

DEJAS UN MŪZIKAS VĒSTURE

IESKATS LATVIJAS MODERNĀS DEJAS VĒSTURĒ: ANNAS KERĒ PLASTISKO DEJU SKOLA (1924–1937)

Valda Vidzemniece

Atslēgvārdi: plastisko deju skolas, Kerē radošā un pedagoģiskā darbība, tendences un ietekmes, preses atsauksmes

20. gadsimta 20. gados modernisma tendences bija vērojamas arī Latvijas dejas mākslā. Tomēr ne mūsu zemē, ne citviet Eiropā gadsimta pirmajās desmitgadēs apzīmējums *modernā deja* vēl nebija iedzīvojis. Latvijas dejas speciālistu un kritiķu visbiežāk lietotie termini bija *plastiskās dejas* un *ritmoplastiskās dejas*, savukārt 20. gadu beigās parādījās arī jēdziens *mākslas dejas*. Tieši plastisko un ritmoplastisko deju skolas, kas sevišķi intensīvi darbojās pagājušā gadsimta 20.–30. gados, varam uzlūkot kā jaunās, modernās dejas tradīciju aizsācējas Latvijā.

Tolaik cita pēc citas radās deju skolas un studijas, kas sekoja Eiropas inovatīvajām tendencēm. Annas Kerē plastisko deju skola, kas dibināta 1924. gadā, bija viena no lielākajām šāda veida mācībiestādēm Rīgā. Preses atsauksmes liecina par horeogrāfes radošajiem meklējumiem: recenzijās izgaismoti gan, kritiķuprāt, pozitīvie aspekti, gan arī trūkumi, analizēti skolas darbības virzieni. Recenzenti sekojuši līdzīgai skolas audzēkņu sasniegumiem un izvērtējuši mācībiestādes vadītājas pedagoģisko ieguldījumu, tādējādi radot priekšstatu par Kerē deju skolas lomu 20.–30. gadu Latvijas dejas mākslas kopainā.

Raksts veltīts Kerē radošās un pedagoģiskās darbības principiem; īpaša uzmanība pievērsta viņas vadītās skolas darbības specifikai, meklējot ietekmes un salīdzinot to ar citām Latvijas deju skolām. Līdzās preses publikācijām rakstā izmantoti Rakstniecības un mūzikas muzeja un Latvijas Valsts vēstures arhīva materiāli.

Anna Kerē (Trocenko) ir dzimusi 1889. gadā, savukārt Latvijas pase viņai izsniegta 1922. gadā (LVVA, 2996-10-21093¹). Kādā 1926. gada intervijā Kerē stāsta, ka Latvijā viņa strādājot jau trīs gadus, esot ieradusies no Krievijas un apprecējusies ar latvieti, luterāni². Maskavā viņa mācījusies pie Klaudijas Sokolovas-Isačenko³. Kerē dejojot no 17 gadu vecuma, un vislielāko iedvesmu viņa smēlusies no Aisedoras Dункanes (*Isadora Duncan*) mākslas. 1921. gadā Kerē ar koncertprogrammu apceļojusi Krieviju un guvusi labus panākumus, sevišķi provincē. Viņa uzstājusies arī Parīzē, kur tikusi uzņemta labāk nekā Latvijā: šeit publika esot vēsāka (*Anna Kerrē par savu karjeru* 1926).

¹ Šeit un turpmāk LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīva) materiālu aprakstā pirmais skaitlis pēc abreviatūras LVVA apzīmē fonda numuru, otrs – apraksta numuru, trešais – lietas numuru; ja nepieciešams, pēc kola sniegti lapu numuri. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 109. lpp.

Annas Kerē uzvārda rakstībā preses publikācijās ir daudz variantu: *Kere*, *Kerre*, *Ķere*, *Kerē*, *Kerē*. Pases kartītē (LVVA, 2996-10-21093) un pasē (LVVA, 2996-10-21091) viņas vārds un uzvārds fiksēts kā *Anna Kere* (pases kartītē iekavās dots arī variants *Kerre*). Šajā pētījumā (izņemot citātus) izmantota rakstības forma *Kerē*, kas publikācijās par dejojātāju un viņas vadīto skolu sastopama visbiežāk. Domājams, ka tā atspoguļo pašas mākslinieces vēlmi savā profesionālajā darbībā lietot pseidonīmu; tieši ar to varētu būt skaidrojama uzvārda galotnes nelielā atšķirība no pases versijas.

² Annas Kerē vīrs bija Andrejs Kere (*Kerre*), tirgotājs (LVVA, 2996-10-21094).

³ Klaudija Sokolova-Isačenko (*Claudia Sokolova-Isachenko / Клаудия Соколова-Исаченко*, dz. Ēgerte / *Egert*, 1884–1951) bija aktrise un plastiskās dejas pedagoģe. Viņa vadījusi Plastikās un skatuviskās izteiksmības skolu Sanktpēterburgā, taču pēc revolūcijas kopā ar piecām audzēknēm emigrējusi uz Rietumeiropu (Sirotkina 2012: 69–70).



92

1. attēls. Anna Kerē. Foto no programmas Annas Kerē "plastiskās deju skolas" uzvedumam 1924. gada 4. decembrī. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228035

⁴ Miniatūra *Mirstošais gulbis* atsauc atmiņā leģendāro Mihaila Fokina iestudējumu, kura muzikālais pamats ir *Gulbis* no Sensānsa *Dzīvnieku karnevāla*; tomēr nav skaidru liecību, vai Anna Kerē izdejojusi šo baleta pasaulē labi pazīstamo versiju, vai arī tā ir bijusi dejojātājas pašas veidota tēmas un mūzikas interpretācija.

Pirmā informācija par Annu Kerē Latvijas presē parādās 1922. gadā, tā publicēta vairākās latviešu avīzēs un arī vācu izdevumos. Laikraksts *Latvijas Sargs* ziņo:

"Plastisko deju vakaru caurbraucot no Maskavas uz ārzemēm Rīgā sarīko baskājiete Anna Kere, Maskavas plastikas studijas nodibinātāja. Šī māksliniece ieguvusi Maskavā lielu popularitāti un sarīko tagad turneju uz Vāciju, Franciju un Ameriku." (*Plastisko deju vakars* 1922)

Deju vakars norit 1922. gada 4. maijā Rīgas Krievu Drāmas teātrī. Reklāmas vēsta, ka programmā ir iekļautas dejas senlaiku stilā, to vidū *Raudātājas bareljefs* (ar Aleksandra Skrjabina mūziku), *Nimfas atmošanās*, *Kalnu gars*, *Ēģiptiešu upurētājas svētā deja* (visas ar Edvarda Grīga mūziku), *Mirstošais gulbis* (Kamila Sensānsa mūzika⁴) un *Korintiešu amazoņu kauja*; izdejota arī kāda Sergeja Rahmaņinova prelūdijs un valši ar Friderika Šopēna, Franča Šūberta un Johanna Brāmsa mūziku (*Plastisko deju vakars* 1922). Atsauksmes par šo notikumu preses izdevumos vēl neparādās.

Cits Kerē plastisko deju vakars notiek 1924. gada 7. janvārī Nacionālajā teātrī, piedaloties vijolniekam Arvīdam Norītim, pianistam Jānim

Suhovam un deklamatoram R. Krāmeram. Komponists un mūzikas kritiķis Jēkabs Graubiņš (pseudonīms J. Arnolds) recenzijā atzīst, ka dejojātāja "tīri pieklājīgi" ilustrē vienu otru Grīga, Brāmsa, Skrjabina, Šūberta un Sensānsa skaņdarbu, tomēr nesniedz "visā pilnībā izprastu un pilnīgiem līdzekļiem attēlotu muzikālo saturu". Viņa vēl nespēj aizraut skatītājus ar savu pārdzīvojumu spēku vai lirisku smalkumu, jo "dejojātājas pateicīgais lokanais stāvs tehniski vēl ļoti nebrīvs, izteiksmei nepadevīgs". Tomēr kritiķis norāda, ka dramatisma un traģisma apvīti tēli māksliniecei padodas labāk; it īpaši viņš izceļ tēlojumus *Medības ar stopu*, *Mirstošais gulbis* un *Plostnieks* (Graubiņš 1924).

1924. gadā darbu sāk Annas Kerē deju skola. Tā paša gada 4. decembrī Nacionālajā teātrī notiek pirmais šīs mācībiestādes rīkotais deju uzvedums. Presē tas vērtēts visai kritiski, uzsverot, ka ir pārāgri rādīt paveikto pēc nepilna gada darba. Laikraksta *Latvis* recenzents uzskata, ka audzēkņiem vēl trūkst fiziskās sagatavotības un tehnikas, nav nostādīts augums, arī priekšnesumu satura un mūzikas interpretācija nav pārliecinoša, žesti ir ilustratīvi. Kā koncerta labākais priekšnesums atzīmēta deja *Indiešu dieviņi*, kur "bija skaidrs zīmējums un gaume" (O. L. 1924).

Edgara Rodes koncertbirojs, Skūpu ielā 15.

Latvijas Nacionālais teatrs

Ceturtdien, 4. decembrī 1924 g., plkst. 8 vakarā.



ANNAS KERĒ
plastiskas deju skolas uzvedumi.

E. 500

1719
10

228035

2. attēls. Programma Annas Kerē "plastiskās deju skolas" uzvedumam 1924. gada 4. decembrī Rīgā, Latvijas Nacionālajā teātrī. Glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228035

Uzveduma programmiņā skolas vadītāja atzīst, ka mākslas un pedagoģijas principu izvēlē iedvesmojusies no "antīkās skulptūras, etrusiešu vāzēm un asīriešu traukiem". Mērķis, uz ko Kerē neatlaidīgi tiecas, izteikts sentencē: "radīt jaunu hellēniska miesas daiļuma teātri". Izteismīgiem žestiem jāklūst par dejas valodu, un, pēc Kerē domām, tas ir svarīgāks aspekts nekā dejotāja tehniskā virtuozitāte:

"Tehniskie sasniegumi, lai kādus augstumus viņi arī nebūtu sasnieguši, ir nepietiekoši dejai iedvest dzīvu dvēseli un absolūtu stilizāciju. Tikai plašā mērā izkoptu žestu pielietojot, dejas sasniedz savu pilnīgu piepildījumu un klūst par iekšējo pārdzīvojumu izteicēju, piedod cilvēka miesai dabisku daiļumu un vijīgumu." (RMM⁵, 228035)

Šajā māksliniecisko principu formulējumā ir skaidri jūtama jau pieminētās Aisedoras Dункanes ietekme: aizraušanās ar antīkās Grieķijas kultūru, tieksme demonstrēt ķermeņa daiļumu, kustību

⁵ RMM – Rakstniecības un mūzikas muzejs; abreviatūrai sekojošais skaitlis apzīmē muzeja inventāra numuru. Nosaukumu pilnīgāku aprakstu skat. literatūras un citu avotu sarakstā krājuma 110. lpp.

dabiskumu un vienkāršību, veidot deju kā dvēseles pārdzīvojumu atspulgu. Arī Kerē skolotāja Sokolova-Isačenko bija mācījusies pie Dunkanes un daudzējādā ziņā turpināja viņas pedagoģisko virzienu, sevišķu uzmanību pievēršot žesta izteiksmībai, kustību plastikai un plūdumam (Sirotkina 2012: 69).

1925. gadā laikraksts *Libausche Zeitung* ziņo, ka Annas Kerē deju skola – viena no ievērojamākajām šāda veida mācībiestādēm Rīgā – rādīs savu mākslu Liepājas teātrī. Tiek atzīmēts, ka skolas vadītāja seko Dalkroza un Delsarta principiem un viņas vecāko grupu audzēknes jau sasniegušas zināmus panākumus (*Lokales* 1925). Emīla Žaka-Dalkroza (*Émile Jaques-Dalcrose*) ritmikas metode⁶ šajā periodā tika plaši izmantota Eiropas, tai skaitā Latvijas, deju skolās. Arī Annas Kerē skolas sludinājumi vēsta, ka viņas vadītājā iestādē tiek mācīta Dalkroza ritmika (*Schule der Plastik* 1926). Savukārt ritmikas uzdevumu paraugdemonstrējumi ir skolas pirmo uzvedumu neatņemama sastāvdaļa (RMM, 228035).

Daudzi agrīnās modernās dejas pārstāvji (Aisedora Dunkane, Ruta Sendenī / *Ruth Saint Denis*, Moda Allena / *Maud Allan*, Teds Šouns / *Ted Shawn* u. c.) izmantoja vingrinājumus, kas brīvi interpretēja franču komponista un retorikas profesora Fransuā Delsarta (*François Delsarte*) 19. gadsimta vidū radīto sistēmu. Tai bija raksturīgs sistematizētu žestu un kustību kopums, kas izstrādāts, balstoties cilvēka uzvedības pētījumos. Delsarta ideju sekotāji uz viņa sistēmas bāzes izveidoja konkrētas treniņu metodes. Jau 19. gadsimta beigās Delsarta mācībā sakņotas metodes bija plaši pazīstamas gan Ziemeļamerikā, gan Eiropā vidusšķiras un augstākās sabiedrības dāmu vidū; tās bija iemantojušas atzinību kā izteiksmīgas kustības, iznesības, grācības treniņi, kas vērsti uz spilgtām, skulpturālām pozām un žestu plastikku (Dickinson 2017: 26). Tādējādi priekšplānā izvirzījās agrīnajai modernajai dejai svarīgi elementi; kā jau minēts, arī Kerē savu māksliniecisko principu izklāstā norāda uz antīko skulptūru ietekmi un izteiksmīga žesta nozīmību.

Pirmo deju vakaru programmās tiek pieteikts vēl kāds agrīnajai modernajai dejai raksturīgs virziens – t. s. eksotiskās dejas, ko skolas vadītāja apzīmē kā “rītzemju, ēģiptiešu, indusu” stilu (*Mākslas dzīve* 1924). Bieži vien priekšnesumos tiek rādīti horeogrāfes iztēles rosināti antīko kultūru vai austrumzemju reliģiskie rituāli, piemēram, *Upurēšana Apollonam* (Georga Frīdriha Hendeļa mūzika), *Lūgšanu un tempļa deja* (Grīga mūzika⁷). Seno kultūru iedvesmotas dejas, kā liecina nosaukumi, ir arī *Kariatīdes* (Šūberta mūzika), *Asīriešu bareljefs* un *Raudātājas bareljefs* (Grīga mūzika), *Rītzemju skice* (Brāmsa mūzika), *Bakhante* (Suhova mūzika) (RMM, 228035; RMM, 228039) u. c.

⁶Raksta turpinājumā atbilstoši dejas pedagoģijā ierastajai praksei metode saīsināti apzīmēta kā Dalkroza ritmika.

⁷Fragmenti no kantātes *Ūlavs Trīgvasons* (*Olav Trygvason*) op. 50.

1926. gada skolas uzveduma programmā iekļauts jau krietni apjomīgāks iestudējums – viencēliena traģēdija *Feniķija* ar Jāņa Suhova sacerētu mūziku vijolei un klavierēm. Pats Suhovs uzveduma gaitā arī atskaņo klavierpartiju, savukārt vijoli spēlē J. Levinsons. Dejas izrādei, kas vēsta par feniķiešu dzīvi, ir piecas daļas: *Nāves garu deja*, *Vaidelošu lūgšana*, *Upuris dieviem*, *Feniķiešu kareivju deja* un *Raudātāju drūmais loks*. Izrādē dejo arī pati Anna Kerē kopā ar savām audzēknēm. Šajā laikā Kerē skolas rīkotajiem pasākumiem preses slejās jau tiek pievērsta lielāka uzmanība, un recenzijās netrūkst arī atzinīgu vārdu. Atsauksmē par 25. februāra uzvedumu Nacionālajā teātrī Jēkabs Graubiņš (J. Arnolds) atzīst, ka “līdzās A. Ašmanes un B. Vīgneres skolām A. Ķeres plastisko deju skola izveidojusies par ievēribas cienīgu faktoru mūsu horeogrāfiskās mākslas dzīvē”. Autors uzsver, ka skolu vadītāju mērķi ir atšķirīgi un Kerē savas skolas darbības virziena formulējumā ir skaidri pateikusi, ka viņai vissvarīgākā joma ir dejas māksla:

“Ķere, liekas, kā savu galveno uzdevumu uzstāda ķermeņa izdaiļošanu, padarot to par paklausīgu izteiksmes līdzekli mūzikas ierosinātu pārdzīvojumu attēlošanai. Uz to norāda ne tikai viņas skolas nosaukums, “plastisko deju skola”, bet arī uzvedumu raksturs [...]. Apgarota plastiska deja te ir mērķis. Jautājums tā tad grozās tikai ap to, cik lieli šajā ziņā panākumi. Jāsaka, ka tie ir visai apmierinoši.” (Graubiņš 1926)

Vakara gaitā vairākus priekšnesumus rāda arī pati skolas vadītāja, un viens no viņas iemīļotākajiem numuriem, pēc Graubiņa atziņas, ir *Mirstošais gulbis*, kurā dejojāja demonstrē “izteiksmīgu un viscaur labi izturētu plastisku veidolu, rādīdama labu roku tehniku, pirkstgalu izturību un visa ķermeņa disciplīnu” (Graubiņš 1926). Tiesa, turpinājumā seko kritiska piezīme:

“Varētu vēl atzīmēt tehnikā sievišķības un maiguma valodas trūkumu; kustības brīžiem tīri ētiski smagas un spēcīgas, bez sievietiska lirisma un viegluma. Noteiktībai un disciplīnai tas nāk par labu, bet izteiksmībā nozīmē zināmu nabadzību.” (Graubiņš 1926)

No recenzentu rakstītā var noprast, ka Kerē *Mirstošo gulbi* dejojusi puantēs, sekojot tradicionālajai (Fokina veidotajai) versijai. Kritiķu domas par šīs miniatūras interpretāciju ir atšķirīgas; piemēram, Roberts Kroders uzskata, ka Kerē “puantu deja bez grācības un viegluma, atraisīta garīga daiļuma” (Kroders 1926).

Kā labākos grupu priekšnesumus Graubiņš atzīmē *Asīriešu bareljefu* (Grīga mūzika) ar ļoti rūpīgi izstrādātām un iestudētām pozām, *Medības* (Brāmsa mūzika), *Militāro maršu* (Šūberta mūzika),



3. attēls. Anna Kerē deļ *Bakhante* 1926. gadā.
Foto no žurnāla *Nedēļa* 1926. gada 7./8. nr., 17. lpp.

Prelīdi (Skrjabina mūzika) un *Kariatīdes* (Šūberta mūzika), kā arī horeogrāfes veikumu uzvedumā *Feniķija* (Graubiņš 1926).

Eduards Ramats recenzijā apsvēic “labos nodomus”, tomēr aizrāda arī uz negatīvām iezīmēm, kuru gan nav daudz (daži numuri šķituši nepietiekami sagatavoti: piemēram, Prelīdē ar Skrjabina mūziku trūcis dejotāju kustību saskaņotības). Savu rakstu viņš beidz cerīgi, secinot: “Cienītāju šai mākslas nozarei netrūkst. Cerams, ka triju vienāda tipa iestāžu sadarbība pamudinās nepagurt, bet čaklāki sekot sprautiem mērķiem.” (Ramats 1926)

Laikraksta *Latvijas Sargs* anonīmais recenzents saskata Annas Kerē skolas lietderību un atzīst, ka par to “var izteikties ar vislielāko atzinību. Dažas no skolas audzēknēm, neatraujoties no darba, lietpratējas, kāda ir arī Anna Kere, vadībā, – nākotnē var izveidoties par visai augsti respektējamām māksliniecēm” (*Annas Kere deju skolas vakarā* 1926). Žurnālā *Jaunā Elegance* lasāms vēl cildinošāks vērtējums: Kerē deju skola “savā ļoti neilgā pastāvēšanas laikā, 3 gadus, paspējusi sasniegt apbrīnojamus panākumus. Šādas sekmes pierāda skolas vadītājas enerģiju un labas audzinātāja spējas, kā arī audzēkņu talantu” (V. K. 1926: 18). Arī citā recenzijā atzīts, ka “izpildītājām visām pateicīgi, lokani stāvi, izteiksmīgas roku kustības, ritmiski soļi” (Ziediņš 1926).

Dejas kritiķe Elza Siliņa savukārt uzskata:

“Annas Kerē skolas virziens vēl stipri nenoteikts. Grūti te runāt par kaut kādiem “antīkiem”, “Ēģiptes”, “renesanses” u. c. stiliem, par kuriem neatlaidīgi vēsta skolas sludinājumi. Kāda kustību kopojušana aizgūšana no asīriešu jeb ēģiptiešu etc. mākslas pieminekļiem vēl nerada nekādu dejas stilu, bet gan drīzāk nenoteiktu kompilāciju.” (Siliņa 1926: 171–172)

Tomēr kritiķe novērtē, ka “A. Kerē savā attīstībā gājusi uz priekšu”; kā labākos priekšnesumus viņa atzīmē deju *Asīriešu bareljefs* un uzvedumu *Feniķija* (Siliņa 1926: 171–172). Arī Roberts Kroders kā spilgtākos iespaidus min *Asīriešu bareljefu* (“kustību ornamentika, pozu, līniju maiņas precīzas”), *Militāro maršu* (“izturēts spirtā un skaidrā zīmējumā, precīzā ritmā”), ritmiski skaidri veidoto *Tempļa deju* (Grīga mūzika) un *Viltību* (gonga pavadībā), taču par vakara augstāko sasniegumu viņš nosauc traģisko dejas spēli *Feniķija*. Tiek izteikti arī kritiski aizrādījumi par Kerē horeogrāfiju, kurai trūkstot dejiskās izjūtas un fantāzijas: lai gan mākslinieces estētiskie mērķi esot skaidri, kustību leksikā vēlama lielāka daudzveidība un motivācija. “Ķermeniskā materiāla noteiktā izvēlē” recenzents saskata pat Rūdolfā Lābana (*Rudolf Laban*) idejās smeltu iedvesmu (Kroders 1926).

Vācu modernās, t. s. ekspresionistiskās, dejas ietekme noteikti iezīmējas priekšnesumos *Viltība* un *Verdzība un atbrīvošanās*, kas izpildīti gonga skaņu pavadībā, atbilstoši Marijas Vigmanes (*Mary Wigman*) absolūtās dejas principiem un darba metodēm. Pamatojoties uz pārliecību, ka deja ir pašpietiekama, spējīga pastāvēt neatkarīgi no

mūzikas un literārā sižeta, Vigmane savulaik radīja deju bez mūzikas un tikai pēc tam pievienoja askētisku pavadījumu, piemēram, noteiktu ritma pulsu; iecienīts ritma instruments bija gongs (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 36–37). Arī tēmu izvēlē var atrast līdzību ar vācu ekspresionistisko deju. Piemēram, Kerē deļotās *Raganas* (Eduarda Holsta / *Eduard Holst* mūzika) nosaukums rosina paralēles ar vienu no Vigmanes pirmajām inovatīvajām solodeļām – *Raganas deju* (1914).

Deļa *Murgi* ir iestudēļjums, kurā ansamblis Šopēna mūzikas pavadībā atveido veselu filozofisku gleznu: sieviete murgos vēļreiz izdzīvo savu jaunību, mīļu, vecumu un visbeidzot sagaida nāvi (arī Vigmanes repertuārā ir sastopams šīs tēmas risināļjums). Vēļ var minēt iestudēļjumus *Sēru maršs* (Nikolaja Metnera mūzika) un *Kara deļa* (Brāmsa mūzika); visas šīs deļas konceptuāli atšķiras no estetizēļtajiem, antīkajās un Austrumu kultūrās balstītajiem uzvedumiem. Kāds recenzents līdzību ar Lābana ideļļām saskata citā apstākļi – deļotāju “kailumā”, kas gan, kā izrādās, ir nosacīts:

“Kerē seko interesantam Lābana paraugam: ļauj uzstāties vairākām kailām audzēknēm. Sudraba vai melnas drēbes gabals vienīļgais deļotāļas tērps. Jaunavu kailums nemaz neatbaida, bet atstāļ patīkamu estētisku iespaidu, jo ķermeņis visām ļabi izkopts.” (A.T. 1926)

Varētu iebilst autoram, ka kaili un puskailli ķermeņi parādīļās ļau agrīnajā modernajā deļā pašā 20. gadsimta sākumā; tie apliecināļļa ļaunu māksliniecišķās izteiksmes līdzekļļu meklēļjumus un protestu pret sabiedrības noteiktajiem tabu. Aisedora Dunkane savā vēstīļjumā par nākotnes deļu atzīst, ka “viscildenākais mākslā ir kailums”; viņa atsaucas arī uz antīkās Griekļijas artefaktiem, kas akcentē cilvēka ķermeņa skaistumu (Duncan [1903] 2002: 74). Dunkanes mērķis ir sasniegt ļaunu kailuma izpratni – tādu, kas nebūtu pretstatā garīļgumam un inteliļģencei; kailumu, kas būtu ideāls, fīrs un nevainīļgs, nevis neķītrs, miesisks un grēcīļgs. Vēsturnieks Edvards Ross Dīkinsonss pētīļjumā par agrīno moderno deļu secina: tās priekšplānā izvirzās nevis erotisks, bet autentisks, dabisks kailums kā seno grieķļu skulptūrās, un šī ideļa pat kļūst par zināmu klišeļu (Dickinson 2017: 34).

Annas Kerē deļu skolas spēļīļģākās audzēknes 20. gadsimta 20. gados ir viņas uzvedumu solistes Tonija Braunere, Elli(ļa) Treimane, Antonija Indriksone, Māra Barnaka un Lūcija Gūtmane – deļotāļas, “ar kurām A. Kerē ceļo pa ārzemēm un gūst panākumus” (A. T. 1926).

Pirmā starptautiskā atzinība tiek saņemta 1928. gadā, kad Kerē deļu skola izcīna *Grand Prix* Parīzes deļu un fiziskās kultūras olimpiādē. Šī olimpiāde notiek no 20. maiļa līdz 5. jūnijam, vienā no *Gomon* teātra lielajām zālēm, un dalībnieku vidū ir pārstāvji no 70 valstīm – Francijas, Vācijas, Angliļas, Spānijas, Austrijas, Latvijas, Igaunijas, Šveices, Čehoslovākijas, Austrālijas u. c. Konkurss risinās dažādos deļas mākslas

⁸ Šajā gadījumā ar jēdzienu *modernās dejas* jāsaprot vienīgi modernās sarīkojumu dejas (čarlstons, fokstrots, tango u. c.). Termins *modernās dejas* sarīkojumu deju apzīmējumam tika lietots arī tālaika Latvijas periodiskajos izdevumos (piemēram, Grebзде 1924).

žanros – klasiskajā baletā, plastiskajā baletā, modernajās⁸, raksturdejās un akrobātiskajās dejās. Laikraksts *Pēdējā Brīdī* vēsta:

“Lielu sajūsmu izsauca Anna Kere ar savām četrām plastiskā baleta skolniecēm, kuras demonstrēja veselū rindu stila un mākslinieciski vērtīgus plastisko deju piemērus. Žūrija vienbalsīgi atzina skolas sasniegumus, apvienojot deju ritmu, tehniku un plastikas izteiksmi vienā veselā. Žūrija vadītājai pasniedza mākslinieciski nostrādātu *Grand Prix*, sastāvošu no divām medaļām, uz kurām attēlotas dejojošas grācijas, izsakot savu atzinību un apbrīnošanu. Reizē ar to vadītājai A. Kerē piešķirts plastisko deju profesora grāds.” (*A. Kerē plastikas skola ieguvusi Grand Prix Parīzes deju olimpiādē* 1928)

Parīzes olimpiādē piedalās skolas audzēknes Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Antonija Indriksone un Emma Šnicki(j)s (*Latvietes 1. deju un fiziskās audzināšanas olimpiādē* 1928: 12).



4. attēls. Anna Kerē un viņas audzēknes pēc uzvaras Parīzes olimpiādē. No kreisās: Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Anna Kerē, Antonija Indriksone, Emma Šnicki(j)s. Foto no žurnāla *Atpūta* 1928. gada 192. nr., 12. lpp.

⁹ Moriss Grebзде bijis Latvijas dejas mākslas biedrības vadītājs (1930–1939) un žurnāla *Vadonis Deju Valstī* redaktors.

Annas Kerē starptautiskie panākumi raisa satraukumu citu Latvijas deju skolu vadītājos: izdevumā *Aizkulises* parādās raksts *Karš dejotāju starpā*. Nevienš neesot pilnvarojis Kerē pārstāvēt Latviju, lai gan viņas skola jau iepriekšējos gados Igaunijā un Lietuvā esot reprezentējusies kā Latvijas balets. Kauņā pat esot pasniegts lauru vainags ar nacionālām lentēm (vēl viena liecība par skolas starptautiskajiem panākumiem – V. V.). Parīzes olimpiādē neviena nopietna plastikas un mākslas deju skola nepiedaloties. Aizstāvot Kerē pret konkurentu pārmetumiem, raksta autors mierina: “Patiesībā Annai Kere nebūtu ko pārmet, jo viņa brauca uz savas pašas rēķina. Uzaicinājumu uz šādu olimpiādi Grebзде⁹ visiem piesūtījis.” (*Karš dejotāju starpā* 1928)

Raksta beigās lasāma piezīme, ka Kerē dejotājas atceļā no Parīzes uzstāsies Berlīnē. Anna Kerē uzturēja kontaktus ar savu skolotāju Klaudiju Sokolovu-Isačenko, kas 20. gadu beigās strādāja Berlīnē, bet 30. gadu sākumā dibināja plastikas skolu Parīzē (Sirotkina 2012: 69–70). Viena no Kerē audzēknēm, Tonija Braunere, 20. gadu beigās jau dejoja Sokolovas-Isačenko plastiskā baleta trupā un piedalījās viesizrādēs Eiropā, Indijā un Ēģiptē (*Anna Kerre* 1928).

Pēc starptautiskajiem panākumiem kritiķi vēl jo stingrāk vērtē Kerē skolas audzēkņu sniegumu. 1929. gada uzvedums Volfgangam Dārziņam atstāj “nenoteiktu, sajauktu iespaidu. Blakus seno grieķu dejas principiem nācās skatīt ir orientālismu, ir pavisam modernus dejas virzienus”; autoram šķiet, ka tas rada stila un formas neskaidrību (Dārziņš 1929). Recenzenta rakstītais liecina par horeogrāfes

radošajiem meklējumiem: repertuārā tiek ietverti veiksmīgākie iepriekšējo gadu priekšnesumi, bet meklēti arī jauni izteiksmes veidi. “Nevar teikt nekā slikta par mākslinieces fantāzijas un izdomas spējām, viņas idejas diezgan svaigas un oriģinālas,” atzīst kritiķis; tomēr viņš atzīmē neprasmi veidot dejas formu un saglabāt stila izjūtu, reizēm neapmierina mūzikas interpretācija un aizraušanās ar akrobātiskiem elementiem. Uzteikts Kerē meitas Eleonoras¹⁰ sniegums, kam piemīt “asas, ekspresīvas kustības, izkopta tehnika, izteiksmes bagāts ķermenis”. Viņas dejojā Poēma ar Skrjabina mūziku esot vakara labākā solodeja (Dārziņš 1929). Kādam citam recenzentam patīk deja *Liesma* (Skrjabina mūzika), ko izpilda Eleonora Kerē: “Tā bija viegla, temperamentīga, ar labu žestu izpratni.” (*Annas Kerrē skolas dejas vakars* 1929) Programmā joprojām saglabājas ēģiptiešu, sīriešu un tempļa dejas, bet vienlaikus manāma “tendence uz akrobātismu un mūzik-hollu stila dejām” (*Annas Kerrē skolas dejas vakars* 1929).

¹⁰ Presē viņas vārds nereti minēts arī saīsinātā versijā (Leonora).

Rīgas krievu laikrakstā *Segodnja večerom*¹¹ atrodams cits viedoklis: recenzijas autora skatījumā, Kerē skolas priekšnesumi “nav masveida baskājīšu demonstrācija, bet atsevišķas ainiņas, uzmetumi, skices, [...] pasteļtoņi un sulīgi krāsaini triepieni, atdzīvojušies bareljefs – ēģiptiešu vai asīriešu”. Taču tajā visā saskatāms dejisks elements, plastika nav pašmērķis, tā nav zviedru vingrošana. Salīdzinot ar uzvedumu pirms trim gadiem, studijas darbs ir pilnveidojies: “[...] nav vairs puskaulu ķermeņu demonstrācijas. Tērpi gaumīgi, oriģināli, stilīgi. Dažas ļoti talantīgas audzēknes.” (Almazov 1929)

¹¹ Oriģinālrakstībā *Сегодня Вечером*.

Volfganga Dārziņa recenzijā par Kerē skolas vakaru 1930. gada 17. februārī Latvijas Nacionālajā operā joprojām ir daudz kritisku aizrādījumu. Pēc recenzenta domām, horeogrāfes radošie meklējumi nav nesuši pozitīvas izmaiņas, viņa cenšas rast jaunus izteiksmes līdzekļus, bet reizē arī saglabā iepriekšējo gadu stilistiskos risinājumus, kas nerada priekšstatu par skaidriem mākslinieciskiem mērķiem:

“Kā zinām, Kerre savos meklējumos balstās uz seno grieķu mākslu, bet šīs mākslas principi pie Kerres patlaban pieņēmuši tādu daudzveidību un reizē ar to tādu iekšēju neskaidrību, ka grūti viņas mākslā saskaņot noteiktu seju un karakteri. Ir jau minētās grieķu idejas, ir stilizācija, ir raksturelements, ir baleta principi, viss sajaukts juku jukām. Nekur nav saskatāms kaut kas jau noskaidrojies, pozitīvs.” (Dārziņš 1930)

Rakstītājs pārmet etnogrāfisku zināšanu nepilnību, kas jūtama stilizētajās dejās; citās dejās, viņaprāt, trūkst ekspresijas un pienācīgas tehnikas, neskaidrības izpaužas deju formās un horeogrāfiskajā darbībā. No audzēknēm varot izcelt tikai vienu – Eleonoru Kerē. Atzinīgāki vārdi ir teikti par iestudējumu *Bakha svētki* ar Jāņa Suhova mūziku, tomēr: “Baletā vislabākais bija I. Suhova¹² mūzika. Taisni šīs mūzikas ritma bagātībai un dažādībai var pateikties par to, ka viņas dejiskā ilustrācija dažviet sanāca diezgan dzīva.” (Dārziņš 1930)

¹² Suhovs bija krievu cilmes komponists, tāpēc viņa priekšvārds presē sastopams divos variantos (ne vien Jānis, bet arī Ivans).

¹³ Pēc laulībām pazīstama kā Martinsone-Eferte (arī Mārtisone-Eferte).

Edītei Martinsonei¹³ ir pozitīvāks skats uz vakara gaitā redzēto: “Annas Kerē audzēknes stingras, ritmiskas, ļoti laba roku tehnika, [...] savās dejās viņas jūtas brīvas un drošas.” Eleonora Kerē deju *Flamme sombre* izpildījusi ar temperamentu un skaistām kustībām; Efidē (Skrjabina mūzika) Austra Grasis un Emma Šnicki(j)s dejušas ar noteiktām kustībām, izteiksmē un ritmikā tīri; *Groteska* (Debišī mūzika) iestudēta ar interesantām grupējuma līnijām, ar humoru un labi izraudzītiem žestiem (Martinsone-Eferte 1930).



5. attēls. Annas Kerē skolas audzēknes gatavojas 1931. gada 7. maija deju uzvedumam. Foto no žurnāla *Filma un Skatuve* 1931. gada 35. nr., 310. lpp.

1931. gadā Volfgangs Dārziņš rakstā *Plastika un ballets* salīdzina abu dejas mākslas žanru vietu Latvijas kultūrvīdē. Viņš atzīst baleta priekšrocības, bet norāda, ka arī plastiskā deja ir ieguvusi savu auditoriju; turklāt pēdējā laikā “plastiskā deja aizvien vairāk atsvabinājās no amatierisma piegaršas, kļūst noteiktāka, iezīmīgāka – tā pamazām iekaro savas dabīgās tiesības un pienācīgo vietu” (Dārziņš 1931: 91). Rīgā ir daudz plastikas studiju, bet kā vadošo savā jomā raksta autors min Beatrisēs Vīgneres skolu. Arī Annas Kerē skola nav aizmirsta, un tiek salīdzināta abu mākslinieču darba specifika:

“Blakus Vīgneres arī Annas Kere studija pelna lielāku ievērību. Arī tur redzam vienu otru talantu, kas gaida uz piepildīšanas. Varētu minēt Leonoru Kere un Angeliku Grimzi¹⁴, kuru sasniegumi vispozitīvāk vērtējami. Kamēr Vīgnere jau piegriezies lielāka stila uzvedumiem, Anna Kere turas cieši pie kamerstila. Pirmās stiprā puse meklējama groteskā, otrās – tieši raksturā.” (Dārziņš 1931: 91)

Izdevuma *Filma un Skatuve* līdzautors J. Osis tajā pašā gadā labāko audzēkņu vidū līdzās Eleonorai Kerē un Angelikai Grimzei nosauc Emmiju Vēverbranti un Austru Grasi, viņas arī ikgadējā uzvedumā esot visvairāk dejušas (Osis 1931: 11). Maksis Brēms raksta: “Visumā,

¹⁴ Angelika Grimze – vēlāk Latvijas Nacionālās operas balettrupas soliste, baletmeistare un baleta pedagoģe (Bāliņa, Bite 2006: 108).

Annas Kerē darbs tomēr rādīja meklējumus un arī sasniegumus.” (Brēms 1931)

Dejas kritiķe Elza Siliņa uzskata, ka Annas Kerē 1931. gada 7. maija uzvedumā ir vērojama baletmākslas spēcīga ietekme, daudz tiek izmantoti klasiskās dejas elementi – lēcieni un piruetes, mazāk redzami “antīkie un dunkaniskie motīvi”. Tomēr pārāk brīvā kustību leksika nešķiet pārlicinoša, lai gan kritiķe atzīst, ka Anna Kerē progresējusi dejas kompozīcijas izpratnē. Kā labākās dejas Siliņa nosauc *Indiāniešu deju* un *Pigmalionu*, savukārt kā apdāvinātākās audzēknes, kas jau sasniegušas māksliniecisko briedumu, viņa, līdzīgi citiem recenzentiem, izceļ Eleonoru Kerē, Angeliku Grimzi un Emmiju Vēverbranti (Siliņa 1931a: 601).

Rezumējot Siliņa konstatē, ka Latvijai līdzīga situācija dejas mākslā ir vērojama arī Rietumeiropā: modernā deja tuvinās baletam, un to viņa redz kā “dunkanisma kapitulāciju sava agrākā ienaidnieka – klasiskā baleta priekšā”¹⁵. Kritiķe pauž pieņēmumu, ka tas varētu būt pareizais ceļš. Līdzīgu ideju viņa izsaka arī rakstā *Dejas krustceļi*. Laikā, kad krīze valda gan saimnieciskajā un politiskajā dzīvē, gan kultūras pasaulē, arī deja stāv krustcelēs un pārdzīvo krīzi, cenšoties rast jaunus ceļus: “Deja kā katra māksla neapmierinās ar gūtiem sasniegumiem, bet turpina neatlaidīgi savu attīstības gaitu, meklējot aizvien jaunus izteiksmes veidus.” (Siliņa 1931b) Pārāk aizraujoties ar dejas emocionālo saturu un tā subjektīvu interpretāciju, kā arī kustību reālpsiholoģisko pamatojumu, tiek aizmirsta stingra dejas forma un tehnika, kas bieži vien vedot pie “stila haosa un diletantisma”. Dejai ir vai nu jāmeklē jauni ceļi, vai jāpanāk kompromiss ar iepriekš cīņas karstumā nopeltām, bet gadsimtu gaitā atzītām vērtībām. Klasiskās dejas treniņu iekļaušana plastisko deju skolu programmās (kā to jau dažas skolas esot izdarījušas) veicinātu ķermeņa tehnikas izkopšanu un pārvaldīšanu. Bet pārlika aizraušānās ar tehniku un kustību formu, tiecoties uz akrobātiskiem elementiem, nedrīkst būt pašmērķīga. “Modernai dejai, lai izvairītos no vienpusības, jāmeklē sintēze starp dvēselisko elementu un formas skaistumu,” uzsver kritiķe. Modernās un klasiskās dejas tuvināšanās perspektīva 30. gadu sākumā, viņasprāt, vēl nav pilnīgi skaidra: “Kā izveidosies un ko sniegs šī nākamā sintēze, par to, stāvēdami tagadnes dejas krustceļos, mēs varam tikai minēt, gaidot jaunas un paliekošas vērtības.” (Siliņa 1931b)

30. gados Annas Kerē skolas vakaros tiešām ir vērojamas izmaiņas programmu veidošanā. Daudz retāk sastopamas Dunkanes ideju



6. attēls. Annas Kerē skolas audzēkne. Foto no 1931. gada 7. maija deju uzveduma programmas, glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, inventāra nr. 228068

¹⁵ Piemēram, Vācijas Otrajā dejojāju kongresā Esenē 1928. gadā noritēja diskusija par klasiskās un modernās dejas tuvināšanās iespējām. Pozitīvu attieksmi šajā jautājumā pauda Rūdolfs Lābans, Kurts Joss (*Kurt Jooss*) un Makss Terpiss (*Max Terpis*), toties Marija Vigmāne stingri pretojās šādai iespējamībai, uzskatot, ka tik atšķirīgi dejas žanri nav apvienojami (Partsch-Bergsohn, Bergsohn 2003: 28).

ietekmē tapušas dejas, kā arī eksotikas iedvesmoti priekšnesumi. 1930. gada uzvedumā tiek rādīts iestudējums *Bakha svētki* ar Jāņa Suhova mūziku (RMM, 228062), savukārt 1931. gada programmā tikai dažu deju saturs, spriežot pēc nosaukumiem, balstīts antikajos mītos. Tās ir dejas *Pigmalions* (iespējams, Reinaldo Hāna / *Reinaldo Hahn*¹⁶ mūzika), *Satīru deja*, *Prometejs* (Suhova mūzika), *Ikars* (Sergeja Prokofjeva mūzika); ir priekšnesumi ar etnogrāfiskiem motīviem – *Sīriešu deja* (Aleksandra Glazunova mūzika), *Indiāniešu deja* (Ferručo Buzoni mūzika), *Spāniešu deja* (Manuela de Faljas mūzika). No iepriekšējos gados rādītajiem priekšnesumiem programmā iekļauta *Groteska* (Debiši mūzika), kā arī *Jūgs un atbrīvošanās*¹⁷ gonga skaņu pavadībā (RMM, 228068). Tomēr lielākoties programmā lasāmi nosaukumi, kas neko nevēsta par dejas saturu un sniedz vienīgi žanriskas norādes – Poēma (Skrjabina mūzika), Valsis (Čaikovska mūzika), Etīde (Antona Arenska mūzika), Etīde (Skrjabina mūzika).

Kerē mākslinieciskās darbības virzieni atspoguļojas arī piedāvātajā mācību programmā. Par skolas audzēkņu veiktajiem vingrinājumiem šīs mācībiestādes darbības pirmsākumos ļauj spriest 1924. gada deju vakara programma: vienā no uzveduma daļām tiek demonstrēti “vingrinājumi A. Kerē vadībā”, to vidū “garš solis ar apaļu žestu, grieķu solis, akmeņu mešana (kareiviska kustība), valsis (balance), spārni, skrējieni, renesanses laikmeta žests, rītzemju kustība, bakhantiska kustība, bareljefs” (RMM, 228035). Var secināt, ka Kerē ir pievērsusi uzmanību daudzveidīgām, dažādos ritmos izpildītām kustībām, pašai kustību izjūtai un ekspresijai, statisku pozu izteiksmībai.

20. gadu presē publicētie sludinājumi norāda, ka skolā māca mākslas deju un fizisko attīstību; var apgūt plastiku, improvizāciju, Dalkroza ritmiku, mīmiku, grima mākslu; paredzētas nodarbības antikajās (grieķu), orientālajās, ēģiptiešu, indiešu un renesanses dejās (*Schule der Plastik* 1926). 1928. gada sludinājums informē, ka Kerē “plastiskā baleta skola” uzņem audzēkņus dažādās grupās; nodarbības paredzētas dejojāmajām, bērniem, dāmām un fiziskās kultūras grupā (*Schule für plastische Ballett* 1928). Nākošā gada sludinājumā līdzās minētajām grupām vēl parādās pedagoģiskā grupa (*Schule für plastische Ballett* 1929); respektīvi, Anna Kerē, tāpat kā Beatrise Vīgnere, savā skolā ir sākusi deju skolotāju apmācību. 30. gados skolas programmā tiek iekļautas arī klasiskās dejas treniņstundas, ko Kerē audzēkņiem pasniedz Latvijas Nacionālās operas balettrupas solists Harijs Plūcis (*Māksla* 1931).

1932. gada publikācija laikrakstā *Rigashe Rundschau* vēsta, ka Anna Kerē atgriežas Rīgā pēc četrus mēnešus uzturēšanās ārzemēs un šajā laikā viņas dejojāju ansamblis rādījis savu mākslu Beļģijā un Francijā; dejojājas palikušās ārzemēs Eleonoras Kerē vadībā un ar panākumiem uzstājušās Biaricā, Žianlepenā (Francijā) un Sanremo (Itālijā). Pati skolas vadītāja ieradies Latvijā, lai turpinātu darbu skolā (*Gefolge des Anna Kerré-Ensembles in Paris und Brüssel* 1932).

¹⁶ Programmā kā komponists minēts Gans – visticamāk, tā ir kļūda.

¹⁷ 1926. gada iestudējumā ar nosaukumu *Verdzība un atbrīvošanās*.

Savukārt Beatrise Vīgnere rakstā par Starptautiskā dejas arhīva rīkoto horeogrāfu konkursu Parīzē informē, ka konkursā piedalījušies arī Anna Kerē ar savām audzēknēm, bet uzstāšanās ir bijusi gaužām neveiksmīga. Dejojājas rādījušas baletu *Sapņojums* (tā mūzika tikusi kompilēta no Hāna, Šopēna u. c. komponistu skaņdarbiem). Vīgnere raksta:

“Uzveduma stils tāds kāds šeit bija parasts uz mazākām varietē skatuvēm gadus 5–6 atpakaļ; dažas izpildītājas ļoti vājas. Kopiespaids tāds, ka man kā Latvijas pilsonei bija kauns...” (Vīgnere 1932: 5)

Raksta autore uzskata, ka Izglītības ministrijai vajadzētu sekot, kā Latvija tiek prezentēta starptautiskos pasākumos, kaut gan viņai pašai kā māksliniecei jebkāda radošās brīvības apspiešana nav patīkama. 1932. gada starptautiskajā horeogrāfu konkursā Parīzē galveno balvu ieguva Kurts Joss par plastiskā baleta *Zaļais galds* iestudējumu, ko prezentēja profesionāla deju kompānija un kas attaisnoja horeogrāfa pārlicību par klasiskās un modernās dejas apvienojuma lietderību. Konkursā piedalījās arī citi pieredzējuši horeogrāfi kopā ar profesionāliem dejojājiem: Rozālija Hladeka (*Rosalia Hladek*), Doroteja Gintere (*Dorothee Günther*), Ģertrūde Bodenvīzere (*Gertrud Bodenwieser*), Boriss Kņazevs (*Boris Knyazev*), Ļubova Jegorova (*Lyubov Yegorova*), Jarmila Krešlova (*Jarmila Kröschlová*), Astrīde Malmborga (*Astrid Malmborg*) u. c. Protams, tik lielā un nopietnā profesionālā konkurencē Annas Kerē amatierdejojājam bija ļoti maz izredžu uz panākumiem.

Nepatīkams starpgadījums, kas rod atspoguļojumu arī preses slejās, notiek 1933. gadā. Kerē skolas audzēkne Judīte Norde iesūdz tiesā skolas vadītāju par to, ka, solot darba līgumu, viņa aizvedusi dejojājas uz Franciju, bet darbu dejojājas nav dabūjušas, tāpēc finansiālu problēmu dēļ ir bijušas grūtības atgriezties Latvijā. Preses slejās, piemēram, izdevumā *Aizkulises*, parādās viedoklis, ka šeit zināma loma ir arī Kerē konkurentēm, “kuras Annu K. neieredzēja par pārāk amerikānisku reklāmu un par viņas biežo “reprezentēšanos” ārzemēs” (*Māksla* 1933). Pārmetumi tiek izteikti arī preses pārstāvjiem:

“Savā laikā mūsu lielā prese, kurai piemīt gotentotu morāle, lieliski izreklamēja Annas Keres dejojāju ansambli, izrakstījās par milzīgiem panākumiem ārzemēs, viesošanās slavenos teātros utt., pieliekot klāt pat fotogrāfijas. Dažai labai latvju meitenei sagrozīja galviņas. [...] Tagad tā pati lielā prese dēļ vienas dejojājas, kas iesūdzēja savu skolotāju mīertiesā, nonievā Annu Kerē līdz pēdējam, pūloties iznīcināt viņas studiju.” (*Māksla* 1933)

Cits izdevums, *Strādnieku Avīze*, vēsta par konflikta rezultātu:

“Kriminālpārvalde ierosināja Iekšlietu ministrijai, lai Annai Kere turpmāk vairs neizsniedz atļaujas dejojāju izvešanai uz ārzemēm, ja viņa nevar uzrādīt līgumu vai angažementu uz noteiktu laiku.” (*Dejojājas bezizejas stāvoklis* 1933)

Acīmredzot šīs neveiksmes bremzēja skolas darbību. 1933. gadā vēl atrodamā informācija par uzvedumu Krievu Drāmas teātrī 27. aprīlī –

tiek solīti jauni horeogrāfiskie iestudējumi un solistes Eleonoras Kerē piedalīšanās (*Ballett-Abend der Studie Anna Kerré* 1933). Taču vēlākajos gados ziņas par skolas darbību preses slejās vairs nav atrodamas.

No *Valdības Vēstnesī* lasāmās informācijas izriet, ka “Annas Kerré dejas kursi” (kā tie ir nosaukti šajā dokumentā) darbību Rīgā beidz 1937. gadā. Ir publicēts paziņojums, ka Izglītības ministrija slēdz minētos kursus un studijas, kā arī anulē to atvēršanai izsniegtās atļaujas un statūtu apstiprinājumus. Šis dokuments arī ietver precīzu norādi, ka Kerē skola dibināta 1924. gadā: 25. novembrī apstiprināti statūti, programmas un iekšējie noteikumi R-1573 (*Valdības rīkojumi un pavēles* 1937).

Kerē meita Eleonora ir veidojusi labu karjeru Vācijā. Laikraksts *Rigasche Post* 1939. gadā informē, ka piecus gadus viņa bijusi Minhenes Valsts operas balettrupas soliste, Minhenē arī rīkojusi horeogrāfisko vakaru Rezidences teātra telpās, gūstot labvēlīgas kritiķu atsauksmes. 1939. gadā dejojāja gatavojusies noslēgt līgumu ar Vīnes Tautas operu (*Volksoper*), lai darbotos tajā kā baletmeistare, viņa arī paudusi vēlmi atvērt Vīnē klasiskās dejas un raksturdejas studiju. 1939. gadā Eleonora Kerē uz īsu laiku ir atgriezusies Latvijā, un par saviem profesionālajiem sasniegumiem viņa visvairāk ir pateicīga savai mātei – Annai Kerē (*Leonore Kerre, Ballettmeisterin der Wiener Volksoper* 1939: 10).

Secinājumi

Latvijas periodiskajos izdevumos publicētās atsauksmes liecina, ka dejojājas un horeogrāfes Annas Kerē, kā arī viņas vadītās skolas darbībā saskatāmi dažādi modernās dejas virzieni un tendences. Visspilgtāk tajā izpaužas agrīnajai modernajai dejai raksturīgās iezīmes.

Līdztekus Aisedoras Dunkanes iespaidam (aizraušanās ar antīkās Grieķijas kultūru, ķermeņa daiļuma un dabiskuma akcentēšana, mūzika kā galvenais impulss dejas iecerei) un savas skolotājas Klaudijas Sokolovas-Isačenko izstrādātajiem principiem (žestu izteiksmība) būtisks ietekmes avots ir arī Dalkroza ritmika – populāra apmācības sistēma tālaika deju skolu praksē. Annas Kerē veidoto uzvedumu programmās, it īpaši 20. gadsimta 20. gados, svarīgu lomu gūst arī tāds agrīnajai modernajai dejai raksturīgs virziens kā eksotiskās dejas, kas, mazākā mērā, bet saglabājas vēl 30. gadu uzvedumos. 20./30. gadu mijas iestudējumos jaušama arī saikne ar vācu ekspresionistiskās dejas tematisko un konceptuālo risinājumu, kas atšķiras no estētizētajiem, antīkajās un eksotiskajās kultūrās balstītajiem priekšnesumiem, tomēr šis virziens nekļūst par dominējošo mākslinieces daiļradē. Bez tam 30. gadu priekšnesumos, kā liecina skolas programmas, parādās klasiskās dejas ietekme, un šī tendence atbilst Eiropas modernās dejas virzībai. Iespējams, ka iemesls Kerē skolas neveiksmei 1932. gada

Starptautiskā dejas arhīva rīkotajā konkursā ir pārlicā turēšanās pie agrīnās modernās dejas estētikas, jo Eiropā jau 20./30. gadu mijā *dunkaniskais* un eksotiskais stils vairs nav aktuāls.

Preses publikācijās trūkst vienprātības par Kerē skolas veikumu; visbiežāk māksliniecei tiek pārmesta dejas kompozīcijas principu neievērošana un stila izjūtas trūkums, programmas pārlicā eklektika. Dažkārt šķiet, ka kritiķi skolas audzēkņu sniegumu vērtē pārāk bargi, aizmirstot, ka viņu priekšā uz skatuves ir vien skolnieces (amatierdejojotājas). Taču jebkurā gadījumā preses aktīvi paustā uzmanība un daudzās atsauksmes liecina, ka Kerē skolas darbība arvien raisa dzīvu interesi. Jāņem gan vērā, ka recenzentu vērtējumus, iespējams, netieši ietekmē arī konkurence, kas pastāv starp Rīgas lielākajām deju skolām (Vīgneres, Ašmanes un Kerē vadītajām mācību iestādēm), lai gan skolas ir atšķirīgi formulējušas savus sākotnējos mērķus. Annas Ašmanes Mūzikas un ritmikas skolā galvenā metode ir Dalkroza ritmika, bet skola piedāvā arī mākslas dejas. Beatrises Vīgneres Estētiskās un fiziskās audzināšanas skolā sākotnēji apvienojas muzikālās un horeogrāfiskās izglītības metodes, bet ar laiku skolas darbības principi tiek pilnībā vērsti uz dejas mākslas apguvi. Anna Kerē jau skolas dibināšanas laikā formulē savas darbības virzienu, kas atspoguļojas arī tās nosaukumā – *plastisko deju skola* (vēlāk *plastiskā baleta skola*). Tātad tieši dejas māksla ir tā joma, kurā sastopas visu trīs lielāko skolu intereses un veidojas konkurence.

Neraugoties uz kritiku un neveiksmēm, kas ir neatņemama radošās darbības sastāvdaļa, Annas Kerē skolu var uzskatīt par nozīmīgu fenomenu Latvijas dejas mākslā. Gan ar savu radošo, gan pedagoģisko darbību viņa popularizēja un aktualizēja moderno deju Latvijas kultūrvidē, piesaistot tai arvien jaunus entuziastus.

AN INSIGHT INTO THE HISTORY OF MODERN DANCE IN LATVIA: ANNA KERRÈ'S SCHOOL OF PLASTIC DANCE (1924 –1937)

Valda Vidzemniece

Summary

Keywords: plastic dance schools, Kerrè's creative and pedagogical work, tendencies and influences, press reviews

In the 1920s, features of modernism were visible also in the Latvian dance scene. In the first decades of the 20th century, the term 'modern dance' was not in active use in Latvia nor elsewhere in Europe. In the first decades of the 20th century, the more common terms used by dance professionals and critics in Latvia were 'plastic dance' and 'rhythm-plastic dance'. But, at the end of 1920, the term 'artistic dance' also appeared. As in the first decades of the 20th century, the term 'modern dance' was not yet settled in Latvia. In the 1920s and 1930s, 'plastic' and 'rhythm-plastic' dance schools worked very intensively, and these can be seen as pioneers of new modern dance traditions in Latvia.

At that time, new dance schools and studios, which followed innovative dance trends in Europe, were formed one after another. Anna Kerrè's School of Plastic Dances was one of the largest dance schools in Riga. Kerrè began her creative work in Latvia in 1922 as a solo dance interpreter, but, after two years, she founded a plastic dance school. This research paper traces Kerrè's creative and pedagogical work principles, characterizing the specifics of the work of her school, searching for influences, as well as comparing her school with other dance schools in Latvia.

Anna Kerrè (Trocenko) was born in the Caucasus in 1889. She came to Latvia from Russia, where she studied dance with the actress and plastic dance instructor Claudia Sokolova-Isachenko. The dance school's first concert took place at the Latvian National Theatre on December 4, 1924. Kerrè characterized both her and her students' performance style as 'ancient Greek', 'oriental', 'Indian' and 'grotesque'. In the published concert programme, the director explained her art and teaching principles, which were inspired by "ancient sculptures, Etruscan vases, and Assyrian dishes". Her goals were expressed in the statement "to create a new Hellenistic physical beauty in theatre" (RMM¹⁸, inventory number 228035).

As can be confirmed by the published opinions in the Latvian press, varied modern dance tendencies can be observed in the work of Anna Kerre's School of Plastic Dances, with particularly vivid manifestations of early modern dance characteristics.

¹⁸ RMM – *Rakstniecības un mūzikas muzejs* (The Museum of Writing and Music, Riga).

The influence of Isadora Duncan on the formulation of the choreographer's artistic principles can be clearly seen – an enthusiasm for ancient Greek culture, the idea of the unity of the body and soul, and attempts to demonstrate the beauty, naturalness and simplicity of body movement. Dance is the depiction of human spiritual experience with music. Kerrè followed the principles developed by her teacher Sokolova-Isachenko, in particular, she paid attention to gesture expression (which is considered even more valuable than the technical virtuosity of the dancer), the quality of the movements, plastic and flow. The school's teaching subjects also included the eurhythmics of Émile Jaques-Dalcroze, which was a key feature of dance schools of that era in Latvia and elsewhere. Anna Kerrè's developed performance programs reveal another early modern dance trend, the so-called 'exotic dance', though to a lesser degree than in the 1920s, but it was still a part of choreographic productions in the 1930s. Often, the choreographer included elements of religious rituals of ancient or Asian cultures in the performances, which Kerrè called 'temple dances'. In 1926, one could see a large scale performance by the school, a tragedy in one act from the life of the ancient Phoenicians, which the title *Feniķija*. The violin and piano music for the tragedy was composed by Jānis Suhovs. Many critics considered it one of the most successful of Kerrè's choreographic performances (Kroders 1926; Siliņa 1926: 171–172).

107

The school achieved its first international success and recognition in 1928, when it was awarded the Grand Prix at the Paris Dance and Physical Culture Olympics, which included participants from 70 nations. At the same time, Kerrè was awarded a professor's degree in plastic dance. Her students Leonora Bergfelde, Vilma Tiltiņa, Antonija Indriksone and Emma Šnickis participated in the Paris Olympics.

In the choreographer's later performances, one can sense the vivid form of expression, thematic and conceptual development of German modern dance, which differs from the aestheticized performances based on the exotic character or ancient cultures, but this tendency did not become a dominant one in the artist's creative work. The influence of classical dance appears in the performances and school programmes of the 1930s, and this tendency reflects the direction of European modern dance of that era. It is possible that one of the reasons for the lack of success for Kerrè's school at the 1932 dance competition organized by the International Dance Archive was an excessive keeping to the early modern dance aesthetic, since the 'Duncanist' and 'exotic' style was no longer considered current at the end of the 1920s and early 1930s in Europe.

There was no consensus in press publications regarding the quality of the choreography and performance of the productions of Anna Kerrè's school. Often the artist was criticised for not following the

principles of dance composition and a lack of a sense of style, and for an excessively eclectic programme. Still, the active press interest and many critics' reviews confirm that the work of Anna Kerrè's school had a significant role in the landscape of the Latvian modern dance. Many critics confirm the fact that there was competition among the largest schools in Riga (the schools of Beatrise Vignere, Anna Ašmane, and Anna Kerrè), even though the schools formulated their initial goals differently. The main method of Anna Ašmane's Music and Rhythmic School was the eurhythmics of Jaques-Dalcroze, but the school also offered artistic dance courses. Beatrise Vignere's Physical and Aesthetic Education School initially combined music and choreography education methods, but, over time, the school's work principles focused fully on the study of dance performance. Since its founding, Anna Kerrè formulated the direction of the school's work to reflect its name – 'Plastic Dance School' (later 'Plastic Ballet School'). As a result, the interests of all three schools converged and competition was created in the field of dance performance.

Regardless of the criticism received and setbacks, which are still a vital part of creative work, Anna Kerrè's school can be considered a significant phenomenon in Latvian dance history. The artist, with both her creative and educational work, made modern dance ideas popular and relevant in the Latvian cultural environment of the 1920–1930s, attracting many new dance enthusiasts.

Literatūra un citi avoti

A. Kerē plastikas skola ieguvusi *Grand Prix* Parīzes deju olimpiādē (1928). *Pēdējā Brīdī*, 1. jūlijs

Almazov, S. (1929). Večer plasticheskogo tanca Anny Kere. *Segodnja vecherom*, 19 marta

Anna Kerre [...] (1928). *Rigasche Rundschau*, 4. Januar

Anna Kerrē par savu karjeru (1926). *Aizkulises*, 5. marts

Annas Kere deju skolas vakarā (1926). *Latvijas Sargs*, 6. novembris

Annas Kerrē skolas dejas vakars (1929). *Aizkulises*, 22. marts

A. T. (1926). Annas Kerè deju skola. *Aizkulises*, 5. novembris

Ballett-Abend der Studie Anna Kerré (1933). *Rigasche Rundschau*, 22. April

Bāliņa, Gunta, un Ija Bite (2006). *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis

Brēms, M[aksis] (1931). Māksla. *Latvijas Kareivis*, 10. maijs

Dārziņš, Volfgangs (1929). Annas Kerres plastiskā baleta vakars. *Latvis*, 20. marts

- Dārziņš, Volfgangs (1930). Annas Kerres deju vakars Nac[ionālajā] operā. *Latvis*, 20. februāris
- Dārziņš, Volfgangs (1931) = V. D. Plastika un ballets. *Daile* 4, 91. lpp.
- Dejotājas bezizejas stāvoklis (1933). *Strādnieku Avīze*, 7. aprīlis
- Dickinson, Edward Ross (2017). *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press
- Duncan, Isadora (1903). The dancer of the future. *The Twentieth Century Performance Reader*. Edited by Michel Huxley and Noel Witts. Great Britain: Routledge Taylor & Francis Group, 2002, pp. 171–175
- Gefolge des Anna Kerré-Ensembles in Paris und Brüssel (1932). *Rīgashe Rundschau*, 27. Oktober
- Graubiņš, Jēkabs (1924) = J. Arnolds. Mākslas dzīve. *Latvis*, 10. janvāris
- Graubiņš, Jēkabs (1926) = J. Arnolds. Annas Kerres plastisko deju skolas vakars. *Latvis*, 27. februāris
- Grebzde, Moriss (1924). Vai modernās dejas izskaužamas? *Rīgas Ziņas*, 24. aprīlis
- Karš dejotāju starpā (1928). *Aizkulises*, 25. maijs
- Kroders, Roberts (1926). Annas Kerē plastisko deju skolas vakars Nacionālā Teātrī. *Pirmdiena*, 1. marts
- Latvietes 1. deju un fiziskās audzināšanas olimpiādē Parīzē (1928). *Atpūta* 192, 12. lpp.
- Leonore Kerre, Ballettmeisterin der Wiener Volksoper (1939). *Rīgashe Post*, 30. Juli
- Lokales (1925). *Libausche Zeitung*, 15. April
- LVVA, 2996-10-21091 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21091. lieta (Anna Kere (Kerre): pase)
- LVVA, 2996-10-21093 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21093. lieta (Anna Kere (Kerre): pases kartīte)
- LVVA, 2996-10-21094 = Latvijas Valsts vēstures arhīvs, 2996. fonds (Rīgas Prefektūras pasu lietu kolekcija), 10. apraksts, 21094. lieta (Andrejs Kere (Kerre): pases kartīte)
- Martinsone, Edīte (1930) = Edīte Martiņšone. Annas Kerē plastiskā baleta vakars. *Pēdējā Brīdī*, 20. februāris
- Māksla (1931). *Aizkulises*, 15. maijs
- Māksla (1933). *Aizkulises*, 12. aprīlis

- Mākslas dzīve (1924). *Latvis*, 26. novembris
- O. L. (1924). Annas Kerē audzēkņu plastisks deju vakars Nac[ionālajā] teātrī. *Latvis*, 6. decembris
- Osis, J. (1931). Annas Kere plastiskā baleta vakars. *Filma un Skatuve*, 16. maijs
- Partsch-Bergsohn, Isa, and Harold Bergsohn (2003). *The Makers of Modern Dance in Germany*. Hightstown: Princeton Book Company
- Plastisko deju vakars (1922). Sludinājums. *Latvijas Sargs*, 29. aprīlis
- Ramats, Eduards (1926) = Ed. R. Annas Kerē plastisko deju uzvedumi Nacionālā teātrī. *Latvijas Kareivis*, 27. februāris
- RMM, 228035 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere plastisku deju skolas uzvedumi*. Programma. 1924. gada 4. decembris
- RMM, 228039 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *A. Kerē plastisko deju skolas uzvedumi*. Programma. 1926. gada 25. februāris
- RMM, 228062 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kere Plastiskā baleta vakars ar Nacionālās operas baleta solista E. Leščevska piedalīšanos*. Programma. 1930. gada 17. februāris
- RMM, 228068 = Rakstniecības un mūzikas muzejs. *Annas Kerē Plastiskā baleta vakars*. Programma. 1931. gada 7. maijs
- Schule der Plastik (1926). *Rigashe Rundschau*, 30. August
- Schule für plastische Ballett [Anzeige] (1928). *Rigashe Rundschau*, 1. September
- Schule für plastische Ballett [Anzeige] (1929). *Rigashe Rundschau*, 12. September
- Siliņa, Elza (1926). Annas Kere un viņas ansambļa plastisko deju vakars. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 3, 171.–172. lpp.
- Siliņa, Elza (1931a). Annas Kerē audzēkņu dejas vakars, 7. maijā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5, 601. lpp.
- Siliņa, Elza (1931b). Dejas krustceļi. *Latvis*, 18. oktobris
- Sirotkina, Irina (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiĭ tanec v Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie
- Valdības rīkojumi un pavēles (1937). *Valdības Vēstnesis*, 14. decembris
- Vīgnere, Beatrise (1932). Modernās dejas uzvara. *Jaunākās Ziņas*, 29. jūlijs
- V. K. (1926). Annas Kerē plastikas skola. *Jaunā Elegance*, 25. oktobris
- Ziediņš, Jūlijs (1926). Annas Kere plastisko deju uzvedumi. *Latvijas Sargs*, 11. aprīlis