

# DEJAS VĒSTURE UN PEDAGOĢIJA

## BEATRISES VĪGNERES SKOLAS DARBĪBA (1923–1944) LATVIJAS DEJAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBAS KONTEKSTĀ

Valda Vidzemniece

Latvijas dejas mākslas vēsturē vēl ir daudz neizzinātu lappušu. Viens no jautājumiem, kam pētnieki pagaidām nav pievērsuši plašāku uzmanību: vai mēs varam runāt par jēlkādām norisēm modernās dejas jomā Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē? Atbilde neapšaubāmi ir pozitīva: par modernās dejas klātbūtni Latvijas kultūrā liecina daudzās ritmoplastisko un plastisko deju skolas un studijas, kas sevišķi intensīvi darbojās pagājušā gadsimta 20.–30. gados.

Šis laikposms kopumā vērtējams kā nozīmīgs periods Latvijas horeogrāfijas attīstībā. 1919. gadā līdz ar Latvijas Nacionālās operas dibināšanu tiek veidota profesionāla baleta trupa; 1922. gadā pirmizrādi piedzīvo pirmā baletizrāde – Pētera Ludviga Hertela *Veltīgā uzmanība* krievu baletmeistara Nikolaja Sergejeva iestudējumā; 30. gados top pirmās latviešu nacionālās baletizrādes, ko rada horeogrāfs Osvalds Lēmanis – viņa rīcībā ir profesionāli spēcīga trupa, kas latviešu mākslu spēj godam reprezentēt ārzemju viesizrādēs.

Kāda ir aina *jaunās* jeb *modernās* (*plastiskās*) dejas žanrā? 20.–30. gados Latvijā darbojas apmēram 40 deju skolas, kas reprezentē gan šo, gan citus, visdažādākos žanrus un stilus; populārākās no tām ir Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skola, Beatrisēs Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola, Annas Kerē deju skola, Felicitas Ertneres ritmikās klases Dailes teātrī. Savu ceļu dejas mākslā meklē atsevišķas interpretes ar solodeju programmām; tā, piemēram, 1922. gada 28. novembrī ar plastisko deju vakaru Rīgas Latviešu biedrības namā plašākas publikas priekšā debitē Elza Siliņa – vēlāk ievērojama dejas kritiķe un vēsturniece (Asars 1922).

Latvijas publikai ir iespēja iepazīt daudzu Eiropā atzītu mākslinieku daiļradi. Rīgā viesojas vācu ekspresionistiskās dejas meistari Rūdolfis fon Lābans (*Laban*), Mērija Vigmāne (*Wigman*), Sams Hiors<sup>1</sup>, zviedriete Astrīda Malmborga (*Malmborg*), brīvās plastiskās dejas lietpratēji Aleksandrs Saharovs (*Сaxаров, Sacharoff*), Klotilde fon Derpa-Saharova (*Derp-Sacharoff*), Aisedoras Dunkanes (*Duncan*) audzēkņu grupa, eksotisko deju interprete Sent-Mahesa (*Sent M'Ahesa*), antīkās Grieķijas mākslā iedvesmu smēlušais Raimonds Dunkans (*Duncan*) ar savu teātri, igauņu dejojātājas Elmerisa Partsa (*Parts*) un Ella Ilbaka (*Illbak*), arī latvietes Aija Bertrāne-Dunkane (*Bertrand-Duncan*)<sup>2</sup> un Mīla (Mila) Cīrulle<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sams Hiors jeb Sam-Hiors, īstajā vārdā Volfs Fridlenders (*Friedländer*) – Rūdolfis fon Lābana audzēknis. Latvijā ieradās 1927. gadā pēc Annas Ašmanes uzaicinājuma, strādāja Ašmanes skolā, vēlāk bija kustību konsultants Rīgas Strādnieku teātrī; vēl 40. gados un 50. gadu sākumā piedalījās Latvijas dejas mākslas dzīvē.

<sup>2</sup> Aija Bertrāne 1911. gadā devās uz Parīzi un iestājās sava nākošā dzīvesbiedra, Aisedoras Dunkanes brāļa Raimonda Dunkana vadītajā akadēmijā; kopš 1912. gada viņa uzstājās ar solodeju priekšnesumiem un piedalījās Dunkana iestudētajās izrādēs.

<sup>3</sup> Mīla Cīrulle (1901–1967) dejojātājas gaitas uzsāka Krievijā, apmēram 14 gadu vecumā, Mihaila Mordkina (*Мордкин*) baleta studijā un tolaik populārās dejojātājas un skolotājas Jeļenas Barteles (*Бартеель*), pazīstama arī kā Jeļena Knipere, Ellena Telsa, Ellija Rabaneka) studijā, kas darbojās jau kopš 1909. gada (Siliņa 1931b; Суриц 1988). Piedaloties studijas viesturnejā pa Eiropu, Cīrulle iepazīnās ar Mērijas Vigmānes un Rūdolfis fon Lābana radošajām idejām. Ap 1918./1919. gadu viņa atstāja Krieviju, strādāja Vācijā, mācījās pie Mērijas Vigmānes, bet 1932. gadā apmetās uz pastāvīgu dzīvi Parīzē un tiek minēta kā viena no pirmajām franču modernās dejas pārstāvēm (Robinson 1997: 140).

Līdzīgi kā citās mākslās, arī dejā modernisms ienāk ar individualitātes lomas krasu pieaugumu un indivīda pašrealizācijas formu daudzveidību, stilistisko dažādību; bieži vien mākslinieks pats kļūst par mākslas subjektu, un par centrālo notikumu izvēršas viņa pašprezentācija. Tas viss izpaužas arī *jaunās* jeb *modernās* dejas žanrā, kura attīstības pirmsākumus rakstā *Modernās dejas stils* (1924) trāpīgi ieskicējusi kritiķe Elza Siliņa:

„Lielā mākslas kustība, kas pazīstama zem *jaunās, plastiskās* dejas nosaukuma, neapšaubāmi iet ne vien plašumā, bet arī dziļumā. Viņa atver kuplas izredzes deļotāju īpatnējiem meklējumiem. Aplūkojot šo vēl topošo mākslas nozari, mums paveras deļisko veidojumu dažādības, sākot ar mūziku iztulkojošo Aisedoru Dulkanu, no viņas eļot uz Dalkrozu un beidzot nonākot pie dziļas reliģiozitātes un mistikas apgarotiem Aleksandra Saharova sasniegumiem, kā arī pirmatnēji spēcīgās – Rūdolfa Lābana un Marijas Vigman – brīvās dejas. Šajos meklējumos runā savu valodu dejas stihiskā pirmbūtība – griba, kas liek ķermeņa spēkiem izraisīties plastiskos tēļos” (Siliņa 1924: 236).

Jāpiebilst, ka 20. gadu sākumā nesen dzimušajam skatuves dejas žanram vēl nav vienota nosaukuma: jēdziens *moderns* tiek izprasts vienkārši kā *jauns*. Sastopami visdažādākie apzīmējumi: *brīvā plastiskā deļa*, *brīvā deļa*, *dulkaniskā deļa* (par godu pirmajai brīvās plastiskās dejas aizsācējai Aisedorai Dulkanai), *baskājīšu deļa*, *ritmoplastiskā deļa*, *izteiksmīgā*, *ekspresionistiskā*, *absolūtā*, *mākslinieciskā deļa*. Vācijā nostiprinās nosaukums *Ausdruckstanz*, kas parādījās līdz ar ekspresionisma rašanos mākslā un literatūrā, bet vēl arvien paralēli pastāv jēdzieni *absolūtā deļa* (*absoluter Tanz*), *jaunā mākslinieciskā deļa* (*neuer künstlerischer Tanz*), *brīvā deļa* (*freier Tanz*); par vienota nosaukuma nepieciešamību tiek spriests otrajā Vācijas deļotāju kongresā (*Der zweite deutsche Tānzerkongreß*) Esenē 1928. gadā. Amerikas Savienotajās Valstīs ap 1930. gadu iesakņojas jaunā dejas žanra nosaukums *modernā deļa*; 1929. gadā to savā publikācijā lieto arī dejas kritiķis Džons Mārtins<sup>4</sup> (Robinson 1997: 5).

Kāpēc ir svarīgi noskaidrot termina *modernā deļa* lietošanas nosacījumu? Mūsdienās to izprotam kā stabilu, vēsturiski izveidojušo skatuves dejas žanru ar saviem, precīzi izstrādātiem dejas tehnikas kritērijiem; tas gan nenozīmē, ka šī tehnika ir stingri kodificēta un nemainīga. Var atšķirties katra horeogrāfa mākslinieciskie principi un iestudējumos izmantotie izteiksmes līdzekļi, jo ikviens radošais process ir subjektīvs un atspoguļo individuālu koncepciju.

Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados apzīmējums *modernā deļa* vēl nebija iegāļies. Dejas speciālistu un kritiķu visbiežāk lietotie termini ir *plastiskā deļa* (balstās izpratnē par Aisedoras Dulkanes dejas stilu kā mūzikas inspirētu, brīvās un plastiskās kustībās paustu dvēselisko pārdzīvojumu tēļojumu) un *ritmoplastiskā deļa* (akcentē saikni ar Emila Ņaka Dalkroza ritmiskās vingrošanas principiem). Daži dejas kritiķi, piemēram, Volfgangs Dārziņš, meklē savu terminoloģiju jaunā dejas

<sup>4</sup>Džons Mārtins (*Martin*) bijis viens no ietekmīgākajiem 20. gadsimta dejas kritiķiem, darbojies laikrakstā *The New York Times* (1927–1962). Savos rakstos pievērsies modernās dejas estētikas un jaunās dejas filosofijas jautājumiem. Mārtins uzskatāms par pirmo dejas teorētiķi, kurš aplūkojis moderno deļu kā nopietnu un patstāvīgu mākslas žanru, saskatot kopīgas pazīmes Amerikas un Eiropas modernās dejas jomā (Huxley, Witts 2010: 295–302).

žanra stilistiskās daudzveidības atspoguļošanai. To apliecina fragments no viņa 1931. gada publikācijas, kas vienlaikus sniedz priekšstatu par dejas mākslas izpratni kritiķu vidē 30. gadu sākumā:

„[...] Ella Ilbak, kurai jau no agrākiem laikiem Rīgā ir savs cienītāju kadsrs. Lai piemiedzam aci uz viņas tehniku (īpaši kāju tehniku). Ilbaka uz to nespekulē, bet gan drīzāk izvairās kā no absolūtas tehnikas. Dejojāja galveno vērību piegriež dejas saturam, idejai. Dekoratīvisms, ārišķība – viņai sveši. Tā suģestē ar savas personības spēku, iedvesmi, apgarotību. Viss tas, kas baletā bieži vien ir mērķis – kostīms, pati kustība, tehnika, Ilbakas māslā ir tikai līdzeklis, kas palīdz izteikties viņas iekšējam cilvēkam. Savos meklējumos dejotāja pieskaras arī stilizācijai, gan ar stipri subjektīvu nokrāsu. Arī dekoratīvisms paveras mums pilnīgāks, iedvesmotāks. Nule redzētā mūsu tautiete Mīla Cīrule stāv uz pilnīgi pretējiem pamatiem. Ja Ilbaka pieslienas idejas mākslai, Cīrule balstās uz žesta mākslu – tātad pieslienas Merijas Vigmanes skolai.

Cīrules māksla stipri komplicēta. Tā neļauj tikai skatīt, tīksmināties, neļaujas vieglai jūsmā, tā liek intensīvāk, dziļāk domāt, pārvērtēt. Māksliniece aizrauj ar savu vīrišķo grāciju, žesta izteiksmību, spar, temperamentu, ko izdveš viņas personība. Cīrulei daudz elementāras kaisles, zemes spēka, kas varbūt pa daļai atbaida, bet vēl vairāk saista un aizrauj. Māksliniece jau iekšēji pilnīgi noskaidrojusies, apbrīnošanu pelna viņas lielā stila un formas skaidrība. Viņas neparastā māksla sākumā radīja izbrīnu, kas vēlāk pārvērtās īstā sajūsmā.

Vienu no jaunākiem dejas virzieniem – Lietišķo deju iepazīnām caur zviedru dejotājas Astrīdes Malmborgas mākslu. Lietišķā māksla prasa objektivitāti, prāta loģiku, vislielāko apzinātību. Tā it kā nobīda pie malas pašu cilvēku ar viņa iekšējām dziņām. Ne vairs emocija, bet intelekts ir tas, kas liek izteikties talantam, tomēr atstāj mūs aukstus, neiesilda, nesajūsmina, līdzīgi Sent-Mahesas mākslai, kas sevī paturējusi vai vienīgi etnogrāfiskās vērtības“ (Dārziņš 1931).

Volfganga Dārziņa piedāvātie stilu apzīmējumi īpašu popularitāti negūst, lai gan pats kritiķis tos lieto savās recenzijās. 30. gadu sākumā, kad plašāka dejas speciālistu un sabiedrības daļa Latvijā ir iepazīsies ar vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvju Mērijas Vigmanes un Rūdolfā fon Lābana idejām, tiek meklēti jauni formulējumi un parādās apzīmējums *mākslas deja*, ko aizstāv arī Beatrise Vīgnere. Jāsecina, ka vistālredzīgākā ir bijusi Elza Siliņa, kas jau kopš 20. gadu sākuma (Siliņa 1924) savās publikācijās pārliecinoši lieto terminu *modernā deja*, saskatot dažādajās jaunās dejas izpausmēs gan atšķirīgos, gan vienojošos elementus.

Būtībā tieši plastisko un ritmoplastisko deju skolas mēs varam uzlūkot kā jaunās, modernās dejas tradīciju aizsācējas Latvijā. Viena no aktīvākajām to vidū neapšaubāmi bijusi Beatris Vīgneres dibinātā mācību iestāde, kas darbojās no 1923. līdz 1944. gadam.

**Beatrise Vīgnere** (1903–1990) pārstāv ievērojamu latviešu mūziķu dzimtu. Viņas tēvs Ernests Vīgners bijis pirmais latviešu mūziķis, kas devies uz Maskavu studēt konservatorijā, māte Luīze Vīgnere bijusi mūzikas skolotāja, brālis Leonīds Vīgners – izcils latviešu diriģents, komponists, Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors, māsa Meta Vīgnere – pianiste.

Beatrise Vīgnere dzimusi Maskavā. Lai attīstītu meitas talantus, vecāki agrā bērnībā uzsāk viņas muzikālo audzināšanu, un jau kopš četrus gadus vecuma Beatrise apgūst klavierspēli. Tomēr vēl vairāk viņu valdzina kustības, ritmika un dejas, un paralēli mūzikas studijām Beatrise apmeklē Maskavas Lielā teātra baleta solista Mihaila Mordkina privāto baletskolu. Tēvs, kas gribētu, lai meita pēc iespējas vairāk laika velta klavierspēlei, nelabprāt lūkojas uz Beatrices cita veida interesēm. Pat vispārējā izglītība Ernestam Vīgneram šķiet mazsvarīga, salīdzinot ar mūzikas pasauli. Līdz vienpadsmit gadu vecumam Beatrise mācās pie privātskolotājiem un, tikai sākot ar trešo klasi, apmeklē ģimnāziju (Strunskis 1983).

1917. gadā meitene iztur gala pārbaudījumus tēva vadītajā mūzikas institūtā un pēc gada beidz arī ģimnāziju. Seko paātrināts kurss Valsts Fiziskās audzināšanas institūtā, kuru Maskavā dibinājuši un vada latvieši Voldemārs Cekuls un T. Panteļejevs, un studijas Maskavas Ritmiskās audzināšanas institūtā, kur studiju programmas pamatā ir Emila Žaka Dalkroza (*Jaques-Dalcroze*) metode, papildināta ar vispusīgām kustību mākslas nodarbībām – sākot ar klasisko deju un beidzot ar Aisedoras Dunkanes brīvās plastiskās dejas principiem (Mednis 1991).

1920. gadā Vīgneru ģimene pārceļas uz Latviju, un Ernests Vīgners atver Rīgā privātu mācību iestādi – Fonoloģijas institūtu. Beatrise Vīgnere vēl divus gadus paliek Maskavā un ierodas Rīgā 1922. gada vasarā ar meitiņu Eleonoru: to apliecina ieraksts pases kartītē Latvijas Valsts vēstures arhīvā (Vīgnere b. g.).

Pēc ierašanās no Maskavas Vīgnere uzreiz sāk darbu tēva dibinātajā Fonoloģijas institūtā, vadot ritmoplastikas nodarbības; te atsevišķa grupa organizēta arī Nacionālā teātra aktieriem, un drīz vien jaunā pedagoģe saņem uzaicinājumu no toreizējā teātra direktora Jāņa Pliekšāna (Raiņa) kļūt par viņa vadītās institūcijas horeogrāfi.

Panākumi pedagoģijas jomā rosina dibināt savu mācību iestādi, un tādējādi 1923. gadā pēc Izglītības ministrijas akcepta sāk darbu **Beatrices Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola**.

Pirmais skolas audzēkņu publiskais koncerts, t. s. melo-ritmoplastikas vakars, norisinās 1923. gada 6. februārī Nacionālajā teātrī. Vakaru atklāj pašas vadītājas uzruna ar skaidrojumu, ka viņas mācību metodes balstās uz Ernesta Vīgnera, Emila Žaka Dalkroza un Aisedoras Dunkanes darba principiem. Kursi pastāvot vien četrus mēnešus, tāpēc nepilnības esot neizbēgamas (Kr[a]ms 1923). Skolā šajā laikā darbojas jau apmēram piecdesmit dažāda vecuma audzēkņu. Mācību iestādes uzdevums ir attīstīt viņos mūzikas ritma izjūtu, kā arī izdaiļot ķermeņa kustības, t. i., padarīt tās mūzikai pakļāvīgas, lai ar tām varētu imitēt vai ilustrēt atsevišķas mūzikas frāzes vai idejas. „Neskatoties uz to, ka skola darbojas ļoti īsu laiku, tās panākumi atzīstami vairāk kā labi“,

pēc šī koncerta raksta kritiķis Voldemārs Puķe. Tiek atzīmēta vadītājas lieliskā gaume un fantāzija, kas izpaudusies plastisko pantomīmu aranžējumos, enerģija un zināšanas savā nozarē (Puķe 1923). Jāpiebilst, ka par Beatris Vīgneres pašas dejojumu atsauksmes nav bijušas viennozīmīgi labvēlīgas, drīzāk piesardzīgas; slavinājumi preses slejās (piem., Dārziņš 1930) mijušies ar kritiskām piezīmēm (piem., Arnolds 1924).

Pirmo koncertu neatņemama sastāvdaļa ir ritmikas un dzirdes attīstības uzdevumu demonstrējums (sevišķi, uzstājoties bērnu grupu audzēkņiem), kā arī plastikas priekšnesumi, kuros iekļauts improvizācijas elements. Tādējādi Beatrise Vīgnere sākotnēji māca to, ko pati vislabāk pārzina, ko apguvusi studiju laikā. Tikai pamazām viņas radītie iestudējumi gūst arvien precīzāku formu un izteiksmes veidu, tuvinoties dejas mākslai.

1923. gada jūnijā Latviešu jaunatnes savienības delegācijas sastāvā uz Somiju dodas arī Vīgneres audzēknes. Lūk, viena no somu preses atsauksmēm:

„Interesanti mums bija iepazīties ar baleta grupu (meitenes no 12–17 g.) Beatris Vīgneres vadībā. Šīs grupas dalībnieču daiļās un graciozās kustības liecina, ka šī mākslas nozare Latvijā ir augsti attīstīta. Pati Vīgneres kundze ir māksliniece, kura tā prot iedziļināties savā darbā, ka viņas kustības un mīmika sagādā apmeklētājiem istu mākslas baudu“ (citēts pēc: Siliņa 1923: 950).

1924. gadā Beatrise Vīgnere papildinās pie Rūdolfa fon Lābana, kurš šai laikā jau ir precizējis savu teorētisko pētījumu ievirzi, sācis izstrādāt teoriju par telpas un kustību harmoniju, kustību analīzes un motivācijas pētījumu pamatnostādņēm. Preses atsauksmēs par šī gada koncertiem Latvijas Nacionālajā operā parādās informācija, ka Vīgnere strādā pēc metodes, kas apvieno Žaka Dalkroza, Dunkanes un fon Lābana darba principus. Roberts Kroders norāda:

„B. Vīgnere savu skolu dibina uz atzītām metodēm [..]. Bet viņa meklē vēl jaunus ceļus. Un meklējama viņa nonākusi pie lielā dejas mākslas entuziasta R. Lābana brīvās dejas skolas. No tā viņa mācījusies saviem skolniekiem atraisīt visus jūtu impulsus, atsācīties no ķermeniskā automātisma dresūras. B. Vīgneres audzēkņi ir izjūtā brīvi, ritmiski, jūtīgi“ (Kroders 1924).

Vīgneres audzēkņu repertuārā ir plastiskas etīdes un dejas ar Edvarda Grīga, Franča Šūberta, Volfganga Amadeja Mocarta, Johanna Brāmsa, Georga Frīdriha Hendeļa un Jāzepa Vītola mūziku. Simfonisko svītu *Dārgakmeņi* Vītols ir komponējis speciāli Vīgneres ritmoplastikas vakaram, kas notiek Nacionālajā operā 1924. gada 21. martā.

Atsauksmes par *Dārgakmeņu* plastisko risinājumu ir atšķirīgas – gan cildinošas, gan visai kritiskas. Eduarda Ramata iespaids: „Krāsās un kustībās reizē ar mūziku audzēkņi centās attēlot dārgakmeņu staru

rotaļu. Spilgtāk vizuļoņa rubīni un pats dimants<sup>5</sup> – B. Vīgnere” (Ramats 1924). Citāds ir Roberta Krodera skatījums:

„Profesora Vītola daiļās un skaidrās mūzikas izveidojums – plastiskā poēma „Dārgakmeņi” ritmu dzīvībā neatraisīts, melodiskās vērtības plastiski neizteiktas. Kompozīcijas izdomā nenoliedzama atjautība, bet izveidojums prasa aptverošāku māksliniecisku skaidrību, kādā Vīgneres kundzes audzēkņi vēl nespēj celties. Beatrise Vīgnere deļoja briljantu izjūtā dzīvi, bet ķermeniskā ritmikā bez radoša spēka. Ne deļisku tēlu viņa izdeļoja, bet raisīļa ritmiski jūtīgu un apzinīgu zīmējumu, ar gaumi un taktu, bet bez intuitīvi radošas apgarotības” (Kroders 1924).

<sup>5</sup> Kā zināms, Jāzēpa Vītola *Dārgakmeņu* fināla nosaukums orķestra darba versijā ir *Briljants*, taču aplūkotā koncerta programmā (16.02.1924., glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, šifrs 228036, Elzas Siliņas fonds) redzam, ka šī daļa pārsaukta par *Dimantu*.

Savukārt Elza Siliņa par skolas audzēkņu koncertu raksta:

„Ritmikas vingrinājumos audzēkņi uzrādīļa izkoptu ķermeņa tehniku. Iespāids teicams. Diemžēļ grupu deļās labāis iespāids jūtami vājināļās, jo šē nav pilnam prasts disciplinēti izliētot plastikas un ritmikas tehnikas ieguvumus. Vēlams būtu piegriezt nopietnu vēribu deļas formas meklējumiem, stingrai kompozīcijai. Pagaidām pārsvarā galvenām kārtām tēļoļošāis saturs (rūķīšu, eņģēļu, putnu u. t. t. darbības), tieksme pēc noskaņām, kam dažreiz sentimentalitātes iezīmes. Tikai noslīpētā, apzinīgi veidotā formā var izteikties dzeļjiskie pārdzīvojumi” (Siliņa 1925).

1924. gadā laikrakstā *Latvijas Vēstnesis* lasām, ka Beatrisē Vīgnerē skola īsā laikā pulcēļusi ap 100 audzēkņu (latviešu) un var būt savā nozarē „nacionālais lepnums” (*Beatrise Vīgner* 1924). Iespēļams, ka tieši šis izteikums ir raisīļis ļoti asu Jēkaba Graubiņa (pseidonīms *J. Arnolds*) reakciju: māksliniecei pārmesta lēta pašreklāma, bet jo īpaši iebilsts pret dažādu metožu apvienoļumu. Graubiņš uzskata, ka, tikai strādāļot un pilnveidoļoties vienā metodē, var gūt panākumus, tāpēc arī 1924. gada koncertā viņam nepatīk gandrīz nekas; nedaudz paslavēti audzēkņi par gada laikā gūtājiem panākumiem, bet pašu vadītāļu recenzents kritizē (*Arnolds* 1924). Vīgnere ar atbildi nekavēļas un aizstāv savus uzskatus laikrakstā *Latvis* (Vīgnere 1924), polemikā iesaistās arī viņas tēvs Ernests (Vīgners 1924), jo aizskarta ir viņa izstrādātā fonoloļijas metode. Malā nepaliek arī Anna Ašmane, Žaka Dalkroza metodes kaismīga aizstāve un laba speciāliste, kas saskatīļusi daudz kļūdu savas kolēģē darbā (Ašmane 1924a, 1924b). Tā nav vienīgā reize, kad Vīgnere piedalās presē polemikās: viņa nebaidās paust savus uzskatus publiski un iebilst pret tendenciozu vai kļūdainu informāciju. Dažādos izdevumos Vīgnere publicē rakstus par ritma un plastikas nozīmi audzināšanā (Vīgnere 1926), Parīzes ceļoļumu mākslinieciskājiem iespāidiem (Vīgnere 1932a), rakstus par Montekarlo *Krievu baleta* izrādēm (Vīgnere 1932b), piezīmes par Starptautisko horeogrāfu konkursu, kurā Kurta Josa (*Jooss*) plastiskāis balets *Zaļāis galds* ieņēmis pirmo vietu (Vīgnere 1932c), Starptautisko Varšavas solodeļotāļu konkursu (Vīgnere 1933), Starptautisko mākslas deļu konkursu Vīnē (Vīgnere 1934) u. c. kultūras notikumiem. Presē publikācijas ļaļj izsekot Vīgnerē profesionālāļām aktivitātēm – viņa bieži dodas uz ārzemēm pilnveidoļot savas zināšanas, interesēļas par visiem horeogrāfijas mākslas jaunumiem un aktualitātēm.

Atsauksmēs par Beatrices Vīgneres skolas 1926. gada 6. februāra koncertu Nacionālajā operā pirmoreiz minētas atsevišķas dejotājas, kas guvušas jau zināmus radošos panākumus; viņu vidū ir Anastasija Stīpniece (dejā *Lotoss*), Emma Suntaža (dejā *Groteska*), Hermīne Jurjāne un Elfrīda Rātņiece (Ramats 1926). Koncertam mūziku komponējuši Jānis Suhovs, Leonīds Vīgners un Jāzeps Vītols. Jāpiebilst, ka Vīgners bieži sacerējis mūziku māsas horeogrāfiskajiem uzvedumiem, savos atmiņu stāstījumos viņš pat min faktu, ka piedalījies arī skolas deju nodarbībās (Paula 2001: 30)<sup>6</sup>. Savukārt Jāzeps Vītols šī gada koncertam, pēc preses ziņām, radījis *Svītu latviskā stilā*<sup>7</sup> (Ramats 1926), un tas liecina, ka programmā parādās arī skatuves dejas ar latviešu etnogrāfisko deju motīviem; turpmāk stilizētas tautas dejas kļūs par Vīgneres skolas iestudējumu neatņemamu sastāvdaļu.

<sup>6</sup> Leonīds Vīgners: „Es rakstīju arī klavierēm. Man ir „Pantomīma“, mūzika vienai dejošanai četros cēlienos. To es taisīju mātai Beatrisei, kurai bija sava deju studija, sava baleta skola, kurā mācīja plastiku, atsevišķas dejas. Es arī tur aktīvi piedalījos – jā, arī dejuju. Pat ir viena fotogrāfija. Es taču biju aktīvs visādos veidos, interesējos par vienu lietu, otru, trešo. Un katru gadu mātai studijā bija atskaites koncerts, kuram es rakstīju mūziku. Tā reiz uzrakstīju veselu baletu, kuru vienreiz nodejoja – un cauri” (Paula 2001: 30).

1928. gada 30. janvāra plastisko deju vakarā Nacionālajā operā pirmoreiz skatāmi krietni apjomīgāki priekšnesumi, kas iezīmē kvalitatīvu lēcieni skolas darbībā. Jaunākās mākslas deju grupas audzēknes rāda iestudējumu *Indiešu leģenda* (Edvarda Grīga mūzika), kas sastāv no trim daļām: *Lūgšana*, *Tempļu deja* un izdomā oriģinālais *Dejojošais Šiva* pašas Vīgneres sniegumā. Elza Siliņa izceļ arī citu spilgtu iespaidu:

„Lielākais pašreizējā vakara uzvedums bij „Karnevāls” [ar Roberta Šūmaņa mūziku – V. V.]. [...] No atsevišķām „Karnevāla” daļām jāatzīmē graciozi noskaņotā „Coquette”, viegli lidojošais „Papillons”, akrobātisks vingrums teicami sasniegts „Bouffonade”” (Siliņa 1928).

Kritiķa Eduarda Ramata ieskatā, uzvedums ir visnotaļ pārliciecināms: vairākas audzēknes demonstrē izcilas spējas un vieš cerību uz nozīmīgiem mākslinieciskiem panākumiem nākotnē (Ramats 1928).

Mācību iestāde tagad saucas *Beatrices Vīgneres ritmoplastikas skola*. Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Izglītības ministrijas fondā, ir saglabājies stundu plāns 1927./1928. mācību gadam (*Beatrices Vīgner skolas stundu plāns uz 1927./1928. māc. gadu*). No tā izriet, ka skolā apgūta ritmika un dzirdes attīstība, plastika, ķermeņtehnika, metodika, improvizācija un dejas tehnika; nedēļā notikusi 31 stunda, Beatrise Vīgnere minēta kā vienīgā pasniedzēja. Skolā darbojušās astoņas grupas: pa divām bērnu, pusaudžu un pieaugušo grupām, mākslas deju grupa un skolotāju grupa. Kā redzam, Beatrise Vīgnere viena no pirmajām Latvijā ir uzsākusi ritmikas un deju skolotāju apmācību; citu priekšmetu vidū viņiem pasniegta arī metodika. Savukārt mākslas deju grupā apvienotas tās audzēknes, kas sasniegušas īpašu meistarību; vēlāk tā dēvēta par Beatrices Vīgneres skolas ceļojošo ansambli, ceļojošā baleta trupu, deju ansambli vai baleta ansambli. Šī mākslinieciskā vienība veidojusi koncertprogrammas un bieži uzstājusies ne tikai Rīgā, bet visā Latvijā; tālaika presē nereti sastopami sludinājumi, kur grupa piedāvā kuplināt sabiedrisku organizāciju rīkotus pasākumus un saviesīgus sarīkojumus. 30. gadu sludinājumi (piem., *Beatrices Vīgner skolā* 1935) vēsta, ka tiek

<sup>7</sup> Uzreiz gan jānorāda, ka mūsdienās pieejamo Vītola skaņdarbu vidū kompozīcijas ar šādu nosaukumu nav. Iespējams, tā bijusi jauna redakcija *Septiņām latviešu tautasdziesmām*, kas komponētas jau 1904. gadā.

uzņemtas audzēknes *Horeografikumā*, kas nozīmē vispusīgu dejojāšu sagatavošanu līdz ar skatuves praksi ceļojošā baleta trupā.

1931. gadā Beatrise Vīgnere intervijā žurnālam *Filma un Skatuve* darbu skolā raksturo šādi:

„Audzēkņi pēc spējām sadalās vairākās grupās. Tādas ir skaitā apmēram 15. Spējām bagātākās grupas apvienoju. Tā darbs produktīvāks. Audzēkņu spējas labas. Visjaunākajā grupā ir pat 3 gadus veci audzēkņi, pirmajā darba gadā pēdējiem nekādas sevišķas prasības neuzstādu. Tos vispirms pieradina pie ritma sajūtas un attīsta muzikālo dzirdi. Pakāpeniski audzēkņu vecumam un grupu augstumam aug manas prasības. Vecāko audzēkņu grupās pārsvarā skolu jaunatne, ir arī studentes. Citi sagatavojas pedagoģiskajai karjerai, citi darbam uz skatuves, daži – lai piedotu ķermenim elastīgumu un vieglumu“ (citēts pēc: Osis 1931).

Šajā pašā rakstā vēstīts, ka disciplīna skolā esot laba, vislielākais sods esot „atstādīšana“ no mēģinājuma, ko audzēkņi ļoti pārdzīvojot, bet tas gadoties reti: audzēkņi vienmēr strādājot ar lielu degsmi un atdevi, esot draudzīgi un atvērti (citēts pēc: Osis 1931).

Arī aculieciniekiem no malas Vīgneres skolas deju vakari šķiet līdzīgi ģimeniskiem pasākumiem; tajos valda labvēlīgs noskaņojums, skan skaļi, draudzīgi aplausi, pieprasot deju atkārtojumus, un vismazākie, nodejojuši savas dejas, papildina skatītāju rindas, lai ar neatslābstošu uzmanību vērotu skolas vecāko audzēkņu un skolotājas priekšnesumus (E. K. 1929). Vīgneres deju skolas koncerti vienmēr notiek uz lielām skatuvēm un spēj pulcēt pilnu Latvijas Nacionālās operas, Nacionālā teātra vai Rīgas Latviešu biedrības nama zāli.

1929. gada 4. maija koncertu laikraksta *Сегодня Вечером* recenzents vērtē šādi: „[...] visā programmā tīri dejiski priekšnesumi atstāj labāku iespaidu nekā dominējošā koncerta daļa – plastiskie priekšnesumi“ (E. K. 1929). Vai autors ar plastiskiem priekšnesumiem domājis ritmoplastiku, kuras mērķis ir attēlot ritma struktūru un mūzikas raksturu kustībās, vai varbūt modernāku izteiksmes veidu, kas viņam acīmredzot nesaistās ar tradicionālo izpratni par deju un dejiskumu? Šim jautājumam nav viennozīmīgas atbildes. Katrā ziņā Vīgneres horeogrāfiskajās kompozīcijās līdzās tādām dejām kā *Menuets* (Ludvigs van Bēthovens), *Muzikāls moments* (Francis Šūberts), *Sapnis* (Frideriks Šopēns) un stilizētām tautasdejām parādās arī dramatiskāki motīvi – *Bolero* (Morics Moškovskis/*Moszkowski*), *Salomes deja* (Rihards Štrauss; ļoti populārs sižets modernajā dejā), *Balāde par ākstu* (pamatā Ferenca Lista Koncertparafrāze par Džuzepes Verdi operas *Rigoletto* tēmām). Efektīgs numurs ir *Prelīde* (Sergejs Raḥmaņinovs): kā izteiksmes līdzeklis tajā ietverta gaismu spēle, proti, baisma ēna uz sienas, kas tēlo cilvēka bezspēcīgo cīņu ar nāvi. Savukārt izvērstajā horeogrāfiskajā iestudējumā *Dvēsele uz krustceļa* (mūzikas autors Leonīds Vīgners, pirmuzvedums 1929. gada 18. februārī) ir trīs ainas: *Kārdināšana* (*Sauciens uz brīvi*, *Varas aicinājums*, *Kaisle*), *Grēku nožēlošana*



un *Apskaidrošana*. Šādu darbu saturiskais pieteikums ir nopietns, tuvāks vispārcilvēcisko tēmu risinājumam vācu ekspresionistiskajā dejā nekā Aisedoras Dunkanes estētizētajam dvēseles pārdzīvojumu tēlojumam.

Wolfgang Dārziņš 1930. gadā secina, ka Beatris Vīgneres daiļradē

„[...] saskatāma noteikta progresa aina. Kā izdomas, tā izteiksmes ziņā palikusi stipri daudzpusīgāka, bagātāka. Paredzam skaidras, izteiktas stila un formas atziņas. Kas vairāk atbilst Vīgneres iekšējai pārliecībai? Vienlīdz labi pārvalda un izteic kā idejiskās dejas, tā arī žesta un lietišķās mākslas principus. Savās dejās blakus tīrai etnogrāfijai lielu lomu piešķir subjektīvizācijai. Kā īsta māksliniece dejojāja tomēr pratusi atrast pareizās proporcijas starp šiem etnogrāfijas datiem un mākslinieka prizmu. Liekas, tieši šī iemesla dēļ stilizācija ir viens no Vīgneres galvenajiem ampuā. Neskatoties uz šīm noteikti pozitīvām īpašībām, māksliniece ne katreiz rod vajadzīgo iekšējo pārliecību („Šķēpu deja“), ne katreiz dod vajadzīgo temperamenta grādu („Mazurka“).[...] Par labākām skaitāmas romantiskā gaumē ieturētās „Ilgas“ (diezgan neparasts formas samērs), „Eksotiskā deja“ un „Manekens“<sup>8</sup>, kurās māksliniece piesienas jau modernākam dejas virzienam.

Pārliecināti bija daži grupu uzvedumi. Groteska vienmēr bijusi B. Vīgneres stiprā puse. Arī šoreiz Grīga „Humoreskā“ izdomas ziņā redzējām atkal jaunus motīvus. Pār E. Dārziņa „Melanholisko valsī“ līdz šim klupusi ne viena vien dejojāja, Vīgneres uztvērumā, lai gan šķiet labāks par līdz šim redzētiem, visumā tomēr nepārliecināja“ (Dārziņš 1930).

Kā vienu no spilgtākajiem horeogrāfes pēdējo gadu darbiem Wolfgang Dārziņš min *Ungāru rapsodiju* ar Ferenca Lista mūziku (Dārziņš 1930).

Kādam citam kritiķim – Ādolfam Ersam – šķiet, ka plastisko deju skolas pie mums nav radījušas patstāvīgi eksistējošu mākslas nozari, nav arī devušas izcilas dejojājas, tādas kā igauņu Ella Ilbaka. Taču, pēc autora domām, par to nav jāskumst: pietiek, ka šīs skolas pilda fiziskās audzināšanas uzdevumu, savveida paplašinātu vingrošanu, piešķirot augumam vingrumu un veiklību. „Plastiskās dejas kā māksla laikam gan nevarēs sacensties ar klasisko baletu“, raksta Erss, kurš arī dažās Vīgneres iestudētajās dejās saskata kompromisa meklēšanu ar klasisko baletu (Erss 1930).

Rīgas publikas lielākā daļa tolaik ir noskaņota visai konservatīvi. Šo problēmu rakstā *Veci un jauni ceļi dejas mākslā* iezīmē Wolfgang Dārziņš:

„Tā kā baletam pie mums ir zināmas iesakņojušās monopoltiesības, tad katru jaunu dejas virzienu, jaunu meklējumu bieži vien saņem ar zināmu vēsumu, neuzticību. Tas savā laikā bija jūtams Riharda Štrausa „Jāzepa leģendā“, kurā bija meklēts kompromiss starp baletu un plastiku, dekoratīvismu un saturu [...]. Katrai jaunai dejojājai, kas pie mums parādās un kas nav apbruņota ar šo baletam nepieciešamo atribūtiķi [baleta kurpītēm – V. V.], gandrīz vienmēr nākas sadurties ar konservatīvismu, kaut tā arī būtu māksliniece ar internacionālu vārdu“ (Dārziņš 1931).

Elza Siliņa 1931. gadā pauž bažas par krīzi un krustcelēm dejas mākslā. Deja nekad nav bijusi formā sastingusi, apmierināta ar

<sup>8</sup> Šķēpu dejas mūzikas autors ir Rahmaņinovs, Mazurkas mūzikas autors – Šopēns. Dejai Ilgas mūzikas autors ir Grīgs, Manekena mūzikas autors – Klods Debisī. Eksotiskās dejas mūzikas autors nav zināms; iespējams, te domāta deju svīta, kas citos koncertos (piem., 16.03.1930.) sastopama ar nosaukumu *Kašmīras dejojājas* (Antona Rubinšteina mūzika).

sasniedzamiem panākumiem; tā vienmēr meklējusi jaunus izteiksmes veidus, savukārt jaunā meklējumi nereti noved galējībās, rada apvērsumu dejas izpratnē un izpausmēs. Kā piemērs minams plastiskās dejas *karagājiens* pret klasisko baletu. Siliņa atzīst:

„Plastiskā deja līdz zināmam laikam izcēla psiholoģisko reālismu, galvenokārt uzsverot dejas emocionālo saturu [..]. Katrs dejotājs šo jūtu saturu tēloja individuāli, tālab šāda plastika ar laiku izvērtās stiprā subjektivismā un patvaļībā. Dejojāji paļāvās uz savu izjūtu un gaumi, kālab viņu kustībās valdīja improvizācijas brīvība. Tika aizmirstas stingras un noteiktas horeogrāfijas formas, piegriezta arī pārāk maz vērības ķermeņa tehnikai, kas savukārt noveda pie stila haosa un diletantisma“ (Siliņa 1931b).

Raksta autore arī rosina pārdomāt: vai labākā izeja no krīzes nebūtu māksla, kas sintezētu klasiskās dejas skolas gadsimtiem krāto pieredzi ar jaunajiem izteiksmes veidiem, jaunajiem principiem un formu meklējumiem (Siliņa, 1931b)? Kā zināms, šādu izvēli piedāvā vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvis, dejas teātra dibinātājs Kurts Joss, to aizstāv arī Rūdolfs fon Lābans. Josa trupas panākumi Starptautiskā Dejas arhīva rīkotajā horeogrāfu konkursā (1932) un iegūtā pirmā vieta par plastiskā baleta *Zalais galds* horeogrāfiju apliecina šīs izvēles pareizību.

Jāpiebilst, ka šai ziņā Siliņas uzskati atspoguļo zināmu evolūciju, jo vēl pirms gada (1930) viņa kritizēja dejas stilu sakausējumu, proti, Vīgneres izraudzīto ceļu, ieviešot skolas treniņu sistēmā arī klasisko deju, ko šai laikā skolā sāka mācīt Latvijas Nacionālās operas baleta māksliniece Vera Ivašova-Apinis: „Vīgneres audzēkņu kustību kompleksā pēdējā laikā vērojama piesliešanās klasiskam baletam, kas var tapt par traucējošu apstākli stila vienībai“ (Siliņa 1930a: 616).

1931. gada 30. marta koncertā tiek rādīts jauns divertisments un Igora Stravinska balets *Pulčinnella*. Šī darba iestudējumu Siliņa raksturo kā tobrīd vērtīgāko Vīgneres skolas sasniegumu. Viņasprāt, tas norāda, ka nav lietderīgi šķiest spēkus maziem, niecīgiem deju fragmentiem, kas drīzāk domāti vakara aizpildījumam; daudz izdevīgāk koncentrēties vienā virzienā, veltot enerģiju lielākiem uzvedumiem. Balets ieturēts *commedia dell'arte* stilā, tajā risināta mīlestības un greizsirdības tēma:

„[...] darbība raisās viegli un graciozi, ritmiski vīdamās ar dejām. Tēlotāju tipos pavid laikmeta raksturs un delikāts humors groteskā dejas. Jāatzīmē audzēkņu spožā tehniskā gatavība pat sīkākās kustību vibrācijās“ (Siliņa 1931a).

30. gados ne viens vien dejas kritiķis atzīmē, ka Beatrices Vīgneres skolā izaugušas daudzas lieliskas dejotājas, kas pārliecina gan ar savu tehnisko sagatavotību, gan aktiermeistarību un patikamo uzstāšanās manieri – Dagnija Amtmane, Valija Braķe, Marta Upesleja, Rita Veitiņa, Aina Jansone, vēlākajos gados viņām pievienojas Lidija Kocere, Elza Levis-Ārvalde, Ērika Valtere, Izabella Zobena, Marta Alberinga,

Skaidrīte Bukava, Fredija Bērmāne, Spodra Fridrihsone, Austrā Priede, Lilija Ludeka, Taisija Tuča u. c. Kaut arī skolu apmeklējušās galvenokārt meitenes, tomēr starp spīgtākajiem audzēkņiem atzīmējams arī viens vīriešu dzimuma pārstāvis – Aleksandrs Verners (Osis 1931; Āboltiņš 1934; Dārziņš 1935; u. c.)

Valdemāra Āboltiņa recenzijā par 1934. gada 18. maija koncertu Konservatorijas zālē sevišķi slavēta Lidija Kocere; atzīmēta viņas dejas graciozitāte, vieglums un precizitāte, personiskās inteliģences apdvestā, dziļā mākslas izpratne. Recenzijas autoram sevišķi saistoša šķiet daudzpusība, dažādu skatuvisko stilu pārvaldīšana: īpatnēji vīrišķīga, intelektuālā meditācijā pārdzīvota bijusi miniatūra *Ievainotais putns* (Roberta Šūmaņa mūzika), kur horeogrāfiskajā leksikā dominē plaši lēcieni, savukārt gluži atšķirīgā stilā veidotas tik ļoti sievišķīgās *Smaržas* (mūzikas autors nav norādīts – V. V.). Āboltiņš raksta:

„[...] pārvaldīt tehniku vēl nenozīmē tikai varēt kustēties, bet rādīt kustības ideju un pārdzīvojumu niānses. Tā ir viņu oriģinalitāte. Un tikai oriģinalitāte rada veidolu un līdz ar to mākslu. Bet arī tikai tad, ja tāpat kā gleznotājs neiziet no gleznas rāmjiem, arī dejotājs – no mūzikas uzbūves, ritma. Un visu šo elementu sintēze rada moderno mākslas deju. Šī izpratne apvieno visas skolas un stīlus (pat moderno klasiku). Uz šī ceļa atrodas B. Vīgneres skola un līdz ar to laikmetīgās dejas centienu virsmā” (Āboltiņš 1934).

1934. gadā Vīgneres deju skola piedalās Pirmajā starptautiskajā deju konkursā Vīnē un 17 mākslas deju grupu konkurencē iegūst 6./7. vietu, dalot to ar Gertas Rāmertas (*Ramert*) deju grupu no Šveices. Tie ir pirmie starptautiskie panākumi; turpretī solodejotāju konkursā, kurā dalību patstāvīgi pieteikušas vairākas Vīgneres audzēknes, valda liela konkurence un latviešu dejotājas finālā netiek.

1935. gada koncertiem (1. decembrī u. c.) Nacionālajā operā Beatrise Vīgnere sagatavo jaunu divertismentu un atjauno baletu *Pulčīnella*. Volfgangs Dārziņš, kuram pretenzijas izraisa vakara nosaukums (*Mākslas deju vakars*), ar lielām pretenzijām arī koncertu vēro, tomēr atzīst, ka *Pulčīnella* ir labākais, ko Vīgnere iestudējusi; kritiķis uzslavē dažus audzēkņus – Lidiju Koceri, Ritu Veitiņu, Elzu Levis-Ārvaldi un Aleksandru Verneru (Dārziņš 1935). Koncerta nosaukumu Dārziņš uztvēris kā norādi uz augstu mākslinieciskumu, tāpēc iebilst, ka redzētie dejotāji tomēr ir un paliek amatieri, no kuriem tikai daži sasnieguši zināmu profesionālu līmeni dejas tehnikā un izteiksmes brīvībā. Vīgnere nekavējas ar atbildi un diezgan neiecietīgā tonī publiski izskaidro savus uzskatus:

„Žēl, ka Dārziņa kungs nezina, ka apzīmējums „mākslas deja” (vācu valodā – „Kunsttanz”, franču valodā – „dance artistique” utt.) pats par sevi vēl nenozīmē mākslas kalngalus – tā visā civilizētā pasaulē mēdz saukt jaunākos dejas virzienus, lai tos atšķirtu no tā saucamā „klasiskā baleta”. Bez tam savas recenzijas virsrakstā Dārziņa kungs atļaujas pārdēvēt manas skolas sarīkojumu par „plastikas pēcpusdienu”. Tas ir galīgi novecojis apzīmējums, kurš kādreiz bija modē pirmskara Krievijā. Cik

man zināms, Rīgas skolas pamazām atkratījušās no šāda anahronisma, vismaz mana skola to vairs nelieto savu dejas uzvedumu apzīmēšanai un pievienojusies starptautiskajam nosaukumam – „mākslas deja“ (Vīgnere 1935).

Jaunums šī gada skolas programmā ir spāņu dejas, tās tiek rādītas arī koncertā, un par to vēsti jūsmīgi virsraksti preses izdevumos, piemēram, laikrakstā *Rīts* (*Latvietes ar kastaņetēm* 1935). Šajā laikā skolu sāk apmeklēt Marta Alberinga, un tieši pēc Beatrises Vīgneres ieteikuma viņa pievēršas spāņu dejām – žanram, kurā vēlāk gūs lielus panākumus.

Skolas programma ar laiku mainās, nodarbību piedāvājums paplašinās; 1935. gadā tā uzņēma audzēkņus *Latvju tautiskās deju mākslas seminārā*, kas sagatavo instruktorus provincei (laukiem). Kursi ilgst gadu, un pedagogi, pēc laikraksta *Rīts* 15. septembra sludinājumā vēstītā, ir tā brīža izcilākie Latvijas folkloristi (*Beatrises Vīgner skolā* 1935). Audzēkņiem, kas nodarbojas *Horeografikuma* grupā, tiek mācītas mākslas dejas, pantomīma, akrobātika, raksturdejas, klasiskais balets, notiek skatuves prakse skolas *Ceļojošā baleta ansamblī*. Izveidota jauna grupa bērniem vecumā no trim līdz sešiem gadiem, kurā apgūstamas latviešu tautasdejas un rotaļas. Izvērtējot skolas darbību, varam apgalvot, ka Beatrise Vīgnere kā viena no pirmajām latviešu skatuves dejas horeogrāfēm devusi zināmu ieguldījumu arī mūsu tradicionālās kultūras saglabāšanā un popularizācijā, jo viņas skolas koncertos bieži redzamas latviešu skatuviskās dejas, kas ir vēl ļoti jauns dejas žanrs.

1936. gadā Vīgnere, atgriezusies no studiju ceļojuma pa Vāciju, presē izklāsta savus iespaidus:

„Sešas nedēļas uzturēdamās Vācijā, iepazīnos ar visām turienes ievērojamākām dejas mākslas skolām un studijām. Biju pie Polluka<sup>9</sup>, Mērijas Vigmanes, Maksa Terpisa, Dorotejas Ginteres un Jutas Klamt. Vācijas dejas augstskolā man bija izdevība ilgāku laiku strādāt praktiski. Jāatzīstas, ka Vācijā pēdējā laikā visur guvusi virsroku jaunā (plastiskā) dejas māksla, klasiku atstādama otrā un trešā vietā. To pašu apliecināja arī dejas mākslas olimpiāde, kur plastika izcīnīja sev zelta medaļas“ (*Beatrise Vīgnere* 1936).

<sup>9</sup> Visticamāk, šeit ieviesusies kļūda un patiesībā Vīgnere domājusi Grētu Paluku (*Palucca*) – vienu no spilgtākajām vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvē.

1937. gada vasarā Vīgneres skolas audzēknes gūst spožus panākumus ārzemēs: Vispasaules studentu olimpiādē Parīzē studentes Lidija Ozoliņa, Lilija Vītola, Taisija Tuča un Malvīne Lence iegūst zelta medaļas un *pasauls meistarības* goda nosaukumu grupu sacensībā, savukārt individuālā konkursā dejā un vingrošanā izcīna visas trīs pirmās vietas (*Beatrises Vīgneres skolā mācību sākums* 15. sept. 1937).

Skolas pastāvēšanas 15. gadadienu Vīgnere atzīmē ar koncertu Rīgas Latviešu biedrības namā 1938. gada 2. aprīlī, un zāle, kā vienmēr, ir skatītāju pilna. Programmā iekļauts viencēliens *Vecos tempļos*, divi bērnu baleti un jauns divertissements ar Johannesa Brāmsa, Jāzepa Vītola, Friča Kreislera, Nikolaja Metnera, Antona Rubinšteina, Johana Štrausa, Edvarda Grīga u. c. komponistu mūziku.

1939. gada 23.aprīļa koncertā Nacionālajā operā vairākas skolas audzēknes uzstājas ar dejām, kuru horeogrāfiju veidojušas patstāvīgi. Viņu vidū zināmu skatuvisku rutīnu un māksliniecisku gatavību apliecina Marta Alberinga ar spāņu tautas dejām un Austra Priede *Tarantellā* (Friderika Šopēna mūzika). Elzas Siliņas atsauksme liecina, ka sevišķu interesi raisa Vīgneres skolas absolvente Lidija Kocere, kura pēdējos gados papildinājusies Kurta Josa un Sigurda Līdera (*Leeder*) skolā Anglijā. Šai skolai raksturīgā tieksme uz dramatiski spēcīlņu izteiksmi jūtami ietekmējusi arī Koceres izpratni par deju. It sevišķi tas izpaužas viņas ekspresīvajos roku žestos, galvas pagriezienos un visa ķermeņa līdzsvarotībā. Atsevišķos Koceres tēlojumos, piemēram, dejā *Narkotiķe* (kā mūzikas autors minēts *Grosz*<sup>10</sup>) un *Burves dejā* (Sergeja Prokofjeva mūzika), pēc Siliņas atziņas, jau strāvo augstākā mākslinieciskā kultūra un dejiska inteliģence (Siliņa 1939).

<sup>10</sup> Iespējams, domāts austriešu komponists Vilhelms Grošs (*Grosz*, 1894–1939).

1940. gadā Beatrise Vīgnere sāk vadīt Latvijas Darba kameras ritmoplastikas grupu, kuras pirmā publiskā uzstāšanās notiek 15. aprīlī Latviešu biedrības namā. Padomju laikā jaunā vara atzinīgi novērtē pedagoģes darbošanos strādnieku fiziskās audzināšanas jomā, turpinās sadarbība ar arodbiedrību deju un ritmiskās vingrošanas kopām. Vīgnere rīko koncertus un paraugdemonstrējumus, gatavo ritmoplastikas instruktora, piedalās arī jauno kultūras dzīves organizētāju rīkotajos pasākumos – Strādnieku mūzikas un dziesmu svētkos Mežaparkā, Cirka un deju vakarā Rīgas cirkā, plašā latviešu dejas mākslinieku koncertā Drāmas (Nacionālajā) teātrī, ko Sama Hiora vadībā organizē Skatuves mākslinieku arodbiedrība. Jāpiebilst, ka sadarbība ar Nacionālo teātri bijusi būtiska Beatrises Vīgneres pašizpaušmes forma visā viņas radošās darbības gaitā, jau kopš 1922. gada – viņa veidojusi horeogrāfisko ietēru Aspazijas drāmai *Vaidelote* (1922), Valdemāra Damberga komēdijai *Mēs viņus gūstīsim* (1923), vēlākos gados arī Aspazijas lugai *Ragana* (1924), Annas Brigaderes lugām *Lolitas brīnumputns* (1927) un *Sprīdītis* (1929), Morisa Māterlinka lugai *Zilais putns* (1933) u. c.; vairākās izrādēs piedalījušās arī Vīgneres skolas audzēknes.

1941. gada sākumā Vīgnere pavada sešas nedēļas Maskavā profesionālās pilnveides kursus; šai laikā viņa iestudē latviešu deju svītu PSRS Valsts Tautas deju ansamblim, kas iecerējis jaunu programmu ar visu PSRS republiku tautu dejām (pirmuzvedums 11. martā Maskavā, Čaikovska koncertzālē). Vīgnere ir idejas autore arī bērnu baletam *Mārīte*, kas tiek gatavots latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā 1941. gadā. Taču uzsākto darbu pie iestudējuma ar Rīgas Pionieru pils bērnu deju ansambli pārtrauc Otrais pasaules karš, un projekts paliek nerealizēts.

Arī kara periodā Vīgneres deju skola turpina darbību – tā ilgst līdz pat 1944. gadam, kad notiek pēdējais skolas koncerts Rīgas operā, bet vēl pāris gadus iepriekš plašu rezonansi gūst šīs mācību iestādes

20 darba gadu jubilejas koncerts 1942. gada 11. maijā. Kā ierasts, sākumā uzstājas paši mazākie bērni ar ritmikas un muzikālās dzirdes uzdevumu paraugdemonstrējumiem; ar viņiem tagad skolā strādā Meta Vīgnere – Beatrisis un Leonīda māsa. Deju priekšnesumos ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa, Franča Šūberta, Žana Sibēliusa, Edvarda Grīga, Johana Štrausa mūziku izceļas vecākās studentes Valtrauta Zatlere, P. Gaiķe, O. Voitāne, Irma Vintere, skolas absolvente Ērika Valtere. Recenzents J. Bērziņš kā veiksmīgākās kompozīcijas nosauc dejas *Diānas medības*, *Svešā meitene*, *Tirgus idille*, *Vecmāmiņas laikos*, *Adagio*, *Māte*, tomēr arī nenoliedz, ka skolas dejotāju tehniskais un mākslinieciskais līmenis vairs nav tik spožs kā labākajos gados. Taču joprojām dzīvs ir Vīgneres nemierīgais radošais gars: „Skolas vadītāja atkal pierāda, ka nav apkususi jaunus meklējumus, nedz arī līdzšinējo atzīto sasniegumu nostiprināšanā“ (Bērziņš 1942).

1944. gada 24. maijā Beatrise Vīgnere ar pēdējo savas skolas koncertprogrammu atvadās no operteātra skatuves un arī – no Rīgas, jo šai gadā viņa dodas bēgļu gaitās uz Vāciju. Māksliniece nepamet radošo un pedagoģisko darbību: jau bēgļu nometnēs viņa vada deju nodarbības, izveido latviešu un vācu deju grupas, vēlāk organizē *Rīgas baleta trupu* un saņem licenci koncertu rīkošanai visā sabiedroto spēku pārvaldītajā teritorijā (Vīgnere 1946). Kādu laiku Vīgnere mīt Frankfurtē pie Mainas, bet 1949. gadā apprecas ar Ērihu Oiji (*Eue*) un pārceļas uz dzīvi Rietumberlīnē. Tur viņa saņem piedāvājumu strādāt Berlīnes Brīvās universitātes Teātra zinību institūtā un mācīt topošajiem teātra mākslas speciālistiem skatuves kustību, pantomīmu, folkloru, t. s. *izteiksmes deju* (*Ausdruckstanz* – Vācijā ierasts modernās dejas apzīmējums) un klasisko deju. Vīgnere pati uzsāk studijas Berlīnes Universitātes Filosofijas fakultātē un iestājas vācu tulkotāju apvienībā, kur tulko no latviešu, krievu un franču valodas. Nepiepildīta paliek iecere uzrakstīt atmiņu grāmatu, jo mūža nogalē pietrūkst enerģijas apjomīgā darba veikšanai. Ievērojamā māksliniece mirst 1990. gada 16. novembrī Berlīnē (Mednis 1991).

Mūsdienās par Beatrisis Vīgneres radošā mūža galveno veikumu – iestudētajām dejām – varam spriest tikai no laikabiedru atsauksmēm preses slējās un uzticēties viņu vērojumiem, spriedumiem un vērtējumiem. Lai arī tie bijuši dažādi, tomēr kopumā nepārprotami izkristalizējas atziņa: Vīgnere savā daiļradē izgājusi to attīstības ceļu, ko piedzīvo 20.–30. gadu modernā deja Eiropā, izmēģinot, iedzīvinot un akumulējot visu jauno un piemērojot to savas skolas iespējām un vajadzībām. Pavisam noteikti varam secināt, ka viņas aktīvā radošā darbība, meklējot aizvien jaunus dejas mākslas izteiksmes līdzekļus un formas, ir veicinājusi izpratni par moderno deju un popularizējusi to Latvijas kultūras vidē. Beatrisis Vīgneres skola ir bijusi viena no vislabāk apmeklētākajām deju skolām 20.–30. gadu Latvijā, tāpēc arī mākslinieces pedagoģiskā darbība ir atzīstami vērtējama. Viņas metodes

galvenie principi ir skaidri formulēti; tie ietver pirmām kārtām ritma izjūtas un muzikalitātes izkopšanu ar fizisko vingrinājumu palīdzību, pakāpenisku ķermeņa vingruma un spēka attīstību, pārejot uz arvien sarežģītākām ķermeņtehnikām un pilnveidojot dejas meistarību; taču vienmēr tiek saglabāts radošais gars, kas izpaužas gan mazo bērnu ritmisko vingrinājumu improvizācijās, gan vecāko audzēkņu jau patstāvīgi veidotajās horeogrāfiskajās kompozīcijās. Jāatzīmē skolas daudzpusība, ko varētu formulēt arī kā zināmu eklektismu – līdzās modernās dejas estētikā veidotiem priekšnesumiem tika iestudētas stilizētas latviešu un cittautu dejas, arī t. s. *eksotiskās dejas*; līdz ar to Vīgneres audzēkņi guva daudzveidīgu zināšanu un prasmju kopumu, ko vēlāk varēja izmantot savā radošajā vai pedagoģiskajā darbībā.

Beatrise Vīgnere ir viena no ievērojamākajām personībām Latvijas 20.–30. gadu dejas mākslā. Tādējādi viņas vārdam ir nozīmīga vieta šī žanra attīstības vēsturē.

Pētījumā izmantoti materiāli no Latvijas Valsts vēstures arhīva, Latvijas Valsts arhīva, Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuves, 20. gadsimta 20.–40. un 80.–90. gadu preses publikācijām.

## PIELIKUMS BEATRISĒ VĪGNĒRE UN VIŅAS SKOLA FOTOGRĀFIJĀS

(Rakstniecības un mūzikas muzeja materiāli; skaitļi, kas noslēdz katru attēlu parakstu, norāda muzeja inventāra numuru)



1. attēls. Beatrise Vīgnere 20. gadsimta 20. gadu sākumā.  
Foto: Lūcija Kreicberga, 216410



2. attēls. Beatrise Vīgnere 1924. gadā. Foto: Lūcija Kreicberga,  
297540





3. attēls. Beatrise Vignere 1924.(?) gadā, iespējams, Briljanta vai Dimanta kostīmā Jāzepa Vītola *Dārgakmeņu* iestudējumā. Foto autors nezināms, 485296



4. attēls. Beatrise Vignere 1925. gadā plastiski izteiksmīgā pozā, iespējams, jūras krastā. Foto: Lūcija Kreicberga, 216430



5. attēls. Beatrise Vīgneres skolas audzēknes ekspresionistiskā kustību vingrinājumā. Foto: Lūcija Kreicberga, 190935

5

75

## **BEATRISĒ VĪGNĒRĒS SKOLAS AKTĪVĪBĀS (1923–1944) INFLUĒNCĒS PĀRŅĒMĒŠANĀ UN LATVIJAS DANČES VEIDĒJĀNĀ**

**Valda Vidzemniece**

### **Summary**

There are still many unexplored pages in Latvian dance history. This is part of a wider study of modern dance activities in Latvia of the first half of the 20<sup>th</sup> century. Its goal is to find evidence that the modern dance has existed in Latvia since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Many rhythm-plastic and plastic dance schools and studios, which flourished in the 20's–30's of the 20<sup>th</sup> century indicate to the presence of modern dance in Latvian culture. Beatrise Vīgneres' dance school, which existed from 1923 until 1944, and to which the study is devoted to, is one of the most active of the new plastic dance representatives in Latvia.

In the 20's many solo dance performers were seeking their way in the art of dance, such as Elza Siliņa (later a well-known Latvian dance critic and historian), Aija Bertrāne-Dunkane, Mīla Čirule (Mila Cirul) and other Latvian dancers. Latvian audience in the 20's had the opportunity to witness many of Europe's recognized artists works. At that time Riga was visited by Rudolf von Laban, Mary Wigman, Sam Hior,

Astrid Malmborg, Alexander Sacharoff, Clotilde von Derp-Sacharoff, students of Isadora Duncan, Sent M'Ahesa, Elmerisa Parts, Ella Ilbak and other recognised masters of dance.

In the early 20's the term 'modern dance' was not yet established, so plastic and rhythm-plastic dance schools could be considered as a representation of modern dance and the beginning of Latvian modern dance. Interestingly that in the 1924 Latvian dance critic Elza Siliņa in her article *Modernās dejas stils (Style of Modern Dance)* used the term 'modern dance', and talked about the stylistic diversity of the new dance (Siliņa 1924).

Beatrise Vīgnere (1903–1990) in her creative work and teaching activities has gone a long way of development – from the rhythmic gymnastic to the free dance. She also has searched for a new, expressive dance, which is already close to the German expressionistic dance. She comes from a remarkable family of Latvian musicians. Her father Ernest Vīgners is the first Latvian musician who travels to Moscow to study at the Moscow Conservatory. Also the rest of her family – mother Luīze Vīgnere, brother Leonīds Vīgners, and sister Meta Vīgnere – were musicians.

Beatrise Vīgnere was born in Moscow. She attended private ballet school of the Bolshoi Theatre ballet artist Mikhail Mordkin. In 1918 she obtained diploma from the music institute led by her father, and continued her studies at Moscow State Institute of Physical Education and the Moscow Institute of Rhythmic Education, where courses were based on Émile Jacques-Dalcroze method, supplemented by a comprehensive movement arts classes – from classical dance to Isadora Duncan free dance principles.

Beatrise Vīgnere moved to Riga in summer of 1922, and immediately started working at the Phonology Institute, leading rhythm-plastic lessons. Soon she was invited to work as choreographer at the Latvian National Theatre. The first success of pedagogical activity encouraged her to establish her own school. In 1923 with the approval of The Ministry of Education Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School was established.

The first public concert of Beatrise Vīgnere's students was named the Melo-rhythm-plastic evening. It took place on February 6<sup>th</sup> 1923 at the National Theatre. The evening was opened by its founder's speech, explaining that her teaching was based on Ernest Vīgners, Émile Jacques-Dalcroze and Isadora Duncan's methods. At that time the school had already about 50 students of different age. The mission of school was to nurture their students' musical sense of rhythm, as well as beautify the body movements, to make them music-abiding, enabling the latter to mimic or to illustrate certain musical phrases or musical ideas.

An integral part of the initial concerts is a demonstration of rhythmic and auditory development exercises, especially for groups of young ones, plastic performances, which included also improvisational aspects, causing her productions to eventually gain more precise form and way of expression, towards the art of dance.

In 1924 Beatrise Vignere took classes from Rudolf von Laban. The critic Roberts Kroders wrote:

„B. Vignere’s school is based on recognized methods. [...] But she is still looking for new ways. And during the search she found the great dance enthusiast R. Laban dance school. She learned to unleash student’s emotional impulses and to give up bodily automatism training. B. Vignere’s students have a sense of freedom, rhythm and sensitivity in their nature“ (Kroders 1924).

Over time Vignere has improved knowledge and skills by learning from Gret Palucca, Mary Wigman, Max Terpis, Dorothee Günther and Jutta Klamt, bringing the latest dance trends and insights to her pedagogical practice and creativity.

Gradually Beatrise Vignere’s longer and more detailed productions were staged in schools plastic dance evenings, which is a qualitative leap in the school’s activity. During 1928 those were *Indian Legend*, music by Edvard Grieg, and *Carnaval*, music by Robert Schumann. The ballet *Pulcinella* by Igor Stravinsky was displayed in 1931.

From Beatrise Vignere’s school timetables of the 1927/1928 academic year we can see that rhythm and auditory development, plastic dance, body work, methodology, improvisation and dance technique were being taught at that time. From the methodology we can see that it was intended for the future dance and rhythmic teachers. Rhythm and ear training have always been in Beatrise Vignere’s school program, especially for groups of small children. With time the school’s curriculum will be complemented by classical dance training, folk dances, including Spanish dancing and acrobatics. A special place was given to Latvian folk dance training: for groups of small children – teaching Latvian folk dances and traditional games; for future dance teachers – acquiring the folk choreography knowledge from experienced Latvian folklore specialists. Stylized folk dances have always been in the school’s concert repertoire, and critics acknowledge it as a specially successful part of Beatrise Vignere choreographic scope. In 30’s dancers are admitted to school’s *Choreographicum*, which means a comprehensive training in different dance techniques, including artistic dance (*Kunsttanz*), and participation in school dance ensemble which is traveling and performing all over Latvia. It was undoubtedly the most artistically powerful group of students, and productions were specifically being designed for this group in search of more modern forms and ways of artistic expression.

In Vīgnere's choreographic work alongside with conventional choreographic art manifestations, such productions as *Musical Moment* (music by Franz Schubert), *Dream* (music by Frederic Chopin), *Minuet* (music by Ludwig van Beethoven) and stylized folk dances, also dramatic themes appear – *Bolero* (music by Moritz Moszkowski), *Salome Dance* (a popular story in modern dance, music by Richard Strauss), *The Ballad of Jester* (music of Franz Liszt's *Rigoletto-Konzertparaphrase*). *Prelude*, music by Sergei Rachmaninov, is a powerful piece where game of light is used as a means of expression, for describing man's helplessness and hopelessness in fighting death. There are three scenes in the expanded form of the choreographic staging *Soul Crossing* (1929, music by Leonīds Vīgners): *Temptation*, *Regret*, *Enlightenment*. The latter work is a major statement; the content more concerns the German expressionistic dance's common human and eternal theme in general, if compare to Isadora Duncan's stylized spiritual experiences depiction.

In 1930, Beatrise Vīgnere is recognized as having made an undeniable progress in her creative work, her choreography being characterised as versatile and contemporary with strong impact on subjectivity (Dārziņš 1930).

During school activities Beatrise Vīgnere has raised a significant number of talented dancers; already in the 1928 dance critics are beginning to recognize high-quality artistic and expressive dance performances. In 1939, a number of students staged self-composed dances at the Latvian National Opera, some scenic routines and artistic readiness is shown by Marta Alberinga and Austra Priede, but a particular interest is focused upon Lidija Kocere who has received additional training from Kurt Jooss and Sigurd Leeder school in England. Dramatically powerful and expressive choreography, which is particularly characteristic to the school, has significantly influenced and reformed Lidija Kocere understanding of dance. Higher artistic culture and intelligence in dance is characterising some of her performances, as in the dance *Druggie* and the *Enchantress Dance* (Siliņa 1939).

International success comes as well – in 1934 the Beatrise Vīgnere's dance school is participating in the International Dance Competition in Vienna and among 17 dance groups 6/7 place is won, shared with Gert Ramert dance group from Switzerland. In summer of 1937 Vīgnere's school students are making brilliant success at the World Student Games in Paris, the students Lidija Ozoliņa, Lilija Vītola, Taisija Tuča and Malvīne Lence gained gold medals in the group competition, but in the individual dance and gymnastics competition all three first places were won.

Beatrise Vīgnere's dance school continued its work till 1944, when the last school concert in the Riga Opera House was held (the 20<sup>th</sup> anniversary of the school was celebrated in 1942). Vīgnere's restless creative spirit is still alive: „[...] head of the school proves

once again that she is not tired of the quest for new ways and for strengthening recognized achievements“ (Bērziņš 1942).

Beatrise Vīgnere has published articles on the importance of rhythm and plastic in the development of children (Vīgnere 1926), on her artistic impressions from trips to Paris, comments on the International Choreographers competition of 1932 (Vīgnere 1932a), articles on the Monte Carlo Russian ballet performances (Vīgnere 1932c), the International Warsaw solo dance contest (Vīgnere 1933), and other cultural events. Press coverage allows tracking Vīgnere's professional activities – she has been frequently travelling abroad for improvement of skills and she has always been interested in all the news and developments in choreography. Often Beatrise Vīgnere has been involved in controversy and discussions with dance critics and colleagues in press columns, in defending her views, or to protest against the biased severe judgments and ratings.

In 1944, Beatrise Vīgnere emigrates from Latvia and lives in Germany for the rest of her life, continuing educational and creative activities at the Berlin Free University Theatre Sciences Institute.

Beatrise Vīgnere has promoted development based on experience of European modern dance, accumulating all that is new and applying it to the resources and needs of her school. We can definitely conclude that her incessantly active creative work, through experimentation and seeking ever new means and forms of expression of the art of dance has furthered the understanding of modern dance in the Latvian cultural environment. The school of Beatrise Vīgnere has been one of the most popular and well attended dance schools in the Latvia of the 1920s and 1930s, which is why the pedagogical work of the artist is commendable. The main principles of her method have been clearly defined – first the development of a sense of rhythm and musicality with the help of physical exercise, gradual development of the body flexibility and strength, switching to ever more complicated body work, developing the dance techniques, but – always retaining the creative spirit, which manifests itself in the improvisations of rhythmical exercises of small children and independently created choreographies of older students. One needs to stress the versatility of the school which could also be referred to as somewhat eclectic. Alongside the dances created in the aesthetics of modern dance there were also stylised Latvian dances, dances of other nations and so called *exotic dances*, so the students of Vīgnere acquired a wide and varied set of knowledge and skills, which they could later use in their creative or pedagogical work.

Beatrise Vīgnere is one of the most noteworthy personalities in the art of Latvian dance of the 1920s and 1930s, thus her name occupies an important place in the history of the art of Latvian dance.

## Literatūra un citi avoti

Arnolds, J. [Graubiņš, Jēkabs] (1924). Beatrise Vīgnere. *Latvis*. 27. marts

Asars, Hermanis (1922). Elzas Siliņas plastisko deju vakars. *Latvis*. 30. novembris

Ašmane, Anna (1924a). Atklāta vēstule B. Vīgnerei. *Latvis*. 11. aprīlis

Ašmane, Anna (1924b). B. Vīgneres kundzei. *Latvis*. 4. jūnijs

Āboltiņš, Valdemārs (1934). Beatrisas Vīgner skola. *Latvija*. 25. maijs

Bankavs, Jānis (1922). Elzas Siliņ plastisko deju vakars. *Latvija*. 12. decembris

Beatrise Vīgner (1924). *Latvijas Vēstnesis*. 20. marts

Beatrise Vīgnere (1936). *Jaunākās Ziņas*. 1. septembris

Beatrisas Vīgneres skolā mācību sākums 15. sept. [sludinājums] (1937). *Jaunākās Ziņas*. 11. septembris

*Beatrisas Vīgner skolas stundu plāns uz 1927./1928. māc. gadu*. Glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 1632. fonds, 7. apraksts, 32. lieta

Beatrisas Vīgner skolā [sludinājums] (1935). *Rīts*. 15. septembris

Bērziņš, J. (1942). Beatrisas Vīgneres skolas deju vakars Rīgas Operā. *Tēvija*. 13. maijs

Dārziņš, Volfgangs (1930). Beatrisas Vīgneres plastiskās dejas. *Latvis*. 19. marts

Dārziņš, Volfgangs (1931). Veci un jauni ceļi dejas mākslā. *Daile* 2: 78–79

Dārziņš, Volfgangs (1935). Plastikā pēcpusdiena Operā. *Rīts*. 2. decembris

Erss, Ādolfs (1930). Deju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 17. maijs

Huxley, Michael, & Noel Witts (2010, ed.). *The Twentieth-Century Performance Reader*. Great Britain: Routledge, Taylor & Francis Group

Kr[a]ms, A. (1923). Beatrisas Vīgneres un viņas audzēkņu melo-ritmo-plastikas vakars. *Brīvā Zeme*. 8. februāris

Kroders, Roberts (1924). Beatrisas Vīgneres un viņas audzēkņu ritmiskās plastikas vakars Nacionālajā operā. *Latvijas Vēstnesis*. 24. marts

Latvietes ar kastaņetēm (1935). *Rīts*. 30. novembris

- Mednis, Tālvāldis (1991). Beatrise Vīgnere. *Tēvzemes Avīze*. 22. februāris
- Osis, Jānis (1931). Beatrisē Vīgneres balleta skolā. *Filma un Skatuve* 30: 212–213
- Paula, Rūta (2001). *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu Vīgneru*. Rīga: Pētergailis
- Puķe, Voldemārs (1923). Beatrisē Vīgner audzēkņu melo-ritmo-plastikas vakars 6. februārī Nacionālajā teātrī. *Latvijas Sargs*. 9. februāris
- Ramats, Eduards (1924). B. Vīgnere un viņas audzēkņu ritmo-plastikas vakars. *Latvijas Kareivis*. 25. marts
- Ramats, Eduards (1926). B. Vīgneres ritmo-plastikas vakars. *Latvijas Kareivis*. 11. februāris
- Ramats, Eduards (1928). Beatrisē Vīgneres skolas plastisko deju vakars. *Latvijas Kareivis*. 1. februāris
- Robinson, Jacqueline (1997). *Modern Dance in France. An Adventure 1920–1970*. The Netherlands: Harwood Academy Publishers
- Siliņa, Elza (1923). Latvju jaunatne Somijā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 8: 948–951
- Siliņa, Elza (1924). Modernās dejas stils. *Ritums* 3: 236–239
- Siliņa, Elza (1925). Beatrisē Vīgneres un viņas audzēkņu ritmo-plastikas vakars Nacionālajā Operā 16. decembrī 1924. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 1: 69
- Siliņa, Elza (1928). Beatrisē Vīgneres skolas plastisko deju vakars. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 2: 192
- Siliņa, Elza (1930a). B. Vīgneres plastisko deju vakars Nacionālajā Operā 30. janvārī. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5/6: 615–616
- Siliņa, Elza (1930b). Milas Cīrules deju vakari 17. un 24. novembrī 1930. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 12: 629
- Siliņa, Elza (1931a). B. Vīgneres plastiskā ansambļa izrāde 30. martā 1931. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 4: 432
- Siliņa, Elza (1931b). Dejas krustceļi. *Latvis*. 18. oktobris
- Siliņa, Elza (1939). Beatrisē Vīgneres skolas vakars. *Jaunākās Ziņas*. 29. aprīlis
- Strunskis, Viktors (1983). Beatrisē Vīgneres 80. dzimšanas dienu pieminot. *Laiks*. 19. februāris
- Vīgnere, Beatrise (1924). Mani paskaidrojumi sakarā ar Arnolda kga rakstu „Beatrise Vīgnere” Latvī. *Latvis*. 5. aprīlis



- Vīgnere, Beatrise (1926). Ritma un plastikas nozīme audzināšanā. *Zeltene* 2: 18
- Vīgnere, Beatrise (1932a). Mākslas sezona Parīzē. *Jaunākās Ziņas*. 1. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1932b). Krievu balets no Montekarlo. *Jaunākās Ziņas*. 20. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1932c). Modernās dejas uzvara (Vēstules no Parīzes). *Jaunākās Ziņas*. 29. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1933). Starptautiskais solodejotāju konkurss Varšavā. *Jaunākās Ziņas*. 1. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1934). Latvju dejotāji Vīnē. *Latvis*. 12. jūnijs
- Vīgnere, Beatrise (1935). Nelikumīgas pretenzijas un mākslas dejas. *Rīts*. 4. decembris
- Vīgnere, Beatrise (1946). Vēstule Jāzepam Vitolam. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 2211. fonds, 1. apraksts, 105. lieta
- Vīgnere, Beatrise (b. g.). Pases kartīte. Glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 2996. fonds, 20. apraksts, 16223. lieta
- Vīgners, Ernests (1924). Paskaidrojums. *Latvis*. 28. marts
- Е. К. (1929). Вечер школы Беатрисы Вигнер. *Сегодня Вечером*. 7 мая
- Суриц, Елизавета (1988). Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России. *Советский балет* 6: 47–49