

RADOŠA LĪDZDARBĪBA KLASISKAJĀ BALETĀ: GALVENĀS FORMAS UN TO IZPAUSME ALEKSANDRA LEMBERGA MĀKSLINIECISKAJĀ DARBĪBĀ

Regīna Kaupuža

Ievads

¹ Līdzdarbība – darbošanās kopā, vienlaikus ar citiem (*Latviešu literārās valodas vārdnīca* 1980: 660).

Klasiskā dejas ietver vēstījumu skatītājam. Lai tā spētu uzrunāt patiesi un savilņojoši, radošā līdzdarbībā¹ iesaistījušies vairāki mākslinieki – komponists, horeogrāfs un dejotāji. Tomēr ne katru dejas izpildījumu viennozīmīgi sauksim par radošu. Nav retums arī rutīna, jo klasiskā baleta mākslinieciskais spēks ir izkristalizējies gadsimtiem ilgās tradīcijās. Savukārt mūsdienīgi saistošs dejas priekšnesums būs tikai tad, ja veidosies tradīciju un inovāciju mijiedarbe.

Starp dažādajiem tradīciju jēdziena skaidrojumiem īpaši gribētos atzīmēt lakonisko un trāpīgo leksikogrāfa un rakstnieka Vladimira Dāla (*Даль*, 1801–1872) piedāvāto versiju: „[...] ar tradīcijām apzīmē visu, kas pārgājis no vienas paaudzes nākošajā” (*Даль* 1994: 407). Šādā tradīciju definīcijā ir iekodēta noturība un pārmantojamība, kas, pārejot no paaudzes paaudzē, pierāda savu noderīgumu sabiedrībai. Tradīcijās atklājas pagātne, un tās tiek turpinātas tagadnē ar virzību uz nākotni. Kā uzsvēris psihiatrs un filozofs Karls Gustavs Jungs (*Jung*, 1875–1961),

„[...] šodienai ir tikai tad jēga, ja tā atrodas starp vakardienu un rītdienu. Šodienas ir pārejas process, kurā šķiras no vakardienas un dodas uz rītdienu. Tikai tas, kurš šodienas apzinās šādā nozīmē, drīkst saukties par mūsdienīgu” (*Jungs* 1994: 7).

No vienas puses, tradīcijas notur mūs kultūrā un vēsturē, no otras, pieļauj inovācijas. Pēc filozofa Hansa Georga Gadamera (*Gadamer*, 1900–2002) atziņas, tradīcijas tiek iedzīvinātas tikai pagātnes un tagadnes mijiedarbē, ko autors raksturojis kā

„[...] horizontu sajaukšanos. Tradīcijas valdījumā vienmēr norisinās šāda sajaukšanās [...]. Jo tur vecais un jaunais vienmēr saaug dzīvīgā nozīmībā [...] tagadnes horizonts tverams nemitīgā veidošanās procesā” (*Gadamer* 1999: 290).

Raksta mērķis ir analizēt, kā tradīcijas un inovācijas saaužas radošas līdzdarbības fenomenā klasiskā baleta apguvē, un atklāt pedagoģiskus nosacījumus efektīvai radošas līdzdarbības veicināšanai šajā jomā. Līdzās vispārteorētisku nostādņu izklāstam tiks aplūkotas radošas līdzdarbības izpausmes ievērojamā Latvijas dejotāja un baletmeistara Aleksandra Lemberga mākslā. Galvenās izpētes metodes ir filosofijas un psiholoģijas atziņu referatīvā analīze, dejotāja atmiņu stāstījuma analīze, kā arī pašpriedzes refleksija.

Radoša līdzdarbība teorētiskās domas skatījumā

Izdevumā *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca* radošums tiek definēts kā „īpašība būt radošam, spēja radīt jaunas materiālas un garīgas vērtības vai sakārtot idejas un reālās īstenības parādības īpatnējās attiecībās, izteikt oriģinālas interesantas domas un pieejas“ (Skujiņa 2000: 143). Piekrītot šī īsā formulējuma pamatnostādnei, turpinājumā plašāk pakavēšos pie dažādu pētnieku uzskatiem par radošuma izpausmēm – to apskats ļaus labāk izprast radošas līdzdarbības lomu baletmākslā.

Par radošuma izpētes pamatlicēju Latvijā var uzskatīt literātu, kultūrvēsturnieku, socioloģijas un psiholoģijas speciālistu Pēteri Birkertu (1881–1956), kurš jau 20. gadsimta 20. gados piedāvājis jēdzienu „daiļradīšanas dziņa“. Viņš raksturojis to kā iedzimtu tieksmi, kas atklājas ārēju faktoru ietekmē. Ja šāda tieksme cilvēkam piemīt, tad arvien atradīsies impulss, kas to atmodinās. Birkerts arī aplūkojis vairākus „daiļradīšanu“ rosinošus faktorus, kas var izpausties gan bērnībā, gan jaunībā un briedumā, tēlaini salīdzinot tos ar pulveri un dzirksteli: „Dzirkstele vēl nerada to spēku, kuru attīsta pulveris, dzirksteles ieliesmots šis spēks jau pulverī iemita. Dzirkstele tikai radīja šī spēka atraisīšanos un realizēšanos“ (Birkerts 1925: 154–156).

No ārzemju autoriem īpašu ieguldījumu radošuma izpētē devuši Maltas zinātnieks Edvards de Bono (*Bono*, dz. 1933) un Vācijas pārstāvis Matias Nellke (*Nöllke*, dz. 1962). Saskaņā ar de Bono atziņām, kas paustas pētījumā *Serious Creativity* (1992), daudzas radošas idejas dzimušas neloģiskā veidā, varētu pat teikt – „pretēji spēles noteikumiem“, tomēr gala iznākumā tās ir viegli saprotamas un pilnīgi loģiskas. Domāšanu de Bono salīdzina ar upi, kas plūst pa platu gultni. Lai tiktu pāri šai gultnei, ir nepieciešams „radošs lēcieni nezināmajā“. Tādējādi mēs pārtraucam ierasto domāšanu, lai vēlāk atkal atgrieztos tajā jaunā kvalitātē (citēts pēc: Nellke 2003: 15).

Līdzīgs viedoklis ir arī Nellkem. Radošu pieeju uzdevumam viņš raksturo šādi: meklējot jaunas idejas, nepieciešams rast risinājumu, pie kura neved jau zināmie ceļi, un vienlaikus tādu, kas atbilst rutīnas prasībām. Metodes, kas šajā ziņā palīdz, apzīmētas kā radošo spēju attīstīšanas tehnika. Nellke uzsver, ka radošums ir pieejams ikvienam, un atzīst, ka radoša ideja jāatrod, izvairoties no iestaigātām domu takām, pretējā gadījumā tā būs rutīna. Radošai idejai „jāstrādā“, jo izolēta ideja var būt neredzēta, bet radoša tā nav. Nellke piedāvā metodi, kurā aicina ievērot sevišķi svarīgus, pašā radošajā līdzdarbībā balstītus posmus. Kā pirmo viņš min mērķa noteikšanu, kurai seko situācijas analīze, „lēciens nezināmajā“, jaunas situācijas analīze, idejas izvērtējums, detaļu izstrāde un noslēgumā mērķtiecīga radošās ieceres īstenošana (Nellke 2003: 28).

Nellke balstās amerikāņu psihologa Džoja Pola Gilforda (*Guilford*, 1897–1987) uzskatā, ka tas, kurš nekad nepamet ierastās, gludās

domāšanas takas, nespēj būt radošs. Kreatīviem cilvēkiem jāatsakās no zināmiem ceļiem. Viņiem jāpārvietojas krustām šķērsām pa apvidu, lai iesaistītu savas takas. Gilfords šādu darbību sauc par **diverģentu**, akcentējot tieci sadalīties, sazaroties, atšķelties no kopējā. Zinātnieka ieskatā, diverģenti domāt nozīmē izvairīties no „domāšanas blokādēm” un kritiskiem iebildumiem. Jo absurdāki pēc vispārpieņemtajām „domāšanas mērauklām” ir iegūtie rezultāti, jo platāku ceļu sev lauzusi diverģentā domāšana. Tāpēc, jo tā ir izteiktāka, jo radošāks ir cilvēks. Pēc Gilforda atziņas, līdzdarboties diverģenti nozīmē radoši un rotaļīgi risināt problēmas – pretēji ierastajam, loģiski plānveidīgajam un racionālajam risināšanas veidam (citēts pēc: Nellke 2003: 14).

Amerikāņu zinātnieks Nikolass K. Burbules (*Burbules*) savos pētījumos īpašu uzmanību pievēršis diverģences lomai pedagogijā. Viņš uzsver, ka diverģence kā atšķirību rašanās un atšķelšanās no sākotnēji kopīgā izkristalizējas pedagoga un audzētāja radošās sarunās un pētnieciskās ārpusklases mācībās (Burbules 1993: 64).

Pretstatā diverģencei **konverģentas līdzdarbības** ietvaros dominē nevis oriģinālais, neparastais, bet gan ierastais. Pedagogijā konverģence, pēc Burbulesa atziņas, izpaužas kā pedagoga un audzētāja dialogs, kura gaitā notiek pakāpeniska uzskatu tuvināšanās un vērojama pat vairāku savstarpēji neatkarīgu pazīmju sakrišana (Burbules 1993: 56).

Ja konverģence un diverģence ir harmoniskā līdzsvarā, rodas trešais un visefektīvākais radošas līdzdarbības tips – **integratīva līdzdarbība**, kas sintezē konverģences un diverģences elementus vienotā veselumā.

Kā visi trīs līdzdarbības veidi izpaužas klasiskā baleta jomā? Meklējot atbildi uz šo jautājumu, piedāvāju salīdzinošu tabulu.

Konverģenta līdzdarbība baletā	Diverģenta līdzdarbība baletā	Integratīva līdzdarbība baletā
Loģiski racionāla	Rotaļīgi asociatīva	Loģiska un vienlaikus rotaļīgi asociatīva
Vienvirziena	Daudzvirziena	Daudzvirziena
Nenovirzās no tēmas	Novirzās no tēmas	Novirzās no tēmas, paturot prātā noteiktu mērķi
Homogēna/ viendabīga, noraida pretrunas	Heterogēna/ neviendabīga, pieņem pretrunas	Heterogēna/ neviendabīga, pieņem pretrunas
Rutīna baletā	Impulsīvs radošums baletā	Pieredzes veidots radošums baletā
Kritiski iebildumi nāk par labu (notur zināmos ietvaros)	Kritiski iebildumi traucē (neļauj pārkāpt tos vai citus ietvarus)	Kritiski iebildumi ir līdzeklis radošumam (jaunradei)
Pārbaudīti risinājumi	Daudzi oriģināli risinājumi	Tiek izgudrotas jaunas, noderīgas metodes

Radoša līdzdarbība Aleksandra Lemberga mākslinieciskajā biogrāfijā

Raksta turpinājumā aplūkosim, kā dažādas radošās līdzdarbības formas (konverģentā, diverģentā, integratīvā) ietekmējušas vienu no spilgtākajām personībām Latvijas baleta vēsturē – ievērojamo dejotāju, vēlāk baletmeistaru Aleksandru Lembergu (1921–1985). Daudzpusīgu liecību par viņa radošo darbību un uzskatiem 47 gadu periodā (1938–1985) sniedz kāds manuskripts, kas ietver audiointerviju atšifrējumu. Aleksandrs Lembergs bija iecerējis uz šī pamata radīt autobiogrāfisku grāmatu, taču darbs pie tās aprāvās līdz ar viņa nāvi 1985. gada rudenī. Patlaban manuskripts tiek gatavots publicēšanai grāmatā *Lembergs par Lembergu*.

Dejotāja un baletmeistara radošās personības būtiskas iezīmes bijušas izlēmība, mērķtiecība, uzdrīkstēšanās, drosme. To apliecina jau viņa stāsts par pievēršanos nākošajai profesijai:

„Savā agrīnā bērnībā es pat nezināju, kas ir balets. Tad, nejauši paņēmot rokās avīzi „Jaunākās Ziņas“, ieraudzīju fotogrāfiju ar kostimos ģērbtiem bērniem un sludinājumu, ka Nacionālās operas baleta skolas izrāde notiek 1932. gada Ziemsvētkos. Tā es uzzināju, ka ir tāds balets un baletskola, kurā mācās audzēkņi, un ka audzēkņu izrāde notiek uz skatuves. Es lūdzu māti aizvest mani uz baletu, un mēs aizgājām uz dienas izrādi. Kad iegāju zālē, es pēkšņi spilgti apgaismotā skatuvē ieraudzīju cilvēku, kurš burtiski sēdēja gaisā. Šis skats vēl šodien ir kā dzīvs manā acu priekšā, bet tajā brīdī es ārkārtīgi spilgti izjutu dejotāja milzumu vieglumu, pacilātību, elevāciju, man likās, ka šis cilvēks lido. Tas bija kaut kāds elpu aizraujošs brīnums. Dejotājs, kā noskaidroju izrādes programmā, bija Osvalds Lēmanis. Man šīs dažas sekundes desmitdaļas kļuva par nulles punktu, no kura sākās mana īstā un vienīgā dzīve. Pēc šīs izrādes man bija absolūti skaidrs, ka jāiet mācīties uz baleta skolu“ (Lembergs 1985: 10).

Drosme izpaudās arī 17 gadu vecumā (1938) pieņemtajā lēmumā pēc Latvijas Nacionālās operas baletskolas beigšanas doties uz Franciju pilnveidoties:

„Izlēmu momentā, jo man visu mūžu piemītusi īpašība lēmumus pieņemt ātri un no tiem neatkāpties, kaut arī dažreiz esmu vēlāk pievīlies. Un tad es posos ceļā uz Parīzi, pirmajā tālajā un patstāvīgajā ceļā savā dzīvē. Nebiju vēl pilngadīgs, tāpēc man nedeļa ārzemju pasi, pirms tēvs nebija aizgājis uz Sabiedrisko lietu ministriju un parakstījis galvojumu, ka, ja es nonākšu finansiālās grūtībās, viņš segs manus ceļa izdevumus uz mājām. Tikai pēc tam man izdeva vīzu. Sēdos vilcienā un braucu uz Parīzi – bez dzīves pieredzes, bez franču valodas, bet ar lielu apņēmību un lielām cerībām“ (Lembergs 1985: 17).

Pedagoga un audzēkņa sadarbību Aleksandrs Lembergs vērtējis kā vienu no pilnveides svarīgākajiem faktoriem:

„Domāju, ka tam, kurš trenējas un mācās, vajag atrast un izvēlēties ne jau par katru cenu slavenāko pedagogu, bet noteikti labu un, galvenais, sev piemērotu un atbilstošu pedagogu, bez šaubām, ja tāda iespēja ir. Man šajā ziņā kolosāli laimējās – Plūcis, Fjodorova, Jegorova“² (Lembergs 1985: 21).

² Harijs Plūcis (1900–1970) bija LNO baleta solists (1920–1944) un klasiskās dejas pedagogs LNO baletskolā (1932–1944). Aleksandra Fjodorova (1884–1972) bija Pēterburgas Marijas teātra soliste, vēlāk (1925–1938) LNO primabalerīna, baletmeistare, pedagoģe (Bāliņa, Bite 2006: 227, 83). Ļubova Jegorova (1880–1972) horeogrāfisko izglītību ieguvusi Pēterburgas teātra skolā un bijusi Parīzes trupas *Le Ballet de la jeunesse* dibinātāja (Григоревич 1981: 200).

Diverģentās līdzdarbības klātbūtni, proti, radošās idejas dzimšanas neparedzamību, atspoguļo šāda Aleksandra Lemberga atziņa:

„Man bieži jautā: „Kā jūs strādājat?“. Man ir grūti atbildēt uz šo jautājumu. Es radīšanas procesu sevī iznēsāju nemanot un bieži pat nezinu un nevaru pateikt, kādi konkrēti ir blakus apstākļi, ierosme, iemesli, kuri sakrājušies zemapziņā un palīdz radīt jaunus mākslas darbus. Es kaut ko paķeru, palasu, paskatos kādu bildi, nometu to visu, kaut ko citu lasu, kaut ko citu domāju, bet zemapziņā tas viss, acīm redzot, sakrājas ārpus manas aktīvās darbības. Un tad pēkšņi notiek kāda eksplozija, un ir moments, kad viss uzreiz ir ļoti skaidrs“ (Lembergs 1985: 54).

Lemberga drosme un radošais gars nereti izpaudās, pēkšņi *ielecot* tai vai citā lomā. Šeit bija nepieciešama ne vien tiece uz oriģināliem risinājumiem, bet arī spēja pielāgoties esošajai situācijai, saskaņot savu individualitāti ar jau esošo izrādes modeli, proti, konverģenta līdzdarbība:

„Kādu rītu mani steidzīgi izsauca uz teātri. Vakarā „Bahčisarajas strūklakā“ man bija jādejo Vaclavs. Aizbraucu uz teātri, tur man jautāja, vai es nevaru steidzīgi iemācīties Nurali lomu un vakarā to nodejot. Izrādījās, ka Nurali lomas izpildītājs vakarā izrādi dejoj nevar. Tā kā bieži dejuju tatāru karavīros, Nurali lomu biju daudz skatījis un apmēram zināju. Teicu, ka, ja vajadzīgs, vakarā dejošu. Par īpašu mēģinājumu, protams, vairs nevarēja būt ne runas, steidzīgi izgājām lomai cauri, un vakarā to nodejoju. Strādājot teātrī, nereti gadās, ka iztrūkstošā kolēģa vietā lomā „jāielec“ īsā laikā, taču visīsākais laika sprādis šādai „ielekšanai“ man bija dots baletā „Staburadze“³ mana dejojāja mūža beigu posmā. Izrāde gāja uz skatuves, bet es trenējos augšējā treniņu zālē. Pēkšņi ieskreja baleta inspektore: „Lūdzu, steidzīgi lejā, izrāde sākusies, bet nav ieradies Jānis Grauds, kurš spēlē Skaidrītes tēvu. Visas cerības uz tevi.“ Kāds kaut ko bija aizmirsis, izrādei pirmais cēliens jau pusē, jānāk ārā Skaidrītes vecajam tēvam, bet viņa nav. Es aulekšiem metos lejā, bet tur jau bija skaitītas minūtes. Mani līmēja, sprauda, ģērba, rāva, pēc tam burtiski izgrūda uz skatuves, un tā es lomu nospēleju līdz izrādes beigām“ (Lembergs 1985: 39).

Visbeidzot, apvienojot diverģentu un konverģentu pieeju, Lembergs savu radošo potenciālu īstenojis integratīvā līdzdarbībā – to apliecina viņa izpratne par klasisko baletu kā vienotu veselumu, uztverot atsevišķus tēlus kā tā sastāvdaļas. No šādas izpratnes izriet arī attieksme pret izpildāmajām lomām:

„Nekad neesmu šķirojis lielas lomas no mazām lomām. Nekad. Man vienmēr bijusi skatuve un bijusi loma – liela vai maza, neesmu to ne svēris, ne aprēķinājis. Es esmu dzīvojis šajā lomā“ (Lembergs 1985: 39).

Lielu uzmanību Lembergs savā grāmatā veltījis horeogrāfa un dejojāja, pārnestā nozīmē – *pedagoga* un *audzēkņa* attiecībām klasiskā baleta ietvaros:

„Uzskatu, ka darba procesā noteikti jābūt horeogrāfa un izpildītāja sadarbībai, mijiedarbībai un saskaņai. Dejojāji ir baletmeistara līdzautori, un tā tam noteikti arī jābūt. Baletmeistars, kurš uzspiež izpildītājam savu traktējumu, caur dejojāju parāda sevi. Es caur dejojāju parādu savu domu. Man liekas, ka es kā horeogrāfs dejojājiem dodu ļoti lielu brīvību, un, jo lielāku mākslinieku redzu, jo lielāku dodu viņam šo

³ Domāts Alfrēda Kalniņa balets *Staburags*, kas 1957. gadā iestudēts ar nosaukumu *Staburadze*.

brīvību. Sākumā man prasīja sīkus norādījumus - kā turēt roku, kā kāju. Es nepieņemu tam vērību. Es izrādi iestudēju milzu lieliem triepieniem, bet sīkumos lielāko daļu paļaujos uz dejotājiem. Uzskatu, ka tas ir profesionāls ansamblis, ka dejotāji ir labi un spēcīgi, un līdz ar to daudz ļauju viņiem darboties un strādāt pašiem“ (Lembergs 1985: 54).

Šis citāts liecina, ka Lembergs kā gudrs pedagogs rosinājis dejotājus gan uz diverģentu līdzdarbību („jo lielāku mākslinieku redzu, jo lielāku dodu viņam šo brīvību“), gan uz konverģenci („jābūt horeogrāfa un izpildītāja sadarbībai, mijiedarbībai un saskaņai“). Tādējādi integratīva pieeja izpaudusies ne vien viņa dejotāja, bet arī baletmeistara darbībā.

Secinājumi

Radošās līdzdarbības diverģentais virziens īstenojas dejotāju ķermeniskajā variabilitātē, savukārt konverģentais – saskaņojot dažādas izpratnes par izrādes koncepciju. Tomēr visaugstākais ideāls ir integratīva līdzdarbība, kurā konverģence un diverģence apvienojas. Izprotot un projektējot klasiskā baleta apguvi kā veselumu, ir iespējams veidot arī integrētu pieeju baleta apmācībai. Jo īpaši aktuāli tas ir mūsdienās, kad darba tirgū tiek pieprasīti augsti profesionāla līmeņa, daudzfunkcionāli dejotāji ar līdzvērtīgi spēcīgu tehnisko un emocionālo sniegumu. Zināšanas par radošās līdzdarbības veidiem, to savstarpējo mijiedarbi un arī atbilstoši piemēri no ievērojamu personību (šajā gadījumā, Aleksandra Lemberga) mākslinieciskās prakses var kļūt par nozīmīgu līdzekli šādu dejotāju audzināšanā.

121

CREATIVE COLLABORATION IN THE CLASICAL BALLET: MAIN FORMS AND THEIR MANIFESTATION IN THE CREATIVE WORK OF ALEKSANDRS LEMBERGS

Regīna Kaupuža

Summary

INTRODUCTION

The classical dance delivers a message to the spectator, and the only way to do it is the dancer's full commitment to the process. Nevertheless a routine often takes place and not every performance is creative. The strength of the classical ballet lies in its traditions lasting for centuries, however interaction between the tradition and innovation incited by the dancer's creative contribution makes the performance attractive and up-to-date.

The aim of this article is to analyse the creative collaboration phenomena within the process of the classical ballet acquisition and to reveal the pedagogical conditions for the effective enhancement of the creative collaboration. The main research methods used are cognitive analysis of the philosophical and psychological aspects, analyses of the dancer's memoirs, reflections of personal experience.

CREATIVE COLLABORATION FROM THE THEORETICAL POINT OF VIEW

Matthias Nöllke emphasizes that the creativeness is accessible to everyone and points out that the main task is to provoke it and to find new solutions. A creative idea must replenish the routine thinking. It must be brought out, as an isolated idea cannot be creative. According to Matthias Nöllke, one who never steps off the track of routine would never be creative. Creative people must crisscross the lands, seeking for their own way (Nellke 2003: 15).

To picture its character of "splitting, branching and separating from the aggregate", researcher Joe Paul Gilford called this process '**divergent**' (cf. Nellke 2003: 15). According to Gilford divergent thinking means to avoid the 'thinking blockades' and critical objections. The more absurd are the results measured by the convergent thinking, the more room is there for the divergent thinking. Thus the divergent thinking is an indicator of a creative person (cf. Nellke 2003: 14).

The above mentioned opinion opposed to the existing theory, indicating that problems must be solved in a logical sequential and rational way. To distinguish from the creative contribution, Gilford called the convenient way of thinking '**convergent**' (cf. Nellke 2003: 28). American scientist Nicholas C. Burbules describes convergent thinking as a process of gradual approach and match of separate unlinked features in the process of studies (Burbules 1993: 56). Matthias Nöllke summarises that the divergent collaboration in its creative way does not work without convergent thinking (Nellke 2003:15).

Within the process of learning and teaching the classical ballet the **integrative** collaboration shows as a purposeful interaction between the teacher and student in order to enhance the comprehension of the task as a whole and its separate parts.

The author suggests the following comparison of the convergent, divergent and integrative collaboration within the classical ballet:

Convergent collaboration in ballet	Divergent collaboration in ballet	Integrative collaboration in ballet
Logically rational	Playfully associative	Logical and playful at the same time

One way	Multi-directional	Multi-directional
Strictly follows the theme	Seeks new ways	Seeks new ways, keeping in mind the initial target
Homogeneous/connatural, rejects contradictions	Heterogeneous/not uniform, accepts contradictions	Heterogeneous/not uniform, accepts contradictions
Routine in ballet	Impulsive creativeness in ballet	Experience-based creativeness in ballet
Critical objections are helpful to keep in frames	Critical objections are distractive	Critical objections enhance the creativeness
Sure solutions	Many original solutions	New useful methods are being created

CREATIVE COLLABORATION IN THE BIOGRAPHY OF ALEKSANDRS LEMBERGS

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) was the leading dancer of the 20th century’s Latvian ballet, choreographer, the chief ballet master of the Latvian S.S.R. State Opera and Ballet Theater (nowadays Latvian National Opera). The case study is based on the unpublished autobiography of Lembergs (Lembergs 1985). The manuscript is in the process of preparation for book *Lembergs on Lembergs*. It follows from this study that Lembergs proves the effectiveness of the union of convergent, divergent and integrative directions.

123

CONCLUSIONS

The **convergent** direction indicates the union of different interpretations for the sake of the concept of the performance. In this case the dancer’s dramatic contribution in the classical ballet converges. The **divergent** direction shows in the dancer’s bodily contribution’s variability. The **integrative** direction shows in the meaningful comprehension of the play and the character and the expression of the message by the means of unique bodily variability, determined by the dancer’s personality.

In order to effectively enhance the creative collaboration innovative up-to-date methods of teaching are being looked for. It is especially important nowadays because there is a rising demand for multi-functional dancers with equally strong technical and emotional performance at the contemporary classical ballet job market. The knowledge about the forms of creative collaboration and the case study of Lembergs’ experience can be helpful in the ballet pedagogy.

Literatūra un citi avoti

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

Birkerts, Pēteris (1925). *Daiļradīšanas psiholoģija*. 2. sējums: *Mākslinieka tapšanas gaita*. Rīga: Kultūras Balss

De Bono, Edward (1996). *Serious Creativity. Die Entwicklung neuer Ideen durch die Kraft lateralen Denkens*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel

Burbules, Nicholas C. (1993). *Dialogue in Teaching: Theory and Practice (Advances in Contemporary Educational Thought Series)*. New York: Teachers College Press

Gadamers, Hanss Georgs (1999). *Patiesība un metode: filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes*. Tulkotājs un pēcvārda autors Igors Šuvajevs. Rīga: Jumava

Goleman, Daniel, Paul Kaufman & Michael Ray (1997). *Kreativitātē atklāties*. München, Wien: Hanser

Jungs, Karls Gustavs (1994). *Dvēseles pasaule*. Tulkojuši Gunārs Jansons, Ilga Melnbārde, Sandra Rutmane, Igors Šuvajevs un Ansis Zunde. Sastādītājs un pēcvārda autors Igors Šuvajevs. Rīga: Spektrs

Latviešu literārās valodas vārdnīca (1980). Andreja Upīša Valodas un literatūras institūts (Latvijas PSR Zinātņu akadēmija). 4. sējums. Rīga: Zinātne

Lembergs, Aleksandrs (1985). *Atmiņas*. Audiointervijas. Atšifrējusi un sakārtojusi Solveiga Stukmane. Manuskripts. Glabājas Solveigas Stukmanes privātarhīvā

Nellke, Matiass (2003). *Kreativitātes metodes radošo spēju attīstīšanai* (sērija *De Novo rokasgrāmata* 12). Tulkojusi Zigrīda Āre. Rīga: Balta Eko

Skujiņa Valentīna (2000, sast.). *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC

Григорович, Юрий (1981, ред.). *Балет. Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия

Даль, Владимир (1994). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Том 4. Москва: Терра