīnās par gleznotāja vijoles iederīgo lomu uzstādījuma sakarību izskaidrošanā, jo klusās dabas krāsu melodija un formu arhitektūra kā uzdevums bija mērķtiecīgi sacerēta, pirms viņš stājās pie molberta. “Ekspresīva klusā daba” (ap 1930, LNMM) no bij. Heinriha Līdera-Līra kolekcijas šķiet veidojam, gleznotāja terminoloģiju aizņemoties, visuzskatāmāko “trūkstošo saistposmu” ne vairs starp impresionismu un abstrakcionismu, kas bija aktuāli viņam pašam, bet gan starp Valtera vēlo daiļradi un viņa dzimtenes mākslinieku formas uztveri un skaistuma izpratni 20. gs. 70. un 80. gadu glezniecībā. Daudzās joslās horizontāli plūstošā kompozīcija zināmā mērā ir līdzīga jau redzētajiem 20. gadu ostu skatiem. Visu ainu caurvij bieza toņu un triepienu plūduma vibrācija, katram elementam atbalsojoties kaut kur citur gleznas telpā. Pat ja šī varenā, bet smalki niansētā brūnzaļpelēkā straume Latvijā varbūt neieguva tieši prototipisku nozīmi, tās viļņojums pagājušā gadsimta mākslas vēstures ainā savienojas ar vēlākajā latviešu glezniecībā būtisku ievirzi, kura sevišķi pārliecinoši izpaužas Edvarda Grūbes daiļradē.

IZSKAŅA, ATSKATS UN ATBALSIS

Krietna daļa Valtera uzjaukto un biezi klāto brūno toņu tika Tiroles ainavām, ko viņš 1930. un 1931. gada plenēros vēroja Imstas un Landekas apkaimē Ziemeļtirolē. Raksturīgs Landekas motīvs pārtapa Ernstam Cīreram piederējušā “Ainavā ar tiltu” (1931, LNMM). Netālajā Imstā vietējais literāts Hermanis Špīss (*Hermann Spiehs*) Valteru audzēkņu ielokā 1931. gadā ieraudzīja kā “īstu Austrumprūsijas Elizeju”, kurā, “gadiem spītējot, mājo mākslas spars un jauneklīga radītspēja”. Impozantajam Tiroles viesim ar “gudro fauna galvu” raga briļļu aizsegā pēc gadiem, kad starp kalniem un jūru bija ceļots ik vasaru, tas izrādījās pēdējais plenērs.

Kopš 1927. gada 6. novembra Valters bija pilntiesīgs Vācijas pilsonis. Pilsonības piešķiršana attiecās arī uz sievu, kas tolaik strādāja Terēzes Pecko-Šūbertes (*Terese Petzko-Schubert*) stīgu kvartetā, kura dalībnieču četrtoņi muzicējam Valters gleznojis 20. gadu beigās (privātipašums). Pēc 1919. gada, kad vijolniece Berlīnes adrešu grāmatā bija pieteikta kā Valtere-Matēsa, preses un reklāmas materiālos parasti atrodams Ģertrūdes Valteres-Kūravas vārds.

Valtera teorētisko uzskatu kopsavilkuma pēdējā frāze 1930. gada beigās izdotajā Cīrera monogrāfijā solīja, ka drīz pie lasītājiem nonāks gleznotāja grāmata. Dažādos periodos pierakstīto atziņu apkopošana, lai tās saliedētu vienā traktātā, nevedās vienkārši, un šis uzdevums viņu nodarbināja vismaz līdz 1932. gada 12. decembrim, kad vēstule Elzai Lomanei beidzās ar apņemšanos “tagad gan ķerties pie nobeiguma par krāsu kompozīciju”. 19. decembra vakarā Jēkabu Belzēnu telefoniski uzmeklēja Ernsts Cīrers, lai paziņotu, ka Gervinusštrāses mājoklī miris kopīgais draugs. Nāves cēlonis bija stenokardijas izraisīts infarkts, un *Dresdner Neueste Nachrichten* notikušo saistīja ar dziļām depresijām, kas Valteru piemeklējušas pēc nesēn pārciestā sievas zaudējuma. Vairākas vēstules apstiprina, ka gads pagājis raižu un bēdu zīmē. Ģertrūdi jau sen mocīja smaga nieru slimība, un 1932. gada februārī sākās sarežģījumi, kas noveda līdz pēdējās cīņas noslēgumam 30. jūlija rītā kādā dziednīcā pie Baireitas. Bezmiega naktis pie cietējas gultas bija izsmēlušas Valtera spēkus, taču septembrī viņš spieda sevi strādāt un smagi saslima pats. Tikai decembrī atraitnis pievērsās ilgi neatbildētām vēstulēm, iesniedza divas lielas ainavas Berlīnes secesijas izstādē un cerēja pēc iespējas drīzāk ķerties pie ierastā darba. Valtera dzīve noslēdzās brīdī, kad sāpes mazinājās, bet vēl nebija pārkāpts Trešā reiha dibināšanas gada sliekšnis.

Gleznotāja mūža beigu gadskaitli līdz šim izdevies ieraudzīt divu dažādu glezniecības darbu parakstos. Dekoratīva monogramma *19WK°32°* pievienota panorāmiskam Kasras cietokšņa drupu atainojumam, kas vienā no Priekšāzijas muzeja zālēm Pergamona muzeja dienvidu spārnā saglabājies no dekoratīvajiem gleznojumiem, kurus Valtera darbnīca 1931.–

1932. gadā izpildīja muzeja direktora Valtera Andrē uzdevumā. Citos apstākļos un noskaņās darināta “Abstraktā ainava” (1932, privātīpašums), kuru mākslinieks komponējis kā sarežģītu pildrežģa zīmējumu, no melnu spraišļu raksta un ugunsкура liesmu krāsām būvēdams īpatnēju pilsētiņu, kuras gaisotni nosaka klucīšu spēles gara un skaudras ekspresijas apvienojums. Vīzijas prototips meklējams līdzās Baireitai Vācijas kartē, vadoties pēc vietas nosaukuma uzrakstā “apglabāta Bernekā”, kas Matēsu dzimtas kapakmenī Drēzdenē seko Ģertrūdes nāves datumam.

Atzīstot iespēju, ka nedatētu gleznu vidū mūsdienu krājumos varbūt slēpjas vēl kādas gleznotāja pēdējā gada pārdzīvojumu liecības, aizdomas krīt uz diviem portretiskiem tēliem. Malmes mākslas muzejā Zviedrijā atrodas vēlīns Valtera pašportrets, kura robustā fovistiskā ekspresija norāda, ka darbs nevar būt senāks par 20. gadu otro pusi. Atšķirībā no agrākajiem risinājumiem (1914–ap 1930), kurus autore atskata formā aplūkošajā nodaļā, gleznotājam vairs nerūp paštēla cienīgums – drīzāk šķiet, ka viņš saņēmis paraudzīties, kā izskatās vājuma un izmisuma plosīts cilvēks. Tādu Valteru var iztēloties jau pēc atgriešanās no Bernekas tukšajā mājoklī, kur viņš atzīstas nevarībā, apjukumā un sāpēs. Salīdzinājums ar šo pašportretu ir svarīgs autores hipotēzē, ka LNMM krājuma darbs “Violiniece” ir nevis kompozicionāli identiskā Ģertrūdes portreta (1919, Milāna, Matēsu kolekcija) studija, bet tā daudz vēlāks intīms mazformāta atkārtojums kā piemiņas zīme, ko īsajā atraitnības laikā darinājis bēdu nopiestais gleznotājs, likdams rokai atcerēties un cik vien iespējams izjusti atkārtot Ģertrūdes tēla līnijas tajā veidolā, kurš šķita vislabāk izsakām viņas būtību.

Valtera nāve īpatnējā veidā pārvarēja dzīves radīto attālumu, no jauna padarīdama gleznotāju par ģimeniski svarīgu figūru kādā Latvijas vāciešu saimē. Gleznotāja dēls un šķirtā sieva Berlīnē nokļuva tādu ļaužu lokā, kuru pasaulē Valtera personības ietekme un nozīme bija vismaz tikpat liela, bet patiesībā vēl lielāka nekā gadsimtu mijas jelgavnieku sabiedrībā.

Skolotāja māksliniecisko principu interpretācija tobrīd bija aktuāla jaunu gleznotāju kopai, kas jutās kā viņa radošie mantinieki un pat organizējās, lai nodrošinātu “skolas” nepārtrauktību. Kopā ar piemiņas izstādei Hartberga galerijā Berlīnē veltītajiem sīkiespieddarbiem saglabājusies reklāmas lapiņa, kurā “laipni norādīts, ka Valtera-Kūrava artelis (*Arbeitsgemeinschaft Walter-Kurau*) (...) turpina Valtera-Kūrava pedagoģisko darbu”.

Piemiņas izstādes katalogā lasāms solījums, ka Valtera-Kūrava draugu un skolnieku kopa tuvākajā laikā publicēs viņa teorētisko mantojumu grāmatas formā. Grūti minēt, cik garai distancei “draugu un skolnieku kopas” sadarbības potenciāls izrādītos pietiekams, ja varu ieguvušie nacionālisti tajā pašā laikā strauji neveidotu represīvu režīmu, kas iejaucās gan mākslas norisēs, gan cilvēku likteņos. Lai paglābtos no holokausta, Cīreru pāris un Belzēns ar sievu ebrejieti izceļoja uz Amerikas Savienotajām

Valstīm. Tiekšanās pēc “tālejošas abstrakcijas” kļuva nevēlama, un uzticība šim valteriskajam apvārsnim lika samierināties ar atklātas mākslinieciskas darbības aizlieguma cenu.

Stāšanās mirušā skolotāja vietā uzsvērtā Oto Māniga (*Otto Manigk*) biogrāfijas izklāstos, un tie ļauj noprast, ka viņam līdz Otrā pasaules kara sākumam izdevies pulcināt ap sevi domubiedrus, rīkojot nodarbības kursu veidā un plenērus, kas no 1933. gada noritēja Ūzedomas salā. Mānigs popularizēja viņa postulātus kolēģu vidū un centās gādāt, lai neizsīktu studijas brālības gars. Iespējams gan, ka pasākumu aktīvo atbalstītāju loks desmitgades beigās bija sarucis līdz Māniga un smalkās koloristes Kārenas Šahtas (*Karen Schacht*) tandēmam, kura veikumā atrodamas Valtera tradīciju mērķtiecīga turpinājuma spilgtākās gleznieciskās liecības. Atšķirībā no tiem Valtera audzēkņu un viņa “loka” mākslinieku gleznojumiem, kuri radīti ierosmju avota tiešā tuvumā un vienkopus ļautu izsekot viņa emigrācijas perioda jaunradei daudzu subjektīvu spoguļu galerijas attēlos, Māniga un Šahtas daiļrade iezīmē patstāvīgu pēctecības līniju. Savās ainavās, klusajās dabās, aktos un žanra ainās viņi palika uzticīgi abstrahējošam “gleznojamās esības” redzējumam. Tā izpausmes reizumis tieši saaucās ar Valtera pēdējā posma darbu plūstoši dinamisko, spēcīga triepienu ritma caurausto stilu, kas bija zaudējis 20. gadu pirmajā pusē vērojamo pacieto konstruktīvismu, bet atklāja struktūras un motīva uztveres radniecību fovistu kompozīcijām.

Daļēji var piekrist viedoklim, ka Valtera nāves, nacistiskā režīma grožu un visbeidzot arī VDR kultūrpolitisko ierobežojumu dēļ viņa skola neguva iespēju uzplaukt un izvērsties. Taču uz šīs vācu mākslas ainā ievijušās stīdziņas likteni iespējams paraudzīties arī no cita skatpunkta. Tā kā vēstures notikumi ievirzījās totalitārisma gultnē, Valtera audzinātos jaunos māksliniekus negaidīja pilnvērtīga profesionālā dzīve, kuras temps arvien retāk ļautu kavēties pagātnē. Tāpēc uz skaudrās īstenības fona Valtera studijā pavadītie gadi iemantoja nepārspējama zelta laikmeta oreolu un izrādījās labākais, kas ar viņiem noticis. Domu, meklējumu un vērojumu telpa starp iespaida priekšplānu un abstrakcijas apvārsni, kurā Valters bija nodevies nebeidzamiem vingrinājumiem, tagad labi derēja par pusslepenu glezniecisku patvērumu no ār pasaules sociālpolitiskajām negācijām.

Valtera tradīciju ietekmētajā ūzedomiešu eskeipismā var saskatīt paralēles ar Latvijas 20. gs. mākslas reakciju uz līdzīgiem ārējiem satricinājumiem. Ja piekrītam Ingrīdai fon der Dollenai par gleznotāja izvēli apstāties Sezana laikmetā, tiklab jāatzīst, ka dažādu iemeslu dēļ viņa dzimtenes mākslai turpat tuvumā – ceļā no impresionisma un postimpresionisma uz agro modernismu – pagājis gandrīz viss 20. gadsimts, izkopjot “meklējumu mērenību, kolorisma dominanti, dziļu pietāti pret profesionālo meistarību, klusās dabas un ainavas, kā arī žanru sintēzes nozīmību” un pat abstrahējošā darbībā saglabājot “cieņu pret priekšmetisko vidi kā iespaidu,

asociāciju, pieredzes un zināšanu avotu” (Dace Lambergā). Eduarda Kļaviņa formulētais latviešu harmoniskais formālisms pilnā mērā nepazīna sezanisko dramatismu, kas Valtera vēlos darbus bija padarījis par priekšmetiska dabas redzējuma sublimācijas liecībām, tomēr 60.–70. gadu mākslas attīstība viņa gandrīz nepētīto daiļradi apaudzēja ar kontekstu, no kura to nevar un nevajag atdalīt.

Ar viedokļiem, kuru autori kopš 30. gadiem apdzejoja “Valtera traģēdiju”, visradikālāk disonē atceres izstādes laikā publicētais *B. Z. am Mittag* atzinums, ka viņa mūžs bijis “ja arī ne gluži laimīgs, tad visnotaļ izdevies gan” (1933). Audzēkņu neatlaidīgās rūpes rakstītājā toreiz viesā drošības sajūtu, ka mirušajam gleznotājam nākotnē nedraud aizmirstība: “Viņu apņēma uzticīgu un pārliecinātu skolnieku loks, kas nesatricināmā mīlestībā kopj viņa piemiņu. Un tieši šī piemiņa garantēs, ka, Valtera-Kūrava darbam parādoties, ļaudis šo gleznu arvien uzlūkos ar cieņu un labvēlību.” Paredzējums nepiepildījās burtiskā nozīmē, taču tas nebija aplams, jo mākslinieka dzimtene nākotnē kļuva par šīs misijas mantinieci.

Johans Valters mākslas vēsturē nevar simbolizēt uzticību patriotisma un jo mazāk nacionālpatriotisma ideāliem. Taču viņš kalpoja vizuālo sakarību pasaulei, kas atalgoja savu pavalstnieku ar nezūdošam, bet arī neaizsniedzamam apvārsnim līdzīgu dzīves piepildījuma sajūtas un radoša nemiera avotu. Apgūdamas dažādu 20. gs. modernisma virzienu gleznieciskās izteiksmes valodu, viņš to pārstrādāja tādās ritmiskās struktūrās, kurām cauri vēl uz 30. gadu sliekšņa un pašās pēdējās liecībās viņņveidīgā intensitātē skan gadsimtu mijā izkopts “pantmērs” ar atskaņām, atkārtojumiem un sabalsojumiem, arvien noteiktāk atšķirdams savu autoru no viņa Latvijas un Vācijas laikabiedriem. Balsu un atbalsu muzikālā dialoga tiešākā vizualizācija ir tiklab jaunā jelgavnieka, kā vecā berlīnieša daudz gleznotie atspulgu raksti. 1899. gadā Pēterburgas kritiķa Frīdriha Grusa pravietiski konstatētais “muzikālas izjūtas un vīrišķīgas izteiksmes enerģijas” apvienojums viņu bija pavadījis līdz ceļa galam.

Rietumu mākslas vēstures izklāstos Valteru tagad veltīgi meklēt tajās zvaigžņu konstelācijās, kādās viņš parādījās masu atrakcijā “Izvirtusī māksla” vai Kurta Kūzenberga paredzējumā, ka garīgās stājas radniecība šo gleznotāju nākotnē liks minēt līdzās “Tilta” māksliniekiem. Viens no kopsaucējiem, kas tomēr ļautu Eiropas 20. gs. mākslas ainā, neapšaubot tās kanonu, veiksmīgi ierakstīt visu Valtera veikumu no Jelgavas perioda līdz viņa pēdējiem darbiem, ir mākslas un mūzikas analogiju problemātika, kas gleznotāju nodarbināja visās stilistiskās attīstības stadijās. 19. gs. beigās un 20. gs. pirmās puses moderno gleznotāju saimi iespējams iztēloties kā lielu orķestri, un vijolniekam Valteram, kurš, skaidrodams audzēkņiem vizuālas sakarības, ņēma talkā mūzikas instrumentu, šajā starptautiskajā orķestrī ir sava vieta.

PIEBILDES UN PERSPEKTĪVAS

Iepriekš sniegtā kopsavilkuma pamats ir 2009. gada novembrī izdotā monogrāfija. Salīdzinājumā ar šo publikāciju ieviests tikai viens precizējums, norādot, ka Valtera daiļrades historiogrāfijai nozīmīgā *St. Peterburger Zeitung* mākslas kritiķa *F-s* vārds ir Frīdrihs (Fjodors) Gruss (*Friedrich Groes; Фрудопух (Федор) Грусс*; uzvārds atdarināms atbilstoši holandiešu izcelsmei), kas grāmatas iznākšanas brīdī vēl bija neatrisināta mīkla. Precizējoši atklājumi dažādos empīriskā pētījuma atzaros var nebeigties nekad, tomēr visi līdzšinējie jaunatradumi ir nelielas detaļas, kas pagaidām būtiski nemainītu autores secinājumus un minējumus, bet dažos gadījumos ļautu, piemēram, koriģēt mākslas darbu provizorisko datējumu diapazonu.

Iepazīšanās ar izstādi un grāmatu vedināja vairākus līdz tam nezināmu Valtera darbu īpašniekus par šīm mākslas vērtībām informēt speciālistus. Turklāt neatkarīgi no šīs rezonanses turpinās atsevišķu viņa veikuma fragmentu parādīšanās starptautiskajā mākslas tirgū un tādējādi arī pētnieku redzeslokā. Autore seko visām ar Valtera radošo mantojumu saistītajām norisēm, veidojot faktu un attēlu uzkrājumu, kas ar laiku droši vien sekmes kāda viņa daiļrades aspekta atklāšanos jaunās sakarībās un ļaus pārlicenošāk pierādīt vai noraidīt arī vienu otru no patlaban izvirzītajām versijām. No monogrāfijas materiāla iespējams atvasināt dažādas agrākajos rakstos vēl neizvērstas tēmas, kuru apcere var iegūt aktualitāti plašāku mākslas zinātnes jautājumu kontekstā un attālināties no biogrāfijas noteiktā ietvara.

Vēlamākās darba perspektīvas saistās ar Valtera popularizēšanu ārpus Latvijas, tomēr autore apzinās, ka šo uzdevumu īstenošanā lielā mērā jau piedalīsies inerces spēks. Dažas pētījuma preambulā iestrādātās metaforas turpmāk nebūs izmantojamas tādā formā kā līdz šim, jo vairs neatbilst patiesībai. Grāmatas varonis no Latvijas mākslas vēstures “klātesošā svešinieka” un “noslēpumainākās virsotnes” ir kļuvis par salīdzinoši labi iepazītu personību, kuras atspoguļojums nu jau kontrastē ar mazāk apgūtiem kopainas segmentiem, liekot mainīt izpētes fokusu.

PĒTĪJUMA REZULTĀTU ATSPoguĻojums

I. Monogrāfija

Johans Valters (= Johann Walter (Walter-Kurau)). – Rīga: Neputns, 2009. – 400 lpp; 417 il. Kops. vācu valodā. ISBN 978-9984-807-53-9.

II. Publicētie raksti

1. Jānis Valters latviešu mākslas vēsturē: Pētniecības problēmas un uzdevumi. Ieskats jaunākajos atklājumos // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. – 1998. – Nr. 1/2. – 69.–75. lpp.
2. Nepazīstamais Jānis Valters: Dažas tuvplāna studijas topošai biogrāfijai // Studija. – 1998. – Nr. 3/4. – 45.–55. lpp.
3. Ein Maler aus Mitau: Die Kunst Johann Walters um 1900 und ihr Forschungsstand in der lettischen Kunstgeschichte // Bildende Kunst und Architektur im Baltikum um 1900: Greifswalder Kunsthistorische Studien. Bd. 3 / Hg. von Elita Grosmane, Juta Keevallik, Brigitte Hartel und Bernfried Lichtnau. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. – S. 144–159.
4. Petras Kalpokas and Latvian Art in the Early 20th Century // Acta Baltica '99. – Kaunas: Aesti, 1999. – P. 128–140.
5. Jelgavas periods Jāņa Valtera daiļradē // Letonica. – 1999. – Nr. 1 (3). – 25.–68. lpp.
6. Jauni materiāli par Jāņa Valtera daiļradi: Gleznotāja darbu izstāde Ivonnas Veihertes galerijā // Materiāli par Latvijas kultūrvidi: Fakti un uztvere / Sast. Anita Rožkalne. – Rīga: Zinātne, 2000. – 90.–111. lpp.
7. Jānis Valters Drēzdenē // Materiāli par kultūru mūsdienu Latvijas kontekstā / Sast. Anita Rožkalne. – Rīga: Zinātne, 2001. – 134.–169. lpp.
8. 8.1. Rīgaer Kunstleben um 1900 und erste Anregungen zur künstlerischen Entwicklung von Ida Kerkovius // Ida Kerkovius (1879–1970). Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche: Retrospektive. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 8. April bis 27. Mai 2001; Museum für ausländische Kunst Lettlands, 15. Juni bis 29. Juni 2001 / Bearb. von Gerhard Leistner. – Regensburg: Stiftung Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 2001. – S. 27–31. 8.2. Rīgas mākslas dzīve ap 1900. gadu un pirmās ierosmes Idas Kerkoviusas radošajai attīstībai // Ida Kerkoviusa (1879–1970). Gleznas, pasteļi, akvareļi, zīmējumi, gobelēni: Retrospektīva / Sast. Gerhards Leistners. – Regensburg: Stiftung Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 2001. – 27.–31. lpp.
9. Jāņa Valtera pedagoģiskā darbība un teorētiskie uzskati Berlīnes posmā (1917–1932) // Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas / Sast. Rūta Kaminska. – Rīga: Neputns, 2001. – 112.–129. lpp. (Materiāli Latvijas mākslas vēsturei.)
10. Jāņa Valtera dzīves un daiļrades liecības no Nānsenu ģimenes kolekcijas //

- Materiāli par Latvijas kultūru / Sast. Anita Rožkalne. – Rīga: Zinātne, 2002. – 100.–119. lpp.
11. Revealing a Hidden Life – Landscape as a Visual Metaphor in Latvian Art of the Early 20th Century // Koht ja Paik. Place and Location II / Ed. by Virve Sarapik, Kadri Tüür, Mari Laanemets. – Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002. – P. 201–214.
 12. Viens cilvēka mūžs jeb ieskats Rīgas Mākslas biedrības vēsturē (1870–1938) // Augusts Mencendorfs (1821–1901) un viņa laiks: Konferences materiāli. – Rīga: Latvijas Universitātes žurnāla “Latvijas Vēsture” fonds, 2003. – 83.–93. lpp.
 13. “Peldētāji zēni” Jāņa Valtera glezniecībā // Latvijas māksla tuvplānos: Rakstu krājums / Sast. Kristiāna Ābele. – Rīga: Neputns, 2003. – 66.–77. lpp. (Materiāli Latvijas mākslas vēsturei.)
 14. Vom Impressionismus zur Moderne – Die stilistische Entwicklung von Johann Walter zwischen 1900 und 1930 // Studien zur Kunstgeschichte im Baltikum: Homburger Gespräche 1999–2001. Heft 18 / Hg. von Lars Olof Larsson. – Kiel: Martin-Carl-Adolf-Böckler-Stiftung, 2003. – S. 87–110.
 15. Valters Jānis (īst. v. Johans Teodors Eižens Valters (*Walter*), no 1906 Valters-Kūravš (*Walter-Kurau*) // Māksla un arhitektūra biogrāfijās. – Rīga: Preses nams, 2003. – 4. sēj. / Atb. red. Anita Vanaga. – 16.–18. lpp.
 16. Der heimatische Vorfrühling: Zu Naturauffassung und Heimatvorstellungen in der bildenden Kunst Lettlands um 1900 // Literatur und nationale Identität IV. Landschaft und Territorium: Zur Literatur, Kunst und Geschichte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts im Ostseeraum: Finnland, Estland, Lettland, Litauen und Polen / Hg. von Yrjö Varpio und Maria Zadencka. – Stockholm: Historisches Institut der Universität Stockholm, 2004. – S. 125–150. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Baltica Stockholmiensia 25.)
 17. Rigaer Kunstszenen und ihre Protagonisten während der Zeit des Rigaer Kunstvereins (1870–1938) // Der ethnische Wandel im Baltikum zwischen 1850–1950: Neun Beiträge zum 13. Baltischen Seminar 2001 / Hg. von Heinrich Wittram. – Lüneburg: Carl-Schirren-Gesellschaft, 2005. – S. 23–52. (Baltische Seminare: Bd. 11.)
 18. Latvijas mākslinieki Eiropas kartē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā: Ieskats migrācijas maršrutos, izpausmēs un rezultātos // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2006. – Nr. 5. – 49.–59. lpp.
 19. Tautieši un novadnieki: Nacionālais jautājums un teritoriālā identitāte Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā // Māksla un politiskie konteksti: Rakstu krājums / Sast. Daina Lāce. – Rīga: Neputns, 2006. – 39.–63. lpp.
 20. Jēkaba Belzēna odiseja: 1870–1937 // Mākslas Vēsture un Teorija. – 2007. – Nr. 9. – 5.–26. lpp.
 21. Johans Valters-Kūravš: Biogrāfisks pārskats = Johann Walter-Kurau – Ein biografischer Überblick // Zwischen Baltikum und Berlin: Der Maler Johann Walter-Kurau (1869–1932) als Künstler und Lehrer. [Ausst.-Kat.] /

Hg. von Ralf F. Hartmann. – Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2009. – S. 21–52 (lettisch), 55–90 (deutsch).

22. Johans Valters un vācu ekspresionisms // Latvijas Nacionālais mākslas muzejs: Muzeja raksti 2 / Sast. Dace Lamberga. – Rīga: Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, 2010. – 19.–27. lpp.

III. Referāti konferencēs

S – starptautiska konference / **T** – tēzes

1. Jāņa Valtera mantojums Letonikas pētījumu lokā // Mākslas zinātne Latvijā un tās perspektīvas. LZA sēde 1997. gada 7. maijā.
2. The Painting of Jānis Valters (Johann Walter) in a Cross-Flow of Trends and Traditions // The Second Conference on Baltic Studies in Europe. Vilnius University, 20–23 August 1997. (**S, T**)
3. Petras Kalpokas and Latvian Art in the Early 20th Century // Lietuva un Latvija 20. gadsimtā: Starptautiska zinātniska konference Kauņā 1998. gada 22.–24. oktobrī. (**S, T**)
4. Jāņa Valtera pedagoģiskā darbība un teorētiskie uzskati Berlīnes posmā (1917–1932) // Latvijas mākslas un mākslas vēstures likteņgaitas: Sestie Borisa Vīpera piemiņas lasījumi. Rīgā 1998. gada 6. novembrī. (**T**)
5. Jauni materiāli par Jāņa Valtera daiļradi. Gleznotāja darbu izstāde Ivonnas Veihertes galerijā // Meklējumi un atradumi: Literatūras, folkloras un mākslas institūta zinātniskā konference 1999. gada 20.–21. aprīlī.
6. “Peldētāji zēni” Jāņa Valtera glezniecībā // Latvijas māksla tuvplānā: Septītie Borisa Vīpera piemiņas lasījumi Rīgā 1999. gada 9. septembrī. (**T**)
7. Vom Impressionismus zur Moderne: Die Stilentwicklung Johann Walters 1900–1930 // Homburger Gespräch 1999. Bad Homburg vor der Höhe, 10.–13. Oktober 1999. (**S**)
8. Jānis Valters Drēzdenē // Meklējumi un atradumi: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta zinātniskā konference Rīgā 2000. gada 13. aprīlī. (**T**)
9. Revealing a Hidden Life – Landscape as a Visual Metaphor in Latvian Art of the Early 20th Century // Place and Location II – Culture and Landscape: International Seminar in Estonian Academy of Arts, Tallinn, 13–14 October, 2000. (**S, T**)
10. Jāņa Valtera dzīves un daiļrades liecības no Nānsenu ģimenes kolekcijas // Meklējumi un atradumi: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta zinātniskā konference 2001. gada 24. aprīlī.
11. Jānis Valters un latviešu nacionālā glezniecības skola // Nacionālā skola 20. gadsimta Latvijas mākslā: Devītie Borisa Vīpera piemiņas lasījumi Rīgā 2001. gada 5. oktobrī. (**T**)
12. Rigaer Kunstszene und ihre Protagonisten während der Zeit des Rigaer Kunstvereins (1870–1938) // Der ethnische Wandel im Baltikum zwischen

- 1850 und 1950: 13. Baltisches Seminar der Carl-Schirren-Gesellschaft e. V., Ost-Akademie Lüneburg, 9.–11. November 2001. (S)
13. Viens cilvēka mūžs jeb ieskats Rīgas Mākslas biedrības vēsturē (1870–1938) // Augusts Mencendorfs (1821–1901) un viņa laiks: Konference Mencendorfa namā Rīgā 2002. gada 16. maijā.
 14. Mūzika 20. gadsimta glezniecībā: Jāņa Valtera gadījums // Latvijas mākslas un arhitektūras tematiskie un tipoloģiskie aspekti: Desmitie Borisa Vipera piemiņas lasījumi Rīgā 2002. gada 26. septembrī. (T)
 15. Landscape in the Seaside Air – Some Aspects of the Nature Vision in Latvian Painting at the Turn of the 20th Century // Landschaften der Ostsee in Literatur und Kunst. Landscapes of the Baltic Sea in Literature and Art: Visby Symposium, Visby, 28 November–1 December 2002 (S; publ.: www.balticwriters.org/landscape/abele.htm).
 16. Jānis Valters un mākslas dzīve Jelgavā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā // Jelgava: Arhitektūras un mākslas virtuālā rekonstrukcija. 11. Borisa Vipera piemiņas lasījumi Rīgā un Jelgavā 2003. gada 6.–7. novembrī.
 17. Johann Walter-Kurau // Deutschbaltische Kunst – Malerei und Graphik im 19. und 20. Jahrhundert. Seminar in Liepāja/Libau vom 16. bis 18. März 2004. (S)
 18. Nacionālais jautājums Latvijas mākslas dzīvē 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā // Māksla un politiskie konteksti: 12. Borisa Vipera piemiņas lasījumi Rīgā 2004. gada 4. novembrī. (T)
 19. Johann Walter-Kurau // Deutschbaltische Kunst – Malerei und Graphik im 19. und 20. Jahrhundert. Seminar in der Ostsee-Akademie, Lübeck-Travemünde, 3.–5. Dezember 2004. (S)
 20. Latvijas mākslinieki Eiropas kartē: Migrācijas maršruti, izpausmes un rezultāti // Letonikas I kongress Rīgā 2005. gada 24.–25. oktobrī.
 21. Fünfzig Jahre Mitauer Kunstleben – Von der Gemäldeausstellung 1894 bis 1944 // Homburger Gespräch der Martin-Carl-Adolf-Böckler-Stiftung Mare Balticum in Bad Homburg v. d. Höhe und Marburg. 18.–22. Oktober 2006. (S)
 22. Deutsche im Kunstleben Mitaus/Jelgavas in der Zeit von 1894 bis zur Umsiedlung // Baltische Deutsche: Der deutsche Bevölkerungsteil Rigas und anderer Städte von 1900 bis zur Umsiedlung. Deutsch-lettisch-estnische Begegnung vom 27. bis 29. April 2007 in Sankelmark. (S)
 23. Johann Walter-Kurau (1869–1932) // Deutschbaltische Kunst – Malerei und Graphik im 19. und 20. Jhd.: Seminar in Tartu/Dorpat, Estland vom 8. bis 10. Mai 2007. (S)
 24. Autoru meklējumos: Baltijas vācu mākslas kritiķi 19.–20. gs. mijā un viņu ieguldījums latviešu mākslas popularizēšanā // Personība mākslas procesos: XV Borisa Vipera piemiņas lasījumi Rīgā 2007. gada 29. novembrī. (T)
 25. Johans Valters un vācu ekspresionisms // Vācija un Latvija laikā starp diviem pasaules kariem: mākslas dzīves kopsakarības. Latvijas Nacionālā mākslas muzeja starptautiskā zinātniska konference Vācijas kultūras

- mēneša “O!Vācija” ietvaros Rīgā 2008. gada 28. maijā. (S, T)
26. Jugendstil, Freilichtmalerei und symbolistisches Naturerlebnis in Lettland um 1900 // Jugendstil im Baltikum: 20. Baltisches Seminar der Carl-Schirren-Gesellschaft e. V. im Brömsehaus, Lüneburg, 14.–16. November 2008. (S)
27. Acoustic Associations in the Visual Arts: The Latvian Experience at the Turn of the 20th Century // Between Silence and Sound: The Migration of Artistic Ideas in the Works of Čiurlionis and his Contemporaries. International Conference. Lithuanian Art Museum, National Gallery of Art, Vilnius, 22 June 2009. (S, T)

IV. Izstāde

“JOHANS VALTERS / JOHANN WALTER. 1869–1932”

(kuratores Kristiāna Ābele un Aija Brasliņa)

Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā

(2009. gada 20. novembris–2010. gada 10. janvāris)

SAĪSINĀJUMI

JVMM – Ģederta Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs

LMA – Latvijas Mākslas akadēmija

LMAIC – Latvijas Mākslas akadēmijas Informācijas centrs

LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

LMVB – Latviešu mākslas veicināšanas biedrība

LVMM – Latvijas Valsts mākslas muzejs

PMA – Pēterburgas Ķeizariskā mākslas akadēmija

RPMM – Rīgas Pilsētas mākslas muzejs

RMB – Rīgas Mākslas biedrība

RVKM – Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs