

RĪGAS PEDAGOĢIJAS UN IZGLĪTĪBAS VADĪBAS AKADĒMIJA
Pedagoģijas fakultāte
Doktora studiju programma „Pedagoģija”



GUNTA BĀLIŅA

**LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKĀ TEĀTRA BALETA
PEDAGOĢISKĀ UN MĀKSLINIECISKĀ VĒRTĪBA
LATVIJAS KULTŪRĀ**

Nozaru (dejas) pedagoģija

PROMOCIJAS DARBS

Zinātniskā vadītāja Dr. paed. profesore Rita Spalva

Rīga
2014

Saturs

Ievads	3
1. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta pedagoģisko un māksliniecisko vērtību rašanās priekšnosacījumi	12
1.1. Vērtības jēdziens un tā izpratnes skaidrojums vēsturiskā skatījumā	12
1.2. Vērtības jēdziena skaidrojums kultūrā un mākslas pedagoģijā.....	22
1.3. Baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību veidošanās vēsture	32
1.4. Tradīciju pārmantotība un pēctecība Latvijas baletā	48
1.5. Baleta māksla Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē un baleta pedagoģijas galvenās tendences.....	61
2. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta darbības analīze.....	84
2.1. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta tradīciju veidošanās un attīstības priekšnosacījumi	84
2.2. Profesionālā baleta veidošanās Liepājā pēc Pirmā pasaules kara	92
2.3. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība Alberta Kozlovska vadībā (1935–1944)	103
2.4. Liepājas baleta mākslinieciskā darbība pēc Otrā pasaules kara (1945–1950).....	131
2.5. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieku pedagoģiskā un mākslinieciskā darbība ārpus Latvijas robežām.....	140
Nobeigums	154
Izmantotās literatūras u. c. avotu saraksts.....	158
Pielikumi.....	173

Ievads

Globalizācijas laikmetā par aktualitāti ir kļuvusi katras nācijas kultūras sasniegumu izpēte un apzināšana. Patlaban Latvijā, strauji attīstoties dejas pedagoģijai kā mākslas pedagoģijas zinātnes apakšnozarei, ir svarīgi apzināt dejas mākslas vēsturisko mantojumu, kas ir dejas pētniecības pieredzes pamatā. Ir svarīgi ne tikai izziņāt dejas attīstības vēsturiskos faktus, bet arī izprast dažādu gadsimtu deju stilus, to pēctecību un pārmantojamību, kas nodrošina dejas vēstures un pedagoģijas interpretāciju no šodienas skatupunkta.

Dejas mākslas un dejas pedagoģijas pētniecības kopaina veidojas no dažādiem pētnieciskās darbības virzieniem: fundamentāliem zinātniskiem pētījumiem, teātra kritikas analītiskiem rakstiem, kas dokumentē aktuālos baleta teātra notikumus, horeogrāfu teorētiskajiem rakstiem un piezīmēm, izrāžu eksplikācijām, profesionālu deju skolotāju pieredzes apzināšanas un analīzes. Jaunā pieeja prasa sintezēt zināšanas dažādās jomās (dejas vēsturē, estētikā, mākslā, sociālajā dzīvē, pedagoģijā) un analizēt tās mūsdienu aktuālo problēmu kontekstā.

Līdz šim ir tapis salīdzinoši maz zinātnisko pētījumu par Latvijas nacionālā baleta un nacionālās baleta skolas mākslinieciskajām un pedagoģiskajām vērtībām kultūrvēsturisko procesu kontekstā. Nacionālā baleta mākslinieciskie sasniegumi pirmo reizi analizēti Georga Branta izdevumā *Latviešu balets* (Brants, 1937) un Georga Štāla izdevumā *Latviešu balets* (Štāls, 1945). Pēckara perioda nozīmīgākais pētījums ir Jeļenas Voskresenskas krājums *Latviešu padomju balets* (Voskresenska, 1978). Par jaunāko laiku informācijas avotiem uzskatāmi Ijas Bites fundamentālais pētījums *Latviešu balets* (Bite, 2002a), *Latvijas baleta enciklopēdija* (Bāliņa, Bite, 2006) Guntas Bāliņas un Ijas Bites redakcijā. Par vērā ņemamu zinātnisku pētījumu ar kultūrvēsturisku pieeju dejas teorijas jautājumiem ir kļuvusi Ritas Spalvas monogrāfija *Tēls un dejas kompozīcija* (Spalva, 2004).

Tomēr dejas mākslas kultūras mantojuma apzināšanas un saglabāšanas kopaina Latvijā nevar veidoties tikai Nacionālā baleta un Rīgas horeogrāfijas vidusskolas devuma izpētes rezultātā. Ievērojamu ieguldījumu Latvijas dejas mākslas un dejas pedagoģijas attīstībā ir ienesusi daudzo privāto baleta studiju darbība Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados, kā arī reģionālo teātru darbība (Daugavpilī un Liepājā) pēckara gados, kuru izpēte patlaban ir tikai sākumposmā. Strauja šīs jomas pētniecības attīstība Latvijas augstskolās ir radījusi labvēlīgu vidi dejas mākslas un dejas pedagoģijas

teorētiskās bāzes izveidei, kas balstīta mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības vienotībā un tās vērtību apzināšanā.

Promocijas darba pamatā likta atziņa, ka pagātnes mantojuma izvērtējums ir viens no skatupunktiem, kā analizēt un prognozēt baleta mākslas attīstību nākotnē. Mūsdienās uz zināšanām balstītā sabiedrībā pagātnes pedagoģu atziņas palīdz izvērtēt jaunās teorijas, daudzpusīgāk izprast indivīdu un sabiedrību, kā arī izvirzīt pamatotas nākotnes perspektīvas. Kultūras mantojumu veido ne tikai sabiedrībā zināmu un profesionālu rakstnieku, mākslinieku, gleznotāju, arhitektu, aktieru, mūziķu, dzejnieku, komponistu, horeogrāfu un tēlnieku atpazīstamākie darbi, bet arī nemateriālās vērtības. Gan apmeklējot kultūras pasākumus, gan piedaloties radošajā procesā, starp cilvēku un kultūras vērtībām notiek savstarpēja mijiedarbība, rosinot emocijas un pārdzīvojumus. Šodien latviešu kultūra nav iedomājama bez skatuviskās tautas dejas, klasiskā baleta un laikmetīgās dejas.

Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta pedagoģiskā un mākslinieciskā darbība līdz šim nav plaši pētīta, tādēļ promocijas darbā tiek izziņāta, analizēta un interpretēta Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieku sniegums un pedagoģiskā darbība Latvijā un ārpus tās robežām, kas ļauj konstatēt tā rezultātā radītās kultūrvēsturiskās vērtības, kā arī to pārmantojamību un pēctecību, lai rosinātu iegūtās zināšanas izmantot mūsdienu dejas teorijas un vēstures pētniecībā.

Pētījuma objekts: Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta trupas mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība.

Pētījuma priekšmets: Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā un pedagoģiskā vērtība.

Pētījuma mērķis: Atklāt un izziņāt 20. gadsimta pirmās puses Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta pedagoģisko un māksliniecisko darbību, akcentējot māksliniecisko un pedagoģisko vērtību nozīmi baleta mākslas attīstībā Latvijā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Analizēt filozofijas, pedagoģijas un mākslas teorijas atziņas par vērtību būtību un to veidošanos kultūras procesā.
2. Atklāt, sistematizēt un interpretēt Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās vērtības.
3. Pētīt un analizēt Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta radīto vērtību ietekmi uz mākslas attīstību Latvijā un ārpus tās robežām.

Pētījuma jautājums:

Kādi ir Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta pedagoģisko un māksliniecisko vērtību veidošanās priekšnosacījumi un principi?

Pētījuma metodoloģisko pamatu veido:

- *Fenomenoloģijā* balstītās atziņas par objektīvo un subjektīvo vērtību mijattiecībām un savstarpējām ietekmēm (N. Hartmanis, M. Merlo-Pontī, E. Huserls);
- *Aksioloģijas teorijā* balstītās atziņas par vērtībām un principiem, kas dod iespēju redzēt kultūru kā vērtību kopumu (M. Šēlers, T. Airaksinens);
- *Darbības teorijas* pamatprincipi par mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības vienotību (Ļ. Vigotskis, T. Manro, J. Anspaks).

Pētījuma teorētisko pamatu veido:

- Antīkās Grieķijas filozofu vērtību teorijas (Sokrāts, Aristotelis, Platons, Dēmokrīts, Epikūrs);
- Klasicisma laikmeta filozofu izpratne par vērtībām (D. Didro, G. E. Lesings, J. G. Herders);
- F. V. Nīčes vērtību filozofija;
- Atziņas par kultūras un vērtību mījsakarību (I. Vedins, O. Droņickis, V. Tugarinovs);
- M. Rokiča vērtībattiecību pieeja;
- Latvijas pētnieku filozofiskās un pedagoģiskās atziņas par vērtībām un to ietekmi cilvēka un sabiedrības attīstībā (J. A. Students, P. Dāle, J. Bundulis, J. Anspaks, A. Zālītis, I. Tunne);
- A. Šponas audzināšanas teorija par darbības personīgo nozīmīgumu;
- Ā. Karpovas personības individuālā stila teorija;
- Dž. Laisones dejas vērtību vēsturiskās izpētes modelis.

Izmantotās pētniecības metodes:

- kultūrvēsturiskā, kas pēta baleta mākslu vēsturiskās attīstības procesā;
- vēsturiski salīdzinošā metode, kas pamato māksliniecisko vērtību rādītājus;
- analītiskā metode, vērtējot mākslinieciskās darbības vēsturiskos, sociālos un estētiskos procesus;
- dokumentu un arhīvu materiālu kontentanalīze;
- faktu sistēmanalīze.

Pētījuma bāze:

- Latvijas Valsts Vēstures arhīva dokumenti;
- Latvijas Nacionālās bibliotēkas fondu materiāli;
- Latvijas Nacionālas operas arhīva materiāli;
- Latvijas Valsts arhīva Personu fonda un trimdas dokumentu materiāli;
- Liepājas Zonālā Valsts arhīva materiāli;
- Rīgas Operetes teātra arhīva materiāli;
- Rakstniecības un mūzikas muzeja dokumenti;
- Igaunijas teātra *Estonia* arhīva materiāli;
- Zviedrijas Karaliskās operas baleta arhīva materiāli;
- Monogrāfijas un promocijas darbi pedagogijā, teātra un baleta mākslas vēsturē.

Pētījuma teorētiskā novitāte

Pirmo reizi dejas pētniecībā Latvijā:

1. Apzināta Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā darbība.
2. Konstatēti Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību rašanās priekšnosacījumi.
3. Analizēta Liepājas baletmeistaru pedagoģiskā un mākslinieciskā darbība.
4. Konstatēta Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta radīto vērtību ietekme uz dejas mākslas attīstību Latvijā un ārpus tās robežām.

Pētījuma praktiskā nozīme:

1. Vēstures fakti un to interpretācija izmantojami studiju procesā Latvijas Kultūras akadēmijas studiju programmā *Modernās dejas horeogrāfija*, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas studiju programmā *Horeogrāfija*, Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas studiju programmā *Deju un ritmikas skolotājs un Dejas pedagoģija*.
2. Promocijas darba izstrādes gaitā apkopotais faktoloģiskais un analītiskais materiāls izmantojams citos dejas mākslas un dejas pedagoģijas pētījumos.

Pētījuma rezultāti aprobēti

Publikācijās zinātnisko rakstu krājumos (9):

1. Bāliņa, G., Vītola, S. (2009) Interpretācija un individuālā stila veidošanās klasiskās dejas stundās. *IV RPIVA Jauno zinātnieku konference*. Rakstu krājums. Rīga: RPIVA, 225.–234. lpp. ISBN 978-9934-8060-2-5.
2. Bāliņa, G., Vītola, S. (2009) Feldenkraisa metode pašizpaušmes veicināšanai deju skolotāju izglītībā. *SABIEDRĪBA. INTEGRĀCIJA. IZGLĪTĪBA*. Starptautiskās

- zinātniskās konferences materiāli 2009. gada 27.–26. februāris. Rēzekne: RA Izdevniecība, 33.–41. lpp. ISBN 978-9984-44-018-7.
3. Bāliņa, G. (2010) Liepājas pilsētas drāmas un operas teātra baleta trupas mākslinieciskā darbība un iestudējumi 1935–1945. *SABIEDRĪBA UN KULTŪRA: CITĀDĪBA UN MAZĀKUMA INTERESES*. Starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums XII. Liepāja: LiePa, 20.–28. lpp. ISSN 1407-6918.
 4. Bāliņa, G., Vītola, S. (2010) Profesionālo vērtību veidošanās deju skolotāju studiju procesā. *SABIEDRĪBA. INTEGRĀCIJA. IZGLĪTĪBA*. Starptautiskās zinātniskās konferences materiāli 2010. gada 19.–20. februāris. Rēzekne: RA Izdevniecība 32.–41. lpp. ISBN 978-9984-44-034-7, ISSN 1691-5887. [Pieejams datu bāzē: *Thomson Reuters ISI Web of Knowledge, ISI Proceedings Database*]
 5. Bāliņa, G. (2010) Baleta mākslas un profesionālās dejas pedagoģijas pirmsākumi Latvijā. RPIVA 5. Starptautiskā zinātniskā konference *Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā*. Starptautiski recenzēts zinātnisko rakstu krājums. Rīga: RPIVA, 31.–37. lpp. ISBN 978-9934-8060-5-6. [Pieejams datu bāzē: *The Library of Congress*]
 6. Bāliņa, G. (2010) Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā darbība 1945–1950. *SABIEDRĪBA UN KULTŪRA: HAOSS UN HARMONIJA*. Starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums XIII. Liepāja: LiePa, 15.–23. lpp. ISSN 1407-6918.
 7. Bāliņa, G. (2010) The ballet troupe of the Liepaja Drama and Opera theater. *26th World Congress on Dance Research Rapprochement of Cultures*. Rīga: RPIVA, 57-64 lpp. ISBN 978-9934-8060-7-0.
 8. Bāliņa, G. (2012) Aleksandrs Lembergs un Rīgas balets 20. gs. 60.-80. gadi. JVLMA zinātniskā konference *PERSONĪBA. HOREOGRĀFIJA. LAIKS*. Mūzikas akadēmijas raksti IX. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 99.-116.lpp. ISSN 2243-5719
 9. Bāliņa, G. (2013) Artistic and Pedagogical Work of Anna Stedelaube in the Ballet of Liepāja (1923-1933) *Journal Art Tempus*. Daugavpils: Institute of Art, Daugavpils University, 110.-120.p. ISSN 2255-9396

Referātos starptautiskajās zinātniskajās konferencēs (12):

1. *RPIVA IV Jauno zinātnieku konference*. Referāts: „Interpretācija un individuālā stila veidošanās Klasiskās dejas stundās”. RPIVA, Rīga, 04.12.2008.

2. *Latvijas Kultūras ministrijas konference*. Referāts: „Dziesmu svētki – identitāte, tradīcijas, mainība”. Rīga, 19.02.2009.
3. Starptautiskā zinātniskā konference *SABIEDRĪBA. INTEGRĀCIJA. IZGLĪTĪBA*. Referāts: „Feldenkraisa metode pašizpaušmes veicināšanai deju skolotāju izglītībā” Rēzeknes augstskola, Rēzekne, 26.02.2009.
4. Starptautiskā zinātniskā konference *SABIEDRĪBA UN KULTŪRA: CITĀDĪBA UN MAZĀKUMA INTERESES*. Referāts: „Liepājas pilsētas drāmas un operas teātra baleta trupas mākslinieciskā darbība un iestudējumi 1935–1945”. Liepājas Universitāte, Liepāja, 23.04.2009.
5. *RPIVA V Starptautiskā Jauno zinātnieku konference*. Referāts: „Laikmetīgās dejas attīstība Latvijā 20. gs.”. RPIVA, Rīga, 10.12.2009.
6. Starptautiskā zinātniskā konference *SABIEDRĪBA, INTEGRĀCIJA, IZGLĪTĪBA*. Referāts: „Profesionālo vērtību veidošanās deju skolotāju studiju procesā”. Rēzeknes Augstskola, Rēzekne, 19.–20.02.2010.
7. RPIVA 5. Starptautiskā zinātniskā konference *Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā. Baleta mākslas un profesionālās dejas pedagoģijas pirmsākumi Latvijā*. RPIVA, Rīga, 25–27.03.2010.
8. Starptautiskā zinātniskā konference *SABIEDRĪBA UN KULTŪRA: HAOSS UN HARMONIJA*. Referāts: „Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā darbība 1945 – 1950.” Liepājas Universitāte. Liepāja, 29.04.2010
9. 26th World Congress on Dance Research *Rapprochement of Cultures*. Paper presentation: „The ballet troupe of the Liepaja Drama and Opera theatre.” Rīga, RPIVA, 12.–16.07.2010.
10. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas zinātniskā konference *Personība. Horeogrāfija. Laiks*. Referāts: „Aleksandrs Lembergs un Rīgas balets 20.gs. 60.–80. gadi”. JVLMA, Rīga, 29. 04. 2011.
11. *LATVIJAS UNIVERSITĀTE 1919–2011*. Akadēmiskā runa: „Alberts Kozlovskis un Liepājas balets”. LAOZ, Stokholma, 24. 09. 2011.
12. Daugavpils Universitātes Mākslas zinātņu institūta *1. Rudens konference*. Referāts: „Annas Stedelaubes mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība Liepājas baletā (1923–1944)”. DU MZI, Daugavpils, 26.10. 2012.

Publikācijās teātra un mākslas izdevumos (14):

1. Bāliņa, G., Ikstena, N. (2003) *Ādolfa Adāna balets Korsārs*. Rīga: LNO izd., 10.–15. lpp.

2. Bāliņa, G., Bite, I. (2006) *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis, 581 lpp.
3. Bāliņa, G. (2008) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr.6, 119.–122. lpp.
4. Bāliņa, G. (2009) Alberts Kozlovskis un Liepājas balets. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4, 110.–115. lpp.
5. Bāliņa, G. (2009) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 3, 154.–156. lpp.
6. Bāliņa, G. (2009) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4, 123.–126. lpp.
7. Bāliņa, G., Kaupuža, R., Freimane, E., Priede, A. (2009) *Fotoalbums. Anna Priede*. Rīga: ULMA, 9. lpp.
8. Bāliņa, G. (2010) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr.1, 143.–148. lpp.
9. Bāliņa, G. (2010) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 2., 125. lpp.
10. Bāliņa, G. (2010) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4/5,194.–195. lpp.
11. Bāliņa, G. (2010/2011) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 6/1, 124.–125. lpp.
12. Bāliņa, G. (2011) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 2, 136.–141. lpp.
13. Bāliņa, G. (2011) Hronika. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 3, 133.–134. lpp.
14. Bāliņa, G. (2013) Lembergs par Lembergu. Rīga: Ulma, 152 lpp.

Metodisko materiālu izstrādē (3):

1. Bāliņa, G. (2008) *Klasiskās dejas teorija un metodika*. Latvijas Kultūras akadēmijas Humanitāro zinātņu bakalaura studiju programma *Māksla*, apakšprogramma *Modernās dejas horeogrāfija*.
2. Bāliņa, G. (2009) *Skatuves dejas*. Latvijas Kultūras akadēmijas Humanitāro zinātņu bakalaura studiju programma *Māksla*, apakšprogramma *Dramatiskā teātra aktieri*.
3. Bāliņa, G., Kaupuža, R., Sīle, J. (2012) *Klasiskās dejas terminu skaidrojošā vārdnīca-rokasgrāmata*. [elektroniskais resurss]

Semināros un meistarklasēs (9):

1. Klasiskās dejas meistarklases vadīšana UNESCO *Dejas dienās*, 29.04.2007.
2. Semināra *Klasiskās dejas teorija un metodika* vadīšana Rīgas Maskavas namā, 24.10.2007.
3. Semināra *Klasiskās dejas teorija un metodika* vadīšana Valsts Jaunatnes Iniciatīvas Centrā, 18.10.2008.
4. Semināra *Klasiskās dejas teorija un pielietojums* vadīšana Nemateriālās kultūras mantojuma valsts aģentūrā, 27.–29.10. 2008.
5. Lekciju cikla *Dejas noslēpumainā burvība* pasniegšana Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, 17.–18.04.2010.

6. Semināra *Klasiskās dejas teorija un pielietojums* vadīšana Nemateriālās kultūras mantojuma valsts aģentūrā, 22.–24.03.2011.
7. Semināra *Klasiskās dejas teorija un metodika* vadīšana Valsts Jaunatnes Iniciatīvas Centrā, 02.11.2011.
8. Semināra *Klasiskās dejas teorija un metodika* vadīšana Valsts Jaunatnes Iniciatīvas Centrs. 14.–16. 11. 2012.
9. Semināra *Klasiskās dejas teorija un metodika* vadīšana Valsts Jaunatnes Iniciatīvas Centrs. 26. 11. 2013.

Pedagoģiskajā darbā (5):

1. Studiju kursa *Klasiskās dejas teorija un metodika* docēšana Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un audiovizuālās mākslas katedrā, apakšprogrammā *Laikmetīgās dejas horeogrāfija* (1999–).
2. Studiju kursa *Skatuves dejas* docēšana Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un audiovizuālās mākslas katedrā, apakšprogrammā *Dramatiskā teātra aktiera māksla* (1994–).
3. Klasiskās dejas pasniegšana Latvijas Nacionālās operas baletā (1993–).
4. Klasiskās dejas pasniegšana Agra Daņiļeviča deju skolā *Dzirnas* (2004–2012).
5. Klasiskās dejas pasniegšana džezu studijā *Body& Soul* (2011–).

Pētnieciskajos projektos (1):

Latvijas Kultūras ministrijas projekts *Latvijas Kultūras kanons*. Skatuves mākslas (dejas) eksperts (2008–2009).

Pētījuma posmi:

1. posms (2004–2007). Darba metodoloģiskā pamata veidošana, teorētisko atziņu izpēte, literatūras un vēsturisko avotu analīze. Konstatēti Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību rašanās priekšnosacījumi.
2. posms (2007–2009). Faktu un datu vākšana, apkopošana, analīze un interpretācija. Konstatēti Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību pamatprincipi. Izzinātas Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūrvēsturiskās vērtības.
3. posms (2009–2012). Veikts rezultātu apkopojums un izstrādāts kopsavilkums, pētījuma rezultāti aprobēti konferencēs, zinātniskajos rakstos un semināros. Promocijas darba noformējums.

Pētījuma struktūra: promocijas darbu veido ievads, 2 daļas, nobeigums, literatūras saraksts un pielikumi. Teksts izklāstīts uz 157 lpp., literatūras sarakstā iekļauti 266 publikāciju un avotu nosaukumi, darbam pievienoti 20 pielikumi (kopumā uz 107 lpp).

1. LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKĀ TEĀTRA BALETA PEDAGOĢISKO UN MĀKSLINIECISKO VĒRTĪBU RAŠANĀS PRIEKŠNOSACĪJUMI

1.1. Vērtības jēdziens un tā izpratnes skaidrojums vēsturiskā skatījumā

Vērtību izpratne sabiedrībā vēsturiski ir izveidojusies attiecībās cilvēks – sabiedrības ideāli un morāle, cilvēks un daba, cilvēks un māksla. Vērtību izpratnes problēma ir tikpat sena kā visa cilvēces kultūras vēsture.

Vērtības izpratni nosaka sabiedrības attīstības līmenis un tās filozofiskais skatījums uz lietām un parādībām. Vērtības ir pozitīvu īpašību kopums, kas nosaka (lietas, parādības, darbības) noderīgumu, nozīmīgumu, izmantošanas iespējas, iedarbīgumu; cilvēku darbības sfērā – pozitīvo īpašību kopums, kas saistīts ar garīgo sfēru, kultūru, morāli, māksliniecisko un estētisko sfēru, cilvēku savstarpējām attieksmēm (Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca, 2000).

Pauls Dāle darbā „Vērojumi un pārdomas” (1994) ir izvirzījis sekojošus vērtību izpratnes jautājumus:

- kas ir vērtība, kā kaut kas top par vērtību,
- vai vērtības nosaka izdzīvošanas instinkti, sociālās intereses vai arī tās ir pilnīgi neatkarīgas un pašas nosaka visu pārējo – normas, intereses, ievirzes,
- vai vērtības ir atkarīgas no vērtētāja, subjekta, kurš uz tām tiecas,
- vai vērtības ir pārļaicīgas vai arī mainās līdz ar laiku,
- vai pastāv vērtību hierarhija, (*hieros* – svēts, *arche* – vara) sakārtojums no zemākās līdz augstākajai vērtībai un kas to nosaka (Dāle, 1994).

P. Dāle uzskata, ka atbildes uz šiem jautājumiem meklējamas „pozitīvajās zinātnēs” (piem., estētikā), bet tās var atrast arī reliģijā un filozofijā. Tās var būt meklējamas filozofijas un reliģijas sintēzē un arī atrodamas mākslā. Saskaņā ar P.Dāles rakstīto, filozofijā tās (resp., vērtības) ir prāta diktētas prasības pēc domu loģiskas skaidrības un to ievirze uz būtisko un universālo. Savukārt mākslā – cilvēcīgi nozīmīga pārdzīvojuma, gara satura veidojums uzskatāmas un harmoniskas formas veselumā, kas spēj modināt estētisku, „tīras skatīšanās prieku.” (Dāle, 1994, 150–151) Kā vienu no estētiskajām vērtību kategorijām P.Dāle izceļ „daiļo”. Viņš uzsver, ka pastāv dzīvības un radīšanas skaistums un ir arī nāves noslēpumainais skaistums. Tas var būt arī spēka,

vīrišķības, varonības un mūžīgās sievišķības skaistums, kā arī prieka un laimes skaistums, kas mijas ar dziļu sāpju un traģiskuma skaistumu, - „tikai ja pats subjekts, „es”, kas to pārdzīvo, nereflektē, nedomā par to”. (Dāle, 1994, 162). Estētiski skaistajam var būt ne tikai ētisks vērtību saturs, bet arī tikumiski un garīgi audzinoša ietekme. Šajā gadījumā autors norāda uz tīri formālo skaistumu, kas daudzos gadījumos spēj „raisīt dvēseli no ikdienas stinguma, pelēcības, disharmonijas un pacelt to tīrskanīga prieka un harmonijas augstumos [...]. Skaista un daiļa var būt dvēsele, cildens viss gars, visa personība, ja tā pacēlusies pāri zemajam, disharmoniskajam un kļuvusi brīva, patiesa, tīrskanīga mūžīgo vērtību apliecinātāja un papildītāja.” (Dāle, 1994, 168–169)

Mākslas zinātnei kā sistēmu veido mākslas vēsture, mākslas teorija un mākslas kritika. Šīs zinātnes nozares ar atšķirīgiem līdzekļiem un atšķirīgās formās analizē mākslas attīstības parādības, vēsturiskās likumsakarības, mākslas strukturālās īpatnības, iezīmē atsevišķu personību lomu mākslas attīstībā. Taču visu mākslas zinātnes nozaru svarīgākā funkcija ir novērtēt mākslas darbu, noteikt tā aksioloģisko statusu.

Aksioloģiskā pieeja (grieķu val. *axios* – vērtīgs, *logos* – vārds, jēdziens, mācība) dod iespēju aplūkot kultūru kā vērtību kopumu, kas pilnveido cilvēku kā cilvēcisku būtni. Somu filozofs Timo Airaksinens (*Timo Airaksinen*, 1947) vērtības jēdzienu formulē šādi: „Vērtību teorija jeb aksioloģija mūs iepazīstina ar priekšstatu par vērtību pasauli. Vērtības vispirms ir jādefinē un tad jāsakārto pēc svarīguma. Vērtības ir morālās (labais un ļaunais), ekonomiskās (nauda), vitālās (dzīve un rūpes par to), varas (vara un veiksmē), estētiskās (māksla un skaistums), sociālās (draugi un sabiedrība) un teoloģiskās vērtības (svētums).” (Airaksinens, 2007, 21–22) Viņš arī uzskata, ka izveidot vērtību hierarhiju ir sarežģīti, jo katram cilvēkam ir savs priekšstats par vērtību svarīgumu un nozīmīgumu.

Viena no filozofijas kategorijām, kas pēta mākslas vērtības, ir estētika. Estētikas vēsture atklāj estētiskās domas saikni ar cilvēces praktiskās darbības, materiālās un garīgās kultūras attīstību, ar mākslas būtību un funkcijām. Estētikas vēsture palīdz atklāt estētisko pozīciju sociālo jēgu un līdz ar to arī estētisko un māksliniecisko vērtību pamatkritērijus.

Kopš seniem laikiem estētika ir bijusi vienota ar ētiku. Antīkajā estētikā izveidojās kalokagatijas (labā un skaistā kategorijas). Kalokagatija (grieķu val. *kalos kai agathos* – skaistais un labais) sengrieķu filozofijā – cilvēka iekšējo un ārējo īpašību, viņa fizisko un garīgo spēju harmonija (Svešvārdu vārdnīca, 2005, 334). Turpmākais

vērtību jēdziena izpratnes izklāsts parāda šo abu filozofisko kategoriju ciešo saikni vēstures gaitā. Liela uzmanība šeit pievērsta ētiskajai mērauklai vērtību izpratnē. Tā ir likta pamatā vairākām vēsturiskām vērtību koncepcijām.

Jau Senās Grieķijas filozofijā atklājas noteikta vērtību koncepcija, kas iezīmē tālāko pasaules uzskatu vadlīnijas. Senie grieķi uzskatīja, ka skaistais ir tikumīgs un tikumīgais ir skaists, uzsverot fiziski skaistā un garīgi skaistā līdzsvarotības dominanti. Sengrieķu dzīves gudrība bija mērs, harmonija un saprāts. Grieķu priekšstatos harmonija dabā palīdzēja veidoties harmoniskai personībai un harmoniskai kultūrai. Grieķu aizraušanās ar sportu veidoja fiziski stipru un izturīgu cilvēku, pārliecinātu par savu spēku. Tika uzskatīts, ka mūzika un deja rada ritmu, kas attīra dvēseli, remdē kaislības un sniedz cilvēkam iekšēju dvēseles harmoniju. Mīlestība pret literatūru un filozofiju veicināja domāšanas un prāta attīstību. Grieķu vēsturnieki bija pirmie, kas pagātni uzlūkoja kritiski (!). Šie ieskati balstījās uz Protagora (Πρωταγόρας 480–411 p.m.ē.) domu, ka cilvēks ir visu lietu mērs. Šis mērs ir saistīts ar harmonijas meklēšanu it visā. Tādējādi Senās Grieķijas filozofijā atklājas noteikta vērtību koncepcija, ko rada brīvais cilvēks un kas domāta šim cilvēkam: tieksme pēc pilnības un pabeigtības, visās lietās meklēt centru, kulmināciju un viduspunktu. Dažādās variācijās šo centienu izpausmes atrodam Sokrāta (Σωκράτης; 469–399 p.m.ē.), Platona (Πλάτων, Plátōn; 427–348 p.m.ē.) un Aristoteļa (Αριστοτέλης, *Aristotelēs*, 384–322 p.m.ē.) uzskatos. Darbā *Sokrāta prāva* par Eutifrona teikto „[...] kas dieviem mīļš ir dievbijīgi, kas nav mīļš – bezdievīgi,” Sokrāts atbild: „Vai tas nebūtu par taisnīgo un netaisnīgo, par skaisto un neglīto, par labo un ļauno? [...] Daži dievi, kā izriet no taviem vārdiem, uzskata par taisnīgu vai netaisnīgu, par skaistu un neglītu, par labu un ļaunu ko vienu, citi – ko citu.” (Platons, 1997, 21) Savā filozofiskajā apcerējumā *Valsts* Platons visu vērtību sākotni meklēja dievišķajā mūžīgo ideju sfērā, par galveno brīvā cilvēka vērtību uzskatot „kalpošanu tīrajām zināšanām, kuras apmierina cilvēka dvēseles labākās puses”. (Platons, 1980, 67)

Reizē ar filozofiju radās arī pedagogijas teorija. Sengrieķu zinātnieki un filozofi Sokrāts, Platons un Aristotelis publiskās runās un rakstos izteica savas domas par audzināšanu. Jauno cilvēku audzināšanā Platons lielu vērību pievērta mākslas un zinātnes apguvei. Visaugstāk viņš vērtēja četras zinātnes – aritmētiku, ģeometriju, astronomiju un mūziku jeb mācību par harmoniju. Platons ticēja, ka inteliģentas personas dzīves jēga ir pacelties virs lietu virsmas un iedziļināties tajās līdz pat apslēptākajai, bet patiesajai būtībai. Lai šo mērķi sasniegtu, cilvēkam jāspēj redzēt cauri

jutekliskās pasaules laicīgajam kupolam un atbrīvoties no tās valdzinājuma un kārdinājuma varas. *Valsts* septītās grāmatas VI–XIV nodaļā Platons raksta, ka „daiļās mākslas var būt tuvākas, var būt tālākas, bet tās atdarina esamību. Visām mākslām un mācībām ir kaut kas kopējs – tie ir skaitļi un skaitīšana. Prasme ar tiem rīkoties ir nepieciešama katram. [...] Arī mūzikā svarīgi ir vispārīgie jautājumi. Nevajag ausis vērtēt augstāk par prātu.” (Platons, 2001, 137) *Valsts* desmitās grāmatas II–VII nodaļā viņš raksta, ka māksla neatklāj lietu un parādību būtību, tikai aktivizē mūsu juteklus. Platons uzsver, ka mākslas darbi ir divkārt maldinoši – tie ir šķietamu objektu iluzoriski attēli. Tie izskaistina šīs pasaules gaistošās lietas un parādības, tādējādi pastiprinot pieķeršanos seklām vērtībām. Pēc Platona domām, mākslas darbi apdraud mūsu dvēseles, un ideālā sabiedrībā to eksistence nebūtu pieļaujama. „Gleznotājs ir atdarinātājs, bet atdarinātāja māksla ir tālu no īstenības. Par labu dzejnieku saka, ka viņš lieliski zina, ko runā. Ja dzejnieks lieliski pārzinātu to, par ko viņš runā, tad viņš neapmierinātos ar atdarināšanu, viņš radītu pats, un viņa laikabiedri grieztos pie viņa svarīgos jautājumos. [...] Cilvēkam jābūt savaldīgam priekos un bēdās, bet pie dzejniekiem mēs varam mācīties nesavaldību. Dzeja maitā dvēseles labāko daļu.” (Platons, 2001, 174) Platona filozofijas nozīmīgākais jēdziens ir *ideja*, kura viņa izpratnē ir ne tikai reālā, bet arī vienīgā īstā esamība. Šis jēdziens darbā *Valsts* raksturots vairākos (trijos) aspektos, tajā skaitā aksioloģiski (no vērtības aspekta): proti, ideja ir vienīgā absolūtā vērtība, kas nosaka jēgu, esamību un nozīmīgumu visam pārējam (Platons, 2001).

Aristotelis darbā *Poētika* („*Περὶ ποιητικῆς*”) (Aristotelis, 2008), savukārt mākslas darbus salīdzina ar „jebkuru dzīvu būtni vai lietu, kas sastāv no daļām, kurām jābūt savienotām noteiktā kārtībā un jābūt tāda lieluma, kam nepiemīt gadījuma raksturs, jo skaistais ir lielumā un kārtībā.” (Aristotelis, 2008, 55) Aristotelis bija pārliecināts, ka visi ļaudis pēc savas būtības tiecas zināt, un zināt ir vērtība un laime (Aristotelis, 2008, 55). Analizējot traģēdiju, Aristotelis piemin arī dejas nozīmi traģēdijas izveidē: „[...] nevar nopelt arī ķermeņa kustības vispār, jo citādi vajadzētu nonievať arī dejas mākslu.” (Aristotelis, 2008, 119) Viņa uzskatos nozīmīgu vietu ieņem doma, ka tikumam, skaistumam un zināšanām ir ciešs savstarpējs sakars. Garīgi skaists, tikumīgs un zinošs cilvēks ir tāds, kas atbilst patiesas vērtības mēram.

Savukārt Epikūrs uzskatīja, ka cilvēks ir radīts, lai baudītu dzīvi, taču apmierinājuma izvēlē viņš nedrīkst būt ar zemām prasībām, vulgārs un vienpusīgs. Dzīves vērtības, prieks, apmierinājums cilvēkam jāizvēlas, saskaņojot jutekliskās un

garīgās vērtības. Šajā izvēlē atklājas cilvēka brīvības mērs. Cilvēks nevar būt laimīgs un iekšēji gandarīts, nevar būt brīvs, ja viņš ir tikai savu iegribu vergs, ja viņš nedzīvo pēc taisnīguma, tikumības, gudrības un skaistuma likumiem.

Laika posmā no Romas impērijas sabrukuma 5. gadsimtā (476) līdz pat renesansei civilizācijas vērtības noteica kristīgā baznīca. Viduslaiku tūkstošgadē par vadošo kļuva kristīgā estētika – teorija par universālu mīlestību, kas iegūstama ticībā Dievam. Šajā laikā tiek izstrādāts kristīgās ētikas kanons, kas aicina aizstāvēt cilvēcīgās attiecības, pilnveidi ticībā uz Kristus mīlestību. Visaugstāk šajā laikā tiek vērtēta cilvēka dvēsele. Kristīgās ētikas kodolu veido absolūtās vērtības, kuru īstenojums un ticība sola mūžīgu dzīvošanu Dieva žēlastībā un viņa valstībā. Tiek kultivēta cilvēka iedzimtā grēka un ļaunuma apziņa, lai to pretstatītu priekšstatam par Dieva absolūto pilnību. Viens no kristīgās filozofijas pārstāvjiem ir Sv. Augustīns (*Aurelius Augustinus Hipponensis*, 354–430), kurš izveidojis kristīgās antropoloģijas pamatus. Viņš uzskatīja, ka būtiskākā pretruna, kas raksturo cilvēku, ir duālisms starp nemirstīgo, nemateriālo dvēseli un mirstīgo ķermeni. Savā sacerējumā *Grēksūdze* viņš slavina Dievu kā augstāko mākslinieku, kas radījis skaistuma pirmtēlus un likumus. Pats Dievs ir skaistums sevī, absolūtais skaistums un pilnība. Pasaule ir skaista, jo to radījis Dievs. Vienlaikus Augustīns uzsver, ka sajūsmināties par mākslas darbu kā pašvērtīga skaistuma izpausmi ir grēks (Lasmane, 2006).

Humānisti, veidojot renesanses estētiku un atgriežoties pie antīkās mākslas tradīcijām, pievienoja tām jaunu saturu. Jaunās estētikas centrā izvirzījās *dzīves zinātne*, kura atzīst cilvēka varenumu un atsakās no uzskatiem par cilvēka atkarību vienīgi no Dieva gribas. Uzmanības centrā nokļuva cilvēks kā vērtība un tā dzīves intensitātes apliecinājums.

Līdz ar to mainās cilvēka nozīme, no nepilnības vai niecības tam kļuva par varenu, suverēnu būtni. Mākslinieki pētī ne vien dabas parādības un perspektīvu, bet arī cilvēka anatomiju, ienesot dinamisku pavērsieni renesanses glezniecībā un tēlniecībā. Par galveno aksiomātisko renesanses tēzi kļuva doma, ka patiesais pasaules skaistums ir viena no šīs pasaules objektīvajām īpašībām. Māksla ir nevis dievības, bet gan cilvēka un dabas spogulis. Cilvēks ir dabas virsotne un mākslas galvenais priekšmets. Izaudzināt „pilntiesīgu cilvēku”, kas labi pārzinātu humanitārās zinātnes, matemātiku un dabaszinātnes, mākslu un amatniecību, bija savukārt renesanses pedagoģijas mērķis. „Tā tiecās paplašināt mācību satura robežas un palielināt ģeogrāfijas zināšanas, veicināt

skepticisma un brīvdomības augsni, sengrieķu un romiešu literatūras un mākslas studēšanu un atdarināšanu.” (Nortona, 2000, 455)

Klasicisms ir virziens, kurā pasvītrotās stila īpašības tradicionāli piedēvē Senās Grieķijas un Romas mākslai – tās ir racionalitāte, līdzsvarotība, objektivitāte, lakoniskums un formas stingrība. Klasicisma laikmeta vērtību izpratne bija izteikti aristokrātiska. Tā teorētiski akcentēja mūžīga, no esamības daudzveidīgās konkrētības attīrīta skaistuma ideālus. Balstoties uz tiem, tika radīti lieliski mākslas darbi arhitektūrā, tēlniecībā, lietišķajā mākslā un citos mākslas veidos. Savukārt apgaismotāji Denī Didro (*Denis Diderot*, 1713–1784), Gotholds Efraims Lesings (*Gotthold Ephraim Lessing*, 1729–1781), Johans Gotfrīds fon Herders (*Johann Gottfried von Herder*, 1744–1803) u.c., uzstājoties tautas vārdā, paplašināja sociālo, tiesisko, ētisko un kultūras vērtību diapazonu, līdz ar to tika sekmēta šo vērtību veidošanās un attīstība. Jaunas vērtības un to sapratne radās, pārvarot pretrunas starp pagātnē bijušo, savas iespējas izsmēlušo un jaunām iespējām, tiecoties realizēt topošos ideālus, balstoties uz noteiktu progresā izpratni. Tomēr likumsakarības ir tādas, ka patiesi vērtīgais un skaistais, kas radīts pagātnē, nepazūd – to par vērtību pamatu izmanto jaunie, uz priekšu ejošie sabiedrības spēki, apzinoties, ka tādas sabiedrības kultūra, kas ignorē pagātnes mantojumu, ir sekla un *vienkārta* (Zeile, 1995).

Romantismā kā mākslas virzienā top akcentēta atsevišķā mākslinieka iztēle, emocijas un radošās spējas (Nortona, 2000). Romantisma mākslai ir sava estētika, zināms māksliniecisks principu kopums un sava attieksme pret dzīvi. Laiks, kurā romantisms piedzimst, iezīmējas ar sociālo telpu satricinošiem notikumiem: šajā laikā notiek Lielā franču revolūcija, Napoleona Bonaparta (*Napoléon Bonaparte puis Napoléon*, 1769–1821) aktivitātes un nacionālās atbrīvošanās cīņas, izjaucot iepriekšējo vērtību pamatus. Ja klasicisma piekritēji cildināja valsti, tad romantiķi to kritizēja kā indivīdu ierobežojošu. Klasicisma māksla tiecās pēc plastiskas pabeigtības, savukārt romantisms – pēc gleznieciska spilgtuma, neierobežotības un pārvērtībām. Kritizējot naudas varu un mietpilsonību, romantiķi pievērsās pagātnes notikumiem, personībām, vērtībām. Tiekšanās pie dabas, sapņi par labāku pasauli, draudzība un mīlestība – tie ir raksturīgākie motīvi romantiķu darbos.

19. gadsimta vērtību teorijas pētījumi balstās dialektiskajā un vēsturiskajā materiālismā, kurā tiek pētīts vērtību kategoriju saturs dažādās sabiedriskās apziņas formās, kā arī ar šo kategoriju cieši saistīto jēdzienu (mērķis, norma, kvalitāte, ideāls,

dzīves jēga u.c.) saturs. Tās pamatlicējs Kārlis Markss (*Karl Heinrich Marx*, 1818–1883) uzskatīja, ka māksla kalpo vadošās šķiras interesēm, jo atspoguļo tās uzskatus un vērtības, naudu un varu, un novērš citu šķiru uzmanību no politikas. „Vēl joprojām ietekmi nav zaudējis marksistu viedoklis par mākslas lomu sabiedrībā, kas par tās svarīgāko uzdevumu uzskata sociālo parādību kritiku. Saskaņā ar šo uzskatu mākslai vajadzētu aktualizēt tās aplamības, kas valda sabiedrībā, un rosināt cilvēkus vēlēšanos mainīt sabiedrību, lai tās novērstu. Marksisti mākslu uzskata par revolucionāru instrumentu. Māksla, kas atbalsta pastāvošās sabiedrības vērtības, netiek uzskatīta par labu.” (Megi, 2000, 171) Svarīga nozīme ir marksisma izstrādātajam šķiriskuma principam sociālo, politisko, ētisko un mākslas vērtību izpratnē. Marksisma mācība par objektīvo un subjektīvo faktoru lomu izziņā, novērtēšanā, atlasē un jaunradē ir tāds vispārējs pamatprincips, bez kura nevar sekmīgi risināt vērtību problēmu ne teorētiskā, ne praktiskā plāksnē.

19. un 20. gadsimta mijā filozofi pastiprināti pievērsās *vērtībām* kā filozofisko pārdomu priekšmetam. Vērtības nevis vienkārši fiksē vai apraksta notiekošo, bet gan izsaka attieksmi pret to. Vērtību attieksme parādās vērtējumā: ir vērtīgs vai nav vērtīgs. 20. gadsimta sākumā terminu *vērtību teorija* pirmais sāka lietot Makss Šēlers (*Max Scheler*, 1874–1928), attīstot mācību par vērtībām fenomenoloģijas kontekstā. Līdz ar to rodas jauns virziens – fenomenoloģiskā aksioloģija. Darbā *Formālisms ētikā un formālā vērtību ētika* (*Der Formalismus in der Ethik und die materielle Wertethik*, 1916) M. Šēlers izvirzīja domu par mīlestības prioritāti pār izziņu, tiecoties pamatot tēzi par emocionālās un gribas sfēras pastāvību. Vērtības, pēc M. Šēlera domām, ir fenomēns, kas atklājas emocionālās intuīcijas aktā. Iepriekš minētajā darbā viņš asi kritizē Imanuela Kanta (*Immanuel Kant*, 1724–1804) formālo ētiku un tai pretī attīsta savas vērtību mācības pamatus, uzskatot, ka „šis tērauda un bronzas koloss filozofijai aizšķērso ceļu pie konkrētas, saprātīgas mācības par tikumiskajām vērtībām, to hierarhisko kārtību un uz šo hierarhiju balstītām normām.” (Kūle, Kūlis, 1998, 577)

M. Šēlers uzskatīja, ka patiesais filozofijas uzdevums ir veicināt objektīvās vērtību pasaules atklāšanu un pārredzamību, kā rezultātā cilvēks bagātina savu garīgo pasauli. Personības pilnvērtība ir tieši atkarīga no tās spējas vērot un pārdzīvot vērtības. Kas tad ir vērtības un kāda ir to loma cilvēka dzīvē? M. Šēlers uzskata, ka mērķi, kurus cilvēks nosprauž, ja mēs negribam saskatīt tajos patvaļīgus iedibinājumus, ir jāpamato ar patstāvīgas esamības vērtību palīdzību. Vērtības nav vienkārši kaut kādas nozīmes, bet gan īpaši fakti. To specifika izpaužas tādējādi, ka vērtību esamība ir neatkarīga no

tā, vai vērtības reāli pastāv vai nepastāv, kaut gan arī katrai reālai jābūtībai ir jāpamato sevi ar vērtību palīdzību. Vērtības ir būtību paveids, uz kura pamatojas jābūtības nepieciešamība. Kaut arī vērtības pamato reālo jābūtību, pašas vērtības vienlaicīgi ir jābūtības nesējas. Vērtībām pašām ir dota hierarhija, kas nav atkarīga no klātesamības formām, no vērtību nesējiem. M. Šēlers vērtības sakārtojis šādi:

- patīkamā un nepatīkamā vērtības, kas atbilst jutekliskās uztveres funkcijām;
- vitālās jutekliskās vērtības, kas saistītas ar dzīves sajūtām (veselība, slimības, vecums utt.);
- garīgās vērtības, kas saistītas ar mīlestību, naidu utt.;
- svētuma vērtības, kas ir visaugstākās un kā simbols atrodas virs visām pārējām vērtībām (Scheler, 1933).

M. Šēlers arī uzskatīja, ka ētisko vērtību specifiku var saprast, vispirms noskaidrojot nesēju savdabību. Tikumiski laba vai ļauna var būt tikai personība. Ētisku vērtību nesēji nevar būt doti kā priekšmeti, jo tās raksturo pašu personību. Tikumiskās vērtības vienmēr ir saistītas ar personību kā to nesēju. Tas nozīmē, ka cilvēks ir augstākā būtne tādā mērā un tikai tādā mērā, kādā ir šo aktu nesējs, kas nav atkarīgi no viņa bioloģiskās organizācijas, un kādā vēro un realizē vērtības, kas atbilst šiem aktiem. Jau pieminētajā darbā *Der Formalismus in der Ethik und die materielle Wertethik* M. Šēlers izveido savu personības vērtējuma hierarhiju (pēc lejupejošas līknes): svētais, ģēnijs, varonis, garīgais vadonis, mākslinieks.

M. Šēlers skaidro, ka personība ir garīgs veselums, daudzveidīgu pārdzīvojumu vienība, kas ietver visdažādākos, tostarp arī loģiskos aktus. Tā ir šo aktu konkrēta vienība, kas dominē pār visām atšķirībām. Personība kā būtne, kas realizē šos aktus, tajos dzīvo un nepastāv aiz tiem.

Fenomenoloģijas ietekmē savu aksioloģisko ētiku ir izstrādājis arī Nikolajs Hartmanis (*Nicolai Hartmann*, 1882–1950). Viņa aksioloģiskā pamattēze – „pasaulē visa jēga saistīta ar vērtībām, savā būtībā tā izpaužas attiecībā pret vērtībām, to īstenošanu un izpratni.” (Hartmanis, 1953, 394) Viņš uzskatīja, ka tikai cilvēks spēj piešķirt pasaulei jēgu. Šī spēja ir atkarīga no vērtībām, tāpēc, pēc viņa domām, aksioloģijai ir jābūt tādai teorijai, kas izgaismo cilvēka eksistences veidu un jēgu pasaulē. Tā ir centrēta uz cilvēku, kurš orientējas uz noteiktām vērtībām. N. Hartmanis

izstrādāja aksioloģisko koncepciju, kas pēc savas būtības ir saistīta ar ontoloģiju – mācību par esamību, kurā skaidroti esamības vispārējie pamati, principi, struktūra un likumsakarības. (Hartmanis, 1953) Ontoloģija, pēc N. Hartmaņa domām, ir teorija, kas pēta reālās un ideālās esamības attiecības un kā neatņemamu sastāvdaļu iekļauj aksioloģiju. Šīs teorijas uzdevums ir ne tikai atklāt esamības struktūras, bet arī pamatot domu par cilvēka sākotnējo saistību ar esamību. Ideālo vērtību sfēra pastāv neatkarīgi ne tikai no reālās pasaules, bet arī no subjekta apziņas. Tādēļ pirmais un būtiskākais vērtību pamatraksturojums pēc N. Hartmaņa teiktā ir to neatkarība no jebkuras apziņas un realitātes vispār. (Hartmanis, 1953)

Fridrihs Vilhelms Nīče (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*, 1844–1900) piesaka jaunu vērtību modeli – viņa filozofijas lozungs bija *visu vērtību pārvērtēšana* un *pārcilvēka* radīšana, kas visspilgtāk izpaužas darbā *Tā runāja Zaratustra*. Šim *pārcilvēkam* ir raksturīga pilnīga brīvība attiecībā pret tradicionālajām vērtībām. Viņš tiecas pēc spēka, vitalitātes un varas. Viņam pretī stāv pūļa cilvēki, kas vēl pakļaujas Dieva diktātam un cildina vājuma un līdzcietības morāli, bet vērtības ir mainīgas un pakļaujas laika plūdumam, jo tās rada cilvēks pats. F. Nīče uzsver vērtības faktora maksimālu saistību ar cilvēku. Viņš atzīst, ka vērtība rodas vērtējumā. Vērtības ir pilnīgi atkarīgas no tā, kas tās vērtē. Tās ir laicīgas, mainīgas un atkarīgas no situācijas. Piemēram, vienā situācijā priekšmets var kļūt ļoti vērtīgs, bet kādā citā – pilnīgi lieks. Līdz ar to vērtība ir katra paša cilvēka jēga, kuru viņš izvēlas un cenšas aizsargāt, izjust un sasniegt. Vērtība ir ideālais mērķis, pēc kā cilvēks tiecas, un reizē norma, ar kuras palīdzību tas regulē savu garīgo darbību.

„Vērtības ielika cilvēks lietās, lai sevi uzturētu, – viņš tikai radīja lietu nozīmi, cilvēciņu nozīmi! Tālab viņš saucas par „cilvēku”, tas ir: novērtētāju. [...] Tikai ar vērtēšanu rodas vērtība: bez vērtēšanas būtu būtības rieksts tukšs. Dzirdiet radītāji! [...] Vērtības pārgrozība – ir radītāja pārgrozība.” (Nīče, 1939, 69)

Līdzīga vērtību izpratne ir pragmatīkiem. Pragmatīki par vērtību uzskata to, kas rodas situācijā, kuru rada cilvēka darbība sakarā ar kādu vajadzību vai interesi. Vērtības nevar eksistēt patstāvīgi kā lietu vai priekšmetu īpašība, un tās ir iespējamās saistībā ar cilvēka darbību. Tātad kaut kāda līdz šim vērtīga lieta zaudēs savu vērtību, ja nevienam par to nebūs nekādas intereses. Vērtību sistēma ir būtisks esamības aspekts, ko nav iespējams aplūkot izolēti no cilvēka un cilvēces attīstības. Neokantiešu filozofs Heinrihs Rikerts (*Heinrich Rickert*, 1863–1936) apgalvoja, ka „vērtības ir jēga, kas atrodas „ārpus” jebkuras esamības.” (Kunzmann, Burkard, Wiedmann, Weib, 1999, 175)

Viens no 20. gadsimta filozofiem, kurš pievērsies vērtību problēmai, Vitālijs Tugarinovs (*Виталий Тугаринов*), uzsver, ka jēdziens *vērtība* pauž cilvēka attieksmi pret īstenību. Vērtības jēdziens ir objektīvā un subjektīvā vienība, kas aplūkota kā sociāla problemātika. Neapšaubāmi, cilvēkiem, kas dzīvo sociāli vienādos apstākļos, ir galvenokārt vienādi priekšstati par vērtībām. Tomēr pilnīga vērtību un vērtēšanas kritēriju sakrišana dažādiem cilvēkiem ir tikpat kā neiespējama.

Vienlaikus vairāku psihologu un sociologu pētījumi ir bijuši orientēti uz vērtību sistēmas veidošanās psiholoģisko mehānismu izpēti. Psihologs un filozofs Sergejs Rubinšteins (*Сергей Леонидович Рубинштейн*, 1889–1960) vērtību būtību traktē kā kaut ko tādu, kas ir pasaulē un kaut ko nozīmē cilvēkam (Рубинштейн, 1976, 416).

Viens no strīdīgākajiem filozofijas un ētikas pētniekiem Ludvigs Jozefs Johans Vitgenšteins (*Ludwig Josef Johann Wittgenstein*, 1889–1951) zinātniskajā darbā *Lekcijas par ētiku* rakstīja: „Ētika ir pētījums par to, kas ir labs – es varētu teikt, ka ētika ir pētījums par to, kas ir vērtīgs, vai par to, kas patiešām ir svarīgs, vai arī es teiktu, ka ētika ir pētījums par dzīves jēgu, vai par to, kāpēc ir vērts dzīvot, jeb, ka tā ir pareizā dzīvesveida pētījums.” (Vitgenšteins, 2000, 120–126) L. Vitgenšteins, skatot un skaidrojot ētiku, tiecās paplašināt tās aptverošo lauku. Viņa skatījumā ētika ir kā pētījums par to, kas dēvējams par vērtīgu un kas iemieso svarīguma apziņu. Tādējādi viņš ētiku apzīmē arī kā pētījumu par dzīves jēgu, pareizo dzīvesveidu un to, kā dēļ ir vērts dzīvot. L. Vitgenšteins ētikas robežas paplašina tik tālu, ka tās aptver teju ikvienu cilvēka dzīves izpausmi. Cilvēka eksistencē ne vien iezīmējas procesi, kas norisinās vai tiek veikti, lai saglabātu viņu pašu kā dzīvu organismu, bet cilvēks tiecas savā dzīvē arī realizēt noteiktas ieceres, mērķus, kam ir augstāka, iekšējā vai ārējā vērtība. Tādējādi šādiem procesiem iezīmējas sava noteikta jēga. „No ētikas viedokļa vērtība ir ideālais mērķis un labums; tas izsaka jēgpilnas vajadzības, zināmu pilnību, ideālu, jābūtību, pēc kā tiekties. Vērtība ir jēgpilnais, saprātīgais, tas, kā vēl nav, bet kam vajadzētu būt un pēc kā vērts tiekties.” (Lasmane, Milts, Rubenis, 1995)

Vērtības ir arī viena no sabiedrības morālo attiecību izpausmes formām. Ar vērtībām saprot, pirmkārt, personības, personu grupas, kolektīva un tās rīcības tikumisko nozīmi vai sabiedrisko institūtu tikumisko raksturojumu; otrkārt, priekšstatus, kas attiecas uz morālās apziņas sfēru – morāles normas, principus, ideālus, labā un ļaunā, taisnīguma, laimes jēdzienu. Ikvienu sabiedrība var pastāvēt un attīstīties, ja tajā valda skaidri definētas, pamatīgi izprastas un koptas vērtības.

Sava vērtību izpratne ir arī baleta kultūrā. Viena no tām ir sociālā vērtība – kopā sanākšana treniņa stundās, mēģinājumos, savstarpēja draudzība, aktīvs un sabiedriska dzīvesveids, mīlestība pret deju, piederība konkrētai profesionālajai grupai, izglītošanās, veselīga gara uzturēšana, tradīcijas un savstarpēja komunikācija. Individuālās psiholoģijas pamatlicējs Alfrēds Ādlers (*Alfred Adler*, 1870–1937) savā darbā *Psiholoģija un dzīve* raksta: „Dzīvē nav citu vērtību, kā vien tās, kas apstiprinātas kopības izjūtā.” (Ādlers, 1992, 177) Var uzskatīt, ka šī kopības sajūta varētu būt viens no aspektiem, kas satur mākslas kolektīvus, arī baleta trupas, un, protams, lielā un pašreizējā sevis atdeve skatuves mākslai. Kā katra māksla, tā arī dejas un klasiskais balets attīstās un veidojas ciešā saistībā ar sabiedrības materiālās, kultūras un sociālās dzīves apstākļu attīstību.

Zinātniskajiem pētījumiem par cilvēku vērtībām psiholoģijā un socioloģijā arī ir senas tradīcijas. Sākotnēji vērtības tika uztvertas kā filozofiskas konstrukcijas. Tomēr 20. gadsimta 2. pusē pētnieki sāka mēģināt vērtības iedalīt kategorijās, lai precīzāk noteiktu sabiedrības uzvedības paradumus un veidus. Sociālie apstākļi un personiskās īpatnības veido elastīgu vērtību hierarhiju katrā kultūrā (*Braithwaite*, 1985).

Apkopojot filozofijas zinātnieku (Aristotelis, Platons, Dēmokrīts, Šēlers u.c.) atziņas par vērtībām vēsturiskā skatījumā, var izvirzīt sekojošu atziņu, ka skatījums uz vērtībām konceptuālā līmenī un pat noteiktas vērtību teorijas aptver daudzveidīgas materiālās un garīgās vērtības, kuras jau pastāv vai ir radītas no jauna, un pret kurām savu attieksmi izsaka šķiras, ļaužu kopas, sabiedrība un atsevišķi indivīdi.

1.2. Vērtības jēdziena skaidrojums kultūrā un mākslas pedagogijā

Kultūras jēdziens tradicionāli apzīmē vēsturiski pārmantotu, simbolos iemiesotu jēgas modeli, no paaudzes paaudzē pārņemtu jēdzienu sistēmu, kas izpaužas simboliskās formās, ar kurām cilvēki cits citam nodod, glabā un attīsta zināšanas par dzīvi un attieksmi pret to (Gīrcs, 1998).

Kultūras vēsturiskās saknes meklējamas cilvēka un dabas attiecībās. Sākotnējā lietojumā vārds *kultūra* (lat. val. *cultura* – kopšana, apstrādāšana, veidošana) nozīmēja jebkuru dabiskas vides pārveidošanu kā cilvēka mērķtiecīgas darbības procesu un rezultātu. Kultūras vēsturiskās attīstības gaitā izveidojās garīgās kultūras pamatformas:

relīģija, māksla un zinātne. Vēsturiski apzīmējums *kultūra* radies Apgaismības laikmetā, tomēr zinātniskas kategorijas nozīmi tas iegūst 19. gadsimtā. Amerikāņu sociologs Neils Smelzers (*Neil Smelser*, 1930) kultūru definē kā pasaules uzskatu un uzvedības noteiktas sistēmas vērtību, kas kopīga cilvēkiem ar noteiktu dzīves veidu. (Смелзер, 1998) Psihologa Deivida Maijera (*David Mayer*, 1947) izpratnē kultūra ir priekšstati, dzīves orientācijas, tautas paražas un uzvedības, kas kopīgas lielām cilvēku grupām un tiek pārmantotas no paaudzes paaudzē. (Майерс, 2007) Pastāv arī kultūras izpratnes, kas pieņemamas vienīgi noteiktās mācībās. Piemēram, Zigismunda Freida (*Sigismund Freud*, 1856–1939) mācībā kultūras sistēma ir sociālas apspiešanas un neapzināto psihisko procesu sublimācijas mehānisms (Фрейд, 1995).

Dažādās kultūras definīcijas atspoguļo atšķirīgas izpratnes, teorijas vai kritērijus, pēc kuriem cilvēki vadās savā darbībā. Antropologs Edvards Bērnets Tailors (*Edward Burnett Tylor*, 1832–1917) piedāvā kultūras jēdziena skaidrojumu no sociālās antropoloģijas perspektīvas: „Kultūra vai civilizācija, ja tiek vērtēta no visplašākā etnogrāfiskā viedokļa, ir sarežģīts veidojums, kas sevī ietver zināšanas, uzskatus, mākslu, morāli, likumus, paražas un jebkuru citu spēju vai paradumu, ko cilvēks iegūst kā sabiedrības loceklis.” (Tylor, 1974)

Vispārējais kultūras izpratnes veids paredz, ka kultūra ietver sevī četrus elementus (vērtības, normas, institūcijas un artefaktus), kas tiek nodoti no paaudzes uz paaudzi mācību ceļā (Forsberg, 2006). *Vērtības* ietver kultūrvēsturiski veidojošos uzskatus par to, kas attiecīgajai sabiedrībai šķiet svarīgs, un nosaka pārējās kultūras izpausmes. *Normas* sevī ietver uzskatus par to, kā cilvēkam jāuzvedas dažādās dzīves situācijās. Turklāt katrai kultūrai ir savas metodes un sankcijas, kas funkcionē kā normu uzspiedējas; sankcijas mainās atkarībā no normas svarīguma. *Institūcijas* ir sabiedriskās struktūras, kurās sabiedrības vērtības un normas tiek pārraidītas. *Artefakti* ir lietas vai materiālās kultūras aspekti, kas atšķiras no kultūras vērtībām un normām (Forsberg, 2006).

Kultūras vērtību kopums nodrošina cilvēka un sabiedrības dzīves sistēmas sakārtošanu. Pirmkārt, kultūra ir sociālās informācijas radīšanas, uzglabāšanas un pārmantošanas forma – šajā nozīmē kultūra ir sabiedrības vēsturiskā pieredze un atmiņa, kas nostiprinājusies sociālo vērtību sistēmā. Otrkārt, kultūra ir cilvēka socializācijas pamats, kas nozīmē, ka kultūras pasaule ir vienīgais cilvēka sociālās esamības veids un svarīgākais personības veidošanās nosacījums. Treškārt, kultūra ir sabiedrības attīstības pamats, kas nozīmē, ka tieši kultūras pasaule nosaka jebkuras sociālās sistēmas radošā

potenciāla līmeni. Kultūras sfēra ir tā, kas nodrošina sabiedrības un personības eksistēšanas un attīstības pamatu.

Vadoties pēc konkrētiem kultūras izpētes mērķiem un uzdevumiem, kultūras vērtību jēdziena skaidrojumam un ar to saistītajai problemātikai ir pievērsies latviešu filozofs Ivans Vedins (1946). Atkarībā no dzīves situācijām viņš analizējis vērtības objekta un subjekta mijattiecību skatījumā. I. Vedins secina, ka vērtība ir objekta pozitīva nozīmība, kas sakņojas subjekta vajadzībās un iedala kultūras vērtības trijās lielās grupās:

- materiālajās (cilvēka ražošanas darbības rezultāti),
- sociālajās (brīvība, taisnīgums, sadzīves normas u.c.),
- garīgajās (māksla, zinātne, reliģija) vērtībās. (Vedins, 2008)

Minētā kultūras vērtību klasifikācija atbilst cilvēka vajadzību sadalījumam vitālās, sociālās un garīgās vajadzībās. Savukārt pēc vērtību subjekta tās iedalāmas:

- individuālajās vērtībās (personas vajadzības),
- grupveida vērtībās (profesionālās, nacionālās, kolektīvās),
- vispārcilvēciskajās vērtībās (izglītība, strādīgums, viesmīlība). (Vedins, 2008)

Par vienu no būtiskākajām kultūras vērtību uzglabāšanas un pārmantošanas formām I. Vedins uzskata valodu. Plašākajā nozīmē valoda ir jebkura zīmju sistēma informācijas fiksācijai, apstrādei un pārņemšanai. Kultūras vērtības īstenojas arī cilvēka darbības procesā un tā rezultātos. „Darbība ir vienīgais kultūras vērtību eksistēšanas veids – kultūras pasaules realitāte ir cilvēka darbības realitāte. Bieži vien ar kultūru tiek domāts materiālo un garīgo vērtību kopums, ko radījis cilvēks. Bez cilvēka un viņa darbības kultūras materiālais iemiesojums kļūst par kultūras pieminekļiem. Tas nozīmē, ka ārpus cilvēka darbības kultūras priekšmetiskā simbolika ir nedzīva.” (Vedins, 2008, 477) Savukārt Martins Heidegers darbā *Malkasceļi* uzsver, ka pati cilvēka darbība ir izprotama un realizējama kā kultūra. Tādā gadījumā kultūra ir svarīgāko vērtību realizācija, kopjot cilvēka augstākos labumus. Kultūras būtība slēpjas apstākļi, ka tā sāk „pati kopt šo kopšanu” un tādējādi kļūst par kultūrpolitiku (Heidegers, 1998, 56).

Māksla kā svarīga cilvēces kultūras sastāvdaļa atklāj gan sabiedrības, gan katra indivīda vērtību izpratni. Izprast mākslas vērtības sabiedrības un atsevišķu indivīdu dzīvē ir sarežģīts uzdevums. Jautājums, kas ir māksla, ko tā cilvēkam dod un kādēļ tā radusies, cilvēci nodarbinājis vairākus tūkstošus gadu. Daudzajām mākslas

koncepcijām, kas radušās dažādos laikos un dažādu kultūru ietvaros, ir kopīga iezīme – tās visas atzīst, ka māksla ir *vērtība*.

Ilinoisas universitātes filozofijas profesors Džordžs Dikijs (*George Dickie*, 1926) savā laikā šādi definējis mākslas darbu:

- „Mākslas darbs klasifikācijas nozīmē ir artefakts un tādu aspektu kopums, kas vienam vai vairākiem cilvēkiem, kuri darbojas noteikta sociālā institūta (mākslas pasaules) vārdā, ļāvuši darbam piešķirt tiesības kandidēt uz vērtības statusu.” (Dickie, 1974, 34)
- „Mākslas darbs ir savdabīgs artefakts, kurš radīts tālab, lai tiktu celts priekšā mākslas pasaules publikai.” (Dickie, 1984, 80)

M. Heidegers uzskata, ka *mākslasdarba* (autors lieto šo jēdzienu kā vārdu salikteni) sākotne ir māksla. Bet kas ir māksla? Autors secina, ka „māksla īsteni ir mākslasdarbā”, tādēļ vispirms ir meklējama darba īstenība (Heidegers, 1998, 25).

Mākslas būtību nevar izprast, nepievēršoties cilvēku sabiedriski vēsturiskajai praksei. Apzinot dažādus pētījumus jautājumā par mākslu un tās vērtībām, varam pieņemt Jeļenas Celmas atziņu, „ka māksla ir īpašs sabiedrības radīts vērtību apgūšanas (izzināšanas un novērtēšanas) un indivīda vērtīborientāciju ietekmēšanas līdzeklis.[...] Raugoties no ikdienas viedokļa, vērtības ir pats priekšmets. Taču ikviens priekšmets sevī iemieso arī sabiedriskās attiecības. No otras puses, tai arī ir sociālās īpašības. Taču jāuzsver ne tikai tas, ka māksla paplašina pasaules vērtību pieredzi. Stihiski šo pieredzi paplašina visa cilvēka dzīve. Bet māksla to mērķtiecīgi padziļina un izceļ no nemitīgi plūstošās dzīves straumes, kur tā varētu palikt ārpus atsevišķa cilvēka apziņas loka.” (Celma, 1988, 22) Mākslinieka radošā darbība veidojas kopsakarā ar visām izziņas un ētiskās rīcības vērtībām. Psihologs Mihails Bahtins (*Михаил Бахтин*, 1895–1975) uzskata, ka „mākslinieks, kurš kādu notikumu uzzinājis un pārdzīvojis kā līdzdalībnieks, pats tomēr atrodas ārpus šī notikuma, vienlaicīgi būdams *vērotājs*, kas notiekošajā nav ieinteresēts, taču saprot tā *vērtībjēgu*: kas notiekošo nevis pārdzīvo, bet līdzpārdzīvo to. [...] Tas māksliniekam dod iespēju no vērtību viedokļa citādi palūkoties uz izzināto un pārdzīvoto.” (Бахтин, 1975, 33) Franču filozofs Žaks Maritēns (*Jacques Maritain*, 1882–1973) vērtības iedala divās kategorijās – mākslinieciskās un morālās. Viņa skatījumā mākslinieciskā vērtība saistīta ar darbu, morālā vērtība – ar cilvēku (Maritēns, 1994).

Arī cilvēka profesionālajā darbībā ir savas vērtības. Atbilstoši profesijas specifikai poļu psihologi Miltons Rokičs (*Milton Rokeach*, 1918–1988) izceļ trīs vērtību pamatveidus:

- profesionālās afektīvās jeb jūtu vērtības – savas profesijas cienīšana, lepošanās ar to;
- profesionālās kognitīvās vērtības – profesionālas teorētiskās zināšanas, zināšanas saskarsmē u.c.;
- profesionālās psihomotorās vērtības – profesionālas praktiskās iemaņas kā vērtības, kuras var izkopt tikai praktiskā darbībā (Rokeach, 1968).

Visa šī konteksta ietvaros mēģināšu izsekot vērtības jēdzienam pedagoģijā. Vērtību problēmu no pedagoģiskā aspekta Latvijā pētījuši Pauls Dāle (1889–1968), Jānis Anspaks (1929), Ausma Špona (1934), Inta Tunne (1961) u.c. Pedagoģijā kopumā izkristalizējas viedoklis, kurā vērtības tiek saistītas ar pozitīvu īpašību kopumu, kas nosaka noderīgumu, nozīmīgumu, izmantošanas iespējas, iedarbīgumu. Pedagoģijā vērtībām ir audzinoša īpašība. Pedagoģijas zinātnes pamatlicējs Latvijā Jūlijs Aleksandrs Students (1898–1964) akcentējis kopumā četras vērtības pazīmes: viennozīmīgums, mūžība, nemainīgums pret absolūto raksturu un piepildīšanas nepieciešamība. Trīs pirmās īpašības raksturo vērtību no teorētiskā skatpunkta, bet „piepildījums” izceļ vērtības praktisko nozīmi. Tieši ar savu piepildījumu vērtība vairs nav tikai jēdziens, bet ideja, kas izsaka objektīvo saturu. Ar piepildījuma aicinājumu vērtība iegūst nozīmi kā domu, darbības un visas dzīves regulētāja. Autors uzskatīja, ka vērtība netop, tā ir, bet cilvēks top, sevi arvien vairāk attīstīdams vērtības virzienā. Pedagoģiskās vērtības ir cilvēku attīstības jeb pilnveidošanās orientieris.

A. Špona uzskata, ka pedagoģiskās vērtības izpaužas saiknē jeb vienībā ar principiem, normām, mērķiem, ideāliem un raksturo attieksmi pret valsti, darbu, kultūru, cilvēkiem un sevi pašu. „Lietas, fakti, parādības, ko cilvēks pārdzīvo kā sev būtiski nozīmīgas un kas sekmē viņa personības pilnveidošanos, ir pedagoģiskās vērtības.” (Špona, 1995, 4) Pedagoģiskās vērtības ir cilvēku attīstības jeb pilnveidošanās orientieris, kuras saista secībā lietas, fakti, parādības, ko cilvēks pārdzīvo kā sev būtiski nozīmīgu un kas sekmē viņa personības pilnveidošanos, ir pedagoģiskās vērtības (Špona, 2001).

Ārija Karpova pētījumā *Personība. Teorijas un to radītāji* vērtības iedala pēc izcelsmes un nesēja – sabiedriskās un individuālās vērtības; pēc rašanās – dzīves un kultūras vērtības (garīgās, materiālās un sociālās). „Personība ir cilvēks, kas stājies

noteiktās sociālajās attiecībās, apzinās šīs attiecības un kā aktīvas darbības subjekts spēj pārveidot pasauli un atbildēt par pārveidošanas rezultātiem.” (Karpova, 1994, 13)

Latviešu pedagogs Jānis Imants Birzkops (1936) rakstā *Revolūcija pedagoģijā* akcentē vairākas mākslas pedagoģijai būtiskas sviras. Autors secina, ka muzicēšana un deja dara brīnumus. Viņaprāt, mācībām un dzīvei svarīgas intelektuālās spējas un domāšanas prasmes skolēniem joprojām veiksmīgāk attīstās ne tik daudz klasē notiekošajās stundās, cik ārpusstundu pasākumos, nodarbojoties, piemēram, ar dejošanu, baletu, ritmoplastiku, sportu. Tieši šajos darbības veidos vairāku nozīmīgu spēju attīstībai ļoti svarīgs ir raīts un nepārtraukts, psihiskai vai psihofiziskai reaģēšanai ierobežots laiks, daudzas un dažādas prognozes, simultāni uzdevumu risinājumi. Pēc autora domām, izšķirošas augstākās intelektuālās operācijas vislabāk attīstāmas dejā, dziedāšanā un mūzikas instrumentu spēlē. Turklāt muzicējot, vārdos neizsakāmie psihiskie stāvokļi nonāk bērnu iekšējās sajūtās un priekšstatos ne tikai caur domāšanu, bet arī visai netradicionālā veidā – caur dzirdi un kustībām (Birzkops, 1999).

Arī smadzeņu funkcionālās asimetrijas pētnieks Džordžs Frīds (*Freed*) uzskata, ka labākais smadzeņu vingrināšanas veids ir muzicēšana un dejošana. (Freed, Parsons, 1998) „Mūzikas izpildīšana un dejas vingrina smadzenes un stiprina sinapses starp neironiem” apgalvo Normans Veinbergers (*Norman Weinberger*). (Weinberger, 1998) Savukārt kultūras vēsturnieks Pēteris Zeile (1926) publikācijā *Estētiskās audzināšanas būtība, uzdevumi un sistēma* secina, ka visa estētiskās audzināšanas vēsture rāda, ka progresīvie meklējumi šajā jomā cieši saistīti ar filozofiskajiem uzskatiem par cilvēku, viņa dzīves jēgu, laimes izpratni, par viņa vēsturisko ceļu uz brīvību, uz humānismu. Cilvēces kultūras vērtības pārtop par personības vērtībām tikai aktīvā, mērķtiecīgā darbībā, balstoties uz noteiktu sagatavotības, izglītības un audzināšanas pakāpi. Bez mērķtiecīgas estētiskās un mākslinieciskās audzināšanas kultūras vērtības var nesasniegt indivīdu, tādejādi sagādājot zaudējumus gan cilvēkam, gan kultūrai kopumā. Estētiskā audzināšana noris sekmīgi vienīgi tad, ja tā balstās uz estētiskas un pedagoģijas pozitīvu jaunāko atziņu radošu saliedēšanu un lietošanu praksē (Zeile, 1989).

Aktīva darbība vērtību realizācijas virzienā tiek dēvēta par vērtīborientāciju. Vērtīborientācijas tiek uzskatītas par personības struktūras svarīgāko komponentu, kurā integrējas visa dzīves pieredze, kuru personība uzkrājusi savā individuālajā attīstībā. Vienlaikus tā ir apziņas ass un vadlīnija, ap kuru „griežas” cilvēka domas un jūtas. Tas ir arī atskaites punkts, vērtējot, kā tiek risināti svarīgākie dzīves jautājumi. Noturīgu vērtīborientāciju esamība raksturo cilvēka briedumu un to, ka viņš nav vienaldzīgs

attieksmē pret pasauli, bet izceļ atsevišķu vides faktoru nozīmi savā dzīvē. Vērtību izpratne ir ļoti plaša un sazarota. Tāpēc atziņas aksioloģijā krustojas ar daudzām zinātņu nozarēm – socioloģiju, psiholoģiju, ētiku, estētiku u.c. Vērtību teorija ir saistīta arī ar dažādiem materiālo un garīgo vērtību tipiem, kas no jauna tiek radīti un pret kuriem savu attieksmi izsaka sabiedrība un atsevišķi indivīdi. Šajā kategorijā ietilpst arī pagātnes kultūras un mākslas vērtības.

Mākslas pedagoģijas rašanās 19. gadsimta beigās iezīmē jaunu virzienu pedagoģiskajā kultūrā un izglītības praksē. Mākslas pedagoģijas mērķis ir audzināt saskarsmē ar mākslu, palielinot mācību programmā mākslinieciskās ievirzes priekšmetu īpatsvaru. Mākslinieciskā izglītība un audzināšana ir nesaraujami saistīta ar sabiedrības vajadzībām, ar sabiedrības estētiskajām un ētiskajām prasībām un mākslas tradīcijām. Galvenais akcents mākslas pedagoģijā ir virzīts uz mākslas vērtībām, un uzmanība šeit lielākoties veltīta tieši estētiskajam aspektam. Filozofs Herberts Rīds (*Read Edward Sir Herbert*, 1893–1968) saskatīja mākslas izglītībā pamatnosacījumus harmoniskas personības un mūsdienu cilvēces gara dzīves un kultūras atjaunošanai. (Read, 1943)

Nozīmīgu ieguldījumu mākslinieciskās izglītības un mākslas pedagoģijas jomā devis filozofs Ļevs Vigotskis (*Лев Выготский*, 1896–1934). Viņš ieviesa tādus jēdzienus kā *estētiskā reakcija*, *estētisko pārdzīvojumu aktivitāte* u.c., iedibināja sabiedriski vēsturisko teoriju par cilvēka apziņas iedabu. Ļ. Vigotskim (*Выготский*) pievēršanās mākslai nav pašmērķis, bet gan jaunu ceļu meklējumi pilnīgākai dzīves un cilvēka veidošanās likumsakarību izzināšanai, mākslinieciskās jaunrades fenomena atklāsmei, mākslas bagātību lomas izpētei izglītības procesā un cilvēkzinātņu attīstībā. Kultūras jēdziens aplūkots daudzos Ļ. Vigotska (*Выготский*) darbos: *Mākslas psiholoģija* (Выготский, 1965), *Pedagoģijas psiholoģija* (Выготский, 2010), *Domāšana un valoda* (Выготский, 2003) u.c. Kultūrā viņš saskata materializētās vērtības, kas saglabājas sabiedrisko attiecību dažādās sistēmās – valodā, mākslā, reliģijā, zinātnē. Šīs vērtības nav atkarīgas no indivīda apziņas plūsmas, bet gan ir objektīvi dotas un ārēji nosacītas, tālab tās var kļūt par personības attīstības ārējo ierosinātāju – tās cēloni. Īpašu nozīmi mākslas pedagoģijas problēmu risināšanā iegūst Ļ. Vigotska (*Выготский*) atziņas par personību kā augstāko sistēmu, kurai nozīmīga sava attīstības gaita, savu specifisko līdzekļu sistēmas izveide zinātnes un mākslas vērtību apgūvē. Zinātnieks ievieš jaunus jēdzienus:

- personības attīstības dramatisms;
- personības attīstības sociālā situācija;

- personības attīstības vecumposmu raksturojums;
- pārdzīvojums kā būtiskākā apziņas vienība;
- estētiskā reakcija;
- emocionālā domāšana u.c. (Выготский, 2010).

Visi šie jēdzieni veido mākslas pedagoģijas problēmu izpētes jomu. Ļ. Vigotska darbos ir pausta atziņa, ka mākslas pedagoģijai ir starpdisciplinārs raksturs – tā veido saskares punktus ar kulturoloģiju, filozofiju, mākslas zinātņi, psiholoģiju, pedagoģiju u.c. zinātnēm.

Lielu uzmanību personības attīstības, mākslas izglītības un estētiskās kultūras jautājumiem veltījis mākslas zinātnieks Tomass Manro (*Thomas Munro*, 1897–1974). Plašu atzinību ieguvuši viņa zinātniskie darbi *Mākslas un to savstarpējie sakari* (1949), *Par zinātņi estētikā* (1956), *Austrumu estētika* (1965) u.c. Autors uzskatīja, ka estētika vispārīna tos zināšanu laukus, kuri aptver gan objektīvās un subjektīvās jomas, gan arī estētiskās pieredzes un uzvedības formas. Pētījumā *Toward Science in Aesthetics. Selected Essays* (1956) T. Manro (*Munro*) piedāvā sekojošu estētikas iedalījumu:

- estētikas morfoloģija, kura pētī mākslas formas un stilus;
- estētikas psiholoģija, kuras laukā ietilpst cilvēku uzvedības formu izvērtējums;
- estētiskās pieredzes analīze, vērtību standartu skaidrojums. (Munro, 1956)

Saskaņā ar T. Manro uzskatiem, *estētikas morfoloģiskais* uzdevums ir nevis vienkārši izstrādāt abstraktus formulējumus tradicionālajiem mākslas tipiem, bet pienācīgu uzmanību veltīt atsevišķiem mākslas darbiem, veicot mākslas formu psiholoģisko analīzi. Savukārt *estētikas psiholoģija* ir veltīta mākslinieciskās jaunrades un mākslas darba tapšanas procesam, tā vērtību apjēgšanai, estētiskajam pārdzīvojumam, novērojumam u.c. Estētikas psiholoģijas izpētes objekts ir cilvēks – mākslinieks vai skatītājs ar savām vispārcilvēciskajām, psiholoģiskajām un bioloģiskajām īpatnībām. T. Manro īpaši izceļ mākslas vēstures lomu personības un sabiedrības estētiskās kultūras veidošanā. Liela uzmanība tiek pievērsta izcilu mākslinieku personībām, viņu ietekmei savas tautas un pasaules kultūrā.

Latvijā pētījumus mākslas pedagoģijā, analizējot mākslinieciskās darbības struktūru, veicis Gunārs Bībers (1931), Ilma Grauzdiņa (1948), Jānis Anspaks (1929) u.c. Viņu veiktie pētījumi mākslas pedagoģijā, analizējot mākslinieciskās darbības struktūru, uzsver, ka dažādos mākslas veidos vai žanros ir vērojama samēra mainība starp izziņas un vērtīborientācijas sfēru, parādās mākslinieciskās jaunrades veidu un

mākslas strāvojumu daudzveidība, mainās un pilnveidojās radošās darbības metodes un stils. Tas pierāda mākslas jomas elastību un spēju pārdzīvot visradikālākās pārvērtības. J. Anspaks uzskata, ka mākslas pedagoģija integrē sevī milzīgas gara kultūras bagātības, un saskata mākslas pedagoģijā jaunu, postmodernisma laika disciplīnu, kas, atdaloties no tradicionālās pedagoģijas, turpina strauji veidoties par citu starpdisciplināro pētniecības jomu. Mākslas pedagoģijas objektu sfēra, respektējot zinātnes un mākslas specifiku un pārvarot šo cilvēces gara kultūras galveno fenomenu pretnostatīšanu, aptver zinātnes un mākslas, patiesā un skaistā vienotību un savstarpēju mijiedarbību cilvēka iespēju izziņā un attīstībā (Anspaks, 2006, 9; 19).

Tāpat mākslas pedagoģijas pamatā ir skaistais dabā un mākslā, skaistā likumsakarības izglītībā un audzināšanā, kā arī nepieciešamība pētīt estētisko un māksliniecisko darbību, izziņāt nosacījumus mākslas pasaules vērtību apguvei. Tāpat kā jebkurā kultūras jomā, arī mākslas izglītības un estētiskās audzināšanas teorijā un praksē ievērojama loma ir uzskatu, principu vai pieredžu pārmantojamībai un pēctecībai, kā arī to kontinuitātei. Pārmantojamības faktors ietver sevī pārmaiņas un saglabāšanas principus, paver iespējas mākslas pedagoģijas tālākajai attīstībai un tās priekšmeta izstrādei, kā arī veicina personības aktivitātes un estētisko vērtību lauka paplašināšanos, radot jaunas kvalitātes patiesajam un skaistajam nākotnē. Savukārt, pateicoties izziņas darbības organizācijai un pēctecībai, katra jaunā paaudze iemanto izziņas aktivitātes pieredzi, bez kuras nevarētu sekmīgi noritēt nevienas darbības jomas apguve (Anspaks, 2006).

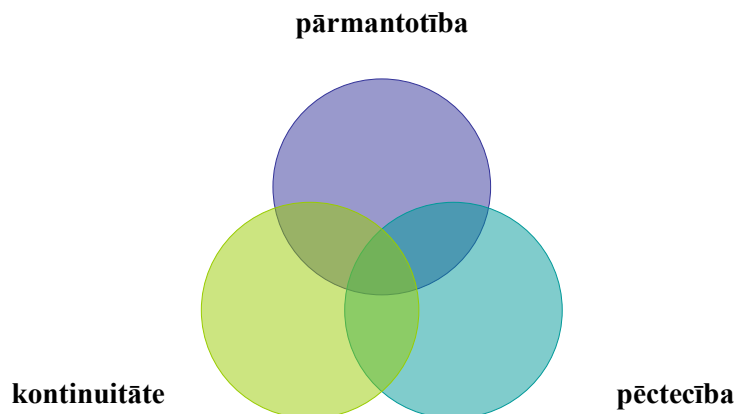
Iepriekš jau pieminētais filozofs Herberts Rīds, kurš arī pievērsies mākslas izglītības problēmām, pētījumā *Izglītība caur mākslu (Education Through Art, 1943)* skaidro, ka ar mākslas līdzekļiem tiek atrisītas iespējas ne tikai zināšanu un prasmju paplašināšanai un izziņas spēju attīstībai, bet arī vispusīgai personības pašizteiksmei – literatūrā, mūzikā, horeogrāfijā, vizuālajā mākslā u.c. Mākslas izglītība ietver vairākus atsevišķus izglītības veidus – vizuālo, muzikālo un dejas izglītību, īpašu vietu ierādot *eirīmijai* – verbālās un konstruktīvās, tēlainās un racionālās domāšanas saliedēšanai. H. Rīds uzsver atsevišķu izglītības veidu savstarpējo saistību (integrāciju) nozīmīgumu, nodrošinot mākslas un zinātnes kopsakaru. Viņaprāt, mākslas izglītība ir visu izteiksmes veidu saskaņota attīstība, tās procesā iegūstot gatavību veidot skaņas, tēlus, kustības (arī deju). Izglītības mērķis ir topošās personības radošo iespēju atraišana un mākslinieku radīšana – prasmīgu un kvalificētu radošo personību sagatavošana dažādos izteiksmes veidos. Pretstatot mākslinieciskās darbības principu audzināšanā

verbālismam, H. Rīds akcentē, ka morālās un mākslinieciskās apziņas izveidi nav iespējams nodrošināt ar masu komunikācijas līdzekļiem. Dziļāku morālu ietekmi uz personības apziņu un uzvedību nevar nodrošināt arī ar vārdu, ja tam piešķir tikai intelektuālu pielietojumu.

Būtiskākais personības audzināšanas veids ir mākslinieciskā darbība. „Darbība ir viens no visaptverošākajiem un iedarbīgākajiem cilvēces (sabiedrības) radītās kultūras apguves nosacījumiem – socializācijas un kulturizācijas faktoriem, personības sociālās un garīgās būtības veidotājiem. (Anspaks, 2006, 116) Jebkura cilvēka darbībai ir nozīmīgi četri komponenti: mērķis, līdzekļi, rezultāts un darbības process. Protams, jebkura darbība ir atkarīga arī no sociālajiem apstākļiem. Dažādos kultūrvēsturiskajos laikos mākslas vērtības var būt atšķirīgas.

Darbības teorijā (I. Kants, G. V. F. Hēgelis, L. Vigotskis u.c.) veiktie pētījumi sniedz iespējas izprast cilvēku kā visdažādāko sociālo un kultūras funkciju nesēju, izprast to kā izziņas, darba un saskarsmes subjektu. Mākslinieciskā darbība un mākslas darbu apguve ir rezultatīva, ja tajā pastāv saikne ar izziņas un intelektuālo darbību. Tikpat nozīmīgs faktors mākslinieciskajā darbībā ir iedvesma. Šo spēju H. Rīds uzskata par personības gatavību iedziļināties zemapziņā un no tās gūt radošus impulsus. Māksla, viņaprāt, ir izkopta meistarība, kas vienmēr smeļas no iedvesmas avotiem (Read, 1966).

Tātad mākslas darbs, pats par sevi būdams mākslinieciska vērtība, vienlaikus ir cieši saistīts ar tikumiskajām, politiskajām, estētiskajām un citām sabiedriskajām vērtībām. Mākslinieciskās vērtības mijiedarbība ar cita veida vērtībām ir sarežģīts sociālās kultūras process, kas ietekmē mākslas darba vērtējumu. Taču mākslinieciskā vērtība ir patstāvīgs veselums ar daudzslāņainu struktūru, kurā vispārēji nozīmīgais atrodas dialektiskā mijiedarbībā ar individuāli neatkārtojamo. Tādēļ, lai kā mainītos mākslinieciskie kritēriji, pilnvērtīgai mākslinieciskajai darbībai vienmēr piemīt mākslas specifikai raksturīgi elementi, kuru dēļ māksla saglabā savu vērtību. Vērtības var mantot kā tradīciju turpinājumu, kā ieražu. Šādas vērtības tiek pieņemtas, paļaudamies uz citu notikumu un parādību novērtējumu. Pieminētā tradīciju percepcija raksturīga kultūras mantojuma uzturēšanā. Struktūra kopumā parāda, ka sabiedrība ietekmē indivīdu, mijiedarbojas turp–atpakaļ (Gudjons, 1997). Gan mākslas izglītības un estētiskās audzināšanas teorijā, gan praksē būtiska nozīme ir jau pieminētajai uzskatu, principu un pieredžu triādei, kuru vizuāli varētu izteikt sekojošā shēmā (skat. 1. attēlu).



1. attēls. Pedagoģisko un māksliniecisko vērtību pārmantotība, pēctecība un kontinuitāte

Pamatojoties uz šo triādi, turpmāk tiks pētīta un analizēta baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību veidošanās vēsture Latvijā un Liepājā un pasaulē.

1.3. Baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību veidošanās vēsture

Mūsdienās baleta māksla ir kļuvusi par zinātniskās pētniecības nozari. To veicinājusi mākslas zinātnieku, vēsturnieku un filozofu lielā ieinteresētība pētījuma priekšmetā. Baleta un dejas vēstures studiju priekšmeta teorētisko bāzi veido plaša rakstura pētījumi gan baleta vēsturē un teorijā, gan filozofijā un metodikā. Kopumā pētniecību baleta un dejas filozofijā var iedalīt trīs virzienos. Izplatītākais ir dejas un baleta teātra vēstures izpētes virziens (L. Bloka, V. Krasovskaja, E. Denby, H. Ellis, E. Siliņa, G. Bāliņa, I. Bite). Šo autoru pētījumi parāda baleta, dejas prakses un teorijas vēsturiskās mijsakarbības sabiedrības tradīciju un sociālo vajadzību kontekstā. Empīriski bāzi baleta un dejas kulturoloģijas un vēstures izpētei veido dejotāju, baletmeistaru, baleta kritiķu apraksti. Otrais pētniecības virziens ir dejas un baleta teorija, kas ietver gan metodisko literatūru dejas tehnikā (K. Blazis, E. Čeketti, O. Preobreženska, A. Vaganova), gan baletmeistaru pieredzes analīzi (Ž. Ž. Noverrs, M. Bežārs, M. Fokins, J. Martins, H. Sūna, R. Spalva), kā arī atsevišķām problēmām (dejas un mūzikas mijsakarbības, dejas simfonisms, horeogrāfisko tēlu sistēma) veltītus pētījumus. Trešajā grupā ietilpst literatūra par deju kā estētiskās uztveres objektu (horeogrāfiskā

valoda, izpētes problēmas, pētījumi dejas morfoloģijā, ontoloģijā un akseoloģijā (V. Nikitins, D. Levins, F. Sparšots).

Viena no mākslas pedagoģijas izpētes un praktiskās darbības jomām ir klasiskās dejas pedagoģija. „Dejas māksla ietver un apvieno dažādus dejas žanus, stilus, virzienus un formas. Deja ir mākslas veids, kurā mākslinieciskā tēla radīšanas līdzeklis ir kustība, cilvēka vēlmju un dvēseles noskaņu izpausme ar ķermeņa palīdzību. Deja cilvēkam nepieciešama kā mākslas veids, kas skaistumu rada ar ļoti daudzveidīgiem izteiksmes līdzekļiem: plastiskiem un robustiem, muzikāliem un disonējošiem, dinamiskiem un ritmiskiem, redzamiem un dzirdamiem. Ikvienas mākslas būtība pati par sevi ir tāda, ka māksla parāda cilvēkam viņu pašu.” (Gadamers, 1999, 57)

Klasiskā deja – viens no galvenajiem izteiksmes veidiem baleta mākslā. Klasiskā deja ir cilvēces daudzu gadsimtu gaitā izveidojusies mākslinieciskās jaunrades izpausme. Baleta izrāde ir šīs jaunrades augstākā forma. Klasiskā deja ir īpaša mākslinieciskās domāšanas sistēma, kas kustību ir abstrahējusi līdz formulai. „Klasiskā deja ir daudzu gadsimtu produkts. Tajā nekas nav dabisks, skatoties no pirmatnēji dejiskā aicinājuma, un viss ir likumsakarīgi, ja pievēršas ķermeņa uzbūvei abstrakti un uzstāda mērķi sasniegt visas klasiskās dejas dejiskās iespējas.” (Блок, 1987, 29)

Klasiskais balets (franču val. – *ballet*, itāļu val. no latīņu vārda *ballo* – *dejoju*) ir mākslas veids, kas organizēts laikā un telpā un ietver dramaturģiju, mūziku, horeogrāfiju un tēlotājmākslu (Белова, 1997, 40).

Savā attīstības ceļā klasiskais balets kļuvis par skatuves mākslas veidu, kurā horeogrāfa idejas atklāsmē līdzvērtīgi darbojas visas klasiskā baleta izrādes komponentes – gan mūzika, gan dramaturģija, gan scenogrāfija, gan dejotājs. Mūsdienu balets kā horeogrāfijas augstākā forma ir muzikāli teatrāls mākslas veids, kurš kā inovatīvs mākslas darbs, atklājot muzikālo dramaturģiju un muzikāli horeogrāfiskos tēlus, ietver telpiskumu un laiku. Tas veidojas, dramaturģijai, mūzikai, horeogrāfijai, tēlotājmākslai un klasiskā baleta dejotājiem darbojoties līdzvērtīgā radošā savstarpējā sintēzē. Dejas un baleta vērtības nosaka to satura un formas mijattiecības. Galvenie dejas izteiksmes līdzekļi ir harmoniskas ķermeņa kustības un pozas, plastika un mīmika, kustību dinamika, temps, ritms, variāciju daudzveidība telpā, kā arī zīmējums un kompozīcija.

Kā apgalvo Francis Sparšots (*Francis Sparshott*, 1926), filozofu interese par dejas mākslu dažādos vēstures posmos ir bijusi mainīga (Sparshot, 1983). Līdz ar to

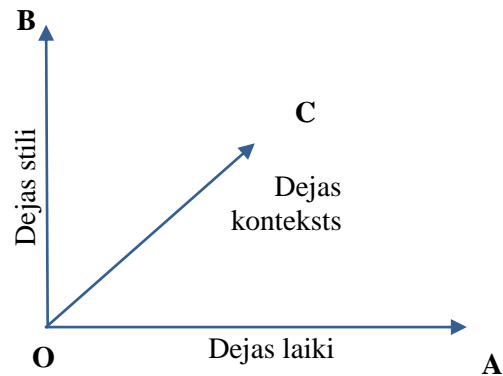
dejas kā mākslas filozofijas nozare vēsturiski ir piedzīvojusi dažādus attīstības tempus. Patiesa filozofu interese par deju vērojama antīkajos laikos no Lukiāna (*Lucianus*, 120 - 180) līdz Sokrātam (Σωκράτης) un no Platona (Πλάτων) līdz Vergīlijam (*Publius Vergilius Maro*, 70. - 19. p.m.ē.). Filozofi plaši apcerēja dejas nozīmi sabiedrības un cilvēka dzīvē. Lukiāns (*Lucianus*) traktātā *Par deju* raksta, ka pat lielais Homērs nodarbi ar deju dziesmas pavadījumā uzskatījis par dievu dāvanu. Izcilais franču dejojājs un baletmeistars Žans Žoržs Noverrs (*Jean-Georges Noverre*, 1727–1810) *Vēstulēs par deju* raksta, ka „deja ietver sevī visu nepieciešamo, lai kļūtu par daiļrunīgu valodu. Taču nepietiek iemācīties alfabētu, lai runātu. Jānāk talantīgam cilvēkam, kas izliks visus šos burtus, savienos vārdus vienā veselumā, – tad dejas vairs nebūs mēma.” (Новеpp, 1965, 42-43). Jaunākajos laikos filozofi neuzskatīja deju par saistošu izpētes objektu, jo tā tika klasificēta kā attēlojoša, nevis izzinoša mākslas forma. Mākslas zinātniece Jeļena Lugovaja (*Елена Луговая*, 1964) uzsver, ka dejas teorijas attīstību jaunākajos laikos nopietni kavējis fakts, ka to ir ignorējusi 18. gadsimta vācu klasiskā filozofija. J. Lugovaja to skaidro ar G. V. F. Hēgeļa personīgo uzskatu iespaidu uz vācu klasiskās filozofijas idejām (Луговая, 2008). Savukārt F. Sparšots uzskata, ka G. V. F. Hēgeļa laikā dejai kā mākslas veidam nav bijis pietiekama izziņas materiāla un vēsturiskās evolūcijas radītās bāzes, lai kļūtu par filozofu intereses un izpētes objektu.

Veidojot vēsturisku pētījumu par baleta mākslas un pedagoģijas attīstību, galvenās pētījuma liecības ir ne vien arhīvu dokumenti, bet arī dažādu laikabiedru vēstījumi (atmiņas, kritikas, recenzijas) un citu vēsturnieku pētījumi par konkrēto tēmu. Tālab ir svarīgi ņemt vērā, ka visi šie materiāli atspoguļo atsevišķus baleta mākslas iestudējumus, notikumus un personālijas, kas savā laikā šķītuši svarīgi konkrētajiem autoriem (vēsturniekiem, kritiķim). Zane Gailīte (1952) atzīmējusi, ka „katrā vēsturē ir klāt daļa interpretācijas. Pat tad, ja pētnieka rīcībā ir daudz faktu, to atlase, akcentu izkārtojums un kopīgā vēstījuma dramaturģija tīši vai netīši kaut ko izceļ vairāk, bet kam citam paslīd garām kā mazāk svarīgam. Kultūras, tai skaistā – baleta vēstures, izklāstā šāda interpretācija nereti šķiet dabiska, jo neatkārtojamā un gaisīgā baleta māksla, tāpat kā cilvēks, pati par sevi vienmēr ir arī gan vārda plašā, gan specifiskā nozīmē – interpretācija.” (Gailīte, 2008, 42).

Mākslas zinātnieku un pētnieku veikuma vērtējumā pastāv katra autora līdzienestais subjektīvais, suverēnais skatījums, kas mākslas zinātnei kopumā ir principiāli raksturīga parādība. Šis aspekts ņemts vērā arī konkrētā promocijas darba

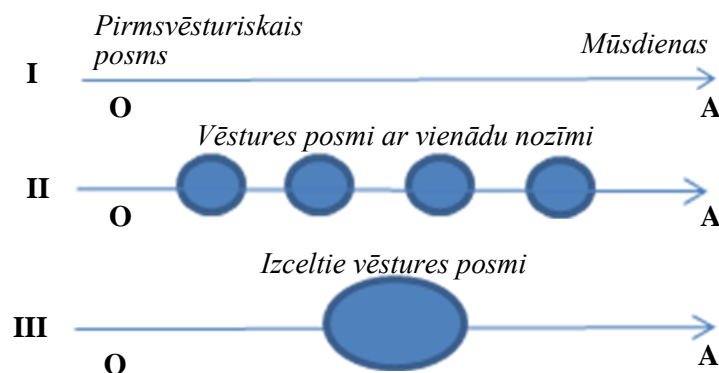
zinātniskajā izstrādē. Vēsturisko avotu un liecību izpēte, ņemot vērā to subjektīvo aspektu, ļauj mūsdienās veidot jaunas pētnieciskās kopsakarības un sistēmiskas atziņas.

Promocijas darbā tiks izmantots amerikāņu mākslas zinātnieces Džeinas Laisones (*June Layson, 1932*) izstrādātais dejas vērtību vēsturiskās izpētes trīs dimensiju dejas vēstures izpētes modelis (Layson, 2005).



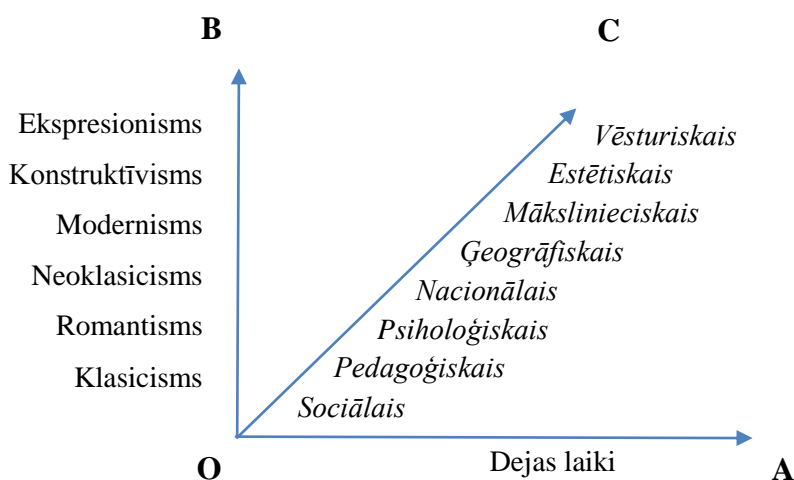
2. attēls. Dž. Laisones (*Layson*) dejas vēsturiskās izpētes modelis (Layson, 2005, 7)

Šajā modelī ar trīs vektoru palīdzību grafiski tiek attēlota dejas vēsturiskā attīstība (skat. 2. att.), kur virziens OA norāda dejas mākslas attīstību lineārajā laikā, ievērojot notikumu hronoloģiju un faktu secību. Vektors OB norāda dejas stilu vēsturisko pēctecību, un vektors OC norāda uz iespējamo dejas vēstures problēmas interpretāciju.



3. attēls. Būtiskāko dejas vēstures attīstības posmu modelis

3. attēlā OA vektors I norāda uz dejas attīstību laikā – virzībā no pirmsvēsturiskā perioda uz mūsdienām. Tas ir vēsturisko faktu un notikumu izklāsts hronoloģiskā secībā, ievērojot notikumu secību un pēctecību (piemēram, dejas tehnikas attīstību un tās veicinošos faktoros dažādos gadsimtos). Šī izziņas veida turpmākā attīstība attēlota ar OA vektoru II, kur parādīts, ka vēstures posmus ir iespējams izcelt un analizēt atsevišķi, konstatējot atsevišķo vispārējo faktu kontekstā (piemēram, liekot uzsvāru uz romantiskā baleta tradīcijām kā galveno vēsturisko notikumu klasiskās dejas izteiksmes līdzekļu attīstībā). Atsevišķi posmi šajā gadījumā ir jāinterpretē kā notikumi ar vienādu vēsturisko nozīmi. OA Vektors III grafiski parāda, ka dejas vēstures apguvē ir iespējams izcelt kādu galveno notikumu (piemēram, Ž. Ž. Noverra baleta teātra reformu nozīmi baleta teātra attīstībā vai M. Fokina (*Фокин*) dejas reformu, tādējādi dejas attīstību kā procesu, kuru sekmējuši objektīvie un subjektīvie faktori. Modeļa OA vektora modifikācijas norāda uz iespējamām pieejām dejas vēstures lineāro faktu izklāstā.

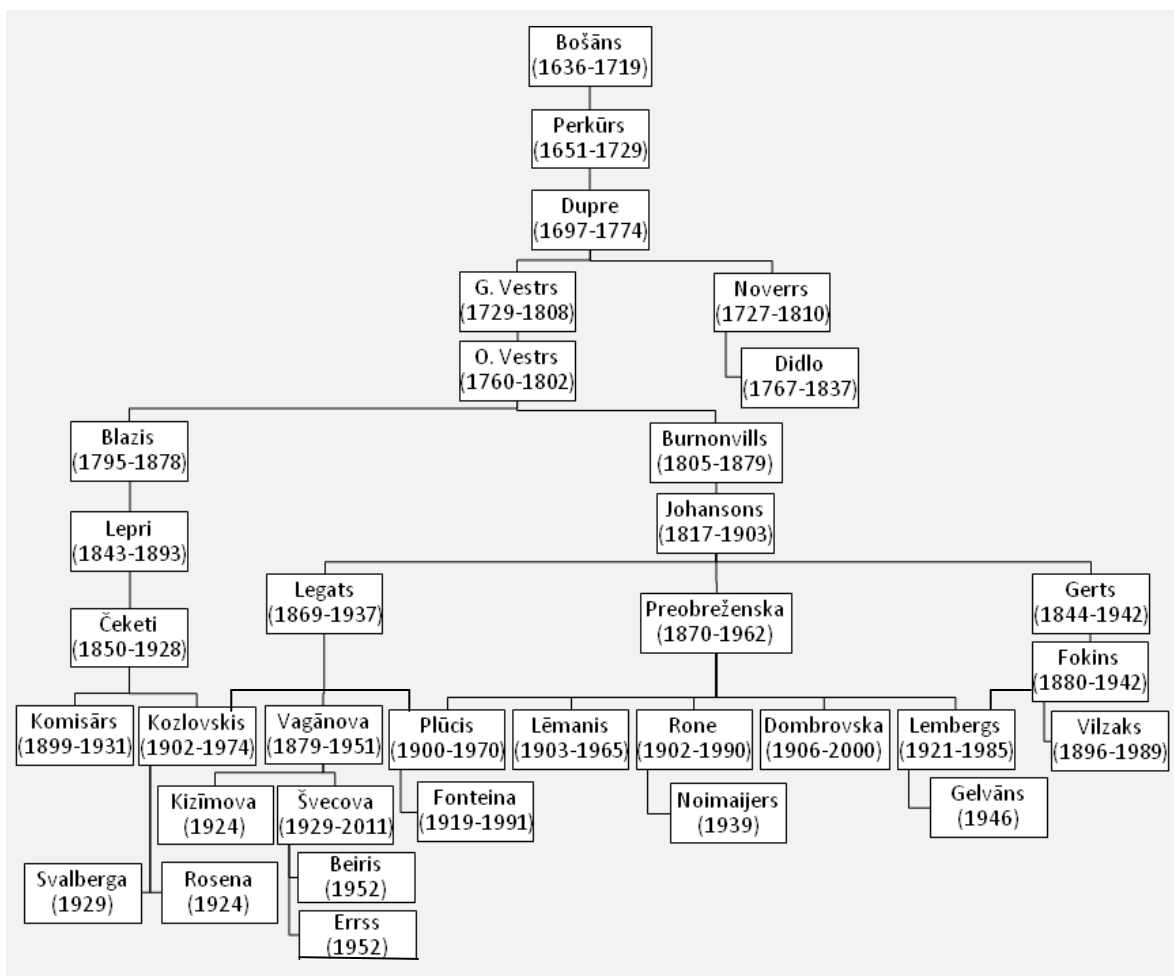


4. attēls. Dejas stilu un sociālās piederības modelis

4. attēlā ir redzams izstrādātais vektoru OB un OC saturs. OB rāda, kā konstatētie dejas stili nomaina cits citu, iespaido dejas tehnikas un citu tās izteiksmes līdzekļu attīstību. Dejas vēsturē stilu veidošanās tiek korelēta ar gadsimta modi, mākslu, sociālo dzīvi, attiecībām. Tiek konstatēti jauna stila veidošanās priekšnosacījumi iepriekšējā stila robežās. Vektors OC norāda uz dejas vēstures faktu interpretācijas iespējām pētniecībā. Ir konstatēti iespējamie pētniecības aspekti – sociālais, pedagoģiskais, vēsturiskais, psiholoģiskais u. c. Vektors OA norāda konkrētās

mākslinieciskās darbības laika periodu. Izveidotais modeļa saturs ir vienlaicīgi klasificējams arī kā instruments dejas vēstures pētniecībai, analizējot faktus no vērtību veidošanās viedokļa. Izveidotais modelis un tā saturs rāda dejas vēstures izpēti kā multidisciplināru darbību, kurā integrētas zināšanas baleta vēsturē, mūzikā, mākslā un sociālajā dzīvē. Vienlaicīgi tas parāda jaunu pieeju dejas vēstures pētniecībā, kuras pamatā ir mūsdienu skatījums uz dejas vēstures interpretācijas problēmām, analizējot faktus no vērtību veidošanās un pēctecības viedokļa. Dejas vēstures izpētei tiek piešķirts mūsdienu skatījums, inovatīva izpratne par pagātnes faktiem. Taču pagātni tā saista ar tagadni un iezīmē arī nākotnes prognozes. Modeļa saturs ļauj veidot padziļinātu pieeju dejas vēstures izpētē, kas ir orientēta uz vērtību izpratni un to pēctecību. Kā uzskata pedagoģe un mākslas zinātniece Rita Spalva (1953), „modelis sistematizē dejas vēsturisko pieredzi, pamato dejas vēsturi kā izpētes priekšmetu ar lineāru tā organizācijas gaitu un norāda uz šī priekšmeta neierobežotām zinātniskās izziņas iespējām.” (Spalva, 2010, 133). Izmantojot Dž. Laisones (*Layson*) dejas vēsturiskās attīstības pieeju, iespējams veidot jaunu izpētes modeli, balstītu Latvijā pieņemtajā terminoloģijā, kā arī uzkrātajā baleta vēstures un baleta pedagoģijas mācīšanas pieredzē, tās pēctecībā.

Pētījuma gaitā, analizējot, pētot un atsaucoties uz baleta mākslas un baleta pedagoģijas vēstures pētījumiem (Красовская, 1971,1981,1983; Блок,1987; Бахрушин, 1965; Ваганова, 1958; S. Au, 1997; Laisone, 2005; Brants, 1943; Siliņa, 1956; Bite, 2002a, 2002b u. c.) ir izveidots baleta mākslas un baleta pedagoģijas vēsturiskās pēctecības modelis. Tā saturs ļauj izsekot baleta mākslas un pedagoģijas pārmantojamībai, pedagoģisko prasmju un zināšanu nodošanai no paaudzes uz paaudzi, sākot no franču baletmeistara un teorētiķa Pjēra Bošampa (*Pierre Beauchamp*, 1631–1719), kurš pirmais izveidoja dejas soļu terminoloģiju un pierakstu sistēmu, līdz 20. gadsimta trīsdesmito gadu Latvijas izcilākajiem baleta māksliniekiem un pedagogiem, kas deva nozīmīgu ieguldījumu Latvijas baleta mākslas un pedagoģijas attīstībā, audzinot spējīgus dejojājus Latvijas Nacionālās operas baletskolā (dibināta 1932.) un Alberta Kozlovskā dibinātā Liepājas Operas baleta trupā un studijā (1935).



5. attēls. Klasiskā baleta pedagoģijas pēctecība

Pirmās dejas formas pasaulē ir radušās saistībā ar pagānu kultūras izpausmēm, kad deja bija cieši saistīta ar reliģiskajiem priekšstatiem par dabu un sabiedrību, būdama neatņemama pirmatnējo rituālu sastāvdaļa. Dejai pirmatnējos rituālos ir tikai funkcionāla nozīme (Williams, 1991). Taču jau antīkajā pasaulē deja ieņem ievērojamu vietu cilvēku sociālajā un personīgajā dzīvē. Dejas mācība *orhestika* tiek iekļauta cilvēka audzināšanas vērtību sistēmā. Liecības par Senās Grieķijas un Romas dejas tehniku un kompozīciju līdz mūsdienām ir saglabājušās gan vārdiskos aprakstos sengrieķu komēdijās, traģēdijās un filozofu traktātos, gan vizuālajos vēstījumos – skulptūrās un zīmējumos. Senās Grieķijas estētiskais ideāls nosaka ķermeņa līniju izkopšanu, grāciju, skaistumu un veselību kā svarīgākos dejas kultūras elementus. Proporcija, simetrija, ritms, kontrasti un dinamika izpaužas dejas kompozīcijā un izpildījumā, apliecinot *skaistā* veidošanās nosacījumus dejā. Filozofs Lukiāns traktātā *Par deju* atzīst, ka deja sekmē cilvēka prāta spējas, uzlabo veselību un sniedz emocionālo gandarījumu. Pitagoriešu atziņa par skaistā izpausmi harmonijā un kārtībā,

kā arī Aristoteļa mākslas atdarināšanas (*mimēmis*) mācība veido sabiedrības klasiskos priekšstatus par *skaišto* un tā izpausmi dažādos mākslas veidos. Konstatējot sakarības starp māksliniecisko darbību kā izziņas veidu un *skaišto* kā galveno estētisko kategoriju mākslinieciskajā darbībā, Aristotelis norāda uz to izpausmēm – „daļām, kam jābūt savienotām noteiktā kārtībā” (Aristotelis, 1959, 52). Senajā Grieķijā cilvēkiem patika gan dejot, gan muzicēt. Mūzika bija neatņemama sabiedrisko pasākumu sastāvdaļa. Viens no izplatītākajiem mūzikas instrumentiem bija auls (pūšaminstruments). Auls tika spēlēts procesijās, karagājienos, dzīrēs, vingrošanas vai deju laikā, arī kopā ar kori teātra izrādēs. Vēlāk radās jauns mākslas veids – antīkā traģēdija, kas ietvēra drāmu, mūziku un deju. Izrādēs piedalījās aktieri, koris un solisti – korifeji. Otrs izrāžu veids bija komēdija. Tajā autori reizēm ieviesa tautiskas melodijas un pat atļāvās pasmieties par traģēdiju samākslotību. No tā varam secināt, ka Romas impērijas laikā sabiedrībai bija raksturīga vispārēja aizraušanās ar mūziku un deju. Bagātnieki algoja mājas muzikantu kopas, lai tās dziedātu un dejotu par prieku saimniekiem un viesiem. Bērniem mācīja dziedāšanu un kitāras spēli. Mūzikas un dejas skolotāja profesija bija cienījama un populāra. Cirkos un teātros uzstājās lieli kora ansambļi ar tam laikam grandiozu un skaļu instrumentālo pavadījumu. Romā, tāpat kā Grieķijā, dzeja, mūzika un deja bija cieši saistītas. Franču mākslas vēsturnieks Lui Sešans (*Louis Sechan*, 1882–1968) uzsver, ka antīkajā Grieķijā dejas tehniku bija apguvuši turpat vai visi iedzīvotāji un dejoja visi no vienkārša zemnieka līdz augstdzimušam pilsonim. Viņš uzsver, ka jau Platona laikā eksistēja 200 dejas soļu nosaukumu. Pamatojoties uz šiem pētījumiem, L. Sešāns veido savu dejas klasifikāciju:

- Kareivīgās dejas (rituālu un izglītojošās dejas),
- Atturīgās kulta dejas (plīvuru (emmelijas) un kariatīdu dejas),
- Orgiju dejas,
- Sabiedriskās (svētku un teātra dejas),
- Sadzīves dejas (Sechans, 1930).

Veicot dejas mākslas vēsturisko pētījumu, L. Sešāns secina, ka Efesskas Artemīdas templī dzīvojušas īpašas dejojāņu grupas, kuras dēvētas par *akrobatai* un kuras dejojušas uz puantēm (Sechan, 1930.). Zinātniece Elga Freiberga norāda, ka tieši grieķu māksla un filozofija ir izveidojusi Rietumu kultūrā eksistējošos *skaištā* uztveres apveidus (Freiberga, 2000).

Eiropas tautu vēsturē dejas bija plaši izplatītas jau agri pirms kristietības pieņemšanas. Dejas, tāpat kā dziesmas un citi folkloras veidi, bija cieši saistītas ar tautu

ticējumiem, tādēļ baznīca tās daudzviet apkaroja kā pagānismu. Šī iemesla dēļ viduslaikos feodālajā sabiedrībā dejas nebija plaši izplatītas, lai gan vienkāršā tauta saglabāja dejas tradīcijas. Bet, sākot ar renesanses laikmetu, deja atkal ieņēma nozīmīgu vietu visu sabiedrības slāņu dzīvē. Nedz svinības pilī, nedz tautas svētki nenotika bez mūzikas, dziedāšanas un dejas. Deja piedzīvoja atdzimšanu, ieguva līdzīgu nozīmi kā antīkajā pasaulē.

Agrajā renesansē aristokrātu dejas maz atšķīrās no tautas masu dejām. Slavenajā Džovanni Bokačo (*Giovanni Boccaccio*, 1313–1375) *Dekameronā* tiek stāstīts: „viņi nodziedājuši dažas *stampitas* un vienu vai divas dejas dziesmiņas, kā vēlējās karaliene, priecīgi sēdās pie galdiem. Un, kad, līksmībai valdot, kā nākas bija ieturētas vakariņas, neaizmirdami ierasto kārtību, viņi nodejoja dažas dejas mūzikas instrumentu un dziesmu pavadījumā. [...] Karaliene, dāmas, jaunekļi izveido apli un lēnām staigā pa to.” (Bokačo, 2008, 341). No rakstīta var secināt, ka galma svinībās deja ir bijusi tikai kā papildinājums starp ēdienreizēm.

Baleta pirmsākumi gan Itālijā, gan Francijā bija saistīti ar galma svinībām, kas tika organizētas par godu karaļu vai augstmaņu dzimšanas dienām, kurās dejas bija neiztrūkstoša to sastāvdaļa. Sākotnēji deju soļus aristokrāti aizguva no vienkāršās tautas izpildītajām dejām. Tērpi šai laikā apliecināja personības vērtību un gaumi. Dejas tika izpildītas greznos, smagos kostīmos, tādēļ tās bija atturīgas, cēluma un dižciltības piepildītas. Ar laiku galma dejām tika izstrādāta īpaša, atbilstoša horeogrāfija, kas parasti atainoja klasiskās mitoloģijas tēmas. Galma dejas kļuva tik populāras un iecienītas, ka bieži vien pat karaļi un karalienes piedalījās šajās dejās. Sākotnēji dejas bija ļoti īsas un veica intermēdijas funkciju. Šīs dejas bija paredzētas kā atpūtas brīdis no kāda garāka priekšnesuma. Ar laiku dejas ieņēma aizvien nozīmīgāku vietu, un tās sāka izpildīt kā atsevišķu priekšnesumu. Gandrīz katrā galmā uzturējās vairāki komponisti, horeogrāfi, kostīmu mākslinieki un scenogrāfi. Jau 1570. gadā Parīzē tiek dibināta Mūzikas un Poēzijas Akadēmija (*The Academie de Musique et de la Poesie*). Tās dibinātāji bija dzejnieks Žans Baifs (*Jean-Antoine de Baif*, 1532–1589) un komponists Joahims Kurvills (*Joachim Thibault de Courville*, ? – 1581). Ž. Baifs un viņa domubiedri un sekotāji centās atdzīvināt antīkās pasaules dzeju, mūziku un deju, izmantojot epizodes no tādiem darbiem kā Homēra (sengrieķu: Ὀμηρος — dzīvojis ap 8. gadsimtu p.m.ē.) *Odisejas* (*Odyssey*). Viena no pirmajām galma baleta izrādēm bija *Poļu balets* (*Ballet des Polonais*, 1573). Tā bija veltīta, kā goda un cieņas apliecinājums, kad 1573. gada 16. maijā Polijas augstmaņi ievēlēja Anrī III par Polijas karali (Au,

1997, 13). Parasti baleta uzvedumos piedalījās arī karalis, karaliene un viņu ģimenes locekļi. Īpašu popularitāti galma balets sasniedza Ludviķa XIV laikā. Karalis piedalījās visos baleta uzvedumos, tēlodams ne vien savam stāvoklim atbilstošos mītiskos dievus un varoņus, bet arī vienkāršus cilvēkus.

17. gadsimtā Mediči galmā, Itālijā, darbojās vairāki deju horeogrāfi un mūzikas sacerētāji (Fabricio Karozo (*Fabritio Caroso da Sermoneta*, 1526/1535–1605/1620), Lorenzo Alegri (*Lorenzo Allegri*, 1567–1648) u.c.). Izsmalcinātie Mediči galma aristokrāti vienmēr vēlējās būt informēti par jaunākajiem notikumiem un modes tendencēm, tai skaitā arī par jaunākajām dejām un deju soļiem. Lai sekmīgi apgūtu modernākās un citur iecienītās dejas, bija nepieciešami deju skolotāji, kuri vadīja deju stundas. Mediči galmā ļoti iecienīti bija arī deju uzvedumi, kur savu izdomu demonstrēja galma horeogrāfi. Kā vienas no ievērojamākajām ballēm Mediči galmā tiek minētas kāzu svinības, kas tika organizētas par godu *Kozimo II* un viņa jaunajai sievai. Kāzas notika 1608. gadā Florencē, un svinības ilga vismaz vēl divas nedēļas pēc laulību ceremonijas. Šīs svinības ir aprakstītas Frančesko Čini (*Francesco Cini*) izdotajā grāmatā *Mīlestības nakts* (*Notte d'amore*, 1633). Neatņemama šo kāzu svinību sastāvdaļa bija dejas, kas tika rīkotas vakaros, kad viesiem nebija ieplānotas citas izklaides. Tā aizsākās jaunas priekšnesumu tendences, kur paralēli dejām tika izpildīts arī muzikāls priekšnesums (Au, 1997).

Galma ballēs vienmēr tika izpildītas tādas dejas kā *galjarda*, *gavote*, *canar*, *pavana*, *branls*, *corrente*, *menuets* un daudzas citas tām līdzīgas. Šo galma deju izplatību veicināja augošā grāmatu popularitāte.¹ Šajos izdevumos uzmanība tika veltīta arī dejām, kas tika dejotas Mediču galmā. Grāmatas, kas bija tulkotas angļu, vācu, itāļu, spāņu un citās valodās, deva iespēju deju meistariem apgūt un mācīt saviem audzēkņiem citu reģionu un valstu jaunos deju soļus un horeogrāfijas. Grāmatā *Par karaliskajiem notikumiem* (*Per un regale evento*) pieminētas vairāk nekā 16 dažādas balles, kuru neatņemama sastāvdaļa bijušas dejas, teatrālās un muzikālās izrādes, dažādi uzvedumi un deju meistarū iestudētie priekšnesumi. Šādi pasākumi tika organizēti par godu visdažādākajiem notikumiem. Grandiozās balles tika organizētas ne tikai kāzu, dzimšanas dienu, kristību svinībām, bet arī par godu svarīgiem viesiem, dažādām mitoloģiskām būtnēm, gada laiku maiņām u.c.

¹ 1618. gadā Venēcijā iznāca Raffaello Monterosso (*M. A. Bartoli Bacherini* salikums) grāmata *Par karaliskajiem notikumiem* (*Per un regale evento*), kurā bija apkopoti dažādi mūzikas skaņdarbi, kas tika veltīti Toskānas hercogam Kosimo II (*Cosimo II*) Mediči.

17. gadsimta vidū dejas vairs nebija domātas tikai galma publikai, tās kļuva pieejamas plašākai sabiedrībai. Mūzikas virsotnē dominēja Žans Baptists Lulli (*Jean-Baptiste Lully*, 1632–1687). Viņš bija itāļu izcelsmes vijolnieks un dejotājs, kā arī mūzikas skolotājs karaļa Luija XIV ģimenē. Karaliskā ģimene viņam lūdza izveidot galma teātri. Šajā teātrī tika uzvestas dažādas teātra un dejas izrādes, kuras izpildīja profesionāļi. Tā izveidojās viena no pirmajām oficiālajām deju un baleta kompānijām.

Dejās aizvien biežāk tika izmantoti profesionāli dejotāji, kas sekmēja dejas tehnikas pilnveidošanos un attīstību. Tika radīti jauni un precizēti jau izmantotie soļi, pozīcijas un horeogrāfijas, kas veidoja pamatu klasiskā baleta tehnikai. Veicot pētījumus baleta vēsturē, Au Sjūzena (*Au Susan*) secina, ka 1700. gadā Pjēra Bošampa (*Pierre Beauchamp*, 1631–1719) izveidoto dejas soļu terminoloģiju un pierakstu sistēmu ar nosaukumu *Choregraphie* publicēja Rouls Feilets (*Raoul Auger Feuillet*, 1653–1709) (Au, 1997, 26).

Pirmie zinātniskie darbi ar dejas soļu nosaukumu skaidrojumiem, to izpildījumu, kā arī pieklājības likumu ievērošanu sabiedrībā parādās Itālijā. 1581. gadā tika izdota grāmata *Dejotājs (Il Ballarino)*, kuras autors bija F. Karozo (*Karozo*), un 1602. Gadā – franču baletdejojāja un teorētiķa Čezares Negrī (*Cesare Negri's*, 1535–1605) darbs *Le Gratie d'Amore*. 1682. gadā tiek publicēta Klaudi Francis Menestrije (*Claude-François Ménéstrier*, 1631–1705) grāmata *Antīkā un Modernā baleta teātra noteikumi (Les ballets anciens et modernes, selon les regles du theatre)*, kurā autors analizē un apskata baleta mākslas problēmas. K. F. Menestrije uzskata baletu par mūzikai, glezniecībai un dzejai līdzvērtīgu mākslu. Viņš runā par duālismu baletā, uzsvērdams, ka šai mākslai ir divi atšķirīgi izteiksmes veidi – deja un pantomīma. Kā deja, tā pantomīma var viena otru papildināt, taču nevar tikt savstarpēji aizstātas, jo tās ir ķermeņa kustības ar dažādu raksturu un uzdevumu. 17. gadsimta pirmajā pusē baleta saturā dominē mitoloģiskie sižeti, uzvedumi bija ar sentimentālu raksturu, iztrūkstot dziļākam saturam.¹

17. gadsimtā baleta mākslā notiek ievērojamas pārmaiņas. Sākot ar 1670. gadu, karalis un galma ļaudis izrādēs vairs nepiedalās. Baleta izrādes sāk izpildīt profesionāli dejotāji. Pirmie profesionālie dejotāji (vīrieši), baleta izrādēs piedalās kopš 1625. gada, bet profesionālās dejotājas – ,tikai kopš 1681. gada. Profesionālo dejotāju piedalīšanās

¹ Kā piemērus var minēt angļu izcelsmes horeogrāfa Džona Vīvera (*John Weaver*, 1673–1760) baletu *The Loves of Mars and Venus* (Marsa un Vēnēras mīla, 1717), franču horeogrāfu Fransuā Prevosta (*Francoise Prevost*, 1680–1741) un Klaudio Balona (*Claude Balon*, 1676–1739) traģēdiju *Le Horaces* (1714).

baleta un operas uzvedumos veicināja baleta attīstību. 1672. gadā Parīzē tiek nodibināta Karaliskā Mūzikas un Dejas akadēmija (*Academie Royale de Musique et de Dance*), kuras pirmais vadītājs un horeogrāfs bija P. Bošamps, savukārt komponists – Ž. B. Lulli. Akadēmijas uzdevumos ietilpa jauno dejotāju apmācība, kā arī teorētisko atziņu sistematizēšana, baletu pieraksta izveide un to saglabāšana. Kā raksta baleta vēsturnieks un kritiķis Jurijs Bahrušins (*Юрий Бахрушин*, 1896–1973), īpaši jāatzīmē Karaliskās mūzikas un dejas akadēmijā noteiktā dejas apmācības sadale trijos līmeņos:

- *nopietnā deja* – līdzvērtīga šodienas klasiskajai dejai, kas prasa augstu izpildījuma akadēmismu, skaistas ķermeņa līnijas, kustību eleganci.
- *komiskā deja* – deja ar izteiktu virtuozu izpildījuma tehniku, nedaudz pārspīlētiem kustībām, kas pakļautas improvizācijai.
- *raksturdejas* – pastorāles, kā arī dažādas mitoloģiskās dejas (fūrijas, nimfas, satīri u.c.) (Бахрушин, 1965, 24).

Akadēmijas izveide noteica franču baleta turpmākās gaitas. Radās prasība, lai balets un tajā ietilpstošās dejas būtu saturīgas un sižetiskas. Franču filozofs, mākslas kritiķis un rakstnieks D. Didro, kas pazīstams kā grāmatas *Enciklopēdija* (*Encyclopédie*) galvenais redaktors, uzskatīja, ka dejā redzamais vieglums un grācija paši par sevi ir nenozīmīgi, ja tajā nav jūtams saturs. Viņaprāt, kustības, kuras attēloja kādu dramatisku darbību bija vērtīgākas un nozīmīgākas nekā bezsaturiska kustību izpilde. Tātad klasiskā baleta pirmsākumus varētu attiecināt uz renesanses beigu posmu, kad Itālijā, vēlāk arī Francijā, galma skatuvēs parādījās dažādi deju priekšnesumi. Spriežot pēc aprakstiem, kas saglabājušies līdz mūsdienām¹, tika izstrādāta sistēma dejas terminoloģijā un tās pielietošanā. Tuano Arbo (*Thoinot Arbeau*, 1519–1595), pēc Ž. Ž. Noverra domām, uzskata, ka deja kā ritmisko kustību virkne ir cieši saistīta ar mūziku, un tā nav uzskatāma par mēmu runu, kas ar kustību palīdzību mēģina paskaidrot dejotāja ieceri. Ž. Ž. Noverrs atzīmē, ka „T. Arbo traktātā *Orhesografija* mēģināja katrai nošu zīmei pievienot arī dejas soļu pierakstu.” (Новепп, 1965, 240.-241.)

Renesanses laika traktātos ritma un simetrijas likumi, kā arī harmonija starp veselo un atsevišķo pamatoti dabatbilstības teorijā. Formas un skaistā mijattiecības attīstās formulā *modus–species–ordo* (veids, īpašais, kārtība) un rada izpratni par

¹ Guelmo Ebreo (*Guglielmo Ebreo da Pesaro* (1420–1484) *Traktāts par deju* (*De practica seu Arte Tripudii*, 1463), Antonio Kornadzāno (*Antonio Cornazano* 1430–1485) *Grāmata par dejas mākslu* (*Il Libro dell'Arte del Danzare* 1465), Fabricio Karozo (*Mario Fabritio Caroso* (1527 vai 1535–1600) *Dejotājs* (*Il Ballarino* 1581), Tuano Arbo (*Thoinot Arbeau* 1520–1595) *Orhesografija* (*Orchesographie* 1588) u.c.

formas un kompozīcijas veidošanu. 18. gadsimtā balets turpina attīstīties gan kā aristokrātiskā galma dejas, gan tehniski virtuozā dejas. Jaunu impulsu un bagātu izdomu klāstu baleta mākslā ienesa Ž. Ž. Noverrs, kurš bija talantīgs horeogrāfs un izcils dejas teorētiķis. Grāmatā *Vēstules par deju un baletu (Lettres sur la danse et les ballets, 1760)* autors meklē jaunus ceļus dejas attīstībā, izsakot prasību pēc darbības baletiem, kuros dejas attēlotu pārdzīvojumus. Viņš uzskata, ka mehāniski izpildītas dejas sižetiskiem baletiem neder, pantomīma ir dramatiskās darbības risinātāja. Dejas raksturiem, baleta iestudējumā vajadzētu būt maksimāli dažādiem. Veidojot dejas kompozīciju, jāseko, lai pēc klasiskās dejas nāktu raksturdeja. Dejojāji jāatbrīvo no smagajiem kostīmiem, kuri ierobežo kustību dažādību un vieglumu. Autors nenoliedz dejas centrālo nozīmi baletos, bet uzskata, ka dejā nepieciešams izrādīt vairāk pārdzīvojumu un sajūtu. Viņš baleta uzvedumos nozīmīgu vietu piešķir pantomīmai, tieši mīmikas un žestu izteiksmīgai pielietošanai. Tomēr laika gaitā Ž. Ž. Noverrs mainīja savu viedokli, uzskatot, ka „deja atšķiras no pantomīmas, un balets nav organiski viengabalains, bet gan dejas un pantomīmas sintēze.” (Hobepp, 1965, 43-44). Viņaprāt, dejas ir soļu, graciozu kustību un skaistu pozu māksla, bet pantomīma ir māksla ar žestiem izteikt dvēseles pārdzīvojumus un noskaņu. Žestu kustības vada kaislības, dejas kustības – gaume un grācija (Hobepp, 1965). *Vēstulēs par deju* autors sniedz plašu atziņu izklāstu par dejas tehniku, baleta saturu un tā uzbūvi, kostīmiem, scenogrāfiju, mūziku, libretu izveidi u.c. Trīspadsmitajā vēstulē viņš skaidro jēdziena *horeogrāfija* nozīmi. „Tā ir dejas pierakstu māksla, līdzīga nošu pierakstam, ar kura palīdzību baletmeistari nosūtīja viens otram savu deju sacerējumus.” (Hobepp, 1965, 240.-242.). Jāatzīmē, ka Ž. Ž. Noverra atziņas, ka dejai jābūt kā izteiksmīgai valodai un dejojājiem jāklūst par aktieriem, kas spēj radīt kā dejiskus, tā arī dramatiskus tēlus, ir aktuālas arī šodien. Devītajā vēstulē viņš raksta ka „seja ir dvēseles atspulgs [...], seja ir neapšaubāmi jūtu, dvēseles kustību un centienu spogulis [...], ļaujiet man dot priekšroku dzīvai, apgarotai sejai, nevis maskai. Mūsu seju daudzveidība atšķir mūs citu no cita, seja izsaka mūsu būtību un, visbeidzot, glābj mūs no tā jūkļa, kas rastos Visumā, ja visi cilvēki izskatītos vienādi.” (Hobepp, 1965, 154.-187.)

Ž. Ž. Noverrs bija ne tikai sava laika izcilākais baleta mākslas teorētiķis, bet arī baletmeistars. Savas dzīves laikā viņš iestudējis neskaitāmas baleta izrādes, no kurām atzīmējamās: *Reno un Armīda* (1761), *Medeja un Jāsons* (1763), *Appelles un Kampapa* (1773), *Acis un Galateja* (1773), *Kalpone – Jaunkundze* (1794) u.c. Ž. Ž. Noverra skolnieks un ideju turpinātājs bija itāļu baletdejojājs, horeogrāfs un teorētiķis K. Blazis.

18. gadsimta mākslinieks un teorētiķis Viljams Hogarts (*William Hogarth*, 1697–1764) centās izmērīt un pierādīt ideālo harmoniju ar skaistuma līnijas esamību, kura, pēc V. Hogarta domām ir augstākās mākslinieciskās izpausmes veids. Mākslas tuvošanās ideālai kontūrai ir tieksme pēc ideālās formas. Viens no šī perioda izcilākajiem horeogrāfiem bija Salvators Vigano (*Salvatore Vigano*, 1769–1821). Viņš bija Ž. Ž. Noverra ideju piekritējs, un viņa iestudējumi *Prometeja radīšana* (*The Creatures of Prometheus*, 1801) un (*Il Noce di Benevento*, 1812) guva lielus panākumus. S. Vigano darbos jau iezīmējās jauna pantomīmas un dejas uztvere, kas atšķīrās no franču baleta. Arī klasiskās dejas tehnikas izpildījumā varēja vērot atšķirības, kas vēl netieši, bet jūtami parādīja franču un itāļu dejas skolas dažādību.

Kādas tad bija šīs divas – franču un itāļu – baleta skolas? Lai atbildētu uz šo jautājumu, ir pētīti dažādu autoru darbi (Чеккетти, 2010; Ваганова, 1958; Альберт, 1999; Legat, 1932; u.c.) par šo skolu izveidi, pasniegšanas metodiku, to atšķirībām un turpmāko šo abu skolu apvienošanu, izveidojot trešo – krievu baleta skolu. Abas baleta skolas, gan itāļu, gan franču, veidojušās galma baleta ietekmē. Iepriekš tika apzināts, ka klasiskā baleta pirmsākumi meklējami 16. gadsimta Itālijā, Mediči galmā, kur kā deju iestudētājs darbojās Baltezars Bendžoizo (*Balthasar de Beaujoyeux*, 1500–1587), tomēr kā profesionāls mākslas žanrs tas veidojies un attīstījies Francijā, kurai, sākot no 17. gadsimta, arī piederēja prioritāte šajā mākslas nozarē. Klasiskā baleta izveide gan Eiropā, gan Krievijā bija atkarīga no franču baleta pedagogiem un horeogrāfiem, kuri dominēja baleta mākslā līdz pat 20. gadsimta sākumam.

Itāļu klasiskā baleta skolai raksturīga virtuozā, daudzveidīga kustību partitūra, sarežģīta piruešu tehnika, lēcieni un ekspresīvs izpildījuma stils, tomēr, salīdzinot ar franču skolu, tajā ir mazāk elegances un mākslinieciskuma.

Arī franču baleta skola veidojusies galma ietekmē, turklāt pārmantojot labākās itāļu baleta tradīcijas un baleta tehnikas sasniegumus. Franču baleta skolai raksturīgs smalkums, kustību perfekta izstrādātība, grācija, bet tai pašā laikā zināms manieriskums, sastingums un uzspēlētība, jo tā veidojusies galma sarīkojumu ietekmē. Tās attīstību lielā mērā noteica itāļu baletmeistari, kuri tika aicināti gan kā horeogrāfi, gan kā dejojāji, gan baleta skolotāji.

Laika posmā pēc lielās franču revolūcijas baleta māksla iegūst lielu popularitāti. No 1789. gada līdz 1799. gadam Francijā tiek gāzta monarhija, radikāli ierobežotas Romas Katoļu baznīcas tiesības un nodibināta republika. Šai laikā tiek

dibinātas baleta trupas. Līdz ar baleta darbības lauka paplašināšanos mainās arī baleta izteiksmes līdzekļi. Dejas tehnika kļūst arvien sarežģītāka un virtuozāka. Mainās apģērbs – par tradicionālo baleta apģērbu kļūst tunika, parādās dejai piemērotāki apavi ar mīkstām zolēm. Baletdejojāja tērps vairs neatgādina 18. gadsimta galma dejojāju tērpu. Viens no izcilākajiem šā perioda baleta teorētiķiem un baletmeistariem ir jau iepriekš pieminētais K. Blazis Savos teorētiskajos pētījumos K. Blazis raksta par dejas tehniku, pedagoģisko metodiku, kompozīciju, libretu, scenogrāfiju un kostīmiem. Viņš centās teorētiskajos atzinumos par dejas mākslu radīt sistēmu un veidot klasifikāciju, kā arī iztirzāja jautājumus par dejas tehniku un metodiku. Vēsturnieku skatījumā K. Blazis (*Blasis*) lielākos panākumus guva tieši baleta pedagoģijā. No viņa pārmantotā klasiskās dejas tehnika savu augstāko izpausmi sasniedza 19. gadsimta beigās. Kā atzīmē V. Krasovskaja (*Красовская*) „viņa daudzveidīgajā, mākslinieciskajā darbībā nozīmīgākā un paliekošākā vērtība bija teorētiskajiem darbiem par baleta metodiku [..], praktiskajām un teorētiskajām pamācībām baletā, dejā un pantomīmā.” (*Красовская*, 1983, 40).

19. gadsimta pirmajā pusē baleta mākslā iezīmējās jauns virziens – *romantisms*. 30.–50. gados romantiskais balets Francijā sniedza savu augstāko virsotni. Šis laika posms saistīts ar horeogrāfa Žila Perro vārdu (*Jules Perrot*, 1810–1892) un viņa iestudētajiem baletiem: *Žizele*, *Undīne*, *Alma*, *Esmeralda*, *Pas de Quatre* (Čezāres Punji (*Cesare Pugni*, 1802–1870) mūzika, 1845). Dominējošais elements romantiskajos baletos ir dejas. Galvenais vadmotīvs ir poētiskums un ireāli tēli. A. Š. Adāna balets *Žizele* ir romantisma laikmeta spilgtākais paraugs. Titulloma, kura ataino sievietes mīlestības pārpasaulīgo spēku, spītējot nodevībai, ir viena no tehniski un emocionāli vissarežģītākajām lomām klasiskajā dejā. Tā ir kā pārbaudījums pat izcilāko balerīnu aktiermeistarībai un klasiskās dejas perfekcijai. Romantisms 19. gadsimta sākumā Eiropas mākslā ieviesa dažādas pārmaiņas. Māksliniekus arvien vairāk nodarbināt viņu darbu emocionālā ietekme, ne tik daudz formālie principi un tehnika. Līdz tam baletā valdīja spilgta un izteikti virtuozā vīriešu dejas atlētisku izpildītāju sniegumā. 1832. gada 12. martā Parīzes Operā notika vēsturiskā pirmizrāde pirmajam romantiskajam baletam Žana Šneichofera (*Jean Madeleine Marie Schneitzhoeffter/ Schneitzhoffer*, 1785–1852) *Silfīda* (*La Sylphide*) ar Mariju Taljoni (*Marie Taglioni*, 1804–1884) titullomā. Tieši *Silfīda* horeogrāfa un baletdejojāja Filippo Taljoni (*Filippo Taglioni*, 1778–1871) horeogrāfijā ar Eižena Lamī (*Eugene Louis Lami*, 1800–1890) kostīmiem radīja baleta jauno stilu, ietekmējot visu turpmāko baleta attīstību. M. Taljoni dejai bija raksturīgs

ēterisks vieglums, atraisīts, fascinējošs lēciens, ko vēl vairāk izcēla balerīnas dejojums uz pirkstgaliem. A. Š. Ādāna *Žizele*, Ž. Šneichofera *Silfīdas* novatorismu noveda līdz pilnībai kā izteiksmes līdzekļu ziņā, tā saturiskajā un emocionālajā ziņā. Romantiskā baleta ievērojamākās dejotājas bija jau pieminētā M. Taljoni, kā arī Fannija Elslere (*Fanny Elssler*, 1810–1884), Karlota Grīzī (*Carlotta Grisi*, 1819–1899), Fannija Čerrito (*Cerrito Fanny*, 1817–1909). Romantiskais balets uzplaukst Vācijā, Francijā, Itālijā, vēlāk arī Dānijā, kur savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību sāka Augusts Burnonvils (*August Bournonville*, 1805–1879). Balstoties uz franču un itāļu klasisko baletu, kas noteica baleta mākslas attīstības virzienu, šis mākslas veids radās un pilnveidojās arī Krievijā, kur to veicināja franču baletmeistara un pedagoga Šarla Lui Didlo (*Charles Louis Didlot*, 1767–1837) mākslinieciskā un pedagoģiskā. 19. gadsimta beigās baleta mākslā iestājās lūzums. Baletmeistari un izpildītāji sāka aizrauties ar kustību tehnisko virtuozitāti un dažādiem pārsteiguma efektiem. Klasiskais balets kļūst par *sastingušu konvencionālismu* (*konvencionāls* – pieņemts, nosacīts, ar tradīcijām saistīts, Svešvārdu vārdnīca, 2005, 391) 20. gadsimta sākumā Aisadoras Dunkānes (*Dora Angela Duncan*, 1878–1927) sensacionālie panākumi apliecināja, ka dejas mākslā var būt jauni izteiksmes līdzekļi, kā rezultātā klasiskais balets sāka zaudēt savu popularitāti un atzinību. Sākot ar 1909. gadu, krievu baleta *Djageļeva sezonas* Parīzē pierādīja, ka krievu baleta skola ne tikai ir kļuvusi par patstāvīgu klasiskās dejas varietāti, bet ar savu formas pabeigtību un mākslinieciskumu pārspēj visas līdz šim eksistējušās deju skolas, ieņemot līdera pozīciju pasaules baletā. Līdz ar to agrākie skolotāji un skolnieki nu bija mainījušies vietām.

Pētot un analizējot baleta mākslas vēsturisko un pedagoģisko attīstību, var izvirzīt sekojošas klasiskā baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās attīstības tendences:

- Katra sabiedrība noteiktā vēstures posmā izvirza savas vērtības un to kritērijus.
- Katrs laikmets veido savus, sociālajā dzīvē balstītus, priekšstatus par vērtībām.
- Pastāv arī nemainīgi priekšstati par vērtībām, kas gūst savu atspoguļojumu sabiedrības kultūras un mākslas dzīvē.
- Pirmās dejas formas radās saistībā ar pagānu kultūras izpausmēm, kad dejas bija cieši saistīta ar reliģiskajiem priekšstatiem par dabu un sabiedrību.
- Klasiskā baleta vērtība ir tās formas pabeigtībā, noslīpētībā un autentiskumā.

- 19. gadsimta pirmajā pusē vērojams jauns virziens klasiskā baleta attīstībā – romantisms.
- Savā attīstības ceļā klasiskais balets kļuvis par skatuves mākslas veidu, kurā horeogrāfa idejas atklāsmē līdzvērtīgi darbojas visas klasiskā baleta izrādes komponentes – mūzika, dramaturģija, scenogrāfija un dejotājs.
- Galvenā vērtība ir klasiskā baleta pedagoģijas un horeogrāfiskās mākslas zināšanu pārmantojamībā un pēctecībā no paaudzes paaudzē.

Izvērtējot iepriekš minētās klasiskā baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās attīstības tendences, var izteikt pieņēmumu, ka balets savu paliekošo nozīmi un ietekmi uz cilvēka apziņu galvenokārt iegūst tad, kad tas ir vērsts uz indivīda zināšanu un emociju bagātināšanu, kā arī personības pilnveidošanu.

1.4. Tradīciju pārmantotība un pēctecība Latvijas baletā

19. gadsimta beigās Eiropā baleta mākslā iestājās lūzums. 1911. gadā baleta mākslas zinātnieks Valerijāns Svetlovs (*Валериан Светлов*, 1860–1934) rakstīja, ka klasiskais balets esot sasniedzis augstāko tehnikās virtuozitātes izpildījuma līmeni, „kad tālāk vairs nebija kur iet” (*Светлов*, 1911, 27). Baleta māksla bija nonākusi strupeclā. Klasiskā baleta mākslinieki, aizraujoties ar tehniskā izpildījuma perfekciju, sāka zaudēt tā mākslinieciskās vērtības – tēla atklāsmē, stila un jūtu izpausmēs. Klasiskās dejas apmācībā vislielākā uzmanība tika pievērta kustību izpildījuma teknikai un mazāk – mākslinieciskajam izpildījumam.

Vienīgi Krievija piedzīvoja patiesu horeogrāfiskās mākslas uzplaukumu, no kurienes balets kā mākslas žanrs izplatījās tālāk Eiropā un Amerikā, arī Latvijā. Par šo situāciju baleta mākslā Anna Pavlova (*Анна Павлова*, 1881–1931) teikusi, ka tieši Krievijā, pateicoties tautas garam un tradīcijām, dejas attīstījās vislabāk. Izskaidrojums, kādēļ viena nācija gūst panākumus kādā mākslā, bet otra – ne, meklējama nācijas raksturā un temperamentā (Dandrē, 1994, 71). Krievu baletdejojāja, horeogrāfa un pedagoga Mihaila Fokina (*Михаил Фокин*, 1880–1942) un krievu baleta pirmie panākumi Parīzē satricināja Eiropas dejas mākslas sastingumu, pavēra dejai jaunus apvārsņus un no jauna pacēla tās prestižu visā pasaulē. M. Fokins apliecināja, ka dejas māksla var iet jaunus ceļus un radīt *jaunas vērtības* un ka tajā slēpjas neizsmeļamas emocijas. „Aisedoras Dunkānes dejas iespaidots M. Fokins radīja savu izpratni par deju un kļuva par vienu no lielākajiem reformatoriem baleta mākslā 20. gadsimtā.” (Au,

1997, 73). Atsakoties no baletmeistara un pedagoga Mariusa Petipā (*Victor Marius Alphonse Petipa*, 1818–1910) klasiskā baleta kanoniem, M. Fokins radīja savu dejas uzbūvi, kurā horeogrāfiskās kompozīcijas padarīja dzīvas un pulsējošas, atmetot trafareto baleta uzbūvi, kas bija raksturīga klasiskajam baletam tā gadu simteņu ilgajā attīstībā. Līdz ar M. Fokinu (*Фокин*) jaunu impulsu ieguva visa dejas māksla.

M. Fokins savas kompozīcijas veidoja saskaņā ar muzikālo partitūru, „uzskatot mūziku par galveno, noteicošo faktoru dejas sacerēšanā. [...] esmu pret mehānisku kustību izpildījumu, [...] balets nav tikai deja uz pirkstgaliem, [...] baletu sižetos ir izmantoti gan antīkās Grieķijas skulptūru elementi, to plastika, gan Ēģiptes, Sīrijas, Indijas, arī Itāļu renesanses mākslinieku skulptūras un gleznas. Runājot par baletu, es nedomāju par balerīnu īsā baltā tunikā, izpildot uz puantēm *pizzicato*, bet gan pilnīgu žestu, mīmikas un kustību kopumu, raksturīgu jebkurai tautai, jebkurai kultūrai.” (Фокин, 1981, 347). Lietojot klasiskās dejas un raksturdejas izteiksmes līdzekļus, viņš ar savas fantāzijas spēku veidoja muzikāli un dejiski vienotas kompozīcijas. Tāpat lielu vērtību viņš piešķīra sadarbībai ar scenogrāfu un kostīmu mākslinieku, cenšoties panākt, lai scenogrāfs *radoši* piedalītos baleta uzbūves un stila veidošanā. Tas prasīja no skatuves mākslinieka spējas pārzināt dejas būtību un dejas izteiksmes līdzekļu iespējas. Šāda radoša sadarbība M. Fokinam izveidojās ar gleznotāju un scenogrāfu Aleksandru Benuā (*Александр Бенуа*, 1870–1960). M. Fokins arī uzsver, ka, „lai radītu jaunu, nedrīkst ignorēt pagātnes sasniegumus” (Фокин, 1981, 326). Viņa reformu mērķis bija izcelt baletu no rutīnas, kādā tas bija iegrimis, un to viņš panāca, ieviešot lielāku plastiku tehnikā, atgriežot uz skatuves dejotāju – vīrieti, kas bija kļuvis par balerīnu *nēsātāju*, un aizstājot četru un piecu cēlienu izrādes ar lielākas koncentrācijas viencēlieniem. Par to vēsta M. Fokina izstrādātie pieci likumi attiecībā uz jauno pieeju horeogrāfisko darbu veidošanā:

- „1) neveidot jau gatavu un pārbaudītu dejas soļu kombināciju, bet katrā reizē radīt jaunu, tēmai atbilstošu formu – visizteiksmīgāko iespējamo formu, lai parādītu laikmetu un attēlotās nācijas raksturu;
- 2) dejošanai un pantomīmiskajiem žestiem baletā nav nozīmes, ja tie nekalpo kā dramatiskās darbības izteicēji; tie nedrīkst tikt izmantoti tikai kā divertissements vai izklaide, kam nav nekāda sakara ar baleta kā veseluma struktūru;
- 3) jaunais balets pieļauj konvencionālo žestu lietojumu tikai tur, kur to pieprasa balets, un visos citos gadījumos roku žesti ir jāaizstāj ar visa ķermeņa

izteiksmību. Cilvēks var, un viņam ir jābūt izteiksmīgam no galvas līdz kājām;

- 4) jaunais balets progresē no sejas izteiksmības uz visa ķermeņa izteiksmību, un no individuāla ķermeņa izteiksmības uz ķermeņu grupas izteiksmību un kombinētu pūļa dejošanu;
- 5) jaunais balets, atsakoties būt mūzikas un scenogrāfijas vergs un atzīstot mākslu savienību tikai uz absolūtas vienlīdzības principiem, pieļauj perfektu brīvību gan scenogrāfijas autoram, gan mūziķim. Pretstatā vecajam baletam tas nepieprasa komponista baleta mūzikai būt kā pavadījumam dejai, tas pieņem jebkura veida mūziku, ja vien tā ir laba un izteiksmīga. Tas neprasa no tērpu mākslinieka, lai viņš ietērpj balerīnas īsos svārciņos un rozā čībiņās. Tas neuzspiež specifiskus baleta noteikumus komponistam vai scenogrāfam, bet dod pilnīgu brīvību viņu radošajiem spēkiem.” (Фокин, 1981, 312-313)

M. Fokina māksliniecisko sasniegumu rezultātā Eiropā strauji tika dibinātas jaunas deju trupas un skolas. Blakus klasiskajam baletam radās citi dejas žanri (modernais balets, ekspresīvā deja), kas paplašināja sabiedrības priekšstatus par dejas mākslas iespējām. „Palielināta nervozitāte, futūrisms un dekadences uzplaukums – 1. Pasaules kara sekas, ko varēja saskatīt arī klasiskajā baletā. Džeza ritmu ietekme, pārspīlēta uztvere radīja moderno baletu, kas dzinās pēc oriģinālā, neparastā, risinot jaunas problēmas, un savu spilgtāko izpausmi guva S. Djagiļeva Krievu sezonās.” (Brants, 1937, 8). Krievu antreprenieris Sergejs Djagiļevs (*Сергей Дягилев*, 1872–1929) dejas mākslas jomā bija ieguvis lielu popularitāti. Uzaicinot strādāt trupā izcilākos baletmeistaros, dejojājus, komponistus un māksliniekus (V. Nižinskis, L. Mjasins, Dž. Balančins, S. Lifārs, I. Stravinskis, S. Prokofjevs, L. Baksts, A. Benuā, N. Rērihs u.c.), S. Djagiļevs sniedza izcilas un kvalitatīvas izrādes. Trupas repertuārā bija iekļauta arī M. Fokina horeogrāfijā veidotā *Šopeniāna*, kura 1909. gadā Parīzē tika pārdēvēta par *Silfīdu* tās viegli gaisīgā, romantiskā un ēteriskā sieviešu baleta ansambļa izpildījuma dēļ, kā arī citi M. Fokina veidotie baleti *Šeherezade*, *Ugunsputns* un *Petruška*.

Rīgā M. Fokins pirmo reizi ieradās 1925. gadā kopā ar pedagoģi un baletmeistari Aleksandru Fjodorovu (*Александра Федорова*, 1884–1972), piedaloties paša horeografētājā viencēliena baletā *Silfīda* ar Friderika Šopēna (*Fryderyk Chopin*, 1810–1849) mūziku. M. Fokina darbība izsauca lielu skatītāju interesi un neviltošu

sajūsmu baleta trupā. „Mihailu Fokinu redzējām kā dejotāju, režisoru un horeogrāfiskās formas autoru. Visos uzvedumos viņš parādījās kā apbrīnojams meistars. Viņa roku jūtam jau *Šopeniānā*, kur trauslās muzikālās ainavas bija radušas smalkāku izteiksmi, patiesāku plastiku, dzīvāku dejisku pulsu un apgarotību. Mozaīku šedevrs izstaroja jaunu poēziju. Šeit viesis arī apliecināja savu augsto dejas mākslu, savu dzirkstību, lidojumu, vieglumu, eleganci, kas bija apbrīnas vērts.” (Zālītis, 1929, 4). Latviešu komponista un kritiķa Jāņa Zālīša (1884–1943) recenzija apliecina skatītāju interesi un augsto vērtējumu par M. Fokina māksliniecisko talantu – gan kā izpildītāj-mākslinieku, gan kā baleta mākslas darbu radītāju.

M. Fokina ietekme bija jaušama Rīgas kultūras dzīvē jau kopš 1925. gada, kad Rīgā tika iestudēts viņa viencēliena balets *Šopeniāna* ar F. Šopēna mūziku. Tam sekoja arī citi viņa viencēliena baleta iestudējumi:

- 1925. gadā balets *Šopeniāna* (F. Šopēna mūzika);
- 1929. gadā *Polovciešu dejas* no operas *Kņazs Igors* (A. Borodina mūzika);
- 1931. gadā balets *Karnevāls* (R. Šūmaņa mūzika);
- 1932. gadā balets *Erots* (P. Čaikovska mūzika);
- 1933. gadā balets *Petruška* (I. Stravinska mūzika). (Bite, 2002a, 590–591)

Modernisms dejā bija ieviesis jaunus estētiskos standartus, atbrīvojot dejotājus no stingriem klasiskās dejas likumiem. Dejojāji atteicās no tradicionālajām *puantēm* un klasiskā baleta kostīma, savos priekšnesumos izmantojot brīvāku apģērbu.

20. gadsimta 20. un 30. gadu mijā Rīgā notiek daudzu viesmākslinieku izrādes. Dejoja krievu baleta zvaigznes, kuras pārstāvēja emigrāciju – Tamāra Karsavina (*Тамара Карсавина*, 1885–1978), Olga Spesivceva (*Ольга Спесивцева*, 1895–1991), Boriss Romanovs (*Борис Романов*, 1891–1957), Vera Karalli (*Вера Каралли*, 1889–1972), Anatolijs Obuhovs (*Анатолий Обухов*, 1896–1962) u.c. Latvijas Nacionālās operas arhīvā ir saglabājušās tā laika afišas, kuras liecina, ka Rīgā viesojusies dejotāju trupa no Japānas, indiešu dejotāji, spāņu dejotāji, vācu izcelsmes dejotāja ar skatuves vārdu *Sent M'ahesa* (*Elsa von Carlberg*, 1893–1970), kura Nacionālajā operā rīkoja *Austrumdeju vakarus*. Skatītājus priecēja Prāgas Operas baleta soliste, kaildejojāja Jeļizaveta Ņikoļskaja (*Елизавета Никольская*, 1904–1955) ar partneri Andreju Drozdovu (*Андрей Дроздов*).

Plaši pārstāvēts bija ritmoplastikas virziens. Rīgā un Liepājā uzstājās viena no sava laika ievērojamākām Varšavas dejotājām Halama Loda (*Loda Halama*, īstajā vārdā

Leokadia Halama, 1911–1996) arī tādas slavenības kā Mērija Vigmena (*Mary Wigman*, 1886–1973), Rudolfa fon Lābana (*Rudolf von Laban*, 1879–1958) dejas trupa u.c.

Rīgā un Liepājā uzstājās arī igauņu dejojājas Elmerica Partss (*Elmerice Parts*, 1888–1974) un Ella Ilbaka (*Ella Ilbak*, 1895–1997), kā arī pašmāju dejojāja Mīla Cīrule (1891–1989), kura ar panākumiem dejojusi Eiropā. E. Partss un E. Ilbaka bija izteiktas A. Dunkānes skolas piekritējas, viņas dejas stila izkopējas un turpinātājas. Viņas savās deju kompozīcijās mēģināja atdarināt antīkās skulptūras, akcentējot cilvēka ķermeņa līniju skaistumu, kurā varēja ieraudzīt arī prieka, skumju, spēka, drosmes un mīlestības izteiksmes. A. Dunkānes dabiskais, brīvais un izteiksmīgais dejas stils deva ierosmi arī M. Fokina meklējumiem baleta mākslā, tomēr savos iestudējumos viņš lieliski apvienoja klasisko stilu un laikmetīgākās dejas elementus.

20. gadsimta sākumā pasaules kultūras dzīvi jūtami ietekmēja modernisma virziens, arī dejas laukā. Laikmetīgās dejas aizsākumi meklējami 20. gadsimta sākumā Amerikas Savienotajās Valstīs, kad līdzās baletam parādījās jauns dejas virziens – modernā deja (saukta arī par *estētisko deju*). Daudzi laikmetīgo deju sākotnēji uzskatīja par pretreakciju klasiskajam baletam, noliedzot tā tradīcijas kā pārāk sterilas un neatbilstošas jaunajam gadsimtam, pretstatot naturālismu un ekspresiju kā izteiksmes veidu. Laika gaitā starp klasisko baletu un laikmetīgo deju ir notikusi ievērojama savstarpējā mijiedarbība, tādējādi plaista starp tām tikpat kā ir izzudusi. „Modernā deja ir 20. gs. dejas mākslas virziens, kurš radies kā alternatīva klasiskajai dejai. Modernā deja atsakās no kanoniem kā dejas saturā, tā formā, akcentējot nejaušību un nenosacītību. Dejas tēlu veido autora un dejojāja subjektīvās mirkļa izjūtas. Modernās dejas kompozīcijā kā forma tiek izmantota improvizācija un kontaktimprovizācija.” (Spalva, 2004, 125). Pie modernās dejas aizsācējiem minami tādi dejojāji un horeogrāfi kā Loja Fulere (*Loie Fuller*, 1862–1928), A. Dunkāne, Marta Greiema (*Martha Graham*, 1894–1991), R. Lābans (*Laban*), M. Vigmane u.c.

Apkopojot iepriekš nosauktos modernās dejas virzienus, var izcelt sekojošas tiem raksturīgas iezīmes:

- horeogrāfiskā partitūra tiek pakļauta muzikālajam skaņdarbam;
- baleta uzvedumu izveidē tiek saskaņota ideja, scenogrāfija, kostīmi un mūzika;
- horeogrāfiskā partitūra kļūst atbrīvotāka no klasiskā baleta kanoniem.

Latvijā līdzās klasiskajam baletam radās dažādu novirzienu dejas teorētiķi un dejojāji, kas sevi dēvēja par brīvās dejas radītājiem un veidotājiem. Latvijā darbojās

vairākas deju studijas, kurās bija iespējams apgūt *jauno brīvo deju*, kas bija radusies ritmoplastikas virziena iespaidā. No tām populārākā bija pedagoģes Beatrises Vīgneres (1903–1990) ritmoplastikas studija. „Lābāna piekritēji vēlējās panākt sintētiskās dejas un labprāt ielaidās filozofiskos prātojumos, Dunkānes sekotāji visu labu redzēja tikai Senajā Grieķijā, Vīgmanes skola par katru cenu prasīja no dejas maksimālu ekspresiju.” (Brants, 1937, 8). Virkne improvizētās dejas piekritēju uzskatīja, ka, improvizējot izpildījuma laikā bez iepriekšējas sagatavotības, var sasniegt daudz labākus rezultātus. 1920.–30. gados brīvās dejas pārstāvji – *lābānieši*, *vigmenisti*, *dankenisti* – un citi nostājās pret klasisko baletu, uzskatot to par trafaretu, nedabīgu, kroplīgu un sen sevi pārdzīvojušu. Atsevišķi horeogrāfi mēģināja izveidot savu individuālo dejas stilu, bet arī tiem neizdevās pilnībā radīt jaunas dejas formas, kurām būtu plašāka nozīme un kuras varētu pielietot citi. Rīgā pirmo reizi šāda plastiskā dejas stila izrāde tika iestudēta 1929./30. gada sezonā – balets *Jāzepa leģenda* ar Riharda Štrausa (*Richard Strauss*, 1864–1949) mūziku, kurš tika nodēvēts par modernā klasiskā baleta uzvedumu. Analizējot žurnāla *Kino. Žurnāls literatūrai un kino mākslai* (1929.Nr.34.) rakstā *Pirmā novitāte nacionāla operā* sniegto dejas aprakstu, var izteikt pieņēmumu, ka balets *Jāzepa leģenda* horeogrāfiskā stila ziņā vairāk līdzinājies pantomīmai nekā klasiskam baletam, tā vairāk bijusi *skatuves kustība* – pantomīma, nevis klasiskais balets kā mēs to saprotam šodien.

Turpmākajos gados baleta trupas repertuārs tika papildināts ar virkni modernās horeogrāfijas iestudējumu: Igora Stravinska (*Игорь Стравинский*, 1882–1971) *Ugunspuķis*, *Petruška*, *Pulčinelļa* (visi 1930) un viencēliena balets *Rēbuss* (1933) ar Sergeja Prokofjeva (*Сергей Прокофьев*, 1891–1953) mūziku. Tomēr publikas atzinību šie iestudējumi neguva.

Latvijas balets, kura pamatā vienmēr ir bijusi klasika, 20. gadsimta trīsdesmitajos gados, sekojot baleta un dejas attīstībai pasaulē, iestudēja baletus, kuros *klasiskais dejas stils bija apvienots ar laikmetīgo deju*.

20. gadsimta sākumā Latvijas baleta mākslas vēsturnieki un kritiķi daudz rakstīja par latviešu baletu kā krievu skolas pārmantotāju un turpinātāju, lietojot jēdzienus – *krievu skola*, *krievu skolas tradīcijas*, *krievu skolas dejas manieres un tehnika*. Lai saprastu, kas tad ir šī *krievu baleta skola*, autore pētījusi krievu baleta vēsturnieka un zinātnieka J. Bahrušina (*Бахрушин*) atzinumus par krievu baleta skolas īpatnībām un Genādija Alberta (*Геннадий Альберт*, 1947) pētījumu (Альберт, 1996, 52-80) par vienu no izcilākajiem krievu klasiskās dejas pedagogiem Aleksandru

Puškinu (*Александр Пушкин*, 1907–1970). Tajā ir izskaidrots jēdziena *krievu skola* fenomens. Viens no *krievu skolas* darbības efektivitātes pamatojumiem ir *pedagoģisko* principu pārmantotība un pēctecība, par ko liecina arī A. Puškina (*Пушкин*) sentence: „Atcerieties par tiem, kuri bijuši pirms jums! (Альберт, 1996, 52)

Krievu deju skolas īpašo izpildījuma manieri ir veicinājuši dažādi dejas vēstures notikumi. 1895. gadā pēc Imperatora teātru direktora Ivana Vsevoložska (*Иван Всеволожский*, 1835–1909) ierosinājuma Pēterburgā notikusī baleta pedagogu sanāksme, kurā ticis apspriests, kādēļ Pēterburgas teātra skolā baleta deju pasniegšana nesasniedz vēlamos rezultātus. 19. gadsimta beigās Pēterburgas skolas vadošie baleta pedagogi Kristiāns Johansons (*Christian Johansson*, 1817–1903) un Pāvels Gerts (*Павел Гердт*, 1844–1917) klasiskās dejas nodarbībās stingri pieturējās pie *franču* klasiskās baleta skolas metodikas. Līdz ar E. Čeketi piesaisti pedagoģiskajam darbam situācija krasi mainījās – E. Čeketi stundas bija veidotas pēc *itāļu* klasiskā baleta metodikas, un viņa pasniegšanas metodika pievērsa daudzu dejojāņu uzmanību. E. Čeketi bija izstrādājis speciālu klasiskās dejas metodiku, kas ļāva krievu dejojājiem līdz pilnībai apgūt klasiskā baleta tehniku. Ignorēt jauno dejas tehnikas pasniegšanas metodi bija netālredzīgi. Redzot E. Čeketi audzēkņu profesionālo izaugsmi, M. Petipā labprāt nodarbināja savos baleta iestudējumos itāļu skolas audzēkņus, tādejādi uzticot itāļu māksliniekiem pašas sarežģītākās partijas. P. Čaikovska baletā *Apburtā princese* Karlotā Briancā (*Carlotta Brianza*, 1867–1930) dejoja Auroru, bet E. Čeketi – *Zilā putna* variācijas. Raksturojot tālaika situāciju baleta mākslā, mākslas kritiķis Akims Volinskis (*Аким Волынский*, 1861–1926) rakstīja: „iekļāvusies franču skolā, itāļu tehnika – koša un dzīvīga, jūtīga pret reālām laika vēsmām – varētu labi kalpot baleta atjaunināšanā. Tā būtu bijusi veselīga reakcija pret Francijā nostiprinājušos un pie mums uz Krieviju ārzemju baletmeistaru pārnesto ārējo skaistumu un tā kultu.” (Волынский, 1925, 164)

1896. gadā **Enriko Čeketi**, kurš iepriekš pasniedza tikai palīgpriekšmetu un mīmiku, tika iecelts par skolas sieviešu klases vecāko pedagogu. Par vīriešu klases vecāko pedagogu kļuva P. Gerts. Sākotnēji jauninājumi noveda pie divām krasi atšķirīgām dejas skolām un klasiskās dejas pasniegšanas metodēm. Itāļu pasniedzēja klase bija stingra un nepieļāva improvizāciju. E. Čeketi mācīja saviem audzēkņiem ne tikai drošu, bet tam laikam nepieredzētu tehniku, kas ietvēra pārliecinošu *aplomb* (stabilitāte), griezienu dinamiku, pirkstu stingrību, kāju spēku, īpaši *adagio*. Ātra griešanās tika panākta ar strauju *forsu* (spēka pielietojums), kas nodrošināja atspērienu

ar kājām no grīdas ar vienlaicīgu roku pārvietošanu griežoties no sagatavošanās pozīcijas uz nepieciešamo pozīciju. Īpaši svarīga E. Čeketi paņēmienu bija galvas piedalīšanās pagriezienā, kura it kā vadīja kustību. Liela uzmanība E. Čeketi klasē tika pievērsta savienojošajām kustībām. Tās ieguva spilgtumu, iekšējo enerģiju, kas pēc tam tika pielietotas lēcienos. Jau vingrinājumos pie stieņa tika izmantots viss dejas kustību dinamisms. Varēja noraidīt itāļu skolai raksturīgo dažu *pas* izpildes diezgan aso manieri, bet šim apmācības principam bija priekšrocības. Rezultātā E. Čeketi skolā tika apgūtas *stabilas* dinamiskas griešanās un lēcienu izpildījuma prasmes. Roku, ķermeņa un kāju kustības ieguva pārliecinātību un ekspresiju.

Audzinošā izpildījuma veiklību un vieglumu griezienos, lēcienos asumu un elastīgumu, E. Čeketi bija izveidojis *jaunu* mācību sistēmu *pēdas darbībai*. Viņš piedāvāja desmit pēdas kustības, kurās centās iekļaut visus iespējamus tās stāvokļus dejas laikā. Viņa prasība – „Neļaujiet pēdām atslābt ne spēkā, ne elastībā” (Cyril, Idzikowski, 1940, 22) – ir ļoti aktuāla arī mūsdienās, kad klasiskā deja ir bagātinājusies uz brīvās plastikas rēķina, kurā pēdas darbībai atvēlēta īpaša vieta.

Ar noslieci uz pedantiskumu, E. Čeketi tiecās uz noteiktu sistēmu it visā. Viņš ieviesa un nostiprināja stingru sieviešu stundu struktūru. Katrai nedēļas dienai bija noteikts mācību plāns: stingri reglamentēta kombināciju secība, kas ietvēra lielu klasiskās dejas kustību apjomu. Šis cikls atkārtojās nedēļu pēc nedēļas. Ikdienas stundas struktūra bija vērsta uz sistemātisku vienu un to pašu kustību pilnveidošanas darbu, kas piešķīra tām spožumu un nevainojamu izpildījumu. Būtiski minēt faktu, ka 20. gadsimta pirmajā pusē pie E. Čeketi zināšanas baleta mākslā papildinājuši daudzi latviešu baleta mākslinieki, tai skaitā arī Liepājas baletmeistars Alberts Kozlovskis (1902–1974), kura mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības analīze tiks sniegta promocijas darba 2. nodaļā.

Pāvela Gerta (*Павел Гердм*) klasiskās dejas stunda bija citāda. Viņš nekad neatkārtojās, allaž sacerēja arvien jaunas kustību kombinācijas. Tas nozīmēja, ka tad, ja kāds *pas* virknējums dejojājam nepadevās, viņš nevarēja būt pārliecināts, ka būs iespēja to atkārtot. Veltīdams pedagoģijai gandrīz ceturtdaļgadsimtu, P. Gerts vispirms bija mākslinieks. Viņš nebija radījis kādu pedagoģijas sistēmu, bet viņa atmiņa un lieliski trenētais ķermenis bija fiksējis vēsturisko M. Petipā laika baleta teātra pieredzi. Viņa demonstrējumos vienmēr bija redzama gan līniju pilnība, gan pozīciju tīrība, gan franču skolas stila izjūta – viss, ar ko bija slavens M. Petipā teātris, kas balstījās uz K. Johansona skolu. P. Gerts kā radoša personība spēcīgi ietekmēja arī savus

skolniekus. Baletdejojāja Tamāra Karsavina (*Тамара Карсавина, 1885–1978*) atzina, ka P. Gerta pedagoģiskā darbība bija nenovērtējama (Карсавина, 1971, 99).

Nodarbību beigas bija īpašas: pedagogs rādīja deju fragmentus no sen neizrādīta repertuāra. T. Karsavina atcerējās, kā viņa, kaut arī nogurusi, ar nožēlu pameta klasi, „mierinot sevi ar domi, ka varbūt rīt Gerts atkal nodarbosies ar mums Dejā ar ēnu – Čerrito šedevru.” (Карсавина, 1971, 99). Taču to, ko rādīja P. Gerts, vajadzēja mācēt uztvert, jo viņš neaizrāvās ar detaļu un reizēm arī elementāru vingrinājumu pamatu izstrādi. Pēc M. Fokina apgalvojuma, viņš pēc dabas nebija pedagogs. Pie viņa vajadzēja mācēt mācīties, lai gūtu visu iespējamo labumu no šīs elegances (Фокин, 1981, 122).

Neviennozīmīga personība baleta vēsturē bija **Nikolajs Legats** (*Николай Легат, 1869–1937*). Tieši pateicoties viņam, tika saglabāts M. Petipā horeogrāfiskais mantojums. Viņš bija P. Gerta audzēknis, kurš, 1888. gadā absolvējot baleta skolu, teātrī sastapās ar krievu baleta akadēmisma pamatlicējiem – M. Petipā un K. Johanson. Jaunais dejojātājs pieņēma slaveno pedagogu un horeogrāfu estētiskās nostādnes. K. Johansons atklāja viņam klasiskās dejas neaptveramās iespējas, bieži vien pārsteidzot mākslinieku ar mācību vingrinājumu oriģinalitāti. Taču nozīmīga ietekme uz dejojāju N. Legatu bija arī E. Čeketi. 1932. gadā Londonā savā grāmatā *Krievu baleta skola (The Story of Russian School, 1932)* N. Legats (*Легат*) atcerējās, kā mācījies no saviem pedagogiem pārvaldīt ķermeni, apgūt gaisa apgriezīgu izpildes paņēmienus. Lielu uzmanību jaunais mākslinieks pievērsa dejas tehnikas pilnveidošanai, nekopējot citus virtuozus. „Es centos pārņemt itāļu tehniku,” viņš raksta, „un piemērot to mūsu skolas vajadzībām.” (Legat, 1932, 17). N. Legats neatzina dejas tehniku kā horeogrāfijas mākslas pašmērķi, kaut gan viņam kā izpildītājam dažreiz tika pārmests vēsums. N. Legata (*Легат*) repertuārā bija mīlnieku-vientiešu lomas: Kolens (Pētera Ludvika Hertļa (*Peter Ludwig Hertel, 1817–1899*) *Veltā uzmanība*), Francis (Leo Delība (*Leo Delibes, 1836–1891*) *Kopēlija*), kurās viņš bijis lielisks, taču viņam nepadevās prinču partijas, kurās ir nepieciešams aristokrātisks dejas stils. Līdzīgs iemesls bija viņa neveiksmēm baletmeistara darbā, mēģinot atdzīvināt M. Petipā laika baletu-pasaku. Ne velti M. Fokins par N. Legatu rakstīja: „N. Legats bija ļoti apdāvināts cilvēks. Bet viena rakstura iezīme viņam ļoti traucēja kā dejojāja karjerā, tā arī baletmeistara un pasniedzēja darbā. Viņš ir daudz devis krievu baletam, bet varēja dot daudz vairāk. Viņš bija tradīciju vergs. Laiks mainījās. Mainījās viss visos veidos, mākslā. Legata ideāli palika nemainīgi.” (Фокин, 1962, 108)

N. Legata pedagoģiskā prakse balstījās uz dzīvotspējīgo krievu klasiskā baleta skolu. Baletmeistars un pedagogs Fjodors Lopuhovs (*Фёдор Лопухов*, 1886–1973), kurš ilgus gadus bijis Marijas teātra baleta trupas mākslinieciskais vadītājs atzīmēja: „Ja Legats būtu pierakstījis savas stundas, ja viņš mācētu pastāstīt, kā atrast pieeju skolniekiem, kāpēc viņš no viena prasa to, bet no otra – ko citu, mums šodien būtu nenovērtējams mācību līdzeklis klasiskās dejas pasniegšanai un talantīgu baleta mākslinieku audzināšanai.” (Лопухов, 1966, 83). N. Legats šādu vēstījumu un metodoloģisko mantojumu klasiskās dejas pedagoģijā nav atstājis. Tomēr viņa pamatnostādnes kļūst skaidras no paša pedagoga atmiņām, skolnieku vērojumiem, vēsturnieku piezīmēm. F. Lopuhovs, kurš ir mācījies N. Legata klasē, apgalvoja: „Legats ne tikai nodeva skolniekiem to, ko viņš savulaik bija ieguvis no saviem skolotājiem. Viņš daudz un neatlaidīgi strādāja pie tā, lai apvienotu vienā sistēmā tos nacionāli savdabīgos klasiskās dejas elementus, kas izpaudušies jau izsenis. Tāpēc viņa skolnieki nepavisam nebija pieskaitāmi pie franču skolas (kā to apgalvoja baletmīļi). Viņi bija spilgti jaunās – īsteni krievu – baleta skolas pārstāvji, kura vēlāk arī iekaroja visu pasauli.” (Лопухов, 1966, 84). Tieši N. Legats pieteica *jaunās skolas* izveidošanu, kas bija pamats 20. gadsimta baleta teātra mākslinieku sasniegumiem. Viņa darbība ir svarīgs posms mūsdienu krievu klasiskās dejas skolas tradīciju turpinātājiem. F. Lopuhovs, mēģinot atrast N. Legata metodikas apkopujošu definējumu, ir atzīmējis, ka „Legata pedagoģija, ja drīkst tā izteikties, bija gudra.” (Лопухов, 1966, 84).

Darbs teātrī lika N. Legatam saprast, ka gaisotne stundās ietekmē skolēnu uztveri. Tādēļ viņš centās „ar jautrību padarīt gaišāku saspringto vingrinājumu nastu” (Legat, 1932, 70). Te palīdzēja dabas dota humora izjūta, prasme šaržēt neizdevušos kombināciju. Viņš mācēja novērtēt skolēnu prieku par pārvarētajām grūtībām, veicot mācību vingrinājumus. N. Legats stundas sagatavoja iepriekš. Viņš mācēja un mīlēja tās rādīt, izbaudot klasisko *pas* skaistumu. Neviena no viņa mācību vingrinājumiem nebija improvizācija. „Stundai no sākuma līdz galam bija noteikts plāns,” raksta klasiskās dejas pētniece Ļubova Bloka (*Любовь Блок*, 1881–1938). „Tas, kas tika darīts pie stieņa, sagatavoja tam, kas tiks darīts adagio, bet allegro atrisināja visu šo spriedzi.” (Блок, 1987, 336). Turklāt pēc Ļ. Blokas apgalvotā, „Legats savas stundas mainīja ik dienu saistībā ar kārtējo uzdevumu.” (Блок, 1987, 336). Tādējādi var secināt, ka N. Legata stundai bija kāda aptveroša ideja. N. Legats (*Легат*) saprata, ka bez mākslas ābece apgūšanas māksla nav iespējama. Tādēļ viņa meklējumi bija vērsti uz dejas tehnikas, kā arī mācību paņēmieni izkopšanu. Rūpīgi un ar mīlestību slīpējot katra *pas*

izpildījuma detaļas, viņam nerūpēja emocionāla un stilistiska rakstura jaunievedumi, no 19. gadsimta mantotās izpildījuma manieres estētiskās nostādnes palika nemainīgas. Tas viņu būtiski atšķīra no M. Fokina, kura pedagoģiskās intereses bija cieši saistītas ar radošiem mūsdienīgiem meklējumiem, ar izpildītājmākslas estētisko būtību. *Pas* izpildes un apmācību paņēmienu racionālisms vēlāk kļuva par baleta pedagoģes Agripinas Vaganovas (*Агриппина Ваганова*, 1879–1951) un viņas sekotāju metodikas pamatprincipu.

Dejas tehnikai attīstoties un kļūstot sarežģītākai, N. Legats izmainīja vingrinājuma ierasto kustību secību. Tas deva iespēju lielāku uzmanību veltīt vingrinājumiem zāles vidū, *adagio* un lēcieniem. Piemēram, gadsimtiem ilgi nodarbības sākās ar *pliè* piecās pozīcijās. „Turpretim N. Legatam,” raksta F. Lopuhovs, „stunda sākās ar *battement tendu*.” (Лопухов, 1972, 170). Pedagoga personīgā pieredze liecināja, ka smagais *pliè* neatvieglo muskuļu sagatavošanu nākamajiem vingrinājumiem. N. Legats pārkārtoja *battement tendu* kā pirmo vingrinājumu pie stieņa. *Battement tendu* izpildē tiek nodarbināti visi kāju muskuļi, turklāt slodze tiek sadalīta vienmērīgi, neizraisot pārslodzi, kas nodarbību sākumā nav mazsvarīgi. Šobrīd šādu *pas* pārkārtojumu izmanto daudzi pedagogi. Vēl vairāk – rūpēs par skolēnu muskuļu ātrāku sagatavošanu sarežģītajam *adagio*, N. Legats atļāva skolniekiem izmantot saites (kāju saites izstieptas spēka un aktīvas masāžas ietekmē). Vēlāk A. Vaganova kategoriski iebildīs pret papildu līdzekļu izmantošanu klasiskās dejas stundās, taču mūsdienās šī nostādne ir strīdīga. Klasiskās dejas robežu paplašināšanās, tehnikas sarežģītības palielināšanās prasa vēl lielāku dejojāja ķermeņa pakļāvīgumu. Bez papildu līdzekļiem reizēm nevar iztikt. N. Legats domāja par audzēkņu fizisko iespēju attīstīšanas paņēmieniem. Un šie meklējumi daļēji izveda viņu ārpus klasisko vingrinājumu robežām. Viņa pieredze palīdzēja nākamās paaudzes pedagogiem pārvarēt *cunftes* savrupību, pievērsties vingrošanai un sporta zinātnes sasniegumiem. N. Legats rakstīja, ka kustību kombinācijas zāles vidū viņš ir mainījis ik dienu (Legat, 1932, 72). Nemainīgi atkārtojās tikai visi iespējamie *temps liè* veidi. Šis vingrinājums ietver plastiskus *développè* un *port de bras*. Tas attīsta pārejas no vienas pozas otrā saplūšanu, stabilitāti, koordināciju – nepieciešamās prasmes klasiskās dejas pārvaldīšanai. Stundas noslēguma daļa – *allegro*. „Nekādu īpašu paņēmienu tūru, lēcienus un vēzienu apgūšanai Legatam nebija,” atzīmē Ļ. Bloka (*Блок*). „Viņš pamazām virzīja uz kustību. Iedod tādu kombināciju, ka tūres pēc tās iznāk neizbēgami. Tā sagatavos lēcienus, ka būs gan lidojums, gan spēks. Viņš zināja kustību visdziļākās saknes.” (Блок, 1987, 336).

Pakāpeniska audzēkņu sagatavošana sarežģīta *pas* izpildei ir īpaša, lieliska pedagoga prasme. Meistars savus mācību uzdevumus veidoja metodiski pareizus un pārdomātus. Skolnieki viegli apguva materiālu, reizēm pat nejutot, ka katra nākamā stunda bija tehniski sarežģītāka. Kombinācija sekoja cita citai, bieži beidzoties ar *tours en l'air*. N. Legatam patika skaidri nofiksēta 5. kāju pozīcija, nobeidzot griešanos gaisā. Viņš prasīja dziļu *demi-pliè* piezemējoties, nenoguris atgādinot, ka tas pasaudzēs dejotāja ceļgalus un muguru no traumām. N. Legats vienmēr sargāja skolniekus no bīstamas muskuļu piepūles. Šī iemesla dēļ no viņa stundām tika izslēgta *grand-pliè* no 4. pozīcijas, jo izpildot to, bieži tiek traumēti ceļgali.

Rūpes par skolniekiem neliedza N. Legatam uzdot vissarežģītākās stundas. Ne katrs dejotājs spēja to visu izpildīt. N. Legats savā grāmatā apraksta gadījumu, kas notika, pirmo reizi viņam ierodoties Parīzē. 1908. gadā uz viņa un Matildes Kšesinskas (*Матильда Кшесинская, 1872–1971*) kopīgo stundu ieradās franču dejotājs un palūdza atļauju piedalīties nodarbībā. „Pēc divdesmit minūšu ilgas mana parastā vingrinājuma izpildes,” raksta N. Legats, „viņš bija bez spēka. Atvainojās un, aizbildinoties ar sliktu pašsajūtu, vingrināšanos beidza.” (Legat, 1932, 15). Viesizrādēs dejotājiem bija jāizpilda divas stundas daļas un papildus vēl jāizmēģina programmas svarīgākās detaļas. N. Legata *allegro* radīja mājīgu priekšstatu. Visas kombinācijas bija veidotas ļoti vienkārši. Arī *pas* skaits nebija liels. Likās, ka apjoma ziņā *allegro* uzdevumi atpauk no pārējām stundas daļām, taču sarežģītība izpaudās obligātajā nosacījumā: visas griešanās un lēcieni jāizpilda uz abām pusēm. Tas ir, vispirms uzdevumu komplekss tika izpildīts no vienas kājas, kā likums, no labās, bet pēc tam – no kreisās. Vaclavs Ņižinskis (*Вяцлав Нижинский, 1889–1950*), M. Fokins, Ādolfs Bolms (*Адольф Болъм, 1884–1951*) un Leonīds Ļeontjevs (*Леонид Леонтьев, 1885–1942*) bija N. Legata labākie *allegro* izpildītāji. Viņus nebaidīja ne griešanās, kas atkārtojās uz abām pusēm, ne lēcieni, kas lika no grīdas atsperties vispirms ar labo, bet pēc tam ar kreiso kāju.

Rūpīgais darbs klasē ietekmēja audzēkņu dejas prasmes: veidoja pozīciju precizitāti, pozu noteiktību, sasaistes *pas* tīrību. N. Legats rakstīja, ka vislielākā uzslava no K. Johansona bija: „Tagad tu to vari darīt publikas priekšā.” (Legat, 1932, 31). Tā sevi apliecināja Pēterburgas akadēmiskais stils – no klases līdz skatuvei ir viens solis. Labākie N. Legata skolnieki šo soli spēra droši. Grūtāk tas veicās pašam skolotājam. Tas, kas klasē bija gudri un pareizi, uz skatuves, jo īpaši baletmeistara daiļradē, izvērtās par sausu pedantismu. Tādēļ arī tik ātri šķīrās skolotāja un viņa slaveno audzēkņu ceļi.

M. Fokins ar viņu nepārtraukti strīdējās gan mācību zālē, gan uz skatuves; V. Nižinskis ar savu *Alberta* lomas interpretējumu *Žizelē* radīja apmulsumu; L. Ļeontjevs tūlīt pēc revolūcijas iesaistījās radošā polemikā par akadēmiskās deju skolas likteni. Jaunie apstākļi prasīja jaunus mākslas atskaites punktus. N. Legats savā pārlicībā bija kategorisks. 1922. gadā viņš pameta dzimteni uz visiem laikiem. Līdz pat šim laikam Londonā pastāv N. Legata dibinātā skola. Viņa pedagoga darbības kopējo novērtējumu ir devusi baleta vēsturniece V. Krasovskaja (*Красовская*): „Legata skola – nozīmīgs Johansona laikmeta un Vaganovas laikmeta savienošais posms.” (*Красовская*, 1971, 106).

N. Legata (*Легат*) klasiskās dejas pedagoģiskās idejas pārmantoja un saglabāja līdz mūsdienām izcilākie 20. gadsimta krievu baleta pedagogi: A. Puškins, Vladimirs Ponomarjovs (*Владимир Пономарев* 1892-1951), A. Vaganova u.c. šīs sistēmas piekritēji.

Pedagogu N. Legata un A. Obuhova profesionālās meistarības vērtība daļēji mazinājusies novecojošo estētisko nostādņu dēļ, kas neatbilda laikmeta novatoriskajām idejām un jaunajam baleta izpildījuma stilam. Viņu prakse ielika stabilus pamatus turpmākajai dejas tehnikas attīstībai, taču tas neizslēdza stagnācijas iezīmes, kuras spēja pārvarēt turpmāko paaudžu pārstāvji.

A. Vaganovas un V. Ponomarjova meklējumi bija vērsti uz baleta teātra nākotni. „No Ponomarjova paspārnes,” pēc slavenā baletdejotāja un pantomīmas aktiera Mihaila Mihailova (*Михаил Михайлов*, 1903–1979) izteikuma, „ir nākuši visi Ļeņingradas baleta mākslinieki, kuri veikuši revolucionāru apvērsumu arī vīriešu klasiskās dejas jomā.” (*Михайлов*, 1966, 19). Viņa skolnieku vidū ir Pjotrs Gusevs (*Петр Гусев*, 1904–1987), Aleksejs Jermolajevs (*Алексей Ермолаев*, 1910–1975), Vahtangs Čabukiāni (*Вахтанг Чабуквани*, 1910–1992), Konstantīns Sergejevs (*Константин Сергеев*, 1910–1992) un citi.

Agripina Vaganova (*Агрипина Ваганова*) par klasiskās dejas nozīmi teikusi, ka klasiskā deja un klasiskais *exercise* ir tas pamats, uz kā balstās visa horeogrāfiskā māksla. Klasiskās dejas treniņstundas ir galvenais priekšmets horeogrāfijas skolās, un no šī priekšmeta metodes daudzējādā ziņā atkarīga nākamo baleta mākslinieku izaugsme. Pastāvīgi attīstoties un kļūstot komplicētākai, klasiskā deja prasa arvien augstāku profesionālo izpildījumu. Tikpat liela nozīme ir *metodiski* pareizai klasiskās dejas treniņstundai, plastikas un izteiksmīguma izkopšanai.

Klasiskā deja (balets) A. Vaganovas izpratnē nozīmē noteiktu horeogrāfiskās plastikas veidu. Klasiskā deja tika atzīta par vienu no galvenajiem mūsdienu horeogrāfijas izteiksmes veidiem. Tā ir precīzi izstrādāta kustību sistēma, kas domāta, lai pilnveidotu ķermeni, disciplinētu to, padarītu plastisku un skaistu, pārvēršot par paklausīgu instrumentu, kas pakļaujas baletmeistara un paša izpildītāja gribai. Klasiskā deja apvieno sevī melodiskumu un spēku, plašumu un pacēlumu, tam piemīt lidojuma straujums un līganums, taču pati galvenā klasiskā baleta skolas īpatnība ir *visa ķermeņa deja*. Visam ķermenim jābūt izteiksmīgam un harmoniski attīstītam.

Klasiskās dejas obligātās pamatprasības ir: kāju izvērsums, plašs dejas solis, lokanība, stabilitāte, viegls un augsts lēcieni, brīvas un līgas roku kustības, precīza kustību koordinācija un visbeidzot – izturība un spēks. Pirmais un galvenais uzdevums ir profesionālo dotību attīstīšana un klasiskās dejas pamatprincipu sākotnējo iemaņu apgūšana: stāja, stabilitāte, koordinācija, izvērsums.

Šīs A. Vaganovas klasiskās dejas metodikas prasības veiksmīgi tika *pārmantotas* arī Latvijas klasiskā baleta *pedagoģijā*. Latvijas balets ieguva tādus izcilus baleta pedagogus kā Helēna Tangijeva-Birzniece, Marina Sizova, Igors Koškins, Vera Švecova u.c. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Latvijas dejas un baleta entuziasti Voldemārs Komisārs, Harijs Plūcis, Alberts Kozlovskis savu dejotprasmi izkopa Maskavā pie tā laika ievērojamākajiem baleta pedagogiem N. Legata, Mihaila Mordkina (*Михаил Мордкин*, 1880–1944) u.c. Apguvuši krievu baleta skolas pamatus un izpildījuma tehniku, viņi vēlāk to prasmīgi pielietoja baleta mākslas apmācībā gan Latvijas Nacionālās operas baleta trupā, gan Liepājas Dramatiskā teātra baleta trupā un vēlāk arī ārpus Latvijas robežām. Uz šīs krievu klasiskās dejas pedagoģijas pamatiem ir izaudzis un pilnveidojies klasiskais balets Latvijā.

1.5. Baleta māksla Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē un baleta pedagoģijas galvenās tendences

Profesionālās skatuves mākslas un baleta vēsture Latvijā izsekojama, sākot ar 17. gadsimtu, kad arvien biežāk bija sastopamas profesionālu ceļojošo komediantu trupas. Tie bija vācu, angļu, holandiešu, arī krievu tautības komedianti, kuru priekšnesumos dominēja akrobātika, žonglēšana, ekvilibrīstika un tamlīdzīgi demonstrējumi. ir norādes uz to, ka Latvijā jau 16. gadsimtā, tāpat kā citur Eiropā, strauji uzplauka mode rīkot *baletus*, kas tolaik saistījās ar ballēm (*Latvijas*

enciklopēdija, 2002). Atsaucoties uz baleta kritiķa Erika Tivuma (1945–2008) rakstā *Balets Baltā nama spogulī* (Alksne, Banga, Dakteris, et.al., 2000, 186-187) minētajām liecībām, var secināt, ka latviešu baleta pirmsākumi datējami ar 17. gadsimtu, kad Rīgā viesojušās dažādu tautību aktieru trupas, kas rosinājušas pilsētniekos interesi par skatuves mākslu, īpaši deju. No pētījumiem izriet, ka Rīgas teātra dzīvei 18.–19. gadsimtā piemita internacionāls raksturs, kas atbilda pilsētas multikulturālās sabiedrības interesēm. Balets Rīgas Pilsētas teātrī funkcionēja galvenokārt kā *papildinājums* drāmas, komēdijas un operas izrādēm. Tas nozīmē, ka balets vēl netika uztverts un izrādīts kā patstāvīgs, suverēns mākslas žanrs. Arī pašmāju deju līdždalība izrādēs bija reta: pārsvarā uz Rīgas skatuves uzstājās deju tautas no Vīnes, Berlīnes, Stokholmas, Parīzes un citām pasaules muzikālo teātru pilsētām. Komponiste un muzikoloģe Ilona Breģe (1959) norāda, ka „atsevišķās sezonās baleta trupas ar labiem deju tautas netika angažētas. Vajadzības gadījumos tika izmantoti gados jaunāki aktieri”. (Breģe, 1997, 134)

Atskatoties uz Rīgas Pilsētas teātra vēsturi, var izcelt vairākas baleta mākslas slavenības, kas viesojās Rīgā 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā. To vidū ir Parīzes operas premjers Luijs Antuāns Dipors (*Louis Antoine Duport*, 1786–1853), īru izcelsmes spāņu deju deju tautas un aktrise Lola Montesa (*Lola Montez*, 1821–1861), dāņu deju tautas Lusila Grāna (*Lucila Grahn*, 1819–1907) u.c. Rīgas muzikālā teātra dzīvi labvēlīgi ietekmēja pilsētas izdevīgais ģeogrāfiskais stāvoklis – maģistrāle no Sanktpēterburgas uz Rietumeiropu. Daudzi izcili mākslinieki, kas ceļoja vienā vai otrā virzienā, viesojās arī Rīgas teātru namos. Piemēram, 1860. gadā ceļā uz Berlīni Rīgā uzstājās M. Petipā ar sievu Mariju. Abi mākslinieki izrādīja Č. Punji baletu *Parīzes tirgus*.

Balets kā profesionālās mākslas veids Latvijā sāka stabilizēties 20. gadsimta 20. gados. Tā veidošanās procesus bija ietekmējuši vairāki faktori – ārzemju baleta viesmākslinieku uzstāšanās, sabiedrības interese par profesionālo deju, Latvijas iekļaušanās Eiropas kultūras dzīvē, kā arī sabiedrības izpratne par nacionālās kultūras attīstības nepieciešamību.

Latviešu profesionālās dejas mākslas pirmsākumi datējami ar 19. gadsimta otro pusi un saistīti ar dramatiskā teātra attīstību. Nozīmīgu vietu mūzikai un deju savās izrādēs atvēlēja latviešu teātra dibinātājs Ādolfs Alunāns (1848–1912). Izrādē *Seši mazi bundzinieki* (1889) dejas vēl izpildīja aktieri, savukārt Mihaila Gļinkas (*Михаил Глинка*, 1804–1857) operas *Dzīvību par caru* (1885) iestudējumam tika pieaicināti jau

baletdejojāji no Varšavas, bet 1889. gadā – arī no Maskavas. Liela nozīme Latvijas kultūras attīstībā bija Jaunā Rīgas teātra dibināšanai 1902. gadā. Teātris uzaicināja par baletmeistaru un dejotāju **Mārtiņu Kauliņu** (1864–1928), kurš, strādādams Rīgas Pilsētas teātrī gan kā dejotājs, gan kā deju iestudētājs, jau bija piedalījies atsevišķos uzvedumos. Par šo latviešu baletmeistaru un viņa pedagoģisko darbību līdz šim nav veikti padziļināti pētījumi, tādēļ šeit ir mēģināts pirmo reizi no profesionālā viedokļa novērtēt M. Kauliņa pedagoģisko veikumu un ieguldījumu baleta mākslas un dejas pedagoģijas attīstībā Latvijā.

1909. gadā Rīgā tika nodibināta pirmā speciālā teātra mākslas skola – *Jēkaba Dubura un Zeltmata Latvju dramatiskie kursi*, kuros kopš 1910. gada *ķermeņa vingrības kopšanu*, deju un plastiku pasniedza M. Kauliņš (Bite, 2002a, 13). Līdz ar jūsmīgām atsauksmēm par viesmākslinieku augsto dejas meistarību presē izskanēja arī domas par latviešu baleta radīšanas un attīstības iespējām. 1913. gadā komponists un diriģents Pāvuls Jurjāns (1866–1948) nodibināja pirmo privāto *Latviešu operu*, kurā kā baletmeistars savu radošo darbību sāka M. Kauliņš ar nelielu dejotāju ansambli. *Latviešu opera* pastāvēja tikai divus gadus.

Pētot Rakstniecības un mūzikas muzeja materiālus (RMM, inv. Nr. 406986), kļūst skaidrs, ka jau 20. gadsimta sākumā darbojusies M. Kauliņa deju skola ar nosaukumu *M. Kauliņa baleta, plastikas un zalonu dejas skola Rīgā*, kurā bijusi arī nodaļa ar speciālu mācību programmu deju skolotājiem. Tās mērķis bija sagatavot profesionālus deju skolotājus, jeb, kā rakstīja M. Kauliņš, „izaudzināt krietnus (apzinīgus) deju skolotājus” (RMM, inv. Nr. 406986). Laikrakstā *Baltijas Vēstnesis* var izlasīt sludinājumu, kurā tiek piedāvāts moderno deju kurss skolotājiem M. Kauliņa Deju skolā (Anonīms, 1902, Nr.252, 3).

Skolotāju sagatavošanas nodaļas apmācības kursa ilgums bijis no 1–3 gadiem. Vērtējot apmācības programmu, jāatzīst, ka tā bijusi visai apjomīga. Liela vērtība pievērsta *klasiskās dejas pamatelementu* apguvei:

- pareizas stājas apguve, kāju pamatpozīcijas, roku vingrinājumi: *port de bras, plie, battements tendu, ronds de jambe parterre* u.c.;
- *adagio* elementi: *developpes, attitude, arabesque, dažāda veida pirouettes* u.c.;
- *allegro* elementi: *changements de pieds, assamble, echappe, pas shasse, tours en l'air* u.c.

Mācību programma liecina, ka M. Kauliņš pietiekami labi pārzinājis klasiskā baleta pamatelementus, kuri tikuši apgūti *A. Paļšeckā baleta studijā* Rīgā un vēlāk arī ārzemēs. M. Kauliņa deju skolā bija iespējams apgūt arī tādus priekšmetus kā higiēna, anatomija un fizioloģija, mākslas vēsture, mūzikas nozīme dejā, salonu dejas u.c. Estētikas disciplīnā studējošie apguva ar estētiku saistītos jēdzienus, mācījās atšķirt un izprast daiļo un derīgo: kā daiļuma principi izsaka dzīves un spēka ārējās parādības, jūtu pārdzīvojumus saistībā ar kustību un kustības kā rakstura izteicējas attiecībā uz deju. Neiztrūkstošs priekšmets bija *pedagoģija*, kas sastāvēja no vēsturiskā pārskata par fizisko audzināšanu saistībā ar vispārējo pedagoģiju – *latviešu gara mantas, senie grieķi, vidus laiki, renesanse, reformācijas laikmets* (RMM, inv. Nr. 406986). Vispārējās pedagoģijas kursu veidoja pieci studiju priekšmeti:

- *Vēsturiskais pārskats par fizisko audzināšanu,*
- *Jaunlaiku pedagoģiskās strāvas,*
- *Eksperimentālā pedagoģija,*
- *Fiziskās audzināšanas vieta vispārējā audzināšanā,*
- *Fiziskās audzināšanas un vispārējās pedagoģiskās prasības* (RMM, inv. Nr. 406986).

M. Kauliņa Deju skolotāju apmācības kursa programma liecina, ka iegūtās zināšanas dejas pedagoģijā bijušas līdzvērtīgas mūsdienu deju un ritmikas skolotāju bakalaura programmai (pilnu M. Kauliņa Deju skolas programmu (skat. pielikumā, Nr. 5). Atsaucoties uz baleta vēsturnieces Ijas Bites (1938–2007) pētījumu *Latvijas balets* (Bite, 2002a, 13-15), M. Kauliņa Deju skolā pedagoģisko darbību uzsākuši arī Marieta Balbo (1868–1942), Alberts Kozlovskis (1902–1974), Harijs Plūcis (1900–1970), Marija Dravniece (1905-1991) u.c. Izvērtējot viņa ieguldījumu latviešu baleta mākslas un dejas pedagoģijas attīstībā, var droši apgalvot, ka M. Kauliņš bija latviešu profesionālās dejas pedagoģijas pamatlicējs, kas izstrādājis vispusīgu un profesionālu deju skolotāju izglītības programmu. Šeit vajadzētu uzsvērt tieši vārdkopu *deju skolotāji*, jo 20. gadsimta sākumā Latvijā vēl nepastāvēja profesionāla baleta mākslas izglītība.

Pēc M. Kauliņa pedagoģisko un māksliniecisko darbību baletā turpināja **Voldemārs Komisārs** (1899–1931) (skat. pielikumu Nr. 3). Viņš kļuva par 1918. gadā atjaunotās *Latvju operas* baletmeistaru.

Arī V. Komisārs bija viens no pirmajiem baleta pedagogiem, kas latviešu dejojotājus sāka apmācīt profesionālai baleta mākslai, kā arī prata iedvest mīlestību pret

baleta mākslu un ticību tās nākotnei. Latvijas Nacionālās operas arhīva materiālos var uzzināt, ka V. Komisārs divus gadus apguvis klasiskā baleta prasmes pie M. Mordkina (*Мордкин*), kurš 1914. gadā Maskavā nodibināja savu privāto baleta skolu, lai sagatavotu baletdejojājus paša izveidotai baleta trupai ar nosaukumu *Maskavas ceļojošais baleta teātris (Московский передвижной театр балета)*. M. Mordkins bija ievērojams baletdejojājs un pedagogs, daudzi dejotgribētāji izmantoja izdevību papildināt zināšanas klasiskajā dejā tieši pie viņa, tostarp arī V. Komisārs. Kā jau iepriekš tika minēts, 20. gadsimta sākumā Latvijā baleta pedagogija vēl nebija aktuāla, līdz ar to baleta mākslas entuziasti klasiskās dejas prasmes apguva Maskavā, Pēterburgā, Parīzē, Londonā un citur.

1921. gada rudenī, sekojot krievu balerīnas Olgas Spesivcevas (*Ольга Спесивцева*, 1895–1991) piedāvājumam, V. Komisārs devās uz Londonu, kur radās iespēja papildināt zināšanas dejas mākslā. Šeit viņš tika uzņemts S. Djagiļeva trupā kā dejotājs, vienlaikus viņam rodas izdevība pilnveidot dejas tehniku pie E. Čeketi. Atgriezies Latvijā, no 1925. gada līdz 1931. gadam V. Komisārs strādāja par Nacionālās operas baletmeistara palīgu, izveidodams pirmo patstāvīgo profesionālo baleta trupu. Savas dzīves pēdējos gadus V. Komisārs pavadīja vientulībā vecāku mājās Zemgalē. Kā mantojumu latviešu baletmeistars atstājis libretu pirmajam latviešu oriģinālballetam *Mīlas uzvara*, kas piedzīvoja pirmuzvedumu četrus gadus pēc viņa nāves – 1935. gada 9. maijā.

Līdz šim Latvijas baleta vēsturē nav pētīts un analizēts V. Komisāra ieguldījums tieši baleta pedagogijas jomā. Nav saglabājušās arī vēsturiskās liecības par viņa baleta pedagogijas metodiku. V. Komisāra pieredze S. Djagiļeva trupā un studijas Maskavā sekmēja viņa kā dejotāja un pedagoga profesionālo izaugsmi, tai skaitā estētiskos uzskatus par dejas mākslu.

1922. gadā Rīgā no Londonas kopā ar V. Komisāru ieradās **Nikolajs Sergejevs** (*Николай Сергеев*, 1876–1951) – krievu klasiskā baleta pedagogs, kurš parakstīja līgumu ar Latvijas Nacionālās operas vadību par klasisko baletu iestudējumiem. Viņš Rīgā atvēra arī savu privāto baleta studiju, lai sagatavotu teātrim nepieciešamos dejotājus. Nodarbībās viņš izmantoja klasiskajā baletā gadu desmitos pārbaudīto un izslīpēto metodiku. Laikraksts *Jaunākās Ziņas* 1922. gada 2. decembrī rakstīja: „N. Sergejevs ir attīstījis spēcīgu darbību, strādājot ar baletu operā un ar savas studijas skolēniem. Te tiek likti pamati mūsu baleta pirmajai attīstībai. Laimīgais vispārējais grupu noskaņojums, radīšanas prieks, briesošs spēks un griba, daiļās ķermeniskās

formas – īpašības, kas garantē jaunā baleta sekmīgu turpmāko darbību.” (Anonīms, 1922, Nr. 272, 4). N. Sergejevs sniedza Latvijas dejotājiem zināšanas par tādām vērtībām kā klasiskais balets, tā skola un estētika. Var izteikt pieņēmumu, ka N. Sergejeva baleta stundas tika veidotas *krievu klasiskās skolas* ietekmē; šīs skolas pārmantotība, tai skaitā klasiskās dejas treniņstundas struktūra, ir konstatējama un tiek pielietota arī šodienas klasiskā baleta nodarbībās. Balstoties uz pārmantoto tradīciju, *treniņstundas* struktūru veido sekojoši elementi:

- vingrinājumi pie stieņa, kurā ietilpa: *plie, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe par terre, battement fondu, battement frappe, rond de jambe en l'air, developpe, grand battement jete* (parasti aizņem 20–25 minūtes);
- vingrinājumi zāles vidū: tie paši vingrinājumi, kas pie stieņa, tikai jaunā soļu salikumā un tehniski sarežģītāk;
- *allegro* (lēcieni): *temps leve saute, changement de pieds, pas echape, pas assemble, pas jete, sissonne ouverte, sissonne fermee* u.c.;
- vingrinājumi uz puantēm (sieviešu klasei).

1925. gadā Rīgā viesojās **A. Fjodorova** (*Федорова*), kura, būdama izcila un savos principos konsekventa krievu klasiskā baleta tradīciju glabātāja, bija iemantojusi lielu autoritāti gan kā pedagoģe, gan kā baletdejojāja. Paralēli pedagoģiskajai darbībai viņa Latvijas Nacionālajā operā iestudēja un atjaunoja 20 baleta uzvedumus (skat. 1. tabulu 73. lpp.).

Tajā pašā gadā A. Fjodorova atvēra Rīgā savu privāto baleta studiju. I. Bites pētījumā par latviešu baletu ir izteiksmīgi raksturota situācija Rīgas baletā pirms K. Sergejeva un A. Fjodorovas pedagoģiskās un mākslinieciskās darbības sākuma Latvijas Nacionālajā operā, izmantojot vienu no 20. gadsimta divdesmitajos gados publicētajām Operas repertuāra programmiņām. Tajā rakstīts: „kas zīmējas uz mūsu baleta attīstību un priekšā stāvošo baletu, tad pie mums te vēl nav nekādas sistēmas, nekāda noteikta audzinoša institūta, nav pat noteikta uzskata šinī lietā. Pirmkārt, jautājums, vai palikt pie klasiskā vai turpretī pie modernā brīvo kustību jeb tā saucamā plastiskā baleta? Operā var būt tikai klasiskais balets vai plastika, kas dibināta tieši uz stingrām klasiskā baleta formām.” (Bite, 2002b, 16). 20. gadsimta sākumā Latvijā ļoti lielu popularitāti bija iemantojušas plastiskās dejas studijas – tādas kā Annas Ašmanes (1885–1967) deju studija, B. Vīgneres deju studija u.c. Tā bija tā saucamā *brīvā deja*, kura neprasija no dejotājiem speciālu sagatavotību. Tomēr nevar pilnībā piekrist

augstākminētajā citātā izteiktajam viedoklim, ka latviešu baletā 20. gadsimta sākumā nav bijis nekādas sistēmas un nekāda dejas mākslas institūta. Gadsimta sākumā jau pastāvēja M. Kauliņa deju skola, kuras mācību programmā iekļautie klasiskās dejas elementi liecina par pilnvērtīgu klasiskā baleta apmācību. Vērā ņemams arī fakts, ka M. Kauliņa deju skolā klasisko deju pasniedza Marieta Balbo, Alberts Kozlovskis, Harijs Plūcis u.c. Dažādos laikos M. Kauliņa deju skolā klasiskā baleta pamatus apguvusi Klāra Gentele, Erna Ošiņa, Natālija Cveiberga, Voldemārs Leonaitis un Arvīds Ozoliņš, kas vēlāk kļuva par Latvijas Nacionālās operas baleta māksliniekiem.

Līdz 1922. gadam Latvijas Nacionālajā operā nebija patstāvīgas baleta trupas, kura spētu uzvest lielas formas baleta izrādes. 1919. gadā un arī turpmāk operas izrādēs baletdejojotājas vēl nedejoja puantēs. Tādēļ divdesmito gadu beigās skatuves mākslas recenzenti varēja pozitīvi novērtēt īsā laika periodā (1919–1928) sasniegto. Par to liecināja arī M. Fokina sniegtais Latvijas Nacionālās operas baleta trupas vērtējums viņa paša rakstā *Mihails Fokins par mūsu baletu*: „Apmeklēdams gandrīz visas Eiropas un Amerikas valstis, es visur pamanīju klasiskā baleta pagrimumu. Rīga ir izņēmums. Nemaz nerunājot par tādu baletmeistari un balerīnu kā A. Fjodorova. [...] Es iepazinu latviešu Nacionālās operas baletu kā skatītājs un kā baletmeistars savu baletu mēģinājumos un pārliecinājos, ka tā ir pirmklasīga, labi sagatavota trupa. Īpaši mani pārsteidza neparastā mīlestība, ar kādu dejojotāji veica savu uzdevumu.” (LNO buklets, 1928/29, 11. Nr., 11–14). M. Fokins šeit aizskar ļoti būtisku baleta mākslas attīstības problēmu. Pētot baleta vēsturnieku darbus (Люком, 1940; Блок, 1987; Красовская, 1971, 1981, 1983; Бахрушин, 1965), var izteikt pieņēmumu, ka klasiskais balets 20. gadsimta sākumā bija sasniedzis savu augstāko tehniskā izpildījuma virsotni. Radās jautājums: kā attīstīties un kurp iet tālāk? Viens no risinājumiem bija M. Fokina reforma baleta mākslā. 20. gadsimta sākumā Krievijā klasiskais balets vairs nebija aktuāls, jo līdz ar jaunajām vēsmām sabiedrībā un kultūrā baleta māksla meklēja jaunas, svaigas, arī eksperimentālas izteiksmes formas, kas vairs neatbilda „vecās aristokrātijas” gaumei un prasībām.

Latvijā turpretim 20. gadsimta sākumā klasiskā baleta māksla tikai sāka attīstīties un nostiprināties. Tāpēc fakts, ka M. Fokins ieraudzīja Rīgas baleta trupu ar izteiktu klasiskā baleta bāzi, liecina, ka šis balets bija savā attīstības sākotnē balstīts uz stingriem krievu klasiskās skolas pamatiem. Kas likumsakarīgi, jo vieni no Latvijas baleta profesionālās attīstības aizsācējiem bija A. Fjodorova un N. Sergejevs, kuri savā pedagoģiskajā un mākslinieciskajā darbībā bija izteikti krievu klasiskā baleta skolas

pārstāvji. Krievu klasiskās baleta skolas pārmantojamība atspoguļojās arī Latvijas Nacionālās operas baleta repertuārā bija tādas lielas formas izrādes kā P. L. Hertļa *Veltīgā uzmanība* (1922), P. Čaikovska *Gulbju ezers*, *Riekstkodis*, *Apburtā princese*, Aleksandra Glazunova (*Александр Глазунов*, 1865–1936) *Raimonda* u.c.

1928. gada rudenī A. Fjodorovas studijā klasiskā baleta pamatus sāka apgūt arī Liepājas baleta soliste Ņina Dombrovska (1908–2000). Savās atmiņās viņa raksta: „Latvijas Nacionālajā operā darbojās krievu baletmeistare Aleksandra Fjodorova. Viņas nopelns, ka arī Rīgas balets ieguva labu tehniku, un tam izauga labi dejotāji. Pēc ģimnāzijas beigšanas mans mērķis bija nonākt viņas skolā. 1928. gadā tas arī izdevās. Stundas pie A. Fjodorovas, kas notika *pirtīņā* – namiņā blakus operai – deva racionālu un pareizu treniņu. Man tā bija pavisam citāda pasaule [..]. A. Fjodorova bija taisnīga un reizē stingra skolotāja, kas nereti noveda meitenes līdz asarām...” (Zvejnieks, 1990, 2045)

Apkopojot informāciju par A. Fjodorovas māksliniecisko darbību Nacionālās operas baletā, var uzskatīt, ka A. Fjodorovas vadībā tika izveidots vesels dejotāju ansamblis ar labām zināšanām un spējām, bez kura nebūtu iespējams plašāks un nopietnāks baleta uzvedums. Latviešu balets daudz ieguva no tā, ka Latvijas Nacionālās operas vadošā baletmeistare A. Fjodorova savā pedagoģiskajā un mākslinieciskajā darbībā strikti ievēroja krievu klasiskās skolas izstrādāto metodiku. Laikā, kad Eiropā dejas mākslas gaitas daļēji noteica S. Djagiļeva trupas krasais modernisms, bet Vācijā atsevišķu solo dejotāju eksperimentālais plastiski ritmiskais novirziens, *latviešu balets neatlaidīgi strādāja pie klasiskās dejas stila un tehnikas izkopšanas*. Līdz ar to latviešu balets sāka pievērst sev uzmanību kā kvalificēta, plašākam mākslas uzvedumam sagatavota vienība. Tieši A. Fjodorovai ir jāpateicas par baleta sagatavošanu un apmācību uz drošiem krievu klasiskās skolas pamatiem un tā audzināšanu saistībā ar pārbaudītām mākslas vērtībām.

A. Fjodorovas baleta studija darbojās līdz 1938. gadam. Tajā baleta pamatus apguvuši daudzi latviešu baleta mākslinieki, viņu vidū arī Eižens Mežulis (1915 -1942) – pirmais zelta medaļas ieguvējs 1934. gada starptautiskajā baleta konkursā Briselē, saņemot atzinīgu vērtējumu, kurā tika izcelta viņa virtuozā griezienu tehnika un vieglie, augstie lēcieni. Starp A. Fjodorovas audzēkņiem ir arī Artūrs Piķieris (1915 -?), Vanda Grosena (1917–?), Aleksandrs Lembergs (1921–1985) u.c. A. Fjodorovas darbības posms Latvijā bija nozīmīgs daudzējādā ziņā. Viņas mākslinieciskās darbības rezultātā balets ieguva izcilu horeogrāfu, lielus iestudējumus ar krāšņām dekorācijām un

kostīmiem, pieradinot gan dejojotājus, gan skatītājus pie vārienīgiem iestudējumiem, izkopjot gaumi un spējas izprast dejas mākslu un to iemīlēt. Savukārt, kā rakstīja baleta mākslas vēsturnieks Georgs Brants (1904 - 1974), „viņas panākumi pedagogijas jomā izcēlās lielākā mērā nekā režijā un dejas kompozīcijā, kur viņa palika labas rutīnas robežās” (Brants, 1937, 20).

1.tabula. A. Fjodorovas (*Федорова*) iestudētie baleta uzvedumi LNO

Pirmizrāde	Komponists	Balets	Horeogrāfs
08.11.1925.	F. Šopēns	<i>Silfīdas Šopeniāna</i>	M. Fokins
08.11.1925.	A. Glazunovs	<i>Damisa pārbaudījums</i>	M. Petipā
30.03.1929.	P. Čaikovskis	<i>Gulbju ezers</i>	M. Petipā, Ļ. Ivanovs
20.05.1926.	L. Delībs	<i>Kopēlija</i>	A. Senleons, M. Petipā
30.11.1926.	A. Glazunovs	<i>Raimonda</i>	M. Petipā
05.04.1927.	R. Drigo M. Petipā	<i>Arlekināde</i>	M. Petipā
04.04.1928.	M. Gļinka, A. Glazunovs, L. Delībs	<i>Pēc karnevāla Atmiņas</i>	A. Fjodorova
04.04.1928.	P. Čaikovskis	<i>Riekstkodis</i>	Ļ. Ivanovs
07.02.1929.	F. Šopēns	<i>Šopeniāna</i>	M. Fokins
07.02.1929.	A. Borodins	<i>Polovciešu dejas no operas „Kņazs Igors”</i>	M. Fokins
07.02.1929.	L. Minkuss	<i>Pahita</i>	M. Petipā
11.04.1929.	P. Čaikovskis	<i>Apburtā princese</i>	M. Petipā
16.04.1930.	Č. Punji, P. Čaikovskis, F. Lists, O. Karls, P. Jurjāns	<i>Burvju zirdziņš</i>	A. Fjodorova
26.05.1930.	N. Rimskis-Korsakovs	<i>Šeherezade</i>	L. Žukovs
06.11. 1930.	M. Gļinka	<i>Aragonas hota</i>	M. Fokins
06.11. 1930.	N. Čerepņins	<i>Armīdas paviljons</i>	M. Fokins
10.05.1931.	L. Delībs	<i>Silvija</i>	Ļ. Ivanovs

21.05.1931.	R. Šūmanis	<i>Karnevāls</i>	M. Fokins
30.10.1931.	L. Minkuss	<i>Dons Kihots</i>	M. Petipā, A. Gorskis
21.04.1932.	A. Š. Adāns	<i>Žizele</i>	Ž. Koralli, Ž. Perro, M. Petipā

Tabulā attēloto baleta iestudējumu izvēle liecina par A. Fjodorovas (*Федорова*) profesionālo pieeju baleta repertuāra apguvē. Balstoties uz krievu klasiskās skolas tradīcijām, baleta trupas repertuāra pamatu noteica lielās formas klasiskie iestudējumi: *Gulbju ezers*, *Raimonda*, *Riekstkodis* u.c. Šāda repertuāra izvēle veicināja baleta trupas māksliniecisko un tehnisko izaugsmi, kā arī nodrošināja dažādu māksliniecisko izteiksmes veidu un stilu pilnveidošanu.

1932. gadā Latvijas Nacionālās operas baletmeistara pienākumus uzņēmās **Anatols Vilzaks** (1896–1998). Viņa mākslinieciskā darbība bija pievērsta modernajiem izteiksmes meklējumiem, kas parādījās klasiskā baleta mākslā Eiropas teātros. Trīsdesmitajos gados līdz ar laikmeta attīstību, pārmaiņas skāra arī baleta mākslu, kurā aktuāls kļuva modernisma virziens. A. Vilzaks savos iestudējumos centās iekļaut daudz jaunu kustību un soļu, kas bija radušies jaunu ritmu, it īpaši džeza ietekmē. Šeit būtu jāatzīmē viņa horeogrāfētais balets *Rēbuss* ar moderno konstruktīvo elementu izcelšanu scenogrāfijā un deju kompozīcijā. Viesturs Bušs laikrakstā *Latvijas Sargs* rakstīja: ”*Rēbuss* ir viens vienīgs milzu mašīnas tēraudaini atsperīgs ritms, kurā skrūvītes un skrotītes ir dejojāji. Katram sava funkcija – veltņi, spoles, ķēdes, kloķi darbojas pēc kāda noliktas, ieprogrammētas kārtības. L. Liberta veidotās dekorācijas un kostīmi tiek darināti no skārda, celoīda, celofāna, vaskadrānas un atgādina mūsdienu postmodernismā baleta bruņojumu. Šāda māksla tālab arvien atstāj zināmu neapmierinātības sajūtu, jo viņa neatbilst cilvēka pirmatnējām, dziļākām prasībām pēc īstām, skaidrām vērtībām”. (Bušs, 1933. 8.maijs) Šajā kritikas fragmentā skaidri izpaužas raksturīgs vairāku tā laika mākslas vērtētāju viedoklis, kas bija lielā mērā veidojies 18.–19. gadsimta klasiskās skatuves mākslas tradīcijās un attiecīgi kultivēja arī publikas attieksmi un mākslas gaumi. Savas mākslinieciskās darbības laikā A. Vilzaks inscenēja sešus viencēliena baleta uzvedumus (skat. 2. tabulu).

2. tabula. A. Vilzaka iestudētie baleta uzvedumi LNO

Pirmizrāde	Komponists	Balets	Horeogrāfs
21.11.1932.	R. Šūmanis	<i>Karnevāls</i>	M. Fokins
21.11.1932.	P.Čaikovskis	<i>Erots</i>	M. Fokins
21.11.1932.	F. Šūberts, F. Lists	<i>Sapņojums</i>	A. Vilzaks
27.04.1933.	I. Stravinskis	<i>Petruška</i>	M. Fokins
27.04.1933.	Dž. Pergolēzi, I. Stravinskis	<i>Pulčīnella</i>	L. Mjasins
27.04.1933.	S. Prokofjevs	<i>Rēbuss</i>	L. Mjasins

2. tabulā uzskaitītie A. Vilzaka iestudētie viencēliena baleta uzvedumi ļauj spriest par LNO baleta mākslinieciskās darbības daudzveidību gan uzvedumu stila, gan horeogrāfisko rokrakstu ziņā, līdztekus klasiskā baleta iestudējumiem piedāvājot arī izteikti modernās horeogrāfijas uzvedumus.

Tomēr paliekošas nozīmes šiem baleta uzvedumiem nebija. Latviešu baleta attīstībai maz deva arī **Mstislava Pianovska** (*Mieczyslaw Pianovsky*, 1891–1967) darbība 1933./34. gada sezonā. Savu baleta dejotāja karjeru sācis Polijā, absolvējot Varšavas Baleta skolu, divpadsmit gadus bijis A. Pavlovas partneris un baleta trupas solists, kā S. Djaģiļeva trupas baleta solists, baletmeistara Ivana Hļustina (*Хлюстин Иван* 1862–1944) palīgs. M. Pianovska (*Pianovsky*) uzdevums bija Latvijas Nacionālās operas baletam iestudēt A. Pavlovas (*Павлова*) trupas baleta izrādes. No Valdemāra Kārkliņa *priekšvārda* latviešu izdevumam grāmatai *Anna Pavlova* (Dandrē, 1994) var uzzināt, ka pateicoties A. Pavlovas svainim L. Dandrē, kas pastāvīgi dzīvojis Rīgā un augsti vērtējis Latvijas Nacionālās operas baleta trupas mākslinieciskos sasniegumus, izdevies vienoties par A. Pavlovas trupas kostīmu un dekorāciju izīrēšanu latviešu baleta uzvedumiem. 1933. gadā no Londonas uz Rīgu tika atvestas sešu baletu dekorācijas un kostīmi, dodot iespēju Latvijas Nacionālās operas baletam izmantot pasaules slavenāko mākslinieku kostīmus un dekorācijas. Šo baletu iestudēšanai tika uzaicināts M. Pianovskis. Vērtējot šo situāciju no šodienas skatu punkta, var izteikt tikai apbrīnu, ka Latvijas Nacionālajai operai bijusi iespēja izmantot A. Pavlovas baleta trupas aprīkojumu, kas savā greznībā varēja sacensties ar jebkuru iepriekšējo gadsimtu galmu teātri. Tomēr skatuves aprīkojuma un tērpu izīrēšanas patiesais nolūks bijis

vēlreiz redzēt A. Pavlovas baletus, kā cieņas apliecinājumu mākslinieces piemiņai. Rīgas baletam un skatītājiem bija iespēja iepazīt A. Pavlovas baleta trupā iestudētos uzvedumus, starp kuriem bija Kārļa Marijas Vēbera (*Carl Maria Friedrich Ernst von Weber*, 1786–1826) *Aicinājums uz deju* (P. Zailiha horeogrāfija, 1933), Nikolaja Čerepņina (*Николай Черепнин*, 1873–1945) *Mūmijas romāns* (I. Hļustina horeogrāfija, 1933), P. Čaikovska *Sniega pārslas* (no baleta *Riekstkodis*, I. Hļustina hor., 1934), Rikardo Drigo (*Riccardo Eugenio Drigo*, 1846–1930) *Floras atmošanās* (I. Hļustina hor., 1934) u.c.

Savu māksliniecisko darbību Latvijas Nacionālajā operā M. Pianovskis sāka, iestudējot viencēliena baletu *Amararilla* (1933), (I. Hļustina hor.) ar A. Glazunova un R. Drigo mūziku, kā arī viencēliena baleta iestudējumu *Poļu kāzas* (1933) (M. Pianovska hor.) ar Karola Kurpinska (*Karol Kazimierz Kurpinski*, 1785–1857) mūziku. Tomēr neviens no iestudētajiem baletiem neguva ne kritikas, ne skatītāju atzinību. Mūzikas vēsturnieks Jēkabs Vītoliņš (1898–1977) laikrakstā *Latvijas Sargs* rakstīja: „Mūsu operteātris nav nekāda Annas Pavlovas bijušās balettrupas filiāle, kurai būtu pienākums vēl reizi nokopēt visus tos uzvedumus, kuros Pavlovai kādreiz būtu pagādījis uzstāties [...] mūsu operteātra balettrupai nāktos savus spēkus pielikt plašāku uzdevumu veikšanā, lielākiem, mākslinieciski vērtīgākiem uzvedumiem.” (Vītoliņš, 1933, 27. novembris) J. Vītoliņa recenzija vēlreiz apliecina, ka skatītāju atzinību šie M. Pianovska inscenējumi neguva. Ļoti precīzi šo situāciju Latvijas Nacionālās operas baletā raksturojusi I. Bite, uzskatot, ka izvēlētie baleti bijuši saturiski naivi, to sižeti kalpojuši deju savirknēšanai, nevis nopietnas idejas atklāšanai (Bite, 2002a). Var izteikt pieņēmumu, ka arī horeogrāfiskā partitūra vairs neatbilda laika prasībām. Latviešu baleta mākslas attīstība bija nonākusi strupceļā. Pavirši vērtējot, varēja likties, ka cēlonis meklējams baletmeistaru darbībā. M. Pianovskis un A. Vilzaks ilgu gadu bija strādājuši aizrobežu krievu trupās. Jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi dejā – aizraušanās ar plastiku, nosacītību, akrobātiku un džezas dejas elementiem, saistījās ar atteikšanos no klasiskā baleta tradīcijām. Šīs tendences izpaudās abu baletmeistaru iestudējumos. Rīgas skatītāji bija pieraduši pie klasiskā baleta repertuāra, pie A. Fjodorovas monumentālajiem baleta iestudējumiem. Trīsdesmito gadu avangardiskie meklējumi baleta mākslā publikas un kritikas atzinību neguva. Bija izveidojusies situācija, kad bija nepieciešams radīt kaut ko jaunu, „lai latviešu balets apliecinātu savu nacionālo identitāti” (Bite, 2002a, 98).

Jauns posms latviešu baleta mākslā sākās ar **Osvalda Lēmaņa** (1903–1965) latviešu oriģinālbaleta *Mīlas uzvara* iestudējumu 1935. gadā. (skat. pielikumu) Sākot ar 1934. gadu viņa vadībā tika uzvesti vairāki oriģinālbaleti un atjaunoti esošie.

O. Lēmaņa radošais gājums ir sācies Birutas Skujenieces (1881–1931) dramatiskajā studijā. Baleta mākslai viņš pievērsās 1923. gadā, kļūdam par N. Sergejeva, pēc tam par A. Fjodorovas audzēkni. Baleta mākslas zināšanas papildinājis pie Broņislavas Ņižinskas (*Бронислава Нижинская*, 1891–1972) Parīzē un Leonīda Mjasina (*Леонид Мясин*, 1895–1979) Londonā. 1926. gadā O. Lēmanis tika uzņemts kā solists Latvijas Nacionālās operas baleta sastāvā. Viņš saņēmis pozitīvas kritikas un publikas atsauksmes, dejodams visās tālaika baleta izrādēs. „O. Lēmanis suģestē un tur skatītāju savā tēlu varā. Spēcīgie mīmiskie dotumi, spilgta kustību izteiksme, nemaldīga situācijas dramatiska satura un noskaņas uztveršana raksturo viņa tēlotāja talantu. Dejas O. Lēmanis dejo ar lielu temperamentu, kas vibrē un ir pilns nemiera, aktivitātes. Ritmiskās izjūtas svaigums, fantāzijas lidojums un attīstīts un labi izkopts dejas priekšnesums pavada viņu dejotāja gaitās. O. Lēmaņa kā dejotāja īstais ampuā ir raksturdejas, kurās viņš var vislabāk pielietot savas tēlotāja spējas.” (Brants, 1943, 40). „Dejotājam O. Lēmanim piemīt kāds suģestējošs spēks. Viņa sevišķā emocionalitāte aizrauj publiku ar pirmo uznācienu uz skatuvi. Viņš prot tēla dramatisko līniju kāpināt līdz patiesai degsmei.” (Bite, 2002a, 112). Būdams dejotājs, O. Lēmanis sāk veidot nelielas horeogrāfiskas miniatūras, kurās spilgti atklājas viņa baletmeistara talants. Starp tām bija Sergeja Rahmaņinova (*Сергей Рахманинов*, 1873–1943) *Elģija*, A. Glazunova, *Rudens*, Manuela de Faljas (*Manuel de Falla y Matheu*, 1876–1946) *Ubagu deja* u.c. Tieši pēdējā (*Ubagu deja*) kļuva par vienu no publikas un kritikas slavētākajām miniatūrām. „Tapa skaidrs, ka O. Lēmaņa koncertnumuru izstrāde paceļas pāri vidusmēram. Tajos skaidri samanāms ļoti smalkjūtīgs talants, perfekta gaume, izjusta horeogrāfiskā domāšana un dejiska iztēle. Ja arī sākumā horeogrāfu vairāk vadīja intuīcija, tad viņa mākslinieciskā apdāvinātība bija nenoliedzama.” (Bite, 2002a, 113). 1934. gadā O. Lēmanis tika apstiprināts par LNO baletmeistaru. Viņa pirmais uzvedums bija P. Čaikovska baleta *Gulbju ezers* atjaunojums. „O. Lēmaņa horeogrāfiskajās kompozīcijās redzam personību ar īpatnu uztveri, kas spēj realizēt savus nodomus un visus pārliecināt. Deju veidojumā, režijā viņš neiet trafareta ceļu, bet radošo. Katra kustība un dejas zīmējums saista ar oriģinālo risināšanos. Režijā mēra sajūta un laimīgs, smalkjūtīgs situāciju un darbības veidojums.” (Brants, 1935, gada 10. maijā)

1935. gadā O. Lēmanis iestudēja Jāņa Mediņa (1890–1966) oriģinālbaletu *Mīlas uzvara*. Baleta librets (autors V. Komisārs) vēsta par jaunavas pārvēršanu rozē un viņas līgavaiņa cīņu pret burvestības spēku. Baleta dramaturģija virknējas Līgo svētku, kāzu svētku un fantastiskās burvju meža ainās. Tas bija pirmais lielākais darbs dejas mākslā, kur spilgti izpaudās latviešu nacionālās īpatnības mūzikā, dejā un scenogrāfijā. Komponists un mūzikas kritiķis Volfgangs Dārziņš (1906–1962) ir atzinis, ka „J. Mediņa mūzika baleta galveno radītāju darba lokā ir tā, kas baletu dara un rāda no vislatviskākās puses. O. Lēmanis klausījies savas bagātās intuīcijas balsij, atrisinot latviskajā baletā grūtās problēmas [...] mākslinieks ciemojies ne tikai latvju sētā, krievu klasikas „galmā”, bet ierosinājumus meklējis arī baskāju – plastiķu robežās. Manāmi dažādojis, paplašinājis Lēmanis arī dažas tīrās klasikas formulas. Deju grupās O. Lēmanis bija panācis priekšzīmīgu disciplīnu, kas visvairāk bija nākusi par labu kordebaletam. Visu iepriekšējo rezumējot, tā bija spoža mākslas manifestācija” (Dārziņš, 1935, gada 13. maijā). Trīsdesmit piecus gadus vēlāk, 1970. gadā, Jāņa Mediņa balets *Mīlas uzvara* tika atjaunots baletmeistas Irēnas Strodes (1921) redakcijā.

Mīlas uzvarai sekoja klasiskā baleta *Dons Kihots* atjaunojums. Paralēli O. Lēmaņa radošajai darbībai Latvijas Nacionālās operas baletā 1935. gada sezonā Helēna Tangijeva-Birzniece (1907–1965) iestudēja Č. Punji baletu *Korsārs*. Ar šo inscenējumu latviešu balets atkal pievērsās M. Petipā klasiskā baleta vērtībām. Balets gan horeogrāfiski, gan skatuviski bija iestudēts ļoti profesionāli un saņēma augstu toreizējās kritikas novērtējumu. 1936. gadā O. Lēmanis iestudēja trīs viencēliena baletus: Žana Sibeliusa (*Jean Sibelius*, 1865–1957) *Skaramušs*, Morisa Ravela (*Maurice Ravel*, 1875–1937) *Bolero* un baleta uzvedumu *Fantastiskās lelles* ar Džoakīno Rosīni (*Gioachino Antonio Rossini*, 1792–1868) mūziku. Šajos iestudējumos O. Lēmaņa horeogrāfiskais risinājums krasi atšķīrās no iepriekš paveiktā. Pirmajos divos iestudējumos baletmeistars ar deju un kompozīciju uzsvāriem precīzi izdzīvoja mūziku, radot adekvātu satura dinamikas kāpinājumu dramaturģijā. *Skaramušā* O. Lēmanis mēģināja apvienot klasisko deju ar pantomīmu. „O. Lēmanis labi pratis saglabāt šī darba raksturīgo mistiku, noskaņojumu, ar teicamu režisora nojautu atrisināt daudzās mimoscēnas, to psiholoģiskos momentus. No M. Ravela „Bolero” O. Lēmanis izveidojis šedevru, kam līdzīgu uz Baltā nama skatuves neesam redzējuši. Horeogrāfija ļoti bagāta, līnija zīmējumā interesanti veidota un tajā gluži organiski ieausts tik tikko nojaušams literārais motīvs.” (Dārziņš, 1936. gada 12. decembrī). Dž. Rosīni

Fantastiskās lelles iestudējumam raksturīgs grotesks stils un viegla, draiskulīga stila horeogrāfija. Atsaucoties uz I. Bites pētījumu (Bite, 2002a, 125) var uzzināt, ka pirmo reizi balets *Brīnumlelles* ticis uzvests 1888. gadā, izmantojot Jozefa Baiera (*Josef Bayer*, 1852–1913) mūziku, Vīnes Galma teātrī ar Jozefa Hasreitera (*Joseph Hassreiter*, 1845–1940) horeogrāfiju un Franca Gaula (*Franz Gaul*, 1837–1906) skatuvisko noformējumu. Vēlāk šim iestudējumam izmantota dažādu komponistu mūzika (P. Čaikovskis, A. Rubinšteins, R. Drigo u.c.), tomēr saglabājot sākotnējo baleta libretu. Rīgas skatītājiem šis balets pirmo reizi tika izrādīts 1890. gadā Rīgas Pilsētas teātrī, bet 1905. gadā turpat M. Balbo horeogrāfijā. Liepājā J. Baiera balets *Brīnumlelles* ieguva nosaukumu *Leļļu feja* (1926) un tika izrādīts Annas Stedelaubes (1887–1966) horeogrāfijā. A. Stedelaubes mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība tiks analizēta promocijas darba otrajā nodaļā. O. Lēmanis saglabājis sākotnējo libretu un personāžus, bet veidojis pilnīgi jaunu, savu horeogrāfiju. *Fantastiskās lelles* var nosaukt arī par komisko baletu. To apliecina personāžu saraksts: krievu kupcis, pūdeļsunīši, kazaki, kāršu zīmes, franti. Izrādes kulminācija bija kankāna dejotāju duets, kas bija horeogrāfiski papildīts ar vissarežģītākajām soļu kombinācijām. Balets ieguva pozitīvu kritikas vērtējumu. „Fantastiskās lelles tuvojas vecā baleta divertismenta formai. [...] Tas imponē ar savu atjautīgi izkārtoto dejisko vielu, gaišumu un dzīvesprieku. Šai baletā Lēmanis izvingrinājis savu laimīgo roku arī groteskā, kurā lieli panākumi viņam piekrita arī kā dejotājam.” (Dārziņš, 1937, 24. aprīlis)

1937. gadā O. Lēmanis iestudēja otru oriģinālbaletu – Jāņa Vītoļiņa (1886–1955) *Ilga*. Baleta darbības pamatā bija vēsturiski paties stāsts no paša komponista biogrāfijas. Baleta darbība risinās 20. gadsimta divdesmitajos gados, aptverot eksotisko Ceilonu, Vladivostoku un Latviju. Baleta galvenā vērtība un būtiskākā nozīme bija faktā, ka Latvijā *pirmo reizi* tika veidota *izrāde ar laikmetīgu un reālistisku sižetu*, ar varoņiem – laikabiedriem. Kritiķi vienprātīgi atzina, ka O. Lēmaņa personā balets ieguvis Eiropas mēroga baletmeistaru, kurš pārvalda klasiku un arvien spilgtāk apliecina savu īpatnējo meklējuma garu. „Gribas pasvītrot mākslinieka apbrīnojamās radīšanas spējas, fantāzijas lidojumu un to netveramo stila formas nojautu, kuru rezultātā radušies tādi šedevri.” (Dārziņš, 1937, gada 24. aprīlī)

1938./39. gada sezonā Latvijas Nacionālajā operā notiek baletu *Rudens un Laksīgala un Roze* pirmizrāde (komponists Jānis Kalniņš, 1904–2000). *Laksīgala un Roze* bija veidota pēc Oskara Vailda (*Oscar Wilde*, 1854–1900) pasakas motīviem romantiskā stilā un visspilgtāk izteica šī mākslas virziena raksturīgākās iezīmes –

sapņainu, ilgu pilnu noskaņu ar fantastiski romantiskiem tēliem. Baleta darbība risinājās trijos līmeņos – reālistiskajā, fantastiskajā un simboliskajā. „O. Lēmaņa horeogrāfētais iestudējums ir viengabalains un saskanīgs. Starp 13 dejām kā izcilākās atzīmējamās Studenta un Lēdijas divas dejas, Lakstīgalas un Rozes adagio. Iespaidīgas ir arī grupu dejas nakts skatā. Mēnesnīcas gaismā ar sapņaini romantisku noskaņu sevišķi skaisti iecerēta Ziedu deja. Simetriski grupējumi, solistu arabeskas, ziedveidīgā apļa atvēršanās un dejojāju novietošana rindu kārtojumos sniedz vienreizēji izteiksmīgu horeogrāfisko zīmējumu.” (Bite, 2002a, 133). Otrs viencēliena balets *Rudens* vispirms fascinēja ar J. Kalniņa spēcīgo un plašos vilcienos uzrakstīto simfonisko partitūru ar kora dziedājumiem ievadā un noslēguma daļā, kas baletmeistarā rosināja vētrainu fantāziju un režisorisku vērienu. Iestudējuma vērtība meklējama horeogrāfiskās formas un kompozīcijas izdomā. Baletā attēlota rudenīgās dabas noskaņa, lapu cīņa ar vējiem, kurai cauri vijas divu jaunu mīlētāju gaišais optimisms. Baletam trūka dramatiskās darbības, bet horeogrāfs bija saglabājis viengabalainu dejisku ainu, kurā simfoniskais kustību plūdums bija atšķirīgāks no iepriekšējiem darbiem. O. Lēmaņa viencēlienu baleti tika iekļauti 1939. gada Latvijas Nacionālās operas baleta viesizrāžu repertuārā Varšavā.

1939. gadā O. Lēmanis savā labākajā daudzcēlienu baletā *Esmeralda* radīja dramatiskas, lieliem, monumentāliem vilcieniem veidotas kustību un deju ainas, kurās iezīmējās liela stila skaidrība un grupu izteiksmes spēks. „Aina ar ubagu dejām, Esmeraldas sadedzināšana un uzbrukums katedrālei dramatiskā izteiksmē un kustībā bija vienreizēji, latviešu baletā līdz šim vēl nepārspēti piemēri. Sākot ar mistisko Kvazimodo ievada ainu, līdz Esmeraldas miršanai viņa rokās darbība risinās dramatiskajā kāpinājumā. Šajā baletā vērojama arī baletmeistara O. Lēmaņa un scenogrāfa P. Rožlapas veiksmīgā sadarbība.” (Štāls, 1945, 42)

1940. gadā O. Lēmanis iestudēja Borisa Asafjeva (*Асафьев Борис*, 1884–1949) baletu *Bahčisarajas strūklaka*. Balets bija veidots pēc Aleksandra Puškina (*Александр Пушкин*, 1799–1837) poēmas. Arī šajā uzvedumā bija vērojama O. Lēmaņa augošā interese par darbības pantomīmiskajiem skatiem un situācijām, kam bagātu vielu dod šī baleta uzbūve un saturs.

Pēdējais O. Lēmaņa oriģinālbalets bija *Skumjš vakars* (F. Šopēna mūzika). Tā bija maza, romantiska aina ar slima komponista vīzijām un ilgu tēliem. Balets bija veidots kamerstilā, kurā piedalījās tā laika izcilākie baleta solisti: Mirdza Griķe, Tatjana Vestene, Bruno Saule, Jānis Grauds un Arvīds Ozoliņš.

3. tabula. O. Lēmaņa iestudētie baleta uzvedumi LNO

Pirmizrāde	Komponists	Balets	Horeogrāfs
03.11.1934.	P. Čaikovskis	<i>Gulbju ezers</i>	M. Petipā, I. Ivanovs
09.05.1935.	J. Mediņš	<i>Mīlas uzvara</i>	O. Lēmanis
01.09.1935.	A. Š. Adāns	<i>Korsārs</i>	Ž. Perro, A. Sen-Leons, M. Petipā
23.01.1936.	L. Minkuss	<i>Dons Kihots</i>	M. Petipā, O. Lēmanis
10.12.1936.	Ž. Sibelius	<i>Skaramušs</i>	O. Lēmanis
10.12.1936.	M. Ravels	<i>Bolero</i>	O. Lēmanis
10.12.1936.	Dž. Rosīni	<i>Fantastiskās lelles</i>	O. Lēmanis
26.04.1937.	J. Vītoliņš	<i>Ilga</i>	O. Lēmanis
21.10.1938.	J. Kalniņš	<i>Rudens</i>	O. Lēmanis
21.10.1938.	J. Kalniņš	<i>Lakstīgala un Roze</i>	O. Lēmanis
17.10.1939.	Č. Punji, R. Drigo	<i>Esmeralda</i>	O. Lēmanis, H. Tangijeva- Birzniece
10.04.1940.	B. Asafjevs	<i>Bahčisarajas strūklaka</i>	Pēc R. Zaharova
03.01.1941.	A. Kreins	<i>Laurensija</i>	Pēc V. Čabukiani
31.03.1941.	F. Šopēns	<i>Skumjš vakars</i>	O. Lēmanis
17.12.1942.	R. Šūmanis	<i>Karnevāls</i>	M. Fokins
04.11.1943.	N. Dostāls	<i>Habanera</i>	O. Lēmanis

Analizējot O. Lēmaņa baleta iestudējumus, var konstatēt, ka tiem ir bijusi liela mākslinieciskā vērtība, kas ievērojami cēlusi latviešu baleta sniegumu, gūstot vēl nepieredzētus panākumus, un vienlaikus mazināja krievu baleta ietekmi. O. Lēmaņa mākslinieciskās darbības laikā parādījās pirmās nacionālās tēmas un tautas deju motīvi baleta iestudējumos, kā arī meklējumi attiecībā uz plašākām skatuviskās formas latviešu dejām. Paraleli jaunu baletu iestudējumiem attīstās arī jauna, patstāvīga horeogrāfija,

kurā O. Lēmanis izkopa un radīja savu oriģinālo māksliniecisko risinājumu. Viņa horeogrāfijas raksturo cieša saikne ar mūziku, formas daudzveidība, jauni dejas soļi un figūras, ko papildināja perfekta klasiskās dejas stila izpratne un dabisku noskaņu radīšana. Tam, ko latviešu balets bija ieguvis savā attīstības sākumā – laba dejas skola un stila izjūta –, pievienojās dziļa tēlojuma izpratne un attīstīta dramatisma izjūta. O. Lēmaņa darbības laikā izveidojās daudz izcilu deju: M. Griķe, A. Priede, A. Jansone, A. Lembergs, A. Ozoliņš, J. Grauds u. c. Mainoties politiskajam režīmam 1944. gadā, O. Lēmanis dodas bēgļu gaitās uz Vāciju un vēlāk – uz ASV. „Plašais vēriens, talanta daudzpusība, izdomu bagātība un spēja realizēt jaunas idejas un atziņas deju un baletu kompozīcijās raksturo O. Lēmani kā horeogrāfu. Viņa darbam ir nenoliedzami paliekama vērtība latviešu baletā, un viņa jaunradītāja talants ir jau guvis atzīšanu ārpus mūsu robežām.” (Štāls, 1945, 43)

Atzīmējams ir arī O. Lēmaņa pedagoģiskais devums latviešu baleta attīstībā. Trīsdesmito gadu sākumā O. Lēmanis aktīvi līdzdarbojās jauno baleta mākslinieku apmācībā Latvijas Nacionālās operas baleta skolā, pasniedzot dueta deju. Būdam N. Sergejeva un A. Fjodorovas audzēknis, apgūstot krievu klasiskā baleta metodiku, viņš lieliski prata veidot mazas, bet spilgtas etīdes dueta dejas nodarbībās, tādējādi audzinot skatuves dejas mīlestību arī audzēkņos. Var pamatoti apgalvot, ka arī baletmeistars veic pedagoģisko darbu, jo strādājot pie jaunrades, horeogrāfs veido jaunā mākslinieka personību, viņa estētiskos uzskatus un māksliniecisko gaumi. 1935. gada žurnāla *Daugava* rakstā *Operas hronika* atzīmēts: „Talants, mākslinieciska inteliģence un darba spējas, to visu pierādījis Lēmanis, ļaujot gaidīt no viņa jo lielākus sasniegumus latviska baleta audzināšanā nākotnē”. (Anonīms, 1935, 1.jūlijs, *Daugava*, Nr. 7) Recenzenta rakstītais vēlreiz apliecina O. Lēmaņa personību gan kā profesionālu pedagogu, gan kā talantīgu horeogrāfu.

Mākslas kritiķis Otto Krolls (1878–1956) 1933. gadā rakstā *Kā attīstās Latvijas balets* atzīmēja, ka Latvijas Nacionālā opera ir viena no nedaudzajām operām, kas sniedz pastāvīgas baleta izrādes, un tās repertuārā ir pasaules ievērojamākie baleti. Operas baletā ir stingras klasiskā baleta tradīcijas, kas piešķir noteiktu stilu un demonstrē izkoptu tehnisko izpildījumu (Krolls, 1933, Nr.5.). 20. gadsimta trīsdesmitajos gados latviešu balets un tā solisti bija iemantojuši atpazīstamību un guvuši panākumus arī ārpus Latvijas robežām. 20. gadsimta trīsdesmitajos gados Latvijas balets devās viesizrādēs uz Briseli, Parīzi, Budapeštu, Stokholmu, Varšavu u.c. pilsētām. O. Krolls atzīmējis, ka Latvijas Nacionālās operas balets ir viens no

ievērojamākiem klasiskajiem baletiem ne vien Latvijā, bet arī ārzemēs (Krolls, 1933, Nr.5.) Turpmāk sniegts pārskats par nozīmīgākajām latviešu baleta turnejām šajā laika periodā:

- **1930. gads.** LNO baleta solistu vakari Briselē *Palais des Beaux-Art* un Antverpenes pilsētas teātrī: H. Tangijeva-Birzniece, M. Lence, N. Cveiberga, O. Lēmanis, E. Lešcevsķis.
- **1931. gads.** Viesizrādes operetē *Skaistā Helēna* Berlīnes teātrī: H. Tangijeva-Birzniece, M. Lence, N. Cveiberga, M. Kalniņa, O. Lēmanis, E. Lešcevsķis, R. Saule.
- **1932. gads.** H. Tangijevas-Birznieces viesizrādes P. Čaikovska baletā *Gulbju ezers* un L. Minkusa baletā *Dons Kihots* Helsinku operā.
- **1934. gads.** Baleta solistu vakari Budapeštas pilsētas teātrī: E. Feifere, T. Vestene, V. Ļihačova, G. Černova, O. Lēmanis, E. Lešcevsķis, A. Ozoliņš.
- **1934. gads.** O. Lēmanis veido horeogrāfiju Šekspīra traģikomēdijai *Venēcijas tirtotājs* Venēcijas brīvdabas uzvedumā.
- **1935. gads.** Baleta trupas viesizrādes Stokholmas Karaliskajā operā.
- **1935. gads.** O. Lēmaņa un O. Spesivcevas viesizrādes Parīzes teātrī *Opera Comique*.
- **1936. gads.** Baleta solistu vakars Helsinku operā: E. Feifere, T. Vestene, H. Tangijeva-Birzniece, M. Griķe, M. Lence, O. Lēmanis, E. Lešcevsķis, H. Plūcis, E. Mežulis.
- **1939. gads.** Baleta trupas viesizrādes Varšavas Lielajā teātrī. (Bāliņa, Bite, 2006, 361)

Latviešu balets kļuva atpazīstams Eiropā. 1935. gadā, Latvijas Nacionālās operas baletam viesojoties Zviedrijā, tika saņemtas cildinošas atsauksmes. Atsaucoties uz laikrakstā *Latvijas Kareivis* publicēto rakstu *Mūsu baleta tālākie panākumi Zviedrijā*, var izcelt, ka Zviedrijas laikraksts *Stockholms Tidningen* plaši atspoguļojis Latvijas baleta sniegumu: „Sevišķi interesants bija Latvju Nacionālās operas lielais balets. Tas atgādināja pagājušos laikus. Zviedri jau sen bija piemirsuši šādu mākslu. Balets parādīja, ka latvju senči turējuši augstā godā dejas un mūziku. [...] Jānis Mediņš komponējis dzīvu, ritmisku, melodijām bagātu mūziku, kurā izskanēja daudz tautisku motīvu. Nav šaubu, ka J. Mediņš pieskaitāms pie komponistiem, kam ir kultivētas baletmūzikas intensīva izjūta. Visskaistākais bija pēdējais cēliens aizvēsturiskajā latvju pilī [...]”. (Anonīms, Latvijas Kareivis, 1935, Nr.224. 2). Savukārt Ā. Š. Adāna (*Adam*)

balets *Korsārs* ticis cildināts par oriģinālu horeogrāfiju un iestudējumu, izceļot Edītes Feiferes (1914–2005) spožo dejas tehniku un O. Lēmaņa aktiermeistarību. Laikrakstā var lasīt, ka „*Korsāra* iestudējumam piešķirama kultūrvēsturiska interese un vērtība” (Anonīms, Latvijas Kareivis, 1935, Nr.224. 2). Pēc viesizrādēm Zviedrijā komponists J. Mediņš saņēma Zviedrijas *Vāsas ordeņa Komandora Krustu*, diriģents J. Kalniņš un horeogrāfs O. Lēmanis – *Vāsas ordeņa Virsnieka krustus*, baletdejojotājas H. Tangijeva-Birzniece un E. Feifere – *Literis et Artibus* zelta medaļas (Anonīms, Latvijas Kareivis, 1935, 3.oktobris). 1939. gada februārī Latvijas Nacionālās operas balets devās viesizrādēs uz Poliju. Varšavas Lielajā teātrī tika izrādīts Reinholda Gliera (Рейнгольд Глиэр, 1874-1956) balets *Sarkanā magone* un baleta viencēlienu programmas: J. Kalniņa *Rudens, Lakstīgala un Roze*, kā arī Morisa Ravēla (*Maurice Ravel* 1875–1937) *Bolero* un J. Sibeliuss (*Sibelius*) *Skaramušs*, Dž. Rosīni (*Rossini*) *Fantastiskās lelles* un baleta divertimentu, kurā bija iekļauti fragmenti no klasiskajiem baletiem un oriģinālhoreogrāfijas. Iepazīstoties ar 1939. gada rakstu *Latviešu baleta triumfs Varšavā*, kas publicēts izdevumā *Mūzikas apskats*, var uzzināt, ka Polijas preses izdevumos *Kurier Czervony* un *Wieczor/Varzawski* visaugstāko novērtējumu izpelnījušies J. Kalniņa komponētie un O. Lēmaņa horeogrāfētie viencēliena baleti *Rudens* un *Lakstīgala un Roze*. „Vispirms jāizsaka apbrīna valstij, kurā ir tikai nepilni divi miljoni iedzīvotāju, bet tā pratusi radīt ļoti augsta līmeņa baletu, kas ir latvju tautas kultūras un mākslas labākais pārstāvis un popularizētājs ārzemēs. [...] Tas, ko mums otrā vakarā parādīja Latvijas balets, bez pārspilējumiem izvirza to par vienu no vadošajiem pasaules mērogā. Dekoratīvi, muzikāli un visbūtiskākais – dejiski tas noteikti var sacensties ar Djaģiļeva baletu [...]. Visskaistākie bija latviešu apdāvinātā skaņraža Jāņa Kalniņa abi baleti Osvalda Lēmaņa horeogrāfijā. „Rudens” ir brīnišķīgs noskaņu tēlojums uz pasakaino dekorāciju fona, kuras darinājis P. Rožlapa.” (Vītoliņš, 1939, 4.janvāris). Savukārt laikrakstā *Ostatnie Wiadomosc* kritika atzīmējusi, ka „šis vakars mums sniedza viscildenākos mākslas pārdzīvojumus. [...] Delikātā veidā jaunklasikā radītas baletmeistara O. Lēmaņa dejas ir klasisks bagātas fantāzijas paraugs, kur plastikas skaistums un loģika pakļaujas saturam. [...] *Rudens* ar skaistajām dekorācijām un moderno tehnisko līdzekļu izmantošanu sajūsmina visvairāk. Galvenās lomas tēlotāja ir ģeniālā E. Feifere. Brīnišķīgas ir arī grupu dejas, kas attēlo vēja nestas lapas. *Adagio* E. Feiferes un P. Fībīga izpildījumā ir spožākais dejas paraugs. [...] *Lakstīgala un Roze* ir vispilnīgākais mākslas darbs [...]. Tiešām trūkst vārdu, lai izteiktu sajūsma par Latvijas baleta lielo mākslu.” (Vītoliņš, 1939, 4.janvāris)

Iepriekš atainotā kritiku izlase ļauj secināt, ka latviešu balets bija sasniedzis tādu savas mākslinieciskās un tehniskās attīstības līmeni, ka spēja iegūt pilnīgu patstāvību, balstoties uz savām zināšanām un pieredzi, kā arī jaunradīšanas un atveidošanas procesā spēja radīt jaunas vērtības un zīmīgus klasiskās dejas iestudējumus, iemantojot atpazīstamību arī aiz Latvijas robežām.

Latvijas baleta un baleta pedagogijas pirmsākumus vistiešākajā veidā bija ietekmējusi 20. gadsimta kultūras dzīve Krievijā – M. Petipā koptās klasiskās dejas tradīcijas, S. Djaģiļeva, M. Fokina ieviestās dekadences un futūrisma idejas baletā, kā arī jaunu dejas stilu rašanās. 20.–30. gados Latvijā strādāja krievu pedagogi un horeogrāfi K. Sergejevs, A. Fjodorova, H. Tangijeva-Birzniece, M. Fokins, Vasīlijs Tihomirovs (*Тихомиров Василий*, 1876–1956), Leonīds Žukovs (*Леонид Жуков*, 1890–1951) u.c. Šo izcilo personību darbības rezultātā Latvijā izauga arī Latvijas baleta talanti.

Taču pirmsākumos profesionālo baleta mākslinieku izglītošanās Latvijā saistījās ar privātajām studijām. Pirmās no tām bija M. Balbo, M. Kauliņa un V. Kaminas klasiskās dejas studijas, kas radās Rīgā 20. gadsimta sākumā. „Tomēr latviešu jauniešiem dejas māksla vēl nebija īpaši populāra. To toreiz noteica gan aizspriedumi, gan kautrība un neuzņēmība.” (Bite, 2002b, 15). 1925. gadā krievu klasiskā baleta pedagogs N. Sergejevs (*Сергеев*) atvēra Rīgā savu privāto baleta studiju, lai sagatavotu teātrim nepieciešamos dejotājus. „Dibinoties mūsu patstāvīgai operai, balets tāpat tika uzskatīts par privātu lietu, par uzņēmumu, kuru uzticēja vienam otram baleta spēka piegādātājam. Kā vienīgā nopietnā klasiskā baleta mākslas iestāde ir N. Sergējeva privātā baleta studija [...]. Pēdējā laikā Kauliņa dejas skola arī ir sākusi izveidoties par baleta mākslas studiju.” (Bite, 2002b, 16)

Latviešu baleta attīstības svarīgākais priekšnoteikums bija Harija Plūča (1900–1970) 1932. gadā dibinātā Latvijas Nacionālās operas baletskola. Savu domubiedru atbalstīts, H. Plūcis 1931. gadā izstrādāja baleta skolas programmu ar striktu mācību sistēmu, kas sagatavotu profesionālus, labi skolotus dejotājus. (skat. pielikumu Nr. 6) Tomēr par baleta skolas vadītāju tika iecelts A. Vilzaks, kas baleta izglītību bija ieguvis Pēterburgas teātra baletskolā, dejojis Marijas teātra un S. Djaģiļeva baleta trupās, kā arī rīkojis patstāvīgus baleta vakarus Parīzē, bet H. Plūcis tika apstiprināts par viņa vietnieku. Jaundibinātās baletskolas konkursam bija pieteikušies vairāk nekā 100 audzēkņi, bet plānots bija uzņemt 60 audzēkņus. Daudziem jau bija priekšzināšanas

dejas mākslā, kuras bija iegūtas A. Fjodorovas, H. Tangijevas-Birznieces, V. Kaminas un citās privātajās baleta skolās.

V. Kaminas baleta skola 30. gados bija viena no labākajām Latvijā. Jaundibinātās baleta skolas mācību metode, stundu iedalījums un dejas tehnikas bija pārmantotas no Pēterburgas Marijas teātra pedagogiem. Latvijas Nacionālās operas baleta skolā „mācībās galveno vērību pievērsa nevainojamai klasiskās dejas stila izpratnei. Neviena kustība, poza vai dejas solis netika atzīti par labiem, ja pēdas stāvoklis, ceļgala locītava, roku un kāju pozīcijas un ķermeņa stāja nebija vienoti kopējā, noteiktā veselumā, kuru noteica stila prasības. Izkopta dejas forma bija latviešu deju tautas deju stabils pamats.” (Štāls, 1945, 18). Jaunizveidotajā Latvijas Nacionālās operas baleta skolā klasisko deju mācīja A. Fjodorova, H. Tangijeva-Birzniece un H. Plūcis, raksturdejas – Osvalds Lēmanis, pantomīmu un grima mākslu – režisors Jānis Zariņš (1893–1979). A. Vilzaks pasniedza dažas reizes nedēļā un mācīja klasiskās dejas tehniku, kas prasīja sevišķu izveicību. 1933.–1934. gadā teātra vadība skolas darbam piesaistīja M. Pianovski, kurš pasniedza audzēkņiem poļu akadēmiskās dejas pamatus. Tā attīstīja ne tikai dejas tehniku, bet arī izpratni par deju, kas lielā mērā atraišīja audzēkņos skatuvisko temperamentu un eleganci. Pēc H. Plūča uzaicinājuma skolā bieži viesojās O. Krolls, kurš lasīja lekcijas baleta vēsturē. H. Plūcis ir atzīmējis, ka „[Latvijas Nacionālās operas baleta] skolā nemācām tikai baleta tehniku, bet audzinām arī personības” (Bite, 2002b, 21). Atzinīgus vārdus toreizējiem baleta skolas pedagogiem veltījusi Dailes teātra aktrise un skatuves kustības pedagoģe Ērika Ferda (1914–1997). „Man bijuši labi deju skolotāji. Pati pirmā bija itāliete M. Balbo, deviņu vai desmit gadu vecumā sāku mācīties pie viņas studijā, kas atradās Mārstaļu ielas Reiterņa namā. [...] Tad sekoja mācības pie slavenās Aleksandras Fjodorovas, Harija Plūča, Helēnas Tangijevas-Birznieces. Poļu baletmeistara Mečislava Pianovska sniegums man lika uz mūžu iemīlēt mazurku [...]. Harija Plūča stundas palikušas atmiņā kā stingrs formas treniņš. Tangijevas dotās variācijas turpretim bija ļoti dejiskas, gleznainas, kustības sakļāvās ar mūziku un it kā pašas no sevis veidojās un raisījās.” (Ferda, 1995, 11-12). 30. gadu beigās Nacionālās operas baletskola bija izveidojusies par mācību iestādi ar izkoptu stilu un progresīvu apmācības sistēmu. Mācību process tajā arvien pilnveidojās, tika mācīta klasiskā deja un raksturdejas, aktieru meistarība, grima māksla, baleta un mūzikas vēsture u.c. nepieciešamie priekšmeti.

1940. gadā 21. jūlijā Latvija tika pasludināta par Latvija PSR, līdz ar to arī Nacionālā opera tika pārdēvēta par LPSR Valsts Operas un baleta teātri. Baleta skola

palika tās pakļautībā un par baletskolas māksliniecisko vadītāju kļuva H. Tangijeva-Birzniece. Otrā pasaules kara gados absolventu bija maz. Pēckara gados skolas pedagoģisko sastāvu papildināja Marina Sizova (1925–1988), tikko beigusi Ļeņingradas horeogrāfijas skolu, Tamāra Vītiņa (1921–1995) un I. Strode, kad atgriezās no evakuācijas Krievijā, Natālija Leontjeva (1910–1984), kādreizējā A. Fjodorovas audzēkne, kā arī pedagoģe Ņina Gavrilova (1901–1986) – bijusī A. Vaganovas skolniece. 1948. gadā tika nodibināta Rīgas Horeogrāfijas vidusskola, kas bija neatkarīga no LPSR Valsts Operas un baleta teātra. Par Rīgas Horeogrāfijas vidusskolu (RHV) ir veikti vairāki pētījumi:

- *Ar mūzas skūpstu dvēselē* (Bite, 2002b),
- *LNO baletskola 1932–1947* (Saleniece, 1993),
- *Baleta studija pie LPSR Valsts operas un baleta teātra un Rīgas horeogrāfijas vidusskola 1944–1993* (Kaupuža, 1993).

Balets ir viens no tiem mākslas veidiem, kura izteiksmē saglabājas gadsimtiem izstrādātu un aprobētu uzskatu sistēma par dejas mākslas patiesajām vērtībām, kas atklājas baleta elementu saliedētībā, satura un formas mijattiecībās, zīmējuma simetrijā, absolūtās ķermeņa līnijas izkopšanā, horeogrāfijas saistībā ar mūziku u.c. poētiska mākslas tēla radīšanai nepieciešamajos nosacījumos. Baleta estētikas stabilizēšanās ir ilgstošs un sarežģīts process, saistīts ar katra laikmeta estētiku, modi, dejas tehnikas, teorijas un teātra dzīves attīstību. Tās stabilitātes garants ir tādu pedagogu meistarība, kuri, apguvuši savu priekšteču pieredzi, ir kritiski vērtējuši savu un kolēģu darbu, lai atklātu arvien jaunus paņēmienus profesionālu dejotāju audzināšanā.

Latvijas Nacionālās operas baletskolas dibināšana un nacionālā baleta trupas izveide 20. gadsimta 20.–30. gados bija svarīgs priekšnosacījums klasiskā baleta mākslas attīstībai Latvijā. Balstīta krievu klasiskās dejas skolas izcilajā pieredzē, izmantojot krievu baleta pedagogu (A. Fjodorovas, N. Sergejeva, H. Tangijevas-Birznieces) devumu baletdejojotāju audzināšanā, Latvijas balets īsā laikā kļuva par neatņemamu Eiropas dejas kultūras sastāvdaļu. Rezumējot šajā promocijas darba nodaļā izteiktās pētnieciskās atziņas, var izcelt sekojošus latviešu nacionālā baleta vērtību veidošanās principus:

- klasiskā baleta tradīciju nostiprināšana un saglabāšana Latvijas kultūrvīdē;
- pedagoģiskās pieredzes pārmantotība;
- klasiskā baleta estētiskā ideāla izkopšana horeogrāfu un dejotāju mākslinieciskajā darbībā.

2. LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKĀ TEĀTRA BALETA DARBĪBAS ANALĪZE

2.1. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta tradīciju veidošanās un attīstības priekšnosacījumi

Teātra tradīcijas Liepājā veidojas jau 18. gadsimtā. Par to liecina 1757. gadā notikušī teātra izrāde vācu valodā. Līdz mūsdienām gan nav saglabājis ne izrādītās lugas nosaukums, ne datums. Aktieris un Liepājas teātra mākslas vēstures pētnieks Zigurds Akmentiņš (1930) noskaidrojis, ka pirmā izrāde notikusi ārpilsētas lokālā *Dresings Palais*, kas atradās skaistā mežainā vietā Ķaupu ciema nomalē (Akmentiņš, 2008). No rakstītā var spriest, ka dramatiskā teātra izrādes notikušas vasaras mēnešos ārpilsētā un tām bijis izklaidējošs raksturs.

Lai labāk izprastu Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta tradīciju veidošanos, baleta trupas izveides priekšnosacījumus un profesionālu dejojāju līdzdalību teātra iestudējumos, autore ir pētījusi Liepājas dramatiskā teātra vēsturi.

Kopš 1784. gada Liepājā bieži viesojās Kurzemes hercoga Pētera Bīrona dziedātāji un aktieri, kuru izrādes notika *Komēdiju mājā*, kas atradās pie ostas. Hercoga trupa Liepājā izrādīja arī operas un operetes, iepazīstinot pilsētas iedzīvotājus ar muzikālā žanra izrādēm. 1804. gadā pilsēta iemantoja savu teātra ēku, kas tika atklāta 15. aprīlī ar nosaukumu *Pirmais Liepājas pilsētas teātris*, kur līdzās drāmām un komēdijām izrādīja arī operas un operetes. Viens no šiem iestudējumiem, pēc Z. Akmentiņa uzskata, bijis 1828. gadā izrādītā Franča Zīsmiera (*Franz Xaver Süßmayr*, 1766–1803) opera *Arkādijas spogulis* (Akmentiņš, 2008). Autors min arī faktu, ka 1862. gadā Krievijas cars Aleksandrs II savā septiņu nedēļu ilgajā viesošanās laikā izteicies, ka „Liepājas teātris spējis apmierināt arī sanktpēterburdiešu izsmalcināto mākslas gaumi”. (Akmentiņš, 2008, 6) 1877. gada 30. novembrī Liepājas *Vācu teātra* (Malkas ielā) telpās notika pirmā izrāde *latviešu valodā*. Tika izrādīti viencēlieni – Frīdriha Bekmaņa luga *Midzenis tiesas priekšā* un divas Ā. Alunāna komēdijas *Bagāta brūte* un *Icīgs Mozes*, kuras organizēja grāmatu izdevējs Klāvs Ukstiņš (1832–1904). 1898. gadā savu profesionālo darbību sāka pirmā Liepājas operdziedātāja Malvīne Vīgnere-Grīnberga, kura divu sezonu laikā izpildīja lomas trijās dramatiski un vokāli sarežģītās operās: Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901)

Trubadūrs (Azučena), Frīdriha Flotova (*Friedrich von Flotow*, 1812–1883) *Marta (Naurija)*, K. M. Vēbera *Oberons (Puks)* (Akmentiņš, 2008).

19. gadsimta septiņdesmitajos gados Liepājā bija vērojams ekonomiskais uzplaukums, kas veicināja latviešu sabiedriskās dzīves attīstību, arī interesi par teātri. Šis fakts plaši atspoguļots latviešu teātra mākslas zinātnieku darbos (Kundziņš, 1968, 1972; Hausmanis, Kalnačs, 2006; Akmentiņš, 2008; Freimane, 1958). Latviešu teātra izveidē nozīmīga loma bija latviešu dibinātajām biedrībām, kurām sākotnēji bija pašdarbības forma un kuru dedzīgākie atbalstītāji bija skolotāji un izglītotā jaunatne. Latviešu teātra attīstības sākumi ir saistīti ar nacionālās literatūras, periodikas un biedrību veidošanos jaunlatviešu kustībā.

Latviešu teātra mākslas attīstībā bijušas arī ētiska rakstura grūtības. Teātra mākslas zinātnieks Kārlis Kundziņš (1902–1992) rakstīja: „Strīdi par to, vai teātris ir apgrēcība vai ne, vai skolotājiem kā mācītāja palīgiem draudzes audzināšanā klājas piedalīties teātra izrādēs, brīdinājumi labāk atturēties no teātra priekiem kā no „miesas būšanas”, aizliegumi sarīkot teātra izrādes skolā, kas esot „kluss Dieva dārziņš”[..] Tādos apstākļos piedalīšanās dramatiskajā pašdarbībā daudzkārt, īpaši sievietēm, bija saistīta ar risku, prasīja drosmi un pašaieliedzību.” (Kundziņš, 1968, 90). No rakstītā var spriest, ka dalība pašmāju izrādēs tika uzskatīta par nepiedienīgu. Arī sievietes dalība izrādēs tika uzskatīta par pazemojošu¹. Pētījumi par sievieti profesionālajā baleta mākslā liecina, ka sieviete uz skatuves pirmo reizi parādījās krietni vēlāk nekā vīrieši – tikai 1681. gadā. Tā bija francūziete Lafontēna (*Mlle La Fontaine*, 1665–1738), kas tiek uzskatīta par pirmo profesionālo baletdejotāju – sievieti (Au, 1997). Pirms tam sieviešu lomas uz skatuves baletā, tāpat kā teātrī un operā, parasti izpildīja vīrieši.

Aizraušanos ar teātra spēli liepājniekos veicināja Ā. Alunāns, kurš regulāri viesojās pilsētā. Ievērojama nozīme Liepājas teātra skatuves mākslas attīstībā bija pēc Rīgas Latviešu biedrības parauga dibinātajai Liepājas Latviešu Labdarības biedrībai (1880–1915), kurā darbojās amatieru aktieru grupa. „Telpas bija gan šauras, gan nemājīgas, akustika pavāja un skatuvīte tik maza, ka aktierim, kam lugas gaitā vajadzēja pakrist, bija jāuzmanās, lai neskartu kādu no skatītājiem. Trūka viselementārāko ērtību aktieriem. Un tomēr šim mazajam, neizskatīgajam namam, kas mūsdienā liepājniekiem pazīstams vienīgi no attēliem [ēka nodega Otrā pasaules kara laikā], ir sava nozīmīga

¹ Tomēr ir vēl viens svarīgs aspekts latviešu kultūras kontekstā – tradicionālas morāli ētiskās normas, kas latviešos tika ieaudzinātas un izkoptas ar brāļu draudžu starpniecību, resp., hernhūtiskais aspekts, kas bija ārkārtīgi svarīgs Vidzemē un arī Kurzemē.

vieta mūsu teātra attīstībā, – tas bija pirmais latviešu dramatiskās mākslas mājoklis Liepājā, un vēl ilgus gadus (līdz pat 1918. gadam, kad teātris pārcēlās uz jauno ēku) tas palika skatuves mākslas centrs ostas pilsētā.” (Freimane, 1958, 10). No teātra un kino zinātnieces Valentīnas Freimanes (1922) rakstītā var spriest, ka Liepājas teātra aktieru darba apstākļi bija visai pieticīgi, tomēr, neskatoties uz šaurību un citām neērtībām, amatieru aktieru trupa veica savus iestudējumus. 19. gadsimta 90. gados Liepājā izrādes rīkoja arī Liepājas Savstarpējās Palīdzības biedrība, kura tika nodibināta 1889. gadā.

No teātra mākslas zinātnieku pētījumiem (Kundziņš, 1968, 1972; Hausmanis, Kalnačs, 2006; Akmentiņš, 2008; Freimane, 1958) var secināt, ka tobrīd Liepājas skatuves mākslas attīstību ievērojami veicināja aktīvās pārmaiņas sabiedriskajā dzīvē, kad sevi pieteica politiskā kustība *Jaunā strāva*, kas atstāja ietekmi arī uz teātra repertuāra izvēli. Raksturīga bija pievēršanās Aspazijas (īstajā vārdā *Elza Pliekšāne*, 1865–1943) un Rūdolfā Blaumaņa (1863–1908) dramaturģijai, krievu kultūrai – Nikolaja Gogoļa (*Николай Гоголь*, 1809–1852) *Revidents* un Aleksandra Ostrovska (*Александр Островский*, 1823–1886) *Ienesīga vieta*, *Negaiss* un *Talanti un pielūdzēji* inscenējumiem. Liepājā pirmo reizi Latvijā tika izrādīta vācu dramaturga Hermaņa Zūdermaņa (*Hermann Sudermann*, 1857–1928) sociāli kritiskā drāma *Gods* (1893). Šī izrāde latviešu teātra vēsturē zināmā mērā bija lūzuma punkts, kas saistījās ar jaunu estētisko principu rašanos: lugā apvienojās naturālistiskais tēlojums ar efektīvu darbības uzbūvi. Laikraksts *Baltijas Vēstnesis* tolaik asi vērsās pret lugu, uzskatīdams, ka uz skatuves izrādītais „ļauņums un netiklība aizvairo latviešu skatītāju un nebija tam morāli pieņemama” (Vēbers, 1894, 37). Pie spilgtiem teātra dzīves notikumiem piederēja arī Frīdriha Šillera (*Friedrich Schiller*, 1759–1805) drāmas *Mīla un viltus* iestudējums (1897).

1897. gadā cara valdība aizliedza *Liepājas Labdarības biedrības* izrādes, motivējot savu lēmumu ar to, ka tās paužot pretvalstiskas idejas (Freimane, 1958). Ar lielām pūlēm biedrībai izdevās atjaunot savu māksliniecisko darbību 1900. gadā. Aktieru grupa tika komplektēta no jauniem strādniekiem un kalpotājiem, kas bez atlīdzības ziedoja savu brīvo laiku teātrim. Liepājas teātra dibinātājs, režisors un aktieris Rūdolfs Štreinfelds-Varkalis (1875–1966) rakstīja: „Sezonā mēs kārtīgi rīkojam ik pa divi nedēļām izrādi, un mēģinājumi notika ik pārvakarus [...], bet, kad vajadzēja sagatavot pāris nedēļās divas lugas, tad bija jāmēģina katru vakaru no plkst. 9 līdz 2-3 naktī.” (Štreichfelds-Varkalis, 1924, Nr. 22..4). Ilgus gadus Liepājas amatieriem trūka organizatoriska centra, un izrādes parasti rīkoja dažādas biedrības. 1905. gada rudenī

Liepājas 1. Latviešu dziedāšanas biedrība vienojās ar citām biedrībām kopīgi rūpēties par teātri. Tā 1906. gadā tika nodibināta Liepājas Latviešu dramatiskā biedrība, kuras uzdevums bija izveidot Liepājā pastāvīgu skatuves mākslas iestādi. 1907. gada 11. martā ar Antona Čehova (*Антон Чехов*, 1860–1904) izrādi *Tēvocis Vaņa* tika atklāts profesionālais *Liepājas Latviešu teātris*.

Profesionāla teātra nodibināšana ārpus Rīgas bija ievērojams notikums Latvijas teātra dzīvē. Sākums bija grūts, tomēr teātris nostiprinājās un jau 1908. gadā saņēma pilsētas subsīdiju. Nelielajā trupā tika iesaistīti spējīgākie Liepājas amatieri un no Rīgas pieaicinātie aktieri, starp kuriem bija Tija Banga (1882–1957) un Emīlija Griķīte (1873–1959). Tieši viņas bija *pirmās deju iestudētājas* un izpildītājas Liepājas teātra izrādēs. Deju iekļaušana lugās, vēlāk arī operās un operetēs, bija pirmie horeogrāfiskās mākslas vēstneši Liepājas teātrī. Parasti dejas iestudēja paši aktieri vai režisori, taču bija vajadzīgi speciālisti, kuri varētu profesionāli iemācīt deju. 1912. gadā pēc studijām Pēterburgas konservatorijā Liepājā atgriezās diriģents Bernhards Ķuņķis (1877–1971), kurš uzņēmās Liepājas Latviešu teātra muzikālās daļas vadību. B. Ķuņķa vadībā Liepājas Latviešu teātris sāka izrādīt operetes. Sākotnēji E. Griķīte sadarbībā ar režisoru Teodoru Podnieku (1879–1936) iestudēja nāru deju Aspazijas lugā *Vaidelote*, bet jau 1912./ 13. gada sezonā viņa patstāvīgi veica deju iestudējumus Johana Štrausa (*Johann Strauss*, 1825–1899) operetēs *Sikspārnis* un *Čigānu barons*, Robēra Planketa operetē *Korneviļas zvani* un M. Gļinkas (*Глинка*) operā *Dzīvību priekš cara* (Siliņa, 1956). Šajos iestudējumos viņa tika uzskatīta par labāko deju izpildītāju Liepājas Latviešu teātrī. Skatuves dejas pamatus viņa bija apguvusi Rīgas Pilsētas teātrī pie dejojājas Marietas Rokstas. Raksturojot E. Griķītes horeogrāfisko talantu, baleta kritiķe un vēsturniece Elza Siliņa (1895–1988) rakstījusi, ka „sevišķus panākumus E. Griķīte guvusi raksturdeju priekšnesumos” (Siliņa, 1956, 2). Pirmajās sezonās režisora pienākumus uzņēmās Eduards Liesma-Kaupiņš (1879–1907), kurš bija mācījies Berlīnē un vairākus gadus strādājis vācu provinces teātros (Akmentiņš, 2006). 1908. gadā Roberts Tautmīlis-Bērziņš (1873–1915) laikrakstā *Rīgas apskats* publikācijā *Liepājas teātra darbība 1907.gadā* rakstīja: „Kaupiņš izcēlās starp pārējiem biedriem ne tikai ar savu režisora un organizatora talantu, bet arī ar plašāku izglītību un lielu interesi par latviešu un ārzemju dramaturģiju. Šķita, ka jaunais mākslinieks, it kā nojauzdams, cik īss būs viņa skatuvei veltītais mūžs, steidza paveikt pēc iespējas vairāk, uzņemdamies patiesi titānisku slodzi.” (Tautmīlis-Bērziņš, 1908, Nr. 159, 2). Pētot 19. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma aktieru un baletdejojāju biogrāfijas, var secināt, ka pēc 1907.

gada daudzi skatuves mākslas pārstāvji (aktieri, baletdejojotāji, baletmeistari, režisori u.c.) savas zināšanas papildinājuši Krievijā. Maskavā teātra mākslā zināšanas apguvuši Liepājas aktieri Arveds Bergmanis (1885–1938), Jūlijs Ferda (1885–1964) un Ernests Feldmanis (1889–1947). Savukārt, baleta mākslas pamatus 1918. gadā Maskavā sāka apgūt A. Kozlovskis, H. Plūcis, brāļi Komisāri. Tas ļauj spriest par krievu skatuves mākslas skolas popularitāti pēcčehoviskajā laikā.

Sākot ar 1909. gadu, *Liepājas Jaunā latviešu teātra* vadību uzņēmās T. Podnieks. Analizējot V. Freimanes pētījumu *Liepājas teātra 50 gadi* (1958), var secināt, ka T. Podnieka aktiera talants visspilgtāk atklājies komiskās lomās. Viņa mākslinieciskās personības īpatnība bijusi liels dvēseles siltums un viegla smaids apstarots humors. Bet visaugstāko atzinību ieguvis meistara lielais pedagoga talants, kas izpaudies aktieru audzināšanas darbā. Mākslinieku ansamblis sastāvēja no teātri mīlošiem un radošu ieceru pilniem jauniešiem, kuru talanta atraisīšanai bija nepieciešams zinošs pedagogs, kāds bija T. Podnieks. Teātra mākslas vēsturnieks Z. Akmentiņš npublicētajā darbā *Liepājas teātra līkloči* raksta: „Kas jauno māksliniecisko vadītāju padarīja par visu cienītu un mīlētu pedagogu? Atbilde meklējama un rodama viņa iepriekšējā radošajā darbībā. T. Podnieks bija skatuves druvas kopējs jau ar gandrīz desmitgadīgu stāžu. Daudzi pārdzīvojumi, pieredzējumi, kā arī paškritika, kas allaž viņam piemita, pašķīra Podniekam ceļu uz īsto vietu skatuvē. Soli pa solim viņš ievirzījās īstajā gultnē, tuvojās īstai meistarībai.” (Akmentiņš, 2008, 40). Izkopdams latviešu skatuves mākslas tradīciju, T. Podnieks iestudēja lugas ar dziesmām un dejām (Ā. Alunāna *Džons Neilands, Mucenieks un muceniece*, R. Blaumaņa *Skroderdienas Silmačos*, Mihaila Arčibaševa (*Арчибашев Михаил*, 1878-1927) *Greizsirdība* u.c.

Līdzās Liepājas Latviešu teātrim pastāvēja arī Tautas teātris, kuru uzturēja Liepājas Savstarpējās Palīdzības biedrība. Tautas teātri uzskatīja par progresīvāku un tuvāku vienkāršajai tautai. Atsaucoties uz V. Freimanes darbu *Liepājas teātra 50 gadi*, var secināt, ka abu teātru darbībai repertuāra un mākslinieciskās vadības metodēs bija grūti atrast būtiskas atšķirības. Divu teātru darbība nelielā pilsētā varētu attaisnoties vienīgi gadījumā, ja katrs no šiem teātriem būtu spilgts noteiktas sabiedrības grupas un atšķirīgu māksliniecisko principu pārstāvis. V. Freimanes skatījumā situācija, kad divi teātri vienlaicīgi piedāvāja skatītājiem vienu un to pašu iestudējumu, bija komiska: „1910. gada 30. augustā Liepājas Tautas teātrī bija izziņota pirmizrāde – Aspazijas *Sidraba šķidrants*; to uzzinājis, Liepājas Latviešu teātris ātri sagatavoja to pašu lugu un

izrādīja to 1. septembrī; 1910. gada 22. septembrī Liepājas Latviešu teātrī bija paredzēta Henrika Ibsena (*Henrik Johan Ibsen*, 1828–1906) luga *Ziemeļu varoņi*, Tautas teātris ar dažiem mēģinājumiem sasteidza inscenējumu un atkārtoja to pašu lugu 26. septembrī un tā joprojām.” (Freimane, 1958, 27). Tātad šāda konkurence, līdzās pastāvot diviem teātriem, veicināja nevis to māksliniecisko izaugsmi un oriģinālas ievirzes meklējumus, bet gan gluži pretējo – pazemināja iestudējumu kvalitāti. 1910. gadā Liepājas Tautas teātris mainīja nosaukumu, kļūstot par Liepājas Jauno teātri, bet jau 1911. gadā varas iestādes teātri slēdza. Tomēr ar Jaunā teātra likvidāciju nerimās centieni uzturēt Liepājā vēl otru dramatisko teātri. 1912. gada 15. janvārī ar Aspazijas izrādi *Vaidelote* tika atklāts Jāņa Plūmes vadītais *Liepas teātris*, taču jau tā paša gada rudenī teātris savu darbību beidza. Līdz ar to savu māksliniecisko darbību veiksmīgi varēja nostiprināt Liepājas Latviešu teātris, kuram vienīgajam bija visi priekšnoteikumi pilnvērtīgai daiļradei.

Muzikālās izrādes vairoja teātra popularitāti un ieņēmumus. Sākot ar 1912./13. gada sezonu, kad repertuārā tika iekļautas muzikālās izrādes, arī dejas iemantoja savu vietu, kļūstot par neiztrūkstošu izrāžu sastāvdaļu. Muzikālās izrādes cēla teātra māksliniecisko līmeni, tomēr dejai kā nopietnam mākslas veidam vēl netika pievērsta atbilstoša uzmanība, kaut gan daudzos iestudējumos no aktieriem tika prasīta gan skatuviskā grācija, gan kustību harmonija, gan ķermeņa izteiksmīgums. Pirmā pasaules kara priekšvakarā teātra dzīves intensitātes ziņā Liepāja ieņēma stabilu otro vietu Latvijā, atpaliekot vienīgi no Rīgas. Liepājā bija pastāvējis vācu teātris, šeit iegriezās krievu teātru trupas, dziedātāji, baletdejojāji un aktieri. Vairākās Latvijas pilsētās (Liepājā, Jelgavā u.c.) vēl pirms Pirmā pasaules kara tika uzvestas muzikālas izrādes (operetes, dziesmuspēles), kas kļuva par skatītāju iecienītu mākslas žanru. Sabiedrības interese par muzikālajām izrādēm noteica vajadzību Latvijā dibināt savu operu, ko īstenoja Pāvuls Jurjāns, 1912. gadā nodibinot Latviešu operu.

Pētot Liepājas teātra vēsturi var konstatēt, ka Liepājas teātra nosaukuma maiņas (skat. 4. tabulu) lielā mērā saistītas ar politisko situāciju un varas maiņu valstī. Promocijas darbā tiek izmantots nosaukumu Liepājas Muzikāli dramatisks teātris.

4. tabula. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra nosaukumu maiņa 1906–1963

Gads	Nosaukums
1906	Liepājas Latviešu Dramatiskā biedrība
1907	Liepājas Latviešu teātris
1908	Liepājas Tautas teātris
1918	Liepājas Jaunais un Garnizona teātris
1919	Liepājas Jaunais teātris
1922	Liepājas Opera, Liepājas Jaunais teātris
1934	Liepājas pilsētas Drāma un Opera
1940	Liepājas Drāmas teātris, Liepājas opera – Rīgas Operas filiāle
1941	Valsts Liepājas drāmas, operas un baleta teātris
1942	Liepājas Opera un Drāma
1945	LPSR Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris
1950	Liepājas Drāmas teātris
1958	Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris
1963	Valsts Liepājas teātris

Liepājas teātra mākslinieciskā darbība uz brīdi tika pārtraukta vācu karaspēka iebrukuma laikā 1915. gada aprīlī. Pirmais pasaules karš atstāja negatīvu ietekmi uz teātra mākslas attīstību, un līdz 1917. gadam muzikālā rakstura izrādes latviešu valodā no repertuāra bija izņemtas. Divus gadus latviešu teātra izrādes okupētajā pilsētā nenotika. Vienīgās ziņas par šiem gadiem teātra mākslas jomā saglabājušās R. Štreihfelda-Varkaļa nublicētajās atmiņās: „Liepājas Latviešu teātra telpās Raiņa ielā Nr. 2 tagad rīko izrādes vācieši, savu teātri nosaukdami par Mazo teātri. Tur uzved visādus cirka numurus ar dejām, kupļēm un akrobātiku kareivju uzjautrināšanai. Lai nepazustu teātra kostīmi un rekvizītes, biedrības ekonoms man maksā rubli par vakaru par mantu izdošanu un savākšanu. No aktiera esmu palicis par teātra apkalpotāju” (Akmentiņš, 2008, 54). 1918. gada nogalē vācieši lūdza pamieru, bet no Rīgas pienāca vēsts, ka 1918. gada 18. novembrī nodibināta patstāvīga Latvijas valsts. Valdība, lielnieku spiesta, 1919. gada janvārī atstāja Rīgu un drīz vien ieradās Liepājā. Šīs krasās politiskās situācijas maiņas radīja iedzīvotājos sajukumu un neziņu par nākotni. Tās kavēja arī teātra mākslas attīstību. Uz brīdi Liepāja bija kļuvusi par *sarkano Liepāju*. Z. Akmentiņš rakstīja: „Liepājas Jauno teātri nodibināja latviešu pilsoņu

opozīcija kopā ar sociāldemokrātiem. Viņu laikā kreisās partijas teātrī rīkoja mītiņus. Nākošajās pilsētas Domes vēlēšanās sociālisti zaudēja vairākumu. Tāpat kreisie zaudēja noteikšanu Skatuves biedrībā, un teātrī beidzās visa veida mītiņi. Tā kā pārvaldē iesaistījās arī pilsētas dislocētais garnizons, tad teātris ieguva atkal jaunu nosaukumu *Liepājas Jaunais un Garnizona teātris*". (Akmentiņš, 2008, 56)

1919. gada 6. janvārī pēc Skatuves biedrības ierosinājuma teātri atkal pārdēvēja par *Liepājas Jauno teātri*. Izrāžu repertuāru noteica tā laika politiskā situācija, apmierinot strādnieku un demokrātiskās inteliģences prasības: Maksima Gorkija (*Максим Горький*, 1868–1936) *Dibenā* un *Sīkpiļsoņi*, Ļeva Tolstoja (*Лев Толстой*, 1828–1910) *Izglītības augļi*, Ā. Alunāna *Kas tie tādi, kas dziedāja* u.c. Starp jauniestudējumiem atrodamas arī vairākas lugas, kurās bija nepieciešami deju iestudējumi – Jāņa Akuratera (1876–1937) *Bums un Atspolīte*, R. Blaumaņa *Skroderdienas Silmačos*, Edvarda Vulfa (1886–1919) *Svētki Skangalē*, Aspazijas *Ragana* un citi darbi. Minētajās lugās dejas bija iestudējusi baletdejojāja un horeogrāfe Elina Griņicka¹ (*Ellina Grinitzky*). Presē parādījās arī pirmās atsauksmes par deju. E. Siliņa rakstīja: „Apšaubāma bija Aspazijas lugas „Sidraba šķidrauts” uzvestā mežaiņa deja, kuru komponējis un arī iestudējis diriģents Hermanis Prūsis. Viņa mūzika un dejas kuplināja arī Raiņa „Zelta zirgs” izrādi. Taču dejai vēl nepievērsa nopietnāku uzmanību, no deju iestudētājiem tādēļ profesionālās zināšanas arī neprasīja, kaut gan skatuviskā iznesība, kustību harmonija un ķermeņa stāja bija nepieciešama aktiera darbā”. (Siliņa, 1956, 3) Analizējot E. Siliņas kritiku, var izteikt pieņēmumu, ka 20. gadsimta sākumā Liepājas dramatiskā teātra lugās iestudētās dejas vēl bija zemā profesionālā līmenī, kaut gan tās iestudēja profesionālas horeogrāfes (A. Griņicka, E. Griķīte, vēlāk arī Emīlija Haselbauma (1894–1970)). Tā kā dejas minētajās lugās izpildīja koristes bez zināšanām dejas mākslā, tad to izpildījuma kvalitāte nesniedza vēlamu rezultātu.

20. gadsimta divdesmito gadu sākumā no Maskavas Liepājā ieradās Teodors Lācis (1882–1946), kurš, apguvis krievu teātra reālistiski psiholoģisko skolu, aktieru māksliniecisko darbību orientēja Konstantīna Staņislavska (*Константин Станиславский*, 1863–1938) un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko (*Владимир Немирович-Данченко*, 1858–1943) izstrādās pieejas virzienā. 1922. gadā Liepājas Jaunajā teātrī māksliniecisko darbību uzsāka arī J. Zariņš, kura režijas izcēlās ar lugas žanra un stila izjūtu, jaunu teatrālu formu meklējumiem un drosmīgu dažādu skatuves

¹ No 1892 līdz 1896.g. Rīgas pilsētas teātrī strādāja Elina Griņicka (*Ellina Grinitzky*) – baletmeistare, un Adelīna Griņicka (*Adelina Grinitzky*) – baletdejojāja.

elementu izmantošanu. Tas viss veicināja strauju teātra mākslas attīstību Liepājā. Iestudējot dažāda žanra izrādes (muzikālās komēdijas, operas, operetes un drāmas), radās nepieciešamība arī pēc profesionālu horeogrāfu un dejotāju līdzdalības iestudējumu veidošanā.

Pētot Liepājas dramatiskā teātra vēsturi, var secināt, ka jau 19. gadsimta sākumā pilsētā bija iestudētas izrādes, kurām bija nepieciešami deju uzvedumi, kas, turpmāk pilnveidojoties, sekmēja Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta tradīciju attīstību. Kopsavilkumā var izcelt vairākus būtiskus priekšnosacījumus baleta mākslas attīstībai Liepājā:

- profesionālu baletmeistaru klātbūtne (E. Griņicka);
- pastāvīgs finansējums (Kultūras fonds, Liepājas Labdarības biedrība, sponsoru līdzekļi, izrāžu ieņēmumi);
- sabiedrības ieinteresētība teātra muzikālajās izrādēs (pagātnes kultūras atmiņa);
- profesionāla teātra mākslinieciskā vadība, kas izprot un atbalsta muzikālo izrāžu iestudēšanu.

2.2. Profesionālā baleta veidošanās Liepājā pēc Pirmā pasaules kara

Profesionālā baleta veidošanās Liepājā aizsākās 19. un 20. gadsimta mijā. Pirmā profesionālā horeogrāfe, kura uzsāka pedagoģisko darbību Liepājā, bija kādreizējā Rīgas Pilsētas (vācu) teātra dejotāja Adelīna Griņicka, kas savā nelielajā baleta studijā pasniedza privātas deju nodarbības. Nepieciešamības gadījumā teātra vadība lūdza aktierus apgūt skatuves dejas pamatus tieši pie A. Griņickas. 1918. gadā viņa tika uzaicināta par kustību konsultanti Gerharta Hauptmaņa (*Gerhart Hauptmann*, 1862–1946) lugas *Nogrimušais zvans* iestudējumā. Diemžēl atsauksmes par A. Griņickas horeogrāfisko darbību Liepājas teātrī nav saglabājušās, tādēļ nav iespējams sniegt vērtējumu šīs dejotājas horeogrāfiskajai darbībai Liepājas teātrī.

Atsauksmēs latviešu presē par deju iestudējumiem Liepājas teātrī tiek minēta Emīlija Haselbauma (1894–1970), kura 1920. gadā tika uzaicināta par skatuves kustību konsultanti Liepājas teātrī; pirms tam viņa bija strādājusi Rīgā, Nacionālajā teātrī. Atsaucoties uz teātra zinātnieces Birutas Gudriķes (1928–2006) pētījumu (Niedra, Gudriķe, 1999, 403) var secināt, ka, apgūstot Emīla Žaka-Dalkroza (*Émile Jacques-*

Dalcroze, 1865–1950) ritmikas mācību¹, E. Haselbauma varēja lieliski orientēties gan skatuves kustībā, gan deju sacerēšanā un iestudēšanā. Liepājas teātrī E. Haselbauma piedalījās Aspazijas *Vaidelotē* kā *Jautrītes* lomas atveidotāja. Trīsdesmitajos gados viņa nodibināja un vadīja plastikas studiju *Ventspils Latviešu teātrī*.

Savas pirmās baleta viesizrādes Liepājas teātrī sniedza Nacionālās operas dejotāji V. Komisārs, Klāra Gentele (1894–1958), Lidija Ivanova (1902–?) un Aleksandrs Klinklāvs (1899–1982). Baleta vakari tika rīkoti arī Liepājas Mākslas veicināšanas biedrības telpās. No E. Siliņas pētījuma par Liepājas baletu varam uzzināt, ka 20. un 30. gadu vidū ļoti populāri un iecienīti gan Liepājā, gan Rīgā bija plastiskās dejas vakari, uzsverot A. Dunkānes dejas stila popularitāti. „Ar plastiskās dejas mākslu liepājniekus iepazīstināja igauņu dejotājas Elmerise Parts (*Elmerice Parts* 1888–1974) un Ella Ilbaka (*Ella Ilbak*, 1895–1997). Abas mākslinieces ir Aisedoras Dunkānes skolas pārstāves, kas savos horeogrāfiskajos tēlojumos atiet no klasiskā baleta normām. Tā ir brīvās izteiksmes deja, veidota bez stingri noteiktas sistēmas un metodes. Galvenais uzsvars tajā tika likts uz emocionāliem pārdzīvojumiem. Dunkānes dejojā kailām kājām, vieglās tunikās un plīvurtērpos.” (Siliņa, 1956, 4)

Ar viesizrādēm Liepājā uzstājās arī Pēterburgas Marijas teātra soliste Marija Šerera-Bekefi (*Мойра Шерер-Бекефи*, 1895–?), piedāvājot kopīgu baleta vakaru ar Latvijas Nacionālās operas dejotājiem Melāniju Lenci (1898–1995) un A. Kozlovski, kā arī Marijas teātra primabalerīna Olga Preobraženska (*Ольга Преображенская*, 1871–1962). Tas liecina, ka skatītājus interesēja arī klasiskā deja. Liepājā viesojās arī Maskavas Lielā teātra dejotāji Marija Reizena (*Мария Рейзен*, 1892–1969), L. Žukovs (*Жуков*) u.c. dejotāji. Līdz ar to Liepājas publikai bija pieejami dažādi dejas priekšnesumi ar atšķirīgiem dejas stiliem un izpildītājiem, sniedzot lielisku iespēju iepazīt gan akadēmisko baletu, gan plastisko deju, gan austrumu orientālās dejas.

1924. gadā skatītāju atsaucību iemantoja arī Latvijas Nacionālās operas baleta viesizrādes. Fragmentus no Ludviga Minkusa (*Ludwig Minkus*, 1826–1917) baleta *Pahita*, P. Čaikovska *Riekstkodis*, P. L. Herteļa *Veltīgā uzmanība*, kā arī viencēliena baletu *Arlekināde* ar Roberta Šūmaņa (*Robert Schumann*, 1810–1856) mūziku un L. Delība *Silvija* Liepājā dejojā Eiženija Sveķe, M. Lence, Natālija Cveiberga (1909–?), Ņina Šestakova (1910–?), Erna Ošiņa (1898–?), K. Gentele, Eižens Ļeščevskis (1902–

¹ 1904. gadā kustību teorētiķis E. Žaks-Dalkrozs (*Jacques-Dalcroze*) sadarbībā ar scenogrāfu Ādolfu Apia (*Adolphe Appia*, 1861–1928) izveidoja Plastiskās vingrošanas institūtu. Šīs radošās sadarbības mērķis bija panākt visu skatuves izteiksmes līdzekļu harmoniju.

1969) un A. Kozlovskis. (*Kurzemes Vārds*, 1924, 1.Nr.5) Programmā bija 14 divertismenta baleta numuru, no kuriem vislielāko interesi izraisīja A. Kozlovska iestudējumi – K. M. Vēbera (*Weber*) *Aicinājums uz deju* un oriģinālhoreogrāfija baleta miniatūrai *Papardes zieds Jāņu naktī* ar komponista Jāņa Vītoliņa mūziku. „M. Lence un E. Ļeščevskis uzrāda atpazīstamu dejas izpratni un pārdzīvojumu, kas, savienots ar labu tehniku, spēj aizraut un sajūsmināt.” (Anonīms, 1924, Nr.2,3) Publicētā kritika ļauj domāt, ka Nacionālās operas baleta mākslinieku sniegums bijis augsti profesionāls dejas tehniskajā un emocionālajā izpildījumā. Ņemot vērā, ka Latvijas Nacionālās operas balets ir dibināts 1922. gadā, 1924. gada viesizrāžu repertuārs Liepājā ļauj spriest par baleta solistu straujo profesionālā līmeņa izaugsmi.

1921. gadā, kad Liepājā viesojās pasaulslavenais dziedātājs Fjodors Šaļapins (*Федор Шаляпин*, 1873–1938), presē bija lasāms par liepājnieku nožēlu, ka viņiem nav sava operteātra, kur izcilo dziedātāju varētu redzēt un dzirdēt kādā no operu izrādēm (Anonīms, 1921. Nr. 200). Nodrošinot stabilu finansējuma piesaisti, Liepājas Dramatiskajā biedrībā bija noorganizēta īpaša Operas komisija, kura uz pirmo sēdi sanāca 1922. gada 1. augustā, bet jau 22. septembrī operas teātris vēra priekškaru pirmajai izrādei – Šarla Guno (*Charles Gounod*, 1818–1893) operai *Fausts*. Pateicoties no Saratovas pārbraukušajam Latvju operas vijolniekam Arvīdam Pārūpam (1890–1946), kas nokomplektēja operas māksliniecisko ansambli, un ārstam Ernestam Ekšteīnam (1872–1941), kas uzņēmās administratīvās un saimnieciskās lietas, Latvijā bija izveidots jauns teātris – Liepājas Opera, kas skatuvi un mēģinājumu telpas dalīja ar Liepājas Jauno teātri. No orķestra altista Voldemāra Sauleskalna (1905–1973) atmiņām var uzzināt, ka operas sagatavošana noritējusi saspringtā gaisotnē (Sauleskalns, 1948). Tomēr, neraugoties uz grūtībām, Liepājas Operas atklāšana, izrādot Š. Guno *Faustu*, vainagojusies panākumiem. Galvenajās lomās bija Mariss Vētra (1901–1965) – Fausts, Natālija Ūlande (1889–1964) – Grietiņa un Alberts Verners (1894–1942) – Mefistofelis. Liepājas Opera pirmajās sešās sezonās sagatavoja 32 operu iestudējumus (Akmentiņš, 2008), to skaitā tik vērienīgus kā Dž. Verdi (*Verdi*) *Aīda*, A. Borodina *Kņazs Igors*, K. M. Vēbera *Burvju strēlnieks*, F. Flotova *Marta*. Lielu atsaucību guva A. Rubinšteina *Dēmons* iestudējums, L. Delība *Lakmē* un Dž. Pučīni (*Puccini*) *Toska*. Pirmās trīs sezonas kolektīvu vadīja diriģents A. Pārups, režisors Jānis Ēķis, uzvedumu scenogrāfiju veidoja Artūrs Baumanis (1892–1975), un nelielo baleta ansambli vadīja A. Stedelaube, gan iestudējot deju numurus operas izrādēm un pašai piedaloties to izpildīšanā, gan audzinot jaunos dejojotājus. Pirmo iestudējumu veiksmi lielā mērā

noteica radošā kolektīva entuziasms, jo to sagatavošana noritēja grūtos apstākļos, ko apliecina arī Roberta Krodera (1892–1956) un J. Vītoliņa paustā atziņa, ka apstākļi, kādos Liepājas opera ir nodibināta un darbojusies, vienmēr ir prasījuši no māksliniekiem un sabiedriskajiem darbiniekiem daudz patiesas uzpurēšanās un pašai izcilīgas darba mīlestības. (Kroders, Vītoliņš, 1930). Opera kā muzikālās izrādes žanrs ieguva lielu popularitāti un ieņēma nozīmīgu vietu pilsētas kultūras dzīvē. Operas un Drāmas teātri, kas dalīja kopīgas telpas, vienlaikus gan konkurēja, gan sadarbojās. Piemēram, Drāmas teātris bieži nodarbināja savās izrādēs operas orķestri, atsevišķus dziedātājus un dejotājus, kas uzstājās gan vienā, gan otrā teātrī. Tālab abu teātru darbinieki ierosināja apvienot teātrus vienotā kolektīvā.

Avīžu rakstu un arhīvu materiālu analīze liecina, ka 20. gadsimta 20. gados radās visi priekšnosacījumi profesionālas baleta trupas veidošanai Liepājā. To veicināja profesionālo diriģentu darbība Liepājā, operas iestudējumu augstais profesionālais līmenis, sabiedrības interese par baleta iestudējumiem un viesizrādēm Liepājā, kā arī pilsētas finansiālais atbalsts operas iestudējumiem.

20. gadsimta divdesmitajos gados Liepājas operā arvien biežāk radās nepieciešamība pēc profesionāla baletmeistara darbības. Straujā operas repertuāra attīstība, kurā bija nepieciešami profesionāli deju papildinājumi, lika operas vadībai pieņemt lēmumu par štata baletmeistaru piesaisti.

Anna Stedelaube (1887–1966) dejas mākslu apgūvusi Rīgas Pilsētas teātra baleta studijā, dejas mākslas zināšanas papildinājusi Maskavā pie M. Mordkina (Bāliņa, Bite, 2006, 274–275). 1922. gadā viņa kļuva par jaundibinātās Liepājas Operas baleta solisti un horeogrāfi, kā arī Liepājas Tautas konservatorijas plastikas un baleta klases vadītāju. Sākotnēji baleta trupā darbojās deviņi dejotāji bez īpašām priekšzināšanām dejas tehnikā: E. Luters, E. Kalniņš, Ž. Strautnieks, O. Kārklīņa, E. Hentele, A. Šēfele, M. Šefale, T. Muciņa un L. Grape (Siliņa, 1956). Tie bija pirmie Liepājas Operas baleta entuziasti, kas strādāja bez atlīdzības.

Tā kā baleta profesionālo iemaņu apmācība bija tikko sākusies, tad tieši šī iemesla dēļ Operas atklāšanas izrādē dejotāju sniegums vēl bija vājš. E. Siliņa uzskatīja, ka arī turpmākajos operu iestudējumos – Dž. Verdi *Traviatā* un P. Čaikovska *Jevgēņijā Oņeginā* – A. Stedelaube spēja parādīt visai pieticīgi sagatavotus deju priekšnesumus (Siliņa, 1956). Tomēr dejotāju centība un neatlaidība deva redzamus rezultātus, kas turpmāk atspoguļojās arī pozitīvās kritiķu atsauksmēs. „L. Delība operas Lakmē otrā cēliena lielais indiešu baleta divertissements bija tīri izpildīts attiecīgajos kostīmos.

Baletmeistares iestudētās orientālās dejas tika atalgotas ar atzinīgiem aplausiem.” (Sanders, 1923. Nr. 241, 3) No mācītāja, komponista un filozofisku apcerējumu autora Visvalža Sandera (1885–1979) recenzijas var saprast, ka iestudētajās dejas bijušas pantomīmiska rakstura, tikai kā papildinājums operas iestudējumam. Par Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) operas *Klīstošā holandieša* (vecajā tulkojumā *Skrejošais holandiešis*) horeogrāfiju laikrakstā *Kurzemes Vārds* tiek rakstītas pozitīvas atsauksmes, novērtējot to kā oriģinālu un vietējās publikas vērtībām un interesēm atbilstošu priekšnesumu: „Gaišmataino skuķu – vērpēju – dziesma, šo pašu meiteņu straujā deja ar orķestri un labi pieskaņoto, koka tupelēs tērpto kāju piedauzīšanu – tas viss ir svaigs, oriģināls, īsti tautisks arī priekš mūsu veselīgo zvejnieku un jūrnīeku darba ļaudīm.” (Anonīms, 1924., Nr. 2, 3) No rakstītā var arī spriest, ka dejas izpildītājas aizvien ir koristes, taču to dejojprasma nu jau ir ievērojami augusi.

1923./24. gada sezonā trupā bija 14 dejojāji, kas vēl aizvien strādāja bez atalgojuma (Siliņa, 1956, 6). Turpmākajos gados A. Stedelaube veido horeogrāfijas Dž. Verdi operai *Aīda* un P. Čaikovska operai *Pīķa dāma*, saņemot pozitīvas kritiķu atsauksmes. „A. Stedelaubes iestudētās nēģeru un ēģiptiešu dejas no jauna liecināja par viņas izdomas bagāto un labo gaumi. Savā solo priekšnesumā viņa kā parasti viegli un graciozi veidoja fantāzijā skatīto Ēģiptes dejisko vīziju. Groteskas bija mazo nēģerēnu – uz vēdera guļot, apkārt veļoties un pussēdus – izpildītās dejas.” (Sanders, 1924., Nr. 209, 6). No recenzijas secināms, ka A. Stedelaubes horeogrāfiskā izdoma bijusi pietiekami daudzpusīga gan deju soļu, gan stila izjūtas ziņā. No recenzijas var arī uzzināt, ka operu izrādēs sāka piedalīties bērni; tas nozīmē, ka A. Stedelaubes studijā baleta pamatus sāka apgūt arī mazie, topošie baletdejojāji.

1924. gadā horeogrāfe piedāvāja skatītāju vērtējumam pirmo baleta vakaru, kura programmā tika iekļauti fragmenti no L. Delība baleta *Kopēlija* un R. Drigo *Arlekināde*. Šoreiz kritika nebija tik labvēlīga, jo baleta *Kopēlija* horeogrāfiskā partitūra bija pārlietu sarežģīta gan solistei, gan pārējiem dejojājiem: „lielu publikas atsaucību baleta programma neguva, jo dejojāju tehniskās spējas vēl nebija pietiekoši augstā līmenī, lai izpildītu sarežģītus deju soļus”. (Siliņa, 1956, 9). Lai izpildītu fragmentus no baleta *Kopēlija*, dejojājiem bija jāapgūst pietiekami augstā profesionālā līmenī klasiskā baleta tehnika (griezieni, lēcieni un dueta dejas), taču jaundibinātajā baleta trupā tas nebija panākams, jo klasiskās dejas stundas notika tikai divas reizes nedēļā. Var izteikt pieņēmumu, ka pie tik nesistemātiskas apmācības dejojāji apguva tikai pamatpozīcijas. Kā pasvītro E. Siliņa, tieši pilnvērtīgu zināšanu un baleta elementu praktiskās

pielietošanas iemaņu trūkums bija iemesls pirmo baleta uzvedumu vājajam līmenim. (Siliņa, 1956)

Liepājas operas vadība atzina, ka ir nepieciešama baleta studija, kurā tiktu apmācīti topošie baleta dejotāji, tomēr materiāls atbalsts studijas izveidei netika piešķirts. 1925./26. gada sezonā A. Stedelaube atvēra operas baleta studiju savā dzīvoklī, kurā baleta mākslas pamatus sāka apgūt Liepājas Operas topošie baleta mākslinieki, koristi un citi dejas mākslas interesenti. Studijā baleta nodarbības sāka apmeklēt arī Ņina Dombrovska (1908–2000) – topošā Liepājas baleta soliste un pedagoģe. Savās atmiņās viņa uzsver, ka tieši A. Stedelaube bija pirmā klasiskās dejas pedagoģe, kuras uzraudzībā tika apgūti baleta mākslas pamati. „Stundas notika viņas dzīvoklī, kur bija ierīkotas kārtis gar sienām, citādi ļoti šauri.” (Zvejnieks, 1990). Kā atzīmēja Ņ. Dombrovska, apstākļi nebija atbilstoši baleta apmācības prasībām. Toreizējā baleta studijā iztrūka klasiskās dejas apguvei nepieciešamā telpa ar augstiem griestiem, spoguļiem un stieņiem. Tomēr šaurība un neērtības netraucēja apgūt baleta pamatus. Ar laiku Liepājas operas vadība atvēlēja telpas baleta nodarbībām teātrī. Līdz ar to operas dejotāji sāka sistemātiski apgūt baleta pamatus un tehnikas.

1927. gada 28. aprīlī A. Stedelaube, atzīmējot savu skatuves darbības 15. jubileju, iestudēja pirmo patstāvīgo viencēliena baletu *Leļļu pasaka* ar J. Baiera mūziku. V. Sanders laikraksta *Kurzemes Vārds* kritikā uzsvēra, ka publika ar lielu nepacietību gaidījusi baleta pirmizrādi, par to liecinājusi arī pārpildītā teātra zāle. Vienlaikus viņš ļāva saprast, ka baleta trupa vēl atrodas attīstības sākumā (Sanders, 1927. Nr.96, 5.). Kopējais dejotāju mākslinieciskais sniegums vēl joprojām nebija apmierinošs, jo balets šai laikā strādāja ļoti grūtos apstākļos, un vairāki labi apmācīti dejotāji aizgāja no trupas zemā atalgojuma dēļ.

Programmas pirmajā daļā bija ietverts J. Baiera balets *Leļļu pasaka*, kurā piedalījās viss baleta ansamblis. No pantomīmiskajiem dejojumiem kritiķis atzīmējis *krievu deju*, kurā bijuši sarežģīti tehniska rakstura lēcieni un griezieni. Izcelts arī dejas emocionālais izpildījums. Recenzents gan piebilst, ka ieguldīts liels darbs gan mākslinieciskajā ziņā, gan pedagoģiskajā ziņā, tomēr jūtams, ka baleta ansamblis atrodas savas mākslinieciskās attīstības sākumā. Izpildījumam trūcis noslīpētas dejas tehnikas un viegluma: „trūkst kā lokanā tēraudā kaldinātas elastības, trūkst pieskaņotas mīmikas un īstas atbrīvotas dejas degsmes. [...] Daudz kā vēl tieši profesionālajā ziņā trūka jaunajai Liepājas baleta trupai, tomēr tas, kas jau bija iegūts – dejas tehnikas

pamatprasmes, jau bija vērtība, lai turpinātu tālāk veidot un izkopt apgūto.” (Sanders, 1927, Nr.96, 5)

Baleta otrajā daļā bija vērojams P. Čaikovska *Puķu valsis* A. Stedelaubes horeogrāfijā, kurā dejas autore kustībā centusies ietvert komponista muzikālo partitūru (horeogrāfe izmantojusi mūziku no P. Čaikovska baleta *Riekstkodis*). Atbilstoši priekšnesuma nosaukumam bijušas pieskaņotas baleta dekorācijas (ziedi) un gaisīgie, baltie, stilizētie tērpi paspilgtinājuši plastisko, sapņaini liego dejas ainu. Kā pretstats *Puķu valsim* bijusi Ferencs Lista (*Liszt Ferenc*, 1811–1886) *Ungāru rapsodija*, kuras izpildījumā jau varēja sajust temperamentu un konstatēt zināmu dejas tehniku. V. Sanderā recenzijā teikts, ka „pati baletmeistare aizrāva ansambli un skatītājus ar savu temperamentu”. (Sanders, 1927, Nr.96, 5). No recenzijas var spriest, ka pati baletmeistare bijusi arī baleta vakara galvenā soliste. Noslēgumā recenzents uzsver, ka baleta trupas vērtība ir mākslinieciski un tehniski pareizi apgūtie dejas pamati, vienlaikus norādot, ka dejojājiem daudz jāmācās un cītīgi jāstrādā. Tas liek domāt, ka A. Stedelaubes baleta mākslas apmācība bijusi pareiza un devusi jau pirmos rezultātus. Interesanti atzīmēt, ka Liepājas baletā A. Stedelaubes vadībā savus pirmos dejojājas soļus uzsāka viena no Latvijas baleta leģendām – baletdejojāja Anna Priede (1920–2007), kuras debija bija amoriņš P. Čaikovska operā *Pīķa dāma*. Savukārt, baletā *Leļļu pasaka* viņa piedalījās bērnu grupas dejā (Siliņa, 1956).

Biežās dažādu mākslinieku viesizrādes pamudināja A. Stedelaubi veidot pašai lielākas formas baleta iestudējumus. Liepājas baleta dzīvē sevišķi nozīmīgs bija 1928. gads, kad tika uzvests A. Stedelaubes pirmais latviešu oriģinālbalets divos cēlieņos *Jūras teika* ar Konstantīna Veinberga¹ mūziku. Kritiķi atzīmēja, ka baletam bijis spilgti izteikts fantastiskais saturs, tajā darbojušās pasaku būtnes – ūdens meitas, meža gari, gulbji. Figurējis arī Neptūns, kurš kopā ar astoņām nārām izcēlies no jūras dziļuma. Laikrakstā *Kurzemes Vārds* (Sanders, 1928, 46. Nr. 3) īpaši bija izcelts komponista K. Veinberga veikums. Kritika atzīmēja jaunā komponista spējas orķestrēšanā, norādot arī, ka mūzikas sacerēšanā viņš izmantojis Nikolaja Rimskā-Korsakova (*Николай Римский-Корсаков*, 1844–1908) un A. Glazunova simfonizācijas paņēmienus. Tas ļauj domāt, ka muzikālā partitūra bijusi augstvērtīga un komponists ir simfonizēti izstrādājis dejiskās valša formas. Kritika atzīmēja, ka „sevišķi labi instrumentēts pirmais valsis – ūdens meitu dejas. Savā ziņā interesants otrais valsis un mežainā dejas.” (Sanders, 1928,

¹ Liepājas Svētās Annas Trīsvienības baznīcas ērģelnieks un komponists. Darbojies Liepājas dramā 1926–1934.

46. Nr 3) Recenzents atzinīgi novērtēja arī baleta solistu un nelielās baleta trupas sniegumu. No viņa rakstītā var secināt, ka A. Stedelaube lielu vērtību pievērsusi jauno dejotāju profesionālai apmācībai baleta mākslā.

1928. gads Liepājas operai izvērsās kritisks. Kultūras fonds vairs nepiešķīra pabalstu, un opera bija uz slēgšanas sliekšņa. Šī iemesla dēļ daudzi baleta trupas dalībnieki bija spiesti aiziet no teātra, tomēr, neskatoties uz dažāda veida grūtībām, Liepājas Operas baleta trupa turpināja savu māksliniecisko darbību. A. Stedelaubes darbs spilgtāk izpaudās operu un operešu iestudējumos.

Pētot un analizējot arhīvu materiālus, var secināt, ka savas mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības laikā A. Stedelaube iestudējusi daudzu deju numurus operās un operetēs: Žoržs Bizē (*Alexandre-César-Léopold Bizet, 1838–1875*) *Karmena*, A. Rubinšteins *Dēmons*, L. Delībs *Lakmē*, P. Čaikovskis *Jevgenijs Oņegins*, *Pīķa dāma*, Dž. Verdi *Aīda*, J. Štrauss *Čigāņu barons*, Imre Kālmāns (*Emmerich* vai *Imre Kalman, 1882–1953*) *Bajadēra* u.c. Mākslinieciskā līdzdalība tik dažādos iestudējumos ļauj spriest par A. Stedelaubes profesionalitāti un stila zināšanām, veidojot horeogrāfijas operas un operešu iestudējumiem. 1931. gada sezonas atklāšanas operetē *Bajadēra* recenzents Jānis Turss (1876–1945) laikrakstā *Kurzemes Vārds* rakstīja, ka „balets Annas Stedelaubes-Fricones vadībā iepriecina, sevišķi trešā cēliena Amerikāņu fokstrots”. (Turss, 1931, Nr.231. 3)

Trīsdesmito gadu sākumā presē arvien biežāk parādījās neviennozīmīgas atsauksmes par A. Stedelaubes darbību Liepājas operas baletā. Tā kā baleta nodarbības nenotika regulāri un dejotāju apmaksa bija zema, baleta trupas dejotāju skaits bija nepastāvīgs un tajā tika pieņemti cilvēki bez pamatzināšanām dejas tehnikā, par ko liecina arī 1928. gadā laikrakstā *Kurzemes Vārds* publicētais sludinājums: „Liepājas operas baleta trupai vajadzīgi dejotāji” (Anonīms, 1928, Nr. 274. 3)

Sākot ar 1932. gadu Liepājā darbojās divas neatkarīgas baleta trupas – Liepājas Operas baleta trupa un Liepājas Jaunā teātra baleta trupa. 1931. gadā Liepājā savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību uzsāka A. Kozlovskis un jau 1932. gada pavasarī sniedza baleta vakaru, kurā piedalījās ap 30 studijas audzēkņu (Siliņa, 1956). Iespējams, konkurence starp teātriem noteica A. Stedelaubes izvēli atstāt Liepājas baletu – 1933. gadā viņa beidza savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību Liepājas baletā, līdz ar to noslēdzās nozīmīgs posms Liepājas baleta vēsturē. No laikraksta *Smiltenes Ziņas* (Anonīms, 1937. Nr 24, 7) var uzzināt, ka A. Stedelaube turpinājusi

māksliniecisko darbību Ziemeļlatvijas teātrī (Valmierā) kā horeogrāfe, iestudējot dejas dramatiskā teātra uzvedumos.

Pētot A. Stedelaubes māksliniecisko un pedagoģisko darbību Liepājas operā, var secināt, ka viņa izveidoja pirmo Liepājas baleta trupu un baleta studiju un veicināja interesi par baletu kā profesionālu mākslas žanru. Ieguvusi dejas izglītību Krievijā, savā pedagoģiskajā darbībā, mācot audzēkņiem klasisko deju, viņa pamatojās uz krievu klasiskā baleta skolu un tās izstrādāto metodiku. Kā horeogrāfe A. Stedelaube veidojusi dažāda stila un žanra horeogrāfijas dramatiskā teātra, operešu un operu iestudējumos. Kā viena no lielākajām A. Stedelaubes mākslinieciskajām vērtībām būtu uzskatāms viņas horeografētais balets *Jūras teika* ar K. Veinberga mūziku. Jāatzīmē, ka šis iestudējums ir pirmais latviešu oriģinālbalets, kas izceļ A. Stedelaubes paliekošo veikumu Latvijas baleta vēsturē.

Pamācoša un reizē arī audzinoša loma bija dažādu mākslinieku viesizrādēm Liepājas Operā, kas palīdzēja iepazīt dažādus dejas stilus, žanrus un skolas. Liepājas teātrī bieži uzstājās arī Latvijas Nacionālās operas baleta solisti: E. Sveķe, M. Lence, N. Cveiberga, H. Plūcis, A. Kozlovskis, piedāvājot fragmentus no vairākiem baletiem – L. Minkusa *Pahita*, P. Čaikovska *Riekstkodis*, P. H. Herteļa (*Hertel*) *Veltīgā uzmanība* u.c. 1924. gadā Liepājā uzstājās arī Elvīra Rone¹ (1902–1990), kura savā solo programmā bija iekļāvusi tādus koncertnumurus kā Emīla Dārziņa (1875–1910) *Melanholisko valsī* un L. Delība *Picikato*, saņemot pozitīvu kritikas vērtējumu par labu klasiskās dejas skolas demonstrējumu.

Līdz ar dalību operu un operešu izrādēs 1926. gadā Liepājas mākslas aprindās parādās baletdejojāja Jāņa Pelnēna vārds. Pieaicinot Latvijas Nacionālās operas baleta solistus Ņ. Šostaku, Eiženu Ļeščevski (1902–1969) un dejojotājas no Liepājas, viņš sagatavoja baleta programmu, kas guva skatītāju un kritiķu atsaucību. „Ar prieku var atzīmēt, ka šī nozare sāk plaukt. Pie nopietna un neatlaidīga darba operai būs labs balets, vismaz pamati ir labi. Visumā Pelnēna izdoma mērķi sasniedza.” (Bebrs, 1926, 274. Nr. 5) 1926. gadā J. Pelnēns nodibināja savu privāto baleta studiju, cerot uz baletmeistara amatu Liepājas Operā, tomēr viņa kandidatūra baletmeistara amatam netika atbalstīta, un 1927. gada nogalē viņš no Liepājas aizbrauca. Viņa turpmākā mākslinieciskā darbība un dejojāja karjera bija saistīta ar Eiropas baleta trupām, kas

¹ Izcila latviešu baletdejojāja un pedagoģe (1902–1990), kura baleta mākslu apguvusi Pēterburgā pie O. Preobraženskas (*Преображенская*) un 1919./20. gada sezonā uzstājusies arī Latvijas Nacionālajā operā.

liecina par viņa pietiekami augsto profesionalitāti. 1936. gadā laikrakstā *Jaunākās Ziņas* parādījās nelielas publikācijas par J. Pelnēna māksliniecisko darbību, piedaloties *Bazila* klasiskā baleta trupas viesizrādēs Austrālijā, kā arī strādājot Londonas *Covent Gardenas* operā par galvenā režisora palīgu (Anonīms, 1936, Nr. 217, 4). Gadu vēlāk J. Pelnēns piedalījās galā izrādē *Cercle interaliee* dārzā un Versaļā – *Fete des arts francaises* – franču mākslas svētkos (Anonīms, 1937, Nr. 152, 3).

1933. gadā Liepājas operā savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību sāka baletmeistare **Anna Ekstone** (1908–1992). Dejas prasmi viņa apguva Jevgeņijas Ļitvinovas (1877–1945) baleta studijā Igaunijā (1921–1925), zināšanas papildinājusi pie Viktora Gzovska (*Виктор Гзовский*, 1902–1974) Berlīnē (1928–1929), O. Preobraženskas Parīzē (1932), A. Fjodorovas Rīgā (1934–1936) un Maskavas horeogrāfijas skolā (1943–1944). Kā baleta soliste A. Ekstone uzstājusies Rīgā un Stokholmā, bijusi Antverpenes Flāmu Karaliskā operas teātra baleta soliste. 1946. gadā viņa nodibināja Tallinas horeogrāfijas skolu un bija tās direktore (ar pārtraukumiem) līdz 1965. gadam, kā arī teātra *Estonia* baleta vadītāja un baletmeistare. A. Ekstones dzīves un radošās darbības gājums apkopots monogrāfijā *Anna Ekstone – Vārds Igaunijas kultūrā (Anna Ekston – Nimi Esti kultuuris)* (Aumeri, 2004).

Ar A. Ekstones piesaistīšanu Liepājas Operas direkcija cerēja, ka jaunās izmaiņas atsvaidzinās baleta trupas darbību un cels tās māksliniecisko un profesionālo līmeni. Kā baleta māksliniece A. Ekstone debitēja operetē *Madame Dibari*. Kritiķis J. Turss rakstīja: „Ja kāds redzējis smalku, dārgu franču porcelāna figūriņu trauklā vieglumā un kustību gleznainībā, tas to saskatīs arī gavotē baletmeistases A. Ekstones uzvedumā. Ja savu mākslas garu un klasikas tehniku baletmeistare spēs pārraidīt arī uz visu baleta ansambli, tad opera varēs lepoties. Savam tālākam darbam tā atrod agrākās baletmeistases A. Stedelaubes labi sagatavotu materiālu.” (Turss, 1933, Nr. 212. 5) No recenzijas var secināt, ka A. Ekstones mākslinieciskais sniegums ieguvis augstu kritiķa vērtējumu. Recenzijā izcelts A. Ekstones vieglais un tehniski izkoptais dejas stils, kas liek domāt, ka ārzemēs apgūtās zināšanas baleta mākslā ļāva A. Ekstonei pilnībā pārvaldīt klasiskā baleta tehniku. Savukārt iegūtās zināšanas baleta pedagoģijas jomā ļāva viņai turpināt A. Stedelaubes iesākto klasiskās dejas apmācību un pilnveidi.

Kopš 1934. gada Liepājas baletā bija vērojama baleta mākslas augšupeja. Baleta trupas mākslinieciskais izpildījums kļuva vieglāks, graciozāks un tehniski izkoptāks, tuvāks klasiskajam baletam. „Kā redzams, Liepājas operas baletmeistare pratusi iedvest pati savu dzīvei tuvāku garīgu līmeni, un balets ir kļuvis dvēseliskāks un maigāks.

Sāpīgs ir solistu trūkums. Toties kordebalets ir teicams. Tanī jūtama rutīna un jau ievērojama dejas kultūra. Sevišķi spožas, spraigas un elastīgas tapušas puantes. Bez šaubām, par to atzinība nākas bijušajai baletmeistarei (A. Stedelaube, aut.), uz kuras sasniegumiem tagad vieglāk strādāt slīpēšanas darbu. Nopietna vērība jāpiegriež mimoplastikai. Jāizkopj kustību izteiksme, tā nedrīkst būt bez dzīvības, bez rakstura.” (Kalniņa, 1934, 78. Nr. 3) No mākslas kritiķes Marijas Kalniņas recenzijas var secināt, ka Liepājas baleta trupas mākslinieciskais līmenis kļuva profesionālāks, kā arī to, ka A. Ekstonei piemītusi liela horeogrāfiskās mākslas izpratne, laba klasiskās dejas skola un nopietna pieeja profesijai. M. Kalniņa atzīmējusi arī A. Ekstones horeogrāfisko veikumu, iestudējot dejas operetē *Sikspārnis*. 1934. gadā A. Ekstone iestudēja R. Drigo (*Drigo*) baletu *Burvju flauta*. Analizējot laikrakstā *Kurzemes Vārds* rakstīto, var secināt, ka A. Ekstone mērķtiecīgi pievērsusies klasiskajai dejai, panākot baleta trupas māksliniecisko izpildījumu plastiskāku, vieglāku un tehniski stabilāku. Pozitīvu vērtējumu saņēmuši arī vairāki baleta solisti. Alberta Buka (1908–?) tēlojums bijis novērtēts kā izjūsts, tehnisks un muzikāli izteiksmīgs. Savukārt A. Ekstone (galvenajā lomā) uzslavēta par teicamu tehniku un „dejiski garīgu bagātību” (Kalniņa, 1934, Nr.78. 3). Jūsmīgas kritiķes atsauksmes bijušas arī par deju iestudējumiem operetē *Grāfs Luksemburģis*. (Kalniņa, 1934, Nr. 261,4) Var secināt, ka A. Ekstonei bija izkopta kustību stila un plastikas izjūta, kas viņas veidotās horeogrāfijas darījušas *gaisīgas un tehniski veiklas*.

1935. gadā, apvienojoties abām Liepājas baleta trupām, A. Ekstone palika bez darba, tādēļ bija spiesta meklēt to citur, īslaicīgi uzstājoties Parīzes kabarē *Folies Bergeres* trupā. 1940. gadā viņa atgriezās Igaunijā, kur līdz 1951. gadam bija teātra *Estonia* baleta vadītāja un baletmeistare, iestudējot tādus viencēliena baletus kā R. Šūmaņa *Karnevāls* (1942), M. Gļinkas *Valsis – fantāzija* (1945) un lielas formas baletus kā B. Asafjeva *Bahčisarajas strūklaka* (1945), P. Čaikovska *Gulbju ezers* (1948), Aleksandra Kreina (*Александр Крейн*, 1883–1951) *Laurensija* (1949), Reinholda Gliera (*Рейнгольд Глиэр* 1875–1956) *Sarkanā magone* (1950), kā arī dejas operetēs *Zvejnieka meita*, *Silva*, *Čigānu barons*, *Trembita* u.c. (Aumeri, 2004)

Apkopojot A. Ekstones māksliniecisko un pedagoģisko darbību Liepājā, var secināt, ka Liepājas balets viņas vadībā ieguva lielāku horeogrāfiskās mākslas izpratni gan tehniskajā, gan mākslinieciskajā ziņā. Trupas mākslinieciskais izpildījums kļuva profesionāli augstvērtīgāks. Jāatzīmē, ka gan A. Stedelaube, gan A. Ekstone prasmīgi pielietoja jauno baletdejojotāju apmācībā krievu klasiskās baleta skolas metodiku.

Līdztekus Liepājas operai darbojās otra baleta trupa, kura tika iesaistīta Liepājas Jaunā teātra izrādēs un kuras baletmeistars, sākot ar 1932. gadu, bija A. Kozlovskis. Ir zināms, ka Liepājas Operas un Jaunā teātra izrādes notika vienās telpās, kur katrai vienībai bija sava mākslinieciskā un administratīvā vadība. Situācija, kad uz vienas skatuves darbojās divi teātri un divas trupas, vienlaikus gan veicināja konkurenci, gan traucēja attīstīties. 1934. gada decembrī ar Izglītības ministra rīkojumu Liepājas Opera tika apvienota ar Liepājas Jauno teātri, iegūstot jaunu nosaukumu – Liepājas Pilsētas drāma un opera. Līdz ar to tika apvienotas abas baleta trupas, kuru vadība tika uzticēta baletmeistaram A. Kozlovskim.

2.3. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība Alberta Kozlovskā vadībā (1935–1944)

Latvijas baleta mākslas vēsturē Liepājas baleta un tā baletmeistara Alberta Kozlovskā (1902–1974) devums līdz šim nav ticis apzināts. Lai to īstenotu, turpmāk tiks analizēts A. Kozlovskā dzīves gājums Latvijā un ārpus tās, kā arī viņa devums Liepājas baleta trupas izveidē, klasiskā baleta tradīciju pārmantotībā un oriģināldarbu iestudēšanā, kā arī viņa pedagoģiskais devums jauno baleta mākslinieku apmācībā Latvijas kultūrvidē un ārpus tās.

A. Kozlovskis pieder latviešu baleta pirmajai paaudzei.¹ Dzimis Liepājā 1902. gada 20. maijā, šeit saņēmis arī pirmo izglītību, un, sākoties Pirmajam pasaules karam, evakuējies kopā ar vecākiem uz Maskavu, lai turpinātu studijas Maskavas komercskolā. No pašrocīgi rakstītās autobiogrāfijas (skat. pielikumu Nr. 9), var uzzināt, ka paralēli komercskolai 1918. gadā viņš iestājies Maskavas Pirmajā baleta mākslas skolā.² Par deju kā mākslas žanru viņš interesējies jau agrā jaunībā – vispirms tās bija salona dejas, vēlāk balets. Maskavā A. Kozlovskis apgūst ne vien dažādas dejas tehnikas (klasisko deju, raksturdejas, pantomīmu, mīmiku) un saistītos priekšmetus (grima mākslu, lekcijas par dejas mākslu un baleta mūziku, kostīmu mākslu), bet arī baleta kurpju, kostīmu izgatavošanu un audumu krāsošanu.³ Profesionālās ievirzes nodarbības pasniedz Alfrēds Bekefi (*Альфред Бекефи*, 1843–1925), Mihails Mordkins (*Михаил*

¹ Pirmie profesionālie latviešu baletdejojāji: Mariete Balbo, Mārtiņš Kauliņš, Voldemārs Komisārs u.c.

² *Московская Первая школа балетного искусство*, šodien pazīstama kā Maskavas baleta akadēmija.

³ Salīdzinājumam – pašreiz Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas apmācības programmā ir iekļauti tādi profesionālās ievirzes priekšmeti kā klasiskā deja, raksturdejas, laikmetīgā deja u.c., bet tādi priekšmeti kā kurpju izgatavošana, audumu krāsošana u.c. jau sen kā ir vēsture.

Мордкин 1880–1944) u.c. Brīvajos vakaros viņš piedalās sarīkojumos Ermitāžas teātrī. Šeit viņš iepazīstas arī ar citiem studijas audzēkņiem un Lielā teātra baleta māksliniekiem. Šajā laika periodā Maskavā baleta mākslu apgūst arī citi latvieši – brāļi Voldemārs un Pēteris Komisāri, Harijs Plūcis u.c.

Pirmajos studiju gados A. Kozlovskis ātri apguva klasiskā baleta pamatus, un jau pēc divu gadu apmācības Maskavas Pirmajā baleta mākslas skolā sasniegtais profesionālais izpildījuma līmenis ļāva viņam piedalīties Ermitāžas teātra vasaras baleta izrādēs: *Divi zagļi (Два вора)*, *Kopēlija* un *Veltīgā uzmanība*. Tas liecina par A. Kozlovskas īpašo spēju īsā laikā apgūt profesionālā baleta tehniku un piedalīties klasiskā baleta iestudējumos. Iespējams, ka tieši līdzdalība klasiskajos baleta iestudējumos iezīmēja sākumu viņa horeogrāfiskajai darbībai gan Latvijā, gan ārpus tās robežām ne tikai kā izpildītājam, bet arī kā horeogrāfam, pedagogam un organizatoram.

1920. gada novembra vidū A. Kozlovskis no Maskavas ar bēgļu ešelonu atgriezās Latvijā – savā dzimtajā pilsētā Liepājā. Pirmais piedāvājums – dalība *Kabarē programmā* (Liepājas Jaunajā teātrī). Maskavā pavadītais laiks nebija ilgs, nepilni trīs gadi, tomēr iegūtās zināšanas dejas mākslā bija pietiekami aptverošas, lai, atgriežoties Latvijā, varētu uzsākt gan māksliniecisko darbību kā dejotājs, gan pedagoģisko darbību, pasniedzot baleta nodarbības. Liepājas Jaunajā teātrī A. Kozlovskis iestudē dejas Jēkaba Rozentāla-Krūmiņa (1855–1918) lugā *Sarkanais kungs* (1921).

1921. gada augustā viņš dodas uz Rīgu, lai saistītos ar Nacionālās operas baletu. Izturot pārbaudījumu, viņš tiek angažēts Rīgas operas baleta trupā par dejotāju ar atalgojumu 3200 rubļu mēnesī. Paralēli mākslinieciskajai darbībai Latvijas Nacionālajā operā, A. Kozlovskis vada baleta studiju Latviešu jaunatnes savienībā, kur pirmo reizi viņš tiek uzaicināts kļūt par *baletmeistaru* Latviešu jaunatnes savienības baleta sekcijā. Pasniedzot klasiskās dejas stundas, noder Maskavā iegūtās zināšanas baleta metodikā. Kā dejotājs viņš sadarbojas ar M. Lenci¹, izveidojot koncertprogrammu un sniedzot priekšnesumus dažādās Latvijas pilsētās, arī Liepājā. Pirmā nozīmīgākā uzstāšanās Latvijas Nacionālajā operā un savas horeogrāfijas izveide bija N. Rimskā-Korsakova operā *Maija nakts*, bet pēc čigānu dejas izpildījuma Antonīna Dvoržāka (*Antonín Leopold Dvořák*, 1841–1904) operā *Nāra*, A. Kozlovskis tika uzskatīts par labāko raksturdeju izpildītāju. A. Kozlovskas popularitāte un atpazīstamība strauji auga, un 1925. gada sākumā viņš saņem darba piedāvājumu *Kolon* teātrī Buenosairesā

¹ Latvijas Nacionālās operas baleta soliste.

(Argentīna). Kā atvadas no Rīgas tika sniegts plaša spektra baleta vakars. „Ar stingru apņēmību mācīties jebkuros apstākļos, daudz ko pieredzēt un visu ziedot dejai”, A. Kozlovskis dodas iekarot pasaules baletu (RMM, inv. Nr. 406988). Saņemot kolēģu padomus, rekomendācijas rakstus, ar lielu drosmi un enerģiju viņš dodas pasaulē. 1925. gada marta beigās A. Kozlovskis iebrauc Parīzē un apmeklē O. Preobraženskas (*Преображенская*), N. Legata (*Легат*), Ļubovas Jegorovas (*Любовь Егорова*, 1880–1972) un M. Kšesinskas baleta studijas. Parīzē viņš iepazīstas ar daudziem krievu dejojājiem, kuri dzīvo emigrācijā. Dažādu apstākļu sakritības dēļ turneja uz Argentīnu tiek atteikta, bet, atrodoties Parīzē, A. Kozlovskis saņem darba piedāvājumu Konstānces operā Romā. Taču darbs neliekas interesants, un viņš pieņem citu piedāvājumu – dejoj baleta trupā Venēcijā. Romā savu brīvo laiku viņš pavada apskatīdams muzejus, cītīgi studējot Romas vēsturi un tiekoties ar Marisu Vētru (1901–1965), kurš tobrīd Itālijā papildina vokālās zināšanas. 1926. gadā Milānā A. Kozlovskis kopā ar Seržu Lifāru (*Serge Lifar*, 1905–1986) apmeklē E. Čeketi baleta studiju, tādējādi papildinot zināšanas itāļu baleta metodikā un tehnikās. Drīz vien seko jauns darba piedāvājums, un A. Kozlovskis kļūst par baletmeistaru nelielai itāļu baleta trupai, ar kuru tiek apeļota visa Itālija. 1927. gada sākumā A. Kozlovskis atgriežas Parīzē, kur apstākļu spiests, sešas nedēļas dejoj *Cirk S'hiver*. Strādājot cirkā, viņš iepazīst dejas akrobātiku un iesaistās deju akrobātu ansamblī, ar ko uzsāk turneju pa Vāciju, Franciju, Spāniju un Āfriku. 1928. gada sākumā viņš atkal atgriežas Parīzē. Šoreiz A. Kozlovskis saņem Annas Pavlovas aicinājumu dalībai viņas trupā. Seko brauciens uz Londonu, kur divās nedēļās tiek sagatavota programma turnejai pa Angliju un Holandi. Var izteikt pieņēmumu par Alberta Kozlovskas augsto profesionālo meistarību, jo dejoj A. Pavlovas (*Павлова*) trupā bija liels pagodinājums – līdz ar to tika ierakstīta arī svarīga lappuse Latvijas baleta vēsturē – latviešu baleta un tā mākslinieku atpazīstamība ārpus Latvijas robežām. Pēc divu mēnešu darbības trupā A. Kozlovskis atkal atgriežas Parīzē un, saņemot spāņu uzņēmēja J. Basso piedāvājumu, uzsāk turneju pa Spāniju, vadot baleta ansambli, taču pēc diviem mēnešiem uzņēmējs bankrotē, atstājot trupu bez iztikas līdzekļiem. Alberts Kozlovskis raksta: „Ar lielām pūlēm kaut kā atgriezāties Parīzē – bez naudas un pusbadā sezonas vidū, bet man laime smaidīja kā arvien. M. Kužņecova¹ dibināja krievu operu. Tiku uzņemts ansamblī, kur kā baletmeistars bija B. Romanovs².”

¹ Marija Kužņecova (*Мария Николаевна Кузнецова*, 1880–1966), slavena krievu operdziedātāja un dejojātāja.

² Boriss Romānovs (*Романов Борис*, 1891–1957), krievu baletdejojātājs, pedagogs un horeogrāfs.

Uzsākām sezonu ar „Kņazu Igoru”, kur speciāli no Amerikas atbrauca iestudēt dejas M.Fokins.” (skat. pielikumu Nr. 9)

1928./29. gada sezonā, M. Fokinam aizbraucot uz ASV un Borisam Romanovam (*Борис Романов, 1891–1957*) pārtraucot mākslinieciskā vadītāja darbību, baleta trupas vadība Parīzē tiek uzticēta A. Kozlovskim. 1929. gadā ar *Opera de Paris fondateur M. Kuznecov* viņš uzsāk turneju pa Dienvidamerikas valstīm – Brazīliju, Argentīnu, Čīli, Peru un Meksiku. 1930. gadā Alberts Kozlovskis atgriežas Parīzē, savā autobiogrāfijā viņš raksta: „Bija pagājis vairāk kā pieci gadi, kopš nebiju redzējis Latviju. Braucu sērst pie vecākiem. Liepājā pavadīju pāris mēnešu, sastādīju nelielu ansambli no Liepājas dejojotājiem un vasarā atgriezos Parīzē. Te nu mani pirmo reizi laime bija atstājusi, ar savu ansambli pats bankrotēju. Dejojotājus izdalīju pa dažiem citiem ansambļiem un pats uzsāku dejojot pa filmu ansambļiem. Kā *Paramonnt, Gaumont* un citiem. Beidzot iestājos A. Komarovas ansamblī, kurš strādāja *Jolie-Berger*. Te kā pēdējo mani aicināja par baleta režisoru teatrī *Pigalle*, kur nostrādāju līdz 1931. g. rudenim. 1931. gada septembrī es atgriezos Latvijā.” (skat. pielikumu Nr. 9) No A. Kozlovskas rakstītās autobiogrāfijas var secināt, ka šajos māksliniecisko klejojumu gados viņš bija ieguvis lielu pieredzi kā baletmeistars, pedagogs, trupas vadītājs un dejojotājs – Krievijā iegūtās zināšanas baleta tehnikā tika papildinātas pie E. Čeketi itāļu skolas tehnikā, kas pamatos atšķīrās no krievu skolas, un trupas vadītāja pieredze tika nostiprināta Francijā, vadot *Opera de Paris fondateur M. Kuznecov* baleta trupu. Iegūtā pieredze un zināšanas noderēja tālākai mākslinieciskai un pedagoģiskai izaugsmei Latvijā un vēlāk arī ārpus tās robežām.

Atgriežoties Liepājā, tā paša gada rudenī A. Kozlovskis kopā ar Ņ. Dombrovsku atvēra savu privāto baleta studiju. Ņ. Dombrovskas savās atmiņās raksta: „Rudenī atvērām savu privāto baleta studiju. Liepājas teātrī tolaik paralēli darbojās divi nozarojumi: drāmas un operas. Populārākie bija operešu iestudējumi. Dīvainā kārtā operetes dažkārt izrādīja arī drāmas nodaļā. No tās Alberts saņēma aicinājumus sagatavot kādu dejas iespraudumu Kalmana operetei *Monmartras vijolīte*. Tā radās tango *Skumjas*, kam speciāli mūziku sarakstīja A. Okolo-Kulaks¹. Tango dejojām mēs ar Albertu, kas publikai varen patika, un mēs Liepājā kļuvām populāri. Drīz pēc tam teātris pieaicināja Albertu par baleta vadītāju. Baleta rosmei paplašinoties, es dabūju darbu teātrī.” (Zvejnieks, 1990). Neskatoties uz to, ka Liepājā jau bija viena

¹ Komponists Aleksandrs Okolo-Kulaks (1906–1989)

baleta trupa (A. Ekstones vadībā), A. Kozlovskis dibina savu baleta studiju un nelielu dejojāņu kopu drāmas trupā.

Liepājā līdz 1935. gadam bija izveidojušās divas baleta trupas, kuru dalībnieki piedalījās visās operu, operešu un teātra izrādēs, par ko atzinība pienācās ne tikai A. Kozlovskim, bet arī viņa priekšgājēju (A. Stedelaubes un A. Ekstones) pedagoģiskajam un mākslinieciskajam veikumam.

Pirmais vērienīgais iestudējums bija P. Čaikovska balets *Gulbju ezers*, kura pirmizrāde notika 1935. gada 27. februārī. Vadošo solistu trūkuma dēļ Liepājas baletā tika izmantota nevis oriģinālā M. Petipā (*Petipa*) un Ļeva Ivanova (*Лев Иванов, 1834 - 1901*) horeogrāfija, bet gan O. Lēmaņa pārstrādātā A. Vaganovas (*Ваганова*) horeogrāfiskā versija. Pirmizrādē Odetas – Odīlijas lomā tika uzaicināta Latvijas Nacionālās operas baleta soliste E. Feifere, Zīgfriidu dejoja pats A. Kozlovskis. Uzveduma dekorācijas bija veidots pēc Oskara Norīša (1909–1942) metiem, pie diriģenta pulsts bija Otto Karls (1886–1944). Pantomīmiskajās lomās piedalījās arī drāmas aktieri. „Liepājas Opera pirmo reizi savā pastāvēšanas laikā izrādīja baletu *Gulbju ezers*. Tā liepājniekiem bija sensācija – nevarēja domāt, ka izdosies sastādīt corps de ballet. Uzvedums radīja pārsteigumu: balets izdevās pie maziem apstākļiem, neuzstādot augstas prasības, teicami. Alberts Kozlovskis rekomendēja sevi kā spējīgu baletmeistaru. Kā atsevišķi, tā grupējumos un aranžējumos varēja vērot prasmī, fantāziju. Baleta dvēsele un spēks bija Edītes Feiferes personā. Viņas vieglums un grācija aizkustināja.” (Rītiņš, 1935. 26.04., Nr.94.) No recenzenta Rūdolfa Rītiņa rakstītās kritikas var secināt, ka A. Kozlovska iestudētais *Gulbju ezers* bija ieguvis gan skatītāju, gan kritikas atzinību. Baleta horeogrāfiskā partitūra bija pielāgota izpildītāju profesionālajām iespējām. Galveno lomu izpildītāji tika pieaicināti no Rīgas Nacionālās operas baleta, jo Liepājas baleta solisti vēl nebija tik augstā profesionālajā līmenī, lai pārvaldītu P. Čaikovska baleta horeogrāfisko partitūru. Pozitīvu kriķa vērtējumu saņēma arī O. Norīša veidotās dekorācijas, kas lieliski papildināja baleta romantisko noskaņu. „Visjaukāko iespaidu atstāja otrā un ceturta aina. Korektas un glītas bija O. Norīša dekorācijas.” (Rītiņš, 1935, Nr.94.6) Recenzents izcēlis arī Liepājas baleta solistu sniegumu: „No balerīnām izcēlās Dombrovska, Kārklīņa, Freimane, no dejojāņiem – Stankuss un Lukša.” Atzinīgu vērtējumu saņēmis arī Liepājas operas orķestra mākslinieki: „Par orķestra izpildījumu O. Karla vadībā jāizsakās atzinīgi. Kā pirmizrādē, tā otrā izrādē kase bija pilnīgi izpārdota.” (Rītiņš, 1935., Nr.94. 6) Turpmāk, P. Čaikovska baletā *Gulbju ezers* uz Liepājas skatuves viesojas ievērojama daļa Rīgas

baleta vadošo solistu: Mirdza Griķe (1915– 2008), A. Priede, V. Grosena, H. Plūcis, Pauls Fībigs (1907–1980), A. Lembergs u.c. Kopš 1935. gada 15. aprīļa *Gulbju ezers* tika uzvests arī bez viesmākslinieku piedalīšanās. Odetas lomu dejoja Ņ. Dombrovska, bet Odīliju – Otīlija Kārkliņa. Vērtējot Liepājas baleta solistu sniegumu, R. Rītiņš atzīmē dažus trūkumus gan Ņ. Dombrovskas, gan O. Kārkliņas priekšnesumā minot dejojāņu tehniskā izpildījuma vājākās puses, bet tai pat laikā uzsverot abu dejojāņu māksliniecisko un emocionālo izpildījumu. „Protams, viņām nav tās skolas, kas ir rīdzniecēm. Dombrovska tikai kādu laiku mācījusies pie Fjodorovas, bet Kārkliņa ir simtprocentīga liepājniece, kas mācījusies pie Ekstones un Stedelaubes. Nevar prasīt no viņām veiksmi pīruešu un fuetē griešanā, kustību asumu un precizitāti. Bet ne jau tehnika vien ir galvenais. Dombrovska valdzina ar mīmisku veidojumu, roku grāciju un izteiksmību. Kārkliņa ar savas personības šarmu un pozu eleganci.” (Rītiņš, 1935, Nr.94. 6) Pavisam, līdz 1944. gadam, P. Čaikovska *Gulbju ezers* Liepājā tika izrādīts 59 reizes. Kā pirmo lielās formas baletu A. Kozlovskis kopā ar jaunizveidoto baleta trupu bija uzdrīkstējies iestudēt P. Čaikovska baletu *Gulbju ezers*. Tā bija sava veida uzticēšanās un arī spēku pārbaude visam baleta ansamblim, jo šī baleta partitūra prasa pilnībā pārzināt klasiskā baleta dejas tehniku, kā arī augstvērtīgu māksliniecisko izpildījumu. Šajā gadījumā A. Kozlovskis nekļūdījās un apliecināja sevi gan kā zinošu baletmeistaru, gan prasmīgu pedagogu. Savukārt baleta trupa nodemonstrēja augstu profesionālās sagatavotības līmeni, apliecinot faktu, ka Latvijā ir izveidojusies vēl viena profesionāla baleta trupa. Pirmā baleta iestudējums veicināja arī Liepājas skatītāju vidū interesi par baletu gsn kā mākslas žanru, gan profesiju.

Uzskatot, ka baleta trupas pamatu veido klasiskie baleta iestudējumi, 1935. gadā baletmeistars A. Kozlovskis veica otru tikpat vērienīgu uzvedumu – iestudēja savu horeogrāfisko versiju L. Delība baletam *Kopēlija* (pirmizrāde 13. novembrī). Pie diriģenta pulsts bija O. Karls, scenogrāfs – Ardis Vinklers (1907–2000), kostīmi tika darināti pēc Edgara Gūtmaņa metiem atbilstoši romantiskā stila baletam. Par E. Gūtmaņa radošo izdomu ļauj spriest arhīva foto materiāli, kuros fiksēts 1935. gada iestudējums (skat. pielikumu Nr. 11)

Svanildas lomu pirmizrādē un arī pārējās izrādēs dejoja Latvijas Nacionālās operas soliste E. Feifere, bet Franča lomā bija pats A. Kozlovskis. No mākslas kritiķes Marijas Kalniņas recenzijas *Kopeliuss un viņa lelles* var uzzināt, ka izvēlētā baleta tēma bijusi gan saulaina, gan baisa. Saulaina, jo izstarojusi abu galveno varoņu mīlas stāstu, bet baisa leļļu meistara Kopēliusa (Artūra Petrovska) pantomīmiskajā tēlā, ko vēl

paspilgtinātājis tēlam piemeklētais grims. Baleta pirmizrādes lielākās uzslavas veltītas galvenās lomas izpildītājam E. Feiferei. Viņas dejojums raksturots kā tehniski perfekts un izteiksmīgs. Viņas pozas bijušas samtaini liegas un poēzijas apveltītas. Uzslavas veltītas arī kordebaletam – „te vērojama noteikta tendence nostāties patstāvīgi. Dejojumos ansablī – jūtamas drošas, spraigas, elastīgas puantes, tehniski atbrīvotas kustības. Tikai vēl vajadzētu vairāk grācijas, mazliet vairāk apgarotības. Atzinīgi gribas minēt vai visu mūsu balerīnu vārdus. [...] visur jūtama jaunība, centība un darba prieks.” (Kalniņa, 1935. Nr.262, 4) Visspilgtāk kordebalets sevi apliecinājis 3. cēliena *Pulksteņu valsī*, lai gan dejas horeogrāfiskais risinājums varējis būt konkrētāks. Recenzente atzinīgi novērtējusi arī scenogrāfa A.Vinklera veikumu, norādot, ka „jāpriecājas par skatuves dekoratīvo ietērpu – mazām skatuves gleznām, kas modināja divkāršu publikas fantāziju”. (Kalniņa, 1935. Nr.262. 4)

1936. gada 5. maijā A. Kozlovskis Liepājas baletam iestudē savu komiskā baleta *Veltīgā uzmanība* horeogrāfisko versiju, izmantojot P. L. Herteļa un R. Drigo mūziku. (skat. pielikumu Nr. 12). Atsaucoties uz A. Kozlovskas autobiogrāfiju, var uzzināt, ka viņš pats savulaik piedalījies šajā baletā, studējot Maskavas Pirmajā baleta skolā.

Libreta pamatā ir stāsts par Lizu, viņas pielūdzēju Kolenu un Lizas māti, atraitni Marcelīnu, kura cenšas meiteni izprecināt vientiesīgajam, bet bagātajam kaimiņam. Balets *Veltīgā uzmanība* ir ne tikai brīnišķīga komēdija, bet arī stāsts ar lielisku, tikai sev raksturīgu horeogrāfiju. Iestudējums bijis uzvests groteskā stilā, vienlaikus pieturoties pie klasiskā baleta kanoniem. Jauniestudējumā neizpalika arī tradicionālā holandiešu koka tupeļu dejas. Galvenās lomas izpildīja Ņ. Dombrovska (Liza) un A. Kozlovskis (Kolēns), G. Štāls (Nikezs), A. Petrovskis (Marcelīna).

Pētot šī baleta vēsturi, var uzzināt, ka franču baletmeistara Žana Dobervalā (*Jean D'Auberval*, 1742–1806) balets *Veltīgā uzmanība* pirmo reizi tika iestudēts Francijā, 1789. gadā ar oriģinānosaukumu *La Fille mal gardée* (*Slikti pieskatītā meita*). Baleta iestudējumā tika izmantota franču tautas mūzikas melodijas (Oxford Dictionary of Dance, 2004). Ž. Dobervalā (*D'Auberval*) balets *Veltīgā uzmanība* ir viens no nedaudzajiem klasiskā repertuāra baletiem, kurš saglabājies līdz mūsdienām. Savulaik tā vērtību un novitāti noteica arī fakts, ka tas attēloja tagadni, galvenie varoņi bija – laikabiedri, kas 18. gadsimta baleta mākslā bija jauninājums. Līdz tam baleta iestudējumu galvenie personāži bija dievi un antīkās pasaules varoņi. 1828. gadā franču komponists Luijs Herolds (*Louis Hérolde*, 1791–1833) uzrakstīja muzikālo partitūru

baletam *Veltīgā uzmanība*, bet 1864. gadā komponists P. L. Hertels sadarbībā ar baletmeistaru Polu Taljoni (*Paul Taglioni*, 1808–1883) piedāvāja savu muzikālo un horeogrāfisko baleta versiju.

Liepājas operas un drāmas teātrī iestudējot P. L. Hertela un R. Drigo baletu *Veltīgā uzmanība*, A. Kozlovskis atzīmēja savas radošās darbības 15 gadus. Horeogrāfs izvēlējies šo baletu, lai parādītu savas pedagoģiskās un mākslinieciskās darbības sasniegumus. Pārņemdams Liepājas baleta trupu, kura jau bija apguvusi zināmus klasiskā baleta pamatus, A. Kozlovskis bija centies papildināt dejotāju zināšanas horeogrāfijā, tehnikā, aktiermeistarībā, dueta dejā, puanšu tehnikā u.c. Pateicoties baletmeistara enerģijai, uzņēmībai un zināšanām, Liepājā bija izveidojusies baleta trupa, kura sāka iestudēt lielas formas klasiskos baleta uzvedumus, ko apliecināja arī baleta *Veltīgā uzmanība* iestudējums. Pētot Liepājas baletā iestudētās *Veltīgās uzmanības* fotogrāfijas, var spriest, ka baleta personāži bijuši kolorīti, par to liecina baletdejojotāju komiskās pozas, grims un tērpi (skat. pielikumu Nr. 12). Recenzente M. Kalniņa atzīmējusi, ka šī A. Kozlovskas jubilejas izrāde bijusi „simfonija baletā un stilā” (Kalniņa, 1936. Nr.104, 4). Scenogrāfs E. Gūtmanis ar lielu fantāzijas un stila izjūtu bija uzbūris holandiešu dzīves ainas – uz tēlotās ielas atradušās vairākas mājas un lieli tulpju ziedi. Galvenās varones Lizas (N. Dombrovska) dejojums raksturots kā viegls, dzīvespriecīgs ar humora pieskaņu.

Liepājas balets auga un veidojās soli pa solim – grūtā un neatlaidīgā darbā. Kā atzīst baleta kritiķe E. Siliņa, „ja Liepājas drāmai un operai reiz būs patstāvīga baleta trupa, tad par to atzinība nāksies tās patreizējam vadītājam A. Kozlovskim.” (Siliņa, 1956, 22)

1937. gadā A. Kozlovskis iestudēja trīs viencēlienu baletus: F. Šopēna *Šopeniāna*, N. Rimskā-Korsakova *Cappriccio espagnol* un *Baletmeistara sapnis* ar dažādu autoru mūziku. *Baletmeistara sapnis* iestudēts kā jaunības dienu atmiņas par deju, kas vairāk līdzinās divertimentam, piedāvājot *mazo gulbīšu* deju no baleta *Gulbju ezers*, G. Hisnini *Tarantellu*, Johanna Brāmsa (*Johanness Brahms*, 1833–1897) *Čardašu*, P. Carsera *Piccicoto*, A. Dvoržāka *Slāvu deju*, J. Mediņa *Latviešu deju* un programmu noslēdza *Cappriccio espagnol* ar N. Rimskā-Korsakova mūziku. Analizējot M. Kalniņas kritiku laikrakstā *Kurzemes Vārds*, var secināt, ka baleta vakara veiksmīgākā un līdz ar to arī mākslinieciski augstvērtīgāka bija *oriģināldaļa* ar nosaukumu *Baletmeistara sapnis*. Baleta viencēliens izcēlies ar stila izjūtu, artistiskumu un profesionālismu. Publikas atzinību ieguva *mazo gulbīšu* deja no P. Čaikovska baleta

Gulbju ezers. Atzinīgi tika novērtēts arī *Spāņu karnevāls*, uzsverot perfektu kustību stila izjūtu, eleganci un vieglumu – „kustībās stils, tāpat kā kostīmos, lai arī tie sakombinēti no dažādiem operu tērpiem – ar labu gaumi no maza var radīt lielu” (Kalniņa, 1937, Nr.92, 3). No M. Kalniņas recenzijas, var arī uzzināt, ka koncerta programma dejas stilu ziņā bijusi ļoti daudzveidīga, ietverot klasiskā baleta numurus, raksturdejas un modernās horeogrāfijas priekšnesumus. A. Kozlovskis, iestudējot šo viencēliena baletu, bija parūpējies par dažādo deju žanru apvienošanu vienā vienotā baleta cēlienā. Tā pēc mazo gulbīšu dejas no baleta *Gulbju ezers* sekoja *Čardašs* Mirdzas Kārkliņas (1817–?) un A. Buka izpildījumā, kas „uzliesmināja publikas uzmanību. Te bija kvēla dejas līksme, artistiska izjūta, tehnisks spraugums. Tāpat tehniski droši un uz vieglām puantēm Freimane nodejoja savu *Pičikato* – līksmi, graciozi, dzīvespriecīgi.” (Kalniņa, 1937, Nr.92, 3). Savukārt A. Kozlovskā iestudētā un izpildītā *Poēma* izpelnījies recenzentes kritiku, uzsverot, ka „baletmeistara Kozlovskā temperaments par smagu greznām menuetveidīgām dejām. Turpretim Dombrovskā dejā loģiski un izjusti saplūda muzikālais ar horeogrāfisko, radot skaistas un gleznainas pozas.” (Kalniņa, 1937, Nr. 92, 3) Pozitīvi novērtēta arī pārējie viencēliena baleta *Baletmeistara sapnis* numuri. Tā *Slāvu deja* atzīmēta, izceļot smalku humoru, veiklību, kuplos kostīmus krievu stilā ar lielām saulespuķu galvām, kuri saplūda glītā groteskā ainā. Savukārt *Latviešu dejā* atzīmēts Almas Zālītes (1909–?) jautrais, naivais un vieglais dejojums. *Baletmeistara sapnis* noslēdzās ar stilā izturētu kodu, glītiem grupu kombinējumiem un tīrām kustību līnijām. Efektīgs bija arī skats ar sapņu tēliem, kas vieglā dejas tempā atgriezās atpakaļ nebūtībā. Spriežot pēc M. Kalniņas kritikas, šis viencēliena balets sajūsmināja publiku un guva panākumus.

Kā trešo baleta viencēlienu A. Kozlovskis piedāvāja *oriģināldarbu Capriccio espagnol*, kura iestudējumā lieliski atklājās baletmeistara A. Kozlovskā horeogrāfiskā izdoma un temperaments, tomēr iestudējumam ir pietrūkusi precizitāte, kas raksturīga spāņu dejām. Kritiķe atzīmē, ka spāņu dejām raksturīgās iezīmes bija it kā aprautas un vēl līdz galam neizstrādātas. Var nojaust, ka balets vēl nebija pietiekami pārvaldījis dejas tehnikas vai arī tam pietrūcis laika iestudējuma noslīpēšanai. No kritikas var secināt, ka baleta beigu cēlienā kā kustībās, tā dejojāņu grupās nav konkrētības un tās saplūst nenoteiktās kontūrās. Spilgtākās baletā bija *gitanes*. Tās izcēlās ar skaistām pozām, dedzīgiem spāņu deju soļiem, tomēr arī šeit pietrūka profesionalitātes, lai radītu spilgtu, gaišās līnijās veidotu raksturīgu noskaņojumu. Atzinīgi vārdi veltīti diriģentam

un viņa vadītajam simfoniskajam orķestrim – „lielie nopelni un atbalsts baletam šī vakara uzvedumā pienākas diriģentam Otto Karlam.” (Kalniņa, 1937. Nr.92. 3)

Kā mazāk veiksmīga tika raksturota vakara pirmā daļa – *Šopeniāna*, kura iestudējumā Liepājā A. Kozlovskis galvenās lomas bija uzticējis Ninai Krēsliņai (1918–?), N. Dombrovskai un A. Bukam. Šo viencēliena baletu ar F. Šopēna (*Chopin*) mūziku A. Glazunova (*Глазунов*) orķestra pārlikumā izcilais horeogrāfs M. Fokins (*Фокин*) bija radījis kā apgarotības un cēluma etalonu. Tas ir viens no sarežģītākajiem darbiem klasiskā baleta repertuārā – grūts nevis kustību tehniskā izpildījuma dēļ, bet savā poētiskajā vienkāršībā, vienas elpas un viena lidojuma dejā. Izsekojot galveno lomu izpildītāju vārdiem (A. Pavlova, T. Karsavina, V. Ņižinskis, M. Fokins, A. Fjodorova), var secināt, ka jaunajai Liepājas baleta trupai šī viencēliena baleta iestudējums profesionālajā ziņā izrādījās par sarežģītu – trūka meistarības un zināšanu klasiskās dejas metodikā. Par to liecināja arī kritika, kurā tika uzsvērtā nedrošība un nevarība klasiskās dejas stila un tehniskajā izpildījumā. „Vērojot mūsu dejotājas, tās likās nevarīgas un nedrošas. Kustībām nebija īstas rakstura stingrības. Šis balets, veidots uz Šopēna mūzikas, nedeva to, kas bija ietverts šī komponista mūzikas skaņās. Nedrošība bija jūtama arī mūsu labāko dejotāju Krēsliņas un Buka dejojumā. Trūka nianse dejas formā.” (Kalniņa, 1937. Nr.92, 3) Par to liecina arī 1937. gada arhīva foto materiāli, kuros var redzēt, ka baletdejojotājam trūkst pēdu izvērsums un to nostieptība. Arī roku pozas izskatās neizteiksmīgas un stilam neatbilstošas. Ķermeņa pozās un izteiksmē trūkst romantiskās baleta noskaņas. Neraugoties uz daudzajiem pārmetumiem par trupas māksliniecisko un tehnisko izpildījumu, kas bija izskanējuši presē, vērtējot Liepājas baletu no šodienas skata punkta, var izteikt apbrīnu par baleta uzņēmību un vēlmi izrādīt vienu no visu laiku grūtākajiem M. Fokina viencēliena romantiskajiem baletiem.

No 1935. gada līdz 1937. gadam A. Kozlovskis kā baletmeistars piedalījies daudzos drāmas, operešu un operu iestudējumos¹. Kritika uzsver, ka tieši Aleksandra Dargomižska (*Александр Даргомыжский*, 1813–1869) operā *Nāra*, A. Kozlovska horeogrāfētās dejas izcēlās ar lielisku stila izjūtu, savukārt dejotāji – ar vieglu, graciozu un temperamentīgu izpildījumu: „Graciozi, viegli un dedzīgi mūsu baleta spēki nodejoja skaisti kombinēto krievu deju pirmajā cēlienā – liegi un izjusti slāvu un nāru dejas otrā, un trešā cēlienā. Čigānu dejā bija labas abas dejotājas – vieglums un temperaments.

¹ Lugās: Ludvigs Fulda *Dvīņu māsas*, Aleksandrs Grīns *Nameja gredzens*, Alfrēds Karašs *Karogs aicina*, Vilis Lācis *Zvejnieka dēls* u.c.; operetēs: Akrons Komjati *Francis Lists*, Francis Lehārs *Jautrā atraitne*, Jars Benešs *Zaļā pļava*, Imre Kālmāns *Cirkus princese* u. c.; operās: Džuzepe Verdi *Traviata*, Pēteris Čaikovskis *Jevgeņijs Oņēgins*, Šarls Guno *Fausts*, Džuzepe Verdi *Aīda*, Aleksandrs Dargomižskis *Nāra*.

Vispār viegluma un grācijas ziņā mūsu balets sevi attestē no vislabākās puses.”
(Kalniņa, 1936, Nr.249, 6)

Noslēdzot 1937. gada sezonu, Liepājas pilsētas drāmas un operas kolektīvs viesojās Rīgā – Latvijas Nacionālajā operā. Laikrakstā *Kurzemes Vārds* varēja lasīt R. Rītiņa rakstu *Liepājas teātra dienas Rīgā*. Analizējot kritikā rakstīto, varam uzzināt, ka pēc spīdošā sezonas noslēguma, Liepājās operai un baletam priekšā stāvējis liels un grūts pārbaudījums – viesizrādes Rīgā. Tūlīt pēc operetes *Zaļā pļava* izrādes viss personāls – solisti, koristi, dejotāji, orķestranti un garderobisti devušies uz staciju, lai dotos uz galvaspilsētu. Bērzupes stacijā aiz Saldus, kur mainījušies Rīgas un Liepājas vilcieni, Liepājas Operas māksliniekiem iznākusi sirsnīga sasveicināšanās ar Nacionālās Operas baletdejojotājiem un mūziķiem, kas devušies viesizrādēs uz Liepāju. Kaut gan Rīgā nebija noorganizēta plašāka viesizrāžu reklāma, jau pirmajā dienā *Nāras* izrādē operas nams bija pārpildīts. Viesizrādēs apmeklēja arī nozīmīgas personības Latvijas kultūras un mākslas dzīvē, arī Kultūras un mākslas lietu pārzinis Jānis Celms (1895–1968), Rīgas mūzikas profesori, diriģenti, dziedātāji un, protams, arī mūzikas kritiķi. Diriģentu O. Karlu, kurš agrāk strādājis Rīgā, publika saņēmusi ar ilgstošiem aplausiem (Rītiņš, 1937, Nr.125, 4).

Vētrains publikas aplausi sekoja pēc katras ārijas un katras dejas, jo īpaši operas solistiem Verai Krampei un Aleksandram Viļumanim (1910–1980). Arī balets izpelnījies skatītāju atzinību – A. Kozlovskim ar Ņ. Kārkliņu un Ņ. Dombrovsku temperamentīgā čigānu dejas bija pat jātkārt. R. Rītiņš atzīmē: „kaut pašai Rīgai ir tik lielisks balets, atzinību gūst Liepājas kordebalets un publikā dzird sakām „Cik viņas slaidi noaugušas un precīzi dejo”. Nākošajā dienā Rīgas inteliģences un mākslinieku galvenais sarunu temats bija Liepājas Opera.” (Rītiņš, 1937. Nr.125, 4)

Arī viesizrāžu otrajā dienā, kad liepājnieki izrādīja I. Kālmāna opereti *Cirkus princese*, operas nams bija pārpildīts, tika izpārdotas visas (1100) biļetes, radot iespaidu, ka Rīgas Nacionālajā operā viesojas pasaules zvaigznes. Visticamāk, ka šo popularitāti veicināja Liepājas Operas piedāvātais repertuārs, kurā lielu skatītāju interesi izraisīja tieši operetes žanrs. Arī *Cirkus princeses* uzvedums piedzīvoja triumfu. Īpaši tiek izcelts iestudējuma trešais cēliens ar vairākiem baleta numuriem. „Publikas piekrišanu un vētrainus aplausus izpelnījās Kārkliņas un Buka tango, Freimane ar kavalieriem akrobātiskajā dejā, bet sevišķu sajūsmu izsauca Matisona un Dombrovskas Nēģeru dejas. Matisonu rīdzinieki tā arī nodēvēja par Liepājas Leonaiti.” (Rītiņš, 1937. Nr.125, 4)

Liepājas Operas panākumus bija apkopojis arī komponists un kritiķis Volfgangs Dārziņš: „Tikpat cik negaidīti liels klausītāju pieplūdums abās Liepājas operas viesizrādēs – negaidīti augsts, nozīmīgs izrādījās arī abu izrāžu mākslinieciskais līmenis. Rīdziniekiem, kas savās domās Liepājas operu paraduši vērtēt gandrīz tikai kā Nacionālās operas *priekšstudiju*, tas bija gluži neparedzēts, bet patīkams pārsteigums. Pretēji gaidītam, nākas atzīt, ka Liepājas Opera ir gluži patstāvīgs, dzīvs organisms, nopietnas attīstības spējīga mākslas iestāde.” (Dārziņš, 1937, Rīts). Preses cildinošās atsauksmes liecina par Liepājas operas un baleta trupas augsto profesionālo izpildījumu. Trīsdesmito gadu beigās Latvijā bija izveidojušies *divi* profesionāli muzikālā žanra teātri. Liepājas operā tika uzvesti izsmalcināti operetes žanra iestudējumi.

Liepājas baleta trupa sāka papildināt arī dejojāji no Rīgas. 1937. gadā trupai pievienojās A. Fjodorovas (*Федорова*) baleta studijas absolvente V. Riekstiņa, gadu vēlāk – Jānis Broderis (?), Jānis Bērzs (?) un Bruno Ozoliņš (1912–?). 1939. gadā Liepājas baleta trupu papildināja Latvijas Nacionālās operas baletskolas absolventi – Juris Gotšalks (1924–1976), Aleksandrs Treirāts (1914–?), Aina Ezergaile (1922), Lidija Gulbe (1921–), kā arī Monas Štāles (1902–?) baletstudijas audzēkņi: Velta Kirle (1923) un Veronika Veinberga (1915–?). A. Kozlovskis lielu uzmanību pievērsa baleta trupas mākslinieciskā izpildījuma un kustību tehniskai apguvei, kā arī tās pilnveidošanai. Ņ. Dombrovska savās atmiņās raksta, ka „šajos gados mūs spārnoja liels entuziasms un darba prieks. Mēs nebaidījāmies grūtuma, nesūdzējāmies par samērā zemajām aldzīnām, bet metāmies ar prieku aizvien grūtākos uzdevumos. Mūsu baletnieku rindām ieguvām laiku pa laikam papildinājumus no Nacionālās operas baleta skolas, kuras vadītājs H. Plūcis bija Albertam labs paziņa. Balets plašākos apmēros tika iesaistīts arī operu un operešu izrādēs.” (Zvejnieks, 1990)

1938. gadā baletmeistars A. Kozlovskis iestudēja divus viencēliena baletus: R. Drigo *Arlekināde* un *Polovciešu nometne* no A. Borodina operas *Kņazs Igors*. Noslēdzot 1938. gada sezonu, skatītājiem tika piedāvāta plaša spektra koncerta programma. Kaut gan Liepājas baletam vēl nebija tik plašas darbības iespējas kā Rīgas baletam, neskatoties uz dažādām grūtībām, A. Kozlovska mākslinieciskie meklējumi spēja ieinteresēt gan skatītājus, gan kritiku. Aivars Kārlis Vindavs (1933–2004) publikācijā *Liepājas baletā pirmizrāde* rakstīja: „Pievērsoties R. Drigo baletam *Arlekināde* nepiemērosim to mērauklu, kāda būtu pielietojama jau gatavai, nobriedušai baleta trupai. Liepājas balets ir studija, gan jau ar labiem sasniegumiem, bet vēl ar trūkumiem, stila un tehnikas nepilnībām. Baletmeistara A. Kozlovska horeogrāfija

visumā ir pieņemama, vēl tikai vairāk slīpējuma, vairāk izdomas soļos un grupējumos, kas deļai dos lielāku krāsainību. Bet jāņem vērā, ka darbs veikts ar vēl negataviem spēkiem, no kuriem nevar prasīt ne pirmklasīgu stilu, ne briljantu tehniku. Titullomās kā Arlekīns un Kolumbīne iepriecināja A. Kozlovskis un Ņ. Dombrovska ar labi izstrādātu, izteiksmes bagātu deļojumu. Kā izcila minama arī Ņ. Krēsliņa kā Pjerete – deļotāja ar neapšaubāmu talantu, ar jau izkoptu kustību tehniku. Viņas deļojums bija gracioss un izteiksmīgs gan solo, gan duetos. Uzslavējams bija arī viņas partneris A. Buks. Ar ritma izjūtu, vieglumu un grāciju kordebaletā deļoja M. Freimane, E. Plāciņa, A. Zālīte, L. Kalniņa, V. Sviļste, T. Rišmane. Tāpat labu deļas mākslu rādīja V. Štāls, E. Grīnvalds, A. Grosbergs, E. Stopka, J. Broders u.c.” (Vindavs, 1938, Nr.91, 4)

Mihaila Fokina horeogrāfēto baleta ainu *Polovciešu nometne* A. Kozlovskis bija inscenējis visā pilnībā – tādu, kā tā ir redzama operā *Kņazs Igors* ar solistiem un kori, vokālā solo partija bija uzticēta A. Viļumanim. „Baleta priekšnesumos patika stila vienotība, kas izpaudās kā deļās, tā grupējumos. Gandrīz vai stihiskā aizrautībā, horeogrāfiskā krāsainībā veidotais noslēguma skats bija tiešām aplausu vērts.” (Vindavs, 1938. Nr.91. 4)

1937. gada 10. maijā P. Čaikovska baletā *Gulbju ezers* kā viesmākslinieki uzstājās Lietuvas Valsts operas un baleta teātra solisti Marija Jozapaitīte (1912–?) un Broņus Kelbauskas (1905–1975). 1938. gada pavasarī atkārtoti Liepājā viesojās Lietuvas valsts operas un baleta teātra solisti: M. Jozapaitīte, J. Jovaišīte, B. Kelbauskas un E. Bandrevičius. „Lietuvas baleta saime, kas audzināta labos horeogrāfiskos tikumos, baudījusi krievu skolu Fokina tradīcijās. Viņas apciemojums ilgi paliks atmiņā. M. Jozapaitīte ar savu bagāto māksliniecisko personību, labo deļas tehniku patlaban visspilgtāk reprezentē klasiskās horeogrāfijas garu un pilnatni. Māksliniecē izpaužas paties temperaments, kurš pārliecina bez liekas bravūras un skaļuma. [...] Variācijās no *Dons Kihots* abi deļotāji rādīja ļoti izteiksmīgas ķermeņa un roku kustības, izveidojot deļā ik brīdi skulptorisku daiļumu. Brāmsa *Čigānu deļā* J. Jovaišīte izcēlās ar savām ievērojamām, tehniskām spējām, kuras izkoptas un temperamentīgi iedvesmotas. Lencova *Lezginku* deļoja E. Bandrevičius ar lielu aizrautību. Publikai patika arī J. Jovaišītes un E. Bandrevičius *Spāņu bolero*, kas uz neatlaidīgiem aplausiem bija jāatkārto.” (Turss, 1938, Nr. 52, 4). Programmas otrajā daļā mākslinieki piedāvāja fragmentu no B. Asafjeva baleta *Bahčisarajas strūklaka*, kurā piedalījās viss baleta solistu ansamblis, gūstot patiesu publikas sajūsmu. Analizējot J. Tursa recenziju par Lietuvas baleta mākslinieku sniegumu var izteikt pieņēmumu, ka Lietuvas baleta solistu

mākslinieciskais un tehniskais izpildījums bijis profesionāli augstā līmenī. Par to liecina arī viessolistu izvēlētais repertuārs, kā arī skatītāju un kritiķu atzinīgais vērtējums.

1938. gada nogalē Liepājas skatītājiem solo programmu piedāvāja baletdejojotāja Mīla Cīrule (1891–1989). M. Kalniņa *Kurzemes Vārdā* atzīmēja, ka latviešu dejojotāja no Parīzes viesojās Liepājā pirmo reizi. Arī šoreiz liepājnieki apliecināja, ka ir lieli dejas mākslas cienītāji. M. Cīrule pieder pie tiem 20. gadsimta modernās dejas pārstāvjiem, kuri centās mazināt klasiskā baleta sastingumu, radot jaunu – plastiskās – dejas formu. „Šķiet māksliniece rīkojās pēc principa: iespējami skopām un sīkām, bet niansētām kustībām pārraidīt uz skatītāju dvēseles impulsus. Māksliniece, šķiet ir dziļāku pārdzīvojumu cilvēks, kamdēļ arī visspilgtāk viņas tēlojumā iznāk dramatiskie momenti, vai nu tie traģiska, vai frivolāka, vieglāka noskaņojuma. No pēdējiem atzīmējams *Skurbuma valsis*. Ar eleganci, smalkā artistiskā niansējumā, zīda čaukstoņā un apvaldītā nerātnībā te izdejojas cilvēka dvēseles mulsums... [...] Grūto *Nāves tango* lieliski atbalstīja gleznainais kostīms, varētu sacīt – tā bija lieliska kostīma deja. No visa vakara M. Cīrules deju programmas tomēr atmiņā palika mazie tautas deju motīvi pēc J. Vītola mūzikas. Tas bija kas jauns un skaists mūsu dejas mākslā, bet mīļš un tuvs skatītāju sirdij – šī kustību kompozīcija, sirsnības un jūsmas apdvesta: latvju māte savu bērnu ieaijājot, tautu meita baltā rožu dārzā, draiskulība sudrabaino upi brienot, bij ekspresīva, jūsmīga, izjusta. Temats *Maza biju, neredzēju*, jau pats par sevi traģisma pilns, bet dejojotājas izjustās, gleznainās kustības šo traģismu vēl padziļināja. Mūsu tautas dziesmās rodama vesela bagātība šādu motīvu, kuras teicami varētu atdarināt dejas kustībās, kā to dara Mīla Cīrule.” (Kalniņa, 1938, Nr. 234, 6)

Liepājas balets kā otrā Latvijas baleta trupa sāka iegūt patstāvīgu vietu Latvijas mākslas dzīvē. Operu un operešu horeogrāfiskie iestudējumi Liepājas pilsētas drāmā un operā bija ieguvuši nevien pašu liepājnieku, bet arī Rīgas publikas un preses atzinību. 1939. gads Liepājas kultūras dzīvē, sevišķi baleta mākslā, bija īpašs, jo tika iestudēts *oriģinālbalets* ar Valtera Hāna (1911–1941) mūziku – *Meitene ar sērkokociņiem*. Balets veidots trijos cēlienos un sešās ainās. Tā libretu, pēc Hansa Kristiana Andersena (*Hans Christian Andersen*, 1805–1875) pasakas motīviem, bija sarakstījis pats A. Kozlovskis. Izrādē piedalījās visa Liepājas baleta trupa un A. Kozlovskas baletstudijas audzēkņi. Pie diriģenta pulsts bija mūzikas autors V. Hāns, kostīmi tika darināti pēc gleznotāja un scenogrāfa Augusta Annusa (1893–1984) metiem. V. Hāna mūzika bija baleta prasībām ļoti atbilstoša – tā bija daudzkrāsaina, dejiska, iejūtīga un ritmiska. Tajā bija ievītas gan rakstura, gan klasiskās, groteskā un modernās dejas. Visticamāk, teicamais rezultāts

lielā mērā bija atkarīgs tieši no baletmeistara un komponista veiksmīgās sadarbības, par ko var uzzināt no R. Rītiņa recenzijas. „Visa iestudējuma muzikālais materiāls ir viengabalains, dejiski ļoti iejūtīgs un atbilstošs visām baleta prasībām. Tas izskaidrojams ar to, ka libretists un horeogrāfs jau pašā jauniestudējuma sākumā strādājis kopā ar komponistu.” (Rītiņš, 1939. Nr.72. 6)

A. Kozlovska un V. Hāna trīs cēlienu baleta *Meitene ar sērkociņiem* iestudējums bija liels kultūras un mākslas dzīves notikums Liepājā. Pirmo reizi tika iestudēts oriģinālbalets pašu spēkiem, bez pieaicinātiem dejotājiem no Rīgas operas. „Pirmais cēliens – Ziemassvētku vakars kādā ziemeļu pilsētā sniedz patiesas dzīves ainas, bet turpmākie cēlieni pārceļas mirušās sērkociņu pārdevējas sapņu, vīziju, ireālajā fantāzijas valstībā. Balets noslēdzas ar reliģiozi pacilātu apoteozi un eņģeļu kora dziedājumu. Baleta libretu un horeogrāfiju veidojis A. Kozlovskis. Teatrālā krāsainībā un dejiskā starojumā liepājnieku balets var sacensties ar labākajām šīs mākslas trupām, jo sevišķi tas sakāms par baleta pirmajiem diviem cēlieniem.” (Rītiņš, 1939, Nr. 81, 10)

No R. Rītiņa kritikas var uzzināt, ka iestudējuma skatuviskais noformējums, kā arī horeogrāfiskā partitūra bijusi augstā mākslinieciskā un profesionālajā līmenī, atstājot neizsakāmu iespaidu ne tikai kritiķos, bet arī skatītājos. Recenzents īpaši izceļ E. Gūtmaņa dekorācijas, kas „sniedzot poētisku un krāšņu veidojumu – dvēselisks siltums dveš no flāmiskajām mājiņām Ziemassvētku tirdziņā, harmoniska krāsu un formu izjūta faunu fantastiskajā valstībā, arī apgaismojumā panākts vajadzīgais teatrālais efekts. Atzīmējami arī E. Aunnusa skaistie kostīmi.” (Rītiņš, 1939, Nr.81,10)

Pozitīvi vērtēts arī vairāku baleta solistu sniegums: „Runājot par dejotājiem, varam tikai priecāties par jaunās baleta paaudzes sasniegumiem. Jau pašā izrādes sākumā uzmanību piesaista A. Zālītes un V. Štāla groteskā deja. Oriģināli iecerēta ielu slaucītāju deja (A. Buka, E. Grīnvalda, B. Ozoliņa, E. Stepkas un J. Brodera izpildījumā). Skaists bija slidotāju valsis, kurā ar savu eleganci izcēlās B. Ozoliņš. Teicama dejas tehnika bija vērojama N. Krēsliņas, E. Plāciņas un A. Buka *Pas des trois* variācijās. Viens no visskaistākajiem sniegumiem visā izrādē bija Ņ. Dombrovskas dejas ar saules staru baleta otrajā cēlienā, kuras māksliniece izpildīja ar dziļu poētisku sajūtu un šarmu. Virtuozu griezienu tehniku (fouette) redzējām V. Riekstiņai, kuras personā Liepājas balets ieguvis pievilcīgu un labi apmācītu dejotāju. No masu dejām atzīmējamās – puķu garu un vēju dejas, sēņu groteska, ceturtās ainas polka. Kordebaleta sniegums priecēja ar savu precizitāti un muzikalitāti.” (Rītiņš, 1939, Nr.81,10)

No recenzenta rakstītā var secināt, ka 1939. gadā Liepājas baleta trupa jau bija sasniegusi ievērojamu profesionālo un māksliniecisko līmeni, kas ļāva iestudēt patstāvīgus lielas formas darbus. Savukārt A. Kozlovskā pedagogiskais talants sekmēja jauno deju profesionālo izaugsmi, kas sāka papildināt Liepājas baleta trupu ar jauniem pašmāju izpildītājiem. Tas atzīmēts arī R. Rītiņa publikācijā laikrakstā *Kurzemes Vārds*: „Izrādē piedalījās arī A.Kozlovskā baleta studijas audzēkņi un pats horeogrāfs Svešā kunga lomā. [...] Katrā ziņā Liepājā radīts balets, kas cienīgs skatuves gaismu ieraudzīt arī uz lielākas skatuves.” (Rītiņš, 1939, Nr.81, 10)

Par liepājnieku baletu *Meitene ar sērkociņiem* daudzus gadus vēlāk rakstā *Daži baleta dramaturģijas jautājumi* raksta arī pazīstamā baleta kritiķe E. Siliņa, norādot, ka līdzīgi citiem tā laika latvju baletiem (*Mīlas uzvara, Ilga, Lakstīgala un roze*), „reālas dzīves ainas organiski nevar īsteni saliedēties ar fantastikas un pasaku saturu” (Siliņa, Teātris un dzīve, Nr.111). Autore uzsver, ka A. Kozlovskis nav turējies pie Andersena pasakas sižeta (ielas bērna traģēdijas), bet gan pievērsies teiksmainām ainām, romantiskā baleta tēliem – apburtiem dārzniekiem un pilīm, raganām un burvjiem, karaļmeitām un prinčiem. Taču vienlaikus E.Siliņa atzīst, ka toreizējā baleta publika vēl nebija gatava reāli psiholoģiskiem baleta tematiem (Siliņa, Nr.111).

Neskatoties uz E. Siliņas kritiskajām piezīmēm, A. Kozlovskā veikums oriģinālhoreogrāfijas jomā bija ievērojams cienīgs notikums latviešu baleta mākslas dzīvē. Pētot latviešu baleta pirmsākuma oriģināliestudējumu vēsturi, var konstatēt, ka šo skatuvisko mākslas darbu skaits ir ļoti niecīgs. Atgriežoties pie A. Stedelaubes un K. Veinberga veikuma (balets *Jūras teika*, 1928), laikrakstā *Kurzemes Vārds* varēja lasīt, ka „baleta mūzikas mūsmāju komponistiem tikpat kā nav. Viņi līdz šim mēģinājuši rakstīt tikai operas.” (Sanders, 1928, Nr.46, 3) No rakstīta var secināt, ka latviešu komponistu devums jaunu baleta izrāžu izveidē nav bijis pietiekams. To pašu varētu attiecināt arī uz horeogrāfijas sacerētājiem – daudz vieglāk ir veikt skatuves māksla darba inscenējumu (pārnesumu), nevis veidot jaunu, vēl nebijušu horeogrāfisko partitūru. A. Kozlovskā iestudētais balets *Meitene ar sērkociņiem* Liepājā tika uzvests līdz 1944. gadam, kad A. Kozlovskis, dodoties bēgļu gaitās, sev līdzī paņēma arī baleta mūzikas partitūru, ko vēlāk izmantoja, lai uzvestu šī baleta fragmentus Zviedrijas baletskolas audzēkņiem.

Ar Padomju Latvijas proklamēšanu 1940. gada rudenī strauji mainījās politiskā situācija valstī, kas ietekmēja arī kultūras un mākslas dzīvi Liepājā, pakļaujot arī Liepājas baleta trupā kolektīva darbu dažādām apgrūtinātām ideoloģiskām režīma

prasībām¹. Diriģents un publicists Alfrēds Štrombergs (1922–2004) publikācijā *Liepājas operas un baleta panākumi* raksta: „likās, ka kāds laikmets ir pārdzīvots un viss, kas bija sasniegts un atzīts, nav vairs derīgs. Jaunie vēji nesa citas dzīves un mākslas atziņas.” (Štrombergs, 1995, Nr.25, 76-94) Vēstures materiāli liecina, ka 1940. gadā opera un balets Liepāja bija uz likvidēšanas robežas. Tikai pateicoties atzīto māksliniecisko vadītāju (V. Hāna, A. Kozlovska u.c.) pūliņiem, izdevās saglabāt Liepājas Operu un baletu – ar nosaukumu *Rīgas operas filiāle*. Kā atzīmēja A. Štrombergs, „visiem bija jākalpo nevis mākslai vien, bet arī ideoloģijai un sagaidāmai komunisma uzvarai pret buržuāziju, nacionālām jūtām un kapitālisma paliekām. [...] ja vēl pirms gada tika sumināts Kārlis Ulmanis, tad tagad daudz skaļāk un ilgāk biedrs Staļins un varenā komunistu partija.” (Štrombergs, 1995, Nr.25, 76-94)

Mākslinieciskajā ziņā 1940. gads Liepājas baletā bija bez jauniestudējumiem. Tika atjaunots P. Čaikovska balets *Gulbju ezers* ar V. Riekstiņu Odetas – Odīlijas lomā. Kā A. Fjodorovas audzēknei Valērijai Riekstiņai piemita labi izkopta dejas tehnika uz puantēm, viegla elevācija, artistiskums, kas nodrošināja panākumus baleta izrādēs. Visus šos gadus Liepāju bija iecienījuši arī Latvijas Nacionālās operas baleta solisti, kuri regulāri rīkoja baleta vakarus. Arī 1940. gadā ar klasisko, raksturu un spāņu deju vakariem liepājniekus priecēja jau iepriekš minētie dejotāji E. Feifere, A. Priede, V. Grosena, H. Plūcis, kā arī Arvīds Ozoliņš (1908–1996), Marta Alberinga (1909–2005), Jānis Grauds (1904–1978) u.c. Savukārt lielu interesi izraisīja Maskavas Lielā teātra solistu Olgas Ļepešinskas (*Ольга Лепешинская*, 1916–2008) un Asafa Meserera (*Асаф Месерер*, 1903–1992) uzstāšanās kopā ar Sarkanās Armijas deju ansambli.

Par politisko pārmaiņu laiku atmiņu krājumā rakstīja arī N. Dombrovska: „1941. gada 14. jūnijs. Bijām ar Albertu ceļā uz teātri, kur paredzēta pēdējā sanāksme pirms vasaras pārtraukuma. Nāca pretim gauži raudādama viena no mūsu dejotājām. Viņa stāstīja, kas naktī noticis: daudzi apcietināti un nogādāti stacijas dzelzs aizrežģītos

¹ Situāciju raksturo N. Dombrovska „Liepājā ieradās krievi tiem piešķirtajās bāzēs. Visus pārņēma nemiers un neziņa par nākotni. Kā izrādījās, notikumi pēc tam attīstījās strauji. Sapulcējoties Liepājas teātrī 1940. gada rudens sezonas atklāšanai, sākās visādi pārsteigumi. Par direktoru bija iecelts Zantmanis, orķestra mūziķis un, kā izrādījās, komunist. Visa iestāde pamazām iegriezās komunistiskajās sliedēs. Bija jāiet gājienos un jāapmeklē garlaicīgas sanāksmes. Drīz nāca rīkojums „brīvprātīgi” ziedot vienu mēneša algu valstij. Citā reizē jaunais direktors uzdeva rūpēties, lai viss balets izlasītu marksisma–ļeņinisma mācības grāmatu, ko mums izsniedza. Katrs skaļi lasīja kādas 4-5 lappuses un tad nodeva grāmatu nākošajam.. Tā politisko izglītību paveicām ātri. Baletu sadalīja vairākās grupās. Tām ar smagajām mašīnām bija jābrauc, lai deļotu gan jūrmalā, gan fabrikās, gan kara ostā, kas drīz kļuva monotoni un nogurdinoši. Tad pēkšņi padomju varas vīriem radās doma Liepājas baletu vispār likvidēt. Albertam tomēr to izdevās novērst.” (Zvejnieks, 1990).

lopu vagonos. Satikšanās teātrī noritēja visai drūmā noskaņā, ātri izklīdām. Drīz arī uzzinājām, cik daudzus mūsu draugus un paziņas bija skāruši 13./14. jūnija nakts drausmīgie notikumi.” (Zvejnieks, 1990, 2049). Neskatoties uz politiskajām pārmaiņām un nežēlīgajām represijām, Liepājas baleta trupa turpināja savu māksliniecisko darbību.

1941. gadā Liepājā tika uzaicināta vieshoreogrāfe no Rīgas – H. Tangijeva-Birzniece, lai iestudētu A. Ādāna baletu *Korsārs* un „kalpotu visplašākām mākslas cienītāju aprindām un radītu augstvērtīgu sniegumu skatuves mākslā” (Anonīms, 1941, Nr.104, 4).

Romantiskā Dž. G. N. Bairaona poēma ir saistījusi gan komponistus, gan horeogrāfus. Pirātu dēkas, mīlestības likstas, harēmi, austrumu tīrgus un cīņas, vidusjūras saules un kaislīga brīvības gara caurstrāvots literārais darbs aizrāva arī Liepājas baleta trupu. Šādā radošā noskaņā Liepājas balets un H. Tangijeva-Birzniece veidojuši savu iestudējumu. Baleta incenējums apvienoja krāsu un kustību vieglumu, grāciju, spilgtumu un daudzveidību. Izrādes spilgtākā puse bija tās monumentālais dejiskums. Baleta vēsturniece E. Siliņa atzinīgi atzīmē, ka „tādu klasiskās dejas bagātību reti kurā baletā varēja redzēt” (Siliņa, 1956).

Medoras loma tika uzticēta A. Ezergailei, kura tikko bija absolvējusi Latvijas Nacionālās operas baletskolu, Konrādu dejoja A. Kozlovskis. Pārējas lomas tika uzticētas Liepājas baleta trupas solistiem – Ņ. Krēsliņai (*Gulnāra*), V. Riekstiņai un J. Gotšalkam (*pas d'esclave*) u.c. Balets *Korsārs* vairākkārt bija iestudēts Latvijas Nacionālajā operā. 1935. gadā uzvedumu veidoja H. Tangijeva-Birzniece, iestudējot Pēterpils Marijas teātra baleta versiju, mūziku instrumentēja O. Karls. Izrādē bija iekļautas arī divas O. Karla sacerētās kompozīcijas – *deja ar augļiem* un *Īzaka variācija*. Izrādes darbība bija kļuvusi koncentrētāka un spraigāka.

Uzvedot vienu no klasiskā baleta repertuāra sarežģītākajām izrādēm, Liepājas baleta trupa pierādīja savu profesionālo un māksliniecisko izaugsmi. A. Š. Adāna baleta horeogrāfiskajā partitūrā bija iekļauti tādi sarežģīti baleta elementi kā 32 *fouettē*, dažāda veida *pirouettes* u.c., kas prasīja no baletdejojotājiem augstu dejas tehnikas pārvaldīšanu. Pētot A. Š. Adāna baleta *Korsārs* vēsturi, jāsecina, ka tā horeogrāfiskā partitūra un aizraujošā sižetiskā darbība nezaudē savu aktualitāti arī šodien. Tās popularitāti nosaka unikālā Žozefa Maziljē (*Joseph Mazilier*, 1801–1868) oriģinālhoreogrāfija, ko laika gaitā, demonstrējot savu radošo izdomu, pārveidojuši un papildinājuši arī citi horeogrāfi. Tā 1858. gadā M. Petipā iestudēja slaveno vergu tirgotāja *pas d'esclave* dejojumu ar Pētera Oldenburga (1812–1881) mūziku. Vēlāk,

1868. gadā M. Petipā baletu papildināja, eksperimentējot ar dejas simfonizāciju un iekļaujot L. Delība *Dzīvo dārzu*.

Arī 1941. gadā Liepājā norisinājās Latvijas Nacionālās operas baleta solistu vakari, kuros uzstājās Tatjana Vestene (1913–?), Vera Ļihačova (1910–2004), kā arī P. Fībigis, E. Feifere, A. Lembergs un A. Ozoliņš. P. Čaikovska baletā *Gulbju ezers* galvenajās lomās dejoja A. Priede, V. Grosena un H. Plūcis. 1985. gadā Solveigas Stukmanes veidotajā (nepublicētajā) intervijā ar A. Lembergu, baletmeistars stāsta, ka Liepājā baleta vakaros dejojis kopā ar Ņ. Krēsliņu. Tā kā Liepājas baleta trupa bija vēl jauna, tad Rīgas baleta mākslinieki palīdzēja, repertuāra izrādēs piedaloties vadošajās lomās. No 1940. līdz 1944. gadam divas vai trīs nedēļas A. Lembergs nodejojis Rīgā, tad braucis uz Liepāju un nedēļu dejojis tur. (Stukmane, 1985 / Autores personīgais arhīvs)

Liepājas baleta trupa, A. Lemberga vērtējumā bija interesanta, kaut gan mazāka nekā Rīgā un varbūt tehniskā ziņā ne tik kvalitatīva, taču ar savu individuālu stilu un, galvenais, ar ļoti nopietnu attieksmi pret darbu. Savukārt Liepājas publika, viņaprāt, bija ļoti prasīga, pat pārspīlēti prasīga – varbūt tāpēc, ka gribēja parādīt un pierādīt, ka ir ne mazāk saprotoša kā Rīgas publika. Liepājā iemantot labvēlīgu kritiku bija grūti. Tādēļ Rīgas baleta solisti uzskatīja, ka uzstāties Liepājā ir grūtāk nekā Rīgā, un savas izrādes sagatavoja ar lielu atbildības sajūtu.

Intervijā A. Lembergs atzīmē, ka lielai daļai mākslinieku Liepāja bija starpposms starp mācību beigām un darbu Rīgā. Sevišķi tas bijis sakāms par dziedātājiem – daudzi mūsu slavenie dziedātāji nākuši no Liepājas.

Kozlovskā iestudētās izrādes A. Lembergs raksturo kā interesantas, uzsverot, ka A. Kozlovskis neapšaubāmi bija ļoti spējīgs režisors. A. Lembergs izsaka pieņēmumu, ka režiju savām izrādēm veidoja Kozlovskis, bet klasiskās dejas iestudēja Ņ. Dombrovska, un, ja tiešām tā bija, tad jāatzīst, ka arī viņas baletmeistara dotības bija vērā ņemamas.

Par savu māksliniecisko darbību Liepājas baletā A. Lembergs stāsta: „Liepājā dejoju *Gulbju ezeru*, *Don Kihotu* un arī *Veltīgo uzmanību*, kura Rīgas baleta repertuārā toreiz nebija. Ja tagad mēģinu atcerēties *Veltīgo uzmanību*, tad jāatzīstas, ka maz kas saglabājies atmiņā. Izrādi nodejoju divas vai trīs reizes. Atceros galvenokārt tādus momentus, kuri nesaistās ar mani pašu – negaisu rudzu laukā, salmu kūļus, Alenu, kurš vētrā ar lietussargu aizlido pa gaisu. Ko es pats darīju, to atceros daudz vājāk. Kaut kur atmiņā aizķeras spožs *pas de deux* ar ļoti grūtu variāciju. Kozlovskis ar Dombrovsku,

nezinu, kurš īsti bija vainīgais, speciāli manām viesizrādēm šajā variācijā bija salikuši visu, ko vien varēja izdomāt, lai nodemonstrētu gan savas fantāzijas, gan manas dejiskās iespējas.” (Stukmane, 1985 /Autores personiskais arhīvs)

Kārtējās polistiskās pārmaiņas sekoja 1941. gadā¹. Liepājas Pilsētas opera un drāma vācu laikā turpināja intensīvu māksliniecisko darbību, iestudējot gan dramatiskas, gan muzikālas izrādes – operas un operetes, arī dažus baletus. Pirmā izrāde pēc vācu režīma izveidošanās notika 1941. gada septembrī. Tā bija vācu klasiķa Gottholda Lesinga (*Gotthold Ephraim Lessing*, 1729–1781) luga *Minna fon Barnhelma*, kuru iestudēja teātra galvenais režisors Žanis Kopštāls (1884–1969). Liepājas teātris sniedza arī virkni koncertu, kas bija paredzēti karaspēkam un ierobežotai publikai. Zīmīgi, ka vairāki no tiem bija veltīti vienīgi latviešu komponistu darbiem. Šo vakaru programmā, piemēram, operas koris atskaņoja Jāzeps Vītola (1863–1948) *Beverīnas dziedoni*, Andreja Jurjāna (1856–1922) *Tēvijū*, solisti izpildīja Jāņa Kalniņa (1904–2000) *Grāmatu par krustu*, Kārļa Veinberga (?) *Skaisti dziedi, zaļā zīle*, Emīla Dārziņa (1875–1910), Jāņa Straumes (1861–1929), Ernesta Vīgnera (1850–1933) u.c. latviešu autoru dziesmas. Repertuārā bija iekļautas arī daudzas tautasdziesmas, kuras mākslinieki izpildīja tautastērpos.

Par vācu laika aktīvo kultūras dzīvi liecina arī amatiertu trupu rosīgā darbība. Liepājā izrādes sniedza arī pašdarbības teātris un Filharmonijas drāmas ansamblis, kuru iestudējumus veidoja režisors Nikolajs Mūrnieks (1904–1977) un Liepājas teātra aktieris Harijs Stuits. Arī šeit tika uzvesti latviešu autoru darbi, galvenokārt komēdijas, piemēram, Edvarda Vulfa (1886–1919) *Sensācija*, Jāņa Sārta (1905–1980) *Gredzens*, Konstānces Miķelsones *Slinkā sieva*. Filharmonijas drāmas ansamblis bija ceļojoša trupa bez savas skatuves un tehniskā personāla, kas apbraukāja Kurzemes pagastus un mazpilsētas. Liepājā darbojas arī varietē teātris *Diāna*, kur tika uzvestas operetes un citi muzikāli priekšnesumi, ar šo ansambli sadarbojās režisors Jurijs de Būrs (*Юрий Де Бур*, 1887–1949).

¹ Ņ. Dombrovskas atmiņas: „1941. gada 22. jūnijs. Agrā rīta stundā mūs pamodināja lidmašīnu motoru rūcieni. Bija sācies karš! Viss risinājās strauji. Mūsu šefs Zantmanis aizgāja uz fronti sarkano pusē un nekad vairs neatgriezās. Krievu ģimene, kas bija mitinājusies mūsu mājā, bēga līdz sarkanarmijai. Vācu armija ieņēma Liepāju jau kara pirmajās dienās. Visi atviegloti uzelpoja. Tobrīd neviens nenojauta, kādu ļaunumu sev līdz nes vācu okupācijas vara. Teātris rudenī atkal tika atvērts. Atkal bija daudz darba, rīkojot operu, operešu un baleta izrādes arī vācu karavīriem. Drīz no Liepājas pazuda pazīstamais ebreju ģimenes. Orķestrī vairs nespēlēja man kopš bērnības gadiem labi pazīstamais ebreju tautības pirmais vijolnieks Šimilevics. Satiku viņu nejauši pilsētā vācu karavīru pavadībā. Sasveicinājāties, bet nevarēju atrast vārdus sarunai. Cik nežēlīga bija vācu nostāja pret ebrejiem! Cilvēki likās riebīgi.”(Zvejnieks, 1990).

A. Štrombergs rakstā *Liepājas operas un baleta sākumi* baleta trupas darbībai vācu laikā devis tēlainu apzīmējumu „balets kaža gadus”. Vācu laikā par baleta izrādēm bija ļoti liela publikas interese, jo dejas māksla ir uztverama bez vārdiem, tai nepastāv valodas vai tautības radītās barjeras. „Vāciešiem Liepājā bija liels brīnums un prieks par tāda klasiskā baleta labumu, kādu redzēja Liepājā, un vēl kara laikā frontes aizmugurē. Arī paši liepājnieki pievērsa vairāk uzmanības saviem dejotājiem, izrāžu skaits pieauga un tās bija izpirktas. Repertuārs pieauga.” (Štrombergs, *Latvju Mūzika*, 1995, 1. janvāris, Nr.24, 58-70)

Arī vācu laikā Liepājas baleta trupu papildināja mākslinieki no Rīgas. Bez atjaunotā *Gulbju ezera*, *Veltīgās uzmanības*, *Kopēlijas* un *Korsāra* līdz kara beigām tika iestudēti vēl divi baleti – *Dons Kihots* un *Raimonda*. 1942. gadā patsāvīgu darbību A. Kozlovskis vadībā sāka Liepājas teātra baletstudija. Savus baleta vakarus rīkoja arī Latvijas Nacionālās operas izcilākie baleta solisti – H. Tangijeva-Birzniece, Gaļina Černova (1911–2004), A. Ozoliņš, M. Alberinga, J. Grauds u.c. 1942. gadā laikrakstā *Kurzemes Vārds* īpaši tika atzīmēta H. Tangijevas-Birznieces mākslinieciskais cildenums un viņas izkoptais, smalkais dejas stils, kā arī A. Ozoliņa vingrais ķermenis, skaistie lēcieni un lieliskās gaisa tūres, kas īpaši izcēlās abu mākslinieku kopdejā K. M. Vēbera miniatūrā *Rozes gars*. (Rītiņš, 1942, Nr.105, 6)

1943. gadā A. Kozlovskis atjaunoja L. Delība baletu *Kopēlija*. Šajā iestudējumā scenogrāfs un kostīmu mākslinieks bija Ēvalds Dajevskis (1914–1990). Galvenās lomas izpildīja Liepājas baleta solisti: V. Riekstiņa (Svanilda), Aleksandrs Ulmanis (1923–1990) (Francis), Jēkabs Vērnieks (Kopēliuss). R. Rītiņš atzīmēja, ka *Kopēlija* Liepājas teātrī bijusi izrādīta jau agrāk, bet tagadējais uzvedums ievērojami atšķīries no agrākā iestudējuma. Atšķirības vērojamas ne vien ārējā noformējumā, bet arī muzikālajā ziņā un horeogrāfijā. Kā galvenās atšķirības recenzents min L. Delība mūziku, kuru pirms dažiem gadiem *Kopēlijas* jaunuzvedumam Rīgas operā pārstrādājis un jaunu instrumentālo skanīgumu izveidojis O. Karls, kā arī papildinājis uzvedumu ar paša komponētām dejām baleta 3. cēlienā – *Prieks*, *Precinieku polka* un *Variācija*. (Rītiņš, 1943, Nr.61, 4). Šādā muzikālajā versijā 1943. gadā tika atjaunots balets *Kopēlija* arī Liepājā. Baleta atjaunojuma horeogrāfisko partitūru A. Kozlovskis bija izveidojis spožu, skatuviski dzīvu un iespaidīgu, kas liecināja par Liepājas baleta augsto tehnisko un māksliniecisko izaugsmi. Iestudējumam raksturīgs bija izturēts klasiskās dejas stils. Liela vērība pievērstā grupu izkārtojumiem, izteiksmei un dejotāju ritmiskai precizitātei. R. Rītiņa recenzijā tika uzslavēts arī baletmeistara režisoriskais darbs, kurā

viņam palīdzējis scenogrāfs un kostīmu mākslinieks, veidojot šim baletam atbilstošu dekoratīvo un kostīmu ietērpu. Titullomā viegli un rotaļīgi sevi pieteikusi V. Riekstiņa. Viņas sniegumu Rūdolfs Rītiņš raksturo, kā klasiski tīru un izturētu stilā. „Māksliniece arvien vairāk tuvojas tam mākslas līmenim, kad tehniskā virtuozitāte vairs nav pašmērķis, bet tikai līdzeklis dejas un skatuves tēla iekšējās būtības izpausmei. Tas ir arī vienīgi pareizais ceļš, kas ved tiklab uz dejas, kā jebkuras citas mākslas kalngaliem. Dejiskās izteiksmes daudzpusību māksliniecei nācās apliecināt otrā cēlienā, kas dejiski balstās uz Svanildas izpildījumu. Visas tehniski sarežģītās variācijas Valērija Riekstiņa veikusi ar viņai piemītošo, īpatnējo vieglumu un ritmisko precizitāti.” (Rītiņš, 1943, Nr.61, 4). Savukār, viņas partneris A. Ulmanis priedējies ar lieliskām *tours en l'air*, *pirouette* un viegli izpildītiem lēcieniem variācijās. Skatītāju atzinību un aplausus saņēmušas solistes A. Zālīte, Vera Keiše (1920–1996), Olga Kizimova (1924) un Vija Zālīte (1921) par 1. cēliena deju *Balāde par Vārpu* un 3. cēliena deju *Puķes*. Variācijā *Lūgšana* skaistu plastisku un apgaroti izteiksmīgu tēlu bija veidojusi Velta Lemkina (1923). Savukārt variācijā *Ausma* savu tehnisko saniegumu demonstrēja Erna Plāciņa (1920–?). Horeogrāfiski interesantas un aizrautīgas bijušas puīšu dejas, mazurka un ungāru deja 1. cēlienā. Recenzents min arī baleta studijas audzēkņu dalību mazo pelišu lomās. Neraugoties uz grūtajiem kara gadiem un mainīgo politisko situāciju, A. Kozlovskis bija spējis veiksmīgi saglabāt Liepājas baleta trupu, veikt jaunus iestudējumus un, domājot par Liepājas baleta nākotni, uzturēt baleta studiju.

Radoša sadarbība izvērās arī ar Nacionālās operas baletmeistaru O. Lēmani, kurš, atrodoties Liepājā, 1943. gada maijā iestudēja paša horeogrāfēto L. Minkusa (*Minkus*) baletu *Dons Kihots*, ko pēc tam pārņēma A. Kozlovskis. Šis baleta uzvedums ar Ņ. Krēslīņu un Kārli Jurkevicu (1919–1942), V. Riekstiņu un Leonu Tiknusu (1905–2004), vai arī Ņ. Dombrovsku un A. Kozlovski galvenajās lomās bija diezgan populārs un palika repertuārā līdz pat kara beigām.

1944. gadā reģionālajā laikrakstā *Kurzemes Vārds* publicēts raksts, kurā atzinīgi novērtēta Liepājas baleta studija: „Kad pēcpusdienas stundās ejam garām namam Baznīcas ielā 3/5, dzirdam aprautus klavieru akordus. Tas liecina, ka tur pašreiz strādā Liepājas Operas un Drāmas teātra baleta studija, kurā veidojas un aug mūsu nākošā baleta paaudze. Studijā baletmeistara A. Kozlovska vadībā baleta audzēkņi apgūst sarežģīto dejas soļu tehniku un klasiskā baleta formas. Lai kļūtu par labu dejojāju, mācības jāsāk jau agrā bērnībā. Pirmajā grupā, kuru vada Hilda Lūse (1921–?), mācās vismazākie bērni. Šajā grupā bērni iepazīstas ar klasiskā baleta pirmajiem soļiem

un pozām. Ienācēju var pārsteigt dažādie svešvārdi, kas skan nodarbībās: assemble, jete, plie, battement, tie ir dažādu kustību nosaukumi franču valodā, kuri caur gadsimtiem saglabājušies baleta mākslā un atzīti visā pasaulē. Apgūstot klasiskā baleta pamatus, audzēkņi pārbauda tos praktiskos skatuves dejas vingrinājumos, mazās dejiskās etīdēs. Vecāko grupu vada pats A. Kozlovskis ar Ņ. Dombrovsku un V. Zālīti. Starp viņu talantīgākajām audzēknēm minamas – Ņ. Krēsliņa, E. Plāciņa, A. Krūmiņa, O. Vaškevica u.c. Tā dienu no dienas rit darbs Liepājas Operas un drāmas baleta studijā, kura izaugusi no agrākās A. Kozlovskas privātās studijas un ar tagadējo nosaukumu darbojas trešo gadu. Studiju pašreiz apmeklē gandrīz 50 skolnieku, starp kuriem teātris ar laiku cer rast jaunu talantīgu papildinājumu Liepājas arvien augošajam baletam” (Rītiņš, 1944, Nr. 43, 4). 2004. gadā Tautas deju kolektīva *Kvēle* vadītāja Lilija Berga (1929), savā 70. gadu jubilejā atcerējās „Sākotnēji tā bija maksas studija [...]. No rīta mācības skolā, vakarā nodarbības, divas stundas baleta studijā. Mūs gatavoja par profesionāliem baleta māksliniekiem. Studistus iesaistīja arī izrādēs. Pasniedzējs Kozlovskis nebija no tādiem glaudējiem, viņš bija stingrs, prasīja, lai dzird, ko saka.” (*Kurzemes Vārds* 1999. gada 7. aprīlis)

No R. Rītiņa un L. Bergas rakstīta var secināt, ka Liepājas baleta studija apmācības programmas ziņā atšķīrās no 1932. gadā nodibinātās Latvijas Nacionālās operas baleta skolas. Tas arī izskaidro to faktu, ka Liepājas baleta trupa regulāri tika papildināta ar Rīgas baleta skolas absolventiem, jo Liepājas baleta studijā vēl nebija izstrādāta tik plaša apmācību programma, kāda bija Rīgas baleta skolai.

1944. gads Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī iezīmējās ar izcilu, vērienīgu lielas formas baleta izrādi – komponista A. Glazunova baletu *Raimonda* baletmeistara A. Kozlovskas iestudējumā. (skat. pielikumu Nr. 12) Šī baleta inscenējums apliecināja, ka Liepājas balets bija jau sasniedzis māksliniecisko briedumu.

Monogrāfijā *Mariuss Petipā* var uzzināt, ka iedvesmojies no A. Glazunova mūzikas, M. Petipā iestudējis virkni izcilu deju un klasisko variāciju (Нехендзи, 1971). *Raimonda* ir viena no klasiskā baleta repertuāra grūtākajām lomām, jo baletmeistars tai piešķīris neskaitāmas variācijas, *adagio*, kodas un *pas d'action*, bet kā kulmināciju – ungāru stila *Grand pas* 3. cēlienā. Izmantojot klasiskā baleta vienkāršus *pas*, M. Petipā katrai no variācijām piešķīris savu noskaņu. Tā pirmā cēliena variācija – gaiša, dzīvespriecīga galvenās varones parādīšanās galmā. Horeogrāfiski to pasvītrot ātri *pas de bourree*, veiklas *pirouettes* un *ambuatte*. Otrā variācija – sapnis, kurā valša ritmos pasvītrot galvenās varones romantiski sapņainā noskaņa. Horeogrāfiski to papildina

liegas *développé*, *adagio* un *port de bras* kustības. Otrā cēliena variācija – cēla, sevi apliecināša, ar tehniski sarežģītām *pirouette* un maziem lēcieniem uz puantēm. Kā augstākās tehniskās un mākslinieciskās meistarības apliecinājums ir Raimondas pēdējā cēliena *Grand pas* variācija. Trešā cēliena variācija – intīma un cēla, horeogrāfiskajā izteiksmē veidota plašā *pas de bourree* ar izteiktu ungāru dejas stilistiku, par ko liecina gan roku, gan ķermeņa pozas. Visā iestudējumā organiski iekļaujas klasiskās un raksturdejas, cauri baletā attēlotajai darbībai vijoties dramatiskajam cīņas pavedienam starp Abdurahmanu un Žanu de Briēnu. Vadims Gajevskis (*Вадим Гаевский*,) uzskata, ka M. Petipā ar Abdurahmana, Raimondas un Žana de Briēna tēliem, vēlēties atainot divu kultūru sadursmi, Raimonda un Žans de Briēns pārstāv ziemeļu kultūru, bet Abdurahmans – austrumu kultūru (Гаевский, 1981, 74-75).

Īsi pievēršoties baleta *Raimonda* pirmsākumiem, jāmin, ka 1898. gada 7. janvārī Pēterburgas Marijas teātrī pirmo reizi uzvestais A. Glazunova un M. Petipā balets *Raimonda* bija pēdējais 19. gadsimta lielās formas meistardarbs, kas simbolizē klasiskā baleta nozīmīgāko periodu. Jau kopš tā pirmizrādes baletam sevišķu burvību piešķīra romantiskais librets, kura pamatā ir senprovansiešu trubadūru dziesmu teksti (Куницын, 1989).

1944. gadā A. Kozlovskis, iestudējot A. Glazunova baletu *Raimonda* Liepājas teātrī, veidoja savu horeogrāfisko versiju par šo vēsturiski romantisko tēmu, kuras inscenējumā organiski savijās gan klasiskās, gan raksturdejas. Galvenās lomas dejoja Liepājas baleta solisti: N. Krēsliņa (Raimonda), K. Jurkevics (Žans de Briēns) un A. Kozlovskis (Abdurahmans).

Baleta kritiķis R. Rītiņš rakstīja: „Dabas skaistuma un cilvēka izdomas, īstenības un fantāzijas, rituma un saskaņas svētki – tā varētu nosaukt baletu *Raimonda*, šo cildenā mākslas priekā līksmojošo skatuves darbu, ar ko mūs aplaimojis Liepājas Operas un drāmas teātris. [...] M. Petipā, krievu klasiskā baleta tēvs, te radījis brīnumskaistas, krāsainā dažādībā bagātas horeogrāfiskās gleznas, kurās klasiskās un raksturu dejas vijas viena aiz otras, pie kam tehniskā izvedumā un estētiskā izsmalcinātībā viena skaistāka par otru.” (Rītiņš, 1944, 73.Nr, 2). No recenzijas var spriest, ka baleta *Raimonda* horeogrāfiskā partitūra bija pa spēkam Liepājas baleta trupai, un tas nozīmē, ka Liepājas balets bija sasniedzis pietiekami augstu profesionālo un māksliniecisko līmeni, lai izdejotu M. Petipā sarežģīto horeogrāfisko partitūru.

Kritika atzinīgi novērtēja arī komponista muzikālo partitūru un tās skanējumu Liepājas orķestra mākslinieciskajā izpildījumā: „A.Glazunovs šai horeogrāfijai devis

melodikā svaigu, instrumentācijā bagātu mūziku vēl vairāk nekā Čaikovskis, baleta mūziku paceldams līdz simfoniskiem augstumiem. Bet tāpat kā Čaikovskim arī Glazunovam skaņu raksts ir ļoti dejisks ar savdabīgiem, izsmalcinātiem motīviem. Glazunova mūzika ir vērtība pati par sevi, un ne velti uz mūsu Jāņa Zālīša klavierēm mēnešiem ilgi stāvēja atvērta Glazunova *Raimonda*.” (Rītiņš, 1944, Nr. 73, 2)

Izvērtējot kritiku par baletmeistara A. Kozlovskā iestudēto baletu *Raimonda*, jāsecina, ka iestudējumam bijušas raksturīgas nebeidzamas deju, klasisko variāciju, eksotisko un raksturdeju virtenes, kā arī grandiozs fināls. Uzvedumu piesātināja liriski dueti, plaši kordebaleta numuri, pantomīma un izcils solistu sniegums.

Pētot 1944. gada iestudējuma fotogrāfijas (skat. pielikumu Nr. 17), promocijas darba autore secina, ka baleta *Raimonda* māksliniecisko vērtību papildināja Ē. Dajevska scenogrāfija – skaistās skatuves gleznas un greznie baleta kostīmi. Saskaņā ar libretu baleta darbība norisinās Provansā 13. gadsimtā. Ē. Dajevska dekorācijas bija veidotas gotiskā stilā, arī kostīmiem tika izmantots 14., nevis 13. gadsimta stils. Kā uzsvēra recenzents, „tas arī attaisnojās, jo gotiskais stils un tam atbilstošie 14. gadsimta sieviešu tērpi ar savām augšup virzītām smailēm labi atbilst klasiskajam baletam” (Rītiņš, 1944, Nr. 73, 2).

Izvērtējot iestudējuma recenziju, var secināt, ka baleta inscenētājs A. Kozlovskis kopā ar saviem galvenajiem palīgiem N. Dombrovsku (horeogrāfija) un Ē. Dajevski (scenogrāfija) baleta iestudējumā bija ielikuši daudz fantāzijas, zināšanu un, protams, arī darbu, realizējami vērienīgu lielās formas baleta uzvedumu. Kā atzīmē kritika, „Liepājas Operas un drāmas teātris iestudējumam devis skatuvisko noformējumu tik krāšņu un iespaidīgu, ka nekļūdīsimies sakot, ka pat miera apstākļos nekas tamlīdzīgs grandiozitātē mūsu baletā nebija piedzīvots un darītu godu katram baleta teātrim.” (Rītiņš, 1944, Nr. 73, 2)

Analizējot R. Rītiņa recenziju par A. Kozlovskā horeogrāfisko veikumu, var secināt, ka Liepājas baleta iestudējuma romantiski senatnīgais skaistums atklājies jau pirmajā ainā, kad, skatot uvertīrai, atvērās priekšskars un pavērās trubadūru apdziedātās bruņinieku pils idilliskie skati. Šajā ainā bija diezgan daudz pantomīmisko elementu, viens valsis un klasiskās variācijas, kuras nākošajā – sapņu ainā – jau vērsās plašumā, lai otrajā un trešajā cēlienā pantomīmas elementiem liktu pavisam izzust un nepārtrauktā spriegumā dinamiski kāpinātu dejas attīstību. Baletmeistars bija pārdomāti izkārtojis dejotāju grupas, kā arī iestudējis tehniski sarežģītas, izsmalcinātas variācijas, kuras, savukārt, vijās ar temperamenīgām (dienvidnieciskām un austrumnieciskām)

raksturdejām. Oriģināls bijis otrais cēliens, kurā sevišķi veiksmīgi atrisināts telpas izkārtojums, dodot lielākas iespējas dejotājiem.

Galvenā loma – grāfiene Raimonda – šajā iestudējumā bija uzticēta Ņ. Krēsliņai. Kritikā uzsvērs, ka mākslinieces deja pauž „sevišķu vieglumu un eleganci. Tehniski vissarežģītākās kustības bija izpildītas nevainojami. Tēlojumā daudz dzīvas mīmikas. Vispārējā stājā varēja vēlēties vairāk cēlas atturības, meitenīgas sapņainības.” (Rītiņš, 1944, Nr 73, 2)

V. Keiše un O. Kizimovai bijušas uzticētas Raimondas draudzeņu lomas, kurās spoži sevi pieteikušas abas jaunās solistes. O. Kizimova iestudējumā izcēlusies ar meitenīgumu un tehnisko izpildījumu, savukārt V. Keiše izstarojusi mākslinieciskās personības pazīmes. Kritikā atzīmēta arī V. Lemkina, kura izpildījusi saracēņu deju kopā ar Sergeju Liepiņu (1903–1979). Atzīmēta arī E. Plāciņa spāņu dejā un Ņ. Dombrovska austrumu dejā. Uzslavas saņēmuši arī vīriešu uzstāšanās – K. Jurkēvics izcēlies ar staltumu, iznesīgumu bruņinieka Žana de Briena lomā, tāpat kā A. Ulmanis un F. Balodis trubadūru lomās. Iespaidīgs skatuves tēls bijis A. Kozlovska izpildītais saracēņu bruņinieks Abdurahmans. Īpašu skatītāju atzinību izpelnījušies arī teātra baleta studijas mazie audzēkņi, kuriem ungāru deju nācies atkārtot. Horeogrāfiskais kāpinājums savu virsotni sasniedzis piecu pāru izpildītajā klasiskajā *Pas de six*, ko dejoja Ņ. Krēsliņa, O. Kizimova, V. Keiše, V. Lemkina, O. Vaškevica, K. Jurkevics, A. Ulmanis, F. Balodis, L. Tiknuss un Kārlis Bāliņš (1917–1996).

Ar A. Glazunova baleta *Raimonda* iestudējumu noslēdzās nozīmīgs posms Liepājas baleta vēsturē. Šis bija pēdējais A. Kozlovska baleta iestudējums pirms došanās bēgļu gaitās. 1944. gada *Raimondas* iestudējums Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī saistījās ar Otrā pasaules kara beigām, kas iezīmēja kardinālu pavērsienu Latvijas vēsturē un arī kultūras dzīvē.

Lai vairītos no okupācijas varas gaidāmajām represijām, 1944. gadā, dodoties bēgļu gaitās, Latviju atstāja daudzi izcili kultūras un mākslas darbinieki, tostarp arī Liepājas baletmeistars A. Kozlovskis ar dzīvesbiedri Ņ. Dombrovsku, savu turpmāko dzīvi saistot ar Zviedriju, turpinot veiksmīgu māksliniecisko un pedagoģisko darbību Zviedrijas Karaliskajā baletā un tā baletskolā.

5. tabula. Liepājas baleta trupas iestudējumi (1927–1944)

Baleta nosaukums	Komponists	Horeogrāfs	Pirmizrādes datums	Izrāžu skaits
<i>Leļļu pasaka</i> (1 cēliens)	K. Baijers	A. Stedelaube	1927.28.04.	2
<i>Jūras teika</i> (2 cēlieni)	K. Veinbergs	A. Stedelaube	1928.21.02.	3
<i>Burvju flauta</i> (1 cēliens)	R. Drigo	A. Ekstone	1934.07.04.	3
<i>Gulbju ezers</i> (4 cēlieni)	P. Čaikovskis	A. Kozlovskis	1935.27.02.	59
<i>Kopēlija</i> (3 cēlieni)	L. Delībs	A. Kozlovskis	1935.13.11.	31
<i>Veltīgā uzmanība</i> (2 cēlieni)	A. Hertels, R. Drigo	A. Kozlovskis	1936.05.05.	3
<i>Šopeniāna</i> (1 cēliens)	F. Šopēns	A. Kozlovskis	1937.23.04.	5
<i>Baletmeistara sapnis</i> (1 cēliens)	A. Ļadovs u.c.	A. Kozlovskis	1937.23.04.	5
<i>Capriccio espagnol</i> (1 cēliens)	A. Rīmskis-Korsakovs, A. Glazunovs	A. Kozlovskis	1937.23.04.	5
<i>Arlekināde</i> (1 cēliens)	R. Drigo	A. Kozlovskis	1938.21.04.	8
<i>Polovciešu nometne</i> (1 cēliens)	A. Borodins	A. Kozlovskis	1938.21.04.	5
<i>Meitene ar sērkokociņiem</i> (3 cēlieni)	V. Hāns	A. Kozlovskis	1939.05.04.	12
<i>Korsārs</i> (4 cēlieni)	A. Adāns	H. Tangijeva-Birzniece	1941.27.03.	49
<i>Ungāru rapsodija</i> (1 cēliens)	F. Lists	A. Kozlovskis	1942.06.02.	11
<i>Valpurģu nakts</i> (no operas <i>Fausts</i>)	Š. Guno	A. Kozlovskis	1942.06.02.	11
<i>Veltīga uzmanība</i> (atjaunojums)	A. Hertels, R. Drigo	A. Kozlovskis	1942.29.04.	30
<i>Dons Kihots</i> (4 cēlieni)	L. Minkuss	O. Lēmanis	1943.20.07.	24
<i>Raimonda</i> (4 cēlieni)	A. Glazunovs	A. Kozlovskis	1944.24.05.	5

Pētot un analizējot Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko un pedagoģisko darbību A. Kozlovskā vadībā no 1931.gada līdz 1944. gadam, šo periodu varētu nodēvēt par Liepājas baleta Zelta laikmetu. Vēsturiski īsā laikā tika

izveidots tehniski un mākslinieciski augstvērtīgs baleta kolektīvs, kas bija apguvis klasiskā baleta repertuāru. Šai laikā tika uzvesti septiņi lielas formas klasiskie baleti un septiņi viencēliena baleti. Liepāja bija kļuvusi par ievērojamu kultūras centru, kuru bija iecienījuši daudzi viesmākslinieki. Šajā laika posmā Liepājas balets bija sasniedzis tādu mākslinieciskās attīstības pakāpi, kurā tas ieguva pilnīgu patstāvību, un, balstoties uz zināšanām un māksliniecisko pieredzi gan jaunradīšanas, gan atveidošanas procesā, spēja dot jaunas vērtības Latvijas baleta mākslā.

A. Štrombergs, analizējot Liepājas Operas un baleta māksliniecisko darbību līdz 1944. gadam, atzīmē, ka ne jau viss Liepājas operā vai baletā bija augstvērtīgā līmenī, arī atmiņās daudz kas liekas labāk kā īstenībā toreiz bija. Mainoties laikiem, mainās arī gaume un izpratne par mākslinieciskajām vērtībām. Liepājas Operas un baleta galvenā vērtība saskatāma ne tik daudz māksliniecisko virsotņu sasniegšanā vai jauna repertuāra radīšanā, bet gan baleta mākslinieku un trupas vadītāju apbrīnojamajā uzņēmībā, darba priekā, izturībā un neatlaidībā. (Štrombergs, 1995, Nr. 24)

Otrkārt, Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra paspārne izaudzināja un sagatavoja vairāk izcilu skatuves mākslinieku un pedagoģu nekā jebkura cita skatuve vai skola Latvijā.

Treškārt, apbrīnas vērts ir arī ievērojamais izrāžu skaits, kas parādījās uz Liepājas skatuves pat kara gados, tuvojoties fronteī un augot nedrošībai. Dati liecina, ka 1941./42. gada sezonā 289 dienu laikā norisinājās 303 izrādes (110 operas un operetes, 56 baleta izrādes, kā arī daudz lugu un koncertu), kopējais apmeklētāju skaits – 143 278. 1943./44. gada sezonā tika 320 darba dienās sniegtas 370 izrādes.

1944. gada 15. septembrī *Kurzemes Vārds* ievietoja īsu un lakonisku ziņu: „Durvis uz laiku slēdzis arī Liepājas teātris”. Pēdējā izrāde notika 13. septembrī, tā bija J. Štrausa operete *Sikspārnis*. Pēc izrādes uz skatuves sapulcējās viss personāls, un teātra direktors V. Štāls paziņoja lēmumu par teātra darbības pārtraukšanu. „Pēc direktora uzrunas teātra personāls šķīrās, nodziedot *Dievs, svētī Latviju!* [...] Liela daļa tā laika teātra personāla devās trimdā uz Vāciju vai nelegāli uz Zviedriju. Taču atmiņas ir bagātība, ko nevar atņemt [...] tās ir arī vēsture un kultūras saknes tautas mūža ceļā.” (Štrombergs, *Latvju Mūzika*, 1995, 1. janvāris, Nr.24)

Apkopojot A. Kozlovska aktīvo darbību Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī, var izvirzīt un sistematizēt sekojošas mākslinieciskās un pedagoģiskās vērtības.

Mākslinieciskās vērtības:

- oriģinālhoreogrāfijas radīšana, balstoties uz krievu klasiskā baleta mākslinieciskajām tradīcijām (*Baletmeistara sapnis* ar A. Ļadova u.c. komponistu mūziku, *Meitene ar sērkokociņiem* ar V. Hāna mūziku);
- ievērojamu krievu modernā baleta iestudējumu pārņemšana un akumulēšana Liepājas baleta repertuārā (M. Fokina *Polovciešu dejas* no A. Borodina operas *Kņazs Igors*, F. Šopēna *Šopeniāna*);
- sadarbība ar izcilākajiem sava laika latviešu scenogrāfiem un kostīmu māksliniekiem (Ē. Dajevskis, L. Liberts u.c.);
- izcilu Latvijas Nacionālās operas baleta solistu iesaiste Liepājas baleta iestudējumos (A. Lembergs, E. Feifere, M. Griķe u.c.);
- augstvērtīgu horeogrāfiju izveide dramatiskā teātra, operas un operešu iestudējumos (A. Grīns *Nameja gredzens*, V. Lācis *Zvejnieka dēls*, F. Lehārs *Jautrā atraitne*, I. Kālmāns *Cirkus princese*, Dž. Verdi *Aīda* un *Traviata*, Š. Guno *Fausts* u.c.).

Pedagoģiskās vērtības:

- profesionālas baleta trupas izveide Liepājā;
- Liepājas baleta trupas profesionālā un mākslinieciskā pilnveide, iesaistot iestudējuma procesā augstas kvalifikācijas baletmeistarus no Latvijas Nacionālās operas (O. Lēmanis, H. Tangijeva-Birzniece u.c.);
- krievu un itāļu klasiskās baleta skolas (E. Čeketi, O. Preobeženska u.c.) zināšanu aprobācija jauno baleta mākslinieku audzināšanā;
- baleta studijas izveide Liepājā;
- jauno pedagogu apmācība un iesaistīšana praktiskā darbībā (V. Keiše, O. Kizimova, Ņ. Dombrovska).

2.4. Liepājas baleta mākslinieciskā darbība pēc Otrā pasaules kara (1945–1950)

Pēckara gados Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra mākslinieciskās darbības atjaunošana bija saistīta ar lielām ekonomiskām un organizatoriskām grūtībām. Vācu armijai atstājot pilsētu, Liepājas baleta un operas trupa bija izkliedēta. No Latvijas Centrālā arhīva materiāliem un trimdas preses (*Latvija Amerikā*, *Latvijas Ziņas* (ASV), *Jaunā Gaita*, *Latvija – Brīvā balss* (Kanāda) u.c.) var uzzināt, ka lielāka daļa dejuotāju

un operas solistu devās bēgļu gaitās. Līdzīgā stāvoklī bija nonākusi arī Rīgas baleta trupa. Izmantojot situāciju, ka Liepājas baleta trupa bija uz izjukšanas robežas, Rīgas operas vadība piedāvāja Liepājas operas un baleta solistiem darbu Rīgā. Savukārt Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī brīvajās vietā tika angažēti pašdarbnieki bez īpašas profesionālās sagatavotības un skatuves pieredzes, kā arī darba meklētāji mākslas jomā, kas bija ieradušies no citām republikām. Lai izvērtētu pēckara situāciju Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī, turpmāk tiks salīdzināts abu minēto teātru atjaunošana un mākslinieciskā darbība šajā laika posmā.

Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātris (LNO) 1944. gada oktobrī – drīz pēc pilsētas atbrīvošanas – atjaunoja savu māksliniecisko darbību. Īpaši smags stāvoklis bija baleta trupā, jo lielākā daļa baleta mākslinieku 1944. gadā bija devušies bēgļu gaitās. „Rīgā palikušie vīri bija spiesti slēpties [...] Klīda baumas, ka vācieši ir mīnējuši visas kultūrvēsturiskās ēkas, tai skaitā arī operu. Taču Baltais nams, kaut izbirušiem logiem, bez apkures, elektrības un ūdens, tomēr sveiks un saglābts sagaida trešo okupāciju un savus ļaudis – māksliniekus” (Bite, 2002a, 177). Ar lielu entuziasmu un radošu enerģiju nelielā baleta trupa 1944. gada 26. novembrī A. Ozoliņa vadībā izrādīja atjaunoto P. Čaikovska baletu *Gulbju ezers*, kam sekoja K. M. Vēbera *Rozes gars* un R. Šūmaņa *Karnevāls*. Galvenās lomas tika uzticētas A. Priedei, Angelikai Grimzei (1914–2006), Olgai Adamovai (1919–2000), J. Graudam, Viktoram Ozoliņam (1920–1989) u. c. 1945. gadā par baleta trupas galveno baletmeistari kļuva H. Tangijeva-Birzniece. Beigusi izcilās krievu pedagoģes A. Vaganovas klasi, viņa lielu vērību pievērsa dejotāju profesionālajai sagatavotībai. Pedagoģiskā darbība, kurai viņa pievērsās jau trīsdesmitajos gados A. Fjodorovas studijā, pamatojās uz stingrām krievu klasiskā baleta tradīcijām. Kad 1948. gadā darbu sāka Rīgas horeogrāfijas vidusskola, H. Tangijeva-Birzniece kļuva par klasiskās dejas pedagoģi, un viņas vadībā savu meistarību pilnveidojušas daudzas izcilas latviešu baleta mākslinieces. Tieši pedagoģiskais darbs bija viņas sūtība – vispirms Ļeņingradas baletskolā, tad Latvijas Nacionālās operas baletskolā un viņas privātajā studijā, Rīgas horeogrāfijas baletskolā un visu beidzot Nacionālās operas baleta trupā, kur tika pasniegtas ikrīta treniņstundas un apmācītas daudzas spilgtas baleta personības (V. Vilciņa, I. Gintere, I. Ābele, A. Dragone u.c.). Pēckara laikā Latvijas Nacionālās operas baleta trupu papildināja arī Maskavas baleta skolas absolventi. „Pirmajos pēckara gados latviešu baletam krietnu palīdzību sniedza uz Rīgu pārnākušie Maskavas horeogrāfijas skolas absolventi P. Ziediņa, V. Bļinovs, V. Cukanovs. 1947. gadā viņi kļuva par baleta solistiem un arī

par Rīgas horeogrāfijas vidusskolas pedagogiem. [...] Pēckara pirmās desmitgades raksturīgākās iezīmes bija baleta mākslas dinamiska attīstība. Strauji izvirzījās jaunie baleta solisti, trupā ieplūda talantīgi Maskavas Lielā teātra baleta skolas absolventi, organizatoriski un mākslinieciski nostiprinājās RHV [Rīgas Horeogrāfijas vidusskola], arvien intensīvāki kļuva sakari ar Maskavas Lielo teātri un Ļeņingradas Kirova teātri, kuru izcilie solisti bieži viesojās Rīgā. Tika rosināts jauno latviešu padomju oriģinālbaletu radīšanas process un intensīvs padomju komponistu baletu iestudēšanu klāsts.” (Voskresenska, 1978, 20). Tādā veidā Rīgā savu pedagoģisko darbību sāka Maskavas un Ļeņingradas baleta skolas absolventi. Tas nodrošināja pilvērtīgāku krievu klasiskās baleta skolas metodikas ieviešanu un nostiprināšanu Latvijas baleta vidē.

Savukārt Liepājas baletam nebija lemts pieredzēt līdzīgu attīstības gaitu kā galvaspilsētā. Arī Liepājas teātra darbinieki pulcējās teātrī, lai kopīgiem spēkiem atjaunotu izpostīto un pussagrauto teātri. Grāmatā *Liepājas teātra 50.gadi* V. Freimane raksta: „Kara darbības sekas bija redzamas ik uz soļa. Neskaitāmas materiālās vērtības bija iznīcinātas, cilvēki aizvesti uz Vāciju. Teātris savas gaitas atsāka kā PSRS Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. Mākslinieki cits pēc cita sāka ierasties savās darba vietās.” (Freimane, 1958). 1945. gada 17. maijā tika atvērta Liepājas Operas un drāmas teātra priekšskats, bet jau ar jaunu nosaukumu – PSRS Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. Raibajā koncerta programmā starp dziedātājiem un orķestra māksliniekiem savus priekšnesumus sniedza arī *daži* baleta mākslinieki. Publikas atsaucību guva M. Alberinga, O. Kizimova, V. Zālīte un A. Ulmanis. 1945. gada rudenī Liepājas teātrī tika izrādīts pirmais patstāvīgais pēckara baleta vakars. „Šim baleta vakaram bija jāparāda trupas patreizējais profesionālais līmenis un to, kāda tai varētu būt nākotne.” (Siliņa, 1956, 37). Tomēr presē tā arī neparādījās vērtējums šim baleta mākslinieku sniegumam.

Ņemot vērā vispārējo pēckara ekonomisko un politisko situāciju, baleta trupas līmenis nevarēja būt augsts. Trupai nebija ne baletmeistara, ne koncertmeistara, ne diriģenta, arī baleta inventārs, kostīmi un rekvizīti kara jucekļi bija pazuduši. Pirmā debija teātra vadībai raisīja nopietnas pārdomas par baleta trupas atjaunošanas lietderīgumu. Baleta solisti vēl bija atrodamī, bet kordebalets ne kvantitatīvi, ne kvalitatīvi neatbilda vajadzīgajām prasībām. Baleta trupa tika atjaunota, pieaicinot baleta māksliniekus no *citām republikām*. Jaunās teātra vadības vēlme varēja likties visai apsveicama – panākt drāmas, operas, operetes un baleta ciešu sadarbību. Ja drāmas trupa tika nokomplektēta samērā ātri, tad operai un, sevišķi, baletam šis jautājums bija

grūti atrisināms, jo, dodoties bēgļu gaitās, Liepājas baleta trupu bija atstājuši vadošie solisti, kordebaleta dejotāji un trupas vadītājs A. Kozlovskis.

Lai atjaunotu un veicinātu Liepājas skatītāju interesi par baleta mākslu, 1945. gadā tika atsāktas Latvijas Nacionālās operas dejotāju tradicionālās viesizrādes. „Lielu publikas atsaucību iemantoja H. Tangijevas-Birznieces un A. Ozoliņa koncertprogramma, kurā ietilpa Štrausa *Valsis*, *Pjero humoreska*, *Lezginka*, *Tatāru dejas* u.c. Publika atzinīgi uzņēma arī O. Adamovas, T. Vītiņas un S. Liepiņa priekšnesumus – krievu, spāņu un latviešu dejās. No rīdziniekiem neatpalika arī paši liepājnieki – A. Zālīte, V. Zālīte, E. Timbere un T. Tilgale. Visredzamākā starp tām bija M. Alberinga ar pašsacerētajām spāņu dejām.” (Siliņa, 1956, 37.). Dalība Rīgas baleta solistu koncertos bija arī vienīgā iespēja Liepājas baletdejojotājiem uzturēt savu māksliniecisko formu, jo baleta izrāžu Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra repertuārā pirmajos pēckara gados nebija.

Starp ievērojamākajām baleta viesizrādēm Liepājā jāatzīmē Ļeņingradas Kirova teātra baleta solistu Fejas Balabinas (*Фея Балабина*, 1910–1982) un Borisa Bregvadzes (*Борис Брегвадзе*, 1926) baletvakari, kuru programmā ietilpa klasiskie dueti no tādiem baletiem kā L. Minkusa *Dons Kihots*, Arama Hačaturjana (*Арам Хачатурян*, 1903–1978) *Gajanē*, A. Adāna *Korsārs*, kā arī vairāki koncertnumuri. 1949. gadā notika Gaļinas Isajevas (*Галина Исаева*) vadītā Ļeņingradas Klasiskā baleta ansambļa viesizrādes. Tika izrādīts A. Adāna balets *Žizele* un koncertprogramma ar fragmentiem no P. Čaikovska baleta *Gulbju ezers* u.c. Liepājas teātris atkal bija kļuvis par iecienītu uzstāšanās vietu daudziem viesmāksliniekiem.

Lielākais nopelns Liepājas baleta atjaunošanā pēckara periodā pienākas spilgtai raksturlomu dejotājai, horeogrāfei un pedagoģei **Martai Alberingai** (1909–2005). Mīlestība uz deju M. Alberingai bijusi jūtama jau bērnībā, redzot toreiz ievērojamās baletdejojājas E. Ronas priekšnesumu. Dejas mākslu viņa apguvusi A. Fjodorovas privātajā studijā. Kad A. Vilzaks 1932. gadā nodibināja valsts baletskolu, M. Alberinga nolēma tajā iestāties pēc vasaras brīvdienām, bet, kad viņa rudenī atgriezās Rīgā, bija jau par vēlu – visas vietas bija aizpildītas, bet viņai radās iespēja mācīties B. Vīgneres studijā. Pedagoģe bija ievērojusi audzēknes mērķtiecību un darba spējas, ieteica viņai pievērsties tieši spāņu dejām. Sākumā M. Alberinga šo priekšlikumu pieņēmusi bez īpašas intereses, bet, pamazām apgūstot flamenko, tango un aizraujošos spāņu deju ritmus, viņa sajuta savu aicinājumu. 1937. gadā M. Alberinga devās uz Franciju, lai pilnveidotu zināšanas spāņu deju tehnikās pie viena no tā laika izcilākajiem spāņu deju

pasniedzējiem Vinsente Eskudero (*Vicente Escudero*) un citiem atpazīstamiem spāņu deju un flamenko dejotājiem. Sākoties Otrajam pasaules karam, māksliniece atgriezās Latvijā. M. Alberingas pirmais solo deju vakars notika 1940. gada 12. februārī Rīgas Latviešu biedrības namā kopā ar baletdejojāju A. Ozoliņu. Jaunās mākslinieces izpildītās spāņu dejas tā iespaidoja publiku, ka pēc koncerta daudzi uzskatīja viņu par īstu spānieti. Pēckara gados M. Alberinga bija Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta soliste, horeogrāfe un mākslinieciskā vadītāja, bet viņas vīrs Valfrīds Alberings (1906 –1977) spēlēja Liepājas simfoniskajā orķestrī.

Pārvarot grūtības, kas saistījās ar operas ansambļa izveidošanu, tērpu sagādi un orķestra nodrošināšanu ar instrumentiem, baleta ansamblis piedalījās operu un operešu iestudējumos. 1945. gada 3. augustā Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī notika pirmizrāde Ž. Bizē operai *Karmena*, kurā M. Alberinga iestudēja visas dejas. Īslaicīgi baleta trupas vadību bija uzņēmis baletmeistars Edmunds Pļevickis, iestudējot dejas Genādija Gladkova (*Геннадий Гладков*) operetē *Kāzas Maļinovkā*, bet I. Kālmāna (*Kalamán*) operetē *Silva* dejas iestudēja filharmonijas baletmeistars Sams Hiors.

1946. gadā par teātra baletmeistaru kļuva I. Poļikarpovs no Ļeņingradas. Viņa veikums Liepājas baleta mākslas attīstības jomā bija ļoti pieticīgs – viņš sagatavoja baleta solistu vakaru un iestudēja dejas P. Čaikovska operā *Jevgeņijs Oņegins*. Tomēr I. Poļikarpova mākslinieciskās aktivitātes tika pakļautas asai kritikai – „balets, kā parasti mūsu teātrī, neattaisnoja skatītāju cerības” (Asaris, 1946, Nr. 233, 4). Arī daudzkārtējā baleta vadības maiņa negatīvi atsaucās uz trupas māksliniecisko un profesionālo stāvokli. V. Freimane rakstīja: „Gadu gaitā Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris mainījis savu nosaukumu, vēl biežāk mainījusies tā vadība un māksliniecisko kolektīvu sastāvi.” (Freimane, 1958, 3)

1947. gadā baleta trupas vadību pārņēma baletmeistars Kārlis Matsons no Ufas. Savu mākslinieciski radošo darbību viņš uzsāka ar plašu vērienu, nerēķinoties ar dejotāju tā brīža tehniskajām un mākslinieciskajām iespējām. No jauna tika atvērta baleta studija, Liepājas baleta trupa tika papildināta ar dejotājiem no Krievijas – drīz vien trupā jau bija 29 dejotāji¹ (LZVA inv. Nr. 806, apr. 2, lieta 8a). Kā jauninājums baleta repertuārā tika ieviesti *bērnu rīti* mazajiem skatītājiem, kas izrādījās viena no

¹ Marta Alberinga, Sava Šijanovskis, Zinaīda Grišina, Olga Direktorenko (Kizimova), Leons Tiknuss, Frīcis Balodis, Jevgeņija Medvedjeva, Olga Piķiere, Elmārs Piķieris, Alvīna Dūks, Vija Beitmane (Zālīte), Zenta Peters, Biruta Hermāne, Vladimīrs Kaševskis, Kārlis Bubers, Kārlis Irbe, Elvīra Muižniece, Vilma Jaungelzis, Anna Tauriņa, Alfrēds Rūja, Līvija Dreimane, Lidija Berga, Oļģerts Rītiņš, Gunārs Veits, Olga Liepa, Zenta Jaure, Dzidra Vulkmane, Zigrīda Rītiņa, Jānis Vārna.

nedaudzajām iespējām uzstāties, taču šīs programmas bija nepietiekamas, lai uzturētu mākslinieku profesionālo formu. Pilnmetrāžas klasiskie iestudējumi līdz 1948. gadam Liepājas baletā netika veikti, tika uzvestas tikai atsevišķu dejotāju solo programmas (O. Kizimova, A. Ulmanis, M. Alberinga). Vienīgā pilnmetrāžas baleta izrāde *Bahčisarajas strūklaka* ar komponista B. Asafjeva mūziku un K. Matsona horeogrāfiju notika 1948. gada 31. martā.

Baleta librets veidots, pamatojoties uz A. Puškina poēmu *Bahčisarajas strūklaka*. Tas ir skumjš un reizē romantisks stāsts par mīlestību un greizsirdību. Baleta darbība sākas Polijā, kur tatāru sirotāju vadonis hans Girejs saņem gūstā kņazi Mariju un kā vislielāko dārgumu aizved līdz uz harēmu Bahčisarajā, taču Marija nespēj atbildēt uz viņa kvēlajām jūtām. Turklāt harēmā, greizsirdības plosīta, mitinās arī hana Gireja līdzšinējā mīļākā sieva Zarema, kas gatava uz visu, lai atgūtu sava pavēlnieka mīlestību. Zarema greizsirdības lēkmē uzbrūk un nogalina Mariju. Hans Girejs remdē sāpes, lūkodamies asaru strūklakā, kura ūdens čaloņa aizved viņu pagātnē, un jūtas atkal kļūst dzīvas.

Komponista B. Asafjeva mūzikā saklausāmas poļu un Krimas tatāru folkloras tēmas, tā ir melodiska un tai pat laikā dramatiski kontrastaina. 1934. gadā balets pirmo reizi tika iestudēts Pēterburgas Marijas teātrī Rostislava Zaharova (*Ростислав Захаров*, 1907–1984) horeogrāfijā. Ar šā baleta pirmiestudējumu saistās leģendārās krievu baletdejojājas Gaļinas Ulānovas (*Галина Уланова*, 1910–1998) vārds, kura bija izcila Marijas lomas interpretētāja.

LPSR Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī baleta *Bahčisarajas strūklaka* horeogrāfs bija K. Matsons, diriģents – Kārlis Bunka, dekorāciju mākslinieks – Albīns Dzenis (1907–1998). Galvenajās lomās: O. Kizimova (Marija), O. Vaškevica (Zarēma), F. Balodis (Vatslavs) un L. Tiknuss (Girejs). Kritiķu atsauksmes par Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baletmeistara K. Matsona veikumu, iestudējot šo baletu, bija negatīvas. Jāpiezīmē, ka baleta pieņemšanas komisijā bija tādas kompetentas baleta personības kā H. Tangijeva-Birzniece un Bruno Priede (1917–?). Pārmetumi tika izteikti ne tikai mākslinieciskajai grupai un dejotājiem, bet arī teātra vadībai. Lakraksta *Komunist* publikācijā varēja lasīt: „Vai teātris ar tā rīcībā esošajiem baleta spēkiem drīkstēja uzvest šo baletu? Noteikti – nē! Kādus mērķus un uzdevumus spraudis teātris? Ja mērķis bija nostiprināt vēl vienu mākslas žanru – baletu, tad tas ir sasniegts. Bet, ja teātris spraudis sev uzdevumu – sniegt izrādi, kas augsta pēc sava idejiski mākslinieciskā līmeņa un profesionālās meistarības, tad šo uzdevumu teātris nav

atrisinājis.” (Asaris, 1948, Nr.79). Var izteikt pieņēmumu, ka profesionālas baleta trupas pastāvēšanai ir nepieciešams attiecīgs baleta repertuāra nodrošinājums, kurā būtu iekļautas klasiskā baleta izrādes, kas ļauj baleta māksliniekiem pilnveidot savu māksliniecisko un profesionālo meistarību. Veicot Liepājas Zonālā Valsts arhīva un Latvijas Valsts arhīva materiālu izpēti repertuāra avotos (*Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra repertuārs 1944–1948, Teātra repertuāra grāmata*) ir minēts tikai koncertprogrammu (bērnu rīti) saraksts un dažādi operešu, operu un dramatiskā teātra iestudējumi ar baleta *līdzdalību* (LZVA, 418.f., 1.apr., 3.lieta). No tā var secināt, ka Liepājas baleta trupas mākslinieciskais sniegums, piedaloties *tikai* kā papildinājums operešu, operas un dramatiskā teātra iestudējumos, nevarēja būt augstā profesionālā līmenī. N. Asara recenzijā (Asaris, 1948, 3.aprīlis, Nr.79) var uzzināt, ka baletmeistars – inscenētājs nevis atveidojis dejas formā A. Puškina poēmas tēlus un to psiholoģiskos pārdzīvojumus, bet gan aizpildījis B. Asafjeva mūziku ar dažāda rakstura soļu izlasi. Baleta iestudējumam izteikti trūcis stila austrumnieciskā kolorīta, arī dejās bijis jūtams muzikalitātes trūkums, ignorējot B. Asafjeva muzikālo partitūru. Mazurka pirmajā cēlienā iestudēta un izpildīta ar primitīvām kustībām, harēma orientālajās dejās vērojams stilu sajaukums. Kordebaleta tehniskais un mākslinieciskais izpildījums ir bijis zemā profesionālā līmenī. No N. Asara recenzijas var secināt, ka Liepājas baleta trupai nav vienotas skolas, kas dotu iespēju sniegt deju izpildījumu vienotā stilā. Pētot Liepājas baleta trupas baleta mākslinieku personīgās lietas, ir noskaidrots, ka pēc Otrā pasaules kara Liepājas baleta trupa tika papildināta ar baleta māksliniekiem no dažādām PSRS pilsētām. Tas arī izskaidro faktu, ka baleta trupā bija dažādu klasiskā baleta skolu un dažādu profesionālās sagatavotības līmeņa izpildītāji.

Recenzijas noslēgumā N. Asaris uzsver: „Kā teātris, kura rīcībā ir vāja, neprofesionāla balettrupa, drīkstēja uzvest šo baletu? Kas tas ir – eksperiments?” (Asaris, 1948, 3.aprīlis, Nr.79) Šāda iznīcinoša kritika nevarēja palikt bez ievērības. Tā atsaucās arī uz trupas psiholoģisko stāvokli. Ar katru sezonu baleta ansambļa profesionālais sniegums kļuva arvien vājāks.

Latvijas PSR Ministru Padomes lēmumos par teātru un filharmonijas darbu (1946–1952) – 1949. gada 30. novembra lēmumā Nr. 1265 *Par Latvijas PSR teātru darbību* var lasīt:

Latvijas PSR Ministru Padome atzīmē, ka Latvijas PSR Ministru padomes Mākslas lietu pārvalde nav nodrošinājusi republikas teātru izrāžu un finanšu plāna izpildīšanu 1949. gadā un nav darījusi visu nepieciešamo, lai uzlabotu

teātra finansiālo stāvokli, tādēļ daudziem teātriem, kas saņem valsts dotāciju 1949. gada deviņos mēnešos radās virsplāna zaudējumi. [...] Valsts Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī – 23% no teātra skatītāju skaita. [...] Pārveidot Valsts Liepājas muzikāli dramatiskā teātra darbu divās grupās (dramatiskajā un muzikālajā) kuras sniegtu izrādes latviešu un krievu valodā.

Latvijas PSR Ministru Padomes priekšsēdētājs: V.Lācis

Latvijas PSR Ministru Padomes lietu pārvaldnieks: I.Bastins

(Latvijas Valsts arhīvs, 627.f., 2.apr., 39. lieta)

Šis lēmums bija pirmais signāls Liepājas teātra muzikālās daļas likvidācijai. Praksē šis lēmums izpaudās kā štata vietu samazināšana. Palika neliels skaits dejotāju, kuri piedalījās operešu izrādēs.

1949./50. gada sezonā netika iestudēta neviena jauna opera, par baletu nemaz nerunājot. Piecu gadu laikā baleta trupa bija iestudējusi tikai *vienu* pilnmetrāžas baletu! „Publika, redzot iemīļotā ansambļa degradāciju, no tā pamazām atsala. Partija un valdība saprata, ka šādas kvalitātes mākslas iestāde nevar veikt ideoloģiskās audzināšanas funkcijas, un tās rīcība, likvidēt muzikālo ansambli, ir saprotama. Varētu jau rast citu risinājumu, ansambli papildināt ar jauniem, talantīgiem spēkiem, bet kur lai tos rod? Un tas prasītu daudz spēka no pārraugošo iestāžu funkcionāriem.” (Akmentiņš, 2008, 153-154).

1950. gada 8.aprīlī Latvijas PSR Ministru Padomes Mākslas lietu pārvalde ar lēmumu Nr. 133, nolēma pārveidot Liepājas Muzikāli dramatisko teātri par Liepājas Valsts Drāmas teātri, likvidējot tā muzikālo daļu, un koncentrēt visu uzmanību uz teicama drāmas ansambļa izveidi (skat. pielikumu Nr. 18). „Tā pienāca liktenīgais datums – 1950. gada 14. aprīlis. Kāda gan varēja būt sajūta izrādes *Monmartras vijolīte* dalībniekiem un tās apmeklētājiem – asaras, asaras! Dažus māksliniekus ieskaitīja drāmas ansamblī, bet lielākai daļai tās bija atvadas no skatuves uz mūžu.” (Akmentiņš, 2008, 153–154)

1959. gadā E. Siliņa rakstā *Liepājas baleta jaunaudze* atzīmēja, ka Liepājas balets, kas bija izveidojies par redzamu mākslas vienību ar spēcīgu kolektīvu un stabilu repertuāru, no kara laikā mantotā sabrukuma nav spējis atdzimt. Izklidētais kolektīvs, kas pirmajos pēckara gados bija atsācis darboties Liepājas operā nevarīgu un neuzņēmīgu baletmeistaru vadībā, radoši neko nedeava. Gadu pirms operas likvidēšanas baleta trupu izformēja. Tomēr, kā atzīmē E. Siliņa, Liepājas jaunatne vienmēr tiekusies

apgūt šo grūto baleta mākslu. Kārļa Buberu (1921–?) vadībā jau no piecdesmito gadu vidus sekmīgi darbojās divas baleta studijas – pieaugušajiem un bērniem. Koncertprogrammas tika veidotas atbilstoši dejotāju spējām un dotībām. Autore norāda, ka klasiskās dejas tehnikā pirmie pamati jau ir apgūti un labi izmantoti priekšnesumos. Bērni izprot arī tautas un raksturdeju īpatnības. E. Siliņa norāda arī, ka lielāka uzmanība pievēršama ritma izjūtai, kas manāmi traucē priekšnesumus, kā arī būtu jāierobežo tieksme pēc ārišķīgiem efektiem, piemēram, grima un grezniem tērpiem, kas dažviet aizēno dejisko izteiksmi. Bērnu dejās skaistākā rota ir vienkāršība un dabiskums. Noslēgumā autore izsaka cerību, ka mazie dejotāji būs „tā daudzsološā jaunaudze, no kā veidosies jauns Liepājas balets, kura trūkumu pašlaik izjūt visa Liepājas sabiedrība” (Siliņa, 1959. Nr.69). Atjaunojot Muzikāli dramatisko teātri, par baleta nepieciešamību, diemžēl, netika domāts. Iestudēt dejas operās, operetēs un dziesmu spēlēs, teātra vadība pieaicināja baletmeistaru K. Buberu un Kultūras nama baletstudijas dejotājus. Baleta studijas Liepājā ir pastāvējušas kopš A. Stedelaubes laika un darbojās līdz pat mūsdienām, bet to darbība nav rezultējusi Liepājas baleta trupas atjaunošanā.

Pētot un analizējo Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko un pedagoģisko darbību no 1922. gada līdz 1950. gadam, var konstatēt, ka Liepājas balets kā augstvērtīga un profesionāla baleta mākslas vienība 1950. gadā bija beidzis savu māksliniecisko darbību. Lai arī tā skatuviskā darbības laiks bija salīdzinoši neilgs, tomēr tai ir sava būtiska loma un vieta Latvijas baleta mākslas attīstībā un dejas vēsturē. Liepājā savas skatuves gaitas baleta mākslā bija sākusi A. Priede, viena no spožākajām Latvijas balerīnām, un O. Kizimova, viena no izcilās Pēterburgas baleta pedagoģes A. Vaganovas (*Вагáнова*) skolniecēm. Liels ieguldījums mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā bija Liepājas baletmeistariem un pedagoģiem A. Kozlovskim, A. Stedelaubei, A. Ekstonei un daudziem ievērojamiem skatuves mākslas meistariem, kuri savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību turpināja svešumā.

Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris bija *vienīgais* teātris Latvijā, kuras repertuārā ietilpa visi skatuves mākslas veidi: drāma, dziesmspēle, opera, operete un balets. Liepāja sāka attīstīties kā jauna skatuves mākslas pilsēta, kur visu šo mākslas nozaru starpā varētu veidoties pastāvīga, jaunu un radošu ideju bagāta sadarbība, tomēr Latvijas laikā netika izmantotas visas iespējas, lai veicinātu šāda savdabīga, samērā nelielai pilsētai piemērota teātra izaugsmi.

Analizējot Liepājas baleta māksliniecisko un pedagoģisko darbību pēc Otrā pasaules kara un ņemot vērā šī laika posma politisko, sociālo un ekonomisko kontekstu, var izvirzīt sekojošus Liepājas baleta likvidācijas iemeslus:

- pēckara ekonomiskās un organizatoriskās grūtības (trūka mēģinājumu telpu, kostīmu, dekorāciju, kā arī prasmīga baleta trupas vadītāja un pedagoga);
- vadošā baleta solistu un baletmeistara A. Kozlovska došanās trimdā;
- neatbilstošs baleta trupas profesionālais līmenis;
- baleta repertuāra trūkums (piecu gadu laikā tika iestudēta viena baleta izrāde);
- teātra vadības nespēja saglabāt Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra muzikālo daļu (balets, opera).

2.5. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieku pedagoģiskā un mākslinieciskā darbība ārpus Latvijas robežām

Otrā pasaules kara beigās iezīmēja stingru pavērsienu Latvijas vēsturē un vienlaikus arī kultūras dzīvē. Lai izvairītos no gaidāmajām okupācijas varas represijām, daudzi Latvijas mākslas un kultūras darbinieki devās bēgļu gaitās uz Vāciju, Zviedriju, ASV, Kanādu, Angliju u.c. valstīm. Šī kustība bija tik plaša, ka tajā aizplūda lielākā daļa latviešu inteliģences – tostarp rakstnieki, aktieri, mūziķi, gleznotāji u.c. 1944. gadā bēgļu gaitās devās arī daudzi Liepājas un Rīgas baleta mākslinieki. Atsaucoties uz trimdas laikrakstu publikācijām, turpmāk tiks pētīta un analizēta Liepājas baleta nozīmīgāko mākslinieku pedagoģiskā un mākslinieciskā darbība ārpus Latvijas robežām.

„Vai varētu vairs teikt — Latvijas balets? Kur tad ir šis balets? Balets, kas sajūsmināja ne vien latviešus Baltajā namā¹, bet arī Zviedrijas karali Stokholmā, Reinhardu Rīgā un Berlīnē, kas pulcināja skatītājus Beļģijā un citās Eiropas zemēs? Jā, kur nu ir šis balets?” Tā laikrakstā *Latvju sieviete* (Krolls, 1952, Nr. 5, 14) rakstīja O. Krolls, vērtēdams situāciju latviešu baletā no trimdas skatpunkta pēc Otrā pasaules kara. No autora publikācijas var uzzināt, ka Latvijas Nacionālās operas baleta trupā un

¹ Baltais nams – Marisa Vētras apzīmējums Latvijas Nacionālajai operai

arī Liepājas baletā palika tikai nedaudzi baleta solisti. Lielākā daļa devās trimdā, jo negribēja vēlreiz pārdzīvot valdošās varas uzspiestos pazemojumus un represijas.

Baleta režisors un dejotājs O. Lēmanis ar dzīvesbiedri Mirdzu Tillaku (1911–2001) strādāja Detroitā, V. Keiše – Toronto, J. Gotšalks un Irēna Apine (1926) – Halifaksā, Lilija Pētersone (1904–1996) – Čikāgā, Arvīds Fībigis (1903–1977) ar A. Ezergaili un P. Fībigis ar Ņinu Fībigu (1907–?) – Austrālijā, A. Kozlovskis ar Ņ. Dombrovsku – Zviedrijā, H. Plūcis – Londonā, M. Lence savu baleta studiju bija iekārtojusi Ņujorkā. Savukārt Aina Jansone (1921–?) Madridē guva izcilas studiju iespējas un jūsmoja par spāņu baletu, kura mākslinieku rindās stājās arī pati *klasiskā Gulbja interprete* (Krolls, 1952, Nr. 5, 14).

Čikāgā aktīvu darbību uzsāka Rūdolfas Saules (1903–1975) baleta kopa, kopā ar pianistu Valdi Treimani rīkojot turnejas pa Ameriku un Kanādu. Šajā baleta kopā bija arī E. Mežulis un V. Riekstiņa, kura baleta izglītību bija ieguvusi A. Fjodorovas (*Федорова*) baleta skolā, pēdējos gados strādājot par baletmeistas asistenti, un Čikāgā nodibināja savu baleta skolu bērniem. R. Saules baletdejojā kopā bija arī Marta Skujiņa, kura mācījies pie A. Fjodorovas un vēlāk – Nacionālās operas baletskolā pie H. Plūča. M. Riekstiņa piedalījās baleta uzvedumos Zviedrijā, Polijā u.c., Vācijā dejojusi arī O. Lēmaņa organizētajā baleta trupā. Lielākā daļa trimdas latviešu baletdejojā darbojās kā pedagogi, gūstot augstu novērtējumu savām Latvijā iegūtajām profesionālajām zināšanām baleta mākslā. Ar nelielu nostaļģiju O. Krolls piebilst: „ja šie baleta izcilie dejotāji būtu kopā, vienā saimē, tad panākumi būtu nesalīdzināmi iespaidīgāki”. (Krolls, 1952, Nr. 5, 14)

Ņinu Dombrovsku un Albertu Kozlovskis – vienus no Liepājas baleta spilgtākajām personībām – pasaules baleta sabiedrība iepazīna kā Zviedrijas Karaliskās baleta skolas pedagogus. 2000. gadā dejai veltītā Zviedrijas izdevumā *Danstidningen* Birgita Hedīna (*Birgitta Hedin*) rakstīja, ka vasaras sākumā tikušies Alberta un Ņinas Kozlovsku audzēkņi, lai pieminētu un atcerētos savus skolotājus, kuri ieguldījuši lielu darbu un sirds mīlestību *internacionālās* baleta kultūras attīstībā (Hedin, 2000, Nr. 4, 38-40). Šai atceres pasākumā piedalījās Gesta Svālbergs (*Gosta Svalberg*) – bijušais Zviedru baletskolas (*Svenska Balletskolan*) rektors, Čerstina Lindstrēma (*Kerstin Lindstrom*) – esošā Zviedru baletskolas rektore, Konnijs Borgs (*Conny Borg*) – baleta pedagogs, Regīna Beka Frīsa (*Regina Beck Friis*) – horeogrāfe un viena no pirmajām Alberta un Ņinas Kozlovsku skolniecēm, baletdejojāji Nilss Jūhansons (*Nils Johansson*), Hervors Šēstrands (*Hervor Sjostrand*).

Viena no pirmajām A. Kozlovskā un Ņ. Dombrovskā mākslinieciskās darbības aktivitātēm Zviedrijā bija dalība Starptautiskajā konkursā, kurš norisinājās 1945. gadā Stokholmā. No laikraksta *Latvju Ziņas* (Anonīms, 1945, Nr. 6, 2) publikācijas *Starptautiskais baleta konkurss* var uzzināt, ka 1945. gadā no 5. līdz 8. martam (vēl kara laikā) Stokholmā norisinājies Starptautiskais baleta konkurss, kurā piedalījušies Zviedrijas, Somijas, Dānijas, Latvijas un Itālijas baletmeistari. Četru dienu laikā žūrija vērtējusi 12 dažādus horeogrāfiskos priekšnesumus. Publikācijas autors uzsver, ka Rīgas un Liepājas baleta trupas veidojušās stingrās krievu klasiskā baleta tradīcijās, ko apliecināja arī konkursā demonstrētais Liepājas baletmeistara A. Kozlovskā balets *Meitene ar sērkokociņiem* (komponista V. Hāna mūzika). Publikācijā minēts, ka titullomu Ņ. Dombrovskā ir nodejojusi korekti, ar teicamu aktierspēli. Izteiksmīgu grupu ir veidojuši „fauni”, ko plastiskās kustībās atveidojuši Pēteris Komisārs (1911–?), A. Buks un B. Ozoliņš. Baleta iestudējumā piedalījies zviedru dejotāju kordebalets. Ņemot vērā grūtos apstākļus, kādos A. Kozlovskim nācās sagatavot uzvedumu, respektējama ir viņa radošā izdoma un mākslinieciskie sasniegumi, ieņemot konkursā 7. vietu. Pirmo godalgu konkursa žūrija piešķīra zviedru baletmeistaram Julianam Algo¹ (*Julian Algo*, 1899–1955), otro – Birgitai Kullbergai² (*Birgita Kullberga*, 1908–1999) no Zviedrijas, trešo – somietei Marijai Margaritai Gripenbergai³ (*Maria Margarita (Maggie) Gripenberg*, 1881–1976). Publikācijas noslēgumā autors piebilst, ka „Latviešu baleta māksliniekiem nav ko noskumt, ka godalgas šoreiz aizgāja secen. Viņi dabūja konkursa praksi, rada izdevību sevi parādīt. Viņi arī godam pārstāvēja klasiskās baleta tradīcijas.” (Anonīms, 1945, Nr. 6, 2) Spriežot pēc godalgoto vietu ieguvējiem (J. Algo, B. Kulberga), starptautiskajā baleta konkursā redzētās miniatūras bija veidotas, pamatojoties uz klasiskās baleta skolas noteikumiem, bet izmantojot arī jaunus, oriģinālus dejas elementus. Par vienu no spilgtākajām horeogrāfijām, kura iezīmēja jauno klasikā modernā baleta stilu, (vēl šodien) tiek uzskatīts B. Kulbergas viencēliena balets *Jūlijas Jaunkundze*⁴.

No laikrakstā *Latvju ziņas* iepriekšējā numurā publicētā raksta *Latviešu dejotāji* (Anonīms, 1945, Nr. 5, 3) var uzzināt, ka Latvijas Nacionālās operas baletdejojāji

¹ *Julian Algo* (1899-1955) – Zviedru karaliskā baleta baletmestars 1931-1952.

² *Birgita Kullberga* (1908-1999) – Zviedru karaliskā baleta baletmeistare

³ *Maria Margarita (Maggie) Gripenberg* (1881-1976) – somu laikmetīgās dejas horeogrāfe.

⁴ Viencēliena balets *Jūlijas jaunkundze* pēc A. Strindberga lugas motīviem ar T. Rangstrom mūziku pirmo reizi tika iestudēts 1950. gadā Zviedru Karaliskajam baletam.

P. Komisārs, B. Ozoliņš un A. Buks parakstīja kontraktus par uzstāšanos Stokholmas lielākajā rēviju teātrī; paredzētas arī viņu uzstāšanās Stokholmas operas baletā.

Dalība konkursā deva nozīmīgu pavērsienu A. Kozlovskai un Ņ. Dombrovskai dzīvē, jo 1947. gadā abi mākslinieki tika uzaicināti darbā Stokholmas Oskara teātrī (*Oscarsteatern*). A. Kozlovskis tika angažēts baletmeistara amatā, bet Ņ. Dombrovka – klasiskās dejas pedagoģes amatā. 1949. gadā viņi kļuva par Zviedrijas karaliskās baleta skolas pedagoģiem.

Uzsākot pedagoģisko darbību Zviedrijas Karaliskajā baleta skolā, A. Kozlovskis un Ņ. Dombrovka balstījās uz A. Vaganovas krievu klasiskā baleta skolas metodiku un pašu pedagoģiskajā darbībā gūto pieredzi un atziņām (iepriekšējā baleta skolas vadītāja Valborga Elizabete Franki (*Valborg Elisabeth Franchi*, 1889–1978) strādāja tikai E. Čeketi itāļu klasiskā baleta skolas metodikā). A. Kozlovskis savus audzēkņus iepazīstināja ar klasiskās dejas terminoloģiju, kuras pamatā ir franču valoda. Viņa pedagoģiskās darbības laikā piecdesmitajos gados tika paplašināta apmācības programma, iekļaujot lekcijas par mūziku un tās vēsturi, arī tādus profesionālās pilnveidošanās priekšmetus kā raksturdejas, *pas de deux* nodarbības un kulturoloģiju, veidojot intensīvu apmācības programmu (nodarbības balet skolā notikuša piecas reizes nedēļā) (Zvejnieks, 1990, Nr. 19).

A. Kozlovskis un Ņ. Dombrovka pievērsās ne tikai pedagoģiskajai, bet arī mākslinieciskajai darbībai – lielāku formu horeogrāfiskajiem darbiem. Pirmais iestudējums bija 1947. gadā Oskara teātrī (*Oscarsteatern*) L. Minkusa balets *Dons Kihots*. 1950. gadā tika iestudēta viena daļa no P. L. Herteļa baleta *Veltīgā uzmanība* un daļa no L. Minkusa (*Minkus*) baleta *Dons Kihots* ar Elzu Marianni fon Rozenu (*Elza Marianne von Rosen*) galvenajā lomā. 1959. gadā A. Kozlovskis un Ņ. Dombrovka Karaliskās operas baleta trupai iestudēja savu oriģinālversiju L. Minkusa trīscēlienu baletam *Dons Kihots*. Publicista Gunāra Zvejnieka rakstā *Dejā aizvadītā dzīve* var lasīt Ņ. Dombrovskas atzinumu savam pedagoģiskajam darbam: „šajā ilgajā laika posmā mums bija prieks izaudzināt vairākas paaudzes spējīgu zviedru baletdejojāju”.¹ (Zvejnieks, 1990, Nr. 19, 2055)

¹ Pilns Ņ. Dombrovskas citāts: „Pirmā mūsu izskolotā primabalerīna bija Mariane Orlando. Viena no pašlaik visvairāk ievērotajām zviedru baleta personībām, Anneli Alhanko, ir no maniem pēdējiem izlaidumiem. No manām baleta meitenēm vairākas pēc aktīvās karjeras nobeiguma nonākušas atbildīgos šefu posteļos: Lēna Ēriksone – Malmšē, kā jau minēju, ir Deju mākslas fakultātes vadītāja augstskolā; Gunilla Rempke vairākus gadus bija Stokholmas operas baleta šefs, kamēr Viveka Junga bija līdzīgā postenī Oslo operā, Norvēģijā. ”Premjerdejojāji” Kajs Selings un Pērs Artūrs Sēgerstrēms, minot tikai dažus, ir mūsu audzēkņi, tāpat kā trīs vēlākie baleta šefi: Nils Oke Hegbums Stokholmā, Ulfs Gads

Zviedrijas Karaliskās operas arhīvā glabājas A. Kozlovska un Ņ. Dombrovskas baleta skolas apmācības programma, kas ļauj spriest par augsti profesionālu pedagoģisko pieeju klasiskā baleta pasniegšanā Zviedrijā. Veidojot profesionālās dejas vērtību kopumu, A. Kozlovskis un Ņ. Dombrovska sekoja, lai izglītības virzība ļautu atraisīt audzēkņos tiem dabīgi piemītošo zinātkāri un darbošanās prieku izvēlētajā mākslas veidā. Iepriekš iegūtā pedagoģiskā pieredze (Latvijā un ārzemēs) veicināja sapratni un sadarbību ar audzēkņiem arī Stokholmas baleta skolā. Ņ. Dombrovskas gadu gaitā uzkrātās zināšanas klasiskajā dejā un tās metodikā 1982. gadā Stokholmā tika publicētas grāmatā *Klasiskā baleta analīze un metodika (Klassisk balett Analys-Methodik)*, kas tika izveidota sadarbībā ar Zviedrijas Karaliskās baleta skolas pedagoģēm Liliānu Katarīnu (*Lilian Katarina*) un Lulli Svēdinu (*Lulli Svedin*).

1968. gadā skolas apmācības programma jau bija novecojusi un līdz ar A. Kozlovska aiziešanu pensijā mainījās arī apmācības sistēma Zviedrijas Karaliskā baleta skolā. Kā atzīmēja B. Hedīna, „mainījās pasniegšanas metodes, atbilstoši laikam un starptautiskajām pasaules prasībām baleta mākslā” (Hedin, 2000, Nr. 4, 38-40). A. Kozlovska un Ņ. Dombrovskas ilggadējā pedagoģiskā darbība Zviedru baletā tika novērtēta atzinīgi. 1965. gadā A. Kozlovskim piešķīra pirmās šķiras Zviedru Vāsas ordeni. 1968. gadā abi pedagogi saņēma Karīnas Ārī (*Carina Ari*) zelta medaļu, ko piešķir par izciliem nopelniem zviedru baletā. To pasniedza princese Kristīne, Ņ. Dombrovskas un A. Kozlovska privātskolas kādreizējā audzēkne.

1944. Latviju atstāja arī Latvijas Nacionālās operas baletmeistars **Osvalds Lēmanis**, kurš devis savu ieguldījumu Liepājas baleta mākslinieciskajā darbībā un vēlāk apvienoja Vācijā bēgļu gaitās devušos Liepājas baleta māksliniekus.

Atsaucoties uz trimdas latviešu preses izdevumiem *Nedēļas Apskats (Latvian weekly news)* un *Latviešu ziņas (Latvian News)* var uzzināt, ka Latviešu balets brīvvalsts gados bija iemantojis labu slavu visā Eiropā, un tā bija mākslas nozare, ar ko latviešu tauta varēja lepoties. Preses slejās var izlasīt cildinošas atsauksmes, kas veltītas O. Lēmaņa mākslinieciskai darbībai Latvijā līdz 1944. gadam, īpaši izceļot to, ka viņa vadībā latviešu balets bija kļuvis par ansambli ar savu, latviski raksturīgu izteiksmi un nostiprinājies klasiskā baleta tradīciju pārvaldīšanā. Latviešu baleta izrādes Eiropas

Gēteborgā un vēlāk Malmē. Šīs operas baleta skolas galvenais uzdevums, protams, ir sagatavot labi kvalificētus dejojājus pašas Stokholmas operas skatuvei. Daudzi no mūsu audzēkņiem vēlāk tomēr izšķīrās par starptautisku karjeru un dejoja ārzemju baleta trupās, lielākoties Amerikā.” (Zvejnieks, 1990, Nr. 19, 2055. lpp)

metropolēs bija guvušas apliecinājumu savam sniegunam arī ārpus Latvijas. (Anonīms, 1948, Nr.121, 3)

Pateicoties baletmeistara O. Lēmaņa centieniem, savu labo slavu latviešu balets saglabāja arī trimdā, jo O. Lēmanis, atteicies no karjeras iespējām lielajās Eiropas skatuvēs, visus spēkus veltīja latviešu baleta ansambļa izveidei emigrācijā, „pierādot O. Lēmaņa pienākuma apziņu pret savas tautas kultūru un tās saglabāšanu” (Keiše, 1965, Nr. 71, 4) 1945. gadā baletmeistara O. Lēmaņa vadītajā trimdas ansablī *Latvju Balets* darbojās 15 baletdejojāji – bez dejojājiem no Latvijas Nacionālās operas tajā piedalījušās arī Liepājas operas un drāmas teātra baletdejojājas N. Krēsliņa, V. Riekstiņa, E. Pīlupe un M. Skujiņa. Ansamblis uzsāka darbu 1945. gada pavasarī Elsnicā tūlīt pēc vācu armijas kapitulācijas un līdz 1948. gadam darbojās Dienvidvācijā. Sākonēji ansamblis darbojās Ansbahā un vēlāk mājvietu atrada lielākajā latviešu bēgļu kolonijā – Eslingenā. Divu gadu laikā tika sarīkotas 250 izrādes, kuras apmeklējuši 100 000 skatītāju. Par savu lielāko panākumu ansambļa dalībnieki ir uzskatījuši izrādes Mīnhenes lielajā *Prinz Regenten* teātrī. Līdz tam nevienam *dīpīšu*¹ māksliniekam nebija laimējies uzstāties uz šīs rietumu zonas lielākās skatuves. Izrādes, kuras sniedza latviešu baleta mākslinieki bija plaši apmeklētas². Atzinīgas atsauksmes par latviešu baleta sniegumu tika publicētas arī vairākos vācu laikrakstos. O. Lēmanis stāsta, ka ansamblis par savu galveno uzdevumu uzskata latviešu mākslas popularizēšanu ārzemnieku aprindās. Viņš uzskata, ka baletam šajā ziņā ir lielas priekšrocības, jo šo mākslas nozari ikviens ārzemnieks spēj saprast arī bez svešvalodu zināšanām. (Anonīms, 1947, Nr. 51,3)

No trimdas laikraksta *Latviešu ziņas* var uzzināt, ka O. Lēmanis saņēmis darba piedāvājumus no vairākiem lielajiem Eiropas teātriem – Romas *Sali* (agrākā karaliskā) operā, Londonas *Sadler Wells* baleta trupas, Štutgartes operas u.c. (Anonīms, 1947, Nr.51, 3) Šis fakts vēlreiz apstiprina, ka latviešu balets un tā baletmeistari guvuši augstu sava amata novērtējumu svešumā.

Pārvarot dažādas grūtības, tas ar laiku radīja sev stabilu saimniecisku pamatu. Sniedza priekšnesumus latviešu un citu tautu nometnēs, viesojās amerikāņu armijas sarīkojumos, kā arī sniedza patstāvīgas izrādes Štutgartes operā. Veidojot iestudējumus, O. Lēmanis sekoja paša radītām Rīgas tradīcijām un centās parādīt latviešu baletam raksturīgus iestudējumus. Kaut gan nācās iztikt bez P. Rožlapas krāšņajiem

¹ Pārvietotas personas (displaced persons – saīsināti angļiski „DīPīs” vai latviski „dīpīši”)

² Plašā zāle spēja uzņemt 1500 skatītāju, un tā bija pārpildīta.

inscenējumiem, bez lielās skatuves iespējām un plaša kordebaleta (trupā bija tikai 20 dejotāju), tomēr baleta izrāžu kvalitāte bija nozīmīga, un tas sniedza nepārprotamu apliecinājumu latviešu baleta spējām.

1947. gadā ar spožu deju iestudējumu Ž. Bizē operas *Karmena* Štutgartes operā O. Lēmanis atgriezās *lielajā skatuves mākslā*. Dzīves nogali O. Lēmanis pavada Detroitā (ASV), kurā bez pedagoģiskās darbības veica vairāku baletu iestudējumus – viencēliena baletu *Baletskola un Koncerts* un *Pelnrušķīte* ar S. Prokofjeva mūziku, *Valdzinājums* ar Heitora Villa-Lobusa (*Heitor Villa-Loboss*, 1887–1959) mūziku, *Lakstīgala un Roze* (šoreiz ar D. Šostakoviča mūziku) u.c. 2003. gadā publikācijā, kas veltīta O. Lēmaņa simtgadei, E. Tivums rakstīja: „Ja ne Lēmanis, viņa stihiskais, neapvaldāmais talants, nacionālā baleta vēsture veidotos droši vien daudz gausāk un pelēkāk. Kosmopolītiskāk. No Lēmaņa *Mīlas uzvaras* sākās latviskā izteiksme klasiskajā baletā.” (Tivums, 2003, Nr. 295, 12)

1944. gadā, sekojot citiem Latvijas kultūras un mākslas darbiniekiem, arī Liepājas baleta vadošā soliste **Vera Keiše** (1921–1992) kopā ar dzīvesbiedru, baletologu un karikatūristu **Eduardu Keišu** (1927–2009) devās trimdā, vispirms nonākot Vācijas bēgļu nometnē, bet vēlāk pārceļoties uz dzīvi Kanādā (Toronto). 1951. gadā V. Keiše nodibina savu klasiskā baleta skolu, kā arī tiek uzņemta Kanādas Nacionālajā baletā (*The National Ballet of Canada*), kur bijusi soliste vairākās izrādēs. Šajā baleta trupā dejoja vēl divi latviešu dejotāji – I. Apine un J. Gotšalks¹.

Darbs baletskolā strauji vērsās plašumā un, audzēkņu skaitam pieaugot, kļuva par V. Keišes dzīves galveno uzdevumu. Viņas vadībā un horeogrāfijā tika sagatavoti arī gadskārtējie audzēkņu vakari. Skolu ar baleta uzvedumiem bieži aicināja piedalīties latviešu organizāciju sarīkojumos. Vairākas audzēknes guva teicamus panākumus arī Kanādas baletā, un viena no viņām – latviešu dejotāja Alda Heniša – deviņdesmitajos gados atvēra savu privāto baleta skolu Bromptonā, tādējādi turpinot V. Keišes aizsākto pedagoģisko darbību Kanādā. Atsaucoties uz rakstu *Zaudējums latviešu baletam* laikrakstā *Laiks* (Norītis, 1996, Nr. 67. 4), var uzzināt, ka Toronto rīkotajos mūzikas festivālos V. Keiše ar saviem baletskolas audzēkņiem iestudēja arī oriģinālbaletu *Slinkais runcis* ar dzīvesbiedra E. Keišes libretu un komponista Bruno Skultes (1905–

¹ Izdevumā *Latvija* rakstā *Latviešu dejotāji Kanādas baleta pirmizrādē* E. Keišs raksta, ka Kanādas baleta pirmizrādē J. Gotšalks dejojis galveno lomu A. Borodina operas *Kņazs Igors Polovciešu dejās* M. Fokina oriģinālhoreogrāfijā. Polovciešu meitenes lomā debitēja V. Keiše. Arī baleta viencēlienā *Salome*, pēc O. Vailda bībeliskā stāsta, dēmoniskā ķēniņa lomu dejojis Juris Gotšalks. E. Keišs uzsver, ka Kanādas publika atzinīgi novērtējusi J. Gotšalka sniegumu, atzīmējot māksliniekā *bruņniecisko staltumu un iznesību*. (Keišs, 1951, Nr. 77, 6)

1976) komponēto mūziku. Trimdas laikraksta *Jaunais Apskats* publikācija *Bruno Skultes mūzika bērnu baletam „Slinkais Runcis”* sniedz nelielu ieskatu šī baleta tapšanā: „Atlikusi vairs tikai nedēļa līdz V. Keišes bērnu baleta *Slinkais Runcis* pirmuzvedumam Toronto. Un redzētais arī nespeciālistam ļauj teikt, ka uzvedums solās būt interesants kā no dekoratīvā, tā horeogrāfiskā viedokļa, saprotams ieskaitot arī pašu vecāku darinātos kostīmus. Skolas vadītāja paskaidro, ka mūziku šim pirmajam latviešu bērnu baletam Kanādā komponējis Bruno Skulte. Skolas vadītāja mums atnes divas ilgspēlējošās plates, kurās dzirdam, kā skan Skultes jaunā mūzika dir. A. Štromberga izpildījumā. B. Skulte šo darbu uzrakstījis samērā dzīvā, izteiksmīgā formā, bet reizēm šķiet, ka viņš nedaudz ieskatījis Kopēlijas nošu burtnīcās. Visumā darbs ir izdevies, ļoti interesants, saistošs un arī baletisks. *Slinkajā Runcī* ir pavisam 11 dejas. Raksturīgākās ir Zirnekļa, Baltās pelītes un Slinkā Runča dejas. Turklāt zinot, cik daudz laika prasa šāda inscenējuma rūpīga sagatavošana, cerēsim, ka vakars izdosies labi.” (Kalniņš, 1956, Nr.20. 5).

No publikācijām trimdas presē var spriest, ka latviešu baleta mākslinieki ir sekmīgi turpinājuši māksliniecisko un pedagoģisko darbību ārpus Latvijas. Var izteikt apbrīnu par latviešu trimdas mākslinieku uzņēmību turpināt dzimtenē aizsākto pedagoģisko un māksliniecisko darbību, izglītojot gan latviešu izcelsmes, gan cittautiešu bērnus un tādējādi veicinot internacionālās baleta mākslas attīstību.

Diemžēl nav iespējams veikt šī iestudējuma profesionālo analīzi, par baleta horeogrāfiju var spriest vienīgi no publikācijām trimdas presē, kur teikts, ka V. Keišes baleta iestudējums bijis interesants un saistošs, tā darbība bijusi dzīva un humora piepildīta un ka iestudējums patīcis gan mazajiem skatītājiem, gan pieaugušajiem. Izrādi noskatījušies 450 skatītāju un viņu vidū bijis arī ģenerālkonsuls ar ģimeni. (Čulītis, 1956, Nr. 45, 2)

Paralēli darbam jauno baletdejojāju sagatavošanā V. Keiše pievērsās arī latviešu un Latvijas baleta dokumentēšanai un popularizēšanai. Viņas raksti par Latvijas baleta mākslu un dejotājiem publicēti starptautiskajā žurnālā *Ballet Today*. Vērā ņemams informācijas avots par latviešu baletu trimdā bija arī V. Keišes ilustrētie audzēkņu vakaru bukleti ar ziņām par skolas un audzēkņu panākumiem. (Norītis, 1996, Nr. 67, 4)

Sevišķi saistošs no šodienas skatpunkta ir V. Keišes raksts *Baleta skolas uzdevumi* (Keiše, 1965, Nr. 71, 4), kurā viņa analizē un dalās savā piecpadsmit gadu ilgajā pedagoģiskās darbības pieredzē Kanādā, norādot uz vairākiem profesionāla

rakstura jautājumiem, kādi sastopami Toronto baleta skolās mācību gada sākumā. Viņa uzsver, ka, pirms bērnu sūtīt baleta skolā, ieteicams apzināties, ka viens vai divi gadi, pavadīti skolā, nav pietiekoši ilgs laiks, lai iegūtu izmaiņas stājā, gaitā, iznesībā un grācijā. Viņa norāda, ka Toronto praksē visbiežāk audzēkņiem notiek viena baleta stunda nedēļā, kas pēc V. Keiše domām, ir tikai laika zaudējums, jo ilgajā starplaikā bērni parasti aizmirst iepriekšējā nodarbībā iemācītos soļus, tādēļ arī panākumi nav gaidītie. Viņas pedagoģiskā pieredze apstiprina, ka progress attīstībā ir nesalīdzināmi straujāks, ja audzēkņi skolu apmeklē vismaz divas reizes nedēļā. Toronto darbojas tādas skolas, kuru mācību programmā bez baleta ietilpst arī akrobātika. Praksē to īsteno tā, ka pusstunda tiek veltīta vienam priekšmetam, otra pusstunda citam, šāda pieeja jau pašos pamatos mazina izredzes sasniegt pozitīvu rezultātu. V. Keiše uzsver, ka katru gadu, skolas sezonai sākoties, nācies sastapties ar nepatīkamām situācijām. Piemēram, vecāki atved savu 11 gadu veco meitu, kura mācījusies kādā kanādiešu skolā četrus gadus, apmeklējot to divas reizes nedēļā, bet pēc pārbaudes atklājas, ka klasiskā baleta vietā meita mācījusies ko līdzīgu akrobātikai un vingrošanai, apguvusi tikai dažus baleta soļus, turklāt tādos, kurus var mācīt klasiskā baleta audzēkņiem vecākajās klasēs. No tā secināms, ka ne visas skolas ar nosaukumiem *School of Ballet* vai *School of Dance* māca klasisko baletu, ir gadījumi, kad skolā reģistrējas audzēkņi, kas citās skolās mācījušies sešus, pat deviņus gadus, bet ieguvuši gaužām mazas zināšanas. Visos šajos gadījumos, ja elementārā klasiskās dejas tehnika mācīta pavirši vai nemākulīgi, ir grūti, dažreiz pat neiespējami, izlabot kļūdas. Šādos gadījumos tiek izniekots laiks un izdota nauda nelietderīgi. Tie ir bēdīgi fakti, ar kuriem kvalificētiem skolotājiem jāstopas bieži. Piemēri paši par sevi norāda, ka skolu izvēlei jābūt nopietnai. (Keiše, 1965, Nr. 71, 4) E. Keiše sarakstē ar A. Lembergu¹ uzsver, ka „Toronto ir ap 100 baleta studiju, un tikai dažas no tām ir kvalificētas [...]. Visā Kanādā ir ap 1500 baleta studiju. 1959. gadā Monreālā bija 270 skolotāju, bet tikai septiņi ar kvalifikāciju. Administratīvajā ziņā šeit var skolu atvērt katrs, arī nebaletnieks, un pēdējo šeit ir daudz.” (Keiše, 1964, 10. martā, Toronto pers. arh.)

Runājot par baleta mākslas pedagoģiju, V. Keiše uzsver, ka pirmie mācības gadi ir svarīgi un noteicoši, jo sākumposmā audzēkņi iepazīstas ar disciplinētiem baleta vingrinājumiem. Viņa iesaka vecākiem apmeklēt vairāku skolu audzēkņu sarīkojumus, lai, salīdzinot redzēto, iegūtu labāku pārskatu turpmākai skolas izvēlei. Baleta skolu

¹ LNO baletmeistars no 1967. gada līdz 1985. gadam

vakari var žilbināt ar kostīmu spožumu, bet tas nav noteicošais, uzsver māksliniece, svarīgāks ir izpildījums un audzēkņu disciplīna uz skatuves. Negatīva parādība, kas sevišķi izplatīta kanādiešu skolās, ir, ka skolotāji, biežāk vēlēdamies iztapt audzēkņu vecākiem, ne tikai slavē tos, bet meitenēm ļauj priekšlaicīgi vingrināties uz pirkstgaliem. No pedagoģiskā viedokļa meitenēm nekādā ziņā nav atļauts dejot uz pirkstgaliem, ja skolu apmeklē tikai reizi nedēļā. Līdz pirkstgalu nodarbībām ejams garš ceļš, kurā nepieciešama liela pacietība. Vispirms jāveido un jānostiprina ķermenis ar daudz un dažādiem kāju un roku vingrinājumiem. Tad seko atsevišķu soļu apmācības, soļu kombinācijas un tikai tad – pati dejas. Pēc tam, kad ķermenis ir „nostādīts”, var uzsākt nodarbības uz pirkstgaliem (Keiše, 1965, Nr. 71, 4).

Liela nozīme ir pareizai baleta metodikas izvēlei, kas var dot labus rezultātus pat ķermeņa defektu korekcijā. Izteikti talantīgiem audzēkņiem V. Keiše iesaka nenodarboties ar slidošanu, slēpošanu, riteņbraukšanu vai zirgu sportu, jo uzskaitītie nodarbošanās veidi ir kaitīgi baleta tehnikā trenētiem kāju muskuļiem. Šos noteikumus viņa pati bija stingri ievērojusi, kad mācījusi klasisko baletu. Turpretim daiļslidošanai baleta vingrinājumi pat nepieciešami, jo garantē grāciju kustībās un veicina līdzsvara kontroli (Keiše, 1965, Nr. 71, 4). Tie ir tikai nedaudzi V. Keišes ieteikumi, uzsākot apmācību baleta mākslā.

Analizējot V. Keišes ieteikumus no šodienas viedokļa, var konstatēt, ka māksliniece savā pedagoģiskajā darbā un spriedumos atsaukusies uz A. Vaganovas (*Вагáнова*) krievu klasiskās dejas skolas pasniegšanas metodiku un tai piederošiem disciplinārajiem noteikumiem. To var izlasīt arī reklāmas prospektā par V. Keišes baleta skolu: „Veras Keišes baleta skolā audzēkņi tiek apmācīti pēc Agripinas Vaganovas klasiskās dejas pedagoģijas metodes. 1956. gadā klasiskās dejas meistarklases Veras Keišes baleta skolā pasniedza Maskavas Lielā teātra horeogrāfs Leonīds Lavrovskis.” (skat. pielikumu Nr. 19) V. Keišes baleta studijā vairākkārt viesojies arī Māris Liepa (1936–1989), pasniedzot meistarklases jaunajiem baleta dejotājiem Kanādā.

No laikraksta *Latvija Amerikā* var uzzināt, ka pedagoģe, apmācot klasisko deju, pielietojusi angļu baleta apmācības sistēmu. „Vera Keiše angļu baleta sistēmu studējusi pie Vinipegas karaliskās baleta trupas nodibinātājas un baleta meistares G. Loides, kas ir šīs skolas oficiālā pārstāve Kanādā, dodot priekšroku tīrā klasiskā baleta formai. Darbojoties 2 gadus profesionālā Kanādas nacionālā baleta sabiedrībā, C. Frankas mākslinieciskā vadībā, angļu baleta priekšrocības nācies par jaunu nostiprināt, atmetot novecojošo, jo latviešu baletam pamatā bija likta krievu skola. Tas

svarīgi bijis no tā viedokļa, ka Kanādā dominē angļu baleta skolas sistēma.” (Sidars, 1954, Nr. 48, 5). Pētot V. Keišes dzīves gājumu un pedagoģisko darbību trimdā, var izteikt pieņēmumu, ka māksliniece jauno dejotāju apmācībā veiksmīgi apvienojusi dažādu stilu klasikā baleta skolas tehnikas (krievu, angļu, itāļu, franču), tādā veidā izstrādājot pati savu pasniegšanas stilu un metodiku. Spriežot pēc publikācijas *Kā darbojas V. Keišes baletskola Toronto*, V. Keišes baleta apmācības sistēma tikusi augsti novērtēta, par ko liecināja liels audzēkņu skaits un viņu panākumi dažādos baleta konkursos. (Sidars, 1954, Nr. 48, 5) Salīdzinājumam var minēt, ka A. Kozlovska un N. Dombrovskas krievu skolas pasniegšanas metodika 1968. gadā Zviedru Karaliskajā baletā tikusi uzskatīta par novecojušu. Laika gaitā klasiskās dejas metodikā vērojamas izmaiņas, jo tā nav sastingusi māksla, klasiskā deja attīstās un pilnveidojas, meklējot jaunus, spilgtus mākslinieciskās valodas izteiksmes veidus un paņēmienus.

Kādreizējais Liepājas baletdejojājs, baletologs E. Keišs pirmās recenzijas par baletu sāka publicēt četrdesmito gadu sākumā Liepājas avīzē *Kurzemes Vārds*, tomēr plašāk baleta tēmai viņš pievērsās, dzīvojot trimdā. No E. Keišes sarakstes ar E. Siliņu (RMM, ivnv. Nr. 407043) uzzinām, ka E. Keišs kopā ar dzīvesbiedri V. Keišu veidojis pirmo baleta diagrammu, kas ietver laika posmu no 14. gadsimta līdz 1965. gadam. Autoru izpratnē tas ir ciltskoks, kas parāda klasiskā baleta attīstību, veidojot 14 galvenos sazarojumus. Tas veidots, pamatojoties uz nacionālajiem principiem, kuru vidū eksistē arī latviešu zars ar dažām radošām un internacionālo baletu ietekmējošām personām. Pētījumā par krievu baletu un tā attīstības vēsturi E. Keišs veicis saraksti ar baletmeistariem Mihailu Lavrovski (*Михаил Лавровский, 1941*), A. Mesereru (*Meccepep*) un M. Liepu. Līdzīgas sarakstes tika veiktas arī ar baleta māksliniekiem un vēsturniekiem no Francijas, Itālijas, Dānijas, Anglijas u.c. Šis E. Keišes baleta vēstures pētījums bija kā veltījums mākslas skolām, lai atvieglotu studentiem mācības baleta vēsturē. Tomēr vislielākais E. Keišes ieguldījums bijis karikatūras mākslā. Jānis Klīdzējs Kanādas preses izdevumā *Jaunā Gaita* rakstīja: „Par Eduarda Keišes dinamiskajiem un trāpīgajiem šaržiem un karikatūrām viņam paldies teikuši Latvijas prezidenti, ministri, rakstu un mākslu ļaudis un daudzi slaveni ārzemju viesi, kas toreiz ciemojās brīvās Latvijas galvas pilsētā. Pateicības vēstules viņam ir rakstījuši Vinstons Čerčils, Žaklīna Kenedija un Elizabete Teilore. Šie paldies nāca ne jau tikai par šo viņa otiņas skaļi smaidīgo līniju, kas akcentēja kādu raksturu, īpašību vai situāciju, bet droši vien vēl vairāk par to koncentrēto un aso domu, kuras izteikšanai rakstos būtu vajadzīgi simti vārdu.” (Klīdzējs, 1967, Nr. 65, 57) Kā draudzības apliecinājumu 1983. gadā

(saistībā ar grāmatas *Gribu dejot 100 gadus* (aut. E. Tivums) izdošanu) E. Keišs velta karikatūru arī baleta māksliniekam M. Liepam (skat. pielikumu Nr. 19).

1949. gadā no Vācijas bēgļu nometnes uz ASV pārcēlās arī **Valērija Riekstiņa** ar savu dzīvesbiedru pianistu Valdi Treimani. Sākotnēji viņi strādāja dažāda rakstura un gadījuma darbus, lai nodrošinātu iztikšanu Indianapolisā, bet jau 1951. gadā laikrakstā *Laiks* var lasīt, ka latviešu baleta mākslinieku grupa (V. Riekstiņa, M. Skujiņa, E. Mežulis, R. Saule, V. Treimanis, P. Rožlapa) gatavojas savai pirmajai baleta izrādei Amerikā, kura notiks 2. maijā Čikāgā – *Eighth St. Theatre*. (Anonīms, 1951, Nr. 23, 3) Tas nozīmē, ka jaunizveidotā baleta kopa ļoti īsā laikā spēja atgūt baleta mākslai nepieciešamo fizisko un tehnisko formu, izveidot pienācīgu repertuāru, dekoratīvo noformējumu un kostīmus. Laikraksta *Latvija Amerikā* 1955. gadā publicētajā intervijā *Valērija Riekstiņa Čikāgā māca klasisko baletu skolā Latvian Ballet & Music* var uzzināt par Liepājas baleta vadošās solistes V. Riekstiņas pedagoģiskajām gaitām Amerikā. Publikācijas autors raksta, ka V. Riekstiņas baleta studiju apmeklē 50 latviešu un 100 amerikāņu skolēnu. Viņa pievērsās baleta pedagoģijai jau Liepājas Operas laikā, un arī Čikāgā šo darbu viņa veic ar lielu atbildības sajūtu (Anonīms, 1951, Nr. 23). Savukārt 1957. gada laikrakstā *Laiks* var izlasīt, ka gan solo dejās, gan ansambļos V. Riekstiņas audzēkņi apliecinājuši augstu sniegumu, kas panākts, balstoties uz klasiskās dejas tradīcijām, kuras pedagoģe apguvusi, mācoties Latvijā pie A. Fjodorovas. Laba gaume un satura izpratne pasvītota gan solo dejās, gan ansambļos. Iegūtās pedagoģiskās prasmes Latvijā nodrošināja V. Riekstiņas skolas augsto profesionālo un māksliniecisko līmeni (Ramats, 1957, Nr. 8, 26). Paralēli pedagoģiskajai darbībai V. Riekstiņa kopā ar kolēģiem E. Mežuli, M. Skujiņu, R. Sauli un koncertmeistaru V. Treimani veidoja koncertprogrammas, kurās uzstājās ar pašu veidotajām horeogrāfijām, viena no tām – *Rudens* ar J. Kalniņa mūziku un V. Riekstiņas horeogrāfiju. Popularizējot latviešu baletu, koncerta programmas tika izrādītas gan Kanādā, gan Amerikā. Pētot trimdas laikrakstos publicētos rakstus par V. Riekstiņas un pedagoģisko un māksliniecisko darbību, var secināt, ka viņas audzēknes apliecinājušas augstu profesionālo sniegumu, kas gūts, balstoties uz klasiskās dejas tradīcijām.

Kādreizējā Liepājas baleta baletmeistare **Anna Ekstone** turpmāko pedagoģisko un māksliniecisko darbību saistīja ar savu dzimteni – Igauniju. Par savu pirmo baleta mākslas pedagoģi A. Ekstone rakstīja: „J. Ļitvinova bija laba skolotāja, bet viņas zināšanas bija ierobežotas. Viņa iemācīja labu tehniku, īpaši kāju tehniku. Skolēni bija

sadalīti grupās atbilstoši to spējām. Klasiskās dejas stunda vienmēr sākās pie stieņa. Pirmo vingrinājumu laikā tika iesildītas kājas, veikti dažādi pietupieni atšķirīgos ātrumos. Vingrinājumi pie stieņa bija tas pats, kas gamma pianistiem. Tad sekoja *adagio*. Pie balsta neviens vairs neturējās. Beigās *allegro* – lēcieni, kuru bija melnais *tūkstotis*. Vingrinājumi bija atkarīgi no skolotājas fantāzijas un dotībām, kā arī no prasmēm nodot tālāk domu.” (Aumere, 2004, 13) Domājams, ka iegūtās zināšanas klasiskajā dejā pie J. Ļitvinovas, kura pārstāvēja krievu klasiskā baleta skolu, noteica arī A. Ekstones ievirzi un tālāko pedagoģiskās darbības pilnveidi krievu klasikās skolas virzienā. No 1946. gada līdz 1965. gadam A. Ekstone bija Tallinas Horeogrāfijas vidusskolas direktore un mākslinieciskā vadītāja. Desmit pedagoģiskās darbības gadi bija veltīti arī Tallinas Kultūras pils bērnu klasiskās dejas pulciņam. Neliels ieskats A. Ekstones audzinošā darba plānā sniegts monogrāfijā *Anna Ekstone – Vārds Igaunijas kultūrā*:

- Tautu draudzības idejas ieviešana praktiskajā darbā.
- Uzvedība stundā (disciplīna, uzmanība, pieklājība, tīrība utt.) un ārpus stundas.
- Pašdisciplīnas audzināšana (saistībā ar fizisku sasprindzinājumu un apzinātu uzmanību).
- Iemācīties atpazīt ar baletu saistītu franču valodas terminoloģiju un tās izruna.
- Skolēnu tīrības kontrole.
- Vienāds apģērbs stundās.
- Teātra priekšnesumu un bērnu simfonisko orķestru kopīga apmeklēšana.
- Organizatoriskie darbi – nosūtīt labākos skolēnus uz Tallinas Horeogrāfijas vidusskolu. 1974. gada pavasarī tika uzņemti 4 skolēni (Aumeri, 2004, 56).

Šajā skolas darba plānā saskatāmi krievu klasikā baleta skolas disciplinārie noteikumi, kas sasaucas ar V. Keišes uzskatiem par audzēkņu disciplīnu baletstudijā Kanādā. Tas apstiprina krievu klasiskās baleta skolas spēcīgo ietekmi latviešu un igauņu baletā.

Uz jautājumu, kurā brīdī A. Ekstone atradusies savu spēju augstākajā punktā kā pedagoģe, inscenētāja vai dejojāja, atbilde skan pārsteidzoši: „Nekad. Es mīlēju savu profesiju, kaut gan tā nekad nebija galvenā. Es gribēju redzēt zemeslodi, uz kuras dzīvoju, es biju ļoti alkātīga uzzināt, kur dzīvoju. Es gribēju iepazīt daudzas tautas un

kultūras. Īpaši mani apbūra Japāna un Āfrika. Arī grūtos laikos es biju pateicīga, ka vispār dzīvoju. Es būtu spējusi daudz vairāk, ja ārējie faktori nebūtu to ierobežojuši.” (Aumere, 2004, 88)

Deja no mūžseniem laikiem ir bijusi simboliska forma komunikācijai ar pasauli, ar tās palīdzību dejotāju jūtas un idejas iegūst plastisku izteiksmi un tiek darītas zināmas citiem. Tāpēc deja, tāpat kā valoda, pastāvīgi attīstās, veidojot aizvien jaunas baleta mākslas vērtības un radot jaunas horeogrāfisko ideju izpausmes formas. Meklējumi, radoši eksperimenti, jaunu horeogrāfisku izteiksmes līdzekļu atradumi bija nepieciešami gan pedagogiem, gan dejotājiem, lai atraisītu skatītāju uztveres spējas, dejotāju (audzēkņu) māksliniecisko fantāziju, mākslinieka radošās potences – tas viss bija attiecināms uz Liepājas baleta solistiem un tā vadītājiem – A. Stedelaubi, A. Ekstoni, A. Kozlovski, N. Dombrovsku, O. Lēmani, V. Keišu, V. Riekstiņu u.c., kuri turpināja savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību svešumā, nezaudējot augsto profesionālismu, turpinot Latvijā aizsākto baleta mākslas pilnveidi.

Pētot un analizējot trimdas preses izdevumos publicētos rakstus un recenzijas par latviešu baleta mākslinieku pedagoģisko un māksliniecisko darbību var izvirzīt sekojošas atziņas:

- baidoties no padomju varas represijām, Otrā pasaules kara izskaņā liela daļa Liepājas baleta solistu devās trimdā;
- latviešu baleta mākslinieku augstais profesionālais līmenis ļāva arī trimdā turpināt darbu savā profesijā;
- Latvijā un Krievijā iegūtās profesionālās zināšanas klasiskā baleta pedagoģijā tika augsti novērtētas lielākajos pasaules baleta teātros un skolās;
- latviešu baleta mākslinieku trimdas gaitas sekmēja Latvijas baleta un arī Latvijas valsts atpazīstamību pasaulē;
- Liepājas baleta mākslinieki deva pedagoģisko ieguldījumu internacionālās baleta mākslas attīstībā.

Nobeigums

Mūsdienu globalizācijas apstākļos ir svarīgi apzināt katras valsts individuālās kultūras vērtības, nodot tās nākamajām paaudzēm, kā arī analizēt tās dažādu sabiedrības attīstības procesu kontekstā.

Klasiskais balets Latvijā ir nacionālās kultūras sastāvdaļa, kura izveidojusies māksliniecisko un pedagoģisko principu pēctecības un pārmantotības gaitā. Izaudzis krievu baleta tradīcijās, uzņēmis Rietumeiropas tendences, Latvijas balets ir saglabājis sev raksturīgo veidolu un dejas izpildījuma manieri, vienotu klasiskās dejas stilu un augstu profesionālo līmeni. Latvijas balets un Rīgas Horeogrāfijas vidusskola (RHV) kā šī baleta profesionālā kalve, ejot līdzī laimam mainās, taču tas notiek mērķtiecīgi, pamatoti, izmantojot ne tikai tradīciju – t.i., krievu klasiskās dejas skolas apmācības metodiku, bet sekojot līdzī arī pasaules praksei un attīstībai. Savā ziņā Latvijas balets ir unikāls, jo Latvijas Nacionālās operas baleta mākslinieki ir Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas absolventi. Tas nozīmē ne tikai ļoti ciešu, bet arī principiālu saikni starp baleta izglītību un māksliniecisko jaunradi vienā konkrētā teātra telpā. Citādi ir ar Liepājas baleta trupu, kas speciāli padziļināti pētīta šajā promocijas darbā. Liepājas baletu veidoja Rīgas baletskolas un Liepājas baleta studijas absolventi. Līdz ar to pētniecībai ārkārtīgi svarīgi kļuva Liepājas lokālie dejas mākslas sasniegumi, to kultūrvēsturiskais konteksts, baleta horeogrāfiskās interpretācijas un pedagoģisko paņēmieni analīze.

Pētot viena konkrēta latviešu baleta atzara (Liepājas baleta) mākslinieciskos un pedagoģiskos rezultātus un to nozīmi, promocijas darbā bija svarīgi izzināt vērtības jēdzienu un to pielietot tēmas izpētē. Pārstāvēt noteiktu vērtību klasifikāciju baleta mākslā, promocijas darbā tika izmantots amerikāņu baleta zinātnieces Dž. Laisones trīsdimensiju vēsturiskās izpētes modelis, uz kura pamata tad arī tika attīstīti vairāki Latvijas baleta pētnieciskie aspekti (pedagoģiskais, mākslinieciskais, sociālais).

Analizējot filozofijas, pedagoģijas un mākslas teorijas par vērtību būtību un to veidošanos kultūras procesā, promocijas darba teorētisko bāzi veidoja vismaz trīs zinātnisko teoriju atziņas:

- 1) fenomenoloģijas atziņas par objektīvo un subjektīvo vērtību mijattiecībām un savstarpējām ietekmēm (N. Hartmanis, M. Merlo-Pontī, E. Huserls);
- 2) aksioloģijas atziņas par vērtībām un principiem, kas dod iespēju redzēt kultūru kā vērtību kopumu (M. Šēlers, T. Airaksinens);

- 3) darbības teorijas pamatprincipi par mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības vienotību (Ļ. Vigotskis, J. Anspaks).

Promocijas darbā izmantotās zinātniskās literatūras analīze ir ļāvusi izveidot dejas vēstures izpētes modeli, kas ir klasificējams kā instruments dejas vēstures pētniecībā, parādot vēstures faktu interpretācijas iespējas no dažādiem skatupunktiem, arī vērtību veidošanās aspektā.

Izpētes rezultātā ir izveidojusies atziņa, kuru var definēt sekojoši: par īstenām vērtībām tiek uzskatīti tikai tie cilvēka radītie garīgās kultūras produkti, kas spēj pārvērsties ētiskās kvalitātēs. Vērtība – tā nav ne priekšmets, ne lieta, ne parādība, ne process fiziskā nozīmē. Tai nav ne svara, ne izmēru. Vērtībai nav stingri noteiktu telpa laika robežu. Vērtība ir katra paša jēga, kuru cilvēks izvēlas un cenšas aizsargāt, izjust un sasniegt. Cilvēcei savā vēsturiski sabiedriskajā praksē radot sev nepieciešamās vērtības, filozofiskajā domā pakāpeniski izkristalizējušies priekšstati par patiesām vērtībām un antivērtībām. Protams, ikvienā laika posmā vērtību izpratne ir bijusi šķiriski un vēsturiski determinēta.

Pētot un analizējot atziņas mākslas pedagoģijā (H. Rīds, T.Manro, M.Heidegers, u.c.), tika konstatēts, ka viena no mākslas pedagoģijas vērtībām ir tradīciju pārmantotība, pēctecība un kontinuitāte. Šīs triādes komponenti ir savstarpēji ļoti cieši un dziļi saistīti, un tikai to kompleksa, vienota, monolīta pielietošana pētījumā ir ļāvusi atklāt un izprast Liepājas baleta māksliniecisko un pedagoģisko vērtību amplitūdu un nozīmi. Tādēļ pieminētā triāde ir funkcionējusi promocijas darbā kā ļoti svarīgs pētnieciskais instruments.

Veicot 20. gadsimta sākuma baleta mākslas attīstības analīzi kultūrvēsturisko procesu kontekstā, atklāti priekšnosacījumi klasiskā baleta tradīcijas attīstībai Latvijā – tā ir sabiedrības interese par operas un baleta izrādēm, viesizrāžu ietvaros radītā sabiedrības izpratne par mākslinieciskajām kvalitātēm baletā, privāto baleta studiju un augsta līmeņa profesionālo baleta pedagogu darbība Latvijā. Kultūras vērtību izpratne un izzināšana veicināja pašu baleta mākslinieku profesionālo un māksliniecisko izaugsmi un jaunradi. Kā nozīmīgs māksliniecisko un pedagoģisko vērtību attīstības ierosinātājs Latvijas nacionālā baleta kultūras tradīcijā promocijas darbā tiek izcelta krievu klasiskās baleta skolas augstā pārmantotība. Visu iepriekš minēto faktoru dēļ brīdī, kad tika izveidota Latvijas Nacionālās operas baletskola, tika nostiprinātas profesionālās kvalitātes latviešu baletā.

Latviešu nacionālā baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās vērtības 20. gadsimta 30.–40. gados ir kļuvas par priekšnosacījumu Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta izveidei. Analizējot muzeju un arhīvu dokumentus, interviju materiālu, periodisko izdevumu publikācijas un nopietnus vēstures pētījumus, konstatēts augstais Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskais līmenis. To lielā mērā veicināja izcilā pedagoga un horeogrāfa A. Kozlovska darbība, kas bija balstīta viņa bagātīgajā pedagoģiskajā un mākslinieciskajā pieredzē. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniecisko līmeni ir veicinājušas dejotāju un pedagogu pilnveidošanās pie izcilākajiem Itālijas un Krievijas dejas meistariem, viesizrādes Rietumeiropā un Rīgā, skatītāju un kritikas interese. Otrā pasaules kara beigās, daudziem izciliem Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta māksliniekiem dodoties emigrācijā, viņi kļuva par pedagogiem un horeogrāfiem Zviedrijā, Anglijā, ASV, Kanādā u.c. zemēs. Atsevišķas saiknes baleta personību līmenī vienoja Rīgas un Tallinas teātri turpat PSRS teritorijā. Promocijas darbā konstatēts, ka, saglabājot augstus mākslinieciskos ideālus, šie dejotāji tādējādi ir sekmējuši baleta mākslas attīstību gan Latvijā, gan pasaulē.

Noslēgumā var definēt sekojošas Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās vērtības:

- klasiskā baleta tradīciju attīstība un saglabāšana Liepājas kultūrvīdē (tas nozīmē klasiskā baleta repertuāra apzināšanu un jaunu oriģinālo horeogrāfiju izveidi, spilgtas mākslinieciskās un pedagoģiskās personības);
- klasiskā baleta estētiskā ideāla izkopšana baleta trupas mākslinieciskajā darbībā (augsta līmeņa profesionālais sniegums dažāda žanra un stila iestudējumos);
- Krievijas un pasaules baleta skolu pieredzes asimilēšana (krievu, itāļu un franču klasiskā baleta tehnikas pielietojums apmācības procesā);
- Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieciskās un pedagoģiskās pieredzes pārmantošana ārpus Latvijas, sekmējot baleta mākslas attīstību pasaulē.

Aizstāvēšanai izvirzītās tēzes

1. Klasiskā baleta mākslinieciskā un pedagoģiskā vērtība ir to veselumā, kura daudzslāņainā struktūrā vispārnozīmīgais atrodas dialektiskā mijiedarbībā ar individuāli neatkārtojamo.
2. Klasiskais balets Latvijā ir nacionālās kultūras sastāvdaļa, kas ir izveidojusies māksliniecisko un pedagoģisko principu pēctecības un pārmantojamības gaitā. Veidojies krievu baleta tradīcijās, uzņēmis Rietumeiropas vēsmas, Latvijas balets ir saglabājis sev raksturīgo veidolu un dejas izpildījuma manieri, vienotu dejas stilu un augstu profesionālo līmeni.
3. Krievu klasiskā baleta skolas ietekme ir nozīmīgs māksliniecisko un pedagoģisko vērtību veicinošs faktors Latvijas nacionālā baleta attīstībai, Nacionālās operas baletskolas dibināšanai un Liepājas baleta trupas veidošanai.

Izmantotās literatūras u. c. avotu saraksts

Literatūra

1. Airaksinens, T. (2007). *Filozofijas pamati*. Rīga: Zvaigzne, 136 lpp.
2. Akmentiņš, Z. (2004). *Par maniem kolēģiem*. Liepāja: LiePA, 400 lpp.
3. Akmentiņš, Z. (2008). *Liepājas teātra līkloči*. Manuskripts (aut. pers. arhīvs) 219 lpp.
4. Alksne, B., Banga, V., Dakteris, M., Fūrmane, L., Grietēna, I., Krastiņš, J., Markova, L., Raubiško, E., Spārītis, O., Tivums, E., Zvirgzds, A. (2000). *Latvijas Nacionālā Opera*. Rīga: Jumava, 302 lpp.
5. Andersone, I., Čerņevska, I., Kalniņa, I., Nātiņa, D., Puriņa, R., Vjaterē L. (2005). *Svešvārdu vārdnīca*. Rīga: Avots, 891 lpp.
6. Anspaks, J. (2004). *Mākslas pedagoģija*, 1. daļa. Rīga: RaKa, 298 lpp.
7. Anspaks, J. (2006). *Mākslas pedagoģija*, 2. daļa. Rīga: RaKa, 256 lpp.
8. Aristotelis (2008). *Poētika*. Rīga: SIA „Jāņa Rozes apgāds”, 128 lpp.
9. Au, S. (1997). *Ballet & modern dance*. London: Thames and Hudson Ltd., 232 lpp.
10. Aumeri, H. (2004). *Anna Ekston – Nimi Esti kultuuris*. Tallin: Eesti Teatriliit, 91 p.
11. Ādleris, A. (1992). *Psiholoģija un dzīve*. Rīga: IDeA, 177 lpp.
12. Bāliņa, G., Bite, I. (2006). *Latviešu baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis, 583 lpp.
13. Birzkops, J. I. (1999). *Muzicēšana – labākā intelektuālo spēju attīstītāja. Revolūcija pedagoģijā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 60 lpp.
14. Bite, I. (2002a). *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 610 lpp.
15. Bite, I. (2002b). *Ar mūzas skūpstu dvēselē*. Rīga: Imanta apgāds, 175 lpp.
16. Bokačo, Dž. (2008). *Dekameroni*. Rīga: Jumava, 582 lpp.
17. Borevs, J. (1972). *Estētika*. Rīga: Liesma, 299 lpp.
18. Braithwaite, J. (1985). White collar crime. *Annual Review of Sociology*, 11, 1–25.
19. Brants, G. (1937). *Latviešu balets*. Rīga: Tāle, 64 lpp.
20. Breģe, I. (1997). *Teātris senajā Rīgā*. Rīga: Zinātne, 224 lpp.
21. Buša, S. (1955). *Revolucionārā Liepāja*. Liepāja: Liepājas pilsētas centrālā zinātniskā bibliotēka.
22. Celma, H. (1988). *Māksla kā vērtība*. Rīga: Liesma, 132 lpp.

23. Celma, J., Fedosejeva, I. (2000). *Estētika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 91 lpp.
24. Cielava S. (1998). *Vispārīgā mākslas vēsture*, 1. daļa. Rīga: Zvaigzne ABC, 173 lpp.
25. Cohen, S. J. (Founding Ed.). (2004). *International Encyclopedia of DANCE, Volume 1*. New York, Oxford: Oxford University Press, 545 p.
26. Cyril, W., Idzikowski, B., & Idzikowski, S. (1940). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing* (3rd ed.). London: Chatto & Windus, 210 p.
27. Dandrē, V. (1994). *Anna Pavlova*. Rīga: Rota, 240 lpp.
28. Dāle, P. (1994). *Vērojumi un pārdomas*. Rīga: Uguns, 175 lpp.
29. Dewey, J. (1929, 1925). *Experience and nature*. London: George Allen & Unwin.
30. Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
31. Dickie, G. (1984). *The art circle: A theory of art*. New York: Haven.
32. Ferda, E. (1995). *Kā sendienās*. Likteņstāsti. Rīga: Anitas Mellupes SIA BO, 217 lpp.
33. Forsberg, A. (2006). *Definitions of culture. CCSF Cultural geography course notes*. Retrieved 29.06. 2006.
34. Freed, J., & Parsons, L. (1998). *Right-brained children in a left-brained world*. New York: A Fireside Book, 243 p.
35. Freiberga, E. (2000). *Estētika. Mūsdienu estētikas skices*. Rīga: Zvaigzne, 132 lpp.
36. Freimane, V. (1958). *Liepājas teātra 50.gadi*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 138 lpp.
37. Fromms, E. (1994). *Mīlas māksla*. Rīga: Jumava, 159 lpp.
38. Gadamers, H. G. (1999). *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 506 lpp.
39. Gailīte, Z. (2008). Liepājas opera: spožums vai posts? (1922–1941). LETONIKAS otrā kongresa *Kurzemes novada kultūrvēsturiskais mantojums, tā izpēte un saglabāšana* (42–52. lpp.). Liepāja: LiePu izdevniecība.
40. Gīrcs, K. (1998). *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 478 lpp.
41. Gudjons H. (1997) *Pedagoģijas pamatziņas*. Rīga: Zvaigzne ABC, 394 lpp.
42. Hartmann, N. (1953). *Ästhetik*. Berlin: W. de Gruyter.
43. Hausmanis, V., Kalnačs, B. (2006). *Latviešu drāma 20. gs. otrā puse*. Rīga: Zinātne, 357 lpp.
44. Heidegers, M. (1998). *Malkas ceļi*. Rīga: Intelekti, 254 lpp.

45. Hilgers-Schell, A., & Pust, H. H. (1976). Culture und Civilisation im Französischen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In *Europäische Schlüsselwörter*. München: Huber.
46. Jary, D., & Jary, J. (1991). The Harper Collins *Dictionary of Sociology*. New York: Harper Collins, 101 p.
47. Jubels, H. (galv. red.). (2002). *Latvijas enciklopēdija*, 1. sējums. Rīga: Valērija Belakoņa izdevniecība, 926 lpp.
48. Karpova, Ā. (1994). *Personība. Teorijas un to radītāji*. Rīga: Zvaigzne ABC, 222 lpp.
49. Kroders, R., Vītoliņš, Jēk. (1930). *Latvju skaņražu portretas*. Rīga: izd. J. Vītoliņš, 177 lpp.
50. Kundziņš, K. (1968). *Latviešu teātra vēsture*. Pirmais sējums: No pirmsākumiem līdz 19. gs. beigām. Rīga: Liesma, 397 lpp.
51. Kundziņš, K. (1972). *Latviešu teātra vēsture*. Otrais sējums: No 20. gs. sākuma līdz 1940. gadam. Rīga: Liesma, 439 lpp.
52. Kunzmann, P., Burkard, F. P., Wiedmann, F. & Weib, A. (1999). *Atlas Philosophie* (8th ed.), revised. Munich, Germany: Deutscher Taschenbuch Verlag.
53. Kūle, M., Kūlis, R. (1998). *Filozofija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 656 lpp.
54. Lasmāne, S. (2006). *Rietumeiropas morāles filozofija*. Antoloģija. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 312 lpp.
55. Lasmāne, S. (2008). *Humānisma ētika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 258 lpp.
56. Lasmāne, S., Milts, A., Rubenis, A. (1995). *Ētika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 252 lpp.
57. Latvijas Nacionālā opera. (1928./1929. gada sezonas programma). *Mihails Fokins par mūsu baletu*, Nr. 11., 11–14. lpp.
58. Layson, J. (2005). *Historical perspectives in the study of dance. Dance history: An introduction*. London: Routledge, 289 p.
59. Lee, C. (2002). *Ballet in western culture*. London: Routledge, 368 p.
60. Legat, N. (1932). *The story of Russian school*. London: British Continental Press, 87 p.
61. *Longman dictionary of contemporary English* (3rd ed.). (1995). Essex, England: Longman Dictionaries.
62. Lūsis, K. (1988). *Laika posmi un mākslas vērtības*. Boris Vīpers Latvijas kultūras un mākslas vēsturē. Rīga: Zinātne, 215 lpp.
63. Maritēns, Ž. (1994). *Mākslinieka atbildība*. Rīga: Minevra, 142 lpp.

64. Mauriņa, Z. (1992). *Domu varavīksne*. Rīga: Liesma, 333 lpp.
65. Megi, B. (2000). *Filozofijas vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 240 lpp.
66. Munro, T. (1956). *Toward science in aesthetics: selected essays*. New York: The Liberal Arts Press, 50 p.
67. Niedra, M., Gudriķe, B. (1999). *Teātris un kino biogrāfijās*, 1. sējums. Rīga: Preses nams, 462 lpp.
68. Nīče, F. (1939). *Tā runāja Zaratustra*. Rīga: Valters un Rapa, 424 lpp.
69. Nortona, A. L. (2000). *Ideju vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 659 lpp.
70. Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca. (2000) Autoru kolektīvs V. Skujiņas vad., Rīga: Zvaigzne ABC, 248 lpp.
71. Platons, (1980). *Menons un Dzīres*. Rīga: Zvaigzne ABC, 116 lpp.
72. Platons, (1997). *Sokrāta prāva. Eutifrons. Sokrāta aizstāvēšanās. Kritons. Faidons*. Rīga: Zinātne, 215 lpp.
73. Platons, (2001). *Valsts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 191 lpp.
74. Read, H. (1943). *Education through art*. London: Faber & Faber, 195 p.
75. Reber, A. S. (1995). *The Penguin dictionary of psychology*. London: Penguin Books, 348 p.
76. Reņģe, V. (2000). *Personības psiholoģija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 126 lpp.
77. Rokeach, M. (1968). *Beliefs, attitudes and values*. Sanfrancisko: Jossey-Bass, Inc., 214 p.
78. Rozenblats, J. (1998). *Profesionālo vērtību veidošanās audzēkņu un skolotāju pedagoģiskajā mijiedarbībā Tehniskajā ģimnāzijā*. (Disertācija pedagoģijas doktora zinātniskā grāda iegūšanai, Latvijas Universitāte Pedagoģijas un psiholoģijas institūts, 1998).
79. Saltkovs, D. *Bruņinieku literatūra, kā viena no viduslaiku Rietumeiropas laicīgās kultūras izpausmēm*. Pieejams: <http://vesture.sauc>, skatīts 19.05.2012.
80. Sauleskalns, V. (1948) *Liepājas teātris, 1907–1947*. Rīga: Apskats, 48 lpp.
81. Scheler, M. (1933). *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 1. Berlin: der neue Geist Verlag.
82. Scheler, M. (1916) Publication » *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, pieejams www.researchgate.net/.../27336844_Der_Formalismus.sk. 14.septembrī 2012.
83. Sechan, L. (1930). *La dance greque antique*. Paris: E. De Boccard, 369 p.

84. Skujiņa, V. (2000). *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC, 248 lpp.
85. Sniedze, E. (2006). *Latviešu teātra hronika 1919–1944*. Rīga: Zinātne, 658 lpp.
86. Spalva, R. (2004). *Tēls un dejas kompozīcija*. Rīga: RaKa, 125 lpp.
87. Spalva, R. (2010). *Dejas vēstures studiju priekšmeta metodoloģiskais pamats*. Rēzeknes Augstskolas Starptautiskās zinātniskās konferences *Sabiedrība. Integrācija. Izglītība* materiāli (127.–134. lpp.). Rēzekne: Rēzeknes Augstskola.
88. Sparshott, F. (1983). *What is dance?* London: Routledge Thompson, R. F., 151 p.
89. Stecker, R. (1997). *Artworks: Definition, meaning, value*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 56 p.
90. Students, J. A. (1998b). *Vispārīgā paidagoģija*, II daļa. Rīga: RaKa, 224 lpp.
91. Students, J. A. (1998a). *Vispārīgā paidagoģija*, I daļa. Rīga: RaKA, 330 lpp.
92. Špona, A. (1995). *Pedagoģiskās vērtības studiju procesā augstskolā*. Rīga: RAKA.
93. Špona, A. (2001). *Audzināšanas teorija un prakse*. Rīga: RaKa. 161 lpp.
94. Štāls, G. (1945). *Latviešu balets*. Rīga: J. Kadiļa apgāds, 53 lpp.
95. Šteinberga, A., Tunne, I. (1999). *Jauniešu pašizjūta un vērtības*. Rīga: RAKA, 128 lpp.
96. Tēns, I. (1897) Tēna domas par mākslu. Rīga: E.Pīpiņa-Vizuļa tulkojums.
97. *The Oxford Dictionary of Dance* (2004). New York: Oxford University Press Inc, 523. lpp.
98. Tylor, E. B. (1974). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. New York: Gordon Press, 239 p.
99. UNESCO. (2002). *Universal Declaration on Cultural Diversity*.
100. Varoslavāns, A. (2001). *Ievads vēstures zinātnē*, autora red. Monogrāfija. Rīga: LU, 155 lpp.
101. Vedins, I. (2008). *Zināne un patiesība*. Rīga: Avots, 702 lpp.
102. Vigotskis, Ļ. (2003). *Domāšana un valoda*. Rīga: RaKa, 126 lpp.
103. Vipera, B. (1940). *Vēstures lielās problēmas*. Rīga: A. Gulbis, 178 lpp.
104. Vitgenšteins, L. (2000). *Lekcijas par ētiku. Sarunas*. Demakova, H. (sast.), Rīga: Jaunā akadēmija, 120.-126. lpp.
105. Voskresenska, J. (1978). *Latviešu Padomju balets*. Rīga: Liesma, 104 lpp.

106. Weinberger, N. (1998). The music in our minds. *Educational Leadership*, Nov., 56, Issue 3, 36–40.
107. Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, 211 p.
108. Wilson, G. B. L. (1974). *A dictionary of ballet*. London: Adam & Charles Black, 539 p.
109. Wittgenstein, L. (1993). *Philosophical Occasions. 1912-1951*. J. C. Klage & A. Nordman (Ed.). Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, 38 p.
110. Zeile, P. (1989). *Estētika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 406 lpp.
111. Zeile, P., Gammeršmidts, V. (1995). *Darbu izlase: Johans Gotfrīds Herders*. Rīga: Zvaigzne ABC, 469 lpp.
112. Альберт, Г. (1999). *Александр Пушкин. Школа классического танца*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 254 с.
113. Архангельский, Л. М. (1978). *Ценностные ориентации и нравственное развитие личности*. Москва: Знание, 64 с.
114. Базарова, Н., Мей, В. (1964). *Азбука классического танца*. Санкт–Петербург, Москва: Искусство, 206 с.
115. Бахрушин, Ю. А. (1965). *История русского балета*. Москва: Советская Россия, 248 с.
116. Бахтин, М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная Литература, 503 с.
117. Белова, Е. П. (1997). *Русский балет*. Энциклопедия. Москва: Согласие, 632 с.
118. Блок, Л. Д. (1987). *Классический танец*. Москва: Искусство, 556 с.
119. Ваганова, А. (1958). *Статьи, воспоминания, материалы*. Ленинград: Искусство, 343 с.
120. Ваганова, А. Я. (1980). *Основы классического танца*. Ленинград: ГИХЛ, 192 с.
121. Ванслов, В. В. (1997). *Русский балет*. Энциклопедия. Москва: Согласие, 632 с.
122. Виноградов, И. (1972). *Вопросы Марксистской поэтики*. Москва: Наука, 229 с.
123. Вольнский, А. (1925). *Книга ликований*. Ленинград: Лань, 352 с.

124. Выготский, Л. С. (1965). *Психология искусства*. Под ред. М. Г. Ярошевского. Москва: Педагогика, 344 с.
125. Выготский, Л. С. (2010). *Педагогическая психология*. Москва: Астрель, 671 с.
126. Гаевский, В. (1981). *Дивертисмент*. Москва: Искусство, 384 с.
127. Гегель, Г. В. Ф. (1968). *Эстетика*. Москва: Искусство, 330 с.
128. Гилберт, К., Кун, Г. (2000). *История эстетики*. Москва: Издательская группа Прогресс, 653 с.
129. Головня, В. (1972). *История Античного театра*. Москва: Искусство, 397 с.
130. Григоровичъ, Ю. Н. (1981). *Балет & Энциклопедия*. Москва. Советская энциклопедия, 623 с.
131. Диоген Лаэртский. (1979). *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Смысл, 432 с.
132. Дробницкий О. (1970). *Ценность*. Филосовская энциклопедия, Т. 5, Москва: Советская энциклопедия, 462 с.
133. Здравомыслов, А. Т. (1986). *Потребности, интересы, ценности*. Москва: Бэлиг, 222 с.
134. Карсавина, Т. П. (1971). *Театральная улица*. Ленинград: Изд. Искусство, 247 с.
135. Кибалова, Л., Гербенова, О., Ламарова, М. (1986). *Иллюстрированная энциклопедия моды*. Прага: Артня, 608 с.
136. Красовская, В. (1971). *Русский балетный театр начала XX века. Хореографы*. Ленинград: Искусство, 528 с.
137. Красовская, В. (1978). *История русского балета*. Ленинград: Искусство, 230 с.
138. Красовская, В. (1981). *Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра*. Ленинград: Искусство, 285 с.
139. Красовская, В. (1983). *Западноевропейский балетный театр. Преромантизм*. Ленинград: Искусство, 430 с.
140. Куницин, О. И. (1989). *Балеты А. К. Глазунова*. Москва: Музыка, 144 с.
141. Лопухов, Ф. (1966). *Шестьдесят лет в балете*. Москва: Искусство, 368 с.
142. Лосев, А. (1992). *История античной эстетики*. Москва: Искусство, 386 с.

143. Луговая, Е. К. (2008). *Философия танца*. Изд-во Санкт-Петербургского университета, 130 с.
144. Люком, Е. М. (1940). *Мая работа в балете*. Ленинград: Издание Ленинградского отд. ВТО, 32 с.
145. Майерс, Д. (2007). *Социальная психология*. Санкт-Петербург: Питер, 794 с.
146. Маркс, К., Энгельс, Ф. (1956). *Сочинения, Т. 7*. Москва. Издательство политической литературы, 702 с.
147. Медведева, Г. П. (2007). *Профессионально-этические основы социальной работы*. Москва: Академия, 137 с.
148. Мерло-Понти, М. (1999). *Феноменология восприятия*. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 602 с.
149. Михайлов, М. (1966). *Жизнь в балете*. Москва-Ленинград: Искусство, 316 с.
150. Новерр, Ж. Ж. (1965). *Письма о танце*. Москва: Искусство, 374 с.
151. Павлов, И. (1951). *Собрание сочинений, Т III*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 392 с.
152. Петров, О. (1982). *Русская балетная критика конца XVIII –первой половины XIX века*. Москва: Искусство, 318 с.
153. Светлов, В. (1911). *Современный балет*. Издано при непосредственной участии Л. С. Бакста. Москва: Издательство Р. Голике и А. Вильборг, 78 с.
154. Смелзер, Н. (1998). *Социология*. Москва: Феникс, 688 с.
155. Тарасов, Н. (1981). *Классический танец*. Москва: Искусство, 479 с.
156. Фокин, М. М. (1981). *Против течения*. Ленинград: Искусство, 509 с.
157. Фрейд, З. (1995). *Неудобство культуры*. Москва: АСТ, 250 с.
158. Чеккетти, Г. (2010). *Полный курс классического танца*. Москва: АСТ Астрель, 503 с.

Avīžu un žurnālu raksti

1. Amols, S. (1972). Rīgas balets (Par Rīgas baleta vēsturi un nākotni). *Tilts*, Nr. 122/123, 69.–75. lpp.
2. Andersone, L. (1973). Teātris trimdā. *Jaunā Gaita*, Nr. 95, 19.–21. lpp.
3. Anonīms (1902. gada 7. novembris). Māksla. *Baltijas vēstnesis*, Nr. 252, 3. lpp.
4. Anonīms (1922. gada 2. decembris). Baletmeistars Nacionālajā operā. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 272, 4.lpp.
5. Anonīms (1924. gada, 3. janvāris). Māksla. *Liepājas opera*, Nr. 2, 3. lpp.

6. Anonīms (1928. gada 1. decembris). Māksla. *Kurzemes Vārds*, Nr. 274, 3. lpp.
7. Anonīms (1929). Pirmā novitāte nacionāla operā. *Kino. Žurnāls literatūrai un kino mākslai*, 14. septembris, Nr. 34, 16. lpp.
8. Anonīms (1935. gada 2. oktobris). Mūsu baleta tālākie panākumi Zviedrijā. *Latvijas Kareivis*, Nr. 224, 2. lpp.
9. Anonīms (1936). Kultūra. *Jaunākās Ziņas*, Nr. 217, 4. lpp.
10. Anonīms (1937. gada 11. jūlijs). Kultūra. Mūsu mākslinieki Parīzē. *Kurzemes Vārds*, 152, 4. lpp.
11. Anonīms (1937. gada 18. jūnijs). Ziemeļlatvijas teātris. *Smiltenes Ziņas*, Nr. 24, 7. lpp.
12. Anonīms (1941). „Korsārs” Liepājas teātrī. *Kurzemes Vārds*, Nr. 104, 4. lpp.
13. Anonīms (1945. gada 14. marts). Starptautiskais baleta konkurss. *Latvju Ziņas*, Nr. 6, 2. lpp.
14. Anonīms (1945. gada 7. marts). Latviešu dejotāji. *Latvju ziņas*, Nr. 5, 3. lpp.
15. Anonīms (1947. gada 11. oktobris). Alberts Kozlovskis. *Latvju Vārds*, Nr. 78, 4. lpp.
16. Anonīms (1947. gada 9. jūlijs). Latviešu ziņas. *Latvian News*, Nr. 51, 3. lpp.
17. Anonīms (1948. gada 3. decembris). Latviešu balets šodien. *Nedēļas Apskats. Latvian Weekly news*, Nr. 121, 3. lpp.
18. Anonīms (1950. gada 3. augusts). Alberts Kozlovskis stāsta. *Latvju Vārds*, Nr. 31, 2.lpp.
19. Anonīms (1950. gada 6. februāris). Jauni Alberta Kozlovskā panākumi. *Latvju Vārds*, Nr. 22, 3. lpp.
20. Anonīms (1951. gada 21. marts). Laiks. *Latviešu balets Čikāgā*, Nr. 23, 3. lpp.
21. Anonīms (1951. gada 31. maijs). Alberta Kozlovskā audzēkņu rīts. *Latvju Vārds*, Nr. 21,2. lpp.
22. Anonīms (1952. gada 7. jūnijs). Baletam veltīts mūžs. *Latvija Amerikā*, Nr. 45, 5. lpp.
23. Anonīms (1955. gada 8. jūlijs). Baletnieku salidojums Toronto. *Jaunais Apskats*, Nr. 22, 10. lpp.
24. Anonīms (paraksts P.) (1956. gada 6. februāris). Slinkais Runcis uz skatuves. *Latvija Amerikā*, Nr. 4, 5. lpp.
25. Anonīms apskats (1939. gada 4. janvāris). Latviešu baleta triumfs Varšavā. *Latviešu dziesmusvētku biedrības mēnešraksts*, Nr. 1.

26. Asaris, N. (1946). Kultūra. *Komunists*, Nr. 233,4. lpp.
27. Asaris, N. (1948. gada 3. aprīlis). Baleta „Bahčisarajas strūklaka” pirmizrāde Liepājas teātrī. *Komunists*, Nr. 79, 4. lpp.
28. Bebrs, J. (1926). Kultūra. *Kurzemes Vārds*, Nr. 274, 5. lpp.
29. Brants, G. (1934. gada 5. novembris). „Gulbju ezera” jauniestudējumi. *Jaunākās ziņas*, 6. lpp.
30. Brasla, Z. (1948. gada 27. aprīlis). Fr. Lehāra operetes „Jautrā atraitne” iestudējums Valsts Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī. *Komunists*, Nr. 98.
31. Bušs, V. (1933.gada 8. maijā) Balleta premjera nacionālajā operā. *Jaunākās ziņas*,
32. Čulītis, M. (1956. gada 6. jūnijs). Latviešu dzīve Kanādā. *Laiks*, Nr. 45, 2. lpp.
33. Dārziņš, V. (1936. gada 12. decembris). Latvju balets iet jaunus ceļus. *Rīts*, Nr. 343, 4. lpp.
34. Dārziņš, V. (1937. gada 24. aprīlis). Lauru vainagi „Ilgas” radītājiem. *Rīts*, Nr. 112, 4. lpp.
35. Graubiņš, J. (1935. gada 1. jūlijs). Operas hronika. *Daugava*, Nr. 5, 86. – 87. lpp.
36. Hedīna, B. (2000). Kozlovska skola. *Danstidningen*, Nr. 4, 38.–40. lpp.
37. Kalniņa, M. (1934. gada 11. aprīlis). Liepājas operas baleta vakars. *Kurzemes Vārds*, Nr. 78, 3. lpp.
38. Kalniņa, M. (1934. gada 18. novembris). Lehāra operete „Grāfs Luksemburgs”. *Kurzemes Vārds*, Nr. 261, 4. lpp.
39. Kalniņa, M. (1934. gada 5. aprīlis). Divas pirmizrādes Liepājas jaunajā teātrī. *Kurzemes Vārds*, Nr. 73.
40. Kalniņa, M. (1935. gada 16. novembris). Kopeliuss un viņa lelles. *Kurzemes Vārds*, Nr. 262, 4. lpp.
41. Kalniņa, M. (1936. gada 5. maijs). Baletmeistars Kozlovskis. *Kurzemes Vārds*, Nr. 101, 4. lpp.
42. Kalniņa, M. (1936. gada 8. maijs). Baletmeistars Kozlovskis – jubilārs. *Kurzemes Vārds*, Nr. 104, 4. lpp.
43. Kalniņa, M. (1937. gada 25. aprīlis). Kultūra. *Kurzemes Vārds*, 4. lpp.
44. Kalniņa, M. (1937. gada 31. oktobris). Mūsu baleta lielais vakars. *Kurzemes Vārds*, Nr. 92, 3. lpp.
45. Kalniņa, M. (1938. gada 14. oktobris). Kultūra. Mīlas Cīrules deju vakars. *Kurzemes Vārds*, Nr. 234, 6. lpp.

46. Kalniņš, A. (1956. gada 18. maijs). Bruno Skultes mūzika bērnu baletam „Slinkais Runcis”. *Jaunais Apskats*, Nr. 20, 5. lpp.
47. Kalniņš, A. (1960. gada 26. oktobris). Zaudējums latviešu baletam. *Laiks*, Nr. 67, 4. lpp.
48. Keiše, V. (1965. gada 4. septembris). Baleta skolas uzdevumi. *Latvija Amerikā*, Nr. 71, 4. lpp.
49. Keiše, E. (1951. gada 15. decembris). Latviešu dejotāji Kanādas baleta pirmizrādē. *Latvija Amerikā*, Nr. 77, 6. lpp.
50. Keiše, E. (1958. gada 1. decembris). Top jauns darbs baleta vēsturē. *Laikmets*, Nr. 34, 25. lpp.
51. Keiše, E. (1982). Lieliskais baleta mākslinieks. *Jaunā gaita*, Nr. 138/139, 60. lpp.
52. Klīdzējs, J. (1967). Sabiedriskā terāpija. *Jaunā gaita*, Nr. 65, 57. lpp. (ASV)
53. Krolls, O. (1933. gada 1. janvāris). Kā attīstās Latvijas balets. *Daile*, Nr. 5.
54. Krolls, O. (1952. gada 1. maijs). Latvijas balets. *Latvju sieviete*, Nr. 5, 14. lpp.
55. Ķezbers, K. (1957. gada 19. janvāris). V. Riekstiņas audzēkņu baleta vakars Čikāgā. *Latvija Amerikā*, Nr. 6.
56. Lūsiņa, I. (2008. gada 27. septembris). Kas ir Smilšuvīrs? *Diena*, Nr. 225, 16. lpp.
57. Mednis, Edv. (1929. gada 8. februāris). Polovciešu dejas un Fokins. *Latvijas Kareivis*, Nr. 32, 4. lpp.
58. Norītis, R. (1996. gada 26. oktobris). Zaudējums latviešu baletam. *Laiks*, Nr. 67, 4. lpp.
59. Puķe, V. (1933. gada 8. maijs). Modernais balets Nacionālajā operā. *Latvijas Sargs*, Nr. 19, 3. lpp.
60. Ramats, E. (1957. gada 1. janvāris). Četras jaunas dejotājas. *Laiks*, Nr. 8, 26. lpp.
61. Rītiņš, R. (1933). Operetes „Madam Dibari” pirmizrāde 16. septembrī. *Kurzemes Vārds*, Nr. 212.
62. Rītiņš, R. (1934). Kultūra. Liepājas opera. *Kurzemes vārds*, Nr. 75, 6. lpp.
63. Rītiņš, R. (1935. gada 26. aprīlis). Kultūra. Lieldienas operā un drāmā. Jautrais bērnu rīts. „Gulbju ezers” pašu spēkiem. *Kurzemes Vārds*, Nr. 94, 6. lpp.
64. Rītiņš, R. (1937. gada 8. jūnijs). Liepājas teātra dienās Rīgā. *Kurzemes Vārds*, Nr. 125, 4. lpp.
65. Rītiņš, R. (1939). Liepāja dod skatuvei jaunu baletu. *Kurzemes Vārds*, Nr. 72, 6. lpp.

66. Rītiņš, R. (1939). Pirmais Liepājas oriģinālbalets. *Kurzemes Vārds*, Nr. 81, 10. lpp.
67. Rītiņš, R. (1942). Rīgas baleta viesi. *Kurzemes Vārds*, Nr. 105, 6. lpp.
68. Rītiņš, R. (1943. gada 13. marts). Balets „Kopēlija” Liepājas operas un drāmas teātrī. *Kurzemes Vārds*, Nr. 61, 4. lpp.
69. Rītiņš, R. (1944. gada 20. februāris). Liepājas teātra baleta studijā. *Kurzemes Vārds*, Nr. 43, 4. lpp.
70. Sanders, V. (1923. gada 1. oktobris). Māksla. Liepājas opera. *Kurzemes Vārds*, Nr. 241, 3., 25. lpp.
71. Sanders, V. (1924). Kultūra. Liepājas opera. *Kurzemes Vārds*, Nr. 1, 6. lpp.
72. Sanders, V. (1924). Kultūra. Liepājas opera. *Kurzemes vārds*, Nr. 2, 6. lpp.
73. Sanders, V. (1924. gada 14. septembris). Māksla. Liepājas operā „Aīda”. *Kurzemes vārds*, Nr. 209, 6. lpp.
74. Sanders, V. (1927. gada 1. maijs). Liepājas operas baleta benefice. *Kurzemes Vārds*, Nr. 96, 5. lpp.
75. Sanders, V. (1927. gada 16. novembris). „Čigānu barons”. Pirmizrāde. *Kurzemes Vārds*, Nr. 259., 6. lpp.
76. Sanders, V. (1928). Baleta izrādes Liepājas operā. *Kurzemes Vārds*, Nr. 46, 6. lpp.
77. Sanders, V. (1928. gada 25. februāris). Baleta izrādes Liepājas operā. *Kurzemes Vārds*, Nr. 46, 3. lpp.
78. Sanders, V. (1935. gada 4. aprīlis). „Gulbju ezers,, Liepājas operā. *Kurzemes Vārds*, Nr. 79, 8. lpp.
79. Sidars, K. (1954. gada 19. jūnijs). Kā darbojas Veras Keišes baletskola Toronto. *Latvija Amerikā*, Nr. 48, 5. lpp.
80. Siliņa, E. (1924). Liepājas opera „Aīda”. *Kurzemes Vārds*, Nr. 209, 6. lpp.
81. Siliņa, E. (1927). „Raimonda”, Paškova un Petīpa balets. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 1.
82. Siliņa, E. (1959. gada 28. marts). Liepājas baleta jaunaudze. *Literatūra un Māksla*, Nr. 13, 3. lpp.
83. Spiritus (pseudonīms) (1955. gada 2. novembris). Valērija Riekstiņa Čikāgā māca klasisko baletu. *Latvija Amerikā*, Nr. 86, 5. pp.
84. Štreihfelds-Varkalis, R. (1924). Māksla. Liepājas drāma. *Kurzemes Vārds*, Nr. 22. 4. lpp.

85. Štreihfelds-Varkalis, R. (1940. gada 26. janvāris). Kultūra. Dubura māksla. *Kurzemes Vārds*, Nr. 22, 4. lpp.
86. Štrombergs, A. (1994. gada 1. janvāris), Liepājas operas un baleta panākumi. *Latvju mūzika*, Nr. 24. 58.–70. lpp. (sākums).
87. Štrombergs, A. (1995. gada 1. janvāris). Liepājas operas un baleta panākumi. *Latvju mūzika*, Nr. 25, 76.–94. lpp. (nobeigums).
88. Tautmīlis-Bērziņš, R. (1908. gada 12. jūlijs). Liepājas teātra darbība 1907. gadā. *Rīgas apskats*, Nr. 159, 2. lpp.
89. Tivums, E. (2003. gada 17. decembris). Pirmā latviešu nacionālā baleta radītājam Osvaldam Lēmanim – 100. *Diena*, Nr. 295, 12. lpp.
90. Turss, J. (1931. gada 14. novembris). Liepājas operas atklāšana ar Bajadēru. *Kurzemes Vārds*, Nr. 231, 3. lpp.
91. Turss, J. (1933. gada 21. februāris). Operetes „Madame Dibari” pirmizrāde. *Kurzemes Vārds*, Nr. 212, 5. lpp.
92. Turss, J. (1938. gada marts). Māksla. Lietuvas valsts operas baletsolistu baleta vakars. *Kurzemes Vārds*, Nr. 524, 4. lpp.
93. Vēbers, A. (1889. gada 5. janvāris). Latviešu teātris. *Baltijas Vēstnesis*, Nr. 4, 3. lpp.
94. Vērinieks, J. (1954. gada 1. marts). 30. gadi skatuves mākslai. *Laikmets*, Nr. 24, 10. lpp.
95. Vētra, M. (1959. gada 18. aprīlis). Kad balets savaldzina pirmo vijoli. *Latvija Amerikā*, Nr. 31, 4. lpp.
96. Vindavs, A. (1938. gada 24. aprīlis). Liepājas baleta pirmizrāde. *Kurzemes Vārds*, Nr. 91, 4. lpp.
97. Vītoliņš, J. (1933. gada 27. novembris). Sensācija un ikdiena mūzikas dzīvē. *Latvijas sargs*, Nr. 48, 6. lpp.
98. Zālītis, J. (1929. gada 8. februāris). Baleta izrāde ar M. Fokina piedalīšanos. *Jaunākās Ziņas*, Nr., lpp.
99. Zvejnieks, G. (1988. gada 11. jūlijs). Dejai veltīts mūžs. *Brīvā Latvija: Apvienotā Londonas Avīze un Latvija*, Nr. 86, 6. lpp.
100. Zvejnieks, G. (1990). Dejā aizvadītā dzīve. *Latvju Mūzika*, Nr. 19, 72.–89. lpp.
101. Zvejnieks, G. (2000. gada 25. marts). Baleta māksliniece aizsaules ceļos. *Brīvā Latvija: Apvienotā Londonas Avīze un Latvija*, Nr. 13, 6. lpp.

102. Альазоз, С. (1 апреля 1931). «Раймонда» под управлением А. К. Глазунова. *Сегодня вечером*, № 103.
103. Альазоз, С. (1 апреля 1931). А. К. Глазунов и его «Раймонда». *Сегодня*, № 91.
104. Альазоз, С. (31. марта 1931). А. К. Глазунов репетирует „Раймонду”. *Сегодня вечером* № 73.

Arhīvu materiāli

Rakstniecības un mūzikas muzejs (RMM; senāk: Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs – RTMVM un Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs – RTMM)

1. Brēms, M. Kritiku izgriezumi (klade) RTMM inv. Nr. 118057
2. Dombrovska, Ņ. Baleta viesizrādes Liepājā 1934 – 1943 inv.Nr. 406987
3. Keišs, E. „Laikmeta gaismā” *Jaunā Gaita* E.Sil RLMVM inv.Nr. 228317
4. Siliņa, E. (1956), Liepājas balets, RTMM inv.Nr. 368233
5. Siliņa, E. Opera. Balets. (1922–1931), RLMVM inv.Nr. 406932 rokraksts
6. Siliņa, E Rokraksts. *Baleta viesizrādes Liepājā* 1924–1934 RTMVM inv.Nr. 406922
7. Siliņa, E. (1932–1934) Rokraksts. *Liepājas operas un dramas materiāli* inv.Nr. RLMVM 406987
8. Siliņa, E. A.Kozlovska autobiogrāfija, rokraksts, RLMVM inv.Nr. 406988
9. Siliņa, E. E.Ļesčevska autoboigrāfija, rokraksts, RLMVM inv.Nr. 407055
10. Siliņa, E. Dejas skolotāju kursi. RTMM, inv.Nr. 406986
11. Siliņa, E. Rīgas Operas Baletskola. RLMVM, inv.Nr. 406996

Latvijas Valsts arhīvs

12. Latvijas PSR MP lēmumi un rīkojumi par teātru un filharmonijas darbu (1946–1952). F. Nr. 627. ap. 2. lietas Nr. 39
13. 1950. gada 8. Aprīļa Mākslas lietu pārvaldes lēmums Nr. 133. F. Nr. 627. ap. 2. Lietas Nr. 17

Igaunijas teātra savienības arhīvs

14. Ekstone, A. Igaunijas teātra savienības arhīvs, inv.Nr.10844

Autores personīgais arhīvs

15. Keišs, E.Sarakste ar A.Lembergu, 1964.gada 13.oktobrī, Toronto
16. Keišs, E. Sarakste ar E.Siliņu, 1964.gada 3.septembrī, Toronto
17. Keiše, V. Baleta skolas reklāmas prospekts, Toronto
18. Stukmane, S. (1985) Intervija ar Aleksandru Lembergu

Liepājas Zonālais Valsts arhīvs

19. Liepājas baleta trupas saraksts, F. Nr. 806, apr. 2, lieta 8.a
20. *Theater.* – Rigasche Zeitung, 1858, Nr. 37, 15.02.
21. *Teātra repertuāra grāmata* (B-LVA-A0075-|07|-418.f.1.apr.3.lieta
Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra repertuārs 1944–1948

PIELIKUMI

Pielikums Nr. 1. Promocijas darba personu rādītājs	174
Pielikums Nr. 2. Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra baleta mākslinieku biogrāfijas.	189
Pielikums Nr. 3. Latvijas Nacionālās operas baletmeistaru radošās biogrāfijas.....	208
Pielikums Nr. 4. Baleta mākslinieku un kolektīvu viesizrādes Liepājā 1924–1944.....	215
Pielikums Nr. 5. M. Kauliņa deju skolas apmācības programma	217
Pielikums Nr. 6. H. Plūča Latvijas Nacionālās operas baletskolas programma	221
Pielikums Nr. 7. Liepājas operas baletmeistare A. Stedelaube.....	223
Pielikums Nr. 8. Arhīva materiāli par A. Ekstones māksliniecisko darbību	224
Pielikums Nr. 9. A. Kozlovska autobiogrāfija	230
Pielikums Nr. 10. A. Kozlovska iestudējums <i>Gulbju ezers</i> (1935)	237
Pielikums Nr. 11. A. Kozlovska iestudējums <i>Kopēlija</i> (1935)	239
Pielikums Nr. 12. A. Kozlovska baleta iestudējums <i>Veltīgā uzmanība</i> (1936)	241
Pielikums Nr. 13. A. Kozlovska baleta viencēlienu iestudējumi.....	244
Pielikums Nr. 14. A. Kozlovska oriģinālbalets <i>Meitene ar sērkociļiem</i>	246
Pielikums Nr. 15. H. Tangijevas-Birznieces iestudējums baletam <i>Korsārs</i> (1941)	249
Pielikums Nr. 16. O. Lēmaļa iestudējums <i>Dons Kihots</i> (1943)	250
Pielikums Nr. 17. A. Kozlovska iestudējums <i>Raimonda</i> (1944)	251
Pielikums Nr. 18. LPSR Ministru Padomes Mākslas lietu pārvaldes lēmums	257
Pielikums Nr. 19. A. Kozlovska un L. Dombrovskas mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība Zviedrijā	258
Pielikums Nr. 20. V. Keišes mākslinieciskā un pedagoģiskā darbība Kanādā	261