ARS *et* PRAXIS

2020

VIII

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LMTA

ISSN 2351-4744

REDAKCINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

Vyriausiasis redaktorius | Editor-in-Chief
Jonas Vytautas Bruveris (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Vyr. redaktoriaus pavaduotoja | Vice-Editor
Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)
Tel.: +370 611 70854
El. paštas: laima.budzinauskiene@lmta.lt

Nariai | Members
Giedrė Jankevičiūtė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas)
Gustaw Juzala (Lenkijos mokslų akademijos Krokuvos skyrius, Archeologijos ir etnologijos institutas)
Naglis Kardelis (Vilniaus universitetas)
Jānis Kudiņš (Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademija)
Ramunė Marcinkevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)
Valdis Muktupāvels (Latvijos universitetas)
Anneli Saro (Tartu universitetas, Kultūros tyrimų ir menotyros institutas, Estija)
Bronė Stundžienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas)
Stephen Wilmer (Dublino universitetas, *Trinity* koledžas, Airija)

Sudarytoja
Rasa Vasinauskaitė

Redaktorės
Aušra Gapsevičienė (lietuvių k.)
Albina Strunga (anglų k.)

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020
© Straipsnių autoriai: Beata Baublinskienė, Gražina Daunoravičienė, Vincenzo de Martino, Rūta Gaidamavičiūtė, Ieva Gaižutytė, Kamilė Gudmonaitė, Paulius Ignatavičius, Agnė Mažulienė, Vytis Nivinskas, Danutė Petrauskaitė, Kristina Steiblytė, Aušra Strazdaitė-Ziberkienė, Imantas Šimkus, Jokūbas Vilius Tūras, Tamara Vainauskienė, Agnieszka Wójtowicz, Audronė Žiūraitytė, 2020

Turinys ◆ Contents

5 Pratarmė

9 Foreword

ARS

13 Tamara VAINAUSKIENĖ. Valstybės teatro istorijos fragmentas: G. Verdi operos „Aida“ pastatymas su K. Petrausku, V. Grigaitiene, V. Jonuškaite | A fragment from the history of the State Theatre: the production of Verdi's opera *Aida* featuring K. Petrauskas, V. Grigaitienė, and V. Jonuškaitė

28 Danutė PETRAUSKAITĖ. Lietuvos operos teatro kūrimas Kaune. Juozo Žilevičiaus patirtys | Establishment of the Lithuanian State Opera Theatre in Kaunas: the experiences of Juozas Žilevičius

47 Beata BAUBLINSKIENĖ. Valstybės opera ir nacionaliniai veikalai: tarp visuomenės lūkesčių, teatro politikos ir kritikos atgarsių | State Theatre and National Opera productions: between society's expectations, theatre policy and critical reception

68 Kamilė GUDMONAITĖ. Socialinis teatras kaip gydymo praktika | Social theatre as a healing practice

77 Paulius IGNATAVIČIUS. Formos ir turinio dialektika performatyvumo kontekstuose | Dialectics of form and content in the contexts of performativity

85 Kristina STEIBLYTĖ. Pastangų kuriant paneuropinį istorijos pasakojimą atspindžiai šiuolaikiniame Baltijos šalių teatre | Reflections on the efforts to create a pan-European narrative of history in contemporary Baltic theatre

93 Jokūbas Vilius TŪRAS. Savižudybės tema Lietuvos kine 1991–2018 m. | Thematics of suicide in Lithuanian cinema 1991–2018

105 Ieva GAIŽUTYTĖ. Meno vadybos kaita didžiųjų kultūros transformacijų perspektyvoje | Changes in arts management in the perspective of fundamental cultural transformations

120 Rūta GAIDAMAVIČIŪTĖ. Moterų įsitvirtinimas lietuvių muzikologijoje | Women in Lithuanian Musicology

PRAXIS

143 Agnė MAŽULIENĖ, Gražina DAUNORAVIČIENĖ. Figūrinės muzikos kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtis | Functional features and definition of figurate music composition

158 Vytis NIVINSKAS. Kontraboso solo improvizaciniai albumai: naujojo žanro susiformavimas | Solo albums by double bass improvisers: the formation of a new genre

172 Imantas ŠIMKUS, Audronė ŽIŪRAITYTĖ. Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas | Interpretation of metro-rhythm as the foundation of collective music performance

181 Vincenzo DE MARTINO. The representation of the sea in piano works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis | Jūros vaizdavimas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūriniuose fortepijonui

199 Aušra STRAZDAITĖ-ZIBERKIENĖ. Tautą burianti muzika: Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos istorijos pasakojimas muziejaus erdvėje | Music uniting the nation: the historical narrative of the State Theatre and the State School of Music in the museum space

ŠALTINIAI

207 Agnieszka WÓJTOWICZ. „Reduta“ suka sau lizdelį, arba Osterwa Pohuliankoje | “Reduta” builds its nest, or Osterwa in Pohulanka

PRIEDAI

225 Kronika. 2020

229 Apie autorius

235 About the authors

242 Atmena autoriams

245 Guide for authors

Pratarmė

Aštuntasis *Ars et Praxis* numeris supažindina su naujausiais Lietuvos muzikos ir teatro akademijos dėstytojų bei meno doktorantų, taip pat Vytauto Didžiojo ir Kauno technologijos universitetų doktorančių tyrimais muzikos, scenos meno ir kino srityse. Žurnale publikuojama 15 straipsnių, dalis kurių parengta LMTA 44-ojoje metinėje konferencijoje „100 – mokyklai, dramai, operai" skaitytų pranešimų pagrindu. *Šaltinių* dalyje publikuojamas specialiai žurnalui parengtas Opolės universiteto (Lenkija) docentės teatrologės tyrimas apie lenkų teatro „Reduta" veiklą Vilniuje.

Kaip įprasta, žurnalą sudaro dvi dalys – *Ars* ir *Praxis*. *Ars* dalį pradedantis straipsnis skaitytoją nukelia į pirmąjį Valstybės operos dešimtmetį – Tamara Vainauskienė analizuoja Giuseppe'ės Verdi „Aidą" (1927). Išskleidusi platų operos lietuvių scenoje atsiradimo kontekstą, autorė atkreipia dėmesį į solistų Kipro Petrausko (Radamesas), Vladislavos Grigaitienės (Aida) ir Vincės Jonuškaitės (Amneris) sukurtus vaidmenis. Pasak autorės, „aukštas pastatymo meninis lygis liudija jo kūrėjų talentą ir brandą, gebėjimą sudėtingą Verdi veikalą atlikti taip, kaip tai darė ilgas tradicijas turintys Europos teatrai. Įgijusi tvirtą pagrindą, jauna Lietuvos Opera pradėjo naują savo raidos etapą." Danutė Petrauskaitė į Valstybės operos kūrimosi laiką žvelgia per vargonininko, chorvedžio, kompozitoriaus, pedagogo, muzikos istorijos tyrinėtojo ir puoselėtojo Juozo Žilevičiaus asmenybę. Straipsnyje apžvelgiamas Žilevičiaus indėlis į operos meną, jam darbuojantis Lietuvių meno kūrėjų draugijoje, einant teatro administratoriaus ir Švietimo ministerijos Meno skyriaus viršininko pareigas, gilinamasi į jo recenzijas, straipsnius ir atsiminimus. Beatos Baublinskienės straipsnis skirtas Valstybės operai ir nacionalinių kūrinių joje pastatymams 1920–1942 metais. Autorė plačiau aptaria keturis šio laikotarpio kompozitorius ir kūrinius: Vytauto Bacevičiaus „Vaidilutę" (1931), kuri scenos taip ir neišvydo, Jurgio Karnavičiaus „Gražiną" (1933), kurios premjera sukėlė aštrias diskusijas, taip pat pamečiui pasirodžiusias Antano Račiūno („Trys talismanai", 1936) ir Karnavičiaus („Radvila Perkūnas", 1937) operas. Ne tik šių operų atsiradimas, bet ir visuomeninė recepcija, autorės nuomone, rodo, kaip stipriai antruoju Valstybės operos dešimtmečiu koreliavo visuomenės lūkesčiai, teatro politika ir nacionalinės operos kritikos vertinimai.

Kiti *Ars* dalies straipsniai yra skirti naujiems reiškiniams ir pokyčiams teatro bei kino praktikoje, meno vadybos srityje, moterų indėliui į lietuvių muzikologiją. Teatro režisierė ir meno doktorantė Kamilė Gudmonaitė, remdamasi Jeano Marie Pradier teatro ir me-

dicinos sąsajomis bei kognityvinių mokslų atradimais, analizuoja socialinio teatro ypatumus. Autorė teigia, kad „socialinis teatras kaip simbolinė bendravimo forma struktūruoja asmenines patirtis aplinkos ir pasaulio kontekste, gali gydyti ir atkurti prarastą ryšį su savimi ir pasauliu“, juolab šiuolaikinis socialinis teatras, prisimindamas ilgaamžį teatro ir medicinos ryšį, taip pat veržiasi į terapinę, gydomąją erdvę, kurioje per katarsio būseną „mažinama socialinė atskirtis, diskriminacija ir didinamas išstumtų bendruomenės narių priėmimas, skatinamas tapatybės grįžimas į vientisumą ir tame vientisume – galimas (iš)gijimas“. Teatro režisierius ir meno doktorantas Paulius Ignatavičius, atsižvelgdamas į šiuolaikines teatro teorijas, aptaria formos ir turinio transformacijas Lietuvos scenoje. Lūžį autorius įžvelgia Oskaro Koršunovo spektaklyje „Ten būti čia“ (1990), kai spektaklio turinį ėmė kurti pati spektaklio forma, o ne juo perteikiamos dramos ar literatūros kūrinio prasmės. Vytauto Didžiojo Universiteto menotyros doktorantės Kristinos Steiblytės akiratyje – Baltijos šalių teatras ir jo kuriamas istorinis pasakojimas. Pasak autorės, po XX a. pabaigoje Baltijos šalyse vykusių bandymų tyrinėti savo tautinę ir kultūrinę tapatybę teatre, dažnai naudojant savirefleksiją ir autoironiją, XXI a. pradžioje vis dažniau siekiama suprasti save Europos kontekste, rasti vietą bendrame Europos istorijos pasakojime. Išanalizavusi pasirinktus Lietuvos, Latvijos ir Estijos režisierių spektaklius, autorė reziumuoja paneuropinio istorijos pasakojimo kūrimo strategijas: savo vaidmens XX a. istoriniuose įvykiuose permąstymą, nutylėtų pasakojimų demaskavimą, kritišką Vakarų Europos pasakojimo analizę. Kino režisierius, meno doktorantas Jokūbas Vilius Tūras savo straipsnyje analizuoja savižudybės temą Lietuvos kine 1991–2018 metais. Pasitelkęs 8 lietuvių autorių filmus, kuriuose pagrindinis herojus nusižudo, straipsnio autorius išskiria dvi savižudybių motyvų grupes: 1) į asmenį orientuotos savižudybės (įprastos psichiatrinės priežastys, netradicinės psichiatrinės priežastys, biologinės ir fizinės priežastys); 2) išoriniai arba socialiniai motyvai (artimojo mirtis, įtampa socialiniuose santykiuose, ekonominės problemos, altruistinės savižudybės, potrauminės patirties veiksniai). Pasak autoriaus, „atlikta filmų savižudybės veiksnių filmuose „diagnostika“ ir lietuviškų filmų šia tema juodraštinis sąvadas galėtų būti naudingas ne tik psichologams ir suicidologams, kuriems šie filmai gali tapti parankine priemone analizuojant atskirus atvejus, bet ir kinotyrininkams“. Ieva Gaižutytė straipsnyje „Meno vadybos kaita didžiųjų kultūros transformacijų perspektyvoje“ nagrinėja meno vadybos strategijas fundamentalių kultūros transformacijų atveju. Pasitelkdama ekonomikos, meno sociologijos ir vadybos sričių mokslinių šaltinių ir empirinių tyrimų analizę ir apžvelgdama kultūros transformacijas, žymimas 1.0, 2.0, 3.0 modeliais, autorė aptaria galimą „Kultūra 4.0“ modelį. Pasak autorės, „Kultūra 4.0“ modelio apraiškose galima įžvelgti reikšmingas dedamąsias: nuo inovatyvių sprendimų savo vartotojams iki robotizacijos ir daiktų interneto – visi

šie technologiniai įrankiai ateityje taps neatsiejama sėkmingų organizacijų veiklos dalimi. Todėl vienu pagrindinių meno vadybos uždavinių bus tinkamas veiklos modelis adaptuojant kai kuriuos įrankius ir metodus iš verslo, juos derinant su pagrindine socialine-kultūrine misija." Rūta Gaidamavičiūtė straipsnyje „Moterų įsitvirtinimas lietuvių muzikologijoje" gilinasi, kada Lietuvos muzikologijoje tarp studijuojančiųjų, dėstančiųjų ir besireiškiančiųjų kultūrinėje erdvėje atsirado kiekybinė ir kokybinė moterų persvara. Pasak autorės, būtent XX a. 8-uoju dešimtmečiu įvyko ryškus moterų tapatybės kismas, pasireiškęs kaip atsvara vyrų dominavimui: „Moterys Lietuvos muzikologijoje nesukūrė globalios reikšmės teorijų (bet tokių kol kas nesukūrė ir vyrai). Vis dėlto jos atliko daugelį kasdienos stebėsenos aktų – recenzavo, fiksavo ir užlopė nemažai lietuvių muzikos istorijos skylių. Kartu jos gali išrikiuoti ir visą virtinę stambių tyrimų studijų."

Praxis dalį pradeda doktorantės Agnės Mažulienės ir jos tiriamosios darbo dalies vadovės Gražinos Daunoravičienės straipsnis „Figūrinės muzikos kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtis". Pateikusios notacijos rūšių funkcinių požymių diferenciaciją, autorės išskiria jiems būdingus identifikavimo raktus, o atsižvelgdamos į ja užrašytų partitūrų komponavimo savitumus, išplečia figūrinės notacijos sampratą ir įtraukia figūrinės kompozicijos sąvoką, apimančią generatyvias komponavimo technikas, jas reprezentuojančią notaciją ir garsinių bei grafinių parametrų organizavimo principų vienovę. Meno doktorantas Vytis Nivinskas savo straipsnyje improvizuojančių solo kontraboso atlikėjų veiklą, įamžintą įvairiuose muzikos albumuose, vadina muzikos kryptimi, naujuoju kontraboso ir improvizacinės muzikos žanru. Apžvelgęs šio žanro susiformavimo aplinkybes, albumų sandarą ir stilius, galimas raidos perspektyvas, autorius apibendrina: „improvizacinio solo kontraboso pasirodymas yra maksimalios koncentracijos, aukščiausio grojimo technikos ir išskirtinio kūrybiškumo procesas, lėmęs naują atlikimo techniką, novatoriškus kompozicinius principus ir iki šiol nenaudotus šio instrumento garso išgavimo būdus". Meno doktorantas Imantas Šimkus ir jo tiriamosios dalies vadovė Audronė Žiūraitytė straipsnyje „Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas" tyrinėja kolektyvinio muzikavimo sinchronizacijos ir ekspresyvumo problemišką sambūvį metroritmo interpretacijos prieštaros aspektu ir akcentuoja naujų, atlikėjams naudingų, interpretaciją turtinančių metroritmo analizės metodų būtinybę. Meno doktorantas Vincenzo De Martino savo straipsnį skiria Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrinių fortepijonui jūros tema analizei. Autorius įvardija pasikartojančias ir dažniausiai kompozitoriaus naudojamas figūras, perteikiančias įvairius vandens įvaizdžio bruožus. Jo teigimu, atlikėjas, norintis atlikti šiuos kūrinius, turėtų pasinerti į muzikos rafinuotumą ir nevienalytiškumą bei atsižvelgti į kitą, ne muzikinio pobūdžio, įkvėpimą, pvz., vaizdinį, garsinį, meninės literatūros ir kt., pasižymintį tam tikrais stilistiniais bruožais.

Kauno technologijos universiteto menotyros doktorantė, muziejininkė Aušra Strazdaitė-Ziberkienė pristato Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos istoriją per Miko ir Kipro Petrauskų namuose – memorialiniame K. Petrausko bute – rengtos ekspozicijos „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“ prizmę. Aptarusi šios ekspozicijos sumanymą bei realizavimą autorė teigia, kad Kauno miesto muziejaus praktika ekspozicijoje, taip pat ekskursijoje „Vilties balsai“ ir mobiliojoje programėlėje „Petrauskas the RemArkable“ yra vienas iš pavyzdžių, kaip galima pristatyti savo miesto ir šalies istoriją.

Žurnalo dalyje *Šaltiniai* publikuojamas Agnieszkos Wójtowicz straipsnis „ ‚Reduta‘ suka sau lizdelį, arba Osterwa Pohuliankoje“ (iš lenkų kalbos vertė Helmutas Šabasevičius) yra skirtas lenkų aktoriaus Juliuszo Osterwos (1885–1947) ir teatro „Reduta“ veiklai Vilniuje 1925–1929 metais. Remdamasi iki šiol teatro istorikų netyrinėtais archyviniais dokumentais autorė rekonstruoja „Redutos“ vilnietišką pradžią lenkų teatro pastate Didžiosios Pohuliankos gatvėje.

Žurnalo *Prieduose* skelbiamoje 2020 metų *Kronikoje* pristatomi LMTA leidiniai, konferencijos, apgintų disertacijų ir meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai, taip pat pateikiama informacija apie šio numerio straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Sudarytoja

Foreword

This eighth issue of *Ars et Praxis* introduces readers to the latest research in music, the performing arts and film conducted by lecturers and doctoral students at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and doctoral students from Vytautas Magnus University and Kaunas University of Technology. The journal features 15 articles, some of which were based on papers presented at the 44th annual LAMT conference, 100 Years – the School, Drama, Opera. The *Sources* part of the journal contains a publication of research about the activities of the Polish Reduta Theatre in Vilnius, conducted by a doctoral student in theatre studies at the University of Opole (Poland) that has been especially prepared for *Ars et Praxis*.

As per usual, the journal consists of two parts – *Ars* and *Praxis*. The *Ars* part starts off with an article by Tamara Vainauskienė, which analyses Verdi's *Aida* (1927). By revealing the broad context in which the opera appeared on the Lithuanian stage, the author draws attention to the roles played by soloists Kipras Petrauskas (Radames), Vladislava Grigaitienė (Aida) and Vincė Jonuškaitė (Amneris). According to the author, the "high quality of the production was testimony of the artists' talent and maturity, and their skills to perform Verdi's complex work just as well as European theatres with their years-long traditions of opera performance. With this firm foundation in place, the young Lithuanian Opera embarked on a new stage in its development". Danutė Petrauskaitė looks upon the period of the creation of the State Opera through the eyes of the organist, choir leader, composer, pedagogue and music history researcher Juozas Žilevičius. The article presents an overview of the contribution Žilevičius made to opera art, whilst working in the Lithuanian Artists' Society, acting as theatre administrator and head of the Department of Arts in the Ministry of Education; the author takes a closer look at his reviews, articles and memoirs. The article by Beata Baublinskienė is dedicated to the State Opera and the national stage productions performed there in the years 1920–1942. The author discusses in greater detail four composers and works from this period: Vytautas Bacevičius' *Vaidilutė* (1931), which never actually reached the stage, *Gražina* (1933) by Jurgis Karnavičius, the premiere of which aroused heated discussions, and the operas by Antanas Račiūnas (*Trys talismanai*, 1936) and Karnavičius (*Radvila Perkūnas*, 1937). In the author's view, it was not just the staging of these operas but also the public's reception that shows the strong correlation between public expectations, theatre policy and the critique of national opera in the second decade of the State Opera's existence.

Other articles in the *Ars* part are dedicated to new phenomena and changes in theatre and film practice and in the field of arts management. The theatre director and arts doctoral student Kamilė Gudmonaitė applies Jean Marie Pradier's links between theatre and medicine and discoveries in the cognitive sciences to analyse the social characteristics of theatre. The author states that "social theatre as a symbolic form of communication structures personal experience in the contexts of one's environment and the world at large, it can heal and re-establish lost connections with oneself and the world", especially since contemporary social theatre, by recalling the long-lived link between theatre and medicine, is breaking ground in the therapeutic and healing space where the state of catharsis is capable of "reducing social exclusion and discrimination, increasing the acceptance of excluded members of the community, encouraging the return of one's identity to an integrated state, and in that integrity healing becomes possible". The theatre director and arts doctoral student Paulius Ignatavičius looks at contemporary theatre theories and discusses the transformations in form and content that have taken place on the Lithuanian stage. The author considers Oskaras Koršunovas' play *Ten būti čia* (1990) as the turning point, when the play's content starting being created by the form itself, rather than the drama or meanings of the literary work it conveyed. Vytautas Magnus University art research doctoral student Kristina Steiblytė has turned her focus on theatre in the Baltic States and the historical narratives it has created. According to the author, after the attempts of the late 20th century that took place in the Baltics to examine our national and cultural identity in the theatre, often by relying on self-reflection and self-irony, by the beginning of the 21st century there have been an increasing number of attempts to understand ourselves in the European context, to find a space in the general European historical narrative. After an analysis of some selected plays by Lithuanian, Latvian and Estonian directors, the author summarised the strategies for creating pan-European historical narratives: the re-thinking of roles in 20th-century historical events, the unmasking of silenced narratives, and a critical analysis of the West European narrative. The film director and arts doctoral student Jokūbas Vilius Tūras presents an analysis of the suicide theme in Lithuanian cinema in the years 1991–2018. Taking eight films by Lithuanian film-makers, where the main character commits suicide, the author of this article distinguishes two motive groups for suicide: 1) suicide orientated at the individual (regular psychiatric reasons, non-traditional psychiatric reasons, biological and physical reasons; and 2) external or social motives (the passing of a loved one, tensions in social relations, economic problems, altruistic suicides, post-traumatic experiences). According to the author "the 'diagnosis' of suicide factors in cinema and the draft digest of Lithuanian films dealing with this theme could be useful both to psychologists and suicide researchers for whom these films could become a resource for analysing sepa-

rate cases, but also for film researchers". In her article "Changes in arts management in the perspective of fundamental cultural transformations", Ieva Gaižutytė analyses arts management strategies in the case of fundamental cultural transformations. By harnessing scientific sources from the fields of economics, art sociology and management, conducting an empirical research analysis and reviewing cultural transformations indicated as models 1.0, 2.0, 3.0, the author discusses the viability of the Culture 4.0 model. According to the author, expressions of the Culture 4.0 model feature a number of significant components: from innovative applications geared at consumers of culture to robotisation and the Internet of things – all these technological tools shall in the future become an inseparable part of the successful organisation of a range of activities. That is why one of the main tasks in arts management will be a suitable activity model based on the adaptation of certain tools and methods from the business world, combined with the primary socio-cultural mission. The article by Rūta Gaidamavičiūtė, "Women in Lithuanian musicology", gives readers an insight into when women gained a quantitative and qualitative lead in Lithuanian musicology among those studying, lecturing and expressing themselves in the cultural space of this field. She says that a clear shift in the identity of women occurred in the 1970s, expressed as a counterbalance to male domination: "women in Lithuanian musicology did not create any ground-breaking theories (but nor have men). Nonetheless, it was women that conducted much of the routine monitoring – they wrote reviews, recorded and filled in the gaps in the history of Lithuanian music. When counted together, they are responsible for a whole swathe of major research studies".

The *Praxis* part begins with an article by the doctoral student Agnė Mažulienė and her research paper supervisor Gražina Daunoravičienė, "Functional features and definition of figurate music composition". The authors present the differentiation of the functional features of types of notation, identifying the key identifying characteristics of each, and by focusing on the composition particularities they expand the concept of figurate notation by including the concept of figurate music composition which spans generative composition techniques and the unifying organisational principles representative of notation, sound and graphic parameters. In his article, the arts doctoral student Vytis Nivinskas identifies the activities of improvising solo double bass performers, recorded on various albums, as one of the directions in music, a new double bass and improvisation genre. By reviewing the circumstances of this new genre's formation, the content of the albums, styles, and possible perspectives of future development, the author summarised his findings as follows: "the performance of an improvising solo double bass is a process of maximum concentration, attaining the highest degree of playing technique and exceptional creativity, which has determined the emergence of a new performance

technique, innovative composition principles and hitherto unexplored means of producing sound from this instrument". The arts doctoral student Imantas Šimkus and his research paper supervisor Audronė Žiūraitytė have submitted an article titled "Interpretation of rhythmic metre as the foundation of collective music performance". They analysed the problematic co-existence of synchronisation and expression in collective music performance from the aspect of rhythmic metre interpretation and have highlighted the necessity of new rhythmic metre analysis methods they deem useful for performers that can enhance their interpretation skills. The arts doctoral student Vincenzo De Martino dedicates his article to an analysis of the works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis written for piano on the sea theme. The author names the composer's repeating and most frequently used figures that convey the various characteristics of water images. De Martino states that a performer wishing to play these works should delve into the refinement of the music and its diversity, taking into account other sources of inspiration besides just those of a musical nature, e.g., visual, oral, artistic literature, etc., noted for certain stylistic features. The art research doctoral student at Kaunas University of Technology, museologist Aušra Strazdaitė-Ziberkienė presents the history of the State Theatre and the State School of Music via the prism of the exposition installed in the home of Mikas and Kipras Petrauskas – the memorial flat of Kipras Petrauskas – "The State Theatre. Music Uniting the Nation". Having discussed the idea behind this exposition and its realisation, the author states that the practices employed by the Kaunas City Museum in its exposition, and in the excursion Voices of Hope and the smart phone app Petrauskas the RemArkable are an example of how the history of the city and the country can be presented to the public.

The *Sources* part of the journal features a publication of the article by Agnieszka Wójtowicz, "'Reduta' builds its nest, or Osterwa in Pohulanka" (translated from Polish by Helmutas Šabasevičius) and is dedicated to the activities of the Polish actor Juliusz Osterwa (1885–1947) and the Reduta Theatre in Vilnius in 1925–1929. Basing her work on archival documents that have not yet been studied by theatre historians, the author reconstructs the beginnings of Reduta in Vilnius in the Polish theatre building on Wielka Pohulanka Street (present-day J. Basanavičius Street).

The *Appendices* section of the journal features the regular *Chronicle* for 2020, presenting LAMT publications, conference, defended dissertation and arts doctoral projects, lists of Master's and Bachelor's degree theses, awards and information about the authors appearing in this issue, as well as the *Guide for authors*.

Editor

ISSN 2351-4744

Valstybės teatro istorijos fragmentas: G. Verdi operos „Aida“ pastatymas su K. Petrausku, V. Grigaitiene, V. Jonuškaite

Tamara VAINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje* nagrinėjamas 1927 m. G. Verdi operos „Aida“ pastatymas Kauno Valstybės teatre. Remiantis pirminiais šaltiniais – operos premjerinių spektaklių recenzijomis, kita to meto periodinėje spaudoje skelbta aktualia informacija, solistų balso įrašais, siekiama atskleisti pastatymo išskirtinės sėkmės priežastis ir jo reikšmę. Tam tikslui aptariamos G. Verdi operos „Aida“ pastatymo prielaidos ir aplinkybės, premjeriniai spektakliai, gilinamasi į pagrindinių vaidmenų interpretacijas. Taikomi istorinis analitinis, audicinės analizės, lyginamosios analizės metodai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Kauno Valstybės teatras, G. Verdi opera „Aida“, operos pastatymas, Mykolas Bukša, Nikolajus Tichomirovas, Ludolfs Liberts, Kipras Petrauskas, Vladislava Grigaitienė, Vincė Jonuškaitė.

Didžiulio atgarsio sulaukė Valstybės teatre pastatyta Giuseppe'ės Verdi opera „Aida“ – ypač ryškus kolektyvo kūrybinis darbas. 1927 m. lapkričio 10 d. įvykusi operos premjera tapo reikšmingu tarpukario Lietuvos kultūrinio gyvenimo įvykiu. Valstybės teatro repertuare Verdi „Aida“ buvo 22-oji opera. Kauno publikai jau buvo pristatyti Charles'io Gounod „Faustas“ (1922), Georges'o Bizet „Carmen“ (1924), Giacomo Puccini „Madama Butterfly“ (1924), „Tosca“ (1924) ir „Bohema“ (1927), Piotro Čaikovskio „Pikų dama“ (1925), Richardo Wagnerio „Lohengrinas“ (1926), Jacques'o Fromentalio Halévy „Žydė“ (1927) ir kiti sudėtingi operinės klasikos veikalai. Vienos premjeros buvo sutiktos pakiliai, kitos sulaukė mažiau dėmesio, buvo santūriau įvertintos. Tame kontekste „Aidos“ pastatymas tapo tikru operos meno triumfu. Kas lėmė tokią sėkmę?

* Straipsnio pagrindas – autorės pranešimas „Valstybės teatro istorijos fragmentas: G. Verdi operos „Aida“ pastatymas su K. Petrausku, V. Grigaitiene, V. Jonuškaite“ mokslinėje konferencijoje „100 – mokyklai, dramai, operai“, įvykusioje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2020 m. spalio 22 d.

G. Verdi operos „Aida“ pastatymo prielaidos ir aplinkybės

1926–1928 m. Valstybės teatrui vadovavo režisierius Antanas Sutkus – vienas lietuvių profesionalaus dramos teatro pradininkų[1]. Nacionalinio operos teatro scenoje Sutkus pastatė dvi operas – Antono Rubinšteino „Demoną“ ir Verdi „Rigolettą“ (abi 1921 m.). Kai Kauno valstybinėje muzikos mokykloje pradėjo veikti operos klasė, jis kurį laiką (1925) dėstė vaidybą ir improvizaciją būsimiems solistams. Sutkui direktoriaujant, pasikeitė teatro meno vadovybė. Išvyko režisierius Nikolajus Vekovas, gerai išmanęs operos meną. Jis buvo žinomas operos solistas (baritonas, Maskvos konservatorijoje studijavo pas Camille'ą Everardi ir Jelizavetą Lavrovskają, Henriette'os Nissen-Saloman mokinę), dainavo Rusijos imperijos teatruose, vėliau vadovavo Maskvos konservatorijos operos klasei, o atvykęs į Kauną dėstė vaidybą dainininkams valstybinėje muzikos mokykloje (pakeitė Sutkų)[2]. Tris sezonus dirigavęs operoms, iš teatro išėjo Juozas Gruodis[3]. Nuo 1927 m. rudens jis buvo paskirtas vadovauti Kauno valstybinei muzikos mokyklai. Teatro direktoriui iškilo nelengvas uždavinys – reikėjo atrasti jiems tinkamą pamainą.

1927 m. rudenį Sutkaus pakviestas iš Paryžiaus į Kauną atvyko režisierius Nikolajus Tichomirovas, iš Maskvos – dirigentas Mykolas Bukša. Valstybės teatre Tichomirovas dirbo tik 1927–1928 metų sezoną. Be „Aidos“, jis pastatė Eugène'o d'Albert'o operą „Slėnis“, Otto Nicolai „Vindzoro šmaikštuolės“, taip pat atnaujino Gounod „Fausto“, Čaikovskio operos „Pikų dama“ ir Verdi „Kaukių balius“ režisūrą (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas. 1920–1940* 1992: 30–34). Jo darbą operos kritika vertino gerai.

Dirigentas Mykolas Bukša (1869–1953; gimė ir mirė Vilniuje) į Lietuvą sugrįžo visam laikui ir dvidešimt penkerius metus buvo tarp aktyviausių operos teatro istorijos kūrėjų. Bukša buvo sukaupęs vertingą patirtį. Sankt Peterburgo konservatorijoje mokėsi fortepijono, vėliau kompozicijos pas Nikolajų Solovjovą. Tarp jo pedagogų buvo ir Nikolajus Rimskis-Korsakovas, Aleksandras Glazunovas, Anatolijus Liadovas. Baigęs studijas, Bukša tris dešimtmečius dirigavo operoms Tbilisio (tuometinio Tifliso), Charkovo, Permės, Sankt Peterburgo, Maskvos ir kituose teatruose. Jam teko bendradarbiauti

1 Sutkus Maskvoje baigė Fiodoro Komisarževskio dramos studiją (1913–1916), rengusią universalius aktorius. Joje buvo mokoma aktoriaus meistriškumo, sceninio judesio ir vokalo, o pats Komisarževskis buvo ir dramos, ir operos režisierius, Konstantino Stanislavskio adeptas.

2 Per savo veiklos Kaune laikotarpį (1925–1927) Vekovas pastatė Jacques'o Offenbacho operą „Hoffmanno pasakos“, Richardo Wagnerio „Lohengriną“, Ambroise'o Thomo „Mignon“, Verdi „Kaukių balių“, Gounod „Faustą“, Puccini „Bohemą“, atnaujino Rubinšteino operos „Demonas“ ir Puccini „Madama Butterfly“ spektaklių režisūrą (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas. 1920–1940* 1992: 23–29).

3 J. Gruodis buvo Puccini operos „Tosca“ (1924), Čaikovskio „Pikų dama“ (1925), Wagnerio „Lohengrinas“ (1926 ir 1929 m. atnaujinto pastatymo), Verdi „Kaukių balius“ (1926), Halévy „Žydė“ (1927) pastatymų dirigentas (ibid.: 20, 22, 25, 37, 27, 28).

su Fiodoru Šaliapinu, Leonidu Sobinovu, Joachimu Tartakovu, Mattia Battistini, Titta Ruffo, Antonio Cotogni ir kitais įžymiais operos solistais. Paskutinė Bukšos darbo vieta, kaip teigė pats dirigentas (Figaro [Dauguvietis] 1927: 6), buvo Didžiojo teatro operos studija[4]. Čia jį sutiko režisierius Sutkus ir pakvietė atvykti į Kauną. Kauno publikai Bukša prisistatė diriguodamas Rubinšteino operą „Demonas“. Jo debiutas buvo sutiktas entuziastingai: muzikos atžvilgiu opera buvo taip atnaujinta, kad „spektaklis virto savo rūšies premjera. Orkestras grojo kaip <...> klusniausias instrumentas. Pirmą kartą buvo girdėti dainininkai taip aiškiai, kad galėjai suvokti jų vokalinio meno smulkiausius niuansus. <...> Orkestras ir choras nenustelbė nei vienos jų arijų gaidelės“ (B. S-nas [Bičiūnas] 1927: 7). Po atnaujinto Čaikovskio operos „Pikų dama“ spektaklio buvo nuspręsta: „M. Bukša – neįkainojama mūsų operai dovana“ (Vikt. Pr. [Lubickas] 1927: 2). Perprasti operos dirigavimo specifiką, dainininko balsą, jo galimybes Bukšai padėjo ir tai, kad studijų metais jis dirbo akompaniatoriumi profesoriaus Antonio Cotogni dainavimo klasėje (Antono Rubinšteino pakviestas įžymus verdiškas baritonas 1894–1898 m. dėstė Sankt Peterburgo konservatorijoje).

Tuometis Valstybės teatras dirigentui paliko gerą įspūdį: „Negirdamas pasakysiu, aš tiesiog nustebintas. Aš niekada nemaniau, kad per 6–7 metus galima įkurti tokį stambų dalyką. <...> Orkestras nedidelis, bet jo muzikališkas laipsnis aukštas. <...> Garbė ir šlovė dirig.[entui] Tallat-Kelpšai. <...> Choras jaunas, sultingas, tik mažokas. Chormeisterio Štarkos darbas yra aukštai tobulas“ (Figaro [Dauguvietis] 1927: 2). Bukša atkreipė dėmesį į dar vieną svarbų dalyką: pirmiausia reikia „pastatyti naują operos teatrą! Mūsų teatras netinka operai. Tai kamerinis, eksperimentinis teatras, bet ne valstybės operai tinkąs“ (ibid.). Teatro buitį pagerino tik 1930 m. pagal architekto Vytauto Landsbergio-Žemkalnio projektą atlikta antroji rūmų rekonstrukcija.

Sustiprėjo teatro mecosopranai: 1925 m. į operos trupės veiklą įsitraukė jauna dainininkė Vincė Jonuškaitė (Zaunienė), studijavusi Berlyno aukštojoje muzikos mokykloje ir privačiai pas Oreste'ą Marinį, vėliau Romoje pas Einarą Feiringą. 1926 ir 1928 metais Jonuškaitė tobulinosi Milane pas puikų aktorių, baritoną Mario Sammarco ir dirigentą Vincenzo Bellezza'ą (Bellezza bendradarbiavo su daugeliu pačių ryškiausių dainininkų, tarp jų Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Nelli Melba, Fiodoras Šaliapinas, Rosa Ponselle, Amelita Galli-Curci). Per porą sezonų sukurtais Mignon, Ulricos (Verdi „Kaukių balius“), ypač – Carmen, vaidmenimis Jonuškaitė atkreipė žiūrovų ir teatro kritikų dėmesį.

4 Interviu su Bukša ir kitur minimą operos studijos pavadinimą reikėtų patikslinti. Operos studiją prie Maskvos Didžiojo teatro 1918 m. įsteigė Konstantinas Stanislavskis. 1920 m. studija buvo atskirta nuo Didžiojo teatro, jai suteiktas steigėjo vardas (1924). 1926 m. ji buvo reorganizuota į Operos studiją-teatrą (greičiausiai šioje įstaigoje Sutkus sutiko Bukšą). Nuo 1928 m. – K. S. Stanislavskio operos teatras.

Tais pačiais (1925) metais į dramatinio soprano poziciją perėjo talentinga dainininkė Vladislava Grigaitienė (debiutavo Santuzza'os vaidmeniu Pietro Mascagni operoje „Kaimietiška garbė“). Sankt Peterburgo konservatorijos absolventė, profesorės Natalijos Ireckajos auklėtinė vėliau tobulinosi pas prancūzų sopraną Felia'ą Litvinne. Artistinės veiklos pradžioje Grigaitienė atliko daugiausia mecosoprano repertuarą – ji pirmoji nacionalinio teatro scenoje sukūrė Carmen. Iki Aidos Grigaitienės repertuare jau buvo penkios pagrindinės soprano partijos, tarp jų viena – verdiško stiliaus (1926–1927 m. sezoną atlikta Amelia'os partija operoje „Kaukių balius“). Aidos vaidmuo tapo vienu ryškiausių, labiausiai atitinkančių solistės prigimtį.

Valstybės teatre ryškiai švietė Kipro Petrausko žvaigždė. Savo kolegoms jis buvo didžiulis autoritetas. Sankt Peterburgo konservatorijos auklėtinis, save vadinęs Camille'o Everardi anūku, buvęs Marijos teatro vedantysis tenoras, Fiodoro Šaliapino bendražygis, lietuvių Operos tėvas Petrauskas pelnė ypatingą pagarbą. Spauda sekė ir komentavo kiekvieną jo žingsnį. Visi didžiavosi solisto sėkme užsienio gastrolėse, nerimavo, kai jis ilgesnį laiką būdavo svetur – gal nebegrįš į Kauną? Petrauskui sugrįžus, skubėjo pirkti bilietų į spektaklius, veržėsi dar ir dar kartą išgirsti jo balsą, išvysti scenoje nepakartojamai sukurtą personažą. Vėliau – nesibaigiantys recenzentų superlatyvai. Petrausko asmeninis pavyzdys motyvavo kolektyvą.

Bendrą tuomečio Valstybės teatro vaizdą papildo Boriso Dauguviečio iniciatyva 1927 m. spalio mėnesį prie teatro pradėtas leisti žurnalas *7 meno dienos*, anonsavęs spektaklius, skelbęs recenzijas, straipsnius, pokalbius su teatro veikėjais ir kt. Sparčiai besivystantį, kūrybingą, modernėjantį Valstybės teatrą matė ir mūsų kaimynai. 1927 m. rudenį didžiausias latvių dienraštis *Jaunākās ziņas* rašė: „Jaunoji Lietuvos opera trumpu laiku jau daug atsiekė. Rygiečiai turėjo galimumo įsitikinti, kad opera turi gerų, net pirmaeilių pajėgų. <...> Dabar operos sąstatą sudaro režisierius [Tichomirovas], 2 dirigentai [Tallat-Kelpša ir Bukša], 22 solistai, 36 choristai ir 43 orkestrantai. <…> Nedidelis Kauno teatras su savo 705 vietomis sezono pradžioj pilnas. Šiemet prisidėjo naujienybė – prie teatro leidžiamas nedidelis meno žurnalas <...>; jis pardavinėjamas drauge su programa, kaip tai jau seniai daroma užsieny“ (Latvių spauda apie mūsų teatrą 1927: 11). Teatro pasiekimus pabrėžė ir Sutkus: „Atmetus sentimentališkąjį kuklumą, galiu pasakyti tvirtai, kad mūsų teatras auga“ (Atos 1927: 7). Tai patvirtino Verdi operos „Aida“ pastatymas.

„Aidos“ pastatymas ir premjera

„Aida“ – ketvirtoji Valstybės teatre pastatyta Verdi opera. Prieš tai Kauno publika išvydo „Traviatą“, „Rigolettą“ ir „Kaukių balių“. „Aidos“ pastatymui buvo suburtos stip-

riausios teatro meninės jėgos: Bukša, Tichomirovas, Petrauskas, Grigaitienė, Jonuškaitė, Antanas Sodeika. Spektaklio dekoracijoms ir kostiumams sukurti buvo pakviestas garsus latvių dailininkas Ludolfs Liberts[5]. Prieš pat „Aidos“ premjerą, 1927 m. spalio mėnesį, Paryžiuje dailininkas surengė savo kūrinių parodą, kurioje pristatė ir operos dekoracijų eskizus. Kauną pasiekė žinia, kad Paryžiaus spauda paskelbė Liberts'ui labai palankias recenzijas (Mūsų operos eskizai Paryžiuj 1927: 9).

Operos dekoracijų gamyba vyko intensyviai. Pagrindinį tapytojo darbą atliko dailininko Liberts'o padėjėjas Latvijos Dailės akademijos mokinys Vilis Vasariņš. Dienraščiai skelbė, kad dekoracijoms buvo sunaudota apie 2000 metrų drobės, jas sudarė 86 atskiri dekoratyvūs fragmentai. Dirbtuvėse nutapyta apie 200 „šmotų butaforijos dalykų“ (Meno žinios 1927: 7).

Teatro dirbtuvės tokiems grandioziškiems spektakliams kaip „Aida“ buvo per mažos. Reikiamu laiku nebuvo įmanoma pasiūdinti visų drabužių, todėl direkcijos sprendimu 75 kostiumai buvo siuvami Paryžiuje, 60 pasiūdinta savose dirbtuvėse, o Petrausko Radameso kostiumą siuvo Berlyne „Boruch“ firma. Kauno dienraščiai tvirtino, kad kostiumai „gražūs ir efektingi“ (Paryžiuj siuva operai rūbus 1927: 9). Visi nekantriai laukė premjeros.

Operos premjera įvyko pilnutėlėje teatro salėje. Tarp žiūrovų buvo užsienio diplomatai, vyriausybės nariai, prezidentas Antanas Smetona. Spektaklis tapo didžiule švente ir sulaukė ypatingo įvertinimo. Dar niekada spauda nebuvo tokia vieninga. „Vakar, lyg gaivinantis viesulas, praūžė pirmasai „Aidos“ spektaklis. Mūsų Valstybės Operos analuose mes nesurastume kitų tokių vaidinimų, kurie būtų susilaukę tokios džiaugsmingos bei sutartinės žiūrovų ir klausytojų aprobacijos: vyriausieji nepaprasto laimėjimo kaltininkai (M. Bukša, N. Tichomirov, K. Petrauskas, Vl. Grigaitienė, V. Jonuškaitė ir kt.) trečiam aktui pasibaigus buvo tiesiog paskandinti gėlėse, – o salėje iškilo tikroji entuziazmo manifestacija. Ir toji manifestacija buvo ne bedūšės minios apnuogintas šūkavimas, o sąmoningas kultūringų žmonių džiaugsmas“ (Vikt. Pr. [Lubickas] 1927: 2). „Aidos pastaty-

5 Ludolfs Liberts (1895–1959) – latvių tapytojas, grafikas, vienas svarbiausių ir produktyviausių XX a. 4-ojo dešimtmečio Latvijos scenografų. 1924–1937 m. jis dirbo Latvijos nacionalinio operos teatro scenografu ir režisieriumi, buvo sukūręs dekoracijas W. A. Mozarto operai „Pagrobimas iš seralio“ (1924), L. van Beethoveno „Fidelio“ (1925), Alfredo Kalniņš'o „Saliečiai“ („Salinieki“, 1926), Jāzeps'o Mediņš'o „Berniukas nykštukas“ („Sprīndītis“, 1927), P. Čaikovskio baletui „Spragtukas“ (1927). Be Verdi „Aidos“, Kauno Valstybės teatrui Liberts sukūrė scenografiją Camille'o Saint-Saënso operai „Samsonas ir Dalila“ (1931), Giacomo Meyerbeerio „Hugenotai“ (1932), Čaikovskio baletui „Gulbių ežeras“ (1931) (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas. 1920–1940* 1992: 47, 54, 110). Valstybės teatre gastroliavo dailininko žmona, Latvijos nacionalinio operos teatro solistė Amanda Liberte-Rebāne (1890–1981). Solistė atliko Carmen (1927, 1928, 1929), Mignon (1927), Martos (Eugėne'o d'Albert'o opera „Slėnis“, 1928, 1929), Amneris (1935) vaidmenis (ibid.: 16, 27, 33, 69).

mas mūsų teatre visiškai sutinka operos užmanymo didumu. Taip sklandaus, tokio pilno visų operos elementų suderinimo iki šiol mūsų operoje dar nematėme“ (J. K. [Kardelis] 1927: 3). *7 meno dienos*, apibendrindamos recenzentų nuomonę apie „Aidos“ premjerą, konstatavo: „Aidos“ pasirodymas mūsų scenoje sudarė nepaprasto įspūdžio“[6]. „<...> jei visas mūsų gyvenimas taip progresuotų, kaip progresuoja mūsų V. [Valstybės] Teatras (ypač opera), tai, turbūt, Lietuva būtų laimingiausia pasaulio šalis!“ (A-s 1927: 6–7).

Puikaus įvertinimo sulaukė visi spektaklio kūrėjai. Dirigentas Bukša stebino gebėjimu valdyti visą sudėtingos operos muzikinį ansamblį: „Jis partitūrą atmintinai žino tur būt geriau, negu penkis savo pirštus. Dar nuostabiau jis moka atskleisti visą kūrėjo padėtą jon grožį“ (J. K. [Kardelis] 1927: 3). Buvo pabrėžta Bukšos inteligencija, preciziškas, subtilus dirigavimas: „Jis su ypatingu autoritetu savo lazdute valdo visus, jis jaučia kiekvieną brūkšnį (štrichą)“ (Sin. [Nezabitauskis] 1927: 3).

Kritikai pažymėjo nesudėtingą, bet labai efektyvią Tichomirovo režisūrą. Nebuvo nereikalingo artistų blaškymosi po sceną – tik atskirų momentų interpretacijoje jis ryškiau pabrėžė pačios muzikos diktuojamą afektaciją, siekė vokalinės harmonijos ir glaudaus vaidybinio ansamblio. Režisieriaus dėka „opera, turėdama vokalinį tobulumą, dar įgijo rimtą vaidybinę formą“ (Bičiūnas 1927: 7), „buvo pasiekta meniškoji pusiausvyra, spektaklis vyko sklandžiai“ (J. K. [Kardelis] 1927: 3). Anot Viktoro Žadeikos: „bene pirmu kart mūsų operoje teko pastebėti glaudus rišimas muzikos su vaidyba, ypač gestas, judesiai, eisena randa sau nuoseklų muzikinėse mintyse pagrindą“ (Žadeika 1927: 6).

Gerai buvo įvertinta ir Liberts'o scenografija: „Libertas yra moderniosios nuotaikos teatrališkas dailininkas. Jis nerestauruoja scenoj archeologijos palaikų, neimituoja natūros, bet visa, tikra to žodžio prasme, iš savęs teikia. Libertas mėgsta saulėtumą, pompastiškumą. Jo koloritas guvus, kontrastingas, žodžiu, jis, teatrališkas dailininkas“, – taip kolegos sukurtą scenovaizdį komentavo Vytautas Bičiūnas (Bičiūnas 1927: 7). Spektaklio dekoracijos, kostiumai yra svarbus operos pastatymo dėmuo, neatsiejamas nuo muzikos (to siekė scenografijos meistrai, tarp jų ir Liudas Truikys). Recenzuodamas „Aidos“ pastatymą tokį ryšį pastebėjo Viktoras Žadeika: „L. Liberto dekoracijos ir kostiumai yra tiesiog išaugę iš saulėtos rytų krašto nuotaikos ir iš pačio šios operos muzikos charakterio“ (Žadeika 1927: 6). O Jonas Kardelis, atkreipęs dėmesį į dekoracijų ir jų apšvietimo tikslumą ir tikslingumą, tobulą meninį užbaigtumą, pateikė tokią išvadą: „Libertas dekoracijų piešime – ne šablono darbininkas, bet <...> menininkas kūrėjas, kurio darbe sintetizuojasi istoriška tikrenybė su meniškąja laiko dvasia. Dekoracijos operai sudaro labai tobulą foną“ (J. K. [Kardelis] 1927: 3).

6 Informacinė žinutė apie Verdi operos „Aida“ premjerą. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 15 d., Nr. 5, p. 9.

Kipro Petrausko Radamesas

Radamesą sukūrė Kipras Petrauskas. Jo lyrinis tenoras patyrė dar vieną didelį išbandymą. Pradėjęs dainuoti Valstybės teatre, dainininkas pasuko link dramatiškumo. Nebedainavo Sankt Peterburge parengtų Almavivos, Sinodalo, Pinkertono, Rodolfo, Wilhelmo (A. Thomas „Mignon“) vaidmenų. Šalia tuo laikotarpiu atliktų Alfredo, Hercogo, Fausto, Roméo, Lenskio Valstybės teatre Petrauskas parengė naujas, jo balso prigimčiai nebūdingas partijas: Canio (1922–1923), Don José (1924), Cavaradossi (1924), Turiddu (1925), Germano (1925), Riccardo (1926–1927, Verdi „Kaukių balius“), Eléazaro (1927). Teatras neturėjo dramatinio tenoro – Aleksas Kutkus, lengvo balso Jonas Byra ir trumpai (1920–1922) dainavęs Justinas Kudirka nebuvo dramatiniai, o 1926 m. Germano vaidmeniu Valstybės teatre debiutavęs Jevgenijus Tretjakovas (dramatinis tenoras, buvęs Sankt Peterburgo Marijos teatro solistas, įžymaus baritono Titta Ruffo mokinys) dainavo tik 1928–1929 metų sezoną[7]. Taigi tenorams teko atsižvelgti į teatro poreikius ir dainuoti įvairaus charakterio partijas. Kita vertus, dramatiškumas, psichologizmas, ryškūs, sudėtingi veikėjų charakteriai buvo artima Petrausko artistinei prigimčiai. Su dideliu entuziazmu jis ėmėsi Radameso vaidmens: savarankiškai gilinosi, išstudijavo įvairiapusiškai, iki „smulkiausių detalių“, derino savą vaidmens sampratą su bendru režisūros sumanymu. Remiantis operos kritikų nuomone, dainininkas įtaigiai įkūnijo ne tik lyrinius, bet ir dramatinius Radameso charakterio bruožus. „Nepaprasti Kipro Petrausko balso resursai – didelis niuansų įvairumas, jautrus tembro atspalvis, reto grožio virpesiai tiesiog idealiai atskleidė lyrinių melodinių vietų grožį“ (Žadeika 1927: 5). Nilo scenoje (III v.) Kipras Petrauskas atvėrė „visą savo dramatinės kūrybos galią“, jo balsas įgavo „nepaprastai dramatinės išraiškos“ (ibid.). Vis dėlto kai kurie recenzentai nuogąstavo, kad lyriniam tenorui pavojinga imtis tokio vaidmens.

Radameso partija dainininkui – didelis iššūkis. Būtinas dviejų oktavų apimties (*B*-*b*^{1}) taisyklingai valdomas, ryškus, stiprus ir ištvermingas balsas, gebėjimas laisvai dainuoti aukštoje tesitūroje moduliuojant balso tembrą ir dinamiką. Amplitudė beribė – nuo ryškaus, itin sutelkto garso iki tyriausio, perregimo *dolcissimo*, *morendo*, nuo *fortissimo* iki *pppp* (!) – ir priklauso nuo artisto vokalinės technikos ir talento. Reikia tiksliai ir išraiškingai išgauti aukštuosius garsus – Radameso partijoje yra gal 24 *b*^{1}, bemaž dukart daugiau *a*^{1}, daugybė *as*^{1} ir tai ne lyrinio tenoro garsai. To neįmanoma pasiekti, jeigu pereinamieji tonai suformuoti netinkamai (šioje partijoje jie ypač dažni). Pateikta statistika

7 Jevgenijus Tretjakovas Valstybės teatre atliko Germano, Radameso, Canio, Turiddu, Gennaro (E. Wolf-Ferrari „Madonos brangenybės“) vaidmenis (*Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1920–1940* 1992: 23, 32, 35).

iškalbinga – tinkamai neparengtas Radameso partijos atlikimas gali būti ne tik komplikuotas, bet ir trumpalaikis. Keleriopai didesnė rizika kyla, jeigu šios partijos imasi lyrinis tenoras (tokie bandymai – labai reti).

Svarbi aktorinė šio vaidmens interpretacijos pusė. Tam reikalingi išlavinti prigimties ištekliai – verdiškos muzikinės dramos atlikėjai privalo ne tik puikiai dainuoti, bet ir vaidinti. Toks buvo Kipras Petrauskas. Sukurti Radameso personažą solistui padėjo ir nepriekaištingai įvaldytas vokalinės raiškos kontrastų menas. Tai galime išgirsti klausydami Petrausko įdainuoto Radameso rečitatyvo ir romanso „Mieloji [dieviškoji] Aida“ („Celeste Aida“, I v., I pav.), kurį 1928 m. įrašė firma „Odeon“[8]. Visi šios firmos solisto balso įrašai priklauso tarptautinės klasės atlikėjų serijai.

Kūrinio diapazonas *e*–*b*^{1}, tesitūra *f*, *b*–*f*^{1}. Ypač dažni kraštiniai balso centro garsai – *f* (didžioji dalis atliekama *ppp* dinamika) ir *f*^{1}. Tris kartus dainininkas turi išgauti aukštąjį *b*^{1}. Labai plačios vokalo dinamikos ribos (*forte* – *pppp*). Vyrauja tylaus dainavimo moduliacijos (tai paranku lyriniam tenorui). Veržliai, džiaugsmingai, lydimos fanfarų skamba pirmos rečitatyvo frazės – jeigu Radameso svajonė tapti karo vadu išsipildys, jis ves karius į mūšį ir grįš nugalėjęs. Entuziastingą pirmųjų frazių *forte* keičia subtilus *pianissimo* – pergalės Radamesas sieks dėl Aidos: „Ir prieš tave, Aida, aš stojęs vainikuotas tarčiau: tik dėl Aidos aš nugalėjau!“[9] Ši frazė prasideda švelnaus, matinio *fis*^{1} fermata – tai savita Petrausko interpretacija (klavyre *fis*^{1} fermatos nėra). Efektas tinkamas, iliustruojantis, jis ryškiai kontrastuoja su prieš tai skambėjusiu *forte*. Šiltas, prislopinto žėrėjimo garsas byloja apie gilų Radameso jausmą. Petrauskas labai nuoširdžiai, jausmingai atlieka rečitatyvą. Ekspresyvi teksto intonacija, lankstus frazavimas, subtili dinamikos ir tembro niuansų kaita rodo organišką personažo pajautą. Pergalingai (*forte*) skamba ryškus, kulminuojantis *as*^{1}, jį lydi fanfarų triolės. Rečitatyvo ribose Petrauskas pateikia lakonišką vaidmens charakteristiką, meistriškai atskleisdamas dvi kontrastingas jo puses – herojinę ir lyrinę.

Romanso kantileniškos frazės liejasi išraiškingai. Nuoširdžiai labai švelniu *piano* ir *pianissimo* garsu Petrausko Radamesas kreipiasi į Aidą. Tokią gaidą vargu ar išgirsime kitų atlikėjų interpretacijose. Net ir vietomis, balso diapazono centre, girdimas dažnesnis *vibrato* neardo darnos – susilieja su visuma, sukurdamas širdies virpulio įspūdį (gal tokio efekto solistas siekė specialiai?). Romansą Petrauskas baigia energingu *b*^{1} *forte* – Radamesas prisiekia Aidai grąžinti pergalės vainiką. Po ypač tylaus, švelnaus, perregimo garso

8 G. Verdi opera „Aida“. Radameso rečitatyvas ir romansas (I v., I pav.). 1928, „Odeon“. *Balsai iš praeities. Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse*. CD 1. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2014.

9 G. Verdi operos „Aida“ Antonio Ghislanzoni libretą į lietuvių kalbą išvertė Kazys Binkis.

frazių ryški, stipri finalinė gaida skamba įspūdingai. Petrausko interpretacija apgalvota (visos detalės tikslios), gili, kyla iš jo esybės, ji nuoširdi, spontaniška, kupina polėkio.

Klausant įvairių laikotarpių skirtingus „Celeste Aida“ įrašus girdėti, kad dažniausiai atlikėjai pabrėžia dramatiškumą, heroiką. Toks vienaplanis dainavimas, ribota balso dinamika (*mezzo forte – fortissimo*) neleidžia išreikšti subtilių jausmų – Radameso meilės Aidai. Ignoruojama teksto prasmė, orkestro kuriama nuotaika, nepaisoma autoriaus nuorodų. Susidaro įspūdis, kad pagrindinis solistų siekis – išgauti gražų, stiprų vokalą ir pademonstruoti aukštąsias gaidas. Visa kita tėra antraeiliai dalykai. Vis dėlto yra ir kitokios interpretacijos pavyzdžių – tai Petrausko bendraminčiai. Jų dainavimas turiningas, spalvingas, dinamika įvairi, pavyzdžiui, dramatinio balso Leo Slezakas („Columbia“, 1912; „Odeon“, 1912, atlieka vokiečių kalba), vagneriškas tenoras Maxas Lorenzas („Electrola“, 1927, vokiečių kalba), švedų lyrinis dramatinis tenoras Carlas Martinas Öhmanas („Ultraphon“, 1929, vokiečių kalba; beje, Radamesą jis atliko ir Valstybės teatre)[10]. Pažymėtina, kad vokiečių kalba šiems dainininkams nesudarė kliūčių, ji skamba labai vokaliai, organiškai.

Girdėtos įvairių dainininkų Radameso romanso „Celeste Aida“ interpretacijos leidžia daryti išvadą, kad kitos tokios gilios, filosofiškos vaidmens įžvalgos, tokio nuoširdumo, subtilumo, spontaniškų emocijų, tokios turtingos, savitos vokalinės raiškos kaip Petrausko greičiausiai nėra. Petrausko talentas retas, išskirtinis dėl gražaus, gerai valdomo balso, nepaprasto muzikalumo, įgimtos vokalinės ir artistinės intuicijos – režisierius Antanas Zauka tai pavadino absoliučia scenine klausa. Tik toks talentingas meistras galėjo lyrinio tenoro balsu įtaigiai atlikti dramatinį vaidmenį ir, pasak Žadeikos, sukurti Valstybės teatro scenoje „reto grožio idealaus tobulumo Radamesą“ (Žadeika 1927: 5).

Vladislavos Grigaitienės Aida

Puikiai buvo įvertinta Grigaitienės Aida. „Grigaitienė, pagrindusi vokalinę partiją psichologine tikrenybe, sukūrė savaimingai gražią Aidą. Svajingos meilės, ilgesio scenas Grigaitienė suvaidino reto grožio pianisimais ypač antro paveikslo finalinė malda „Mano dievai“... Taip pat II v., I pav. analoginį motyvą, apgaubtą širdgėlos ir liūdesio, baigia švelniu jaudinančios nuotaikos aidėjimu. Dramatinėse vietose, ypač dialoguose bei duetuose, jos balsas aukščiausiam diapazone turi gilios ekspresijos“ (ibid.).

Aidos personažas šviesus, sklidinas šilumos, nuoširdumo, psichologizuotas ir dramatiškas, jos vidinis pasaulis kupinas prieštaravimų. Jausmų diapazonas labai platus, greitai

10 Carlas Martinas Öhmanas 1934 m. gastroliavo Kauno Valstybės teatre, atliko Radameso ir Cavaradossi vaidmenis.

kintantis. Vokaliniu požiūriu visa tai atlikėjai kelia didelius iššūkius. Ji turi disponuoti ir dramatinio, ir lyrinio balso galimybėmis, gebėti išgauti stiprų, ryškų garsą (ypač tuo pasižymi ansambliai ir rečitatyvinės scenos) ir subtilų, švelnų skambėjimą, kontrastingas dinamikos ir tembro moduliacijas – nuo galingo *fortissimo* iki perregimo *piano pianissimo* (*ppp*), kaip, pavyzdžiui, operos finalinėje scenoje, nuo ypač trapaus garso iki metalo skambesio veržlių, galingų tonų. Partijoje yra ir tobulos kantilenos, ir ypatingos žodžio išraiškos reikalaujanti deklamacija, *parlando* frazės. Po „Aidos“ Verdi nebenaudojo koloratūros. Partijose, taip pat Aidos, pasitaiko tik pavienių melizmų (foršlagų, *gruppetto*). Aidos partijos diapazonas platus (h–c^3), dominuoja aukšta tesitūra. Iššūkį kelia ir aukščiausieji garsai (jų daug), kuriuos reikia atlikti įvairia balso jėga ją moduliuojant, skirtingu koloritu. Dramos plėtotei labai reikšmingos priemonės, suponuojančios vokalinės linijos (garso ir žodžio) ekspresiją. Balsas ir jo valdymo technika turi būti nepriekaištingi, organiški. Tai vėlyvo – verdiško – *bel canto* iššūkiai.

Trečio veiksmo rečitatyvą „Qui Radames verrà!“ („Čia Radamesas ateis!“) ir romansą „Oh patria mia!“ („O, mano krašte!“) 1931 m. įraše Grigaitienė atlieka lietuvių kalba (šis firmos „Columbia“ įrašas priklauso meistrų serijai)[11]. Mėnesienos apšviestoje Nilo pakrantėje, prie Izidės šventyklos, Aida laukia Radameso. Po fleitų ir styginių *ppp morendo* įžangos skamba lakoniškas Aidos rečitatyvas. Pirmosios frazės trumpos, jas skiria pauzės (*lungo silenzio*), kurias atlikėja turi interpretuoti, įprasminti. Žema tesitūra (dažniausiai e^1–gis^1 srityje), pritilęs solistės balsas atskleidžia Aidos slogią nuotaiką, nerimą, dvejones, baimę. Ar Radamesas ateis? Gal jis tik atsisveikins? Tuomet Nilo gelmės amžiams priglaus Aidą – šis kontrastingas fragmentas atliekamas *poco più forte*, kyla tesitūra (a^1–e^2). Po emocijų proveržio įtampa slūgsta. *Pianissimo* skamba paskutinė rečitatyvo frazė – oktavos apimtyje žemėjančių garsų slinktį baigia kelis kartus pakartoto c^1 *morendo*. Aida nusprendžia – mirtis suteiktų ramybę, taiką ir užmarštį. Rečitatyvą Grigaitienė atlieka jautriai atskleisdama Aidos būsenas.

Romansas labai subtilus, spalvingas, daininga, sudarytas iš dviejų varijuotų strofų ir obojaus melodijos refreno. Orkestro *tremolo*, mažoro ir minoro kaita sustiprina Aidos prisiminimų nuotaiką. Ji svajoja apie tolimą gimtąjį kraštą, į kurį jau niekada nelemta sugrįžti. Rytietiško kolorito, poetiška obojaus melodija parengia pilną ilgesio pirmą Aidos romanso frazę „O, krašte mylimas, tavęs man nebmatyt...“ (*Oh patria mia, mai più, mai più ti rivedrò...*). Šie žodžiai tampa kūrinio pagrindine mintimi. Jie dažnai kartojami su vis didesne širdgėla. Visu balsu išsiliejančią plastišką *a piacere* frazę keičia trumpi, realy-

11 G. Verdi opera „Aida“. III v. Aidos rečitatyvas ir romansas „Oh patria mia!“. 1931 m., „Columbia“. *Balsai iš praeities.* Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse. CD 2. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2014.

bę primenantys *pp parlato* „deja... tavęs man nebmatyt...“, persmelkti tragiškos lemties nuojautos. Grigaitienė dainuoja tik antrą Aidos romanso strofą (įrašuose tokia praktika dažna). Greičiausiai tokią šio kūrinio versiją solistė atlikdavo ir koncertuose. Plati, niuansuota balso dinamikos skalė, tembro moduliacijos, organiškas vokalinės linijos pulsavimas, plastiški *cantabile*, subtilūs *dolce*, *dolcissimo*, išraiškingi *parlato* įtaigiai atskleidžia Aidos psichologinę būseną. Taip charakterizuoti personažą leidžia taisyklingai funkcionuojantis ir puikiai valdomas Grigaitienės balsas. Vokalinis tonas visavertis, gražus ir tikslus, balsas homogeniškas, kvėpavimas nepriekaištingas, optimaliai subalansuoti balso registrai, permanentinė galvos rezonatorių veikla – sopranams jie ypač svarbūs. Balso pozicija aukšta, pastovi, emisija lengva, nepriekaištingi aukštieji garsai, lanksčios frazės liudija išskirtinę vokalo kultūrą.

Meistriškai, laikydamasi kompozitoriaus nurodymų, solistė išvysto romanso kulminaciją ir pabaigą. Čia jos dispozicijoje visas Aidos partijos diapazonas – nuo *h* (jis dainuojamas tik šiame romanse) iki c^3. Garsaeilis nuo es^2 *pianissimo* kyla aukštyn iki as^2, b^2, ta pačia dinamika (*pp*) *dolce* išgautas ir c^3; tęsiamas jis pamažu išsilieja į platų, stiprų, bet švelnų skambesį (puikus *messa di voce*). Po obojaus solo *pianissimo* išgautas a^2 netrukus prasiveržia *con forza*, lyg šauksmas. Po jo – *diminuendo* garsų slinktis žemyn į c^1, pauzė ir *allargando*, *piano pianissimo* (*ppp*) dar kartą suskamba soprano krūtinės registro tonai, atsargiai paliečiamas *h* – žemiausias Aidos partijos garsas. Amžiams atsisveikindama Aida laimina savo kraštą: „O, tėviške... su Dievu tau amžinai...“ – erdvėje išsisklaido finalinis a^2 (*ppp smorzando*). Įspūdingas didžiųjų scenų vertas vokalinis menas.

Pažvelkime plačiau – palyginkime Grigaitienės ir garsios jos amžininkės, vokiečių kilmės dainininkės Elisabethos Rethberg (1894–1976) Aidos romanso „Oh patria mia!“ interpretaciją. 1922 m. Aidos vaidmeniu ši solistė debiutavo „Metropolitan Opera“ ir du dešimtmečius labai sėkmingai tame teatre dainavo lyrinio ir dramatinio soprano partijas, iš kurių viena ryškiausių – Aida. Rethberg scenos partneriai buvo Beniamino Gigli, Giovanni Martinelli, Giacomo Lauri-Volpi. Arturo Toscanini jos balsą palygino su gerai valdomu Stradivarijaus smuiku. 1924 m. firmos „Brunswick“ įrašytas Aidos romansas „Oh patria mia!“ liudija, kad dainininkė nepaprastai muzikali, balsas gražus (lyriškesnis, lengvesnis negu Grigaitienės), gerai valdomas, bet nuolatos girdėti nežymus *tremolo*. Romansą Rethberg dainuoja labai subtiliai, emocionaliai, įtaigiai. Kulminacijos fragmentą atlieka panašiai kaip Grigaitienė – garsaeilį es^2–c^3 pradeda *pianissimo*, nuo g^2 nedidelis *crescendo* (balso dinamika auga iki *mezzo forte*, garsas išlieka skaidrus, aksominis), o c^3 išgauna *piano*. Visą sudėtingą fragmentą Rethberg įveikia vienu iškvėpimu. Grigaitienė šią frazę dainuoja *pianissimo*, o c^3, ilgai tęsdama, efektingai išvysto į švelnų, laisvą, žėrintį *forte* (tokia dinamika įmanoma todėl, kad prieš g^2 ji įkvėpė oro). Ir viena, ir kita daini-

ninkė labai įspūdingai, meistriškai atlieka šią sudėtingą užduotį – tai reta. Taisyklingai skamba Rethberg padainuoti žemieji garsai ir *pp* išgautas a^2. Tačiau atlikdama *con forza* dainininkė staiga per stipriai stumtelėjo iškvepiamą orą ir garse dar labiau išryškėjo *tremolo* (Grigaitienės balse to nėra, jos kvėpavimas preciziškas). Gražus, tyras paskutinis romanso a^2, bet garsas „neužgęsta“. 1927 m. kompanijos „HMV“ įraše Rethberg balsas kompaktiškesnis, sodresnis, bet susiaurėjo dinamikos skalė ir dar labiau išryškėjo *tremolo* – tembro defektas (dainininkei tik 33-eji). Romanso kulminacijos aukštieji garsai b^2 ir c^3 (taip pat a^2) skamba visa jėga, jie ryškūs, efektingi, tačiau išgauti forsuotai, smūgiuojant balso klostes iškvepiamo oro srautu, – tai pavojinga. Be to, Verdi norėjo, kad šie aukšti garsai skambėtų švelniai. Finalinis a^2 neturi *smorzando* žavesio, jis tęsiamas ta pačia jėga, girdėti *tremolo.* Grigaitienė abu romanso pabaigos a^2 išgavo nepriekaištingai, jos balse defektų nėra.

Vincės Jonuškaitės Amneris

Plėtodamas sodraus, įvairialypio Amneris personažo dramaturginę liniją, Verdi panaudojo visą vokalo spalvų paletę, todėl buvo būtinas itin plataus diapazono balsas (nuo *as* iki ces^3). Kintanti vokalinės partijos tesitūra, įvairi, kontrastinga balso dinamika – ypač plati *piano* moduliacijų skalė (siekia *piano pianissimo* – *ppp*). Vienur balsas turi skambėti krūtinės registre *forte* sodriu kontraltiniu garsu arba *piano* dinamika, kitur visa jėga reikia pakilti į soprano aukštumas ir ilgą laiką toje tesitūroje balansuoti ties mecosoprano galimybių riba. Pavyzdžiui, II veiksmo finaliniame ansamblyje Amneris ir Aida keliolika taktų dainuoja unisonu: du kartus iš eilės nuoseklia seka kyla į ces^3 ir visa balso jėga tęsia šį garsą – tai nuožmios konkurenčių dvikovos epizodas. Tokius vokalinės partijos keliamus iššūkius gali įveikti tik gerai parengtas, ištvermingas, dinamiškas dramatinis balsas.

Jonuškaitė buvo puiki Amneris. Anot Žadeikos, šis vaidmuo tapo vienu geriausių solistės repertuare: „Jonuškaitė <...> bene pirmu kart turėjo progos atskleisti visą savo meninį talentą. Amneris – jos žanro partija ir ji leido jai rekomenduotis tiek vaidybiniais, tiek vokaliniais privalumais. Nepaprasto diapazono partija <...> Jonuškaitės plačia balso skale buvo visu lengvumu įveikta, pažymint aukšto ar žemo registro gaidas nepaprastu ryškumu. Antro veiksmo pirmas paveikslas duoda pajusti jos, kaip dainininkės ir aktorės aukštus privalumus, kuriuos galutinai išvysto ir pareiškia su nepaprasta ekspresija IV akto I scenoje. Čia tikrai dramatiškumas, siekiąs tragizmo, Jonuškaitės interpretacijoje įgauna realinės tikrenybės galios. Amneris Jonuškaitė suvaidino tikrai tobulai. <...> Jos Amneris yra didžiai įdomus ir retas mūsų scenoje tipas“ (Žadeika 1927: 5–6). Deja, Vincės Jonuškaitės-Zaunienės Amneris partijos įrašų nėra.

Post scriptum

Verdi opera „Aida“ įsitvirtino Valstybės teatro repertuare. Tą patį sezoną (1928 m. balandžio mėnesį) šioje operoje debiutavo jaunas perspektyvus bosas Ipolitas Nauragis (Nagrodskis; tuomet jis dar studijavo dainavimą pas Oreste'ą Marinį Kauno valstybinėje muzikos mokykloje) (Vikt. Pr. [Lubickas] 1928: 7). Su „Aida“ susiję svarbūs to meto Lietuvos kultūrinio gyvenimo įvykiai. 1930 m. kovo mėnesį, pažymint tautinio operos teatro 10-metį, beveik visa operos trupė (135 asmenys) dešimčiai dienų išvyko gastrolių į Klaipėdą (buvo nugabentos ir reikalingos dekoracijos, kostiumai). Klaipėdos miesto teatre kauniečiai parodė dvylika spektaklių. Verdi „Aida“ buvo atlikta du kartus. Pasisekimas – didžiulis: „teatras būdavo kimšte prikimštas. <...> Spektaklių žiūrovai dainininkams kėlė ovacijas“ (A-s 1930: 3). Tų pačių metų lapkričio mėnesį Valstybės teatro solistai gastroliavo Latvijos nacionaliniame operos teatre, dainavo Čaikovskio operos „Pikų dama“ ir Verdi „Aidos“ spektakliuose diriguojant Leo Blechui. *Jaunākās ziņas* rašė: „Visi keturi svečiai – Grigaitienė, Jonuškaitė, Petrauskas ir Nagrodskis – davė kuo geriausią įrodymą apie Lietuvos valstybės operos aukštą kultūrinį žygį. Ypatingai reikia iškelti šių solistų vokalinę mokyklą“ (Mūsų operos solistų ansamblio gastrolės Rygoje 1930: 20). Tai buvo mūsų dainininkų ir jaunos lietuvių Operos triumfas.

Išvados

Nagrinėjant G. Verdi operos „Aida“ premjerinių spektaklių recenzijas aiškėja, kad pirmą kartą per septynerius tautinio operos teatro veiklos metus pastatymas tapo itin sklandus, buvo pasiekta visų operos elementų darna. Visi spektaklio dalyviai pademonstravo aukšto lygio profesionalumą – tai lėmė ypatingą sėkmę.

Puikiai skambėjo choras ir orkestras. Dirigentas Bukša pasižymėjo inteligencija, preciziškumu, subtilumu. Jo valdomas orkestras neužgožė dainininkų – pirmą kartą klausytojai galėjo išgirsti kiekvieną jų balso niuansą.

Paprasta, bet labai efektyvia Nikolajaus Tichomirovo režisūra pasiektas svarbiausias tikslas – atsirado glaudus ryšys tarp dainavimo ir vaidybos.

Tobulą foną operai sudarė teatrališka Liberts'o scenografija. Orientalistinio kolorito modernios dekoracijos ir kostiumai derėjo su operos muzika.

Radameso vaidmenį sukūrė lyrinis tenoras Kipras Petrauskas – unikalus dainininkas. Solistas nepriekaištingai atskleidė ne tik lyrinę, bet ir dramatinę personažo charakterio liniją, dramatiškumo siekdamas ne balso jėga, bet puikia vaidyba ir vokalinės raiškos kontrastais. Analizuojant ir lyginant Petrausko ir XX a. žinomų tenorų, Petrausko

amžininkų, Radameso rečitatyvo ir romanso „Celeste Aida“ įrašus, galima teigti, kad kitos tokios gilios vaidmens įžvalgos, tokios savitos, subtilios vokalinės raiškos, nuoširdžių, spontaniškų emocijų kaip Petrausko interpretacijoje – nėra.

Ryški, psichologizuota, įtaigi Vladislavos Grigaitienės Aida. Jos stiprus, gražus, puikiai išlavintas, išskirtinėmis dinamikos pokyčių galimybėmis pasižymėjęs balsas buvo nepriekaištingas visame diapazone. Aidos rečitatyvo ir romanso „Oh patria mia!“ įrašų analizė leidžia teigti, kad Grigaitienė prilygo tarptautinės klasės meistrams. Jos vokalinis menas buvo vertas didžiųjų operos scenų.

Įdomų ir savitą, operos scenoje dar nematytą Amneris personažą sukūrė Vincė Jonuškaitė. Šis vaidmuo atskleidė jaunos solistės talentą ir tapo vienu ryškiausių jos repertuare.

Aukštas G. Verdi operos „Aida“ pastatymo meninis lygis liudija jo kūrėjų talentą ir brandą, gebėjimą sudėtingą veikalą atlikti taip, kaip tai darė ilgametes tradicijas turintys Europos teatrai. Įgijusi tvirtą pagrindą jauna Lietuvos Opera pradėjo naują savo raidos etapą.

Įteikta 2020 10 05
Priimta 2020 11 27

ŠALTINIAI

Atos. Pas A. Sutkų. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 15 d., Nr. 5, p. 7.
A-s. „Aidos“ triumfas. Spaudos balsai apie naują V. Operos premjerą. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 23 d., Nr. 6, p. 6–7.
A-s. V. Opera Klaipėdoj. *7 meno dienos*, 1930 m. kovo 21 d., Nr. 52, p. 3–4.
A-s. Mūsų spauda apie naują V. Operos dirigentą M. Bukšą. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 5 d., Nr. 4, p. 7.
Balsai iš praeities. Prieškario Lietuvos atlikėjų įrašai šelako plokštelėse. 1–2 CD. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2014.
Bičiūnas, V. Nepaprasta premjera. „Aida“ – Verdi. *Lietuva*, 1927 m. lapkričio 11 d., Nr. 255 (2638), p. 7.
B.S-nas. [Vytautas Bičiūnas]. M. Bukšos benefisas. *Lietuva*, 1927 m. spalio 20 d., Nr. 237 (2620), p. 7.
Figaro. [Borisas Dauguvietis]. Pas M. Bukšą. *Rytas*, 1927 m. spalio 27 d., Nr. 243 (1128), p. 2.
Figaro. [Borisas Dauguvietis]. Pas M. Bukšą. *7 meno dienos*, 1927 m. spalio 22 d., Nr. 3, p. 6.
Informacinė žinutė apie G. Verdi operos „Aida“ premjerą. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 15 d., Nr. 5, p. 9.
Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas 1920–1940. Sudarė Laima Kiauleikytė. Vilnius: Lietuvos archyvų generalinė direkcija prie Lietuvos Respublikos vyriausybės, 1992.
J. K. [Jonas Kardelis]. Nauja „Aidos“ premjera. *Lietuvos žinios*, 1927 m. lapkričio 12 d., p. 3.
Latvių spauda apie mūsų teatrą. *7 meno dienos*, 1927 m. lapkričio 15 d., Nr. 5, p. 11.
Meno žinios. *Lietuva*, 1927 m. lapkričio 7 d., Nr. 251 (2634), p. 7.
Mūsų operos eskizai Paryžiuj. *Lietuva*, 1927 m. spalio 21 d., Nr. 238 (2621), p. 9.
Mūsų operos solistų ansamblio gastrolės Rygoje. *7 meno dienos*, 1930 m. lapkričio 21 d., Nr. 60, p. 19–20.
Paryžiuj siuva operai rūbus. *Lietuva*, 1927 m. spalio 21 d., Nr. 238 (2621), p. 9.

Sin. [Adolfas Nezabitauskis]. „Aida“. *Rytas*, 1927 m. lapkričio 11 d., Nr. 255 (1140), p. 3.
Verdi, G. *Aida*. Klavierauszug. Hersg. von Kurt Soldan. Leipzig: Edition Peters, 1930.
Vikt. Pr. [Pranas Lubickas]. Po „Aidos“ premjeros. *Lietuvis*, 1927 m. lapkričio 11 d., p. 2.
Vikt. Pr. [Pranas Lubickas]. Teatro nuotrupos. Iš recenzento bloknoto. *Lietuvos aidas*, 1928 m. balandžio 30 d., Nr. 73 (287), p. 7.
Vikt. Pr. [Pranas Lubickas]. Nuotrupų žiupsnelis. Iš recenzento bloknoto. *Lietuvis*, 1927 m. spalio 29 d., Nr. 243, p. 2.
Žadeika, V. „Aida“. G. Verdi (1913–1901) ir jo nauja opera mūsų scenoje. *Lietuva*, 1927 m. lapkričio 14 d., Nr. 257 (2640), p. 5–6.

A fragment from the history of the State Theatre: the production of Verdi's opera *Aida* featuring K. Petrauskas, V. Grigaitienė, and V. Jonuškaitė

SUMMARY. In the autumn of 1927, Kaunas saw what became a significant event in the cultural life of the interwar Lithuania – the State Theatre's production of *Aida*, an opera by Giuseppe Verdi. It was an astounding creative endeavour of the company, winning universal acclaim. Premiere reviews suggest that it was the first time in the seven-year existence of the national opera theatre that a production had achieved this level of smoothness and harmony of all opera elements. Critics emphasized the sophistication, precision, and subtlety of Mykolas Bukša, the conductor. Directing on the part of Nikolay Tikhomirov was simple, yet very effective. He managed to marry singing and acting. The theatrical scenography by a famous Latvian artist Ludolfs Liberts served as a perfect background for the opera. Modern scenery and costumes made in the oriental colour palette were in close harmony with the music of the opera. The role of Radames was played by Kipras Petrauskas, a lyric tenor, which is very rare. He captured both the lyric and the dramatic side of the character perfectly. He achieved the dramatic effect through excellent acting and contrasts in vocal expression, rather than with vocal power. Aida performed by Vladislava Grigaitienė was striking and psychologically nuanced. Amneris, performed by Vincė Jonuškaitė, was interesting and original. The soloists' vocals sounded impeccable. The high quality of the production was testimony of the artists' talent and maturity, and their skills to perform Verdi's complex work just as well as European theatres with their years-long traditions of opera performance. With this firm foundation in place, the young Lithuanian Opera embarked on a new stage in its development.

KEYWORDS:
Kaunas State Theatre,
G. Verdi's opera *Aida*,
opera production,
Mykolas Bukša,
Nikolay Tikhomirov,
Ludolfs Liberts,
Kipras Petrauskas,
Vladislava Grigaitienė,
Vincė Jonuškaitė.

ISSN 2351-4744

Danutė PETRAUSKAITĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Lietuvos operos teatro kūrimas Kaune: Juozo Žilevičiaus patirtys

ANOTACIJA. Juozas Žilevičius (1891–1985) – vargonininkas, chorvedys, kompozitorius, pedagogas, muzikos istorijos tyrinėtojas ir puoselėtojas. Pirmaisiais Lietuvos nepriklausomybės metais aktyviai darbuodamasis visuose muzikos baruose jis padėjo nacionalinės kultūros pagrindus. Vienas iš tų barų – operos teatro kūrimas Kaune. Šis muzikas ne tik matė, kaip vyko pirmųjų spektaklių rengimas, bet ir prisidėjo prie jų statymo. Jis buvo ir jų recenzentas, ir daugelio straipsnių operos tema autorius. Šiame darbe yra analizuojama dviejų pirmųjų Lietuvos operos, tuomet vadintos Operos vaidykla, veiklos metų istorija – pradedant nuo idėjos užgimimo iki jos realizavimo. Publikacijoje* apžvelgiamas Žilevičiaus indėlis į operos meną darbuojantis Lietuvos meno kūrėjų draugijoje, einant teatro administratoriaus ir Švietimo ministerijos Meno skyriaus viršininko pareigas, taip pat gilinamasi į jo recenzijas, straipsnius ir atsiminimus.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Juozas Žilevičius, Kauno operos teatras, solistai, orkestras, choras, recenzijos, atsiminimai.

Žvilgsnis į istoriografiją

Muzikiniame Lietuvos gyvenime Žilevičius reiškėsi nuo 1905 iki 1929 metų. Jo pavardę galima aptikti įvairiuose spaudos leidiniuose, koncertų ir spektaklių afišose, natų rinkiniuose. Emigravęs į JAV, jis nenutraukė ryšių su tėvyne – siuntė į Lietuvą savo straipsnius apie išeivijos kultūrinę veiklą, norėdamas informuoti skaitytojus apie jiems mažai žinomą Amerikos lietuvių gyvenimą ir suartinti abiejose Atlanto pusėse gyvenusius tėvynainius. Tačiau pačiu Žilevičiumi tarpukario Lietuvoje mažai kas domėjosi. Bene vienintelį kartą jį prisiminė chorvedys Konradas Kaveckas, surengęs Kaune jo autorinį koncertą ir ta proga *Muzikos baruose* publikavęs straipsnelį apie šį muziką (1938, Nr. 3).

Sovietmečiu į emigrantus buvo žiūrima kaip į naujosios santvarkos priešus, išskyrus komunistinio režimo šalininkus. Žilevičius pasisakė už nepriklausomą Lietuvą, todėl iš

* Šis straipsnis yra parengtas vykdant projektą „Juozas Žilevičius ir jo epocha“, finansuojamą Lietuvos mokslo tarybos (Nr. S-LIP-20-21).

lietuvių muzikos istorijos buvo eliminuotas. Tiesa, muzikologas Juozas Gaudrimas paminėjo jį savo knygoje *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos* (1964), skirdamas jam, kaip dainų kūrėjui, du puslapius. Matyt, negalėjo ignoruoti populiarių tarpukario Lietuvoje dainų autoriaus. 1972 m. Gaudrimui pavyko išvykti į JAV ir Čikagoje aplankyti Žilevičių. Susitikimas paliko didžiulį įspūdį, todėl grįžęs į Lietuvą jis savo studentei Zitai Kelmickaitei pasiūlė diplominio darbo temą – Žilevičiaus gyvenimo ir kūrybos apžvalgą. Šis darbas buvo sėkmingai apgintas, jo pagrindu žurnale *Muzika ir teatras* publikuotas straipsnis (1977). Bet tuo viskas ir baigėsi. Į platesnį sovietinių muzikologų formuojamą muzikos istorijos horizontą Žilevičius nepateko – tą byloja Valstybės operos veiklą analizuojantys leidiniai.

Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad apie profesionaliosios lietuvių operos pradžią yra pakankamai išsamios informacijos ir mokslinių darbų, bet tik kol detaliai nepradedama gilintis į jos istoriją. Pavarčius Vytauto Mažeikos knygą *Lietuvių teatras 1918–1929* (1981), pirmiausia į akis krinta supainiotos sąvokos, kas yra operos taryba, valdyba, komitetas, taip pat kai kurios neteisingos datos. Be to, šis autorius visiškai nesirėmė Žilevičiaus, stovėjusio prie operos ištakų, rašytiniais darbais. Daug profesionalesnė yra Jono Bruverio publikacija šia tema, išspausdinta *Lietuvos muzikos istorijos* II knygoje (2009), ir kapitalinis jo veikalas *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras* (2006), kur daug plačiau ir išsamiau atskleidžiama lietuvių operos teatro raida. Tačiau ir šioje monografijoje nesinaudojama Žilevičiaus atsiminimais ir autentiškais dokumentais. Todėl šio darbo tikslas yra dvejopas: a) įvertinti Žilevičiaus indėlį kuriant Lietuvoje operos teatrą; b) remiantis Žilevičiaus straipsniais, atsiminimais bei archyviniais šaltiniais, atskleisti operos teatro kūrimosi pradžią. Kadangi daugeliui muzikologų šios publikacijos yra nežinomos arba sunkiai prieinamos, tai jų tyrimas atvers naują lietuvių muzikos teatro istorijos puslapį, prisidės prie gilesnio jos interpretavimo ir, tikėtina, taps aktualus Lietuvos nacionaliniam operos ir baleto teatrui, švenčiančiam šimto metų veiklos jubiliejų. Darbo tikslas suponuoja ir tyrimo metodus: a) analitinį, taikomą tyrinėjant kultūros reiškinius; b) chronologinį, pagrįstą istorinio nuoseklumo principu; c) naujų šaltinių paiešką ir jų įtraukimą į informacinę muzikologijos erdvę.

Svajonės apie operą ir jų įgyvendinimas

Juozas Žilevičius, baigęs studijas Petrogrado konservatorijoje ir pusmetį padirbėjęs Vitebske, 1920 m. balandžio mėn. grįžo į Lietuvą. Joje kūrėsi pirmosios nepriklausomos valstybinės įstaigos ir visuomeninės organizacijos, o joms ypač reikėjo kvalifikuotų specialistų. Tų metų sausio 29 d. dailininko Adomo Varno, teisininko bei žinomo visuomenės

1 pav. Juozas Žilevičius. Apie 1920

veikėjo Stasio Šilingo, rašytojo Balio Sruogos, poeto Fausto Kiršos ir kitų aktyvių asmenų iniciatyva įsisteigė Lietuvių meno kūrėjų draugija (LMKD), nutarusi organizuoti viso krašto meninį gyvenimą. Į draugiją įstojo nemažas būrys rašytojų, dailininkų, muzikų, teatralų ir architektų. Prie jų netrukus prisidėjo ir Kaune apsigyvenęs Žilevičius. Pirmiausia LMKD priėmė įstatus ir juos paskelbė viešai. Juose buvo įvardyti ir veiklos tikslai – remti įvairias meno sritis, steigti mokyklas, simfoninį orkestrą, chorus, muziejus, bibliotekas, archyvus (Lietuvių meno kūrėjų... 1920: 2). Apie prasidėjusį darbą buvo rašoma ir draugijos spaudos organe *Menas*, kurį tvarkė Žilevičius. Draugijos nariai pagal savo profesijas pasiskirstė į keturias sekcijas – muzikos, teatro, meno ir literatūros.

Muzikos sekcija įsisteigė 1920 m. balandžio 16 d., jos branduolį sudarė Juozas Naujalis, Juozas Tallat-Kelpša, Julius Štarka ir Žilevičius. Po dviejų savaičių įvyko šios sekcijos steigiamasis susirinkimas. Jame dalyvavę 10 asmenų pirmininku išrinko Tallat-Kelpšą, o skyrių vedėjais – Teodorą Brazį, kuriam pasiūlė rūpintis liaudies muzika, Naujalį, apsiėmusį vadovauti muzikos mokslui, Štarką, kuriam pavedė inicijuoti naujų chorų steigimą, ir Tallat-Kelpšą, pasiryžusį rengti muzikos kūrinių konkursus ir prižiūrėti muzikos publicistikos barą. Žilevičiui teko bendrojo muzikos lavinimo sritis. Dėl darbų gausos ne visi draugijos nariai pajėgė vykdyti prisiimtus įsipareigojimus. Birželio 24 d. iš pirmininko pozicijos pasitraukė Tallat-Kelpša. Matyt, jam buvo sunku visur suspėti, todėl šias pareigas pradėjo eiti Stasys Šimkus, sekretoriumi pasirinkęs Žilevičių (*Menas* 1920: 12).

1920 m. birželio 18 d. įsisteigė Teatro taryba, nes LMKD ypatingą reikšmę skyrė tautinio teatro, laikomo „sintetine meno sričių lytimi“, sukūrimui (Lietuvių meno kūrėjų... 1920: 5–6). Jos pirmininku buvo išrinktas Jurgis Baltrušaitis (šiam išvykus į Maskvą, jo pareigas perėmė Juozas Vaičkus), sekretoriumi – Žilevičius. Pastarasis buvo pakviestas į tą patį mėnesį atidarytą Vaidybos mokyklą dėstyti muzikos teorijos, bendradarbiavo su teatru besidominčiais rašytojais ir dailininkais, tačiau pagrindinį jo kolegų ratą sudarė kompozitoriai, chorvedžiai ir muzikos atlikėjai, tad ir visas dėmesys atiteko Muzikos sekcijoje suplanuotiems darbams. Vienas iš jų – sumanymas statyti operą. Galima da-

ryti prielaidą, kad šiai minčiai netiesioginės įtakos galėjo turėti teatralų aktyvumas, bet labiausiai jai plėtotis padėjo 1920 m. vasarą iš įvairių kraštų grįžę lietuvių dainininkai – Juozas Bieliūnas, Jonas Byra, Vladislava Grigaitienė, Aleksandras Kačanauskas, Kipras ir Mikas Petrauskai, Liuda Skalskaitė-Šukevičienė, Antanas Sodeika. Be to, Kaune jau buvo įsikūrusi Adelė Galaunienė, Petras Oleka, Paulina Valavičiūtė, Jadvyga Vencevičaitė, Vincas Marcinkus, kiek vėliau atvyko Julija Dvarionaitė. Nors balsingų lietuvių susitelkė nemažai, jie savo jėgomis nepasitikėjo. Žilevičius rašė: „Mums atrodė, kad mūsų dainininkai iš dalies ir koncertams vargiai tetinka. Taip mes žiūrėjome patys, išskyrus vieną antrą, tą pat skaitėme kai kurių laikraščių recenzijose apie kai kurių mūsų dainininkų pirmus koncertus Lietuvoje“ (Žilevičius 1922: 14). Padėtį sunkino ir tai, kad tarp dainininkų nebuvo vienybės. Broliai Petrauskai, sumanę Vilniuje steigti operetę, išskubėjo į senąją Lietuvos sostinę įgyvendinti užsibrėžtų tikslų. Muzikos sekcija liko nusivylusi, bet dar tikėjosi prisikalbinti šiuos dainininkus sugrįžti į Kauną. Deryboms ji pasiuntė Kačanauską. Deja, pasiūlymą prisidėti prie operos kūrimo Petrauskai griežtai atmetė (Žilevičius 1931). Ir kauniečiai, rugsėjo mėn. pradėję intensyviai posėdžiauti, nusprendė vieni imtis šio darbo.

Į muzikų susirinkimą rugsėjo 6 d. atvyko Galaunienė, Grigaitienė, Nadė Olšauskaitė, Valavičiūtė, Kačanauskas, Naujalis, Oleka, Marcinkus, Petras Juozapas Pranaitis, Tallat-Kelpša, Žilevičius. Optimizmo kupini entuziastai nutarė Operos teatrą kurti LMKD vardu, nes tik per ją buvo galima tikėtis finansinės valdžios paramos. Posėdžiui pirmininkavęs Žilevičius tuomet akcentavo, „kad operos dainininkai, eidami dabar darbą dirbti, turi daugiausia žvelgti ne į materialinę, bet į idėjinę darbo pusę“[1]. Ir pats vėliau rodė pavyzdį. Susirinkusieji diskutavo ir apie teatro repertuarą, ir apie orkestrą. Tallat-Kelpšai buvo pasiūlyta eiti dirigento pareigas, tačiau šis patikino: „Kauno orkestrą gerai pažįstu ir, jei norima su jo pagalba statyti operas, tas neapsimoka, kadangi dauguma instrumentų visai blogi, gi kitų visai nėra. <...> Galima būtų statyti operas be orkestro.“[2] Kačanauskas, kuriam buvo pavesta rūpintis vokalistais, siūlė vietoje orkestro naudoti kelis fortepijonus, Žilevičius – įvairių instrumentų kvartetą. Tuomet nieko konkretaus nebuvo nutarta, tik paminėtos dvi operos, kurias būtų galima pirmiausia pastatyti, – Piotro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“ ir Antono Rubinšteino „Demonas“, ir tai gal ne ištisai, o tik jų fragmentus. Mat buvo ieškoma tokių veikalų, kuriems nereikėtų didelių masinių scenų ir pakaktų nedidelio solistų skaičiaus. Žilevičiui buvo pavesta bendradarbiauti su LMKD Literatūros sekcija ir rūpintis tekstų vertimu į lietuvių kalbą.

1 Operos sudarymo klausimu įvykusio posėdžio protokolas. 1920, rugsėjo 6. *Juozo Žilevičiaus-Juozo Kreivėno lietuviškos muzikos archyvas* (toliau *ŽK LMA*).

2 Ibid.

Pirmosios repeticijos vyko Grigaitienės namuose – buvo repetuojamas „Demonas". Joms vadovavo Kačanauskas, tačiau iš tikrųjų dainininkai mokė vienas kitą. Dauguma jų neturėjo jokios sceninės patirties, nepasitikėjo savo jėgomis ir abejojo Operos teatro kūrimo sėkme. Trūko ir aiškaus lyderio. Kaip vėliau prisiminė Žilevičius, teatrui vadovauti ir jį administruoti pasisiūlė nežinia iš kur atsiradęs vokietis Viljanas. Jis intuityviai jautė, kad šis sumanymas gali pavykti, ir net pažadėjo dainininkams algas išmokėti, tuo reikalu važinėjo į Vokietiją. Su juo buvo pradėtos derybos, bet lietuviai, sužinoję apie jo nesąžiningumą, jas nutraukė (Žilevičius 1970: 4–5).

Lietuvos valdžia tikėjosi įsteigti meno įstaigas ir Vilniuje. 1920 m. rudenį Seimo Švietimo komisija asignavo 110 tūkstančių auksinų, kad LMKD ten įkurtų dramos ir operos teatrus (Darbo takais 1920: 14). Vilnių užėmus lenkams, šios lėšos tapo finansiniu pagrindu įgyvendinant teatro idėją Kaune. Visgi Vyriausybei atrasti pinigų nebuvo lengva – reikėjo aprengti Lietuvos kariuomenę, stiprinti sienų apsaugą ir rūpintis kitomis gyvybiškai svarbiomis valstybės funkcionavimo sritimis.

Lenkams užėmus Vilnių, lapkričio mėn. į Kauną grįžo Kipras Petrauskas ir iš karto perėmė teatro steigimo iniciatyvą į savo rankas. Tuojau pat buvo sudaryta Operos meno taryba iš keturių asmenų – paties Petrausko, Šilingo, Tallat-Kelpšos ir Žilevičiaus – ir pasiskirstyta pareigomis. Pirmininko pareigos teko Šilingui – kaip didžiulį autoritetą turinčiam žmogui, nuo kurio veiksmų priklausė finansinės paramos gavimas. Petrauskas, 12 metų sėkmingai vaidinęs Sankt Peterburgo Marijos operos teatre, tapo vyriausiuoju muzikos reikaluose ir „visi jo nurodymus aklai sekė" (Žilevičius 1931). Tallat-Kelpša buvo žinomas kaip kompozitorius ir chorvedys, lietuviškų vakarų Sankt Peterburge organizatorius, tad niekas neabejojo, kad jis sėkmingai pasirodys ir kaip operos dirigentas. Pradžioje šis muzikas nenorėjo imtis nežinomo jam darbo, tačiau, Petrauskui pažadėjus pagalbą, sutiko. Žilevičiui atiteko Tarybos sekretoriaus ir Operos teatro administratoriaus pareigos.

Operos meno taryba turėjo lemiamą balsą kviečiant naujus dainininkus ir parenkant repertuarą. Jos nutarimu buvo atsisakyta anksčiau planuotų operų ir pasirinkta Giuseppe'ės Verdi „Traviata". Kaip vėliau prisiminė Žilevičius, sunkiausiai sekėsi gauti natas. Susisiekus su „Ricordi" leidykla, vokalinės operos partijos buvo atsiųstos gana greitai, bet už partitūrą teko papildomai mokėti ir ji ne visa atkeliavo iš karto. Itališką tekstą apsiėmė išversti Kirša. Jis buvo skubinamas, bet gerai neišmanė muzikinės specifikos, todėl pačiam dirigentui teko dirbti naktimis, ilginant ar trumpinant eilutes, vienus žodžius keičiant kitais, ieškant atitikmenų, kurie geriau skambėtų.

Opiu klausimu tapo patalpų paieška. Pasitarę tarpusavyje Muzikos sekcijos nariai nutarė iš Kauno miesto valdybos nuo liepos 31 d. išsinuomoti Miesto teatrą, pastatytą

2 pav. Operos meno taryba (iš kairės): J. Žilevičius, J. Tallat-Kelpša, S. Šilingas, K. Petrauskas. 1920

1892 m. ir ypač nukentėjusį Pirmojo pasaulinio karo metais. Visgi buvo geriau nei nieko. Dainininkai galėjo repetuoti administracijos raštinėje – mažame kambarėlyje su keliomis senomis kėdėmis, sulūžusiu stalu ir pianinu, pasilikusiu be savininko nuo vokiečių laikų. Kadangi kėdžių visiems neužteko, tai jie sėdėdavo ant palangių ir, atsirėmę į sieną, repetuodavo (Žilevičius 1931). Pradžioje trūko ir akompaniatoriaus. Jo buvo ieškoma ir tarp saviškių, ir tarp kitataučių. Galų gale, tinkamiausias pasirodė Leiba Hofmekleris – dvidešimtmetis jaunuolis, puikiai skaitąs natas iš lapo.

Jei solistų repeticijoms patalpa, kad ir ne per geriausia, buvo surasta, tai sunkiau sekėsi jos ieškoti Štarkos vadovaujamiems choristams. Jie buvo mėtomi iš vienos vietos į kitą, kol pavyko rasti salę Liaudies namuose, senamiestyje (buvusioje P. Lukšio, dabar Šv. Gertrūdos gatvėje). Tikėtis erdvesnių patalpų ar net scenos Miesto teatre, pernuomojamame kitoms organizacijoms, buvo neįmanoma. Be to, trūko ne tik patalpų, bet ir dainininkų nedideliems vaidmenims. Dalį jų pavyko rasti ministerijų raštinėse, kuriose dirbo vienas kitas balsingesnis tarnautojas.

3 pav. Valstybės operos teatro pastatas

Kai muzikinė medžiaga buvo parengta, pradėta ieškoti spektakliui rūbų ir galvoti apie scenos apipavidalinimą. Užkulisiuose operos statytojai rado keletą skylėtų bei sudriskusių dekoracijų ir porą perukų, už kuriuos taip pat reikėjo mokėti nuomos mokestį, tad buvo nutarta, kad kiekvienas solistas savo apranga pasirūpins pats. Vyrai nusprendė vaidinimo metu vilkėti kostiumus ar frakus, o moterys – išeigines sukneles. Teatro rekvizitorius galėjo pasiūlyti scenai paprastą apstatymą, bet jo Petrauskui neužteko. Juk „Traviatos“ pirmas veiksmas vyksta ištaigingoje rūmų menėje. Tad šis paprašė vienos turtingos šeimos paskolinti brangius baldus. Ir ji sutiko. Visgi Galaunienė paskutinio veiksmo dekoracijoms iš namų atsivežė lovą su patalyne, bet po spektaklio reikėjo ją su vežiko pagalba parsigabenti atgalios – teatro pastate, į kurį buvo lengva patekti pro išdaužtus langus, nebuvo saugu ką nors palikti. Petrauskui teko eiti ir režisieriaus pareigas, mokant atlikėjus, kaip elgtis scenoje, ir atlikti choreografo darbą – keturis choristus parengti taip, kad jie galėtų ne tik dainuoti, bet III operos veiksme pašokti čigonų šokį.

Ypač daug laiko ir jėgų atėmė orkestrantų paieška ir instrumentinių partijų parengimas. Stygininkus teko rankioti kavinėse ir restoranuose, o jų savininkams, daugiausia kitataučiams, menas ir lietuvių tautos interesai mažai rūpėjo. Jie nebuvo suinteresuoti Operos teatro steigimu ir nenorėjo išleisti į orkestro repeticijas savo muzikantų. Ir šie žiūrėjo, kur galima daugiau užsidirbti, net ir išleisti į jas neidavo. Todėl, ieškant išeities, buvo kreiptasi į Vidaus reikalų ministrą Rapolą Skipitį, o šis pagalbos paprašė Kauno miesto Karo komendanto. Ir tik baimė būti ištremtiems už miesto ribų privertė juos

4 pav. „Traviatos“ premjera 1920 m. gruodžio 31 d.

paklusti „Traviatos“ statytojų reikalavimams. Karo apsaugos ministro Konstantino Žuko dėka pūtikus pavyko gauti iš Lietuvos kariuomenės orkestrų. Jis juos komandiravo į Kauną iš Alytaus, Kėdainių, Ukmergės pulkų ir taip padėjo Tallat-Kelpšai suformuoti simfoninį orkestrą. Dirigentui teko nelengva užduotis – per trumpą laiką išmokyti atlikti savo partijas muzikantus, ypač įpratusius groti iš klausos ir beveik nepažinojusius natų. Tuo labiau kad tos partijos jiems buvo įteiktos pačiu paskutiniu metu. Trūkstant kai kurių instrumentų, pvz., fagoto, anglų rago, juos pakeitė pianinu ir fisharmonija.

Nežinia, ar dėl finansinių sumetimų, ar dėl kokių kitų priežasčių kauniečiai iš leidyklos negavo orkestrinių partijų[3], ir jiems patiems teko jas pasigaminti „šmugelio“ būdu (Žilevičius 1945: 7). Labiausiai šioje srityje pasidarbavo kontrabosininkas Emerikas Gailevičius. Nors ir kaip jis skubėjo, numatytai premjeros datai, gruodžio 26 d., nespėjo visko perrašyti – teko ją perkelti į 1920 m. gruodžio 31-ąją (Kauno kronika 1920). Paskutinėmis savaitėmis visi dirbo ir dieną, ir naktį – iki laikrodžiui mušant paskutines metų valandas, iki pasikeliant teatro uždangai. Solistai buvo tiek išvargę, kad dėl kai kurių imta baimintis, kad jiems kas nors blogo vaidinimo metu neatsitiktų.

3 „Ricordi“ leidykla turėjo monopolinę šios operos teisę ir teatras, nesusimokėjęs už partitūros bei orkestrinių partijų skolinimą, negaudavo leidimo ją statyti. Be to, dar buvo reikalaujama po kiekvieno spektaklio persiųsti leidyklai nustatytą procentą pajamų mokesčio (Žilevičius 1931).

Įsiminting vakarą Miesto teatras buvo apgultas norinčiųjų patekti į vidų. Jie užpildė visus salės kampus, neradusieji sau vietos įsitaisė užkulisiuose ir prie orkestrantų. Galų gale, teko kviesti policiją, kad ji sustabdytų nenutrūkstamą žmonių srautą. Žilevičiui tas istorinis vakaras įsirėžė atmintin visam gyvenimui. Jis buvo įsitaisęs scenos pakraštyje įrengtoje suflerio būdelėje, nes, neradus tinkamo asmens, buvo priverstas eiti ir suflerio pareigas[4]. Užtat viską aiškiai matė bei girdėjo. 7 val. 15 min. scenoje pasirodęs Operos tarybos pirmininkas Šilingas publikai tarė: „Daug yra tautos gyvenime svarbių etapų, prie kurių tauta prieina tik per šimtus metų. Vienas tų istorinių etapų lietuvių tautai bus ši diena <...>, kada nepriklausomoje Lietuvoje galime atidaryti pirmąją lietuvių operą“ (Žilevičius 1931: 2). Daugelio akyse sužibo ašaros, kurios ne vienam priminė žmonių jaudulį sužinojus apie spaudos draudimo panaikinimą. Pakilus uždangai, dar didesnį emocinį efektą sukėlė scenoje pasirodęs choras ir solistai, kurie, orkestrui pritariant, iš visos krūtinės užtraukė „Lietuva, Tėvyne mūsų“, pribloškę klausytojus darniais ir stipriais balsais. Žilevičius įsiminė kiekvieną premjeros detalę, tarp jų – ir atlikėjų apavą, kurį gerai matė iš savo būdelės. Tuo metu Lietuvoje ne kiekvienas artistas, prieš žengdamas į sceną, turėjo galimybę nusipirkti lakuotus batus, vadinamus „lakierkomis“, todėl buvo apsiavę sena, bet švaria, juodai nublizginta avalyne. Kai antrą kartą pakilo scenos uždanga ir prasidėjo „Traviatos“ I veiksmas, salė tarsi apmirė, neišskiriant nė tų, kurie netikėjo tuo darbu. Visa minia tuomet susiliejo su scena ir sudarė nedalomą visumą (Žilevičius 1921). Taip rampos šviesą Kaune išvydo pirmoji lietuvių kalba pastatyta opera.

5 pav. „Traviatos“ afiša

4 Po pirmųjų „Traviatos“ spektaklių Žilevičių suflerinėje pakeitė iš Drezdeno grįžęs Antanas Vanagaitis.

Administratoriaus pareigose

1920 m. lapkričio 1 d. Žilevičiui buvo pasiūlyta eiti teatro administratoriaus pareigas. Jam tai nebuvo nežinoma sritis, nes, priklausydamas LMKD Muzikos sekcijai, dažnai atlikdavo panašaus pobūdžio darbus. Šiam muzikui buvo numatytos ir antrojo dirigento pareigos, tačiau dėl didelės darbų apimties jų atsisakė. Žilevičiui teko sudaryti sutartis su atlikėjais, ieškoti jiems tinkamos repeticijoms vietos, būti atsakingam už natų perrašymą ir teksto vertimą, rūpintis dekoracijomis, rūbais, prižiūrėti scenos šviesas reguliuojančius mechanikus. Pirmiausia darbą sunkino priešiškai lietuvių tautiniams siekiams nusiteikę Teatro rūmuose dirbę lenkai, tad lietuviai pateko lyg į vilkų būrį (Žilevičius 1945: 7). Paaiškėjo, kad dalis jų priklausė sukarintai grupuotei Polska Organizacja Wojskowa (POW), gyvavusiai 1914–1921 m. ir naktimis teatro patalpose rengusiai slaptus susirinkimus. Matyt, buvo tikimasi, kad Lenkijos kariuomenė atžygiuos ir į Kauną. Kai Lietuvos vyriausybės saugumo pajėgos patikrino šiuos rūmus, jų sienose rado nemažai paslėptos amunicijos. Žilevičius gerai kalbėjo lenkiškai ir jokių konfliktų su darbuotojais nepatyrė. Pamažu jie buvo keičiami ar papildomi lietuvių tarnautojais ir sudėtingi tautiniai klausimai savaime išsisprendė. Visgi Vilniaus užgrobėjai iš aukšto žvelgė į lietuvių pastangas įkurti Operos teatrą:

> „Lenkai ilgai nekreipė atydos į operos veikimą, netikėjo, kad „chlopai“ (valstiečiai), kurie tik moka žemę „knisti“, galėtų kokią ten operą turėti. Bet kai atvažiavo keletą metų praslinkus Kaunan Varšuvos laikraščių korespondentai, be galo nustebo. O kai jie pasiuntė savo raportus laikraščiams, tie nenorėjo dėti pranešimų iki negrįžo korespondentai patys, manė, kad juos kas privertė operos naudai taip aukštai vertinimus pareikšti“ (Žilevičius 1945: 6).

Kita aplinkybė, komplikavusi administratoriaus veiklą, buvo apverktina Miesto teatro rūmų padėtis. Vokiečių okupacijos metais šiose patalpose buvo rengiami pasilinksminimai kariams, o vėliau – ir miesto gyventojams. Grindys buvo kilnojamos: norint, kad šokiams jos būtų lygios, tekdavo jas nuleisti iš viršaus. Pasieniuose išrikiuotos kėdės nuo lankstymo labai girgždėjo, primindamos „svirplių simfoniją“[5], be to, jų grubus paviršius draskė moterų sukneles ir kojines. Scenos grindų plyšiuose susikaupusių dulkių buvo neįmanoma išvalyti, todėl, šokant baleto artistams, jos pakildavo į orą ir dusindavo dainininkus. Ypač jiems kenkdavo nuo 1921 m. teatre pradėjusio dirbti dailininko Vlado Didžioko konstruojamos dekoracijos, kurių gamybai jis išleisdavo nemažai kilogramų spalvotos kreidos. Jas kilnojant iš vienos vietos į kitą, kreida byrėdavo ir nusėsdavo ne tik ant artistų rūbų, bet ir jų gerklėse.

5 Juozas Žilevičius. Autobiografija. *ŽK LMA*.

Pro išdaužtus langus lijo lietus, pro viršutinį balkoną, neturėjusį nei stiklų, nei durelių, spektaklių metu be bilietų lįsdavo vaikai. Durys prastai užsidarydavo – buvo sukrypusios, sulaužytos, su surūdijusiomis spynomis. Artistų kambariuose dalis langų irgi neturėjo visų stiklų, tad skyles tekdavo užkamšyti popieriais ar skudurais. Užuolaidų taip pat trūko, todėl aplink pastatą lakstantys paaugliai, anot Žilevičiaus, galėjo laisvai „studijuoti anatomiją". Labai primityvus buvo ir rūmų apšildymas. Nors dvi didžiulės krosnys surydavo daug sieksnių malkų, tačiau palei sienas išvedžiotais vamzdžiais ateinančią į patalpas šilumą tuojau pat išpūsdavo pro langus ir duris besiskverbiantys vėjai. Ir žiūrovų salėje, ir scenoje nuolat būdavo šalta. Artistai ėmė sirgti. Ausų uždegimu susirgo ir Žilevičius.

Daug vargo administratoriui teko patirti besirūpinant scenos apšvietimu. Be rampos šviesų teatras negalėjo išsiversti, bet įsigyti spalvoto stiklo neturėta už ką, jo Kaune ir nebuvo – po karo trūko elementariausių prekių. Prie negandų prisidėjo ir prekyboje dar naudojamų vokiškų markių nuvertėjimas. Žilevičiui teko iš savo kišenės pirkti „lekerį"[6] ir juo dažyti bespalves lemputes. Po kelių spektaklių nuo karščio dažai nutrupėdavo ir vėl tekdavo šią procedūrą kartoti. Tą darbą atlikdavo koks nors darbininkas, bet administratoriui jį reikėdavo prižiūrėti, nes greitai perdegdavusios lemputės būdavo valomos alkoholiu, kuris nepastebimai „išgaruodavo".

Artėjant „Traviatos" premjerai, Žilevičiui rūpesčių dar pagausėjo. Jam reikėjo pasirūpinti afišomis, programėlėmis, bilietais. Afišų buvo išspausdinta apie 110. Jas ant miesto stulpų išklijavo administratoriaus surastas žmogus. Per begalę darbų Žilevičius užmiršo paruošti programėles, ir tik pačiu paskutiniu momentu 37 egzempliorius atspausdino rašomąja mašinėle (Žilevičius 1970: 6). Daug problemų kėlė ir bilietai. Kadangi teatre tuo metu buvo tik 500–600 sėdimų vietų, o dalį jų teko išdalyti Seimo bei diplomatinio korpuso nariams, vyriausybės atstovams ir žurnalistams, tai viešam pardavimui nedaug kas ir liko. Neužsidarė ne tik administratoriaus raštinės, bet ir jo buto Miesto teatro patalpose durys. Žmonės nedavė ramybės ir dieną, ir naktį – koneveikdavo, grasindavo, maldaudavo. Nors kasoje bilietus pardavinėjo Žilevičiaus žmona Viktorija, bet dauguma jų buvo išparduoti administratoriaus bute. Jis vengė konfliktų ir nusileisdavo įkyriems prašytojams: „Nenorėdamas ginčytis, patenkindavau norinčiųjų norus, bet už tai nepatiko kai kuriems asmenims, kurie man vėliau visokias kiaulystes darė. Aš dirbau, kaip supratau, [kad] būtų geriau."[7]

Spektaklių metu Žilevičiui tekdavo dažnai per pertraukas bėgioti iš suflerio būdelės į žiūrovų salę ir spręsti iškilusius nesusipratimus tarp žiūrovų ir tarnautojų: vienur buvo

6 Meno kūrėjų draugija. *Lietuvos centrinis valstybės archyvas* (*LCVA*), f. 391, ap. 4, b. 1333, l. 8.
7 Juozas Žilevičius. Autobiografija. *ŽK LMA*.

įsivėlusios klaidos benumeruojant bilietus, kitur klausytojai reiškė pretenzijas dėl sudraskytų rūbų, be to, kai kurie žurnalistai grasino nerašysiantys straipsnių, nes neturi sėdimų vietų, artistai protestuodavo jų kambariuose perdegus lempoms. Ir administratorius nežinodavo, kam pirmiausia teikti pagalbą.

Toks alinantis ir menkai apmokamas darbas pakenkė Žilevičiaus nervams. Jam rodėsi, kad prieš jį rezgamos intrigos, pradėjo įtarinėti kai kuriuos kolegas pavydu ir šmeižtu. Šiandien sunku šias versijas patikrinti, bet akivaizdu, kad palikęs šias pareigas jis pasijuto visai kitu žmogumi. Nuo 1922 m. balandžio 29 d. suvalstybintam teatrui paskirtas naujas administratorius Konstantinas Glinskis tarsi išlaisvino jį iš sizifiško darbo. Savo artimiems draugams Žilevičius prisipažino: „Kai iš teatro pasišalinau, maniau, kad man teko naujai užgimti. Verkiau iš džiaugsmo, kaip mažas vaikas, kad man nebereikės su ta teatro žiurkių-intrigantų gauja besusitikti."[8] Tačiau jis buvo patenkintas bendradarbiavimu su žymiais muzikais, laikė save vienu iš Lietuvos operos teatro steigėjų ir jautėsi palikęs jame savo širdies dalelę.

Viršininko poste

1922 m. pabaigoje Žilevičius pradėjo dirbti Švietimo ministerijoje (jai vadovavo Petras Juodakis) – jam buvo pasiūlytas Meno skyriaus viršininko postas. Buvęs administratorius, bėgiojęs po Miesto teatro pastatą kartu su darbininkais, atsidūrė aukštesnėje pozicijoje nei Operos ar Dramos teatrų vadovai. Jis tapo tarsi tarpininku tarp švietimo ministro ir valstybinių meno įstaigų. Lietuvos vyriausybė tuomet menkai nutuokė, kokia biudžeto dalimi reikia remti suvalstybintus teatrus, todėl Žilevičius gavo užduotį surinkti informaciją iš kaimyninių šalių bei kitų Vakarų Europos valstybių apie valstybinį meno finansavimą. Ir prasidėjo laiškų rašymas. Jie buvo siunčiami Lietuvos ambasadoms Suomijoje, Latvijoje, Estijoje, Rusijoje, Čekoslovakijoje, Šveicarijoje, Danijoje, Italijoje, Anglijoje, Vokietijoje su prašymu suteikti tą informaciją. Vienų šalių atsakymai buvo įdomūs, bet mažai naudingi. Pvz., italai pranešė, kad jie ypač daug lėšų skiria archeologijai, muziejams, galerijoms, meno paminklų restauravimui, o šalyje veikiantys teatrai yra privatūs, tik kartais savivaldybių remiami. Kitų valstybių patirtis buvo aktualesnė. Latviai lietuviams atsiuntė savo Operos teatro statutą, tą patį padarė Miuncheno ir „Estonia" teatrai. Reikia manyti, kad šios žinios pravertė Lietuvos vyriausybei subsidijuojant įvairias meno šakas, svarstant biudžetą, taip pat rengiant Valstybės teatro statutą ir taisykles[9].

8 Ibid.
9 Valstybinio teatro taisyklės. *LCVA*, f. 391, ap. 4, b. 1128, l. 54.

Žilevičius, kaip Švietimo ministerijos atstovas, dalyvaudavo Operos meno tarybos rengiamuose posėdžiuose. 1922 m. gruodžio 12 d. Grigaitienės bute vykusiame susirinkime buvo peržiūrėti operos artistų atlyginimai. Vieni dainininkai pateko į aukštesnę, kiti – į žemesnę kategoriją. Posėdžio dalyviai nutarė, kad aukščiausiam lygmeniui priklauso du solistai – Kipras Petrauskas ir Juozas Babravičius (mėnesinė alga – 250 Lt), I kategorijai – Bieliūnas, Dvarionaitė, Galaunienė, Grigaitienė, Kutkauskas, Sodeika (alga – 200 Lt), II kategorijai – Justinas Kudirka, Jackevičienė (alga – 150 Lt), III kategorijai – Stasys Audėjus, Juozas Katelė, Antanas Vaičiūnas, Jadvyga Vencevičaitė, Marija Veriovkinaitė (alga – 125 Lt), į IV kategoriją (alga – 112 Lt ir 50 ct) nepateko nė vienas dainininkas, V kategorijai buvo priskirti Jonas Prozorovas, Morta Vaičkienė, Valavičiūtė (alga – 100 Lt)[10]. Žilevičiui tekdavo prižiūrėti, kad Teatro vadovybė neviršytų sąmatos ir vykdytų savo įsipareigojimus, tikrinti jų finansines ataskaitas ir nurodyti klaidas, siekiant taupyti lėšas ir didinti teatro pajamų įplaukas į valstybės iždą. O tų įplaukų sumos būdavo nemažos, jos sudarydavo net iki 31 proc. skiriamos paramos (Petrikienė 2015: 83).

Per Meno skyriaus viršininko rankas eidavo artistų prašymai gauti žinybinius butus, rengti koncertus, išvykti stažuotis į užsienį. Žilevičius turėdavo tarpininkauti tarp Švietimo ir Užsienio reikalų ministerijų rūpinantis išvykstančių menininkų vizomis ir pasais, tarp Švietimo ir Krašto apsaugos ministerijų atleidžiant nuo karinės tarnybos muzikus, be kurių Operos teatras sunkiai galėdavo išsiversti (Leibos Hofmeklerio atvejis). Jis taip pat turėdavo pasirūpinti leidimais į Operos teatrą svarbiems valstybės tarnautojams, pvz., Kauno miesto komendantui, ir savo prašymus pagrįstai argumentuoti, prižiūrėti, kad tuo pačiu metu nebūtų rodomi dramos ir operos spektakliai, nes tuomet nepavykdavo išparduoti visų bilietų[11].

Žilevičius privalėjo sekti švietimo ministro įsakymus bei rekomendacijas ir prižiūrėti, kaip jų laikosi pavaldžios ministerijai meno įstaigos. Tuo tikslu 1923 m. sausio 25 d. jis pasiuntė raštą Teatro direktoriui, siekdamas, kad šis laikytųsi ministro nurodymų, turėjusių įtakos ir atlikėjų, ir klausytojų įpročiams:

> „Švietimo ministerija, norėdama pašalinti esamus nesusipratimus dėlei pardavinėjamų bilietų ir matydama netikslumą ir kiekvienam vaidinimui skyrium leidimą afišų, siunčia pavyzdį savaitinės bendros afišos operos ir dramos vaidinimams ir tą nuo vasario mėn. 1 d. prašoma vykdyti:

10 Operos meno tarybos protokolas. 1922 12 12. *LVCA*, f. 391, ap. 4, b. 1126, l. 4–5.

11 Sausio mėn. pradžioje rodytas spektaklis „Potašas ir Perlamutras“ tesurinko 513 Lt, kai nustatytas minimumas buvo 600 Lt. Taip atsitiko todėl, kad tuo pačiu metu buvo rodoma opera „Pajacai“ su Kipru Petrausku (Dramos teatro direktoriaus Liudo Giros raštas Švietimo ministerijos Meno skyriaus viršininkui su prašymu įvesti teatre tvarką. *LCVA*, f. 391, f. 4, b. 1125, l. 234).

Kiekvieną ketvirtadienį privalo būti išklijuojamos naujos afišos sekančiai savaitei ir nuo tos dienos atidaromas visiems vaidinimams pardavinėjimas bilietų. Prie įėjimo į Miesto sodą iš šono nuo gatvės esamų 2 būdelių prikalti vieną gražiai pagamintą lentą (ant kiekvienos būdelės po vieną) su dratais apsuptą ir elektros šviesa apšviestą vakaro metu. Apie tą nuolatinę vietą pranešti plačiai visuomenės žiniai spaudoje."[12]

Žilevičius ne tik vykdė ministro nurodymus, bet ir teikė jam pasiūlymus. Vienas jų buvo susijęs su Operos teatro remontu, vykusiu 1922–1923 metais. Meno skyriaus viršininkas gerai žinojo šio pastato trūkumus – nėra vietos sudėti kostiumus, rekvizitą, dekoracijas, bibliotekos knygas. Remdamasis statistika, kad kas dešimtas teatras Europoje dega, darė prielaidą, kad vieną dieną ir Lietuva gali likti be teatro, ir manė esant reikalinga statyti naujus rūmus:

„Dabar teatre esančios patalpos yra drėgnos, ankštos, manta, suversta krūvon, stumdoma iš kampo į kampą, nėra dirbtuvių dekoracijoms. Todėl už miesto ar priemiestyje reikia statyti namus. I aukšte galima sudėti rekvizitus, baldus, II – rūbus ir siuvyklą, III įkurti dekoracijų dirbtuvę. Tokie namai tiktų kiekvienam teatrui, kur jis bebūtų. Tokių namų pastatymui reiktų 300 000 Lt."[13]

Tačiau atliekamų pinigų valstybės biudžete nebuvo. Dėl jų stokos vyriausybė net nepajėgė laiku finansuoti Miesto teatro patalpų remonto darbų, todėl 1923 m. rudens sezonas vėlavo. Žilevičius jautėsi mažu sraigteliu didelio mechanizmo ir tikriausiai nelabai nuliūdo 1924 m. pavasarį sužinojęs, kad naujas švietimo ministras Leonas Bistras naikina Meno skyriaus viršininko etatą. Jis sudarė sutartį su Klaipėdos muzikos mokyklos direktoriumi Šimkumi ir nuo gegužės 1 d. tapo šios konservatorija vadinamos mokyklos mokytoju. Pedagoginis darbas jam patiko, ypač mėgo muzikologinę veiklą – tyrinėjo muzikos istoriją, rašė į spaudą aktualiais kultūros klausimais ir savo straipsniuose nuolat grįždavo prie Operos teatro temos.

Įžvalgos, vertinimai, atsiminimai

Pirmas Žilevičiaus straipsnelis operos tema pasirodė *Lietuvoje* paskutinę 1921 m. dieną, kai buvo minimos pirmosios kauniečių pastatytos „Traviatos" metinės, paskutinis – 1981 m. pradžioje, pažymint Valstybės operos 60-metį. Per visą šį laikotarpį buvo išspausdinta per 30 publikacijų, kuriose jų autorius pateikė pavienių spektaklių vertinimus, recenzavo lietuvių kompozitorių sukurtas operas, supažindino visuomenę su mažai

12 Meno skyriaus viršininko raštas Dramos ir Operos teatro direktoriui, 1923 01 25. *LCVA*, f. 391, ap. 4, b. 1127, l. 52.

13 Teatro rūmai. *LCVA*, f. 391, ap. 4, b. 1055, l. 215.

jiems pažįstamais dainininkais, dalijosi su skaitytojais savo atsiminimais iš tų laikų, kai Lietuvoje tik kūrėsi tautinis lietuvių teatras. Daugiausia Žilevičius pasirašydavo savo vardu ir pavarde, tačiau dalies straipsnių autorystę paslėpdavo po inicialais ar pseudonimais – J. Ž., J. Ž-čius, V. Jaž., Jaž., Jažylis, J. Žemaitis, Or., Martinkų Mikas, Rikselis (Rykselis). Slapyvardžius jis naudojo atsižvelgdamas į muzikos kritikos padėtį Lietuvoje, kuri jo nedžiugino:

> „Atsiradus operai, nusimaną muzikoje asmenys pradėjo rašinėti rimtas kritikas, turėdami galvoje, jog sąžininga kritika padės jauniems atlikėjams ir visuomenei, nes žvilgsnis iš šalies yra kitoks nei viduje. Bet kritikos susilaukę asmenys, išgirdę apie save tiesą, tiek užsigaudavo, kad net vengdavo akimis susidurti su recenzentu. Šie, tai pastebėję ir nenorėdami įsigyti bereikalingų priešų ir jauniems artistams gadinti ūpą, nustojo visai rašą arba retkarčiais šį bei tą bendrai parašo. <...>. Jei būtų nustoję ir mėgėjai rašyti, tai apie operą ir kai kuriuos koncertus, be kronikos, nieko daugiau nebūtų. Kyla klausimas – ar rašyti taip, kaip dabar rašoma, ar visai nerašyti? Jei visai nerašyti, tai nebūtų jokio įdomumo artistams ir visuomenė prarastų informaciją. Šiandien muzikos kritikos pas mus visai nėra, bet yra gerų norų žmonių širdingai reiškiamo jausmo – naivios informacijos. Nors tai tik informacija, kai kuriuos paliestuosius tiek stipriai veikia, kad iškirpę laikraščių straipsnelius jie atidžiai deda juos albuman, o kai kurie net į rėmus, ir tuo kelia save aukštyn. Panegirikose artistai vadinami „didžiais“, „nepamainomais“, „pirmaeiliais“, „lakštingalomis“ ir t. t. <...>. Mūsų visuomenė prie tikros kritikos dar nėra priaugusi. Pas mus dar viskas jauna, kad kai kas net rimtos kritikos negali būti liečiama. Pas mus dar negalima kritikuoti, kaip daroma užsieniuose, bet reikia taikytis prie aplinkybių. Rimtos muzikos kritikos dar prisieis palaukti“ (Žilevičius 1924a: 2–3).

Ir Žilevičius iš dalies prie tų aplinkybių taikėsi, nes po rašiniais, kuriuose pareikšdavo aštresnę nuomonę, pasirašydavo slapyvardžiu arba net jo ir visai atsisakydavo – likdavo anonimu („Demonas“ 1922). Taip jis pasielgė recenzuodamas „Demono“ ir „Rigoletto“ spektaklius. Dirbdamas teatre šis muzikos kritikas turėjo galimybę matyti ir lyginti visus spektaklius, tą patį darė ir vertindamas artistus. Jis drąsiai aptardavo režisieriaus darbą, scenos apšvietimą, orkestro ir choro skambesį (Jaž. 1922a), nurodydavo, kurie instrumentai ar balsai nederėdavo, kam iš solistų reikia papildomai lavinti savo balsą, o kam – geriau vaidinti (Jaž. 1922b). Gyvendamas Klaipėdoje ir lankydamasis gastroliuojančios Valstybės operos spektakliuose, nurodydavo jų privalumus ir trūkumus, pareikšdavo savo nuomonę apie patalpų akustiką, dekoracijas, dirigentų darbą (Žilevičius 1924b). Tarp mėgstamų dainininkų buvo jo bendrakursė iš studijų laikų Grigaitienė, turėjusi ypač galingą ir sodrų mecosopraną, sparčiai daranti pažangą Amerikos lietuvė Marijona Rakauskaitė ir, žinoma, Kipras Petrauskas. Pastaroji scenos žvaigždė švietė ryškiausiai ir jos nustelbti niekas neįstengė. Visgi Žilevičius, girdamas

jo vokalinius duomenis ir aktorinį meistriškumą (Jažylis 1924), negalėjo jam atleisti už jo nedalyvavimą Operos vaidyklos vienerių metų sukaktuvių minėjime. Vadinamasis „operos tėvas“, faktinis trupės lyderis, prieš išvykdamas į Rusiją griežtai pareikalavo, kad „Traviata“ būtų rodoma tokios pat atlikėjų sudėties kaip ir per premjerą, tačiau pats neatvyko ir niekam nepranešė apie savo vėlavimą. Jo buvo laukiama iki pačios paskutinės minutės, tačiau sužinojus, kad susirgo Galaunienė, nuspręsta spektaklį atšaukti ir rodyti scenas iš „Demono“ bei koncertinę programą. Visgi to daryti neprireikė, nes, Byrai sutikus atlikti Alfredo vaidmenį, o Galaunienei pasiryžus dainuoti su aukšta temperatūra, „Traviata“ įvyko. Tris kartus priversti iš naujo grimuotis artistai patyrė didžiulį stresą, bet sėkmingai praėjęs spektaklis ir Naujųjų Metų nuotaika padėjo „užmiršti ir nuplauti senų metų ašaras“ (Rykselis 1922).

Gyvendamas Lietuvoje Žilevičius rinko medžiagą ir statistinius duomenis apie Valstybės operos veiklą. Tai jam padėjo rašant spektaklių recenzijas ir vertinant koncertinius renginius. 1929 m. įsikūręs JAV, jis galėjo iš istorinės perspektyvos pažvelgti į Lietuvoje vykusius meninius procesus ir juos taikliau charakterizuoti. Tai ir buvo padaryta minint šio teatro dešimtmetį. Pirmuosius metus Žilevičius įvardijo kaip pačius sunkiausius, nes buvo neaišku, ar teatras po „Traviatos“ išsilaikys. Bet jis išsilaikė – pastatė Miko Petrausko „Birutę“ ir Antono Rubinšteino „Demoną“. Tiesa, buvęs administratorius apgailestavo, kad „Birutė“, itin brangiai kainavęs pastatymas, dėl žiūrovų nesidomėjimo buvo parodytas vos tris kartus, ir teatras įbrido į skolas. Būta ilgų mėnesių, kai neturėta, ką pasiūlyti žiūrovams, išskyrus šešis simfoninius koncertus. Žilevičius neabejojo, kad prie nestabilios padėties prisidėjo ir Kipras Petrauskas, netikėtai išvykęs į Italiją kartu su Antanu Sodeika. Visgi „Traviata“ buvo parodyta devynis kartus, „Demonas“ – keturis kartus. Taigi per pirmąją žiemą iki sezono pabaigos įvyko 22 renginiai (Žilevičius 1931). Antrąjį sezoną Žilevičius apibūdino kaip ligų metą. Susirgus Tallat-Kelpšai, kuriam 1922 m. kovo mėn. Karo ligoninėje buvo atlikta ausies operacija, teko atšaukti keletą spektaklių. Vis dėlto įvyko 49 renginiai – padėtį išgelbėjo Tallat-Kelpšą pakeitęs Dimitras Stupelis.

Švenčiant penkerių metų sukaktuves, Žilevičius suskaičiavo: repertuare jau būta 17 operų ir dar trys parengtos premjeroms, suvaidinta 300 spektaklių, teatre dirbo 46 asmenų apmokamas choras, 44 instrumentų orkestras, du dirigentai, vienas choro dirigentas, 20 solistų, vienas režisierius ir vienas baletmeisteris, 12 baleto šokėjų ir 15 baleto mokinių, apie 20 asmenų aptarnaujančio personalo. Ypač jį džiugino, kad Valstybės opera Kaune labai greitai pasivijo šimtmetinius Europos teatrus ir tapo reprezentacine Lietuvos įstaiga – jos spektaklius lankė diplomatinių atstovybių darbuotojai ir užsienio svečiai. Juk su šalimi, kuri turi platų kultūrinių institucijų tinklą, puoselėja savo tautines

tradicijas ir turi aukšto lygmens kūrėjus bei atlikėjus, daug labiau skaitomasi tarptautinėje arenoje:

> „Argi ne garbė, kuomet šiandien Lietuvos opera yra laikoma geriausia Visam Pabaltijos krašte; kur mūsų solistai nuvyksta, visur yra su didžiausia garbe sutinkami. Nesitenkina mūsų solistai tik Pabaltės valstybėse lankydamiesi, jie pasiekia Vokietiją, Prancūziją, Švediją, Italiją, net Ameriką; visur, kur tik jie pasisuka, visur Lietuvos vardas skamba. Nieks taip tautos vardo neišgarsina kaip menas“ (Žilevičius 1931).

Amerikoje Žilevičius neturėjo galimybės sekti Valstybės operos veiklos, ypač po 1940 m., todėl daugiausia gyveno prisiminimais. O jie neišblėso iki pat mirties. Rašydamas straipsnius jubiliejinėmis progomis, jis išryškindavo vis kitą savo atminties detalę; imigravusius į JAV buvusius kolegas ar mokinius, besidarbavusius Kauno scenoje, pasitikdavo publikacijomis spaudoje. Tik apgailestavo, kad nuo karo ir okupacijų Opera labai nukentėjo – darbuotojų skaičiumi ji liko beveik tokia pati, kaip ir kūrimosi pradžioje (Žilevičius 1945: 15). Teatras Žilevičiui buvo tarsi jo kūdikis, kurio gimimą, augimą ir brandą jis matė savo akimis, todėl neatsitiktinai, atvykus į JAV dirigentui Vytautui Marijošiui, pirmasis iškėlė mintį apie lietuviško Operos teatro steigimą išeivijoje (Rikselis 1949). Šis teatras įsikūrė 1956 m. dėl emigravusių iš Lietuvos muzikų nostalgiškų jausmų Kauno scenai, bet tai buvo jau kitas kūdikis, gimęs kitu laiku ir kitoje vietoje.

Išvados

1. Žilevičius buvo tarp pirmųjų Operos teatro steigėjų Kaune ir kaip administratorius jame neatlygintinai darbavosi pirmuosius dvejus metus. Operos teatro steigėjais jis laikė Operos meno tarybos narius – Kiprą Petrauską, Juozą Tallat-Kelpšą, Stasį Šilingą ir save.

2. Spektaklių statymas vyko ypač sunkiomis sąlygomis – Miesto teatro patalpos buvo apleistos, trūko natų, rūbų, dekoracijų, net atlikėjų. Šį laikotarpį Žilevičius apibūdino kaip vieną sunkiausių savo gyvenime, tačiau metams bėgant prisimiršo patirti vargai – atmintyje išliko vien šviesus Kauno operos paveikslas.

3. Dirbdamas Švietimo ministerijoje Meno skyriaus viršininku, Žilevičius prisidėjo kuriant Operos teatro statutą ir taisykles, tarpininkavo siunčiant muzikus į užsienį, keliant jiems algas, atleidžiant nuo karinės tarnybos, rūpinantis jų gerbūviu.

4. Žilevičiaus publikacijos Operos teatro tema yra vertingos keliais aspektais: a) atskleidžia to meto sąlygas, kuriomis buvo kuriamas teatras, ir papildo lietuvių teatrinio meno istoriją; b) liudija muzikos kritikos padėtį tarpukario Lietuvoje, kritikų interesų lauką ir santykį su teatro žmonėmis.

5. Amerikoje Žilevičius buvo vienas didžiausių operinio meno šalininkų. Jis publikuodavo straipsnius, kuriuose supažindindavo išeiviją su Operos teatro istorija, neužmiršdavo paminėti jo sukakčių, dalydavosi su skaitytojais savo atsiminimais, pristatydavo jiems į JAV atkeliavusias buvusias Kauno muzikinės scenos žvaigždes, anonsuodavo ir recenzuodavo jų renginius.

6. Vedamas Kauno muzikinio gyvenimo vizijos, Žilevičius vienas pirmųjų Amerikoje iškėlė išeivijos lietuviško operos teatro įkūrimo idėją.

Įteikta 2020 10 01
Priimta 2020 11 25

LITERATŪRA

Bruveris, J. Opera. *Lietuvos muzikos istorija.* II knyga. *Nepriklausomybės metai, 1918–1940*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 117–157.

Bruveris, J. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.* Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.

Darbo takais. L. meno kūrėjų draugijos raštas Steigiamojo Seimo Švietimo komisijai. *Menas*, 1920, Nr. 2, p. 12–14.

„Demonas“. *Lietuva*, 1922, vasario 26, p. 2.

Jaž. „Demonas“. *Lietuva*, 1922a, kovo 4, p. 4.

Jaž. „Rigoletto“. *Lietuva*, 1922b, kovo 10, p. 3.

Jažylis, J. Petrauskas operoj „Carmen“. *Klaipėdos žinios*, 1924, birželio 1, priedas, p. 2.

Kauno kronika. *Lietuva*, 1920, gruodžio 21, p. 3.

Lietuvių meno kūrėjų draugijos įstatai. Kaunas, 1920, 6 p.

Lietuvių meno kūrėjų draugijos teatro darbų pagrindai. *Menas*, 1920, Nr. 1, p. 4–6.

Mažeika, Vytautas. *Lietuvių teatras 1918–1929*. Vilnius: Mintis, 1981.

Muzika. *Menas*, 1920, Nr. 1, p. 12–13.

Petrikienė, Asta. Valstybės vaidmuo Lietuvos teatro veikloje 1918–1940 m. Daktaro disertacija. Kaunas, 2015. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/124926/1/asta_petrikiene_dd.pdf

Rikselis, J. Atvyko muzikas Vytautas Marijošius. *Vienybė*, 1949, vasario 4, p. 5.

Rykselis, O. P. Operos vargai ir ašaros. *Lietuva*, 1922, sausio 10, p. 3.

Žilevičius, J. Lietuvių operos metinės. *Lietuva*, 1921, gruodžio 31, p. 2.

Žilevičius, J. Lietuvos opera. *Atspindžiai*, 1922, Nr. 11, p. 13–16.

Žilevičius, J. Mūsų muzikos padėtis Lietuvoje. *Lietuva*, 1924a, kovo 5, p. 2–3.

Žilevičius, J. Opera Klaipėdoje. *Klaipėdos žinios*, 1924b, birželio 1, priedas, p. 3.

Žilevičius, J. Lietuvos operos 10-ties metų (1920–1930) sukaktuvės. *Garsas*, 1931, Nr. 2–3.

Žilevičius, J. Lietuvos operai sukako 25 metai. *Muzikos žinios*, 1945, Nr. 15, p. 6–7, 15.

Žilevičius, J. Lietuvos operos sukaktis. *Muzikos žinios*, 1970, Nr. 4, p. 4–7.

Establishment of the Lithuanian State Opera Theatre in Kaunas: the experiences of Juozas Žilevičius

SUMMARY. Juozas Žilevičius (1891–1985) was an organist, choirmaster, composer, pedagogue, researcher, and nurturer of Lithuanian music history. In the first years of Lithuania's independence, he was active in all fields of music, laying the foundation of the national culture. One of those fields was the establishment of the Lithuanian Opera House in Kaunas. Not only did Žilevičius watch the preparation of the first performances, but he also contributed to their production. He was a reviewer and an author of numerous articles on the subject of opera. Therefore, the aim of the paper is twofold: a) to evaluate Žilevičius' contribution to the foundation of the Opera House in Lithuania; and b) to reveal the beginning of the development of the Opera House, based on Žilevičius' articles, memoirs, and archival sources. The following facts were revealed:

1. The production of performances took place under particularly difficult conditions: the premises of the City Theatre were neglected, and there was a lack of sheet notes, costumes, decorations, and even performers. Žilevičius described this period as one of the most difficult in his life, yet over the years he forgot the experienced hardships – only the bright picture of the Kaunas Opera remained in his memory.

2. While working as the head of the Art Department at the Ministry of Education, Žilevičius contributed to the development of the Statute and Regulations of the Opera House and played an active role in sending musicians abroad, raising their salaries, dismissing them from military service, and taking care of their well-being. His publications on the theme of the Opera House were valuable in several respects: they a) revealed the conditions of the period during which the theatre was established and complemented the history of the Lithuanian theatre art; and b) testified to the situation of music criticism in interwar Lithuania, the fields of critics' interests, and their relationships with theatre people.

3. In America, Žilevičius was among the greatest proponents of opera art. He published articles introducing the former stars of the Kaunas Opera House who arrived in the United States, always remembered to commemorate Kaunas Opera anniversaries, shared his memories with readers, and raised the idea to establish a Lithuanian Opera House in America.

KEYWORDS: Juozas Žilevičius, the Kaunas Opera House, soloists, orchestra, choir, reviews, memories.

ISSN 2351-4744

Valstybės opera ir nacionaliniai veikalai: tarp visuomenės lūkesčių, teatro politikos ir kritikos atgarsių

Beata BAUBLINSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. 1920 m. įvykus pirmajam Lietuvių meno kūrėjų draugijos Operos vaidyklos spektakliui, Verdi „Traviatai“, išsyk išryškėjo, Vlado Jakubėno žodžiais tariant, „mūsų visuomenės troškimas – susilaukti tautinės operos“. 1921 m. vasario 16-ąją buvo pastatyta Miko Petrausko „Birutė“, tačiau 1906 m. svarbiu tautinės kultūros įvykiu tapusi opera jau nebetenkino išaugusių meninių lūkesčių. Kurti operas teatras (1922 m. suvalstybintas) ragino pripažintus muzikinio gyvenimo dalyvius – kompozitorius Stasį Šimkų, Juozą Tallat-Kelpšą. Visgi partitūras teatrui pateikė Kauno muzikinės visuomenės autsaideriai. Tai buvo iš studijų Prancūzijoje grįžęs jaunas avangardistas Vytautas Bacevičius, 1932 m. teatrui siūlęs savo „Vaidilutę“ (teatro atmesta), ir vidurinės kartos kūrėjas Jurgis Karnavičius, prieš penkerius metus persikėlęs į Kauną iš Sankt Peterburgo, kurio „Gražina“ pagal Adomo Mickevičiaus poemą pastatyta 1933 metais. Vėliau buvo pastatyti Antano Račiūno „Trys talismanai“ (1936), Karnavičiaus „Radvila Perkūnas“ (1937), Petrausko ir Jono Dambrausko „Eglė“ (1939), Šimkaus „Pagirėnai“ (1942). Tyrimo tikslas – apibrėžti, kaip pirmuoju nacionalinio operos teatro laikotarpiu koreliavo visuomenės lūkesčiai, teatro politika ir kritikos vertinimai nacionalinės operos klausimu. Objektas – operų recepcija. Metodai: istorinio nuoseklumo principas, lyginimas ir apibendrinimas. Lietuviškos tarpukario operos yra aptartos Lietuvos muzikologų, taip pat šių eilučių autorės, istoriografinėse publikacijose, knygose, kompozitorių monografijose, tačiau labiau į meno sociologiją orientuota šių veikalų recepcijos apžvalga iki šiol nebuvo padaryta.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Valstybės opera, lietuviškos operos, muzikos kritika, „Gražina“, „Vaidilutė“, „Trys talismanai“, „Radvila Perkūnas“, „Eglė“, „Pagirėnai“, Karnavičius, Bacevičius, Račiūnas, Šimkus, Petrauskas, Jakubėnas.

Lietuviškos operos belaukiant

Minint Lietuvos nacionalinės operos 100-metį, vienas iš nacionalinio muzikinio teatro istorijos tyrinėjimo aspektų galėtų būti tautinio repertuaro formavimo politika ir praktika pirmosios nepriklausomybės laikotarpiu. Analizuojant šį aspektą bus keliami klausimai: kas skatino naujų lietuviškų operų atsiradimą; kokia buvo jų statymo dinamika, dažnis; kokios vyravo estetinės preferencijos – kas sulaukdavo Valstybės teatro palaikymo, o kas buvo atmesta; kaip šiuos teatro pasirinkimus vertino kritika?

Nuostatos, kad nacionalinės operos trupės repertuare turi būti ir lietuviškų veikalų, Operos vaidyklos steigėjai laikėsi nuo pat pradžių. 1920 m. gruodžio 31-ąją parodžius pirmąjį trupės spektaklį, Verdi „Traviatą", 1921 m. vasario 16-ąją jau buvo rodoma Miko Petrausko „Birutė". Tačiau prieš penkiolika metų atgimimo simboliu tapęs veikalas dėl savo gana kuklios meninės išraiškos dabar jau nebetenkino išaugusių publikos ir pačių trupės dalyvių lūkesčių. Pasak Jono Bruverio:

> „1921 m. vasario 16 d. „Birutės" spektaklis buvo antroji Valstybės operos premjera. Parodyta keturis kartus, „Birutė" į ją niekuomet nebesugrįžo. Žanro savybių išplėtojimo požiūriu didžiajai operos scenai „Birutė" yra per maža. Tačiau dėl to nei kiek nesumažėja jos vertė ir istorinė reikšmė" (Bruveris 2006b).

1922 m. sausio 1 d. operos trupė buvo suvalstybinta. Suprantant jaunos valstybės ir visuomenės lūkestį matyti savo autorių sukurtą aukštąjį meną, stengtasi angažuoti lietuvių muzikos ir paties operos teatro gyvenime jau užsirekomendavusius kompozitorius ir dirigentus Juozą Tallat-Kelpšą, Stasį Šimkų, Juozą Gruodį. Vis dėlto lietuviškos operos teko laukti dvylika metų, kol 1933 m. įvyko iki tol menkai Kaune žinomo kompozitoriaus Jurgio Karnavičiaus operos „Gražina" premjera. Aktyviausias tarpukario muzikos kritikas Vladas Jakubėnas taip prisiminė „lietuvių originaliosios operos" laukimo aplinkybes 1930-aisiais – Vytauto Didžiojo metais – Kaune savo 1957 m. Čikagoje rašytame straipsnyje apie „nacionalinės operos Valstybės teatro scenoje pionierių" Karnavičių:

> „Sudarius prekybos sutartį su Vokietija ir paskatinus bekonų eksportą, per kraštą perėjo pirmoji ekonominio pakilimo banga. Pinigų atsirado pas žmones ir pas vyriausybę. Meno srityje šis laikotarpis buvo susijęs su didžiausiu Valstybės teatro žydėjimu, su opera pačiam reikšmingumo centre <...> Natūraliai kildavo mintis: o kurgi mūsų originalios lietuviškos operos?" (Jakubėnas 1957).

Valstybės teatras[1], o ypač jo operos trupė, iš tiesų turėjo visas sąlygas „žydėti", nes tai buvo dosniausiai valstybės remiama šalies kultūros institucija. Galbūt palankų požiūrį lėmė ir asmeninis pirmųjų valstybės asmenų skonis: operoje vakarus mėgo leisti prezidentas Antanas Smetona su žmona, politikos ir visuomenės elitas. Operos primadonos buvo ištekėjusios už aukštas pareigas užimančių politikų ir pareigūnų: ryškioji prieškario Karmen Vincė Jonuškaitė-Zaunienė buvo Lietuvos diplomato, užsienio reikalų ministro Dovo Zauniaus žmona, išdidžioji Toska ir Gražina – Vladislava Grigaitienė – garsaus teisininko, generolo leitenanto Juozo Grigaičio sutuoktinė. Ką jau kalbėti apie visų mėgstamą Kiprą Petrauską – pagrindinę operos žvaigždę.

1 Valstybės teatras suformuotas 1925 m. sujungus Valstybės dramą ir Valstybės operą su naujai suburta baleto trupe.

Lūkesčiai operos teatrui taip pat buvo keliami dideli. Pagrindiniame šalies dienraštyje *Lietuvos aidas* Jakubėno reguliariai rašytose recenzijose galima pastebėti nuolatinį, kartais net priekabų dėmesį operai.

Kaip minėta, Valstybės teatras suprato visuomenės norą matyti scenoje tautines operas. Pirmiausia kreiptasi į tuometinės trisdešimtmečių–keturiasdešimtmečių kartos muzikus – Tallat-Kelpšą (1889–1949), Gruodį (1884–1948) ir Šimkų (1887–1943). Tallat-Kelpša ir Šimkus buvo siunčiami stažuotis į Europos operos meno centrus: 1928–1929 m. Tallat-Kelpša tobulinosi Italijoje, Šimkus 1930–1931 m. vyko į Vieną, Milaną ir Romą. Tallat-Kelpša dar studijų Peterburge metais, 1907-aisiais, ketino kurti operą „Gintaro pakrantėje". Beje, 1909 m. jis Vilniuje organizavo ir dirigavo Petrausko „Birutės" pastatymą. 1920-aisiais, Operos vaidyklos steigimo darbų sūkuryje (Tallat-Kelpša buvo šiuo steigimu besirūpinančios Lietuvių meno kūrėjų draugijos Muzikos sekcijos pirmininkas), pradėjo rašyti komišką operą „Neatmezgamas mazgas". Tačiau 1921 m. vasario 16-ąją buvo parodyta Petrausko „Birutė" (Tallat-Kelpšai diriguojant), o naujoji paties Tallat-Kelpšos opera taip ir liko nerealizuotu kūrybiniu ketinimu. Vis dėlto energingasis dirigentas, o 1923–1924 m. ir Valstybės operos direktorius, užsirekomendavo kaip rimtas kandidatas naujai operai sukurti. Tad dešimtmečio pabaigoje susiklosčius palankioms aplinkybėms (kai, anot Jakubėno, „pinigų atsirado pas žmones ir pas vyriausybę") Tallat-Kelpša „su pilna dirigento alga" buvo išsiųstas stažuotis į užsienį, o grįžęs ėmėsi ambicingesnio sumanymo – operos „Vilmantė" („Tėvūno duktė") pagal Maironio, Jurgio Talmanto ir Kazio Inčiūros tekstus. 1937–1938 m. opera buvo įtraukta į teatro planus, tačiau tik 1941 m. – jau tarybiniais laikais – kompozitorius įteikė teatrui klavyrą. Apie tai visuomenę vasario mėnesį informavo literatūros ir meno žurnalas *Raštai.* Kadangi netrukus, birželio mėnesį, prasidėjo kita, nacistinės Vokietijos, okupacija,

1 pav. Tualetinio muilo „Kipras Petrauskas" reklama („Mūsų Vilnius", 1937, vilnius21.lt)

Tallat-Kelpšos opera nebuvo pastatyta. Teatre 1941 m. apskritai teįvyko vienintelės Antono Rubinšteino operos „Demonas" premjera (kovo 6 d.) (Bruveris 2006a). Nors po karo Tallat-Kelpša prie savo operos sugrįžo[2], tačiau ji niekada nebuvo inscenizuota, skirtingai nei Šimkaus taip pat ilgai brandinta opera „Pagirėnai", kurios premjera įvyko Kaune 1942 metais.

Mintį sukurti operą puoselėjo ir Juozas Gruodis. Pasak Algirdo Ambrazo, studijų Leipcige metais (1920–1924) jis ketino rašyti operas „Šarūnas" ir „Skirgaila" pagal Vinco Krėvės-Mickevičiaus dramas, tačiau vėliau šios aspiracijos išsiliejo į muzikos dramos spektakliams kūrimą (*Lietuvos muzikos istorija*. II knyga 2009). 1924–1927 m. būdamas antruoju Valstybės teatro dirigentu (vėliau – Kauno muzikos mokyklos ir konservatorijos direktoriumi), Gruodis minties apie operą nepaleido ir prie jaunystės sumanymo sugrįžo 1932 metais. Jau buvo parašytas libretas operai „Jūratė ir Kastytis", bet Tyrų Dukters (Bronės Buivydaitės) tekstas Gruodžio netenkino ir jis nutarė temą panaudoti kitur – sukūrė vienaveiksmį to paties pavadinimo baletą, parodytą 1933 m. greta Vytauto Bacevičiaus „Šokio sūkuryje" ir Balio Dvariono „Piršlybų". Įdomu, kad šiame baletų vakare susitiko dviejų nerealizuotų operų autorių baletai, inspiruoti tų operų temų. Antrasis buvo Bacevičiaus „Šokio sūkuryje", savitai atspindėjęs vieną iš jo operos „Vaidilutė" temų – modernaus ir nuodėmingo miesto atmosferą.

Sukurta, bet nepastatyta: Bacevičiaus „Vaidilutė"

Autoriai, iš kurių pirmuoju Valstybės operos gyvavimo dešimtmečiu tikėtasi naujų operų, buvo aktyvūs muzikinio gyvenimo dalyviai, pirmųjų muzikos kultūros institucijų kūrėjai ir vadovai, o savo kūryba – tuometinės nacionalinės muzikos skambesio formuotojai. Jų operų publika neišvydo dėl tos paprastos priežasties, kad jos nebuvo sukurtos arba pabaigtos. Tačiau teatras vis laukė naujo deramo kūrinio. Nors jokiuose dokumentuose ar manifestuose nebuvo suformuluota nacionalinės operos vizija, retrospektyviai žvelgiant į tuo laikotarpiu sukurtas ir pastatytas bei vieną atmestą operą, galima kelti prielaidą, kad, metaforiškai kalbant, buvo laukiama „naujos „Birutės". Operos, iškeliančios šlovingus, herojinius arba mitinius tautos praeities momentus, kokia buvo „Birutė", tik muzikiniu-teatriniu lygmeniu gerokai ambicingiau realizuotos. Nacionalinės operos modelio toli ieškoti nereikėjo – XIX a. nacionalinių mokyklų operos sudarė klasikinio operos repertuaro pagrindą: pradedant herojinėmis prancūzų *grand opera* ir baigiant rusų operomis, kurios, turint minty ne vieno to meto operos muziko išsilavinimą Sankt Peter-

2 Papildė ir orkestravo operos įžangą, kuri buvo atliekama atskirai kaip „Uvertiūra lietuviškomis temomis". Ją detaliau aptaria Algirdas Ambrazas (*Lietuvos muzikos istorija*. II knyga 2009: 610).

burge, buvo gana natūralus pasirinkimas. Žinoma, šalia buvo ir čekų, lenkų nacionalinės operos pavyzdžiai, vokiškasis romantizmas. Tačiau sąvoka *tautinė opera* teatro repertuaro formuotojų vargu ar buvo siejama su to laiko modernia opera, apskritai modernaus meno vėjais.

Apie tai liudija Vytauto Bacevičiaus operos „Vaidilutė" istorija. Ši opera buvo sukurta, pateikta teatrui, tačiau pastatymui nepriimta ir liko nepastatyta. Vytautas Bacevičius (1905–1970) priklausė jaunesnei kartai ir pripažino kitokią, modernesnę, estetiką nei aptartieji vidurinės kartos autoriai. 1931 m. būdamas dvidešimt šešerių jis grįžo iš studijų Paryžiuje, kur Sorbonos universitete lankė filosofijos paskaitas, lygiagrečiai eksternu baigė Paryžiaus rusų konservatoriją (kompozicijos ir fortepijono diplomas). Gimęs mišrioje šeimoje Lodzėje, pirmiausia išsilavinimą įgijo būtent šio miesto konservatorijoje, o 1926–1927 m. studijavo Lietuvos universitete Kaune. Sumanymu sukurti operą Bacevičius atsiliepė į 1927 m. Lietuvių meno kūrėjų draugijos paskelbtą konkursą, skirtą po metų minimam Lietuvos Nepriklausomybės dešimtmečiui. Konkursas, turėjęs paraginti kurti stambesnės formos kūrinius, neįvyko, bet Bacevičius operą 1931 m. sukūrė ir 1932 m. klavyrą pateikė teatrui.

Gegužės 1 d. Kauno muzikos mokyklos salėje įvyko operos perklausa. Įvertinti veikalą buvo pakviesti ne tik teatro atstovai, bet ir kiti muzikinės visuomenės nariai, mat buvo įprasta „Operos repertuaro tvarkymo reikalu kviestis talkon Kauno konservatorijos muzikininkus" (Bičiūnas 1930). Dalyvavo netrukus konservatorija tapsiančios Kauno muzikos mokyklos direktorius, buvęs teatro dirigentas Gruodis, primadona Vladislava Grigaitienė, Jakubėnas, chorvedys, kompozitorius, vienas iš Operos vaidyklos steigėjų Aleksandras Kačanauskas, kompozitorius, pedagogas Kazimieras Viktoras Banaitis, chorvedys, publicistas Antanas Šerėnas ir kiti. Savo atsiliepimus jie turėjo pateikti Švietimo ministerijai (Kiseliauskaitė 2005). Mat „Vaidilutės" kelias į sceną jau turėjo tam tikrą istoriją ir gana prieštaringą foną.

Prieš keletą mėnesių, 1932 m. vasario 5 d., Bacevičius *Lietuvos aide* buvo paskelbęs komentarą „Kas sukūrė pirmą lietuvišką operą?" (Bacevičius 1932), reaguodamas į vasario 1 d. *Lietuvos aide* pasirodžiusį straipsnį „Lietuviška istorinė opera „Gražina" apie ruošiamą statyti Karnavičiaus operą.

Bacevičius rašė:

> „Pirma lietuviška opera jau parašyta prieš metus, 1931 metų sausio mėn. Jos pavadinimas „Vaidilutė". Susideda ji iš 3 veiksmų, 6 paveikslų. Jau metai kaip operą „Vaidilutę" baigiau; įdomu man, kiek dar „pirmų" lietuviškų operų pasirodys.
>
> Operą „Vaidilutę" rašiau 3 metus (nuo 1928 m.). Kadangi, mano nuomone, tikrai sintetinė opera gali išeiti vienam žmogui kuriant ir muziką, ir tekstą, ėmiau rašyti libreto.

1930 m. birželio mėn. buvo paskirta operai priimti komisija, į kurią įėjo anuo metu nepalankūs man asmenys. Žinoma, galima buvo iš anksto numatyti, kad operos nepriims. Komisija, sužinojus, kad aš pats rašiau libreto, operą atmetė. Gana audringam posėdy man buvo pareikšta, kad galiu būti Beethoven, bet ne Shakespeare.

Nuvažiavau į Paryžių. Ten kreipiausi pas O. V. de L. Milašių, garsų prancūzų poetą, prašydamas, kad man libretą išverstų į prancūzų kalbą. Ponas O. V. de L. Milašius libretą išvertė. Vertime labai tiksliai laikėsi lietuviško teksto – nepakeitė nė vieno sakinio, nė vienos minties.

Atiduodamas libretą p. Milašius man pareiškė: „Je vous donne un vrai chef-d'ouvre; cet un magnifique poème" („Aš jums atiduodu tikrą šedevrą; tai puiki poema"). <...> Deja, kitokios nuomonės buvo operos priėmimo komisija Kaune.

Ši opera buvo pateikta Paryžiaus *Opera Comique* direktoriui ponui Ricou. Ponas Ricou opera labai susidomėjo, bet jos negali statyti dėl politiškų sumetimų, nes, kaip žinoma, operos pirmoj vietoj yra paliestas Vilniaus klausimas. <...>

Savo charakteriu mano opera žymiai skiriasi nuo ligi šiol buvusių tuo, kad joje labai mažai tėra arijų. Dėl to akcija yra nepaprastai gyva. „Vaidilutė" yra perdėm lietuviška.

Tad gulėk ramiai stalčiuje, mano mylimiausia „Vaidilute", ir lauk! <…> O tuo tarpu tylėsiu ir lauksiu naujų pirmųjų lietuviškų operų pasirodymo."

Po straipsniu pateiktas redakcijos prierašas:

„*L. Aide* anksčiau pavartotas žodis „pirmoji" lietuviška opera yra korektūros klaida. Mums gerai žinoma, kad pirmąsias lietuviškas operas kūrė kompozitorius Mikas Petrauskas. Varžymasis dėl pirmenybės neturi pagrindo. Kitas klausimas dėl tokių operų, kurios sudarytų Valstybės Operos repertuarą."

Pasak „Vaidilutės" „bylą" nuodugniai tyrinėjusios Jolitos Kiseliauskaitės (Kiseliauskaitė 2005: 390–392), perklausos metu 1932 m. buvo išsakyta įvairių nuomonių. Teigiamai arba su išlygomis pasisakė Kačanauskas, Šerėnas, Jakubėnas. Tačiau Gruodžio žodis buvo lemiamas, jį palaikė ir Grigaitienė: tai „yra daugiau bandymo darbas, negu užbaigtas kūrinys" (ibid.). Anot Gruodžio:

„Dainininkų partijos atrodo monotonios ir primityvios <...> Ritmas, vis vien kuriame takte ir vis vien kuris solistas ar choras dainuoja, pasilieka daugiausia tik šešioliktųjų, triolių ir aštuntųjų. Dažnai dainininkams *tessitura* per aukšta arba per žema. Teksto periodai kartais keistai nesutampa su muzikos periodais. Daug vietų ir kirčiai teksto nesutampa su muzikos kirčiais <...> Chorus su esamu akompanimentu, jei apskritai galima, tai bent labai sunku būtų atlikti. O šiaip chorai atrodo parašyti primityviai. Choro partija nemaža ir visą laiką visi balsai gieda kartu" (ibid.).

Kaip ryškiausias „Vaidilutės" trūkumas buvo nurodytas libretas, „per daug naivus, kad juo parašytą operą būtų galima viešai rodyti" (ibid.: 390).

Bacevičių „Vaidilutei“ inspiravo 1927 m. Palangoje matyta Vinco Mykolaičio-Putino misterija „Nuvainikuotoji vaidilutė“, nukelianti į Kęstučio ir Vytauto laikus. Iš pradžių kompozitorius prašė Mykolaičio-Putino parašyti libretą, bet žinomo literato neįtikino ekscentriškas jauno kūrėjo sumanymas įvesti paralelinę šiuolaikinę perspektyvą – ponus „su cilinderiais ir frakais“. Bacevičius darbo ėmėsi pats, vėliau paprašė Oskaro Milašiaus išversti libretą į prancūzų kalbą[3]. Tačiau Valstybės teatrui jis pateikė operą pagal savo lietuvišką tekstą, kuris nepasižymėjo literatūriniu stiliumi. Kėlė abejonių ir turinys su įpintais mistiniais, moraliniais paties Bacevičiaus ir jo savitai traktuotais to laiko patriotiniais motyvais (Vilniaus klausimas), nors tai atitiko tuometį kultūrinį kontekstą su Vydūno dramomis ir ekspresionistiniu teatru. Operos istorijoje netrūksta keistų siužetų, galima prisiminti Richardo Wagnerio vėlyvųjų operų libretus, tačiau Bacevičius buvo tik pradedantis kompozitorius, tad į jo neįprastus sumanymus greičiausiai nesistengta gilintis.

Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos bei turint minty jo kosminės muzikos idėją[4], Bacevičiaus siekis sieti estetinę ir dvasinę plotmes, kurti savitą operinę mitografiją matomas kaip nuoseklus kūrybinių principų realizavimas. „Vaidilutėje“ jis fantasmagoriškai supynė pagonybės ir krikščionybės motyvus su savo paties filosofija, tikėjimu ir net prietarais (pvz., jis tikėjo spiritizmu). Kita vertus, specifinė jo operos dramaturgija, kai vieną sceną veja kita labiau montažo, trumpų scenų supriešinimo principu, nesilaikant jų nuoseklios plėtotės, o operos veiksmas labiau primena fantastinės literatūros siužetą, natūraliai įsilietų į tuometinio ekspresionistinio kino kontekstą. Pavyzdžiui, 1927 m. sukurto Fritzo Lango futuristinio filmo „Metropolis“ idėjos – mitologizuota prispaustųjų ir išnaudotojų kova miesto industrinio pragaro džiunglėse – bei pasakojimo būdas rezonuoja su „Vaidilutės“ siužetu.

„Vaidilutės“ siužete susipina Lietuvos praeitis (pasirodo Gedimino vėlė), vaidilučių ir šventosios ugnies pasaulis ir industrinė XX a. pradžios miesto aplinka (III veiksmo 1 paveiksle iš Lenkijos fabrikantui priklausančio fabriko išbėgę darbininkai grasina kelti streiką). Pagrindiniai operos veikėjai – tyra vaidilutė Aldonė, karžygys Vitolis ir jį norinti suvilioti lenkų fabrikanto duktė Elena (Kiseliauskaitė 2005: 392–394).

Po nesėkme pasibaigusios perklausos Bacevičius prie operos žanro nebegrįžo, tačiau matuojant jo kūrybą šiuolaikinių vertinimų matu kaip originalią ir vizionierišką muziką, vertėtų dar kartą sugrįžti prie šio įdomaus lietuviškos operinės kultūros artefakto. Dramaturginei „Vaidilutės“ sandarai, regis, itin tiktų šiuolaikinių technologijų panaudo-

3 Iš tiesų libretą išvertė Marija Urbšienė, o Milašius tik paredagavo tekstą (Kiseliauskaitė 2005: 389).

4 Apie ją daug rašė lenkų muzikologė Małgorzata Janicka-Słysz, lietuviškai publikuotas jos straipsnis „Apie Kosminę Vytauto Bacevičiaus muziką“ (*Vytautas Bacevičius* 2005: 406–412). Taip pat žr. „Vytautas Bacevičius. Paryžiaus pamokos“ (Stanevičiūtė 2015: 97–124).

2 pav. Scena iš Fritzo Lango filmo „Metropolis“ (MoMA (The Museum of Modern Art in New York), Film Study Center Special Collections, object number 200293.6)

jimas (kad ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos aplinkoje, tarp kurios partnerių yra Lodzės Gražinos ir Kęstučio Bacevičių muzikos akademija, o abi institucijos dalyvauja šiuolaikinėms operos formoms skirtame Europos operos akademijos projekte).

Aistros dėl „Gražinos“

Pirmąja ilgai laukta Nepriklausomybės laikotarpio lietuviška opera tapo Jurgio Karnavičiaus „Gražina“ pagal to paties pavadinimo Adomo Mickevičiaus poemą (libreto autorius – Kazys Inčiūra). Premjera įvyko 1933 m. vasario 16 d., minint Lietuvos Nepriklausomybės 15-ąsias metines[5]. Tai buvo svarbus įvykis ne tik Kauno muzikiniame, bet ir apskritai visuomenės gyvenime. Per pertrauką prezidentas Antanas Smetona scenoje įsegė kompozitoriui Lietuvos didžiojo kunigaikščio Gedimino ordino rikio garbės ženklą už nuopelnus Lietuvos menui. Prezidentinio apdovanojimo gestas reiškė autoriaus pripažinimą – kaip pasakytų prancūzų sociologas Pierre'as Bourdieu, išaugusį Karnavičiaus socialinį kapitalą. Po sėkmingos premjeros jis buvo pakviestas dėstyti Kauno kon-

5 Dainavo Kipras Petrauskas (Liutauras), Vladislava Grigaitienė (Gražina), Antanas Sodeika (Jaunasis bajoras), Antanas Kučingis (Rimvydas), Aliodija Dičiūtė (Pažas), Gražina Matulaitytė (Ramunė). Dirigentas Mykolas Bukša, režisierius Petras Oleka, dailininkas Adomas Galdikas, chormeisteris Julius Štarka.

3 pav. Scena iš Jurgio Karnavičiaus operos „Gražina". Centre – Kipras Petrauskas (Liutauras). 1933. Kauno miesto muziejaus fondai (Nr. PMMGEK-3986), virtualus. kaunomuziejus.lt

servatorijoje (iki tol Kauno akademinė muzikos bendruomenė jo neįsileido), kompozitoriui buvo užsakyta antra opera („Radvila Perkūnas"). Tačiau po spektaklio pasirodžiusi kritika nenorėjo pripažinti autoriui jo kultūrinio kapitalo: ginčytasi, ar „Gražina" išties gali vadintis tikra lietuviška opera.

Karnavičius, kaip ir Bacevičius, Kauno muzikinėje visuomenėje buvo „autsaideris". Ilgai gyvenęs Sankt Peterburge, kur nuo 1903 m. studijavo konservatorijoje, vėliau joje dėstė, buvo profesorius, į Kauną jis grįžo 1927 metais. Galbūt jei ne Spalio revoliucija ir vis slogesnė atmosfera Sovietų Rusijoje, Karnavičius nebūtų priėmęs tokio sprendimo. Tačiau keturiasdešimt trejų apsisprendęs su šeima apsigyventi Kaune, išsyk užmezgė ryšius su Valstybės teatru, kur šiaip jau dirbo nemažai iš Rusijos grįžusių aukšto lygio menininkų, pradedant pačiu Kipru Petrausku.

1928 m. vasario 16 d. buvo parodytas baletas „Lietuviškoji rapsodija" pagal Karnavičiaus to paties pavadinimo simfoninę fantaziją (choreografas Pavelas Petrovas, dirigavo pats Karnavičius), o netrukus Karnavičius – „rimtas rafinuotas muzikas", taip jį po trisdešimties metų pavadino Jakubėnas, ėmėsi kurti operą. 1929 m. birželio 10 d. Karnavičius įteikė Valstybės teatro direktoriui pareiškimą apie naujos operos kūrimą, nurodydamas, kad imasi rašyti trijų veiksmų operą su prologu Mickevičiaus poemos „Gražina" tema, kas buvę aptarta su švietimo ministru Konstantinu Šakeniu dar 1928 m. pabaigoje. 1932 m. pradžioje kompozitorius „Gražiną" užbaigė.

Ta proga *Lietuvos aide* pasirodė jau minėtas Bacevičių papiktinęs Viliaus Ašmio straipsnis „Lietuviška istorinė opera „Gražina“ (Ašmys 1932):

„Ne kartą buvo rašyta, kad kai kurie mūsų kompozitoriai rašą po lietuvišką operą. Patirta, kad tokia pirmoji lietuviška opera šiomis dienomis jau baigta. Pasiteiravę sužinojome ir kai kurias liečiančias tą operą smulkmenas.

Lietuvišką operą „Gražiną“ sulig Adomo Mickevičiaus poema parašė kompozitorius Jurgis Karnavičius, lietuviškos rapsodijos, suitos ir kitų kompozicijų autorius. To siužeto operą parašyti jis jau manęs prieš keliolika metų dar Peterburgo konservatorijoje mokydamasis. Bet tas sumanymas buvo pradėtas realizuoti tik 1927 m. autoriui grįžus į Lietuvą ir pradėjus muzikos darbą dirbti. Paskutiniais metais autorius tyrinėjo siužetą ir išdirbinėjo smulkų schematišką planą. Pati opera buvo pradėta rašyti tik prieš dvejus metus.

J. Karnavičiaus operos libretto paruošė jaunas poetas Kazys Inčiūra. Libretto esąs nė kiek nenutolęs nuo Adomo Mickevičiaus poemos, išskiriant kai kurias neesmines detales. K. Inčiūra artimai bendradarbiavo su operos autoriumi visą rašymo periodą: jis tiekęs literatūrines pataisas, drauge ekskursavę į senesniąsias istorines vietas <...>.

Be K. Inčiūros, autoriui daug padėję mūsų įvairių meno šakų darbuotojai: kun. Sabaliauskas-Žalia Rūta – suteikęs senovinių raudų melodijas, dail. A. Žmuidzinavičius – keletą retų liaudies dainų melodijų, m-me Herford – du senus kryžeivių choralus, kuriuos surado senuose Karaliaučiaus archyvuose, dain. Kipras Petrauskas sudainavo vieną liaudies dainą, kurios melodija panaudota svarbiausiai Litauro partijos arijai, komp. A. Kačanauskas patiekė keletą raudų melodijų, Marčiukaitis – senus liaudies šokius, o P. Adomavičius davė naudotis retu Juškevičiaus *Lietuviškų dainų* rinkiniu. Žodžiu, kompozitorius naudojosi eilės asmenų patarimais, kurie tik galėjo būti operai vertingi.

Operos arijos parašytos atsižvelgiant į mūsų operos artistų pajėgumą – balsų resursus.

Opera „Gražina“ turi keturis veiksmus, penkis paveikslus (du paveikslai eina pirmu veiksmu) <...>. Operos svarbiausios personos: Gražina, Ramunė, Pažas (įvesta nauja epizodinė rolė), Litauras, Rimvydas ir Vaidyla.

Šiandieną sunku ką nors pasakyti apie pirmosios lietuviškos operos meninę vertę, kol ji dar tebėra rankraštyje, muzikos kritikų neįvertinta. Bet jos atsiradimas yra naujas mūsų muzikos srity įvykis. J. Karnavičiaus darbas tebūnie ir kitiems mūs kompozitoriams paakinimas originalinės operos srity.

Visi laukiame lietuviško repertuaro operoje. Kad tik pasisektų!“

Tokį palankų toną „Gražinos“ atžvilgiu palaikė ne visi. Po keleto dešimtmečių Jakubėnas liudijo, jog „aliarmuojančios žinios“ apie naują Karnavičiaus operą spaudoje pradėjo rodytis dar 1930 m., o muzikų bendruomenė sutiko jas „su suprantamu nepalankumu“:

„asmuo, kuris buvo laikomas ne lietuviu, o rusu, ėmėsi to, ko mūsų muzikai didžiūnai iki šiol nebuvo įvykdę <…>. Tačiau teatralų sferos laikėsi nekompromisiškai.“ Karnavičius

turėjęs tvirtą užnugarį teatre, tad teatro vadovai atsakę: „Teparašo operą kas kitas, mielu noru pastatysim, jei bus nors kiek tinkama; bet šiuo metu: kurgi Jūsų lietuviškos operos" (Jakubėnas 1957).

Vis dėlto iš karto po premjeros būtent Jakubėnas, pagrindinio šalies dienraščio *Lietuvos aidas* apžvalgininkas, be to, jaunesnės kartos muzikas, išsakė itin kritiškų pastabų apie „Gražiną":

„P[ono] Karnavičiaus muzikos dvasia iš esmės nėra artima mūsų liaudies dainoms. Kiek neutralus „esperantiškas" jo stiliaus kultūringumas suteikia jam tiek lankstumo, kad į jį lengva įterpti bet kokios šalies folklorinius elementus. <...> Savo meistriška harmonizuote p. Karnavičius pasiekė beveik visiško šių dainelių sutapimo su jo bendriniu stilium ir tuo būdu jas nulietuvino nudažydamas kiek svetimomis, saloninėmis spalvomis" (Jakubėnas 1933a).

Plačiau savo kritišką požiūrį Jakubėnas išplėtojo žurnale *Muzika ir teatras* (Jakubėnas 1933b: 94–97), kurio leidėjas, beje, buvo Bacevičius. Jakubėnas rašė:

„Susilaukėm „pirmosios lietuviškos operos". Taip bent apie tą faktą mums buvo skelbiama laikraščiuos. Tikrumoje gi klausimas dėl „pirmosios lietuviškos operos" nesiduoda taip lengvai sprendžiamas, nes įvairiai statydami šį klausimą, gauname įvairių atsakymų.

Jei tuo posakiu suprasti iš viso operą lietuvišku siužetu, tai pirmoji bene bus *I lituani* Ponchielli.

Jei tai yra lietuvio parašyta lietuvišku tekstu opera, tai čia atatiktų M. Petrausko operos.

Jei pirmoji, parašyta Nepriklausomoje Lietuvoje, tai tokia būtų V. Bacevičiaus „Vaidilutė" <...>

Koks gi apibrėžimas pritiktų „Gražinai"? Mūsų nuomone, čia priimtina ši formulė: „Iš Nepriklausomoje Lietuvoje sukurtųjų operų yra tai pirmoji *pastatytoji*[6] mūsų Valstybės Teatre."

Mūsų visuomenė taip trokšta savosios operos, šis klausimas yra taip aktualus, kad kiekvienos lietuviškos operos pasirodymas nėra grynai muzikalis, bet ir visuomeninis dalykas. Ir muzikos kritikui, savo nuomonę bereiškiant, tenka čia taikint įvairūs kriterijai.

1. Pirmiausias ir svarbiausias kriterijus – tai grynai meniškas.

P. J. Karnavičiaus opera bendrais bruožais palieka visai rimto darbo įspūdžio. Jos muzika yra t. v. „gerai padarytoji muzika": techniškai sklandi, skambiai instrumentuota, gana įdomi harmoniškai. Jaučiasi autoriaus geras skonis. Jis niekur netampa trivialus; muzikos pobūdis gan „distinguotas", kultūringas. Bet kūrybiniai orientuotas klausytojas jai gali prikišti vieną gan skaudų trūkumą: originalumo stoką. Tiesa, p. Karnavičiaus muzikalė kultūra neprileidžia tiesioginių „pasiskolinimų" – girdėdami daugelį pažįstamų vietų negalime nurodyti „adreso"."

6 Čia ir toliau kursyvas recenzijos autoriaus.

Čia kritikas pademonstruoja įžvalgumą ir išvardija Rimskį-Korsakovą, Musorgskį ir Wagnerį, kurių „neutralizuotas stilių mišinys“ skamba Karnavičiaus operoje. Toliau Jakubėnas išskleidžia savo antrąjį vertinimo kriterijų:

„Kadangi „Gražina“ mums buvo prezentuota kaip pirmoji lietuviška opera, kadangi jos siužetas – lietuviškai istorinis, jos muzikoje pavartota apie 40 lietuviškų dainų melodijų – tai nenoromis turime taikinti dar ir *lietuviškumo* kriterijų.

Kokią operą galime vadinti lietuvišką?

Aiškus dalykas, kad čia svarbu ne išorinės aplinkybės: tekstas, autoriaus pilietybė ar kilmė; hitleriškas „rasinio grynumo“ kriterijus čia vargu ar tinka. Svarbu pati muzikos dvasia.

Jei apie operos tautiškumą spręstume iš folklorinių elementų gausumo, tai „M-me Butterfly“ būtų japonų opera, „Carmen“ – ispanų, o „Aida“ egiptiečių. <…> Tiesa, pripažinto lietuviško modelio dar neturime. <…> Bet mes jau turime sveikus lietuviškos muzikos pradus. Čiurlionies, Gruodžio, Šimkaus, Banaičio ir kt. kūriniuose yra jau pasireiškusi kažkokia savita dvasia <…>. Taigi galime jau apytikriai spręsti klausimą, kas *nėra lietuviška, kas yra svetima tam, jau susidariusiam muzikos tipui.*

Mūsų nuomone, p. Karnavičiaus muzika nepriklauso prie šitos „musietiškos“ psichologinės aplinkumos. Ji gan kilni, perdėm kultūringa – tipinga senesnės inteligentijos, senesnės muzikalinės kultūros epigonizmo išdava. <…> Mes gi lietuviai esame jauni, mes dar tebekvėpuojame juodžemio oru, mūsų besivystantį gyvenimą atitinka kaip tik priešingos ypatybės. <…> Dabar gi tai yra visai nebloga, gerai, vietomis net gana gabiai padaryta *rusų mokyklos epigoninė opera su lietuviškomis melodijomis*.“

Trečias požiūris, anot Jakubėno, yra „praktiško tinkamumo klausimas“:

„Šiuo atžvilgiu tenka „Gražiną“ įvertinti visai teigiamai. <…> „Gražina“ turi viską, kas reikalinga operai: masinių scenų, chorų, solistinių numerių, baletą; ji sukomponuota nemaža scenos nuojauta“ (ibid.: 95–96).

Kritiko išvada:

„Opera buvo neabejotinai statytina ir buvo sutikta dideliu visuomenės susidomėjimu. Ją statydamas mūsų teatras atliko tam tikrą kultūrinę pareigą – kelti Lietuvos meną ir duoti pasireikšti Lietuvos meno kūriniams. Lietuviškos tautinės operos dar, tiesa, nesulaukėme. Girdėjome kol kas tiktai visai neblogą J. Karnavičiaus operą“ (ibid.: 97).

Savo straipsnį Jakubėnas užbaigia bendresnio pobūdžio pasvarstymu, kad tautinė muzikos kūryba labiau reiškiasi kituose muzikos žanruose ir kad apskritai „epochalės reikšmės savo tautų reprezentantai“ Griegas, Chopinas, Brahmsas operų nerašė:

„Muzikos istorijoje opera iš viso traktuojama kaip antraeilis muzikos kultūros veiksnys. Visai nenormali yra dabartinė būklė, kai beveik jokio dėmesio nėra kreipiama į lietuvių sukurtą instrumentalinę muziką, kuri kaip tik greičiau galėtų išpopuliarinti Lietuvos vardą“ (ibid.).

Nors ir pateikiant keletą objektyvių išlygų, pripažįstant „Gražinos“ kaip sceninio kūrinio sėkmę, šiame tekste visgi labiausiai stengiamasi neutralizuoti naujosios operos reikšmę. Jakubėnas nepripažino „Gražinos“ tikra tautine opera, taip tarsi nuvainikuodamas pagrindinį kūrinio nuopelną. Pagal meno sociologo Pierre'o Bourdieu sąvokas, kritikas atstovavo išorinės galios laukui, kuris pagal apibrėžimą autonominiam teatro laukui bando primesti savo kriterijus[7]. Čia pasireiškusi gilesnė priešprieša atspindėjo ne tik meninio, bet ir visuomeninio bei politinio lauko konkurenciją. Tai buvo priešprieša tarp estetinių preferencijų (skonio) ir net etinių nuostatų, viena vertus, puoselėjamų Valstybės operą globojusio senosios kartos politinio elito su prezidentu priešaky, kita vertus, nuostatų, būdingų naujosios kartos tautininkams, kurių pažiūras įgarsino *Lietuvos aidas*, o muzikos laukui jas „perdavė“ Jakubėnas.

Lietuvos aidas apskritai kritikavo tuometinę Valstybės teatro politiką. „Tautiškos minties dienraščio“ nuostatas apibendrina jo 1934–1939 m. vyriausiojo redaktoriaus Vytauto Alanto teiginys „ne tauta menui, o menas tautai“:

> „Ideologinis, tendencinis teatras? Kodėl gi ne, jei jis mums reikalingas? Šio rašinio pradžioje jau minėjau, kad bet kokios meno šakos egzistencija gali būti tik tada pateisinta, jei bus giliai įleidusi šaknis į gyvenamąją tikrovę. Juk ne tauta menui, bet menas tautai. <…> Kiekviena tauta turi savo gyvųjų reikalų, ir į tuos reikalus visų pirma ir turi būti atsižvelgta. Tuo tarpu nieko blogo nebus, jei mūsų teatras nenustebins pasaulio ypatingais laimėjimais, bet užtat jis padarys didelį kultūros darbą, jei sugebės prisiderinti prie gyvenamojo laikotarpio gyvųjų reikalų. Tam darbui turėtų būti panaudotos visos jėgos ir visos priemonės. Tautos kultūrinis ir tautinis ugdymas pirmoje vietoje, o visos teorijos ir šventadieniški samprotavimai apie meno laisves ir kitus panašius dalykus – antroje“ (Alantas 1933).

Šis straipsnis buvo viena iš reakcijų diskusijoje, pradėtoje, anot literatūrologės Petronėlės Česnulevičiūtės (Česnulevičiūtė 2012), paties teatro. Savo patarėjo Balio Sruogos inspiruojamas teatro direktorius Oleka-Žilinskas nuolat skelbė straipsnius Valstybės teatro ideologijos klausimu. Antai 1932 m. *Lietuvos aide* naujo sezono proga buvo publikuojamas Olekos-Žilinsko pranešimas spaudai, kurio esminė nuostata buvo ta, kad „tauraus ir didaus lietuvio tipo“ išvedimas yra filosofų bei mąstytojų reikalas, o ne teatro (Vakarai ir mūsų teatro menas 1932):

> „Tamstos iš manęs turbūt tikrai laukiate atsakymo į madnųjį ir dar tokį populiarų klausimą: kas mums daryti? Su kuo mums lygintis? Ko ir iš ko mums mokytis? <...>
>
> Mes, teatralai, pereitais metais viešai iškėlėme klausimą apie mūsų teatro ideologiją ir pakvietėme visuomenę į talką šiam sunkiam uždaviniui spręsti. Mes aiškiai mintijome,

7 Plačiau apie tai žr. Baublinskienė 2016: 192–203.

kad teatro ideologija nėra kokia nors darbo programa, kurią pakanka atsisėdus sugalvoti ir paskui jau kovos keliu vykinti.

Mes mintijome, kad teatro ideologija gali būti apspręsta tiktai tautinių idealų kristalizacijos keliu, kad į tąją ideologiją reikia išaugti – kad į ją galima išaugti tiktai bendromis kultūros darbininkų pastangomis. <...>

Teisybė, metų pabaigoje spaudoje pasigirdo kiek blaivesnių balsų, atsirado nuoširdžių pastangų eiti sprendimo linkme. Tiktai tos pastangos buvo <...> tokia neatsakominga forma parodytos, kad mes tomis pastangomis jokiam realiam darbui negalėjome pasinaudoti. Pavyzdžiui, vienas žurnalistas pakeltu balsu kategoriškai patarė, baigdamas nemielaširdingai rūsčius samprotavimus, kad teatras esą turėtų pasistengti sudaryti „didų ir taurų lietuvio tipą"? Šis patarimas, žinoma, jau arčiau temą paliečia, bet ko gi jis praktiškai yra vertas? <...>

Mums atrodo, kad tautinės ideologijos klausimus turėtų išspręsti mūsų mintytojai ir filosofai, ir teatras privalėtų vadovautis jų darbo konkrečiais vaisias. Bet gal Tamstos pasakytumėte, kur gi tie mintytojai ir filosofai, kurie šį darbą jau padarę, nuo kurių teatras atsiliko?"

Taigi „Gražinos" premjera įvyko aršių diskusijų Valstybės teatro politikos klausimu fone[8], be kita ko, priekaištaujant teatrui ir dėl iš Rusijos atvykusių „svetimų bendradarbių"[9] gausos. Teatrui visai netrukdė „esperantiška" „Gražinos" muzikos kalba, nes svarbiausias matas čia buvo kompozitoriaus profesionalumas. Todėl netrukus jam buvo pasiūlyta kurti antrąją operą – „Radvila Perkūnas".

Tiesa, praėjus ketvirčiui amžiaus ir Jakubėnas pakeitė nuomonę apie „Gražiną". Iš didesnės laiko ir patirties, paženklintos karo ir emigracijos išbandymų, perspektyvos jis prisiminė: „Tai buvo rimto rafinuoto muziko darbas su gera technika, gan naujoviška harmonija, puikiu orkestruotės pažinimu, aiškia vokaline nuojauta ir net su tam tikra, kad ir ribota, bet skoninga kūrybine dovana" (Jakubėnas 1957).

Po premjeros Karnavičius „Gražiną" redagavo, antrosios redakcijos premjera įvyko 1940 m. vasario 16 d.[10]

8 Plačiau apie Valstybės teatro ir kritikos santykius žr. Petrikas 2009; Česnulevičiūtė 2012.

9 Marius, K. [Vincas Rastenis] 1932. Daugiausia atvykėlių, bėgusių iš Sovietų Rusijos, buvo baleto trupėje, tas neturėtų stebinti, nes rusų baleto mokykla buvo viena stipriausių Europoje.

10 Trečioji redakcija padaryta ir parodyta 1949 m. Vilniuje (jau po Karnavičiaus mirties). Iki trijų veiksmų sutrumpintoje operoje pagal tarybinio meno reikalavimus atsisakyta tragiško finalo, kur žuvusios kunigaikštienės Gražinos vyras Liutauras puola į laužo ugnį, kad būtų palaidotas drauge su žmona. Ketvirtąją redakciją pagal Karnavičiaus antrąją autorinę redakciją 1966 m. Čikagoje parengė Jakubėnas, premjera įvyko 1967 m. Čikagos lietuvių operoje. 1968 m. „Gražina" pastatyta Kaune su įspūdingomis Liudo Truikio dekoracijomis, 1990 m. – Vilniuje.

Trys operos per ketverius metus ir karo laikų *post scriptum*

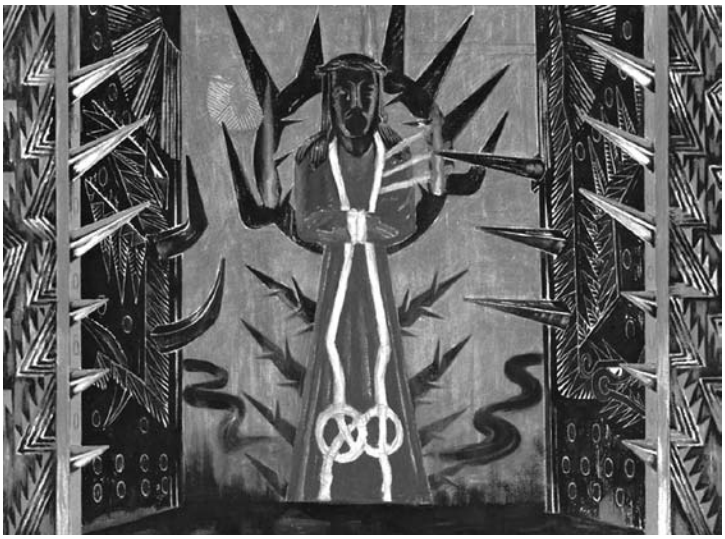
Praėjus trejiems metams po „Gražinos“ premjeros, 1936 m. kovo 19 d. įvyko Antano Račiūno operos „Trys talismanai“ premjera. Tai buvo jauno, perspektyvaus kompozitoriaus kūrinys: Račiūnui buvo 31-eri ir netrukus – 1937 m. – jis išvyks su valstybine stipendija studijuoti į Paryžiaus *École Normale de Musique* pas garsiąją Nadią Boulanger. Opera sukurta pagal Kazio Inčiūros misteriją lietuvių liaudies pasakų motyvais, jis parašė ir libretą. Nors libretas „be programos berods visiškai nesuprantamas“, tačiau „kartu su Račiūno muzika susidariusi visuma yra nebloga: „išveža“ ypač gražūs chorai ir rūpestingas pastatymas“, – apie premjerą *Lietuvos aide* atsiliepė Jakubėnas (Jakubėnas 1936).

Šį kartą *Lietuvos aidas* buvo itin palankus naujam veikalui ir atlaidus jo autoriui. Jakubėnas rašė, kad Račiūnas pradžiugino „stambiu talentu dvelkiančiu veikalu“, jis turi „turtingą melodijos dovaną“ ir teatro muzikos gyslelę: „valdo dramatinę ekspresiją deklamacijoje, jaučia vokalinius reikalavimus“ (ibid.). Muzikos tėkmė natūrali, spontaniška, kompozitorius „rašo, „lyg paukštelis čiulba“, nepaisant „blankesnių“, „net banalių“ epizodų. Račiūnas esą gerai stilizavo liaudies muziką, operoje daug „senovės raudomis paremtų epizodų“, kurie „net suteikia visai operai antspaudą“. Išlikę operos epizodai, taip pat turint minty jau po karo sukurtas Račiūno operas („Marytė“, 1953; „Saulės miestas“, 1965), rodo, kad kompozitorius buvo linkęs į muzikos kalbos paprastumą, vadinamojo tautinio romantizmo estetiką, tikusią tiek Valstybės teatro, tiek vėliau tarybinei scenai. Paradoksalu, tačiau kūrybinės minties originalumą ar tam tikrą muzikos lietuviškumą, kurių Jakubėnas taip priekabiai ieškojo Karnavičiaus „Gražinoje“, Račiūno stiliuje apčiuopti dar sunkiau.

„Trys talismanai“ buvo trijų veiksmų opera su prologu. Jos siužetas pasakos tipo, metaforiškai patriotinis, jo esmė – gėrio ir blogio kova, galiausiai gėris triumfuoja. Iš pradžių operą ketinta pavadinti „Vergai ir dievai“ (Palionytė 1970: 29–31), bet pasirinktas labiau į pasakų pasaulį nukreipiantis pavadinimas. Operos veikėjai – mergelė našlaitėlė Žvaigždonė, vėliau virstanti karžyge, piktoji ragana Rugni, burtininkas Afri ir klastinga jo duktė Levita, broliai karžygiai Tauragis, Kupris, Danguolis ir kiti.

„Trijų talismanų“ premjera teatro buvo rūpestingai parengta. Dirigavo Mykolas Bukša, režisierius Teofanas Pavlovskis, choreografiją kūrė Aleksandra Fiodorova-Fokina, pagrindinę Žvaigždonės partiją dainavo Vladislava Grigaitienė. Spektaklio dailininkas Liudas Truikys už „Trijų talismanų“ dekoracijas pelnė apdovanojimą Paryžiaus pasaulinėje parodoje 1937 metais.

1937 m. vasario 16 d. įvyko antrosios Karnavičiaus operos „Radvila Perkūnas“ premjera. Galima sakyti, kad tai buvo teatro „mega“ projektas apie to meto „prarastąją žemę“ – Vilnių. Libretą parašė Balys Sruoga, pritaikęs operai savo to paties pavadinimo dramą.



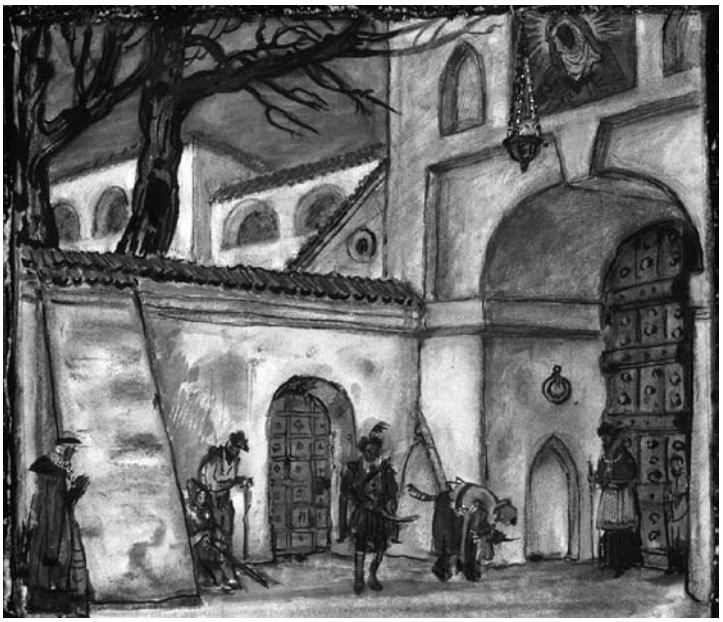
4 pav. Liudo Truikio dekoracijų eskizas operai „Trys talismanai". Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus (Nr. ČDM G 79095), limis.lt

Kompozitorius sukūrė didingą 4 veiksmų veikalą apie reformacijos laikų Vilnių. Pagrindiniai veikėjai – protestantas Mikalojus Radvila Juodasis, jo sūnus Jonušas, katalikas Jonas Chodkevičius (Katkus) ir jo augintinė Sofija. Nors jaunuoliai myli vienas kitą, tėvai tarpusavy nesutaria, kol finale šeimų nesuvienija švedų grėsmė ir opera baigiama patriotine kovos už tėvynę gaida. Kiek nostalgišką veikalo atmosferą pabrėžė Mstislavo Dobužinskio scenografija, tiksliai atkartojusi svarbiausias Vilniaus vietas (tokias kaip Aušros vartai)[11].

Po „Radvilos Perkūno" premjeros Jakubėnas kiek pakoregavo savo nuomonę apie Karnavičių kaip „produktyvų ir patvarų" kompozitorių: „Noras ir patvarumas daug padaro; ši antra Jurgio Karnavičiaus „lietuviška" opera, palyginus su „Gražina", yra stilistiškai vieningesnė, įtikinamesnė" (Jakubėnas 1937).

Vis dėlto pakartotinio „Radvilos Perkūno" pastatymo teko laukti net 81 metus. 2018 m. šią operą, nors ir sutrauktą iki dviejų veiksmų, pastatė Kauno valstybinis muzikinis teatras. Gyvas atlikimas leido išgirsti Karnavičiaus orkestruotės sodrumą – „sunkoką Petrapilio mokyklos naujovišką stilių", šiandien skambantį netikėtai šviežiai, kaip nepažinta Kauno tarpukario muzikinio moderno spalva, kreipianti mintis ne tiek link

11 Operos dirigentas Mykolas Bukša, režisierius Petras Oleka, choreografas Bronius Kelbauskas. Dainavo Ipolitas Nauragis (Radvila), Aleksandras Kutkus (Jonušas), Antanas Sodeika (Katkus), Gražina Matulaitytė (Sofija), Antanas Kučingis (Bružiukas) ir kiti solistai.



5 pav. Mstislavo Dobužinskio dekoracijų eskizas operai „Radvila Perkūnas". Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

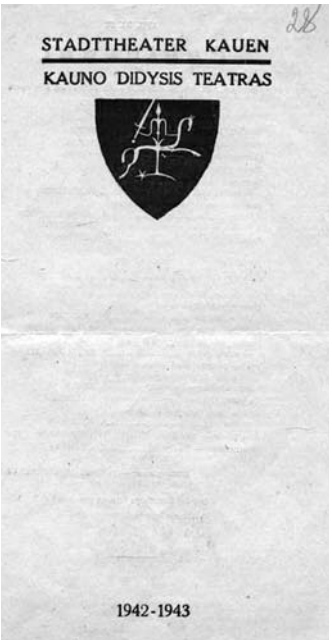
Rimskio-Korsakovo ar kitų rusų kompozitorių muzikos, kiek link tuometinio vokiško „naujojo daiktiškumo" (*Neue Sachlichkeit*) estetikos.

1938 m. minint Nepriklausomybės 20-metį nauja opera nebuvo pastatyta. Užtat 1939 m. vasario 15 d. įvyko Miko Petrausko ir Jono Dambrausko operos „Eglė" premjera. Tai buvo nauja 1924 m. Amerikoje Petrausko sukurtos operos „Eglė žalčių karalienė" versija, siekiant pagerbti 1937 m. mirusio autoriaus atminimą. Nauja redakcija rūpinosi tais metais įsteigtas Miko Petrausko komitetas (tarp narių – Kipras Petrauskas, Valstybės teatro direktorius Viktoras Žadeika). Stasys Santvaras pertvarkė M. Petrausko pagal Aleksandro Fromo-Gužučio dramą rašytą libretą, muziką redagavo ir papildė tuomet teatre sufleriu dirbęs kompozitorius ir chorvedys Jonas Dambrauskas[12]. Premjerą gana palankiai įvertinęs Jakubėnas diplomatiškai rašė, kad veikalas „nusipelno tautinės, greičiau net liaudies operos vardo" (Jakubėnas 1939). Operos liaudiškumas buvo įvertintas po metų – jau tarybiniais laikais, kai nuspręsta naują „Eglės" redakciją patikėti Karnavičiui. Šiam mirus (1941) ir prasidėjus karui, sumanymas nebuvo įgyvendintas, ir Petrausko „Eglė" nugrimzdo užmarštin.

12 Operos dirigentas Jonas Dambrauskas, režisierius Stasys Dautartas, dailininkas Liudas Truikys. Dainavo Kipras Petrauskas (Žilvinas), Petronėlė Zaniauskaitė (Eglė), Antanas Sodeika (piršlys Gulbinas), Antanas Kučingis (Dainius Rimūnas) ir kiti solistai. Plačiau apie „Eglę" žr. Dambrauskas 2002: 50–59.

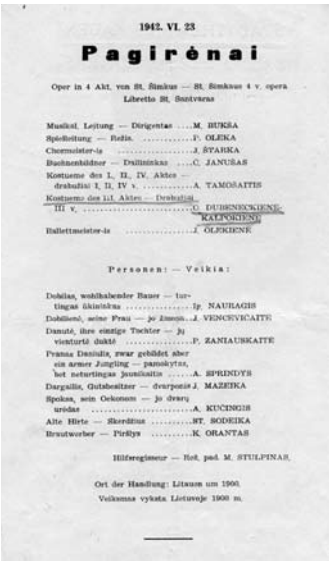
Tačiau lietuviškų operų epopėja nesibaigė – 1942 m. vokiečių okupuotame Kaune įvyko 1939 m. Stasio Šimkaus sukurtos operos „Pagirėnai“ premjera, tik ne vasario 16-ąją, o birželio 23 d. Kadangi iki tol beveik visos lietuviškos premjeros buvo derinamos prie svarbios valstybinės datos, kyla klausimas, ar tai buvo tiesiog šventinis vidurvasario vakaras – Rasos, Joninės, ar vis dėlto susijęs su prieš metus vykusiais įvykiais – 1941 m. birželio 22 d. nacių Vokietijos invazija į Sovietų Sąjungą, Birželio sukilimu, o gal Laikinosios vyriausybės sudarymu?[13] Bet kuriuo atveju premjeros afišose matome nebe Valstybės teatro emblemą, o užrašą lietuvių ir vokiečių kalbomis – Kauno didysis teatras ir *Stadttheater Kauen*.

Šimkaus „Pagirėnai“ sukurti pagal Stasio Santvaro libretą. Šios komiškos 4 veiksmų operos siužetą būtų galima palyginti su Smetanos „Parduotąja nuotaka“. Veiksmas vyksta kaime (antrasis operos pavadinimas yra „Kaimas prie dvaro“): ūkininko dukrą Danutę pamilo ir dvaro urėdas Spoksa, ir neturtingas kaimietis Pranas; Danutė myli Praną, bet tėvas Dobilas nori, kad ji tekėtų už Spoksos. Po įvairių peripetijų viskas išsisprendžia laimingai – Danutė ir Pranas susituokia. Nuotaikingo siužeto opera išties tiko birželio saulėgrįžos vakarui praskaidrinti. Tačiau „Pagirėnų“ sceninis likimas nesusiklostė: 1943 m. Šimkui mirus, o 1944 m. pasikeitus santvarkai, „Pagirėnai“, kuriuos kompozitorius dar ketino redaguoti, nugulė į archyvą. Karo metu pastatyta opera platesnės recepcijos spaudoje ir visuomenėje nesulaukė.


STADTTHEATER KAUEN

KAUNO DIDYSIS TEATRAS

1942-1943


1942. VI. 23

Pagirėnai

Oper in 4 Akt. von St. Šimkus — St. Šimkaus 4 v. opera
Libretto St. Santvaras

Musikal. Leitung — Dirigentas ....M. BUKSA
Spielleitung — Režis. .....P. OLEKA
Chormeister-is .....J. ŠTARKA
Bühnenbildner — Dailininkas ....C. JANUŠAS
Kostüme des I., II., IV. Aktes — drabužiai I, II, IV v. .....A. TAMOŠAITIS
Kostüme des III. Aktes — Drabužiai III v. .....G. DUBENECKIENĖ, KALPOKIENĖ
Ballettmeister-in .....J. OLEKIENĖ

Personen: — Veikia:

Dobilas, wohlhabender Bauer — turtingas ūkininkas .....Ip. NAUJAGIS
Dobilienė, seine Frau — jo žmona ..J. VENCEVIČAITĖ
Danutė, ihre einzige Tochter — jų vienturtė duktė .....P. ZANIAUSKAITĖ
Pranas Daniulis, zwar gebildet aber ein armer Jungling — pamokytas, bet neturtingas jaunuolis .....A. ŠPRINDYS
Dargailis, Gutsbesitzer — dvarponis J. MAŽEIKA
Spoksa, sein Oekonom — jo dvarų urėdas .....A. KUČINGIS
Alte Hirte — Skerdžius .....ST. SODEIKA
Brautwerber — Piršlys .....K. ORANTAS

Hilfsregisseur — Rež. pad. M. STULPINAS.

Ort der Handlung: Litauen um 1900.
Veiksmas vyksta Lietuvoje 1900 m.

6 pav. S. Šimkaus operos „Pagirėnai“ programėlė. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus (Nr. LTMKM A 4927/2), limis.lt

13 Vokietijai 1941 m. birželio 22 d. užpuolus Sovietų Sąjungą, prasidėjo Lietuvių aktyvistų fronto suorganizuotas Birželio sukilimas. Birželio 23 d. Kaune per radiją buvo paskelbta apie Laikinosios vyriausybės sudarymą ir Lietuvos valstybės atkūrimo deklaraciją. Tačiau pareiškimas nebuvo įgyvendintas, nes nacių Vokietija iš pradžių įvedė karinį, vėliau – civilinį administracinį okupacinį valdymą (*Visuotinė lietuvių enciklopedija*, prieiga per internetą: https://www.vle.lt/straipsnis/birzelio-sukilimas/)

Išvados

Pirmuoju nacionalinio operos teatro laikotarpiu, kurį galima apibrėžti 1920–1940 m. arba, kaip siūlo Jonas Bruveris, 1920–1944 m. (t. y. iki nemažos dalies inteligentijos emigracijos bangos į Vakarus artėjant Rytų frontui), buvo siekiama greta klasikinio sukaupti ir lietuviškų veikalų repertuarą, pastariesiems keliant tiek tautiškumo, tiek ir meistriškumo reikalavimus. Todėl 1921 m. parodyta Petrausko „Birutė“ nors ir pasižymėjo jautriais tautiškumo atgimimo momentais, profesionalumu netenkino nei teatro publikos, nei paties teatro.

Naujų veikalų tikėtasi iš žinomų pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio muzikinio gyvenimo dalyvių – Gruodžio, Šimkaus, Tallat-Kelpšos. Jų skatinimas apmokamomis stažuotėmis rodo, jog Valstybės teatras suvokė „visuomeninio užsakymo“ ir lūkesčio scenoje matyti lietuviškas operas svarbą. Tačiau naujus kūrinius pateikė Kauno muzikinio gyvenimo „autsaideriai“ – Bacevičius ir Karnavičius. Pirmojo opera „Vaidilutė“ perklausos metu atmesta dėl nederamo libreto, keistokos muzikinės kalbos ir autoriaus kompozicinio neįgudimo. Karnavičiaus „Gražina“ priimta pastatymui, pasitikint kompozitoriaus kvalifikacija (išsilavinimas Peterburgo konservatorijoje) ir patirtimi (buvo daugelio kūrinių autorius, puikiai valdė instrumentuotę ir pan.). Libretas, grįstas klasikine Mickevičiaus drama ir apeliuojantis į didvyrišką Lietuvos praeitį, taip pat atrodė tinkamas būti lietuviškos *grand opera* pagrindu.

Po „Gražinos“ premjeros pelnytas teatro publikos ir politinio elito pripažinimas vis dėlto nesutapo su *Lietuvos aido* kritiko Vlado Jakubėno nuomone, kuris abejojo, ar gali ne lietuvių kilmės autorius (Karnavičius ilgai gyveno Rusijoje) sukurti lietuvių tautinę operą.

„Gražinos“ ir po kelerių metų sukurtos Karnavičiaus operos „Radvila Perkūnas“ sąlyginis kritiko nepripažinimas tikromis lietuviškomis operomis atspindėjo platesnes diskusijas, susijusias su Valstybės teatro repertuaro ir kadrų politika bei principine nuostata – „tauta menui ar menas tautai“.

Kitos operos – Antano Račiūno „Trys talismanai“, Petrausko ir Jono Dambrausko „Eglė“, Šimkaus „Pagirėnai“ – nekėlė aštrių diskusijų spaudoje, tačiau gana intensyvus naujų lietuviškų operų kūrimas ir statymas liudijo teatro pastangas atliepti visuomenės ir valstybės lūkesčius, o nuolatinis kritikos dėmesys patvirtino šių lūkesčių aktualumą ir teatro veiklos reikalingumą.

Įteikta 2020 09 30
Priimta 2020 11 30

LITERATŪRA

Ambrazas, A. Juozas Gruodis. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Sudarytojas A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 514–540.

Ambrazas, A. Juozas Tallat-Kelpša. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Sudarytojas A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 600–611.

Baublinskienė, B. Tarpukario Lietuvos operos kultūra Pierre'o Bourdieu socialinio lauko teorijos kontekste: aptariant Jurgio Karnavičiaus „Gražinos" premjerą. *Menotyra*, 2016, t. 23, Nr. 3, p. 192–203.

Bruveris, J. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006a.

Bruveris, J. Šimtametės operos istorija. *7 meno dienos*, 2006b m. lapkričio 3 d.

Bourdieu, P. *The Rules of Art*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Bourdieu, P.; Wacquant, L. J. D. *Įžanga į refleksyviąją sociologiją*. Vilnius: Baltos lankos, 1992.

Burokaitė, J. *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias.* Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2004.

Česnulevičiūtė, P. *Andrius Oleka-Žilinskas, Balys Sruoga ir kiti*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.

Dambrauskas, V. *Kompozitorius Jonas Dambrauskas*. Kaunas: Naujasis amžius, 2002.

Janicka-Słysz, M. Apie Kosminę Vytauto Bacevičiaus muziką. *Vytautas Bacevičius*. Straipsniai ir recenzijos. T. 1. Sudarė O. Narbutienė, E. Gedgaudas. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 406–412.

Kiseliauskaitė, J. Operos „Vaidilutė" likimo pėdsakais. *Vytautas Bacevičius*. Straipsniai ir recenzijos. T. 1. Sudarė O. Narbutienė, E. Gedgaudas. Vilnius: Petro ofsetas, 2005, p. 388–405.

Leščinska, B. Operos. *Lietuvos muzikos istorija.* II knyga. *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*. Sudarytojas A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 372–375.

Palionytė, D. *Valanda su kompozitoriumi Antanu Račiūnu*. Vilnius: Vaga, 1970.

Petrikas, M. Lietuvių teatro kritika kaip socialinės veiklos laukas 1920–1940 m. Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.

Stanevičiūtė, R. *Modernumo lygtys*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Vytautas Bacevičius. Straipsniai ir recenzijos. T. 1. Sudarė O. Narbutienė, E. Gedgaudas. Vilnius: Petro ofsetas, 2005.

ŠALTINIAI

Alantas, V. Mūsų teatro kelias. *Lietuvos aidas*, 1933 m. liepos 8 d.

Ašmys, V. Lietuviška istorinė opera „Gražina". *Lietuvos aidas*, 1932 m. vasario 1 d.

Bacevičius, V. Kas sukūrė pirmą lietuvišką operą? *Lietuvos aidas*, 1932 m. vasario 5 d.

Bičiūnas, V. Apžvalga. Menas. *Židinys*, 1930, Nr. 2.

Jakubėnas, V. „Gražina". Mūsų teatro naujoji premjera. *Lietuvos aidas*, 1933a m. vasario 17 d.

Jakubėnas, V. „Gražina" (J. Karnavičiaus 5 paveikslų opera). *Muzika ir teatras*. Mėnesinis iliustruotas žurnalas, 1933b, Nr. 3, kovo 15 d.

Jakubėnas, V. „Trys talismanai". A. Račiūno naujos operos premjera. *Lietuvos aidas*, 1936 m. kovo 20 d.

Jakubėnas, V. „Radvila Perkūnas". *Lietuvos aidas*, 1937 m. vasario 17 d.

Jakubėnas, V. „Eglė žalčių karalienė". *Lietuvos aidas*, 1939 m. vasario 17 d.
Jakubėnas, V. Jurgis Karnavičius. Lietuvių originaliosios operos pionierius Valstybės teatro scenoje. *Muzikos žinios*, 1957, Nr. 1.
Marius, K. [Vincas Rastenis]. Dėl mūsų teatro. *Lietuvos aidas*, 1932 m. vasario 26 d.
Raštai. Tarybinis literatūros ir meno žurnalas, 1941, Nr. 2.
Vakarai ir mūsų teatro menas (Valstybės teatro direktoriaus p. Olekos-Žilinsko pareiškimas spaudai). Tęsinys. *Lietuvos aidas*, 1932 m. rugsėjo 16 d.

State Theatre and National Opera productions: between society's expectations, theatre policy and critical reception

SUMMARY. 31 December, 1920, the first performance of the Opera House *La Traviatta* by Giuseppe Verdi took place in Kaunas, the temporary capital of Lithuania. The performance marked the beginning of the Lithuanian National Opera. Immediately after the premiere of the first opera, the "desire of our society to have our own national opera" arose, according to music critic Vladas Jakubėnas. 16 February, 1921, the opera by Mikas Petrauskas *Birutė* was performed, but the musically modest patriotic opera composed in 1906 no longer met with the aesthetic expectations of the opera audience. The State Theatre began to encourage well known composers of that time, such as Stasys Šimkus, Juozas Tallat-Kelpša, and Juozas Gruodis, to create operas. However, new scores for the Theatre proposed outsiders of Kaunas musical life: having just recently arrived from Paris, the young avant-garde enthusiast Vytautas Bacevičius wrote the opera *Vaidilutė* (*Priestess*, rejected by the Theatre), while Jurgis Kanavičius, a composer representing the middle generation of creators who was rather moderate in his musical expression and had come to Kaunas five years prior from St Petersburg, proposed the opera *Gražina* based on the classical play by Adam Mickiewicz. *Gražina* was premiered on February 16, 1933, for the 15th anniversary of the Independence of Lithuania. In subsequent years new operas by Antanas Račiūnas (*Trys talismanai / Three Talismans*, 1936), Karnavičius (*Radvila Perkūnas / Radvila the Thunderer*, 1937), Petrauskas and Jonas Dambrauskas (*Eglė*, 1939), Šimkus (*Pagirėnai / Village by the Manor*, 1942) were staged. The aim of the paper is to define how, in its first stage of activity, the National Opera coordinated society's expectations to have national operas with the separate aspects of theatre policy and critical reception.

KEYWORDS:
State Theatre, National Opera, music criticism, Karnavičius, Bacevičius, Račiūnas, Šimkus, Petrauskas, Jakubėnas.

ISSN 2351-4744

Kamilė GUDMONAITĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Socialinis teatras kaip gydymo praktika

ANOTACIJA. Teatro praktikai dažnai sakosi gydą, keičią mūsų visuomenę, tačiau mokslinių tyrimų šia kryptimi Lietuvoje yra itin mažai. Vis dėlto pandemijos laikotarpiu ar kitu kriziniu visuomenei metu tiek praktikuojantiems menininkams, tiek meno teoretikams daug svarbesnis tampa klausimas, ar teatras turi vertę ir realų poveikį, ar teatru galima įsiterpti į realybę ir iš tiesų ką nors keisti, arba, remiantis medicinine praktika, net gydyti. Apžvelgiant teatro ir gydymo sąsają istoriniame kontekste, analizuojant emocijų ir katarsio reikšmę teatre ir medicinoje, scenos meno ir neurologijos mokslo bei terapijos ryšį, siekiama išsiaiškinti, ar socialinis teatras, kurio vienas iš teorinių pagrindų – sąsaja su terapijos sritimi, gali turėti poveikį spektaklio dalyviui ar žiūrovui medicininiu aspektu.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: socialinis teatras, terapija, emocija, pažinimas, katarsis.

Tyrinėdamas socialinio teatro kaip terapijos diskursą ir „teatro, kuris gydo“, koncepciją, Jeanas-Marie Pradier kelia klausimą: ką tokio gali turėti teatras, ko neturi medicinos mokslas? Juk iš tiesų menininkai dažnai romantizuojami kaip gydantys ar keičiantys visuomenę, tačiau mokslinio pagrindimo tam stinga, ypač Lietuvoje. Norint įsitikinti, ar ši idėja iš tiesų teisinga, o gal net reanimuoti banalų „gydantį teatrą“, straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kokį realų (emocinį ar protinį) poveikį gali turėti socialinis teatras ir ar gali jis kuo nors prisidėti prie medicinoje bei psichoterapijoje taikomo gydymo. Tam, kad ištirtume, ar socialinis teatras, kurio vienas iš teorinių pagrindų – terapinė funkcija, gali paveikti ar kitaip keisti žmogaus mąstymą, veiksmus bei gydyti įvairias traumas, verta palyginti teatro ir medicinos mokslo istoriją bei pažvelgti, kaip teatras ir gydymas yra susiję istoriniame kontekste.

Debora ir Joanna Bowman pabrėžia, kad žodis „teatras“ graikų kalboje reiškia „matymo vietą“, o matymas kaip fenomenas visada buvo integruotas į medicinos mokslą: medicina yra ta erdvė, kurioje susijungia objektyvus stebėjimas, subjektyvi interpretacija, regėjimo linijos ir aklinos, nežinomos teritorijos (Bowman, Bowman 2018: 167). Anot tyrinėtojo Walterio Farberio, senovės civilizacijose nebuvo aiškios atskirties tarp „racionalaus mokslo“ ir magijos. Mesopotamijoje susirgus žmogui, gydytojai naudodavosi tiek maginėmis formulėmis ir ritualais, tiek medicininiu gydymu. Pagrindinis bendruomenės

autoritetas buvo egzorcistas-gydytojas *āšipu* (Farber 1995), o psichikos ligos buvo laikomos dievybių įsikūnijimu. Senovės Egipto medicina, išvysčiusi anatomiją ir klinikinę diagnostiką, buvo susieta su antgamtinėmis jėgomis (Nuun 2002), o viduramžiais ir Renesanso laikotarpiu medicinos mokslo pasiekimus demonstruodavo neregėtai populiarus anatomijos teatras – amfiteatro tipo salės, kurių centre / scenoje stovėdavo stalas mirusiojo kūnui. 1594 m. pastatytame seniausiame iki šių dienų išlikusiame anatomijos teatre Padujoje kabo užrašas „*Hic locus ubi mors gaudet succurrere vitae*" („Tai vieta, kurioje mirtis džiaugiasi, galėdama padėti gyvybei"). Anatomijos teatro fenomenas yra įdomus tiek teatro, tiek medicinos vystymosi istorijoje, nes abi sritis nuo susikūrimo pradžios siejo baroko laikotarpiu išpopuliarėjusi mintis – *memento mori*. Mirtis, perėjimas į požemių karalystę, anapusinio pasaulio dievai ir deivės yra dažni graikų tragedijose, viduramžių misterijose ir baroko dramose, o gydymo ritualuose ar ceremonijose mirtis yra neišvengiamas svečias: gydytojas-šamanas senovės kultūrose privalo pereiti į anapus, kad išgydytų tuos, kurie šiapus.

Egzistuojančios įvairios senosios gydomosios praktikos, tokios kaip *Lila* Maroke, *Candomblé* ir *Macumba* Brazilijoje, *N'doep* Senegale, apima įvairius teatrališkumo elementus: tai itin įspūdingos ceremonijos ir ritualai, kurių pagrindą sudaro dainos, muzika, šokiai, kostiumai, persikūnijimai ir terapinė ritualo funkcija. Štai Indijos gydymo praktikoje šamanas tiesiog bendruomenės akyse įsikūnija į dievybę (ar leidžia dievybei įsikūnyti į jį): apsivelka margą kostiumą, užsideda tam tikrą karūną, apsistato varpeliais, būgnais bei kitais ritualiniais objektais, apsišlaksto vandeniu ir pradeda įsikūnijimo kelionę: skambant varpui bei būgnui kartojamos mantros, kol galiausiai patenkama į transą ir prasideda gydymo ritualas[1]. V a. Atėnuose gydytojus atrinkdavo viešo oratorinio mūšio metu (Pradier 2016: 191). Minios išrinktas gydytojas turėdavo scenoje išgydyti sergantįjį. Jacqueso Jouanna'o teigimu, Graikijoje bei įvairiose gentinėse kultūrose gydytojai visada „atlieka vaidmenį" (*performing*) (Jouanna 2001), kai kurie jų, be abejo, naudoja teatrinius efektus tam, kad užmaskuotų savo nekompetenciją.

Viena garsiausių gydymo įstaigų senovės istorijoje – Epidauras Graikijoje. Būtent šis miestas yra laikomas tiek medicinos, tiek teatro gimimo vieta. Pagrindinis gydymo metodas Epidaure buvo gydymas sapnuose (*dream healing*). Pasak Wilbert'o M. Geslerio, „graikai tikėjo, kad žmonėms miegant jų siela išsilaisvina iš kūno tam, kad galėtų persikelti į dvasinę realybę ir bendrauti su dievais" (Gesler 1993). Gydymas rėmėsi dievų Apolono, Maleato ir Asklepijaus gydančiomis galiomis. Terapijos pobūdis Epidaure turi

1 Šis ritualas stebėtas pačios autorės kelionės į Indiją metu. Jame yra itin daug teatrui būdingų elementų: kostiumas, įsikūnijimas, „vaidmuo", besąlygiškas šamanės ir stebinčiųjų tikėjimas, žiūrovo ir aktoriaus santykis, išėjimas iš „vaidmens".

paralelių su postfroidišku ir postjungišku moderniu psichoterapijos pasauliu (Moughtin, McMahon Moughtin, Signoretta 2009: 12): tiek Froidas, tiek Jungas išskyrė sapnų svarbą paciento gydymui. „Kunigas-gydytojas praktikavo būdus, gerai žinomus dabartinei psichologijai: gydymui naudojo hipnozę, inkubacijos periodu greičiausiai buvo taikomas badavimas. Pacientai panirdavo į terapinį miegą mistiškoje, virpančioje aliejinių lempų šviesoje" (Kasas, Struckmann, Kasas 1990). Tačiau itin svarbu paminėti, kad milžiniškame Epidauro gydymo centre, kuris laikomas šiandieninių gydymo bei *spa* centrų gimtine, egzistavo didelis Epidauro teatras, tobuliausias ir didžiausias Senovės Graikijoje. Tai įrodo, kad graikai, pastatydami apie 12 000 žiūrovų talpinantį teatrą gydymo įstaigoje, tikėjo, kad ši meno šaka turi pozityvų poveikį protinei ir fizinei pacientų sveikatai. Kitaip tariant – Senovės Graikijoje teatras, be hipnozės, badavimo, *spa* malonumų ar kitų metodų, buvo viena iš priemonių gydyti sergantį žmogų.

Šias ir panašias gydymo praktikas tyrinėtojas Louis Marsas pavadino „etnodramomis", o 1958 m. Henrio Collombo iniciatyva įkurta psichiatrijos mokykla pirmoji pamėgino antropologinį požiūrį į „beprotybę" (*madness*) pritaikyti praktikoje. Remdamasis iš Afrikos gydytojų įgyta patirtimi, Collombo siekė įgyvendinti psichikos sutrikimų turinčių asmenų reabilitaciją. Būtent Afrikoje nuo 1980 m. pradėjo vystytis „dalyvavimo teatras" (*theatre of participation*), kurio pagrindą sudarė ritualinis teatras, edukacinis teatras, terapinė koteba[2], teatras-debatai, taigi gydymui pradėta taikyti teatro praktiką.

Pradier teigimu, bet kurioje civilizacijoje būtų sunku rasti vien tik racionalumu grįstą gydymą (Pradier 2016: 191). Platonas „Faidroje" teorinę mediciną palygina su drama: „gydytojai negimsta iš medicinos knygų fragmentų, o tragedijos nėra parašomos iš receptų skiaučių" (Pradier 2016: 192). Taigi persikūnijimai, ritualai, muzika, kostiumai, dainos, šokiai, antgamtinės galios, žiūrovo ir aktoriaus (paciento ir gydytojo) ryšys nuo seno buvo laikomi esminiais gydymo elementais. Negana to, Pradier gydytoją prilygina teatro režisieriui: „režisieriaus ir gydytojo menas apima iliuzijos kūrimą, galimybę keisti / taisyti / gydyti bei gebėjimą sukelti individualias bei kolektyvines emocijas ir jausmus" (Pradier 2016: 192). „Tradicinės" ar „etninės" gydymo praktikos, eurocentristiniu šiuolaikinės medicinos požiūriu, atrodo „teatrališkos" neigiama prasme, tačiau medicinos ir teatro istorijos sąsajos leidžia daryti išvadą, kad medicina kaip mokslas istoriškai kyla būtent iš vaizduotės, jausmų, iracionalumo ir magijos srities, o kiekviena didinga istorinė gydymo vieta siejama su mitu.

2 Koteba – Malyje gyvenančios Bamana genties teatro tradicija. Koteba pažodžiui reiškia „didelė sraigė". Sraigės metafora įvardijamas spektaklio scenos formavimas: žiūrovai, šokėjai, aktoriai ir muzikantai sudaro koncentrinių ratų formą, kurie arčiau centro vis mažėja.

Emocijos ir katarsis

Gana anksti psichologai išryškino faktą, kad žmonės yra labiausiai emocionalūs iš visų gyvūnų rūšių. Donaldo Hebbo nuomone, būtent emocijų reguliavimas yra socialinės organizacijos pagrindas (Hebb 1949). Šią idėją perėmęs vokiečių sociologas Norbertas Eliasas įrodo, kad žmonijos civilizacijos istorija gali būti suprantama kaip emocijų kontrolės istorija. Dėl šių priežasčių buvo išrasta nemažai būdų, padedančių suvaldyti žmonijos emocijas. Eliasas išskiria tris: pasitenkinimo emocijomis produkavimą, šių emocijų kontrolę ir jų integraciją (Pradier 2016: 195). Kitaip tariant, jei leidi emocijoms reikštis „legaliai", tačiau sugebi jas suvaldyti – gebi kontroliuoti visuomenę.

Jau graikams buvo žinomas nuotaikos sutrikimas, pasireiškiantis nerimu, abejingumu ir motyvacijos trūkumu. Ksenofontas, tyrinėjęs šią ligą, įvardijo ją *athumia* (*thumos* – „gyvybinė jėga"). Dabartiniu metu ji vadinama distimija ir pasireiškia emocinių reakcijų, pagal etimologiją – gyvybinės jėgos, nebuvimu. Ypač dažna potrauminių neurozių, kurias išgyvena prievartos, terorizmo, karo, nelaimingų atsitikimų aukos, atvejais. Psichofiziologė Susana Bloch sukūrė aktorių rengimo metodą, kurį pavadino *alba emoting*. Tai efektyvus būdas sužadinti emocinį aktyvumą žmonių, kenčiančių nuo distimijos.

Pagrindinių emocijų raumenų tonuso, laikysenos ir kvėpavimo modelius Bloch pritaiko savo metodui: anot jos, vaidinant tam tikrą emociją naudojamasi jos fiziologiniais požymiais ir taip paskatinamas emocijos atsiradimas, nes fizinis veiksmas gimdo emociją (Pradier 2016: 196). Šio metodo tikslas – atpažinti pagrindines savo emocijas ir išmokti jas deramai išreikšti. Įvaldęs šią techniką ir atpažinęs savo jausmus, individas gali atsitraukti nuo emocijos, lavinti stebėjimo įgūdžius, galų gale, nepasiduoti veiksmams, kuriuos ji skatina, būti neutraliu savo jausmų atžvilgiu. Šią techniką taikantys tiek aktoriai profesionalai, tiek bet kurios kitos profesijos žmonės gali stebėti įvairias emocijas, atskirti jas viena nuo kitos, mažinti neurozes, įtampą, nerimą ir depresiją.

Neurofiziologas Antonio Damasio suformulavo emocijų teoriją, pagal kurią emocijos nebėra suprantamos kaip „sąmonės sutrikimas" (Damasio 2005). Iš tiesų pastaraisiais dešimtmečiais patvirtinamas didelis emocijų ir jausmų vaidmuo tiek individualiame, tiek kolektyviniame gyvenime: etnopsichiatriją ir emocijų antropologiją praturtina smegenų plastiškumo ir tarpsinapsinių jungčių dinamikos tyrimai. Atnaujindami seną graikų gyvybinės jėgos kaip psichinės energijos idėją tyrėjai pabrėžia, kad smegenų veikla, suprantama kaip kompleksinė sudėtinga sistema, yra paremta intensyviu patyrimu (Pradier 2016: 196). Pagal Pradier, „psichobiologiniu požiūriu visuomenė yra panardinta į emocines kultūras, kurioms būdingas nuolatinis svyravimas tarp dviejų polių – pertekliaus ir trūkumo" (Pradier 2019: 196).

Remiantis autoriumi galima teigti, kad mūsų intelektualizuota kultūra, pasižyminti vangia ir nuolat apribojama vaizduote, arba užkerta kelią emocijoms, arba sukuria situacijas, kai jos gali egzistuoti nekontroliuojamos, nes užgniaužtos emocijos anksčiau ar vėliau prasiveržia. Tokioje visuomenėje itin svarbus yra „emocinis meistriškumas" ir „emocijų valdymas". Pradier išskiria keletą kultūrinės technikos rūšių, kurios gali padėti valdyti emocijas:

1. Integracijos technika – padeda pasiekti psichosomatinį atsipalaidavimą (Hatha joga, Kayakalpa, meditacija).

2. Aktyvacijos technika – sužadina smegenų požievio struktūras ir slopina žievės kontrolę (transo būsena, psichodelinė patirtis, respiracinė alkalozė).

3. Racionalizacijos technika – emocinius įvykius paverčia verbalinėmis kategorijomis (žodinė ar rašytinė ekspresija, įvairi meninė praktika, išpažintis, dialogas) (Pradier 2019: 196–197).

Taigi racionalizacijos technikai priskiriama meninė praktika gali būti laikoma vienu iš emocijų valdymo būdų. Perfrazuojant Pradier galima teigti, kad meno kūrinys yra neišreikštų, neįvardytų ir nesuvoktų emocijų racionalizavimas ir turi galios įkūnyti jausmą ar pojūtį, paversti juos realiais, įsisąmonintais. Vėlyvosios antikos laikų tekstai leidžia susidaryti įspūdį, kad egzistavo medicininė stimuliavimo teorija, pagal kurią emocijos, kylančios spektaklio atmosferos paveiktam žiūrovui, dėl empatijos persiduoda visai auditorijai (Pradier 2016: 196). Būtent trauminių patirčių ekspozicija yra vienas iš psichoterapijos gydymo etapų, tad galima teigti, kad spektaklį stebintis žiūrovas, patirdamas ir suvokdamas savo jausmus, gali pagerinti savo emocinę būklę. Šiai minčiai antrinantis Jasonas M. Baueris pažymi, kad empatiją ir spontaniškumą patyrę žiūrovai gali išsivaduoti iš savo baimių (Bauer 2013). Baimė – itin svarbi emocija, ji sudaro ir katarsio, patiriamo stebint spektaklį, apibrėžimo pagrindą. Graikų tragedijoje katarsį sukelia dvi stiprios emocijos – gailestis ir baimė.

Įdomu, kad Aristoteliui priskiriama „katarsio" sąvoka vis dėlto turi ryšį su senovėje vykdavusiais apsivalymo ar egzorcizmo ritualais. Medicinos mokslas iš esmės atnaujino šio žodžio reikšmę. Kuriantis šiam mokslui, gydytojams katarsis reiškė apsivalymo, kraujavimo ir chirurgines šalinimo procedūras. Tai, kas apsunkina, sargdina ar teršia kūną, fiziologine prasme turi būti pašalinta (Pradier 2016: 193). Katarsis, kaip vėmimas, apsivalymas ir kraujavimas, keletą kartų paminimas Hipokrato užrašuose. To laiko medicinoje katarsiu vadinamas „žarnyno valymas ir visi kiti procesai, kurie atlaisvina viską, kas fiziologiškai apsunkina kūną" (ibid.). Žodis katarsis į prancūzų medicinos vadovėlius atėjo 1865 m. ir reiškė „bet kokį natūralų ir dirbtinį ištuštinimą" (ibid.), taip pat papildė psichologų ir terapeutų terminologiją. Medicinos terminą sujungiant su aristotelišku

katarsiu, patiriamu teatre, galima daryti išvadą, kad katarsis nurodo tam tikrą emocinę reakciją, kurią patirdamas subjektas yra išlaisvinamas iš represuotų pasąmonės polinkių ar obsesijų, atsiradusių dėl seniai susiformavusių traumų. Tai suformuoja teatro, kurio tikslas – sukelti žiūrovams katarsį, pobūdį. Katarsis – gydanti būsena, jis išlaisvina užspaustas emocijas ir šalina įtampą. Taigi, jei teatras sukelia žiūrovui šią būseną, galima suponuoti, kad jis atlieka gydomąją funkciją, ir tai greičiausiai paaiškina, kodėl didžiausiame gydymo centre graikai pastatė milžinišką teatrą.

Teatras ir protas

XX a. 5-ajame dešimtmetyje atsiradus pirmosioms teorijoms apie protą, pradėjęs vystytis kognityvinis mokslas 7-ajame dešimtmetyje virto svaria ir stabilia mokslo šaka. Būtent kognityvinis mokslas suformuoja pažinimui ir suvokimui svarbų aspektą: žinojimas gali būti pasiekiamas per patirtį (*knowledge = experience*). Kartu su kognityvinio mokslo populiarėjimu visuomenėje atsirado tam tikras požiūris į žmogaus smegenis: atliekant įvairias užduotis jas galima vystyti, tobulinti, apgauti natūralius senėjimo procesus. Šiandien itin išpopuliarėjus įvairioms programėlėms, žaidimams, užsiėmimams, gerinantiems protinę veiklą, Dave'as Mungeris teigia, kad teatras ir drama yra geriausias užsiėmimas proto sveikatai. 2004 m. Elmhursto koledže buvo atliktas tyrimas, kuriame dalyvavo 60–85 metų 124 žmonės. Jo metu dalyviai mėnesį dalyvavo devyniose 90 min. trukmės sesijose: viena grupė dalyvavo teatro užsiėmimuose, kita praktikavo vizualiuosius menus, o trečioji neturėjo jokių pratybų. Kiekvienas žmogus prieš tyrimą ir po jo atliko kognityvinius testus. Tyrimo pabaigoje paaiškėjo, kad teatrą praktikavusių dalyvių testo rezultatų pokytis buvo itin ryškus – kognityvinio testo balai, susiję su problemų sprendimu ir bendra psichologine savijauta, buvo gerokai didesni. Atminties gebėjimai pagerėjo ir vizualiuosius menus praktikavusios grupės, tačiau tiek pastarosios, tiek teatro grupės rezultatai gerokai skyrėsi nuo trečios grupės, neturėjusios jokios praktikos ir užsiėmimų. Pakartotiniai dalyvių tyrimai po keturių mėnesių rodė, kad teatro grupės žmonių gebėjimai nė kiek nesumažėjo (Hough 2012: 454–456). Taigi teatro praktika gali apsaugoti nuo pažinimo funkcijų sutrikimo (*cognitive decline*), atsirandančio su amžiumi (Bell 2012), o Briano ir Sigmundo Hough'ų teigimu, teatras galėtų sumažinti ar užkirsti kelią tokioms ligoms kaip Alzheimeris, nes ši veikla stiprina smilkinio skiltį (*temporal lobe*) smegenyse, atsakingą už atminties formavimą ir saugojimą ir susijusią su pažinimo funkcijų nykimu. Teatras priverčia smegenis veikti netradiciniu būdu, aktyvindamas tas smegenų dalis ir jų jungtis, kurios paprastai kartu neveikia ir kasdienybėje yra nenaudojamos (Hough 2012: 455). Naudojant smegenis visu jų pajėgumu, mažinamas su senėjimo procesais susijęs pažinimo funkcijų nykimas.

Kadangi socialinį teatrą kurdami režisieriai dažnai įtraukia ir tam tikras socialines visuomenės grupes, galima numanyti, kad būtent tiems žmonėms, kurie vienaip ar kitaip dalyvauja teatro pastatyme, vyksta pokyčiai, grindžiami kognityvinio ir neurologijos mokslo tyrimais. Tai reiškia, kad socialinis teatras gali turėti medicininį ir terapinį poveikį individams, tiesiogiai įsitraukiantiems į spektaklio statymo procesus: pabėgėliams, neįgaliesiems, nuteistiesiems, vaikų namų auklėtiniams ar kitiems. Atsižvelgdama į temą juos į spektaklio kūrimo procesą nusprendžia įtraukti teatro kūrybinė grupė. Tačiau kadangi socialinis teatras vis dažniau įtraukia žiūrovą, priversdamas jį balsuoti, diskutuoti, kalbėtis, spręsti, galima numanyti, kad šis taip pat dalyvauja tam tikruose kognityviniuose smegenų procesuose. Pagal katarsio teoriją, susitapatindamas ir išgyvendamas tam tikras emocijas, jis „išlaisvina" neišreikštus jausmus ir „atkemša" viską, kas emociškai yra užblokuota.

Svarbu paminėti, kad senas anglų kalbos žodis *haelan*, iš kurio etimologiškai kyla žodis *heal*, reiškia „vientisumą". Būtent vienas svarbiausių socialinio teatro tikslų yra ne kas kita, kaip vientisumo pojūtis, *susijungimas:* visuomenės ir individo, individo su savimi, visuomenės ir visuomenės. Pasak Augusto Boalio ir Jacobo Moreno, pagrindinė žmogaus psichologinių problemų, nerimo ar psichozių priežastis – visiškas ar dalinis *aš* suvokimo praradimas bei negebėjimas kurti ryšį su kitais žmonėmis, komunikuoti su realybe (Schininà 2004: 18–19). Markas Fearnowas antrina teigdamas, kad „žmonės gyvena nuolatinėje nerimo ir anomijos būsenoje, nes nesugeba sukurti prasmingų ryšių vieni su kitais" (Fearnow 2007: 4). Būtent socialinis teatras kaip simbolinė bendravimo forma, struktūruojanti asmenines patirtis aplinkos ir pasaulio kontekste, gali gydyti ir atkurti prarastą ryšį su savimi ir pasauliu.

Taigi socialinio teatro funkcija yra siejama su dramos terapija – jis gali gerinti kognityvines proto funkcijas, mažinti pažinimo funkcijų sutrikimus, išlaisvinti ir išvaduoti užgniaužtas emocijas, kurias kelia vaikystėje patirtos traumos. Nuo pat medicinos mokslo istorijos pradžios, kuri sietina su ritualu, teatras ir medicina žengia koja kojon gydymo plotmėje ir kai kuriais aspektais istoriškai yra tiesiogiai susipynę. Šiuolaikinis socialinis teatras taip pat veržiasi į terapinę, gydomąją erdvę, sukeldamas tarpinę susijungimo ir išsilaisvinimo būseną – katarsį ir tuo galimai mažindamas socialinę atskirtį, diskriminaciją ir priimdamas išstumtus bendruomenės narius, kartu skatindamas tapatybės susijungimą, *aš* grįžimą į vientisumą ir galimą (iš)gijimą.

Įteikta 2020 10 01
Priimta 2020 11 25

LITERATŪRA

Bauer, M. J. *Theatre of Community: Healing Functions of Theatre in Society.* Park University, Parkville, 2008, p. 9.

Bell, C. C. Prevention in action: Promoting creative engagement in the elderly. *Clinical Psychiatry News*, 2012.

Bowman, D.; Bowman, J. The seeing place: Talking theatre and medicine. *Arts & Humanities in Higher Education*, 2018, Vol. 17 (1), p. 167. Prieiga per internetą: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1474022217732873 [žiūrėta 2020 01 18].

Damasio, A. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Paperback – September 27, 2005.

Farber, W. *Witchcraft, Magic, and Divination in Ancient Mesopotamia*, *Civilizations of the Ancient Near East.* 3. New York: Charles Schribner's Sons, MacMillan Library Reference, Simon & Schuster MacMillan, 1995.

Fearnow, M. *Theatre and the Good: The Value of Collaborative Play*. Cambria Press, Youngstown, NY, 2007, p. 4.

Gesler, M. W. Therapeutic landscapes: Theory and a case study of Epidauros. *Society and Space*, 1993, Vol. 1, Issue 2.

Hebb, D. *The Organisation of Behaviour*. New York: Wiley and Sons, 1949.

Hough, H. B.; Hough, S. The Play Was Always the Thing: Drama's Effect on Brain Function. *Psychology*, 2012, Vol. 3, No. 6, p. 454–456.

Jouanna, J. *Hippocrates*. Johns Hopkins University Press, 2001.

Kasas, S.; Struckmann, R.; Kasas, A. *Important Medical Centres in the Antiquity: Epidaurus and Corinth*. Published by Editions Kasas, Athens, Greece, 1990.

Moughtin, C.; McMahon Moughtin, K.; Signoretta, P. *Urban Design: Health and the Therapeutic Environment*. 2009, p. 12.

Nuun, F. J. *Ancient Egyptian Medicine*. University of Oklahoma Press, 2002.

Pradier, J.-M. 'Care', 'cure' or illusion? *Theatre and Cognitive Neuroscience*. Ed. by Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono. London: Bloomsbury Publishing, 2016, p. 191–195.

Schininà, G. Here we are: Social theatre and some open questions about its developments. *The Drama Review*, Vol. 48, No. 3, 2004, p. 18–19.

Social theatre as a healing practice

SUMMARY. Throughout history, theatre artists have almost always borne the romaticised image of a "healer" of society, but there is very little scientific research in this direction in Lithuania. However, during a pandemic or another crisis in society, the question of whether theatre has value and real impact becomes increasingly important to both practicing artists and art theorists. By reviewing the historical context both of theatre and medicine and analysing the recent research based on cognitive science, an attempt is made to explore whether theatre can heal in any scientific or psychoanalytical way. Research reveals that theatre practices can protect against the cognitive decline that occurs with age and may reduce or eliminate brain-related diseases such as Alzheimer's. Theatrical practice strengthens the temporal lobe in the brain, which is responsible for the formation and storage of memory and is associated with the loss of cognitive functions. By navigating through the psychoanalytical point of view, it is argued that social theatre might help release the suppressed emotions caused by past traumas. Also, the text explores the potential of social theatre to reduce social exclusion, discrimination, and possibility to increase the acceptance of marginalised members of the community.

KEYWORDS:
social theatre, therapy, emotion, cognition, catharsis.

ISSN 2351-4744

Formos ir turinio dialektika performatyvumo kontekstuose

Paulius IGNATAVIČIUS

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnio tyrimo objektas yra teatro meno formos ir turinio dialektika. Regis, nereikšminga meninė problematika iš tiesų slepia esminius šiuolaikinio meno lūžius: formos tapimą turiniu ir atvirkščiai. Straipsnio tikslas – pasitelkiant meno teoretikus Clementą Greenbergą ir Jacques'ą Ranciere'ą bei antropologą Arnoldą van Gennepą, teoriniu lygmeniu ištirti, kaip XX a. keitėsi teatro forma ir turinys. Remiantis Oskaro Koršunovo debiutiniu spektakliu „Ten būti čia" analizuojamos turinio ir formos santykio transformacijos Lietuvos teatre. Straipsnyje analizuojama spektaklio turinio – tam tikros spektaklio skleidžiamos žinios santykio su teatro spektaklio materija – forma.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
forma, turinys, estetinis meno režimas, žiūrovo vaizduotėje vykstantis turinys, performatyvus teatras.

Kodėl šiuolaikiniame teatre forma laimi prieš turinį?

Šį tekstą inspiravo pasiruošimo Auksinių scenos kryžių ceremonijai metu filmuoti Valstybinio Šiaulių dramos teatro aktorių interviu. Kalbėdami apie praeities, dabarties ir ateities teatrą, kai kurie aktoriai išreiškė nusivylimą, kad šiuolaikiniame teatre aptinkama daug formos, bet mažai turinio. Ši aktorių įžvalga privertė suklusti, nes neretai šią frazę tenka girdėti ne tik iš kolegų teatralų, bet ir iš žiūrovų. Besigilinant ši tema pasirodė itin aktuali ir susijusi su esminiais lūžiais šiuolaikiniame Lietuvos teatre, taip pat vienu iš didžiausių socialinių-kultūrinių reiškinių – Sovietų Sąjungos griūtimi. Forma ir turinys tik iš pirmo žvilgsnio atrodo paraštėse esančios neesminės meno problemos, iš tiesų jos atveria kur kas gilesnę performatyvumo estetikos problematiką Lietuvos teatre, kartu įtraukdamos formos ir turinio santykių slinkčiai nepasiruošusius žiūrovus. Taigi šiame tekste formos ir turinio santykis šiuolaikiniame mene analizuojamas siekiant paneigti ar patvirtinti šias hipotezes:

1) šiuolaikiniame teatre forma eina pirma turinio,

2) šiuolaikiniame teatre forma sukuria turinį žiūrovo vaizduotėje.

Terminu *forma* (lot. išvaizda, pavidalas) įvardysime teatro spektaklio raišką, o terminu *turinys* – teatro spektaklio pagrindinę prasmę ir temą.

Nuo paveikslo plokštumos iki turinio implozijos

Meno kritikas ir teoretikas Clementas Greenbergas, rašydamas apie modernistinę tapybą, iškėlė vieną esminių XX a. modernizmo priežasčių – grynumo troškimą. „Modernizmo esmė, mano supratimu, yra pasitelkiant disciplinai būdingus metodus kritikuoti pačią discipliną – ne siekiant ją nuversti, bet siekiant ją dar patikimiau įtvirtinti jos kompetencijos srityje“ (Greenberg 2012: 83). Tai reiškia – menas turi kritikuoti ir savotiškai sugriauti save tam, kad dar labiau įsitvirtintų šiandienėje visuomenėje. Tai yra tam tikras meno savivokos ir geresnės identifikacijos procesas. C. Greenbergo deklaruojama „savikritikos užduotis tapo eliminuoti iš kiekvienai meno šakai specifinių rezultatų sąrašo visa tai, ką įmanoma pasiskolinti iš kokios nors kitos meno šakos priemonių arsenalo ar jai paskolinti“ (ibid.: 84). Tapybos menas, pradedant pirmaisiais modernistiniais paveikslais, išsivadavo iš skulptūros meno ir pradėjo akcentuoti paviršiaus plokštumą. Vadinasi, tai, kas anksčiau buvo akcentuojama kaip negatyvus veiksnys moderniojoje tapyboje, tapo visa jos esme – tapybos išskirtinis bruožas yra paviršiaus plokštumas. Iki moderniosios tapybos daugybė meistrų „bandė parodyti plokštumo patvarumą po tikroviškiausia trimatės erdvės iliuzija ir virš jos“ (ibid.: 85). Šis akivaizdus prieštaravimas buvo tapybos sėkmė.

Kyla natūralus klausimas: kaip šią C. Greenbergo meno grynumo teoriją pritaikyti teatrui? Juk teatras yra daugybės menų sintezė. Savotiškomis gryno teatro paieškomis būtų galima įvardyti 7-ajame dešimtmetyje Europos teatre vykusias slinktis. Šiame dešimtmetyje įvyko tam tikras lūžis, paskatinęs naujos meno rūšies – akcijos, arba performanso, – atsiradimą. Performanso mene tapo svarbus atlikimo aspektas ir įvykiai, o ne kūriniai. Taigi teatro meno slinktis įvyko ne teatrą papildančiose meno šakose: scenografijoje, kostiumų dizaine, spektaklio muzikoje, spektaklio apšvietimo dizaine, spektaklio vaizdo projekcijų dizaine, choreografijoje, spektaklio dramaturgijoje, esminė slinktis įvyko žiūrovo ir atlikėjo santykyje, apibrėžiant plačiau – žiūrovo ir meninio įvykio santykyje, spektaklyje-įvykyje dalyvaujančio objekto ir subjekto dialektikoje. Žinoma, postdraminis teatras yra daug daugiau nei vien tik žiūrovo ir to, kas vyksta scenoje, santykių analizė. Tuo metu keitėsi ir dramaturgija, ir jos formuojami personažai, kiekvienas teatro elementas tapo savarankiškas ir vienodai svarbus, scenografija prilygo aktoriui, apšvietimas – aktoriaus judesiui ir t. t. Sekant C. Greenbergo meno grynumo teorija, galima daryti išvadą, kad bandymas keisti nusistovėjusius žiūrovo ir spektaklio santykius prilygo tapybos modernistų bandymui išryškinti tapybos esmę – paviršiaus plokštumą. Teatras savotiškai atsigręžė į savo šaknis, į virsmą skatinantį ritualą. Buvo bandoma išprovokuoti subjekto virsmą, kartais netgi paverčiant subjektą objektu.

Teatro kaip ritualo virsmai performatyvumo kontekste

Antropologas Arnoldas van Gennepas teigia, kad visose kultūrose galima aptikti tam tikrus *cultural performances*, kurių pagrindinis bruožas yra identiteto virsmas. Tai vadinamieji perėjimo ritualai, arba *rites de passage* (gimimas, brendimas, vestuvės, pastojimas, liga, badas, karas, mirtis). Jie sujungti tarpusavyje ribos ir virsmo potyriu. XX a. britų antropologas Victoras Turneris šių ritualų sukeliamą virsmo potyrį pavadino „liminalumu". Išskiriamos trys šių ritualų fazės:

1. „Atskyrimo fazė: transformuojamasis atplėšiamas iš jo paties rutinos ir tampa svetimas savo socialinei terpei" (Fischer-Lichte 2010: 5). Tai taikytina ir teatrui, juk žiūrovas, eidamas į spektaklį iš kasdienybės, patenka į jam svetimą erdvę, kurioje galioja visai kiti dėsniai, jis išplėšiamas iš savo komfortiškos rutinos ir turi stoti į akistatą su svetimais žmonėmis, svetima terpe.

2. „Transformacijos fazė: transformuojamasis patenka į tarpinę būseną (tarp visų galimų sričių), <...> kur jis turi galimybę įgyti naują identitetą" (ibid.). Būtent tarpinė būsena sukelia šoko efektą žiūrovui. Tai tokia būsena, kai žiūrovas nebežino, kokie bendravimo dėsniai galioja spektaklyje, nebesupranta, kas yra fikcija, o kas – tikrovė, taip jis tampa dalyviu ir turi priimti sprendimą, o ne kūrėjas. Ši patirtis vėliau gali keisti jo identitetą. (Tokio teatro pavyzdžiai būtų Artūro Areimos režisuotas spektaklis „Medėjos kambarys" bei Oskaro Koršunovo režisuotas spektaklis „Eglė žalčių karalienė".)

3. „Inkorporacijos fazė: transformuojamieji vėl priimami į visuomenę ir kartu su savo nauju identitetu jie yra toleruojami ir palaikomi" (ibid.). Ši perėjimo ritualams būdinga fazė yra taikytina ir žiūrovams, kurie po tam tikro sukrėtimo spektaklyje grįžta atgal prie įprastų bendravimo kanonų, į įprastą jiems rutiną ir visuomenės yra vėl priimami. Kaip tokios inkorporacijos fazės pavyzdį norėčiau pateikti savo išgyvenimus po Artūro Areimos spektaklio „Medėjos kambarys", nagrinėjančio smurto visuomenėje ir pilietinio abejingumo temas. Spektaklio pabaigoje iš anksto su spektaklio kūrėjais susitarusi moteris buvo specialiai, be jokios motyvacijos, kankinama, nuo jos buvo plėšiami rūbai. Kūrėjai laukė, kol koks nors žiūrovas atsistos ir sustabdys kankinimą, niekas neatsistojo, tik situaciją žinanti spektaklio dailininkė neiškentusi sustabdė veiksmą. Vėliau žiūrovai atvirai buvo kaltinami, kad liko abejingi smurtui ir nesustabdė kankinimo. Po spektaklio sunku buvo atsigauti, jis erzino ir sukrėtė. Įvyko transformacijos fazė: su nesuprantamomis bendravimo taisyklėmis susidūrusiam žiūrovui buvo nebeaišku, kur čia tikrovė, o kur – fikcija. Spektaklio kūrėjai savo tikslą pasiekė. Po spektaklio atsirado gėdos jausmas. Žiūrovas buvo tas, kuris viską stebėjo ir nieko nedarė. Įvyko inkorporacijos fazė: su tuo, kas atsitiko, mes turime gyventi toliau, žiūrovas tapo *nusikaltimo bendrininku*.

Šis šiuolaikinio teatro kūrėjų noras paversti žiūrovą *nusikaltimo bendrininku*, ne tik stebėtoju, juo manipuliuojant ir jį apgaunant, yra viena iš šiuolaikinio Europos teatro sudedamųjų dalių, savo vietą randanti ir Lietuvoje.

Būtent liminalumu, procesualumu ir virsmo persmelkta dažnai atsitiktine logika pasižymi meniniai įvykiai, gimę 7-ajame dešimtmetyje. Atsiradęs naujas menas perbraižė ir turinio, ir formos ribas. Jie irgi tapo nuolat kintančiais, procesualiais meninio įvykio elementais.

Šioje vietoje būtų galima prisiminti Theodorą W. Adorno, kuriam menas yra tai, kuo jis tapo, o meno samprata nurodo į tai, ko jis neapima. Tai reiškia, kad menas apibrėžiamas per santykį su tuo, kuo jis nėra. Bet koks meno kūrinys identifikuoja save per tai, kuo jis nėra – per sąsają su socialine tikrove, ir čia esminis dalykas yra tas, kad meno kūrinys išsipildo veiksme ir savo procesualume, t. y. meno kūrinys turi sukelti recipiento veiksmą. Šiuo požiūriu būtų tikslinga palyginti adornišką meno kūrinio išsipildymo principą su performatyvumo samprata. Menininkai naudojasi performatyvumu tam, kad įgalintų žiūrovus ne tik stebėti ir suvokti meno kūrinį, bet ir jame dalyvauti, gal net tapti pačiu meno kūriniu. Kitaip tariant, meno kūrinys tampa menu savo potencijoje, arba išsipildo recipiento veiksme. Taigi kad ir koks turinys būtų užkoduotas tokiame meno kūrinyje, jis jau nebėra *a priori* egzistuojantis – jis persikelia į žiūrovo vaizduotę.

Paradoksas tas, kad menininkai, atimdami galimybę žiūrovui saugiai jaustis spektaklyje ir ramiai kontempliuoti scenoje reprezentuojamą turinį, suteikė jam galimybę keisti savo identitetą ir sukurti *savo* turinį, kuris nebūtinai yra tapatus aiškiai spektaklio „žinutei“, tačiau gimstantis čia ir dabar, gal net paveiktas atsitiktinumo. Žiūrovo kritinis mąstymas aktyvuojamas sukeliant jam šoką, kurio esmė – žiūrovas pats turi rinktis, kaip elgtis spektaklyje. O kas vyko su forma?

Teatro forma, tampanti turiniu

Savo estetikos raštuose G. F. Hegelis pranašavo, kad gyvename „meno mirties“ epochoje. Šis konstatavimas nurodo šiuolaikinio meno esminę kryptį – medialumą. Meno mirtis susijusi su sekuliarėjimu, technologiškėjimu, o kartu ir aiškių ribų netekimu. Meno forma liovėsi buvusi aukščiausiąja Dvasios reikme. Meno turinys, slypėjęs paveiksle, recipientui dažnai nebesukelia religinio išgyvenimo. Taigi menas ėmė orientuotis į mediją. Jis pradėjo ieškoti komunikacijos su recipientu būdų, kad paskatintų jo veiksmą, atsaką į meno kūrinį, sužadintų jo vaizduotę. Imanuelis Kantas klausia: kaip mes galime suvokti begalybę? Begalybės akivaizdoje, akistatoje su didingumu vaizduotė ieško kokio nors vaizdinio ir nesugeba atrasti, bet vis tiek ji veikia labai aktyviai, o akistatoje su grožiu žmogus patiria harmoniją, jo vaizduotė – estetinį harmoningą pasitenkinimą. Štai čia menininkas

renkasi, kuria kryptimi jis nori eiti. Šiuolaikinis menas pasuko į savotiškas begalybės vaizdinio paieškas, į tai, kaip išreikšti neišreiškiamą, t. y. jis pradėjo orientuotis į medialumą.

Jacques'as Ranciere'as meną suskirsto į tris režimus: etinį, reprezentacinį ir estetinį. Etinis meno režimas meną supranta kaip tam tikrą didaktikos rūšį ir paverčia jį tiesos sakymo tribūna, kuri skirta manipuliuoti visuomene ir naudojama kaip politinis įrankis valdyti mases. Dažniausiai mene, ypač teatre, aptinkamas reprezentacinis meno režimas. Šis meno režimas yra išlaisvintas iš tiesos pančių, jame vyksta tik tiesos imitacija, fikcija. Žiūrovas, teatre matydamas tikrovės reprezentavimą imitaciniais veiksmais, susitapatina su herojais, atpažįsta savo gyvenimą scenoje ir įvyksta lauktas aristoteliškas „κάθαρσις". Tai yra tam tikra tikslinga meno sintezė, kurios metu žiūrovai supranta, ką norėjo pasakyti režisierius.

Tačiau būtent teatras turi galimybę tapti toks, kokio niekas iš jo nesitiki. Tam, kad teatras atsinaujintų, gali padėti Ranciere'o aprašytas estetinis meno režimas. Šio režimo svarbiausias meno objektų buvimo būdas absoliučiai priešingas kitiems dviem režimams ir yra galvosūkis visai meno teorijai. Čia jusliškumas išstumiamas iš savo „įprastų ryšių ir jame apsigyvena heterogeniška galia – mąstymas, kuris sau pačiam tapo svetimas: produktas, kuris nėra joks produktas, žinojimas, kuris buvo transformuotas į nežinojimą, *logos*, kuris tuo pat metu yra *patho*s, neintencionalumo intencija ir t. t." (Ranciere 2006: 39). Tai reiškia, kad estetiniame režime mes susiduriame su meno kūriniais, kurie nėra tai, kas jie yra, kurių tuometinė meno teorija negali priskirti jau žinomai kategorijai, kurie laužo normatyvus. Anot T. Adorno, svarbus ne meno kūrinio suvokimas, daug svarbiau, kaip tie meno kūriniai įgalina veiksmą – istorišką, sąmoningą ir reflektyvų. Tik toks nereprezentacinis, estetiniam Ranciere'o meno režimui priklausantis menas geba sutraukyti įsigalėjusias galios pozicijas ir meno kontekstą, padaryti jame plyšį, dekontekstualizuoti kontekstą ir sukurti naują, kitaip tariant, įpūsti gyvybės menui, kad šis kažką pakeistų socialiniame kontekste, nes jeigu menas negali nieko jame pakeisti, tai kam jis iš viso yra reikalingas.

Oskaro Koršunovo debiutas – forma kaip turinio „negatyvas"

Būtent tokiu plyšiu ar konteksto įtrūkiu tapo ką tik po nepriklausomybės su savo pirmaisiais spektakliais drąsiai įžengęs Oskaras Koršunovas. Kaip rašo Jurgita Staniškytė, „Tiesi ir aiškiai matoma demarkacinė linija ar konkrečia istorine data pažymėta reiškinio pradžia – kiekvieno mokslininko svajonė" (Staniškytė 2014: 332). Žvelgiant į šią Lietuvos istorijai itin svarbią datą – 1990 metus, labai norėtųsi teigti, kad su Lietuvos nepriklausomybės atkūrimu prasidėjo ir nauja teatro epocha, tačiau tai tik iš dalies būtų tiesa, nes, anot J. Staniškytės, „net ir tie menininkai <...>, kurie atvirai deklaruoja

postmodernų požiūrį, iš akių neišleidžia istorijos ir moderniojo teatro tradicijos – jie naudojasi visuotiniu meno žodynu: įtraukia jo fragmentų į naujo spektaklio sandarą, taip sukurdami tęstinumo iliuziją" (ibid.). Galų gale ir Vaidas Jauniškis Hanso Thieso Lehmanno knygos *Postdraminis teatras* įvade pabrėžia, kad „iš esmės visi garsiausieji mūsų kūrėjai yra draminio teatro atstovai, o jų kuriama metaforinė, poetinė kalba yra kalba tarp dramos eilučių, uždaryta griežtuose jos rėmuose ir dar labiau, atidžiai ir įžvalgiai gilinanti dramaturgo tekstą ar išplečianti jo prasmę" (Lehmann 2010: 15).

Tačiau tokiu simboliniu laikotarpiu pradėjęs savo kelią Oskaro Koršunovo teatras tapo savotišku įtrūkiu Lietuvos teatro kontekste. Pasak Ramunės Marcinkevičiūtės, teatras, lig tol išgyvenęs pakilimą, po nepriklausomybės „nežinojo apie ką ir kaip kalbėti su žiūrovais, kuriuos dar vakar taip gerai pažinojo. Žmonės liovėsi domėjęsi teatru" (Marcinkevičiūtė 2009: 537). Ir būtent tada O. Koršunovas debiutavo su spektakliu „Ten būti čia". Anksčiau teatre vyravusią „metaforinę režisūros kalbą <...> paskatino atsirasti ideologinė meno kontrolė, cenzūruojamos kultūros kontroversijos, įvairių kultūrinių sistemų ir vertybių konfrontacija ir didžiulis politinis inteligentijos susvetimėjimas" (Klivis 2014: 280).

Griuvus šiai represinei santvarkai ir atsidarius sienoms, tikriausiai reikėjo naujos teatro kalbos, kuri sutraukytų esamą meno kontekstą. Gatvėse vykstant itin svarbiems įvykiams O. Koršunovas sukūrė spektaklį „Ten būti čia". Kaip vieną iš spektaklio žinučių galima laikyti nuskambėjusį tekstą: „Viens du trys – nieko neįvyko" arba „viskas dūmai". Tačiau spektaklio žinutė nėra jo stiprybė, nes „kai tik meno kūrinys siekia pasiųsti kokią nors žinutę – moralinę, ideologinę ar politinę – jis iš karto ima veikti rinkodaros ir ideologinės inžinerijos režimu" (Sabolius 2013: 131).

Lemiamas veiksnys, kodėl šis spektaklis galėjo būti tam tikras įtrūkis tuometinio teatro kontekste, buvo formos ir turinio persiliejimas. Spektaklio forma itin ryški: mechaniški aktorių judesiai ir balsai, personažų deindividualizacija, aplinkos abstrahavimas, iš groteskiškų ir absurdiškų etiudų koliažo principu sukurti epizodai, besijungiantys tarpusavyje alogiškais dėsniais, pulsuojanti mechaniška antžmogiška energija, – visa tai sukūrė savitą pasaulį, nepasiduodantį įprastai reprezentacijos logikai. Kaip rašė Julija Girba, „Ten būti čia" – tai gyvenimo ir mirties, muzikos ir chaoso, susinaikinimo ir prievartos, moters vyrui ir vyro be moters, ir dar šimtas aštuonių temų polifonija" (Girba 2009: 60). Tai reiškia, kad spektaklis sukūrė prasmės perteklių žiūrovo vaizduotėje. Mes dažnai linkę viską įprasminti, suvokti, ką reiškia vienas ar kitas epizodas ir t. t., tačiau „ištinkanti prasmės pertekliaus patirtis koreliuoja su tuo, kas iš principo negali būti reprezentuojama" (Sabolius 2013: 134). Todėl vaizduotei reikia daugiau pastangų, kad apimtų tai, kas vyksta ant scenos, ir kad jos neištiktų banalus likimas. „Patirdama reprezentacijos ir adekvatumo *fiasco*, o kartu matydama grynojo proto viršenybę, ji ima kurti dar intensyviau, išplėsdama savo

veikimą anapus formaliųjų ribų“ (ibid.: 137). Žiūrovo vaizduotė, nesugebėdama aprėpti įprasto reprezentacijos mechanizmo, yra stipriai aktyvuojama, ją pradeda veikti jau nebe įprastas literatūrinis turinys ar už teksto slypinti prasmė, tačiau panašūs mechanizmai, kurie veikia recipientą, kontempliuojantį paveikslo paviršiaus plokštumos keliamą įtampą, kitaip tariant, formos keliamus padarinius. Svarbus tampa alogiškas, reprezentacijai nepasiduodantis aktorių judesys ar plokščia ir alogiška, savo keistą gyvenimą gyvenanti personažo kaukė. Šis paslaptingas ir magiškas pasaulis įtraukia į save nereprezentavimu ir savotišku destruktyvumu, gyvenimo dėsnių išdarkymu. Toks destruktyvumas yra vaizduotę žadinantis veiksmas. Minimas spektaklis – tai tarsi destruktyvus aktas, kuriantis žmogiškumą. Tokią formuluotę galima pritaikyti daugeliui O. Koršunovo spektaklių. „Ten būti čia“ savo alogišku pasauliu priminė Christopho Marthalerio 1994 m. Volksbühne teatre sukurtą spektaklį „Murx den Europäer“ („Nužudyk europietį“). Spektaklio pasaulis siūlo žiūrovui būti atviram ir patirti teatrą ne per prasmę, bet per beprasmybę, savotišką antiprasmę, per savotišką turinio „negatyvą“ – formą ir leisti tai formai sukurti paties žiūrovo sieloje netikėtą turinį, daug reikšmingesnį, negu parašyta spektaklio programėlėse.

Išvados

Apibendrinant trumpą formos ir turinio dialektikos diskursą galima teigti, kad dėl pokyčių, įvykusių mene XX a. 7-ajame dešimtmetyje, scenoje reprezentuojamas turinys neteko savo imitacinio pobūdžio ir tapo žiūrovo vaizduotės problema. Tiesiogiai patiriamas, dažnai kiekvieno skirtingai, nereprezentuojamas turinys tapo kintantis, procesualus, slypintis skirtingose recipientų reakcijose, išprovokuotose spektaklio, bet ne spektaklio užkoduotoje žinutėje. Meno kūrinio žinutė tapo mažiau svarbi nei tai, kas vyksta teatrinio įvykio metu ir po jo, kokie virsmai ir kokios slinktys atsitinka tiek žiūrovo, tiek atlikėjo sieloje, kokius „kantiškos begalybės“ vaizdinius gali sukurti tiek kūrėjo, tiek ir recipiento vaizduotė. Būtų galima teigti, kad žinutė, turinys, aprašymas, tema, prasmė subanalina meno kūrinį iki infantilumo. Šiuolaikiniame mene spektaklių forma ir turinys išsilydė vienas kitame ir šiandien sunku atskirti, kas yra kas: nebe spektaklių turinys, bet spektaklių forma padiktavo savo sąlygas turiniui ir jis iš knygų lentynų transformavosi į gyvą žiūrovo vaizduotę. Tačiau aktyvuoti tą vaizduotę, kad žiūrovas atsivertų jam neįprastam vyksmui, yra be galo sunkus iššūkis, tam reikia perbraižyti visas kūrėjui žinomas ribas.

Įteikta 2020 10 01
Priimta 2020 11 19

LITERATŪRA

Fischer-Lichte, E. *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. 3 Auflage. Stuttgart, A. Francke, 2010.

Girba, J. Grynieji elgetų žaidimai. *OKT BŪTI ČIA*. VšĮ „Oskaro Koršunovo teatras", 2009.

Greenberg, C. Modernistinė tapyba. *Dailės istorijos šaltiniai*. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.

Klivis, E. Metaforų epochos pabaiga? Teatrinės tropologijos genezė ir kaita šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.

Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

Marcinkevičiūtė, R. Iš ten į čia. *OKT: BŪTI ČIA*. VšĮ „Oskaro Koršunovo teatras", 2009.

Ranciere, J. *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Hrsg. von Maria Muhle. Reihe polypen b-books, 2006.

Sabolius, K. *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.

Staniškytė, J. Nauji reprezentacijos principai ir moderniojo kanono likimas. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.

Dialectics of form and content in the contexts of performativity

SUMMARY. The object of study in this article is the dialectic of theatre art form and content. The seemingly insignificant artistic problematics actually hide the fundamental breakthroughs of contemporary art: the transformation of form into content and vice versa. The purpose of the article is to investigate on a theoretical level how theatre form and content changed in the 20th century through the lens of art theorists such as Clement Greenberg and Jacques Ranciere, and the anthropologist Arnold van Gennep. Additionally, the relationship between content and form and its transformations in the context of Lithuanian theatre are analysed based on Oskaras Koršunovas' debut theatre piece *Ten būti čia*. The article attempts to look into the content of the performance – the relationship between a particular message conveyed in the performance and the theatre matter – its form.

KEYWORDS: form, content, esthetique art regime, content happens in the imagination of the spectator, performative theatre.

ISSN 2351-4744

Pastangų kuriant paneuropinį istorijos pasakojimą atspindžiai šiuolaikiniame Baltijos šalių teatre

Kristina STEIBLYTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

ANOTACIJA. Estijai, Latvijai ir Lietuvai atkūrus nepriklausomybę ir grįžus prie tarpukariu įtvirtintos istorijos pasakojimo tradicijos, greitai kilo įtampa tarp nacionalistinių ir eurocentrinių nacionalinės istorijos interpretacijų. Tačiau formavosi ir civilizacinius mainus tarp Europos, nacionalinių valstybių ir jų kultūrų pabrėžiantis istorijos pasakojimo būdas. Baltijos šalyse nacionalinės tapatybės formavime svarbų vaidmenį atlikusiame teatre galima rasti šios istorijos pasakojimo atspindžių. Permąstydami savo vaidmenį XX a. istoriniuose įvykiuose, demaskuodami nutylėtus pasakojimus ir kritiškai įvertindami Vakarų Europos istorijos interpretacijas šiuolaikinio Baltijos šalių teatro kūrėjai siekia, kad jų šalys taptų neatskiriama nuolat atsinaujinančios Europos tapatybės dalimi.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
Europa, istorija, Baltijos šalys, teatras, Antrasis pasaulinis karas.

Prasidėjus Baltijos šalių tautiniam sąjūdžiui, XIX a. rašyti tautų nepriklausomybės siekį pagrindžiantys pasakojimai toliau plėtoti tarpukariu. Lietuvoje tai tapo didžiųjų kunigaikščių epochos, ypač Vytauto Didžiojo, reikšmės iškėlimo laikotarpiu (Nikžentaitis 2013: 524; Putinaitė 2014: 124–125). Latvijoje ir Estijoje daugiau dėmesio skirta literatūrinės tradicijos, nacionalinės aukštosios kultūros kūrimui, tautos nepriklausomybės siekį patvirtinant ne tiek istorinėmis asmenybėmis ir jų pasiekimais, kiek kalbos istorija ir nacionalinių epų egzistavimu (Lāms 2007: 133–134; Haselblatt 2018: 40).

Baltijos valstybėms atkūrus nepriklausomybę XX a. pabaigoje, kaip ir kitose postsovietinėse šalyse, čia „buvo siekiama mentališkai pratęsti tolesnę šalies, visuomenės raidą, atsispiriant nuo normalybės. Daugeliui pokomunistinių Vidurio ir Rytų Europos šalių ta „normalybės“ epocha asocijavosi su tarpukariu“ (Nikžentaitis 2013: 523). Tad XX a. pabaigoje grįžta prie tarpukario atminties kultūros. Tačiau Estijai, Latvijai ir Lietuvai atkuriant nepriklausomybę buvo svarbus ne tik „grįžimas į normalybę“, bet ir grįžimas į Europą (Vinogradnaitė 2001: 102; Putinaitė 2014: 92–93). Jis reiškė ir atsiribojimą nuo Rusijos, ir kultūrinių bei ekonominių saitų su Vakarų Europa atnaujinimą, ir kultūrinės priklausomybės Vakarų civilizacijai teigimą. Tad netrukus kilo įtampa tarp tautinės istorijos įtvirtinimo ir tautinės istorijos permąstymo Europos kontekste (Nikžentaitis

2013: 537). Šį susipriešinimą dar labiau užaštrino stojimo į Europos Sąjungą politiniai aspektai.

Greta formavosi ir civilizacinius mainus pabrėžiantis istorijos pasakojimo variantas, teigiantis nacionalinę istoriją ir kultūrą, pripažįstantis ir išryškinantis mažesnių Europos tautų pasakojimus bei jų įtaką formuojant dabartinę Europą, bet kartu pažymintis ir Europos kultūros plačiąja prasme vaidmenį nacionalinės kultūros formavimuisi (Putinaitė 2014: 89–91). Ir bent iš dalies prie šio proceso prisidėjo dažnai siekiu homogenizuoti valstybių narių istoriją kaltinta ES. Nors ir mažai suinteresuota šalių narių kultūra, ši organizacija vis dėlto aktyviai ieško skirtingas Europos valstybes vienijančių pasakojimų, kurie galėtų tapti bendrumo jausmo pagrindu didelėje ir labai skirtingoje europiečių bendruomenėje (Gluhovic 2013: 7–8).

Kurį laiką tai buvo Europos valstybių vienijimąsi paskatinusi Antrojo pasaulinio karo patirtis. Tačiau šį bendrystės pagrindą gerokai išjudino griuvusi Berlyno siena ir iširusi Sovietų Sąjunga. Tad XXI a. pradžioje plečiantis Europos valstybių bendrijai, bendrystės pagrindu negalėjo likti panašus požiūris į Antrąjį pasaulinį karą, nes toks požiūris tarp dabartinių Europos Sąjungos narių paprasčiausiai neegzistuoja (Gluhovic 2013: 5–7). Žlugus Sovietų Sąjungai paaiškėjo, kad iki XX a. pabaigos kurtame bendrame istorijos pasakojime nebuvo vietos visoms po geležine uždanga uždarytoms nugalėtojų ir balso negavusioms pralaimėtojų istorijoms.

Ieškant kitų galimybių kurti bendrus Europos istorijos pasakojimus, gręžiamasi į kultūros, visų pirma krikščioniškos, istoriją. Vienas iš didžiųjų bendra kultūra paremtų, Europos istorijos pasakojimą stiprinančių projektų yra 1987 m. pradėta vykdyti Europos Tarybos programa „Kultūros maršrutai“. Šis projektas skatina keliaujant tyrinėti gausų ir įvairų Europos paveldą ir padeda kurti tarptautinę kultūros ir turizmo sistemą. Šiuo metu beveik keturiasdešimt maršrutų driekiasi per visą Europą ir kai kurias Afrikos bei Azijos šalis, apima meno, istorijos, gastronomijos ir kt. temas. Šis projektas Europą pasauliui ir patiems europiečiams pristato kaip įvairiatautę bendruomenę, tarpusavyje siejamą sudėtingo kultūrinių ir politinių įtakų tinklo.

Visos trys Baltijos šalys yra įtrauktos vos į du šio projekto maršrutus. „Hanza“, pradėtas formuoti 1991 m., kviečia lankytis 190-yje Hanzos sąjungai priklausiusių miestų ir švęsti Hanzos dienas. O 2019 m. suformuotas „Geležinės uždangos kelio“ maršrutas driekiasi palei buvusią socialistinio bloko sieną. Juo prisidedama prie pasakojimo apie Antrąjį pasaulinį karą, o XX a. Europos istorija papildoma visas Europos tautas ir skirtingas europiečių patirtis apimančiais įvykiais.

„Kultūros maršrutų“ projektas atskleidžia visas Europos tautas įtraukiančio kuriamo pasakojimo problemą: sunku rasti ne tik panašiai interpretuojamų istorijos ir kultūros

įvykių, bet ir tokių, kurie yra aktualūs daugumai Europos tautų. O krikščionybei ir jos istorijai prarandant reikšmę pasaulėjančioje Europoje[1], vis dėlto aktualiausias lieka visas žemyno tautas paveikęs, su Antruoju pasauliniu karu susijęs Europos pasidalijimo ir suvienijimo pasakojimas.

Šiuos procesus kuruoja atminties kultūros formavimu užsiimančios institucijos. Tačiau tiek visoje Europoje, tiek kiekvienoje šalyje atskirai yra svarbūs ne tik valdžios institucijų parenkami simboliai ar atmintinos datos, bet ir bendruomenių apsisprendimas, kas joms yra vertinga. Viena iš sričių, kur susiduria ir naują estetinę bei socialinę vertę įgyja atminties kultūros, kylančios iš apačios ir nuleidžiamos iš viršaus, yra menas. O Baltijos šalyse pagal susiklosčiusią tradiciją šia prasme viena svarbiausių sričių yra teatras.

Po XX a. pabaigos dažnų bandymų tyrinėti savo tautinę ir kultūrinę tapatybę teatre, neretai pasitelkiant savirefleksiją ir autoironiją, XXI a. pradžioje siekiama suprasti save Europos kontekste, rasti vietą bendrame Europos istorijos pasakojime. Kalbant apie istoriją, dažniausiai dėmesio centre atsidurdavo Antrasis pasaulinis karas, Holokaustas, tremtys, ginkluotas pasipriešinimas ar atkūrus nepriklausomybę pasikeitęs politinis režimas. Ilgą laiką tokiuose spektakliuose buvo nesunku išskirti du pagrindinius motyvus: tautos ar individo kaip istorijos ar aplinkybių aukos ir kolektyvinės kaltės, o pasididžiavimo istorija ir tautiniais herojais motyvas buvo dažnesnis proginiuose pastatymuose. Tačiau XXI a. 2-ajame dešimtmetyje, prie svarbiausių teatro kūrėjų prisijungus sovietmečio neprisimenančiai ar net nemačiusiai kartai, pasakojimų motyvai ėmė keistis: vietoj aukos ir kaltės imta kalbėti apie individualų pasirinkimą, žmogų sudėtingomis istorinėmis aplinkybėmis, neieškant nei aukų, nei kaltųjų, o labiau bandant suprasti unikalias sudėtingas istorijas.

Lietuvos teatre šį procesą pradėjo užsienio teatro kūrėjai: latviai Valters Sīlis ir Jānis Balodis bei buvusioje Sovietų Sąjungoje gimusi JAV režisierė Yana Ross. Latvių režisieriaus ir dramaturgo duetas pirmasis Lietuvoje į sceną perkėlė sausio 13-osios įvykius spektaklyje „Barikados“ (Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2014), o po metų pristatė spektaklį „Miškinis“ (Nacionalinis Kauno dramos teatras), paremtą nuo Antrojo pasaulinio karo iki nepriklausomybės atkūrimo besislapsčiusio Jānio Pīnupio biografija. Abiem spektakliais tiek teksto, tiek formos prasme, aktoriams susitapatinant su vaidinamais personažais ar renkantis ne vaidybos metodą, pabrėžtas individas: tas, kuris dalyvauja

1 Nors šiuolaikinių europiečių tapatybei krikščionybė ir jos paveldas turi vis mažesnę reikšmę, jos įtaka formuojamoms pamatinėms Europos vertybėms ir jų apsaugą užtikrinančiai ES neabejotinai reikšminga (Putinaitė 2014: 114; Kojala 2019: 34). Tačiau kaip vienijantis Europos istorijos ir kultūros pagrindas ji ėmė prarasti reikšmę jau Reformacijos metu, ir šis procesas dar labiau sustiprėjo Apšvietos epochoje, kurioje naujausi mokslo atradimai ėmė stelbti iki tol krikščionybės kurtą pasaulio modelį (Kojala 2019: 25–26).

istoriniuose įvykiuose (J. Pīnupis ir jo sesuo; sausio 13-ąją įvykiuose nedalyvavę, bet jų tiesiogiai paveikti konkretūs žmonės), ir tas, kuris apie juos mąsto dabar (spektaklių režisierius, dramaturgas, aktoriai). Kultūros, politikos veikėjai „Barikadose" ir „Miškinyje" tapo sukarikatūrintu fonu, nuoroda į konkretų laikotarpį ar nesuinteresuotais „lėmėjais" (pavyzdžiui, Vytautas Landsbergis „Barikadose"; Brežnevas, Gagarinas, Bielka ir Strielka „Miškinyje"), kurie vaidybos būdu, greitai keičiamais, keliomis ryškiomis detalėmis kuriamais kostiumais buvo atskirti nuo dabar praeitį vertinančių individų. Tad šiuose spektakliuose atskleistas ne pasakojamuose praeities įvykiuose įrašytas konfliktas, bet tas, kuris kyla dabar susidūrus skirtingoms istorijos interpretacijoms, o estetine prasme – ir skirtingiems vaidybos metodams.

Panašiai asmenines istorijas tyrinėjo ir Y. Ross, režisavusi Tadeuszo Słobodzianeko „Mūsų klasę" (LNDT, 2013). Šiame spektaklyje dramos tekstu akcentuotos istorinės aplinkybės, kurių akivaizdoje renkamasi, kaip dalyvauti ir kokias pasakoti istorijas apie savo pasirinkimą, o režisūriniais sprendimais atskleistas šiuolaikinių žmonių požiūris į tragiškose istorinėse aplinkybėse atsidūrusius individus ir jų pasirinkimą. Žiūrovus įtraukianti vaidyba spektaklio ekspozicijoje bei mažiau dramatiškose scenose derinta su brechtišku atsiribojimu jautriausiuose epizoduose, aktoriams ne suvaidinant, o nupasakojant, kas vyksta. Taip spektaklio pradžioje sukurtas emocinis santykis su veikėjais neleido žiūrovams pasiduoti emocijoms, kai tie veikėjai išgyveno krizes. O papildomos priemonės – gyvai grojantis orkestras, raudonos dujokaukės asilų ausimis, raudonos klounų nosys, cirko elementai bei XX a. istoriją atkartojantis garso takelis – sustiprino atribojimo ir publikos kvietimo kritiniam žvilgsniui efektą.

Šie spektakliai Lietuvos teatro publikai pateikė alternatyvią istorijos pasakojimo galimybę, pabrėždami individo pasirinkimą praeityje bei sudėtingą tokio pasirinkimo vertinimą dabartyje. Tačiau šis sudėtingumas aptartuose darbuose nelaikomas istorijos supratimo kliūtimi, atvirkščiai – kviečiama atsisakyti aiškių ir paprastų paaiškinimų ir imtis sudėtingų klausimų kaip priemonės susitaikyti su neherojiška istorijos dalimi.

Daugiabalsio istorijos pasakojimo atspindžių Latvijos teatre galima rasti anksčiau nei Lietuvos. XX a. istoriją spektaklyje „Senelis" (Rygos naujasis teatras, 2009) tyrinėjo Alvis Hermanis, daug dėmesio savo šalies praeičiai skyrė jau minėtas V. Sīlio ir J. Balodžio duetas („Legionieriai", Gertrūdos gatvės teatras, 2011 ir kt.), latvių klasiką aktualiai perinterpretavo Elmāras Seņkovas, Viesturs Kairišs bei Mārtiņšas Eihe. Pastarojo spektaklis „Kvepia grybais" (Valmieros teatras, 2015), pastatytas pagal vienintelę sovietinėje Latvijoje uždraustą statyti latvių autoriaus dramą, ne tik demaskuoja sovietinius cenzūros mechanizmus, bet ir sukuria pjesės rašymo laikotarpį iliustruojančią nuolatinio stebėjimo atmosferą.

Spektaklyje, be 1968 m. parašytos Gunārso Priedės pjesės „Kvepia grybais", skaitomi ir šią pjesę svarsčiusio komiteto posėdžių protokolai bei autoriaus dienoraščiai, papildantys pasakojimą absurdiškomis to laiko visuomenės taisyklėmis, išryškinantys stebėjimo ir nepasitikėjimo atmosferą. Kuriant šį efektą spektaklyje išnaudota ne tik dramaturgija, bet ir scenos erdvė. „Kvepia grybais" dailininkės Ievos Kauliņos sprendimu išbalusiais veidais ir vienodais mėlynais chalatais apvilkti aktoriai buvo įkurdinti mažutėje apvalioje vaidybos aikštelėje, iš visų pusių stebimoje žiūrovų. Penkiolikai spektaklyje vaidinančių aktorių ankštoka aikštelė ir iš visų pusių stebintys žiūrovai atskleidžia vaidinamos praeities nepatogumą. Tačiau ir žiūrovai nepaliekami saugioje teatrinėje tamsoje: kelios žiūrovų eilės niekada nėra visiškai užtemdomos, o aktoriai nevengia megzti ir palaikyti akių kontaktą, tapdami žiūrovams tiesiai į akis žvelgiančios praeities personifikacijomis, užkertančiomis kelią bet kokiai nostalgijai šiam laikui.

Latvijos teatre dažniau ieškant priešnuodžių tolimesnės ar artimesnės istorijos romantizavimui ir taip įsirašant į savikritišką, nutylėtoms istorijoms balsą suteikiantį Europos istorijos pasakojimą, Estijos teatre galima pastebėti daugiau mėginimų jungti savo šalies ir Europos istorijas. Teatre No99 tai sėkmingai darė Tiito Ojasoo ir Ene-Liis Semper duetas spektakliuose „Kaip paaiškinti paveikslus negyvam triušiui" (2009) bei „Mano žmona supyko" (2014), papasakoję Estijos politinę ir kultūrinę dabartį pirmu atveju ar nuolatinio gyvenimo fiksavimo nuotraukose dramą antruoju remdamiesi Europos ir pasaulio avangardinio meno bei fotografijos istorija.

Minint nepriklausomybės atkūrimo šimtmetį Estijos teatre įgyvendintas „Šimtmečio pasakojimų" projektas taip pat buvo skirtas nacionalinės istorijos revizijai. Jo metu dauguma Estijos teatrų, suporuoti po du, sukūrė kiekvieną dešimtmetį nuo 1910 m. pristatančių spektaklių ciklą. Sėkmingiausias šio projekto spektaklis ir apskritai vienas sėkmingiausių spektaklių, sukurtų Estijoje 2017–2018 m., buvo „BB naktį" (Tartu naujasis teatras, Von Krahlio teatras, 2017).

Režisierių Ivaro Põllu ir Marto Kolditso sukurtas spektaklis prasideda kaip radijo pjesė apie Bertoldo Brechto kelionę į Suomiją. Ją žiūrovai išklauso važiuodami traukiniu iš Talino arba Tartu į Tapos stotį, kuri buvo viena pagrindinių stočių tremiant Estijos gyventojus sovietų okupacijos metu. Išlipę iš traukinio žiūrovai įtraukiami į spektaklio veiksmą: jie tampa šioje istorinėje vietoje kuriamo filmo statistais. Suvaidinę keliose scenose, kuriose rodomas to meto Estijos kultūros veikėjų bei politikų naivumas susidūrus su stalinizmu, žiūrovai iš spektaklio statistų pamažu virsta aktoriams nematoma mase, įviliojama vis giliau į seniai nebenaudojamo stoties pastato patalpas.

Viena didžiausių šio spektaklio vertybių yra vietinių kultūros veikėjų sugretinimas su B. Brechtu, išryškinant naivų požiūrį į stalinizmą. Tiesioginis susidūrimas su juo

vietinius „išblaivė“, o štai kitur Europoje iki šiol dar ne visai suprantami šio režimo mastai. Tad XX a. 5-asis dešimtmetis iki šiol yra Rytų ir Vakarų Europos nesusikalbėjimo dėl Antrojo pasaulinio karo ir jo pasekmių viena iš priežasčių.

Kita, labiau estetinė nei turinio, „BB naktį“ vertybė yra brechtiško ir stanislavskiško teatro metodų jungimas, įvairiose spektaklio scenose ir senos stoties patalpose naudojantis skirtingoms sistemoms būdingomis, žiūrovus į pasakojimą įtraukiančiomis realistinės vaidybos ar nuo jos atribojančiomis epinio teatro priemonėmis.

Šio spektaklio kūrėjai apie praėjusį laiką ir naivias jo interpretacijas žiūrovams pasakoja tarsi merkdami akį. Ir taip primena būtinybę viešinant savo pasakojimus prisidėti prie Vakarų Europos istorijos apie Rytų Europą, Antrąjį pasaulinį karą ir jo pasekmes permąstymo.

Aptarti pavyzdžiai leidžia išskirti tokias pagrindines šiuolaikinio Baltijos šalių teatro menininkų įsitraukimo į paneuropinio istorijos pasakojimo kūrimą strategijas: savo vaidmens XX a. istoriniuose įvykiuose permąstymas; nutylėtų pasakojimų demaskavimas; kritiška Vakarų Europos pasakojimo analizė. Šios strategijos Baltijos šalių tautoms padeda pamatyti save kaip įtraukiančio, civilizacinius mainus pabrėžiančio bendro Europos istorijos pasakojimo dalyvius ir kūrėjus. Estija, Latvija ir Lietuva, įtvirtindamos grįžimą į Europą su savo istorijų pasakojimais, tampa neatskiriama nuolat atsinaujinančios Europos tapatybės dalimi.

Taip kuriama naujoji Baltijos šalių normalybė vis dar susiduria su iššūkiais, kai kuriems kūrėjams, politikams ir daliai visuomenės Europą – taigi ir bendros istorijos kūrimą – suprantant visų pirma kaip grėsmę nacionalinei tapatybei. Tad praėjus daugiau nei 15 metų po įstojimo į ES, Estijos, Latvijos ir Lietuvos teatre vis dar galima aptikti nacionalinių ir paneuropinių istorijos pasakojimų įtampą. Tačiau per tris nepriklausomybės dešimtmečius įvairių kartų kūrėjai kritinį mąstymą apie nacionalinę ir Europos istoriją jau įtvirtino kaip svarbią praktiką, matomą ne tik proginiuose pastatymuose didžiosiose scenose, bet ir mažosiose scenose, neteatrinėse erdvėse. Įvairuoja ne tik pastatymų mastelis, bet ir Europos bei nacionalinės istorijos bendrystės bei sankirtų apmąstymui pasirenkamos teatro rūšys: greta dramos teatro tam vis dažniau pasitelkiami lėlių bei šokio teatras, kuriami įvairius istorijos aspektus aktualizuojantys spektakliai-ekskursijos. Ir pačioje nacionalinio ir paneuropinio istorijos pasakojimo įtampoje galima pastebėti kintantį akcentą: vis rečiau dėmesio centre atsiduria nacionaliniai mitai ir vis dažniau diskutuojama apie Vakarų Europoje įsitvirtinusius pasakojimus apie Baltijos šalis arba tuos, kuriuose Baltijos šalims vietos iki šiol nebuvo.

Įteikta 2020 09 01
Priimta 2020 10 30

LITERATŪRA

Cultural Routs of the Council of Europe programme. *Council of Europe*. Prieiga per internetą: https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/about [žiūrėta 2010 05 13].

Gluhovic, M. *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Hasselblatt, C. *Kalevipoeg Studies: The Creation an Reception of an Epic*. Nordersted: Books on Demand, 2018.

Kojala, L. *Europa? Pokalbiai su prezidentais, ministrais, patarėjais ir taksistais apie mūsų ateitį*. Vilnius: Tyto alba, 2019.

Lāms, O. Power and Culture – Identity, Ideology, Representation. Ed. J. Osmond, A. Cimdiņa. *The Interaction of Power and Culture in Perceptions of the Latvian Epic Lācplēsis.* Pisa: PLUS – Pisa University Press, 2007, p. 127–138.

Nikžentaitis, A. Atminties daugiasluoksniškumas. Miestas, valstybė, regionas. *Atminties ir istorijos politika Lietuvoje*. Sud. A. Nikžentaitis. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2013, p. 517–538.

Putinaitė, N. *Trys lietuviškosios Europos: tauta, Europa, ES dabartinėje tapatybėje*. Vilnius: Lietuvos katalikų mokslo akademija, Naujasis židinys-Aidai, 2014.

Vinogrodnaitė, I. National and European Identities in EU Enlargement. Views from Central and Eastern Europe. *The Construction of National and European Identity in Lithuania*. Ed. P. Drulák. Prague: Institute of International Relations Prague, 2001, p. 95–112.

Reflections on the efforts to create a pan-European narrative of history in contemporary Baltic theatre

SUMMARY. When Estonia, Latvia and Lithuania reinstated their independence in 1990 and returned to the historical narrative tradition of the inter-war period, tensions soon arose between the nationalistic and Eurocentric interpretations of national history. However, a way of narrating history that highlighted civilisational exchange between Europe, nation states and their cultures also began to form. Reflections of this way of narrating history can be found in theatre, which played an important role in the formation of a national identity on each of the respective Baltic States. By re-thinking our role in events in 20th-century history, and unmasking those narratives that have been silenced, and critically evaluating West European interpretations of history, contemporary Baltic theatre creators seek for their countries to become an inseparable part of the constantly shifting European identity.

Though the tension between national and pan-European history narratives is still present, the focus of the tension is shifting. Analysis of theatre productions in Lithuania, Latvia and Estonia show that national myths are less of a focus in this discussion, giving way to a critical analysis of Baltic State history interpretations coming from abroad.

KEYWORDS:
Europe, history, Baltic States, theatre, Second World War.

ISSN 2351-4744

Savižudybės tema Lietuvos kine 1991–2018 m.

Jokūbas Vilius TŪRAS

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje analizuojami savižudybę lemiantys veiksniai bei aptariamas savižudybės vaizdavimas vaidybiniuose lietuvių režisierių filmuose, sukurtuose po nepriklausomybės atkūrimo 1991–2018 metais. Tyrimui atrinkti tik tie minėto laikotarpio ilgametražiai vaidybiniai filmai, kuriuose nusižudo pagrindinis veikėjas. Analizuojama, kokius savižudybių vaizdavimo modelius, personažų charakteristikas ir siužetus rinkosi režisieriai. Vaidybinis filmas kaip tam tikras epochos dokumentas gali suteikti žinių apie suicido reiškinio psichosocialinį ir sociokultūrinį kontekstą, o filmuose dažnai pateikiamos mažiau ar daugiau išbaigtos personažų raidos istorijos galėtų paskatinti savižudybės motyvų apmąstymą, aptarimą, suvokimą ir galbūt prisidėti prie savižudybių prevencijos.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: vaidybiniai filmai, savižudybė, reprezentacija, veiksniai, motyvai, priežastys, potrauminė patirtis.

Aptarti savižudybės temą per kiną paskatino kaip scenaristo ir režisieriaus dvejus metus trukęs darbas prie vaidybinio filmo „Senas šautuvas“ (2019)[1], taip pat metais anksčiau režisierės Marijos Kavtaradzės sukurtas filmas „Išgyventi vasarą“ (2018). Kitu svarbiu veiksniu tapo akiratin patekusi Steveno Stacko ir Barbaros Bowman studija „Filmai apie savižudybę: socialiniai modeliai, 1900–2009“ (*Suicide Movies: Social Patterns, 1900–2009* 2012)[2], į kurią surinkti 1377 amerikiečių ir 135 britų filmai, vienaip ar kitaip vaizduojantys savižudybės temą ir analizuojantys asmeninius individo, sociumo bei globalizmo paveiktus filmų herojų savižudybių veiksnius. Ši knyga yra pirmoji sisteminė savižudybių vaizdavimo kine analizė per 110 metų. Ji paskatino pasidomėti, ar yra informacijos, kiek ir kokių filmų šia tema buvo kuriama kitose šalyse, be JAV ir Jungtinės Karalystės, kur skiriasi savižudybių mastai ir valdžios bei kino industrijos požiūris į šios

1 Kuriant filmą konsultuotasi su suicidologais, vėliau, premjeriniu laikotarpiu, filmą kartu su žiūrovais analizavo Savižudybių prevencijos biuro vedėjas Marius Strička, psichologė Valija Šap, dr. Vaiva Klimaitė, prof. Nida Žemaitienė, psichologė-psichoterapeutė Aušra Norė, dr. Odeta Geleželytė, Vilniaus universiteto doktorantė Viktorija Andreikėnaitė, asociacijos „Artimiems“ steigėja Simona Savickienė bei Vilniaus universiteto Suicidologijos tyrimų centro vadovas Paulius Skruibis.

2 Už nuorodą į knygą dėkoju filmo „Senas šautuvas“ (2019) prodiuserei ir idėjos bendraautorei Viktorijai Akavickaitei.

temos viešinimo strategijas. Nors tiesiogiai ar netiesiogiai apie savižudybes kalbančių filmų pavyzdžių kitų šalių kine galima rasti nemažai, jų anotacijose tai dažnai nutylima, ir šalies savižudybių rodiklis nebūtinai koreliuoja su sukurtų filmų šia tema skaičiumi.

Kaip teigia kino teoretikas Siegfriedas Kracaueris, kinas geba padaryti tikrovę ir istoriją matomus, nes iškelia į paviršių sielos gelmėje glūdinčius įsitikinimus, nušviečia to meto kolektyvines nuostatas, išryškina pasąmoninius žmonių santykių klodus. Žiūrovai pažįstamus objektus filmuose pamato naujai: „tarsi pro siaurą langą stebėtum keistas scenas, kurių tikrovėje net nepastebėtum“ (Kracauer 2004: xxvi). Vadinasi, kiekvienas filmas yra lyg savitas to meto ir tam tikros šalies psichosocialinis ir kultūrinis dokumentas, todėl gali pateikti vertingos medžiagos istorikų, sociologų, suicidologų, psichologų ar kinotyrininkų tyrimams.

Filmų savižudybės tema gausa ir įvairovė pastūmėjo apsibrėžti ribas ir šiame straipsnyje susitelkti į veiksnius, nulemiančius pagrindinių veikėjų savižudybes lietuviškuose ilgametražiuose vaidybiniuose filmuose, sukurtuose po nepriklausomybės iki 2018 metų. Remiantis LFC duomenimis, nuo 1991 iki 2018 metų Lietuvoje iš viso buvo sukurti 123 ilgametražiai vaidybiniai filmai, iš kurių 8 atitinka apibrėžtus kriterijus.

„Savižudybė – sudėtinga, daugiareikšmė problema, kuri neturi kokios nors vienintelės priežasties ar paaiškinimo. Ją dažniausiai sukelia biologinių, psichologinių, kultūrinių, socialinių veiksnių visuma“ (Polukordienė 2003: 17). Kuo savižudybių padėtis Lietuvoje išsiskiria iš kitų šalių?

1. Labai didelis savižudybių skaičius (100 tūkst. gyventojų – 31, 2017 m.)[3].
2. Savižudybių skaičiaus šuolis lyginant tarpukario ir dabartinės Lietuvos statistiką (1924 m. 100 tūkst. gyventojų – 5) (Gailienė 2015).
3. Vyrai žudosi 5 kartus dažniau nei moterys (ES šalyse šis santykis 3 : 1) (Polukordienė 2003: 19).
4. Kaime žudosi santykinai dvigubai daugiau nei mieste (ibid.).
5. Didelis jaunuolių savižudybių skaičius, nors ši tendencija stebima visame Vakarų pasaulyje (ibid.).

Savižudybių skaičiaus šoktelėjimą Danutė Gailienė aiškina potraumine patirtimi. Viena po kitos ėjusi sovietų, nacių ir antroji sovietų okupacija, beveik penkiasdešimt metų trukęs totalitarinis režimas, anot profesorės, naikino žmonių atsparumą psichosocialiniam stresui ir gebėjimą įveikti visuomeninių pokyčių keliamą įtampą (Gailienė 2005: 11). Kadangi tremtys ir kitos politinės represijos palietė socialiai, ekonomiškai ir politiškai aktyviausius Lietuvos piliečius, komunistinis režimas subrandino žmonėse

3 Valstybinio psichikos sveikatos centro duomenys. Prieiga per internetą: https://vpsc.lrv.lt/lt/statistika/savizudybiu-statistika [žiūrėta 2020 09 10].

išmokto bejėgiškumo sindromą (Gailienė 2005: 11), įprotį apgaudinėti autoritetus ir sistemą ar veidmainiauti (vienaip kalbėti artimame rate, kitaip viešumoje), kuris buvo savotiška išgyvenimo strategija ir kuris pernešamas iš socialinės aplinkos į vidinį žmogaus pasaulį. „Kitų apgaudinėjimas susilieja su savęs apgaudinėjimu, o nepažintos ir konstruktyviai netransformuotos savo paties giliosios deformacijos virsta nekonstruktyvia agresija ir autoagresija" (Gudaitė 2014: 250–270). Kolektyvizacija pakirto kaimo žmogaus egzistencijos pagrindus, sutraukė bendruomeninius, šeimos ryšius, todėl stebimas ypač didelis savižudybių skaičius kaime. Didesnis vyrų savižudybių skaičius siejamas su tarp vyrų labiau paplitusiu alkoholizmu.

Apibendrinant savižudybes lemiančius veiksnius galima būtų suskirstyti į dvi stambias grupes: 1) į asmenį orientuoti psichologiniai ir sveikatos veiksniai (fizinė negalia ir ligos, skausmas, psichikos sutrikimai, depresija), 2) aplinkos sąlygoti socialiniai veiksniai (šeima, veiklos praradimas, smurtas, taip pat tradicijos, sociokultūrinės nuostatos)[4].

Savižudybės reprezentacija kine

S. Stacko ir B. Bowman tyrimas atskleidė, kad, skirtingai nuo literatūros kūrinių, kuriuose savižudybes paskatina dažniau į individą orientuotos problemos (taip pat psichopatologinės arba labiau su personažų psichikos sveikata susijusios priežastys), amerikiečių ir britų filmuose labiausiai akcentuojami socialiniai savižudybių veiksniai (Stack, Bowman 2012: 250). Toliau pateikiama savižudybių motyvų taksonomijos lentelė (ibid.: 18).

Į asmenį orientuoti motyvai	**Kine vaizduojamų tokio motyvo savižudybių proc.**
1. Įprastos psichiatrinės priežastys (depresija, alkoholio ir kitų narkotinių medžiagų vartojimas ir pan.)	21,4 %
2. Netradicinės psichiatrinės priežastys (psichopatiškumas ir pan.)	18,4 %
3. Biologinės ir fizinės priežastys (fizinė liga, skausmas, fizinė negalia)	6,9 %
Išoriniai arba socialiniai motyvai	
4. Artimojo mirtis (sutuoktinio, vaiko ir pan.)	7,6 %
5. Įtampos socialiniuose santykiuose (partnerio problemos, patyčios, tėvų ir vaikų konfliktai, išankstinės nuostatos, gėda)	52,9 %
6. Ekonominės problemos (finansiniai sunkumai, problemos darbe)	16,2 %
7. Altruistinės savižudybės (kare, civilinės)	18,7 %

4 Žr. Nacionalinės mokyklų vertinimo agentūros puslapį. Prieiga per internetą: http://www.nmva.smm.lt/wp-content/uploads/2012/12/Jaunimo-psichin%C4%97-sveikata-ir-savi%C5%BEudyb%C4%97s.pdf [žiūrėta 2020 09 10].

135-iuose britų filmuose 7 savižudybės motyvai procentiškai išsidėsto taip pat, kaip ir JAV filmuose, tik čia mažiau altruistinių savižudybių ir jos dažniau siejasi su mylimųjų praradimu. *Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention* skyriuje „Savižudybės reprezentacija kine" (*Representations of suicide in cinema*) Gérardas Camy mini, kad absoliuti dauguma JAV, Europos ir Pietryčių Azijos filmų savižudybės neišaukština, nepateikia kaip egzistencinių problemų sprendimo būdo ir dažniausiai nėra pagrindinė filmo tema, išskyrus „Virgin Suicides" (2000, rež. S. Coppola), „Last days" (2005, rež. Gus Van Sant) (*Oxford Textbook*... 2009: 699).

Kadangi Lietuva, kaip minėjome, išsiskiria savižudybių paplitimo charakteristika, apžvelgsime, kaip savižudybių motyvai ir veiksniai atsispindi lietuviškuose 1991–2018 metų filmuose.

Sovietmečiu ši tema buvo tabu. Kaip teigia V. S. Jefremovas, „Didžiojoje tarybinėje enciklopedijoje (trečias leidimas) termino „savižudybė" nėra. Ir tik nuo 80-ųjų pradedamas gana intensyvus įvairių savižudiško elgesio aspektų (įskaitant socialinius ir demografinius rodiklius) tyrimas" (Ефремов 2004: 74). Tai, be abejonės, augino stigmą. Vis dėlto negalima teigti, kad Sovietų Sąjungoje ir visame socialistiniame lageryje tokių filmų nebuvo. Suprantama, filmai dažniausiai buvo propagandiniai, ideologiniai, cenzūruoti. Vienas iš pavyzdžių – filmas „Žiaurumas" („Жестокость", 1959, Rusija, rež. V. Skuibinas), kuriame pagrindinis herojus idealistas komjaunuolis, negalėdamas susitaikyti su neteisybe, nusišauna. Nors Stalino ir palaikomas, pasirodęs filmas sulaukė grėsmingos kritikos, nes „mūsų tarybinis herojus taip pasielgti negali". Režisierius privalėjo permontuoti filmą, kad savižudybės priežastis atrodytų kuo mažiau politizuota ir kuo labiau sietųsi su asmeninėmis – nelaimingos meilės – priežastimis.

Stigmatizacijos problemą liudija ir tas faktas, kad LFC pateiktuose aprašuose tarp visų 123 ilgametražių filmų, sukurtų 1991–2018 m., radau tris anotacijas, iš kurių galima suprasti, kad filmas turi sąsajų su savižudybės tema. Režisieriaus Raimundo Banionio pagal J. Grušo dramą sukurto filmo „Džiazas" (1992) LFC pateiktoje anotacijoje atvirai įvardijamas savižudybės faktas: „sudėtingi jaunų žmonių santykiai vienintelę kompanijos merginą Beatričę priveda prie savižudybės"[5]. Režisierius Algimantas Puipa filmą „Žaibo nušviesti" (1995), sukurtą Jolitos Skablauskaitės, Petro ir Povilo Dirgėlų apsakymų motyvais, pats gana atvirai pavadino kūriniu apie savižudžius[6]. Kito Puipos filmo

5 LFC internetinis puslapis. Prieiga per internetą: http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=497&GenreID=454 [žiūrėta 2020 09 10].

6 LFC internetinis puslapis. Prieiga per internetą: http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=1484&GenreID=454 [žiūrėta 2020 09 10].

„Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007) anotacijoje taip pat minima „savižudybės nuojauta“[7]. Įdomu, kaip filmai šia tema Lietuvoje buvo anonsuojami savižudybių piko Lietuvoje metais. Nuo 1991 iki 1996 metų savižudybių skaičius 100 tūkst. gyventojų Lietuvoje išaugo nuo 33,20 iki 51[8].

Toliau pateiktoje lentelėje matome minėtu laikotarpiu sukurtus ir pasirinktus kriterijus atitinkančius lietuviškus filmus savižudybės tema. Šiuose 8 filmuose iš 123, sukurtų 1991–2018 m., pagrindinis veikėjas nusižudo (3 moterys ir 7 vyrai).

1991–2018 m. Lietuvos filmai su pagrindinio veikėjo savižudybe	**Pavaizdavimas**
1. „Džiazas“ (1992, rež. R. Banionis)	nušoka nuo stogo
2. „Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	3 novelės, 3 mirtys: dviejose novelėse – nušokant, trečioje – neįvardyta
3. „Kiemas“ (1999, rež. V. Navasaitis)	pasikaria
4. „Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007, rež. A. Puipa)	nusinuodija vaistais
5. „Narcizas“ (2012, rež. D. Gasiūnaitė)	galima suprasti, kad nusiskandina
6. „Lošėjas“ (2013, rež. I. Jonynas)	mirtina injekcija
7. „Edeno sodas“ (2015, rež. A. Puipa)	eutanazija (ateityje)
8. „Išgyventi vasarą“ (2018, rež. M. Kavtaradzė)	nusinuodija vaistais

Išsamiau aptarsime kiekviename filme vaizduojamos savižudybės veiksnius.

„**Džiazas**“ (1992, rež. R. Banionis)[9]

Filmas apie režimo aukas. Veiksmo vieta ir laikas: Vilnius, 1968-ieji, sovietmetis.

Viena iš pagrindinių veikėjų – Beatričė Aizentaitė (akt. A. Kavaitė), vidurinės mokyklos abiturientė, našlaitė, dainininkė. Dėl negatyvios informacijos pertekliaus nušoka nuo namo stogo. Beatričės savižudybę nulėmę veiksniai filme: režimas (Prahos įvykiai, „red army go home“), nelaiminga meilė, chaotiški jausmai, suicidinės mintys, disfunkcinė šeima, alkoholis, korupcija, politiniai susidorojimai, melas, išdavystė, veidmainystė, atgaila, neapykanta, demaskavimas, nusivylimas santvarka ir gyvenimu. Per prievartą patekusi į psichiatrinę ligoninę ir ten sutikusi dėdę Praną (akt. V. Paukštė), Beatričė sužino tiesą, kad jos tėvas mirė tardymo izoliatoriuje, kad „kai kurie išsigelbėjo šaudydami kitus – tarp jų ir jaunasis tardytojas Vaigauskas“. Pranas prašo jos, kad pasiliktų ligoninėje, kad ligoninėje *dabar* saugiausia. Filmas „Džiazas“ sukurtas iš karto po nepriklausomy-

7 LFC internetinis puslapis. Prieiga per internetą: http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=3228&GenreID=454 [žiūrėta 2020 09 10].

8 https://data.oecd.org/healthstat/suicide-rates.htm

9 https://www.kinofondas.lt/filmas/dziazas/

bės, lūžiniais metais, kuriuos Lietuvoje simboliškai galima pavadinti „red army go home" metais. Rusijos armija iš Lietuvos galutinai išsikraustė 1993 m. rugpjūčio 31 d., praėjus metams po filmo pasirodymo.

„**Žaibo nušviesti**" (1995, rež. A. Puipa)[10]

Jolitos Skablauskaitės, Petro ir Povilo Dirgėlų apsakymų motyvais sukurtą filmą pats režisierius pavadino kūriniu apie savižudžius. 1995–1996 m. savižudybių skaičius Lietuvoje pasiekė piką, vėliau jis svyruodamas mažėjo. Siurrealistinį, makabrišką, kupiną metaforų ir simbolių filmo naratyvą sudaro trys tarpusavy nesusijusios novelės, kurių ašimi yra savižudybė.

Pirmos novelės veiksmo vieta ir laikas: Lietuvos miestas ir pajūris. Galima numanyti, kad laikas visose trijose istorijose sutampa su penkeriais pirmaisiais nepriklausomybės metais, o filmo personažai – prarastoji karta – sprendžia problemas, kaip prisitaikyti ir išgyventi. Pirmoje novelėje jokių sąsajų su santvarka ir politika nėra, vienintelė aiškiausia nuoroda į laikmetį – kinų restoranas (filmo kūrimo metais tai dar buvo egzotika).

Pirmos novelės pagrindinis veikėjas – ant tradicinės kinų eilutės lotynoamerikiečių pončą užsimetęs choreografas Rafaelis (akt. K. Smoriginas), pasiklydęs tarp pragaro ir rojaus, tarp miesto ir pajūrio, tarp meilės ir alkoholio, nepriklausomybės gyvenimo eklektikoje. Prasigėręs ir atstumtas buvusios mokinės laiptinėje nušoka iš viršutinio aukšto. Pirmoje novelėje Rafaelio savižudybę nulėmę veiksniai: beribės menininko ambicijos, alkoholizmas, negebėjimas užmegzti ilgalaikių ryšių, puikybė, atsiribojimas, atskirtis, vienatvė, senatvė, atstūmimas, nedarbas, nusivylimas gyvenimu.

Antros novelės veiksmo vieta ir laikas: neapibrėžtas Lietuvos didmiestis, kuriame galima atpažinti ir Vilnių, ir Klaipėdą. Kalbama apie užeigą „Moterų laimė" (anuomet Gedimino prospekte buvo kavinė „Ponių laimė"). Pirmų nepriklausomybės metų ženklų yra ir daugiau: matome tų laikų cigarečių „Prince" reklamą, S. Stallone'ės ir W. Snipeso filmo plakatą, berniukai motinai lyg pasaką namų darbams skaito tų dienų kriminalinę kroniką apie auksapirščio gaują, pavogtus iš banko 10 tūkst. litų ir t. t.

Antros novelės pagrindinis veikėjas – lėlininkas, aktorius, tėvas, varguolis, alkoholikas geraširdis Teodoras Milkus (akt. V. Paukštė), nusivylęs savimi ir gyvenimu, eilinį kartą užmiega ant bėgių. Antroje novelėje mirtį nulėmę veiksniai: skurdas, alkoholizmas, skaudžios nelaimės šeimoje, disfunkcinė šeima, bedarbystė, neviltis, nusivylimas gyvenimu, atsiribojimas, vienatvė, senatvė, menka savivertė, bejėgystė prieš likimą, santvarką, kaltės jausmas. Inteligentas nelaimėlis Milkus – nepritapėlis, neranda sau vietos, pragyvenimo šaltinio, kad išlaikytų šeimą, jo spektaklių nelanko žiūrovai, jis girtuokliauja, nori

10 https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/14727/zaibo-nusviesti

į kalėjimą, miega ant bėgių laukdamas, kad jį pervažiuotų traukinys. Skirtingai nuo pirmos ir trečios novelės, antrojoje pati savižudybė neįvardijama, jaučiama tik vis didėjanti jos siekiamybė. Iš pirmos santuokos Milkus turi dukterį, kuri stotyje dirba prostitute.

Žmona Ramutė (akt. E. Piškinaitė): – *Milkau, aš noriu Tau šį vakarą ką nors atleisti... Išsirink kokią nors nuodėmę ir aš Tau ją atleisiu...*
Milkus: – *Gerai. Atleisk man, kad aš gyvenu...*
Ramutė: – *Šito aš tau niekad neatleisiu, bet atleisiu, kad sugyvenai dukterį su kita moterimi...*

Paskutinį kartą privažiavęs prie miegančio ant bėgių Milkaus traukinys sustoja, jo mirtis neartikuliuota, nuspėjama, kadras nutrūksta.

Trečios novelės veiksmo vieta ir laikas taip pat sąmoningai neakcentuojamas, bet iš dialogų paaiškėja, kad tai Lentvario dvaras, paveldosaugininkų pamirštas muziejus, kurį prižiūri ekskursijų vadovė Joana (akt. Almira Grybauskaitė), o laikas – makabriška nepriklausomybės pradžios realybė. Kiti sapno personažai galvoja, kad muziejus – tai viešbutis. Minimas Vilnius.

Trečios novelės pagrindinė veikėja – ekskursijų vadovė Joana (akt. A. Grybauskaitė) nenusižudo, bet nusižudo grafienė Kotryna (akt. Gražina Urbonaitė), paskui savo vyrą grafą (akt. E. Kunavičius) į svečius atvykusi nelaiminga buvusio šios pilies šeimininko grafo Kosakovskio giminaitė. Vyras jos vengia, nemyli, ji galiausiai iššoka pro langą.

Trečioje novelėje savižudybę nulėmę veiksniai: pavydas, nelaimės šeimoje, nelaiminga meilė, pykčio priepuolis, nusivylimas gyvenimu, galbūt psichikos sutrikimai.

Grafienė Kotryna vieniša, palikta, grafas nuo jos slapstosi, o jai nusižudžius mėgina bėgti nuo grafienės vaiduoklio, parkritęs pats miršta nuo širdies smūgio. Juos abu palaidojusi muziejaus prižiūrėtoja Joana mato, kaip po mirties susitaikę, susikabinę už parankių jiedu nužingsniuoja amžinybėn.

„**Kiemas**“ (1999, rež. V. Navasaitis)[11]

Filmas apie stagnaciją. Veiksmo vieta ir laikas: filme akcentuojamas pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio sąstingis, bedarbystė, po sovietmečio visai nesikeičiantis senamiestis ir savęs ieškantys prarastosios kartos gyventojai.

Pagrindinis veikėjas – Lorencas (akt. R. Vitkaitis), žmoną ir vaiką turintis jaunas bedarbis vyras; praradęs viltį, kad kas nors pasikeis, jis pasikaria.

Lorenco savižudybę nulėmę veiksniai filme: lūžinis, stagnacinis laikotarpis, alkoholis, nusivylimas gyvenimu, nelaiminga meilė, chaotiški jausmai, disfunkcinė šeima, socialinė atskirtis, bejėgystė prieš santvarką ar „netvarką“.

11 Delfi internetinis puslapis. Prieiga per internetą: https://www.delfi.lt/video/transliacijos/anonsai/delfi-kino-seansas-kiemas.d?id=84210663 [žiūrėta 2020 09 10].

„**Nuodėmės užkalbėjimas**“ (2007, rež. A. Puipa)[12]

Filmo veiksmo vieta ir laikas: pirmieji XXI a. metai, Lietuvos didmiestis.

Viena iš pagrindinių veikėjų psichoterapeutė Rita (akt. N. Savičenko) nusinuodija.

Savižudybę nulėmę veiksniai filme: nelaiminga santuoka ir meilė, vyro išdavystė, chaotiški jausmai, vienišumas, pavydas, melas, kerštas, veidmainystė, neapykanta, sąžinės graužatis, pakrikęs mąstymas, apmaudas, ištvirkavimas, nusivylimas gyvenimu.

„**Narcizas**“ (2012, rež. D. Gasiūnaitė)[13]

Filmo veiksmo vieta ir laikas: Vilnius, laikas sutampa su filmo kūrimo metais.

Pagrindinis veikėjas – žmonos, vaikų ir visų mylimas talentingas violončelininkas Teodoras (akt. A. Vlachopoulos) yra nepatenkintas egzistencija. Savižudybė filme iki galo neįvardyta, bet galima suprasti, kad herojus nusiskandina.

Savižudybę nulėmę veiksniai filme: puikybė, chaotiški jausmai, melas, išdavystė, veidmainystė, nelaiminga meilė, nusivylimas gyvenimu, vienišumas, apmaudas, sąžinės graužatis, galimas proto pakrikimas.

„**Lošėjas**“ (2013, rež. I. Jonynas)[14]

Filmo veiksmo vieta ir laikas: Klaipėda, pajūris; laikas sutampa su filmo kūrimo metais.

Po sumušimo atsidūręs ligoninėje, pagrindinis veikėjas paramedikas Vincentas (akt. V. Kaniušonis) susileidžia mirtiną dozę vaistų.

Savižudybę nulėmę veiksniai filme: sužlugę santykiai ir meilė, lošimas, alkoholis, melas, išdavystė, veidmainystė, neapykanta, įvairaus pobūdžio sukrėtimai, nusivylimas gyvenimu.

„**Edeno sodas**“ (2015, rež. A. Puipa)[15]

Filmo veiksmo vieta ir laikas: netolimos ateities Vilnius.

Pagrindinis veikėjas – nepagydomai sergantis psichiatras Benjaminas (akt. J. Budraitis) – pasirenka eutanaziją.

Savižudybę nulėmę veiksniai filme: liga, senatvė, fizinė kančia, nenoras būti našta, atsiradęs beprasmybės jausmas.

„**Išgyventi vasarą**“ (2018, rež. M. Kavtaradzė)[16]

Filmo veiksmo vieta ir laikas: Vilnius ir Lietuvos pajūris, 2017-ieji.

12 https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000072149/nuodemes-uzkalbejimas
13 https://www.kinofondas.lt/filmas/narcizas/
14 https://zmonescinema.lt/filmas/losejas-2013
15 https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000074731/drama-edeno-sodas
16 https://zmonescinema.lt/filmas/isgyventi-vasara-2019

Pagrindinis veikėjas – psichiatrinės ligoninės pacientas Paulius (akt. P. Markevičius) – nusinuodija vaistais.

Savižudybę nulėmę veiksniai filme: vienišumas, nelaiminga meilė, chaotiški jausmai, disfunkcinė šeima, pasak Pauliaus, „alkoholis, ištvirkavimas ir palaidas gyvenimo būdas“, veidmainystė, psichikos ligos, proto pakrikimas, socialinė atskirtis, pyktis, nusivylimas savimi ir gyvenimu, prarastos kartos tėvų vaikas.

Remiantis Stacko ir Bowman klasifikacija (Stack, Bowman 2012: 18), filmai suskirstyti pagal vaizduojamų savižudybių motyvus.

Į asmenį orientuoti motyvai	**Filmas**	**Personažas**	**Savižudybės būdas**
1. Įprastos psichiatrinės priežastys (depresija, alkoholio ir kitų narkotinių medžiagų vartojimas ir pan.)	„Džiazas“ (1992, rež. R. Banionis)	Beatričė Aizentaitė (akt. A. Kavaitė)	Nušoka nuo stogo
	„Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	Rafaelis (akt. K. Smoriginas)	Laiptinėje nušoka iš viršutinio aukšto
	„Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	Teodoras Milkus (akt. V. Paukštė)	Užmiega ant bėgių
	„Kiemas“ (1999, rež. V. Navasaitis)	Lorencas (akt. R. Vitkaitis)	Pasikaria
	„Narcizas“ (2012, rež. D. Gasiūnaitė)	Teodoras (akt. A. Vlachopoulos)	Nusiskandina
	„Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007, rež. A. Puipa)	Psichoterapeutė Rita (akt. N. Savičenko)	Nusinuodija vaistais
	„Lošėjas“ (2013, rež. I. Jonynas)	Vincentas (akt. V. Kaniušonis)	Mirtina injekcija
	„Išgyventi vasarą“ (2018, rež. M. Kavtaradzė)	Paulius (akt. P. Markevičius)	Nusinuodija vaistais
2. Netradicinės psichiatrinės priežastys (psichopatiškumas ir pan.)	„Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	Grafienė Kotryna (akt. G. Urbonaitė)	Iššoka pro langą
	„Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007, rež. A. Puipa)	Psichoterapeutė Rita (akt. N. Savičenko)	Nusinuodija vaistais
	„Narcizas“ (2012, rež. D. Gasiūnaitė)	Teodoras (akt. A. Vlachopoulos)	Nusiskandina
	„Išgyventi vasarą“ (2018, rež. M. Kavtaradzė)	Paulius (akt. P. Markevičius)	Nusinuodija vaistais
3. Biologinės ir fizinės priežastys (fizinė liga, skausmas, fizinė negalia)	„Edeno sodas“ (2015, rež. A. Puipa)	Benjaminas (akt. J. Budraitis)	Mirtina injekcija

Išoriniai arba socialiniai motyvai	**Filmas**	**Personažas**	**Savižudybės būdas**
4. Artimojo mirtis (sutuoktinio, vaiko ir pan.)			
5. Įtampa socialiniuose santykiuose (partnerio problemos, patyčios, tėvų ir vaikų konfliktai, išankstinės nuostatos, gėda)	„Džiazas“ (1992, rež. R. Banionis)	Beatričė Aizentaitė (akt. A. Kavaitė)	Nušoka nuo stogo
	„Nuodėmės užkalbėjimas“ (2007, rež. A. Puipa)	Psichoterapeutė Rita (akt. N. Savičenko)	Nusinuodija vaistais
6. Ekonominės problemos (finansiniai sunkumai, problemos darbe)	„Kiemas“ (1999, rež. V. Navasaitis)	Lorencas (akt. R. Vitkaitis)	Pasikaria
7. Altruistinės savižudybės (kare, civilinės)	„Edeno sodas“ (2015, rež. A. Puipa)	Benjaminas (akt. J. Budraitis)	Mirtina injekcija
8. Potrauminės patirties veiksniai	„Džiazas“ (1992, rež. R. Banionis)	Beatričė Aizentaitė (akt. A. Kavaitė)	Nušoka nuo stogo
	„Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	Rafaelis (akt. K. Smoriginas)	Laiptinėje nušoka iš viršutinio aukšto
	„Žaibo nušviesti“ (1995, rež. A. Puipa)	Teodoras Milkus (akt. V. Paukštė)	Užmiega ant bėgių
	„Kiemas“ (1999, rež. V. Navasaitis)	Lorencas (akt. R. Vitkaitis)	Pasikaria
	„Lošėjas“ (2013, rež. I. Jonynas)	Vincentas (akt. V. Kaniušonis)	Mirtina injekcija

Išvados

Pasirinkto laikotarpio filmuose vaizduojamos savižudybės veiksniai yra daug labiau (13 : 4) orientuoti į individą, negu nulemti socialinių problemų, bet tikrosios priežastys yra giluminės. Atsižvelgiant į Lietuvos istorinį kontekstą išskirta dar viena kategorija: potrauminės patirties veiksniai. Tai kompleksinė savižudybių veiksnių grupė. Remiantis D. Gailienės ir kitų mokslininkų tyrimų duomenimis, išskirtinis savižudybių paplitimas Lietuvoje sietinas su potraumine posovietinės visuomenės – lūžio kartos – patirtimi, periodu, kai dėl nepasitikėjimo ir baimės būti įskųstam represinėms institucijoms žmogus galėjo pasitikėti tik savimi arba labai artimu ratu, todėl santykiai buvo įtempti, o bendruomeniniai ryšiai trapūs.

Potrauminės patirties veiksnius priskiriant prie išorinių arba socialinių motyvų į šią grupę patenka Beatričės, Rafaelio, Milkaus, Lorenco savižudybės. Tai atsispindi ir filmuose – individo pasirinkimą lėmė socialinės, istorinės aplinkybės.

Paramediko Vincento iš filmo „Lošėjas“ (2013) savižudybės priežastys taip pat priskirtinos šiai grupei. Filme akivaizdi sovietinių laikų situacija: socialinė atskirtis, mažos algos, skurdas, beatodairiškas mėginimas papildomai uždirbti bei siekis išlikti, kai „kitų apgaudinėjimas susilieja su savęs apgaudinėjimu, o nepažintos ir konstruktyviai netransformuotos savo paties giliosios deformacijos virsta nekonstruktyvia agresija ir autoagresija“ (Gudaitė 2014: 250–270).

Praėjus 30 metų po Nepriklausomybės paskelbimo vis dar esame prarastos lūžio kartos atstovai tiek realybėje, tiek kine. Savižudybės veiksnių filmuose „diagnostika“ ir lietuviškų filmų šia tema juodraštinis sąrašas galėtų būti naudingas ne tik psichologams ir suicidologams, kuriems šie filmai gali tapti parankine priemone analizuojant atskirus atvejus, bet ir kinotyrininkams.

Įteikta 2020 10 12
Priimta 2020 11 04

LITERATŪRA

Gailienė, D. Savižudybės Lietuvoje: sociokultūrinis kontekstas. *Naujasis židinys-Aidai*, 2015, Nr. 2, p. 10–19.

Gailienė, D. Užburtame rate: savižudybių paplitimas Lietuvoje po nepriklausomybės atkūrimo. *Psichologija*, 2005, t. 31, p. 7–14.

Gyvenimas po lūžio. Kultūrinių traumų psichologiniai padariniai. Sud. Danutė Gailienė. Vilnius: Eugrimas, 2015.

Gudaitė, G. Sovietinio palikimo atspindžiai individo gyvenime: refleksijos ir psichoterapijos procesas. *Psichoterapijos veiksmingumas: terapiniai veiksniai ir subjektyviai išgyvenami pokyčiai*. Sud. Gražina Gudaitė. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014, p. 250–270.

Jaunimo psichinė sveikata ir savižudybės. Nacionalinės mokyklų vertinimo agentūros puslapis. Prieiga per internetą: <http://www.nmva.smm.lt/wp-content/uploads/2012/12/Jaunimo-psichin%C4%97-sveikata-ir-savi%C5%BEudyb%C4%97s.pdf>. [Žiūrėta 2020 09 10].

Kracauer, S. *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. [Leonardo Quaresima redakcija ir įžanga]. Princeton: Princeton University Press, 2004, p. xv–xlix.

Polukordienė, O. K. *Psichologinės krizės ir jų įveikimas:* praktinis vadovas. Vilnius, 2003.

Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention. Ed. by Danuta Wasserman. Oxford University Press, 2009.

Stack, S.; Bowman, B. *Suicide Movies: Social Patterns 1900–2009*. Göttingen: Hogrefe Publishing, 2012.

Ефремов, В. С. *Основы суицидологии*. СПб.: Издательство «Диалект», 2004, с. 74.

Thematics of suicide in Lithuanian cinema 1991–2018

SUMMARY. Suicide is a complex problem which does not yield a single reason or explanation. It is typically caused by a combination of biological, psychological, cultural and social factors. Feature films, as a certain document of the epoch they represent, can provide insight into the psychosocial and sociocultural context of the suicide phenomenon, whereas more or less complete stories of film character development may lead to a reflection on and perception of suicidal motives. The article provides a list of Lithuanian full-length feature films, in which the main character commits suicide and which were produced after the restoration of independence in Lithuania, in the years 1991–2018. It was precisely in this transitional period that the highest suicide rates were recorded in Lithuania.

What models of suicide representation, character profiles and plots were chosen by directors in those years? Drawing on the findings of research into the suicide phenomenon in Lithuania and employing Stack & Bowman's comparison of suicide motives in American and British films, the article provides a brief analysis of eight selected Lithuanian films: *Džiazas/Jazz* (1992) directed by Raimundas Banionis, *Žaibo nušviesti/Hit by Lightning* (1995) directed by Algimantas Puipa, *Kiemas/Courtyard* (1999) directed by Valdas Navasaitis, *Nuodėmės užkalbėjimas/Whisper of Sin* (2007) directed by Puipa, *Narcizas/Narcissus* (2012) directed by Dovilė Gasiūnaitė, *Lošėjas/The Gambler* (2013) directed by Ignas Jonynas, *Edeno sodas/Garden of Eden* (2015) directed by Puipa and *Išgyventi vasarą/Summer Survivors* (2018) directed by Marija Kavtaradzė. It also presents a discussion of changes in suicide representation in Lithuanian feature films produced during 28 years of independence.

The analysis of suicide representation in the aforementioned Lithuanian films corroborates the presumption made in research on suicide in Lithuania and its high rate that Lithuanian society is affected by the post traumatic experience incurred through its turbulant past. The analysis of suicide representation in Lithuanian films as well as an exhaustive list of Lithuanian films related to the topic may prove handy for psychologists and suicidologists in their case studies as well as film researchers.

KEYWORDS:
feature films, suicide, representation, factors, motives, reasons, post traumatic experience.

ISSN 2351-4744

Meno vadybos kaita didžiųjų kultūros transformacijų perspektyvoje

Ieva GAIŽUTYTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnio objektas – meno vadybos kaita didžiųjų kultūros transformacijų perspektyvoje. Meno vadyba yra sąlygojama tam tikrų fundamentalių kultūros transformacijų, žymimų 1.0, 2.0 ir 3.0. Išgyvendamos šias transformacijas ir prie jų adaptuodamosi meno organizacijos sprendžia perėjimo nuo patronavimo iki skaitmeninių platformų iššūkius. Egzistuojant tokiems sudėtingiems, vienas kitą neigiantiems, papildantiems kultūros transformacijos etapams, meno vadybai keliami nenumatyti reikalavimai, tačiau kartu suteikiamos neribotos galimybės. Kyla būtinybė suvokti meno vadybą ir įvertinti neišvengiamą prisitaikymą prie naujų kontekstų su naujomis vizijomis. Siekiant išryškinti įvairius požiūrius į meno vadybą kultūros transformacijų perspektyvoje, atlikta ekonomikos, meno sociologijos ir vadybos sričių mokslinių šaltinių ir empirinių tyrimų analizė, jų sisteminimas ir apibendrinimas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
meno vadyba, kultūros transformacijos, meno sociologija, patronažas, kūrybinės industrijos, technologijų plėtra.

Makroaplinkos iššūkių stebėjimo ir tendencijų nustatymo reikšmė

Ekonominiai, technologiniai, politiniai ir sociokultūriniai pokyčiai pasaulyje meno organizacijoms, ypač pelno nesiekiančioms, nuolat kelia įvairių netikėtų iššūkių. Tokių įstaigų veiklą sudaro daugelis prieštaringų ekonominių ir kultūrinių dėmenų, todėl jos priverstos ieškoti naujų, efektyvesnių veiklos metodų ir modelių, kad ilgą laiką išliktų konkurencingos vis labiau prisotintoje rinkoje. Galima teigti, jog šių meno organizacijų veikla yra padalyta į du polius: reikia išsilaikyti ekonomiškai, vadinasi, orientuotis į rinkos poreikius, ir kartu išsaugoti savo pagrindinę – meninę – misiją. Tokia paskirtis – tai specifinis uždavinys, iš esmės skiriantis meno įstaigas nuo pelno siekiančių įmonių.

Neapibrėžtumo laikotarpiu pelno nesiekiančioms organizacijoms ypač svarbu stebėti aplinkos pokyčius, juos tinkamai vertinti ir priimti tinkamus veiklos sprendimus (Dragićević-Šešić, Dragojević 2005; Porter 1980; Drucker 2006). Greitai kintančioje aplinkoje organizacijoms vertėtų ne tik stebėti, bet ir bandyti kurti organizacijos ateities scenarijus. Tokie scenarijai leistų susikurti viziją apie galimus ateities veiklos tam tikrus sprendimus, sandorius, kurie padėtų išlaikyti pusiausvyrą turbulencijos krečiamoje rinkoje (Buehring, Bishop 2020).

Šių dienų nežinomybė ir neapibrėžtumas meno organizacijas verčia spręsti kompleksines problemas, kurias sukėlė grupė veiksnių: tendencingai mažėjantis valstybės finansavimas kultūros ir meno sritims, privačių investicijų trūkumas ir per dideli atskaitomybės valstybinėms organizacijoms reikalavimai, nepakankamas teisinis meno organizacijų reguliavimas, netikėti vartotojų įpročių ir elgesio pokyčiai, nedideli meno darbuotojų atlyginimai. Prie šių neigiamų veiksnių prisideda ir kai kurių svarbių kompetencijų trūkumas, pavyzdžiui, nepakankamas naujų technologijų naudojimas, antrepreneriškumo, strateginio valdymo, krizių vadybos gebėjimų stoka.

Lietuvoje minėtas problemas pagilina ir istorinio palikimo kontekstas, kuris iki šių dienų gana ryškiai sąlygoja meno organizacijų veiklą. Planinę ekonomiką keičianti laisvoji rinka atskleidžia neigiamas pasekmes tokių organizacijų raidai. „Pripratusios prie direktyvinio sovietinio valdymo mūsų šalies valstybinės kultūros įstaigos neskuba reaguoti į naujus kultūros politikos vėjus ir imtis naujų iniciatyvų. Tokią situaciją visų pirma lemia šių įstaigų biudžetinis statusas – jos yra įsprausto į įstatymų rėmus, kurie neskatina ieškoti naujų, paslankesnių vadybos modelių“ (Pukelytė 2008: 105). Šis virsmas, kuriame susipynė restituciniai, imitaciniai bandymai, smarkiai veikiami dar gerai neįsisąmonintų eurointegracinių reformų, neigiamai atsiliepė ir meno įstaigų valdymui. Tai privertė iš naujo įvertinti ir pačią kultūros politiką, kurios naujasis modelis Lietuvoje vis dar formavimosi stadijoje.

Skirtingų požiūrių į meno vadybos raidą ir jos specifiškumą susisteminimo poreikis

Šias ir panašias problemas nagrinėjantys moksliniai meno vadybos tyrimai priklauso nuo meno vadybos ontologijos, epistemologijos bei konkrečios metodologijos. Vienuose analizuojama išskirtinai formalizuota meno vadyba (Abruzzo 2009; Klein 2009; Kotler 1996; Varbanova 2012, 2016; Dragićević-Šešić, Dragojević 2005; Bonet, Schargorodsky 2018 ir kt.) ieškant meno organizacijoms tinkamiausių veiklos būdų kompleksinės ir greitai kintančios aplinkos keliamiems iššūkiams įveikti, kituose meno vadybos problemos įžvelgiamos meno sociologijos (Bourdieu 1993; DiMaggio 1987; DiMaggio, Hirsh 1976; Becker 1982; Luhmann 1995 ir kt.) diskursuose, nagrinėjančiuose meno ir rinkos santykį, kultūros lauko veikėjų kompleksinius ryšius. Kritinės teorijos, siejamos su Frankfurto mokykla, atstovų (Horkheimer, Adorno 1947; Marcuse 1932; Benjamin 1935) moksliniuose veikaluose daugelis socialinių reiškinių (ypač formalusis racionalumas, naujosios technologijos ir jų įtaka visuomenei) peržiūrima kritiškai atsižvelgiant į pakitusias socialines sąlygas. Nors pastarųjų mokslininkų darbuose nagrinėjami meno

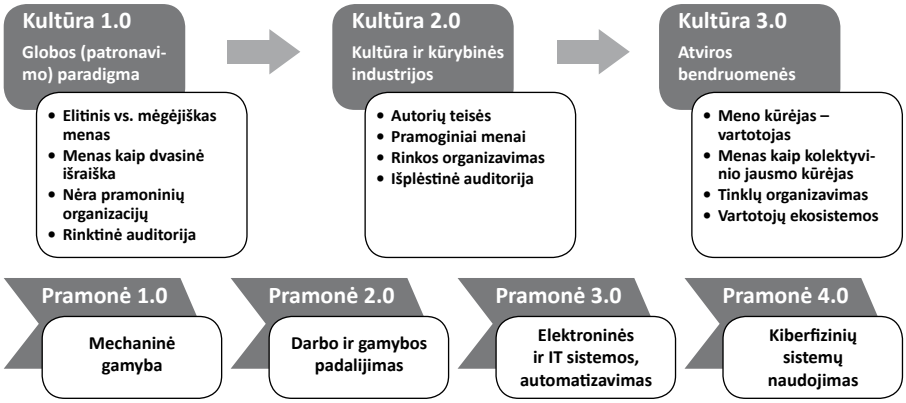
vadybai svarbūs reiškiniai, kaip kad ekonominių, politinių, socialinių ir kultūrinių ryšių kompleksiškumas, tačiau dar trūksta lyginamųjų analizių, sprendimų bei pasiūlymų, tinkamų meno vadybai.

Vykstantys pokyčiai, susiję su skaitmenine revoliucija, sukūrė sąlygas kūrybos ekonomikos plėtrai. Kūrybinių industrijų poveikį ekonomikai moksliniu, ekonominiu, socialiniu požiūriais savo tyrimuose pagrindė Howkinsas (2001), Florida (2010), Landry (2000), Cavesas (2000), Hartley (2005; 2015). Meno vadybos sričiai neabejotinai vertingi jų sukurti kultūros ir meno sektorių naudos visuomenei ir ekonomikai kiekybiniai ir kokybiniai modeliai, vertinimo sistemos.

Norint suprasti meno vadybos misiją platesniame kontekste, verta remtis šiuolaikinių kultūros ekonomistų, taikančių sisteminio mąstymo metodus, ieškančių glaudesnio ekonomikos ir meno santykio, koncepcijomis. Šiame darbe daugiausia bus naudojamasi Sacco (2011; 2017) struktūrine analize, leidžiančia įvertinti įvairius, kartais prieštaringus, požiūrius į meno vadybos raidą ir jos specifiką.

Meno vadybos kaitos įvertinimas remiantis pramonės revoliucijos koncepcija

Tiek pramonė turi savo raidos režimus, vadinamus revoliucijomis, tiek ir kultūra pasižymi tam tikrais etapais. Siekiant geriau įvertinti meno vadybos misiją, pagrindinius jai keliamus uždavinius ir jų kontroversinį įgyvendinimą, verta pasitelkti italų kultūros ekonomisto Sacco struktūrinę analizę. Remdamasis ekonomikos mokslo pripažinta pramonės revoliucijų koncepcija, jis kultūros raidą suskirstė į tris didžiuosius etapus (1 pav.).



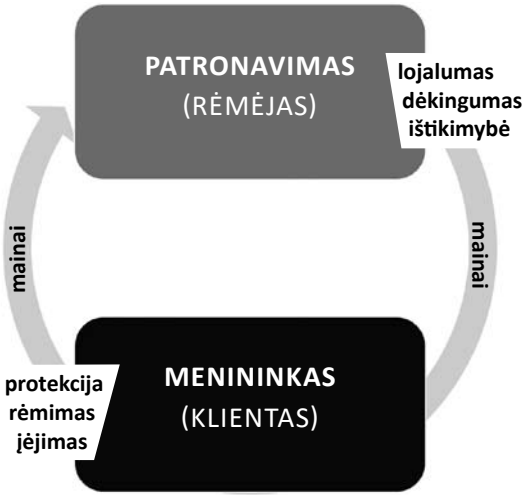
1 pav. Kultūros transformacijos struktūra pagal kultūros makroraidos etapus pramonės raidos kontekste (sudaryta autorės pagal Sacco 2011; 2017)

„Kultūra 1.0“ modelis: patronavimas

Pagal Sacco, „Kultūra 1.0“ modelis, pagrįstas globos (patronavimo) principu, yra būdingas ikiindustrinei ekonomikai. „Kultūra 2.0“ sutampa su kultūros ir kūrybinių industrijų atsiradimu ir pasižymi gerokai platesne auditorija. „Kultūra 3.0“ jau yra veikiama sparčiai besivystančių technologijų, ji iš esmės keičia kūrėjų ir vartotojų santykius, kurdama atviras bendruomenes ir formuodama naujus ekonominės, sociokultūrinės, politinės-teisinės aplinkos iššūkius meno organizacijoms.

Tokiame kontekste svarbu analizuoti ne kultūros raidą *per se*, bet įvertinti, kaip kultūrinių transformacijų lauke keičiasi požiūris į meno vadybą, kokie šiandien jai keliami reikalavimai. Trys kultūros makroraidos etapai besąlygiškai veikė meno vadybą ir vienaip ar kitaip formavo jos raidą. Trumpai apžvelgsime šiuos transformacijos etapus.

Iki atsirandant kultūros industrijai meno vaidmuo buvo išskirtinis – jam nereikėjo kurti ekonominės pridėtinės vertės. Kaip savo veikaluose pabrėžia Ivinskis (1940; 1978), Drėma (1991), Kiauleikytė (2002; 2008), Paknys (2003), Poškus (2013) ir kiti lietuvių tyrėjai, meną įprastai patronavo turtingi mecenatai – garbūs visuomenės nariai ir institucijos (ypač Bažnyčia). Neatsitiktinai pati mecenavimo sąvoka gimė Italijoje, įvardijamoje Renesanso ir baroko epochų Europos kultūros bei meno tradicijų lopšiu (Mitrulevičiūtė 2016), kur įtakingas Romos imperatoriaus Augusto patarėjas Mecenatas rėmė talentingus jaunus poetus. Mecenatystės ištakas išsamiai studijuojanti mokslininkė Hickson (2017), nagrinėjusi notarų archyvuose rastas sutartis, testamentus, laiškus ir kitus dokumentus, teigia, jog mecenatais buvo laikomi įtakingų asmenų patarėjai – humanitarai, teismo sekretoriai, ambasadoriai, prekybos agentai ir aristokratai. Globodami menininkus ne visi jie turėjo altruistiškus tikslus, daugelis jų buvo vedami visuomeninių arba asmeninių interesų. Patronavimo laikotarpiu menininko ryšys su jį supančiu pasauliu buvo gana įtemptas (žr. 2 pav.).



2 pav. „Kultūra 1.0“: patronavimas (sudaryta autorės, 2020)

3 pav. Patronavimo santykių lygiai (sudaryta autorės, 2020)

Meno kūrėjas buvo priverstas nuolat derinti santykius su kitais menininkais, profesinėmis organizacijomis (gildijomis ir korporacijomis), ieškoti globėjų – Bažnyčios hierarchų arba turtingų didikų (žr. 3 pav.). Meno ir visuomenės santykis turėjo gana aiškias ribas: juk menas daugiausia priklausė elitui, didžioji visuomenės dalis negalėjo jo įpirkti, plačiai juo naudotis. Įtaką menui darė aristokratija, nes būtent didikai dažniausiai buvo išsilavinę, išsiugdę estetinį skonį ir finansiškai nepriklausomi žmonės. Baxandallis (1988), nagrinėjantis patronavimo santykius Italijoje, meno kūrinius vadina socialiniais ir komerciniais indėliais bei mainais, nes didikai su menininkais sudarydavo globos sandorius. Hickson (2017) nuomone, globa buvo socialinis mechanizmas ir kartu ekonominis variklis, nes patronažas leido Renesanso menininkams pakilti į aukštesnį socialinį ir kultūrinį lygį.

Atrodytų, kad tokio tipo mecenatystė galėtų būti vienu iš sprendimų ir veiksminga priemonė plėtojant meno veiklą, tačiau akivaizdu, jog subsidijomis „maitinama“ meno kūryba tampa visiškai priklausoma nuo finansuojančio individo sprendimų. Tai kelia grėsmę laisvam kūrybiniam polėkiui, naujų atradimų meno srityje paieškai. Tokiais atvejais atlygį už kuriamą meną lemia ne laisvosios rinkos dėsniai: dėl ekonominių ir socialinių barjerų menininkas nepasiekdavo platesnės auditorijos.

Ir tik XIX a. viduryje, Europoje vykstant esminiams politiniams ir ekonominiams pokyčiams, meno vaidmuo keičiasi, jo pridėtinė vertė ir globa vis labiau tampa visuomenės rūpesčiu. Pažangiausiose pasaulio šalyse įsigalint kapitalizmui ir kuriantis industrinei rinkai trūkinėja tradicinis, įprastas meno ir visuomenės ryšys, būdingas visai civilizacijų istorijai, santykiai tampa vis labiau kompleksiški. Šiuos diskursus kėlę Frankfurto mokyklos filosofai ir sociologai Horkheimeris, Adorno, Marcuse'as, Benjaminas ir kt. vis pesimistiškiau žvelgė į pramoninės civilizacijos poveikį meno kūrybai.

„Kultūra 2.0“ modelis: kūrybinės industrijos laisvosios rinkos sąlygomis

Remiantis Sacco, „Kultūra 2.0“ etape menai pradeda įgyti pridėtinę ekonominę vertę, nes sutampa su ekonomikos pradžia. Meno vaidmuo visuomenėje neabejotinai kito ir dėl XX a. pirmojoje pusėje vis labiau įsigalinčio praktine nauda pagrįsto racionalumo, atsirandančių naujų socialinės kontrolės bei žmogaus pajungimo visuomenės gerovei būdų, kuriais žmogus verčiamas įsitraukti į darbo ir vartojimo santykius. Visa tai formuoja naujus ir sunkiai nuspėjamus poreikius, kuriuos tenkindamas individas pats kuria ir palaiko esamos sistemos egzistavimą. Ši sistema ypatinga tuo, kad savo neišvengiamumu ir visuotinumu pajėgia inkorporuoti ir marginalus, mėginančius ją palenkti ir net laikyti neprieinama patyrimui. Vyravimo santykiai neapsiriboja išplitimu bendroje ekonomikoje, juos entuziastingai palaiko ir menai, ypač masinės kultūros.

Frankfurto mokyklos atstovai koncepciją – esą menas pajėgus įveikti praktinį racionalumą – laikė iliuzija. Jie tvirtino, kad net elitinio meno kūrėjas negali būti visiškai autonomiškas. Socialinė aplinka ir santykis su visuomene neišvengiamai daro įtaką kūrėjui ir jo kūriniams, o menininką veikia visuomenės santykiai, sociume susiformavusios vertybės ir meno rinkos dalyviai.

Visuomenėje vis labiau įsigalinti masinė kultūra tampa naujosios ideologijos, t. y. praktinio racionalumo, gamintoja. Meno vadybos mokslams labai pasitarnavo Horkheimerio ir Adorno knygoje „Apšvietos dialektika“ (1947) įvestas terminas „kultūrinė industrija“. Pasak Frankfurto mokyklos atstovų, ši sąvoka skirta komercinei kultūros rinkai, t. y. pramonės šakai, tiesiogiai susijusiai su kultūros kūrimu. Jų nuomone, kultūrinių industrijų tikslai yra ekonominio pobūdžio, kaip bet kurioje kitoje pramonės šakoje, kur visos pastangos nukreiptos tik į ekonominę sėkmę ir pelną. Todėl tokia kūryba, pasak sociologų, gali būti vertinama tik kaip tam tikra prekybos forma.

Bourdieu (1993), nagrinėdamas santykinai autonomiškų meninių laukų formavimąsi XIX a. Prancūzijoje, pasiūlė meno kūrybos socialumo problemos analizę pradėti nuo meninės produkcijos lauko santykio su politinės galios institucijomis, kurios priklausomai nuo konkrečios šalies politinės sistemos gali prisiimti kūrybos principų formavimo, cenzūros, menininko pripažinimo ir legitimacijos funkcijas. Jis išryškino, jog meninės produkcijos laukus veikia įvairios galios formos, o pati meno autonomija formuoja prieštaringus santykius. Bourdieu kalbėjo apie santykinę autonomiją – meninės kūrybos priklausomybę nuo kitų socialinių sričių (ekonomikos, politikos ir pan.), tačiau taip pat pabrėžė, kad meno tendencijas ir meninės produkcijos pokyčius lemia ir vidinė meninio lauko dinamika bei evoliucija.

Būtent ši santykinė autonomija nurodo, kad tarp meninės produkcijos evoliucijos ir pokyčių socialinėje tikrovėje nėra tiesinio ryšio, tačiau meno sfera negali būti atskirta nuo kitų visuomenės gyvenimo sričių. Meno autonomijos ir priklausomybės nuo jį supančios aplinkos santykis, meno paskirtis analizuojama Bourdieu teorijoje ir jos sekėjų DiMaggio (1987), DiMaggio ir Hirsh (1976), Becker (1982), Luhmann (1995) ir kt. sociologų iki šių dienų. Šiandieninės neoliberalios ekonomikos, politikos ir kultūros raidos tendencijos verčia kultūros tyrinėtojus ir pačius meno kūrėjus aiškintis, kaip meniniam laukui išlaikyti santykinį autonomiškumą ir rasti tinkamą santykį su kitais veiklos laukais. Kuo savarankiškesnis menas, tuo labiau jis atsiduria „menas savo paties labui" tariamame vakuume.

Kita vertus, Bourdieu (1993) šiuo atveju kalba tik apie santykinę autonomiją: meninė kūryba ir meno kūrėjų laukas priklauso nuo politinės galios lauko agentų ir institucijų, kurios daro įtaką visuomenės gyvenimui. Šis meno sociologas kritiškai vertino šiuolaikines ekonomikos tendencijas ir jų taisyklių skverbimąsi į kūrybos laukus, kurios užgožia savitas meninio lauko taisykles, t. y. grynai ekonominiais interesais grįstus santykius.

Skirtingai nei Frankfurto mokyklos atstovai, vėlesni kūrybinių industrijų lauko tyrėjai Howkinsas (2001), Florida (2010), Landry (2000), Cavesas (2000), Hartley (2005; 2015) ir kt. šį laikotarpį entuziastingai vertina kaip reikšmingą modernios poindustrinės žinių visuomenės etapą. Pažymėtina J. Howkinso (2001) kūrybinių sektorių ekonominio vertinimo sistema. Reikšminga ir tai, kad Florida talento teorijoje (2002; 2010) iškelia kūrybinę klasę, kuri sukuria ekonominę ir socialinę vertę. Panašiai Landry (2000), išplėtodamas kūrybinio miesto koncepciją, pažymi kūrybinio potencialo svarbą. Caveso (2000) teigimu, kūrybinių industrijų sektoriai sukuria visiškai naują požiūrį į verslo procesus, naujų produktų atsiradimą ir paklausą, jų pasiūlą kūrybinėse rinkose. J. Hartley (2005) kūrybinių identitetų fenomenu grindžiamoje kūrybos ekonomikos teorijoje įrodo šių identitetų sąsają su asmeninėmis idėjomis, talentu, patirtimi ir darbu.

4 pav. „Kultūra 2.0": kultūra ir kūryba laisvosios rinkos sąlygomis (sudaryta autorės, 2020)

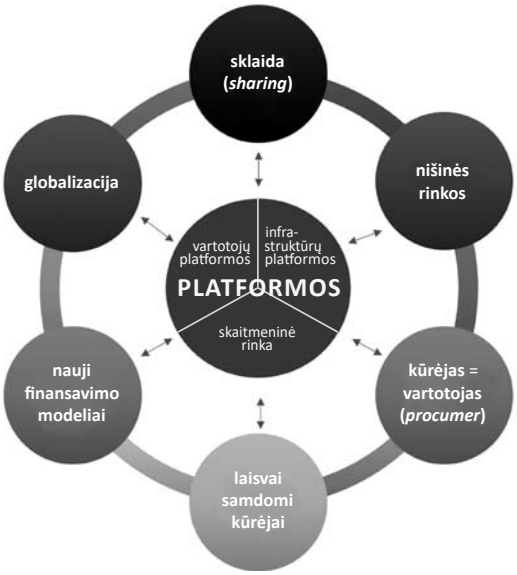
Jis brėžia nykstančią ribą tarp kūrėjo, pardavėjo bei vartotojo ir bando parodyti susiliejimą ir susipynimą visiškai skirtingų sričių – laisvalaikio, pramogų, darbo ir mokymosi (Hartley 2015).

Aptartų sociologų tyrimai padeda suprasti socialinį meno vaidmenį, kultūros lauko struktūros ypatumus ir pagrindinius veikėjus, esminių meninių prieštarų priežastis, atsirandančią menų rinkų įvairovę, plačias galimybes rinkos plėtrai, lengvesnę prieigą prie finansinių šaltinių, tarpininkų vaidmens augimą ir kitas svarbias dedamąsias (žr. 4 pav.). Tai atveda prie kompleksiškesnės analizės, kuri leidžia įtraukti kitą svarbų „žaidėją" – sparčiai besivystančias šiuolaikines technologijas, primetančias savas taisykles daugeliui socialinio, ekonominio, kultūrinio gyvenimo sričių.

„Kultūra 3.0" modelis: skaitmeninių platformų plėtra

Laikantis Sacco koncepcijos, po „Kultūra 2.0" etapo iškyla nauja socialinių ir technologinių inovacijų banga, kurianti sąlygas atsirasti kitokiam režimui (žr. 5 pav.). Šio kultūros ekonomisto teigimu, „Kultūra 2.0" revoliuciją nusako kultūros rinkų dydžio plėtra, o „Kultūra 3.0" – nepaprastai spartus kultūros gamintojų skaičiaus augimas. Jau darosi sudėtinga atskirti kultūros gamintoją ir vartotoją: keičiamasi vaidmenimis, kurį kiekvienas individas prisiima savaip. Ankstesniam kultūros rinkų dominavimui naujus uždavinius kelia ir atvirų bendruomenių formavimasis bei plėtra. Jose nariai veikia ne rinka paremtais tarpininkavimo mainais, o šiuolaikinių technologijų, socialinių medijų, tinklų ir kitų internetinių platformų pagrindu.

Socialines inovacijas skatino plintančios subkultūros, kurios „Kultūra 2.0" etape didžiąsias masinės kultūros rinkas pavertė specifiškesnių ir lengviau išskiriamų kultūros nišų ekosistema. Pagrindiniu naujosios kultūros fazės varikliu tampa skaitmeninė revoliucija. Jau Frankfurto mokyklos atstovai įvardijo skaitmeninėmis technologijomis kuriamą (gaminamą) naują kultūrinį turinį: muzikos, kino,



5 pav. „Kultūra 3.0": skaitmeninių platformų plėtra (sudaryta autorės, 2020)

fotografijos, vaizdo produkcijos ir daugialypių terpių kūrybinius produktus, taip pat plintančius ir sparčiai besivystančius vaizdo žaidimus ir pan. Pasitelkiant specializuotą techninę įrangą, visa tai galima kurti vis paprastesniais ir pigesniais būdais. Atsiranda daugybė naujų, nestandartinių kultūros ir meno produktų, „socialinės medijos ir tinklai („Facebook", „Twitter" ir kt.) leidžia apimti milžiniškas auditorijas, socialinės platformos („Instagram", „Flickr", „Soundcloud" ir kt.) privilioja specifinių kultūros produktų kūrėjus, o turinio sklaidos platformos („YouTube", „Spotify", „Netflix" ir kt.) aktualizuoja socialinį komponentą" (Sacco 2017: 20). Pasyvią klasikinės kultūrinės industrijos produktų recepcijos fazę keičia aktyvi, angažuota, įtrauki recepcijos forma.

Toks sparčiai besivystantis technologijų progresas atveria meno vadybai dar neišnaudotas galimybes, bet kartu kelia ir sunkiai sprendžiamus naujus iššūkius. Šiandieniniame kontekste ne vien sudėtinga apčiuopti ryšius tarp gamintojo, kūrėjo, vartotojo ir tiekėjo, vis sparčiau nyksta ribos tarp pačių industrijų, tad sunku nubrėžti aiškią takoskyrą tarp informacinių technologijų ir kultūros srities, tarp telekomunikacijų industrijos ir pramogų verslo. Todėl vertės meno vartotojui sukūrimas greičiausiai turėtų vykti naujais būdais ir formomis, aktyviau ir kūrybiškiau panaudojant šiuolaikines technologijas.

Galima manyti, kad „Kultūros 3.0" terpėje nyksta rinkos dominavimas, ji nėra tiek būtina meno turinio sklaidai, dabar vadovaujamasi dalijimosi strategijomis ir socialiniais mainais, o finansavimas dažnai grindžiamas savanoriško, sutelktinio finansavimo (angl. *crowdfunding*) principu: vartotojai niekieno neverčiami patys pasirenka tiesiogiai remti jiems priimtinų kultūros ir meno produktų ar paslaugų kūrimą. Tai apima ne tik finansavimą, bet ir aktyvų įsitraukimą tiek į meno produktų naudojimą, tiek ir į bendrakūros procesus. Toks perėjimas meno sektoriuje prie naujų sąveikų kelia neįprastus uždavinius ir patiems kūrėjams – visų pirma dėl intelektinės nuosavybės apsaugos, nes naujosios technologijos leidžia lengvai modifikuoti anksčiau sukurtą turinį. Iš čia kyla meno ir kultūros teisės reformų, profesionalios vadybos, gebančios apginti kūrėjo teises, poreikis.

Atrodytų, kad skaitmeninės technologijos jungia, suartina įvairius reiškinius, įvykius ir žmones, atspindėdamos žmonių įsivaizdavimą, emocijas ir nuostatas, požiūrį ir asmeninius ryšius per tinklus, nepaklūstančius demokratinei kontrolei. Šių technologijų skvarba keičia ir vartotojų elgsenos įpročius, o tai tiesiogiai lemia mažėjančius meno organizacijų pardavimus. Greita prieiga prie informacijos, augantis paslaugų pasirinkimas, naujos platformos, nuomonių formuotojai socialiniuose tinkluose neišvengiamai skatina vartotojų elgsenos pokyčius ne tik prekyboje, bet ir meno rinkose. Su skaitmeninėmis technologijomis siejami augantys išsamios informacijos, geresnės kokybės, greitesnio aptarnavimo, santykio su vartotojais personalizavimo ir išskirtinio turinio reikalavimai.

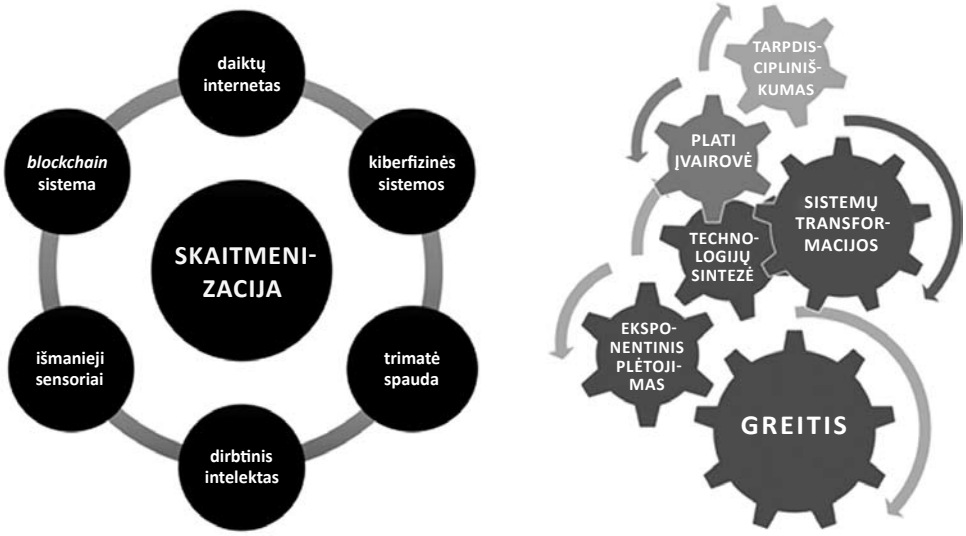
Be to, skaitmeniniai įrankiai atveria galimybes būti ne tik vartotojais, bet ir turinio kūrėjais, menininko ir visuomenės santykiai paverčiami mainų santykiais (Dümcke 2015; Preece, Kerrigan ir O'Reilly 2019). Tariama skaitmeninė revoliucija keičia ir paties kūrėjo bei auditorijos santykį, suteikdama vartotojui galią kurti kartu, neretai netgi manipuliuojant tekstiniu, garsiniu ir vaizdiniu turiniu, vertinant patį kūrinį / renginį balsavimu ar pagal ne visuomet objektyvius komentarus. Tokie procesai įpareigoja meno organizacijas peržiūrėti įprastus rinkodaros būdus, taikytus pritraukiant vartotojus, plečiant auditorijas ir siekiant jų lojalumo.

„Kultūra 4.0" galimo modelio apraiškos

Norėdami suvokti naujų technologijų galimybes tolimoje perspektyvoje (galbūt tai galėtų būti įvardyta kaip „Kultūra 4.0" etapas) mokslininkai atlieka įvairius tyrimus, vykdo eksperimentus. Lawyeris (2008: 39), atlikęs keletą bandymų, pateikė įdomių įžvalgų: jis prognozuoja, kad netolimoje ateityje skaitmeninio garso apdorojimo technologijos leis atlikti muziką ir rafinuočiau, pvz., galima įsivaizduoti skaitmeninį garso apdorojimą realiu laiku, derinamą su neuroprotezavimo sistema, siekiant transliuoti skaitmeniniais duomenimis užkoduotą muziką, o duomenys bus gaunami tiesiai iš muzikanto smegenų. Taigi kūrinys bus kuriamas jo klausymo metu, o muzikantui nereikės pajudinti net piršto. Tokios ir panašios prognozės yra tik pavieniai bandymai pažvelgti, kas gali būti po „Kultūra 3.0" etapo.

Interneto ir skaitmeninių medijų visuotinio taikymo periodu meno vadyba susijusi su trimis labai skirtingomis koegzistuojančiomis realybėmis, darančiomis didelę įtaką įvairioms kultūros ir meno sferoms. Pirma, esama tokių meno sričių, kurios tiesiog neišliktų be visuomenės paramos. Kitos, dažniausiai gerai organizuotos, veikia kaip laisvosios rinkos principais reguliuojama ekonomikos dalis ir geba pačios užsidirbti pelną. Kai kuriais atvejais gana nuoseklūs ir tie meno rinkos dalyviai, kurių veikla nuolat vystosi, keičiasi, ji vis mažiau susijusi su tradiciniais patekimo į rinką kanalais. Tai duoda akstiną formuotis novatoriškiems veiklos modeliams, pagrįstiems bendrais kultūros finansavimo metodais, kurie vis dažniau naudojami ne tradicinės, ne klasikinės muzikos, scenos menų srityse.

Vadovaujantis Sacco kultūros transformacijos etapais, reikėtų pažymėti, kad pramonėje jau yra aiškiai apibrėžta „Pramonė 4.0" revoliucija, kuri pasireiškia kiberfizinių sistemų poveikiu visuomenės pažangai (žr. 6 pav.). Kultūros ekonomistai šio etapo kol kas savo veikaluose nemini, galbūt jis yra mažiau paveikus kultūros sričiai, o gal ateityje jis suformuos netikėtus iššūkius kultūros laukui.



6 pav. Meno vadybos perspektyvos „Pramonė 4.0“ kontekste (sudaryta autorės, 2020)

Naujasis etapas siūlo holistinį požiūrį į gamybos bei kūrybos procesus, sujungiant fizinį ir skaitmeninį ryšius. Tai turėtų leisti efektyviau plėtoti tinklinę veiklą, bendradarbiauti su skirtingų sričių institucijomis ir pavieniais asmenimis, lengviau pasiekti veikloje dalyvaujančius subjektus dalininkus, produktus, paslaugas ir naujosios pramonės vartotojus (angl. *conducers*). „Pramonė 4.0“ organizacijų vadovams turėtų padėti objektyviau suprasti, vertinti ir kontroliuoti susijusius veiklos procesus. Kartu organizacijoms atsiranda naujų galimybių diferencijuoti produktus ir paslaugas ir taip sukurti konkurencinį pranašumą.

Taigi ketvirtosios pramonės revoliucijos pradžia žada išmanią ir autonominę gamybą, kurios komponentai itin glaudžiai susiję. Naujosios platformos keis tradicinį rinkos veidą, nes proceso dalyviai, gaudami produktą arba tik jo dalis, galės patys susikurti individualizuotą produktą arba paslaugą. Trumpėjant inovacijų ciklams, veiklos pagrindu taps integruota išmanioji ekosistema, jungianti gamybą ir visas veiklos etapų jungtis – nuo planavimo, žmogiškųjų išteklių, finansų, infrastruktūros, tiekimo grandinės valdymo iki ryšių su vartotojais. Tik tinkamai pasirengus bus galima prisitaikyti prie dinamiškesnių rinkų, greičiau kurti ir pateikti rinkai inovatyvius produktus, kurie tiksliau atlieps visuomenės lūkesčius ir kurs pridėtinę vertę. Technologijų ir visų pirma organizacinių komponentų tarpusavio sąsajos vers veikti energingiau ir efektyviau, nes tai svarbiausia sąlyga išlikti ir sėkmingai veikti „Pramonės 4.0“ eroje.

Neabejotina, kad pažangios technologijos daug ką leis pasiekti greičiau. Tačiau siekiant rentabilumo vien technokratiškos žiūros nepakanka, lygiai kaip naujų technologijų

diegimas savaime negarantuoja sėkmės. Siekiant prisitaikyti prie dinamiškos įprastą veiklą trikdančios aplinkos, skaitmeninimo ir technologiniai pokyčiai vers meno organizacijas iš naujo įvertinti valdymo struktūras ir net organizacijos kultūrą. Prisitaikant prie naujojo etapo reikėtų siekti sisteminių organizacijos veiklos modelio pokyčių. Tai galima padaryti laikantis dviejų strateginių principų, kurie turėtų vesti meno organizacijas į galutinį tikslą – tapti judria (pokyčių įgyvendinimas realiu laiku) ir nuolat besimokančia (tęstinis veiklos procesų atnaujinimas) organizacija, gebančia įveikti sudėtingus rytdienos iššūkius.

Išvados

Apibendrinant galima teigti, kad apie meno galimybes kurti ne tik estetinę vertę, bet ir ekonominę naudą kultūrologai prabilo XX a. pabaigoje. Būtent ekonominės meno naudos akcentavimas paskatino sutelkti dėmesį į meno vadybą, ypač jos funkcijas. XX a. ir XXI a. sankirtoje sukurtos solidžios ekonomikos, vadybos ir marketingo teorinės prielaidos meno organizacijų vadybos perspektyvoms laisvosios rinkos sąlygomis. Ypač daug nuveikta suvokiant meno vadybos specifiką, ieškant meno organizacijoms tvarių ir daugiafunkcių vadybos modelių.

Meno vadyba yra sąlygojama tam tikrų fundamentalių kultūros transformacijų, žymimų 1.0, 2.0 ir 3.0. Išgyvendamos šias transformacijas ir prie jų prisitaikydamos meno organizacijos sprendžia iššūkius, susijusius su perėjimu nuo patronavimo iki skaitmeninių platformų. Trys kultūros raidos etapai paneigia vienas kitą, todėl gimsta būtinybė suvokti meno vadybą ir jos pritaikymą naujuose kontekstuose.

„Kultūra 4.0“ modelio apraiškose galima įžvelgti reikšmingas dedamąsias: nuo inovatyvių sprendimų savo vartotojams iki robotizacijos ir daiktų interneto – visi šie technologiniai įrankiai ateityje taps neatsiejama sėkmingų organizacijų veiklos dalimi. Todėl vienas pagrindinių meno vadybos uždavinių bus tinkamas veiklos modelis adaptuojant kai kuriuos įrankius ir metodus iš verslo, juos derinant su pagrindine socialine-kultūrine misija.

Meno organizacijų vadybos metodai ir veiklos modeliai gali būti įvairūs, tačiau tik turintys vertybinį (aksiologinį) pagrindą, tarnaujantys žmogaus orumui ir laisvei, jo kūrybiškumo sklaidai daro apčiuopiamą įtaką visuomenei, valstybei ir, svarbiausia, individui.

Įvertinus didžiųjų kultūros etapų raidą, išryškintas meno vadybos gebėjimas transformuotis, įgyjamas šiandieniame etape, gali lemti tai, kiek sėkmingai meno vadyba bus pasirengusi priimti tolesnes kultūros sektoriaus transformacijas.

Įteikta 2020 10 26
Priimta 2020 11 27

LITERATŪRA

Abruzzo, J. *The Leadership Crisis in Arts Management*, 2009. Prieiga per internetą: http://www.abruzzoassociates.com/LeadershipCrisis.pdf

Adorno, T.; Horkheimer, M. *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1972.

Baxandall, M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Second Edition. Oxford University Press, 1988.

Becker, H. S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Benjamin, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1935.

Bonet, A.; Schargorodsky, H. *Theatre Management: Models and Strategies for Cultural Venues*. National centre for cultural industries, 2018.

Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia, 1993.

Buehring, J.; Bishop, P. Foresight and Design: New Support for Strategic Decision Making. *The Journal of Design, Economics, and Innovation*. Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1016/j.sheji.2020.07.002. [Žiūrėta 2020 10 28].

Caves, R. *Creative Industries. Contracts Between Art and Commerce*. London: Harvard University Press, 2000.

DiMaggio, P.; Hirsch, M. *Production Organizations in the Arts*. Ed. R. A. Peterson. The Production of Culture Sage Publications, 1977.

DiMaggio, P. Classification in Art. *American Sociological Review*. American Sociological Association, 1987.

Dragićević-Šešić, M.; Dragojević, S. *Arts Management in Turbulent Times: Adaptable Quality Management. Navigating the Arts Through the Winds of Change*. European Cultural Foundation, Boekmanstudies, 2005.

Drėma, V. *Dingęs Vilnius*. Vilnius: Vaga, 1991.

Drucker, P. F. *Innovation and Entrepreneurship: Practice and Principles*. Reprint edition. Harperbusiness, 2006.

Dümcke, C. *New Business Models in the Cultural and Creative Sectors (CSS)*. European Expert Network on Culture EENC, 2015.

Florida, R. *The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for Talents*. New York: Harper Collins Publishers, 2007.

Hartley, J. *Creative Industries*. Malden: Blackwell Pub, 2005.

Hartley, J.; Wen, W.; Li, S. H. *Creative Economy and Culture. Challenges, Changed and Futures for the Creative Industries*. London: Sage, 2015.

Hickson, S. *Patronage of the Arts*. Oxford Bibliographies, 2017. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0358.xml>. [Žiūrėta 2020 10 10].

Horkheimer, M.; Adorno, T. W. *Apšvietos dialektika. Filosofiniai fragmentai.* Vilnius: Margi raštai, 2006.

Howkins, J. *The Creative Economy. How People Make Money from Ideas*. London: Penguin Books Limited, 2001.

Ivinskis, Z. Didžiųjų Lietuvos kunigaikščių ekonominė politika savo dvaruose iki XVI amž. pusės. *Lietuvos Praeitis*, 1940, Nr. 11, sąs. 1, p. 5–28.

Ivinskis, Z. Lietuvos istorija iki Vytauto Didžiojo mirties. Roma, 1978; perspausdinta Vilniuje 1991.

Kiauleikytė, L. *XVIII a. II pusės – XIX a. muzikinė Lietuvos dvarų kultūra: stiliaus epochų sankirtose*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008.

Kiauleikytė, L. XVIII a. pabaigos – XIX a. Lietuvos didikų muzikos mecenatystės bruožai. *Menotyra*, 2002, Nr. 1, p. 17–24.

Klein, A. *Leadership im Kulturbetrieb*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Auflage, 2009.

Kotler, P.; Scheff, J. Crisis in the Arts: The Marketing Response. *California Management Review*, 1996, p. 28–52.

Landry, C. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan Publications, 2000.

Lawyer, M. C. A Cure for Musicians Afflicted with Baumol's Disease: Squeezing More Music out of Performance in the Age of Digital Reproduction. *Leonardo Music Journal*, 2008, Nr. 18, p. 39.

Luhmann, N. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Marcuse, H. *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*. Vol. 4. London and New York: Routledge, 2007 [1932].

Mitrulevičiūtė, D. *Lietuva–Italija: šimtmečių ryšiai*. Nacionalinis muziejus LDK Valdovų rūmai, 2016.

Paknys, M. *Mecenatystės reiškinys XVII a. LDK: Bažnytinės architektūros užsakymai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003.

Porter, M. E. *Competitive Strategy*. New York: Free Press, 1980.

Poškus, V. Fredianis ir jo rūmai. *Literatūra ir menas*, 2013. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://literaturairmenas.lt/publicistika/vidas-poskus-fredianis-ir-jo-rumai>. [Žiūrėta 2020 10 05].

Preece, C.; Kerrigan, F.; O'Reilly, D. Framing the Work: The Composition of Value in the Visual Arts. *European Journal of Marketing*, 2019, Vol. 50, No. 7/8, p. 1377–1398.

Pukelytė, I. Valstybinių kultūros organizacijų vadyba. *Organizacijų vadyba: sisteminiai tyrimai*. T. 47. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2008.

Sacco, P. L.; Teti, E. *Cultura 3.0: un nuovo paradigma di creazione del valore*, 2017. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/313843292_Cultura_30_un_nuovo_paradigma_di_creazione_del_valore>. [Žiūrėta 2020 10 20].

Sacco, P. L. Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014–2020 structural funds programming, 2011. Prieiga per internetą: http://www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco_culture-3-0_CCIs-Local-and-Regional-Development_final.pdf>. [Žiūrėta 2020 10 20].

Varbanova, L. *Strategic Management in the Arts*. 1 ed. Routledge, 2012.

Varbanova, L. *International Entrepreneurship in the Arts*. 1 ed. Routledge, 2016.

Changes in arts management in the perspective of fundamental cultural transformations

SUMMARY. Arts organisations are constantly facing a variety of challenges as a result of global economic, technological, political and socio-cultural changes. This is particularly evident for non-profit arts organisations, whose management activities are confronted with many controversial economic and cultural variables. These organisations must constantly and systematically look for new methods and business models in order to develop their activities effectively and remain competitive in the market.

The purpose of this article is to stimulate scientific discussion on the subject of management of contemporary arts organisations and foster deeper analysis of particular elements of the topic. It provides a theoretical basis that may be useful for further social research.

The current study promotes the view that the management of arts organisations is conditioned by several fundamental cultural transformations, denoted as Culture 1.0, Culture 2.0 and Culture 3.0. By experiencing these transformations and adapting to them, arts organisations are forced to address the challenges of transition from patronage to the emergence of new digital platforms. Three stages of cultural development stem from one another, hence there is a need to understand the management of arts organisations and their ability to adapt to new contexts with new visions.

With the fast growing importance of digital platforms, it is highly recommended that arts organisations adopt more of the opportunities provided by technological development: innovative funding models that involve communities and the public, encouraging the market to fund cultural organisations directly. It is also recommended to prepare for the Culture 4.0 to take advantage of the latest technological tools to facilitate the spread of products and services. The accessibility and quality of the content in the digital space should be increased, as well as the size of audiences and the attendance of arts and cultural events, which should contribute significantly to reducing age, wealth, geographical and social exclusion in society.

KEYWORDS:
arts management, cultural transformations, arts sociology, patronage, cultural industries, digital platforms.

ISSN 2351-4744

Rūta GAIDAMAVIČIŪTĖ
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Moterų įsitvirtinimas lietuvių muzikologijoje

ANOTACIJA. Straipsnyje keliamas klausimas, kada Lietuvos muzikologijoje įvyko kiekybinė ir atitinkamai kokybinė persvara tarp studijuojančių, dėstančių ir kultūrinėje erdvėje besireiškiančių moterų. Aptariamas palyginti vėlyvas moterų įsitraukimas į muzikologijos veiklą, spartus jų gretų gausėjimas. Tiriamas lyčių stereotipų poveikis ir sociokultūrinis kontekstas, konkurencinė situacija, moterų vaidmens vertinimo ir savivertės laipsniškas didėjimas bei radikalus situacijos apsivertimas. Nors nagrinėjama problema ir akivaizdi, muzikinėje literatūroje ji iki šiol nėra aptarta. Straipsnio tikslas – įvertinti situaciją, lyčių santykį įvairiuose veiklos baruose. Tyrimo uždaviniai: apžvelgti moterų įsitvirtinimo Lietuvos muzikologijoje istoriją, atkreipti dėmesį į tai lėmusias sąlygas, parodyti ryškiausias priežastis. Tyrime remtasi ilgalaike veiklos stebėsena (turint ir asmeninės patirties) ir muzikologiją studijavusiųjų sąrašais, iš dalies taikytas statistinis bei komparatyvistinis tyrimo metodai. Situacijos įvertinimui taikyta atribucijos teorija.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
moterys muzikologės, atribucijos teorija, lyčių stereotipai, socialinė raida, sociokultūrinis kontekstas.

Lietuvos istorijoje iki XX a. greta daugybės garsių vyrų esama ir vienos kitos moters, kurių veikla turėjo įtakos krašto kultūrai. Tačiau jų nuopelnai retai būdavo įvertinti, joms dažniausiai tekdavo antraeilis foninis vaidmuo. Štai apie kunigaikščio Vytauto Didžiojo žmoną Oną, „vieną labiausiai išsilavinusių Europos moterų“, kuri turėjo savo pilyje instrumentą ir galbūt muzikavo (juk ne be reikalo ordino magistras von Jungingenas dovanojo jai nešiojamuosius vargonėlius), žinių išliko labai nedaug. Labiausiai žinoma Barbora Radvilaitė, karalienė Bona, dvarų kultūrą palaikiusios moterys, sukilime dalyvavusi bajoraitė Emilija Pliaterytė ir kitos. Net XX a. pradžioje, kai Europoje buvo daug feminizmo apraiškų, nei Vilniaus Konferencija, nei Lietuvos Taryba moterų į savo gretas neįsileido (nors visa rinkimų teisė buvo suteikta 1918 m., daug anksčiau nei Šveicarijoje ar Lichtenšteine). Panaši tradicija XX a. pasikartojo daugelyje veiklos barų. Turėjo atsirasti kritinė masė išsilavinusių moterų, kurios įrodytų galinčios kaip lygios stoti greta vyrų. Šiandien, kai humanitarika tapo iš esmės moterų dominuojama, sunku įsivaizduoti, kodėl daugelyje sričių XX a. viduryje moterų veikla dar nebuvo savaime suprantama.

Iš pradžių jos pasireiškė literatūroje – Žemaitė, Petkevičaitė Bitė, Šatrijos Ragana, Ieva Simonaitytė, Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, vėliau – dailėje (pvz., Kairiūkštytė-Jacinienė) ir muzikos atlikimo sferoje. Tai susiję su Operos teatro atsiradimu, muzikos mokyklų sukūrimu, plintančiu mergaičių lavinimu apskritai ir kt. Įdomu patyrinėti, kokia padėtis šiuo požiūriu susiklostė lietuvių muzikologijoje.

Šiame tyrime neanalizuosime karo ir pokario metų lūžių, kai buvo bandoma suformuoti sovietinės moters tipą (Jurėnienė 2009), o dėl emigracijos ir deportacijų buvo patirti didžiuliai nuostoliai. Svarbu pažymėti, kad tai labai sutrikdė inteligentijos ir meno bendruomenės raidą, taip pat besiformuojančius tarptautinius ryšius.

Simptomiška, kad ir XX a. pabaigoje, jau atgavus Nepriklausomybę, filosofas, eseistas ir visuomenės veikėjas Leonidas Donskis, rašydamas apie Lietuvos intelektualus ir inteligentus (Donskis 1995: 8–15), nei tarp cituojamų, nei tarp aptariamų autorių nepaminėjo nė vienos moters (ką jau kalbėti apie muzikologes). O juk tiek kūrybinės profesijos, tiek mokslo atstovės turėtų būti priskirtos jei ne prie intelektualių, tai bent prie inteligenčių ar „antrinių intelektualų". Juo labiau kad XX a. antrosios pusės kultūros gyvenime jos užėmė svarbią vietą.

Jau XX a. pradžioje muzikos srityje be moterų neapsiėjo nei opera, nei baletas ar kitos su muzikos atlikimu susijusios sferos[1], o vertinti muzikos procesus Lietuvoje joms buvo patikėta gana vėlai. Apskritai muzikologija niekada nebuvo paklausi profesija, todėl bendra situacija, palyginti su tokiais muzikiniais kraštais kaip Vokietija, su kuria buvo palaikomi ryšiai, į kurią keliauta ir kurioje studijuota (ar net su SSSR centrais), visada atrodydavo skurdokai. Daugelį problemų ir šiandien lemia mūsų krašto dydis, ir dideliu iššūkiu kartais tampa siekis sukurti pagrindinius įvairių institucijų atitikmenis. Tai, matyt, yra pagrįsta optimaliu racionalumu, kai ilgą laiką vargingai gyvavusi ir įvairią priespaudą patyrusi tauta nešvaistė savo resursų iš pirmo žvilgsnio nebūtiniems dalykams.

Moterų muzikologių ir kompozitorių veikla išryškėjo XX a. antrojoje pusėje. Tiesa, jeigu Lietuvoje svetingiau būtų buvusi sutikta pasaulyje žinoma smuikininkė ir ambicinga kompozitorė Gražina Bacevičiūtė (Grażyna Bacewicz, 1909–1969), Vytauto Bacevičiaus sesuo, tą datą galėtume kiek paankstinti. O jei turėtume mintyje gana mėgėjišką Elenos Stanek-Laumenskienės-Murauskienės (1880–1960), mažai žinomą Aleksandros Dirvianskaitės (1886–1981) (Vyliūtė 2019: 70) kūrybą ar Jadvygos Čiurlionytės (1899–1992) kūrinėlius vaikams, tą datą reikėtų kelti į XX a. pradžią: Laumenskienė kompozicijos privačiai mokėsi Maskvoje pas A. Iljinskį, ten ir pradėjo kurti miniatiūras

1 Išimtis būtų, pvz., moterys, grojančios pučiamaisiais ar mušamaisiais instrumentais, tai atrodydavo gana egzotiškai, lygiai kaip ir moterys kontrabosistės. Ilgą laiką muzikai nepatikliai ir su pašaipa žiūrėjo į pirmąją simfoninio orkestro dirigentę Margaritą Dvarionaitę.

apie 1918–1921 m., Dirvianskaitė 1920–1924 m. Leipcige privačiai studijavo kompoziciją pas S. Krehlį, o J. Čiurlionytės mokomosios pjesės fortepijonui „Mažasis pianistas“ buvo išleistos 1938–1940 metais.

Istorijos suformuotas moterų apibrėžimas per santykį su vyrais tęsiamas ir kalbant ne tik apie buities, bet ir apie visuomeninės veiklos, kūrybos sferas. Sovietmečiu skelbta visuotinės lygybės ideologija, kaip ir kitos ideologijos, su realiu gyvenimu turėjo mažai ką bendro, greičiau reiškėsi iškreiptomis formomis. Nepasiekdavo mūsų ir tuo metu galintys inspiruoti svarbūs teoriniai tekstai iš Vakarų. Bendram laukui tuo metu buvo svarbūs Marijos Gimbutienės archeologiniai kasinėjimai ir Deivės motinos kultūros studijos.

Nepriklausomybės metais pasirodžiusio pirmojo feministinės teorijos rinkinio sudarytoja Karla Gruodis prisimena, kad šiuo požiūriu mūsų visuomenės raida buvo tarsi užšaldyta (Gimbutaitė 2019). Tęsiasi skirtingi galios santykiai – moterų indėlis mažiau matomas ir mažiau vertinamas formuojant tiek nevisavertiškumo jausmą joms pačioms, tiek patogią poziciją vyriškajai pusei. Čia galima prisiminti diskusijas, iki šiol garsiai ar mintyse vykstančias darbo rinkoje, kai, esant galimybei pasirinkti tarp vyrų ir moterų, reikia labai ryškių kvalifikacinių skirtumų, kad būtų pasirenkamos pastarosios.

Su tautos laisvėjimu pasireiškusio feministinio judėjimo kreivė nebuvo tolygi ir neišlaikė krypties tik aukštyn. Iš pradžių į ją apskritai žiūrėta labai skeptiškai. Menotyrininkė ir lyčių stereotipų oponuotoja Laima Kreivytė klausia: „Kodėl Nepriklausomybės pradžioje atviros visuomenės kūrėjai palaikė feministinius siekius, o naujasis tūkstantmetis prasidėjo jų trynimu iš viešumos ir atminties? Ar tai reiškia, kad feminizmo tikslas – politinė, socialinė ir ekonominė lyčių lygybė – pasiektas?“ (Kreivytė 2016). Matyt, kad ne. Į šiuos klausimus svarbu atsakyti kiekvienoje atskiroje veiklos srityje. Kreivytė taip pat apgailestauja, kad „Kavolio iškelta mąstymo paradigma apie moteris ir vyrus kaip skirtingus, bet svarbius kultūros formuotojus vėl liko nematoma. Nors sprendžiant iš kilusių diskusijų, šiandien ji aktuali kaip niekad“ (Kreivytė 2016). Tikriausiai atskiros srities bendruomenei svarstyti savo negausios brolijos (seserijos) ypatumus nėra labai patogu, gal gelbėtų sociologinis žvilgsnis iš šalies?

Pokariu Lietuvoje į kompozicijos studijas moterys įsitraukė po ilgos pertraukos, trimis dešimtmečiais vėliau nei vyrai, nors kompozicijos klasė veikė jau Juozo Gruodžio laikais, tik įsteigus konservatoriją Kaune (1933 m.). Genovaitė Vanagaitė 1963 m. baigė Lietuvos valstybinės konservatorijos J. Juzeliūno klasę, o Konstancija Brundzaitė 1964 m. – E. Balsio klasę. Tarp priežasčių, matyt, galėjo būti ir šios: nebuvo tradicijos, kažkam neužteko drąsos ar pradinio išsilavinimo (beje, kompozicijos studijas dažnai rinkdavosi praktikuojantys vargonininkai ar chorvedžiai, tarp kurių moterų taip pat beveik nebuvo).

J. Nabažas su studentais kompozitoriais ir muzikologais. Sėdi (iš kairės): Vytautas Barkauskas, Laima Noreikaitė-Ambrazienė, Jonas Nabažas, Gražina Daukšaitė, Vladas Švedas, stovi: Algirdas Ambrazas, Heincas Kybelka, Vaclovas Paketūras, Jonas Domarkas. 1955

Apskritai lietuvių muzikologijos pozicijos tarpukariu nebuvo labai tvirtos. Kaip teigia profesorius Jonas Bruveris, „tarpukaryje muzikos mokslas daugiausiai reiškėsi specialiosios pedagogikos, muzikos kritikos, etnomuzikologijos pavidalais (Teodoras Brazys, Juozas Žilevičius, Vladas Jakubėnas, Juozas Strolia, Juozas Eretas, Aleksandras Kučiūnas, Jadvyga Čiurlionytė, kiti)“ (Bruveris 2000). Neseniai paskelbtame straipsnyje jis pastebėjo, kad „menininko kūryba yra unikalus įnašas į kultūrą, bet – ir jos eigos padarinys“ (Bruveris 2019). Tai neabejotinai tinka ir muzikologijai, nes jos eiga nebuvo labai palanki. Pirmoji J. Čiurlionytės publikacija – dar Nepriklausomos Lietuvos laikais *Tautosakos darbų* 5-ajame tome paskelbta Lietuvių etnografinės muzikos apžvalga (Čiurlionytė 1938).

Muzikos teorijos ir istorijos specialybės studijose ir darbo rinkoje atsirado tik po karo. Kauno konservatorijoje 1945 m. buvo bendra Teorijos-kompozicijos katedra. Tais pačiais metais tokia pati įsteigta ir Vilniuje. Abi konservatorijas 1949 m. sujungus į Lietuvos valstybinę konservatoriją, veikė jau atskiros Kompozicijos, Muzikos teorijos

ir Muzikos istorijos katedros. Etnomuzikologijos katedra įsteigta tik 1989 m. (gal todėl, kad ši disciplina nedaug kam buvo dėstoma, ir tie keli pedagogai glaudėsi arba Muzikos istorijos katedroje, arba Liaudies muzikos kabinete, o iki to laiko studentai – Muzikos istorijos katedroje). Istorijos ratui apsisukus, 2020 m. pabaigoje LMTA Muzikos istorijos ir Muzikos teorijos katedros Vilniuje buvo sujungtos į Muzikologijos katedrą.

Pokariu menko ideologinis spaudimas, keitėsi gyvenimo sankloda, moterų daugėjo visose srityse (net ir tarp studijuojančiųjų kompoziciją). Tačiau tuo metu dar nebuvo „migruojama" nuo vieno dėstytojo pas kitą ir katedros nebuvo keičiamos. Beje, iš pradžių diplominiams darbams neretai vadovavo kompozitoriai, pvz.: Vytautas Venckus ir Julius Špigelglazas muzikologiją baigė pas Joną Bendorių, Antanas Venckus ir Algirdas Ambrazas – pas Eduardą Balsį, Vaclovas Juodpusis, Stasys Yla, Juozas Antanavičius – pas Klemensą Griauzdę. Dalis tyrėjų į muzikologiją atėjo iš atlikėjų specialybių – tai Juozas Gaudrimas, Edmundas Gedgaudas, Donatas Katkus, Vytautas Landsbergis, Jurgis Dvarionas, Liucija Drąsutienė, Edmundas Baltrimas, Rita Aleknaitė-Bieliauskienė, Ramunė Kryžauskienė, Tamara Vainauskienė.

Į vyrus pokariu buvo žiūrima kaip į vilčių teikiančias asmenybes, o į moteris – labiau kaip į papildomus statistinius vienetus. Iš pradžių muzikologijos katedrose daugiausia dėstė vyrai ir tai taip pat stiprino jų autoritetą. Moterų mokslininkių (muzikologių) pirmeivių titulas priklauso folkloristėms (J. Čiurlionytė, Genovaitė Četkauskaitė, Laima Burkšaitienė). Vėliau į mokslo tiriamąją veiklą sėkmingai įsitraukė Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, Dalia Urbanavičienė, Austė Nakienė, Rūta Žarskienė ir kt. Mūsų atveju labai svarbus Jadvygos Čiurlionytės įvaizdis. Neabejotinas jos autoritetas buvo paremtas tiek profesinėmis kompetencijomis, tiek ir talentingojo brolio aura. Gimė paskutiniaisiais XIX a. metais (1899), studijavo Maskvoje, Leipcige, o 1923–1925 m. – Berlyno J. Sterno konservatorijoje; įgijo muzikos teorinių disciplinų ir fortepijono dėstytojos kvalifikaciją. Vilniaus konservatorijoje dirbo nuo pat jos įsteigimo 1945 m., čia buvo pakviesta skaityti liaudies muzikos kūrybos kursą. Tais pačiais metais ji įstojo į Kompozitorių sąjungą. Jadvyga Čiurlionytė 1948–1958 m. vadovavo Konservatorijoje savo įsteigtam Liaudies muzikos kabinetui, 1962 m. Leningrade apgynė menotyros kandidato disertaciją. 1967 m. ji be apginto darbo tapo menotyros mokslų daktare (anksčiau nei Julius Juzeliūnas). Juzeliūnas 1952 m. pirmasis respublikoje pelnė menotyros mokslų kandidato laipsnį, o 1973 m. be apginto darbo – mokslų daktaro laipsnį. Tai, kad Čiurlionytė buvo vertinama ir už Lietuvos ribų, liudija Juozo Gaudrimo knygoje esanti Leningrado konservatorijos profesoriaus A. Dmitrijevo citata, kur jos knyga *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai* pavadinta „tarybinio mokslo klasika, turinčia didžiulę reikšmę pasaulinei folkloristikai" (Gaudrimas 1988: 50).

Lietuvos konservatorijos Muzikos istorijos katedros pedagogai (iš kairės): Jadvyga Čiurlionytė, Juozas Gaudrimas, Adeodatas Tauragis, Zita Kelmickaitė, Kazys Jasinskas, Jūratė Gustaitė, Vytautas Landsbergis. 1980

Juozas Gaudrimas mokslų kandidatu tapo 1969 m., habilituotu daktaru – 1993 metais. Algirdas Ambrazas 1969 m. apgynė humanitarinių mokslų menotyros kandidato, 1992 m. – daktaro disertacijas. Vytauto Landsbergio 1969 m. išleista knyga *M. K. Čiurlionio – kompozitoriaus kūryba* buvo pristatyta kaip disertacija ir LTSR Mokslų akademijos Istorijos instituto Mokslinė taryba suteikė jam menotyros mokslų kandidato laipsnį, o habilituoto daktaro laipsnį V. Landsbergis pelnė 1994 metais. Juozas Antanavičius 1970 m., o Jonas Bruveris 1973 m. menotyros kandidato disertacijas gynė Leningrade. Rima Mikėnaitė ir Jurgis Dvarionas 1973 m. menotyros kandidato disertacijas gynė Maskvoje. Loreta Tamulytė 1975 m., o Danutė Palionytė 1982 m. disertacijas gynė Leningrade.

Jūratė Gustaitė buvo pirmoji, apsigynusi disertaciją Vilniuje 1981 metais. Tam iš Maskvos buvo gautas leidimas įsteigti Specializuotą tarybą mokslo laipsniams teikti. Ji veikė iki 1990 m. pabaigos, tarp 16 apgintų disertacijų buvo ir moterų darbų[2]. 1992 m. įsteigus doktorantūrą, tiek daktaro, tiek habilituoto daktaro disertacijas buvo galima

2 Šioje Taryboje darbus gynė ne vien Lietuvos mokslininkai.

Konservatorijos pedagogų – kompozitorių ir muzikologų – neformalus susitikimas Povilo Tamuliūno namuose. Iš kairės: Mikalojus Novikas, Vaclovas Paketūras, Irena Mikulevičiūtė, Vytautas Laurušas, Vytautas Kairiūkštis, Povilas Tamuliūnas, Algirdas Ambrazas, Rimvydas Žigaitis, Juozas Antanavičius, Eduardas Balsys, Vytautas Bičiūnas. 1981

rašyti lietuvių kalba. 2011 m. dėl biurokratinių reikalavimų muzikologijos doktorantūros studijos buvo nutrūkusios (įvesta meno doktorantūra), 2018 m. jos vėl atkurtos kartu su Dailės akademija ir Kultūros institutu.

Šiandien gerai žinoma knygų autorė Danutė Petrauskaitė mano, kad „į moteris muzikologes nebuvo rimtai žiūrima kaip į mokslininkes, todėl jos nebuvo skatinamos tiriamajam darbui. Tuo metu jas ruošė daugiau pedagoginei ir žurnalistinei veiklai – skirdavo dirbti į mokyklas, radiją ir televiziją, kai kas patekdavo ir į archyvus. Bet kad kas nors, sėdėdamas šalia istorinių šaltinių aruodo, būtų apsigynęs disertaciją, nelabai pamenu. Tad ir peršasi išvada, jog mokslinė iniciatyva išplaukdavo iš kiekvienos muzikologės individualiai ir ne visoms būdavo lengva pakliūti į šią sritį. Tvarios sistemos, įtraukiančios jas į mokslinių ieškojimų bei atradimų ratą, nebuvo.“[3] Tokios sistemos, kokią ją įsivaizduotume idealiu atveju, gal nėra ir dabar, nes visai humanitarikai valstybėje skiriamas

3 Iš D. Petrauskaitės laiško straipsnio autorei, 2019 10 18.

Muzikos teorijos katedra. Sėdi (iš kairės): Jūratė Landsbergytė, Jūratė Trilupaitienė, Gražina Daunoravičienė, Rūta Gaidamavičiūtė, Irena Mikulevičiūtė, Virginija Apanavičienė, stovi: Vytautas Kairiūkštis, Vytautas Jurgutis, Rūta Mielkutė, Vytautas Klova, Abelis Klenickis, Julius Juzeliūnas, katedros svečias O. Kolovskis, Algirdas Ambrazas, Juozas Antanavičius, Vytautas Bičiūnas. 1985

iš esmės šalutinis vaidmuo. Plačiau apie tai galima pasiskaityti neseniai išleistoje Manto Adomėno, Vytauto Ališausko, Rimvydo Petrausko *Lietuvos humanitarinių mokslų Raudonojoje knygoje* (2019).

Atskirus moterų veiklos vertinimo etapus galima išskirti pagal tai, kada jos pakviečiamos dirbti į aukštųjų mokyklų katedras, kada tampa katedrų vedėjomis (tuo metu tai buvo laikoma prestižiniu karjeros etapu), kada apginamos disertacijos, kada išrenkamos Kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkėmis. Štai Jūratės Gustaitės teigimu, dirbti į Muzikos istorijos katedrą ji atėjo atsitiktinai, 1972 m. netikėtai mirus Juliui Špigelglazui, o vedėja tapo 1988 m. traukiantis J. Gaudrimui, kai užimti šias pozicijas atsisakė ir dėl to net į rinkiminį posėdį neatėjo Vytautas Landsbergis. Muzikos teorijos katedros pirmoji vedėja moteris buvo Gražina Daunoravičienė, šias pareigas perėmusi 1998 m. ir dirbusi iki 2003 m.; vėliau šias pareigas ėjo vien moterys:

Vida Umbrasienė (2003–2008), Audra Versekėnaitė (nuo 2008 iki 2019 m. su pertrauka 2016 11 21–2018 02 03, kai ją pavadavo Rima Povilionienė). Muzikos istorijos katedrai po J. Gustaitės (1988–2005) vadovavo Judita Žukienė (2005–2011), Laima Budzinauskienė (nuo 2011 m. – iki šiol). 2020 m. Istorijos ir Teorijos katedras sujungus į Muzikologijos katedrą, jai vadovauja Laima Budzinauskienė.

Nors požiūris į moteris mokslininkes nebuvo radikaliai rytietiškas (kai moterys apskritai nedalyvauja viešojoje veikloje), visos svarbiausios pozicijos priklausė vyrams. Aišku, galima teigti, kad tokia situacija susiklostė dėl kiekvieno individualių gabumų ar gamtos moterims suteiktos prievolės atsiduoti šeimai. Tačiau būtų naivu manyti, kad per 85-erius Konservatorijos (Akademijos) gyvavimo metus taip ir neatsirado moters, vertos užimti rektorės pareigas. Tik Konservatorijos Klaipėdos fakultetuose viskas vyko šiek tiek anksčiau ir demokratiškiau: Daiva Kšanienė Muzikos teorijos katedrai vadovavo 1979–1990 m., 1990–1995 m. buvo mokslo ir meno reikalų prorektorė, o fakultetus prijungus prie Klaipėdos universiteto, 1996 m. tapo Muzikos istorijos ir teorijos katedros vedėja, 2007–2012 m. – Senato pirmininke. Daiva Kšanienė prisimena:

> „Studijų laikais studentų mokslinei draugijai (SMD) vadovavo Adeodatas Tauragis, vėliau – A. Ambrazas. Draugijos veikloje dalyvauti neteko, nes manęs tiesiog nepakvietė, o pati veržtis nedrįsau. Matyt, vadovas orientavosi į studentus vyrus. Girdėjau, kaip koridoriuje A. Tauragis kalbino Rimantą Gučą stoti į SMD. Dėstytojas J. Gaudrimas man pasiūlė rašyti diplominį darbą apie lietuvių tarybinės instrumentinės siuitos žanrą. Neįdomesnės temos turbūt neįmanoma sugalvoti. Buvo skaudu ir liūdna. Kolegoms diplomantams vyrukams teko kur kas patrauklesnės užduotys. Kruopščiai rašiau neįdomų darbą, apsigyniau, bet nuosėdos liko. Vėliau paaiškėjo, kad tos medžiagos J. Gaudrimui reikėjo jo rengiamam „Lietuvių muzikos istorijos“ tomui.
>
> Pagal paskyrimą 1965 m. atvykus dirbti į Klaipėdos S. Šimkaus konservatoriją, prasidėjo tam tikra trintis su „senąja gvardija“, tačiau stengiausi nepasiduoti ir greitai jau teko dėstyti beveik visas muzikologijos disciplinas. Klaipėdoje 7-ajame dešimtmetyje daugiau muzikologų nebuvo (tiesa, atvykusi radau besidarbuojančią Jūratę Burokaitę, tačiau ji po metų išvyko į Vilnių), todėl mano pečius užgulė daugybė darbų, vienaip ar kitaip susijusių su muzikologo veikla ne tik tiesioginėje darbovietėje, bet ir mieste: skaičiau paskaitas visuomenei muzikos temomis, vedžiau koncertus, kūrybos vakarus, rašiau recenzijas, straipsnius į periodiką, organizavau žymių muzikos žmonių jubiliejus ir t. t.
>
> Vyrų muzikologų paprasčiausiai nebuvo, o mokslininkų būrelį papildė A. Žiūraitytė, D. Petrauskaitė, M. Kazakevičienė. Jei būčiau likusi Vilniuje, gal viskas būtų susiklostę kitaip. Ta daugialypė veikla ilgokai trukdė susikaupti moksliniam darbui, o jis be galo viliojo. Ypač Mažosios Lietuvos muzikinio gyvenimo tyrinėjimai. Sovietiniais laikais buvo sudėtinga rinkti medžiagą apie šį kraštą: į archyvus sunku patekti, išvykti į užsienį nebuvo galimybių. Rinkau po kruopelę, tačiau ginti disertacijos šia tema negalėjau.

Leningrado profesorius S. Ginzburgas, kuravęs SSSR sąjunginių respublikų muzikologų darbus, perskaitęs mano autoreferatą pasakė: „O kas tai yra „Mažoji Lietuva"? Rašykite apie tarybinę Klaipėdą, o tai tebūna įžanga."

Tad disertaciją apsigyniau tik po Nepriklausomybės atkūrimo. Į vadovaujamas pareigas niekada pati nesiveržiau, tačiau gyvenimas koregavo savaip. Kai 2007 m. buvau renkama į Klaipėdos universiteto Senato pirmininko postą, teko konkuruoti su dviem pretendentais profesoriais vyrais. Tuomet diskusijoje nuskambėdavo ir argumentai vyrų naudai dėl jų „vyriškos energijos", „platesnių užmojų"."[4]

1989 m. įkūrus Lietuvos konservatorijos Kauno fakultetus, Muzikos teorijos ir istorijos katedrai vadovavo kompozitorius ir muzikologas Algimantas Kubiliūnas. Nuo 2010 m. skyriaus vedėja tapusi kompozitorė Zita Bružaitė 2012 m. tas pareigas perleido kompozitoriui Sigitui Mickiui, kadangi tuo pat metu ji buvo ir Kompozitorių sąjungos pirmininkė. Fakultetus prijungus prie Vytauto Didžiojo universiteto, Muzikos akademijos Muzikos teorijos skyrius toliau liko vyriškose rankose.

Įžengus į XXI a. moterys vis dažniau kviečiamos į vadovaujančius postus. Vida Umbrasienė 2003–2008 m. buvo LMTA Muzikos teorijos katedros vedėja, 2006–2011 m. – Fortepijono ir muzikologijos fakulteto dekanė, nuo 2011 m. – studijų prorektorė. Tais pačiais 2011 m. Judita Žukienė tapo Mokslo prorektore. Bus įdomu stebėti, kada pasiduos paskutinis Akademijos vyriškasis bastionas – Kompozicijos katedra. 2012 m. į ją buvo pakviesta dėstyti Raminta Šerkšnytė. Vilniaus dailės akademija 2019 m. rektore išrinko Ievą Skauronę, gal kada ateis ir mūsų aukštosios mokyklos eilė? O štai greta trijų muzikologų, Nacionalinės premijos laureatų – Jono Bruverio (2006), Vytauto Landsbergio (2011) bei Algirdo Ambrazo (2015), turime dvi moteris – Oną Narbutienę, beje, įvertintą anksčiausiai (1999), ir Rūtą Stanevičiūtę-Kelmickienę (2020). Nemažas moterų muzikologių būrys pelnė Vyriausybės premijas.

Vėliau, parengus daugiau muzikos istorikių bei teoretikių, pamažu joms patikėti ir atsakingesni barai. Muzikos pedagogika buvo pirmoji sritis, kurioje įpilietinta moterų veikla. Su ja sietina ir vadovėlių rengyba (Elena Martinonienė, Vida Krakauskaitė, Veronika Lapėnienė, Birutė Minkevičienė, Eugenija Ragulskienė), nemažai moterų darbavosi ir radijuje (Jūratė Vyliūtė, Irena Mikšytė, Rūta Nainytė-Sadonienė, Rima Breiner, Birutė Paškevičienė ir kt.). Labai aktyviai Lietuvos radijuje ir TV reiškėsi (ir tebesireiškia) Zita Kelmickaitė. Joms mielai buvo patikėti ir smulkieji periodikos žanrai. Pasirodė viena kita moterų parašyta knyga. Gerokai vėliau nei vyrų apginta didesnė dalis moterų disertacijų. Čia svarbu pažymėti, kad šio straipsnio autorė nėra asmeniškai įsiskaudinusi, niekada nebuvo diskriminuojama šiuo požiūriu (ir straipsnis atsirado ne dėl noro suvesti

4 Iš pokalbio su D. Kšaniene, 2020 10 05.

asmenines sąskaitas; priešingai, autorei pavyko žengti nedidelius žingsnelius tuo metu neįprasta linkme: dar būdama studentė ji pradėjo rašyti į spaudą, dalyvavo konferencijose, buvo studentų mokslinės draugijos vadove).

Teisybės dėlei reikia pasakyti, kad ir pačios moterys, patriarchalinės tradicijos paveiktos, savo galimybes dažnai vertindavo kukliau. Štai muzikologė Vida Krakauskaitė (1924–2018) yra pasakojusi, kad savo studijų vietą aspirantūroje 1959 m. užleido Adeodatui Tauragiui (1936–2004), manydama, kad galbūt jis parašys geresnę disertaciją. Vėliau dėl to ji gailėjosi, nes Tauragis disertacijos taip ir neparašė. Lietuvos konservatorijos Muzikologijos laboratorijoje, sumanytoje kaip mokslo institucija, iš pradžių taip pat dirbo vien vyrai (A. Ambrazas, J. Antanavičius, Bronius Ambraziejus, Antanas Venckus, vėliau Arvydas Karaška). Pirmiesiems iš jų perėjus į dirbti į Muzikos teorijos katedrą, viena po kitos atėjo Irena Mikulevičiūtė, Jūratė Trilupaitienė, Onutė Kiaušaitė, šio teksto autorė, Audronė Žiūraitytė, Rita Nomicaitė, Rūta Mielkutė, Jūratė Landsbergytė ir kt. 1993 m. laboratorijai peraugus į Muzikologijos institutą, matyti jau visai priešinga sudėtis (trumpai čia dirbo vienintelis vyras Dainius Valionis).

Rima Mikėnaitė įvardijo keistą savijautą tuomečiuose baigiamuosiuose Muzikos teorijos katedros posėdžiuose, kurie neformaliai vykdavo Povilo Tamuliūno namuose. Kelios jaunos katedros darbuotojos ten jausdavosi labai nesmagiai ir tik laukdavo, kada bus galima keliauti namo. Ji taip pat prisiminė, kad orveliškas principas – vieni lygūs, o kiti lygesni – veikė ir šiuo požiūriu. „Vyrukai buvo labiau linkę susitvarkyti karjerą, juos buvo lengviau susaistyti tokiais menkais postų teikiamais privalumais ar privilegijomis.“[5] Tuo metu buvo paplitęs mąstymas opozicijomis, pvz., fizikai ir lyrikai, racionalūs vyrai ir emocionalios moterys ir pan., ir tai atitinkamai pateisino atskirų veiklų diferencijavimą. Ramunės Bleizgienės straipsnyje „Kokia moteris gali būti rašytoja“ taip pat iškeliama egzistavusi vyro, „sąmoningo lietuvio“, ir moters, „egzaltuotos svajotojos“, priešprieša. Pasidalijimas, buvęs ryškus kasdienio darbo baruose, stebimas ir tautosakos raiškoje. Net tokioje specifinėje sutartinių tradicijoje egzistavo lyčių pasiskirstymas: „giedamosios sutartinės buvo moterų sritis, o pučiamosios ir kankliuojamosios – vyrų“ (Račiūnaitė-Vyčinienė 2018: 110), nes pagal senąją kaimo bendruomenės sampratą „sutartinių giedojimas tarsi dar atstovautų gamtos sričiai, o muzikavimas – jau kultūros“ (ibid.: 114).

Sociokultūrinis kontekstas iš dalies buvo palankus moterų muzikologių skaičiaus didėjimui, bet gerokai vėliau įvertinti jų gebėjimai ir suvokta kitokio išeities taško svarba. Dėl tos pačios priežasties šiandien būtų svarbu atkurti vyriškąjį dėmenį.

5 Iš pokalbio su Rima Mikėnaite, 2019 10 29.

Skirtingus galios santykius galima įžvelgti ir pasirenkant profesinę veiklą. Net visuomeninėje sferoje, kur būdavo renkamos sprendžiamąją galią turinčios tarybos, komitetai, redakcinės kolegijos, ekspertai ir pan., pokario laikotarpiu moterų nebūdavo arba įtraukdavo kokią vieną, kaip „papuošalą", kad gražiau iš šono atrodytų, bet sprendžiamąjį balsą turėdavo vyrai, jie „geriau žinodavo", kaip ir kas turi būti. Šiandien, kai ta veikla beveik nebeturi visuomeninio svorio ir nėra atlyginama finansiškai, reikėtų labai pagalvoti, kurioje muzikologijos valdymo struktūroje dar galima rasti vyrų.

Moterų pasirodymas muzikologijoje sutapo su sovietiniais metais ir tai daugiausia sąlygojo darbų tematiką bei skatino rinktis mažiau pavojingas teorines ar pedagogikos sritis. Savo darbais jos sekė naujosios lietuvių muzikos aktualijas. Dėl nuolat akcentuojamo buržuazinių laikų tariamo nepažangumo sudėtingiau buvo su senesnės muzikos tyrimais. Reikia pasidžiaugti, kad, nepaisant politinės situacijos ir vyraujančio paternalistinio požiūrio, dauguma moteriškosios lyties muzikologijos atstovių turėjo tvirtą stuburą ir svariai prisidėjo tvirtinant nepageidaujamos, modernios muzikos pozicijas.

Ona Narbutienė, turėjusi tremties stigmą, savo autoritetą tvirtino per kūrybos vakarų vedėjos ir lietuvių šiuolaikinės muzikos specialistės veiklą, nors viena svarbiausių jos temų buvo Juozo Naujalio kūryba. Jūratė Trilupaitienė pasirinko senąją XVII–XVIII a. muziką, kurios nereikėjo dirbtinai pritempti prie ideologinių klišių, tačiau skelbiant publikacijas spaudoje reikėdavo išlaukti, kad tekstai apie senąją muziką pasirodytų ne per dažnai. Net ir atskilusią Lietuvos kultūros atšaką JAV D. Petrauskaitė iš esmės galėjo gvildenti tik atkūrus Nepriklausomybę. Jūratė Vyliūtė, nužudyto Lietuvos karininko duktė, atsidėjo vokalistams, Dana Palionytė – teoriniams simfonizmo aspektams, Jūratė Gustaitė glaudėsi prie saugaus Eduardo Mieželaičio autoriteto...

Dauguma moterų muzikologių, kurias domino mokslinė veikla, telkėsi Kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijoje. Tai natūralu, nes čia būdavo daug darbo rašant tekstus, rengiant perklausas, plenumus, suvažiavimus, „Muzikos rudens" festivalį ir pan. Kompozitoriai tuo laiku daugiausia būdavo vyrai ir toks darbo sferų pasidalijimas, kai juos „aptarnaudavo" moterys, atrodė atitinkantis laiko dvasią. Kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijai 1948–1964 m. vadovavo Juozas Gaudrimas, 1965–1971 m. – Adeodatas Tauragis, 1975–1979 m. – Ona Narbutienė, 1979–1985 m. – Vytautas Landsbergis, 1985–1988 m. –Juozas Antanavičius, 1989–1991 m. – Jurgis Dvarionas, 1991–1995 m. – Jūratė Burokaitė, 1995–2005 m. – Audronė Žiūraitytė, 2005–2010 m. – Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė, 2010–2015 m. – Jūratė Katinaitė, nuo 2015 m. vadovauja Lina Navickaitė-Martinelli. Siekiant paskatinti intensyvesnę muzikologų raišką spaudoje, Jono Bruverio iniciatyva 1971 m. prie Kompozitorių sąjungos įsteigta Muzikos kritikų sekcija, kuriai jis vadovavo iki 1976 m., Vytautas Venckus – 1976–1983 m., Jurgis Dva-

rionas – 1983–1989 metais. Nepriklausomybės atkūrimo priešaušryje sekcija nebeteko aktualumo ir tarsi savaime iširo. Labai greitai pagrindiniais muzikos kritikos straipsnių rašytojais apskritai tapo studentai, nes dėl neadekvataus atlygio ir menkos reikšmės akademinei karjerai jų rašymas tapo tik kultūrinio sąmoningumo reikalu.

Laikas, kada Lietuvoje išryškėjo lyčių svarstyklių persvara, moterų tapatybės kismas, jų atsvara vyrų dominavimui, apima XX a. 8-ąjį dešimtmetį. Tai iš dalies sutapo su 7-ajame dešimtmetyje pasaulyje kilusia antrąja feminizmo banga, kai buvo kovojama jau ne už teisę balsuoti, o už socialinių santykių, šeimos struktūros ir kultūros nuostatų keitimą. Šią bangą sukėlė Betty Friedman 1963 m. parašyta knyga „Moteriškoji mistika". Tuo metu sutapo keletas veiksnių – tiek specifinių, tiek istorinių-kultūrinių. Iš pradžių daugėjo muzikologijos studenčių, net ir į Muzikos teorijos katedrą stojo mažiau vyrų; beje, per 50 metų (1951–2001) šiose katedrose buvo apginti 334 diplominiai darbai – 127 Muzikos teorijos katedroje ir 207 Muzikos istorijos (Gustaitė 2002: 12). Taigi vidutiniškai kasmet baigdavo šeši diplomantai. Šį skaičių šiek tiek didina ta aplinkybė, kad vietoj vieno diplomo kai kurie asmenys gynė tiek bakalauro, tiek magistro darbus.

Dar vienas muzikologų karjeros rodiklis yra narystė Kompozitorių sąjungoje. Į ją patekti sovietiniais laikais nebuvo paprasta, reikėjo atitikti griežtus kriterijus. 1971 m. išleistoje J. Gaudrimo knygoje *Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai* randame 9 muzikologus vyrus ir 6 moteris (tarp jų – ideologinė prižiūrėtoja Zinaida Kumpienė, atvykusi į Vilnių iš Ukrainos 1944 m., dirbo TSRS Muzikos fondo įgaliotine Lietuvai) (Gaudrimas 1971). Vėlesniame leidime po septyniolikos metų (Vaga, 1988) jau matyti 22 vyrai ir 18 moterų (Gaudrimas 1988). Šiandien tarp sekcijos narių vyrauja moterys. Kompozitorių sąjungos tinklalapio duomenimis, 2020 m. pabaigoje tarp narių buvo 51 moteris ir 22 vyrai[6].

Jeigu pasižiūrėsime į diplominių darbų statistiką, matysime, kad Jūratės Gustaitės lygintais dviem laikotarpiais (1951–1971 ir 1991–2001 m.) moterų skaičius staigiai didėja: pirmajame vyrų ir moterų santykis buvo 24 ir 50, o antrajame – 8 ir 81 (Gustaitė 2002: 13). Tačiau visuomeninėje erdvėje aktyviai besireiškiančių moterų buvo gerokai mažiau, todėl ta lyčių disproporcija kultūros lauke neatrodė drastiška. Kur kas mažesnė buvo tikimybė, kad baigęs studijas vyras nesireikš kultūrinėje ir visuomeninėje veikloje.

Didelis smūgis profesijos prestižui ir egzistencijai apskritai buvo suduotas dėl ekonominių priežasčių panaikinus pradinę muzikologų rengimo grandį meno mokyklose ir konservatorijose. Taigi galimybė pasirengti stoti į aukštų kompetencijų reikalaujančią specialybę iš esmės lieka pedagogų profesinio entuziazmo ir mokinių saviruošos reikalu,

6 https://www.lks.lt/lt/nariai/muzikologai/

o specialybės sudėtingumas ir neadekvatus atlyginimas po studijų paverčia šią veiklą dar vienu pasiaukojimo pavyzdžiu. Natūralu, kad studijuojančių vyrų skaičius krito. Moterų muzikologių požiūrio į moterų ir vyrų santykius bei jų savijautos dinaminė kreivė labai priklauso nuo to, kada buvo studijuota, kada užsiimta profesine veikla, kuriame bare darbuotasi, kokių turėta bendravimo su kolegomis vyrais pavyzdžių, ar sulaukta jų palaikymo, pripažinimo ir t. t. Motyvacija dirbti, kaip ir savijauta veiklos metu, priklauso nuo daugelio sudedamųjų dalių, tarp jų ir nuo moters psichofizinės struktūros.

Vartant studijas baigusiųjų sąrašus matyti nevienoda Muzikos teorijos ir Muzikos istorijos katedrų padėtis. 1951 m. pirmasis (ir tais metais vienintelis) Muzikos teorijos katedros absolventas buvo Jonas Kazlauskas. Po metų tą pačią katedrą baigė J. Strelcovas ir Julius Špigelglazas. 1953 m. teorijos mokslus baigė Vytautas Venckus, o istorijos – pirmoji šios katedros absolventė Rūta Nainytė-Sadonienė. Neįtikėtinai derlingi buvo 1954-ieji – mokslus Muzikos istorijos katedroje baigė 9 absolventai (iš jų 8 moterys), o 1955 m. išleista vienintelė istorikė – Liucija Šimėnaitė-Kubilienė. Muzikos teorijos katedroje kelerius metus absolventų nebuvo ir tik 1956 m. diplomus apgynė Vytautas Bičiūnas ir A. Karosas. Iš šių kelių laidų matyti, kad kursai buvo labai netolygūs ir kad į teoriją stodavo daugiau vyrų, į istoriją – moterų. Pirmoji Muzikos teorijos katedros absolventė Rima Mikėnaitė baigė tik 1964 m., prabėgus 11 metų nuo pirmosios istorikės, o jau 1970–1971 m. tarp šios specialybės absolventų buvo vien moterys[7].

Tačiau abiejų katedrų garbei reikia pasakyti, jog jų pasirinkta kryptis – lituanistikos tyrimai – buvo nuosekliai išlaikoma. Iš J. Gustaitės lygintų laikotarpių lietuviška diplominių darbų tematika ryškiai išsiskiria 1951–1971 metai. Greta 69 darbų, susijusių su Lietuvos muzikos kultūra, tik 3 skirti užsienio muzikai, 1991–2001 m. proporcijos gerokai pasikeitusios (44 ir 25) (Gustaitė 2002: 13). Tai lėmė tiek politinės permainos, tiek platesnės informacijos gavimo galimybės.

Panašią, tik šiek tiek vėluojančią, tendenciją matome lygindami moterų dalyvavimą tuo metu prestižinėmis laikytose Pabaltijo muzikologų konferencijose**.** Jos pradėtos rengti 1967 m. lyg 1939 m. pradėto bendradarbiavimo tąsa. Kaip teigiama šių konferencijų istorijai skirtame Jūratės Burokaitės ir Rūtos Stanevičiūtės parengtame leidinyje, 1967 m. rugsėjo 26–29 d. trijų respublikų sostinėse, Vilniuje, Rygoje ir Taline, „muzikologai Juozas Gaudrimas, Jekabas Vytuolinis ir Avo Hirvesoo skaitė tuos pačius pranešimus“ (Baltijos... 2007: 7). Taigi konferencija prasidėjo kaip grynai vyriškas reikalas. Neanalizuodami latviškos ir estiškos dalies istorijos, matome, jog moterys su vyrais

7 Baigusiųjų muzikologų sąrašais su autore maloniai sutiko pasidalyti Jūratė Gustaitė.

susilygino dar negreitai, bet vėliau sudarė didesnę pranešėjų dalį. Toliau pateikta statistika, rodanti metus ir pranešimus skaičiusių vyrų bei moterų santykį.

1967 – 1 : 0	1977 – 4 : 2	1987 – 3 : 2	1997 – 1 : 4
1968 – 2 : 0	1978 – 3 : 0	1988 – 3 : 4	1998 – 1 : 4
1969 – 2 : 1	1979 – 2 : 2	1989 – 3 : 4	1999 – 0 : 3
1970 – 2 : 2	1980 – 5 : 0	1990 – 1 : 2	2000 – 0 : 3
1971 – 5 : 1	1981 – 3 : 2	1991 – 2 : 3	2001 – 2 : 8
1972 – 1 : 2	1982 – 3 : 2	1992 – 0 : 3	2002 – 1 : 1
1973 – 1 : 2	1983 – 1 : 3	1993 – 1 : 3	2003 – 1 : 3
1974 – 1 : 3	1984 – 1 : 3	1994 – 2 : 1	2004 – 2 : 8
1975 – 2 : 1	1985 – 3 : 3	1995 – 1 : 6	2005 – 1 : 2
1976 – 2 : 0	1986 – 2 : 4	1996 – 1 : 3	

Aišku, pranešimus skaitančių dalyvių pasirinkimas daugiausia priklausė nuo konferencijos tematikos, kokiomis sritimis ir kokie muzikologai labiau domėjosi, tačiau bendra tendencija akivaizdi ir koreliuoja su procesais kitose humanitarikos sferose. Po Nepriklausomybės atkūrimo Pabaltijo konferencijos nebeteko savo buvusios reikšmės, nes atsirado galimybė dalyvauti platesniuose kontekstuose ir didesnės svarbos įgavo individuali iniciatyva.

Toks staigus lūžis, matyt, susijęs ir su gyvensenos, kartų pasikeitimu, bendresniais kultūros procesais. Palyginkime: Donatas Sauka teigia, kad „1965-ieji – slenksčio metai lietuvių tapyboje, kine ir fotomene, muzikoje ir novelistikoje. Fermentavosi idėjos, išbandomi raiškos būdai, autentišką patirtį permodeliuojantys pagal tik dabar atrandamus modernizmo standartus“ (Sauka 1998: 389). Ir vėliau ne kiekviename kurse pasitaikydavo vienas kitas vyras studentas. Tačiau dėstyti ilgą laiką buvo kviečiami daugiausia vyrai. Muzikos teorijos katedra buvo didesnė nei istorijos. Iš pradžių joje dėstė daug kompozitorių (tarp jų moterų nebuvo, nes ir kompozicija buvo grynai vyriška profesija). Tuo metu apskritai nebuvo tradicijos pačiam siūlytis į darbą, nebuvo ir oficialių konkursų. Reikėjo laukti, kad tave pakviestų. Net ir norint parašyti straipsnį į *Literatūrą ir meną* buvo būtina sulaukti kvietimo, tik pripažinimą įgiję autoriai galėjo kai ką siūlyti patys. Viena priežasčių – buvo kur kas mažiau spaudos ploto, antra, redaktoriui labai rūpėjo profesionalumas, nes į nuomones tuo metu būdavo reaguojama, trečia, redaktorius bijodavo vyr. redaktoriaus, o šis – Centro Komiteto, nes nuomonė pirmiausia turėjo būti ideologiškai teisinga. Ir ta riba, kai tu kažką pasakai, ko visi laukia, o straipsnis dar turi galimybę išvysti laikraščio puslapį, kartais būdavo itin plonytė. Niekas nenorėjo turėti

problemų. Gal ir dabar nenori, tik, deja, į tokius niekus nebekreipiama dėmesio. Apskritai nei rašantieji, nei skaitantieji nebeturi laiko skirti kažkam dėmesio. Šiandien net sunku įsivaizduoti, kad pusė kurios nors recenzijos sakinio būdavo svarstymų, asmeninio dalijimosi ir institucijų dėmesio objektas, kai dabar net serija rimtų kritinių straipsnių nesulaukia jokio respublikos valdžios atgarsio.

Sunku pasakyti, ar su laikmečio madomis, ar su rašančių moterų gausa įvyko dar vienas svarbus pokytis, kurį 1990 m. pastebėjo Dana Palionytė. „Prieš akis iškilo kad ir pastarųjų dviejų–trejų metų jaunesniųjų kolegų pranešimai, nemažas pluoštas straipsnių spaudoje. Iš jų dažnai matyti ne mokslo žinios, tvirtas teorijos pagrindas, dalykinis įžvalgumas, meninė intuicija ar archyvinės medžiagos teikiamos galimybės, o vingri žodžių ekvilibristika, tiesa, pasitelkiant specifinius terminus, neva filosofavimas ir visa žinanti, net pamokanti intonacija. Gal atėjo laikas, kai menotyrininkui amatas nebereikalingas, kai užtenka svetimų minčių perpasakojimo (gausybė citatų) ir savos, tarkim, erudicijos afišavimo? Rodomas ne objektas per savąją prizmę, o „aš“ – per objektą. Kažin, ar tokiais būdais pildydami muzikologijoje žiojėjančias kiaurymes toli tenužengsime?!“ (Palionytė 1990). Teigti, kad moterys daugiau linkusios į subjektyvumą – rizikinga. Matyti bręstančio eseistikos sužydėjimo laiką – galima.

Kompozitoriai savosios specialybės krizę, kai labai ėmė trūkti stojančiųjų, įveikė kompozicijos specialybei suteikdami magišką žodį „skaitmeninė“. Gal ir muzikologams panašus viražas galėtų padėti susigrąžinti į stojančiųjų konkursus stipriąją lytį? Kas be ko, labai svarbus būtų didesnis mokslinio tiriamojo, redakcinio ir panašios kvalifikacijos darbo vietų skaičius.

Sunku ekvivalentiškai lyginti dydžius, kurie turi skirtingus dėmenis, o taip visuomet būna įvairiais istoriniais visuomenės raidos etapais. Vyrų ir moterų raiška, santykiai, galimybės turi tiek daug aspektų, kad jie neišvengiamai atsispindi ir jų profesijoje. Ką nors mąstant ar rašant veikia visa vertybių sistema, pradedant pasaulėvoka ir baigiant lytimi. Faktas, jog tai nėra lengvai nustatomi ir išmatuojami dalykai, nereiškia, kad į juos nereikia kreipti dėmesio ar galima ignoruoti. Dar vienas vektorius, sunkinantis raiškos kokybės lyginimą, yra tas, kad muzikologija yra labai individualaus požiūrio ir braižo sritis, apimanti nemažą kiekį skirtingų veiklų.

Apsisprendžiant ir „matuojantis“ muzikologijos veiklos barus nemažą įtaką turi asmenybės tipas, siekiai, motyvai, lemiantys pirmenybę tam tikrai veiklos sričiai. Čia galime išvesti paralelę su bendra psichologine nuostata, kai „prioritetiniu požymiu ir bus ta savybė, veikla ar koks daiktas – simbolis, kuris, subjekto nuomone, užbaigia jo asmenybės tapsmą“ (Suslavičius 2006: 99). Specialybei būtina pasiaukojimo dimensija šiuo laikmečiu labiau tikėtina moteriškojoje pusėje, tačiau keičiantis visuomenės preferencijoms, ypač atsiradus keliems charizmatiškiems profesijos atstovams, ši padėtis gali ir pasikeisti.

Pagal atribucijos teoriją, paplitusią amerikiečių kognityvinėje socialinėje psichologijoje, kuri aiškina bei interpretuoja kito žmogaus psichikos savybes ir elgesio priežastis, spręsti yra „sudėtinga vien todėl, kad priežastis taip pat turi priežastį, o tai kelia klausimą, kuri priežastis, o kartu ir atsakomybė yra didžiausia, pagrindinė" (Suslavičius 2006: 79). Be to, mūsų specialybės atveju retai kada būna tokia pati situacija, todėl lengviau išsiaiškinti, kodėl buvo veikiama taip, o ne kaip būtų veikęs kitas asmuo ir kokių rezultatų būtų pasiekęs. Muzikologijos atveju dar turi įtakos kūrybinis specialybės pobūdis, individualūs veiklos aspektai, sunkiai palyginami dalykai. Moterims paliekamos tos sritys, kur daug nedėkingo darbo ir negreitai pasiekiami rezultatai. Taigi senoji Lietuvos muzikos kultūra atiteko Jūratei Trilupaitienei, XIX a. tyrimai – Vidai Bakutytei, archyvų fonduose daug laiko praleidžia Laima Budzinauskienė, Laima Kiauleikytė, su neaprėpiamais liaudies muzikos fondais daugiausia galynėjasi taip pat moterys (Daiva Vyčinienė, Dalia Urbanavičienė, Rūta Žarskienė, Živilė Ramoškaitė, Virginija Mickutė ir kt.). Rimantas Astrauskas, Rimantas Sliužinskas, Rytis Ambrazevičius – malonios išimtys. Iš kitų muzikos sričių atėjo Romualdas Apanavičius, Alfonsas Motuzas.

Šiame darbe stengiamasi matyti visą kompleksą priežasčių. Dalis jų yra gana subjektyvios, dalis koreliuoja su bendra moterų dalyvavimo kultūros procesuose raida ir gali būti vertinamos kaip visuotinio socialinio gyvenimo tendencija, dalis priežasčių priklausytų atskirybės sferai. Sociologui Vytautui Kavoliui svarbus „Ne žmonių elgesys, bet galvojimo kategorijos, klasifikacinė sistema, kuri apima vyrų ir moterų reikšmes, galvojimo apie vyrus ir moteris esminius turinius. <...> Į vyrų ir moterų skirtumus verta atkreipti intelektualinį dėmesį bei kultūrinę vaizduotę. Vyrų ir moterų kategorijoms teikiamos reikšmės skiriasi" (Kavolis 2016: 8). Vieno sociologinio tyrimo metu domėtasi lyčių diskriminacija ir nustatyta, jog „darbdaviai iniciatyvumą, veržlumą, racionalų mąstymą – savybes, reikalingas vadybininkams, manė esant vyriškumo bruožais. Moteriškomis buvo palaikytos tokios savybės – emocingumas, paslaugumas, paklusnumas" (Suslavičius 2006: 46). Kiti tyrėjai (K. Daly, M. Chesni-Lind) skirtumus tarp lyčių vertina ne kaip biologijos, o kaip sudėtinį socialinių, istorinių ir kultūrinių reiškinių produktą. Taigi socialinių, istorinių, kultūrinių reiškinių nulemtas moterų vaidmuo Lietuvos kultūroje buvo labai apribotas.

Dėl mažo muzikologų bendruomenės narių skaičiaus (tiek stojančių į šią specialybę, tiek liekančių matomoje kultūrinėje erdvėje) statistinis tyrimo metodas negali būti toks akivaizdus kaip kitose srityse, nes kiekvienas atvejis dažnai yra labai individualus. Tyrimo atspirties tašku tapo asmeninė patirtis bei kolegių veiklos stebėsena. Galvodama apie atskirų laikotarpių etaloninius moterų muzikologinės veiklos pavyzdžius, pastebėjau ne tik kiekybinį moterų veiklos, bet ir žymų tekstų kokybės augimą. Taigi mūsų sąmonėje

vis dažniau užfiksuojamas moteriškas žvilgsnis. Būtų įdomi vyrų refleksija, kiek jame atpažįsta savo jausenų ir interpretacijų atgarsių. Kitas svarbus aspektas yra tas, kad daugeliu klausimų lieka užfiksuota tik viena nuomonė ir ateityje bus sunku rekonstruoti, kodėl tas vertinimas buvo toks.

Muzikių, juo labiau muzikologių, bendruomenėje dėl tokios padėties nebūta jokių protestų (nebent asmeniniu lygmeniu). Greičiau priešingai – girdėta nemažai apgailestavimų dėl nykstančios vyrijos. O dailės pasaulyje situacija aštresnė, gal dėl to, kad dailininkų apskritai gerokai daugiau. 2005 m. susikūrusi anoniminė menininkių grupė „Cooltūristės“ yra žinoma ir užsienyje, ji aprašyta ir feministinio performanso istoriją fiksuojančiame leidinyje „re.act.feminism #2 – a performingarchive“. Jos narės, remdamosi Metropoliteno muziejui keliamu klausimu, „ar moterys turi apsinuoginti, kad patektų į „Metropoliteno“ muziejų?“, sukūrė plakatą „Nacionalinės vyrų premijos“, atkreipdamos dėmesį į faktą, kad Lietuvoje didžioji dalis nacionalinių premijų ir kitų apdovanojimų atitenka vyrams (yra buvę atvejų, kai tarp apdovanotųjų nebuvo nė vienos moters).

Šiame tekste nesiekta atskleisti, kiek feminizmo idėjos turėjo įtakos rašančių lietuvių muzikologių požiūriui, greičiau parodoma, kaip per trumpą laiką radikaliai pasikeitė lyčių santykis (šiandien situacija yra apsivertusi aukštyn kojomis – net ir silpniau pasiruošę vaikinai vertinami avansu, kad gyvenime gal sugebės pasivyti kruopštesnes koleges ir galės sėkmingai įsilieti į aktyviai ir svariai veikiančiųjų gretas). Būtina mąstyti, ką tai sako apie profesijos prestižą ir perspektyvą. Reikėtų siekti lyčių pusiausvyros – ji objektyviau atspindėtų visuomenės nuomones bei išryškintų skirtingus aspektus, nes moterų ir vyrų požiūriai dažnai skiriasi. Pasak Jane Flax, „net ir feministai kartais aiškina, jog moterys protauja ir / arba rašo kitaip negu vyrai ir turi kitokių nei jie interesų bei motyvų“ (Flax 1995). Rašytoja ir kritikė Virginija Kulvinskaitė-Cibarauskė teigia, jog iki šiol, nors jau XXI amžius, „Į moters kūrybą linkstama žiūrėti kaip į buitinę, nekūrybišką sritį. Neva ji nesugeba atitolti nuo savo patirties ir siekti universalijų“, o sąvoka „vyrų literatūra“ apskritai nėra paplitusi (Vasiliauskaitė 2019: 63).

Literatūrologė Viktorija Daujotytė yra konstatavusi, jog „Moters kultūrinis identitetas tebėra prisitaikantis, tik labai retais atvejais – įsitvirtinantis. Moters saviidentifikacija, kaip giluminė lyties sąsaja su kultūra, pakeičiama paviršine problematika arba moters prisitaikymu prie vyriškųjų stereotipų“ (Daujotytė 1992: 14). Kadangi nuo šių įžvalgų pasirodymo praėjo jau beveik trys dešimtmečiai, tam tikrų poslinkių, be abejo, esama, tačiau, matyt, dar prireiks ne vieno dešimtmečio, kol ta giluminė sąsaja išsiskleis. O mokslininkės pastaba kalbant apie Salomėją Nėrį, kad „moteriškoji ideologija, kaip meilės žmogui ir pasauliui ideologija, atrodo nebereikšminga“, neprarado savo aktualumo.

Moterys Lietuvos muzikologijoje nesukūrė globalios reikšmės teorijų (bet tokių kol kas nesukūrė ir vyrai). Vis dėlto jos atliko daugelį kasdienos stebėsenos aktų – recenzavo, fiksavo ir užlopė nemažai lietuvių muzikos istorijos skylių. Kartu jos gali išrikiuoti ir visą virtinę stambių tyrimų studijų. Didesnė jų tyrimų dalis siejasi su šios dienos muzika ne tik todėl, kad daug lengviau suvokiamas jos funkcionavimas, bet ir dėl to, kad išlikusių praeities rankraščių nėra daug. Dėmesį muzikai iki XX a. skiria vos kelios tyrinėtojos – tai Jūratė Trilupaitienė, Daiva Kšanienė, Vida Bakutytė-Jauniškienė, Laima Kiauleikytė, Laima Budzinauskienė, iš dalies Danutė Palionytė, Jūratė Gudaitė, Aleksandra Pister.

Tačiau ir pastarojo pusšimčio metų duomenų nėra daug: ne visose srityse dar įprasta fiksuoti kiekvieną faktą, kaupti visą įmanomą medžiagą, vis rečiau rašomi dienoraščiai. Meno laukas plečiasi, tad be grynosios akademinės muzikos, įvairių kitų žanrų, svarbu tirti ir tarpdalykinius artefaktus. Šiomis dienomis kur kas labiau imponuoja gebėjimas rasti netikėtą žiūros kampą ar tirti sąsajas su naujomis meno ir mokslo teorijomis.

Vis dar neatsakytas lieka Oksfordo universiteto istorijos mokslų daktaro Yuval Noah Harari klausimas: „Kaip nutiko, kad rūšies, kurios sėkmę visų pirma lemia bendradarbiavimas, individai (vyrai), turintys prastesnius bendradarbiavimo įgūdžius, valdo geriau bendradarbiauti iš principo sugebančius individus (moteris)? Šiuo metu tinkamo atsakymo nežinome“ (Harari 2016: 152). Tų atsakymų greičiausiai yra visa puokštė.

Šiandienos situacija, manau, nėra patogi ir patiems vyrams. Mažumos pozicija jiems turėtų būti neįprasta. Kita vertus, spaudžiami visuomenės nuomonės jie tarsi neturėtų priešintis esamai padėčiai ir užleisti pozicijas silpnajai lyčiai, kitų valstybių pavyzdžiu galvoti apie įvairias kvotas ar atsargiai vengti kolegių kaltinimo neracionalumu. Didėjant tarpdalykinių kompleksinių tyrimų svarbai, reikėtų siekti, kad ir muzikologija būtų reprezentuojama kuo įvairiau, o to pasiektume išryškinę savo privalumus. Šią kalbėtojo (rašytojo) asmenybės svarbą galime paremti ir E. Benveniste'o mintimi, jog kalba yra „įmanoma tik todėl, kad kiekvienas kalbėtojas save teigia kaip *subjektą*, savo diskurse nurodydamas į save patį kaip *aš*“ (Dessons 2005: 218).

Amerikiečių literatūros istorikas Stephenas Greenblattas pažymėjo, kad „Norint parašyti kultūros istoriją mums reikia aštriau įsisąmoninti atsitiktinius sprendimus, negu sekti organine teorija; giliau aiškinti klaidingus ketinimus, negu palaipsnio iškilimo naratyvą“ (Greenblat 2007: 43). Daugialypių tapatybių epochoje kalbėti apie moteris kaip apie nuteisintas interesų grupes vis mažiau aktualu, tačiau prisiminti, kaip ateita į šios dienos situaciją, verta.

Išvados

Moterų ir vyrų vaidmuo formuojantis ir plėtojantis muzikologijai Lietuvoje koreliuoja su bendraisiais socialinės raidos dėsningumais. Čia veikė tie patys lyčių stereotipai kaip ir kitose Lietuvos kultūros sferose, egzistavo atvira ir paslėpta moterų diskriminacija. Požiūrį į vyrų ir moterų vaidmenis formavusi patriarchalinė sankloda traukiasi labai pamažu. Ilgai išlieka skirtingi galios santykiai, kai moterų indėlis mažiau matomas ir vertinamas, formuojant tiek nevisavertiškumo jausmą joms pačioms, tiek patogią poziciją vyriškajai pusei. Moterų mokslininkių (muzikologių) pirmeivių titulas priklauso folkloristėms (Jadvygai Čiurlionytei).

Dėl gajaus lyčių stereotipo, patriarchalinių tradicijų pastebimas netolygus (neadekvatus) dalyvavimas valdymo struktūrose, aiškinamasi, kada jis pasislinko link „viršutinės galimo profesionalumo ribos“. Atskirus moterų įsitvirtinimo Lietuvos muzikologijoje etapus galima fiksuoti pagal tai, kada jų daugiau įstoja studijuoti, kada jos pakviečiamos dirbti į aukštosios mokyklos katedras, kada tampa katedrų vedėjomis (tuomet tai buvo laikoma prestižiniu dalyku), kada apginamos disertacijos, kada išrenkamos Kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkėmis ir pan. Šią tendenciją pastebėtume ir lygindami pagal publikuojamas knygas.

Laikas, kada galima matyti ryškų lyčių pusiausvyros svarstyklių nusvėrimą, moterų tapatybės kismą, atsvarą vyrų dominavimui, apima 8-ąjį dešimtmetį. Matome, kad teorijos ir istorijos katedrose buvo nevienoda padėtis. Iš pat pradžių į teoriją stodavo daugiau vyrų, į istoriją – moterų, vėliau padėtis panašėjo, katedros įgijo daugiau bendrų bruožų nei skirtumų, kol 2020 m. susijungė.

Muzikologija yra pernelyg mažo narių skaičiaus profesija, kad būtų galima remtis vien statistiniais duomenimis. Čia kiekvienas asmuo labiau vertintinas dėl individualių jo gabumų, siekių ir susiklosčiusių aplinkybių. Sunku ekvivalentiškai lyginti dydžius, turinčius daug skirtingų dėmenų įvairiais istoriniais visuomeninės raidos etapais. Remtis atribucijos teorija, kuri socialinėje psichologijoje aiškina kito žmogaus psichikos savybes ir elgesio priežastis, taip pat yra sudėtinga, nes čia susiduriame su priežasčių grandine ir ne visuomet yra aišku, kuri iš jų yra pagrindinė (Suslavičius 2006). Dalis jų koreliuoja su bendra moterų dalyvavimo kultūros procesuose raida ir gali būti vertinama kaip vyraujanti socialinio gyvenimo tendencija, pastebima ir kituose kraštuose, dalis priklausytų atskirybės sferai, asmeniniams motyvams, aplinkybių sankaupoms, karjeros trajektorijoms. Kartu tai liudija istorinių pervartų išbalansuotos visuomenės tam tikrą nuokrypį. Vis dėlto ir šioje sferoje siektinas lyčių tarpusavio papildomumo principas.

Įteikta 2020 10 28
Priimta 2020 11 30

LITERATŪRA

Adomėnas, M.; Ališauskas, V.; Petrauskas, R. *Lietuvos humanitarinių mokslų Raudonoji knyga*. Leidėjas M. Tamošaitis, 2019.

Bleizgienė, R. Kokia moteris gali būti rašytoja? *Colloquia*, 2010, Nr. 25, p. 57–77.

Bruveris, J. *Lankstukas Muzikologijos katedrų istorijai paminėti*. LMTA, 2000.

Bruveris, J. Talentingosios muzikos pionierės. *7 meno dienos*. Prieiga per internetą: https://www.7md.lt/muzika/2019-04-19/Talentingosios-muzikos-pionieres

Baltijos muzikologų konferencijos. Istorija ir tradicijos / Baltic Musicological Conferences. History and Traditions. Sudarė Jūratė Burokaitė, Rūta Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2007.

Čiurlionytė, J. Lietuvių liaudies melodijos. *Tautosakos darbai*, T. 5. Kaunas, 1938.

Čiurlionytė, J. *Kasdieniniai darbai*. Vilnius: Vaga, 1984.

Daujotytė, V. *Moters dalis ir dalia. Moteriškoji literatūros epistema*. Vilnius: Vaga, 1992.

Donskis, L. Dvi Lietuvos kultūros: intelektualų ir inteligentų kolizijos ir ateities dialogo galimybės. *Kultūros barai*, 1995, Nr. 1, p. 8–15.

Flax, J. Feminizmo ekskursai. *Moterų samprata nuo antikos iki postmodernizmo*. Antologija. Sudarė Karla Gruodis. Vilnius: Pradai, ALK, 1995.

Gaudrimas, J. *Tarybų Lietuvos kompozitoriai ir muzikologai*. Vilnius: Vaga, 1971; II leidimas 1988.

Gimbutaitė, M. Pirmojo feministinės teorijos rinkinio sudarytoja K. Gruodis: sovietmetis iškraipė lyčių santykius Lietuvoje. *15 minučių*, 2019 03 08. Prieiga per internetą: https://www.15min.lt/kultura/naujiena/asmenybe/pirmojo-feministines-teorijos-rinkinio-sudarytoja-k-gruodis-sovietmetis-iskraipe-lyciu-santykius-lietuvoje-285-1112838?all#print

Greenblatt, S. Rasinė atmintis ir literatūros istorija. *Baltos lankos*, 2007, Nr. 27, p. 22–43.

Gustaitė, J. Muzikologų diplominiai darbai ir dabarties muzikinė kultūra. *XXI amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės*. Vilnius: LMTA, 2002, p. 12–18.

Harari, Y. N. *Sapiens. Glausta žmonijos istorija*. Vilnius: Kitos knygos, 2016.

Jurėnienė, V. Sovietinės moters „kūrimas" sovietų Lietuvoje ir Sovietų Sąjungoje. *Lyčių studijos ir tyrimai*, 2009, Nr. 7, p. 36–45.

Kavolis, V. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Apostrofa, 2016.

Kreivytė, L. Moterys ir vyrai Lietuvos kultūroje po 20 metų. *Literatūra ir menas*, 2016 01 08.

Landsbergis, V. *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990.

Palionytė, D. Dvidešimt ketvirtoji – pirmoji. *Krantai*, 1990, Nr. 11–12, p. 107–108.

Račiūnaitė-Vyčinienė, D. *Sutartinių audos*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.

Sauka, D. *Fausto amžiaus epilogas*. Vilnius: Tyto alba, 1998.

Suslavičius, A. *Socialinė psichologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006.

Vasiliauskaitė, G. Laukinis dešimtmetis paauglės akimis. *Vilniaus diena*, 2019 10 21, p. 62–63.

Vareikytė, I. Lietuvoje moteris kaip gėlė renginiams papuošti. Prieiga per internetą: https://www.lrt.lt/naujienos/nuomones/3/1083861/indre-vareikyte-lietuvoje-moteris-kaip-gele-renginiams-papuosti

Vyliūtė, J. Aleksandra Dirvianskaitė – pianistė, pedagogė, kompozitorė. *Kultūros barai*, 2019, Nr. 12, p. 70–77.

Women in Lithuanian musicology

SUMMARY. The article discusses the relatively late involvement of women in musicological activities, their rapidly increasing numbers but also their insufficient participation in governance structures due to the impact of gender stereotypes. With the approach of the last quarter of the 20th century, there was a gradual increase in the evaluation of the role of women and self-esteem, as well as a radical change in the situation. They were invited to work for the departments of higher education schools, become heads of departments (then considered a prestigious position); there were more women defending dissertations in the field of musicology and were later elected chairpersons of the Musicologists Section of the Composers' Union and so on.

The numbers of musicologists in Lithuania are too small to rely on statistical data alone. Here, each person is valued more in terms of their individual abilities and circumstances. It is difficult to equivalently compare quantities that have different components. The study relies on the long-term monitoring of performance and lists of those who studied musicology. The theory of attribution has been applied to assess the situation, which in social psychology explains the psychic characteristics of another person and the reasons for their behaviour. Judgement is difficult based on a single component, because here we are faced with a causal chain when it is not always clear which is its main link. Some of them correlate with the general development of women's participation in cultural processes and can be seen as a general trend in social life, and some would belong to the sphere of segregation, personal motives, the given circumstances taken as a whole, and career trajectories. Society is withdrawing from patriarchal traditions very slowly.

KEYWORDS:
women musicologists,
theory of attribution,
gender stereotypes,
social evolution.

ISSN 2351-4744

Figūrinės muzikos kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtis

Agnė MAŽULIENĖ

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnio objektas – figūrinė muzikos kompozicija (FMK) – iki šiol yra moksliškai neapibrėžtas kompozicijos tipas, vizualiai artimas *Augenmusik*, enigmatinės ir grafinės notacijos tradicijoms, tačiau pasižymintis savitais funkciniais garso ir ženklo sąveikos kriterijais. Siekiant atskleisti figūrinės muzikos kompozicijos tapatybę, straipsnyje pristatomas funkcinis notacijos rūšių diferencijavimo modelis, identifikuojant jame figūrinės muzikos notacijos (FMN) požymius bei jai būdingas įvairias komponavimo technikas, o FMK sąvokos taikymo legitimumas pagrindžiamas FMK, *numeri figurati* bei *carmina figuratum* reiškinių paralelėmis. Tyrimo metodai – lyginamoji, konteksto, dokumentų ir mokslinės literatūros analizė – įvietina šią kompozicijos rūšį teorinių tyrinėjimų kontekste ir atveria ateities tyrimų perspektyvas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: figūrinė muzikos kompozicija / notacija (FMK / FMN), struktūrinio kodo funkcija, *Augenmusik*, grafinė notacija, figūrinė poezija (*carmen figuratum*), figūriniai skaičiai (*numeri figurati*), vizualioji reprezentacija / abstrakcija.

Muzikos kompozicija, kaip garsinių parametrų sistema, gali būti įkūnijama dvejopai: girdimuoju ir regimuoju pavidalu, t. y. kūrinio atlikimu ir notacija. Nors iš pirmo žvilgsnio notacija – tai muzikos „tarnaitė“, savotiška muzikinės informacijos išsaugojimo ir atkūrimo laikmena, tačiau Leo Treitlerio (2011), Katjeline'os Schiltz (2015), Victorios Adamenko (2007), Lawrence'o Kramerio (2016) ir kitų kultūrinius muzikos kontekstus analizuojančių autorių tyrimai liudija, kad partitūra – tai sudėtingas daugiaprasmis kodas, epochos pasaulėvokos, estetikos, rašytinės kultūros, komponavimo metodų, mąstymo modelių ir atlikimo tradicijų pažinimo šaltinis. Pasak Schiltz, notacija nėra tik sukurto kūrinio reprezentavimas *post factum*: „notacijos kūrybinis potencialas kartais tampa komponavimo proceso išeities tašku“, o „vizuali reprezentacija – integralia muzikinės prasmės dalimi“ (Schiltz 2015: 73). Straipsnyje „Muzika kaip vizualioji kalba“ (1995) tam pritaria ir Jamesas Haaras, pastebėdamas, kad kai kuriais atvejais vizualiosios struktūros inspiruoja garsines: „muzika suplanuojama ant popieriaus dar prieš prasidedant kūrybiniam procesui“ (Haar 1995: 98). Siekis sukurti *opus perfectum et absolutum*, išlaikantį vertę ir po kūrėjo mirties (Chanan 1994: 73, iš Listenius 1537), skatino jau viduramžių ir Renesanso kompozitorius ne vien nuosekliai vystyti įvairias kompozicijos

technikas, bet ir ieškoti geriausiai kūrinio paskirtį atliepiančių vizualių sprendimų, pasitelkiant simbolinius (numerologinius, spalvinius, geometrinius, *etc.*), enigmatinius, tekstinius kodus ir įvairius puošybos elementus. Šiame kontekste užgimė ir konceptualiai savita kompozicinė mąstysena, pasireiškusi siekiu nelineariomis notavimo priemonėmis perteikti įvairias kūrinio komponavimo technikas bei formos principus. Atpažįstamas XIV–XV a. Baude'o Cordier ir Bartholomeus Ramis de Pareia apskritimo formos žiediniuose kanonuose, šis komponavimo modelis XVI a. buvo ištobulintas iki sudėtingų kryžiaus, trikampės šachmatų lentos ir kitų geometrinių formų kompozicijų (Josquinas des Prez, Ghiselinas Danckertsas, Adamas Gumpelzheimeris ir kt.). Šis metodas vėl tapo aktualus XX a., kai Karlheinzas Stockhausenas, Horațiu Rădulescu, Bronius Kutavičius, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis iš naujo ėmė domėtis notacijos kaip vizualaus muzikinės struktūros kodo galimybėmis. Šis savitas kompozicinio mąstymo modelis, straipsnyje apibrėžiamas figūrinės muzikos kompozicijos (FMK) sąvoka, iki šiol nėra tapęs savarankišku terminu, o jo pavyzdžiai, remiantis paviršutiniu vizualiu, bet ne struktūriniu panašumu, aptinkami *Augenmusik*, grafinės notacijos ir kitose nekonvencionalios notacijos[1] rūšyse.

Notacijos rūšių funkcinių požymių diferenciacija

Pasak Algirdo Juliaus Greimo, „jei norime žmogaus elgsenų įvairovę paversti antropologija, o įvykių serijas – istorija, turime pirmiausiai kelti klausimą, kokia yra žmogaus veiklos ir istorijos prasmė" (Greimas 1989: 43). Šis teiginys aktualus ir muzikos kontekste – norint muzikinių ženklų seriją laikyti notacija, svarbu išsiaiškinti, kam skirti jos ženklinamieji objektai, kokius muzikinius parametrus ir papildomas reikšmes jie koduoja. Tyrinėjant įvairių epochų notacijos pavyzdžius, išryškėja keletas notacijos elementų funkcijų:

- **Taikomoji funkcija**[2] pasitelkiama muzikinei informacijai išsaugoti ir atkurti. Notacijos atlikimo potencialas padeda atskirti muzikinės notacijos pavyzdžius nuo atvejų, kai partitūrų fragmentai ar muzikiniai ženklai tampa kitų (dažniausiai dailės) kūrinių elementais.

1 Apibrėžiant vakarietišką profesionaliąją notaciją vartojamos sąvokos *Western music notation*, *conventional common (Western) music notation (CWN)*, *common Western notation*, *conventional Western notation (CWN)*, *staff notation* (Lassfolk 2004: 9). Tikslią chronologinę ribą, nuo kurios notacija būtų sutartinai laikoma mažai pakitusia, įvardyti sunku, nes notacijos raida, kaip ir kiti kultūros reiškiniai, yra laipsniškas procesas. Curtis Roadsas jos pradžia siūlo laikyti ankstyvąjį XVII a. (Roads 1966: 708), Donaldas Byrdas nurodo 1700–1935 m. laikotarpį (Byrd 1984: 13). Pasak Kai Lassfolko, *CWN* – tai muzikinės notacijos taisyklių (konvencijų) rinkinys, sudarytas muzikos leidėjų ir muzikos edukacijos / švietimo institucijų XX a., skirtas XVIII ir XIX a. pradžios muzikos reprezentacijai (Lassfolk 2004: 10).

2 Leo Treitlerio vartojamas analogiškas terminas – utilitarinė (Treitler 2011: 133).

- **Simbolinė funkcija** suvokėjui teikia su garso parametrais nesusijusios kontekstinės informacijos, perteikiamos muzikinių ženklų grafika bei išdėstymu. Simbolinės prasmės notacijoje koduojamos keliais būdais: a) į notaciją integruojant dekoratyviąsias formas (apskritimus, kryžius, *etc.*), kurios veikia ne vien kaip dizaino elementai, bet ir „turi savyje prasmę" (Treitler 2011: 134; iš Haar 1995); b) vokalinio teksto turinį mimetiškai iliustruojant melodinių linijų kontūrais ar onomatopėjos principu[3], pavyzdžiui, Williamo Billingso giesmėje „Pakelk akis" (1786) šis metaforiškas raginimas giedamas aukštyneige natų seka (Kroeger 1988: 50); c) simbolinius kodus pateikiant užmaskuotu, sunkiai pastebimu pavidalu[4], pavyzdžiui, Franzo Schuberto dainos „Ihr Bild" iš ciklo „Schwanengesang" (1828) pirmuose dviejuose taktuose fortepijono partijoje užrašytos dvi poros pusinių su tašku primena dvi poras akių su ašaromis (Kramer 2016: 24).
- **Dekoratyvioji funkcija** apima puošybinius, muzikinių parametrų nekoduojančius partitūros elementus: įvairias iliustracijas, ornamentus, kaligrafines detales, *etc.* Juos eliminavus kūrinio atlikimas nepakistų, tačiau partitūra netektų dalies kontekstinių prasmių.
- **Enigmatinė funkcija** notacijos atlikimą paverčia galvosūkiu: jau XV a. kompozitoriai komplikuodavo muzikinį tekstą, siekdami įtraukti atlikėją į intelektualinį žaidimą, sudarytą iš obfuskacijos (lot. *obfuscatio* – (už)tamsinimas, (už)temdymas), atradimo ir malonumo elementų (Schiltz 2015: 2). Balsų įstojimo vietos, notacijos ženklų reikšmės bei kitos atlikimo detalės būdavo užšifruojamos alegorinėmis užuominomis arba visai neatskleidžiamos, pavyzdžiui, 1535 m. sukurto Danckertso moteto „Ave maris stella" atlikimo principą Westgeestas iššifravo tik XX a. pabaigoje[5].
- **Struktūrinio kodo** funkcija figūrinėms muzikos kompozicijoms yra sprendžiamoji. Jos esmė – muzikinių ženklų dėstymas ne lineariu chronologiniu principu, bet redukuojant partitūrą iki glaudžiausio įmanomo pavidalo, savotiško struktūrinio kodo. Charakteringas šios funkcijos pavyzdys – Ulricho Brätelio moteto „Ecce quam bonum" (1543) partitūra, kurios trijuose koncentriniuose

3 Mimetine funkcija pasižymi tapybos žodžiais (angl. *word painting*) technika (Carter 2001).

4 Krameris šio tipo notaciją apibrėžia „hieroglifiškos notacijos" sąvoka. Pasak autoriaus, muzikinės partitūros yra „fiktyvios piktogramos" (Kramer 2016: 23), užimančios vietą tarp piktografinio ir fonetinio reprezentavimo, o notacija, visai kaip hieroglifai, yra „kompleksinė sistema, tuo pat metu ir figūriška, ir simbolinė, ir fonetinė" (ibid., cit. Champollion 1828, I: 375).

5 Moteto sprendimas, apimantis 24 elementų sekos variantus, išdėstytas Westgeesto straipsnyje „Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved" (Westgeest 1986).

1 pav. Ulrich Brätel. „Ecce quam bonum“. 1543

apskritimuose-penklinėse telpa aštuonių balsų partijos (1 pav.)[6]. Kūrinys prasideda vienu metu balsams pajudant iš penkių partitūros taškų, pažymėtų *signa congruentiae* ženklais, tad drauge skamba penkios skirtingos melodijos (Schiltz 2015: 286). Kai pirmieji balsai baigia dainuoti išorinių apskritimų partijas, jie paeiliui, kas trys *breves*, pereina į vidurinį apskritimą ir visi aštuoni drauge atlieka vienos melodijos begalinį kanoną.

- **Aleatorinio kodo funkcija**, kaip ir struktūrinio kodo, pagrindinius komponavimo principus perteikia abstrahuotu pavidalu, tačiau jos muzikiniai parametrai yra neapibrėžti, o forma ir proporcijos kintamos, tad partitūra veikia kaip inspiracija atlikėjams, bet ne kaip tikslus garsinių parametrų kodas. Aleatorinio kodo funkcija atsirado XX a. viduryje, kai kompozitoriai (Johnas Cage'as, Christianas Wolffas, Cornelius Cardew) ėmė naudoti abstrakčius dailės kūrinius primenančią grafinę notaciją: eksperimentavo faktūromis, formomis ir spalvomis, siekdami atlikėjo vaidmenį papildyti improvizaciniais, kūrybiniais aspektais, o kompozicijoms suteikti formos neapibrėžtumo, netikėtumo elementų (Magnusson

6 Iliustracijos šaltinis: Schiltz 2015: 287. Faksimilė iš Miuncheno, Valstybinės Bavarijos bibliotekos, 2 Mus. Pr. 156#2.

2011: 21). Šie kūrėjai, pasak Johno Evartso, norimai muzikinei medžiagai ieškojo adaptuoto fiksavimo metodo, kuris „atlikėjui suteiktų aiškų, perregimą ir išbaigtą kūrinio ir jo raktinių įvykių bei problemų paveikslą“ (Evarts 1968: 405).

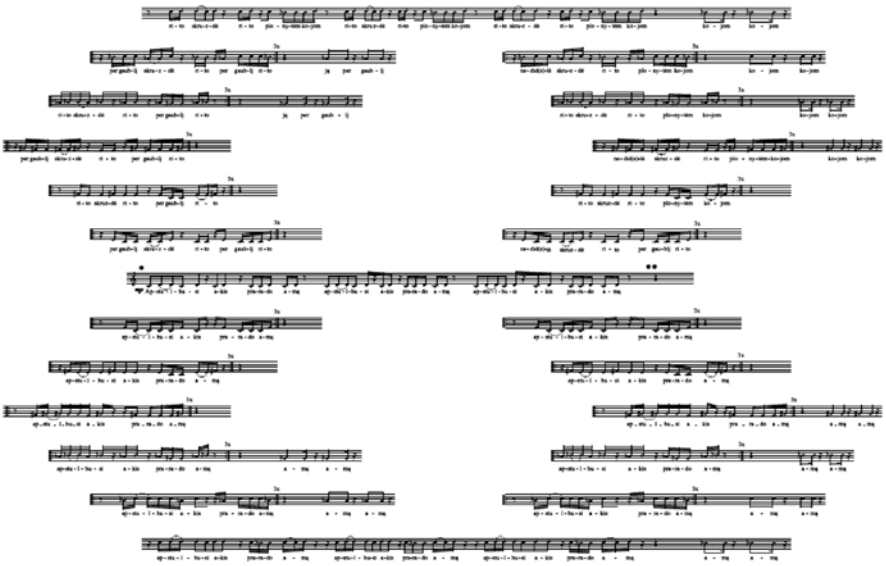
Tyrinėjant aptartų funkcijų apraiškas įvairiose notacijos rūšyse pastebima, kad daugelis funkcijų yra tapusios notacijos rūšių identifikavimo raktais (2 pav.). Pavyzdžiui, XX a. pradžioje atsiradęs terminas *Augenmusik* apibrėžia notacijos rūšį, turinčią regėjimu, bet ne klausa suvokiamą simbolinę reikšmę (pvz., juodos natos žodžiams „tamsa“ ar „mirtis“), tad simbolinė funkcija tampa šios notacijos rūšies kriterijumi (Dart 2001). *Augenmusik*, *Word painting* ir hieroglifiška notacija žymi tris minėtus simbolinės funkcijos porūšius, o enigmatinės notacijos sąvoka, remiantis Schiltz, funkciškai išlaikė lingvistinę prasmę (lot. *aenigma* – mįslė): „galvosūkiu vadinamas tik toks tekstas, kuris funkcionuoja kaip galvosūkis – tekstas, kurio autorius <...> sąmoningai skaitytojui pateikia jį kaip iššūkį“ (ibid., cit. Pagis 1996: 81).

Notacijos rūšis	**Tipinės funkcijos**	**Subordinuotos funkcijos**
Konvencionali vakarietiška notacija	Taikomoji	Simbolinė
Augenmusik	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji, enigmatinė, struktūrinio kodo
Enigmatinė notacija	Taikomoji, enigmatinė	Dekoratyvioji, simbolinė, struktūrinio kodo
Word painting	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji
Hieroglifiška notacija	Taikomoji, simbolinė	Dekoratyvioji
Grafinė notacija	Taikomoji, aleatorinio kodo	Dekoratyvioji, simbolinė
Figūrinė muzikos notacija	Taikomoji, struktūrinio kodo	Dekoratyvioji, simbolinė, enigmatinė

2 pav. Notacijos rūšių funkciniai požymiai

Šiame kontekste pastebima, kad nė vienai iš žinomų notacijos rūšių struktūrinio kodo funkcija nėra tipinė, o ja pasižyminčios partitūros yra subordinuojamos kitose notacijos rūšyse. Siekiant jas tyrinėti, lyginti ir sisteminti, verta išskirti naują, **figūrinės muzikos notacijos** (FMN), rūšį, apimančią erdvinius struktūrinio kodo funkcijos sprendimus, leidžiančius partitūroje reprezentuoti įvairias kompozicines technikas, balsavados ir formos principus, išvengiant linearios, chronologiškos muzikinio laiko reprezentacijos. Tokia partitūra yra savotiškas muzikinis kodas, glaudžiausias įmanomas kūrinio užrašymo variantas.

Nesunku pastebėti, kad ne kiekviena muzikinė medžiaga yra paranki reduktyviam, į vieną lapą telpančiam geometriniam užrašymui: generatyvūs, algoritminiai kompo-



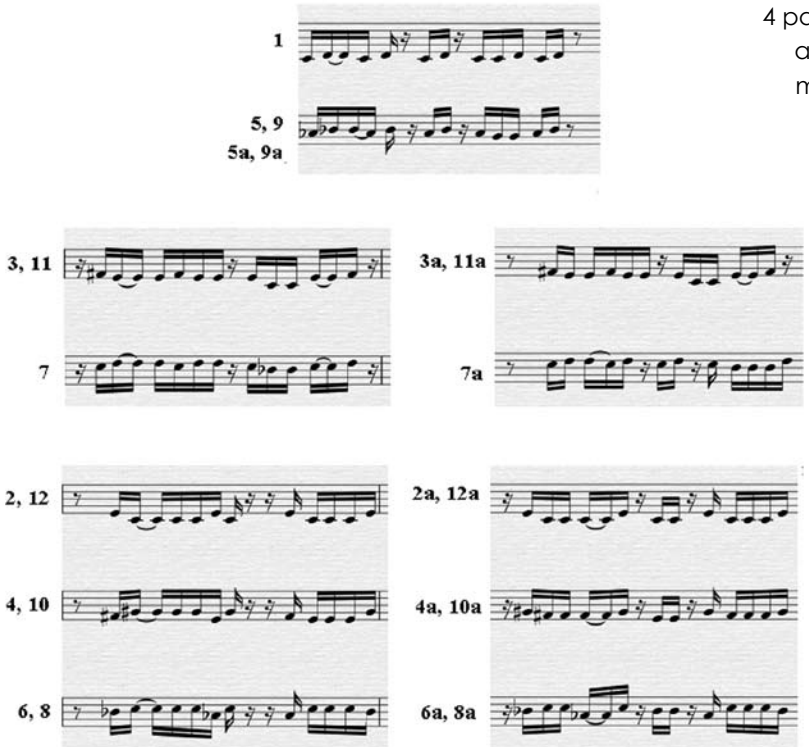
3 pav. Rytis Mažulis. „Apstulbusi akis prarado amą“, 1985. Asmeninis kompozitoriaus archyvas

navimo modeliai figūrinėje partitūroje užrašomi nuosekliai, tačiau vargu ar tokiu būdu pavyktų užkoduoti klasicistinės ar romantinės muzikos raiškos kūrinius. Dėl šios priežasties FMN sampratą tikslinga išplėsti, atsižvelgiant į ja užrašytų partitūrų komponavimo savitumą, ir įvesti **figūrinės muzikos kompozicijos** (FMK) sąvoką, apimančią generatyvius komponavimo būdus, juos reprezentuojančią notaciją ir garsinių bei grafinių parametrų organizavimo principų vienovę.

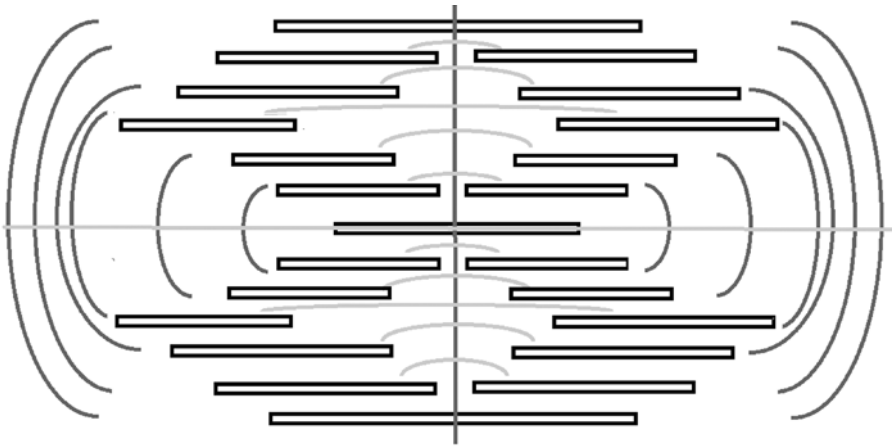
Charakteringų FMK pavyzdžių aptinkama lietuvių kompozitorių (Broniaus Kutavičiaus, Ryčio Mažulio, Ričardo Kabelio ir kt.) kūryboje. Vienas tokių pavyzdžių – Mažulio begalinis spiralinis kanonas keturiems lygiems balsams „Apstulbusi akis prarado amą“ (1985) (3 pav.). Šis kūrinys ženklina kompozitoriaus savarankiško kūrybinio periodo pradžią: tai pirmoji jo figūrinė partitūra, po kurios sekė dar penkios – „Čiauškanti mašina“ (1986), „Miegas“ (1988), „Dragma“ (1995), „Sybilla“ (1996) ir „Puja“ (2004). Begalinį kanoną sudaro du ciklai, užrašyti aštuoneto formos partitūroje, kiekvienam paskiriant po vieną teksto sakinį. Pradžią žymi skaičius 1, matomas prieš centrinę partitūros penklinę, kuri drauge yra vizualios bei muzikinės formos simetrijos ašis. Penklinių numeracija ženklina motyvų chronologinę tvarką: atlikus 1–12 motyvus, pakartojamas pirmasis, tuomet pereinama į viršutinę partitūros dalį ir atliekami 2a–12a motyvai.

Antrasis ir kiti balsai įstoja paeiliui ties žvaigždute pažymėta vieta pirmojo motyvo pabaigoje, tad visi keturi balsai vienas paskui kitą brėžia aštuoneto kontūrą.

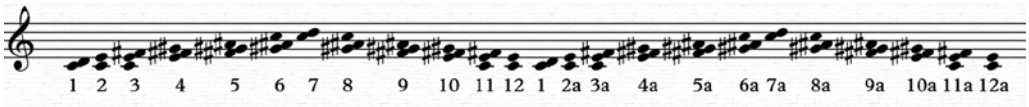
Šio kūrinio vizualūs sprendimai atliepia ne vien segmentų atlikimo eilės tvarką, bet ir kanono kaitos principus. Jie akivaizdūs jau kūrinio pradžioje: vienu metu dainuojant 1, 2, 3 ir 4 segmentus, skambantis rezultatas atitinka vizualiai matomą vertikalę, o nuo 5 segmento pastebima pakitusi kryptis, nulemta 4–9 segmentų pailginimo dviejų ketvirtinių ilgio motyvais, kurie ties kitu krypties pokyčiu 11 takte vėl panaikinami ir balsų santykis grįžta prie pradinio ketvirtinės žingsnio. Kiekvienam segmentui būdingas ir tono–tritonio apimties motyvo varijavimas bei transponavimas. Melodiniai motyvai ritmizuoti gana laisvai, pritaikant ritmo grupes prie žodinio teksto skiemenų skaičiaus (pauzės niekada neatsiranda žodžio viduryje), tačiau ir čia pastebimas struktūrinis dėsningumas: viršutiniame ir apatiniame cikluose aptinkama po du savarankiškus ir vieną abiem bendrą ritminį modelį, taikomą skirtingiems tonų aukščiams (4 pav.). Iliustracijos kairėje pusėje matomi apatinio, dešinėje – viršutinio, o viršuje – abiem ciklams bendri motyvai, vienodo ritmo grupės (iš viso 5) atskirtos. Pažymėtina, kad sutampantys



4 pav. „Apstulbusi akis prarado amą“ motyvų grupės



5 pav. „Apstulbusi akis prarado amą“ simetriniai ryšiai



6 pav. „Apstulbusi akis prarado amą“ spiralinio kanono schema

motyvai išdėstyti abipus centrinės vertikalės, o transpozicijos – abipus centrinės horizontalės, tad dvi simetrijos ašys funkcionuoja kaip ritmo ir dermių veidrodžiai (tonų aukščių simetrija – tamsiai pilkos lenktos linijos, ritmo – šviesiai pilkos) (5 pav.). Vidinė garsyno simetrija grindžiama sveikų tonų derme, nuo C1 kylančia iki C2 ir grįžtančia atgal. Kiekvienas aukštesnis 1–7 ir 1–7a motyvas pasipildo vienu dermės tonu į viršų, o 7–12 ir 7a–12a segmentai analogiškai leidžiasi žemyn (6 pav.).

Taigi kanono „Apstulbusi akis prarado amą“ funkciniai požymiai atitinka minėtas FMN savybes: taikomąją funkciją grindžia galimybė analizuoti ir atlikti kūrinį iš erdvinio išdėstymo partitūros, o struktūrinio kodo funkciją liudija fiksuota muzikinių elementų atlikimo tvarka bei struktūrinius principus reprezentuojantis motyvų išdėstymas. Šis pavyzdys atskleidžia, kad, siekiant pagrįsti kūrinio atitiktį FMK tipui, būtina nustatyti kompozicijos garsinės ir vizualios sandaros principus. Tam svarbus tiek komponavimo technikos atpažinimas ir muzikinės kūrinio struktūros analizavimas, tiek gilesnis vizualių partitūros savybių tyrinėjimas.

Figūrinės muzikos kompozicijos sąvokos problematika

FMK sąvokos pasirinkimas tiriamajam fenomenui apibūdinti kelia pagrįstų klausimų, nes sąvoka „figūra" plačiai paplitusi įvairiose meno ir mokslo srityse. Muzikos tyrimuose ji pasireiškia keturiomis prasmėmis:

- sąvoka „figūra" kartais vartojama kaip „motyvo" sinonimas įvardijant trumpą ritmiškai ir melodiškai charakteringą muzikinį darinį (Drabkin 2001);
- vizualiuosiuose menuose (dailėje ir architektūroje) išraiškingam kūno judesiui perteikti[7] vartota „figūros" sąvoka retorikoje įgijo raiškių, gyvybingų, įtaigių kalbinių konstrukcijų[8] prasmę (*figura orationis*) (Koženiauskienė 2020)[9]. Kalbotyros retorines figūras pritaikius muzikos analizei ir papildžius terminiją naujomis retorinėmis figūromis, baroko epochoje atsirado muzikinių retorinių figūrų mokslas[10] (*Figurenlehre*) (Buelow 2001). Pavyzdžiui, figūra *tirata* vadintas greitas gamos garsų pasažas aukštyn ar žemyn, asociatyviai primenantis ieties metimą ar šūvį iš lanko (Žukienė 2003: 3; iš Mattheson 1980: 117);
- „figūracija" (lot. *figuratio* – pavidalo suteikimas) vadinamas „muzikinės medžiagos (melodijos, harmonijos, ritmo) faktūrinis išdėstymas ir išplėtojimas" (Paketūras 2004);
- anglų kalboje greta jau paminėtų reikšmių žodis *figure* žymi ir skaitmenį ar skaičių (*Cambridge Dictionary* 2020). Būtent šia prasme žinoma skaitmeninio boso (*figured bass*, *bezifferter Bass*, *basso numerato*) sistema, „skirta improvizuoti klavišiniais, styginiais (liutnių šeimos) instrumentais akordine, ornamentine maniera. Skaitmeniniu bosu buvo vadinamas signatūromis – skaitmenimis ir (arba) kitais ženklais – paženklintas apatinis faktūros balsas, kuris buvo akompanimento ir kompozicijos pagrindas" (Vilimas 2011: 410).

7 XX a. šiuolaikinių vizualiųjų menų kritikoje atsiradusi sąvoka „figūratyvus" (*figurative / figural*) taikoma kaip sąvokos „abstraktus" antonimas. Ja apibūdinami kūriniai, kuriuose atpažįstami realaus pasaulio objektai (*The Chicago School of Media Theory* 2020).

8 Pasak kalbininkės Reginos Koženiauskienės, „retorinės figūros siejamos su žodžių grupėmis, fundamentinėmis sakinio struktūros (*in verbis coniunctis*) variacijomis" (Koženiauskienė 2020).

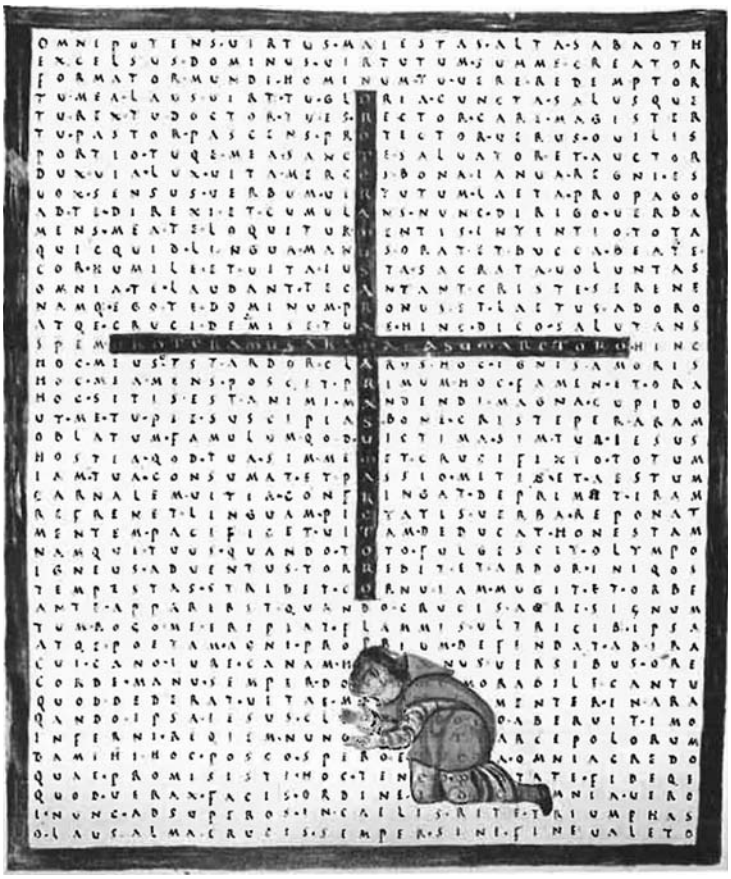
9 Retorikoje išryškėja simbolinė sąvokos reikšmė: būdvardis „figūratyvus", kilęs iš senosios prancūzų kalbos žodžio *figuratif*, reiškia „embleminis, metaforiškas, alegorinis" („figure", *Online Etymology Dictionary* 2018).

10 XVII a. pradžioje Joachimas Burmisteris parengė pirmąjį muzikinių retorinių figūrų katalogą, vėliau išplėtotą kitų, daugiausia vokiečių tradicijos, tyrinėtojų: Arnoldo Scheringo, Heinzo Brandeso, Heinzo Heinricho Ungerio, Arnoldo Schmitzo ir kt. (Buelow 2001).

Minimos žodžio „figūra" prasmės yra tolimos aptariamai kompozicijų rūšiai, tačiau sąvokos legitimumą šiam reiškiniui grindžia kitų sričių, paremtų analogiškais mąstymo principais, terminija. Vienas charakteringų pavyzdžių – tai figūrinė poezija, *carmen figuratum*, būdinga ne vien europietiškai (antikos, viduramžių bei moderniosios poezijos), bet ir turkų, hebrajų, persų, indų ir kinų lyrikai (Ernst 1986: 9). *Carmen figuratum* sąvoka žinoma jau nuo viduramžių, tačiau vienas pirmųjų literatūros tyrinėtojų, pastebėjusių poreikį diferencijuoti skirtingais principais paremtus nelinearaus teksto išdėstymo poezijoje pavyzdžius, išskiriant *carmen figuratum* rūšį, buvo Ulrichas Ernstas. Figūrinės poezijos sąvoka Ernstas apibrėžė lyrinį arba eiliuotą tekstą, užrašytą tokiu principu, kad žodžiai sudarytų asociatyvią formą, atliekančią mimetinę ir simbolinę, o kartais ir enigmatinę funkcijas (Ernst 1986: 9). Atskirdamas figūrinę poeziją nuo gimininingų rūšių – kaligramų, emblemų, *Bildgedicht*, avangardinės konkrečiosios poezijos ir mikrografinių pavydžių – jis teigė, kad figūrinė poezija nėra tik tipografinė tekstinė forma ar puošybinis literatūros elementas, bet pasižymi vizualių ir tekstinių parametrų vienove (ibid.). Pasak Elizabeth'os Sears, sunku rasti šaltinių, kuriuose žodžio ir teksto grafikos integralumas būtų įgyvendintas tiksliau ir sumaniau nei IX a. vienuolio Hrabano Mauro eilėraščių cikle *De laudibus sanctae crucis* (Sears 1989: 341). Ciklo eilėraščiai užrašyti stačiakampiais, kurių kiekviena eilutė ne vien turi vienodą, numerologiniais dėsniais paremtą raidžių skaičių, bet ir papildomus tekstinius sluoksnius, perskaitomus centrinėse figūrose. Paskutiniame, 28-ajame, ciklo eilėraštyje tokių sluoksnių net trys (7 pav.)[11]: didžiajame keturkampyje hegzametru užrašyta poema, šlovinanti Dievą ir Kryžių, centriniame kryžiaus kontūre – palindrominė frazė „meldžiu kryžių ir altorių būti per juos išgelbėtu"[12], o patį autorių reprezentuojančioje suklupusioje figūroje įrašyta: „maldauju tavęs, gailestingasis Kristau, ginti mane per Paskutinįjį Teismą"[13]. Hrabanas Mauras yra palikęs ir savo eilėraščių paaiškinimus, *Declaratio figurae*, palengvinančius jų interpretaciją. Juose atskleisti ne vien simboliniai, bet ir numerologiniai kodai: pavyzdžiui, 7 ciklo eilėraštyje kryžiaus figūra dengia 276 raides, o šis skaičius, pasak autoriaus, atitinka dienų, kurias Kristus išbuvo Mergelės Marijos įsčiose, skaičių (ibid.: 342).

Vizualių ir struktūrinių parametrų sąsajos pastebimos figūriniuose skaičiuose (*numeri figurati*), žinomuose nuo Pitagoro laikų (VI a. pr. Kr.)[14]. *Numeri figurati* apima natūraliuosius skaičius, kurių santykiai arba progresija reprezentuojami taisyklingomis

11 Iliustracijos šaltinis: Sears 1989: 346, iš cod. 625, fol. 18v. ÖNB, Viena.
12 Originalus tekstas – „Oro te ramus aram ara sumar et oro" (Sears 1989: 341).
13 Originalus tekstas – „Rabanum mement clemens rogo Criste tuere o pie iudicio" (Sears 1989: 341).
14 Vėlesniais amžiais jie tyrinėti Leonhardo Eulerio, Pierre'o de Fermat, Adrien-Marie Legendre'o, Carlo Friedricho Gausso ir kitų mokslininkų.



7 pav. Hrabanus Maurus. „De laudibus sanctae crucis". IX a.

geometrinėmis figūromis, sudarytomis iš vienodu atstumu išdėstytų taškų (Simpson, Weiner 1992: 587). Matematinių struktūrų figūrine analogija paremtas ir Pascalio trikampis, kurio kiekvienas skaičius yra lygus virš jo užrašytų skaičių sumai (Smith 1973: 2). Fraktalų teorijoje figūriškumas būdingas Fibonacci logaritminei spiralei, grįstai aukso pjūvio (*sectio aurea*) proporcijomis (Rath, Naik 2005: 556). Fraktalinį savipanašumą iliustruoja ir Sierpińskio trikampis: kiekvienos lygiašonio trikampio kraštinės centrą atkarpa sujungiant su kitos kraštinės centru gaunami panašūs trikampiai. Šį procesą galima pratęsti iki begalybės tiek didėjimo, tiek mažėjimo kryptimi sukuriant mastelių simetriją (Cotton, McLeman *et al.* 2015: 100).

Lyginant *carmina figurata*, *numeri figurati* ir FMK principus, pastebimas tam tikras jų mąstymo modelių ir raiškos priemonių panašumas:

- Visais šiais atvejais sąsajos tarp duomenų ir vizualių figūrinių jų analogų grįstos **vizualiosios abstrakcijos** metodu. Vizualioji abstrakcija (*visual abstraction*) – tai tokia abstrakcijos[15] rūšis, kurioje abstrahavimo rezultatas yra vizualus, o šaltinis gali būti tiek vizualus, tiek teorinis (Viola *et al.* 2020: 2). Vizualizacija plačiai taikoma pažinimo moksluose perteikiant struktūras, metodus ir konceptus, o jos paplitimą grindžia faktas, kad vizuali informacija yra itin efektyviai suvokiama (ibid.: 7). *Numeri figurati* atveju vizualiai abstrahuojami matematiniai dėsniai ir skaičių santykiai, *carmina figuratum* – teksto prasminis branduolys, o FMK – komponavimo principai.
- Abstrahavimo rezultatas visais minėtais atvejais telpa į glaudžią, dažniausiai vieno lapo apimties, struktūrą, atitinkančią geometrinę figūrą.
- *Numeri figurati* ir jiems gimininingų matematinių reiškinių bei FMK sąsajas liudija ir matematinių figūrinių objektų (fraktalų, logaritminės spiralės, Mėbijaus lapo struktūros ir kt.) perkėlimas į komponavimo sferą (Pero Nørgardo begalinės eilės), mastelių simetrija senųjų flamandų meistrų (Guillaume Du Fay, Pierre de la Rue ir kt.) kūryboje, Mažulio, Kabelio kompoziciniuose principuose (Mažulis 2006).
- Žvelgiant iš kūrėjo pozicijos, figūriniai meniniai sprendimai paremti nuostata, kad muzikinio ar žodinio teksto vizualiųjų kodų interpretacija gali paversti kūrinį įtaigesniu, išryškinti jo pamatines idėjas ir praturtinti prasminį turinį platesniais kontekstais.

Apibendrinant galima teigti, kad FMK – tai savarankiška kompozicijos rūšis, suformuota integralių komponavimo modelių ir FMN sąveikos. FMN kitų notacijos rūšių kontekste išsiskiria funkciniais požymiais: struktūrinio kodo ir taikomoji funkcijos, koreliuodamos su nelineariu notacijos elementų išdėstymu, liudija savitą kūrybinę mąstyseną, apimančią vizualių FMN elementų bei jais koduojamų garsinių struktūrų komponavimo principų vienovę.

FMK yra muzikinis *numeri figurati* ir *carmina figuratum* ekvivalentas, grįstas analogiškais struktūrinių principų vizualizavimo modeliais. Figūrinės matematinės raiškos, figūrinės poezijos ir FMK triada, vienijama bendro vardiklio – pagrindiniams elemen-

15 Abstrakcijos sąvoka filosofijoje, mene ir tiksliuosiuose moksluose turi skirtingas reikšmes. Šiame straipsnyje remiamasi moksliniu požiūriu ir abstrakcija laikoma abstrahavimo proceso rezultatu, kai pirminiai (šaltinio) duomenys (*source thing*) transformuojami į mažiau konkrečius duomenis, reprezentuojamus tam tikru ženklu (*sign*) (Viola *et al.* 2020: 2).

tams taikomo vizualiosios abstrakcijos principo, atskleidžia skirtingoms sritims būdingų mąstymo modelių giminingumą, tad FMK, įkūnijama integralioje vieno puslapio apimties partitūroje, tampa ne vien kompozicinių procesų kodu, bet ir plačiame kultūriniame lauke egzistuojančios tradicijos dalimi.

Įteikta 2020 10 27
Priimta 2020 12 09

LITERATŪRA

Adamenko, V. *Neo-mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale: Pendragon Press, 2007.

Byrd, D. Music Notation by Computer. Daktaro disertacija. Indiana University, 1984. Prieiga per internetą: <http://homes.sice.indiana.edu/donbyrd/Papers/DonDissScanned.pdf>. [Žiūrėta 2020 11 14].

Buelow, G. J. Figures, Theory of musical. *Grove Music Online*, 2001. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.09625>. [Žiūrėta 2020 12 07].

Cambridge Dictionary. [Interaktyvus]. Cambridge University Press, 2020. Prieiga per internetą: <https://dictionary.cambridge.org/>. [Žiūrėta 2020 12 05].

Carter, T. Word-painting. *Grove Music Online*, 2001. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>. [Žiūrėta 2020 11 14].

Chanan, M. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism.* London: Verso, 1994.

Chicago School of Media Theory, 2020. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/>. [Žiūrėta 2020 12 08].

Cotton, N.; McLeman, C.; Pinchock, D. On Combining and Convolving Fractals. *The College Mathematics Journal*, 2015, d. 46, Nr. 2. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/10.4169/college.math.j.46.2.99>. [Žiūrėta 2020 12 08].

Dart, Th. Eye Music. *Grove Music Online*, 2001. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09152>. [Žiūrėta 2020 10 29].

Drabkin, W. Figure. *Grove Music Online*, 2001. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.09622>. [Žiūrėta 2020 12 09].

Ernst, U. The Figured Poem: Towards a Definition of Genre. *Visible Language*, 1986, XX (1), p. 8–27.

Evarts, J. The New Musical Notation: A Graphic Art? *Leonardo Music Journal*, 1968, d. 1, Nr. 4, p. 405–412.

Greimas, A. J. *Semiotika.* Vilnius: Mintis, 1989.

Haar, J. Music as Visual Language. *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside.* Princeton: Princeton University Press, 1995.

Koženiauskienė, R. Retorinės figūros. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, 2020. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/>. [Žiūrėta 2020 10 20].

Kroeger, K. Word Painting in music of William Billings. *American Music*, 1998, d. 6, Nr. 1. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/3448345>. [Žiūrėta 2020 12 08].

Kramer, L. Roseta Tones: The Score as Hieroglyph. *Silence and Absence in Literature and Music*. Rodopi: Brill, 2016. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1163/9789004314863_003>. [Žiūrėta 2020 10 08].

Listenius, N. *Musica*. Nuremberg, [nežinomas leidėjas], 1541 (1537).

Lassfolk, K. *Music Notation as Objects*: An Object-Oriented Analysis of the Common Western Music Notation System. Helsinki: The International Semiotics Institute, 2004.

Magnusson, T. Algorithms in Music: Coding Live Scores. *Leonardo Music Journal*, 2011, Nr. 21, p. 19–21.

Mattheson, J. *Der Vollkommene Capelmeister*. Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Kassel, 1980 (1739).

Mažulis, R. Fraktāļi un muzika, *Mūzikas saule*. Rīga: Muzikas un makslas atbalsta fonds, 2006 (08–09).

Pagis, D. Toward a Theory of Literary Riddle. *Untying the Knot – On Riddles and Other Enigmatic Modes*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1996.

Paketūras, V. Figūracija. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, 2020. [Interaktyvus]. Prieiga per internetą: https://www.vle.lt/. [Žiūrėta 2020 10 20].

Rath, S. K.; Naik, P. C. Fibonacci Structure in Conch Cell. *Current science,* 2005, d. 88, Nr. 4, p. 555–557. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/24110253>. [Žiūrėta 2020 12 08].

Roads, C. *The Computer Music Tutorial.* Cambridge: The MIT Press, 1996.

Schiltz, K. *Music and Riddle Culture in the Renaissance.* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Sears, E. Word and Image in Carolingian carmina figurata. *World Art, Themes of Unity in Diversity.* International Congress of the History of Art, 1986. London: The Pennsylvania State University Press, 1989, p. 341–348.

Simpson, J.; Weiner, E. *Oxford English Dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

Smith, K. J. Pascal's Triangle. *The Two-Year College Mathematics Journal*, 1973, d. 1, Nr. 1, p. 1–13. Prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.2307/2698949>. [Žiūrėta 2020 12 08].

Treitler, L. *Reflections on Musical Meaning and its Representations.* Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Vilimas, J. *Bažnytinė muzika.* Enciklopedinis žinynas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011.

Viola, I.; Chen, M.; Isenberg, T. *Foundations of Data Visualisation*. Berlin: Springer, 2020.

Westgeest, H. Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved. *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1986, Nr. 36, p. 66–79.

Žukienė, J. Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai. *Menotyra*, 2003, Nr. 1, p. 3–9.

Functional features and definition of figurate music composition

SUMMARY. The focus point of this paper is to introduce a special type of music composition, called *figurate music composition* (FMC), whose identification is based on the typology of notational functions. Typical features of figurate music notation define the integrity of compositional structure and it's visual representation, often resulting in pictorial scores of simple geometrical shapes (circles, triangles, squares, crosses, etc.), their combinations and more complex solutions (e. g. a spiral or chessboard-shaped score). The concept of the score as a visual reflection of the composition's fundamental principles is apparent in some examples of 14th–16th-century notation (Baude Cordier, Ghiselin Danckerts, Bartholomeus Ramis de Pareia, Ulrich Brätel, et al.), as well as selected cases from the 20th–21st centuries (Horatiu Radulescu, Rytis Mažulis, Ričardas Kabelis et al.). The choice of the term "figurate music composition" is based on the foundation of the same method, known as visual abstraction, in the broader field of arts and sciences, distinguishing among them the *carmina figuratum* and *numeri figurati* phenomena. Their comparison results in the legitimation of the term "figurate music composition" inspires further exploration of this topic.

KEYWORDS:
figurate music composition / notation (FMC / FMN), the function of structural codification, *Augenmusik*, graphic notation, figured poems (*carmen figuratum*), figurate numbers (*numeri figurati*), visual representation / abstraction.

ISSN 2351-4744

Vytis NIVINSKAS
Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Kontraboso solo improvizaciniai albumai: naujo žanro susiformavimas

ANOTACIJA. Straipsnyje aptariamas kontraboso solo improvizacinių albumų reiškinys pasauliniame kontekste. Apžvelgiama improvizuojančių solo kontraboso atlikėjų veikla, įamžinta įvairiuose muzikos albumų formatuose per pastaruosius penkiasdešimt metų. Straipsnio autorius pateikia savo improvizacinių kontraboso solo albumų skirstymą pagal sandarą ir stilių, nagrinėja termino reikšmę bei aptaria palankias muzikines aplinkybes, padėjusias atsirasti ir susiformuoti improvizuojančių kontraboso solo atlikėjų reiškiniui. Išskirtinis dėmesys skiriamas šio žanro pradininkui kontrabosistui Barre'iui Phillipsui, taip pat apžvelgiami laiko, vietos ir garso estetikos veiksniai, nulėmę improvizuojančių kontraboso atlikėjų solinių įrašų be akompanimento atsiradimą ir augimą. Kūrybiškai brandūs, meistriškai atlikti, novatoriški ir gausūs improvizuojančios kontraboso atlikėjų bendruomenės solo įrašai liudija susiformavusį naują žanrą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: kontrabosas, solo atlikimas be akompanimento, improvizacija, muzikos albumas.

Terminas

Kontraboso solo improvizacijų terminas tikrai turėtų sukelti ne vieną asociaciją. Pabandykime apžvelgti keturias ir paaiškinti skirtingas jų reikšmes:

1. Žinoma, kad nuo baroko muzikos laikų ryškūs ir novatoriški kontraboso atlikėjai bei vėlesni XVIII ir XIX a. gyvenę šio instrumento virtuozai Domenico Dragonetti[1] ir Giovanni Bottesini[2] daug improvizuodavo. Jų solinių improvizacijų procese gimdavo nauji kūriniai bei nauji atlikimo kontrabosu būdai.
2. Kontraboso solinės improvizacijos yra neatsiejamos nuo tradicinių XX a. džiazo muzikos stilių. Džiazo muzikos kontekste beveik kiekvienas instrumentalistas

1 Domenico Dragonetti (1763–1846) – italų kontraboso virtuozas ir kompozitorius, vėliau persikėlęs į Londoną. Žr. Domenico (Carlo Maria) Dragonetti. *Grove Music Online*, 2001, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.08130>. [Žiūrėta 2020 11 28].

2 Giovanni Bottesini (1821–1889) – italų kontraboso virtuozas, dirigentas ir kompozitorius. Žr. Giovanni Bottesini. *Grove Music Online*, 2001, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691>. [Žiūrėta 2020 11 28].

ansamblyje gauna progą „pasireikšti“ ir improvizuoja. Ne išimtis ir kontraboso atlikėjų improvizacijos džiazo kūrinių metu.

3. Solo improvizacijos arba solinis pasirodymas siejasi su koncertiniu kontraboso solisto pasirodymu, kai programos pagrindą sudaro kontrabosu atliekamos melodijos ar improvizacijos su akompanimentu. Visas pasirodymo akcentas sutelkiamas ties kontraboso solistu ir virtuoziniais kontraboso kūriniais.
4. Kontraboso solo improvizacijos vieno atlikėjo pasirodyme arba įraše be akompanimento, kai visą scenos arba įrašo muziką kuria vienas žmogus. Tai solo kontraboso atlikėjai, kurių pasirodymo pagrindas yra improvizacija. Improvizuojama tam tikrų temų, motyvų ar dermių pagrindu, tam tikros kompozicijos ribose arba tiesiog visą kūrinį paverčiant viena didžiule, spontaniška, niekada daugiau nebepasikartosiančia improvizacija. Tokius kontraboso improvizatorius čia ir aptarsime.

Improvizacinio solo kontraboso žanro pradžia

Kontraboso solo improvizacinis pasirodymas gali būti vadinamas muzikos žanru. Jo gimimu laikomas amerikiečių džiazo ir avangardinės muzikos kontrabosisto, vėliau persikėlusio į Europą, Barre'io Phillipso[3] muzikos albumas *Journal Violone*[4], įrašytas 1968 m. rudenį vienoje iš Londono bažnyčių ir pirmą kartą išleistas JAV 1969 metais. *Journal Violone* albumo turinį sudarė dvi ilgos, spontaniškos, kontrastingos improvizuotos dalys, atliktos tik solo kontrabosu. Kiek vėliau tais pačiais metais šis albumas, tik jau kitu pavadinimu – *Unaccompanied Barre*, pasirodė Britanijoje ir pagaliau 1970 m. tas pats įrašas buvo išleistas Prancūzijoje *Basse Barre* pavadinimu. Šio albumo leidybos geografija yra tiesiogiai susijusi su Phillipso gyvenamosios vietos pokyčiais. Užaugęs ir pradėjęs savo karjerą San Franciske (Kalifornija), 1960-aisiais Phillipsas susidomėjo šiuolaikine avangardine muzika ir džiazu bei persikėlė į Niujorką. 1967 m. dėl kūrybinių projektų apsigyveno Londone, kur įrašė dabar jau legendinį pirmąjį kontraboso solo improvizacijų albumą, o nuo 1970-ųjų jis sėkmingai įsikūrė Pietų Prancūzijoje, kur ir gyvena iki šių dienų.

3 Barre'is Phillipsas (g. 1934) – amerikiečių kontrabosistas ir kompozitorius, improvizacinio solo kontraboso žanro pradininkas. Žr. Barre Phillips. *Grove Music Online*, 2002, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J353600>. [Žiūrėta 2020 11 27].

4 *Journal Violone* yra pirmasis Phillipso solo albumas ir viso improvizacinio solo kontraboso žanro pradžia, prieiga per internetą: <https://www.discogs.com/Barre-Phillips-Journal-Violone/release/2156906>. [Žiūrėta 2020 12 06].

Phillipso albumas *Journal Violone* tapo ne tik pirmuoju šio žanro albumu, bet ir kūrybiniu impulsu ne vienai improvizuojančių kontrabosistų kartai. Per pastarąjį pusę amžiaus nuo žanro pradžios daugiau negu 100 kontrabosistų visame pasaulyje ryžosi improvizaciniam solo įrašui. Sukurti visą vien kontraboso muzikos albumą be jokio akompanavimo yra didelis iššūkis kiekvienam, netgi meistriškai šį instrumentą valdančiam muzikantui, todėl tam ryžtasi tik nedidelė improvizuojančių kontrabosistų bendruomenės dalis. Viena yra atlikti ar suimprovizuoti koncerto arba įrašo metu vieną kontraboso solo kūrinį bendrame muzikos kontekste ir visai kas kita – atlikti visą tokių kūrinių koncertą arba maždaug vienos valandos įrašą.

Palankios aplinkybės

Kodėl toks albumas atsirado būtent 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir kas lėmė naujo žanro proveržį? Reikia pažymėti, kad šiam albumui atsirasti buvo svarbios mažiausiai penkios palankios muzikinės aplinkybės, susiformavusios XX a. antrojoje pusėje:

1. Džiazo įtaka – dėl džiazmenų ir kūrybingų kontraboso atlikėjų (Charleso Mingaus[5], Scotto LaFaro[6], Oscaro Pettifordo[7], Charlie'io Hadeno[8] ir kt.) meistrystės XX a. antrojoje pusėje suklestėjus džiazo muzikai, kontrabosas vis dažniau naudojamas ansambliuose kaip išraiškingas instrumentas, o patys kontraboso atlikėjai neretai tampa ansamblių lyderiais.
2. XX a. 7-ajame dešimtmetyje išryškėjo nauji eksperimentiniai džiazo stiliai (*free jazz*, *hard bop*, *fusion*), ir tai buvo puikus metas dar vienam kūrybiniam žanrui atsirasti.

5 Charlesas Mingus (1922–1979) – amerikiečių džiazo kontrabosistas, pianistas, grupių lyderis ir kompozitorius, peržengęs stilistines ribas ir įtvirtinęs savitą stilių. Žr. Charles Mingus. *Grove Music Online*, 2014, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257680>. [Žiūrėta 2020 11 27].

6 Scottas LaFaro (1936–1961) – amerikiečių džiazo kontrabosistas ir kompozitorius, išgarsėjęs virtuozišku atlikimu. Jis vienas pirmųjų naudojo kontrapunkto ir kolektyvinės improvizacijos idėjas džiazo trio kontekste kartu su pianistu Billu Evansu ir būgnininku Paulu Motianu. Žr. Scott La Faro. *Grove Music Online*, 2015, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2275961>. [Žiūrėta 2020 11 27].

7 Oscaras Pettifordas (1922–1960) – amerikiečių džiazo kontrabosistas, violončelininkas, ansamblių lyderis ir vienas ankstyvųjų bebopo eros solistų. Žr. Oscar Pettiford. *Grove Music Online*, 2015, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2276263>. [Žiūrėta 2020 11 27].

8 Charlie'is Hadenas (1937–2014) – amerikiečių džiazo kontrabosistas, kompozitorius ir daugelio kamerinių kolektyvų bei netradicinio „Liberation Music Orchestra" bigbendo įkūrėjas / lyderis. Žr. Charlie [Charles Edward] Haden. *Grove Music Online*, 2012, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228358>. [Žiūrėta 2020 11 27].

3. Šiuolaikiniai akademiniai kompozitoriai (Paulis Hindemithas[9], Johnas Cage'as[10], Nicosas Skalkotas[11], Eduardas Tubinas[12], Larsas-Erikas Larssonas[13], Guntheris Schulleris[14], Hansas Werneris Henze'ė[15], Frankas Proto[16] ir kt.) XX a. antrojoje pusėje iš naujo atrado kontrabosą ir dedikavo jam savo kūrinius.
4. 1960-ųjų pradžioje atsirado ryškūs kontraboso solistai ir virtuozai (Gary'is Karras[17], François Rabbathas[18], Bertramas Turetzky'is[19] ir kt.), kurie vykdė ne tik koncertinę, bet ir švietimo / pedagoginę veiklą. Kontraboso solo improvizaciniams įrašams atsirasti ypač svarbūs buvo du asmenys – amerikiečių kontrabosistas, pedagogas Turetzky'is, 1964 m. įrašęs pirmąjį kontraboso solo šiuolaikinės eksperimentinės muzikos albumą *In a Recital of New Music*[20] (pusė šio albumo kūrinių buvo be akompanimento) bei sirų kilmės prancūzas Rabbathas, kontrabosistas, kompozitorius ir mokytojas, dar 1963 m. Paryžiuje įrašęs solinį kontraboso avangardinio džiazo albumą *The Sound of a Bass*[21], kuriame jis virtuoziškai atlieka savo kompozicijas, o jam akomponuoja tik būgnininkas Armandas Molinetti. Abu šiuos kontraboso virtuozus taip pat galime laikyti vienais iš pirmųjų šio instrumento atlikėjų (kartu su Mingusu), peržengusių stilistines ribas.
5. Du svarbūs techniniai veiksniai, dėl kurių kontrabosas tiesiogine prasme tapo skambesnis ir geriau girdimas, buvo plieninės stygos ir nauji instrumento įgarsinimo būdai. XX a. viduryje atsiradusios plieninės kontraboso stygos palaipsniui išpopuliarėjo ir buvo pranašesnės už žarnines stygas dėl savo skambumo, patvaresnio derinimo ir techninių galimybių atliekant virtuoziškus kūrinius.

9 Paulio Hindemitho (1895–1963) *Sonata kontrabosui* (1949).
10 Johno Cage'o (1912–1992) *Koncerte fortepijonui ir orkestrui* (1958) viena dalis yra *Solo kontrabosui*.
11 Graikų kompozitoriaus Nikoso Skalkotto (1904–1949) *Concerto kontrabosui* (1942).
12 Estų kompozitoriaus Eduardo Tubino (1905–1982) *Concerto kontrabosui* (1948).
13 Švedų kompozitoriaus Larso-Eriko Larssono (1908–1986) *Concertino kontrabosui* (1957).
14 Amerikiečių kompozitoriaus Guntherio Schullerio (1925–2015) *Concerto kontrabosui* (1962).
15 Vokiečių kompozitoriaus Hanso Wernerio Henze'ės (1926–2012) *Concerto kontrabosui* (1966).
16 Amerikiečių kontrabosisto ir kompozitoriaus Franko Proto (g. 1941) *Concerto No. 1 kontrabosui* (1968).
17 Gary'is Karras (g. 1941) – amerikiečių kontraboso virtuozas, pedagogas ir švietėjas. Žr. Gary (Michael) Karr. *Grove Music Online*, 2001, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.14723>. [Žiūrėta 2020 11 28].
18 François Rabbathas (g. 1931) – sirų kilmės prancūzų kontraboso virtuozas, pedagogas ir kompozitorius.
19 Bertramas Turetzky'is (g. 1933) – amerikiečių kontraboso virtuozas, švietėjas ir kompozitorius. Žr. Bertram Turetzky. *Grove Music Online*, 2001, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.28599>. [Žiūrėta 2020 11 28].
20 Daugiau apie Turetzky'io albumą *In a Recital of New Music*: <https://www.discogs.com/Bertram-Turetzky-Recital-Of-New-Music/release/3710128>. [Žiūrėta 2020 12 06].
21 Daugiau apie Rabbatho albumą *The Sound of the Bass*: <https://www.discogs.com/Fran%C3%A7ois-Rabbath-The-Sound-Of-A-Bass/master/462644>. [Žiūrėta 2020 12 06].

Kontraboso įgarsinimą papildė nauji būdai – specialūs mikrofonai žemam dažniui ir pjezo elementai, naudojami garsui nutildyti bei pastiprinti.

Albumų sandara

Kontraboso solo improvizacinius albumus pagal sandarą galima skirstyti į *grynuosius* ir *mišriuosius*[22]. *Grynieji* – soliniai improvizaciniai muzikos albumai, kuriuose skamba tik kontrabosas, įrašytas realiu laiku garso įrašų studijoje arba koncerto metu; naudojamos tik natūralios išraiškos priemonės, atsisakoma bet kokių efektų, įrašų, balso ar kitų instrumentų dalyvavimo. Didesnė dalis šio žanro albumų atitinka *grynojo* atlikimo / įrašo sąvoką, tarp jų ir debiutinis žanro pradininko Phillipso albumas *Journal Violone*.

Mišriuosius albumus galime skirstyti į dvi grupes:

1. *Mišrieji vieno atlikėjo / kūrėjo albumai* – muzikos įrašai, kuriuose dalyvauja tik vienas atlikėjas, tačiau šalia solinio kontraboso realiu laiku arba iš įrašo naudojami kiti instrumentai, efektai, balsas arba įrašyti papildomi kontraboso sluoksniai. Prie tokių albumų reikėtų priskirti abu prancūzo Henrio Texier'io[23] albumus (*Amir*[24] ir *Varech*[25]), kuriuose atlikėjas dar groja fleita, ūdu, bosine gitara, perkusija ir dainuoja. Elektrinių kontrabosų naudojimas, iš jų formuojant daugybę sluoksnių, skamba beveik visuose soliniuose Eberhardo Weberio[26] ir Davido Frieseno[27] įrašuose. Kai kuriuose albumuose naudojami įrašai arba garsai, pvz., įvairūs traukinių garsai Marko Dresserio[28] albume *Invocation*[29].

22 Klasifikacija ir sąvokos – autoriaus.

23 Henris Texier'is (g. 1945) – prancūzų kontrabosistas ir grupių lyderis. Žr. Henri Texier. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J706700>. [Žiūrėta 2020 11 28].

24 Apie Texier'io albumą *Amir*: <https://www.discogs.com/Henri-Texier-Amir/release/723468>. [Žiūrėta 2020 12 06].

25 Apie Texier'io albumą *Varech*: <https://www.discogs.com/Henri-Texier-Varech/master/540792>. [Žiūrėta 2020 12 06].

26 Eberhardas Weberis (g. 1940) – vokiečių bosistas, lyderis ir kompozitorius. Sukūrė penkių stygų elektrinį kontrabosą, kuriuo atliko didesnę dalį savo įrašų. Žr. Eberhard Weber. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J477300>. [Žiūrėta 2020 11 28].

27 Davidas Friesenas (g. 1942) – amerikiečių kontrabosistas ir kompozitorius, naudojęs elektrinį kontrabosą. Žr. David Friesen. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J158300>. [Žiūrėta 2020 11 28].

28 Markas Dresseris (g. 1952) – amerikiečių kontrabosistas ir kompozitorius. Žr. Mark Dresser. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J129600>. [Žiūrėta 2020 11 28].

29 Daugiau apie Dresserio albumą *Invocation*: <https://www.allmusic.com/album/invocation-mw0000091716>. [Žiūrėta 2020 12 06].

2. *Mišrieji solinio kontraboso atlikėjo įrašai dalyvaujant kviestiniam svečiui (-iams)* – muzikos įrašai, kurių pagrindas yra solinis improvizuojantis kontraboso atlikėjas, bet dalyje albumo kompozicijų dalyvauja kviestinis (-iai) muzikantas (-ai). Vis dėlto kviestinio muzikanto (-ų) indėlis nėra toks didelis, kad jis taptų viso įrašo bendraautoriu arba kad albumas galėtų būti pristatomas kaip bendras darbas. Tokių muzikos albumų yra absoliuti mažuma. Vienas ryškiausių yra Gary'io Peacocko[30] albumas *December Poems*[31], kuriame svečio teisėmis dviejuose iš šešių kūrinių dalyvauja saksofonistas Janas Garbarekas, o dar viename kūrinyje sonoristiškai išnaudojamas paties Peacocko įrašytas fortepijonas.

Albumų stiliai

Improvizuojančio kontraboso atlikėjo solinį pasirodymą galime vadinti muzikos žanru, kuriam priklauso beveik šeši šimtai įrašų albumų ir dalis maždaug 100 muzikantų koncertinės / kūrybinės veiklos per penkiasdešimt šio žanro gyvavimo metų. Plačioje šio žanro muzikos skalėje tarp gausybės improvizacinio solo kontraboso albumų pavyzdžių pabandykime išskirti tam tikrus stilius[32]:

1. *Laisvasis improvizacinis stilius* – muzika, kuri daugiausia remiasi spontaniška improvizacija. Kartais ši muzika grindžiama jau anksčiau sukomponuotais motyvais, melodijomis ar harmonija, bet tai sudaro tik mažą jos dalį. Akcentuojamas improvizacijos grožis, jos natūrali tėkmė, nenuspėjamumas ir momentinė kompozicija, gimstanti iš atlikėjo-kūrėjo improvizacijos. Tarp šio stiliaus atstovų visų pirma reikėtų paminėti šio žanro pradininką – amerikiečių kontrabosistą Phillipsą. Charakteringi pavyzdžiai taip pat yra prancūzų kontrabosistės Joëlle Leandre[33] albumas *No Comment*[34] ir vokiečių laisvosios improvizacijos kontrabosisto Peterio Kowaldo[35] albumas *Was Da Ist*[36] bei daugelis kitų šių atlikėjų įrašų.

30 Gary'is Peacockas (1935–2020) – amerikiečių kontrabosistas ir kompozitorius, ilgametis Keith Jarrett trio narys. Žr. Gary Peacock. *Grove Music Online*, 2015, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2276244>. [Žiūrėta 2020 11 28].

31 Daugiau apie Peacocko *December Poems*: <https://www.discogs.com/Gary-Peacock-December-Poems/release/1242647>. [Žiūrėta 2020 12 06].

32 Stilių klasifikacija straipsnio autoriaus.

33 Joëlle Leandre (g. 1951) – prancūzų kontraboso atlikėja ir improvizatorė, įrašiusi net 7 improvizacinius solo kontraboso albumus. Žr. Joëlle Léandre. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J620800>. [Žiūrėta 2020 11 28].

34 Daugiau apie Leandre albumą *No Comment*: <https://www.discogs.com/Jo%C3%ABlle-L%C3%A9andre-No-Comment/release/3409177>. [Žiūrėta 2020 12 06].

35 Peteris Kowaldas (1944–2002) – vokiečių kontrabosistas, improvizatorius ir laisvojo džiazo atlikėjas. Žr. Peter Kowald. *Grove Music Online*, 2003; <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J251600>. [Žiūrėta 2020 12 03].

36 Daugiau apie Kowaldo albumą *Was Da Ist*: <https://www.discogs.com/Peter-Kowald-Was-Da-Ist/release/1308550>. [Žiūrėta 2020 12 06].

2. *Kompozicinis stilius su improvizacija* – muzika, kurios pagrindas yra aiški kompozicija ir struktūra, tačiau atlikėjas pasilieka didelę erdvę improvizacijai ir yra atviras kompozicijos vystymui ar keitimui. Šio stiliaus atlikėjai, prieš žengdami į sceną ar įrašų studiją, visada turi aiškią ir konkrečią pradinę idėją, tačiau yra atviri jos vystymui ir pokyčiams kūrinio eigoje. Šiems atlikėjams improvizacija yra labai svarbi esminė kompozicijos vystymo dalis. Tarp gausybės atlikėjų išskirsime švedą Andersą Jorminą[37] ir debiutinį albumą *Alone*[38].
3. *Džiazinis stilius su improvizacija* remiasi aiškia džiazo ar jam gimininingos muzikos tradicija su esminiu šio stiliaus komponentu – improvizacija. Šių atlikėjų pasirodymuose / įrašuose vyrauja džiazo muzikos kalba, pačių atlikėjų arba kitų autorių temos, dažnai – kontrabosui aranžuoti džiazo standartai, kurių harmonijos / melodijos pagrindu yra improvizuojama. Atliekamos kompozicijos grindžiamos džiazo stiliais, bliuzu ar populiariąja muzika. Charakteringas šio stiliaus pavyzdys yra Dave'io Hollando[39] albumas *Ones all*[40].
4. *Šiuolaikinės akademinės muzikos improvizacinis stilius* – muzika, įsodrinta aiškia akademinės muzikos tradicija, bet galima ir kitų muzikos stilių įtaka. Kompozicija yra aiški ir vyraujanti atlikimo dalis, tačiau joje gausu improvizacinių epizodų, skirtų atlikėjų fantazijai ir meistriškumui pasireikšti. Britas Barry'is Guy[41] – virtuoziškas atlikėjas, paveiktas baroko ir improvizacinės muzikos, puikiai reprezentuoja šį stilių.
5. *World muzikos improvizuotas stilius* – konkretaus folkloro muzikos pripildyta muzika arba ryškiai paveikta tam tikro liaudies ar etninės grupės folkloro. Šio stiliaus muzikantai kuria ir atlieka savo kūrinius veikiami *world* muzikos arba savaip aranžuoja folklorą bei improvizuoja remdamiesi šiais kūriniais. Charak-

37 Andersas Jorminas (g. 1957) – švedų kontrabosistas, kompozitorius, įvairių kamerinių grupių įkūrėjas / lyderis, pedagogas. Žr. Anders Jormin. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J609000>. [Žiūrėta 2020 11 28].

38 Daugiau apie Jormino albumą *Alone*: <https://www.discogs.com/Anders-Jormin-Alone/release/2982968>. [Žiūrėta 2020 12 06].

39 Dave'is Hollandas (g. 1946) – anglų džiazo kontrabosistas, kompozitorius, kolektyvų lyderis, bosinės gitaros ir violončelės atlikėjas. Žr. Dave [David] Holland. *Grove Music Online*, 2012, prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228493>. [Žiūrėta 2020 11 28].

40 Daugiau apie Hollando albumą *Ones All*: <https://www.discogs.com/Dave-Holland-Ones-All/release/5358928>. [Žiūrėta 2020 12 06].

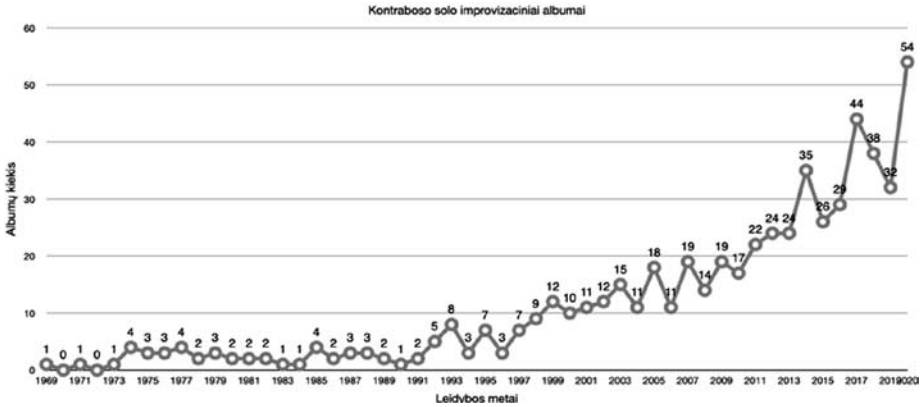
41 Barry'is Guy (g. 1947) – anglų kompozitorius ir kontraboso virtuozas. Žr. Barry (John) Guy. *Grove Music Online*, 2001; prieiga per internetą: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.12061>. [Žiūrėta 2020 11 28].

teringas šio stiliaus atstovas yra šiuolaikiniu kontraboso Paganiniu vadinamas prancūzas Renaud Garcia-Fonsas[42].

Reikėtų pažymėti, kad toks kontraboso solo improvizacinių albumų klasifikavimas pagal stilius yra sąlyginis. Dažnai atlikėjo albumas nėra tik vieno stiliaus, tad nubrėžti ribą, kur baigiasi vienas ir prasideda kitas stilius, neįmanoma. Vis dėlto tam tikros stilistinės tendencijos ir muzikinės kryptys, kurias čia išskyrėme, egzistuoja.

Kontraboso solo improvizacijos iš laiko ir vietos perspektyvos

Laikas. Visa šios muzikos albumų gama užima maždaug pusę amžiaus – nuo 1969 iki 2020 metų. Per šį laikotarpį pavyko užfiksuoti beveik šešis šimtus kontraboso solo improvizacinių muzikos albumų (589), tačiau, tikėtina, kad vienas ar kitas albumas liko nepastebėtas ar tiesiog per anksti užmirštas, o gal dar neišgirstas, todėl paklaida tikrai yra galima. Tokius albumus įrašė maždaug 100 kontraboso atlikėjų visame pasaulyje. Nors žanro pradininkas Phillipsas debiutinį įrašą atliko dar 1968 m. (1969 m. išleistas kaip *Journal Violone* albumas), pirmais dviem žanro gyvavimo dešimtmečiais tokie kontraboso solo improvizaciniai albumai buvo labai reti, tačiau iki XX a. pabaigos jau buvo įrašyti bei išleisti 99 tokio pobūdžio įrašai. Tikrą pagreitį kontraboso solo improvizacijos įgijo XXI a. pradžioje. Dvidešimt šio amžiaus metų pasauliui padovanojo beveik penkis kartus daugiau improvizacinių kontraboso albumų nei per visą XX amžių. Rekordiniais tokių albumų leidybos metais tapo 2020-ieji, „atnešę“ 54 naujus improvizacinio solinio kontraboso įrašus (žr. diagramą).



42 Renaud Garcia-Fonsas (g. 1962) – prancūzų kontraboso virtuozas ir kompozitorius, kurio beveik visai kūrybai turėjo įtakos Artimųjų Rytų muzika.

Vieta. Absoliuti dauguma tokių albumų buvo įrašyta / išleista Europos ir Šiaurės Amerikos žemynuose. Jeigu pirmuosius penkerius metus šis reiškinys vyko tik Europoje, tai nuo 1974 m. tokie albumai atsirado Japonijoje, o XX a. pabaigoje iniciatyvą perėmė improvizuojantys amerikiečių solo kontrabosistai arba įrašų studijos ir kompanijos anapus Atlanto. Daugiausia improvizuojančių solo kontraboso atlikėjų darbų, maždaug trečdalis, buvo įrašyta JAV, Europoje dominavo Prancūzija ir Vokietija, prie šio proceso taip pat prisidėjo Italija, Norvegija, Švedija, Danija, Japonija, Kanada ir Britanija. Iš viso šiame sąraše 34 šalys, tarp jų ir Lietuva. Trys britų kontrabosisto Barry'io Guy albumai buvo įrašyti Lietuvoje: du – Šv. Kotrynos bažnyčioje ir vienas – *Improdimensijos* metu MAMA studijoje Vilniuje.

Albumų įrašų aplinkybės: vietos ir garso estetika

Šio žanro albumų atsiradimo aplinkybės buvo skirtingos, tačiau vienoje pusėje stovėjo kūrybingi, improvizuojantys, novatoriški ir drąsūs kontraboso muzikai, o kitoje pusėje – entuziastingi garso įrašų techniniai meistrai bei garso gurmanai, mėgstantys tokio žanro muziką bei padedantys ją išgirsti kitiems.

Pagal išleistų albumų gausą galima išskirti šias įrašų leidybos kompanijas: ECM (11 albumų), „Acoustic Records" (11), „Creative Sources" (9), „Kadima Collective" (7), „Setola Di Maiale" (7), „NoBusiness Records" (5), FMP (5), „IEL Records" (4), „Émouvance" (3), „Enja" (3), „Maya Recordings" (3). Maždaug penktadalis visų improvizacinių kontraboso solo albumų buvo išleisti pačių atlikėjų iniciatyva ir lėšomis, be leidybos kompanijų.

Sąrašo viršuje esanti ECM kompanija yra ne tik svarbiausia improvizacinio solo kontraboso atlikėjų įrašų leidėja, bet ir, ko gero, didžiausia Europoje džiazo ir šiuolaikinės akademinės muzikos įrašų platintoja. Įdomu, kad ECM įrašų kompanija, kaip ir improvizuojančio solo kontraboso žanras, atsirado panašiu metu. Ji įsikūrė 1960 m. pabaigoje Miunchene (tuometinėje Vakarų Vokietijoje). Garso įrašų leidybos firmos įkūrėjas ir siela Manfredas Eicheris savo kompaniją pavadino ECM – *Editions of Contemporary Music* (šiuolaikinės muzikos leidiniai). ECM rūpinasi džiazo, šiuolaikinės akademinės ir *world* muzikos leidyba, akcentuodama poetinį kamerinės muzikos pradą. Šios kompanijos leidžiamų muzikos atlikėjų ir grupių geografija itin plati, o garso estetika šiai garso įrašų ir leidybos kompanijai yra labai svarbi. Anot ECM vadovo Eicherio, „svarbu yra ne natos, bet mintis ir idėja už jų". Kompanijoje rūpinamasi precizišku įgarsinimu įrašu metu ir santykinai dideliu „reverio" kiekiu, jeigu garso įrašo vietoje natūraliai nesusiformuoja aidinti akustika. Todėl visi solinio improvizuojančio kontraboso įrašų albumai,

leisti ECM kompanijos, skamba poetiškai, aiškiai, su didele erdve sklindantiems garsams ir ištobulintu bendru skambesiu, o vizualiai yra labai estetiški ir patrauklūs, su ryškiu minimalizmo prieskoniu.

Reikėtų pažymėti, kad Lietuvoje įsteigta „NoBusiness Records" leidybos kompanija taip pat yra išleidusi 5 improvizacinio solo kontraboso atlikėjų albumus – po vieną amerikiečių kontraboso guru Dresserio (*Modicana*[43]) ir jo kolegos Joe Morriso (*Sensor*[44]) bei tris britų virtuozo Guy'aus (*Sinner Rather than Saints*[45], *Five Fizzles for Samuel Beckett*[46] ir *Irvin's Comet*[47]) kūrybinius darbus.

Iš gausybės garso įrašų studijų nėra vienos ar kelių dominuojančių, kuriose buvo išpildomi kūrybiniai improvizuojančių solo kontrabosistų sumanymai. Galėtume išskirti „La Buissone" studiją (5 įrašai) pietvakarių Prancūzijoje, taip pat „Tonstudio Bauer" (4) Liudvigsburge (Vokietija) ir „Talent" studiją (4) Osle (Norvegija). Maždaug keturiasdešimt kontraboso improvizacinių solo albumų buvo įrašyta gyvų koncertų metu.

Atlikėjai

Amerikietis Phillipsas, didesnę gyvenimo dalį praleidęs Europoje, yra ne tik improvizacinio kontraboso solo žanro pradininkas, bet ir vienas produktyviausių atlikėjų (įrašė 8 solinius albumus).

Kitas svarbus šio žanro atstovas yra japonų kontraboso atlikėjas Motoharu Yoshizawa[48], pirmasis pradėjęs improvizacinio solo kontraboso pasirodymus už Europos ribų ir nuo 1974 m. įrašęs 6 improvizacinio solinio kontraboso albumus.

Prie šio žanro puoselėjimo ir vystymo svariai prisidėjo net 7 solo albumus įrašiusi prancūzų kontrabosistė Joëlle Leandre – ryškaus laisvojo improvizacinio stiliaus muzikantė, besimėgaujanti spontanišku grojimu ir didžiule improvizacine laisve. Jos bekompromisis grynas atlikimas ne kartą džiugino tokios muzikos mylėtojus ir Lietuvoje.

43 Daugiau apie Dresserio albumą *Modicana*: <https://www.discogs.com/Mark-Dresser-Modicana/release/10868728>. [Žiūrėta 2020 12 06].

44 Daugiau apie Morriso albumą *Sensor*: <https://www.discogs.com/fr/Joe-Morris-Sensor/release/2618135>. [Žiūrėta 2020 12 05].

45 Daugiau apie Guy albumą *Sinners Rather than Saints*: <https://www.discogs.com/Barry-Guy-Solo-Duo-With-Mats-Gustafsson-Sinners-Rather-Than-Saints/release/2009786>. [Žiūrėta 2020 12 06].

46 Daugiau apie Guy albumą *Five Fizzles For Samuel Beckett*: <https://www.discogs.com/Barry-Guy-Five-Fizzles-For-Samuel-Beckett/release/6378037>. [Žiūrėta 2020 12 06].

47 Daugiau apie Guy albumą *Irvin's Comet*: <https://www.discogs.com/Barry-Guy-Irvins-Comet/release/16297877>. [Žiūrėta 2020 12 07].

48 Motoharu Yoshizawa (1931–1998) – japonų kontraboso atlikėjas. Žr. Motoharu Yoshizawa. *Grove Music Online*, 2003, prieiga per internetą:<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J732400>. [Žiūrėta 2020 12 07].

Kitas ryškus ir ne mažiau produktyvus kontraboso solo atlikėjas Peteris Kowaldas – tikras improvizatorius ir laisvojo džiazo meistras iš Vokietijos – savo sąskaitoje irgi turi 7 solo albumus, tačiau, deja, didesnė dalis jų buvo išleista jau po autoriaus mirties.

Dar vienas svarbus šio žanro kūrėjas ir muzikantas kontraboso guru britas Barry'is Guy balansuoja tarp mažiausiai dviejų – kompozicinio ir šiuolaikinės akademinės muzikos – improvizacinių stilių, nors puikiausiai galėtų reprezentuoti ir laisvąjį improvizacinį atlikimą. Šis kūrybingas muzikantas, irgi ne kartą koncertavęs Lietuvoje, įrašė 7 tokio pobūdžio albumus. Įdomu, kad Guy kartu su žmona smuikininke Maya Homburger ne tik atlieka baroko ir improvizacinę muziką, bet yra įkūręs ir įrašų kompaniją „Maya Recordings", kurios leidybiniame sąraše yra keletas kontraboso solinių albumų.

Be jau išvardytų atlikėjų, būtų galima paminėti dar daug ryškių, unikalių ir kūrybiškai brandžių kontraboso atlikėjų, prisidėjusių prie šio eksperimentinio proceso, tačiau apsiribosime tik vienu pavyzdžiu. Jaunas lenkų kilmės Danijoje gyvenantis kontraboso atlikėjas, kompozitorius ir improvizatorius Tomas Jacobsonas[49] 2017 m. įgyvendino savo sumanytą eksperimentą – kiekvieną mėnesį Kopenhagos Koncertkirkene, pirmoje privačioje koncertinėje bažnyčioje Danijoje, surengdavo solinį improvizacinį kontraboso pasirodymą, kurį įrašydavo bei išleisdavo vinilinės plokštelės pavidalu savo įkurtoje įrašų kompanijoje „Gotta Let It Out" 25 egzempliorių tiražu. Eksperimento rezultatas – 12 improvizacinio solo kontraboso muzikos albumų *Solos No. 1–12*[50], išleistų 2017 m. ir 2018 m. pradžioje.

Išvados

1969 m. pradėjęs formuotis įdomus improvizacinio kontraboso reiškinys, kai koncentruojamasi ties soliniu pasirodymu be akompanimento, bent jau didesnę pasirodymo dalį, tapo ryškia, išskirtiniais ir gausiais įrašų pavyzdžiais įamžinta muzikine kryptimi, kurią pelnytai galime vadinti naujuoju kontraboso ir improvizacinės muzikos žanru.

Šio žanro atsiradimą ir susiformavimą XX a. 7-ajame dešimtmetyje lėmė penkios palankios muzikinės aplinkybės: džiazo kontraboso atlikėjų įtaka, naujų džiazo stilių atsiradimas, šiuolaikinių akademinių kompozitorių atgimęs susidomėjimas ir nauji kūriniai kontrabosui, tuometinių solistų / virtuozų įtaka bei du techniniai veiksniai (plieninės stygos ir nauji kontraboso įgarsinimo būdai). Gausūs ir kūrybingi įvairių kontraboso

49 Tomas Jacobsonas – kontraboso atlikėjas, kompozitorius ir improvizatorius. Žr.: <http://www.tomojacobson.com/>. [Žiūrėta 2020 12 03].

50 Daugiau apie Jacobsono albumą *Solo No. 1*: <https://www.discogs.com/Tomo-Jacobson-Solo-No-1/release/10044582>. [Žiūrėta 2020 12 06].

solo atlikėjų įrašai (žr. chronologinę diagramą) liudija augantį kontraboso kaip solinio instrumento statusą ir vis didesnį susidomėjimą juo ne vien kaip akomponuojančiu ansamblio / orkestro instrumentu, – visa tai leidžia meistriškiems ir sumaniems kontrabosistams (-ėms) mėgautis solisto ypatumais. Improvizacinio solo kontraboso albumų suskirstymas pagal sandarą ir muzikos stilius padeda atlikti konkretesnę ir išsamesnę jų analizę; albumų įrašymo ir išleidimo vietų bei leidybos kompanijų palyginimas atskleidžia vyraujančias Šiaurės Amerikos ir Europos konkrečių kontraboso atlikėjų bei įrašų kompanijų tendencijas.

Improvizacinio solo kontraboso pasirodymas yra maksimalios koncentracijos, aukščiausios grojimo technikos ir išskirtinio kūrybiškumo procesas, lėmęs naują atlikimo techniką, novatoriškus kompozicinius principus ir iki šiol nenaudotus šio instrumento garso išgavimo būdus.

Įteikta 2020 10 29
Priimta 2020 12 14

LITERATŪRA

Brun, Paul. *A New History of the Double Bass*. Paul Brun productions, 2000.
Kirchner, Bill (ed.). *The Oxford Companion to Jazz*. Oxford University Press, 2000.
Morton, Brian; Cook, Richard. *The Penguin Jazz Guide: The history of the Music in the 1001 best albums*. Penguin Books, 2010.
Stephans, Michael. *Experiencing Jazz: A listener's Companion*. Rowman & Littlefield, 2013.

ŠALTINIAI

Grove Music Online, internetinė duomenų bazė, www.oxfordmusiconline.com:
Baumgartner, Michael, Holland, Dave [David], 2012, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228493> [žiūrėta 2020 11 28].
Brockman, William S., Kernfeld, Barry, Friesen, David, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J158300> [žiūrėta 2020 11 28].
Chevan, David, LaFaro, Scott, 2015, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2275961> [žiūrėta 2020 11 27].
Gilbert, Mark, Jormin, Anders (Bertil Mikael), 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J609000> [žiūrėta 2020 11 28].
Heffley, Mike, Haden, Charlie [Charles Edward], 2012, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228358> [žiūrėta 2020 11 27].
Huesmann, Günther, red. Kernfeld, Barry, Weber, Eberhard, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J477300> [žiūrėta 2020 11 28].
Iannapollo, Robert J., Adams, Simon, Kowald, Peter, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J251600> [žiūrėta 2020 12 03].

Kennedy, Gary W., Léandre, Joëlle, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J620800> [žiūrėta 2020 11 28].
Kennedy, Gary W., Texier, Henri, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J706700> [žiūrėta 2020 11 28].
Kernfeld, Barry, Dresser, Mark, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J129600> [žiūrėta 2020 11 28].
Long, Barry, Peacock, Gary, 2015, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2276244> [žiūrėta 2020 11 28].
Miller, Malcolm, Guy, Barry (John), 2001, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.12061> [žiūrėta 2020 11 28].
Palmer, Fiona M., Dragonetti, Domenico (Carlo Maria), 2001, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.08130> [žiūrėta 2020 11 28].
Robinson, J. Bradford, Pettiford, Oscar, 2015, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2276263> [žiūrėta 2020 11 27].
Rosen, Jerome, Turetzky, Bertram, 2001, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.28599> [žiūrėta 2020 11 28].
Schaffmeister, Sebastian, Kontrabass Solo Double Bass, 2012, latest editions: 2020 12 02, <http://solodoublebass.blogspot.com/2012/04/kontrabass-solo-double-bass.html> [žiūrėta 2020 12 03].
Slatford, Rodney, Bottesini, Giovanni, 2001, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.03691> [žiūrėta 2020 11 28].
Slatford, Rodney, Shipton, Alyn, Double bass, 2001, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.46437> [žiūrėta 2020 12 01].
Slatford, Rodney, Karr, Gary (Michael), 2001, Grove Music Online, <https://doiorg.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.14723> [žiūrėta 2020 11 28].
Solo bass albums, The Free Jazz Collective, 2007, latest edition: 2018.12.01, <https://www.freejazzblog.org/2007/10/solo-bass-albums.html> [žiūrėta 2020 12 02].
Sugiyama, Kazunori, Yoshizawa, Motoharu, 2003, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J732400> [žiūrėta 2020 11 28].
Unaccompanied Jazz Double Bass Solo Recordings, TalkBass forums, 2018, latest edition: 2020 07 21, <https://www.talkbass.com/threads/unaccompanied-jazz-double-bass-solo-recordings.1345026/> [žiūrėta 2020 12 01].
Voigt, John, Kernfeld, Barry, Phillips, Barre, 2002, Grove Music Online, <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.J353600>[žiūrėta 2020 11 27].

Solo albums by double bass improvisers: the formation of a new genre

SUMMARY. The genre of improvised solo double bass performance started around half a century ago. Barre Phillips became the inventor of this new genre with his first solo album Journal Violone in 1969. Many improvising double bass players followed the idea of improvised solo performance, and over the years they have recorded their music without any accompaniment, in most cases. But, only a small number of improvising bassists have decided to take part in this kind of experiment and challenge. Despite this fact, the total number of improvised double bass solo albums has been steadily increasing, now reaching almost 600.

Having analysed and summarised the data of all improvised solo double bass recordings, a different classification is presented, dividing the albums according to structure and style. The author investigates the term, conducive conditions, and the factors of time, place and sound aesthetics in order to achieve an objective evaluation of improvising bass solo recording process.

KEYWORDS: contrabass (double bass), solo performance without accompaniment, improvisation, music album.

ISSN 2351-4744

Imantas ŠIMKUS
Audronė ŽIŪRAITYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Metroritmo interpretacija kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindas

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: metroritmas, interpretacija, kolektyvinis muzikavimas, sinchronizacija, dirigavimas.

ANOTACIJA. Straipsnio* tikslas – pagrįsti metroritmo interpretacijos, užtikrinančios vertikalią sinchronizaciją, prioritetą kolektyviniam muzikavimui individualios raiškos požiūriu. Remiantis moksline literatūra ir įvairių „dirigavimo mokyklų" patirtimi, siekiama atskleisti, kad kolektyvinio atlikimo ekspresija pirmiausia turi būti bendrai suderinta ir atlikimo metu sinchronizuota. Tyrimo objektu pasirinkus kolektyvinio muzikavimo sinchronizacijos ir ekspresyvumo problemišką sambūvį, metroritmo interpretacijos prieštaros aspektu akcentuojama naujų, atlikėjams naudingų, interpretaciją turtinančių metroritmo analizės metodų būtinybė. Metodai: literatūros analizė, istorinis analitinis, lyginimas ir apibendrinimas.

Įvadas

Lina Navickaitė-Martinelli teigia, kad tradicinėje muzikologijoje analizės vertinimo klausimu regime atlikėjų ir muzikos analitikų atskirtį (Navickaitė-Martinelli 2020: 1). Į pastaruosius neretai skeptiškai žvelgiama dėl kuriamų naujų sistemų, analizės metodikų, kurios dažnai neturi praktinės, apčiuopiamos reikšmės atlikėjo interpretacijai. Pasak tyrėjos, atlikėjai neturėtų nuvertinti analizės naudos interpretacijai, o tyrėjai turėtų ieškoti, „kuo pats analizės procesas naudingas atlikėjui", nes tai „gilesnės problemos dalis, gaubianti visą analizės mokymo klausimą" (Navickaitė-Martinelli 2020: 5). Dirigentai savo judesių raiška teikia informaciją apie kūrinį pirmiausia per metroritminių struktūrų interpretaciją, todėl svarbu pasiūlyti metroritmo analizės metodus, kurie padėtų kokybiškai interpretuoti kūrinį pirmiausia užtikrinant kolektyvo sinchronizavimą. Labai svarbu vienodinti skirtingą kolektyvo narių metroritmo interpretaciją ir tam atlikti paruošia-

* Straipsnis grindžiamas didesnės apimties meno projekto tiriamąja dalimi (darbo vadovė prof. dr. Audronė Žiūraitytė).

mąją metroritminių įvykių eigos analizę. Kad suvoktume metroritmo analizės metodų kūrimo svarbą ir būtinybę, pirmiausia reikia pagrįsti metroritmo interpretaciją kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindą, tą šiuo straipsniu ir sieksime padaryti.

Metroritmas kaip sudurtinė sąvoka

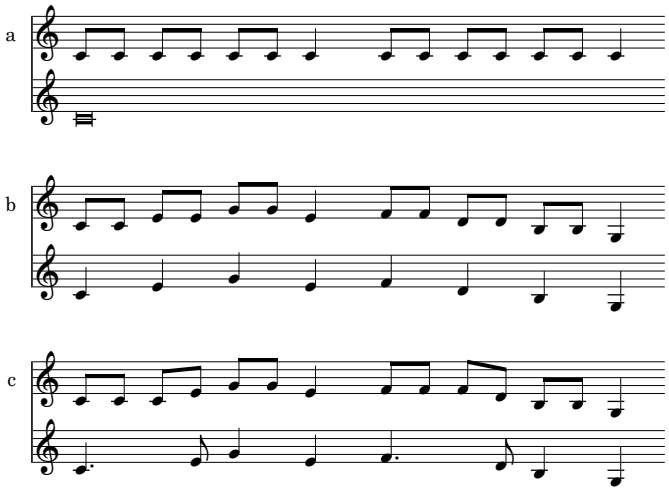
Christopheris Francis Hasty'is veikale *Meter as Rhythm* (1997) kelia ritmo ir metro sąvokų probleminius klausimus. Pirmiausia jis pabrėžia, kad muzikiniame diskurse paplitusios kelios skirtingos ritmo sampratos. Vienos ritmą sieja su dėsningu garso trukmės verčių pasikartojimu, kitaip tariant, periodiškumu. Siejant periodiškumą su tam tikru dėsniu, galima teigti, kad šiam aiškinimui artima antikinė ritmo samprata. Graikiškas *rhythmos* reiškia tolygų tekėjimą, dėsningą seką (Ambrazas 2010: 42). Kitos ritmo sampratos šios sąvokos tiesiogiai nesieja su tam tikru pasikartojimu, reguliarumu, periodiškumu. Ritmo vienetas suvokiamas kaip fiksuotas garso trukmės intervalas laike, o ritmas – kaip garso trukmės intervalų santykių visuma.

Anot Algirdo Jono Ambrazo: „Plačiąja reikšme ritmas yra muzikos garsų santykių laike visuma, tų garsų sekos organizuotumas" (Ambrazas 2010: 42). Toks sąvokos aiškinimas yra parankesnis platesniam teoriniam diskursui. Naudojant pastarąją ritmo sampratą kaip aksiomą, apskritai negalima kalbėti apie neritmišką muziką, kadangi visi garsai trunka tik laike. Jei muzika būtų neritmiška, ji paprasčiausiai negalėtų egzistuoti. Kaip teigia Peteris Petersenas, „niekas neegzistuoja be trukmės, todėl ir tonas / garsas negali pasirodyti be trukmės" (2013: 19). Todėl manome, kad nevertėtų muzikos skirstyti į daugiau ar mažiau ritmišką, nes tikslingiau kalbėti apie reguliarų ar ireguliarų ritmą. Grigališkasis choralas, aleatorinė muzika, palyginti su klasicizmo periodiškumu, yra labiau ireguliari, tačiau turinti savus ritminius vienetus, jų santykius ir eigą.

C. F. Hasty'is kaip kertinę studijos *Meter as Rhythm* problemą įvardija ritmo ir metro sąvokų skirtį. Anot jo, dažniausiai metro ir ritmo opoziciją tapatiname su tvarkos ir laisvės opozicija: tvarka *versus* laisvė, mechaniškumas *versus* organiškumas, to paties pastovus kartojimas *versus* spontaniškas vis naujo kūrimas (Hasty 1997: 4). „Mes kalbame apie ritminę laisvę ir takto tironiją. Galime niekinti atlikimą kaip per daug metrišką, bet nebūtų jokios prasmės sakyti jį esant per ritmišką", – teigia C. F. Hasty'is (ibid.: 5). Tačiau ir metro sąvoką galima aiškinti daug plačiau: „Kaip muzikos garsų aukščio santykius normuoja dermė, taip garsų trukmės santykius – metras" (Ambrazas 2010: 43).

Įprastai metrinį motyvą sudaro viena ar kelios stipriosios takto dalys, įprasminančios kirtį, ir silpnosios takto dalys, paklūstančios kirčio traukai. Siūlome kurti naują paslėptojo, *latentinio*, takto sąvoką, kurios turinys aprėpia kirčiuotų ir nekirčiuotų garso

trukmės vienetų grupę, sudarytą iš motyvo ar bent submotyvo ir partitūroje nebūtinai išskirtą takto brūkšniais. Pasak P. Peterseno, ritmo kaip skirtingų muzikinių komponentų įsisąmoninimas leidžia su tam tikru objektyvumu apibrėžti metroritminių svorių lygį (Petersen 2013: 11)[1]. Kitaip tariant, sudaromos prielaidos išryškinti stipriųjų ir silpnųjų garso trukmės verčių santykius. Pasitelkę šį metodą galime atskleisti kompozicijoms būdingas latentinių taktų struktūras ar jį pritaikyti tokiems gerai žinomiems reiškiniams kaip hemiolė. Taigi takto rėmų nepaisantys ar apskritai betaktės sandaros muzikiniai opusai gali būti traktuojami kaip pasižymintys specifine metrine struktūra.



Pav. Aukščio ritminis komponentas (Petersen 2013: 9)

1 Vokiečių muzikologas P. Petersenas ritmo komponentų teorijoje ritmą taip pat suvokia ne tik trukmės, bet ir aukščio aspektu. Pasak P. Peterseno, negalime aukščio atskirti nuo ritmo sąvokos, ritmą turime suvokti kaip apimantį skirtingus muzikinius komponentus. Tik jų visų įvertinimas padės tikslingai suvokti ritmo fenomeną: „Komponentų analizė atveria kelią, leidžiantį iš esmės suvokti kiekvieną ir visus garso reiškinius, vykstančius kompozicijoje pagal ritmo konceptą“ (Petersen 2013: 12). Toliau pateikiamas P. Peterseno išskiriamas ritmo komponentas, kurį autorius įvardija kaip *aukščio ritmą* (pateikiamą akoladžių antrose eilutėse, žr. pav.). Tradiciškai apie šiuos tris vienodos tonalios struktūros variantus būtų galima pasakyti, kad *a*, *b* ir *c* pavyzdžiai turi tą patį ritmą, bet yra skirtingos melikos. Tai tiesa, tačiau ne visa. Šis pateikiamų pavyzdžių aprašymas tinkamas tol, kol tik garso (trukmės – I. Š.) vertės yra laikomos ritmais, tai yra atsižvelgiama tik į *garso* (nurodytą akoladžių pirmose eilutėse) komponentą (Petersen 2013: 9). P. Peterseno įvardijamas *garso* komponentas sutampa su įprastai suvokiama garso trukme. *b* ir *c* pavyzdžiuose autorius išryškina įvairesnį *aukščio ritmo* (*pitch*) komponentą, tuomet paaiškėja, kad muzikoje egzistuoja aukščio trukmė, taigi ir papildomi latentiniai ritmai, kurie pažymimi kiekvienos akoladės antrojoje penklinėje. Nors *aukščio ritmai* kompozitorių kūriniuose dažniausiai notacijoje specialiai neišskiriami, jie egzistuoja, ir todėl yra labai svarbūs metroritminėje struktūroje.

A. J. Ambrazo teikiama plačioji ritmo sąvoka apima ir metro savybes: „Plačioji ritmo sąvoka apima ritminį piešinį, metrą, tempą, pagaliau – atskirų muzikos kūrinio formos dalių santykius“ (Ambrazas 2010: 42). Tą patį *Poetikoje* teigia Aristotelis: „metrai tėra ritmo dalys, aiškus dalykas“ (cit. pagal Dilytė 2008: 590). Ir P. Petersenas rašo, kad „metras atpažįstamas kaip ritmo dalis, kaip kompozicijos kūrimo objektas, o ne tik kaip norma ar konvencija“ (Petersen 2013: 11). Taigi galima daryti išvadą, kad ritmas, turėdamas savą kirčiavimo, akcentų sistemą, natūraliai yra susijęs su metru, ir tuo pagrindžiamas sudurtinės metroritmo sąvokos vartojimas. Tačiau metroritmo sąvokos periodiškumas semantikos požiūriu nėra būtinoji jos savybė. Kitaip tariant, metroritmą sudaro įvairios ritminės struktūros. Metroritmas, kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai muzikai, nes ji kuriama pirmiausia garsus organizuojant laike. Kompozitoriai garso trukmę vienokiu ar kitokiu būdu struktūriškai organizuoja, kitaip tariant, „ritmą metrina“, suteikia jam metrinę struktūrą. Dirigavimo meno atžvilgiu tokios, mūsų nuomone, teisingos nuostatos įtvirtinimas yra labai svarbus, fundamentalus. Kadangi diriguojant muzikai pirmiausia teikiama informacija apie metroritminių įvykių eigą, aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų perteikimo galimybė sudaro prielaidą teiginiui, kad visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama.

Sinchronizacija kaip kolektyvinio muzikavimo principas

Metroritmo interpretacijos ir jos sąlygojamos pulsacijos reikšmė kolektyviniam muzikavimui yra fundamentali, tai – esminis muzikos organizavimo parametras. Muzikinio kolektyvo nariams kyla nelengva užduotis – per tam tikrą laiką ne tik kokybiškai realizuoti daugiau ar mažiau metroritmiškai organizuotus garsus, bet ir juos preciziškai atlikti kartu su kolegomis. Lyginant solo ir orkestro muzikavimą, pirmajame metroritminės konstrukcijos interpretacija nėra tokia svarbi, nes solistas gali laisviau traktuoti metroritmo kanonus. Taip elgdamiesi orkestro dalyviai neįstengtų atlikti kūrinį, nes grotų ne kartu. Ugnė Antanavičiūtė-Kubickienė tyrime „Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose“ (2019) teigia, kad prancūzų kalbos žodžio *ensemble* (kartu) etimologinė reikšmė išryškina esminę ansamblio savybę – kelių žmonių grupės bendrumą ir darną kartu atliekant muzikos kūrinį (Antanavičiūtė 2019: 53). Kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo ryškų individualumą dėl bendrai kuriamo kolektyvinio identiteto.

U. Antanavičiūtė-Kubickienė skiria ekspresijos ir sinchronizacijos kategorijas. Sinchronizacijos kategorija dažniausiai vartojama ansamblinio, kolektyvinio atlikimo kontekstuose analizuojant kelių atlikimo parametrų ar kelių atlikėjų veiksmų suderinimą (Antanavičiūtė 2019: 5). O „ekspresija (lot. *expressio* – išreiškimas, išraiška) apibūdinama

kaip ypatingas muzikos išraiškingumas, pasiekiamas melodikos, harmonijos, dinamikos bei agogikos kontrastais ir kitomis priemonėmis" (ibid.). Manome, kad kolektyviniame muzikavime, palyginti su individualia atlikėjo raiška, sinchronizacijos kategorija vaidina pagrindinį vaidmenį. Kolektyvinio muzikavimo žanruose ekspresija privalo būti kolektyvo bendrai suderinta ir atlikimo metu sinchronizuota. Tik tuomet gali būti įprasminami partitūros nuorodų, atlikimo tradicijos, interpretacinio savitumo diktuojami ekspresyvūs kūrinio išpildymo reikalavimai. Tam tikra prasme ekspresija turi būti „talpinama" sinchronizacijoje, arba kitaip – per ją pasireikšti.

Pasak amerikiečių pianisto ir muzikologo Martino Katzo, „kalbėti apie prasmę ir išraiškingumą negalima tol, kol nepasiekiamas vertikalumo lygmuo" (Katz 2009: 22), todėl „kartais geriau kažko neatlikti, negu nesinchronizuoti" (ibid.: 28). Choro muzikos atlikimo praktikoje gerai žinomas „grandininio kvėpavimo" terminas, kuris taip pat taikytinas instrumentiniam kolektyviniam atlikimui. Čia kalbama apie kolektyvinio atlikimo būdą, kai atliekamos labai ilgos, monumentalios muzikinės frazės, o ne apie gerai žinomą pučiamųjų instrumentų grandininio kvėpavimo techniką. Grupė žmonių, grodama ar dainuodama unisonu, įstengia atlikti tam tikras specifines muzikines frazes, ką padaryti vienam solistui dėl fiziologinių priežasčių būtų neįmanoma. Elementarus pavyzdys – ilga muzikinė frazė, kurią reikia nepertraukiamai atlikti, be papildomo įkvėpimo. Kolektyvo nariai pasikeisdami tokią frazę gali atlikti, o solistui tai padaryti neįmanoma. Atsitinka ir taip, kad šiuo būdu slepiamos pasitaikančios atlikimo kokybės spragos, pvz., laiku neįstojusio muziko klaida ištaisoma kolegai spontaniškai jį pavaduojant. Tačiau tokiu atveju, turint galvoje laiko tėkmę ir pritariant M. Katzo minčiai, geriau neatlikti praleisto garso, nei kompensuoti spragą klaidingu metu, taip sutrikdant interpretacijos visumą ir griaunant esminį kolektyvinio muzikavimo principą – sinchroniškumą.

Svarbu pabrėžti, kad tinkamas metroritmo parametro suvokimas yra esminis kolektyvinio muzikos kūrinio sinchronizavimo kokybės veiksnys. Todėl informacijos teikimas apie metroritmą, tempą yra pirminė dirigento pareiga ir užduotis: „Ritminė kūrinio faktūros organizacija atlikimo metu – viena iš pagrindinių dirigento funkcijų. Sugebėjimas intuityviai arba gautų žinių dėka nustatyti kūrinio tempą ir jo pokyčius turi beveik lemiamą reikšmę kūrinio interpretacijai" (Kaveckas 2016: 41). Žinoma, „atlikėjas objektyvuoja ne natas, o meninį turinį, kurį, beje, suvokia labai individualiai" (Navickaitė-Martinelli 2020: 11). Turime nepamiršti, kad struktūrinius partitūros parametrus mato ne tik dirigentas, bet ir visas orkestras, todėl meninį turinį būtina interpretuoti remiantis partitūra, ypač interpretuojant metroritminę struktūrą. Antraip atlikėjai negalės kartu sinchronizuoti garsų. Visas muzikinis vyksmas yra priklausomas nuo laiko ir realizuojamas tam tikroje laiko atkarpoje tam tikru greičiu. Dėl to dirigentas, suprasdamas tikslingos metroritmo

interpretacijos reikšmę (kaip lemiančios kolektyvinio atlikimo sėkmę), pirmiausia savo judesių raiška turi garantuoti nepertraukiamą, sinchronizuotą metroritminių įvykių eigą.

Dramaturginė metroritmikos funkcija

Laikas nepraeina tuščiai ir nesirita beprasmiškai, nepalikdamas pėdsako mūsų jausmuose (Augustinas 2019: 108).

Svarbu suvokti, kad visi laike egzistuojantys muzikos komponentai tiesiogiai determinuoja muzikinę dramaturgiją: „ritmas, kaip ir visos kitos kompozicinės priemonės, tarnauja pagrindinei kūrinio idėjai, tam tikram išraiškos poreikiui, muzikinei dramaturgijai" (Petersen 2013: 12). Kadangi per metroritmą (plačiąja, anksčiau aptarta, prasme) laike reiškiasi visa muzika, jo veikimo principų suvokimas ir tėkmės valdymas analogiškas dramaturginės muzikinės raiškos valdymui. Kyla sudėtingiausias klausimas – kaip dirigentas turi tikslingai interpretuoti kūrinio metroritminę struktūrą, kad nepažeistų kompozitoriaus sukomponuotos dramaturginės struktūros ir ją įgyvendintų kartu su orkestro muzikais. Manome, kad kompozicijose egzistuoja tam tikri kūrėjų sukomponuoti dramaturginiai *prasminiai kodai*, kurių šifravimas, atskleidimas ir yra dirigento, kaip estetinio patyrimo galimybės garanto, pirminė pareiga[2].

Kaip ir literatūrologijoje, muzikologijoje skiriama muzikos sintaksė ir semantika. Partitūroje semantines prasmes kompozitorius koduoja sintaksinėmis priemonėmis. Tradicinė analitinė muzikologija dažnai sureikšmina sintaksės analizę, nuošalyje palikdama kūrinio prasmių aiškinimą. Naujoji muzikologija šiam požiūriui žeria kritiką ir ragina grįžti prie prasminių semantinių kodų aiškinimo. Lawrence'as Krameris, pasitelkdamas hermeneutinį muzikos analizės metodą Richardo Strausso Salomėjos personažo analizei, kritikuoja analitikus teigdamas, kad pastarieji kartais sau leidžia mistiškai atskirti muziką nuo kultūros, paneigti muzikos studijų, kurioms trūksta gilios formalios analizės, rimtumą (Kramer 1990: 270). Semantinių prasmių aiškinimas ir realizavimas yra svarbi šiuolaikinio muzikologinio diskurso ir atlikimo problema.

Metroritminių įvykių eigos – fabulos – tyrinėjimas analogiškas analitiniam muzikinės sintaksės tyrimui, tačiau dirigentas neturi kito būdo atlikimo metu atskleisti semantines kūrinio prasmes kaip tik per sintaksės, metroritmo interpretaciją. Per sintaksinį metroritmą yra perteikiama semantinė dramaturgija. Reikia nepamiršti, kad analitinis metroritmikos tyrimas svarbus ne dėl pačios metroritmikos, o dėl būtinybės atskleisti ir realizuoti kūrinio dramaturginį naratyvą. Dėl šios priežasties šalia sintaksinių partitūros

2 Šis sudėtingas klausimas tyrimo autoriaus plačiau aptariamas studijoje „Interpretacija kaip estetinio patyrimo determinantas" (Šimkus 2020).

analizės metodų svarbus antropologinis požiūris į kūrinį, į jo sukūrimo aplinkybes, laiką, kultūrinį kontekstą. Tai turi nulemti konkrečių sintaksinės analizės metodų pasirinkimą ir jų taikymą. Dirigentui, siekiančiam atskleisti muzikos turinį, privalo kilti esminis klausimas – kaip traktuoti sintaksę, metroritminę įvykių eigą, tiksliau – metroritminę fabulą.

Metroritmo įvykių eiga, suvokiama plačiąja prasme, apima visus struktūrinius muzikinės sintaksės parametrus, todėl jos interpretacija sudaro prielaidas reikštis originaliai atlikėjo ekspresijai. Tikslinga metroritmo interpretacija suponuoja turtingesnę garso aukščių lygmenį įtraukiančią semantiką. Metroritmo sandų skaičius prasiplečia, glaudžiai sąveikauja, nors pati sąvoka fiksuoja tik du jos parametrus. Šiuo požiūriu panašiai mąsto muzikologas Erwinas Steinas: „Struktūra suteikia charakterį. Pilnai ją realizuodamas, atlikėjas išreikš ir charakterį <...>. Atlikėjas privalo atsižvelgti į struktūrinius bruožus ir juos derindamas nuspręsti tam tikrų elementų viršenybę pagal savo proporcijų pajautą ir pusiausvyros teisingumą“ (cit. pagal Howell 1992: 695). Be to, „vienam atlikėjui vieno kūrybinio akto metu neįmanoma įgyvendinti visų teksto duomenų ir išreikšti absoliučiai visą kūrinio turinio potencialą“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 15). Galima abejonė, kad per daug dėmesio skirdami metroritminės struktūros įgyvendinimui pamiršime kitus svarbius kompozicijos parametrus. Atsakytume L. Navickaitės-Martinelli citata: „Taigi dėl to, kad vienas kūrinio „lygmuo“ priklauso nuo kito, atskirų elementų reikšmių suvokimas padėtų atlikėjui darant interpretacinius sprendimus, susijusius su muzikos kūrinio formos ir tempo nustatymu“ (Navickaitė-Martinelli 2020: 5). Profesionali metroritmo interpretacija leidžia profesionaliai realizuoti kūrinio dramaturgiją. Tai esminis argumentas grindžiant metroritmo interpretaciją kaip kolektyvinio muzikavimo pagrindą. Tačiau profesionali metroritmo interpretacija pirmiausia tiesiogiai priklauso nuo profesionaliai atliktos analizės. Todėl vėl grįžtame prie anksčiau išsakytos minties: labai svarbu ar net būtina pirmiausia siūlyti analizės metodus, nagrinėjančius kompozicijos metroritminę struktūrą, kitaip – metroritminių įvykių eigą, arba fabulą.

Išvados

1. Metroritmas – tai struktūriškai organizuotas ritmas. Visa muzika sudaryta iš laisviau ar griežčiau organizuoto ritmo, t. y. metroritmo, todėl jis turi būti suvokiamas kaip universalus muzikinės medžiagos parametras, taikytinas visai egzistuojančiai muzikai.
2. Muzika diriguojama pirmiausia teikiant informaciją apie metroritminę įvykių eigą, todėl aiškių ar latentinių metroritminių struktūrų perteikimo galimybė sudaro prielaidą teiginiui, kad visa pasaulyje egzistuojanti muzika gali būti diriguojama.

3. Kiekvienas kolektyvo atlikėjas tam tikrais atvejais turi aukoti savo ryškų individualumą dėl bendrai kuriamo kolektyvinio identiteto. Kolektyvinio muzikavimo aspektu individuali atlikėjo raiška pirmiausia turi įsilieti į kartu sinchronizuotą muzikos tėkmę. Tik tokiu atveju gali būti įprasminami partitūros nuorodų, atlikimo tradicijos diktuojami ekspresyvūs kūrinio išpildymo reikalavimai.
4. Tinkama metroritmo parametro interpretacija garantuoja kolektyvinio muzikos kūrinio sinchronizavimo kokybę. Tad informacijos teikimas apie metroritmą yra pirminė dirigento užduotis, dirigentas savo judesių raiška atlikimo metu turi garantuoti nepertraukiamą, sinchronizuotą metroritminių įvykių eigą.
5. Metroritmas, suvokiama plačiąja prasme, apima visus struktūrinius muzikinės sintaksės parametrus, todėl tikslinga metroritmo interpretacija suponuoja turtingesnę garso aukščių lygmenį įtraukiančią semantiką. Kadangi per metroritmą laike reiškiasi visa muzika, tikslingas jo tėkmės valdymas yra analogiškas dramaturginės muzikinės raiškos perteikimui.

Įteikta 2020 10 26
Priimta 2020 11 19

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Ambrazas, A. J. *Muzikos kūrinių analizės pagrindai.* Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
Antanavičiūtė-Kubickienė, U. Atlikimo darna mišrios sudėties ansambliuose. [Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2019.
Augustinas, A. *Išpažinimai.* Vilnius: Hubris, 2019.
Chashchina, S. Theory of Intonation Rhythm: The Ways of Development. Iš: Janeliauskas, R. (sud.). *Muzikos komponavimo principai: ritmo fenomenas.* T. XIII. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 28–33.
Dictionnaire de la musique. Sous la direction de M. Vignal. Paris: Larousse, 2005.
Dilytė, D. *Graikų literatūros chrestomatija*. Vilnius: Mintis, 2008.
Hasty, C. F. *Meter as Rhythm*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
Howell, T. Analysis and Performance: The Search for a Middleground. *Companion to Contemporary Music Thought*. Vol. 2. London and New York: Routledge, 1992, p. 692–714.
Katz, M. *The Complete Collaborator: the Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press, 2009.
Kaveckas, E. Lietuvos chorinio dirigavimo mokyklos: identifikacijos, sąveikos ir modernėjimas. [Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.
Kramer, L. Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex. *Cambridge Opera Journal*, 1990, Vol. 2, No. 3.
Navickaitė-Martinelli, L. Interpretacijos tyrimai ir kritika. Prieiga per internetą: https://linamartinelli.wordpress.com/for-students/lmta-interpretacijos-tyrimai-ir-kritika/kurso-medziaga-2020/
Petersen, P. *Music and Rhythm: Fundamentals - History - Analysis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013.

Interpretation of metro-rhythm as the foundation of collective music performance

SUMMARY. For collective music-making the interpretation of the metro-rhythm is fundamental, it is an essential organisational parameter of the musical flow. A music ensemble consists of a smaller or larger group of people, therefore, the performer is faced with a task that is not so easy, as at first glance – to not only read the score text thoroughly, but to do so in coordination and harmony with their counterparts. Each performer of a collective must, in certain cases, sacrifice the distinct individuality in the name of a collective identity that is to be created jointly. In the aspect of collective music-making, the individual expression of the performer must first be placed in a co-synchronised flow of music. Only in this case, the meaning can be conveyed in the expressive realisation of the work, the requirements for which are dictated by score references and the performance tradition. In order to ensure the synchronisation of the ensemble, the conductor provides information primarily about the course of metro-rhythmic events, therefore a purposeful interpretation of the metro-rhythm is very important in the art of conducting.

Metro-rhythm, in the sense that we perceive it, includes all the structural parameters of musical syntax. Knowledge of metro-rythm operation principles is analogous to the control of dramaturgical expression. This is the main argument in support of the interpretation of metro-rhythm as the basis of collective music-making. However, the interpretation of metro-rhythm is primarily directly dependent on a professional analysis of metro-rhythm. For this reason, it is very important or even necessary to propose analytical methods that investigate the metro-rhythmic structure of a composition, in other words – the course of metro-rhythmic events or a metro-rhythmic fable.

KEYWORDS:
metro-rhythm,
interpretation,
collective music-making,
synchronisation,
conducting.

ISSN 2351-4744

The representation of the sea in piano works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Vincenzo DE MARTINO

Lithuanian Academy of Music and Theatre

ABSTRACT. The aim of the present article is to point out several features of selected piano works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis intended to portray the sea. The author identifies recurring motifs in the composer's style of writing as most frequently employed to convey a variety of characteristics of water imagery. As an example of performance analysis, the researcher focuses on the interpretation of the *Sea Etudes* VL 309–313 presented by the Lithuanian pianist Jurgis Karnavičius, meaningful for the purposes of the present investigation due to its remarkable pictorial and colouristic tendencies.

KEYWORDS: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, piano music, pictorialism, sea, Jurgis Karnavičius.

Introduction

The piano music by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) is a conspicuous and assorted repertoire ranging over the composer's lifespan and therefore integral to his overall artistic parabola. The heterogeneity of his pianistic style certainly intrigues and inspires performers through a remarkably various palette of demeanors and undertones.

Generally speaking, Čiurlionis' whole artistic output is characterised by a profound holistic approach, equally drawing from his own life experiences, creative flair, and spiritual dimension all at once. His piano music is no exception in this realm, reflecting a broad array of stimuli from the most diverse sources. Gabrielė Kondrotaitė, having investigated Čiurlionis' piano music in recent times, has conceived the following summary after browsing through remarks and commentaries made in works by other scholars (Algirdas Ambrazas, Vytautas Landsbergis, Darius Kučinskas, etc.) into three main categories: Lithuanian folk songs and the natural environment, instrumental improvisation, and musical works by other composers.

Lithuanian folk songs and the natural environment. Čiurlionis was naturally exposed to the traditional chanting of Lithuania, as can be found within several short composi-

tions for piano, deliberately modelled on folk songs, including "Vienam kiemely" ("In A Small Yard") VL 274, "Bėkit, bareliai" ("Stretch Away, Harvested Fields") VL 279, and "Motule mano" ("Oh Dear Mother") VL 340 (Kondrotaitė 2014: 83).

In addition, the composer genuinely considers Lithuanian country life in all its aspects as a part of his inspirational background, including the natural environment (forests, lakes, green fields) surrounding him, and gathers all such stimuli into his music vocabulary through exquisite pictorial devices, as will be shown in the following paragraphs.

Instrumental improvisation. Čiurlionis' compositional output owes much to improvisation, which is to be considered a significant factor throughout his creative process. The composer reveals these leanings in the lines: "At nights, I improvise and so I think and yearn a lot"[1] (Čiurlionis in Kondrotaitė 2014: 57), thus disclosing a recurring bond between extemporaneousness and commitment to paper. As a matter of fact, the majority of his musical sketches must have come to light from such practice, as their fragmentation and incompleteness also corroborates. Stylistic features of instrumental improvisation (reiteration, transposition, variation, etc.) are certainly recognisable in the majority of his piano works.

Musical works by other composers. Along with his own life events and cultural background, Čiurlionis' musicality is also indebted to music by his illustrious predecessors. As Ambrazas observes, it is safe to recall "the early academic fugues by Johann Sebastian Bach", "the style of writing for string quartet by the masters of the First Viennese School", and "the ballroom music by Frédéric Chopin and even of the whole 19th century"[2] among Čiurlionis' first musical discoveries (Ambrazas 2000: 5, quoted in Kondrotaitė 2014: 58).

These initial sources progressively merged with the music of his contemporaries, such as Gabriel Fauré, César Franck, Richard Strauss, and Richard Wagner, accounting for the increasing complexity of his harmonic language. The influence of Robert Schumann is equally ascertained in respect to the tortuosity of his pianistic style as it appears within his most challenging pages, characterised by such elements as fast passages, leaps, octaves, dotted rhythms, intricate voicing, and polyrhythms.

Other fields of human creativity (visual arts, poetry, etc.). Čiurlionis' artistic personality encompasses and proficiently integrates both the field of visual representation and

1 „Vakarais improvizuoju ir daug galvoju bei ilgiuosi". Letter from Mikalojus Konstantinas Čiurlionis to Bronislava Volmanienė. Druskininkai, 1907.

2 „Studijų Varšuvoje ir Leipzige metais – reveransai Vienos klasikams (Styginių kvarteto Menuetas) ir J. S. Bachui (ankstyvosios akademinės fugos), akivaizdi F. Chopin'o (ir net XIX a. saloninės lenkų muzikos) įtaka".

music composition, and also occasionally manifests in the field of literature, as witnessed by his many letters, daily records, and poetic impressions. This syncretism remarkably contributes to the oneness of his artistic language, comprising facets from different ways of expression all together, thus bestowing powerful eloquence upon his semantic world.

The main focus in the present article is on selected piano works by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis seen as deliberately attempting to represent the sea, by means of specific parameters typical of the portrayal of water in music, recast through the particularities of the composer's musical language.

1. The sea in Mikalojus Konstantinas Čiurlionis' creative work

The representation of natural phenomena, including the sea, is a feature of Čiurlionis' multifaceted artistry. The composer's profound fascination with this matter can be traced back to different backgrounds, having coexisted and intersected with each other over his lifetime and creative path. The author of the present article distinguishes three main stages leading from Čiurlionis' perception of the sea to its rendering as an object of artistic representation: direct observation, using spirituality as a filter, and artistic reworking.

Direct observation. Čiurlionis directly witnessed the sight of the Baltic Sea on multiple occasions, as can be seen from his private correspondence. For instance, in one letter to his wife-to-be Sofija, the composer writes: "Do you remember the sea and the somber twilight? And can you hear the waves blustering? And playing and singing? Do you remember? And do you recall the tallest of those waves?"[3] (Čiurlionis in Landsbergis 1994: 114). In this excerpt, the author focuses on the aural dimension related to the experience of the sea ("The waves blustering", "[...] playing and singing"), while also touching upon its grandness and unfathomableness ("The tallest of those waves").

Using spirituality as a filter. Čiurlionis' artistry was imbued with a profound spirituality, which was often interwoven with the arcane, mythological past of Lithuania. The sea, therefore, he also associated it with otherworldly and cosmogonic forces and entities. In this regard, Stasys Goštautas ascribes Čiurlionis' visual art to the macro-category of "fantastic art", which can also include the work of personalities such as William Blake, James Ensor, and Giorgio de Chirico, alluding to a way of depicting things relying on "fantastic elements easily recognisable by anyone", in order to convey "a reality that has become meaningless and can no longer sufficiently express the artist's inner thoughts" (Goštautas 1983: 1).

3 „O Tu jūrą prisimeni? Ir juodąjį saulėlydį? Tai jau gerai. O girdi, kaip ūžia bangos? Ir groja – ir dainuoja? Atsimeni? O didžiąsias bangas atsimeni?" St. Petersburg: 1908.

In this sense, the reference to the element of the supernatural helps Čiurlionis to express feelings and sensations descending from the observation of the sea. For instance, this penchant can be spotted within his written poem "Jūra" ("The Sea"), whose incipit begins:

> Mighty sea. Magnificent, infinite, boundless. The sky wholly envelops your waves with its blue, whilst you, full of grandeur, breathe calmly and peacefully, well aware that there are no limits to your power, your greatness, and that your existence is eternal. The great, mighty, wonderful sea![4] (Čiurlionis in Landsbergis 1997: 53).

Personifications of natural phenomena are scattered throughout the poem, thus conferring on the narration an indisputable mythological guise. For instance, the sea is described as "sad and indignant", the wind is called a "homeless vagabond", and the trees "bow down".[5] Most probably, as Jonas Bruveris observes, Čiurlionis elaborated all such images after reading the first volume of Teodoras Narbutas' *History of the Lithuanian Nation* (1835–41), which contained a description of Lithuanian pagan deities such as Patrimpas (god of rivers and springs) and Gardaitis (god of wind and storms), among other things. This work is known to have been part of the composer's library (Bruveris 2011: 14).

Artistic reworking. Čiurlionis' kaleidoscopic imagination is the common thread of his entire artistic work, as a result of the synthesis between his direct observation of the phenomena and their being filtered through his own psychology, spirituality, and creativity. The representation of the sea is no exception in this sense: the composer-painter conveys the quintessence of his perception of the sea (immensity, mightiness, indomitability) by recurring, distinctive motifs and patterns within both his pictorial and musical works.

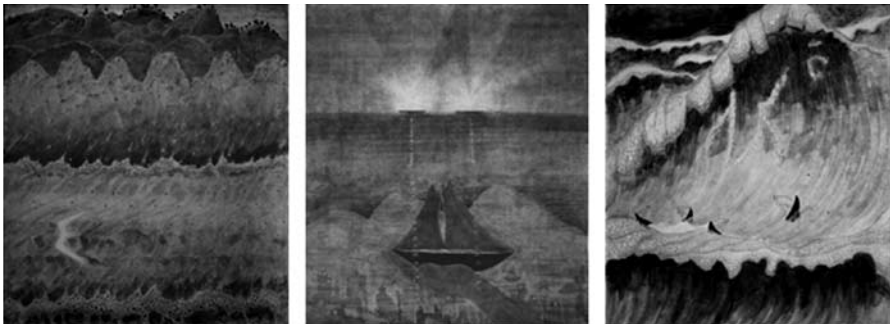
Čiurlionis' paintings quite manifestly give evidence of this tendency, as it appears in the very famous triptych *Sonata V. Jūros sonata* (*Sonata of The Sea*, 1908), proficiently enhancing such characteristics through vivid symbolism. For instance, the first painting (*Allegro*, Figure 1a) exhibits gigantic waves juxtaposed against majestic summits in the background. The surface of water is portrayed as lambasted and rippled by a stormy wind, as well as being sprinkled with odd golden spheres (most probably bubbles or the reflection of stars) while a dimly coloured, candid seagull or albatross hovers above (perhaps a cross-reference to Samuel Taylor Coleridge's "The Rime of the Ancient Mariner").

4 „Galinga jūra. Didi, beribė, neišmatuota. Visas dangus apgaubia savo mėlyne tavo bangas, o tu, didybės pilna, alsuoji tyliai ir ramiai, nes žinai, kad nėra ribų tavo galiai, tavo didybei, tavo būtis begalinė. Didi, galinga, puiki jūra!"

5 „O tu [jūra] raukais ir rūstinies", „Vėjas benamys valkata", „Lenkiasi jam [vėjui] liauni gluosniai".

Diversely, the second painting (*Andante*, Figure 1b) is imbued with serenity, warmth, and hope. The sea itself barely catches the observer's attention because it is surrounded by a large variety of other visual stimuli: the outlines of a submerged town at the bottom; the two burning torches along the horizon's line on top; the firm, safe hand holding a sailboat that towers above all. Here, Čiurlionis points out other aspects of the sea: its boundlessness, infiniteness, and its state of being governed by superior forces.

The third painting (*Finale*, Figure 1c) generally recalls the atmosphere of the first. The scenery is dominated by the scene of an impetuous storm, one huge wave devouring the tiny boats in the foreground. The colors are sharper at times, the crest of the waves being highlighted with an electric blue, albeit a somber and mournful one.



A B C

Figure 1. M. K. Čiurlionis, Sonata V. Jūros sonata. Tempera on paper. 1908 (http://www.ciurlionis.eu)

The symphonic poem "Jūra" ("The Sea", 1903–06), scored for a full orchestra, also conveys all such impressions. In this regard, Enrique Alberto Arias observes:

> The vastness of the sea is depicted not only in the general dimensions of the work but in many of the *ostinato* motives and wave-like thematic ideas. Čiurlionis often creates large climaxes, which elide into the next section, to convey the sense of immense power. [...] The general image of the sea is musically captured by numerous features of the score. Some of these are: the slow *ostinato* of the fifth and fourth, the wave-like scale passages in the central section, the overlapping lines in the various parts of the orchestra, the leisurely pacing of the general structure and the oscillating tempi. (Arias 2001: 10)

Analogous features can be found within Čiurlionis' piano works, some of them being directly inspired by the sea, by means of very specific characteristics of his style of writing for piano, as will be discussed in the following section.

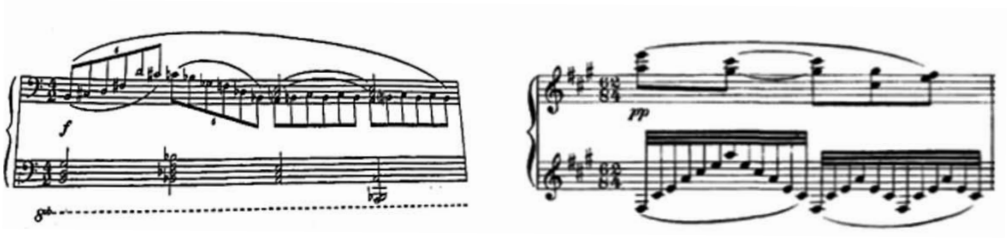
2. Characteristics of Čiurlionis' pianistic style functional to the representation of the sea

The sea and, more generally, water have been recurring themes in musical descriptiveness over the centuries, composers such as Claude Debussy (*La mer*, 1903–05; *Reflets dans l'eau*, 1905) and Maurice Ravel (*Jeux d'eau*, 1901; *Une barque sur l'océan*, 1904–05) being among the most representative of this tendency.

Two of Čiurlionis' piano works reflect this tradition: the set of preludes known as *Jūros etiudai* ("Sea Etudes", hereafter *S.E.*) VL 309–313 and the suite *Jūra. Mažų peizažų ciklas* ("The Sea. Cycle of Small Landscapes", hereafter *The Sea*) VL 317. These compositions give clear evidence of a pianistic style intended to evoke the distinctive qualities of the sea, such as fluidity, expansiveness, and depth, each of them recurrently associated with specific musical techniques.

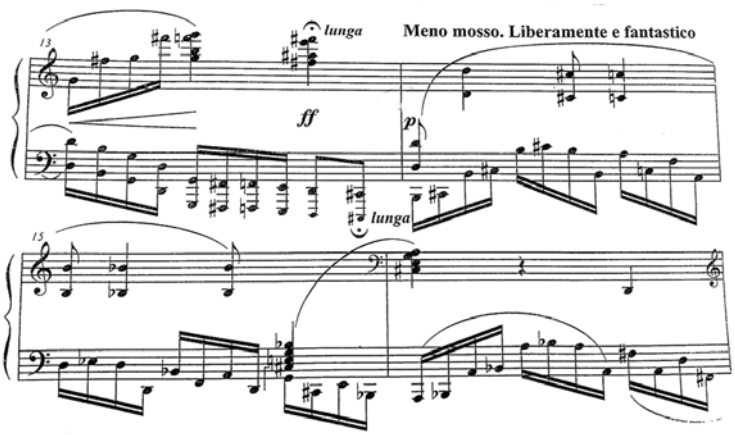
A colouristic intention is also evident, as the pianistic writing is often enriched by figures aiming at evoking specific optical effects related to water, such as the darkness of the abyss or the sparkles over the surface, as will be illustrated in the following paragraphs.

Waves and rolling. Waves can be most evidently appreciated in Čiurlionis' musical representation of the sea, as also previously observed with regard to his pictorial works. Pianistically speaking, they are best conveyed through periodically swaying figures. For instance, in the incipit of *S.E.* VL 311 (Example 1, left) they result in alternatively rising and falling *arpeggi* built on the descending chromatic row B – B♭ – A, sustained by rumbling chords at the bottom. This configuration confers an overall ominous and frightful character onto the episode. An analogous solution can be observed in the above-mentioned *Une barque sur l'ocèan* by Ravel (Example 1, right).

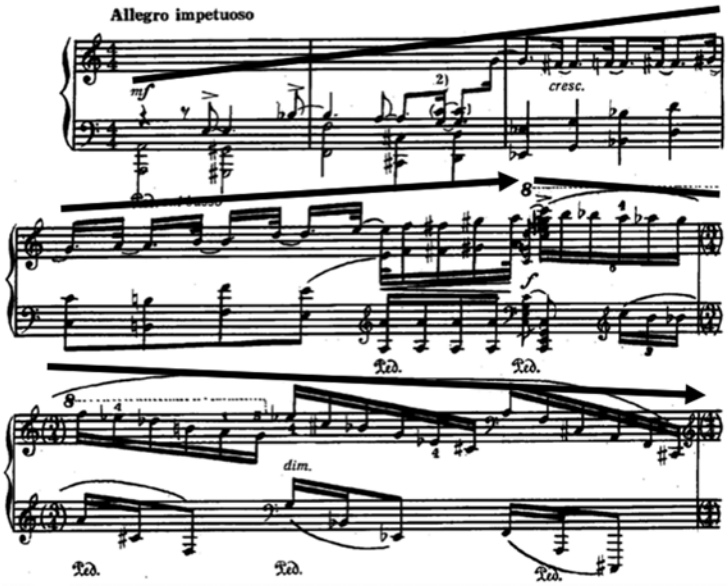


Example 1. Comparative view between the two incipits of *S.E.* VL 311 by Čiurlionis (bar 1, left) and *Une barque sur l'océan* by Ravel (bar 1, right). The similarly swaying *arpeggi* describe the movement of waves.

Somewhat ampler waves may be recognised in the middle section of *S.E.* VL 313, in which the regularly ascending and descending motifs of the major second draw the trajectory of a semicircle (Example 2). As a consequence of the greater spaciousness and the effective dilution of thematic developmental procedures, a true climax is hardly discernible: the music proceeds by long lines, seemingly accounting for the magnitude of the open water. The shape of a wave might be recognised along larger constructions as well, as happens in the third movement of *The Sea* (Example 3).



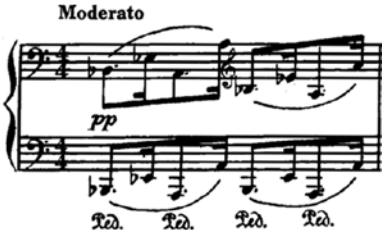
Example 2. Excerpt from *S.E.* VL 313 (bb. 13–16). The figures at the left hand appearing from bar 14 describe the shape of waves.



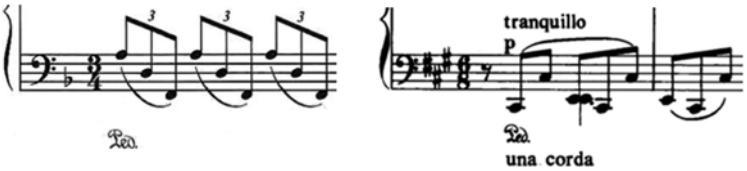
Example 3. Excerpt from *The Sea* (III, bb. 1–5). The arrows help to identify the shape of a wave along the bigger construction.

A phenomenon most frequently associated with waves is the one of bodies, especially boats, rolling above the surface of the water, so dear to composers of the *barcarole* or *gondoliere*. Čiurlionis also treasures this tradition. For instance, in the first movement of *The Sea*, the recurring dotted *ostinato*, built on alternatively ascending and descending intervallic leaps, imitate the oscillations of a craft driven by the movement of waves from one side to the other (Example 4).

A similar effect is achieved within other musical works not bearing any direct connection with the sea, as a result of the composer's general predilection for such *ostinato* types. For example, in the Prelude in D minor VL 256, Čiurlionis reiterates the same, swaying triplets pattern at the left hand from the beginning to the end, showing an analogy with the incipit of Franz Liszt's *Gondoliera* from *Venezia e Napoli* (Example 5).



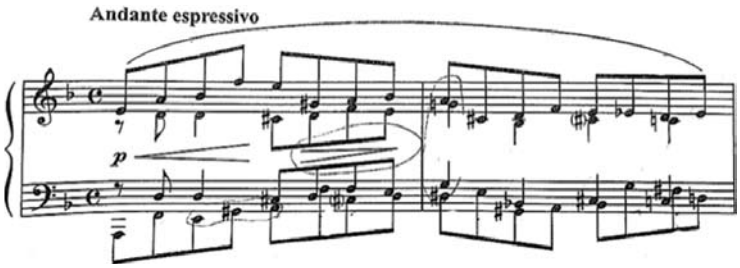
Example 4. Incipit of *The Sea* (bar 1). The type of *ostinato* employed by Čiurlionis recalls the rolling of the surface of water.



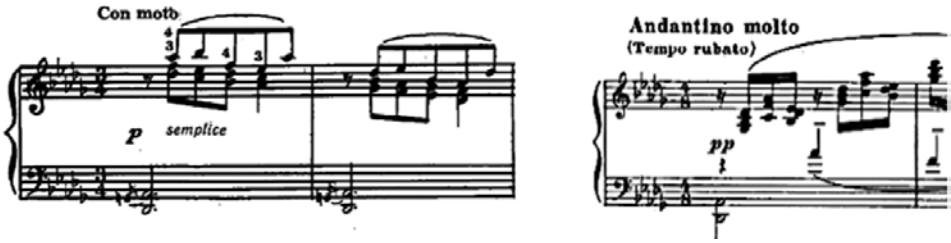
Example 5. Comparative view between the two *ostinati* employed in Čiurlionis's Prelude in D minor VL 256 (bar 1, left) and Liszt's *Gondoliera* from *Venezia e Napoli* (bar 1, right).

Floating and flowing. The mere buoyancy on the surface of water, not being eventually at the mercy of waves, is also envisioned in Čiurlionis' musical representation of the sea, accounting for the particular "fluidity" or "liquidity" of certain figures. For instance, *S.E.* VL 309 exhibits a recurring texture of variously consonant and dissonant chords flowing one into another without impediment. The effect is bolstered by a long-range phrasing and a generous pedaling (Example 6). Stillness and tranquility of pace predominate, although the widespread employment of diminished and augmented intervals also instills a certain disquietedness.

A similar outcome is acknowledgeable within various other works by Čiurlionis. For example, in the incipit of Prelude in D♭ Major VL 187, the luminous chords at the right hand, being soaked in pedal, so picturesquely float above the steady empty-fifth *ostinato* at the left hand at the very bottom, as if they were transported by a pacific watercourse (Example 7, left). In this case, the source of reference ought not to be the sea, but rather the water ponds of the Lithuanian countryside and hinterland, such as the ones the composer could enjoy around Varėna and Druskininkai. The analogy with Debussy's *Reflets dans l'eau* (Example 7, right) is incontrovertible.



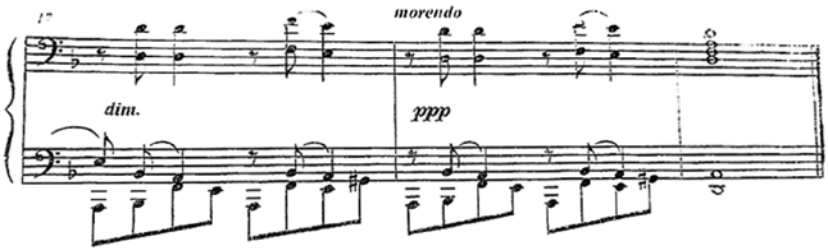
Example 6. Incipit of *S.E.* VL 309 (bb. 1–2). The chords, imbued with pedal, smoothly flow into each other as if floating on water.



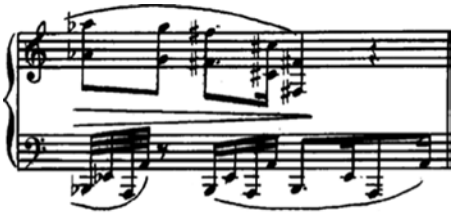
Example 7. Comparative view between the incipits of Prelude in D♭ Major VL 187 by M. K. Čiurlionis (bb. 1–2, left) and *Reflets dans l'eau* by C. Debussy (bar 1, right), both imitative of buoyancy on a watercourse.

Depth. The marine abyss certainly must have fascinated Čiurlionis. In the previous Example 1, this kind of characteristic is equally featured in the uproarious bottom chords, the last of which overlap the intervals of semitone and octave, so efficaciously embodying a sense of untamable grandness as well as of dreary impenetrability. Indeed, the passage puts into the foreground both the turbulent surface (the waves) and the underlying obscurity (the abyss) of the sea.

In general, the association between the depth of the sea and the low register of the piano is always operational, as in the conclusion of *S.E.* VL 309: the composer gives emphasis to the bottom A and B♭ notes, both allowed to resonate on the pedal, recalling a dark seafloor (Example 8). In this regard, even more frightful demeanors are achieved in *The Sea*. For instance, in the first movement, frequent fast-trembling figures at the left hand in the bottom register emphasise the obscurity and darkness of colors (Example 9).



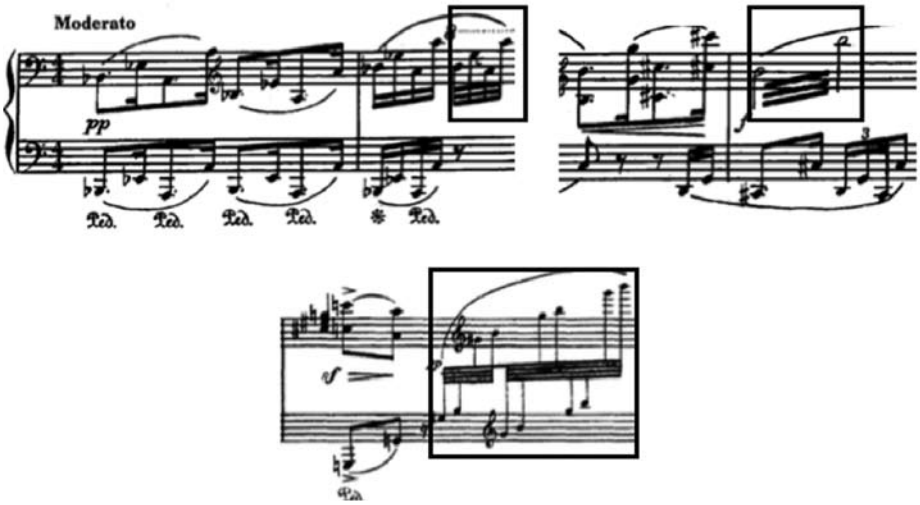
Example 8. Conclusion from *S.E.* VL 309 (bb. 17–19), with emphasis on the low register in order to recall a seafloor.



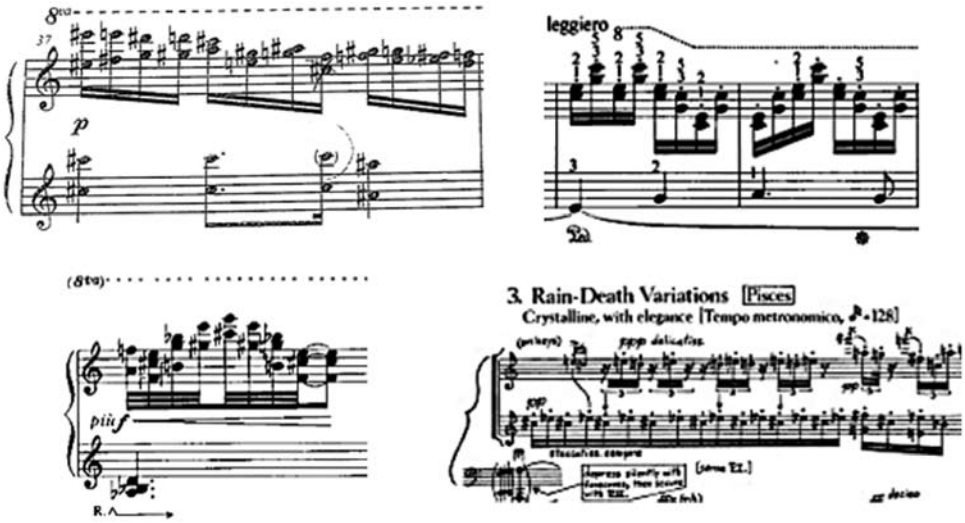
Example 9. Excerpt from the first movement of *The Sea* (bar 7), the trembling figures at the left hand evoking the tumultuousness and obscurity within the abyss of the sea.

Micro-properties of water. Several other features of Čiurlionis' pianistic writing may account for a variety of characteristics gathered from the observation of the behaviour of water. For instance, the first movement of *The Sea* is sprinkled with rapidly quivering motifs in the upper register, evocative of splashes and gushes produced by the banging of waves into each other (Example 10, top). Once again, the comparison with Ravel's *Une barque sur l'océan* comes out spontaneously (Example 10, bottom).

This colouristic penchant is remarkable in the employment of a crystal-clear successions of double-notes and also accounts for sparkles and glares. Čiurlionis most significantly features this property of water at the end of *S.E.* VL 313, as shown in Example 11 (top left). This very characteristic finds application in works by several other composers, such as Liszt's *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (Example 11, top right), Tōru Takemitsu's *Rain Tree Sketch* (bottom left), and George Crumb's *Rain Death Variations* (bottom right).



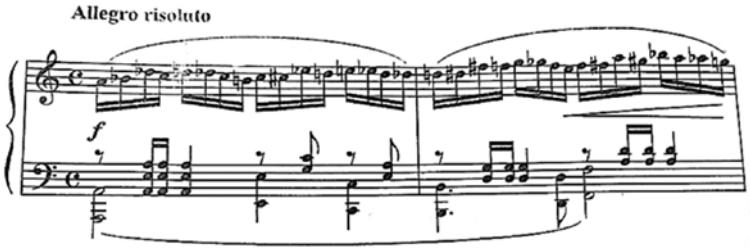
Example 10. Comparative view between two excerpts from the first movement of *The Sea* by M. K. Čiurlionis (top; bb. 1–2, 9–10) and *Une barque sur l'océan* by M. Ravel (bottom, bar 122), the boxes drawing the attention to figures imitative of water splashes and gushes.



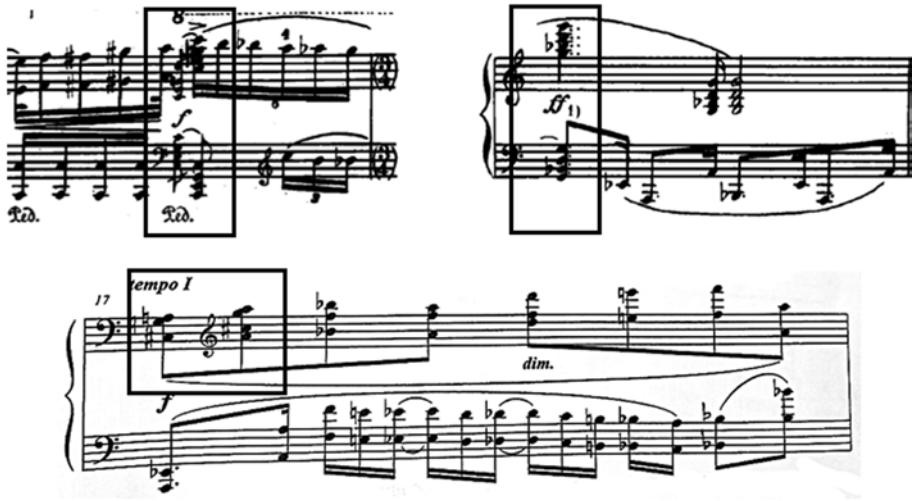
Example 11. Excerpts from Čiurlionis' *S.E.* VL 313 (bar 37, top left), Liszt's *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (bb. 55–56, top right), Takemitsu's *Rain Three Sketch* (bar 61, bottom left), and Crumb's *Rain Death Variations* (bar 1, bottom right), exhibiting figures imitative of sparkles and glares.

Other atmospheric agents: wind and thunder. The sea is often associated with storms and the related atmospheric agents in Čiurlionis' artistry. Wind is one of them: Čiurlionis evokes it by means of fast, twisting chromatic passages such as the one protracting itself throughout *S.E.* VL 312, imitative of howling airstreams (Example 12).

In the third movement of *The Sea*, the composer maximises such effect with loud, thunder-like figures as the violent, flickering, and unexpected grace notes at both hands embrace full chords along the range of four octaves (Example 13, top left). These sorts of bangs through such dense chords are frequently employed within the examined works, for example, in the first movement of *The Sea* at bar 17 (Example 13, top right) and in *S.E.* VL 310 at bar 17 (Example 13, bottom).



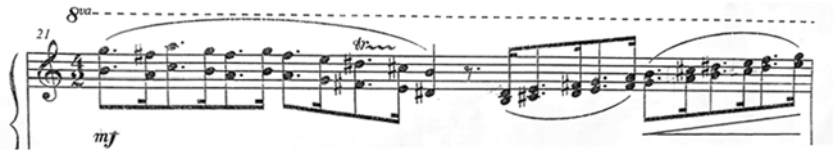
Example 12. Incipit of *S.E.* VL 312 (bb. 1–2), the fast, twisting chromatic passages at the right hand evoking the blowing of wind.



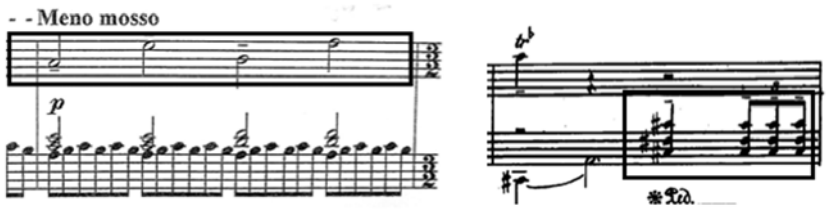
Example 13. Excerpts from *The Sea* (III, bar 4, top left; I, bar 17, top right) and *S.E.* VL 310 (bar 17, bottom). The boxes show analogous figures, made of dense, loud chords, imitative of thunder. The wind element is also observable, by means of the flickering chromatic scale, in the upper-left fragment.

Adventurousness and heroism. The sea is also often portrayed as scenario of bold and life-threatening ventures for human beings. For example, the middle section of *S.E.* VL 311 presents a martial, mazurka-like theme, seemingly reminiscent of the atmosphere of braveness and audacity in Rimsky Korsakov's *Scheherazade* (Example 14). This kind of martial character is equally featured within *S.E.* VL 312, entrusted to the left hand throughout the piece, as observed in the previous Example 12.

References to battlefield motifs can be also found in different guises. For instance, in the same VL 312, the use of empty intervals of fifth in the middle register recalls the sound of war trumpets and cornets (Example 15, top), as well as the repeated, incomplete chords in the second movement of *The Sea* (Example 15, bottom).



Example 14. Excerpt from *S.E.* VL 311 (bar 21), showing a martial, mazurka-like theme.



Example 15. Two excerpts from *S.E.* VL 311 (bar 19, left) and *The Sea* (II, bar 5; right). The boxes draw attention to patterns imitative of war trumpets.

3. Performance analysis: Jurgis Karnavičius' interpretation of the *Sea Etudes* VL 309–313

The piano music by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis has featured considerably in the repertoire of Lithuanian pianists across the generations. The case-study chosen for this article, Jurgis Karnavičius' approach towards the interpretation and performance of the compositions by Čiurlionis examined above, is perhaps the most suitable for the purposes of the present research, as the pianist largely focuses on the colouristic aspects of sound that befit the overall pictorial intent by the composer in the selected works.

In general, the research of colours and nuances is a prerogative of Karnavičius' pianistic outcome as a whole, and is handed down to his pupils as well (the author of the present article being among them). Such leanings are revealed by his thorough interest in the music of 20th-century French composers such as Debussy, Ravel, and Messiaen. At the same time, a meticulous commitment to a deep understanding of music drives the pianist to constantly perform in-depth analysis of the pianistic pages belonging to his repertoire, such as those by Čiurlionis. In this sense, he has embraced the studies by Rimantas Janeliauskas and Darius Kučinskas of Čiurlionis' music, reorganising the composer's piano works into sets of subsequent preludes (so-called *Neatpažinti ciklai*, "Unrecognised cycles"), and continuing to promote this asset during his public performances.

The recital *Čiurlionis kitaip* (Čiurlionis in a Different Way), played by Karnavičius on November 13, 2018, at the Great Hall of the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius and broadcast live by Lithuanian National Radio and Television, featured several such cycles, including a revised setting of *Sea Etudes* (*Neatpažintas ciklas* X: VL 309, 312, 310, 311, 313, 309 bis). The performance under discussion clearly exhibited the characteristics of Karnavičius' pianism, first and foremost the close attention to the variety of colours, most significantly enhancing the present study on Čiurlionis' musical representativeness.

The following paragraphs highlight several aspects of Karnavičius' interpretation of each of the *S.E.* seen as best conveying the characteristics of the pianistic style by Čiurlionis functional to the portrayal of water, as they have been listed above.

VL 309. In this work, Karnavičius opts for a slightly moving *andante* pace, privileging directionality as implicit in Čiurlionis' avoidance of any distinct climax throughout the composition. For this purpose, the pianist's hands literally flutter along the surface of the keyboard, conscientiously preventing any act of overdone emphasis which would potentially interfere with the general sense of calm fluency. Furthermore, the insertion of carefully balanced *rubati* in compliance with the phrasing very picturesquely recalls the flood tide along the foreshore.

Karnavičius's colouristic intentions are widely scattered across his performance. For example:

- The upper-middle voice at the right hand at bar 4 is allowed to more prominently murmur, thus soberly broadening the sonorous spectrum without jeopardising the overall serenity and composure.
- The bass line is given additional importance from bar 5 to 8, in correspondence with the upper voices reaching the highest pitches, clearly shaping the boundaries of the sound flux and, most importantly, underlining both qualities of depth

and the sparkle of the sea due to the increased distance between the registers at stake, although the very far ends are not reached.

- Diversely, the coexistence of both the middle and very low register from bar 11 to the end leaves room for a more robust sound, which Karnavičius achieves by relying on the empty fourths and fifths and the bell-like octaves scattered here and there.

VL 312. Karnavičius draws equal attention to both the sinuous, winding nature of the passages at the right hand and the fierce, rumbling quick march entrusted to the left hand. The character of *allegro risoluto* is preserved by an incessant, relentless pace.

Regarding the widespread chromaticism, the pianist purposefully emphasises the moments in which such flowing intervallic contiguity is broken, for instance, in correspondence with the sudden incipit of the chromatic descending scales at bars 4 and 11 and all along the bizarre convolutions at bar 6 (equally modelled on a chromatic row), accounting for the boisterousness and unpredictability of the sea wind. The left hand, instead, is given particular vigor and incisiveness in correspondence with the dactyl motifs (i.e., one quaver followed by two semi-quavers), whereas it benefits from more agility and dynamism while performing leaps, conferring both strength and vitality to the martial character.

VL 310. The pianist conceives the middle work of the series (if not counting VL 309 bis) as an actual languid, eventually dramatic *intermezzo*, in preparation for the all-consuming tempestuousness of the episodes to come. As observed in regard with VL 309, a general sense of fluidity prevails, although the listener here undergoes several more direct auditory inputs in correspondence with chosen dissonances, harmonic changes, and dynamic contrasts. In addition, both the recurring, hieratic *ostinato* at the left hand and the descending, syncopated chromatic scales at the right hand, despite affably floating, are given greater expressiveness and concreteness overall.

The major episodes from bar 10 to 13 and 18 to 23 sublimely, almost ecstatically, glide from the sounding board all around the hall. Here, Karnavičius chooses slightly faster tempi, gazing, along with the crystal-clearness of the highest-pitched passages, upon a more oneiric atmosphere. On the contrary, the brief culmination at bar 17, achieved through obscure harmonic progressions within the previous bar 16, brings the listener back to the real world of threats and dangers by way of the uproarious, stormy octaves at the left hand ruthlessly falling down.

VL 311. Karnavičius' "waves" are indisputably terrific, given a steady, looming pace, endorsed by abysmal, dreadful chords and topped by merciless, trumpet-like octaves. In this work, the pianist more remarkably indulges the swaying of music through ampler, more aerial hand gestures as well.

In the march section starting from bar 21, Karnavičius powerfully conveys the relentless implacability of the overwhelming nature, a fight in which humanity is unavoidably doomed to failure. Dynamics range from *mezzo forte* to *fortissimo* towards the radiant, blistering climax from bar 25 to the end, featuring ascending, repeated dotted chords tirelessly piling up on each other, the pianist's body strenuously battling against the keyboard until the capitulation to the following prelude.

VL 313. Karnavičius makes an actual battle rage in the last composition of the series, the different figures such as octaves, trills, and *arpeggi* ceaselessly overlapping each other in a sort of organised chaos. This happens to be, according to the performer's rendition, the very climax of the whole cycle.

In the section from bar 14 to the end, the pianist makes the listener aware of the same musical material being employed in a more mournful, almost funereal guise. The general feeling of long "waves" is occasionally shattered in order to send chosen frightful demeanors into the foreground, such as mordant trills and maddeningly repeated chords. Last but not least, the culmination from bar 37 to 40 featuring a double-notes texture is rendered as shrill, piercing, almost violent, alluding to nearly dazzling sparkles.

VL 309 bis. The conclusive work of the cycle, featuring the exact repetition of VL 309 at the end of the series, is presented by Karnavičius not as a mere reiteration, but rather as a shadier and more colourless version of it, with slightly less attention to all the details that were previously given the uppermost importance.

The pianist deliberately portrays fatigue and exhaustion, with a dash of wistfulness, reflecting reaching the end of a wearying journey. The last chord is meaningfully preceded by a remarkably longer pause than the first time, the pianist's hand slowly touching down with a loose, tired last gesture.

Conclusions

Čiurlionis' representation of the sea within selected pianistic works embodies a successful endeavour in line with the piano music tradition, equally enlivened by this intent, thanks to the composer's ability to shape influences from the most diverse sensorial solicitations into a variety of recurring figures in his style of writing for piano.

More broadly, Čiurlionis' reciprocal familiarity with other composers who have attempted to represent the sea or, in wider terms, water within their pianistic works is also unquestionable, demonstrated by the presence of common features in representing the aquatic and fluid element. As shown in this article, the following works may be mentioned among them: Franz Liszt (*St. Francis of Paula Walking on The Waves*, 1863;

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, 1877), Claude Debussy (*Jardins sous la pluie*, 1903; *Reflets dans l'eau*, 1905; *Poissons d'or*, 1907; *La cathédral engloutie*, 1910), Maurice Ravel (*Jeux d'eau*, 1901; *Une barque sur l'océan*, 1904–05; *Ondine*, 1908), Frank Bridge (*A Sea Idyll*, 1906), Ernst Bloch (*Poems of The Sea*, 1922), Witold Lutosławski (*A River Flows From Sieradz*, 1945), Luciano Berio (*Wasserklavier*, 1965), George Crumb (*Rain-Death Variations*, 1973), Salvatore Sciarrino (*Anamorfosi*, 1980; *Perduto in una città d'acque*, 1993), and Tōru Takemitsu (*Rain Tree Sketch*, 1982).

A performer willing to undertake an analogous path ought to fully plunge into the sophistication and heterogeneity of this kind of music, taking into account the multiplicity of variables at stake, first and foremost extra-musical inspirations (visual, auditory, artistic-literary, etc.), resulting in concrete stylistic features. These correspond, in turn, to multiple pianistic approaches, from technical to colouristic, to be expertly implemented from time to time, striving for the highest standard of creative expression.

The innate creative potential of this kind of repertoire is ultimately conveyed by the performative outcome of a pianist such as Jurgis Karnavičius, placing the focus on the most colouristic and pictorial aspects of music in order to bestow unique vividness and meaningfulness upon musical representation. His vision enriches the tradition of the performance of Čiurlionis' music along with other illustrious interpreters such as Vytautas Landsbergis, Rokas Zubovas, and Mūza Rubackytė.

Submitted 2020 09 03
Accepted 2020 10 19

BIBLIOGRAPHY

Ambrazas, Algirdas Jonas (2000). M. K. Čiurlionis ir lietuvių muzikinės kultūros raida. *M. K. Čiurlionio 125-osioms gimimo metinėms: mokslinės konferencijos pranešimai*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Arias, Enrique Alberto (2001). Sublimity and Nature. M. K. Čiurlionis' *Jūra*. *Lituanus* No. 47/3. Chicago: Lituanus Foundation.

Bruveris, Jonas (2011). Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas. *Lietuvos muzikologija* No. 12. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Goštautas, Stasys (1983). The Fantastic Art of Čiurlionis. *Lituanus* No. 29/2. Chicago: Lituanus Foundation.

Kondrotaitė, Gabrielė (2014). *F. Chopin and M. K. Čiurlionis' Early Works for Piano: Creative Parallels, Overlapping, Influence* (Lt. "F. Chopinas ir M. K. Čiurlionio ankstyvoji kūryba fortepijonui: kūrybinės paralelės, sąšaukos, įtaka"), artistic research paper. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Landsbergis, Vytautas (1994). *Laiškai Sofijai*. Vilnius: Baltos lankos.

Landsbergis, Vytautas (1997). *M. K. Čiurlionis. Žodžio kūryba*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

Jūros vaizdavimas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūriniuose fortepijonui

SANTRAUKA. Straipsnio tikslas – įvardyti ir išanalizuoti tapybiškų Mikalojaus Konstantino Čiurlionio pastangų atvaizduoti jūrą požymius kūriniuose fortepijonui: „Jūros etiudai“ (VL 309–313) ir „Jūra. Mažų peizažų ciklas“ (VL 317). Autorius aptaria pasikartojančias ir dažniausias kompozitoriaus naudojamas figūras, kuriomis siekiama perteikti įvairius vandens įvaizdžiui būdingus bruožus. Atvejo analizei pasirinkta „Jūros etiudų“ (VL 309–313), atliekamų pianisto Jurgio Karnavičiaus, interpretacija yra ypač reikšminga ir paranki šio tyrimo tikslams dėl išskirtinių tapybos ir koloristikos elementų. Ši, kaip ir kitų žinomų atlikėjų – Vytauto Landsbergio, Roko Zubovo ir Mūzos Rubackytės, vizija praturtina Čiurlionio muzikos atlikimo tradiciją. Atlikėjas, norintis eiti analogišku keliu, turėtų visiškai pasinerti į tokios muzikos rafinuotumą ir nevienalytiškumą bei atsižvelgti į daugybę kintamųjų, visų pirma į kitą, ne muzikinį, įkvėpimą (vaizdinį, garsinį, meninės literatūros ir kt.), pasižymintį tam tikrais stilistiniais bruožais. Tai atitinka daugialypius pianizmo metodus, pradedant techniniais, baigiant spalvingaisiais, kurie, siekiant aukščiausio kūrybinės raiškos standarto, kartkartėmis turėtų būti įgyvendinami.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, fortepijono muzika, tapybiškumas, jūra, Jurgis Karnavičius.

ISSN 2351-4744

Tautą burianti muzika: Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos istorijos pasakojimas muziejaus erdvėje

Aušra STRAZDAITĖ-ZIBERKIENĖ

Kauno miesto muziejus

Kauno technologijos universitetas

ANOTACIJA. Miko ir Kipro Petrauskų namai, Kauno miesto muziejaus skyrius, yra ypač susiję su Lietuvos operos menu. Įkvepiančios asmenybės, kryptingai kaupiami gausūs muziejaus fondai, miesto istorijos kontekstas buvo teigiamos sąlygos ekspozicijos „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“[1] (2018) kūrimui. Muzikos istorija, o šiuo konkrečiu atveju – Valstybės teatro ir muzikos mokyklos istorija, gali tapti labai sudėtinga, kai siekiama ją patraukliai išdėstyti ekspozicijoje įvairaus amžiaus ir išsilavinimo klausytojui, atskleisti įvairius – valstybingumo ugdymo, politinės situacijos, tarptautinio konteksto – aspektus. Straipsnio tikslas – pristatyti, kaip Valstybės teatro – operos ir baleto bei Valstybinės muzikos mokyklos istorija buvo pateikta muziejaus erdvėje, kaip ši ekspozicija ir memorialinis Kipro Petrausko butas buvo pritaikyti pasakojimui apie žydų muzikus ekskursijoje „Vilties balsai“ (2019) ir kaip muziejaus ekspozicijos buvo išplėstos papildytosios realybės technologija sukūrus mobiliąją programėlę „Petrauskas the RemArkable“[2].

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: muziejus, muziejaus lankytojas, Valstybės teatras, valstybingumas, opera, baletas, mokykla, žydų muzikai, papildytoji realybė.

Miko ir Kipro Petrauskų namai (Kauno miesto muziejaus skyrius) visomis prasmėmis yra istorinis pastatas: čia gyveno pirmosios lietuviškos operos „Birutė“ kompozitorius, pedagogas Mikas Petrauskas (1873–1937) ir vienas žymiausių Lietuvos dainininkų Kipras Petrauskas (1885–1968). K. Petrauskas, debiutavęs operoje „Birutė“ 1906 m., 1911–1920 m. dainavo Sankt Peterburgo Marijos teatre, 1920 m. kartu su Lietuvių meno kūrėjų draugijos nariais įkūrė lietuvių operos teatrą ir dainavo pirmame teatro spektaklyje, G. Verdi „Traviata“, 1920 metų gruodžio 31 dieną.

1 Ekspozicijos „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“ dizainą kūrė Aistė Levickytė ir Asta Butėnienė, ekspoziciją gamino Remigijus Gylys.

2 Šio straipsnio autorė yra ekspozicijos ir ekskursijos kuratorė, tad čia pateikiama jos nuomonė.

Broliai Mikas ir Kipras Petrauskai namą pasistatė 1924 m. pagal architekto A. Golovinskio projektą. 1969 metais, tik metams prabėgus po K. Petrausko mirties, LTSR Ministrų Taryba nutarė šiame name įkurti K. Petrausko memorialinį muziejų. Muziejus buvo įkurtas 1970 m., oficialus atidarymas įvyko 1977 m. sausio 31 dieną.

Nuo muziejaus veiklos pradžios fonduose buvo sukaupta daugybė eksponatų, daugiausia susijusių su M. Petrausko, K. Petrausko, jo žmonos Elenos Žalinkevičaitės-Petrauskienės gyvenimu ir kūryba bei Valstybės teatro (dabar – Kauno valstybinis muzikinis teatras) solistų veikla. Dar paminėtini Juozą Gruodį[3], Stasį Šimkų, Antaną Kučingį, baleto šokėją Petrą Volkovą ir jų veiklą liudijantys eksponatai.

Valstybės teatrą pristatanti ekspozicija jau buvo rengta M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos istorijos muziejuje (dabar – Kauno miesto muziejus), paminėtinos ir parodos, atskleidžiančios įvairius Valstybės teatro aspektus: „Valstybės teatro baletas“ (2012), „Lietuvai ir muzikai pasiaukoję“[4] (2012), „Žydų muzikai tarpukario Lietuvoje, Kaunas“ (2013), „Visos jos tokios...“[5] (2013).

Intensyvūs ekspozicijos rengimo darbai prasidėjo muziejui tapus Kauno miesto muziejaus skyriumi ir pasitinkant valstybingumo šimtmetį. Palankios ekspozicijos kūrimo sąlygos buvo tiek Miko ir Kipro Petrauskų asmenybės, tiek gausūs muziejaus fondai. Ekspozicijoje buvo pasirinkta pristatyti tik muzikinę Valstybės teatro pusę – operą ir baletą, neįtraukiant dramos trupės, bei Valstybinę muzikos mokyklą.

Ekspozicijos „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“ (toliau – Ekspozicija) rengėjai pasirinko akcentuoti keletą svarbių momentų – Kauno miestą, teatro pastatą ir teatre kūrusias asmenybes. Valstybės teatras buvo įkurtas Kaune, Pirmosios Lietuvos Respublikos Laikinojoje sostinėje, kuris iki tol buvo carinės Rusijos imperijos I klasės karinės tvirtovės miestu. Tapęs nepriklausomos Lietuvos sostine, Kaunas sparčiai augo, čia kūrėsi valstybinės ir kultūrinės institucijos. Į Lietuvą grįžo svetur gyvenę lietuviai, laikinus namus rado užsienio kūrėjai.

Daugiau nei du dešimtmečius Kaune veikusio Valstybės teatro veiklą buvo nuspręsta pristatyti per ryškiausias, reikšmingiausias asmenybes. Valstybės teatro pastatas yra įvairių istorinių įvykių liudininkas, tad, 2018 m. pasitinkant Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmetį, norėta Valstybės teatro istoriją pateikti per Lietuvos valstybingumo prizmę.

3 Kompozitoriaus Juozo Gruodžio namai yra Kauno miesto muziejaus skyrius.
4 Paroda skirta J. Dambrausko, A. Kačanausko, S. Šimkaus ir J. Pakalnio jubiliejams.
5 Paroda skirta Valstybės teatro solistėms.

Kiti ekspozicijos kūrėjams iškilę iššūkiai buvo gana įprasti muziejams – riboto dydžio stačiakampė patalpa, gausi informacija ir poreikis ją pateikti tiek suaugusiajam, tiek vaikui. Sprendžiant šias užduotis buvo pasirinktas konceptualus informacijos pateikimo būdas, panaudoti visi patalpos paviršiai, pasitelkti skirtingi apšvietimo lygiai, ribotas spalvingumas, judesiu aktyvuojami segmentai, lankytojams pasimatuoti skirti 2D kostiumai, į ekspozicijos naratyvą integruoti originalūs eksponatai ir Laimės Kiškūnės sukurtas liepų, būdingų Laisvės alėjai, žiedų kvapas. Erdvę padalijo teatro fasado stendas, artistų siluetai ir scena su užuolaidomis.

Kurdami ekspoziciją rengėjai laikėsi nuostatų, jog pristatomi objektai, pasakojama istorija turi būti atskleidžiami palengva, lankytojas neturėtų visko aprėpti žvilgsniu iš karto; kiekvienas eksponuojamas objektas, apšvietimas, formos, spalvos, garsai, taip pat sienos, grindys, lubos ir netgi kvapas turi turėti funkciją.

Pristatydami Valstybinę muzikos mokyklą, rengėjai pateikia jos istoriją, direktorių, pedagogų, mokinių nuotraukas, dokumentus ir koncertų programas. Paminėtini J. Gruodžio „rūpesčiai“, išsakyti minint mokyklos dešimtmetį:

> „Pirmasis mūsų išugdytos Muzikos Mokyklos rūpestis yra pažinti savosios muzikos diegus. Išmokti atskirti tai, kas mūsų muzikoj yra originalaus, ką mes tik vieni teturim ir kas yra brangu ne tik mūsų tautai, bet ir net didžiausiems kosmopolitams. Antras rūpestis yra pažinti pasaulio muziką ir, įaugus į Europos menininkų tarpą, kelti muzikos kultūrą visoj mūsų šaly. Trečias mūsų rūpestis – ugdyti savo muziką, gaivinamą tomis sultimis, kurios tik ir padarytų lietuvių muziką gyvą ir tada, kai mes savo kompozicijose nebevartosime liaudies motyvų“ (*Valstybės muzikos mokykla* 1930: 40).

Eksponuojamose nuotraukose, koncertų programose atsiveria daugiataučio Kauno vaizdas.

Kauno valstybinio muzikinio teatro[6] pastatas su jį supančiu miesto sodu yra Kaunui ir Lietuvai svarbi vieta. Verta atkreipti dėmesį į toje vietoje buvusias katalikų kapines, pirmąjį Steigiamojo Seimo posėdį 1920 m., sovietinės respublikos deklaraciją 1940 m. ir Romo Kalantos susideginimą 1972 metais.

Rengėjai išnaudojo visus paviršius – ne tik sienas, bet ir grindis, lubas, pasitelkė skirtingą apšvietimą, sukūrė teatro salės sietyno maketą. Dauguma ekspozicijos eksponatų yra fotografijos, tad jos tapo vienu iš ekspozicijos vizualių sprendinių. Rengėjai siekė sukurti patekimo į nuotrauką efektą, panaudodami monochrominę spalvų gamą su

6 Teatro pastatą suprojektavo Kauno gubernijos inžinierius architektas Justinas Golinevičius. Pirmą kartą teatras lankytojams atvėrė duris 1892 m. sausio 21 d., pristatydamas Nikolajaus Gogolio „Revizoriaus“ premjerą. XX a. 3–4 deš. teatro pastatas buvo trissyk rekonstruotas pagal architektų Vladimiro Dubeneckio, Mykolo Songailos, Aleksandro Gordijevičiaus ir Vytauto Landsbergio-Žemkalnio projektus – išplėstos teatro erdvės, salė, dekore panaudoti lietuviški elementai.

fotografijoms būdingais pilkais ir rusvais atspalviais. Vienintelė ekspozicijoje ryški spalva – tamsiai raudonos teatro grindys ir scenos užuolaidos. Norint išvengti nuobodaus stačiakampės salės vaizdo, buvo nutarta sukurti išgaubtus stendus, foninėms iliustracijoms panaudojant teatro balkonų dekorą.

Ekspozicijai buvo atrinktos įdomiausios nuotraukos ir programos, artistas iliustruojamas viena vaidmens nuotrauka. Daugiau nei dvidešimties metų istorija atskleista dvylikoje stendų, kuriuose pasakojimas suskirstytas segmentais: teatras kaip valstybės įvykių liudininkas, pirmasis operos vaidyklos spektaklis – G. Verdi opera „Traviata", teatro pradininkai, operos solistai, dirigentai ir baleto artistai bei nacionaliniai veikalai – operos ir baletai.

Ekspozicijoje pateikiama ištrauka iš žurnalo *7 meno dienos*, kurioje J. Tallat-Kelpša ir S. Šilingas akcentuoja besikuriančią valstybę, dainavimą lietuvių kalba ir įvykio jaudulį:

> „Valstybės opera kūrėsi tose pat sunkiose sąlygose, kurias gyveno ir jaunutė valstybė: be prityrusių žmonių ir lėšų, bet tvirtu tikėjimu, darbu ir nepalaužiama valia, kad tikslas bus pasiektas" (Valstybinės operos kūrimosi bruožai 1930: 8).

> „Publika, nors didžiumoje, kai dėl operos, abejingai buvo nusistačiusi, „Traviatos" žiūrėti ėjo su abejonėmis perpildyta dūšia, teatran visi veržte veržėsi ir jis greit buvo su „kaupu" perpildytas. Uždangai pakilus, scenoje „petys į petį" pasirodė „išsirikiavę" operos dalyviai – choras ir orkestras. Operos tarybos pirmininkas, kuris tuo metu buvo ir L. M. K. Draugijos pirmininku, pasakė atidengiamąjį žodį. Tas „žodis" buvo labai trumpas, nes kalbėtojas taip susijaudino ir vos nepravirko! O grįžęs į savo ložą, kad sektų pirmuosius operos žodžius, pravirko kaip kūdikis... Iš džiaugsmo verkė ne vienas S. Šilingas! Spektaklis prasidėjo tautos himnu, kurį sugiedojo solistai su choru, orkestrui pritariant. <...> Vien nuogas faktas, kad neprikl. Tėvynėje, lietuviai lietuviškai taip gražiai dainuoja ir vaidina, kad žiūrovų akyse iššaukė ašaras!" (ibid.: 12–13).

Ekspozicijos stenduose netilpusi gausi informacija perkelta į ekskursiją. Pristatant teatro pradininkus, akcentuojama, jog kurdami savo šalies kultūrą, tiek valdžia, tiek menininkai ir kultūros puoselėtojai stengėsi pasivyti kitas Europos šalis ir didmiesčius. Valstybės teatro kūrėjai siekė kūrybiškai perteikti pasaulio muzikinės kultūros vertybes, statė lietuviškas operas ir baletus, kūrė koncertinio gyvenimo tradicijas. Atskleidžiamas ir teatre dirbusių menininkų pedagoginis darbas Valstybinėje muzikos mokykloje. Pasakojimas apie Valstybės teatrą – tai solistų, dirigentų, muzikantų, baleto šokėjų, iki tol dirbusių svetur ir sugrįžusių kurti savo šalyje, gyvenimai ir likimai; taip pat naujoji karta, užaugusi Nepriklausomoje Lietuvoje, ir užsienio menininkai, apsistoję Lietuvoje. Ekspozicijos rengėjai pristato jų išsilavinimą, veiklą Valstybės teatre ir kitur, likimus prasidėjus Antrajam pasauliniam karui ir sovietų okupacijai. Paminėtina, jog didžiulę įtaką Lietuvos teatro menui padarė Lietuvoje ilgiau ar trumpiau viešėję menininkai –

baleto artistai, režisieriai, muzikantai, dailininkai, dėl įvairių priežasčių negalėję kurti savo šalyje[7].

Nors Valstybės teatras demonstravo plačią klasikinių ir šiuolaikinių operų ir baletų pastatymų paletę, nacionalinių veikalų pastatyta nedaug: operos – M. Petrausko „Birutė" (1921), J. Karnavičiaus „Gražina" (1933), „Radvila Perkūnas" (1937), M. Petrausko ir J. Dambrausko „Eglė" (1939), A. Račiūno „Trys talismanai" (1936), S. Šimkaus „Kaimas prie dvaro" (1942) ir vienaveiksmiai baletai – V. Bacevičiaus „Šokio sūkury", J. Gruodžio „Jūratė ir Kastytis", B. Dvariono „Piršlybos" (1933) ir J. Pakalnio „Sužadėtinė" (1943). Verta atkreipti dėmesį, jog nacionalinių veikalų premjeros Valstybės teatre buvo priderintos prie Lietuvos Nepriklausomybės paskelbimo dienos šventės, Vasario 16-osios, – tai M. Petrausko „Birutė", M. Petrausko ir J. Dambrausko „Eglė", J. Karnavičiaus „Gražina" ir „Radvila Perkūnas".

Valstybės teatro istorija baigiama pasakojimu apie nacių ir sovietų okupacijas, skaudžiai paveikusias tiek teatralų gyvenimą, tiek teatro repertuarą. Iškilūs muzikai buvo nužudyti, represuoti, karo pabaigoje į Vakarus pasitraukė daugybė teatro žmonių, teatro veikla patyrė sovietų ideologijos įtaką.

Kiekvieną istoriją galima papasakoti iš įvairių pusių – džiaugsmingus įvykius keičia liūdni, o tragiškoje istorijoje galima rasti šviesos ir vilties spindulį. Apie Valstybės teatrą, Valstybinės muzikos mokyklos pedagogus ir jų mokinius pasakojama daugybė istorijų. Viena jų – Pirmosios Lietuvos Respublikos žydų muzikų istorija.

Tarp daugybės veidų ir pavardžių, įamžintų Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos fotografijose, programose, dokumentuose, išsiskiria žydų muzikai, pasirinkę gyventi ir kurti Kaune, savo menu prisidėję prie jaunos Lietuvos kūrimo ir su ja tapatinęsi. Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos istorija neatsiejama nuo Hofmeklerių, Stupelių šeimų, smuikininkų I. Vildmano-Zaidmano, R. Stenderio, L. Hajóso, P. Berkavičiaus, Ch. Šulgino ir daugelio kitų. Kauno istorija glaudžiai susijusi ir su mažosios scenos artistais – „Hofmeklerbandu", Danieliumi Pomerancu, Danieliumi Dolskiu ir

7 Teatre dirigavo ir net rengė premjeras viešintys užsienio dirigentai: Emilis Kuperis, Nikolajus Malko, Michailas Šteimanas, Napoleone'as Annovazzi, Franzas von Hoesslinas, Albertas Coates'as, Albertas Wolffas, Isajus Dobrovenas, Giuseppe'ė dell Campo, Robertas Hegeris ir kt. (iš viso 15 užsienio dirigentų), gastroliavo užsienio dainininkai. Kiek ilgiau spektakliams dirigavo smuikininkas ir dirigentas Ferdinandas Virzingas, smuikininkas iš Rygos Ruvimas Stenderis. Rusų emigrantai režisieriai Dmitrijus Arbeninas, Nikolajus Vekovas, Nikolajus Tichomirovas, Teofanas Pavlovskis (1881–1936) Valstybės teatre rengė spektaklius. Daugiau nei dešimt metų Valstybės teatro baleto trupėms vadovavo rusų baleto artistai – Pavelas Petrovas, Georgijus Kiakštas, Vera Karalli, Teodoras Vasiljevas, Nikolajus Zverevas su Vera Nemčinova ir Anatolijumi Obuchovu, Aleksandra Fiodorova-Fokina.

kitais. Jų vardai liko muzikos įrašuose, koncertų recenzijose, jų ugdyti mokiniai užaugo ir patys tapo mokytojais.

2019 m. minint Kauno geto panaikinimo metines, Kauno miesto muziejaus Miko ir Kipro Petrauskų skyriuje buvo parengta ekskursija „Vilties balsai", skirta žydų muzikams bei žydų gelbėtojams, kartu pristatyta Petrauskų namuose išgelbėtos Danutės Pomerancaitės istorija[8]. Ekskursija pavadinta pagerbiant giesmę „Hatikvah", atliktą iškilmingame koncerte, kuriame išgyvenusiems Kauno geto muzikams dirigavo M. Hofmekleris (Melnikas 2008: 206). Ekskursijoje „Vilties balsai" pristatomi žydų muzikai, dirbę Valstybės teatre, Valstybinėje muzikos mokykloje, Mažojoje scenoje, jų muzikos įrašai, atkreipiamas dėmesys į muzikinį žydų ugdymą, lietuvių ir žydų santykius, Antrojo pasaulinio karo įvykius Lietuvoje, getą ir muziką jame. Taip pat pasakojama apie tuos, kurie nenusidėjo žmogiškumui ir gelbėjo savo bendrapiliečius – žydus.

Operos solisto Kipro Petrausko memorialiniame bute yra memorialiniai ir ekspoziciniai kambariai. Memorialiniuose kambariuose (K. Petrausko darbo kabinetas, svetainė, E. Žalinkevičaitės-Petrauskienės kambarys) eksponuojami autentiški Pirmosios Lietuvos Respublikos laikotarpio baldai, Lietuvos dailininkų paveikslai, skulptūros ir suvenyrai, dovanoti K. Petrauskui ir E. Žalinkevičaitei-Petrauskienei įvairiomis progomis, istorinės fotografijos. Ekspoziciniuose kambariuose pristatoma namo statybos istorija, Petrauskų giminės genealoginis medis, K. Petrausko kūrybinė veikla Sankt Peterburgo Marijos teatre, gerbėjų laiškai, kūrybinė veikla, gastrolių momentai, laiškai žmonai, pomėgiai ir kt. Atskiras kambarys yra skirtas kompozitoriui M. Petrauskui, jo gyvenimui, kūrybai, pedagoginei ir kultūrinei veiklai (eksponuojami memorialiniai daiktai).

2019 m. Kauno miesto muziejus kartu su partneriais – Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultetu ir VšĮ „Akademinė leidyba" – įgyvendino projektą „Kauno miesto muziejaus Miko ir Kipro Petrauskų skyriaus ekspozicijų išplėtimas papildytosios realybės technologija" (vadovas dr. Arūnas Puškorius), kurio dalį finansavo Lietuvos kultūros taryba ir MB „Akademikai". Projekto metu buvo sukurta mobilioji programėlė „Petrauskas the RemArkable", praplėtusi memorialinio Kipro Petrausko paveldo ir ekspozicijos „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika" turinį.

Dalyvavimą projekte lėmė eksponuojami objektai – nuotraukos, dokumentai, gaidos, kurios neretai eksponuojamos statiškai. Mobilioji programėlė leidžia eksponatą ne pamatyti, o patirti kitokiomis priemonėmis, pateikti jį įdomiau. Ji daugiausia naudojama memorialiniame Kipro Petrausko bute, o ekspozicijoje „Valstybės teatras. Tautą burianti

8 Po ekskursijos muziejaus koncertų salėje demonstruotas Valstybinio žydų Gaono muziejaus dokumentinis filmas „Seserys" (2016).

muzika“ ja teatro pastatas pristatomas iš paukščio skrydžio, įgarsinama muzikos mokykla, perteikiami artistų siluetai, atskleidžiami tikrieji šaržuotų asmenų veidai.

Išvados

Valstybės teatro šimtmetis yra puiki proga iš arčiau pažvelgti į įvykius, asmenybes, jų likimus, elgesį sunkiomis aplinkybėmis, paraginti didžiuotis savo herojais ir pabandyti su jais susitapatinti. Kaunas tapo greitai augančia sostine, politikos, švietimo ir kultūros centru, didžių asmenybių ir didelės kūrybos, ambicijų miestu. Kartu Kaunas buvo ir daugiakultūris įvairių kalbų, tradicijų ir praradimų miestas. Valstybės teatro ir Valstybinės muzikos mokyklos istorija atskleidžia šias istorijas įvairiu kampu.

Ekspozicijoje „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“ pateikiama gausi ir daugiaplanė informacija, o tematinis ekskursijos „Vilties balsai“ pasakojimas atveria siauresnę, bet gilesnę istorijos dalį. Valstybės teatro artistų, Valstybinės muzikos mokyklos pedagogų asmenybės yra tinkamas pagrindas pristatant muziejaus lankytojams įvairią Lietuvos ir Kauno muzikos istoriją.

Kauno miesto muziejaus ekspozicija „Valstybės teatras. Tautą burianti muzika“, ekskursija „Vilties balsai“ ir mobilioji programėlė „Petrauskas the RemArkable“ yra vienas iš pavyzdžių, kaip pristatyti savo miesto ir šalies istoriją, kviesti lankytojus ir muziejininkus ją pažinti.

Įteikta 2020 10 05
Priimta 2020 11 09

LITERATŪRA

Antanas Kučingis. Laiškai. Dokumentai. Atsiminimai. Sudarytoja K. Mikuličiūtė-Vaitkūnienė. Kaunas: M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos muziejus, 2012.

Bruveris, J. Operos pakilimo metai. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervelė, 2000, p. 332–381.

Bruveris, J. *Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.

Lietuva litvakų kūryboje. Parodos, skirtos Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmečiui, katalogas. Vilnius: Valstybinis Vilniaus Gaono žydų muziejus, 2018.

Lietuvos muzikos istorija. II knyga. *Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Sudarytojas A. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija; Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.

Lukšionytė-Tolvaišienė, N. *Gubernijos laikotarpis Kauno architektūroje (1843–1915)*. Kaunas: VDU leidykla, 2001.

Markeliūnienė, V. Branda ir naujos versmės. *Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga 1935–1940*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 206–236.

Melnikas, L. *Lietuvos žydų muzikinio paveldo pėdsakai*. Vilnius: Charibdė, 2008.
Šabasevičius, H. Spektakliai, choreografijos, šokėjai. *Lietuvių teatro istorija. Antroji knyga 1935–1940*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 238–266.
Šabasevičius, H. Kūrybinė baleto branda. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervelė, 2000, p. 382–418.
Valstybės muzikos mokykla 1920–1930. Kaunas, 1930.
Valstybinės operos kūrimosi bruožai (Iš J. Tallat-Kelpšos ir St. Šilingo atsiminimų). *7 meno dienos*, 1930, Nr. 61.

Music uniting the nation: the historical narrative of the State Theatre and the State School of Music in the museum space

SUMMARY. The history that Kaunas experienced as the provisional capital of the First Republic of Lithuania is special. Kaunas has become a fast-growing capital, a centre of politics, education and culture, a city of great personalities and great creativity and ambition. At the same time, Kaunas was a multicultural city of various languages and traditions. The same Kaunas became a city of irreparable losses. The history of the State Theatre and the State School of Music is extensive and revealing from various aspects. The Century of State Theatre is a great opportunity to take a closer look at events, personalities, their destinies and behaviour in difficult circumstances, offering a fine opportunity to express pride in these heroes from the past and finding common points of identification.

The history of music, and in this particular case – the history of the State Theatre and Music School can become very complicated if the aim is to present this information in an exposition capturing the interest of visitors of different ages and at varying levels of education, revealing various perspectives in the contexts of statehood, education, the political situation at the time and on the international scale.

The article shows how the histories of the State Theatre and the State School of Music have been presented in the museum space, how the tour Voices of Hope was adapted to the memorial apartment of Kipras Petrauskas and the exposition The State Theatre. Music that joins the Nation and how the museum's expositions were enhanced with technology in the form of the mobile app Petrauskas the RemArkable.

This practice employed by the Kaunas City Museum is just one example of a way of presenting the history of the city and our country, inviting the public to learn and to engage visitors and museum staff alike.

KEYWORDS: museum, museum visitor, State Theatre, statehood, opera, ballet, music school, Jewish musicians, mobile app.

ISSN 2351-4744

„Reduta“ suka sau lizdelį, arba Osterwa Pohuliankoje

Agnieszka WÓJTOWICZ

Opolės universitetas (Lenkija)

ANOTACIJA. Aktoriaus Juliuszo Osterwos (g. 1885, Krokuva – m. 1947, Varšuva) biografijoje Vilnius buvo išskirtinė vieta. Čia subrendo jo mintys apie teatrą ir vaidybą, čia jo teorijos įgavo materialias formas. Šiandien, kai kalbame apie Osterwos teatrą, pirmiausia galvojame apie „Redutą“ (įkurta 1919 m. Varšuvoje, 1925–1929 m. veikė Vilniuje). Straipsnyje[1] išskiriami du Osterwos biografijos epizodai, susiję su Vilniumi: jo kaip aktoriaus susiformavimas ir bandymas įgyvendinti savo teatrines idėjas „Redutoje“. Remiantis iki šiol netyrinėta archyvine medžiaga, rekonstruojama „Redutos“ veiklos Vilniuje pradžia; anksčiau į mokslininkų akiratį nepatekę dokumentai naujai nušviečia „Redutos“ istoriją Vilniuje.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:
teatras „Reduta“, Didysis teatras Pohuliankos gatvėje; Vilnius; Juliusz Osterwa; Witold Hulewicz; Juliusz Stefan Kłos; Ferdynand Ruszczyc.

Miesto atmintis

Lietuvos valstybiniame istorijos archyve Vilniuje autorė rado neaprašytą šešiasdešimt keturių puslapių aplanką, kuriame buvo Didžiojo teatro Pohuliankos gatvėje[2] atnaujinimo dokumentai ir planai. Teatro atnaujinimas ir pastato pritaikymas „Redutos“[3] trupės poreikiams buvo viena iš jos persikėlimo į Vilnių 1925 m. sąlygų. Šie iki šiol nežinoti dokumentai papildo Vilniaus laikotarpio „Redutos“ istoriją. Jų analizė padeda ne tik chronologiškai rekonstruoti teatro atnaujinimo faktus, bet ir pateikia žinių apie vėlesnius finansinius Vilniaus „Redutos“ rūpesčius. Ir tai tėra pirmas bandymas nagrinėti šią temą. Kol kas ji menkai ištirta, todėl reikalingi tolesni esminiai tyrimai[4]. Čia pateikiami šaltiniai atskleidžia „Redutos“ veiklos Vilniuje pradžią.

1 Straipsnis yra gerokai praplėsta versija pranešimo, perskaityto 2015 m. lapkričio 27–28 d. Vilniuje vykusioje tarptautinėje konferencijoje „Istorinės teatro patirtys ir refleksija visuomenės gyvenime (1785–1914)“, skirtoje Vilniaus miesto teatro 230 metų sukakčiai, ir 2016 m. paskelbto žurnale *Kwartalnik Opolski* (2016, Nr. 1).

2 Pohuliankos (Didysis) teatras – lenkų teatras Vilniuje, pastatytas lenkų bendruomenės lėšomis ir atidarytas 1913 m. spalio mėnesį. Dabar šiame teatre (J. Basanavičiaus g.) veikia Lietuvos rusų dramos teatras.

3 „Reduta“ – eksperimentinis lenkų teatras (1919–1939), įkurtas Varšuvoje, 1925–1929 m. spektaklius rodęs Vilniuje, Pohuliankos teatre.

4 Autorė aptiko dokumentų, kurie leis plėtoti „Redutos“ Vilniuje temą, – tai teatro Pohuliankos gatvėje renovacijos techninės sąlygos ir sceninės erdvės atnaujinimo medžiaga.

Juliuszas Osterwa Vilniuje – svarbi, bet kartu nelengva tema. Nelengva, nes lyg ir nebėra jai naujos medžiagos, ir svarbi, nes Osterwa be čia įgytos patirties tikriausiai būtų kitoks žmogus ir kūrėjas. Mąstant apie šį Osterwos gyvenimo periodą, kyla įvairių klausimų apie jo asmeninę ir profesinę 1907–1909 m. patirtį, jos įtaką kūrybiniam keliui.

Atskira tema – „Reduta“ Vilniuje 1925–1929 metais. Visi šie klausimai tyrėjų jau buvo nagrinėti. Pakanka pavartyti 2003 m. išleistą Zbigniewo Osińskio knygą „Redutai atminti“ (Osiński 2003), kurioje išsamiai aptariami „Redutos“ tyrimai, arba Bogdano Śmigielskio „Reduta Vilniuje“ (Śmigielski 1989) – kritiškai Osińskio vertintą knygą. Duomenis apie Osterwos veiklą Nunos Młodziejowskos trupėje Vilniuje 1907–1909 m. ir „Redutoje“ 1925–1929 m. surinko ir monografijoje pristatė Józefas Szczublewskis (Szczublewski 1973). Yra ir nemažai atsiminimų, kuriuose iškyla „Redutos“ veikla Vilniuje, tačiau, vertinant dviejų Osterwos gyvenimo ir kūrybos epizodų analizę, matyti akivaizdus šaltinių skurdumas. Visa tai leidžia kelti tikėtinas, bet iki galo nepatvirtintas hipotezes.

Juliuszo Osterwos biografijoje Vilnius buvo ypatinga vieta. Čia brendo jo požiūris į teatrą ir vaidybą, čia jo teorijos įgavo materialius pavidalus. J. Szczublewskis knygoje „Osterwos gyvenimas“ apie ankstyvuosius Vilniuje praleistus metus (1907–1909) parašė tik keletą puslapių.

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais Vilnius nebuvo lenkų teatro miestas. Šio teatro istorija Vilniuje iš tikrųjų yra ilga nesėkmių grandinė – jo režisieriai „pasirodė bejėgiai, susidūrę su netikėtais sunkumais, susijusiais su Vilniaus teatro valdymu“ (Baranowski 1914). Vilniečiai buvo nedėkingi lenkų teatro žiūrovai, o pastangos įtikinti „vietinius“ eiti į teatrą dažniausiai baigdavosi nesėkme. Tai neabejotinai buvo po 1863–1864 m. sukilimo sekusių represijų rezultatas, ir šias pasekmes lenkų teatras jautė visus dvidešimt savo veiklos metų.

Lenkų teatro istorija Vilniuje prasideda iš naujo 1906 m., kai po keturiasdešimties metų pertraukos spektaklius pradėjo rodyti stipri lenkų profesionalių aktorių trupė, vadovaujama Nunos Młodziejowskos. Pradėjusi nuo nulio talentingoji vadovė su savo trupe vaidino keturis sezonus (1906–1910) (Romanowski 1999: 160–161) ir jos pasiekti rezultatai prilygo geriausiems to meto Lenkijos teatrų pasiekimams. Taip atsitiko Osterwos dėka. Tačiau Młodziejowska patyrė ir pralaimėjimą:

> „Vilnius, trokštantis atlikti panašų kultūrinį vaidmenį kaip ir prieš metus, vis dar nesugebėjo išsiveržti iš nepageidaujamos provincialumo būsenos. Wyspiańskio laikais Krokuvoje išsilavinimą gavusi Młodziejowska, patyrusi Pawlikowskio, Kotarbińskio ir Solskio įtaką, Lietuvos sostinėje buvo viešnia iš plačiojo pasaulio, jos pastangos nebuvo iki galo įvertintos ar netgi suprastos. <…> Ji sugebėjo pakelti jį [teatrą] iki tokio lygio,

kuris kartais gali būti lyginamas su geriausiais šalies teatrais. Vilniui to buvo per daug, ir Młodziejowska turėjo pralaimėti. Tačiau jos teatro veiklą XX a. trečiajame dešimtmetyje ėmėsi tęsti Osterwos „Reduta“. Osterwa buvo jos pralaimėjimo liudininkas“ (ibid.: 158–161).

Lenkų teatrui Vilniuje XX a. pradžioje teko didaktinė ir patriotinė misija, didesnė nei bet kur kitur, tačiau, kritikų nuomone, jis naudojosi nuolatinėmis lengvatomis. Vilniaus publika reikalavo „tikro teatro“, tačiau nesugebėjo užpildyti teatro salės. Šiame laikotarpyje teatrui labiausiai sekėsi tada, kai spektaklių kokybės sąskaita buvo siūlomi pigūs bilietai. „Lenkų publika, – apibendrino *Dziennik Wileński*, – palaiko viską: rusų teatrą, silpną italų operą <…>, iliuzionus, kabaretus, tik lenkų teatre šmėžuoja tuščios vietos.“[5]

Pirmasis Vilniaus laikotarpis Osterwai taps mitiniu, ir tai yra svarbiausia priežastis, kodėl neturėtume nuvertinti šio ankstyvojo Vilniaus epizodo. Būtent pasirodymais Vilniuje prasidėjo didžioji jo karjera: Osterwos vaidyboje įžvelgtas „gražus puikios aktorystės saulėtekis“. Per dvejus metus Juliuszas Osterwa tapo nacionalinės šlovės aktoriumi, kurį pirmasis pamatė Vilnius. Jo teatro sampratai, teatro idėjos, kuria vėliau rėmėsi „Reduta“, įtvirtinimui buvo lemtingi ir izoliacijos mėnesiai Pospieškoje[6] pas Aleksandrowiczių. Apie šią patirtį po daugelio metų Osterwa rašė:

„Gyvendamas toli nuo miesto (prie Vilniaus) – negalėdamas patekti vakarienės ar į pasirodymą, lankytis kavinėse – privalėjau sėdėti namuose ir ieškoti kitokių pramogų. Būti lauke ir daug skaityti. Ir šiuo laikotarpiu man labiausiai patiko poilsis, kuris visais atžvilgiais labai prisidėjo prie mano vystymosi“ (Osterwa 1992: 141).

Būtent Pospieškoje rašomos pirmosios pastabos apie „mažą, intymų teatrą“, kurį jis galėtų sukurti, jei koks nors turtuolis „pastatytų jam paprastą sceną ir jaukią žiūrovų salę, kaip tas Maskvos pirklys Morozovas, padėjęs Stanislavskiui įkurti teatrą Maskvoje“ (ibid.).

Dar viena priežastis, kodėl neturėtume nuvertinti šio Vilniaus epizodo – būtent čia Osterwa pirmą kartą sutinka savo būsimą žmoną vilnietę Wandą Malinowską; čia susibičiuliauja su Aleksandrowiczių šeima, kuri tampa jo globėja. Tad ankstyvasis Vilniaus epizodas tikriausiai ir lėmė sprendimą perkelti „Redutą“ į Vilnių. Jo talentas buvo įvertintas ir jis tapo žinomu aktoriumi: „Vilniaus scenoje Osterwai pavyko parodyti savo išskirtinį talentą“. Jis buvo sutiktas labai svetingai ir gavo finansinę paramą. Ši svarbi patirtis turėjo įtakos jo vėlesnei veiklai.

5 *Dziennik Wileński*, 1907, Nr. 283.

6 Vietovė dabartinės M. K. Oginskio gatvės Vilniuje apylinkėse, dar vadinta Oginskių Pospieška, čia savo dvarelį turėjo Stefanas Aleksandrowiczius.

Žinios apie pirmąją Osterwos viešnagę Vilniuje, menininko ir miesto ryšius paremtos kol kas nepakankamai ištyrinėtais, neišsamiais šaltiniais. Ir tai nėra šio straipsnio tema. Ar ši „miesto atmintis“ turėjo įtakos vėlesniems Osterwos sprendimams, galime tik numanyti, remdamiesi jo užrašuose ir jį pažinojusių žmonių prisiminimuose menkai dokumentuotais įrodymais.

Vakarienė pas Lijewskį

Pagaliau atėjo laikas faktams: Osterwos ir „Redutos“ veikla Vilniuje, „Redutos“ vilnietiška pradžia kaip vėlesnio pralaimėjimo priežastis. Faktų nedaug. Esami šykštūs liudijimai trumpai buvo pateikti jau minėtose Osińskio ir Śmigielskio knygose. Pats Osterwa šių faktų nenutylėjo – savo laiškuose ir užrašuose kelis kartus skyrė jiems daug vietos. Neatmetama galimybė, kad Osterwa į savo jaunystės miestą atvyko kupinas vilčių. Nors sprendimas atvykti į Vilnių 1925 m. visų pirma rėmėsi patriotinėmis ir tautinėmis priežastimis bei sentimentais, pagrindinis motyvas vis dėlto buvo ekonominis. Finansinės bėdos buvo didžiausias „Redutos“ rūpestis Varšuvoje. Viena iš „Redutos“ persikėlimo į Vilnių priežasčių buvo ta, kad trupė prarado savo sceną bei ateities perspektyvas. Wiktoras Brumeris atkreipė į tai dėmesį dar 1924 m. birželio mėn.:

> „Redutininkų išsibarstymas po įvairius teatrus kelia pavojų prarasti profesines vertybes, kurios buvo sukauptos „Redutos“ vaidinimų metu, ir iššvaistyti visus penkerių metų veiklos Varšuvoje ideologinius pasiekimus“ (Brumer 1924: 169–170).

J. Szczublewskis pateikia dar vieną Osterwos išvykimo iš Varšuvos priežastį:

> „Repetuojant „Putpelę“ į direktoriaus Osterwos kabinetą netikėtai užsuko generolas Rydz-Śmigły, kariuomenės inspektorius, gyvenantis Vilniuje[7]. Vizitas teatre padarė didžiulį įspūdį, tuo labiau kad Osterwa neatskleidė šio vizito tikslo. Jie kalbėjosi apie „Redutos“ perkėlimą į Vilnių, Śmigły pažadėjo pasikalbėti su Vilniaus vaivada Raczkiewicziumi. Netrukus pakalbėjęs laišku informavo Osterwą, kad vaivada atvyks į Varšuvą aptarti detalių; vaivada atvyko, apžiūrėjo „Redutos“ sales ir institutą, pakvietė Osterwą į restoraną – ir vakarieniaudami pas Lijewskį aptarėme būdus, kaip „Redutą“ perkelti į Vilnių“ (Szczublewski 1973: 274).

Su Edwardu Rydz-Śmigły bičiuliavosi Witoldas Hulewiczius, jis greičiausiai ir įtikino generolą padėti „Redutai“ persikelti į Vilnių. Galutinį sprendimą su „Redutos“ aktoriais ir jos instituto nariais vykti į Vilnių Osterwa priėmė 1925 m. gegužės mėn., atsistatydinęs iš Nacionalinio teatro direkcijos Varšuvoje. Oficialus pranešimas, kad Os-

7 1921 m. gegužės 9 d. tapo Armijos Nr. 1 Vilniuje inspektoriumi. Edwardo Rydz-Śmigły biograma, www.ipsb.nina.gov.pl

terwa perėmė teatrą Vilniuje, Pohuliankos gatvėje, buvo paskelbtas 1925 m. birželio 11 dieną.

Prieš pat „Redutos“ atvykimą į Vilnių 1925 m. Czesławas Jankowskis įspėjo Osterwą:

> „Pagrindinė teatro nesėkmių priežastis Vilniuje yra per mažas <...> nuolatinės teatro publikos skaičius. Jos paprasčiausiai nepakanka. Prieš karą nuolat Vilniuje lankydavęsi dvarininkai, labiausiai rėmę teatrą, patys nuskurdo, lenkų valdininkai, kurių dabar Vilniuje gausu, negali sau leisti teatro, o iš smulkiųjų miestiečių ir amatininkų klasės teatro publika nebesiformuoja, kaip kad buvo prieš karą. <…> Pridėkime dar aukštas Vilniaus kainas <…>. Joks repertuaras su tuo nesusitvarkys, net jei jis bus meistriškai sudarytas. Dvasinis teatro poreikis mažėja. Teatro alkis beveik visiškai išnyko. <…> Štai tokios rimtos problemos, su kuriomis statant teatro palapines turės susidoroti būsimasis Osterwos sezonas“ (Jankowski 1925: 239).

„Redutos“ instituto būstinę buvo siūloma įkurti Masalskio rūmuose Verkiuose, o visiškai perstatytas ir modernizuotas teatras Pohuliankos gatvėje turėjo tapti pagrindine „Redutos“ scena. „Reduta“ į Vilnių atvyko 1925 m. liepos mėn. pabaigoje, bet trupės ir instituto nariai neturėjo kur gyventi, nes rūmai Verkiuose nebuvo tam pritaikyti, be to, kilo problemų dėl nuosavybės teisių. Rugpjūčio mėn. Osterwa rašo Żeromskiui:

> „Turime didelių sunkumų dėl teatro atidarymo, tačiau ir trupės raumenys yra nepaprastai stiprūs. Ir aš, o gal ir visi kiti mano vietoje būtų kritę – jei ne ši išganinga parama, kurią teikia šiek tiek patikrinta, treniruota trupė. Mes neturime namų, neturime virtuvės, neturime tinkamos vietos darbui, bet tai nesąmonė! Bus vėliau. Ir namas, ir scena, ir virtuvė, ir pinigai. Net jei sąlygos čia yra sunkesnės nei šiandien, o sunkumai yra didesni, man jie labiau patinka nei [Varšuvoje – A. W.]. Varšuvoje tikriausiai jau sklinda kalbos, kad netrukus grįšiu... Naivuoliai!“ (Osterwa 1968: 66–67).

Architektas pastatą statė be plano

Viena iš persikėlimo į Vilnių paskatų buvo Edwardo Rydz-Śmigły ir vaivados Władysławo Raczkiewicziaus pažadas, kad trupė gaus visiškai perstatytą Pohuliankos teatro pastatą, kad šis kuo geriau tarnautų „Redutos“ trupei. Lenkų teatro pastatas Didžiosios Pohuliankos gatvėje buvo pastatytas už lėšas, kurias „iš aukštesnių miesto sluoksnių surinko „Korwin-Milewski, Bohdanowicz, Zawadzki ir Vilniaus bendrovė“ (*Wilno XX–XXI wiek, przewodnik architektoniczny* 2019: 28). 1911 m. surengtą konkursą, kuriam buvo pateikti trys projektai, laimėjo Wacławo Michniewicziaus ir Aleksandro Parczewskio architektų biuras. Iškilmingas naujojo teatro atidarymas įvyko 1913 m. spalio 25 d., atidarymo metu suvaidinta Ludwiko Hieronimo Morstino keturių veiksmų drama „Lelijos“.

„Ir tik po premjeros paaiškėjo, kad naujoji žiūrovų salė (suprojektuota 850 vietų) yra tiesiog per didelė Vilniaus poreikiams, praktiškai neįmanoma jos užpildyti. Dar daugiau: ji neatitiko elementarių reikalavimų.

Nesėkmė po nesėkmės!, – prisiminė Hipolitas Korwinas-Milewskis. – Jau be mano žinios ložėse ir galerijoje išmūrijo aklinus betoninius 110 cm turėklus. <...> Iš ložių ir pirmosios galerijos eilės virš turėklų buvo matyti tik priekyje sėdinčių ponių galvos, o galinės eilės, kurių iš parterio nebuvo matyti, pačios nematė netgi aktorių, vaidinančių prie pat rampos, galvų“ (Korwin-Milewski 1930: 351).

Šią nuomonę patvirtino ir Ludwikas Hieronimas Morstinas:

„Scena buvo matoma ne iš visų vietų. Galinės parterio eilės net nematė aktorių galvų, o iš tolimiausių balkono eilių nebuvo matyti, tiesiogine to žodžio prasme, nieko“ (Morstin 1961: 62).

Helena Romer-Ochenkowska naująjį teatrą taip pat vadino „nepraktiškai įrengtu, nemaloniu, šaltu pastatu“ (Romanowski 1999: 184–185). Tad teatrui Pohuliankos gatvėje nuo pat atidarymo reikėjo rekonstrukcijos.

Atnaujintas Pohuliankos teatras turėjo suteikti „Redutai“ galimybę naudoti moderniausius techninius sprendimus ne tik scenoje, bet ir visame pastate. Jau 1925 m. birželio pradžioje (dar iki oficialaus pranešimo apie persikėlimą į Vilnių birželio 11 d.) pradėta ruoštis pagrindinei Didžiojo teatro Pohuliankos gatvėje renovacijai. Rekonstrukcijos vadovas – Stepono Batoro universiteto architektūros profesorius Juliuszas Stefanas Kłosas[8] – buvo nepaprasta asmenybė. Jis tapo vilniečiu Ferdynando Ruszczyco dėka (Ruszczyc 1996: 18–19):

„1920 m. jis buvo paskirtas į Vilniaus universiteto Dailės fakulteto Architektūros katedrą. Jo patirtis saugant architektūros paminklus <...> buvo <...> nepaprastai vertinga. Kłosas buvo tikras architektūros, poezijos – ypač Słowackio – mėgėjas, turėjo puikų literatūrinį talentą, buvo protingas ir jautrus. Buvo nedidelio ūgio, negražus, trumparegis, įdomus pašnekovas, jautrus moterų grožiui. Jis aistringai fotografavo architektūros paminklus ir nuogas moteris – turėjo tūkstančius pirmosios ir šimtus antrosios temos nuotraukų. Gyrėsi, kad savo kolekcijoje turi daugybę ponių iš teatro pasaulio“ (Lorentz 1986: 14).

8 Juliuszas Kłosas (1881–1933), inžinierius architektas, meno istorikas. Gimnaziją baigė Kališe, politechniką studijavo Varšuvoje ir Vienoje (diplomas 1908 m.). 1909–1911 m. dirbo Grace. 1912–1914 m. vadovavo savo projektavimo biurui Varšuvoje, daugiausia restauravo bažnyčias ir rūmus. Varšuvos technologijos universiteto dėstytojas ir Architektūros fakulteto įkūrėjas (1916–1919). 1920 m. Lenkijos armijos savanoris. Nuo 1920 m. iki mirties gyveno Vilniuje. Vilniaus katedros karališkojo mauzoliejaus interjero, Stepono Batoro universiteto Petro Skargos kiemo restauratorius. Konservavo ir atnaujino daugelį Vilniaus krašto paminklų. Vadovo *Wilno. Przewodnik krajoznawczy* autorius (pirmasis leidimas – 1923). Tragiškai mirė 1933 m. sausio mėn.: „Visą naktį dirbęs Dailės fakulteto pastate Šv. Onos g. 4, išėjo namo 5.00 su jį visada lydėjusiu šunimi Žužu. Laiptų aikštelėje ištikus širdies priepuoliui, jis persisvėrė per baliustradą ir nukrito. Laiptų pusiaukelės aikštelėje liko jo lazdelė, kepurė ir akiniai.“ Žr. J. Hernik Spalińska. *Wileńskie Srody Literackie* (1927–1939). Warszawa 1998, s. 187; *Wileński Słownik Biograficzny*. Red. H. Dubowik, L. J. Malinowski. Bydgoszcz, 2008, s. 215–216.

„Redutos“ vardu darbus prižiūrėjo Iwo Gallas. Statybos darbams teatre vadovavo inžinieriai Grodzkis ir Czerny iš „Vilniaus inžinerinių darbų bendrovės“ (Wileńskie Przedsiębiorstwo Robót Inżynieryjnych, WILPRI). 1925 m. birželio 13 d. prof. Kłosas siuntė teatro planus Gallui, kad šis perduotų „Redutos“ pageidavimus dėl rekonstrukcijos. Tame pačiame laiške Kłosas Gallui pranešė, kad jis jau yra gavęs pasiūlymų iš statybos bendrovių ir laukia tik „Redutos“ vadovybės sprendimo. Rekonstrukcija pradėta liepos 19 dieną. Išvydęs pastatą Iwo Gallas tvirtai pareiškė: „Šį pastatą statęs architektas tai darė be plano, tarp vidaus ir išorės nėra jokio ryšio.“[9] Jo sudarytame būtinų darbų sąraše buvo dvidešimt keturi punktai:

1. Visų sienų žiūrovų salėje, koridoriuose ir viešosiose vietose, taip pat drabužinėse ir kt. nuvalymas ir nudažymas.
2. Rūsyje: metalo dirbtuvės ir dekoracijų bei apmušalų gamybos dirbtuvės nutinkavimas, staliaus dirbtuvės sienų nuvalymas.
3. Sienų drabužinėse pašalinimas.
4. Koridorių ir galerijų grindų atnaujinimas.
5. Balkono virš įėjimo ir lubų atnaujinimas.
6. Scenos ir užkulisių sienų nušviesinimas ir nubalinimas.
7. Atramų iš 2 ložių, esančių šalia scenos parteryje, ir iš orkestrinės pašalinimas.
8. 2 parterio ložių sienų pašalinimas ir įėjimų perkėlimas.
9. 4 sienų pastatymas prie durininko patalpos ir antrajame aukšte.
10. Sienos ties rampa po scena pašalinimas.
11. Orkestrinės grindų pakėlimas.
12. Tualetų restauravimas (naujų durų įrengimas ir vidinių durų užmūrijimas).
13. Scenos portalo praplėtimas iki 10,00 m ir viršutinės dalies pažeminimas iki 8,00 m nuo naujųjų scenos grindų.
14. Durų iš užkulisių padidinimas iki 4,00 m.
15. Įstiklintos sienelės įėjimo patalpoje.
16. 2 judamų scenos dalių (priekinės ir galinės per visą scenos ilgį) įrengimas.
17. Scenos grindų išlyginimas priekį pažeminant iki 0,15 m, vidurį tarp scenos ir užkulisių – 0,30 m, galinę užkulisių dalį prie keltuvo pakeliant iki 0,35 m.
18. Orkestro uždengimas ir grindų įrengimas žiūrovų salės lygyje.
19. Stogų ir latakų remontas.
20. Angos tarp dekoracijų dirbtuvės ir moterų siuvyklos įrengimas.
21. Žiūrovų salės, koridorių, laiptų ir kabinetų elektros instaliacijos atnaujinimas.
22. Nauji laiptų į pirmąjį aukštą turėklai.
23. Viso tinko fojė nuvalymas.
24. Šildymo įrenginių atnaujinimas, ventiliacijos ir fojė vėdinimo kanalų išvalymas.

9 *Lietuvos valstybinis istorijos archyvas* (*LVIA*), f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 17.

Pokyčių pagal Gallo pageidavimus sulaukė visas teatro pastatas – nuo pamatų iki stogo. Perstatytas visas teatro interjeras. Pakeista scenos konstrukcija: medinė šešiasdešimt keturių stulpų struktūra pakeista plienine ant dviejų mūrinių stulpų, sumontuotas judančiosios scenos mechanizmas; scenos anga buvo išplėsta nuo 8,80 m iki 10,00 m ir pažeminta iki 7,50 metro. 1925 m. rugpjūčio 22 d. profesorius Kłosas, naujosios „Redutos“ būstinės rekonstrukcijos vadovas, informavo regioninių viešųjų darbų direkcijos Vilniuje vadovą apie atnaujinimo darbų eigą:

> „Didžiojo teatro, esančio Pohuliankos gatvėje, remonto ir pritaikymo „Redutos“ trupei programoje yra 4 pagrindinės dalys: 1. Mūrijimo ir tinkavimo darbai, <...> scenos grindų pažeminimas ir išlyginimas ją priartinant prie žiūrovų kilnojama orkestrinės danga, scenos mechanizmų medinės konstrukcijos pakeitimas geležine, kuri remiasi į du mūrinius stulpus (vietoj anksčiau buvusių 64 medinių), vidinių scenos, užkulisių ir tualetų sienų tinkavimas, pertvarų pakeitimas tualetuose šalia scenos (drabužinėse, dirbtuvėse ir kt.), tualetų naujų durų angų įrengimas ir atitinkamai senųjų užmūrijimas, parteryje esančių ložių pertvarkymas įrengiant šoninius įėjimus į sceną, taip pat visas sąrašas nedidelių remonto darbų. <...> 2. Montavimo darbai: nuotekų sistemos atnaujinimas įrengiant klozetus, vandentiekio tinklo sandarinimas ir išplėtimas, būtiniausi centrinio šildymo įrangos atnaujinimo darbai. <...> 3. Elektrotechnikos darbai: elektros apšvietimo scenoje ir žiūrovų salėje bei fojė, koridoriuose ir kitose patalpose atnaujinimas, naujų šviestuvų ir armatūrų pakabinimas, scenos apsauginio skydo sutvirtinimas cinko skarda ir asbesto lakštais, vidinės telefono sistemos įrengimas ir kt. <...> 4. Dažymo ir dekoravimo darbai: visų žiūrovams ir artistams skirtų patalpų išdažymas klijiniais dažais, grindų remontas, durų ir langų dažymas aliejiniais dažais, neskaitant naujų ložių apmušalų ir naujos uždangos, neįtrauktų į išlaidų sąmatą.“[10]

Dienraščių *Słowo* ir *Dziennik Wileński* žurnalistai, stebėję darbų eigą Didžiajame teatre Pohuliankos gatvėje, informavo apie rekonstrukciją: naujus įėjimus, koridorius, patalpas, skirtas, kaip aiškino Gallas, naujiems akustiniams efektams. „Garsai gali keliauti įvairiais vidiniais įėjimais, kaip ir aktoriai.“[11] Visame pastate buvo pakeistas apšvietimas, įrengta moderni centrinio šildymo sistema, naujai įrengtos aktorių drabužinės ir rūkomieji bei visos techninės patalpos. „Kiekviename koridoriuje, kabinete, drabužinėje, dirbtuvėse yra telefono aparatas, sujungtas su centrine „Redutos“ telefono stotimi.“[12] Visiškai atnaujinta žiūrovų salė – nuo šviestuvų iki sienų ir grindų spalvos. Buvo pakabintos naujos langų[13] ir durų užuolaidos[14]. Vestibiuliai iškloti audeklu. Naujai įrengtas bufetas –

10 *LVIA*, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 27–27a.
11 Reduta ściele sobie gniazdko. *Słowo*, 21 VIII 1925.
12 Ibid.
13 Lenk. *portiery*.
14 Lenk. *kotary*.

sujungtas su knygynu ir „Redutos“ archyvu. Apatiniame fojė prie kasos pastatytas „Redutos“ globėjo Stanisławo Wyspiańskio biustas[15]. Dėmesį atkreipia vienas dokumentas – Witoldo Hulewicziaus laiškas, rašytas 1925 m. rugpjūčio 20 d. „Mylimajam Julekui“:

> „L. Skubu. Viešųjų darbų direkcija, Vyriausybės delegatas ir miesto magistratas šiandien 12.00 val. lank~~osi~~ (ėsi) Didžiojo teatro pastate, nes, matyt, yra neformalių dalykų. ~~Labai svarbu, kad Tu dalyvautum. Renkamės pas darbų direktorių inž. Pietraszewskį 11 val. 15. Jei šiam laikui nespėsi, gal gali būti teatre tarp 1/2 iki 12 a. l.~~ [Veikiausiai išbraukta Witoldo Hulewicziaus – A. W.] Nežinau, ar apskritai esi Vilniuje. Nuoširdžiai. W. Hulewiczius. [Ranka prirašyta: Labai prašau susisiekti su Gallu, kuris dažniausiai būna teatre, gyvena Sokołowo viešbutyje, Vokiečių 1, o pietus (nuo 2 iki 3) ir vakarienę (nuo 9 iki 10) nuolat valgo su visa „Reduta“ kazino Mickevičiaus [gatvėje].]“[16]

Jau pradiniu laikotarpiu „Redutos“ valdybos ir Vilniaus miesto valdžios bendravimas nesusiklostė. Rugpjūčio 25 d. 10.30 val. teatre Pohuliankos gatvėje Ferdynandas Ruszczycas susitiko su Iwo Gallu: „Gallas rodo man, kaip pasikeitė scena ir žiūrovų salė. Siūlau hole už įėjimo įrengti atminimo lentą Vilniaus Seimui“ (Ruszczyc 1996: 318).

Renovacijos kaina viršijo 200 000 zlotų, o planuojama bendra suma buvo 60 000 zlotų. Įdomu tai, kad būtent Juliuszas Kłosas 1925 m. rugpjūčio 22 d. ataskaitoje, atsiųstoje Vilniaus regioninių viešųjų darbų direkcijos vadovui, „darbus“ neteisingai įvertino šešiasdešimčia tūkstančių zlotų. Sudėjus atskirus punktus, matyti, kad visa darbų vadovo pateikta suma buvo sumažinta dešimčia tūkstančių ir turėtų siekti septyniasdešimt tūkstančių zlotų. Straipsnio autorės surastame dokumentų rinkinyje yra tik dviejų įmonių išrašytos sąskaitos. Krinta į akis nerūpestingas ir netikslus skaičiavimas. „WILPRI“ bendrovės atliktų statybos darbų kaina siekė 56 228,58 zlotų (mažiau nei tikėtasi). Šios bendrovės parengta preliminari išlaidų sąmata buvo padidinta maždaug keturiais tūkstančiais zlotų. Bendrovės „Inż. E. Błedowski, S. Białowiejski i S-ka“ atlikta elektros instaliacijos renovacija kainavo 19 305,39 zlotų („apytikslė išlaidų sąmata buvo 8 734 zlotų“). Bendrovės atstovai 1925 m. lapkričio 18 d. laiške „Redutos“ valdybai skirtumą paaiškino taip: „Skirtumą lemia montavimo medžiagos, nes buvo sumontuota 75 proc. daugiau laidų ir beveik 300 proc. daugiau vamzdžių ir priedų, palyginti su apytiksle sąnaudų sąmata.“[17] Jau rugsėjo mėn., nepaisant subsidijų, pritrūko pinigų. 1925 m. spalio 8 d. aštuntą valandą vakaro miesto taryba, aptarusi finansinę „Redutos“ padėtį, skyrė teatrui dotaciją iš savivaldybės subsidijų: „Pasisakius keletui tarybos narių, tarp jų ir

15 *Dziennik Wileński*, 1925, Nr. 183.
16 *LVIA*, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 30v–31.
17 *LVIA*, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 20.

prof. Ruszczycui, Taryba nutarė nuo šių metų spalio 1 d. skirti „Redutai“ po 2 tūkst. zlotų kas mėnesį.“[18] Spalio 29 d. F. Ruszczycas savo „Dienoraštyje“ įrašė:

„7.30 val. posėdis Delegatūroje [Taryboje] dėl „Redutos“. „Redutos“ draugų komiteto ir draugijų įsteigimas. Sakau Osterwai, kad norėčiau jiems palinkėti dangaus. Kokiomis sąlygomis gyvena „Redutos“ nariai, rodo skaičiai. Atlyginimai nemokami, rugpjūčio, rugsėjo ir spalio mėnesiais vienam asmeniui teko 400 zlotų, t. y. po 130 zlotų per mėnesį“ (Ruszczyc 1996: 322).

1925 m. lapkričio 26 d. Osterwos iniciatyva įkurtas Vilniaus „Redutos“ teatro veiklos pilietinis komitetas Vilniaus gyventojams išsiuntė kreipimąsi dėl finansinės pagalbos „Redutai“. Iki gruodžio 17 d. „su didžiausiomis pastangomis pavyko surinkti 10 tūkst. zlotų“ (ibid.: 327). Gruodžio 19 d., likus keturioms dienoms iki inauguracijos, teatro remontas nebuvo baigtas: „Ten ant scenos montuojamas reguliatorius. Pirmajam spektakliui (gruodžio 23 d.) nebus pasiruošta, todėl iškilminga atidarymo ceremonija neįvyks, tačiau jau dabar aišku, kad šis teatras yra „Redutos“ namai. Drabužinėse statomi baldai, kabinami paveikslai“ (ibid.: 328–329). 1925 m. gruodžio 23 d. Wyspiańskio „Išlaisvinimu“ „Reduta“ pradėjo savo pirmąjį sezoną Pohuliankos gatvėje.

Vilniuje turėjo būti įgyvendinta „Redutos“ idealaus teatro idėja. Tačiau išlaidos, susijusios su teatro rekonstrukcija, nepaisant deklaruotos ir gautos „didelės subsidijos, siekiančios 120 000 per metus“, sudarė skolą, kurią Osterwa turės grąžinti iki 1930-ųjų. Kaip vieną iš „Redutos“ nesėkmės Vilniuje priežasčių Marja Alexandrowiczowa įvardijo po remonto likusią skolą:

„Kalbant apie „Redutos“ įsikūrimą Vilniuje, nuomonės išsiskyrė: pernelyg paprastas ir kartu didis buvo jos atstovaujamas menas palyginti su kasdieniu realistišku repertuaru ir dekoracijomis, prie kurių paprastas žiūrovas buvo įpratęs. O kadangi Lutnioje veikė Cz. Jankowskio operetė, <...> ne visi leidosi „Redutos“ ugdomi. **„Reduta“ nuo pat pradžių patyrė rimtų finansinių problemų, pradedant esmine teatro pastato rekonstrukcija** (paryškinta – A. W.)“ (Alexandrowiczowa 1938: 30).

1930 m. spalio mėn. laiške Zbyszewskiams Osterwa rašė:

„Noriu perkelti bazę iš Vilniaus į Varšuvą. <…> Miesto valdžia mums skolinga 25 000, bet mums pasakyta, kad neduos nė cento. Subsidija nuo 100 000 buvo sumažinta iki 24 per metus. Turime skolų bankams ir privatiems asmenims! Apie 32 tūkstančius!“ (Osterwa 1968: 139).

Kokie buvo tie metai Osterwai? Vilniuje „Reduta“ pademonstravo aukštą lygį tokiuose spektakliuose kaip „Vestuvės“, „Išlaisvinimas“, „Nepalaužiamas kunigaikštis“, naujojoje „Paspruko mano putpelės“ versijoje, tačiau darbas šiame mieste buvo nesėk-

18 *Słowo*, 1925, Nr. 230.

mingas. Osterwa atvyko su savo trupe, ieškodamas galimybės kurti naujo tipo teatrą ir „Redutos“ institute mokyti naujos vaidybos, o išvyko patyręs visišką pralaimėjimą. Finansinė padėtis nuo pat pradžių, nuo teatro remonto, kuriam nepakako pinigų, pasirodė esanti katastrofiška. Redutininkai negavo atlyginimų, trupė Vilniuje išgyveno krizę, ir ne tik dėl materialių priežasčių. Žiūrovų stygius (apie tai Osterwą buvo įspėjęs Czesławas Jankowskis), Osterwos nedalyvavimas sprendžiant teatro finansines problemas papildė „Redutai“ nepalankių aplinkybių rinkinį. „Redutos“ aukštai iškeltos kartelės vidutinis vilnietis nesugebėjo įveikti. Vietinė spauda įvardijo „Redutos“ nesėkmės Vilniuje priežastis: „Teatras buvo pernelyg meniškas vidutiniam skoniui, parengė per mažai premjerų, nesistengė remtis aktorių vardais ir pavardėmis“ (Alexandrowiczowa 1938: 30).

Czesławas Jankowskis taip apibūdino Vilniaus teatrų padėtį 1927 m.:

> „Teatro gyvenimui toną Vilniuje duoda „Reduta“ <…>. Kaip autonomiškas arba veikiau savarankiškas „Redutos“ padalinys yra Lenkų teatras, kuriam vadovauja Franciszekas Rychłowskis <...> Pohuliankoje daugiausia statomi vadinamojo didžiojo repertuaro veikalai. Lenkų teatras Liutnioje stato lengvas komedijas. Vaidmenimis pasidalyta. Vilniaus publikai siūlomas platus repertuaras: nuo „Išsivadavimo“ iki „Traukinio-vaiduoklio“. Abu teatrai dirbdami viršija visas normas. Lenkų teatro žiūrovų Vilniuje, nepaisant to, kad gyventojų skaičius siekia du šimtus tūkstančių, nedaug. Lenkų teatras turi remtis naujienomis. Jis turi neatsilikti nuo dviejų ar trijų Varšuvos teatrų. Juk Vilnius nori pamatyti tai, ką Varšuva pripažino vertu pamatyti. Taigi Lenkų teatre – ir „Redutoje“ – dedamos antžmogiškos pastangos. Ar neatsilikdami nuo Varšuvos repertuaro Vilniaus teatrai turi pakankamą palaikymą Vilniuje?“ (Jankowski 1927: 231).

Kaip „Redutos“ nesėkmės Vilniuje priežastį Jankowskis įžvelgė ir teatro pastato geografinę padėtį:

> „Čia, Vilniuje, esant labai žemoms kainoms ir prastam lankomumui, „Redutos“ spektakliai teatre Pohuliankoje rodomi nuostolingai. Viena iš kardinalių priežasčių yra nelemta vieta, nes teatro pastatas stovi toli nuo miesto centro, aukštai, be patogaus pigaus susisiekimo“ (ibid.).

„Redutos“ trupė Vilniuje ištvėrė iki 1929 metų. 1930 m. balandžio 2 d. Osterwa Limanowskiui rašė:

> „Į Vilnių kaip darbo vietą niekada negrįšiu. Sprendimas dėl mūsų indėlių kompensavimo į Pohuliankos pastatą galutinai nutraukė saitus, kurie jau seniau buvo susilpnėję – tada mes juos greitai čiupome ir su užsispyrimu mėginome vėl sumegzti. Dabar tai nepavyks. <...> Kartą sakei, kad vienintelis mūsų priešas Vilniuje yra klimatas. Žvelgiant atgal, žvelgiant iš toliau – tai nėra vienintelis priešas, veikiau, kad šis priešas yra pavojingas, nes su juo nekovoja jokie mūsų bičiuliai. Brangiausias, nenuilstantis, paslaugusis draugas mane paliko. Wanda! Mano uošvis mirė Vilniuje. Niekas manęs nesieja su Vilniumi,

išskyrus prisiminimus, kartais tokius košmariškus, kad tenka pasinerti į svajones apie kitą pasaulį <…>. Nėra prasmės laikyti „Redutos“ Vilniuje. Vilnius nesudarys sąlygų ne tik steigti vaidybos studijų, bet ir gyventi“ (Limanowski, Osterwa 1987: 110–111).

Išvados

Jaunystėje, 1907–1909 m., Vilnius neabejotinai suformavo Osterwą kaip aktorių ir žmogų, suteikė esminių bruožų jo teatro idėjai. Kita vertus, „Redutos“ veiklos šiame mieste patirtis Osterwai buvo karti. Cituotas laiškas Mieczysławui Limanowskiui ir aptikti Vilniaus laikotarpio dokumentai įrodo, kad, kaip tvirtino Zbigniewas Osińskis (Osiński 2003), galima kvestionuoti ir perrašyti „Redutos“ Vilniuje istoriją išlaisvinant ją iš tos sentimentaliai idealizuojančios atmosferos, kurią pirmiausia kuria žmonių, susijusių su „Reduta“, prisiminimai. Tai istorija, kurią reikia pasakoti naujai ir iš naujo.

Iš lenkų kalbos vertė *Helmutas Šabasevičius*

Įteikta 2020 10 30
Priimta 2020 11 18

ŠALTINIAI

Lietuvos valstybinis istorijos archyvas (*LVIA*), f. 1135, ap. 12, b. 66.
Reduta ściele sobie gniazdko. *Słowo*, 21 VIII 1925.
Dziennik Wileński, 1907, Nr. 283.
Dziennik Wileński, 1925, Nr. 183.
Słowo, 1925, Nr. 230.

LITERATŪRA

Alexandrowiczowa, M. *Dzieje Teatru Wileńskiego*. Wilno, 1938.
Baranowski, W. Teatr wileński. *Kurier Litewski*, 1914, Nr. 89.
Brumer, W. Nowe drogi Reduty. *Życie Teatru*, 1 VI 1924, Nr. 22.
Hernik Spalińska, J. *Wileńskie Srody Literackie (1927–1939)*. Warszawa, 1998.
Jankowski, Cz. Teatry wileńskie. *Życie Teatru*, 1925, R. 3.
Jankowski, Cz. Teatry wileńskie. *Życie Teatru*, 1927.
Korwin-Milewski, H. *Siedemdziesiąt lat wspomnień (1855–1925)*. Poznań, 1930.
Limanowski, M.; Osterwa, J. *Listy*. Opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński. Warszawa: PIW, 1987.
Lorentz, S. *Album wileńskie*. Warszawa: PIW, 1986.
Morstin, L. H. *Moje przygody teatralne*. Warszawa, 1961.
Osiński, Z. *Pamięć Reduty. Słowo/obraz terytoria*. Gdańsk, 2003.
Osterwa, J. *Listy*. Wstęp Jerzy Zawiejski. Red. Edward Krasiński. Warszawa: PIW, 1968.
Osterwa, J. *Z zapisków. Wiedza o Kulturze*. Wrocław, 1992.

Romanowski, A. *Młoda Polska wileńska*. Kraków: Universitas, 1999.
Ruszczyc, F. *Dziennik. W Wilnie 1919–1932*. T. 2. Warszawa, 1996.
Śmigielski, B. *Reduta w Wilnie 1925–1929*. Instytut Wydawniczy Pax, 1989.
Szczublewski, J. *Żywot Osterwy*. Warszawa: PIW, 1973.
Wileński Słownik Biograficzny. Red. H. Dubowik, L. J. Malinowski. Bydgoszcz, 2008.
Wilno. XX–XXI wiek. Przewodnik architektoniczny. Pod red. Mariji Drėmaitė, Rūty Leitanaitė, Juliji Reklaitė. Centrum Architektury, 2019.

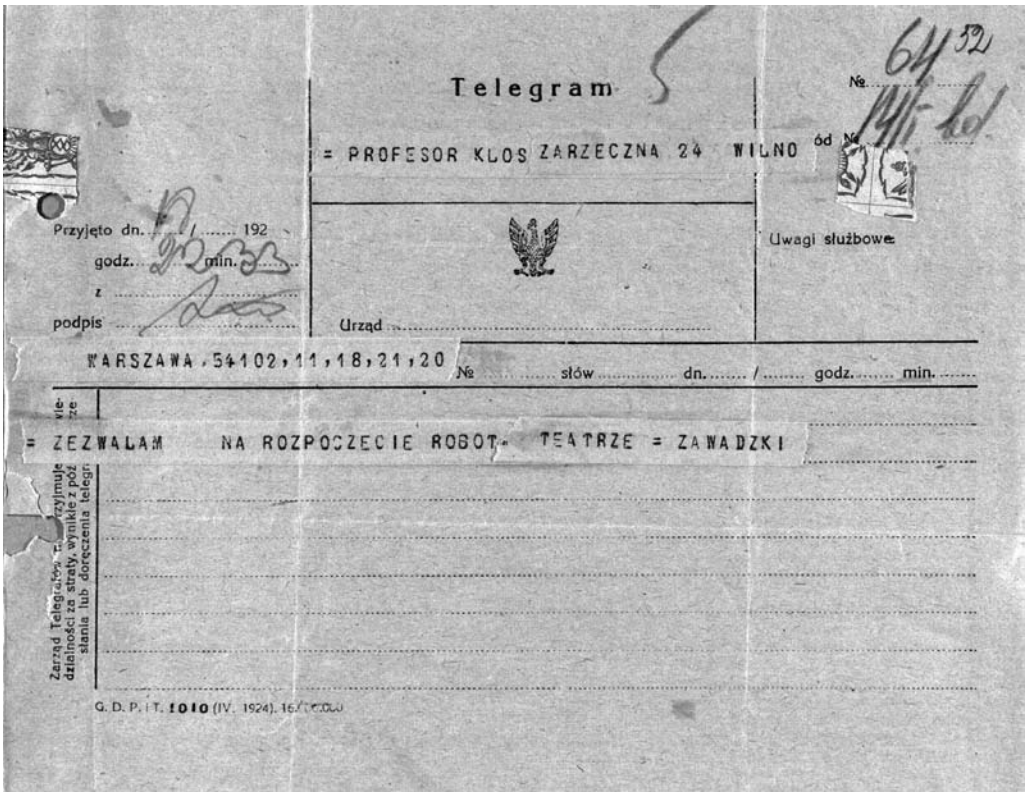
"Reduta" builds its nest, or Osterwa in Pohulanka

SUMMARY. Based on previously unknown archival materials discovered by the authors in the Lithuanian State Historical Archives in Vilnius, the author of the article is reconstructing the beginnings of the Polish theatre company "Reduta" in Vilnius and the discovery of new documents sheds new light on this story. The author attempts to reconstruct the economic and social conditions in which "Reduta" started its operation in Vilnius. The text concerns the period of 1925–1929. The author puts forward a thesis that the reasons for "Reduta's" failure in Vilnius were the enormous costs of renovating the Grand Theatre on Pohulanka Street that resulted in unpayable debt in the first months of the theatre's operation.

Just before "Reduta's" arrival in Vilnius in 1925, Polish theatre critic, poet and publicist Czesław Jankowski (1857–1929) warned its director, a renowned Polish actor and theatre theoretician Juliusz Osterwa (1885–1947), that the main reason for the theatre's failure in Vilnius is the lack of a regular theatre audience and that the higher prices in Vilnius also had to be taken into account. "Reduta" was theatre of a high standard that was out of the reach of the average inhabitant of Vilnius. The reasons for "Reduta's" failure were, as it was pointed out by the local press, the concept of the theatre, which was too subtle for average tastes, and the lack of new productions. The "Reduta" collective hardly managed to survive in Vilnius up to 1929. Vilnius undoubtedly shaped Osterwa as an actor and human being in his youth and provided essential components for his concept of theatre. On the other hand, the experiences related to "Reduta's" stay in the city turned out to be bitter for Osterwa.

The Vilnius period documents found by the author of this article confirm the need, as postulated by Polish theatre historian Zbigniew Osiński (1939–2018), to question and rewrite "Reduta's" history in Vilnius, to strip it from the sentimental and idealising envelope that is demonstrated mainly in the recollections of the people associated with "Reduta". It is a story to be told anew and again.

KEYWORDS:
Theatre "Reduta", Grand Theatre in Pohulanka street; Vilnius; Juliusz Osterwa; Witold Hulewicz; Juliusz Stefan Kłos; Ferdynand Ruszczyc.


Telegram

№ 64 52

= PROFESOR KLOS ZARZECZNA 24 WILNO

od № 141-bd

Przyjęto dn. ..... / 192

godz. 22 min. 33

z .....

podpis .....

Urząd .....

Uwagi służbowe

WARSZAWA 54102,11,18,21,20

№ ..... słów ..... dn. ..... / ..... godz. ..... min. .....

= ZEZWALAM NA ROZPOCZECIE ROBOT- TEATRZE = ZAWADZKI

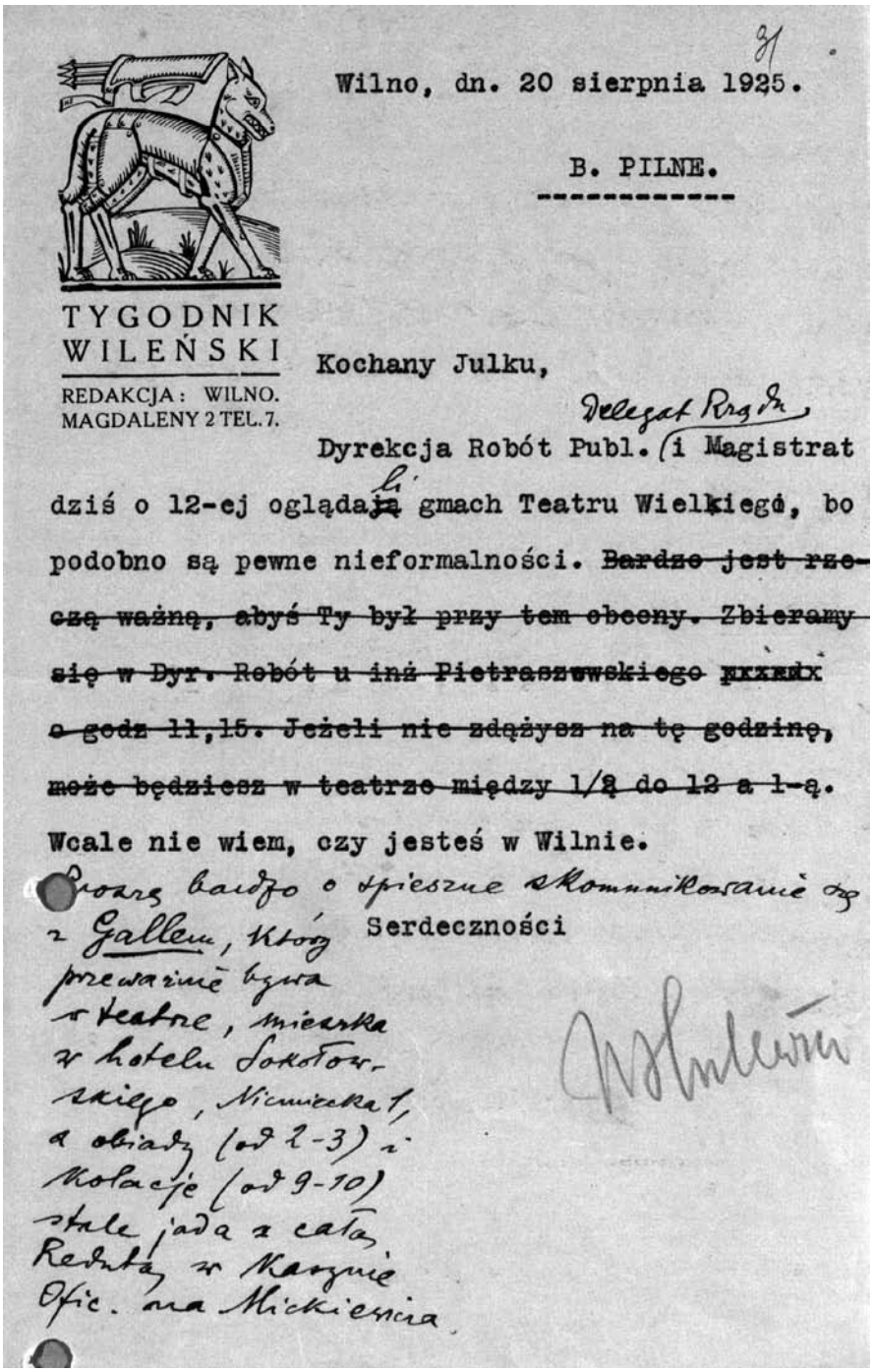
Zarząd Telegrafów nie przyjmuje odpowiedzialności za straty wynikłe z pod słania lub doręczenia telegr.

G. D. P. i T. 1010 (IV. 1924). 16/

Felikso Zawadzkio telegrama profesoriui Juliuszui Kłosui, leidžianti pradėti darbą teatre, 1925 m. liepos 18 d., 22:33 val. (*LVIA*, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 52)

→

Witoldo Hulewicziaus laiškas Juliuszui Osterwai, 1925 m. rugpjūčio 20 d. (*LVIA*, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 31)



TYGODNIK WILEŃSKI

REDAKCJA: WILNO. MAGDALENY 2 TEL. 7.

Wilno, dn. 20 sierpnia 1925.

B. PILNE.

Kochany Julku,

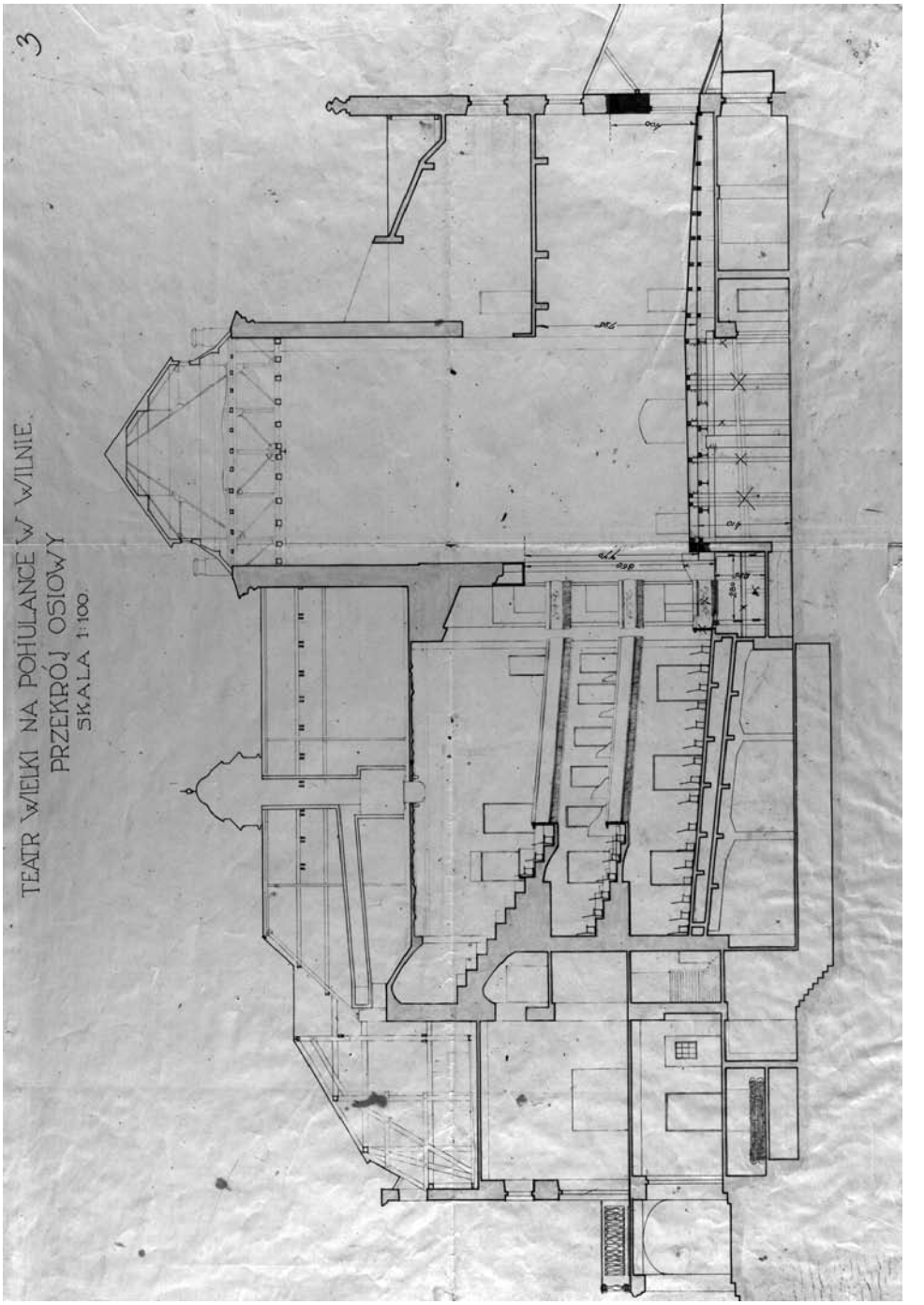
Delegat Rządu Dyrekcja Robót Publ. (i Magistrat dziś o 12-ej oglądali gmach Teatru Wielkiego, bo podobno są pewne nieformalności. ~~Bardzo jest rzeczą ważną, abyś Ty był przy tem obecny. Zbieramy się w Dyr. Robót u inż Pietraszewskiego o godz 11,15. Jeżeli nie zdążysz na tę godzinę, może będziesz w teatrze między 1/2 do 12 a 1-ą.~~

Wcale nie wiem, czy jesteś w Wilnie.

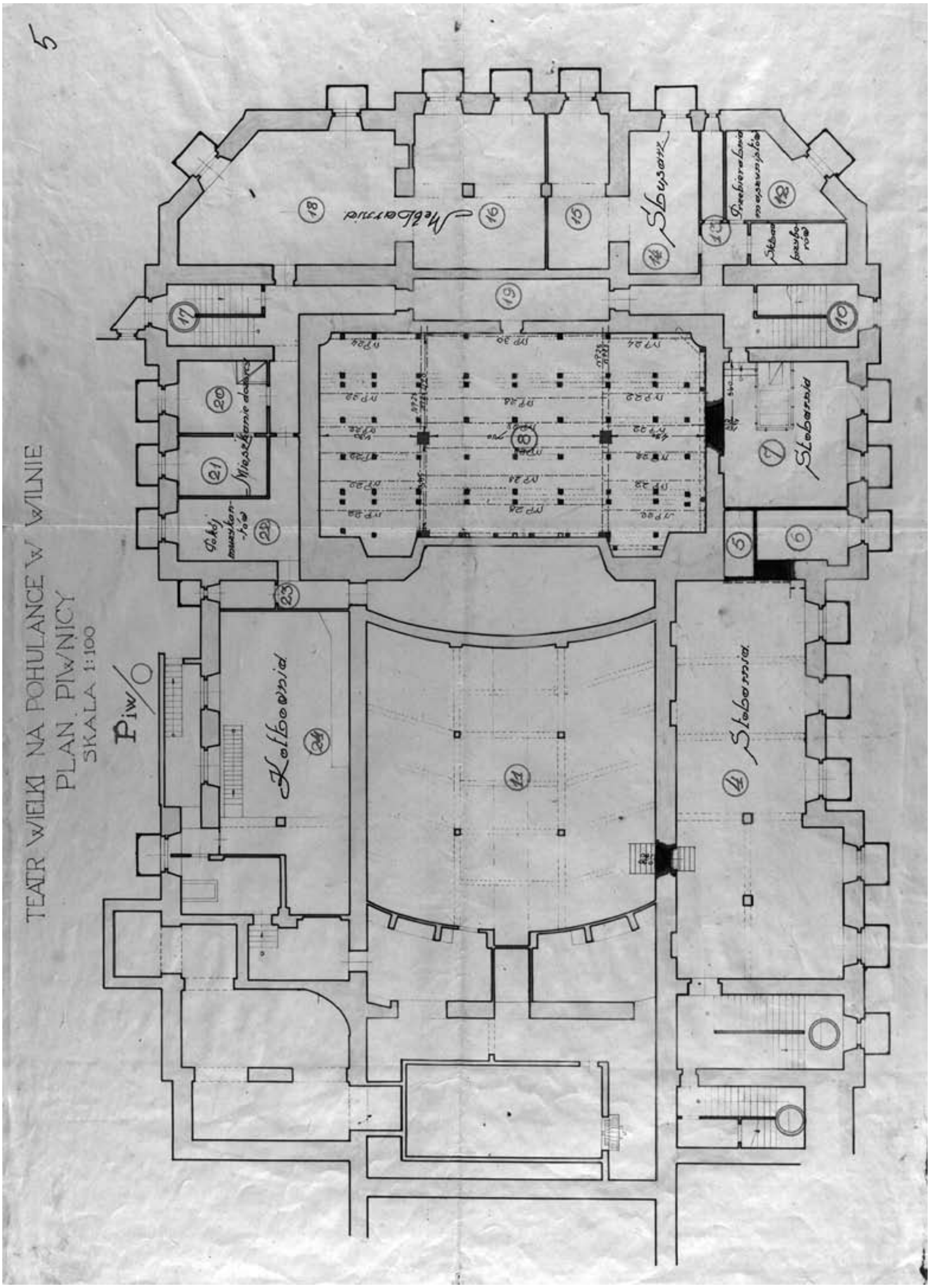
Proszę bardzo o śpieszne skomunikowanie się z Gallem, który przeważnie bywa w teatrze, mieszka w hotelu Sokołowskiego, Niemiecka 1, a obiady (od 2-3) i kolacje (od 9-10) stale jada z całą Redutą w Karczmie Ofic. na Mickiewicza.

Serdeczności

Osterwa



Didžiojo teatro pastato planai su pažymėtais pakeitimais (LVIA, f. 1135, ap. 12, b. 66, l. 3 ir 5)


TEATR WIELKI NA POHULANCE W WILNIE
PLAN PIWNICY
SKALA 1:100

Kronika. 2020

Leidiniai

MOKSLO MONOGRAFIJOS

Gaila Kirdienė. *Lietuvių ir latvių muzikinis-kultūrinis bendravimas sovietmečiu politinio kalinimo ir tremties vietose*. T. 1. *Brolystė ir vienybė*. 200 p. T. 2. *Vorkutos dainos*. Sudarė Gaila Kirdienė, parengė Daiva Vyčinienė. 192 p. ISBN 978-609-8071-54-2 (bendras), ISBN 978-609-8071-55-9 (I tomas), ISBN 978-609-8071-56-6 (II tomas)

Eglė Šeduikytė-Korienė. *Pasirinkęs laisvę. Vargonininkas Jonas Žukas*. 360 p. ISBN 978-609-8071-53-5

Ramunė Kryžauskienė. *Veronika Vitaitė. Pianizmo atvertys*. 340 p. ISBN 978-609-8071-57-3

MOKSLO STUDIJOS

Ieva Gaižutytė. *Strateginio valdymo ir antreprenerystės principų taikymas meno organizacijose*. 88 p. ISBN 978-609-8071-58-0

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XXI. ISSN 1392-9313

Ars et praxis. VIII. ISSN 2351-4744

Principles of Music Composing. XIX. ISSN 2351-5155

METODINIAI LEIDINIAI

Liucija Drąsutienė. *Fortepijono metodikos tradicijos ir dabartis* (2-asis leidimas). 258 p. ISBN 978-609-8071-51-1

NATOS

Vytautas Germanavičius. *Haiku. Sala* balsui ir fortepijonui. 24 p. ISMN 979-0-806003-04-6

Eduardas Balsys. *Koncertinė siuita* violončelei ir fortepijonui. 28 + 12 p. ISMN 979-0-806003-05-3

Zita Bružaitė. *Canzona* smuikui solo. 16 p. ISMN 979-0-806003-03-9

Stasys Vainiūnas. *Kūriniai fortepijonui*. I. Ankstyvoji kūryba. 100 p. ISMN 979-0-806003-06-0 (bendras), ISMN 979-0-806003-07-7 (I tomas)

Konferencijos

Tarptautinė Baltijos muzikologų konferencija „Permainų muzika: iki ir po 1990“ (2020 m. rugsėjo 10–12 d.)

LMTA 44-oji metinė konferencija „100 – mokyklai, dramai, operai“ (2020 m. spalio 22 d.)

20-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai“ (2020 m. lapkričio 18–20 d.)

Disertacijos

Margarita Moisejeva. „Krikščionių ortodoksų liturginis giedojimas Lietuvoje: tradicija ir kaita“. Humanitariniai mokslai, etnologija (07 H). Mokslinis vadovas – doc. dr. Rimantas Astrauskas, konsultantė – dr. Aušra Žičkienė. Disertacija ginta LMTA 2020 m. rugsėjo 24 d.

Meno doktorantūros projektai

Božena Čiurlionienė. „Tritonio sampratos kismas ir sisteminis konstruktyvizmas XX a. kompozicijose“. Meno projekto kūrybinės dalies vadovas – prof. Rytis Mažulis, tiriamosios dalies vadovė – prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. gruodžio 9 ir 10 d.

Živilė Elena Mičiulytė. „Posttiesos fenomenas kine ir teatre: kūrybinės strategijos“. Meno projekto kūrybinės dalies vadovė – prof. Janina Lapinskaitė, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Ramunė Balevičiūtė, konsultantė – doc. dr. Renata Šukaitytė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. gruodžio 16 ir 17 d.

Audrius Stonys. „Peizažas lietuvių autorinės dokumentikos kine: konstravimas, reikšmė, kaita“. Meno projekto kūrybinės dalies vadovas – prof. Arūnas Matelis, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė, konsultantas – Tue Steen Muller. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. gruodžio 16 ir 18 d.

Raimonda Žiūkaitė. „Tercinio trigarsio (triados) neoromaniškoji interpretacija: transformacijos į komponavimo sistemą perspektyva“. Meno projekto kūrybinės dalies vadovas – doc. dr. Mārtiņš Viļums, tiriamosios dalies vadovė – prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. gruodžio 9 ir 11 d.

Vytenis Gurstis (fleita). „Somatikos teorijos ir praktikos bei jų taikymas grojantiems fleita“. Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Valentinas Gelgotas, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Audronė Žiūraitytė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. liepos 1 d.

Mantautas Katinas (fortepijonas). „Sulamitos Aronovsky pianizmo ugdymo mokykla – atlikimo meno tradicijų tąsa“. Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Petras Geniušas, tiriamosios dalies vadovas – prof. habil. dr. Leonidas Melnikas. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. liepos 2 d.

Mykolas Bazaras (fortepijonas). „Istorinė improvizacija fortepijono mene: preliudavimas, fantazavimas ir ekstemporizavimas“. Meno projekto kūrybinio darbo vadovas – prof. Petras Geniušas,

tiriamosios dalies vadovas – prof. habil. dr. Leonidas Melnikas. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. liepos 2 d.

Giedrė Muralytė-Eriksonė (koncertmeisteris). „H. Purcello muzikos rekomponavimas ir kūrybos principų realizavimas B. Britteno vokaliniuose cikluose". Meno projekto kūrybinės dalies vadovė – prof. Irena Uss-Armonienė, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Laima Budzinauskienė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. liepos 1 d.

Marius Baranauskas (kompozicija). „Simfoninio ir gamelano orkestrų struktūriniai principai ir komponavimo strategijos". Meno projekto kūrybinės dalies vadovas ir konsultantas – doc. dr. Mārtiņš Viļums, tiriamosios dalies vadovas – prof. dr. Rimantas Janeliauskas. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2020 m. birželio 29 d.

Bakalauro, magistro darbai

MUZIKOLOGIJA

Bakalauro darbai

Dominyka Murauskytė. „Aktualiosios muzikos festivalio „Gaida" repertuaro tendencijos: šiuolaikinės lietuvių muzikos pozicionavimo aspektai" (vadovė prof. dr. Rima Povilionienė).

Gabrielė Medingytė. „Muzikiniai maršrutai kaip Vilniaus kultūrinio gyvenimo pažinimo priemonė" (vadovė doc. Zita Kelmickaitė).

Kristupas Antanaitis. „Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro lietuvių autorių operų premjeros 2000–2019 metais" (vadovė lekt. Laimutė Ligeikaitė).

MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Gaja Klišytė. „Deus ex machina kontekstai ir pavidalai XVII a. operoje" (vadovas doc. dr. Ramūnas Motiekaitis).

Karolina Šaltmirytė. „Modernėjimo aspektai Lietuvos kompozitorių muzikoje iki nepriklausomybės (XX a. 7–9 deš.): mikrotonalumo raiška" (prof. dr. Rima Povilionienė).

Kotryna Lukšytė. „Šiuolaikinių muzikos sklaidos priemonių įtaka klausymosi įpročiams" (vadovė doc. dr. Laima Budzinauskienė).

Ona Jarmalavičiūtė. „Komponavimo proceso atodangos J. Repečkaitės kompozicijoje „Chartres" (vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė-Efthymiou).

MUZIKINIS FOLKLORAS

Bakalauro darbai

Alpas Mulevičius. „Aukštaičių panevėžiškių tradiciniai instrumentiniai ansambliai ir jų repertuaras XIX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje" (vadovė doc. dr. Gaila Kirdienė).

Emilija Vaiginytė. „Katalikų liaudies giesmių melodijos Aukštaitijoje XX a.–XXI a. pr." (vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas).

Greta Gražulytė. „Lietuvių ir bulgarų muzikinio folkloro sąsajos: „lad" šaknies semantika kalendoriniame folklore ir rugiapjūtės dainų melodiniai tipai" (vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas).

MENO TEORIJA: ETNOMUZIKOLOGIJA

Magistro darbai

Dalia Mockevičienė. „Dzūkų dainavimo tradicijos tęstinumas ir kaita miesto folkloro ansamblyje“ (vadovas prof. dr. Rytis Ambrazevičius).

SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

Bakalauro darbai

Vaiva Martišauskaitė. „[Socialinės] Tapatybės refleksija šiuolaikiniame Lietuvos teatre: biografiškumo pavidalai“ (darbo vadovė prof. dr. Rasa Vasinauskaitė).

Aurelija Bagdonaitė. „Moterų portretai lietuvių sovietiniame kine: Almantas Grikevičius ir Algimantas Puipa“ (darbo vadovė doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė).

Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija už muzikos kultūros modernėjimo viziją ir kritinės minties atvirumą skirta muzikologei, LMTA Muzikologijos katedros profesorei dr. Rūtai Stanevičiūtei-Kelmickienei.

Vyriausybės kultūros ir meno premijomis įvertintos kino režisierė, LMTA Kino ir televizijos katedros vedėja, doc. dr. Giedrė Beinoriūtė, choreografė, šiuolaikinio šokio atlikėja, LMTA Klaipėdos fakulteto Šokio katedros docentė Agnija Sarulienė (Šeiko) ir muzikologė, LMTA doktorantė Jūratė Katinaitė.

Onos Narbutienės premija įteikta muzikologei, LMTA Muzikologijos katedros prof. habil. dr. Gražinai Daunoravičienei už pasišventimą kuriant fundamentalų muzikos teorijos ir istorijos metraštį 20-yje žurnalo „Lietuvos muzikologija“ (LMTA) tomų.

Kultūros ministerijos garbės ženklas „Nešk savo šviesą ir tikėk“ skirtas LMTA Vadybos katedros lektorėms Dainai Urbanavičienei ir Laimai Vilimienei.

Lietuvos kompozitorių sąjungos Vytauto Landsbergio premija skirta LMTA alumnei dr. Aušrai Žičkienei už savaimingumo paieškas ir savito kultūros lauko atskleidimą monografijoje „Savaiminė daina: nežymus būvis, tradicinės struktūros, vietinės reikšmės, globali raiška“ (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija skirta muzikologei, pedagogei, ilgametei M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos muziejaus darbuotojai, LMTA alumnei Kristinai Mikuličiūtei-Vaitkūnienei už nenuilstamą kultūrinės atminties puoselėjimą.

Vlado Jakubėno (1904–1976) premija už ryškiausius muzikos kritikos darbus įvertinta muzikologė, LMTA alumnė Živilė Ramoškaitė.

Parengė *Glorija Kliokytė, Rasa Vasinauskaitė*

Apie autorius

BEATA BAUBLINSKIENĖ – muzikologė, publicistė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos absolventė, Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos vicepirmininkė, Vlado Jakubėno draugijos pirmininkė. Dirbo Lietuvos radijuje, 2005–2016 m. buvo žurnalo apie operą ir baletą *Bravissimo* redaktorė, 2006–2016 m. organizavo tarptautinius operos kritikos seminarus Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. Nuo 2016 m. vadovauja LMTA Viešųjų ryšių skyriui. Dalyvavo tarptautinėse muzikologų konferencijose Vilniuje, Rygoje, Taline, Liublianoje, Kenterberyje, Leipcige, Poznanėje, Varšuvoje ir kitur. Kaip sudarytoja išleido knygas *Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė peržvelga* (2015), *Vilniaus* Intermezzo. *Chopinas ir Lietuva, 2010*. XI lenkų ir lietuvių muzikologų konferencijos tekstų rinktinė (2012). Tarp jos mokslinių publikacijų – „Litanie Ostrobramskie" Stanisława Moniuszki we współczesnej przestrzeni kultury muzycznej Wilna [Stanisławo Moniuszkos „Aušros vartų lintanijos" šiuolaikinės Vilniaus muzikinės kultūros kontekste] (*Kantata – oratorium – pasja w historii kultury polskiej*, sud. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka. Poznań: 2020), Tarpukario Lietuvos operos kultūra Pierre'o Bourdieu socialinio lauko teorijos kontekste: aptariant Jurgio Karnavičiaus „Gražinos" premjerą (*Menotyra*, 2016, Nr. 3), Wagner–Rezeption in Litauen 1836–2013 [Wagnerio recepcija Lietuvoje 1836–2013 m.] (*Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, ed. Helmut Loos. Leipzig: 2013).
beata.baublinskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ su pagyrimu baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją. Daktaro disertaciją rengė Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje (vadovas prof. habil. dr. J. N. Cholopovas), o apgynė 1990 m. Vilniuje. 1996 m. gavo Saksonijos krašto Kultūros ir švietimo ministerijos stipendiją moksliniam darbui Vokietijoje. 2008 m. atliko habilitacijos procedūrą; profesorė, habilituota daktarė. 2002 m. laimėjo *Oxford Colleges Hospitality Scheme* stipendiją moksliniams tyrimams Jungtinėje Karalystėje. 2007 m. gavo DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) stipendiją moksliniams tyrimams tęsti Leipcigo universitete. Skaitė pranešimus ir publikavo straipsnius Lietuvoje, Latvijoje, Vokietijoje, Rusijoje, Gruzijoje, Ukrainoje, Didžiojoje Britanijoje, Belgijoje, Šveicarijoje, Slovėnijoje, Jugoslavijoje, Kinijoje, Italijoje, Suomijoje, JAV ir kt. Parengė ir išleido monografiją *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* (2016) ir tris kolektyvines monografijas: *Feliksas Bajoras: viskas yra muzika* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: muzikos tradicijos ir dabartis* (2007) bei *M. K. Čiurlionis: jo laikas ir mūsų laikas* (2013). Įsteigė žurnalą *Lietuvos muzikologija* (išleistas 21 jo tomas). Šiuo metu toliau rengia penkiatomį studijų vadovą *Muzikos kalba* (du tomai išleisti 2003 ir 2006 metais). 2008–2013 m. G. Daunoravičienė buvo Lietuvos mokslo tarybos HSM komiteto narė.
grazina.daunoraviciene@lmta.lt, daunora@gmail.com

VINCENZO DE MARTINO gimė 1992 m. Kaljaryje (Italija). Nuo šešerių metų mokėsi skambinti fortepijonu pas Elisabettą Steri. Nuo 2011 m. studijavo Kaljario G. P. da Palestrinos valstybinėje konservatorijoje, Maria Lucia Costa fortepijono klasėje, 2015 m. įgijo bakalaurą su aukščiausio laipsnio pagyrimu. Nuo 2015 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, prof. Jurgio Karnavičiaus fortepijono klasėje, ir 2017 m. įgijo magistro laipsnį. Šiuo metu yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantas. Aktyviai dalyvavo Gabrieliaus Aleknos, Pascalio Devoyono, Gintaro Januševičiaus, Kevino Kennerio, Francesco Libetta'os, Jeano-Marco Luisada'os, Orazio Maione'ės, Claudio Martinez-Mehnerio, Pascalio Nemirovskio, Fali Pavri, Mūzos Rubackytės, Irene Veneziano, Andriaus Žlabio vestuose meistriškumo kursuose. Vincenzo De Martino yra įvairių tarptautinių pianistų konkursų, tarp jų VIII tarptautinio Stasio Vainiūno pianistų konkurso 2018 m., finalistas ir nugalėtojas. 2019 m. jam buvo įteiktas Lietuvos Respublikos Prezidentės Dalios Grybauskaitės sveikinimo raštas už rezultatus tarptautiniuose konkursuose. Pianistas kaip solistas ir kamerinių ansamblių narys aktyviai koncertuoja Italijoje ir Baltijos šalyse. Dalyvavo keliose meninių tyrimų konferencijose („Doctors in Performance", 2018; LMTA metinėje mokslinėje konferencijoje, 2019), parašė keletą straipsnių.
vince.dema92@gmail.com

RŪTA GAIDAMAVIČIŪTĖ (g. 1954) – humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė. Yra parengusi monografijas *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys* (Baltos lankos, 2000), *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso* (LMTA, 2007), *Juozas Antanavičius. Tarp muzikos, mokslo ir kalnų* (LMTA, 2010), *Jonas Bruveris. Muzikos žemyno keliais* (LMTA, 2014), *Donatas Katkus. Apie muzikos būtį* (LMTA, 2015), autorinių straipsnių rinkinių – *Nauji lietuvių muzikos keliai* (LMTA, 2005), *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais* (LMTA, 2005), *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje* (LMTA, 2008). 1988 m. pelnė Kultūros fondo ir M. K. Čiurlionio draugijos premiją. 2015 m. įvertinta Vyriausybės kultūros ir meno premija. Moksliniai interesai: šiuolaikinė lietuvių muzika, ritmo problemos, liaudies ir profesinės muzikos ryšiai.
ruta.gaidamaviciute@lmta.lt

IEVA GAIŽUTYTĖ – socialinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino fakulteto Meno vadybos skyriaus vedėja, lektorė. Straipsnių kultūros vadybos temomis autorė, kultūros tyrinėtoja. 1998 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė magistro studijas (Menų (muzika) magistro diplomas), 2004 m. – Kauno technologijos universiteto (kartu su Milano SDA Bocconi ir Roskilde universitetais) Vadybos ir verslo administravimo magistro studijas. 2003 m. apgynė socialinių mokslų srities (vadyba ir administravimas) daktaro disertaciją „Meno organizacijų veiklos vadybos ypatumai besiformuojančioje meno rinkoje". 2005 m. dėstė kultūros vadybą Vilniaus universiteto Kauno humanitarinio fakulteto Filosofijos ir kultūros studijų katedroje, taip pat Heidelbergo universiteto Meno ir muzikos institute; 2006–2011 m. dirbo LR kultūros atašė Italijoje; nuo 2011 m. – Italijos ir Lietuvos prekybos rūmų prezidentė (pranešimai tarptautinėse ekonomikos srities konferencijose). Stažavosi Federico II universiteto Socialinių mokslų fakultete (Neapolis), Hamburgo muzikos akademijos Kultūros ir žiniasklaidos vadybos institute, Milano SDA Bocconi universitete, Romos kino akademijos Kino prodiusavimo centre. Nuo 2017 m. – M. K. Čiurlionio draugijos Tarybos narė.
ieva.gaizutyte@lmta.lt

KAMILĖ GUDMONAITĖ – jaunosios kartos teatro režisierė. Baigė teatro režisūros bakalauro (2016) ir magistro (2018) studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Šiuo metu yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantūros III kurso studentė bei teatro režisūros specialybės lektorė. Meno tyrimų tema – socialinio teatro fenomenas ir jo galimybės transformuoti realybę. K. Gudmonaitės kūryba rodoma ne tik Lietuvoje, bet ir už jos ribų: Vokietijoje, Prancūzijoje, Italijoje, Didžiojoje Britanijoje, Lenkijoje, Estijoje ir kitur. Dalyvavo ne viename tarptautiniame festivalyje, Spoleto mieste (Italija) buvo apdovanota prizu už geriausią režisūrą jaunųjų režisierių kategorijoje. Berlyno *Deutsches Theater* vedė socialinio teatro dirbtuves. Mokslinių interesų sritys: šiuolaikinio teatro kryptys, teatro integracijos į visuomenę galimybės, transformuojantis teatro poveikis psichoanalitiniu aspektu.
kamilegudmonaite@gmail.com

PAULIUS IGNATAVIČIUS – teatro režisierius ir aktorius. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo teatro režisūros bakalauro laipsnį (2008) ir teatro režisūros magistro laipsnį (2010). Nuo 2016 m. – Valstybinio Šiaulių dramos teatro meno vadovas, nuo 2017 m. – LMTA meno doktorantas. Meno tyrimo tema: „Shakespeare'o tragedija „Hamletas“: nuolatinė identiteto kaita ir raiška skirtingų laikmečių šiuolaikybėse“. Sukūrė per 20 spektaklių skirtinguose Lietuvos teatruose. Spektakliai „Kova“ (2009, Valstybinis Šiaulių dramos teatras), „Ežiukas rūke“ (2013, Valstybinis Šiaulių dramos teatras), „Europiečiai“ (2016, Valstybinis Vilniaus mažasis teatras), „Tobula pora“ (2018, Valstybinis Šiaulių dramos teatras), „Pizdukas“ (2019, Oskaro Koršunovo Vilniaus miesto teatras, Teatras-studija „Theaomai“, Pauliaus Ignatavičiaus „π teatras“) buvo nominuoti skirtingose auksinių scenos kryžių kategorijose. Nuo 2018 m. groja *punk rocko* grupėje „Church On Wheels“. Paskutiniai sukurti spektakliai: „Protect me“ pagal Falko Richterio pjesę (2020, Valstybinis Šiaulių dramos teatras) ir „Pušis, kuri juokėsi“ pagal Kęstučio Šapokos pjesę (2020, Lietuvos liaudies teatras).
pauliusignas@gmail.com

AGNĖ MAŽULIENĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantė (Muzikos fakultetas, Kompozicijos katedra). Analizuoja XIV–XVI ir XX–XXI a. kompozitorių figūrines kompozicijas, tyrimo tema „Figūrinės muzikos kompozicijos samprata ir kūrybiniai aspektai“ (teorinio darbo vadovė – prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė, meninės dalies vadovas – prof. dr. Ričardas Kabelis). 2020 m. konferencijoje „XXI amžiaus kompozicijos mokykla: Ričardas Kabelis ir mokiniai“ skaitė pranešimą „Kūrinio partitūra kaip struktūrinis archetipas: Ričardo Kabelio „Mito sutvirtinimas“, „Opus Germanum“ (1995), „Neumond“ (1995)“, taip pat 44-ojoje mokslinėje LMTA konferencijoje – „Integralios kompozicijos funkciniai požymiai ir apibrėžtys“ (2020). Teorinius tyrinėjimus sieja su kūrybine veikla – komponuoja figūrines kompozicijas, viename lape talpinančias integralią kompozicinę struktūrą. Šiuos kūrinius yra atlikęs Vilniaus savivaldybės choras „Jauna muzika“, Šv. Kristoforo kamerinis orkestras, vokaliniai ansambliai „Kölner Vokalsolisten“ ir „Melos“.
akemeklyte@gmail.com

VYTIS NIVINSKAS – kontraboso atlikėjas, džiazo muzikos kūrėjas, savo žinias įgijo studijuodamas privačiai Lietuvoje, vėliau filosofijos studijas VU iškeitė į kontraboso studijas Vilniaus konservatorijoje. Nuo 1996 m. studijavo LMTA, 2000 m. kaip „Erasmus“ mainų studentas – Det Fynske Muzikos konservatorijoje (Odense, Danija), 2003 m. baigė magistrą DePaulo Universitete (Čikaga,

JAV). Su įvairių muzikos krypčių projektais koncertavo Lietuvos bei 20 pasaulio valstybių scenose. Buvo vienas iš „Baltic Asteroids", „Saga", „Baisios stygos" ir „CinAmono" projektų / grupių įkūrėjų, bendradarbiavo su „Outside in Trio", „Trapeze", „Pieno lazeriais", „Riot", Giedre ir „Džiazo miniatiūromis", Baltijos gitarų kvartetu; koncertavo su K. Wollesenu, L. „Butch" Morrisu, P. Vyšniausku, A. Šlaustu, L. Mockūnu, V. Čekasinu, V. Tarasovu, J. Maksimovičiumi, D. Naujokaičiu, D. Stalmoku, A. Gotesmanu, O. Molokojedovu, A. Anusausku, V. Mikeliūnu, Jurga, G. Storpirščiu, R. Rančiu. Dalyvavo projektuose su kitų krypčių menininkais: „Low Air" šokio teatru, šokėja L. Juodkaite, „Psilikono teatru", dainininke-aktore B. Bublyte, OKT ir Jaunimo teatro aktoriais, poetu K. Navaku bei daugeliu kitų. Nuo 2005 m. dėsto LMTA Džiazo katedroje ir Vilniaus kolegijoje, nuo 2007 m. yra Lietuvos džiazo federacijos tarybos narys. Nuo 2018 m. studijuoja LMTA muzikos krypties doktorantūroje (vadovai – prof. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė ir prof. Anders Jormin). Pagrindinis mokslinių tyrimų objektas – kūrybinis eksperimentas su kontrabosu džiazo muzikoje. Kaip tyrėjas dalyvavo keliose tyrimų konferencijose („Rhythm changes: Jazz Journeys" Grace (Austrija), 2019; LMTA metinėje mokslinėje konferencijoje, 2020).
vytisnivinskas@yahoo.com; vytis.nivinskas@lmta.lt

DANUTĖ PETRAUSKAITĖ – muzikologė, socialinių mokslų (muzikos edukologija) daktarė. 1978 m. baigė Lietuvos valstybinę konservatoriją, 1993 m. – Vilniaus universiteto doktorantūrą. 1995–2018 m. dirbo Klaipėdos universitete, 2000–2015 m. vadovavo Klaipėdos universiteto Menų fakulteto Muzikologijos institutui, nuo 2018 m. – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Mokslo centro vyriausioji mokslo darbuotoja. Mokslinių tyrimų sritys: lietuvių muzika ir muzikos pedagogikos istorija, lietuvių išeivijos muzikinė kultūra JAV, Lietuvos ir kitų šalių muzikinės sąsajos, muzika ir politika. Publikavo 6 knygas ir paskelbė apie 70 mokslinių straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje. Dalyvavo daugelyje konferencijų Lietuvoje ir užsienyje, kaip vizituojanti profesorė skaitė paskaitas Vokietijos, Olandijos, Šveicarijos, Ispanijos, Čekijos, Austrijos, Turkijos, Norvegijos, Prancūzijos universitetuose ir konservatorijose, stažavosi JAV ir Sankt Peterburge (Rusija).
danute15petrauskaite@gmail.com

KRISTINA STEIBLYTĖ – teatrologė, teatro kritikė, aktyviai besireiškianti Lietuvos kultūrinėje spaudoje. Bakalauro (2011 m.) ir magistro (2013 m.) studijas baigusi Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakultete, ten pat siekia daktaro laipsnio, tyrinėdama europietiškos tapatybės apmąstymą, interpretacijas ir kritiką šiuolaikiniame Baltijos šalių teatre. Yra buvusi įvairių teatro apdovanojimų komisijų narė, kaip kviestinė redaktorė bendradarbiavo su *Teatro žurnalu*, parengė Lietuvos teatrą pristatančių tekstų užsienio šalių spaudoje, bendradarbiavo su teatro kūrėjais kaip spektaklių dramaturgė. Šiuo metu vadovauja Scenos meno kritikų asociacijai.
kristina.steib@gmail.com

AUŠRA STRAZDAITĖ-ZIBERKIENĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė muzikologijos (2000, dr. Rimantas Janeliauskas) ir kompozicijos (2001, Rytis Mažulis) bakalauro bei kompozicijos magistro (2005, R. Mažulis) studijas. Nuo 2016 m. Kauno technologijos universitete studijuoja menotyros doktorantūroje (prof. dr. Darius Kučinskas). Nuo 2008 m. – M. ir K. Petrauskų lietuvių muzikos istorijos muziejaus (dab. Kauno miesto muziejus) muziejininkė. A. Strazdaitė-Ziberkienė parengė straipsnių rinkinius *Lietuvos muzikos paveldo tyrimai: rinkiniai, asmenybės, tarpdalykinės sąsajos* (2018), *Lietuvos muzikos paveldo tyrimai: Valstybingumo idėjos ir religinis paveldas* (2019), eks-

pozicijos katalogą *Valstybės teatras. Tautą burianti muzika* (2018), yra knygos *Muzikos instrumentai vaikams* (2014) bendraautorė. Nuo 2016 m. Kauno miesto muziejuje organizuoja konferencijas, skirtas Lietuvos muzikos paveldo tyrimams. Nuo 2017 m. – *International Association of Music Libraries*, *Archives and Documentation Centres* (IAML) narė, nuo 2019 m. – Lietuvos kompozitorių sąjungos narė. A. Strazdaitės-Ziberkienės mokslinių tyrimų objektai – XIX a.–XX a. pr. Lietuvos muzikos istorija, muzikiniai leidiniai, lietuvybės apraiškos juose, personalijos, XX a. I pusės Lietuvos muzikinė veikla, Valstybės teatras, Lietuvos žydų muzikinis paveldas, Kauno kompozitorių šiuolaikinė muzika.
a.ziberkiene@kaunomuziejus.lt

IMANTAS ŠIMKUS – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas, baigęs prof. Juozo Domarko simfoninio dirigavimo klasę. Siekdamas visapusiško išsilavinimo, greta pagrindinių studijų studijavo humanitarines disciplinas Vilniaus universitete, taip pat muzikos pedagogiką LMTA. Tobulindamas kvalifikaciją dalyvavo įvairiuose dirigavimo meistriškumo kursuose Čekijoje, Austrijoje, Vokietijoje, Prancūzijoje, Lietuvoje. 2018 m. stažavosi Vienos Muzikos ir scenos menų universitete. Nuo 2017 m. kviečiamas diriguoti Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. Asistavo statant G. Donizetti, G. Verdi, R. Šerkšnytės, G. Sodeikos operų premjeras, dirigavo daugiau kaip 20 edukacinių spektaklių vaikams. Pakviestas toliau dirbti LNOBT 2020–2021 ir 2021–2022 m. sezonus. Kaip dirigentas I. Šimkus aktyviai dalyvauja kultūriniame gyvenime: įrašė nemažai jaunų Lietuvos kompozitorių kūrinių, koncertavo su garsiausiais Lietuvos kolektyvais – Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestru, Kauno miesto simfoniniu orkestru, Lietuvos valstybiniu pučiamųjų instrumentų orkestru „Trimitas“, Šiaulių valstybiniu choru „Polifonija“, LNOBT, taip pat užsienio šalių kolektyvais – Čekijos Bohuslavo Martinů filharmonijos orkestru, Graco kamerinės filharmonijos orkestru (Austrija), Hamburgo „Camerata“ orkestru (Vokietija). Budapešto MAV simfoninio orkestro kvietimu įrašė italų operos arijų kompaktinį diską nacionaliniame Vengrijos radijuje. Nuo 2015 m. I. Šimkus yra Vilniaus sakralinės muzikos choro „Adoramus“ meno vadovas ir dirigentas. 2018 m. dirigavo chorui Romos Popiežiaus Pranciškaus valstybinio vizito Lietuvoje metu, 2017 m. Palaimintojo Jurgio Matulaičio beatifikacijos, Vatikano valstybės kanclerio vizito metu. Su choru koncertavo Prancūzijoje, Austrijoje, Lenkijoje, Lietuvoje. 2019 m. choras „Adoramus“ išleido kompaktinį diską „Benedicta Tu“, kuriame dirigentas debiutuoja kaip chorinės muzikos kūrėjas. Tarp kitų kūrinių išleista I. Šimkaus „Ave Maria“ nuskambėjo ir Austrijos radijuje. 2019–2020 m. „Adoramus“ koncertiniame sezone įvyko kūrinių „Beatitudines“, Mišios cis-moll, „Šlovinkite Viešpatį!“, „Duok man save, mano Dieve“ premjeros, o kompozicija „Der Weg“ pateko į jaunųjų kompozitorių konkurso *Vox juventutis'19* finalą ir buvo atlikta Vilniaus miesto savivaldybės choro „Jauna muzika“. Dirigentas koncertavo su Rygos kameriniu choru „Ave Sol“.
imantasimkus@gmail.com

JOKŪBAS VILIUS TŪRAS – teatro ir kino režisierius. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo TV režisūros bakalauro laipsnį (1994) ir dramos režisūros magistro laipsnį (1995). Nuo 2017 m. – LMTA meno doktorantas. Meno tyrimo tema – „Kino terapija: režisieriaus žvilgsnis“ (darbo vadovai prof. Algimantas Puipa ir doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė). Sukūrė filmus „Šventas laikas“ (2020), „Senas šautuvas“ (2020, „Sidabrinės gervės“ nominacija trumpametražių filmų kategorijoje), „Apie Joną“ (2016, „Sidabrinės gervės“ nominacijos geriausio režisieriaus ir ilgametražio dokumentinio filmo kategorijose). Filmas „Sapnuoju, kad einu“ 2013 m. pelnė „Sidabrinės gervės“

apdovanojimą geriausio ilgametražio dokumentinio filmo kategorijoje. 1993–1997 m. sukūrė keletą spektaklių Valstybiniame jaunimo teatre: A. Strindbergo „Kuri stipresnė?“, J. Cocteau „Orfėjas“, E. Ionesco „Pamoka“ ir kitus. Lietuvos kinematografininkų sąjungos narys. Nuolat kviečiamas pristatyti savo filmus žiūrovams, vesti edukacinius seminarus.
j.v.turas@gmail.com

TAMARA VAINAUSKIENĖ – humanitarinių mokslų daktarė (1993), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Dainavimo katedros docentė (1996). Mokslinių interesų sritys: dainavimo meno edukologija (istorija, teorija, metodika), vokalinės muzikos atlikimo teorija ir praktika, tautinių akademinio dainavimo mokyklų raida, muzikos mokymo sistemos Lietuvoje formavimasis ir muzikos mokymo įstaigų veikla. Paskelbė mokslo straipsnių recenzuojamuose mokslo leidiniuose, publikacijų apie meno sklaidą, straipsnių enciklopediniams leidiniams, recenzijų. Skaitė pranešimus nacionalinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose. Parašė teorinių-metodinių darbų, tarp jų *Dainavimo pagrindų formavimas* (2004); mokslinės monografijos *Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai 1918–1940* (2009) bendraautorė. Išleido mokslinę monografiją *Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika* (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

AGNIESZKA WÓJTOWICZ – teatrologė, humanitarinių mokslų daktarė. Baigė Krokuvos Jogailos universiteto teatro istorijos studijas. Opolės universiteto Kalbotyros instituto docentė. Monografijų *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie: Teatr 13 Rzędów w (1959–1964) Opolu* („Nuo Orfėjo iki Hamleto studijos. 13 eilių teatras Opolėje (1959–1964)“ ir *Grotowski. Bedeker opolski* („Grotowskis. Opolės Bedekeris“) autorė. Šiuo metu rengia spaudai monografiją „Politinis Grotowskis“ disertacijos tema. Mokslo straipsnių lenkų ir užsienio spaudoje autorė, dalyvauja nacionalinėse ir tarptautinėse konferencijose Lenkijoje ir užsienyje. Dokumentinio filmo apie Jerzy Grotowskį „Žaidimas su atmintimi. Jerzy Grotowskis Opolėje“ bendraautorė.
agklimek@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė, humanitarinių mokslų daktarė. Pagrindiniai A. Žiūraitytės mokslo tyrimų objektai – Onutės Narbutaitės kūryba, muzikinis teatras, baleto žanras. Išleido knygas: *Skiautinys mano miestui*: monografija apie O. Narbutaitės kūrybą (2006), *Ne vien apie baletą*: recenzijų ir straipsnių rinkinys (2009), leidinius apie Maskvos Didžiojo teatro dirigentą – *Algis Žiūraitis* (Lietuvos kompozitorių sąjunga, 1996), *Algis Žiūraitis. Laiškai, prisiminimai* (su CD; Lietuvos muzikų sąjunga, 2005). Konferencijų pagrindu išleido knygas *Modernumo konstrukcijos ir tautiškumo rekonstrukcijos. XX a. Lietuvos muzika / Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century* (su CD; anglų, vokiečių ir prancūzų kalbomis, drauge su R. Goštautiene; Kultūros barai, 2004), *Musical Work: Boundaries and Interpretations / Muzikos kūrinys – jo ribos ir interpretacijos* (anglų, vokiečių ir lietuvių kalbomis, drauge su Ž. Tamaševičiene; Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2006), *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* (vokiečių k., drauge su Helmutu Loosu; Gudrun Schröder Verlag, 2010).
audrone.ziuraityte@gmail.com

About the authors

BEATA BAUBLINSKIENĖ is a musicologist, publicist, graduate of the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA), vice-chair of the Musicological Section of the Lithuanian Composers' Union, and chair of the Vladas Jakubėnas Society. Since 2016 she has been working as head of the LMTA Public Relations Office. In 2005–2016 she was editor-in-chief of the opera magazine *Bravissimo*, in 2006–2016 – an organiser of annual international seminars for opera critics in Vilnius. She has participated in international musicological conferences in Vilnius, Riga, Tallinn, Ljubljana, Canterbury, Leipzig, Poznań, Warsaw, etc. She has served as editor of the following books: *Opera in the World of New Media. A Historical and Critical Perspective* (2015), *Vilnius Intermezzo. Chopin and Lithuania, 2010* and *Proceedings of the 11th Polish-Lithuanian Musicological Conference* (2012). Her academic articles include: "Litanie Ostrobramskie" Stanisława Moniuszki we współczesnej przestrzeni kultury muzycznej Wilna ["Litanies of Ostra Brama" by Stanisław Moniuszko in the context of today's Vilnius musical culture] (in *Kantata – oratorium – pasja w historii kultury polskiej*, eds. Alina Borkowska-Rychlewska, Elżbieta Nowicka, Poznań, 2020), Tarpukario Lietuvos operos kultūra Pierre'o Bourdieu socialinio lauko teorijos kontekste: aptariant Jurgio Karnavičiaus "Gražinos" premjerą [Interwar Lithuanian Opera Culture in the Context of Pierre Bourdieu's Concept of Social Field: the case of Jurgis Karnavičius' opera "Gražina"] (*Menotyra*, 2016, No. 3), Wagner-Rezeption in Litauen 1836–2013 (in *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, ed. Helmut Loos, Leipzig, 2013).
beata.baublinskiene@lmta.lt

GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ graduated cum laude from the Lithuanian Conservatory, and held a scholarship to study and do doctoral research at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, in the Department of Music Theory (with Prof. J. N. Kholopov). In 1996 she was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of Saxon Lands to do research in Germany. In 2008 she completed the habilitation procedure, earning recognition as a professor and habilitated doctor. In 2002 she was invited by the Open Society Institute (OSF-L) to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality scheme. In 2007 she received the DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) grant for research in Leipzig University. She has presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Georgia, Ukraine, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, China, Italy, Finland and the United States, etc. Daunoravičienė is author of the monograph *Exploration of the Modernistic Identity of Lithuanian Music* (2016), edited the monographs *Feliksas Bajoras: Everything is Music* (2002), *Algirdas Jonas Ambrazas: Musical Traditions and the Present* (2007) and *M.K. Čiurlionis: his time and our time* (2013). She is also a founder, compiler and editor-in-chief of the *Lithuanian Musicology* journal (21 vol. have already been published). She is currently compiling *The Language of Music* study guide (5 vol.), of which two books have already been published (in 2003 and 2006).

In 2008–2013 she was a member of the Research Council of Lithuania, as a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.
grazina.daunoraviciene@lmta.lt; daunora@gmail.com

VINCENZO DE MARTINO was born in Cagliari (Italy) in 1992, he began to study piano at the age of six under the guidance of Mrs. Elisabetta Steri. From 2011 to 2015 he studied with Prof. Maria Lucia Costa at the State Conservatory of Music G. P. da Palestrina in Cagliari, where he was awarded a Bachelor's degree with the highest honor. From 2015 to 2017 he studied with Prof. Jurgis Karnavičius at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius, where he was awarded a Master's degree. He is currently an Artistic Doctorate student at the same institution (supervisors Prof. Jurgis Karnavičius and Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli). He has attended masterclasses with Gabrielius Alekna, Pascal Devoyon, Gintaras Januševičius, Kevin Kenner, Francesco Libetta, Jean-Marc Luisada, Orazio Maione, Claudio Martinez-Mehner, Pascal Nemirovski, Fali Pavri, Mūza Rubackytė, Irene Veneziano and Andrius Žlabys. He has been a finalist and laureate of several international piano competitions, the 8th Stasys Vainiūnas International Piano Competition (Vilnius) in 2018 among them, for which reason he was commended by the President of the Republic of Lithuania Dalia Grybauskaitė in 2019. He regularly gives concerts in Italy and in the Baltic States, both as a soloist and a collaborative pianist. As a researcher, he has already taken part in several artistic research conferences (Doctors in Performance, 2018; LMTA Annual Conference, 2019) and has written several articles.
vince.dema92@gmail.com

RŪTA GAIDAMAVIČIŪTĖ (b. 1954) is a Doctor of the Humanities and a Professor at the Department of Musicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She has published the monographs *Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys* (Music and Thoughts; Baltos lankos, 2000); *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso* (Vidmantas Bartulis. Between Silence and Sound; LMTA, 2007); *Juozas Antanavičius. Tarp muzikos, mokslo ir kalnų* (Juozas Antanavičius. Between Music, Science and Mountains; LMTA, 2010); *Jonas Bruveris. Muzikos žemyno keliais* (Jonas Bruveris. Music on the Continental Roads; LMTA, 2014); *Donatas Katkus. On the Existence of Music* (LMTA, 2015). She is also the author of the collections of articles *Nauji lietuvių muzikos keliai* (New Lithuanian Music Roads, LMTA, 2005); *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais* (In the Footsteps of Creative Styles. Talks with Musicians; LMTA, 2005); *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje* (Music Events and Events in Music; LMTA, 2008). In 1988, she won the prize of the Culture Foundation and the M. K. Čiurlionis Society. In 2015, she was awarded the Culture and Art Prize of the Government. Research interests: contemporary Lithuanian music, issues of rhythm, and the relationship between folk and professional music.
ruta.gaidamaviciute@lmta.lt

IEVA GAIŽUTYTĖ is a Doctor of Social Sciences, head of the Art Management Department at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a lecturer. Her topic of research is arts and cultural management. In 1998, she graduated from the Lithuanian Academy of Music with a Master's degree in Music. In 2004, she graduated from Kaunas University of Technology (together with Milan SDA Bocconi and Roskilde Universities) with a Master's degree in Management

and Business Administration. In 2003, she defended her doctoral dissertation "Peculiarities of Management of Arts Organizations in the Emerging Arts Market" in the field of Social Sciences (management and administration). She has lectured at the Vilnius University, Kaunas Faculty of Humanities, Department of Philosophy and Cultural Studies (2005), at the Heidelberg University, Institute of Art and Music (2005). In 2006–2011, she was the Lithuanian Cultural Attaché in Italy. She has served as President of the Italian-Lithuanian Chamber of Commerce (participation in international economics conferences) since 2011. Gaižutytė has undertaken internships at the Federico II University, Faculty of Social Sciences (Naples), Hamburg Academy of Music, Institute of Culture and Media Management, SDA Bocconi University of Management (Milan) and the Roma Film Academy, Film Production Department. She has been a member of the Council of the M. K. Čiurlionis Association since 2017.
ieva.gaizutyte@lmta.lt

KAMILĖ GUDMONAITĖ is a theatre director of the new generation. She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre with a Bachelor's (2016) and Master's (2018) degree in theatre directing. She is currently a third-year PhD student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a lecturer in the theatre direction curriculum. Her PhD artistic research subject is the phenomenon of social theatre and its possibilities to change and transform reality. Gudmonaitė's productions are regularly invited to prestigious European theatre events and festivals in Germany, France, Italy, Great Britain, Poland, Estonia. She was awarded the prize for the best director (Young Directors' category) at the Festival of the Two Worlds in Spoleto, Italy. She has also led a social theatre workshop at the Deutsches Theater in Berlin. Research interests: directions of contemporary theatre, possibilities of theatre integration into society and the transforming effect of theatre in the perspective of psychoanalysis.
kamilegudmonaite@gmail.com

PAULIUS IGNATAVIČIUS is a theatre director and an actor. He has obtained a Bachelor's degree in Theatre Directing (2008) and a Master's degree in Theatre Directing (2010) from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. He has been an artistic director at State Šiauliai Drama Theatre since 2016. He has been an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2017. The topic of his artistic research is "Shakespeare's Tragedy "Hamlet": constant change and expression of identity in the modernities of different eras" (under the supervision of Prof. Dr. Ramunė Marcinkevičiūtė and Prof. Oskaras Koršunovas). Ignatavičius has directed over 20 performances in various theatres in Lithuania. His plays *Fight* (2009, Šiauliai State Drama Theatre), *Hedgehog in a Fog* (2013, Šiauliai State Drama Theatre), *Europeans* (2016, Small Vilnius State Theatre), *Perfect Match* (2018, Šiauliai State Drama Theatre), *Cock-Artist* (2019, Oskaras Koršunovas Vilnius City Theatre, Theatre-studio Theaomai, Paulius Ignatavičius' Theatre π) have received nominations in a range of categories for the Lithuanian Stage Cross award. Ignatavičius has been playing in the punk rock band Church on Wheels since 2018. His latest productions have been *Protect me* by Falk Richters (2020, Šiauliai State Drama Theatre) and *The pine that laughed*, based on the play by Kęstutis Šapokas (2020, Lithuanian People's Theatre).
pauliusignas@gmail.com

AGNĖ MAŽULIENĖ is currently an artistic doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Music Faculty, Department of Composition). Her topic of the artistic research is "The Conception and Creative Aspects of Figurate Composition" (theory supervisor – Prof. hab. Dr Gražina Daunoravičienė, practical work supervisor – Prof. Dr Ričardas Kabelis). In 2020 she participated at the conference "Lithuanian 21st Century Composition School: Ričardas Kabelis and Pupils" where she read her paper "The Score as a Structural Archetype: Ričardas Kabelis' *The Confirmation of Myth* (2020), *Opus Germanum* (1995), *Neumond* (1995)". Mažulienė presented another paper, "Functional model and definition of integral composition" at the 44th LMTA conference 100 Years – School, Drama, Opera. Her research interests relate to composition: her figurate compositions were performed by the Vilnius City Municipality choir Jauna muzika, St Christopher Chamber Orchestra, as well as the Kolner Vokalsolisten and Melos vocal ensembles.
akemeklyte@gmail.com

VYTIS NIVINSKAS is a jazz bassist who initially studied privately before his fascination with jazz moved him to trade studies in philosophy at Vilnius University for double bass studies at the Vilnius Conservatory. From 1996 to 2000 he studied at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA). He later musical pursuits took him abroad – in 2000 he studied at Det Fynske Konservatorium in Odense, Denmark and from 2001 to 2003 he engaged in Master's degree studies at DePaul University in Chicago, USA. Nivinskas has appeared on stages in Lithuania and more than 20 countries with various music projects. He was one of co-founders of the bands Baltic Asteroids, Saga, Baisios Stygos and CinAmonas, and has collaborated with Outside In Trio, Trapeze, Milky Lasers, Riot, Giedrė and Jazz Miniatures and the Baltic Guitar Quartet. Nivinskas has appeared in concert with K. Wollesen, L. "Butch" Morris, D. Naujokaitis, P. Vyšniauskas, V. Chekasin, J. Maksimowicz, A. Gotesman, L. Mockūnas, V. Tarasov, O. Molokojedov, A. Anusauskas, A. Šlaustas, V. Mikeliūnas, D. Stalmokas and R. Rančys. He has also worked with different kind of artists including Low Air urban dance theatre, Psilicone theatre, dancer L. Juodkaitė, actor/singer B. Bublytė, OKT and Youth Theatre actors and many more. From 2005, Vytis Nivinskis has been a lecturer at the Jazz Department at the LMTA and Vilnius College, and has been on the board of the Lithuanian Jazz Federation since 2007. Nivinskas commenced doctoral studies in music at the LMTA in 2018 (under the supervision of Prof. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė and Prof. Anders Jormin). His academic and scientific interests are creative experiments with the double bass in jazz music. As a researcher, he has taken part in several artistic research conferences (Rhythm changes: Jazz Journeys, Graz, 2019; LMTA Annual Conference, 2020).
vytisnivinskas@yahoo.com or vytis.nivinskas@lmta.lt

DANUTĖ PETRAUSKAITĖ is a musicologist and has a PhD in social sciences (music education). In 1978, she graduated from the Lithuanian State Conservatory with a diploma in musicology studies; in 1993, she completed her post-graduate studies at Vilnius University. She was a professor and researcher at Klaipėda University in 1995–2018, and the director of the Institute of Musicology at the Faculty of Arts in 2000–2015; at present, she works at the Lithuanian Academy of Music and Theatre as a senior researcher at the Research Centre. Her principal areas of interest are Lithuanian music, history of music pedagogy, music culture of Lithuanian émigrés in the USA, musical connections between Lithuania and other countries, music and politics. She has

published six books and about seventy articles in Lithuania and abroad, and has made numerous presentations at local and international conferences. As a guest lecturer, she has visited universities and conservatories in Germany, the Netherlands, Switzerland, Spain, the Czech Republic, Austria, Turkey, Norway and France. She has done research work at libraries and archives in the USA and in Saint Petersburg (Russia).
danute15petrauskaite@gmail.com

KRISTINA STEIBLYTĖ is theatre researcher and critic actively writing for the Lithuanian cultural press. She graduated with a Bachelor's (2011) and Master's (2013) degree in arts from the Vytautas Magnus University's Faculty of Arts. She is currently a PhD candidate there researching the cognition, interpretation and criticism of European identity in contemporary theatre in the Baltic States. She has been a jury member in municipal and national theatre commissions, and has contributed to *Teatro žurnalas* as a guest editor, written texts on Lithuanian theatre for the international cultural press, and works as a playwright with professional theatres. She is currently the head of the Association of Performing Arts Critics.
kristina.steib@gmail.com

AUŠRA STRAZDAITĖ-ZIBERKIENĖ graduated with a Bachelor's degree in musicology (2000, Dr. Rimantas Janeliauskas) and composition (2001, Rytis Mažulis) and a Master's degree in composition (2005, R. Mažulis) from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. From 2016, she has been studying for a doctorate in art history at Kaunas University of Technology (Prof. Dr. Darius Kučinskas). She has been a museologist at the M. and K. Petrauskas Museum of Lithuanian Music History (now the Kaunas City Museum) since 2008. Strazdaitė-Ziberkienė has prepared the following collections of articles: Research of Lithuanian Musical Heritage: Collections, Personalities, Interdisciplinary Interfaces (2018), Research of Lithuanian Musical Heritage: Ideas of Statehood and Religious Heritage (2019), and the exhibition catalogue "State Theatre. Music that brings the Nation together" (2018); she is also the co-author of the book *Musical Instruments for Children* (2014). Strazdaitė-Ziberkienė has organised conferences dedicated to the research of Lithuanian music heritage at the Kaunas City Museum since 2016. She is a member of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres IAML from 2017, and the Lithuanian Composers' Union from 2019. Strazdaitė-Ziberkienė's research fields of interest include the 19th–20th-century history of Lithuanian music, musical publications and the manifestations of Lithuanianness they contain, Lithuanian theatre personalities, Lithuanian musical activity in the first half of the 20th century, the State Theatre, Lithuanian Jewish musical heritage, also, music by composers from Kaunas.
a.ziberkiene@kaunomuziejus.lt

IMANTAS ŠIMKUS, a doctoral student in art at the LMTA Conducting Department, is a young promising conductor who graduated from the symphonic conducting class of Prof. Juozas Domarkas. In his pursuit of a broader education, he also undertook studies in the humanities at Vilnius University and music pedagogy at LMTA. He has taken part in various conducting master classes (Czech Republic, Austria, Germany, Lithuania, France). In 2018 he undertook an internship at the University of Music and Performing Arts in Vienna. From 2017, he has been invited to conduct at

the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre. Imantas Šimkus has assisted on the première performances of operas by Donizetti, Verdi, Šerkšnytė and Sodeika, and conducted for more than 20 educational performances for children. He has been invited to continue working for the 2020–2021 and 2021–2022 seasons at the LNOBT. As a conductor, Imantas Šimkus is actively involved in cultural life, records the compositions of young Lithuanian composers and has performed with Lithuanian National Symphony Orchestra, Kaunas City Symphony Orchestra, Lithuanian State Wind Instrument Orchestra Trimitas, Šiauliai State Chamber Choir Polifonija, the LNOBT, as well as foreign music collectives: the Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, Graz Chamber Philharmonic Orchestra (Austria) and the Hamburger Camerata (Germany). In 2017, he was invited by the Budapest MAV Symphony Orchestra to record a CD for Hungarian National Radio of Italian opera arias. Imantas Šimkus is also known as a choir conductor. Since 2015, he is art director and first conductor of the Vilnius sacred music choir Adoramus, with whom he conducted during the state visit of Pope Francis to Lithuania in 2018, on the occasion of the beatification of the Blessed Jurgis Matulaitis in 2017 and for the visit of the Vatican state chancellor. He has appeared in concert with the choir in France, Austria, Poland and Lithuania, and recorded a CD with Adoramus of a cappella music titled *Benedicta Tu*, making his debut as a choir music creator. Among other works, Šimkus' recording of *Ave Maria* has been played on Austrian radio; the 2019–2020 concert season saw the première performances of his Mass in C Sharp Minor, *Beatitudines*, *Šlovinkite Viešpatį!* (Glory be to God), *Duok man save, mano Dieve* (Give yourself to me, my Lord), etc. His composition *Der Weg* made it into the finals of the young composers' competition Vox juventutis'19 and was performed by the Vilnius City Municipality Choir Jauna muzika. The conductor has also performed with the Riga State Chamber Choir Ave Sol.
imantasimkus@gmail.com

JOKŪBAS VILIUS TŪRAS is a theatre and film director. He has obtained a Bachelor's degree in Television Directing (1994) and a Master's degree in Theatre Directing (1995) from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. He has been an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2017. The topic of his artistic research is "Cinema Therapy: A Director's View" (under the supervision of Prof. Algimantas Puipa and Dr Lina Kaminskaitė-Jančorienė). Tūras' filmography includes *Šventas laikas/Sacred Time* (2020), *Senas šautuvas/Old Rifle* (2020, Silver Crane national film award nomination in the short film category), *Apie Joną/About Jonas* (2016, Silver Crane national film award nominations in the best director and best full length documentary categories), *Sapnuoju, kad einu/Dreaming the Path* (2013, Silver Crane national film award as the best full length documentary). Between 1993 and 1997, he staged several theatre productions for the Lithuanian State Youth Theatre including Strindberg's *Who Is the Stronger?*, Cocteau's *Orpheus* and Ionesco's *The Lesson*. Tūras is a member of the Lithuanian Association of Cinematographers. He is regularly invited to present his films to audiences and give educational seminars.
j.v.turas@gmail.com

TAMARA VAINAUSKIENĖ is a doctor of humanities (1993) and an associate professor at the Department of Singing, Lithuanian Academy of Music and Theatre (1996). Her scientific interests include education of the art of singing (history, theory, methodics); theory and practice of vocal

music performance; development of national academic singing schools; formation of the system of music teaching in Lithuania, and the activities of institutions providing music education. She has published scientific articles in peer reviewed journals, reviews on art dissemination, articles for encyclopaedic publications, reviews. She has presented scientific reports at national and international conferences and written theoretical and methodological works, including *Formation of Vocal Basics* (2004). She also co-authored the scientific monograph *The History of Lithuanian Music. The Years of Independence 1918–1040* (2009). She is also the author of the scientific monograph *Virgilijus Noreika's Singing School: foundation, origins, interaction of traditions* (2016).
tamara.vainauskiene@gmail.com

AGNIESZKA WÓJTOWICZ is a theatre studies researcher and a doctor of humanities. She graduated from the Jagiellonian University in Kraków with a degree in theatre history. Wójtowicz is an associate professor at the Institute of Linguistics, University of Opole and the author of the monographs *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie: Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959–1964)* (From Orpheus to A Study on Hamlet: Theatre of 13 Rows in Opole (1959–1964) and *Grotowski. Bedeker opolski* (Grotowski. Bedeker of Opole). She is currently preparing a monograph *Political Grotowski* on the topic of her dissertation. An author of scientific articles in Polish and foreign press, she also participates in national and international conferences in Poland and abroad. Wójtowicz is one of the authors of a documentary about Jerzy Grotowski *A Game with Memory. Jerzy Grotowski in Opole*.
agklimek@gmail.com

AUDRONĖ ŽIŪRAITYTĖ is a professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Department of Musicology). In 1987, she defended her doctoral thesis "Lithuanian Ballet. Formation and Development of the Genre". Žiūraitytė has published numerous articles on various topics, mostly related to music theatre and Lithuanian contemporary music. She has edited four monographs: *Patchwork for my City.* A Monograph on the Music of Onutė Narbutaitė (2006, in Lithuanian and English); *Not only on the Ballet.* Selected articles and reviews (2009, in Lithuanian, with abstracts in English and German); *Algis Žiūraitis*. Interviews with the conductor of Bolshoi theatre and his collegues (1996, in Lithuanian and English); *Algis Žiūraitis. Correspondence, recollections* (with CD; 2005, in Lithuanian). She has also edited the proceedings of various international conferences, co-edited *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality. Lithuanian Music in the 20th Century* (in collaboration with R. Goštautienė, including a CD; 2004), *Musical Work: Boundaries and Interpretations* (English, German, Lithuanian; in collaboration with Ž. Tamaševičienė, Lithuanian Composers' Union; 2006), *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* (German, in collaboration with Helmut Loos, Gudrun Schroder Verlag; 2010).
audrone.ziuraityte@gmail.com

Atmena autoriams

Mokslinio straipsnio ir šaltinio publikacijos apimtis – 20 000–30 000 sp. ž. Didesnės apimties publikacijos skelbiamos tik pritarus redakcinei kolegijai.

Publikacijos struktūra: straipsnio pavadinimas, autoriaus vardas, pavardė; įstaigos, kurioje straipsnis parašytas, pavadinimas; anotacija (privalu suformuluoti tyrimų tikslą, nurodyti uždavinius, įvardyti objektą, metodus, aptarti nagrinėjamos problemos ištyrimo lygį), reikšminiai žodžiai, tekstas, literatūros sąrašas. Mokslo straipsnio pabaigoje turi būti pateikiama santrauka ir reikšminiai žodžiai užsienio kalba (jei straipsnis pateiktas užsienio k., tada santrauka ir reikšminiai žodžiai – lietuvių k.). Santraukos apimtis – 1000–1500 sp. ž. Straipsnio pabaigoje nurodoma publikacijos įteikimo data.

Tekstai pateikiami *Microsoft Word* programa *Times New Roman* šriftu, 12 pt dydžiu, 1,5 li intervalu. Nuotraukos pateikiamos *.tif arba *.jpg formatais (pageidautina ne mažesne kaip 300 dpi raiška), surinkti natų pavyzdžiai – vektoriniais *.pdf arba *.eps formatais, skenuotos iliustracijos – *.tif formatu (ne mažesne kaip 300 dpi raiška).

ARS ET PRAXIS laikosi toliau aptartos citavimo, nuorodų pateikimo ir literatūros sąrašo sudarymo tvarkos:

1. Citata žymima kabutėmis.

1.1. Kai citata yra didesnės apimties negu kelios eilutės, ji iškeliama į atskirą pastraipą; esant reikalui ji gali būti pateikta mažesniu ar kitu šriftu.

1.2. Visos darbo autoriaus korekcijos citatoje žymimos laužtiniais skliaustais. Pateikiant citatą ne nuo sakinio pradžios, ji pradedama rašyti mažąja raide, pradžioje daugtaškis nerašomas. Kai citata baigiama anksčiau nei cituojamo sakinio pabaiga, po jos rašomas daugtaškis laužtiniuose skliaustuose.

1.3. Citatas kitomis kalbomis rekomenduojama pateikti išverstas į lietuvių kalbą. Prireikus citatos pateikiamos ir originalo kalbomis, tada jas rekomenduojama išversti išnašoje.

2. Asmenvardžiai lotyniškais rašmenimis pateikiami originalo rašyba, kiti transliteruojami į lotynišką abėcėlę pagal Lietuvių kalbos komisijos patvirtintas taisykles. Pirmą kartą rašomas visas asmenvardis, toliau – tik pavardė, o esant reikalui (kai sutampa kelių asmenų pavardės) – pavardė su inicialu.

3. Straipsnyje taikoma ištisinė išnašų numeracija. Išnašos dedamos puslapio apačioje. Literatūros nuorodos pateikiamos pagrindiniame tekste, ne išnašose. Jose skliaustuose nurodoma autoriaus pavardė, leidimo metai ir puslapiai.

4. Literatūros sąrašas sudaromas abėcėlės tvarka pagal autorių pavardes. Kirilika paskelbti leidiniai netransliteruojami ir pateikiami literatūros sąrašo gale.

Knygos:

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius:* Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo. Vilnius: Mintis, 1999.

Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

Straipsnis knygoje:

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

Straipsnis periodiniame leidinyje:

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

Straipsnis daugiatomiame leidinyje:

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. Acta Academiae Artium Vilnensis. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

Straipsnis internetiniame žurnale:

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp> [žiūrėta 2013 07 31].

Rankraštiniai dokumentai:

Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

Elektroniniai dokumentai:

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti svarbiausius darbus, mokslinius interesus.

6. Mokslo straipsnis atsiunčiamas elektroniniu paštu. Redakcinė kolegija gali paprašyti pateikti straipsnį atspausdintą (A4 formatas) ir įrašytą CD. Iliustracijos pateikiamos atskirais lapais kartu su jų sąrašu ir aprašais. Spausdinti tekstai ir iliustracijos, diskelių ir CD pavidalo laikmenos autoriams negrąžinamos.

7. Visus mokslo straipsnius anonimiškai recenzuoja du recenzentai. Autoriai su recenzijomis supažindinami tik tuo atveju, jei tekstai įvertinti kaip taisytini. Redakcinė kolegija neįsipareigoja teikti paaiškinimus atmestų tekstų autoriams. Maksimalus terminas, per kurį redakcinė kolegija priima sprendimą skelbti, atmesti ar grąžinti tekstą taisyti, yra 4 mėnesiai.

Guide for authors

Scientific articles and source publications should be between 20,000 and 30,000 characters. Longer publications will be published only after the editorial board's approval.

Publication structure: article title, author's name and surname; name of the institution where the article was written; abstract (clearly list the research aims, objectives, object of the research, methods, and discuss the level of analysis of the topic of discussion), keywords, text, list of references. A summary must be given at the end of the article along with the keywords in English (if the article is submitted in a language other than Lithuanian, then the summary and keywords must be in Lithuanian). The summary must be between 1,000 and 1,500 characters. The article submission date should also be shown at the end of the article.

Texts should be written using Microsoft Word in 12 point Times New Roman with 1.5 line spacing. Illustrations should be submitted in *.tif or *.jpg formats (no less than 300 dpi is preferable), while music examples should be in vector *.pdf or *.eps formats. Scanned illustrations should be in *.tif format (no less than 300 dpi).

ARS ET PRAXIS abides by the following procedure for citation, source referencing and the list of literature:

1. Citations are to be in quotation marks.

1.1. When a citation is over three lines in length, it should be set apart in a separate paragraph; if needed, it may be presented in a smaller or a different font.

1.2. Any corrections made by the author to the citation should be in square brackets. When a citation does not begin from the start of the sentence, it should start in lowercase, suspension points are not to be written at the beginning. When a citation ends before the end of the sentence, suspension points are to be included in square brackets.

1.3. Citations in other languages should be translated into Lithuanian. If needed, citations may be given in the original language, and then should be translated and included in a footnote reference.

2. Names in Latin lettering should be given in the original language, while names written in other languages should be transliterated using the Latin alphabet according

to the rules set down by the Lithuanian Language Commission. The person's full name should be written the first time it is mentioned, thereafter – only the surname, and if needed (when several people have the same surname) – the surname and first initial.

3. Continuous numeration of footnotes (not endnotes) should be used in each article. Literature references should be given in the body of the text, not as footnotes. In brackets indicate the author's surname, year of publication and page number(s).

4. The list of references should be in alphabetical order based on the author's surname. Publications in Cyrillic should not be transliterated and should be given at the end of the list of references.

Books:

Tyla, A. *Garšvių knygnešių draugija*. Vilnius: Mintis, 1991.

Merkys, V. *Motiejus Valančius:* Tarp katalikiškojo universalizmo ir tautiškumo. Vilnius: Mintis, 1999.

Gaidos obertonai: 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos. Sudarytoja R. Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2011.

Zinkevičius, Z. Rinktiniai straipsniai. T. 2: *Valstybė ir kalba. Senųjų raštų kalba. XVIII–XIX a. rašomoji kalba. XX amžius. Rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 2002.

Article in a book/compilation:

Aleksandravičiūtė, A. Naujųjų amžių ornamentika Hozijaus namų tapyboje. *Kuriantis protas brangesnis nei turtai* [recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys]. Vilnius, 2009, p. 4–60.

Article in a periodical journal:

Andrijauskas, A. Chaimas Soutine'as – tragiškojo modernizmo korifėjus. *Metai*, 2009, Nr. 2, p. 124–137.

Article in a multi-volume publication:

Mickūnaitė, G. Didžiojo kunigaikščio medžioklė: pasakojimas, vaizdas, alegorijos. Acta Academiae Artium Vilnensis. T. 55: *Lietuvos dvarai: kultūros paveldo tyrinėjimai*. Vilnius, 2009, p. 7–22.

Article in an online journal:

Vidžiūnienė, A. 1990–2000 metai: Lietuvos politinio elito formavimasis. *Sociumas*, 2000, Nr. 19 <http://www.sociumas.lt/Lit/nr19/elite.asp> [žiūrėta 2013 07 31].

Manuscript/archive documents:

Дело о приписании к Сурдецкому монастырю вольных людей. [Ковно], 1843, октябрь. *Kauno apskrities archyvas*, f. 49, ap. 1, b. 614, l. 1–4.

Online documents:

Caroll, L. *Alice's Adventures in Wonderland* [interaktyvus]. Texinfo ed. 2.1. [Dortmund, Germany]: WindSpiel, November 1994. Prieiga per internetą: <http://www.germany.eu.net/books/carroll/alice.html> [žiūrėta 1995 02 10].

5. Authors should submit a short academic biography in Lithuanian and English on a separate page, indicating their most significant works and academic interests.

6. Scientific articles should be sent by e-mail and upon the request of the editorial board, they may be printed on paper (A4) and saved on CD. Illustrations should be submitted on separate pages along with a list. Printed texts and illustrations, and data-saving devices are not returned to the author.

7. All scientific articles are anonymously peer reviewed. Authors are only informed of the reviews when it is considered that corrections need to be made to the text. The editorial board is not obliged to give explanations as to why certain texts are rejected. The maximum term during which the editorial board should decide whether to publish, reject or return a text for correction is four months.