

# ARS *et* PRAXIS

2023

XI



ISSN 2351-4744

## REDAKCINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

### Vyriausioji redaktorė | Editor-in-Chief

Lina Navickaitė-Martinelli (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

### Vyr. redaktorės pavaduotoja | Deputy Editor-in-Chief

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 | Compiler

Laima Budzinauskienė

### Redaktorė | Editor

Deimantė Palkevičienė (lietuvių k.)

### Vertėja ir redaktorė | Translator and Copy-editor

Albina Strunga (anglų k.)

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2023

© Straipsnių autoriai: Joana Daunytė-Savickienė, Akvilė Gelažiūtė, Ieva Jackevičiūtė, Monika Jašinskaitė, Gaila Kirdienė, Maria Mirovskaya, Tamara Vainauskienė, Neringa Valuntonytė, Audra Versekenaitė-Efthymiou, 2023

# Turiny s ♦ Contents

- 5 Pratar m ė
- 8 Foreword

## ARS

- 11 Tamara VAINAUSKIEN Ė. Užsienio operos solistų gastrol ės Valstyb ės teatre: asmenyb ės ir vokalo mokyklų identifikavimas. II dalis | Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools. Part II
- 37 Gaila KIRDIEN Ė. Źvilgsnis į lietuvių liaudies muzikantų giminių (auto)biografinio tyrimo metodologiją | Insight into the methodology of biographical research of Lithuanian folk musicians' kinships
- 56 Ieva JACKEVIČIŪT Ė. Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas | The uniqueness of the creation of performances for babies and children under five
- 73 Akvil ė GELAŹIŪT Ė. Absurdo tradicija ir juodasis humoras dokumentiniame kine: A. Źegulyt ės *Animus animalis* ir R. BarzdŹiukait ės „Rūgštus miškas“ | The tradition of the absurd and black humour in documentary cinema: A. Źegulyt ės *Animus animalis* and R. BarzdŹiukait ės *Acid Forest*

## PRAXIS

- 91 Neringa VALUNTONYT Ė. Ieškant menin ės atlik ėjo tapatyb ės: scenos persona ir asmeninis prek ės Źenklas | In search of the performer's artistic identity: stage persona and personal brand
- 102 Monika JAŠINSKAIT Ė. The effects of neoliberalism on the Lithuanian performing arts system: production and distribution | Neoliberalizmo poveikis Lietuvos scenos meno sistemai: produkcija ir platinimas
- 126 Joana DAUNYT Ė-SAVICKIEN Ė, Audra VERSEK ĖNAIT Ė-EFTHYMIU. Kompozitoriaus ir atlik ėjo bendradarbiavimas: ribos ir galimyb ės | Collaboration between the composer and performer: limits and potentials
- 147 Maria MIROVSKAYA. Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: repertuaro parinkimo problema | The piano and wind sextet: issues in repertoire selection

## PRIEDAI

- 165 Kronika. 2023
- 170 Apie autorius
- 173 About the authors
- 177 Atmena autoriams
- 180 Guide for authors



## Pratarmė

Jūsų rankose – jau vienuoliktas mokslo žurnalo *Ars et praxis* numeris. Atsinaujinęs ir naują dešimtmetį pradedantis žurnalas šį kartą plonesnis, nei galėtų būti, tačiau apatariamomis temomis ir turiniu tikrai ne prastesnis už ankstesnius. Šiame numeryje skelbiami septyni Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) dėstytojų ir meno doktorantų darbai bei Tartu universiteto Kultūros tyrimų instituto doktorantės publikacija. Žurnale, sekant tradicija, mokslo tyrimai skirstomi į teorinę (*Ars*) ir praktinę (*Praxis*) dalis.

Žurnalo *Ars* dalį pradeda straipsnis, kuriame nagrinėjama svarbi, iki šių dienų atskirai netyrinėta Kauno Valstybės teatro veiklos sritis – užsienio operos solistų gastrolių Valstybės teatre. Kartu šis straipsnis yra Tamaros Vainauskienės tyrimo „Užsienio operos solistų gastrolių Valstybės teatre: asmenybės ir vokalo mokyklų identifikavimas“, publikuoto *Ars et praxis* dešimtajame numeryje, antra dalis. Jame, remiantis archyvų dokumentais, literatūra, spektaklių recenzijomis, kitais aktualiais informacijos šaltiniais, autorė tęsia tyrimą apie tai, kokie dainininkai buvo atvykę gastrolių į Valstybės teatrą, kokioms vokalo mokykloms jie atstovavo, kokius vaidmenis atliko minėtame teatre, kaip užsienio solistus įvertino to meto lietuvių muzikos kritikai.

Etnomuzikologų tyrimų laukui šiame žurnalo numeryje atstovauja Gaila Kirdienė. Autorės straipsnyje „Žvilgsnis į lietuvių liaudies muzikantų giminių (auto)biografinio tyrimo metodologiją“ pirmą kartą nagrinėjami etnomuzikologams aktualūs muzikantų giminių (auto)biografinių tyrimų būdai ir priegijos. Kirdienė pabrėžia, kad XXI a. šios srities tyrimuose vis svarbesni tampa per giluminius ir pusiau struktūruotus interviu užrašomi ilgi pačių muzikantų pasakojimai, kuriuose siekiama atskleisti asmeninį jų požiūrį, iš kartos į kartą perduodamas vertybes, pokyčius, patirtis ir psichologines būsenas įvairiuose kontekstuose skirtingais istoriniais ir politiniais laikotarpiais.

Kituose dviejuose žurnalo *Ars* dalies straipsniuose pateikiami LMTA meno doktorančių tyrimai. Ieva Jackevičiūtė skaitytojus supažindina su spektaklių kūdikiams tema ir per juos kylančiais iššūkiais, kai į sceną veržiasi žiūrovai, kurie bėgioja, atiminėja iš aktorių rekvizitus, valgo, verkia ar miega. Straipsnyje „Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas“ autorė, pati auginanti tris vaikus, teigia, kad, nepaisant visų spektaklių autoriams kylančių sunkumų, jų reikšmė augančiam vaikui

yra nekvestionuojama. Kitas darbas – „Absurdo tradicija ir juodasis humoras dokumentiniame kine: A. Žegulytės *Animus animalis* ir R. Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“. Tai Akvilės Gelaziūtės tyrimas, kuriame autorė nagrinėja absurdo tradiciją. Straipsnio tikslas – apžvelgti absurdo komizmo prielaidas dokumentiniame kine ir ištirti, kaip absurdo komizmas reiškiamas per naratyvą ir naraciją.

Žurnalo *Praxis* dalį atveria Neringos Valuntonytės straipsnis „Ieškant meninės atlikėjo tapatybės: scenos persona ir asmeninis prekės ženklas“. Atlikusi tyrimą LMTA meno doktorantė atskleidžia, kad esama tam tikro paradokso: nors atlikėjui kuriamas lūkestis būti išskirtine asmenybe, sąmoningas to demonstravimas suprantamas kaip neigiamą įtaką galintis turėti reiškiny. Straipsniu autorė siekia skatinti šiuolaikišką požiūrį į atlikėjo individualumą atsisakant romantinės nuostatos ir vartojant dvi sąmoningos tapatybės potekstę turinčias sąvokas – personą ir asmeninį prekės ženklą.

Monika Jašinskaitė, nuo 2021 m. studijuojanti Literatūros ir kultūros tyrimų studijų doktorantūroje Tartu universiteto Kultūros tyrimų institute, savo tyrimą „The Effects of Neoliberalism on the Lithuanian Performing Arts System: Production and Distribution“ (liet. „Neoliberalizmo poveikis Lietuvos scenos meno sistemai: produkcija ir platinimas“) žurnalui pateikė anglų kalba. Straipsnyje tiriama, kaip neoliberalizmas veikia Lietuvos scenos meno sistemą. Autorės teigimu, tyrimas atskleidžia neoliberalizmo įtaką Lietuvos scenos menui instituciniame ir valstybės lygmenyje, išryškina didelę neoliberalizmo sąlygomis prisitaikiusių veikti nepriklausomų organizacijų rinkos dalį, kūrybinių procesų organizavimo pokyčius valstybiniuose teatruose, neišvystytą sklaidos rinką bei su viešuoju finansavimu susijusias problemas.

Straipsnį „Kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimas: ribos ir galimybės“ parašė dvi autorės – LMTA meno doktorantė Joana Daunytė-Savickienė ir jos tiriamojo darbo vadovė Audra Versekėnaitė-Efthymiou. Bendraautorių tyrime analitinis žvilgsnis fokusuojamas ties lietuvių kompozitorių Žibuoklės Martinaitytės, Rūtos Vitkauskaitės, Giedrės Pauliukevičiūtės kūrybinio bendradarbiavimo su viena straipsnio autorių – arfininke Daunytė-Savickiene – aspektu. 2018–2022 m. arfininkė inicijavo naujų kompozicijų arfai solo ar arfai su ansambliu kūrimo projektą „Arfa naujai – LT“, todėl straipsnyje siekiama atskleisti įvairius kompozitorių ir arfininkės bendradarbiavimo modelius prekompoziciniame kūrinių komponavimo etape. Tyrimas atliekamas taikant atvejo analizės metodą, aptariant konkrečius bendradarbiavimo tarp atlikėjos ir minėtų trijų kompozitorių atvejus.

LMTA meno doktorantės Marios Mirovskayos tyrimas „Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: repertuaro parinkimo problema“ baigia *Praxis* dalį. Autorė konstatuoja, kad per daugiau nei 170 m. buvo sukurta apie 300 sekstetų, susiformavo tokios fortepijono

ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanro tendencijos, kaip stambių formų naudojimas seksteto kompozicijoje, fortepijono vaidmens svarba partitūroje ir kt. Taip pat ji pabrėžia, kad repertuaro pa(si)rinkimo sekstetui procesas – ambivalentiškas iš esmės, nes gana didelis kūrinių skaičius ir stilistinė įvairovė kelia iššūkių tiek aukštųjų mokyklų studentams, tiek atlikėjams profesionalams.

Žurnalo *Ars et praxis* vienuoliktą tomą užbaigia Priedai – juos sudaro 2023 metų Kronika, kurioje apžvelgiamos LMTA leidybos naujienos, įvykusios konferencijos, nurodomi apgintų meno doktorantūros projektų, magistro ir bakalauro darbų sąrašai, apdovanojimai; taip pat pateikiama informacija apie šio *Ars et praxis* numerio straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Sudarytoja

## Foreword

You are currently holding the eleventh issue of the scholarly journal *Ars et praxis*. Revived and striding forth into a new decade, this time the journal is thinner than it could be, yet in terms of the topics discussed and its content, it is certainly no less weighty than previous issues. This volume presents seven papers by lecturers and doctoral students in the arts from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA) and a publication by a doctoral student from the Institute of Cultural Research at the University of Tartu. As per tradition, scholarly research in the journal is divided into the theoretical (*Ars*) and practical (*Praxis*) parts of the issue.

The *Ars* part begins with an article that analyses the important, hitherto not yet separately researched field in the activities of the Kaunas State Theatre, namely – foreign opera soloists’ tours to the State Theatre. This article is also the second part of the research conducted by Tamara Vainauskienė “Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools” that was published in Issue 10 of *Ars et praxis*. In this second article, based on archival documents, literature, performance reviews and other relevant sources of information, the author continues her research about which singers had toured at the State Theatre, which vocal schools they represented, what kind of roles they performed there, and how Lithuanian music critics viewed foreign soloists at the time.

The ethnomusicologists’ research field is represented in this issue by Gaila Kirdienė. The author’s article “Insight into the methodology of biographical research of Lithuanian folk musicians’ kinships” presents the first analysis of the research methods and approaches used by ethnomusicologists examining musicians’ relatives’ (auto)biographies. Kirdienė notes that in the 21st century, research in this field relies increasingly on the long narratives related by the musicians themselves during deep, semi-structured interviews in which the goal is to reveal their personal attitudes, the values being passed down from generation to generation, the changes they encounter, their experiences and psychological states in various contexts during different historical and political periods.

The other two articles from the *Ars* part of the journal present research conducted by LMTA PhD students in arts. Ieva Jackeivičiūtė introduces readers to the topic of theatre performances for babies and the challenges that arise in this practice, when the stage is oftentimes broached by an audience that runs around, takes props away from the actors,



eats, cries and sleeps. In the article “The uniqueness of the creation of performances for babies and children under five”, the author, who is herself a mother of three, says that regardless of all the difficulties theatre performers have to face, the significance of these performances on a developing child is unquestionable. The other paper is “The tradition of the absurd and black humour in documentary cinema: A. Žegulytė’s *Animus animalis* and R. Barzdžiukaitė’s *Acid Forest*”. This is Akvilė Gelažiūtė’s research in which the author analyses the tradition of the absurd. The goal of the article is to review the pre-conditions for absurdist comedy in documentary cinema and to examine how the comic nature of absurdity is expressed through narrative and narration.

The *Praxis* part of the journal opens with Neringa Valuntonytė’s article “In search of the performer’s artistic identity: stage persona and personal brand”. After conducting her research, the LMTA PhD student in arts reveals that a certain paradox exists: even though performers are expected to be somehow exceptional personalities, the conscious demonstration of this state is understood as a phenomenon that may have a negative impact. The author seeks to promote a more contemporary attitude towards a performer’s individuality by rejecting romantic provisions and instead using two concepts that carry the subtext of having a conscious identity – persona and personal brand.

Monika Jašinskaitė, who has been undertaking a doctoral fellowship in Literature and Theatre Studies at the University of Tartu Institute of Cultural Research since 2021, has submitted her research to this journal in English – “The effects of neoliberalism on the Lithuanian performing arts system: production and distribution”. In her article she analyses how neoliberalism has affected the Lithuanian performing arts system. According to the author, her study revealed the influence of neoliberalism on the Lithuanian performing arts at the institutional and state levels, highlighting the large sector of independent organisations in the market that have adapted to working under neoliberal conditions, the changes in the organisation of creative processes in state theatres, underdevelopment in the distribution market, as well as issues related to public financing.

The article “Collaboration between the composer and performer: limits and potentials” was written by two authors – the LMTA PhD student in arts Joana Daunytė-Savickienė and her research paper supervisor Audra Versekėnaitė-Efthymiou. The co-authored research focuses on the creative collaboration of Lithuanian composers Žibuoklė Martinaitytė, Rūta Vitkauskaitė and Giedrė Pauliukevičiūtė with one of the article’s authors – harpist Daunytė-Savickienė. In 2018–2022, the harpist initiated a project for the composition of new works for solo harp or harp with ensemble called *Arfa naujai – LT*, as such, the article seeks to reveal the various models for collaborating between the composers and the harpist during the precomposition stage. The research

was conducted by applying the case analysis method, discussing specific instances of collaboration between the performer and the afore-mentioned three composers.

The LMTA PhD student in arts Maria Mirovskaya's research "The piano and wind sextet: issues in repertoire selection" rounds up the *Praxis* part. The author states that during the course of more than 170 years, around 300 sextets were written leading to the formation of specific trends in the piano and wind sextet genre, such as the use of large forms in the sextet composition, the importance of the role of the piano in the score, etc. She also highlights that the process of selecting a repertoire for a sextet is fundamentally ambivalent, as the relatively large number of works and the stylistic variety this affords poses a challenge to both university-level students and professional performers.

The eleventh issue of *Ars et praxis* ends with the Appendices, consisting of the 2023 Chronicle that gives an overview of the latest publishing news from the LMTA, conferences, defended doctoral projects, lists of Master's and Bachelor's papers, and awards; there is also information about the article authors appearing in this issue of *Ars et praxis* and a Guide for Authors.

The Compiler

# Užsienio operos solistų gastrolės Valstybės teatre: asmenybės ir vokalo mokyklų identifikavimas

Tamara VAINAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

II dalis

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

Valstybės teatras, užsienio operos solistės (sopranai), Marijana Čerkaskaja, Teiko Kiwa, Luisa Tapales-Isang, Caterina Jarboro, Tatiana Menotti, Toti Dal Monte, Marguerite de Monsy, Lilie Grandval, Marija Sokil, Valerija Barsova, Nina Koshetz, Nadežda Nearonova, Lidija Lipkovskaja, Barbara Darlys, Ewa Bandrowska-Turska, vokalo mokyklų genealoginiai ryšiai.

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama svarbi, atskirai netyrinėta Valstybės teatro Kaune veiklos sritis – užsienio operos solistų gastrolės. Remiantis archyvų dokumentais, literatūra, spektaklių recenzijomis, kitais aktualiais informacijos šaltiniais, siekiama išsiaiškinti ir pristatyti, kokie dainininkai buvo atvykę gastrolių į Valstybės teatrą, nustatyti, kokioms vokalo mokykloms jie atstovavo, kokius vaidmenis atliko Valstybės teatre, kaip užsienio solistus įvertino to meto lietuvių muzikos kritikai, kokia gastrolių reikšmė. Straipsnyje taikomas istorinis-analitinis tyrimo metodas. Straipsnį sudaro dvi dalys. Šiame leidinio numeryje skelbiama antroji straipsnio dalis<sup>1</sup>.

Antroje straipsnio dalyje pristatomi Valstybės teatro operų spektakliuose dainavę užsienio sopranai. Identifikuojant gastrolierius paaiškėjo, kad būtent sopranai sudarė didžiausią iš svetur atvykusių solistų dalį: iš 55 dainininkų net 21 priklausė šiam balso tipui<sup>2</sup>. Atlikėjos buvo įgijusios gerą išsilavinimą, kai kurios jų atstovavo garsioms dainavimo mokykloms. Deja, apie daugelį anuomet žinomų solisčių išliko nedaug informacijos, o atskirais atvejais dainininkų menas liko visai nedokumentuotas. Straipsnyje panaudoti archyviniai šaltiniai, istorinėje spaudoje publikuotos kritikų įžvalgos yra svarbūs

- 1 Pirmą straipsnio dalį žr. Vainauskienė, T. Užsienio operos solistų gastrolės Valstybės teatre: asmenybės ir vokalo mokyklų identifikavimas. *Ars et praxis*, 2022, Nr. 10, p. 45–63.
- 2 Pirmoje straipsnio dalyje buvo pristatytos latvių operos solistės Milda Brehmane-Štengele ir Greta Pėrkone, estų sopranai Olga Tiedeberg-Torokoff ir Ida Aava-Loo, rusų išeivijos atstovė Marija Kuznecova (Maria Kousnezoff-Massenet), italų sopranai Anna-Maria Guglielmetti ir Clara Jacobo.

Valstybės teatre Kaune gastroliavusių užsienio sopranų veiklos liudijimai. Dalies atlikėjų vokalinę kultūrą iliustruoja išlikę balso įrašai.

Pirmoji užsienio dainininkė, pakviesta gastrolių į Valstybės teatrą, buvo **Lidija Lipkovskaja** (1884–1955[1958]). Buvusi Sankt Peterburgo Marijos teatro solistė, garsi lyrinio-koloratūrinio soprano vaidmenų atlikėja Lipkovskaja ir mūsų dramatinis sopranas Vladislava Grigaitienė atstovavo tai pačiai dainavimo mokyklai. Abi baigė Sankt Peterburgo konservatoriją, Natalijos Ireckajos dainavimo klasę. Ireckajos vokalinės kultūros paveldas grįstas įžymios García'ų šeimos tradicijomis, kurių ištakos siekia *bel canto* epochos pradžią. Greičiausiai pažintis su Grigaitiene lėmė Lipkovskajos pasirodymą Kaune. Po studijų Sankt Peterburge Lipkovskaja tobulinosi Milane pas buvusį „La Scala“ dirigentą, vokalo pedagogą Vittorio Maria Vanzo<sup>3</sup>. Solistė dainavo didžiausiuose Italijos teatruose, Milano „La Scala“, dirguojant Arturo Toscanini (1910 m. specialiai Lipkovskajai šiame teatre buvo pastatyta Vincenzo Bellini opera *La Sonnambula*), taip pat Niu-jorko „Metropolitan Opera“ teatre, kur jos scenos partneriai buvo Enrico Caruso, Titta Ruffo, Alessandro Bonci. Nuo 1919 m. solistė gyveno emigracijoje, gastroliavo Pietų Amerikoje, Kinijoje, Japonijoje, Singapūre, Indijoje, Australijoje, Naujojoje Zelandijoje. Buvo pirmoji Amilcare Ponchielli operos „Valensijos maurai“ (*I mori di Valenza*) Elėmos vaidmens atlikėja (Monte Karlo „Théâtre du Casino“, 1914). Anot Jules Massenet, Lipkovskaja buvo geriausia jo girdėta Manon (to paties pavadinimo kompozitoriaus operoje). Vėliau Massenet specialiai Lipkovskajai perrašė Thaïs partiją. Solistė garsėjo ir kamerinės muzikos interpretacijomis, daug koncertavo viena ir su Dmitrijumi Šostakovičiumi, Leopoldu von Aueriu. Kamerinį repertuarą ir operų partijas Lipkovskaja atliko originalo kalba – tai anuomet buvo reta. Nuo 1937 m. ji dėstė Kišiniove, Bukarešte, Paryžiuje, Beirute (ten mirė). Tarp tarptautinių pripažinimą pelniusių Lipkovskajos mokinių buvo rumunų kilmės operos solistė Virginia Zeani.

Gražaus tembro, plataus diapazono (trys oktavos) Lipkovskajos lyrinis-koloratūrinis sopranas, virtuozinė technika, artistinis talentas lėmė didelę solistės sėkmę ir populiarumą. Ji buvo lyginama su Maria Malibran, Adelina Patti, Marie van Zandt, Amelita Galli-Curci ir kitais įžymiais sopranais (Пружанский 1991: 282–283). Lipkovskajos meną liudija „Columbia Graphophone Company“ ir „Amour Gramophone Record“ 1911–1912 m. balso įrašai. Soprano lyrinę plotmę nuostabiai perteikia Nikolajaus Rimskio-Korsakovo operos „Caro sužadėtinė“ Marfos arijos tobula kantilena, taip pat

3 Vittorio Maria Vanzo (1862–1945) – italų dirigentas, pianistas, kompozitorius, vokalo pedagogas. Kaip dirigentas, ypač garsėjo Richardo Wagnerio operų interpretacija. Jaunystėje Vanzo dirbo akompaniatoriumi garsaus verdiškojo baritono Felice Varesi dainavimo mokykloje. 1906 m. baigęs dirigento karjerą, dėstė savo dainavimo mokykloje Milane.

Giuseppe'ės Verdi operos *Rigoletto* Gildos, Giacomo Puccini operos „Bohema“ Mimi, Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor* Lucia'os partijų dainingi fragmentai. Virtuozinė balso prigimtis, jo valdymo precizija, koloratūros grožis atsiskleidžia Gioachino Rossini operose – tai nepriekaištingai atlikta Semiramidės I v. kavatina, puikus Rosinos ir Figaro I v. duetas „Dunque io son“ su ispanų baritonu Ramonu Blanchartu.

Pirmą kartą Valstybės teatre Lipkovskaja dainavo 1924–1925 metais<sup>4</sup>. Į Kauną atvyko ir 1926 m. pavasarį<sup>5</sup> – tai buvo paskutinis solistės pasirodymas mūsų operos scenoje. Valstybės teatre ji atliko Rosinos, Gildos, Juliette'os ir Violettos vaidmenis<sup>6</sup>, taip pat surengė koncertą<sup>7</sup>.

1926 m. kovo–balandžio mėnesiais gastrolėms į Kauną buvo pakviestos dar dvi solistės – Marijana Čerkaskaja ir Marguerite de Monsy<sup>8</sup>. Paaikšėjo, kad teatro direkcijai buvo svarbu ne tik pristatyti publikai užsienio primadonas, pajavairinti Kauno kultūrinį gyvenimą, bet ir pagerinti teatro finansinę padėtį. Kreipdamasis į Švietimo ministeriją, tuometis Valstybės teatro direktorius Liudas Gira argumentavo: „artimiausiomis savaitėmis, p. K. Petrauskui išvykus lig Velykų gastroliuoti Latvijon ir Estijon, [...] dainininkės bus ypač reikalingos Valstybės teatro pajamoms pakelti“<sup>9</sup>. Ta aplinkybė išliko svarbia gastrolių organizavimo paskata. Kita vertus, ne visada Valstybės teatro interesų buvo paisoma. Pavyzdžiui, planuota pratęsti pelningas 1926 m. Lipkovskajos gastroles ir gegužės pabaigoje (tuo laikotarpiu įplaukos į teatro kasą būdavo gerokai kuklesnės), pakviesti solistę dar ir Puccini operos *Madama Butterfly* spektakliui. Gira Švietimo

4 Pijaus Adomavičiaus rašte švietimo ministrui pateiktas Švietimo ministerijos ir valstybės kontrolieriaus sutikimas. Žr. Einančio Valstybės operos direktoriaus pareigas Pijaus Adomavičiaus 1925 m. kovo 17 d. raštas Nr. 174 švietimo ministrui. Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA), f. 101, ap. 1, b. 104, l. 29.

5 Buvo prašoma Lipkovskajai išduoti leidimą gyventi Lietuvoje nuo balandžio 10 iki 25 dienos. Žr. Valstybės teatro direkcijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. kovo 13 d. raštas Nr. 195 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 41.

6 Plačiau žr.: Valstybės teatro direkcijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. balandžio 20 d. raštas Nr. 297 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. Žr. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 65. // Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjo L. Volodkos 1926 m. balandžio 26 d. raštas Nr. 4209 Valstybės teatro direkcijos pirmininkui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 72.

7 Leista 1926 m. balandžio 30 d. surengti Lipkovskajos koncertą. Žr.: LR Valstybės kontrolės Bendrosios revizijos departamento direktoriaus 1926 m. balandžio 29 d. raštas Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 87.

8 Prašoma valstybės kontrolieriaus sutikimo mokėti teatro kviečiamoms gastrolierėms Čerkaskajai, Lipkovskajai ir de Monsy atlyginimą. Raštą pasirašė švietimo ministras Kazimieras Jokantas ir aukštesniojo mokslo tarėjas L. Volodka. Žr. Švietimo ministerijos 1926 m. kovo 17 d. rašto Nr. 2884 nuorašas valstybės kontrolieriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 56.

9 Valstybės teatro direkcijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. kovo 13 d. raštas Nr. 195 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 40.

ministerijai situaciją apibūdino taip: „Ta proga turiu pažymėti, jog šiuo metu, taip jau atšilus orui, jokie paprastieji spektakliai, išskyrus nebent spektaklius su tokiais plačiai žinomais ir mėgiamais gastrolieriais, kaip L. Lipkovskaitė ir panašūs, nebeįstengs pritraukti Teatran publikos ir spektakliai be gastrolierių bus jau ligi šio sezono pabaigos pustušti arba negalės – dėl publikos stokos – visai įvykti.“<sup>10</sup> Buvo sulygtas kuklus tokio lygio solistei honoraras (25 % bruto spektaklio pajamų), bet švietimo ministras prašymo tenkinti nesutiko<sup>11</sup>.

Taip pat 1926 m. pavasarį paskutinį kartą Valstybės teatre dainavo dramatinis sopranas **Marijana Čerkaskaja** (1876–1934). Ji baigė Sankt Peterburgo konservatorijos profesorės Carolinos Ferni-Giraldoni dainavimo klasę ir perėmė iš mokytojos turtingą vokalinės kultūros paveldą<sup>12</sup>. Bemaž du dešimtmečius Čerkaskaja buvo Sankt Peterburgo Marijos teatro primadona, gastroliavo Europoje, Azijoje, JAV, Lotynų Amerikoje. Tarptautinį pripažinimą pelnė kaip Richardo Wagnerio operų atlikėja – buvo ryški *Isolde*, *Brünnhilde*, *Ortruda*, *Elisabeth* (*Tristan und Isolde*, „Nybelungo žiedas“, *Lohengrin*, *Tannhäuser*). Tam tikrų Čerkaskajos vokalinės kultūros palikimo ženklų aptinkame ir Lietuvoje. Stasio Šimkaus pakviesta, 1925–1926 mokslo metais ji dėstė dainavimą Klai-pėdos muzikos mokykloje. Tarp Čerkaskajos mokinių buvo būsimoji Valstybės teatro solistai Antanina Dambrauskaitė, Juozė Augaitytė, Stepas Sodeika, Vladas Ivanauskas ir kt. Nuo 1926 m. rugsėjo iki gruodžio mėnesio pedagoginę veiklą Čerkaskaja tęsė Kauno konservatorijoje<sup>13</sup>. Tuo laikotarpiu kelis kartus dainavo Valstybės teatre, atliko Tatjanos (Pietro Čaikovskio „Eugenijus Oneginas“, 1925) ir Lizos (Čaikovskio „Pikų dama“, 1925 ir 1926)<sup>14</sup> vaidmenis. 1926 m. kartu su pianistu Vladimiru Ružickiu

10 Valstybės teatro vadovybė prašo leisti surengti dar vieną Lipkovskajos spektaklį gegužės 26 arba 27 d. Žr. Liudo Giros 1926 m. gegužės 20 d. rašto Nr. 381 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui nuorašas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 98.

11 Raštą pasirašė aukštesniojo mokslo tarėjas L. Volodka. Žr. Švietimo ministerijos 1926 m. gegužės 26 d. raštas Nr. 5393 Valstybės teatro direkcijos pirmininkui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 105.

12 Carolina Ferni-Giraldoni (1839–1926) – smuiko virtuozė, operos dainininkė ir vokalo pedagogė. Dainavimą studijavo pas verdiškąjį baritoną, pirmąjį ir ryškiausią savo laikmečio Rigoletto vaidmens atlikėją Varesi, vėliau įgūdžius tobulino pas Giudittą Pastą. Drauge su sutuoktiniu, įžymiuoju baritonu Leone Giraldoni, Milane įsteigė privačią dainavimo mokyklą (tarp jos mokinių – Eugenia Burzio, Eugenio Giraldoni (sūnus) ir kt.). 1895–1921 m. Ferni-Giraldoni profesoriavo Sankt Peterburgo konservatorijoje.

13 Čerkaskaja-Paleček Marijana. Asmens byla. Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA), f. 391, ap. 7, b. 1002, l. 1–12.

14 1925 m. Čerkaskaja pakviesta dviem gastroliniams spektakliams (lapkričio 19 ir 21 d.), atlyginimas – po 1 000 Lt už kiekvieną spektaklį. Žr. Švietimo ministro Kazimiero Jokanto ir aukštesniojo mokslo tarėjo L. Volodkos 1925 m. lapkričio 10 d. raštas valstybės kontrolieriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 104, l. 87. // Švietimo ministerijos kanceliarijos viršininko 1925 m. lapkričio 17 d. raštas Nr. 12242 Valstybės teatro direkcijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 104, l. 89. // Taip pat Čerkaskaja buvo pakviesta

Valstybės teatre surengė labdaros koncertą<sup>15</sup>. Į Kauną gastrolių buvo atvykęs ir Čerkaskajos sūnus, baritonas Aleksejus Čerkaskis-Palečekas – 1931 ir 1937 m. Valstybės teatre jis dainavo Oneginą, ryškiausiai savo vaidmenį<sup>16</sup>.

1926 m. kovo pabaigoje į Kauną iš Paryžiaus atvyko **Marguerite de Monsy** (1892–?) – pirmoji ne rusų kilmės dainininkė iš Vakarų Europos<sup>17</sup>. Solistės vizitas buvo išskirtinis ir, anot Giros, įvyko „rekomenduojant Prancūzijos artistų apsimainymo d-jai, turinčiai artimiausių ryšių su Paryžiaus meno pasauliu“<sup>18</sup>. Į dainininkę teatro vadovybė dėjo daug vilčių: de Monsy gastrolės „įvestų Kauną ir mūsų Valstybės teatrą į didžiąją pasaulinę artistinę rinką, supažindintų per minėtąją gastroliere, žinomąją ir įtakingą (yra ji dabartinio prancūzų ministerio de Monsy artima giminaitė), mūsų Teatro jėgas su Paryžiumi – tuo žymiausiu pasauliniu meno centru – ir tuo pat padėtų mūsų artistams geriau prisiskinti sau kelią Lietuvos garbei į Vakarų Europą“<sup>19</sup>. Teatrą tenkino de Monsy kontrakto sąlygos. Dainininkė važiavo specialiai į Lietuvą ir kitur Baltijos šalyse gastrolių neplanavo, todėl prašė padengti tik kelionės išlaidas (iš Paryžiaus į Kauną kelionė traukiniu antra klase kainavo 567 Lt 90 ct ir tiek pat atgal)<sup>20</sup>. Valstybės teatre solistė atliko Violettos, Gildos, Juliettės (Charles'o Gounod *Roméo et Juliette*) vaidmenis<sup>21</sup>.

1926 m. kovo 20 d. Valstybės teatre atlikti Lizos vaidmenį Čaikovskio operoje „Pikų dama“ – už jį skirtas 1 000 Lt honoraras. Žr. Valstybės teatro direktijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. kovo 13 d. raštas Nr. 195 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 40.

15 Prašyta leisti Kauno valstybinės muzikos mokyklos pedagogams Čerkaskajai ir Ružickiui Valstybės teatre rugsėjo 26 d. surengti koncertą, be to, teigta, kad per koncertą surinktos lėšos bus skirtos muzikos mokyklos neturtingiems mokiniams šelpti. Yra užfiksuoti Valstybės teatro direktoriaus Antano Sutkaus teigiama rezoliucija ir prierašas, kuriame, turint galvoje koncerto tikslą, jis siūlė salę išnuomoti mažesne kaina. Žr. Kauno valstybinės muzikos mokyklos direktoriaus 1926 m. rugsėjo 18 d. raštas Nr. 851 Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 143.

16 Andrius Oleka-Žilinskas prašė leisti Palečekui gegužės 5 d. atlikti Onegino vaidmenį Čaikovskio operoje „Eugenijus Oneginas“ ir mokėti už spektaklį 20 % bruto pajamų, bet ne mažiau kaip 750 Lt. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Andriaus Olekos-Žilinsko 1931 m. gegužės 1 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 110, l. 85. // 1937 m. gegužės 18 d. P. Čaikovskio operos „Eugenijus Oneginas“ spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 135, l. 251 a. p.

17 Plačiau žr.: Valstybės teatro direktijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. kovo 13 d. raštas Nr. 195 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 41.

18 Ten pat, l. 40.

19 Ten pat.

20 Ten pat, l. 41.

21 Ten pat, l. 40. // Prašyta pranešti de Monsy, kad jos gastrolėms Valstybės teatre rezervuotos kovo 23, 25 ir 27 dienos. Žr. Valstybės teatro direktijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. kovo 9 d. raštas Nr. 179 Prancūzijos Respublikos atstovui Lietuvoje p. Padovani. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 35.

1926 m. gegužės mėnesį Valstybės teatrą aplankė buvusi Umberto Masetti<sup>22</sup> mokinė **Nina Koshetz** ([1892]1894–1965)<sup>23</sup>. Ji dainavimo įgūdžius tobulino Paryžiuje pas įžymų dramatinį sopraną, Pauline'os Viardot-García'os mokinę Félia Litvinne – toji vokalines kultūros tapatybę sieja Koshetz su mūsų operos solistėmis, taip pat sopranais Grigaitiene ir Adele Nezabitauskaite-Galauniene (jos irgi tobulinosi pas Litvinne). Nuo 1919 m. Koshetz emigravo ir dainavo Čikagos „Lyric Opera“, buvo Los Andželo operos solistė (nuo 1930 m.), gastroliavo JAV ir Europos teatruose. Dainavo ansamblyje su Sergejumi Rachmaninovu (kompozitorius paskyrė Koshetz šešių romanų ciklą op. 38), Aleksandru Glazunovu, Nikolajumi Metneriu, Maurice'u Raveliu (per jo 1928 m. turą po Šiaurės Ameriką) ir kt., pirmoji atliko Sergejaus Prokofjevo operos „Meilė trims apelsinams“ (*L'amour des trois oranges*) Fata Morganos vaidmenį (Čikaga, 1921). Baigusi sceninę karjerą gyveno Holivude, dėstė dainavimą, dalyvavo filmavimuose.

Valstybės teatre Koshetz atliko Lizos (Čaikovskio operoje „Pikų dama“) ir Tamaros (Antono Rubiņšteino operoje „Demonas“) vaidmenis<sup>24</sup>. Atlikėjos prigimtis sujungė unikalų balsą, didelį artistinį talentą ir įgimtą muzikalumą (Пружанский 1991: 236–237). Amžininkų įžvalgas iliustruoja „Victor“ ir „Schirmer“ kompanijų 1928–1929 ir 1940 m. solistės balso įrašai, kuriuos išleido „Nimbus Records“ serija „Prima Voce“. Didžiąją dalį 1940 m. įrašų sudaro rusų kompozitorių kūriniai, tarp jų Rachmaninovo romanšai „Alyvos“ (*Сирень*, ž. Jekaterinos Beketovos) ir „Nedainuok, gražuole, man“ (*He noj, красавица, при мне*, ž. Aleksandro Puškino). Koshetz akompanavo amerikiečių pianistas Celius Dougherty – jis grojo ansamblyje su daugeliu įžymių solistų, kaip antai Marian Anderson ir Alexander'as Kipnis.

1928 m. pavasarį Valstybės teatro publika išgirdo tuometinio Leningrado valstybinio akademinio operos ir baletų teatro (buvęs Sankt Peterburgo Marijos teatras) solistę

22 Umberto Masetti (1869–1919) – italų kompozitorius, dainininkas (tenoras) ir pedagogas. Baigė Bolonijos muzikos licėjų – jame mokėsi fortepijono, kompozicijos ir dainavimo pas Alessandro Busi. Nuo 1891 m. kurį laiką dainavo koncertuose ir dirigavo. Penkerius metus buvo Busi asistentu, o nuo 1895 m. tapo Bolonijos muzikos licėjaus dainavimo profesoriumi (tarp jo mokinių – Riccardo Stracciari ir Fernando Carpi). 1899–1919 m. Masetti profesoriavo Maskvos konservatorijoje, pagrindė reikšmingą vokalo pedagogikos kryptį. Jo mokiniai: Antonina Neždanova, Barsova, Koshetz, Nadežda Obuchova, Anatolijus Dolivo, Marija Vladimirova ir kt.

23 Buvo prašyta leisti atvykti iš Latvijos (Rygos) į Lietuvą gastrolių gegužės 5–7 d. buvusią Maskvos Didžiojo teatro primadoną Koshetz. Žr. Valstybės teatro direktijos pirmininko Liudo Giros 1926 m. balandžio 8 d. raštas Nr. 259 Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 64.

24 Planuota, kad Koshetz atliks Toscos (gegužės 5 d.) ir Lizos (gegužės 7 d.) vaidmenis. Buvo leista sumokėti 25 % bruto spektaklio pajamų solistei dainuojant vienai ir po 20 % dainuojant kartu su Petrausku. Žr. Švietimo ministerijos aukštesniojo mokslo tarėjo L. Volodkos 1926 m. balandžio 19 d. raštas Nr. 3953 Valstybės teatro direktijos pirmininkui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 105, l. 74.



**Nadeždą Nearonovą** (Ireckajos mokinė), kuri atliko Violettos ir Gildos vaidmenis<sup>25</sup>. Taip pat kartu su vengrų smuikininku László Hajósu, kuris tuo metu dėstė Kauno muzikos mokykloje, koncertavo minėtos mokyklos salėje, o solistams akompanavo Balys Dvarionas. Anot *Lietuvos aid* bendradarbio Jono Bendoriaus, Nearonovos „koloratūrinis sopranas pakankamai tvirtas, pasižymi gražiu tembru ir aukšta koloratūros technika. Matyti rimtos mokyklos įtakos ir žymaus meninio subrendimo. [...] Savo dainavimu ir temperamentu publikoj sužadino daug entuziazmo ir daug kartų buvo kviečiama bisuoti“ (Bendorius 1928: 7).

Didelio susidomėjimo sulaukė 1935 m. rudenį įvykusios garsios ukrainiečių dainininkės **Marijos Sokil** (1902–1999) gastrolės. Solistė baigė Jekaterinoslavo (dabar Dnipro) konservatoriją (Zinaidos Maliutinos, kuri buvo Masetti mokinė, dainavimo klasė). Vėliau įgūdžius tobulino Italijoje, Prancūzijoje, Vokietijoje. 1933 m. tapo Vienos tarptautinio dainininkų konkurso laureate. Prieš atvykdamą į Kauną, 1934 m. rudenį su dideliu pasisekimu dainavo Berlyno valstybiniame operos teatre, atliko pagrindinius soprano vaidmenis Richardo Strausso („Rožės kavalierius“) ir Verdi (*Otello*) operose. Laikraštis *Deutsche Allgemeine Zeitung* rašė, kad „įžymios operos primadonos Marijos Sokil gastrolės [...] tapo operos sezono kulminacija“<sup>26</sup>. Berlyno dienraščių publikacijose solistės menas apibūdinamas itin entuziastingai: pabrėžiamas unikalus, virtuoziškai valdomas jos balsas (*Deutsche Zeitung*); išskirtinė muzikinė kultūra, atlikimo technika, ori ir santūri laikysena (*B.Z. am Mittag*); „subtilus atlikimas ir operos scenai reta vaidyba“, „aukščiausia kultūra ir jausmas, derantis su preciziška technika ir tauriu balsu“ (*Völkischer Beobachter*)<sup>27</sup>.

Iki 1933 m. Sokil buvo Kyjivo, Charkivo, Odesos operos teatrų primadona, nuolatos kviečiama gastrolių Maskvos Didžiajame ir Sankt Peterburgo Marijos teatre (tuometinis Leningrado valstybinis akademinis operos ir baletų teatras), lyginama su įžymiaisiais Ukrainos operos solistais Salomija Krušelnicka ir Aleksandru Mišuga. 1933 m. solistė

25 G. Verdi operos „Traviata“ 1928 m. gegužės 20 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 75, l. 138. // Prašyta išrūpinti švietimo ministro leidimą gegužės 18 d. Nearonovai dainuoti Verdi operoje „Traviata“. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1928 m. gegužės 12 d. raštas Nr. 156 Švietimo ministerijos specialio mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 107, l. 24. // G. Verdi operos *Rigoletto* 1928 m. gegužės 29 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 75, l. 143. // Prašyta išrūpinti švietimo ministro sutikimą gegužės 29 d. Nearonovai dainuoti Verdi operoje *Rigoletto*. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1928 m. gegužės 26 d. raštas Nr. 168 Švietimo ministerijos specialio mokslo tarėjui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 107, l. 28.

26 Spaudos atsiliepimai apie Marijos Sokil gastroles Berlyne, valstybinėje operoje 1934 m. lapkričio mėnesį. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 1.

27 Ten pat.

apsistojo Berlyne, gastroliavo svarbiausiuose Centrinės Europos operos teatruose<sup>28</sup>. Nuo 1938 m. gyveno JAV, kur koncertavo Niujorke, Čikagoje, Filadelfijoje, daugelyje kitų Šiaurės Amerikos miestų. Nuo 1958 m. dėstė Filadelfijos muzikos akademijoje, vėliau savo privačioje studijoje.

Sokil gastroles Lietuvoje padėjo organizuoti Lietuvių ir ukrainiečių draugijos atstovas Ivanas Revjuk-Bartovičius<sup>29</sup>. Valstybės teatre ukrainiečių kalba Sokil atliko Tamaros ir Marguerite'os (su Kipru Petrausku) vaidmenis<sup>30</sup>, taip pat dainavo Kauno konservatorijos salėje (solistei akompanavo sutuoktinis, kompozitorius, dirigentas, pianistas Antinas Rudnickis). Buvo atkreiptas dėmesys į viešnios „puikų vokalą“ ir „labai vykusią“ vaidybą (Jakubėnas 1994: 551). 1935 m. spalio 29 d. Valstybės teatre Sokil kartu su Rudnickiu surengė dviejų dalių simfoninį koncertą (tai buvo IV Valstybės teatro simfoninis koncertas), kuriame atliko Vasilijaus Barvinskio dainas „Noktiurnas“ ir „Sonetas“ (abiejų kūrinių ž. Ivano Franko)<sup>31</sup>. Sokil balsas įamžintas „Asch Recordings“ (Niujorkas, 1941) išleistame plokštelių albume „Ukrainian Folk Songs“, į kurį solistė įrašė aštuonias Rudnickio aranžuotas ukrainiečių liaudies dainas (fortepijono partiją atliko Rudnickis).

Archyviniai dokumentai liudija, kad gastrolių organizavimas ne visuomet buvo sklandus: pasitaikydavo atvejų, kai sužlugdavo svarbios, Valstybės teatro jau suderėtos, gastrolės. 1935 m. rugsėjo mėnesį tuometis teatro direktorius Viktoras Žadeika kreipėsi į Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamentą, siūlydamas nustatyti aiškią gastrolių organizavimo tvarką: „reikalinga, kad teatras iš anksto žinotų, kiek galima kuriam atlikėjui honoraro siūlyti. Iki šiol veikusi tvarka – gauti [Švietimo] Ministerijos ir V. [Valstybės] Kontrolės sutikimą dėl honoraro dydžio jau susitarus su gastrolieriu – yra visiškai nepriimtina, [...] Iki šiol veikusia tvarka Teatras net ir labai mažo honoraro niekam pasiūlyti negali, nes nežino, ar Ministerija su V. Kontrole jo dar labiau nesumažins. Tokiai padėčiai esant, visiškai negalimas joks susirašinėjimas su gastrolieriais ir

28 M. Sokil 1935 m. kovo 25 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 2.

29 Ten pat.

30 A. Rubišteino operos „Demonas“ 1935 m. spalio 31 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 134, l. 73 a. p. // Ch. Gounod operos „Faustas“ 1935 m. lapkričio 8 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 134, l. 80 a. p.

31 Rudnickis, dalyvaujant Sokil, buvo kviečiamas 1935 m. spalio 28 d. diriguoti simfoniniame koncerte pagal atlikėjų sudarytą programą, o už simfoninį koncertą sutartas 40 % bruto to koncerto pajamų honoraras. Tų pačių metų spalio 31 d. Sokil buvo kviečiama atlikti Tamaros vaidmenį Rubišteino operoje „Demonas“. Solistės honoraras – 25 % bruto spektaklio pajamų. Iš gauto honoraro atlikėjai privalėjo sumokėti įstatymais nustatytus valstybinius mokesčius. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1935 m. rugsėjo 16 d. raštas Antinui Rudnickiui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 125. // Koncerto programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 24.

negalimos jokios derybos su jais.<sup>432</sup> Žadeika prašė Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento leisti gastrolieriams mokėti nuo 15 % iki 50 % bruto pajamų to spektaklio ar koncerto, kuriame jie dalyvavo: „Turėdamas tokį sutikimą, Teatras galės pradėti tartis su gastrolieriais ir pats nustatyti, kiekvienu atskiru atsitikimu, kiek kuriam mokėti. Tuo būdu bus išvengta daug nesusipratimų [...] ir galima bus įgyvendinti iš anksto numatytą planą.“<sup>433</sup> Atrodo, pokyčių neįvyko.

Sėkmingos buvo rusų operos primadonos, Maskvos Didžiojo teatro solistės **Valerijos Barsovos** (1892–1967) gastrolės. Maskvos konservatorijos absolventė, Masetti mokinė, pasižymėjo įgimtu muzikalumu, puikiu nepriekaištingai suformuotu ir išlavintu balsu. Valstybės teatrą Barsova aplankė tris kartus: 1929<sup>34</sup> ir 1930<sup>35</sup> m. pavasarį (atliko Gildos, Violettos, Rosinos ir Juliettės vaidmenis), taip pat 1936 m. vasario mėnesį – tada Kauno publika trečią kartą išgirdo solistę atliekant Rosinos vaidmenį<sup>36</sup>. „Metropolitain“ kino teatro salėje įvyko ir Barsovos koncertas. Anot Vlodo Jakubėno, jos gastrolės

32 1935 m. rugsėjo 18 d. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos raštas Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamentui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 126.

33 Ten pat, l. 126 a. p.

34 Prašyta sutikimo gegužės 28 d. Barsovai dainuoti operoje „Sevilijos kirpėjas“ ir leisti jai mokėti honorarą 30 % bruto pajamų, o bilietų kainas pakelti nuo 3 iki 12 Lt. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 23 d. raštas Nr. 199 švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 59. // Taip pat buvo prašyta sutikimo gegužės 30 d. Barsovai ir Aleksejevui dainuoti operoje *Rigoletto* ir leisti solistams mokėti honorarą – 50 % nuo bruto pajamų, o bilietų kainas pakelti nuo 3 iki 15 Lt. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 23 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 62. // Be to, prašyta leisti atvykti iš Rygos į Kauną dešimt dienų trukšiančių gastrolių (nuo gegužės 24 iki birželio 4 d.) Valstybės teatre SSSR piliečiams Barsovai, Aleksandrui Aleksejevui ir jų impresarijui Kondrašovui. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 24 d. raštas Vidaus reikalų ministerijos Piliečių apsaugos departamento direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 63. // Buvo prašoma leidimo Barsovai ir A. Aleksejevui gegužės 31 d. dainuoti Verdi operos „Traviata“ spektaklyje ir mokėti jiems už dalyvavimą 50 % bruto pajamų, pakėlus bilietų kainą nuo 3 iki 15 Lt. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Jurgio Savickio 1929 m. gegužės 29 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 108, l. 69.

35 Buvo prašoma leisti atvykti į Lietuvą Maskvos Didžiojo teatro solistei SSSR pilietei Barsovai gastrolių Valstybės teatre nuo 1930 m. kovo 23 d. iki balandžio 12 d. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Pijaus Adomavičiaus 1930 m. kovo 22 d. raštas Vidaus reikalų ministerijos Piliečių apsaugos departamento direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 109, l. 24. // Prašyta leisti Maskvos Didžiojo teatro primadonai Barsovai dalyvauti 1930 m. kovo 25 d. Rossini operos „Sevilijos kirpėjas“ (Rosinos vaidmuo) spektaklyje ir išmokėti už spektaklį 2 150 Lt, o bilietų kainas pakelti nuo 3 iki 12 Lt. Taip pat prašyta atlikėjai leisti kovo 27 d. tomis pačiomis sąlygomis dalyvauti Gounod operoje *Roméo et Juliette* su Petrausku (jam reikėtų išmokėti 25 % nuo bruto pajamų), o bilietų kainas pakelti nuo 4 iki 17 Lt. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Andriaus Olekos-Žilinsko 1930 m. kovo 24 d. raštas švietimo ministrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 109, l. 25.

36 Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1936 m. sausio 30 d. raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 38. // G. Rossini operos „Sevilijos kirpėjas“ 1936 m. vasario 22 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 134, l. 174 a. p. // Ten pat, b. 90, l. 96.

buvo „tikra sensacija“, o „Sevilijos kirpėjas“ [vasario 22 d.] virto viešnios triumfu; po savo garsios arijos ji atliko net, berods, septynis įvairius „bisus“ (Jakubėnas 1994: 187). „Viešnios duomenys yra, tiesa, tikrai sensacingi. [...] Jos [Barsovos] balsas – tobulas, puikiai funkcionuojantis instrumentas. [...] Šalia to visko Barsova yra kultūringa muzikė“ (ten pat: 187–188). Per koncertą „puikiai atlikti kūriniai sukėlė tikrą furorą: daugelį jų teko pakartoti“ (ten pat: 188). Jakubėno teiginius patvirtina Barsovos balso įrašai, tarp jų Rossini operos „Sevilijos kirpėjas“ Rosinos I v. kavatina *Una voce poco fa*, kurią solistė įrašė 1937 m. su Didžiojo teatro orkestru (dirigavo Levas Steinbergas). Nepaprastas balso emisijos lengvumas visuose registruose, balso ekvilibristikos menas, plastiškos ruliados, žėrintys dinamiški aukštieji garsai, unikalus gebėjimas valdyti muzikinę frazę, ją subtiliai niuansuoti, dainavimo precizija liudija solistės talentą ir aukščiausio lygio meistriskumą. Įdomus faktas, kurį reikėtų paminėti, yra tai, kad savo artistinės karjeros pradžioje, tobulindamas kamerinės muzikos atlikimą, privačių konsultacijų pas Barsovą (taip pats teigė) vyko Virgilijus Noreika.

1936 m. gastrolių į Lietuvą Barsova atvyko kartu su kitais Sovietų Sąjungos atlikėjais. Delegacijos sudėčiai priklausė Didžiojo teatro solistė Marija Maksakova, smuikinininkas, Maskvos konservatorijos profesorius Davidas Oistrachas, jo pianistas Vsevolodas Dopilinas ir pianistas, Maskvos konservatorijos profesorius Grigorijus Ginzburgas. Visi muzikai buvo pakviesti atlikti vieną koncertą ar spektaklį<sup>37</sup>.

1937 m. Kaunas pirmą kartą susipažino su dainininkėmis iš tolimų Azijos kraštų. Valstybės teatro scenoje pasirodė viešnia iš Filipinų – operos solistė ir aktorė Luisa Tapales-Isang, sužavėjusi savo „egzotine vaidyba“ (Jakubėnas 1994: 254). 1938 m. atvyko japonė **Teiko Kiwa** (1902–1983, tikrasis vardas Laetitia Jacoba Wilhelmina Klingen, japonų-olandų kilmės), pristatyta kaip Tokijo imperatoriškojo teatro solistė<sup>38</sup>. Abi atliko tą patį Cio Cio San vaidmenį Puccini operoje *Madama Butterfly*. Teiko Kiwa dainuoti mokėsi Italijoje, o debiutavo 1922 m. Lisabonos „São Carlos“ nacionaliniame teatre. Išgarsėjo Cio Cio San interpretacija, be to, buvo pirmoji japonė, atlikusi šį vaidmenį Didžiajame Varšuvos teatre, Helsinkio, Romos, Budapešto, Prahos, Sofijos, Vienos ir

37 Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1936 m. sausio 30 d. raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 38. // Davido Oistracho 1936 m. vasario 4 d. koncerto programa. Koncerte dirigavo Leiba Hofmekleris. Žr. X Valstybės teatro koncertas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 134, l. 158 a. p. // Grigorijaus Ginzburgo 1936 m. vasario 8 d. koncerto programa. XI Valstybės teatro koncertas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 134, l. 162 a. p. // Maksakovos gastrolės. Žr. G. Bizet operos *Carmen* 1936 m. vasario 11 d. ir vasario 12 d. spektaklių programos. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 93, 94.

38 G. Puccini operos *Madama Butterfly* 1938 m. vasario 8 d. spektaklio programėlė. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 154. // Prašyta išduoti vizą japonų dainininkei Teiko Kiwai, kuri turėjo dainuoti Valstybės teatre vasario 9 d., ir ją išsiųsti Lietuvos konsulatui Berlyne. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 23.

kituose Europos teatruose, Brazilijoje (antroji). Solistės repertuare buvo Norinos (Donizetti operoje *Don Pasquale*), Iris (to paties pavadinimo Pietro Mascagni operoje), Mimi (Puccini operoje „Bohema“) vaidmenys. Ji atliko ir kamerinę muziką, pavyzdžiui, Johanneso Brahms'o, Roberto Schumann'o, Edvardo Griego, Stanisławo Moniuszko ir kt. vokales miniatiūras (dainavo penkiomis kalbomis)<sup>39</sup>. Teiko Kiwos balsą galima išgirsti „Victor“ įrašų kompanijos plokštelėse. Po Antrojo pasaulinio karo ji gyveno Nicoje, mokė dainuoti.

Gastrolėse dainininkę lydėjo sutuoktinis ir vadybininkas, lenkų tenoras Czesławas Rawita-Proszowski<sup>40</sup>. Prieš atvykdamą į Lietuvą, Teiko Kiwa dainavo Berlyne su žinoma vokiečių atlikėjais ir sulaukė pripažinimo<sup>41</sup>. Muzikologas Hansas Rutzas, recenzuodamas solistės gastrolinį spektaklį Vokiečių operoje (*Deutsches Opernhaus*), pabrėžė aukštą jos vokalinę ir sceninę kultūrą. Anot jo, dainininkė atvėrė visai kitą pasaulį, kuris anksčiau buvo jaučiamas iš toli<sup>42</sup>. Kita vertus, Rutzas teigė, kad Teiko Kiwa – europietiška dainininkė, kad „ne tik jos italų kalba liudija tobulą *bel canto* mokyklą. Galimybės neribotos. Aukštųjų garsų *forte*, kuris pranoksta viską. Švelniausio aiškumo galviniai garsai. Kalbos tonas nuostabus, jausmingas, sklidinasis sielos šilumos.“<sup>43</sup> Žurnalistas ir teatrologas Herbertas Alfredas Frenzelas išskyrė skambų Teiko Kiwos balsą, kuriame yra ir švelnumo, ir galios, reikalingos atskleisti kontrastingą personažo likimą, gyvybingą mimiką, pabrėžė, kad jos vaidyba organiška, niekada neperžengia meninės tiesos ir tikrovės ribų. Taip pat atkreipė dėmesį į tai, kad solistės gestų kalba netrikdo europietiško solistų ansamblio harmonijos<sup>44</sup>.

39 Teiko Kiwa in Demand. *Musical Courier*. 1927 m. rugpjūčio 18 d., T. 95, Nr. 7, p. 28.

40 Buvo prašyta išduoti vizą Rawitai-Proszowskiui, kuris „kaip akompaniatorius lydi garsiąją dainininkę Teiko Kiwą ir kuris Kaune nedirbs, o tik atvyks kaip jos palydovas“, o dokumentą išsiųsti Lietuvos konsulatui Berlyne. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 28. // Kitame rašte teigta, kad Teiko Kiwai ir Czesławui Rawitai-Proszowskiui leista atvykti į Lietuvą 7 dienoms. Dėl vizų jie turi kreiptis į Lietuvos pasiuntinybę Berlyne. Raštą pasirašė Užsienio reikalų ministerijos sekretorė Julija Voiciekauskienė. Žr. Užsienio reikalų ministerijos 1938 m. vasario 3 d. raštas Nr. 2446 Valstybės teatrui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 125, l. 30.

41 Pinkertono vaidmenį atliko Walteras Ludwigas, Suzuki – Marie-Luise Schilp, Sharplesso – Hansas Wocke, Goro – Hansas Florianas, operai dirigavo Arturas Rotheris. Žr. R. Oboussier. Teiko Kiwa als Butterfly. *Deutsches Opernhaus. Deutsche allgemeine Zeitung*, 1937 m. vasario 23 d. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 76.

42 Hans Rutz. Teiko Kiwa im Deutschen Opernhaus. Japanerin als Butterfly. *Berliner illustrierte Nacht-ausgabe*, 1937 m. vasario 23 d. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 74.

43 Ten pat.

44 Herbert A. Frenzel. Eine echte Butterfly. Teiko Kiwa in Charlottenburg a.G. *Der Angriff*, 1937 m. vasario 23 d. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 75.

**Luisa Tapales-Isang** (1901–1987) dainavimo mokėsi pas garsų filipiniečių soprana Jovitą Fuentes<sup>45</sup>, vėliau Italijoje, Milane. Ji tapo pirma filipiniečių operos soliste, kuri dainavo su garsiais italų dainininkais, kaip antai tenorai Giacomo Lauri-Volpi ir Beniamino Gigli (De Los Santos 2017: 38–42). Tapales-Isang gastroles organizavo Rygoje įsikūrusi Benjamino Levito agentūra<sup>46</sup>. Levitas laiške Žadeikai rašė, kad solistė yra ryški žvaigždė ir reikalauja kontrakto<sup>47</sup>. Siekdamas didesnės sensacijos, impresarijus į europinę turnė pakvietė ir dainininkės brolių, kompozitorių ir Manilos operos teatro vyriausiąjį dirigentą (taip buvo pristatytas) Ramoną Tapalesą-Isangą, kuris kovo mėnesį turėjo atvykti į Europą (1937 m. kovo 12 d. Latvijos nacionalinėje operoje filipiniečiai planavo atlikti pirmąjį gastrolinį spektaklį)<sup>48</sup>. Gegužės 5 d. jis dirigavo Tapales-Isang *Madama Butterfly* spektakliui Valstybės teatre<sup>49</sup>. Gastrolieriai suderėjo 40 % bruto spektaklio pajamų honorarą<sup>50</sup>.

1936 m. pradžioje impresarijus Levitas organizavo didelį įspūdį palikusias amerikiečių dainininkės (soprano) **Caterinos Jarboro** (Katherine Lee Yarborough, 1898 (1904<sup>51</sup>)–1986) gastroles. Į Kauną solistė atvyko po labai sėkmingų pasirodymų Taline

- 45 Jovita Flores Fuentes (1895–1978) – garsi filipiniečių operos solistė ir pedagogė. Dainuoti mokėsi Maniloje, Šv. Izabelės koledže ir privačiai pas Salviną Fornari, vėliau Italijoje pas kompozitorių, vargonininką ir vokalo pedagogą Arturo Cadore ir bosą Luigi Lucenti, vieną garsaus veristinio tenoro Franco Lo Giudice mokytojų. 1925 m. Cio Cio San vaidmeniu Puccini operoje *Madama Butterfly* Fuentes debiutavo Pjačencos miesto teatre. Gastroliavo Europoje, Filipinuose, JAV, kur atliko Mimi Puccini operoje „Bohema“, Iris Mascagni *Iris*, Salome'os Strausso *Salome* ir kt. operų vaidmenis. Solistė pelnė pripažinimą, be to, buvo įvairių muzikos asociacijų Filipinuose steigėja.
- 46 Gastrolių turėjo įvykti 1937 m. balandžio 28 ir 30 d. Žr. 1937 m. balandžio 5 d. Benjamino Levito pasirašytas gastrolių organizavimo susitarimas. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 91.
- 47 Benjamino Levito 1937 m. balandžio 5 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui Viktorui Žadeikai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 93.
- 48 Benjamino Levito 1937 m. vasario 18 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 72. // Levitas pasirašė sutartį su artistais. Atsižvelgiant į kontrakto sąlygas, R. Tapalesui-Isangui buvo skirta viena generalinė repeticija su Valstybės teatro orkestru, o afišose nurodyta: „p. Tapales-Isang, įžymi dainininkė“ ir „orkestras, diriguojamas p. Ramono Tapales iš Manilos“. Žr. Benjamino Levito 1937 m. balandžio 12 d. laiškas Viktorui Žadeikai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 96.
- 49 Prašyta duoti darbo leidimą JAV pilietei, filipinietei Tapales-Isang ir jos broliui R. Tapalesui-Isangui vieną kartą dainuoti Valstybės teatre, o visas siųsti Lietuvos pasiuntinybei Rygoje. Žr. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1937 m. balandžio 30 d. raštas Vidaus reikalų ministerijai. LLMA, f. 101, b. 121, l. 70. // G. Puccini operos *Madama Butterfly* 1937 m. gegužės 5 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 135, l. 243.
- 50 Benjamino Levito 1937 m. balandžio 12 d. laiškas Viktorui Žadeikai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 96.
- 51 „Jarboro gimė 1904 m. liepos 24 d. Vilmingtone, JAV pilietė“ – tai Levito pateikti Jarboro asmens duomenys. Buvo sutarta, kad solistė Valstybės teatre 1936 m. sausio 18 d. atliks Aidos vaidmenį, ir sulgytas 40 % bruto spektaklio pajamų honoraras. Žr. Benjamino Levito 1935 m. gruodžio 28 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 197.

ir Rygoje (dainavo Verdi operos *Aida* spektakliuose)<sup>52</sup>. Levito entuziastingos prognozės, kad „šios gastrolės be abejonės taps sensacija...“<sup>53</sup>, pasitvirtino. Jarboro – pirma juodaodė dainininkė, pradėjusi operos solistės karjerą dar iki istorinio Marian Anderson debiuto Niujorko „Metropolitan Opera“. Atlikėja studijavo Šiaurės Karolinoje, vėliau Niujorke ir Paryžiuje, dalyvavo pirmame afroamerikiečių Brodvėjaus šou – Eubie Blake'o miuzikle „Shuffle Along“ (1921). Baigusi studijas, 1926 m. išvyko į Paryžių ir tris sezonus dainavo Prancūzijos ir Italijos scenose. 1928 m. tęsė studijas Italijoje pas Nino Campinno. Solistės debiutas įvyko 1930 m. Milano „Teatro Puccini“, kur ji atliko pagrindinį soprano vaidmenį Verdi operoje *Aida*. Vėliau dainavo Briuselyje, sudarė sutartį su Neapolio „San Carlo“ teatru, su jo trupe gastroliavo Prancūzijoje, Monake, Šveicarijoje. 1933 m. impresarijus Alfredo Salmaggi pakvietė Jarboro kartu su Čikagos „Grand Opera Company“ solistais atlikti Aidos vaidmenį Verdi operoje *Aida*. Spektaklis buvo parodytas Niujorko Hipodromo teatre ir tai buvo pirmas juodaodės operos dainininkės pasirodymas su baltaodžių trupe rasinės segregacijos laikotarpiu. Sėkmė buvo tokia didelė, kad netrukus Jarboro atliko Aidos vaidmenį dar kartą drauge su garsiuoju afroamerikiečiu baritonu Julesu Bledsoe (Amonasro) ir tą rudenį dalyvavo Hipodromo teatro sezono atidaryme.

Po sėkmingo pasirodymo *Aidoje* dainininke susidomėjo „Metropolitan Opera“ vadovybė. Paaiškėjus, kad Jarboro ne italė, bet afroindėnė, kontrakto jie nesudarė, tad dainininkė išvyko į Europą. 1935–1939 m. ji dainavo Briuselio karališkajame teatre „La Monnaie“ (1936 m. sukūrė pagrindinį Balkis vaidmenį Gounod operoje „Sabos karalienė“), Paryžiuje, Monte Karle, Sankt Peterburge (tuometiniame Leningrade), Varšuvoje, Rygoje, kituose miestuose, taip pat Kaune (1936 m. sausio ir 1937 m. gegužės mėnesį). Ypač ryški buvo Aida ir Selika Giacomo Meyerbeero operoje „Afrikietė“, Balkis Gounod operoje „Sabos karalienė“, Sitâ Massenet „Lahoro karalius“<sup>54</sup>. Sėkmingą atlikėjos karjerą nutraukė prasidėjęs Antrasis pasaulinis karas. Jarboro grįžo į JAV ir ten koncertavo, dainavo rečitalius Niujorko rotušėje (1943 ir 1944), „Carnegie Hall“ (1944). 1944 m. „Metropolitan Opera“ į savo trupę dar kartą pakvietė Europoje pripažintą dainininkę, tačiau ji atsakė. Dainavo iki 1955 m. (Johns 1996: 326–328) – tais metais „Metropolitan Opera“ debiutavo Anderson.

52 B. Levito 1936 m. sausio 9 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 10. //

B. Levito 1936 m. sausio 18 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 119, l. 21.

53 B. Levito 1935 m. gruodžio 16 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 210.

54 Alfred Lyon koncertų biuro Paryžiuje 1936 m. rugsėjo 4 d. raštas Kauno Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 24.

Į Verdi operos *Aida* spektaklį<sup>55</sup> atvyko prezidentas Antanas Smetona, Kauno aukštuomenės atstovai, užsienio šalių diplomatai. Valstybės teatre gausiai susirinkusi publika, anot Jakubėno, išgirdo „iš tikro pirmą kartą operinę pajėgą“ (Jakubėnas 1994: 180). Vokaliniu požiūriu Jarboro nenustebino, tačiau „sudarė nuostabaus ryškumo tipą. [...] Dainavimas buvo kupinas muzikalumo, vaidyba pilna neklastos egzotikos ir temperamento; ypač gyva viešnios mimika. Visas tipas dvelkia nepamėgdžiojamu rasiniu įdomumu ir originalumu. Ypač gražiai praėjo didžioji scena prie Nilo ir paskutinis paveikslas“ (ten pat: 181). Radamesą tada dainavo Petrauskas<sup>56</sup>. Spektaklio išpūdžius papildė Jono Kardelio įžvalgos: „Jarboro turi gražų balsą ir gerą dainavimo mokyklą. Jarboro balso klasiškai dramatišku pavadinti negalima; jis minkštas, švelnus ir be dramatinio fundamentalumo. Tačiau stiprus ir patvarus. Ypatingasis jo privalumas – nepaprastai lengvos ir metališkos skambios aukštumos. Kadangi, be to, balsas šiltas ir malonus tembro, tai aukštumose jis labai malonus klausyti. [...] Balso pastatymas, dainavimo maniera, vaidyba liudija itališką pasiruošimą scenai“ (Kardelis 1936: 7).

Su dideliu pasisekimu atlikusi Aidos vaidmenį, prieš išvykdamą į Brno, kino teatro „Metropolitain“ salėje (tai buvo viena erdviausių salių Kaune, talpinusi apie 700 žiūrovų) 1936 m. sausio 21 d. Jarboro surengė savo vienintelį koncertą<sup>57</sup>. Solistė atliko italų, prancūzų kompozitorių romansų, taip pat afroamerikiečių liaudies ir religinių dainų. Apie solistės balsą, jos dainavimą informacijos nėra, todėl ypač reikšminga yra to meto mūsų operos kritiko Jakubėno nuomonė: „Kas matė ją šeštadienį kuriančią nuostabaus ryškumo Aidą, tas galėjo nustebti, kaip natūraliai ji jaučiasi koncerto estradoje, kaip moka ir čia pagauti publiką, ją sugestionuoti. [...] kartu ji yra labai muzikali menininkė su didele technika ir kultūra. Kaip tik koncerte pasireiškė jos puikus balso valdymas, mokėjimas keisti jo tembrą, ekspresyviai frazuoti; atsirado ir *Aidoje* kiek trūkstamo *piano*. Paaiškėjo ir balso labiau gal lyrinės, negu dramatinės, savybės; puikiai skambėjo minkštos, laisvos viršūnės, mažiau buvo jausti ir žemųjų silpnumas. [...] *negro-spirituals* [...] dvelkia nuoširdžia, giedra melancholija. [...] atlikta nepamėgdžiojamu egzotiniu stiliumi ir gyva mimika, sukėlė tikrą furorą. Kaunui tai buvo naujas ir įdomus dalykas“ (Jakubėnas 1994: 181). Jam pritarė Jonas Kardelis: „Galima teigti, kad p. Jarboro koncerte

55 G. Verdi operos *Aida* 1936 m. sausio 18 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 80. // Ten pat, b. 134, l. 145 a. p. // Valstybės teatras [*Aidos* spektaklio anonsas]. *Lietuvos žinios*. 1936 m. sausio 18 d., p. 9.

56 Radamesą dainavo Petrauskas, Amneris – Vincė Jonuškaitė-Zaunienė, Amonasro – Sodeika, Ramfį – Ipolitas Nauragis, Faraoną – Antanas Kučingis. Spektakliui dirigavo Mykolas Bukša. Žr. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 80.

57 Čikagos operos primadonos negrės K. Jarboro koncertas sausio 21 d. *Lietuvos žinios*. 1936 m. sausio 20 d., p. 6.



daug daugiau įvairesnė, visapusiškesnė ir įdomesnė, negu operoj. Ji tiesiog nuostabi interpretatorė, aukštos inteligencijos asmenybė ir didelės meniškos kultūros dainininkė. Nedaug Kaunas tematė tokių gastrolierių. Didelis dainavimo lengvumas, be galo įvairus balso niuansavimas bei jo spalvų moduliavimas, stipri išraiška ir drauge didelis bei lengvas paprastumas...“ (Kardelis 1936: 7).

1937 m. gegužės mėnesį Jarboro dar kartą aplankė Kauną<sup>58</sup>. Vėl dainavo Aidą su ta pačia Valstybės teatro solistų sudėtimi, tik šį kartą Amneris vaidmenį atliko Jadvyga Vencevičaitė (Vincė Jonuškaitė-Zaunienė tuo metu gastroliavo Paryžiuje, dainavo Carmen „Opéra-Comique“ teatre (Kardelis 1937: 4)). Po sėkmingų gastrolių iškeldama iš Lietuvos, Jarboro turėjo koncertuoti Tauragės Šaulių kino teatro salėje (gegužės 30 d.)<sup>59</sup>, o planui pasikeitus – Marijampolėje ir Alytuje<sup>60</sup>. Tačiau netrukus *Lietuvos žinios* informavo apie birželio pradžioje įvyksiantį solistės atsisveikinimo koncertą Vasaros teatre<sup>61</sup>. Tie, kurie negalėjo patekti į vienintelį *Aidos* spektaklį, turėjo galimybę paskutinį kartą išgirsti šių unikalių dainininkę<sup>62</sup>.

Per tą savaitę susiklostė ypatinga situacija – Kauno dienraščiai anonsavo dar dviejų sopranų, Milano teatro „La Scala“ solisčių, gastroles: Toti Dal Monte vienintelį koncertą Valstybės teatre (gegužės 31 d.)<sup>63</sup> ir du Tatianos Menotti spektaklius, kuriuose solistė turėjo atlikti Violettos Valery vaidmenį Verdi operoje „Traviata“ (birželio 2 d.) ir Marguerite’os vaidmenį Gounod operoje „Faustas“ (birželio 4 d.)<sup>64</sup>.

**Toti Dal Monte** (Antonietta Meneghel, 1893–1975), viena ryškiausių XX a. lyrinių-koloratūrinių sopranų, *bel canto* meistrė, Patti, Nellie Melbos, Luisos Tetrzzini vokalinio meno tradicijų tęsėja. Ji mokėsi Neapolio konservatorijoje pas Barbarą Marchisio. 1937 m. Kauno publika turėjo retą galimybę išgirsti Toti Dal Monte balsą jos artistinės karjeros viršūnėje, o įžymaus soprano viešnage buvo reikšmingas įvykis visai operos solistų bendruomenei. Dienraštis skelbė: „Pirmadienį mūsų Valstybės teatre duos

58 Šeštadienį, gegužės 29 d. 20 val. su negre K. Jarboro ir K. Petrausku *Aida*, Verdi 8 pav. opera. Bilietai nuo 1 iki 8 litų. Žr. Spektaklio anonsas. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 11. // G. Verdi operos *Aida* 1937 m. gegužės 29 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 135, l. 261.

59 Negrė Jarboro pravažiudama dainuos Tauragėje. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 28 d., Nr. 117, p. 7.

60 Dainininkė negrė Jarboro į Marijampolę ir į Alytų. *Lietuvos žinios*. 1937 m. birželio 4 d.

61 1937 m. birželio 3 d. koncerto anonsas. Negrė Jarboro koncertuos Vasaros teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. birželio 1 d., Nr. 120, p. 8.

62 Jarboro koncertas Vasaros teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. birželio 2 d., Nr. 121, p. 7. // Tačiau dėl blogo oro Jarboro koncertas įvyko tik birželio 4 d. (penktadienis, 21 val.). Žr. Čikagos operos artistės negrės Jarboro koncertas rytoj. *Lietuvos žinios*. 1937 m. birželio 3 d., Nr. 122, p. 10.

63 Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 11. // Toti Dal Monte šiandien dainuoja Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 31 d., Nr. 119, p. 8.

64 Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. birželio 2 d., Nr. 121, p. 7.

koncertą tokio masto dainininkė, kokios Kaunas dar iš viso nėra matęs ir kuriai tik Šaliapinas tegali prilygti.“<sup>65</sup> Koncerte dalyvavo garsus „La Scala“ baritonas Luigi Montesanto<sup>66</sup>. Dainininkams akompanavo Aleksandras Kučinskas (baleto koncertmeisteris)<sup>67</sup>. Netrukus po pirmųjų Toti Dal Monte koncerto anonsų Valstybės teatro administracija pranešė, kad solistės koncertą rengia ne Valstybės teatras<sup>68</sup> – dar 1937 m. kovo mėnesį laiške Valstybės teatro direktoriui Žadeikai impresarijus Levitas rašė apie vieno Toti Dal Monte spektaklio Valstybės teatre galimybę. Jis nurodė sąlygas: 65 % bruto spektaklio pajamų, esant minimaliai 11 000 Lt sąskaitai. Jeigu šios sąlygos teatrui būtų nepriimtinos, tuomet Levitas sutiktų išnuomoti salę. Laiške yra ir prierasas ranka – „bilietų kaina po 20 Lt 8 000 [minimali kalkuliacija]“<sup>69</sup>. Taigi koncertą greičiausiai organizavo Levitas ir jo patikėtiniai. Beje, koncertas nebuvo recenzuojamas.

**Tatiana Menotti** (1909–2001) buvo tuometės jaunosios kartos italų operos solistė. Pirmą kartą Kauną aplankė 1936 m.<sup>70</sup>, jau atstovaudama Milano teatrui „La Scala“. Dainininkė tęsė šeimos tradicijas – jos tėvas, Delfino Menotti, buvo žinomas italų baritonas. Iki 1957 m. Menotti dainavo „La Scaloje“, sėkmingai gastroliavo kituose Europos ir Pietų Amerikos teatruose. Tarp scenos partnerių buvo Gigli, Tito Schipa, Maria Callas, Licia Albanese (išliko įrašų su Menotti<sup>71</sup>). Baigusi solistės karjerą, kartu su sutuoktiniu, žinomu ispanų tenoru Juanu Oncina, dėstė dainavimą Barselonoje. Valstybės teatro publika pamėgo šią aukštos kultūros dainininkę – ji kasmet (iki 1939 m.)<sup>72</sup> atvykdavo į Kauną, dainavo Rosinos (Rossini „Sevilijos kirpėjas“), Mimi (Puccini „Bohema“), Gildos, Lakmės (Léo Delibes *Lakmė*), Violettos, Marguerite'os (Gounod „Faustas“) partijas. Anot Jakubėno, Menotti – aukšto profesinio lygio, „taurių ypatybių menininkė“ (Jakubėnas 1994: 200). „Viešnios kiekviena frazė liudija aukštą muzikinę kultūrą [...] Tokių dainininkų apsilankymas gali atnešti daug naudos mūsų operos trupei“ (ten pat: 201).

65 Garsioji Toti Dal Monte koncertuoja Kaune. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 8.

66 Baigęs solisto karjerą Montesanto dėstė dainavimą. Tarp jo mokinių buvo tenorai Giuseppe Di Stefano ir Rolando Massaro.

67 Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 11.

68 Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*. 1937 m. gegužės 28 d., Nr. 117, p. 7.

69 Benjamino Levito 1937 m. kovo 22 d. laiškas Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 116, l. 88.

70 Menotti kartu su tenoru N. Ardelli 1936 m. atliko pagrindinius vaidmenis Verdi operos „Traviata“ (gegužės 24 d.), Puccini „Bohema“ (gegužės 27 d.), Rossini „Sevilijos kirpėjas“ (gegužės 30 d.), Verdi *Rigoletto* (birželio 3 d.) spektakliuose. Spektaklių programos žr.: LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 139, 140, 141, 143. // Birželio 5 d. Menotti dar kartą atliko Violettos vaidmenį kartu su Juozu Babravičiumi (Alfredas). Žr. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 144.

71 Yra žinomas 1938 m. Puccini „Bohemos“ įrašas teatre „La Scala“, kur Menotti dainuoja Musettos partiją. Rodolfo vaidmenį atliko Gigli, Mimi – Albanese, Marcello – Afro Poli, Schaunard – Aristide Baracchi, Colline – Duilio Baronti ir kt. Dalyvavo „La Scala“ choras ir orkestras, dirigavo Umberto Berrettoni.

72 1939 m. kovo 14 d. Menotti atliko Rosinos vaidmenį Rossini operoje „Sevilijos kirpėjas“. Spektaklio programą žr.: LLMA, f. 101, ap. 1, b. 97, l. 143 a. p.

Taigi Valstybės teatro 1936–1937 m. sezono pabaigą vainikavo tikra *bel canto* šventė arba, kitaip tariant, trijų savitų, ryškių sopranų varžytuvės. Vargu ar sužinosime, kas lėmė tokį gastrolių laiko sutapimą. Viena aišku – operos solistams ir Kauno konservatorijos dainavimo klasių studentams tai buvo unikalios meistriškumo pamokos.

1938 m. Kauną aplankė dar viena prancūzė – „Opéra Comique“ primadona, bene populiariausia savo laikmečio prancūzų dainininkė **Lillie Grandval** (1904–2000). Čia ji atliko Violettos, Cio Cio San ir Mimi vaidmenis<sup>73</sup>. Grandval studijavo Paryžiaus konservatorijoje pas garsų tenorą Eustase Thomasą-Salignacą, dainavimo įgūdžius tobulino pas Litvinne, kuri buvo Anne Barthe-Banderali ir Pauline'os Viardot (Viardot – Garcia'ų šeimos atstovė) mokinė. Taigi aptinkame prancūzų ir lietuvių vokalo mokyklų genealogijos bendrumų (buvo minėta, kad pas Litvinne dainavimo įgūdžius tobulino mūsų šalies dainininkės). Tarp garsios pedagogės mokinių buvo ir Valstybės teatre gastroliavusi rusų išėivijos atstovė Koshetz. Jakubėnas taip apibūdino Grandval suvaidintą Butterfly: „iš tikro stambaus masto meno pajėga. Jos mene visų pirma pabrėžtinai retas išbaigtumas, vieningumas. Balsas vidutiniško dydžio – minkštas, ypač šviesus lyrinis sopranas; jis lengvai valdomas, [...] turi ypač gražų viršutinį registrą su puikiu *piano* [...] Yra ir plačiai nešančio *bel canto* [...] Pažymėtina muzikinė kultūra: graži, vieningos linijos frazuotė, platus kvėpavimas, lengvas perėjimas iš vieno registro į kitą. Aukštai tenka vertinti ir artistės vaidybą: ji santūri, bet ekspresyvi, stilinga, su muzika sujungta, jai niekur neprieštaraujanti“ (Jakubėnas 1994: 302).

Keletą kartų Kaune viešėjo JAV dainininkė, dramatinis sopranas **Barbara Darlys** (Bronė Bernotaitė-Drangelienė; B. Drangelienė-Darlys, 1908–1988). Pirmą kartą solistė atvyko 1935 m. vasarą dalyvauti pirmajame Pasaulio lietuvių kongrese (atstovavo JAV lietuvių bendruomenei). Ta proga Valstybės teatre ji atliko Aidos vaidmenį kartu su Petrausku (Radamesas) ir Jonuškaite-Zauniene (Amneris)<sup>74</sup>. Apibendrinamas solistės pasirodymą, dienraštyje *Lietuvos žinios* Kardelis rašė, kad „p. Drangelienė-Darlys kultūringa, rimtos dainavimo mokyklos, muzikali ir labai gražaus balso dainininkė, kuriai galima spėti sėkmingą ateitį“ (Kardelis 1935: 7). Į Lietuvą Barbara Darlys atvykdavo kasmet, dainavo Tosčą<sup>75</sup>, Leonorą (Verdi „Trubadūras“)<sup>76</sup>, Donną Anną (Wolfgango Amadeuso Mozarto

73 Alfredo Germont'o vaidmenį atliko Petrauskas. Žr. G. Verdi operos „Traviata“ 1938 m. birželio 4 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 257. // G. Puccini operos *Madama Butterfly* 1938 m. birželio 7 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 259 a. p. // G. Puccini operos „Bohema“ 1938 m. birželio 9 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 261.

74 G. Verdi operos *Aida* 1935 m. rugpjūčio 17 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 90, l. 1.

75 Cavaradossi vaidmenį atliko Petrauskas, Scarpia'os – Sodeika. Žr. 1937 m. lapkričio 5 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 60.

76 1938 m. sausio 26 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 140.

*Don Giovanni*)<sup>77</sup>, *Aida*<sup>78</sup>. Recenzuodamas solistės pasirodymą atliekant Toscos vaidmenį (1936 m.), Jakubėnas pažymėjo ypač gražų *bel canto* ir laisvą balso emisiją, gilią muzikinę kultūrą, pilną ekspresijos ir lankstumo frazuotę (Jakubėnas 1994: 215). Solistės atliktas Leonoros vaidmuo (1938 m.), anot Jakubėno, atskleidė, kad Barbara Darlys buvo „visų pirma gilios muzikinės kultūros dainininkė; tai rodė [...] sugestionuojanti frazuotė, visuomet gryna intonacija, ritminis tikslumas, skoningi niuansai [...] Jos balsas – šviesus, minkštas, lyriškai dramatinis sopranas su skaidriu, skambiu ir laisvu aukštutiniu registru [...]“ (Jakubėnas 1994: 280). Pabrėžęs lengvas, aiškias, dramatinės koloratūras, kurios reikalingos Leonoros partijai, Jakubėnas priėjo prie išvados: „Tokio masto ir kultūros jėgą kaip B. Drangelienę norėtusi dažniau girdėti mūsų operoje“ (ten pat). Paskutinį kartą Barbara Darlys Lietuvoje viešėjo 1939 metais<sup>79</sup>.

Reikšmingu kultūrinio gyvenimo įvykiu tapo **Ewos Bandrowskos-Turskos** (1894–1979) gastrolės. Viena pačių ryškiausių ir universaliausių lenkų dainininkių (lyrinis-koloratūrinis sopranas), tenoro Aleksandro Bandrowskio dukterėčia, atstovavo puikiai mokyklai: dainuoti mokėsi pas Heleną Zboińską-Ruszkowską, buvusią Walery’aus Wysockio mokinę. Wysockis – Francesco Lamperti mokinys, Lvovo vokalo mokyklos įkūrėjas, daugelio pasaulinio garso operos solistų, tokių kaip Janina Korolewicz-Waydowa, Mišuga, Krušelnicka, Adam Didur, mokytojas. Pažymėtina, kad viena jo auklėtinių, žinomas sopranas Wanda Hendrichówna, dainavo prieškarinio Vilniaus teatruose, dėstė dainavimą M. Karłowicziaus konservatorijoje, vėliau su pertrauka iki repatriacijos (1945 m.) – Vilniaus muzikos mokykloje ir Vilniaus valstybinėje konservatorijoje<sup>80</sup>. Kitas Zboińskos-Ruszkowskos mokytojas, Stefanus Wołoszko, mokėsi Paryžiuje pas Giovanni Sbriglią, įžymaus tenoro Jeano de Reszke’ės mokytoją, ir Vienoje pas Josefą Gänsbacherį, kuris buvo Giovanni Gentiluomo mokinys<sup>81</sup>. Bandrowska-Turska debiutavo Varšuvoje 1918 metais. Ypač ryškūs dainininkės atlikti Halkos (to paties pavadinimo Moniuszkos operoje), Lucia’os (Donizetti *Lucia di Lammermoor*), Marguerite’os, Lakmė’s (Léo Delibeso *Lakmė*), Violettos, Gildos vaidmenys, be to, ji buvo puiki kamerinės vokalinės lyrikos atlikėja (dainavo šešiomis kalbomis). Solistė garsėjo subtilia prancūzų impresionistų muzikos interpretacija –

77 Pagrindinius vaidmenis atliko: Don Giovanni – Juozas Mažeika, Komandoro – Nauragis, Donna’os Elvira’os – Petronėlė Zaniauskaitė, Leporello – Kučingis. Žr. 1938 m. balandžio 10 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 210.

78 Pagrindinius vaidmenis atliko: Radameso – Petrauskas, Amneris – Jonuškaitė-Zaunienė, Ramfio – Nauragis, Amonasro – Sodeika. Žr. 1938 m. birželio 15 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 136, l. 264 a. p.

79 G. Verdi operos *Aida* 1939 m. birželio 17 d. programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 137, l. 241 a. p.

80 Wandos Hendrichównos asmens byla. LLMA, f. 109, ap. 3, b. 139, l. 2.

81 Giovanni Gentiluomo (1809–1866) buvo talentingas vokalo pedagogas, Vienos dainavimo mokyklos pagrindėjas.

Ravelio ir Alberto Rousselio dainas atliko akompanuojant kompozitoriams, buvo viena pirmųjų Karolio Szymanowskio kūrinų atlikėja. Dainininkė su dideliu pasisekimu gastroliavo Europoje ir JAV, nuo 1946 m. dėstė Krokuvoje, Poznanėje, Varšuvoje. Pirmą kartą Bandrowska-Turska į Kauną atvyko 1935 m. pradžioje ir kartu su italų dirigentu Napoleone Annovazzi (jis akompanavo solistei) surengė koncertą. Tuo metu gastrolių sėkmę užtemdė nemalonus incidentas – paaiškėjo, kad solistė buvo įleista į Lietuvą su sąlyga dainuoti tik itališkai ir prancūziškai, bet kūrinius atliko ir lenkų bei rusų kalbomis<sup>82</sup>. Jeigu ne toji aplinkybė, Bandrowska-Turska, greičiausiai, būtų dalyvavusi pavasarį (balandžio 22–28 d.) Valstybės teatro suorganizuotoje italų muzikos savaitėje. Tada, diriguojant Annovazzi, buvo atliktos operos *Tosca* ir *Aida* su Petrausku, atlikusiu pagrindinius tenoro vaidmenis, įvyko Ermanno Wolf-Ferrari operos „Keturi storžieviai“ (*I quattro rusteghi*) premjera (balandžio 26 ir 28 d.), italų simfoninės muzikos koncertas<sup>83</sup>.

1939 m. antrą kartą atvykusi į Kauną Bandrowska-Turska Valstybės teatre atliko Violettos vaidmenį<sup>84</sup>. „Geros balsinės medžiagos, puikios mokyklos ir itin žymių meninių duomenų“, – tokią nuomonę apie Bandrowską-Turską savo recenzijoje išdėstė Kardelis. Jis teigė, kad puiki dainininkė ir aktorė išsiskiria savo originalumu, meniniu individualumu, taip pat pabrėžė jos „dainavimo įvairumą, didelį niuansavimą, tembravimą [...] ir, kas ypač ryšku, – nuostabiai gražius *piano*. Čia lyriškai koloratūrinis dainininkės balsas pakyla į labai dideles ir savaimingas meniškumo aukštumas“ (Kardelis 1939: 6). Be to, Bandrowska-Turska „yra rimta aktorė, kuri laikosi perdėm realistinių principų, [...] ryški aktorės logika, paprastumas ir nuoširdumas. [...] Traviatos vaizdas buvo pilnas, ryškus ir savaimingas“ (ten pat). Prieš spektaklį (gegužės 29 d.) Baltijos meno agentūra Valstybės teatre surengė solistės koncertą<sup>85</sup>.

82 Lietuvos Respublikos Vidaus reikalų ministerijos Administracijos departamento 1935 m. sausio 23 d. raštas Nr. 26854 Valstybės teatro direktoriui. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 10.

83 Vykstant Italų muzikos savaitei balandžio 23 d. Konservatorijos salėje įvyko itališkų dainų vakaras, jame dainavo Jonuškaitė-Zaunienė, balandžio 25 d. – italų kamerinės muzikos koncertas (dalyvavo Povilas (Paulius) Berkavičius, Ruvinas Robertas Stenderis ir Dvarionas). Žr. Italų muzikos savaitės programa. Valstybės teatro direktoriaus Viktoro Žadeikos 1935 m. kovo 29 d. raštas Nr. 828 Švietimo ministerijos Kultūros reikalų departamento direktoriui dr. Antanui Juškai. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 117, l. 52.

84 Alfredo Germont'o vaidmenį atliko Petrauskas, Giorgio Germont'o – Sodeika. Žr. G. Verdi operos „Traviata“ 1939 m. birželio 3 d. spektaklio programa. LLMA, f. 101, ap. 1, b. 137, l. 230 a. p.

85 Ta pati agentūra rūpinosi ir solistės pasirodymu operose. Planuota, kad Bandrowska-Turska dainuos Verdi operoje „Traviata“ ir Delibeso *Lakmė*. Mainais į Lenkiją gastrolių turėjo vykti Jonuškaitė-Zaunienė. Žr. Baltijos meno agentūros 1939 m. balandžio 25 d. prašymas išnuomoti Valstybės teatro salę Bandrowskos-Turskos koncertui (pasirašė T. Vasiliauskienė). LLMA, f. 101, ap. 1, b. 126, l. 111. // Valstybės teatro sale leista pasinaudoti gegužės 29 d. Nuomos kaina – 400 Lt. Žr. 1939 m. gegužės 9 d. Valstybės teatro raštas Baltijos meno agentūrai (Kaunas, Kęstučio g. 12, bt. 10). LLMA, f. 101, ap. 1, b. 126, l. 112.

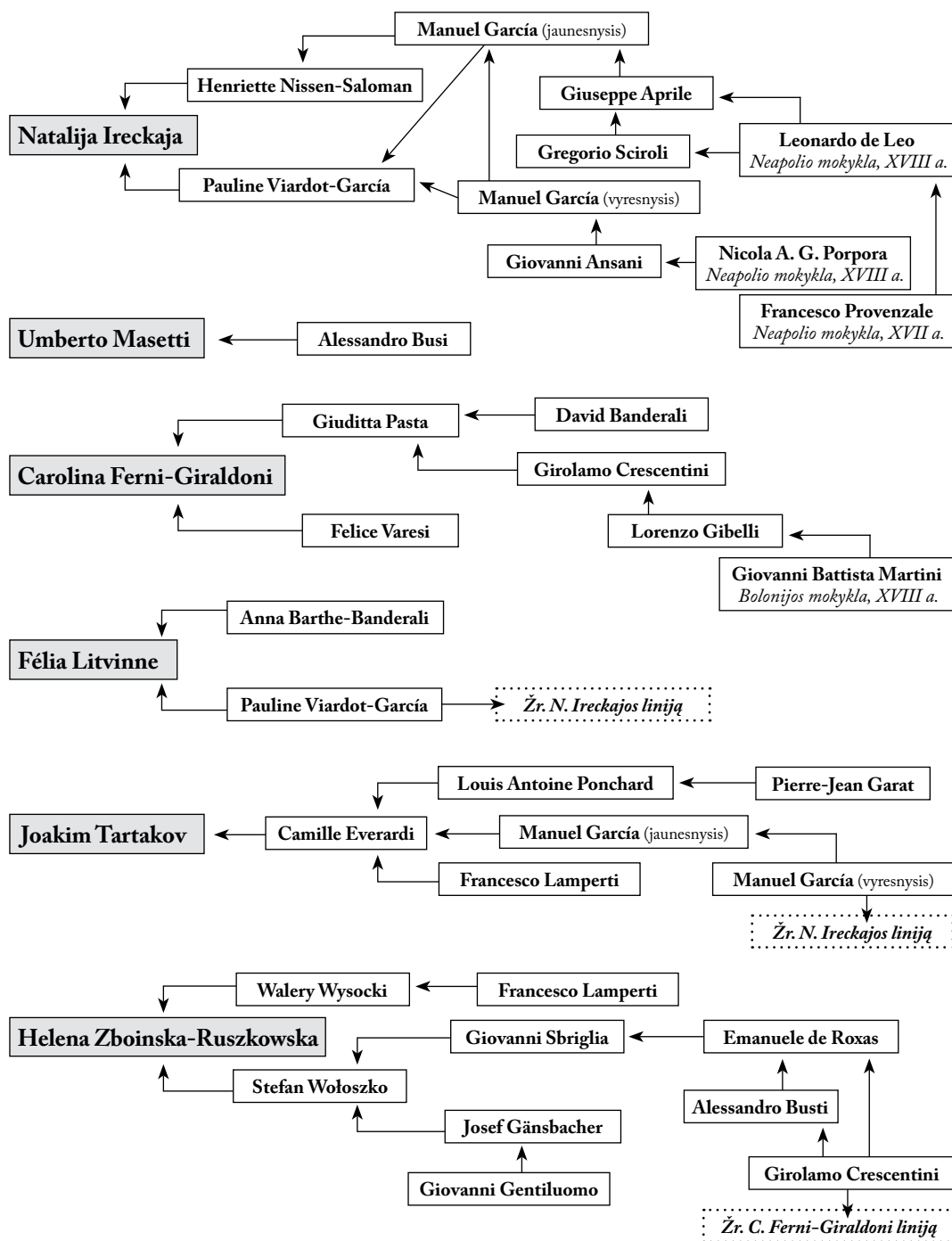
Recenzentų įžvalgas patvirtina Bandrowskos-Turskos balso įrašai. Kūrinių interpretacija, pradedant neįmantriomis vokalinėmis miniatiūromis, tokiomis kaip Moniuszkos „Auksinė žuvelė“ (*Złota rybka*, ž. Jano Zachariasiewicziaus), baigiant *Sempre libera degg'io*, Verdi operos „Traviata“ Violettos I v. arija ir *Un bel di, vedremo*, Puccini *Madama Butterfly* II v. arija (dirig. Friederis Weißmannas, *Parlophon*, 1930), atskleidžia neeilinę artistinę menininkės prigimtį, įgimtą jos muzikalumą, eleganciją, subtilų skonį, puikią dainavimo mokyklą, aukštą kultūrą.

## Apibendrinimas

Per Valstybės teatro veiklos metus spektakliuose dainavo 21 sopranas iš Europos šalių, JAV, Japonijos, Filipinų. Dainininkų balsai priklausė įvairioms subkategorijoms – nuo dramatinio iki koloratūrinio soprano (tai lėmė gastrolinių spektaklių pasirinkimą). Dažniausiai užsienietės atliko Verdi, Puccini, Gounod ir Čaikovskio operų vaidmenis. Atsižvelgiant į Valstybės teatro repertuarą, solisčių balso prigimtį, jų pageidavimus, teatro poreikius, populiariausi buvo Violettos, Gildos, Butterfly ir Toscos vaidmenys.

Gastrolinių spektaklių recenzijose atlikėjos buvo įvertintos palankiai. Neretai pabrėžiami atlikėjų virtuoziskai valdomi balsai, aukšta koloratūros technika, unikalumas, išskirtinė muzikinė, vokalinė, sceninė kultūra, subtilus atlikimas, puikus vokalas, aukštas profesinis lygis, tobula *bel canto* mokykla, ekspresyvi ir lanksti frazuotė, įvairus balso niuansavimas, jo spalvų moduliavimas, puikūs aukštųjų garsų *piano*, personažo vientisumas, organiška vaidyba, originalumas, meninis individualumas, inteligencija ir t. t. Išlikę solisčių balso įrašai patvirtina kritikų įžvalgas. Daugelis sopranų vėliau dėstė dainavimą. Užsienio sopranų įgytas išsilavinimas, kūrybinė veikla, gastrolių Valstybės teatre ir užsienio scenose recenzijos, balso įrašai liudija aukštą profesinį lygį, o kai kuriais atvejais – ir išskirtinį talentą.

Nagrinėjant sopranų perimtas mokyklų tendencijas, išryškėja europietiško vokalinio meno raidai svarbios genealoginės linijos (žr. 1 schemą). Dalis jų siekia XVIII ar net XVII a. vidurio Neapolį – italų *bel canto* mokyklos pradžią. Vokalo mokyklų kilmės linijos jungia plejadą iškiliausių ano meto asmenybių, tarp kurių XVIII–XIX a. italų ir prancūzų garsūs dainininkai ir pedagogai: Neapolo mokyklos atstovai – legendiniai vokalo pedagogai, baroko kompozitoriai Nicola Antonio Porpora ir Leonardo de Leo; bravūrinio *bel canto* virtuozai Giovanni Ansani, Giuseppe Aprile, Girolamo Crescentini; įžymūs rosinistai Giuditta Pasta ir Manuelis García (vyresnysis); garsūs tenorai: Paryžiaus konservatorijos profesorius Pierre-Jean Garat (prancūzų vokalo mokyklos pagrindėjas) ir jo mokinys, Lilio konservatorijos profesorius Louis Antoine Ponchard;



1 schema. Svarbiausios užsienio operos sopranų vokalo mokyklų genealoginės linijos

iškilus verdiškasis baritonas Felice Varesi – pirmasis Macbethas, Rigoletto, Germont'as; šiuolaikinės vokalo pedagogikos pagrindėjai – Milano konservatorijos profesorius Francesco Lamperti ir Manuelis García (jaunesnysis), profesoriavęs Paryžiaus konservatorijoje ir Londono karališkojoje muzikos akademijoje; unikalaus, nepriekaištingai išlavinto balso dainininkė Viardot-García, puoselėjusi García'ų šeimos vokalo kultūros tradicijas; vienas paskutinių *bel canto* virtuozų Camille Everardi; viena ryškiausių savo laikmečio Isoldos vaidmens (Wagnerio operoje *Tristan und Isolde*) atlikėjų, išskirtinis dramatinis sopranas Litvinne (žr. 1 schemą).

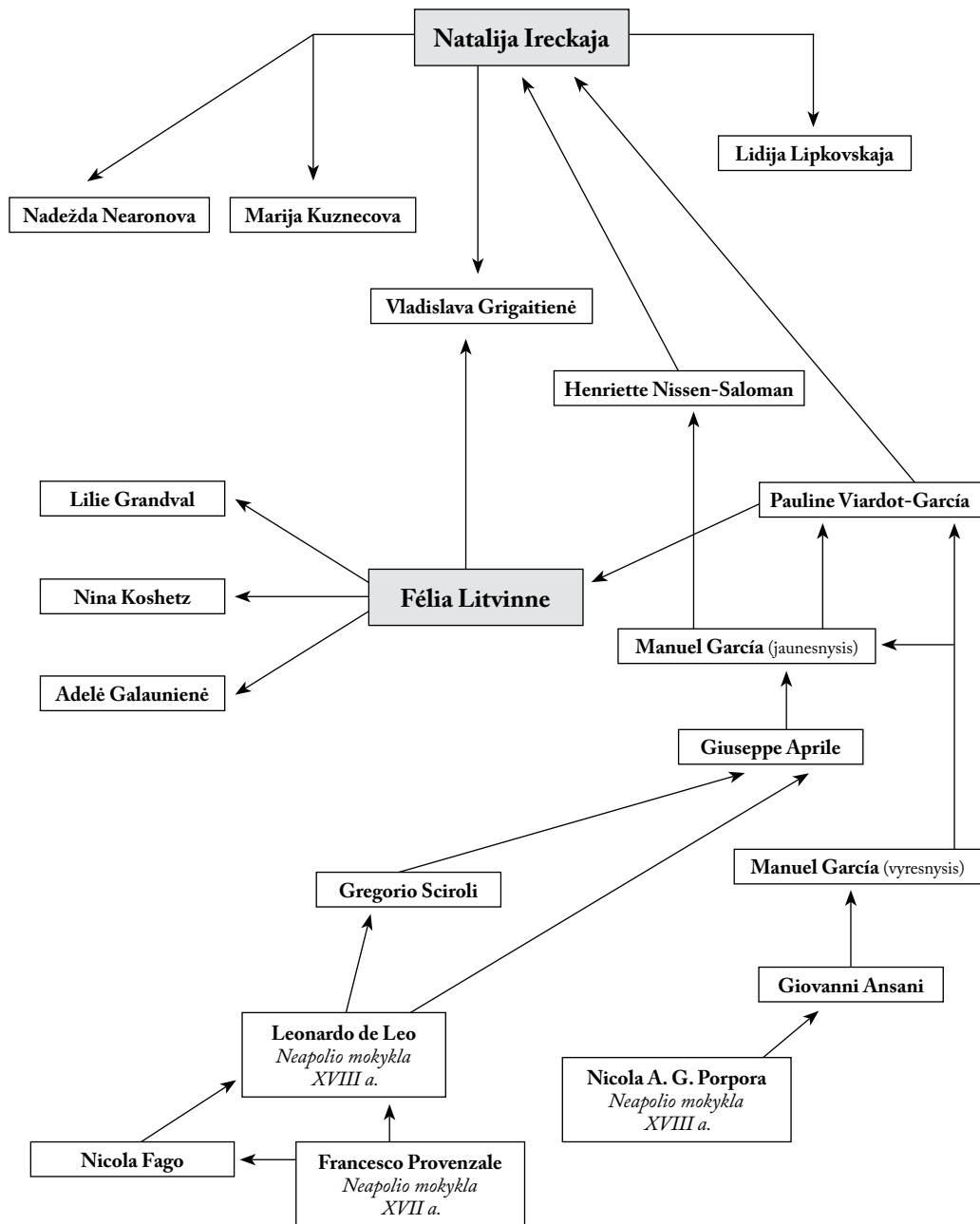
Aiškėja, kad kai kurios Valstybės teatre gastroliavusios užsienio dainininkės tiesiogiai perėmė garsių XX a. pedagogų vokalo kultūros paveldą: Barsova, Koshetz, Sokil perėmė iš Masetti (Sokil ir Masetti skyrė viena karta); Čerkaskaja – iš Ferni-Giraldoni; Koshetz, Grandval – iš Litvinne; Lipkovskaja, Kuznecova (Maria Kousnezoff-Massenet) – iš Ireckajos. Taip pat išsigrnyina bendri lietuvių operos (Grigaitienė, Nezabitauskaitė-Galaunienė) ir užsienio sopranų (Lipkovskaja, Kuznecova, Koshetz, Grandval) vokalo mokyklų kilmės ryšiai, identiškos ištakos (žr. 2 schemą). Be to, svarbu pažymėti, kad Čerkaskaja, dėstydamą Lietuvoje, pasidalijo savo vokalinės kultūros paveldu su būsimais lietuvių operos solistais, tarp jų yra ir sopranai Dambrauskaitė, Augaitytė (abi dainininkės studijas pradėjo Klaipėdos muzikos mokykloje pas Čerkaskają).

Nagrinėjant archyvų dokumentus paaiškėjo, kad gastrolių organizavimas buvo komplikuoatas – pagal tuometę tvarką, sutaręs su gastrolieriumi honoraro dydį, Valstybės teatras turėjo gauti Švietimo ministerijos ir Valstybės kontrolės sutikimą. Dėl to pasitaikydavo atvejų, kad žlugdavo svarbios, jau suderėtos gastrolės. Kita vertus, gastroles organizuoti padėjo įvairios Lietuvoje ir užsienyje veikusios draugijos, ambasados, gastrolių agentūros. Ypač aktyviai (nuo 1935 m.) Valstybės teatras bendradarbiavo su Rygoje įsikūrusia Benjamino Levito agentūra.

Gastrolių pasirinkimą lėmė Valstybės teatro finansinės galimybės. Dėl to nebuvo realizuota unikali proga operos spektaklyje išgirsti to meto įžymybę Toti Dal Monte. Tačiau kartais komerciniais tikslais buvo siekiama solidžiau pristatyti plačiajai operos gerbėjų auditorijai mažiau žinomas solistes. Pavyzdžiui, Jarboro buvo anonsuota kaip Čikagos operos primadona, nors tuo metu dainavo Europos teatruose, Teiko Kiwa – kaip Tokijo imperatoriškojo teatro solistė. Siekiant sukurti didesnę įspūdį, akcentuota rasinė dainininkių priklausomybė. Gastrolių organizatorių susirašinėjimas liudija, kad galėjo būti pakeisti numatyti vaidmenys ir (ar) patikslinama sutarta spektaklio data, prireikus pratęsimos gastrolės.

Užsienio operos solisčių sopranų gastrolių reikšmę galima vertinti keliais pagrindiniais požiūriais. Pirma, aukšto lygio atlikėjų pasirodymai skatino kelti operos trupės





2 schema. Sopranų vokalo mokyklų bendri kilmės ryšiai ir ištakos

profesionalumo lygį, rodė pavyzdį Kauno muzikos mokyklos (vėliau Kauno konservatorijos) dainavimo klasių mokiniams. Antra, supažindino Valstybės teatro publiką su garsiomis kitų Europos tautų atlikėjomis ir pristatė kitų civilizacijų atstoves, jų savitumą, operos žanro sampratą. Žiūrovai galėjo išgirsti ir išvysti unikalias, rasiniu originalumu paženklintas klasikinių operos personažų interpretacijas. Trečia, per įtakingas gastrolieres buvo siekiama užmegzti glaudesnius ryšius su Europos kultūros centrais. Ketvirta, svarbus finansinis gastrolių organizavimo suinteresuotumas: užsienio operos solistų, kurių didelę dalį sudarė sopranai, pasirodymai Valstybės teatrui buvo labai naudingi.

*Įteikta 2023 10 30*  
*Priimta 2023 11 25*

## LITERATŪRA

- Bruveris, J. Operos pakilimo metai. *Lietuvių teatro istorija*. I knyga. 1929–1935, sudarytoja A. Girdziuskaitė. Vilnius: Gervelė, 2000, p. 332–380.
- Bruveris, J. Opera. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga: *Nepriklausomybės metai. 1918–1940*, sudarytojas A. J. Ambrasas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009, p. 117–157.
- De Los Santos, E. *Western Vocalism in 20th Century Philippine Music*. A Dissertation. Hiroshima: Elisabeth University of Music, 2017, p. 38–42. Prieiga per internetą: [http://www.eum.ac.jp/graduate\\_school/20170519otus6.pdf](http://www.eum.ac.jp/graduate_school/20170519otus6.pdf) [žiūrėta 2022 06 10].
- Johns, R. L. Caterina Jarboro. *Notable Black American Women*, Book II. Ed. Smith J. C. Detroit: Gale Research, 1996, p. 326–328. Prieiga per internetą: <https://books.google.lt> [žiūrėta 2022 05 05].
- Vladas Jakubėnas. Straipsniai ir recenzijos*. I–II knygos, sudarytoja L. Venclauskienė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1994.
- Пружанский, А. *Отечественные певицы 1750–1917*. Москва, 1991. Изд. II, испр. и доп. Москва, 2008.

## ŠALTINIAI

- Bendorius, J. Nadieždos Nearonovos koncertas. *Lietuvos aidas*, 1928 m. gegužės 10 d., Nr. 81 (295), p. 7.
- Čikagos operos primadonos negrės K. Jarboro koncertas sausio 21 d. *Lietuvos žinios*, 1936 m. sausio 20 d., p. 6.
- Čikagos operos artistės negrės Jarboro koncertas rytoj. *Lietuvos žinios*, 1937 m. birželio 3 d., Nr. 122, p. 10.
- Dainininkė negrė Jarboro į Marijampolę ir į Alytų. *Lietuvos žinios*, 1937 m. birželio 4 d.
- Garsioji Toti Dal Monte koncertuoja Kaune. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 8.
- Jarboro koncertas Vasaros teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. birželio 2 d., Nr. 121, p. 7.
- K., J. [Kardelis, Jonas]. Aida be grimo. P[onionis] Jarboro gastrolė. *Lietuvos žinios*, 1936 m. sausio 28 d., p. 7.
- Kardelis, J. Katrinos Jarboro koncertas. *Lietuvos žinios*, 1936 m. sausio 22 d., p. 7.

- Kardelis, J. P. Darlys-Drangeliene – Aida. Kongresinis „Aidos“ spektaklis. *Lietuvos žinios*, 1935 m. rugpjūčio 17 d., p. 7.
- Kardelis, J. E. Turska-Bandrowska – Traviata. *Lietuvos žinios*, 1939 m. birželio 5 d., Nr. 125, p. 6.
- Kardelis, J. Teatro menininkai. Paris, 1937.V.21. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 25 d., Nr. 115, p. 4.
- Kutsch, K.-J., Riemen, L. *Großes Sängerlexikon*. T. I–VII. München: K. G. Saur Verlag, 2003.
- Negrė Jarboro pravažiudama dainuos Tauragėje. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 28 d., Nr. 117, p. 7.
- Negrė Jarboro koncertuos Vasaros teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. birželio 1 d., Nr. 120, p. 8.
- Teiko Kiwa in Demand. *Musical Courier*. 1927 rugpjūčio 18 d., T. 95, Nr. 7, p. 28. Prieiga per internetą: [https://archive.org/details/sim\\_music-magazine-and-musical-courier\\_1927-08-18\\_95\\_7/page/28/mode/2up?q=Teiko+Kiwa](https://archive.org/details/sim_music-magazine-and-musical-courier_1927-08-18_95_7/page/28/mode/2up?q=Teiko+Kiwa) [žiūrėta 2022 04 05].
- Toti Dal Monte šiandien dainuoja Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 31 d. Nr. 119, p. 8.
- Valstybės teatro operos ir baleto programų sąvadas. 1920–1940*, sudarytoja L. Kiauleikytė. Vilnius: Lietuvos archyvų generalinė direkcija prie Lietuvos Respublikos Vyriausybės, 1992.
- Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 28 d., Nr. 117, p. 7.
- Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. gegužės 29 d., Nr. 118, p. 11.
- Valstybės teatre. *Lietuvos žinios*, 1937 m. birželio 2 d., Nr. 121, p. 7.
- Valstybės teatras [*Aidos* spektaklio anonsas]. *Lietuvos žinios*, 1936 m. sausio 18 d., p. 9.

#### ARCHYVINIAI ŠALTINIAI\*

Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA):

- Čerkaskaja-Paleček Marijana. Asmens byla. F. 391, ap. 7, b. 1002.

Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA):

- Operos spektaklių programos. F. 101, ap. 1, b. 90, 97.
- Valstybės teatro koncertų programos. F. 101, ap. 1, b. 92.
- Valstybės teatro direkcijos susirašinėjimas užsienio artistų gastrolių ir bendradarbiavimo reikalais. F. 101, ap. 1, b. 104–105, 107–110, 116–117, 119, 125, 128.
- Valstybės teatras. Operos darbo dienynai. F. 101, ap. 1, b. 131–132, 134–138.
- Wanda Hendrichówna. Asmens byla. F. 109, ap. 3, b. 139.

\* Konkrečius dokumentus žr. išnašose.

## Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools. Part II

**SUMMARY.** The article consists of two parts.<sup>1</sup> This (second) part of the article presents foreign sopranos who sang in opera performances at the State Theatre in Kaunas in 1924–1940. When identifying the touring artists, it turned out that as many as 21 of the 55 singers were sopranos. Soloists came from European countries, the United States of America, Japan and the Philippines. The singers' voices belonged to various subcategories, from dramatic to coloratura soprano (which determined the selection of performances for the tours). Most of the time, foreign sopranos performed parts in operas by G. Verdi, G. Puccini, Ch. Gounod and P. Tchaikovsky.

The choice of touring artists was determined by the financial possibilities of the State Theatre, so the unique opportunity to hear the celebrity of that time, Toti Dal Monte, in an opera performance was not realised. Only the soloist's concert took place (in 1937), which was organised by the impresario Benjamin Levitas.

The vocal education, creative activity, performance reviews and voice recordings of the foreign sopranos who toured the State Theatre testify to their high professional level. Examining the schools that different soloists followed reveals genealogical lines important for the development of European vocal art (see diagram 1). Some genealogical lines go back to the 18th century and mid-17th century Naples – the beginning of the Italian bel canto school. Common connections and identical origins of the Lithuanian and foreign opera soprano vocal schools become clear (see diagram 2).

The performances of high-level foreign sopranos stimulated an increase in the professionalism of the State Theatre opera troupe and set an example for the students of the singing classes of the Kaunas Music School (later known as the Kaunas Conservatory). The audience of the State Theatre had the opportunity to get to know not only famous European opera soloists, but also sopranos representing other civilisations, and hear and see unique interpretations of classical opera characters marked by racial originality. On the other hand, the aim of introducing foreign soloists was to establish closer relations with European cultural centres through influential touring artists. It should also be noted that the tours of foreign soloists were beneficial to the State Theatre from a financial point of view.

**KEYWORDS:**  
State Theatre, foreign opera soloists (sopranos), Mariana Cherkaskaya, Teiko Kiwa, Luisa Tapales-Isang, Caterina Jarboro, Tatiana Menotti, Toti Dal Monte, Marguerite de Monsy, Lilie Grandval, Maria Sokil, Valeria Barsova, Nina Koshetz, Nadezhda Nearonova, Lidia Lipkovskaya, Barbara Darlys, Ewa Bandrowska-Turska, genealogical connections of vocal schools.

1 Read the first part of the article: Vainauskienė, T. Touring of foreign opera soloists at the State Theatre: personalia and identification of vocal schools. *Ars et Praxis*, 2022, No. 10, p. 45–63.

# Žvilgsnis į lietuvių liaudies muzikantų giminių (auto)biografinio tyrimo metodologiją

Gaila KIRDIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

**ANOTACIJA.** Atsižvelgiant į bendrąsias etnomuzikologijos metodologines tendencijas, straipsnyje pirmą kartą nagrinėjami ir apibendrinami XIX a. pabaigos–XXI a. lietuvių liaudies muzikantų giminių (auto)biografinių tyrimų metodai. Skiriami šeši laikotarpiai nuo XIX a. pabaigos–XX a. pirmųjų dešimtmečių, kai lietuvių tautinio atgimimo ir nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikotarpiu buvo parašyti pirmieji lietuvių liaudies muzikantų ir jų giminių (auto)biografiniai tekstai, ir tarpukario, kai buvo paskelbtos pirmos trumpos kraštotyrininko ir etnomuzikologo parašytos liaudies muzikantų biografijos. Po ilgos istorinių ir politinių įvykių nulemtos tylos (tik 1985–1988 m., Atgimimo laikotarpiu, sustiprėjus folkloro judėjimui) išaugo dėmesys talentingiems, giminės tradicijas tęsiantiems liaudies muzikantams. To meto straipsniuose apie įvairių kraštų instrumentinį muzikavimą įterpiama muzikantų gyvenimo aprašų, kartais cituojami jų pasakojimai. XXI a. liaudies muzikantų ir jų giminių (auto)biografiniuose tyrimuose vis svarbesni tampa per giluminius ir pusiau struktūruotus interviu užrašyti ilgi pačių muzikantų pasakojimai. Siekiama atskleisti asmeninį jų požiūrį, iš kartos į kartą perduodamas vertybes, pokyčius, patirtis ir psichologines būsenas įvairiuose kontekstuose skirtingais istoriniais ir politiniais laikotarpiais.

**REIKŠMINIAI**

**ŽODŽIAI:**

lietuvių liaudies  
muzikantų šeimos  
ir giminės,  
(auto)biografiniai  
tyrimai,  
metodologija.

Lietuvoje liaudies muzikantų giminės, jų muzikavimas fiksuojamas ir tyrinėjamas nuo XIX a. pabaigos iki šiol. Nuo XX a. pabaigos gana daug dėmesio skiriama iškiliausiu lietuvių liaudies muzikantų giminių biografiniams tyrimams. Buvo tyrinėta ir lietuvių emigrantų giminė Jungtinėse Amerikos Valstijose, kur ne mažiau kaip keturios kartos grojo smuiku ir cimbolais (Kirdienė 2017: 150–151). Vis dėlto išsamių (auto)biografinių tyrimų ir atskirų leidinių, monografijų, atskleidžiančių ne tik giminės muzikavimo, bet ir visos krašto tradicinės muzikos kultūros istoriją, trūksta ir jų poreikis vis dar auga.

Daugiau kaip šimtmetį, keičiantis ne tik istoriniams ir politiniams laikotarpiams, sociokultūrinėms aplinkybėms, bet ir mokslinėms, estetinėms, vertybinėms nuostatoms

ir požiūriams, Lietuvoje, kaip ir kitose pasaulio šalyse, buvo plėtojama ir keičiama etnomuzikologijos tyrimų metodologija. Siekiant šiuolaikiškai ir profesionaliai tęsti tradicinių muzikantų ir jų giminių biografinius tyrimus, svarbu aptarti pagrindinius pasaulyje ir Lietuvoje taikomus šių tyrimų būdus, atskleisti bendrąsias jų tendencijas. Lietuvių liaudies muzikantų šeimos ir giminės biografinių tyrimų metodai šiame metodologiniame straipsnyje išsamiai nagrinėjami ir apibendrinami pirmą kartą.

## Pasaulinės etnomuzikinių biografinių tyrimų metodologijos tendencijos

XX a. viduryje–antrojoje pusėje JAV ir Europoje buvo paskelbtos kelios itin reikšmingos apibendrinamosios teorinės etnomuzikologinės monografijos, pakeitusios požiūrį į tyrimų metodologiją ir suformavusios naujas tyrimų kryptis (Merriam 1964; Nettl 1964; Blacking 1974). Kultūros antropologija itin domėjėsi JAV etnomuzikologas Alanas Parkhurstas Merriamas daugiausia dėmesio skyrė *muzikai kultūroje*. Jis nagrinėjo muzikavimo proceso dalyvių, muzikantų ir kitų jų bendruomenės narių ryšius, nustatė elgesio, bendravimo modelius. Daug dėmesio skyrė ir muzikai atlikėjui. 1964 m. monografijos *The Anthropology of Music* skyriuje „Socialinis elgesys: muzikas“ muzikavimą jis priskyrė trečiam muzikos (muzikavimo) elgesio tipui, aptarė tradicinio muziko profesionalo sąvoką ir statusą. Pasak jo, muzikas (muzikuojantysis) yra ne mažiau bendruomenės narys, nei kiti muzikavimo procese dalyvaujantys asmenys. Pirmenybė teikiama bendruomeniniam muzikavimo proceso aspektui: muziko vaidmenį ir statusą apibrėžia bendruomenės nuostatos, muzikai (muzikantai) gali sudaryti atskirą socialinę klasę (grupę) ir būti pripažinti profesionalais arba ne. Vis dėlto atsižvelgiama ir į individą teigiant, kad muzikų elgesio būdus apibrėžia, suformuoja ir jų pačių savimonė, ne vien tik bendruomenės nuostatos (stereotipai), lūkesčiai, poreikiai (Merriam 1964: 123). Be to, autorius pabrėžė, kad visose bendruomenėse esama išskirtiniais muzikos gabumais pasižyminčių individų, priskirtinų profesionalams. Apsvarstęs profesionalizmo sąvokos ribas, tyrinėtojas teigė, kad visi muzikantai bendruomenėse yra specialistai, tačiau tik keli iš jų profesionalai. Tiesa, profesionalizmo laipsnis gali būti įvairus: tarus, kad profesionalizmas reiškia visišką atsidavimą muziko profesijai ir visų pajamų gavimą tik iš muzikavimo, bet kurioje visuomenėje būtų mažai asmenų, kuriuos galėtume vadinti tikrais profesionalais. Pasak Merriamo, svarbiausias kriterijus yra asmens kaip specialisto ir profesionalo pripažinimas tam tikroje bendruomenėje: net ir be materialaus atlygio tai gali reikšti jam suteikiamą profesionalaus muziko ir (ar) muzikanto statusą (ten pat: 124–125). 1964 m. monografijoje *Theory and Method in Ethnomusicology* JAV etnomuzikologas Bruno Nettlas tvirtino, kad, tyrinėjant kurios nors bendruomenės (ar kultūros)

muzikos instrumentus, svarbu kartu atlikti ir jų muzikinio-kultūrinio konteksto, ir jais atliekamos muzikos stiliaus tyrimus, ko tuo metu dar labai trūko (Nettl 1964: 215). Beje, tokių darbų pasigendama ir dabar.

Atsižvelgiant į vertybinį ir hierarchinį aspektus svarbu paminėti, kad XX a. viduryje nuo elitarinių tyrimų, iškeliančių Vakarų Europos akademinę muzikos kultūrą ir euro-pocentrizmą, pasukta kur kas demokratiškesne, įvairioms pasaulio muzikos kultūroms atvira kryptimi. Europietis socialinis antropologas Johnas Blackingas, tyrinėjęs visos žmonijos muzikalumą ir suformavęs iki šiol aktualią kognityvinių ir socialinių muzikos (muzikavimo) visuomenėje ir kultūroje tyrimų kryptį, teigia:

„Etnomuzikologija turėtų būti daugiau negu ortodoksinės muzikologijos šaka, susijusi su *egzotiška* arba *liaudies* muzika: ji turėtų atverti naujus muzikos analizavimo ir muzikos istorijos kelius. Šiuo metu pripažinta skirtis tarp meninės ir liaudies muzikos yra neadekvati ir klaidinanti kaip koncepcinis įrankis“ (Blacking 1973: 4).

Aptardamas muzikinio talento fenomeną jis pabrėžė, kad profesionalaus atlikėjo egzistavimas priklauso ne tik nuo finansinio atlygio, bet ir nuo klausytojų paramos, pripažinimo – svarbu, kad jie būtų ne mažiau patyrę ir išmanantys, negu jis pats (ten pat: 9). Tyrinėtojas netgi iškėlė *išorinio muzikos suvokimo* – išmanaus ir kritiško, kūrybiško klausymosi – pirmenybę prieš atlikimą (ten pat: 10).

Taigi XX a. viduryje–antrojoje pusėje, be etnomuzikinių, etnografinių, etnologinių, muzikos ar kultūrinės ir socialinės antropologijos tyrimų diskurso, ryški bendra kryptis nuo, pasak Blackingo, liaudies ir akademinę muziką griežtai skiriančio elitarizmo iki kur kas platesnių tradicinio muzikavimo kultūroje ir visuomenėje tyrimų. Etnomuzikologijos tyrimų problematiką, metodus ir tikslus 1978 m. straipsnyje tyrinėjęs Vokietijos etnomuzikologas Arturas Simonas apibendrino, kad XX a. viduryje ir vėlesniais dešimtmečiais buvo taikomi įvairūs, dažniausiai ne izoliuoti, o vienas su kitu susiję, persiliejęs metodai, kai kurie neįmanomi be lauko tyrimų. Svarbus tapo eminis požiūris, kuriuo vadovaujantis atskleidžiamas pačių muzikuojančiųjų ir jų klausytojų suvokimas ir vertinimai (Simon 1978: 29). Atsižvelgdami į tiriamos problemos specifiką, etnomuzikologai bendradarbiavo su kitų disciplinų, visų pirma kultūrinės antropologijos, socialinės antropologijos, etnopsichologijos, etnolingvistikos, folkloristikos, etnomedicinos, žmogaus etnologijos, (sisteminės) muzikologijos, akustikos ir kt. mokslo sričių tyrinėtojais (ten pat: 41).

Liaudies kūrybos atlikėjų giminių gyvenimo istorijų rašymo metodikos raidai įtakos turi XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje išryškėjusi tendencija tirti asmenų ir asmenybų muzikavimą, skiriant vis daugiau dėmesio jų patirtims ir biografijoms. Jonathanas P.J. Stockas teigia:

„Etnomuzikologai atsigręžė į muzikuojančiojo biografiją dėl trijų disciplinos tendencijų. Pirmą, lauko tyrimuose susiduriame su muzikaliais individualiais ir juos stebime, kartais (nors ne visada) aplinkoje, kurioje muzikinė individualybė yra aiški visos muzikinės kultūros charakteristika. Antra, atnaujinta etnografinio rašymo pateikimo politika paakino mus atidžiau dokumentuoti konkrečių individų bendravimą. Galiausiai, nauji požiūriai į pačią kultūrą labiau akcentuoja individo vaidmenį ir indėlį, taip paskatindami mus įdėmiau žvelgti į individualius muzikuojančiųjų ir kitų [muzikavimo proceso dalyvių – G. K.] pasirinkimus“ (Stock 2001 (rep. 2010): 5).

Nettlas 2005 m. knygoje *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* apibendrina ir atnaujina savo 1979–1983 m. skelbtas teorines išvalgas, taip pat aptarė muzikų biografijų, jų asmeninio repertuaro ir atlikimo praktikos tyrimus. Jo pastebėjimu, nors etnomuzikologai dažnai kalbina pavienius muzikavimo proceso dalyvius ir koncentruojasi į konkretų asmenį, ypač senesniuose darbuose labai trūko informacijos apie *individaž muzikoje*:

„Vakarų muzikinėje visuomenėje, nepaisant pastarojo laiko tendencijų, visada buvo abejojama nevakarietiškos ir liaudies muzikos savaimine verte, o joms skiriamas dėmesys buvo ginamas argumentais, esą, jei tai ir nėra puiki muzika, tai bent jau tokia, su kuria tapatinasi didelės žmonių grupės, ir vien dėl to ją verta tyrinėti“ (Nettl 2005: 183).

Nettlo pastebėjimu, etnomuzikologai dažniausiai sutelkia dėmesį į reprezentatyvius muzikus, vienus galbūt išskirtinius, kitus, veikia, vidutinius ar priimtinius, taip pat ir į paprastus visuomenės narius, vienaip ar kitaip dalyvaujančius muzikiniame gyvenime (ten pat: 183–184). Autorius nurodė, kad etnomuzikinės biografijos dažniausiai grindžiamos interviu, lauko tyrimuose surinkta autobiografinė medžiaga, kuriuose minėtus istorinius ir kontekstinius faktus tenka patikrinti. Ši praktika siejama su jau XIX a. pabaigoje lingvistų taikytu tekstų rinkimo metodu, kadangi juos buvo paranku užrašyti prašant informanto papasakoti savo gyvenimo istoriją. Etnomuzikologas pabrėžė ir tai, kad biografinis požiūris suteikia ypatingą galimybę suprasti pokyčius asmens gyvenime, nes atskleidžia, kaip asmuo suvokia save jo aplinkos kultūroje ir kaip pats save reprezentuoja. Taip pat svarbu aprėpti visą asmens muzikinę veiklą (ten pat: 184–189, 192).

Biografinių tyrimų metodikos raidą tyrinėjusi sociologė Joanna Bornat 2008 m. straipsnyje *Biographical methods* nurodė, kad XXI a. pradžioje šių tyrimų skaičius stubinamai išaugo ir jie išplito įtraukdami įvairiausių sričių tyrinėtojus:

„Tai, kas prieš dvidešimt metų buvo menkai pripažįstama sritis, kurioje dirbo tik atsidaavę žodinės istorijos tyrinėtojai, pavieniai sociologai, (auto)biografai ir etnografai, tapo didžiuliu, nuolat kintančiu ir besiplečiančiu kūrybinio darbo sąjūdžiu, pritraukiančiu naujus ir karjerą sėkmingai tęsiančius tyrinėtojus [...]. Individualiose biografijose – visa platybė prasmų ir aprašų, patvirtinančių ir patikslinančių supratimą apie socialinių pro-



cesų veikimą, formavimąsi ir santykius [tam tikroje] vietoje ir per tam tikrą laiką [...]. Istorija, psichologija, sociologija, socialinė politika, antropologija, kartais net literatūra ir neurobiologija – visi mokslai čia vaidina tam tikrą vaidmenį“ (Bornat 2008: 343).

Ji pažymėjo, kad biografai dirba su įvairiausių rūšių medžiaga ir duomenimis, o jų rinkimo metodai varijuoja nuo tiesioginių ir interaktyvių, pavyzdžiui, žodinės istorijos interviu, iki labiau atsietų (netiesioginių). Kontekstu tenka laikyti ne tik aplinką, istorinį laiką ar sociopolitines struktūras, supančias konkretų pasakojimą; jis taip pat apima tyrėjo ir tiriamojo profesinę darbinę veiklą, darbotvarę, jų biografinį laiką (ten pat: 344–345). Straipsnyje autorė analizavo tris biografinius metodus: biografinį interpretacinį, žodinės istorijos ir naratyvų analizę – jie visi buvo suformuoti Čikagos sociologijos mokykloje, tačiau ilgainiui išplėtoti gana skirtingomis tarpdisciplininėmis kryptimis. Pasak jos, biografinis interpretacinis metodas labiau tinka psichoanalitinėms interpretacijoms ir prasmės analizei, naratyvinė analizė linksta į sociolingvistiką, o žodinė istorija apima tiek sociologiją, tiek istoriją. Kiekvienas šių metodų susitelkia į asmeninį pasakojimą bandant paaiškinti tiek socialinių santykių ir struktūrų kaitą, tiek jų stabilumą. Nors kiekvienas metodas naudoja interviu, tačiau tik analizuojant žodinę istoriją atkreipiamas dėmesys į interviu dinamiką. Minėti metodai išryškina detalumą, kurio reikalauja fenomenologinis požiūris. Autorė tik nuogaštavo, kad interpretatorius gali neišvengti perteklinio aiškinimo, užuot laikęsis paties pasakotojo, t. y. informanto, pirmenybės (ten pat: 346–353).

Toma Grašytė, 2017 m. disertacijoje „Tradicinis muzikantas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje“ apžvelgusi pasaulines etnoinstrumentologinių tyrimų tendencijas, padarė išvadą, kad iki pat XX a. 8–9-ojo dešimtmečių dažniausiai buvo užrašomas ir tiriamas muzikavimas tradicinėse bendruomenėse iškeliant ne individualųjį, o bendruomeninį pradą. Vis dėlto tuo laikotarpiu buvo jaučiamas ne tik tyrimų apie asmens ir asmenybės vaidmenį muzikavimo tradicijose poreikis, bet ir metodų, mokslinių žinių stygius. Nuo XX a. pabaigos kur kas pagausėjo tyrimų, skirtų muzikantų asmenybės, jų muzikinėms patirtims besikeičiančiuose muzikiniuose ir sociokultūriniuose kontekstuose aptarti, taip pat biografiniu metodu grįstų tyrimų, vis daugiau dėmesio imta skirti pačių muzikuojančiųjų komentarams ir požiūriams (Grašytė 2017: 14–16).

JAV etnomuzikologas Timothy Rice'as, nuo XX a. paskutinio dešimtmečio novatoriškai tyrinėjęs bulgarų instrumentinį muzikavimą ir, kad sėkmingiau integruotųsi į procesą, pats mokėsis groti bulgarų dūdmaišiu, savo darbus apibendrino ir etnomuzikologijos metodologiją apžvelgė studentams ir tyrinėtojams skirtame vadovėlyje *Modeling Ethnomusicology*. Autoriaus tvirtinimu, „Joks tyrimas, kuris neatsigręžia į biografiją, istoriją ir jų sankirtų visuomenėje problemas, nėra užbaigęs savo intelektualinės kelionės“ (Rice 2017: 6). Skyriuje „Į subjektą sutelkta muzikinė etnografija“ jis svarsto, kad biogra-

finiai tyrimai būtų vienas puikiausių būdų suteikti tam tikro tvarkingumo, naratyvinio nuoseklumo ne tik etnomuzikologų, bet ir sociologų, kultūrologų tyrimams (ten pat: 115). Kaip ir Nettlas, tiriamiems individams jis priskiria ir ne muzikantus, pavyzdžiui, muzikos klausytojus, nurodydamas, kad jie nusipelno būti tiriami taip pat atidžiai, kaip atlikėjai ir kūrėjai. Anot Rice'o, nuo tyrinėtojo požiūrio į kultūrą labai priklauso, kaip jis traktuoja individus (ten pat: 209). Taip pat svarbu, ar tyrėjas pats tiesiogiai bendravo su muzikuojančiais, ar taikė tokius įprastus lauko tyrimo būdus, kaip interviu ir stebėjimą, taip pat ir (auto)biografinių duomenų, žodinės istorijos rinkimą, siekdamas (re)konstruoti socialinio ir ideologinio pasaulio, kuriame individas gyvena ar gyveno, vaizdą. Netiesioginis bendravimas su informantu, priešingai, reiškia tam tikrą pastarojo ir tyrėjo atskirtį. Šis bendravimo būdas gali apimti tokią istorinę (archyvinę) tyrimo medžiagą kaip laišakai, jau esami biografiniai aprašai, pokalbių ir muzikos įrašai, natos ir kiti šaltiniai, kuriuos autorius vadina antriniais. Nemaža dalis etnomuzikologų derina tiesioginius ir netiesioginius bendravimo su muzikuojančiais būdus, tačiau tik nedaugelyje darbų aptariamas jų santykis ir įtaka tyrimo metodikai, teorinei orientacijai ir pasakojimo pateikimui (ten pat: 214). Aptardamas nagrinėjimo ir naratyvines strategijas, Rice'as siūlo apibrėžti tai, ką etnomuzikologijos srityje vadiname į individą orientuotu *biografiniu rašymu* ir *(etno)muzikine biografija*. Jis išskyrė penkias biografinio rašymo technikas: biografiją, pagalbinę autobiografiją, dialogą, polilogą, muzikinių tekstų ir atlikimo analizę. Pasak Rice'o, siaurąją prasme (auto)biografija – tai monologinis pasakojimas apie asmens gyvenimą ir veiklą, pagrįstas istoriniais duomenimis arba lauko tyrimų medžiaga, arba jų deriniu. Darbai gali būti įvairūs, bent trijų formų: knygos apimties vieno asmens ar šeimos (giminės) gyvenimo istorija; formali apibendrinta biografija, kurią gali sudaryti atskiri skyriai ar poskyriai (pastraipos), skirti skirtingiems asmenims; personažais pagrįstas pasakojimas, kai į siužetą įpinamos daugelio asmenų biografijos. Be to, biografinis rašymas įtraukia tyrinėtoją į daugybės socialinių, kultūrinių, istorinių ir asmeninių klausimų sukūrį, o etnomuzikologinė biografija apima įvairius tekstus ir aspektus: asmeninius, istorinius, etnografinius ir, žinoma, etnomuzikinius (ten pat: 214–215).

Apibendrinant galima teigti, kad XX a. antrojoje pusėje tapo svarbu tirti ne tik liaudies muzikos kūrinius, muzikos instrumentus, bet ir muzikavimą skirtingais istoriniais ir politiniais laikotarpiais įvairiuose sociokultūriniuose kontekstuose, atskleidžiant pačių muzikavimo proceso dalyvių suvokimą, požiūrį ir vertinimą. Nuo XX a. pabaigos itin aktualizuojami (auto)biografiniai tyrimai, skirti ir individualiems muzikuojantiems, ir mažoms bendruomenės grupėms – jų šeimoms ar giminėms. Etnomuzikologai taiko įvairiems mokslams bendrus lauko tyrimų ir kokybinių tyrimų metodus (svarbūs tiesioginis bendravimas, giluminis interviu, asmeninis muzikuojančiojo pasakojimas, veiklos

ir atlikimo stebėjimas), rašymo technikas (biografija, pagalbinė autobiografija, dialogas, polilogas, muzikinių tekstų ir kūrinų atlikimo analizė), išskeldami ir išsamiai nagrinėdami etnomuzikinius aspektus.

## Lietuvių liaudies muzikantų giminių biografiniai tyrimai

Liaudies muzikantų šeima ir giminė yra mažos tradicinės bendruomenės grupės. Tačiau jų muzikavimo procese dalyvauja ne tik kelių kartų giminės nariai, bet ir platesnė bendruomenė (kaip klausytojai ir vertintojai), o viską užrašo ir tiria įvairaus išsilavinimo, profesijų ir nuostatų rinkėjai, tyrinėtojai. Todėl į liaudies muzikantų giminių biografinius tyrimus galima žvelgti kaip į sudėtingą, neretai ilgalaikį procesą, kuriame veikia skirtingų kartų ir nevienodo išsilavinimo, profesijų, įgytos patirties, susiformavusių muzikinių, estetinių, kultūrinių ir vertybinių nuostatų asmenys.

Jau daugiau kaip šimtmetį – nuo XIX a. pabaigos iki šiol – atliekamų lietuvių liaudies ir (ar) tradicinių muzikantų, jų šeimų ir giminių biografinių tyrimų dinamiką bei metodologiją yra tikslinga aptarti atsižvelgiant į skirtingus Lietuvos istorinius, politinius, ekonominius ir sociokultūrinius laikotarpius: 1) XIX a. pabaiga–XX a. pradžia, lietuvių tautinio sąjūdžio laikotarpis ir Pirmasis pasaulinis karas; 2) 1918–1940 m., Lietuvos Respublika, tarpukaris; 3) 1940–1953 m., pirmoji sovietinė okupacija, Antrasis pasaulinis karas, antroji sovietinė okupacija, pokario ir stalininio režimo metai; 4) 1954–1986 m., sovietmetis; 5) 1987–1990 m., Lietuvos tautinis atgimimas; 6) nuo 1990 m. iki dabar, atkurta nepriklausoma Lietuvos Respublika. Juolab kad turime tokių iškilų giminių, kurių tradicinis muzikavimas ir su juo susijusi veikla, gyvenimo istorijos, nors ir su pertrūkiais, užrašomos ir tyrinėjamos beveik šimtmetį.

XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje, stiprėjant lietuvių tautiniam atgimimui ir savimonei, ir vėlesniais nepriklausomos Lietuvos metais kaimuose ir miesteliuose klestėjo instrumentinio muzikavimo tradicijos, nors senieji muzikos instrumentai jau buvo pradėję sparčiai nykti. Siekta nustatyti būdingiausius, seniausius lietuvių tautos muzikos instrumentus, kokia muzika buvo jais atliekama. Nuo 1908 m. ne tik pavienių muzikantų, bet ir ansamblių, kartais ir šeimų, grojimas buvo profesionaliai *fonografuojamas* (įrašomas į vaško volelius, tarpukariu – į fonografo plokšteles). Kalbant apie šeimų ir giminių muzikavimo biografinius tyrimus, žvilgsnis pirmiausia krypta į Šiaurės Rytų Lietuvą, kur gyvavo unikali ansamblinė skudučiavimo, ragų pūtimo tradicija. 1909 m. kartu su studentais ekspediciją Lietuvoje surengęs žymus Sankt Peterburgo universiteto profesorius Eduardas Volteris lankėsi Pažiegėje, Dusetų vlsč., Zarasų apskr. – gimtajame savo studento, tuo metu dar tik būsimo iškilaus lituanisto, baltisto Kazimiero Būgos (1879–1924) kaime,

kur įrašė jo keturių dėdžių, brolių Antano, Juozapo, Jono ir Vinco Mekuškų (gyvenusių Jūžintų par.) paskudučiuotus kūrinius (Nakienė, Žarskienė 2007: 16, 30, 83–89). Įrašant muziką nurodyti tik patys bendriausi jos pateikėjų duomenys: vardas, pavardė ir gyvenamoji vieta.

Vis dėlto netrukus pasirodė pirmieji kur kas platesni ir tikslesni (auto)biografiniai muzikantų aprašai. Jų autoriai – gimtojo krašto muzikos rinkėjai, patys kilę iš šviesių šiaurės rytų aukštaičių muzikantų giminių. 1922–1923 m. muzikos mokytojas, choro ir pučiamųjų orkestro dirigentas Kazimieras Jovaiša (1890–1984), tuo metu dirbęs vargonininku Linkuvoje, kartu su savo tėvo ir dar trijų senųjų pasvaliečių smuikininkų melodijomis užrašė ir jų pateikėjų biografijas. 1963 m. Lietuvos konservatorijos (dabar Lietuvos muzikos ir teatro akademija) Muzikinio folkloro archyve šio manuskripto pagrindu buvo sudarytas trisdešimties šokių ir maršų natų rankraščio rinkinys (MFA KTR 43). Jo įžangoje „Žinios apie užrašinėtoją ir pateikėjus“ trečiuoju asmeniu pateikiama kelių mašinraščio puslapių apimties Jovaišų giminės biografija ir toliau – po pastraipą kitų smuikininkų biografinių aprašų (tikslūs duomenys nurodomi ir po kiekvieno muzikanto pateiktomis melodijomis, iš kurių dvylika – tėvo). Aiškėja, kad Jovaiša vaikystėje griežė pirmu smuiku šeimos kapeloje, kurioje dalyvavo ir brolis bei kaimynas (grojo armonika). Ir tėvas Viktoras Jovaiša (g. 1844), kurį laiką dirbęs daraktoriumi, ir senelis (kurio vardas nenurodytas) taip pat buvo liaudies smuikininkai. Galima būtų spėlioti, kodėl šis manuskriptas tarpukariu nebuvo atiduotas į archyvus, tačiau aišku, kodėl XX a. antrojoje pusėje tai buvo padaryta tik stalininiam režimui pasibaigus – Jovaiša patyrė sovietines represijas, o jo žmonai teko tremtinės Sibire dalia<sup>1</sup>.

Bene iškiliausios Lietuvoje yra tradicinių muzikantų ir tradicinio muzikavimo tyrinėtojų Paliulių, Sabaliauskų giminės, kurių tėvų kartos grojo senaisiais instrumentais: savo darbo skudučiais, ragais, lamzdeliu, ožragiu, birbyne, penkiastygėmis kanklėmis, o vaikų kartos – ir smuiku, armonika, kitais instrumentais. XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje kunigas Adolfas Sabaliauskas (slap. Žalia Rūta) (1873–1950) rinko savo krašto muzikinį vokalinį ir instrumentinį folklorą, fiksavo senuosius muzikos instrumentus. Jo pradėtą veiklą tęsė kur kas jaunesnis pusbrolis, pedagogas, tautosakos ir muzikinio folkloro rinkėjas, skleidėjas ir tyrinėtojas Stasys Paliulis (1902–1996) – jis išsamiai užrašė senaisiais instrumentais grojusių gimtojo krašto muzikantų, taip pat kilusių ir iš muzikantų giminių, gyvenimo istorijas, įvairius jų veiklos aspektus. Sabaliausko plunksnai priklauso viena ankstyviausių muzikantų istorijų – iš jo paties gimtojo Krikščių kaimo kanklininkų giminės kilusio Martyno Lapienės (g. 1922 m.) eiliuota gyvenimo ir veiklos

1 MFA KTR 43, p. 1–2; Kazimiero Jovaišos biografiją dar žr. A. Karaška. Kazimieras Jovaiša. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/kazimieras-jovaisa/> [žiūrėta 2023 09 15].

istorija. Kaip nurodė Paliulis, 1916 m. rinktinėje *Lietuvių giesmių ir dainų gaidos* Sabaliauskas apie jį teparašė, kad tai „[d]idelis kanklininkas. Kankliuoja daugiausia giesmes, keturiose giedamas“, ir paskelbė jo tris *kankliavimus*. Tačiau jausdamas „gyvą reikalą apie jį plačiau papasakoti“ (Paliulis 1985: 132), muzikinio folkloro tyrinėtojas 1923 m. sukūrė etnografinės poemos priedo skyrių „Lapienės kankliai“. Paliulio nuomone, nors ir pasitelkęs vaizduotę, poetas į *kankliavimus* įpynė savo užrašytų tikrų duomenų apie įvairius kankliavimo tradicijos aspektus; taip pat paminėjo Lapienės protėvį, 1701 m. kankliavusį Radvilos pilyje pokylio svečiams (ten pat: 132–135)<sup>2</sup>. Kodėl Sabaliauskas jautė esant reikalinga, netgi būtina užrašyti ir platesnį muzikavimo kontekstą, giminės istoriją? Jis, kaip vėliau ir Paliulis, pirmiausia tyrinėjo savo giminės ir kaimynų muzikavimo tradiciją<sup>3</sup>. Abu tyrinėtojai kartu su giminaičiais entuziastingai skudučiuodavo, o Paliulis su tėvu ir ragus pūsdavo, muzikuodavo kitokiuose ansambliuose. Taigi jų lietuviškoji savimone, *mūsų muzikos inrankių* ir muzikavimo jais suvokimas išaugo iš stiprių šeimos, giminės ir gimtojo krašto tradicijų šaknų. Patys būdami tiriamos tradicijos atstovai ir tęsėjai, ja žavėjosi, o muzikantus asmeniškai gerai pažinojo, gerbė, vertino. Todėl ne tik gebėjo tiksliai užrašyti sudėtingas skudučių ir ragų polifoninės muzikos partitūras, bet ir jautė būtinybę fiksuoti muzikantų biografinius pasakojimus ir muzikavimo kontekstą<sup>4</sup>. Antra, tenka prisiminti, kad, vykstant Pirmajam pasauliniam karui, 1916 m. Sabaliauskas kartu su Nemunėlio Radviliškio karo pabėgėliais buvo pasitraukęs į Suomiją, Helsinkį, kur jį savo namuose priėmė Helsinkio universiteto profesorius Aukusti Robertas Niemis (1869–1931) – jam talkinant jiedu dar 1910 m. Biržų krašte užrašinėjo liaudies muzikantus (ir dainininkus). Helsinkyje kanauninkas pradėjo mokytis suomių kalbos ir, profesoriaus padedamas, ėmė versti suomių tautos epą *Kalevalą* (Skrodenis 1996: 36), kurio pagrindinis herojus yra mitinis kalvis ir kanklininkas (kantelininkas). Taigi suomių epo herojaus įvaizdis, juolab kad Niemis, dar lankydamasis Biržų krašte, pastebėjo senųjų suomių kantelių ir penkiastygių lietuvių kanklių panašumą (Paliulis 1985: 100),

- 2 Beje, 1988 m. ekspedicijoje etnoinstrumentologams Vidai Palubinskienei ir Arvydui Kirdai lankantis pas taip pat žymaus, tik iš kito, Kviriškio, kaimo kilusio ir, kiek žinoma, su Kriksčių Lapienėmis nesigiminiavusio kanklininko Petro Lapienės palikuonis, buvo perrašytas jų pačių sudarytas net XVII a. siekiantis šios giminės medis (žr. Palubinskienė 2001: 186–187). Rašytiniai šaltiniai apie Lietuvos gimių muzikavimą siekia XVI a. vidurį: jie liudija, kad buvo apmokestinti dūdininkai, smuikininkai, triūbininkai – be tarnybos keliaujantys muzikantai, priklausantys senelių, suaugusiųjų ir vaikų kartoms, galima numanyti, ir vienai šeimai ar giminei (Kirdienė 2000: 9).
- 3 Sabaliauskas užrašė savo brolio Stanislovo Sabaliausko ir dėdės Mykolo Paliulio grojamų kūrinių, o Paliulis pratęsė savo tėvo atliekamo repertuaro tyrinėjimus.
- 4 1966 m. savo sudarytos brošiūros „Nurodymai rinkti medžiagai apie lietuvių liaudies muzikos instrumentus“ anketinių klausimų bendrojoje dalyje Paliulis rekomenduoja „užrašyti ir daugiau biografinių žinių, liečiančių pašnekovo asmenį, jo buitį, charakterį [...]“ (Vyžintas 2002: 278–283).

galėjo inspiruoti Sabaliauską sukurti poetizuotą Biržų krašto kankliavimo ir kanklininko aprašą.

Plėsdamas ir gilindamas gimtosios tradicijos pažinimą, nuo 1918 m. Paliulis pradėjo lankytis pas jau Sabaliausko užrašytą seną muzikantą ir sutartinių giesmininką Stanislovą Valacką (1834–1926), gyvenusį Svilių kaime (iš jo buvo kilęs ir Stasio Paliulio tėvas Mykolas Paliulis, 1848–1940). Paliulis kartu su senuoju muzikantu kartu grodavo, o 1924 m., pramokęs muzikinio rašto, pats pradėjo užrašinėti natomis jo atliekamus kūrinius (ten pat: 101). Garbiajam muzikantui mirus, jaunas tyrinėtojas ir kraštievis paskelbė nekrologą (Vyžintas 2002: 508). Nuo 1925 m. vis plačiau keliaudamas po Šiaurės Rytų Aukštaitiją Paliulis paprastai po keliskart lankydavosi pas iš muzikalių giminių kilusius muzikantus, vėliau ir jų vaikus. Prieškariu užrašyta medžiaga pagrįstos, parengtos ir 1959 m. publikuotos didžiulės autentiškų lietuvių liaudies pučiamųjų instrumentų kūrinių rinktinės metrikose jis pateikė daug duomenų, iki šiol aktualių etnomuzikologiniams tyrimams, nagrinėjantiems tradicinio muzikavimo, atlikimo stiliškos ir kitus klausimus. Pats pabrėžė, kad stengėsi suteikti kuo „daugiau žinių apie pačius pateikėjus“ (Paliulis 1959: 379). Įdomus faktas, kad jau XX a. pradžioje lietuvių gimtojo krašto muzikavimo tyrinėtojų Sabaliausko ir Paliulio taikyti tradicijos perėmimo, o kartu ir pažinimo, fiksavimo ir tyrinėjimo būdai sutampa su kur kas vėliau, XX a. antrojoje pusėje ir pabaigoje, apibrėžtais ir iki šiol etnomuzikologijos srityje aktualiais tiesioginio bendravimo su muzikuojančiais, pakartotinio lankymosi pas juos ir daugkartinių interviu, muzikos atlikimo stebėjimo ir praktikos, kaip tyrinėjimo, metodais.

Nuo 1985 m. Paliulis paskelbė kelis išsamius straipsnius apie Biržų krašto instrumentinio muzikavimo tradicijas. Į juos įterpė muzikantų biografinių aprašų (Paliulis 1985: 90–150; 1988: 31–78). Jau ankstesniuose darbuose jis minėjo savo giminaičius, pateikė jų nuotraukų, tačiau tik nuo 1990 m. paskelbė dvi savo giminės (auto)biografijas, pagrįstas asmenine patirtimi ir giminaičių pasakojimais. Mini ir pusseserės Stefanijos Ladigienės (Paliulytės), uoliai talkindavusios Sabaliauskui užrašant sodžiaus triūbočius, vėliau tapusios Lietuvos generolo Kazio Ladigos (Ladygos) žmona, su šeima patirtas sovietines represijas. Metodologiniu požiūriu svarbu pažymėti, kad tuose veikaluose autorius itin dažnai cituoja gana ilgus autentiškus, tiesiogiai bendraujant su giminaičiais užrašytus ar įsimintus pasakojimus apie jų nuo vaikystės patirtus įspūdžius, taip pat ir vėlesnę veiklą. Pateikia ir iš kartos į kartą perduotų senųjų giminaičių pasakojimų (Paliulis 1990; 1996; Vyžintas 2002: 354–372). Ne anksčiau kaip 1992 m. vasarą parašytas nuodugnus dalykiškas jo paties veiklos aprašas yra visiškai kitoks – jis formalus. Jo pradžioje autorius nurodė, kad tautosaka ir liaudies muzika jį sudomino tėvai, giminė ir gimtoji aplinka (Vyžintas 2002: 285–313). Svarią Paliulio 100-osioms gimimo metinėms skirtos

knygos dalį sudaro ne tik jo svarbiausių darbų rinktinė, bet ir laiškai, ištraukos iš dienoraščių, amžininkų – šeimos narių, kraštiečių, buvusių studentų ir bendradarbių, ansamblių vadovų ir pedagogų, tyrinėtojų (etnomuzikologų, tautosakininkų ir kraštotyrininkų) – atsiminimai. Taip sukurta įvairiabriaunė Paliulio biografija aprėpia ir asmenybės bruožus, ir gyvus žmonių liudijimus apie tai, kaip jis populiarino gimtojo krašto muziką ir šokius, tradicijas, jų mokė jaunimo folkloro ansamblių dalyvius, studentus, išreikaudamas iki smulkmenų tinkamo autentiško atlikimo (tai buvo ypač svarbu tuo sovietiniu laikotarpiu, kai klestėjo kone vien tik stilizuotos, sceninės muzikos ir šokio formos); taip pat apie etnoinstrumentologinių darbų, net disertacijų recenzavimą (Vyžintas 2002: 11–34, 385–505). Taigi tik nuo 1985–1988 m., Atgimimo laikotarpiu, sustiprėjus folkloro judėjimui, Lietuvoje išaugo dėmesys ne vien tik liaudies dainų ir tautosakos atlikėjams, bet ir muzikantams, jų gyvenimo istorijoms. Be to, archyvuose nuolat yra kaupiamos muzikantų šeimų, giminių nuotraukos, gausėja garso ir vaizdo įrašų, radijo ir televizijos laidų. Tęsiant ir plėtojant prieškarinio tradicijas, XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje publikuota nemažai straipsnių, kuriuose randama įvairių Lietuvos kraštų muzikantų giminių biografinių aprašų (be jau aptartų Paliulio darbų, žr. Vylius 1988: 176–210; Stravinskas, Striaukas 1988: 378–390; Apanavičius, Alenskas, Palubinskienė ir kt. 1990; Batavičius 1995; Vyčinas 1998; Garsonas 2007).

Viena anksčiausiai pradėtų tyrinėti ir iki šiol etnomuzikologus dominanti žemaičių muzikantų giminė yra Abromavičiai. Skaičiuojant su šiuo metu muzikuojančiais proproanūkiškais, kiek menama, ne mažiau kaip septynios Abromavičių kartos kankliavo, smuikavo ir grojo senaisiais piemenų ar kitokiais muzikos instrumentais – jaunesnės kartos grojo ir gitara, mandolina, armonika, akordeonu. Šią muzikantų giminę – tikrą dinasiją – *atrado* liaudies meną, darbus ir šventes, dainininkus ir muzikantus ne tik fotografavęs, bet ir kruopščiai bei vaizdingai aprašęs, straipsnelius apie juos skelbęs fotografas ir kraštotyrininkas Balys Buračas<sup>5</sup>. 1937 m. vasarą keliaudamas padubysiu, jis aplankė dviejų brolių Abromavičių – Antano (1870–1953) ir Stasio (Stanislovo; 1874–1955) – šeimas. Buračas padarė informatyvių nuotraukų, įamžinusių namuose muzikuojančią vieną ir kitą brolių Abromavičių šeimą, vėliau paskelbė du straipsnelius: 1937 m. apie visą Abromavičių giminę (Buračas (Buračėlis) 1993: 490–491) ir 1939 m. apie jauną žemaičių kanklininkę Stasę (Stanislavą) Abromavičiūtę (Varnauskienę) (ten pat: 489–490).

5 Tarpukariu tradicinis instrumentinis muzikavimas traukė daugelį fotografų. Archyvuose gausu tarpukario liaudies (kaimo) muzikantų, kapelių, kartais ir šeimų bei giminių nuotraukų iš įvairių Lietuvos kraštų, tačiau jos pateikiamos tik su bendresniu aprašu, pvz., <https://www.epaveldas.lt/search?term=Kaimo%20muzikantai&page=0&size=20&order=-1&orderDir=desc&full=false&isMap=false&isDetailed=false> [žiūrėta 2023 09 20].

1939 m. straipsnyje dialogo forma pateikiama, kaip kraštotyrininkas, iš tolo girdėjęs Stašę kankliuojant, vėliau ėmė ją klausinėti apie įvairius jos pačios, šeimos ir visos giminės muzikavimo aspektus, panašiai, kaip tą darytų ir šiuolaikiniai etnomuzikologai: iš ko ji išmoko kankliuoti ir griežti smuiku, iš ko paveldėjo polinkį groti, apie jos tėvus, senelius ir prosenelius, ar kankles jie patys pasigamindavo, apie kankliavimo būdą, balsavadą, repertuarą, kokiomis progomis ir su kuo ansamblyje ji kankliuodavo. Buračas detaliai užrašė Abromavičių giminės senolių vardus ir gimimo datas, nurodė jų gyventą amžių ir faktą, kad giminės moterys taip pat buvo muzikaliai, geros dainininkės, nurodė, kaip giminės muzikavimas buvo vertinamas jos krašte ir kauniečių muzikos žinovų. Vis dėlto labai entuziastingo ir patyrusio, daug liaudies muzikantų aplankiusio ir jų gyvenimo istorijų užrašiusio etnografo užčiuopti svarbūs etnomuzikinių biografinių tyrimų aspektai minėtuose kraštotyriniuose straipsniuose nėra giliau nagrinėjami.

Lietuvių tautosakos archyvu susidomėjęs ir pakvietus, Buračas jau tų pačių (1937) metų lapkritį atvežė S. Abromavičių, jo žmoną ir dukrą Stanislavą į Kauną. Etnomuzikologas Zenonas Slavinskas (Slaviūnas) visą savaitę įrašinėjo jų atliekamą repertuarą – daugiausia iš tėvų išmokus senuosius šokius ir dainas<sup>6</sup>. Pakvietė šeimą dalyvauti ir jo vedamoje radijo laidoje. Stanislava įrašams pagriežė dvylika kūrinių smuiku solo arba kartu su tėvu smuiko ir kanklių ansamblyje<sup>7</sup>. Tais metais paskelbta ir išsami Slavinsko (Slaviūno) studija *Lietuvių kanklės*, kurioje kanklininkams ir kankliavimui skirtas atskiras poskyris. Jo tekste apie S. Abromavičių randama Buračo nemintų duomenų: muzikantas buvęs išprusęs, raštingas ūkininkas, senąsias dvylikastyges kankles atidavęs muziejui, kanklėmis pritardavęs ne tik dainoms, bet ir religinėms giesmėms (Slavinskas 1937: 245–246). Vertėtų pasvarstyti, dėl kokių priežasčių į Kauną nebuvo pakviesta A. Abromavičiaus šeima, nes labai svarbu pabendrauti su kuo daugiau muzikantų giminės narių, užfiksuoti jų patirčių, nuomonių ir požiūrių įvairovę, atliekamą repertuarą, atlikimo stilius, balsavadą kapeloje ir kitus aspektus, juolab kad A. Abromavičius griežė smuiku šeimos styginių kapeloje su trimis sūnumis: Juozas taip pat griežė smuiku, Stanislovas skambino kanklėmis, Jonas pritarė bosu. Vis dėlto jų muzikavimas, kaip ir platesnis atlikimo kontekstas, liko neužfiksuotas.

1937 m. ir vėliau, 1990–2005 m., buvo transkribuoti ir paskelbti beveik visi įrašyti S. Abromavičiaus kanklėmis pagroti kūriniai (Slavinskas 1937: 296–298, 307–308, 314, Nr. 20–22, 34; Apanavičius 1990 (1994): 96–103, Palubinskienė-Tarnauskaitė 2001:

6 Už įrašus atlikėjams būdavo sumokama (žr. Buračas 1993: 491).

7 LTR F pl. 732/7-8, 733/7-113, 734/1-4. Žr. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto senųjų garso įrašų internetinę bazę. Prieiga per internetą: <http://archyvas.lti.lt/irasai/index.php?id=59201> [žiūrėta 2023 09 20].



98–107). Tačiau iš Stanislavos Abromavičiūtės smuiko muzikos įrašų iki šiol buvo transkribuoti ir 2005 m. paskelbti tik du kūriniai, atlikti tėvui pritariant kanklėmis: Paulausko valsas (LTR F pl. 733/1) ir Abromaičių polka (LTR F pl. 733/5; Žarskienė, Nakienė 2004: 52–57, Nr. 16–17)<sup>8</sup>. 2005 m. rinktinės *Žemaitijos dainos ir muzika* pratarinėje etnoinstrumentologė Rūta Žarskienė, remdamasi archyviniais aprašais ir garso įrašais, glaustai apžvelgė Abromavičių giminės multiinstrumentalizmo tradicijas, S. Abromavičiaus įvairiais instrumentais įgrotą repertuarą ir kankliavimo stiliaus bruožus (Nakienė, Žarskienė 2004: 16–17, 26–27; plg. Žarskienė 2007: 111, 117–118).

Ne tik Antrasis pasaulinis karas, bet ir pokario dešimtmečiai, stalininis režimas kirسته nukirto lietuvių liaudies muzikantų biografijų tyrinėjimus. Sovietmečiu išstremtų ir kalintų muzikantų gyvenimo istorijų tyrimai liudija, kiek daug lietuvių liaudies muzikantų, taip pat visų jų šeimų, giminių patyrė stalinines represijas (Kirdienė 2013). Nuo 1951 m. Lietuvoje vėl po truputį pradėta rinkti lietuvių liaudies instrumentinę muziką. 1962 m. Viečiūnų k., Druskininkų apyl. įrašyta net trijų giminės narių (brolių Dominyko, Petro Sinkevičių ir pastarojo sūnaus) pasmuikuotų kūrinių, tačiau be jokių pastabų ir paaiškinimų<sup>9</sup>.

Vida Palubinskienė-Tarnauskaitė, daug dėmesio skyrusi senųjų kanklininkų gyvenimo istorijoms užrašyti, papildyti ir patikslinti, 1988 m. per etnoinstrumentologinę ekspediciją Raseinių r. mėgino rasti gausios S. Abromavičiaus šeimos vaikų, tačiau surado tik kelis giminaičius ir kaimynus, atskleidusius tragišką šios giminės likimą. XX a. 5-ajame dešimtmetyje abiejų brolių šeimos buvo sovietų represuotos, išvežtos į Sibirą – daugelis jų narių žuvo ar mirė, o grįžusieji tuo metu dar buvo labai atsargūs, tad atsisakydavo ir viešai muzikuoti, ir kalbėtis. Vis dėlto etnoinstrumentologei pavyko papildyti jau turimas žinias svarbiais biografiniais duomenimis: išaiškėjo, kad S. Abromavičius kankles ir smuiką mėgo vienodai, o tarpukariu dviese su dukra smuiku ir kanklėmis grodavo per Šiluvos atlaidus; buvo užfiksuotos ir tikslios abiejų muzikantų mirties datos (Palubinskienė-Tarnauskaitė 2001: 190–191).

Abromavičių giminės istorijos duomenis papildyti, atnaujinti ir tyrimus pratęsti pavyko tik kur kas vėliau. 2012 m. šio straipsnio autorė kartu su šeima, padedant Kelmės folklorininkui ir muzikantui Osvaldui Gerbeniui, lankėsi pas Bulavėnuose, Kelmės r., gyvenantį šimtametį A. Abromavičiaus sūnų Joną Abromavičių ir jo sūnėną Alfonsą Šimkevičių. 2013 m. ji taip pat kelis kartus lankėsi pas ilgaamžes S. Abromavičiaus dukteris

8 Instrumentinės, ypač ansamblinės, liaudies muzikos įrašų transkribavimas yra aktualus, tačiau sunkus etnomuzikologinių tyrimų darbas, kuriam atlikti reikalinga puiki muzikinė klausa, gebėjimai, tam būtina skirti itin daug laiko ir energijos; be to, senieji archyviniai įrašai dažniausiai yra prasčiau išsilaikę, su triukšmais, sunkiau girdimi. Beje, iš nurodytos polkos pavadinimo matyti, kad ankstesnė giminės pavardės forma buvo ši Abromaičiai.

9 Juos užrašė Rimantas Gučas. Žr. MFA KLF 3768/3–4, 3769/1–3, 3865/7–10.

Janiną, Zofiją ir Leonorą, po tremties apsigyvenusias Šilutėje. Be to, ne kartą teko kalbėtis, įrašyti interviu su Stanislavos dukra Regina Kiseliene (Varnauskaitė, g. 1944 m.), šeštos kartos Abromavičių giminės muzikante, kurią mama išmokė skambinti kanklėmis. Pasak jos, mama smuiką mėgusi net labiau negu kankles (kadangi iš visų vaikų Stanislava buvo muzikaliausia, tėvai kartais jai netgi leisdavę nedirbti ūkio darbų). Tremties ji, kaip ir tėvai, išvengė, tačiau po karo viešai nebegrojo, jokiose kapelose nedalyvavo. Be to, užklupus ligoms, ištikus insultui, puolus į desperaciją, ji netgi sudėgino turimus muzikos instrumentus ir šeimos albumo nuotraukas; mirė sulaukusi vos keturiasdešimt septynerių (Tamošaitienė 1999: 5).

Remiantis kokybinių tyrimų metodika ir eminiu požiūriu, nuo XXI a. pradžios ekspedijose, pasitelkiant šiuolaikines technologijas, įrašomi ir filmuojami ne tik muzikavimas, bet ir atviri, ilgi muzikuojančiųjų pokalbiai, užfiksuoti per giluminius ir pusiau struktūruotus interviu. Čia pat perfotografuojamos ar skenuojamos tyrimui reikalingos nuotraukos, kiti asmeninių archyvų dokumentai. Savo rekonstruotos Abromavičių giminės istorijos versiją su pluoštu nuotraukų, įamžinusių jos muzikinę-kultūrinę veiklą Sibire, šio straipsnio autorė paskelbė 2013 m. knygoje *Lietuviai ir muzika Sibire* (Kirdienė 2013: 541–547). Jai, visų pirma, rūpėjo šios giminės narių patirtys ir muzikavimas tremtyje. 2013–2015 m. į Abromavičių giminės muzikos tyrinėjimus įsitraukė ir kaunietė tradicinio kankliavimo mokytoja, studentų folkloro ansamblio vadovė, folkloro rinkėja ir tyrinėtoja Laimutė Proškutė. Ji su kolegėmis itin domėjosi jau ankstesniuose darbuose diskutuotu neįprastu Abromavičių kankliavimo būdu (braukiant į save), kurį akivaizdžiai patvirtino Leonoros Abromavičiūtės (1926–2023) kankliavimas, užfiksuotas vaizdo įrašuose (Proškutė 2017: 498–505). Taigi vien Abromavičių giminės atvejais puikiai nušviečia etnoinstrumentinių biografinių tyrimų ir jų metodologijos Lietuvoje raidą, lūžius ir pokyčius beveik per visą šimtmetį. Nuo 2000 m. šio darbo autorė, tyrinėdama instrumentinį muzikavimą, atlikdama muzikantų ir jų giminių (auto)biografinius tyrimus, skiria vis daugiau dėmesio muzikanto giminėje iš kartos į kartą perduodamiems muzikiniams posakiams ir pasakojimams (naratyvams). Nepraranda svarbos ir istoriniai dokumentai: asmeniniai laiški, dienoraščiai, atsiminimai, nuotraukos ir kt. Muzikantams mirus, tyrėja kalbina jų šeimos, giminės narius, palikuonis. Taip pat užrašo ir analizuoja kitų bendruomenės narių, išmanančių muzikavimo tradiciją klausytojų ir kapelose kartu griežusių muzikantų nuomonę ir vertinimą (Kirdienė 2000: 88–89, 104; Kirdienė 2007; Kirdienė 2015: 53–66).

Nuo XX a. pabaigos periodinėje spaudoje kartu su galinga buvusių tremtinių ir politinių kalinių atsiminimų publikavimo banga skelbiami ypač stiprios savimonės, garsių, iš muzikalių giminių kilusių liaudies muzikantų autobiografiniai interviu (Tamošaitienė

1999: 5; Pakutkienė 2004). XXI a. paskelbta ir liaudies muzikantų ar jų vaikų iniciatyva (kartais bendradarbiaujant su etnoinstrumentologais) sudarytų autobiografinių monografijų – didelės apimties, visuminio pobūdžio straipsnių, dienoraščių, laiškų, atsiminimų, kitų dokumentų ir įvairios jų kūrybos leidinių. Šiuose darbuose itin svarbios asmeninės liaudies muzikantų, kūrėjų ir instrumentų meistrų patirtys, vertinimai, psichologinės būsenos; gausu ir reikšmingų etnomuzikinių įžvalgų (Svitojus 2008; Panumienė 2015).

2007 m. Klaipėdos folkloro ansamblių vadovė, pedagogė Irena Nakienė pirmoji paskelbė vienam liaudies muzikantui – iš senos žemaičių muzikantų giminės kilusiam smuikininkui ir smuikų meistrui Stanislovui Bereniui (1922–2008) – skirtą leidinį su kūrinių transkripcijomis ir kompaktine plokštele. Pagal 2005 m. projektą „Tradicinis smuikavimas“, kuriam Lietuvos Respublikos kultūros ministerija skyrė metinę stipendiją, Berenis mokė Klaipėdos universiteto Liaudies muzikos katedros magistrantus smuikuoti. Pratarinėje leidinio sudarytoja aptarė smuikininko biografiją: jo giminės muzikantus, įgimtus gabumus, kaip jis išmoko griežti, repertuarą ir atlikimo stiliaus bruožus. Atsižvelgė ir į kognityvinius griežimo stilistikos aspektus – pateikė atvejį, kai Berenis negalėjo atpažinti savo kūrinio, kurį pradedančioji studentė išmoko griežti tik iš natų, be įrašo (Nakienė 2007: 7–10). Taip pat paskelbė trumpą paties Berenio rašytą autobiografiją, jautriai atskleidžiančią šeimos, giminės istoriją (Nakienė 2007: 13–26; Kirdienė 2000: 88–89, 104). Atskirų liaudies muzikantams, jų giminėms ir kur kas retesnėms ilgamžėms dinastijoms skirtų biografinių leidinių, monografijų galėtų pasirodyti daugiau.

Apibendrinant galima teigti, kad šiuolaikinė biografinių tyrimų metodologija ir technologijos, taikomos bendraujant su įvairių kartų ir meistriškumo muzikuojančiais, per daugkartinius interviu užrašant jų pasakojimus ir lyginant ankstesnius, net prieš šimtą metų užrašytus duomenis ir sukauptus dokumentus, nuotraukas, suteikia puikių galimybių (re)konstruoti, aktualizuoti lietuvių liaudies ir (ar) tradicinių muzikantų, jų šeimų, giminų gyvenimo ir veiklos istorijas, atskleisti jų asmeninius požiūrius ir patirtis, psichologines būsenas ir kūrybą, repertuarą, muzikos ir atlikimo stilistiką – visa tai nepaprastai svarbu tyrinėjant mūsų krašto muzikinę kultūrą.

## Išvados

1. Atlikdami nuo XX a. pabaigos pasaulyje itin aktualizuojamus (auto)biografinius tyrimus, skirtus ir individualiems liaudies (tradiciniams) muzikantams, ir jų šeimoms, giminėms, etnomuzikologai taiko įvairiems humanitariniams ir socialiniams mokslams bendrus šiuolaikinius lauko tyrimų ir kokybinių tyrimų metodus bei rašymo technikas, išskeldami ir išsamiai nagrinėdami etnomuzikinius aspektus.

2. XIX a. pabaigoje–XX a. pirmaisiais dešimtmečiais, lietuvių tautinio atgimimo ir nepriklausomos Lietuvos Respublikos laikotarpiams, pirmieji lietuvių liaudies muzikantų ir jų giminių (auto)biografiniai tekstai (A. Sabaliauskas (1923), Jovaiša (1922–1923), Paliulis (1926)) buvo sukurti Šiaurės Rytų Aukštaitijoje. Jų autoriai patys yra kilę iš švietuolių ir liaudies muzikantų giminių. Būdami savo giminės ir krašto muzikos tradicijų atstovai ir tęsėjai, puikiai jas išmanė ir gebėjo vertinti, todėl jautė būtinybę užfiksuoti ir kitų garsių muzikantų, pirmiausia artimųjų ir kaimynų, gyvenimo istorijas bei veiklą.

3. Gimtojo Biržų krašto muzikavimo rinkėjai, skleidėjai ir tyrinėtojai A. Sabaliauskas (nuo XIX a. pabaigos–XX a. pradžios) ir jo veiklą tęsęs jaunesnis pusbrolis Paliulis (nuo 1918) taikė XX a. antrojoje pusėje aktualizuotus ir iki šiol etnomuzikiniams biografiniams tyrimams svarbius metodus: tiesioginį bendravimą su muzikantais ir kitais muzikavimo proceso dalyviais, daugkartinius pokalbius ir interviu, jų muzikavimo stebėjimą ir atlikimo praktiką kaip tyrinėjimą. 1937–1941 m. kelis kartus apsilankęs pas garsią žemaičių muzikantų Abromavičių giminę, daugelį etnomuzikiniams biografiniams tyrimams iki šiol svarbių aspektų užčiuopė ir kraštotyrininkas, fotografas Buračas. Vis dar tyrinėjama šios giminės istorija nušviečia etnoinstrumentologinių biografinių tyrimų Lietuvoje raidą, lūžius ir pokyčius beveik per šimtmečio laikotarpį.

4. Po Antrojo pasaulinio karo ir pokario dešimtmečius trukusios tylos, tik nuo 1985–1988 m., Atgimimo laikotarpiu sustiprėjus folkloro judėjimui, pradėjo augti dėmesys talentingiems, giminės tradicijas tęsiantiems liaudies muzikantams. To meto straipsniuose apie įvairių kraštų instrumentinį muzikavimą įterpiama muzikantų gyvenimo aprašų, kartais cituojami jų pasakojimai.

5. Remiantis kokybinių tyrimų metodika ir eminiu požiūriu, XXI a. liaudies (tradicinių) muzikantų, jų giminių (auto)biografiniuose tyrimuose vis svarbesni tampa per giluminius ar pusiau struktūruotus interviu užrašomi ilgi jų pačių pasakojimai. Siekiama atskleisti asmeninius muzikantų ir kitų muzikavimo proceso dalyvių požiūrius, iš kartos į kartą perduodamas vertybes, pokyčius, patirtis ir psichologines būsenas įvairiuose kontekstuose skirtingais istoriniais ir politiniais laikotarpiais. Kartu su buvusių tremtinių ir politinių kalinių atsiminimų banga paskelbta pačių liaudies muzikantų ar jų vaikų iniciatyva sudarytų ir (kartais bendradarbiaujant su etnoinstrumentologais) parengtų didelės apimties, visuminio pobūdžio straipsnių, laiškų, atsiminimų ir įvairios kūrybos leidinių.

*Įteikta 2023 10 16  
Priimta 2023 11 14*

## LITERATŪRA

- Andersson, N. *Svenska Låtar. Samlade av Nils Andersson. Dalarna. Första Häftet*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1922.
- Apanavičius, R., Alenskas, V., Palubinskienė, V. ir kt. *Senosios kanklės ir kankliavimas*. Vilnius: Muzika, 1994 (pirmas leidimas 1990), p. 160.
- Batavičius, A. *Tauragės apskrities dūdų orkestrai*. Tauragė, 1995.
- Blacking, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Bornat, J. Biographical methods. *The Sage Handbook of Social Research Methods*, ed. by Alasuutari, P., Bickman, L., Brannen, J. London: Sage, 2009, p. 344–356.
- Buračas (Buračėlis), B. Žemaičių kanklininkai. *Lietuvos kaimo papročiai*. Vilnius: Mintis, 1993 (straipsnelis pirmą kartą skelbtas 1937 m.), p. 490–491.
- Buračas, B. Jauna žemaičių kanklininkė. *Lietuvos kaimo papročiai*. Vilnius: Mintis, 1993 (straipsnelis pirmą kartą skelbtas 1939 m.), p. 488–490.
- Garsonas, R. *Utenos krašto muzikantai*. Utena: Utenos spaustuvė, 2007.
- Grašytė, T. *Tradicinis muzikantas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje*. Daktaro disertacija (rankraščio teisėmis). Humanitariniai mokslai, etnologijos kryptis (07 H). Mokslo darbo vadovė doc. dr. G. Kirdienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2017.
- Gustafsson, M. Axel Sjölander – Seventh-Generation Fiddler. *The Family as the Tradition Carrier. Conference Proceedings*, No. 31, Vol. 1. Tallinn: Folklore Department, Institute of the Estonian Language, Nordic Institute of Folklore, 1996, p. 37–45.
- Karaška, A. Kazimieras Jovaiša. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/kazimieras-jovaisa/> [žiūrėta 2023 09 15].
- Kirdienė, G. Jonas Ragažinskas: liaudies muzikanto biografija. *Liaudies kultūra*, 2015, Nr. 5, p. 53–67.
- Kirdienė, G. Lietuvos muzikantai ir instrumentinis muzikavimas sovietinėje tremtyje ir lageriuose. Vyliūtė, J., Kirdienė, G. *Lietuviai ir muzika Sibire*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2013, p. 431–630, 641–644, 654–694.
- Kirdienė, G. *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius: Kronta, 2000.
- Kirdienė, G. Sugrįžimas prie tradicinės lietuvių šokių muzikos JAV lietuvių bendruomenėse: trečios kartos smuikininko Dovydo Pivoriūno atvejis (Returning to Traditional Lithuanian Dance Music in Lithuanian Communities of the USA: Case Study of a Third Generation Fiddler Dovydas Pivoriūnas). *Lietuvos muzikologija*, 2017, p. 147–165.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.
- Nakienė, A., Žarskienė, R. *Lietuvių etnografinės muzikos fonogramos 1908–1942*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.
- Nakienė, A., Žarskienė, R. *Žemaitijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai, sudarytojos A. Nakienė, R. Žarskienė*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Nakienė, I. *Nedėlios rytėlį. Stanislovo Berenio instrumentinės muzikos rinktinė*. Klaipėda: Druka, 2007.
- Nettl, B. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.; London: The Free Press of Glencoe, Collier Macmillan Publishers, 1964.
- Nettl, B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. New Edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005 (first published in 1983).
- Pakutkienė, E. Juozas Jančas. *Aušra. Lenkijos lietuvių leidinys*, Nr. 23, 2004 m. gruodis.

- Paliulis, S. Apaščios apylinkių liaudies muzikantai. *Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, I*, sudarytoja D. Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1985, p. 90–150.
- Paliulis, S. Iš atsiminimų apie kun. Adolfą Sabaliauską-Žalią Rūtą. *Etninės muzikos ir kultūrinių ryšių puoselėtojas* [konferencija, skirta žymaus lietuvių folkloristo, poeto ir vertėjo, kaunauninko Adolfo Sabaliausko-Žalios Rūtos 45-osioms mirties metinėms 1995 m. lapkričio 7 d.; pranešimai]. Vilnius: Lietuvos-Suomijos draugija, Etnomuzikos institutas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 1996, p. 39–54.
- Paliulis, S. *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai*, sudarytojas S. Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
- Paliulis, S. Sutartinių ir skudučių keliais. *Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, II*, sudarytoja D. Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1988, p. 31–78.
- Palubinskienė-Tarnauskaitė, V. *Tradicinis kankliavimas: istorija, metodika, repertuaras*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, Etnomuzikos institutas, 2001.
- Panumienė, B. *Vlado Žeromskio poezija, atsiminimai, rinkta tautosaka, atsiminimai apie Vladą Žeromskį*, sudarytoja B. Panumienė [su vaizdo ir garso įrašų DVD ir CD; garso įrašų rinktinę sudarė G. Kirdienė]. Baisogala, 2014.
- Proškutė, L. *Tautosakinių ir instrumentologinių ekspedicijų keliais. Vytauto Didžiojo universiteto folkloro ansamblio LINAGO 1994–2015 m. ekspedicijose užrašyta tradicinė lietuvių instrumentinė ir vokalinė muzika*, sudarytoja L. Proškutė. Kaunas: Pasaulio lietuvių kultūros, mokslo ir švietimo centras, 2017.
- Rice, T. *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Simon, A. Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie. *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 9. Köln, 1978, p. 8–52.
- Skrodenis, S. Poetas, vertėjas, kultūrinių ryšių puoselėtojas. *Etninės muzikos ir kultūrinių ryšių puoselėtojas* [konferencija, skirta žymaus lietuvių folkloristo, poeto ir vertėjo, kaunauninko Adolfo Sabaliausko-Žalios Rūtos 45-osioms mirties metinėms 1995 m. lapkričio 7 d.; pranešimai]. Vilnius: Lietuvos-Suomijos draugija, Etnomuzikos institutas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 1996, p. 33–39.
- Slavinskas, Z. Lietuvių kanklės. *Tautosakos darbai*. T. III. Kaunas: 1937, p. 244–318.
- Stock, J. P. J. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *Ethnomusicology and the Individual. The World of Music*, Vol. 43, No. 1, 43. Guest Editor Jonathan P. J. Stock. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2001 (rep. 2010), p. 5–19.
- Stravinskas, A., Striaukas, A. Eržvilko muzikantai. *Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, II*, sudarytoja D. Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1988, p. 378–390.
- Svitojus, V. *Vėl gegužio žiedai: liaudiškos kapelos muzikavimo 70-mečio istorija nuo Žaliosios kaimo muzikantų iki šių dienų*. Punkskas: Aušra, 2008.
- Tamošaitienė, D. Ji buvo įsimylėjusi... muziką. *Mūsų kraštas*, 1999 m. balandžio 3 d., p. 5.
- Vyčinas, E. Obelių krašto muzikantai. Instrumentinė muzika. *Obeliai–Kriaunos, Lietuvos valsčiai* (2-oji papildyta laida), sudarytojas V. Mačiekus. Vilnius: Versmė, 1998, p. 637–657.
- Vylius, J. Skriaudžių kanklių ansamblis. *Aš išdainavau visas daineles. Pasakojimai apie liaudies talentus – dainininkus ir muzikantus, II*, sudarytoja D. Krištopaitė. Vilnius: Vaga, 1988, p. 176–210.
- Vyžintas, A. *Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis: tautosakininko gyvenimas ir darbai*, sudarytojas A. Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002.
- Žarskienė, R. Regioniniai lietuvių etninės instrumentinės muzikos savitumai. XX a. pirmosios pusės tyrimai. *Lietuvos etnologija*, 7 (16), 2007, p. 103–123.

## Insight into the methodology of biographical research of Lithuanian folk musicians' kinships

**SUMMARY.** The article analyses and summarises the methods of (auto)biographical research of Lithuanian folk / traditional musicians' families and kinships for the first time, taking into account the general methodological tendencies, from the early 20th century to today. During the periods of Lithuanian national revival and the independent Republic of Lithuania, the first (auto)biographical descriptions (Sabaliauskas 1923, Jovaiša 1922–1923, Paliulis 1926) of Lithuanian folk musicians and their relatives were made by north-eastern Lithuanians who descended from families that were educated and included folk musicians. As representatives and carriers of tradition, as well as knowledgeable experts, they, likewise, felt the need to document the life stories and activities of other musicians, starting from their own relatives and close neighbours. Some of the methods they used (direct communication with musicians, observing their music performances, multiple interviews and practice as research) are still relevant in contemporary ethnomusicology. The story of the Abromavičius dynasty from Žemaitija, which has been studied from 1937 to the present day, sheds light on the development, breaks and changes in ethnoinstrumentological (auto)biographical research in Lithuania over nearly a century. After a long silence, caused by historical and political situations and circumstances, in the time period of 1985–1988, during the period of the national revival and strengthened folklore movement, attention returned to focus on talented folk musicians who maintained the traditions of their own families and continues to grow to this day. In the early 21st century, the role of the personal narratives of folk / traditional musicians and other informants is becoming more and more important in (auto)biographical research. It aims to reveal personal attitudes, evaluations of the musicians, as well as their experiences and psychological states during different historical and political periods as well as in different sociocultural contexts. Alongside the wave of memoirs by former exiles and political prisoners, large and comprehensive collections of letters, diaries, memoirs, and various kinds of creative works have been compiled and published by the musicians themselves or their descendants, sometimes in collaboration with ethnomusicologists.

**KEYWORDS:**  
Lithuanian folk  
musicians' families  
and kinships,  
(auto)biographical  
research, methodology.

Ieva JACKEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Spektaklių kūdikiams ir vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumas

ANOTACIJA. Kaip sukurti spektaklį žiūrovui, kuris per pasirodymą veržiasi į vaidybinę aikštelę, vaikšto joje, bėgioja, atiminėja rekvizitus iš aktorių, kalba, valgo, verkia arba tiesiog miega? Ir apskirtai, ar reikia teatro vaikams iki penkerių metų? Atsakymas vienareikšmis – reikia, nes žmogaus smegenys sparčiausiai vystosi pirmus penkerius jo gyvenimo metus. Ankstyvojoje vaikystėje formuojasi žmogaus asmenybės pagrindas, o įgytos patirtys – reikšmingos visą likusį gyvenimą. Teatras, kaip skirtingą raišką vienijanti meno forma, puikiai tinka ankstyvajai žmogaus asmenybei ugdyti. Reikia tik išsiaiškinti, kaip sukurti tinkamą spektaklį žiūrovui, atliepiant jo amžiaus raidos poreikius ir nepažeidžiant prigimtinio noro pažinti ir patirti aplink esantį pasaulį. Straipsnio tikslas – pristatyti teatrą mažiems vaikams kaip unikalią, nepaklūstančią tradicinio teatro kanonams meno formą, kurią norint realizuoti yra būtina turėti specifinių žinių ir taikyti nekonvencinius kūrybos būdus. Siekiant išsiskelto tikslo, straipsnyje atliekama literatūros aktualia tema, teatrą vaikams nagrinėjančių teoretikų ir praktikų (Jeanne Klein, Shifra Schonmann, Benas Fletcher-Watson, Thalia R. Goldstein, Adrienne Kapstein ir kt.) tiriamųjų darbų analizė, taip pat aptariami šio straipsnio autorės meninio tyrimo duomenys, gauti dalyvaujant spektaklių mažiems vaikams kūrybos procese, bendradarbiaujant su nepriklausomo teatro „No Shoes“, Kauno miesto šokio teatro „Aura“, Kauno miesto kamerinio teatro, Panevėžio miesto teatro „Menas“ ir Panevėžio miesto Juozo Miltinio teatro kūrybinėmis komandomis. Be to, remiamasi ir konkretaus atvejo studija (angl. *case study*) – straipsnyje analizuojamas interviu su ilgamečiu spektaklių mažiems vaikams kūrėju ir atlikėju Mantu Stabačinsku.

### REIKŠMINIAI

#### ŽODŽIAI:

teatras kūdikiams ir  
vaikams iki penkerių  
metų, kūrybos procesas,  
interaktyvumas teatre,  
nekonvenciniai kūrybos  
būdai, šiuolaikinis teatras,  
vaidyba, režisūra.

### Įvadas

Nors teatras vaikams kaip atskira teatro forma kuriama jau nuo XX a. pradžios, tai vis dar marginalizuota meno sritis ir kūrėjams, ir teatro tyrinėtojams. Teatrologė Ramunė Balevičiūtė pateikia gana ironišką frazę, kurią šiandien tebesiekia įrodyti teatro vaikams tyrėjai ir praktikai: „Teatras vaikams nėra tiesiog supaprastinta teatro suaugusiesiems



versija (teorinėje literatūroje galima aptikti žaismingą analogiją su restoranų „vaikišku meniu“, siūlančiu tiesiog mažesnes porcijas)“ (Balevičiūtė 2019: 65).

Susidūrimas su menu ankstyvojoje vaikystėje daro įtaką suaugusio žmogaus gebėjimui įsitraukti į kultūrinį gyvenimą: „ankstyvoji meninė patirtis, dalyvavimas kultūrinėje veikloje su šeima, patirtų meninių renginių kokybė, vaikystėje suformuoti lankymosi įgūdžiai tęsiasi suaugus ir tampa suaugusiųjų varomąja jėga įsitraukiant į meno ir kultūros lauką“ (Elsley, McMellon 2010: 19–20). Ankstyvasis teatras, t. y. vaikams iki penkerių metų, kaip atskira teatro meno šaka, pasaulyje gyvuoja jau kelis dešimtmečius, tačiau vis dar gajus požiūris, kad reikia spektaklius kurti visai šeimai, ignoruojant įvairaus amžiaus vaikų skirtingų percepcinių poreikių faktą (Balevičiūtė 2019; Klein 2005). Spektaklių repertuaras formuojamas pagal kuriančių režisierių *skoni*, o interpretacijoms parenkami įvertinti *nusipelnusių* autorių literatūriniai kūriniai, nepaisant akivaizdaus žiūrovų amžiaus skirtumo, be to, spektakliai kuriami populiariais pavadinimais ir pažymimi nuoroda „visai šeimai“. Būtent taip būtų galima vertinti vyraujančias tendencijas Lietuvos teatrų repertuaruose – spektaklių vaikams gausu, tačiau dauguma jų skirti visai šeimai ir tik išimtiniais atvejais jie priskiriami konkrečioms amžiaus grupėms.

Tiems, kas kuria vaikams iki penkerių metų, yra būtina išskirtinai gerai išmanyti vaiko raidos psichologiją ir gebėti taikyti menines raiškos priemones, atitinkančias konkrečios amžiaus grupės percepcinius poreikius. Nors pasaulyje kūryba jauniausiai auditorijai yra pažengusi kur kas toliau nei Lietuvoje, prigimtinis šios auditorijos pažeidžiamumas ir teiginys, kad kūdikiams ir mažiems vaikams trūksta suaugusiam žiūrovui būdingų gebėjimų, tebekelia nemažai pasipriešinimo tiek pasaulinėse, tiek Lietuvos teatrų scenose. Bendras teatro labai mažiems vaikams (angl. *theatre for very young*, TVY) (toliau – TVY) kūrėjų tikslas – spektaklius pritaikyti pagal jauniausių vaikų poreikius ir gebėjimus. Praktikų kūrybiniai procesai teatro jaunajai auditorijai yra įkvėpti teorinių žinių apie to amžiaus vaikų raidos psichologiją, tačiau vien to negana: vis dar trūksta tyrimais grįstų žinių, galimybių jas pritaikyti praktiškai ir tokiu būdu sukurti ilgalaikę ir vertingą menininkų praktiką (Fletcher-Watson *et al.* 2014: 132).

Kanzasos universiteto docentė, ankstyvojo teatro vaikams režisierė ir tyrėja Jeanne Klein viename savo tyrimų apžvelgia vaikų teatro raidą ir kelia vis dar aktualią kūrybos mažiesiems problemą. Nuo vaikų teatro pradžios kūrėjai stengėsi sukurti tokius meninius potyrius, kurie iš esmės atitiko tik suaugusiųjų suvokimą apie jauniausios auditorijos estetinius poreikius. Režisieriai išsčius dešimtmečius įkvėpimo kūrybai ieškojo pasakose, darydami prielaidas apie tai, kas vaikams teatre gali patikti, o kas ne, atmesdami faktą, kad skirtingo amžiaus vaikai teatrą suvokia labai įvairiai ir kad žiūrovo amžių būtina įtraukti kaip vieną pagrindinių kintamųjų veiksnių. Mažųjų estetiškas teatro

suvokimas, jo interpretacija iš esmės skiriasi nuo suaugusiųjų, o tai iš dalies gali būti grindžiama mažesne vaikų gyvenimo patirtimi (Klein 2005). Klein straipsnyje *From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre* kelia klausimą: „Kaip turi jaustis vaikai, kai scenoje nuskambėjęs juokelis sukelia didelę suaugusiųjų juoko bangą, o jie lieka nieko nesupratę?“ (ten pat: 33). Dėl to režisieriai neretai stebisi, kodėl jaunas žiūrovas nesilaiko nusistovėjusios tvarkos, kaip reikėtų elgtis spektakliuose, be to, kūrėjai klaidingai interpretuoja, kad itin jaunas žiūrovas blogai supranta vaidinamą medžiagą. Autorė užsimena, kad turint tokį požiūrį į vaiką yra auginamas meno vartotojas, mėginantis suprasti nesuprantamą teatrą, ir dažnu atveju teatras tampa tik dar viena pramoga vaikų išvykoje su ugdymo įstaiga. Vis dėlto kuriant spektaklius vaikams negalima pamiršti ir suaugusiųjų, nes būtent jie sprendžia, ar vaikai vėl grįš į teatrą, ar ne (ten pat: 53–54). Tad kūrėjams lieka atviras nuolatinių meninių ieškojimų klausimas, koks turėtų būti teatras patiems mažiausiems žiūrovams, kad patenkintų jų poreikius ir kad gražintų ir suaugusiuosius kartu su jų vaikais į teatrą.

Akcentuodama analogišką problemą Lietuvos teatruose Balevičiūtė teigia, kad „Lietuvoje dar nedaugelis vaikams vaidinančių teatrų ryžtasi griežčiau apibrėžti auditorijos amžiaus ribas. Tai teatrams skausminga finansiškai, be to, trūksta žinių, kuriomis remiantis būtų galima nustatyti, kokiai amžiaus grupei scenos kūrinys labiausiai tinkamas“ (Balevičiūtė 2019: 66). Autorė apžvelgia Lietuvos teatrų repertuarų pasiūlą vaikams ir, deja, konstatuoja faktą, kad dauguma teatrų, net ir tokių, kurie specializuojasi kurdami išskirtinai vaikams, nurodo per plačias amžiaus ribas arba jų išvis nenurodo. Vertinant iš teatro vadybos perspektyvos, tokia pozicija yra suprantama: kiekvienam teatrui reikia išgyventi ir paranku pardavinėti produkciją nurodžius, kad ji yra skirta visai šeimai. Bet keturmečio ir dvylikamečio poreikiai skiriasi iš esmės, tad kyla dar keli probleminiai klausimai: kokie esminiai TVY kūrybos principai, kuo išskirtinė jos meninė raiška, kokiomis savybėmis turi pasižymėti aktorius, kuriantis labai mažiems vaikams, ir koks vaidmuo atitenka suaugusiesiems, atlydėjusiems į spektaklį vaikus?

Straipsnio tikslas – apibrėžti teatrą mažiems vaikams kaip unikalią, nepaklūstančią tradicinio teatro kanonams meno formą, kurią norint realizuoti yra būtina turėti specifinių žinių ir taikyti nekonvencinius kūrybos būdus.

#### Uždaviniai:

- 1) atlikus teoretikų ir praktikų, nagrinėjančių teatrą vaikams, tiriamųjų darbų apžvalgą, apibrėžti TVY sampratą;
- 2) remiantis menine praktika ir atlikus giluminį interviu, atskleisti teatro mažiems vaikams kūrybos principus, proceso organizavimo unikalumą, aktorių darbo išskirtinumą bei suaugusiųjų įsitraukimo į spektaklio stebėjimą aspektus.

**Metodologija.** Rengiant straipsnį buvo atliktas meninis tyrimas (atlikta meninė praktika ir pateikta jos refleksija), taikytas menotyrinės, pedagoginės ir psichologinės literatūros analizės metodas, buvo stebimi ir dokumentuojami kūrybos procesai. Taip pat tyrinėtas atvejis, kai buvo imtas giluminis interviu iš teatro vaikams eksperto.

**Etika.** Tyrimas atliktas ir straipsnis parengtas vadovaujantis Mokslinių tyrimų etikos gairių nuostatomis. Kadangi tyrime dalyvavo pažeidžiamos grupės atstovai (mažamečiai vaikai), buvo parengtos sutikimų dėl asmens duomenų naudojimo, jų fiksavimo, viešinimo ir saugojimo būdų formos, kurias pasirašė vaikų tėvai ar globėjai. Darbas atitinka Tyrimo etikos nuostatą, nepažeidžia tyrimo dalyvių interesų. Tyrimui atlikti buvo gautas Etikos komiteto leidimas.

## Teatro labai mažiems vaikams samprata

Teatras jaunesniems nei penkerių metų vaikams yra palyginti nauja, tačiau sparčiai besivystanti teatro praktika, kurioje pagrindinis dėmesys skiriamas pačiai jauniausiai auditorijai. Maždaug prieš 40 metų TVY, kaip atskiras reiškinys, susiformavo Europoje ir tik po dvidešimtmečio buvo pristatytas Amerikos auditorijai. TVY yra tarsi skėtis, po kuriuo telpa daug ir labai įvairių teatro praktikų, taip pat instaliacijomis, bendradarbiavimu ir abipusiu dalyvavimu grįstas spektaklio vaikams nuo gimimo iki penkerių metų amžiaus meninis vyksmas. Šį teatro reiškinį vienija požiūris, kad vaikas turi teisę į estetinę ir kultūrinę patirtį, bei įsipareigojimas menine veikla vaiką perkelti į dėmesio centrą, suteikiant jam visapusišką globą ir gerbiant teisę dalyvauti kultūriniame bei meniniame gyvenime (Vaiko teisių konvencija, Jungtinių Tautų generalinis sekretorius, 1989 m. Susirinkimas; Kapstein 2019).

„Nieko nėra avangardiškesnio nei vaiko vaizduotė, o menininkai, kuriantys darbus kūdikiams ir mažiems vaikams, vadovaujasi įgimtomis vaikiškos vaizduotės galimybėmis. Todėl išskirtinis TVY bruožas yra jo eklektika stiliaus atžvilgiu ir žaismingas pasipriešinimas bendram klasifikavimui. TVY menininkai išnaudoja vaiko prigimtinį smalsumą susidurti su pasauliu tiesioginiu ir patirtiniu būdu, o teatras šiai auditorijai atspindi tai, kaip jis naudojasi dalyvavimo ir įtraukia praktika“ (Kapstein, Goldstein 2019: 52).

TVY teatre panaikinama riba tarp žiūrovo ir auditorijos, tarp dramatinio teatro ir performanso žanro, tarp performanso ir instaliacijos, tarp instaliacijos ir gyvo žaidimo, tarp dramatinės ir postdramatinės patirties. Šioms skirtingoms formoms apibūdinti menininkai ir tyrėjai vartoja visuotinį terminą „teatras“ paminėdami, kad Hansas-Thiesas Lehmannas panašius postdraminius spektaklius ir avangardinius kūrinius pavadino teatrališkais (Fletcher-Watson *et al.* 2014: 132–133). Atliekant meninį tyrimą pastebėta, kad būtent

mėginimas rasti balansą tarp išvardytų skirtingų kriterijų TVY daro savitą ir išskirtinę. Ribos tarp vaidybinės aikštelės ir žiurovų atsisakymas suponuoja ne tik kitokius vizualinius sprendimus, scenografijos elementų išdėliojimą, saugios erdvės sukūrimą, bet ir kitokių veiksmų, aktorių vaidybos manieros bei meninio komunikavimo su žiurovais sprendimus (1 pav.).



1 pav. Scenos iš spektaklio 3–5 m. vaikams „7 Ratai“. Kauno miesto kamerinis teatras, „No Shoes“ teatras. Rež. I. Jackevičiūtė. Nuotr. L. Vansevičienės

TVY teatre vaikas atsiduria dėmesio centre – taip gerbiami vaiko norai, poreikiai ir gebėjimai. Vis tik svarbu, kad visi TVY kūrėjai būtų motyvuoti kurti taip, kad jiems patiems būtų įdomu, prasminga, kiltų iššūkių ir kad jie matytų rezultatą tokį, kokio norisi jiems patiems (Kapstein, Goldstein 2019). „Visų šių formų teatro kūrėjų bendras tikslas yra pritaikyti savo spektaklius pagal dabartinius vaikų poreikius ir sugebėjimus. TVY teatro praktikų kūrybiniai procesai yra įkvėpti aiškių žinių, tačiau reikia žengti dar ne vieną žingsnį, kad šios žinios įsitvirtintų menininkų praktikoje ir taip būtų sukurta ilgalaikė ir tvirta praktika“ (Fletcher-Watson *et al.* 2014: 133). Tokios tyrėjų ir praktikų mintys tik patvirtina, kad TVY tebėra atvira ieškojimams ir praktiniams tyrinėjimams, kurių pagrindas – meninės raiškos ir vaiko raidos sąsajų paieškos.

TVY specifiškumą pabrėžia pasirodymų formatas: „spektaklį vaikams, kaip savitą scenos meno formą, apibrėžia temos ir formos bei raiškos priemonių parinkimas atsižvelgiant į kognityvinius gebėjimus pagal publikos amžiaus tarpsnius, o teigiamą spektaklio poveikį užtikrina pasiruošimas teatrinei patirčiai bei jos reflektavimas su suaugusiųjų pagalba“ (Balevičiūtė 2019: 67). Spektaklis pats savaime nėra baigtinė meno forma. Jo specifiškumą suformuoja įvadinė dalis prieš spektaklį ir baigiamoji dalis po jo. Straipsnio autorė pažymi, kad atlikdama savo meninio tyrimo praktiką ji išskyrė tris pasirodymo

dalis: 1) pristatymo, 2) pasirodymo, 3) reflektavimo. Pirmoji ir trečioji dalys ne ką mažiau svarbios nei režisuota pasirodymo dalis – jos tarsi įrėmina patį spektaklį. Pristatant spektaklį, artistams dar neatėjus į sceną, trumpa ir lakoniška kalba tėvams pateikiamos dalyvavimo spektaklyje rekomendacijos. Tai visiems padeda jaustis saugiau ir numanyti, kokių reakcijų galima tikėtis ir kokius sprendimus reikėtų priimti. Reflektavimo dalis taip pat yra svarbi, nes jai vykstant dar kurį laiką žiūrovams leidžiama pasilikti vaidybinėje aikštelėje jau pasibaigus spektaklio režisuotam veiksmui. Tuo metu dažniausiai net patys kukliausi vaikai atsitraukia nuo tėvų ir ima veikti scenoje, atkartodami pavienius, neseniai matytus aktorių veiksmus – tokiu būdu jie tarsi reflektuoja meninę patirtį, o tai labai didelė pridėtinė spektaklio kultūrinė vertė (2 pav.).



2 pav. Scena iš spektaklio 0–3 m. vaikams „Gaja Mara“. Kauno miesto kamerinis teatras, „No Shoes“ teatras. Rež. I. Jackevičiūtė. Nuotr. G. Žaltauskaitės

## Meninės raiškos ir vaiko raidos sąsajų paieškos

Teatro kūrėjai ir kritikai dažnai ginčijasi, kas vaikams teatre labiausiai patinka. Dėl šios priežasties Klein ir Shifra Schonmann mėgino surasti vaikų estetinių kriterijų – juos autorės pristato straipsnyje *Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Criterial Values in Theatre for Young Audiences*. Dviejuose tarptautiniuose vaikų teatro festivaliuose, vykusiuose Haifoje (Izraelis), suaugusieji ir vaikai (nuo 6 iki 13 metų) buvo paprašyti įvertinti ir skirti prizus geriausiems kūriniams. Abiem atvejais vaikai kaip geriausią spektaklį išskyrė tą, kurį suaugusieji pasirinko kaip blogiausią, ir atvirksčiai. Dėl to tyrėjos siūlo išplėtoti suvokimo apie vaikų teatrą, kaip unikalią meno formą, turinčią savų taisyklių ir koncepcijų rinkinį, ribas (Klein, Schonmann 2009: 60–72).

Tokias Klein ir Schonmann mintis patvirtina ir šio straipsnio autorės praktika, kai į spektaklių kūrybinius procesus nuolat pasikviečiama tikslinė auditorija. Išankstinės peržiūros pasiteisina per praktiką, kai vos viena sukurta scena iškart patikrinama kartu su žiūrovais – tokiu būdu labai greitai atsiskleidžia, kokia meninė raiška vaikams yra priimtina, o kokia ne. Ši kūrybinė aplinkybė ypač aktuali kuriant kūdikiams ir vaikams iki trejų metų. Tokio amžiaus vaikams skirtų spektaklių vienas pagrindinių kūrybos kriterijų – saugumo jausmas. Spektaklio kūrybinė komanda gali nujauti vienokias ar kitokias reakcijas, tačiau tik pamėginus sceną suvaidinti kartu su vaikais paaiškėja tikros reakcijos ir mažųjų meno suvokimo kriterijai. Iš pradžių neretai jie gerokai skiriasi nuo suaugusiųjų, tačiau ilgainiui imama vis tiksliau ir aiškiau numatyti žiūrovų reakcijas. Čia neapsieinama be vaiko raidos psichologijos išmanymo, kuris yra vienas svarbiausių TVY kūrybos uždavinių: „Per pirmuosius penkerius gyvenimo metus įvyksta daugiau pažintinių, socialinių, emocinių bei fizinių pokyčių nei bet kuriuo kitu žmogaus vystymosi etapu“ (Kapstein, Goldstein 2019: 53). Dėl to labai svarbus meninių raiškos priemonių, tinkamų konkrečiai amžiaus grupei, parinkimas spektakliuose. Žinant, kad vaikai iki trejų metų supantį pasaulį pažįsta per judėjimą, lytėjimą ar ragavimą, yra svarbu jiems sudaryti tokias galimybes. Žinant, kad 9 mėnesių kūdikis bando stotis, o sulaukęs vienerių metų jau juda aktyviau, bet vis dar nestabiliai, į kuriamą scenografiją spektakliui gali būti įtraukta elementų, į kuriuos būtų patogų įsikibti ar už jų pasilaikyti, be to, svarbu, kad nebūtų aštrių kampų ir griūdamas vaikas neužsigautų. Žinant, kad tokio amžiaus vaikas jau taria pirmuosius žodžius, mokosi mėgdžiodamas kitus, galima tai panaudoti ir į spektaklio veiksmą įtraukti jo tėvus. Tik reikėtų rasti būdų, kaip tai padaryti palengva, organiškai, nespaudžiant žiūrovų (3 pav.).



3 pav. Scenos iš spektaklio 0–3 m. vaikams „Namai“. Panevėžio miesto teatras „Menas“. Rež. I. Jackevičiūtė. Nuotr. P. Židonio

Benas Fletcheris-Watsonas ir bendraautorai straipsnyje *From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers* teigia, kad „vystymosi gairių žinojimas yra galinga priemonė kuriant darbą jauniausiai auditorijai. Pasirengimas eksperimentuoti susijęs su naujausių tyrimų išmanymu. Tačiau tos žinios turėtų būti taikomos ne kaip nurodymai ar formulės, o kaip tramplinas link vis patrauklesnių ir įtaigesnių teatro formų jauniausiai auditorijai“ (Fletcher-Watson *et al.* 2014: 143).

## Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos teorinės apibrėžtys

Klein, aptardama kūrybos jauniausiai auditorijai principus, pabrėžia, kad nėra vienės kūrybinės formulės, dėl kurios kiekvienas vaikas galėtų patirti estetinį pasitenkinimą, tačiau ji ragina kūrėjus remtis tyrimais ir kurti teatrą, kuris skatintų visokeriopą vaiko raidą. Kaip sektiną pavyzdį autorė mini televizijos produkciją vaikams. Pasirodo, jos kūrėjai jau prieš kelis dešimtmečius nuodugniai analizavo vaiko raidos psichologiją ir, atsižvelgdami į kiekvieno amžiaus tarpsnio percepcinius poreikius, pasiūlė labai skirtingą produkciją, kurioje aiškiai nurodytos amžiaus ribos. Įdomus faktas, kad visa ši informacija akademinėi bendruomenei nėra prieinama, kitaip tariant, televizijos produkciją kuriančios kompanijos atliktais tyrimais viešai nesidalija, šią informaciją saugo tik savam ratui kaip vertingą ir aktualią, naudingą kuriant kryptingai vartojamą turinį (Klein 2005: 33).

Kaip vienas svarbiausių kūrybinio proceso jauniausiai auditorijai aspektų nurodomas nuolatinis ir dar per kūrybinį procesą vykstantis kūrybinės medžiagos patikrinimas žiūrovo atžvilgiu: „Visos spektaklio dalys – pjesė, sprendimai, satyra, ironija ir kt. – turi būti patikrintos kartu su žiūrovais per repeticijas, kad visas šias pasirodymo dalis kūrėjai pamatyti iš vaikų perspektyvos. Šitai galima pasiekti daug geresnį rezultatą ir padaryti meno kūrinį ne tik gražesnį, bet ir naudingesnį tokio amžiaus vaikams“ (ten pat: 54). Kuriantieji šiai amžiaus grupei turėtų į kūrybinio proceso etapus (idėjų generavimą, spektaklio sprendimų bandymus) įtraukti pačius vaikus, kad sužinotų, kas domina tokio amžiaus žiūrovą. Be to, „[k]iekviena diskusija apie TVY kūrimą turi būti lydima raidos psichologijos teorijos, tačiau neprioritetizuojant mokslo ir tuo labiau neneigiant kūrėjų vizijos indėlio“ (Kapstein, Goldstein 2019: 60).

2013 m., mėgindamas geriau pažinti ir tyrimais pagrįsti pačios jauniausios teatro auditorijos poreikius, mažiausiųjų teatro tyrėjas, Škotijos karališkosios konservatorijos mokslininkas, mokslų daktaras Benas Fletcheris-Watsonas nusakė šio specifinio kūrybinio proceso žingsnius. Autorius kalbėjo apie lygiavertiškumą tarp vaiko ir kūrėjo bei meninio vientisumo ankstyvaisiais vaiko metais teoriją. Atlikdamas tyrimą jis siūlė „teatro

kūrėjams keisti praeitame amžiuje paplitusį pedagoginį požiūrį ir pradėti į kūdikį žiūrėti kaip į lygiavertį kūrybos partnerį, kuris jau nuo pirmųjų mėnesių gali patirti aukščiausios kokybės kultūrą, pripažįstant faktą, kad lankymasis teatre vėliau gali teigiamai paveikti jo psichinę bei fizinę raidą“ (Fletcher-Watson 2018: 3). Fletcherio-Watsono tyrimo dalyviai, apibendrinami duomenis, teigia, kad kuriant vaikams svarbu:

- ◆ vengti išankstinių nuostatų;
- ◆ dalytis patirtimi;
- ◆ tikrinti kartu su vaikais, kas jiems tinka;
- ◆ mokytis iš klaidų;
- ◆ „apsiauti vaikiškus batus“;
- ◆ teikti apdovanojimus (alternatyvos plojimams ir kt. paieškos);
- ◆ su vaikais elgtis taip, kaip elgiamasi su suaugusiaisiais;
- ◆ gerbti vaikų galimybes;
- ◆ atsisakyti tradicijos ir sustabarėjusio požiūrio.

## Aktorių darbo specifika spektakliuose vaikams iki penkerių metų

Adrienne Kapstein ir Thalia R. Goldstein, analizuodamos TVY kūrybos specifikos ir raidos psichologijos dermę, atkreipia dėmesį į specifinio aktorių pasirengimo būtinybę kuriant tokio amžiaus auditorijai: „Siekiant, kad teatras mažiesiems Jungtinėse Amerikos Valstijose imtų klestėti, aukštosiose mokyklose privalo atsirasti pedagogų, kurie gebėtų paruošti profesionalius tokio teatro kūrėjus“ (Kapstein, Goldstein 2019: 53). Autorės pabrėžia, kad dėl menkos studentų patirties dirbant su jauniausio amžiaus vaikais suvokimas apie juos yra siauras, homogeniškas ir *plokščias*. Lietuvoje situacija analogiška – mes neturime specialių studijų, rengiančių menininkus, galėsiančius kurti ir vaidinti vaikams.

Scenos menus vaikams tyrinėjanti autorė, Norvegijoje įsikūrusio Trondheimo teatro vadovė Lise Hovik teigia, kad gyvas aktorių susitikimas su vaikais atveria klausimų, susijusių su bendravimu per dalyvavimą „čia ir dabar“ vykstant spektakliui. Taikant daug ir įvairių interaktyvumo formų, tarp atlikėjų ir vaikų vyksta nuolatinė komunikacija, kuri ir turi būti sąveikos branduolys. Darbas „čia ir dabar“ vykstant susitikimui su vaikais yra tiek pat svarbus, kiek ir gebėjimas muzikuoti, šokti ar vaidinti. Pasak autorės, „naujausi įkvėpimai TEY srityje remiasi performanso menu ir postdramiška estetika (Fischer-Lichte 2008; Lehmann 2010; Fletcher-Watson *et al.* 2014), kai auditorijos dalyvavimas ir tarpusavio sąveika yra išskirtiniai žanro bruožai“ (Hovik 2019: 13). Tad aktoriai, kuriantys vaikams, turi praktikuotis taip, kad sugebėtų maksimaliai veikti priklausydami



dabarties akimirakai, o tai itin skiriasi nuo aktorių gebėjimo kurti akademinės vaidybos stiliumi (ten pat: 4–8).

Balevičiūtė, analizuodama šokio teatro „Dansema“ spektaklius kūdikiams, pabrėžia, kad „šokėjai turi reaguoti į vaikų veiksmus, nepamesdami choreografinės linijos; gebėti pajauti, prie kurio iš žiūrovų galima prieiti arčiau ir užmegzti ryšį, o kurį geriau palikti vieną arba tėvų glėbyje. Tai susiję ir su gebėjimu leisti publikai (ir kūdikiams, ir jų tėvams) pačiai kurti savo spektaklio patirtį, pasirenkant, ką ir kuriuo momentu stebėti, kaip elgtis, kaip bendrauti tarpusavyje ir pan.“ (Balevičiūtė 2019: 71). Aktoriams taip veikti reikia visai kitų gebėjimų, nei tiesiog kurti personažą ar veikti pagal įsivaizduojamas veiksmo, laiko ir vietos aplinkybes. TVY yra būtina, kad aktoriai galėtų naudoti visai kitą raišką ir turėtų specifinių žinių, kaip vaidinti vaikams skirtame spektaklyje.

Akivaizdu, kad aktorių darbas tokiuose spektakliuose išties yra pagrindinis komponentas. Net jei eliminuotume visus spektaklio mažiems vaikams dėmenis, jis vis tiek neprarastų savo skiriamųjų bruožų. Kūrybinėje aikštelėje būtent artistai spektaklį mažiems padaro savitą. Tai labiausiai kurianti, bet kartu gali būti ir labiausiai griauanti TVY jėga. Kūrėjų darbas mažiems vaikams skirtuose spektakliuose iš esmės skiriasi nuo psichologinio teatro. Jį kuria per dramatinio teatro griūtį įsivyravusios postdraminio teatro krypties atstovai, scenoje atsiskę „personažo“ ir pasirinkę „personos“ pavadinimą. Apie tokią vaidybos manierą, o gal tiksliau – menininko būvį scenoje, plačiai kalba vokiečių teatro teoretikas Lehmannas knygoje *Postdraminis teatras*. Pasak Lehmanno, „persona – tai postmodernaus aktorius asmenybės ir kuriamo vaidmens junginys, teatro realybės hibridas. [...] Personos vaidyba užima tarpinę būseną tarp ne vaidybos (dalyvavimo) ir charakterio kūrimo“ (Lehmann, plg. Staniškytė 2008). Autorius pabrėžia aktorius scenoje „buvimą, o ne reprezentaciją; veiksmą, o ne rezultatą. Toks teatras laikomas procesu, o ne rezultatu; kūrybine veikla ir veiksmu, o ne produktu; veikiančia jėga, o ne kūriniu“ (Lehmann 2010: 157). Šie artisto požymiai puikiai tinka, kai kalbame apie aktorius, kuriančius mažiems vaikams. Susitinkant scenoje su mažamečių auditorija aktoriui yra svarbu ne išpildyti sukurtą vaidmenį, t. y. ne sukurti personažą, o pats procesas – gyvas, nuolat kintantis buvimas ir kūrybinis kontaktas su vaiku.

## Spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrybos unikalumo tyrimas

Straipsnio autorė trejus metus vykdė meninį tyrimą, per kurį išryškėjo jos, kaip tyrėjos ir meno praktikės, specifiniai atradimai, atskleidžiantys TVY unikalumą. Siekiant pabrėžti tam tikrus teiginius apie spektaklių mažiems vaikams išskirtinumą, pristatomi duomenys 2023 m. atlikto giluminio interviu, kurį autorė ėmė iš jau dešimtmetį Lietu-

voje spektakliuose mažiems vaikams vaidmenis kuriančio „Dansema“ teatro aktorius, šokėjas, šių sričių eksperto Manto Stabačinsko. Interviu respondentas pasirinktas kaip reikšmingas kūrėjas, galintis pasidalyti svarbiomis įžvalgomis. Šiuolaikinio šokio šokėjas, pedagogas, aktorius, choreografas, pradėjęs savo kūrybinį kelią šokio teatre „Aura“, šoko ne pas vieną Lietuvos ir užsienio choreografą, buvo apdovanotas „Auksiniu scenos kryžiumi“, pelnė valstybinės reikšmės premiją. Prieš dešimtmetį pradėjęs bendradarbiauti su choreografe Birute Banevičiūte, taip pat dalyvavęs teatro „Dansema“ spektakliuose Lietuvoje bei užsienyje (Estijoje, Ukrainoje, Lenkijoje, Vokietijoje, Jungtiniuose Arabų Emyratuose, Prancūzijoje, Anglijoje, Airijoje, Norvegijoje, Kinijoje, Japonijoje, Indijoje, JAV, Pietų Korėjoje, Turkijoje, Čekijoje, Danijoje, Maltoje), šiandien skaičiuoja jau beveik 1 000 būtent mažiems vaikams sušoktų spektaklių. Interviu duomenys pateikiami aptariant šias išryškėjusias keturias pagrindines temas:

- ◆ kūrybos vaikams ir suaugusiesiems skirtybės;
- ◆ artisto, kuriančio vaikams, išskirtinės savybės;
- ◆ meninės raiškos specifika mažų vaikų spektakliuose;
- ◆ suaugusiųjų vaidmuo mažų vaikų spektakliuose.

### Kūrybos vaikams ir suaugusiesiems skirtybės

Kalbėdamas apie kūrybą mažiems vaikams ir lygindamas, kuo ji skiriasi nuo spektaklių suaugusiesiems pastatymų, Stabačinskas pirmiausia pabrėžia paties kūrybinio proceso išskirtinumą: „Kurdamas suaugusiesiems esi užsidaręs su kolegomis ir ieškai temos realizacijos. Kurdamas vaikams nuolat tikrini su vaikais, ar veikia metodai, ar ne. Tų patikrinimų gali būti nuo 3 iki 5 kartų“ (čia ir toliau cit. iš autorės pokalbio su Stabačinsku, 2023). Šokėjas akcentuoja vaikų dalyvavimo svarbą – jie turi tapti spektaklio bendraautorais. Anot jo, spektaklis mažiesiems yra tarsi nuolatinė kūrybinė laboratorija, todėl reikšminga filmuoti ir nuolat analizuoti medžiagą, stebėti situacijas (juk vaikai į jas reaguoja) ir ieškoti atsakymų, kodėl vienoje spektaklio vietoje vaikas dėmesį išlaiko, o vėliau jau nebe. Žinoma, tai gali būti ir ne menininko atsakomybė, nes dažnu atveju to priežastys būna fiziologiniai dalykai ar komunikacijos su tėvais pasekmės. Visa tai išmanydamas spektaklio kūrėjas gali žinoti, kaip komunikuoti ir kaip megzti kontaktą su auditorija.

Stabačinskas pažymi, kad šokant suaugusiesiems koncentruojamasi į mintį, raiškos formą, o šokant vaikams svarbu ne tema ir forma, o patys vaikai. Spektakliuose vaikams būtent žiūrovas yra dėmesio centre. Kalbėdamas apie dramaturgijos atsiradimą aktorius užsimena, kad įkvėpimo ieškoma objektuose, įvairiuose daiktuose, taip pat ieškoma būdų, kaip juos *įveiklinti*. Įkvėpimo semiamasi iš pačių vaikų per vadinamuosius žiūrovo patik-

rinimus. Kaip pagrindinius suaugusiųjų ir mažųjų spektaklių skirtumus šokėjas išskiria erdvę ir komunikacijos su žiūrovu būdą: „Šokant suaugusiems yra atstumas. O su vaikais viskas vyksta vienoje vietoje. Matai visas reakcijas ir iš karto turi jas atliepti. Susidoroti su iššūkiais. Veikti čia ir dabar.“ Be to, svarbu suvokti, kad vienodų spektaklių nebūna ir dažnai kūrinio eiga priklauso nuo laiko, kada ir kokią valandą rodomas spektaklis, nes, pavyzdžiui, ryte jis gali būti vienokios nuotaikos, vakare – kitokios, kitą dieną – dar kitokios. Galiausiai menininkas išsako įdomią mintį apie asmeninio požiūrio į kūrybą transformaciją. Pasak jo, „visas iki tol turėtas suvokimas apie tai, kas svarbu scenoje, ir menininko ambicijos nueina į antrą planą“. Aktorius kalba ir apie kitokio būvio scenoje atsiradimo svarbą.

Apibendrinant Stabačinsko išsakytas mintis apie spektaklių mažiems vaikams ir suaugusiems kūrybos skirtumus, galima paminėti šiuos aspektus:

- ♦ kūrybinio proceso išskirtinumą;
- ♦ filmavimą ir medžiagos analizavimą;
- ♦ vaikus, tampančius spektaklio bendraautoriais;
- ♦ žiūrovą dėmesio centre;
- ♦ dramaturgiją, plėtojamą *įveiklinant* objektus;
- ♦ erdvės ir komunikacijos su žiūrovu būdo skirtumus;
- ♦ spektaklio rodymo laiko svarbą;
- ♦ kokybišką ir kitokį artisto būvį scenoje.

Ties paskutiniu aspektu per interviu buvo stabtelėta ilgiau. Kaip jau minėta anksčiau, artisto pasirėngimas ir gebėjimas veikti tokios formos spektakliuose yra vienas svarbiausių meninio rezultato ir spektaklio sėkmės komponentų. Kitas svarbus dalykas, kodėl apie tai norisi kalbėti plačiau – faktas, kad kol kas Lietuvoje būsiami aktoriai nėra specialiai rengiami scenoje susitikti su mažais vaikais. O tai yra ypač reikalinga, nes, norint sukurti kokybišką meninę produkciją šiai auditorijai, būtina, kad artistai išmanytų TVY ir gebėtų vadovautis jos kanonais.

### Artisto, kuriančio vaikams, išskirtinės savybės

Pasak Stabačinsko, „artistas turi būti kūrybiškai lankstus, atviras, smalsus, mokėti improvizuoti, kontaktuoti su vaikais, išmanyti, kokio amžiaus vaikai ką suvokia“. Dėl labai skirtingų vaikų amžiaus tarpsnių aktoriui svarbu išmanyti vaiko raidos psichologiją, nes tai, kas veikia vienerių metų vaikus, gali nebeveikti dvimečių, o meninės priemonės, tinkamos dvejų su puse metų vaikui, gali visai nebetikti penkiamečiui.

Aktorius teigia, kad „artistas turi žinoti ir suvokti, jog jis valdo situaciją scenoje. Tačiau ši drąsa ateina tik su praktika ir nuolatinio savo darbo analizavimu. Pamažu imi

matyti, kad vyksta pasikartojantys dalykai. Tačiau jie tarsi juda spirale į viršų.“ Pasak Stabačinsko, svarbi ir pedagoginė patirtis. Be to, tam tikrose situacijose reikia nebijoti paimti, pakelti ir nunešti vaiką tėvams ar kitą kartą vyresniajam broliui, kuris nėra tikslinė spektaklio auditorija, pasakyti, kad „dabar yra mažesnių vaikų eilė, o paskui ir tu galėsi pažaisti“. Kartais reikia nebijoti ir tėvams duoti ženklą, kad nefilmuotų ir telefonų ekranais neblaškytų vaikų dėmesio.

Kalbėdamas apie kūrėjo profesinius gebėjimus šokėjas išskiria specifinę sceninės erdvės ir sceninio laiko suvokimą: „Čia nebūtina atlikti sudėtingų *šokėjiškų* kombinacijų, nes vaikams tai neatpažįstama ir tai jų neveikia. Tačiau labai svarbu pastebėti visas smulkmenas aplinkui, komunikuojant su vaiku išlaukti pauzes, kol jis atsakys viena ar kita reakcija.“ Apibendrinamas savo darbo patirtį kūrėjas pastebi, kad galbūt iš pirmo žvilgsnio nepatyrusiam aktoriumi tokia kūrybinė veikla gali pasirodyti ne tik nelabai įdomi, bet ir labai lengva, be to, „meilė šiai teatro formai ateina įgijus gyvenimiškos patirties ir sceninės praktikos“. Galbūt dėl to dažnai jauni, vos studijas baigę kūrėjai nelabai noriai imasi TVY.

Apibendrinant Stabačinsko išsakytas mintis apie specifines artisto savybes kuriant spektaklius mažiems vaikams galima išskirti tokius aspektus:

- ◆ vaiko raidos psichologijos išmanymą;
- ◆ gebėjimą valdyti spektaklio procesą;
- ◆ pedagoginę patirtį;
- ◆ specifinę sceninės erdvės ir laiko suvokimą;
- ◆ sceninę ir asmeninę patirtis.

## Meninės raiškos specifika mažų vaikų spektakliuose

Šalia aukščiau išvardytos kūrybinio proceso specifikos, šokėjas pažymi dar keletą meninės raiškos, būdingos mažų vaikų spektakliams, savybių:

- ◆ vaikams iki trejų metų visai nereikalingi istorija, siužetas – jie nesupranta jų. Mažamečius veikia spalvos, muzika, šviesa, judesiai, kuriuos gali atpažinti: kinkavimas, lingavimas, kūlversčiai, voliojimasis, kažko statymas, griovimas ir visi kiti vaikų žaidžiami žaidimai;
- ◆ vaikams nuo trejų metų gali būti pateikiamos trumpos epizodinės istorijos. Tokio amžiaus ir vyresni vaikai jau kalba, tad gali būti plėtojama trumpa ir nesudėtinga spektaklio tema;
- ◆ skirtingo amžiaus vaikai tame pačiame spektaklyje akcentuos skirtingus spektaklio aspektus.

## Suaugusiųjų vaidmuo mažų vaikų spektakliuose

Stabačinskas užsimena, kad tėvams ar kitiems suaugusiesiems, atėjusiems į teatrą su mažaisiais, per spektaklį tenka svarbus vaidmuo. Kūrybinės komandos nariai ar organizatoriai turi tėvams trumpai ir aiškiai apibrėžti taisykles, kaip reikėtų elgtis per spektaklį. Supažindinimas su taisyklėmis negali užtrukti ilgiau nei porą minučių, nes dėl triukšmo ar vaikų nerimo papuolus į naują erdvę labai sudėtinga sutelkti jų dėmesį. Per tą minutę svarbu tėvams pasakyti, kad jie:

- ♦ stebėtų savo vaikus, kaip jie reaguoja, kas jiems įdomu;
- ♦ neskubintų vaikų vienaip ar kitaip sureaguoti į siūlomas veiklas;
- ♦ nekalbintų, neperpasakotų matomo veiksmo;
- ♦ leistų elgtis natūraliai;
- ♦ jei mažylis pasiklysta erdvėje, pasiimtų jį prie savęs;
- ♦ nesinaudotų telefonais;
- ♦ nesiūlytų maisto, jei vaikas nerodo alkio požymių;
- ♦ jei vaikas jaučia nerimą, apkabintų jį ir t. t.

Keliaudamas po pasaulyje vykstančius tarptautinius festivalius, Stabačinskas pastebėjo įdomų faktą, kad vaikai iki trejų metų morališkai niekuo nesiskiria vieni nuo kitų – jie dar nebūna paliesti kultūros, tradicijų, papročių ir tik vėliau ima ryškėti jų skirtumai. Tačiau labai skirtingas suaugusiųjų elgesys per spektaklius. Pavyzdžiui, Azijoje suaugusieji, nepaisydami rekomendacijų, beveik visą spektaklio laiką filmuoja vaikus, nors tai mažuosius labai trikdo – šviečiantys ekranai atitraukia jų dėmesį nuo sceninio veiksmo. Dar vienas skirtumas – tėvai labai retai ateina į teatrą, todėl vaikus į spektaklius dažniausiai lydi seneliai ar auklės. Jei vis tik su vaiku į teatrą ateina ir mama, ir auklė, pastebima, kad vaikai reaguoja tik į auklę. Močiūčių elgesys su vaikais taip pat visiškai kitoks: dažniausiai vyresnio amžiaus žmonėms atrodo netinkamas artistų siūlymas leisti vaikams jaustis laisvai, vaikščioti, kalbėti, imti objektus, todėl jie vaikus drausmina. Įvertinus šias patirtis galima pasidžiaugti, kad Lietuvoje vaikai į teatrą dažniausiai ateina su tėvais.

## Išvados

Teatro labai mažiems vaikams poreikis sietinas su jų ankstyvajame amžiuje vykstančiais raidos procesais. Iki penkerių metų vyksta ryškiausias asmenybės formavimosi etapas, per kurį išgyventi potyriai išlieka reikšmingi visą likusį gyvenimą. Teatras, kaip skirtingas raiškas vienijanti meno forma, gali prisidėti prie vaiko raidos procesų. Teorinių darbų ir straipsnio autorės atlikto meninio tyrimo empirinių duomenų analizė leidžia daryti išvadą, kad kuriant spektaklius labai mažiems vaikams svarbūs šie aspektai:

paprastumas, vizualumas, interaktyvumas, saugumas, aplinka, kantrybė ir džiaugsmas. TVY unikalią daro kūrybinio proceso specifiskumas, aktorių vaidybos išskirtinumas, meninės raiškos sąsajų su vaikų raidos psichologija paieškos, suaugusiųjų *įveiklinimas* per spektaklį.

Apibendrinant spektaklių mažiems vaikams ir suaugusiesiems kūrybos skirtumus, pabrėžiami tokie aspektai: kūrybinio proceso išskirtinumas, filmavimas ir medžiagos analizavimas, vaikų tapimas spektaklio bendraautoriais, žiūrovas dėmesio centre, dramaturgijos plėtojimas *įveiklinant* objektus, erdvės ir komunikacijos su žiūrovu būdo skirtumai, spektaklio rodymo laiko svarba, kokybiškas ir kitoks artisto būvis scenoje. Artistui, kuriančiam mažiems vaikams, svarbu išmanyti vaiko raidos psichologiją, gebėti valdyti spektaklio procesą, turėti pedagoginės patirties, specifinį sceninės erdvės ir laiko suvokimą, sceninės ir asmeninės patirties. Kalbant apie meninės raiškos išskirtinumą, svarbu žinoti, kad spektaklyje vaikams iki trejų metų visai nereikalinga istorija, siužetas – juos veikia spalvos, muzika, šviesa, judesiai ir kt. Vyresniems nei trejų metų vaikams gali būti siūloma trumpų epizodinių istorijų. Trejų metų ir vyresni vaikai jau kalba, tad gali būti plėtojama trumpa ir nesudėtinga spektaklio tema.

Suaugusiesiems, atėjusiems į teatrą su mažaisiais, tenka svarbus vaidmuo vykstant spektakliui. Jiems trumpai ir aiškiai pristatomos rekomendacijos, kaip turėtų būti elgiamasi per spektaklį, jie informuojami, kad leistų vaikams elgtis natūraliai, neskubintų vienaip ar kitaip sureaguoti, nekalbintų, neperpasakotų matomo veiksmo, nesiūlytų maisto, jei vaikas nerodo alkio požymių ir kt.

*Įteikta 2023 09 05  
Priimta 2023 11 11*

## LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Balevičiūtė, R. Šiuolaikinis teatras vaikams kaip savita scenos meno forma. *Menotyra*, t. 26, Nr. 2, Lietuvos mokslų akademija, 2019, p. 64–73.
- Elsley, S., McMellon, Ch. Starting Young? Links Between Childhood and Adult Participation in Culture and Science. *A literature review*. Edinburgh: Scottish Government, 2010. Prieiga per internetą: [www.scotland.gov.uk/socialresearch](http://www.scotland.gov.uk/socialresearch) [žiūrėta 2021 12 22].
- Fischer-Lichte, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, New York: Routledge, 2008.
- Fletcher-Watson, B. Toward a Grounded Dramaturgy: Equality and Artistic Integrity in Theatre for Early Years, Part 2. *Youth Theatre Journal*, 2018, Nr. 32:1, p. 3–15. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2017.1402839> [žiūrėta 2022 09 19].

- Fletcher-Watson, B., Fletcher-Watson, S., McNaughton, J. M., Birch, A. From Cradle to Stage: How Early Years Performing Arts Experiences Are Tailored to the Developmental Capabilities of Babies and Toddlers. *Youth Theatre Journal*, 2014, Nr. 28:2, p. 130–146. Prieiga per internetą: <https://www.tandfonline.com/loi/uytj20> [žiūrėta 2022 10 13].
- Hovik, L. Becoming Small: Concepts and Methods of Interdisciplinary Practice in Theatre for Early Years. *Youth Theatre Journal*, 2019, Nr. 33:1, p. 37–51. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.158064> [žiūrėta 2021 11 30].
- Kapstein, A., Goldstein, R. T. Developing Wonder: Teaching Theatre for the Very Young Through Collaboration with Developmental Psychology. *Youth Theatre Journal*, 2019, Nr. 33:1, p. 52–69. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580648> [žiūrėta 2021 11 12].
- Klein, J. From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre. *The Journal of Aesthetic Education*, Source: OAI, 2005. Prieiga per internetą: <https://www.researchgate.net/publication/29442349> [žiūrėta 2021 10 13].
- Klein, J., Schonmann, S. Theorizing Aesthetic Transactions from Children's Critical Values in Theatre for Young Audiences. *Youth Theatre Journal*, 2009, Nr. 23:1, p. 60–74. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/08929090902851379> [žiūrėta 2022 11 11].
- Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.

## **The uniqueness of the creation of performances for babies and children under five**

**KEYWORDS:**  
theatre for babies and children up to five years old, creative process, interactivity in the theatre, unconventional creative methods, contemporary theatre, acting, directing.

**SUMMARY.** How do we create a performance for an audience who rushes onto the stage during the performance, walks on it, runs around, takes props from the actors, talks, eats, cries or just sleeps? The question is whether there is a need for theatre at all for children under five. The answer is unequivocal – it is necessary. The need for theatre for very young children is linked to the developmental processes taking place at an early age. The most prominent stage of personality formation takes place up to the age of five, so the experiences a child has during these years are significant for the rest of his or her life. Theatre, as an art form that unites different expressions, can contribute to these development processes. When designing for very young children, the following aspects are important: simplicity, visuality, interactivity, safety, environment, patience and joy. What makes this form of theatre different is the uniqueness of the creative process, the specificity of the actors' performance, the harmony of the links between artistic expression and the psychology of children's development, and that adults are not the focus of attention during the performance.



# Absurdo tradicija ir juodasis humoras dokumentiniame kine: A. Žegulytės *Animus animalis* ir R. Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“

Akvilė GELAŽIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Absurdo tradicija, nors akademinio požiūriu kine, o tuo labiau dokumentiniame, nagrinėjama itin retai, režisierių gali būti naudojama kaip specifinė kūrybinė strategija. Filmų naratyvuose iškeliant gyvenimišką absurdą bei žmogaus elgesio nelogiškumą, auditorija kviečiama atsisukti ir susidurti su *iškasdieninta* mus supančia aplinka, tokiu būdu įgyjant šviežio, kritiško žvilgsnio galimybę. Režisieriams įžvelgiant komizmą net ir sunkiose, *tamsiose* temose, žiūrovams suteikiamas apvalantis, išlaisvinantis juoko malonumas. Šio straipsnio tikslas – apžvelgti absurdo komizmo prielaidas dokumentiniame kine ir iširti, kaip absurdo komizmas reiškiamas per naratyvą ir naraciją. Bus pasitelktos mokslinės publikacijos (Dano Armstrongo *Wiseman's Cinema of the Absurd: „Welfare“, or „Waiting for the Dole“* (1988), Billo Nicholso *Introduction to Documentary* (2001), Emre Çağlayan *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) bei Eszter Simor *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019)) skelbtos teorinės įžvalgos analizuojant du nacionaliniu ir tarptautiniu lygiu pripažintus dokumentinius filmus – Aistės Žegulytės „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ (2018) ir Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“ (2018).

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

absurdo komizmas,  
absurdo kinas, humoras,  
dokumentinis kinas,  
lietuviškas kinas,  
kūrybinė strategija.

## Ar absurdas yra juokingas? Absurdo komizmo prielaidos

Šnekamojoje kalboje „absurdas“ ar „absurdiškas“ dažnai vartojami kaip žodžių „juokingas“ ar „nesąmonė“ sinonimai, tačiau šios reikšmės labai nutolusios nuo akademinio konteksto. XX a. viduryje „absurdo“ terminą įtvirtinęs filosofas, rašytojas Albertas Camus jį apibrėžė kaip „konfrontaciją tarp žmogaus poreikio ir nepaaiškinamos tylos iš pasaulio“ (Camus 2019: 26). Garsiojoje knygoje *Sizifo mitas* (1942) autorius absurdu vadino

individo patiriamą frustraciją susiduriant su tuščiu, beprasmiu pasauliu, o žmogaus būti apibrėžė kaip nuolatinį konfliktą. Tiesa, po Antrojo pasaulinio karo rašytojo apibūdinta „nepaaiškinama tyla į žmogaus šauksmą“ nebuvo siejama nei su humoru, nei tuo labiau su komedija. Rašytojas, dramaturgas Eugène Ionesco, komentuodamas Franzo Kafkos esė, rašė: „Absurdas yra tai, kas neturi tikslo. [...] Atskirtas nuo savo religinių, metafizinių ir transcendentinių šaknų, žmogus yra sutrikęs; visi jo veiksmai tampa beprasmiški, absurdiški, nenaudingi“ (Ionesco 1957: 3). Tad centrinė absurdo būvį nusakanti mintis kalba apie žmogaus troškimą, jog pasaulis ir jo veikimas turėtų prasmę, būtų logiškas, kai, deja, jis toks nėra. Suvokus šią prieštarą, amžiną konfrontaciją, galimos trys reakcijos: filosofinė savižudybė, tiesioginė savižudybė arba absurdo laisvė. Panašiai absurdą suprato ir kiti menininkai bei mąstytojai: Sørenas Kierkegaard’as, Friedrichas Nietzsche, Jean-Paul Sartre’as, Franzas Kafka, Samuelis Beckettas, Fernando’as Pessoa etc.

Nors įprasta absurdą, kaip filosofinę idėją, suvokti pesimistiškai (arba net tragiškai), tačiau net *Sizifo mite* yra užfiksuota, kad juokas yra įrankis susidoroti su absurdu: Sizifas, nors niekada negalės sėkmingai atlikti savo užduoties, pasišaipto iš dievų sugebėdamas išsivaduoti iš nusivylimo ir įgydamas intelektualinį pranašumą, o tai, pasak Camus, ir yra gyvenimas absurde. Plėtodamas Camus mintį filosofas Thomas E. Wartenbergas teigia, kad jei žmogus priima savo likimą ir sugeba į jį žvelgti su pajuoka, jis gali pasiekti vienintelę laimę, įmanomą žmogui absurdiškame pasaulyje (Wartenberg 2008: 113–120). Įdarbindami humoristinį žvilgsnį į pasaulį, sugebėdami juoktis iš to, kas savaime yra nemalonu ar net skaudu<sup>1</sup>, mes įgyjame galimybę kovoti su absurdu, randame būdą, kaip jame *išbūti*.

Juoko sritis, savaime būdama sudėtinga, papildomai komplikuojama dėl Vakarų pasaulio ir Rytų Europos juoko tyrimo tradicijų sąvokų skirtybių. Anglosaksiškoji tyrimų tradicija į pirmą planą iškelia 1) *humoro* sąvoką, kuria nusako ir daikto (objekto) juokingumą; 2) intelektualinę veiklą, kai objektas suvokiamas kaip juokingas; 3) iš šios veiklos patiriamą malonumą; 4) galiausiai ir patį kūnu išreiškiamą rezultatą – šypsena, juoką (Vidugirytė 2012). O „europietiškoje tradicijoje humoro samprata pirmiausia nurodo į savitą pasaulėžiūrą, smagaus, kartais pašiepiamo, bet pakantaus ir atlaidaus žvilgsnio į netobulą tikrovę galimybę, paprastai susijusią ir su žmogaus jautrumu juokingiems reiškiniams bei polinkiu juokauti“ (Vidugirytė 2012: 10–11). Kitaip sakant, europietiškojoje tradicijoje, kuria remiantis ir atliekamas šis tyrimas, humoras nusako proto būseną, asmens būdo bruožą, o komizmas – objekto juokingumą.

1 Sigmundas Freudas veikalė „Sąmojis ir jo ryšys su pašamone“ (1905) rašė, kad humoras yra būdas pasiekti malonumą nepaisant trukdančių neigiamų afektų. O pati humoro technika susijusi su perkėlimu, kuris yra vienas gynybos procesų.

Taikant lyginamosios analizės metodą bus apžvelgiami du lietuvių autorių kurti dokumentiniai filmai, sulaukę festivalinės sėkmės ir auditorijos pripažinimo: 2018 m. pasirodę Aistės Žegulytės „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ ir Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“. Analizei šie filmai pasirinkti dėl keleto priežasčių: abiejų filmų režisierės atstovauja jaunajai Lietuvos kino kartai (filmai pradėti kurti kaip baigiamieji menų akademijų – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bei Londono universiteto *Goldsmiths* koledžo – diplominiai darbai), jie aktualūs tiek nacionaliniu, tiek tarptautiniu mastu, abu filmai stiliumi ir pasakojimo forma atspindi poetinės dokumentikos žanro estetikos ypatybes, be to, turi daug teminių panašumų. Tačiau šiam tyrimui svarbiausias aspektas yra juose naudojamas absurdo komizmas. Tad analizės tikslas – tiriant filmus „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ ir „Rūgštus miškas“ atskleisti, kaip absurdo komizmas perteikiamas ir per naratyvą, ir per naraciją dokumentiniame kine.

## Absurdo komizmas kine

Pasak filosofės, knygos *It Kept Us Alive: Humor in the Holocaust* (2014) autorės Chaya'os Ostrower, humoras susideda iš trijų komponentų: sąmojo, malonumo ir juoko. Sąmojis yra kognityvinė patirtis, džiaugsmas – emocinė patirtis, o juokas – viso to fizinė išraiška (Ostrower 2014). Tačiau labai dažnai „humoro“ ir „juoko“ terminai suplakami į vieną, nors juokas gali kilti dėl įvairių priežasčių (kutenimas, nervingumas ir t. t.), kas nėra tapatu humorui. Tas pats ir su humoru, kuris itin dažnai netampa juoku (dėl nuotaikos, socialinio konteksto ir kita). Kodėl komiška situacija gali būti nelydima juoko, aiškina psichologai Tomas Fordas ir Rodas Martinas knygoje *The Psychology of Humor: An Integrative Approach* (2018). Autoriai teigia, kad tai, kas žmogui pasirodys juokinga, labai priklauso nuo kultūros, kurioje jis gimęs, patirties, kurią jis gavęs, susiformavusių moralinių standartų ir pan. (Martin, Ford 2018: 2). Tad būdami skirtingi, turėsime ir skirtingą humoro jausmą.

Absurdo tradicijos idėjoms atrakinti labiausiai tinka kognityvinė, *neatitikimo* (angl. *incongruity*), juoko teorija, kuri plėtojama nuo Immanuelio Kanto (1724–1804) laikų. Pasak filosofo, šiuolaikinių mokslininkų pagal neatitikimo teoriją aiškinamas juokas remiasi žmogaus sąmonės tam tikru (paprastai maloniu) patiriamu psichologiniu lūžiu, „kurį išprovokuoja suvoktas neatitikimas, pavyzdžiui, tarp daikto ir jo idėjos (ar pavadinimo), tarp formos ir turinio, tarp to, ko tikimės (veiksmo, žodžio, sprendimo), ir to, ką realiai gauname“ (Vidugirytė 2012: 77). Perfrazavus mintį būtų galima teigti, kad neatitikimo teorijoje humoras kaskart kyla iš naujo susikirtimo taško tarp idealo ir to,

kas įvardijama absurdo esme; tai dvi oponuojančios prasmės, kurios susiduria tuo pačiu metu ir prieštarauja viena kitai.

Nors filosofinių veikalų ar mokslinės literatūros, nagrinėjančių absurdą ir jo bruožus mene, yra tikrai daug, didžioji jų dalis apsiriboja tik keliomis meno šakomis – literatūra, teatru ir daile, o filmai, kaip ideali medija absurdui atskleisti, buvo ir tebėra itin apleisti. Nepaisant tokio akademinio ignoravimo, terminai „absurdo režisierius“ ar „absurdo filmas“ buvo plačiai naudojami nuo pačios kino atsiradimo pradžios. Tarkime, Luisas Buñuelis, atstovaujantis siurrealizmui, kino istorikų dažnai įvardijamas kaip absurdo filmus kūręs režisierius (Gurung 2017); Martinas Esslinas Charlie’io Chaplino ir Busterio Keatono 3–4 deš. nebylišias komedijas apibūdino ne tik kaip nuostabią terpę absurdui, bet ir kaip „kūrinius, kurie turėjo didelę įtaką paties absurdo teatro formavimuisi“ (Esslin 2004: 328). Tačiau atmetus profesionalias ar mėgėjiškas filmų recenzijas, filmų aprašus kataloguose ar interviu, akademinį šaltinių, kuriuose būtų analizuojamas absurdo kinas, randama vos keletas.

Per beprasmybės prizmę absurdas, patiriamas dėl gyvenimo prasmės nebuvimo, referuojamas Johannos Petsche straipsnyje *Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen’s Thought and Films* (2009). Autorė teigia, kad 1975–1989 m. kurtuose Woody Alleno filmuose aiškiai matoma Albert’o Camus įvardyta absurdiška egzistencinė dilema, kai režisieriaus „intelektualinis polinkis į ateizmą konfliktuoja su jo emociniu prasmės, objektyvių moralinių vertybių ir teisingumo poreikiu“, o pats kūrėjas „visatą mato kaip iš esmės bedievę, taigi beprasme, bergždžią ir sugadintą“ (Petsche 2009: 25). Ruchika Gurung straipsnyje *Fatherhood, Narcissism, and Indulging in the Absurd in „The Life Aquatic with Steve Zissou“* (2017), remdamasi klasikiniiais egzistencialistais, absurdo teatro atstovais bei Armstrongu (Armstrong 1988), analizavo Weso Andersono kūrybą, kurioje atrado absurdą, konstruojamą per tyčinę dialoginę diskomunikaciją ir rodomą pagrindinių personažų frustraciją – kančią, kuri, ją režisieriui parodžius išlaikant distanciją, žiūrovui atrodo juokinga. Kino teoretikas Emre Çağlayanas monografijoje *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) išskiria atskirą skyrių, kuriame, remdamasis absurdo teatro atstovais ir neatitikimo sąvoka, aprašo, iš kur kyla absurdas ir jo komizmas *lėtajame kine* (angl. *slow cinema*). Svarbu akcentuoti, kad visi paminėti absurdo kino tyrinėjimai tik atsispiria nuo XX a. egzistencializmo mąstytojų įžvalgų, o juose apie absurdo kino bruožus, funkciją ir raišką kalbama per pastarųjų lyginimą su Esslino knygoje *Absurdo teatras* (1961) suformuluotomis idėjomis. Kertiniu kūriniu tampa Becchetto pjesė *Belaukiant Godo* (1953), kurioje atsispindi absurdo filosofija, siurrealizmas, nonsensizmas, žodžių žaismas bei visi kiti įprasti absurdo kūrinio bruožai.

Kaip didžiausią indėlį į šiuolaikinio absurdo kino analizę įdėjusį mokslininką reikėtų išskirti Eszter Simor, savo disertacijoje *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019) atlikusią išsamų tyrimą šia tema. Moksliniame darbe Simor perbraižo absurdo kaip filosofinės idėjos jungtis su (juodoju) humoru ir analizuoja po 2000-ųjų sukurtus aštuonis ryškiausius Europos kino filmus; ji teigia, kad absurdas juose naudojamas kaip socialinė kritika (ir kvietimas visuomenę keisti) Europos neoliberalizmo krizės kontekste. Anot minėto tyrimo autorės, absurdas yra skirtis, nuolatinis svyravimas tarp dviejų skirtingų suvokimo būdų, kaip mes įsivaizduojame save pačius ir mūsų pasaulį, „ir tai verčia žiūrovą suvokti, kad arba mūsų troškimų patenkimas yra neįgyvendinamas, arba laimė įmanoma, bet tik fantazijose“ (Simor 2019: 125). Simor absurdo juoką skirsto pagal du galimus jo patyrimo ir raiškos būdus: arba kaip ironišką atsiribojimą (angl. *ironic detachment*), arba nepatogumą (angl. *awkwardness*). Pasak tyrėjos, pirmuoju atveju absurdo humoras veikia kaip pesimistinis, gynybinis mechanizmas, nes auditorija į komišką situaciją žvelgia iš pašaliečio perspektyvos: „Ironija reikalauja reflektuoto supratimo, o suponuodama kritišką poziciją, ji sukuria distanciją“ (ten pat: 214). Antruoju atveju – kaip priešingas ironiškam atsiribojimui – per nepatogumą besireiškiantis absurdo humoras turi pozityvumo ir vilties. Nepatogumas yra universalus, bendražmogiškas jausmas, reikalaujantis nuasmeninimo, tačiau, kadangi žiūrovas dėl pačios kino prigimties negali likti nuošalyje, pasitraukti, humoristinės situacijos filme verčia juoktis *kartu*, o ne *iš*. Simor teigimu, toks juokas yra viltingas, nes „visuotinai bendra patirtis gali paskatinti didesnę besijuokiančiųjų tarpusavio supratimą“ (ten pat). Tyrėjos bene svarbiausios įžvalgos susijusios su tuo, kaip absurdui būdingą neracionalumą, neatitikimą filmuose režisieriai transliuoja ne tik per naratyvą (*kas yra absurdas?*), bet ir per naraciją (*kaip absurdas atrodo ekrane?*). Vis dėlto net ir išsamus Simor absurdo kino tyrimas nepaliečia dokumentinio kino. Bandymas sujungti absurdo humoro idėjas su dokumentikos tikslais daugeliui išties kelia rimtų klausimų dėl tokių jungčių prasmės ir, žinoma, jų susikirtimo su etikos normomis galimybės.

Bene visos etikos problemos dokumentikoje kyla iš klausimo, kaip mes turėtume elgtis su tais, kuriuos filmuojame. Pagrindinį filmo objektą (aktorių) dažniausiai keičia tikri žmonės, todėl filmuojant jų tikras asmenines gyvenimo istorijas šis kontrolinis klausimas yra esminis. Kurdamas dokumentinį filmą režisierius visada užims galios poziciją prieš tą, kurį filmuoja, todėl patyčiomis grįstas humoras ir yra tai, kas gali kelti pagrįstų etikos klausimų dėl *juokavimo* dokumentiniame kine. Jeigu (ar labiau kai) taikomas komizmas bus grindžiamas šaipymusi ir (performuluojant Billo Nicholso trišalę kūrėjo–auditorijos–personažo santykių raišką) santykiu *aš* kartu *su tavim* juoksiuosi *iš jų*, jų tarpusavio santykiai praras balansą, taps nesąžiningi, žeminantys ir darantys žalą

personazams. Tačiau jeigu filme bus įgyvendintas santykis *aš su jumis* juokiuosi *iš mūsų* arba *mes* juokaujame apie *tai*, etikos ribos neturėtų būti peržengtos, o juokavimas atliktų įtampos nuleidimo arba dėmesio į alogiškumą atkreipimo funkciją (Nichols 2001: 17–18).

Absurdo komizmas dokumentiniame kine nėra nagrinėjamas išsamesniuose tyrimuose. Išskirtinis yra 1988 m. *Film Criticism* žurnale pasirodęs Dano Armstrongo straipsnis *Wiseman's Cinema of the Absurd: „Welfare“, or „Waiting for the Dole“*, kuriame į kino chrestomatiją įėjusio amerikiečių dokumentalisto Fredericko Wisemano kūryba analizuojama XX a. vidurio absurdistų idėjų kontekste. Armstrongo teigimu, tai, kaip režisierius kuria dokumentinius filmus, yra „nuolatinis iliuzijų strategijos taikymas, kai, maišant *cinéma vérité* teikiamą „realybės efektą“ su refleksyvosios dokumentikos bruožais, žiūrovams yra sugriaunamas tiesos suvokimas“ (Armstrong 1988: 2). Wisemanas ne kartą spaudoje savo filmus yra pavadinęs absurdiškais realybės fikcijomis (angl. *reality fiction*), kuriose žiūrovas verčiamas ieškoti besislepiančios politinės žinutės. Apie tokį *politinį absurdą* rašė ir Ionesco, apibūdinamas jį kaip „atotrūkį tarp ideologijos ir realybės“, o ne kaip fundamentinę žmogaus gyvenimo būties beprasmybės būseną (ten pat: 3). Armstrongas taikliai įvardijo šį absurdo kilmės skirtumą teigdamas, kad „Wisemano filmai – juodosios komedijos, pasakojančios ne apie žmogaus, bet apie mūsų laikotarpio socialines aplinkybes“ (ten pat).

Siekiant atskleisti, kaip absurdo komizmas tampa, kaip įvardijo Esslinas, specifine kritikos raiška, nukreipta į dezintegruojančią visuomenę, toliau tekste bus aptarti du lietuvių autorių kurti dokumentiniai filmai, sulaukę festivalinės sėkmės ir auditorijos pripažinimo. Žegulytės filmas „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ (2018) (toliau tekste – *Animus animalis*), pradėjęs festivalinę kelionę su premjera prestižiniame „DOK Leipzig“ (Vokietija) festivalyje, „Sidabrinę gervę“ pelnė už geriausią dokumentinį filmą ir yra aptarinėjamas iki šiol<sup>2</sup>. Tais pačiais metais pasirodė ir Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“. Pasaulinė šio filmo premjera įvyko garsiajame 71-ajame Lokarno (Šveicarija) kino festivalyje, kur „Rūgštus miškas“ buvo apdovanotas pirmojo ilgametražio filmo kategorijoje, o lietuviškuose apdovanojimuose nominuotas dviejose kategorijose – už geriausią dokumentinį filmą ir už geriausią operatoriaus darbą. Abu dokumentiniai filmai kalba *sunkiomis*, poliarizuojančiomis temomis – apie žmogaus ir gamtos santykį, iš šio santykio ateinančią mirtį bei antropoceninį žmogaus įsigalėjimą. Interviu ir filmų pristatymuose režisierės užsiminė, kad žinodamos, jog pasirinktos

2 2022 m. balandžio 30 d. laidoje „Kine kaip kine“ (ved. Aistė Stonytė) iš režisierės Žegulytės imtas interviu apie filmą *Animus animalis*.

temos yra nemalonios žiūrėti, humoro jose ieškojo specialiai. Toliau tekste trumpai bus apžvelgiama, kaip režisierės konstravo absurdo komizmą per naratyvą ir naraciją.

### *Animus animalis* ir prisikėlimo stebuklo troškimas

Į faktinės dokumentikos rėmus netelpantis filmas estetizuotai (operatorius Vytautas Katkus) pasakoja istoriją apie egzistencinį absurdą – žmogaus norą kontroliuoti tai, ko neįmanoma, t. y. laiką ir mirtį. Jau iš pirmo žvilgsnio *Animus animalis* įspėja žiūrovus, kad filmas nėra objektyvus pasaulio vaizdavimo būdas, o kūrėjų komandos perspektyva į jį. Pasirinktas kadro kraštinių santykis 4:3 – šiais laikais neįprastas nei kino teatrui, nei televizijai, be to, primena paveikslų rėmą. Naudojama daug sulėtinto (angl. *slow-motion*) arba pagreitinoto judesio (angl. *time-lapse*) kadru, kurie indikuoja apie papildomą pasiruošimą filmavimui ar, pavyzdžiui, pelės irimo scenos atveju, režisūrinę inscenizaciją<sup>3</sup>. Taip pat filme naudojama daug muzikos (kompozitoriai Gediminas Jakubka, Mindaugas Urbaitis), kuri kartais atlieka iliustracijos, kartais naratyvo vedimo, o kartais absurdiškos priešpriešos su rodomu vaizdu vaidmenį. Filme nėra naratoriaus ir jokių užkadrinių komentarų, aiškinamųjų titrų, nėra ir išplėtotų personažų, kurie patys būtų savarankiški pasakotojai. Montažo režisieriaus Miko Žukausko dėliojamas *Animus animalis* sunkiai pasiduoda tipiniam chronologinio veiksmo varomam naratyvo pasakojimui, iš žiūrovo reikalaujama pasinerti į alegorijų ir simbolių skaitymą, taip pat piktintis ir mėgautis režisierės pastebėtu mus supančiu absurdu.

Minėtoje Simor disertacijoje yra atskiras skyrius apie absurdo, reiškiamo per žmogaus ir žvėries palyginimą, kiną. Autorė, sekdamą Vakarų civilizacijoje įsigalėjusia dualizmo filosofija, atskiriančia žmogaus protą ir kūną, protą „nuplaunant“ ir išaukštinant, o kūną – „supurvinant“ ir sugyvulinant, teigia, kad tokia skirtis lemia absurdo komizmo atsiradimą iš „kūno turėjimo“ (angl. *having a body*) ir „buvimo kūnu“ (angl. *being a body*):

„Absurdas yra skirtis, nuolat svyruojanti tarp dviejų skirtingų būdų, kaip mes galvojame apie save. Viena vertus, mes esame visiškai apibrėžiami mūsų fiziškumo. Kita vertus, mes taip pat mąstome apie save kaip apie kūno ir proto dualizmą“ (Simor 2019: 123).

3 Interviu su Daiva Juonyte režisierė Žegulytė teigė, kad šios scenos filmavimas užtruko net metus: „Bendravome su mokslininkais, biologais, inžinieriais, operatorių komanda, pagaliau kalbėjau ir su pačiu [pelėsiniu] grybu. Ir po daugelio nepavykusių filmavimų, kai atrodė tikrai nebeužauginsime, pavyko – po metus trukusių bandymų turėjome pirmą filmo sceną.“ Žr. „Režisierė Aistė Žegulytė: „Iškamšos gaminamos tam, kad žvėris žiūrėtų į žmogų“. 15 min Kultūra, 2019 03 22. Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/rezisiere-aiste-zegulyte-iskamsos-gaminamos-tam-kad-zveris-ziuretu-i-zmogu-4-1119676> [žiūrėta 2023 09 20].

Pasitelkiant humorą nagrinėjusio filosofo Simono Critchley (2002) mintis, žmogų būtų galima apibrėžti kaip dinaminio proceso dalyvį, kuris nuolat svyruoja tarp tapatinimosi su žvėrimi ir atsiskyrimo nuo jo. Komizmas čia kyla dėl nuolatinio situacijų pasikeitimo, kai riba tarp žmogaus ir žvėries teritorijų pasislenka: „Taigi, tai, kas mus juokina, yra žmogaus sumenkinimas iki gyvūno arba gyvūno išaukštinimas iki žmogaus“ (Critchley 2002: 29). Filmas *Animus animalis* naudoja šį žmogaus suvokimo fenomeną, kai dėl empatijos žiūrovai gali lyginti save su žvėrimi ir jo skausmu, tačiau tuoj pat nuo jo atsiskirti ir sugrįžti prie antropocentrinio pasaulio matymo būdo.

Vėliau filmo, prasidėjusio žudymo ir mirties scenomis, siužetas pasuka link žmogaus pastangų *animuoti* (lot. *animatio* – gaivinimas, gyvybės įkvėpimas) negyvus žvėris. Aibėje scenų vaizduojami absurdo jausmą keliantys kadrai, kai rodomi objektai nedera būti vienas prie kito. Pavyzdžiui, įvadinė scena į taksidermistų pasaulį rodo kroviniu autobusiuku dardant vos telpantį į transporto priemonę briedį, t. y. briedžio iškamšą. Gyvūną suvokiame ir kaip *negyvą* (matome jį laikančias tvirtinimo virves; gyvūnas juda tik dėl fizikinių reiškinų, atsirandančių važiuojant transporto priemonei), ir kaip *gyvą* tuo pačiu metu (briedžio ekspresija įtikinamai atkurta, akys žėri, kailis lygus ir sveikas). Toks suvokimo keitimasis nuo vienos prie kardinaliai priešingos reikšmės kuria efektą, kompiuterinėje grafikoje įvardijamą terminu „keistasis slėnis“<sup>4</sup> (angl. *uncanny valley*), kai stebintysis patiria neigiamą ar atmetimo reakciją į kūrinio tikroviškumą, jam artėjant prie neatskiriamumo nuo tikrovės ribos. Tiesa, keistojo slėnio sąvoka buvo konceptualizuota gerokai anksčiau – dar XX a. pradžioje. Tuomet Ernstas Jentschas kartu su Sigmundu Freudu neįauka (angl. *uncanny*) įvardijo psichologinę patirtį, kai pažįstamas daiktas ar įvykis aptinkamas nerimą keliančiame, šurpiame ar tabu kontekste (Bate 2004: 39–40). Galima sakyti, kad neįaukos efektu, trikdančiu žiūrovo suvokimą, yra pagrįsta visa antroji filmo pusė – ji verčia vis iš naujo ir iš naujo pergaltvoti, *kaip mes gyvą atskiriame nuo negyvo*, o toks kitimas kuria absurdo komizmą.

Filme dialogų labai mažai, bet kai jų yra, girdimas tekstas dažniausiai komiškai opo- nuoja vaizdui ar scenos konstruojamai prasmei. Turbūt ryškiausias dialogu kuriamo absurdo komizmo pavyzdys matomas taksidermistų muziejninkų epizode, kai mokslininkams atliekant darbą suskamba telefonas. Numanoma kūrybinės komandos provokacija

4 Estetikoje „keistasis slėnis“ (jap. 不気味の谷) nusako hipotetinį ryšį tarp objekto panašumo į žmogų laipsnio ir emocinės reakcijos į tą objektą. Pagal šią koncepciją manoma, kad humanoidiniai objektai, netobulai panašūs į tikrus žmones, stebėtojams sukelia keistus, nerimo ar net pasibjaurėjimo jausmus. Keistasis slėnis grafiškai atvaizduoja stebėtojo prieraišumo prie replikos kryptį – santykį, kuris kitu atveju didėja didėjant replikos panašumui į žmogų. Nors terminas daugiausiai vartojamas kalbant apie humanoidų vaizdavimą robotikoje ar kompiuterinėje grafikoje, naujaisi tyrimai (V. Schwind, K. Leicht, S. Jäger, K. Wolf, N. Henze, 2018) rodo, jog žmonės jaučia panašų efektą ir žiūrėdami į gyvulių replikas.





Kadrai iš dokumentinio filmo „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“, režisierė Aistė Žegulytė, operatorius Vytautas Katkus

prasideda klausimu, kiek apytiksliai laiko užtruktų iškimšti skambinančiosios augintinį, nes ji kitą savaitę planuoja išvažiuoti į užsienį. Darbuotojas pasitiksina, ar „jis dar gyvas“. Merginai tai patvirtinus, užuot atsakęs, kad toks prašymas yra negalimas (ko mes tikimės kaip žiūrovai), jis paklausia, koks tai gyvūnelis. Situacijos komizmas kyla dėl Çağlayan aprašytos *žiūrovo lūkesčio defliacijos*, kai netikėtai susiduria tai, kokias prielaidas žiūrovas daro apie scenos baigtį ir tų lūkesčių nuvylimą (Çağlayan 2018: 144). Vėliau skambinusiškai atsakius, kad iškimšti ji norinti barsuką, taksidermistat suabejoja, ar tai įmanoma, nes „barsukų niekas neaugina“. Galiausiai iš balso atrodo, kad darbuotojas įsižeidžia ir pasako, kad „tokiais dalykais neužsiima“, o jei ji pati negalinti auginti gyvūno, geriausia būtų, jei jį perduotų zoologijos sodui. Taip dar kartą vykstant tam pačiam pokalbiui žiūrovo ekspektacijos yra sugriaunamos. Jeigu iš pradžių juokinga dėl to, jog tikimės, kad mokslininkas, paisydamas etikos normų, atsisakys kimšti dar gyvą augintinį, bet jis to nepadaro, tai pokalbio gale pasidaro vėl juokinga, kai žiūrovas jau tikisi, kad visgi bus imtasi daryti iškamšą, mokslininkas staiga užsispiria, kad barsuko jis nekimš, nes tai ne naminis gyvūnas.

*Animus animalis* filmo kulminacinėje scenoje stabiliais kadrais rodomi gyvūnai, jau sustatyti į savo *gyvybės langelius* – apšviestus, nupieštus ir dekoracijomis apstatytus kelis kvadratinis metrus, imituojančius to žvėries natūralią aplinką. Iki tol rodomi kadrai keičiasi kaip nuotraukos – nėra nei judesio kadre, nei kameros judesio. Viskas yra sustingę, viskas yra negyva – visiškai natuirmortas (pranc. *nature morte* – negyvoji gamta). Tačiau staiga įvyksta stebuklas ir sustingusi lapė atgyja – išlipa iš kadro rėmelio, uostinėdama grindis vaikštinėja po ekspozicijų salę, dairosi į už stiklo sudėtus laukinius žvėris

ir išbėga lauk, į laisvę. Pasigirsta džiugi sakralinė chorinė muzika, tinkamai įgarsinanti tai, kas ką tik įvyko – *prisikėlimą iš numirusiųjų*. Kino teoretikas ir filosofas Toddas McGowanas teigia, kad stebuklai yra juokingi, nes jie jau iš prigimties yra perdėti, o šis „stebuklo perdėtumas liudija Dievo nebuvimą“ (McGowan 2017: 40). Lapės atgijimas yra komiškas ir kartu absurdiškas, nes jis, nors ir lauktas, yra neįmanomas, o laukdami to, kas neįmanoma, mes neigiame Dievo buvimą ir susiduriame su nihilistine absurdo žmogaus situacija.

Žegulytės filme *Animus animalis* karnavalas, prasidėjęs dar ekspozicijų salėje, kai žmonės persirengę žvėrimis, o žvėrys supanašėjo su žmonėmis, užsibaigia klasikine ritualine atributika – šokiais ir dainomis. Renginio vedėjai laužyta anglų kalba praneša, kad laikas pradėti apdovanojimų ceremoniją, ir kviečia lankytojus dainuoti kartu Beno E. Kingo dainą *Stand by Me*. Pasigirsta nurodytos dainos pradiniai akordai, į kadraį įžengia mokyklinio amžiaus rungtynių šokėjų kolektyvas (angl. *cheerleaders*) ir į sceną įneša rozetėmis apkabinėtą nugalėtoją – stirnos iškamšą. Negalinčios nusišėpti juoko paauglės laiko iškamšą rankose, o antrame plane kolektyvas pradeda šokti tipinį *cheerleader*'ių šokį, per kurį merginos atlieka įvairius sinchronizuotus gimnastikos triukus. Kadrai filmuojami sulėtintai, suteikiant jau savaime siurrealiai situacijai dar daugiau keistumo. Džiugioje, šventinės nuotaikos persmelktoje scenoje ima aiškiai skambėti dainos žodžiai *When the night has come / And the land is dark / And the moon is the only light we'll see / No I won't be afraid / Oh, I won't be afraid / Just as long as you stand, stand by me*<sup>5</sup>, kurie vėliau parodomi filmo pabaigos titruose. Tad galima sakyti, kad filmo pabaiga kuria dar vieną absurdą: karnavališkai švenčiama gyvūno pergalė, kai jis negyvas, o dainos žodžiuose minima simboliška ateinanti naktis (mirtis) nugalima susitaikymu, būdingu absurdo žmogui.

## „Rūgštus miškas“ ir žmogaus veiklos absurdas

Barzdžiukaitės dokumentinis filmas „Rūgštus miškas“, sukurtas bendradarbiaujant su Dovydu Korba, pasakoja apie Kuršių nerijoje esančią apžvalgos aikštelę, į kurią turistai plūsta pamatyti mirusio miško. Žmonės čia iš medžių viršūnių stebi tūkstančiai kormoranų. Vieniems paukščių nusiaubtas miškas yra natūralus gamtos procesas, o kitiems – argumentas juos šaudyti. Ekologijos tema, arba kaip žmogus braunasi į gyvąją gamtą ir ją griaua, yra toli gražu ne vienintelė „Rūgščiame miške“. Režisierė interviu minėjo, kad ją domina apskritai žmogaus siekis kontroliuoti, perdaryti tvarką, o per tai

5 Liet. „Kai ateis naktis / Ir žemė bus tamsi / Ir mėnulis bus vienintelė šviesa, kurią matysime / Ne, aš nebijosiu / O, aš nebijosiu / Tol, tol tu būsi, būsi su manimi“ (aut. vertimas).

atsispindi ir istorinis kontekstas, kai bandyta vienos gyvūnų rūšies skaičių reguliuoti, o kitą rūšį – saugoti.<sup>6</sup> Filmas pasirodė 2018 m., praėjus vos keleriems metams po didžiosios Europą užplūdusios karo pabėgėlių krizės, tad dažnai „Rūgštus miškas“ interpretuojamas ir geopolitinės situacijos kontekste. Filmo dramaturgija yra tarsi atbulinis pasakojimas, kai žiūrovas turi per apžvalgos aikštelės lankytojų dialogus išsiaiškinti, kur jis yra, ką jis mato, kas atsakingas už tą vaizdą, kaip reikėtų spręsti konkrečią problemą ir ar ją išvis reikėtų spręsti. Kol viena linija dėliojamas naratyvas apie mirusio miško ir kormoranų sąsają, antrąja linija koliažo principu pradedamas dėlioti abstraktus, bet graudus, gerai atpažįstamas žmonijos, kartojančios savo klaidas, portretas. Filmo pabaigoje, kai reporterės kalbinama biologė pateikia faktus apie šį gamtos reiškinį, žiūrovas pats turi būti jau susidėliojęs požiūrį į žmogaus, kaip būtybės, destruktvyvų veikimą Žemėje.

Vienas Lokarno kino festivalio programos sudarytojų Sergio Fantas apie „Rūgštų mišką“ pasakė, kad tai „dokumentikos apie gamtą, trilerio, komedijos ir siaubo filmo sintezė“<sup>7</sup>. Jurgitos Jačėnaitės kalbinama režisierė patvirtino, jog komiško įpynimas buvo sąmoningas, išieškotas. Barzdžiukaitės pritaikytas kalbėjimo apie rimtas problemas juokaujant būdas yra gana įprasta praktika: „humoras jau seniai mokslininkų pripažintas vienu iš pagrindinių įrankių dorotis su sunkumais tiek individui, tiek masėms“ (Vaillant 2000: 46). Tad galima sakyti, kad kino kūrinys komizmo kūrimas gali būti suvokiamas ne tik kaip komedijos žanro bruožas, bet ir kaip specifinė režisūrinė strategija, kuria filmo kūrėjai sąmoningai renkasi kalbėti su auditorija, stengdamiesi neigiamus dalykus padaryti lengviau *išbūnamus*. Teiginys pagrindžiamas kino teoretiko Ricko Altmano aprašyta kino žanrų klasifikacija pagal tai, ar jų pavadinimai vartojami kaip *būdvardžio*, ar kaip *daiktavardžio* reikšmę turintis žodis (Altman 1999: 51). Simor, remdamasi Altmano ir Kingo išsakytomis mintimis, teigia, kad „komedija<sup>8</sup> yra būdas, kurį galima taikyti bet kuriam žanrui, nes bet kuris filmas gali būti pristatomas komišku būdu“ (Simor 2019: 185). Šiame komizmo apibrėžime, kai nė vienas iš pasirinktųjų filmų niekaip neatitinka grynojo komedijos žanro, yra apibūdinamas komiškas pasakojimo būdas.

6 Jurgita Jačėnaitė. „Žmonių ar kormoranų pusėje? Pokalbis su „Rūgštaus miško“ režisiere R. Barzdžiukaite“. *Bernardinai.lt.*, 2019 04 12. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2019-04-12-zmoniu-ar-kormoranu-puseje-pokalbis-su-rugstaus-misko-rezisiere-r-barzdziukaite/> [žiūrėta 2023 09 20].

7 Oficialus filmo „Rūgštus miškas“ pristatymas festivalio „Kino pavasaris“ internetiniame puslapyje, 2018. Prieiga per internetą. [interaktyvus]: <https://kinopavasaris.lt/lt/filmai/6738-rugstus-miskas> [žiūrėta 2023 09 20].

8 Tiek Simor, tiek Altmanas terminą „komedija“ vartoja dvejopai – arba apibrėžti filmo žanrą (angl. *comedy as a genre*), arba nurodyti būdą, nuotaiką, kuriuo filmas yra sukurtas (angl. *comedy as a mode*). Nors komedija, kaip būdas, galėtų būti suprantama kaip kūrinio komizmas, autoriai, nenurodydami priežasčių, tekste žodį „komedija“ vartoja dviprasmiškai.

Pasirinkdama formalistinę prieigą perteikti žvilgsnį į žmogų iš paukščio perspektyvos, kamerą režisierė pakelia nuo žemės ir įtaiso medyje, imituodama paukščio žvilgsnio rakursą. Valandos trukmės filme ištisai girdėdami plepančius turistus arba jų nematome visai, arba matome iš tokio didelio atstumo, jog atsiranda ne tik fizinė, bet ir emocinė distancija. Filmą prasideda itin bendrais planais, vaizduojančiais neįprastą, *ne žalią* mišką. Tarptautinei auditorijai kurtas filmas titrais ar užkadriniais komentarais neaiškina nei kur esama, nei kas matoma. Tarp mirusių medžių bendru planu ir aukštu rakursu pristatoma stebėjimo aikštelė, pilnutėlė turistų, suaugusiųjų ir vaikų, besidalijančių ką tik aplankytos vietos įspūdžiais. Pasigirsta paukščio klyktelejimas, vyras ironiškai bando imituoti jo balsą. Kormoranas tupi nuogo medžio viršūnėje, kedenasi plunksnas, tuomet lyg niekur nieko paleidžia žemėn gausią išmatų čiurkšlę, lydimą purptelėjimo garso, ir šiuo veiksmu sukuria komišką situaciją (skatologinis ar su kitomis kūno funkcijomis susijęs juokas yra universalus, jis remiasi tabu laužymu, kai žmonės juokiasi iš *kūno turėjimo*). Į apžvalgos aikštelę ateina stereotipinė azijiečių šeima: moteriai besupant kūdikį ant rankų, vyras įvairiais rakursais fotografuoja mišką. Moteris stebisi, kodėl šie medžiai nuvirtę. Pirmą kartą pamatome stambų negyvo medžio planą: jo viršūnėje, lizde, tupi kormoranas<sup>9</sup>; jam už nugaros kiti kormoranai irgi peri savo vaikus; paukščiai tarpusavyje kalbasi žmonėms nesuprantama kalba. Tai leidžia žiūrovams susimąstyti apie apverstą įprastą logikos modelį – šįkart ne žmonės stebi gyvūnus, o gyvūnai stebi žmones ir juos *aptarinėja*.

Pasak literatūrologo Neilo Cornwello, absurdo literatūroje dažnai aptinkami verbaliniai žaidimai, kuriuose kalba perkonstruojama, vartojami panašų sąskambį turintys priešingos reikšmės žodžiai arba įvairūs ritmo pasikartojimai, taip pat kalbinės klišės ar alogiški žodžių deriniai. „Rūgščiame miške“ tokių verbalinių kalbos *nesusipratimų*, kai kalbėjimas ir kalba atskleidžia komunikacinę skirtį tarp individų, yra gausu. Iliustratyvus komiško priešingų reikšmių žodžių sąskambio pavyzdys matomas scenoje, kur angliškai diskutuojanti, iš kur čia tie paukščiai atskrenda, grupelė sako: *From Poland. / Oh, from Holland!*<sup>10</sup> Vyrai sutinka vienas su kitu, nors patys to nesuprasdami kalba apie nieko bendro neturinčius dalykus. Kita ryški scena, paremta sąskambiu, vaizduoja lietuvių turistų grupelę. Jai priklausantis vaikinai, save laikydami profesionaliu istoriku, giriasi žinantis tokią slaptą informaciją, kuri šiaip nuo žmonių slepiama. Tad stovėdamas ant kormoranų apžvalgos aikštelės, rodo pirštu kažkur į krūmus ir sako, kad „va ten buvo Hitlerio bunkeris“ – jame jis neva slėpėsi per Antrąjį pasaulinį karą. Situacija juokinga

9 Kormoranai kiaušinius peri poromis, todėl filmuojant kadra lizde galėjo būti užfiksuotas tiek patinas, tiek patelė.

10 Liet. „Iš Lenkijos.“ / „A, iš Olandijos!“



Kadrai iš dokumentinio filmo „Rūgštus miškas“, režisierė ir operatorė Rugilė Barzdžiukaitė

dėl apsimitinėjimo ekspertu, kai pateikiami *faktai* kelia rimtų abejonių. Dar komiščiau, kad vaikino besiklausančiai grupei nekyla abejonių – tai lyg dokumentinis *deadpan*'as<sup>11</sup>, kai rimta veido išraiška reaguojama į nesąmonę. Istorine prasme dar mažiau patikimas pokalbis darosi dėl vardo iškraipymo – grupelė tarpusavyje vis maino žodžius: viename sakinyje skamba „Gitleris“, kitame – „Hitleris“. Pasirodo, kad tarp lankytojų yra ir vienas užsienietis. Jam išverčiama, kad taip, karo metais ten Gitlerio bunkeris buvo: „Ne Hitle-  
ris, bet Gitleris.“ / „Gitleris?“ / „G“ / „Kas toks buvo Gitleris?“ / „Nežinau.“

Absurdo komizmas per kalbines klišes atsikartoja turistų palyginimuose pamačius kormoranų peryklą. Filmo pradžioje gidė, pristatinėdama turistų grupei lankomą objek-  
tą, sako, kad Europos Sąjungoje kormoranus medžioti draudžiama, todėl jų populiacija auga. Tačiau tuoj pat priduria, kad, nepaisant to, daugeliui šita vieta primena Alfredo Hitchcocko „Paukščius“. Kad tas *daugelis* iš tiesų yra, patvirtina po kurio laiko pasirodan-  
tys vokiečių pensininkai turistai, tarpusavyje juokaujantys, kad viskas taip vaiduokliška atrodo, „kaip pas Hičkoką“, kad „dabar jie turėtų mus užpulti“. Vyrų pradeda imituoti puolančių paukščių garsus, kas bendrame plane iš paukščio perspektyvos ir filmo temos kontekste atrodo tiesiog kvailai – žmonės patys kuria konfliktą su gamta, o norėdami pasirodyti originalūs, kartoja tas pačias klišes.

Nors per visą dramaturginę naraciją filmas, siekdamas *išbūti* nemaloniais situacijas, naudojo humorą kaip įrankį, „Rūgštus miškas“ baigiasi tragiškai. Atėjęs nakčiai, bene pirmą kartą kameros perspektyva nusileidžia iki žmogaus akies lygio. Matome, kaip tamsoje žmonės kuičiasi automobiliuose, iš tolo stebime figūras, dėliojančias sprogme-  
nis kormoranų perėjimo vietose. Jas uždegus, pasigirsta kurtinantis garsas ir fejerverkas

11 Angl. *deadpan* – absurdui būdinga emociškai neutrali ar net atbukusi veikėjų raiška ar vaidyba, prieš-  
taraujanti rodomo dalyko juokingumui, bjaurumui, netikėtumui ar kita.

šauna į viršų. Išgąsdinti paukščiai būriu pakyla ir skrenda tolyn nuo miško. Anksčiau scenoje girdėtas dviejų moterų pokalbis padeda suvokti, ką paukščių nubaidymas reiškia: kormoranų kiaušiniai labai jautrūs šalčiui, todėl, jeigu jie bus palikti ilgesnį laiką vieni, neišsiritę jaunikliai žus. Paskutinė scena – vienas išsisas kadras vaizduoja mariose besileidžiančią raudoną saulę, fone tebešaudant makabriškai šventės atributikai – fejerverkams, ir kormoranų būrius, paniškai besigelbėjančius nuo netikro pavojaus. Kadangi paskutinis kadras itin bendras, veiksmiškai nejudrus, o jo trukmė ilga, atsiranda laiko žiūrovams jį reflektuoti ir interpretuoti. Žvelgiant į marių bangose atsispindintį kruviną saulėlydį, tuoj pat kyla asociacijų su viena garsiausių lietuvių liaudies pasakų „Eglė žalčių karalienė“. Besiritanti iš tolių į krantus kraujo puta, ore tvyranti nelaimės nuojauta primena apie ksenofobiją, pasireiškusią net tautosakoje – apie Eglės brolius, užkapojusius dalgiais jos vyrą, atvykusį iš tolimų jūrų marių. Ši alegorija leidžia interpretuoti filme portretuojamą žmoniją ne kaip egzistencinio absurdo auką, o kaip destruktivaus absurdo kūrėją.

## Išvados

Apžvelgus dokumentinius filmus „*Animus animalis* (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ bei „Rūgštus miškas“, galima teigti, kad juose matoma ryški absurdo tradicija, besiskleidžianti per juodąjį humorą ir neatitikimu grįstą komizmą. Režisierės Žegulytė bei Bardzdžiukaitė, filmų naratyvuose iškelamos gyvenimišką absurda ir žmogaus elgesio nelogiškumą, kviečia auditoriją atsisukti ir susidurti su *iškasdieninta* mus supančia aplinka, tokiu būdu įgyti šviežio, kritiško žvilgsnio galimybę. Autorių subtilus humoro jausmas padeda išvelgti komizmą net ir sunkiose, *tamsiose* temose, suteikia auditorijai apvalančio, išlaisvinančio juoko malonumą. Remiantis Simor absurdo komizmo klasiifikacija, kurios pamatus padėjo Altmanas, šiuose filmuose judama nuo žiūrovo ironiško atsiribojimo, kai vaizduojamos situacijos yra *per keistos*, iki jautimosi nepatogiai būsenos, kai su situacijomis galima tapatintis. Svarbu akcentuoti, kad analizuojamuose filmuose komizmas vertintinas ne kaip komedijos žanro bruožas, o kaip specifinė režisūrinė strategija, tam tikras požiūris ar būdas, kuris pasirenkamas mėginant užmegzti dialogą su auditorija.

Pakeisdamos tipinę žmogaus perspektyvą (*Animus animalis* žiūrovą perkeliama į žvėries žiūros tašką, o „Rūgščiame miške“ – į paukščio) režisierės absurda per naraciją reiškia gana skirtingai. Filme *Animus animalis* neatitikimo komizmas ir juodasis humoras daugiausiai kuriamas vaizdu, t. y. derinant du ar daugiau objektų viename kadre ar kadru sandūroje, kurie prieštarauja vienas kitam savo prasme, verčia mąstyti asociatyviai. O „Rūgščiame miške“, leidžiant stebėjimo aikštelės lankytojams kalbėti laisvai,

filmas remiasi absurdo komizmu, kylančiu iš šių žmonių dokumentinio pobūdžio dialogų. Tekstine nesąmone grįsta filmo dramaturgija žiūrovui leidžia naujai įsiklausyti į *beveidžius* pokalbius, šįkart aiškiai išgirstant kalbines klišes, prieštaringų prasmių žodžių sąskambius, minties loginius neatitikimus ir visa tai interpretuoti tiesiogiai nerodomuose socialiniuose ir geopolitiniuose kontekstuose.

„Rūgštų mišką“ nemaža auditorijos dalis perskaitė ne tik kaip komentarą ekologijos tema, nes per paukščius ir jų elgseną kuriamos aliuzijos į *žmonių migraciją* – dėl jos ir įvairių šalių gyventojų skirtumų kylanti priešiška. Kitaip sakant, rasizmo, agresijos, nukreiptos į *svetimą*, apraiškos buvo pastebimos jau nuo filmo pradžios. Alegorijų taikymas yra dar viena tipinė absurdo kūrinio meninė raiškos priemonė (Esslin 2004; Cornwell 2006). Jų tikslas – skatinti skaitytoją ar žiūrovą pačiam atkoduoti prasmes, ieškoti asociacijų, sąsajų su kūrinyje tiesiogiai neminimais socialiniais ar kultūriniais aspektais. Analizuojant *Animus animalis* buvo aprašytas McGowano požiūris į komizmą, kylantį iš žmogaus ir žvėries palyginimo. Pasak autoriaus, būdami panašūs ir skirtingi, žmonės vis išgyvena paradokso jausmą, kai, norėdami pasirodyti tokie patys, atsiskleidžia kaip visiškai skirtingi, o norėdami išsikirti, jie negali nematyti didelių panašumų, tačiau vis tiek jaučiasi viršesni už kitus (McGowan 2018: 179).

Remiantis atlikta analize galima teigti, kad tikslingiausia absurdo tradicijos apraiškų šiuose filmuose ieškoti ne per grynąją egzistencialistinę Camus individo frustracijos tuščiamame pasaulyje koncepciją, bet per Ionesco pasiūlytą politinio absurdo sąvoką, nurodančią absurdą suvokti kaip „atotrūkį tarp ideologijos ir realybės“ (Claude Bonnefoy, cit. iš Armstrong: 5). Šis skirtumas kūrinuose svarbus todėl, kad jis pasakoja ne tiek apie žmogaus kaip individo, kiek apie visuomenės socialines aplinkybes. Tad ir filmai, kuriami per politinio absurdo prizmę, tik atsispiria nuo konkrečių personažų likimų ar istorijų ir kalba apie šiuolaikinę laiko dvasią (vok. *zeitgeist*) bendrąja prasme. Toks fokuso atitraukimas yra efektyvus ir dėl kinui būdingo siekio kalbėti masėms, ir dėl dokumentikos etikos normų, nes kalbėjimas ne per *tu*, o per *mes* kuriamą santykį visada bus sąžiningesnis.

*Įteikta 2023 09 14*  
*Priimta 2023 12 16*

## LITERATŪRA

- Altman, R. *Film / Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Armstrong, D. Wiseman's Cinema of the Absurd: 'Welfare', or 'Waiting for the Dole.' *Film Criticism*, Vol. 12, No. 3, p. 2–19, 1988. Prieiga per internetą: [www.jstor.org/stable/44075875](http://www.jstor.org/stable/44075875).
- Bate, D. *Photography and Surrealism*. London: Routledge, 2004.
- Çağlayan, E. *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Camus, A. *Sizifo mitas*. Vilnius: Baltos lankos, 2019, p. 46.
- Cornwell, N. *The Absurd in Literature*. Manchester, New York: University of Manchester Press, 2006.
- Critchley, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.
- Freud, S. Humor. *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall. New York: Albany, 1987, p. 111–117.
- Gurung, R. Fatherhood, Narcissism, and Indulging in the Absurd in *The Life Aquatic with Steve Zissou*. *Quarterly Review of Film and Video*, 34:8, 2017, p. 746–764. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1080/10509208.2017.1330629>.
- Ionesco, E. Dans les armes de la ville. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, No. 20, October 1957.
- Martin, R. A., Ford, T. E. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, 2nd edition. Cambridge: Academic Press, 2018.
- McGowan, T. *Like an Animal: A Simile Instead of a Subject*. Basu Thakur Gautam & Jonathan Michael Dickstein (eds.). Lacan and the Nonhuman. (The Palgrave Lacan Series). Cham: Springer International Publishing; London: Palgrave Macmillan, 2018.
- McGowan, T. *Only a Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017.
- Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- Ostrower, Ch. *It Kept Us Alive: Humor in the Holocaust*. Jerusalem: Yad Vashem Publications, 2014.
- Petsche, J. Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen's Thought and Films. *Sydney Studies in Religion*, 2009, p. 25–33.
- Simor, E. *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema*, PhD dissertation. Edinburgh: The University of Edinburgh, 2019.
- Vaillant, G. E. Adaptive Mental Mechanisms: Their Role in a Positive Psychology. *American Psychologist*, Vol. 55(1), 2000, p. 46.
- Vidugirytė, I. *Juoko kultūra*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
- Wartenberg, T. E. *Existentialism: A Beginner's Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008.



## The tradition of the absurd and black humour in documentary cinema: A. Žegulytė's *Animus animalis* and R. Barzdžiukaitė's *Acid Forest*

SUMMARY. Although the tradition of the absurd is rarely researched in the context of cinema, let alone in documentary cinema, it can be employed as a specific creative strategy by film directors. The exposure of the absurdity of life and the illogicality of human behaviour in the narratives of the films under analysis invites the audience to turn around and confront the environment that surrounds us with a renewed view, thus gaining a fresh, critical perspective. The director's insight into the comic nature of even the most difficult, dark themes provides the audience with a cathartic, liberating laughter experience. The aim of this article is to explore how the comic nature of absurdity manifests itself in narrative and narration. Drawing on Dan Armstrong's *Wiseman's Cinema of the Absurd: 'Welfare', or 'Waiting for the Dole'* (1988), Eszter Simor's *Absurd Black Humour as Social Criticism in Contemporary European Cinema* (2019), Emre Çağlayan's *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) and Bill Nichols' *Introduction to Documentary* (2001), this article analyses two nationally and internationally acclaimed documentaries – Aistė Žegulytė's *Animus animalis (A story about People, Animals and Things)* (2018) and Rugilė Barzdžiukaitė's *Acid Forest* (2018).

### KEYWORDS:

absurd,  
absurd cinema,  
humour,  
documentary cinema,  
Lithuanian cinema,  
creative strategy.



# Ieškant meninės atlikėjo tapatybės: scenos persona ir asmeninis prekės ženklas

Neringa  
VALUNTONYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Per pastaruosius porą dešimtmečių akademinės muzikos sociume vis dažniau aptariamoms atlikėjo individualumo ir tapatybės sąvokos. Atlikėjas susiduria su akademinės aplinkos keliamu lūkesčiu būti unikaliai ar charizmatiškam, tačiau šios ypatybės dažnai remiamos romantizmo tradicijai būdinga nuostata, suponuojančia antgamtiskas savybes, kurių turi tik išskirtiniai atlikėjai. Kartu įžvelgiamas anksčiau tik masinio vartojimo muzikos žanruose egzistavęs atlikėjo tapatybės *suprekinimas*: pabrėždami savo vertę ir išskirtinumą, kai kurie muzikantai aktyviai save reprezentuoja įvairiose medijose. Vis tik pastaroji praktika akademinėje muzikoje dažnai vertinama per kritiškumo prizmę, esą aktyviai formuojama ir išreiškiamą atlikėjo asmenybė gali užgožti atliekamą muziką. Esama tam tikro paradokso: nors atlikėjui kuriamas lūkestis būti išskirtine asmenybe, sąmoningas to demonstravimas suprantamas kaip neigiamą įtaką galintis turėti reiškinys. Šiuo straipsniu siekiama skatinti šiuolaikišką požiūrį į atlikėjo individualumą atsisakant romantinės nuostatos ir pritaikant dvi sąmoningos tapatybės potekstę turinčias sąvokas – personą ir asmeninį prekės ženklą. Straipsnyje analizuojamas šių sąvokų pritaikomumas akademinės muzikos kontekstui ir galima šiuolaikinių rinkodaros principų nauda atlikėjui siekiant atrasti savo meninę tapatybę.

REIKŠMINIAI  
ŽODŽIAI:  
meninė tapatybė,  
individualumas,  
charizma, persona,  
asmeninis prekės  
ženklas.

## Įvadas

Akademinės muzikos atlikėjo unikalumo ir individualumo poreikis sietinas su nūdienai būdinga homogeniškumo problema. Daugelis atlikimo meno tyrėjų pastebi, kad dėl Vakarų edukacinės sistemos, globalizacijos, konkursų ir įrašų industrijos atlikėjai suvienodėja, siekdami atitikti vyraujančias atlikimo klišes ir kokybės standartus (Doğantan-Dack 2017; Laws 2019; Navickaitė-Martinelli 2014). Neretai nepastebimai kopijuojami žinomų atlikėjų įrašai, o programiniai reikalavimai konkursuose, siekis įrašuose sukurti *tobulą skambesį* nepalieka daug erdvės individualumo raiškai. Ironiška,

tačiau, pasak Naomi Cumming, ypač konkursuose atlikėjai dažnai sulaukia komentarų, kad jų pasirodymams stinga magnetizmo, solistiškumo ar esama per didelio korektiškumo (Cumming 2000: 31).

Mine Doğantan-Dack teigia, kad nors Vakarų pedagogikos diskursuose vertinamas atlikėjų kūrybiškumas ir individualumas, kol kas nėra aiškios sistemos ir priemonių, kurios apibrėžtų, kuriuo muzikos mokymosi etapu atlikėjas turėtų pradėti ieškoti savo meninio balso (Doğantan-Dack 2017: 132). Tai kuria tam tikrą prieštarą, su kuria susiduria (jaunas) atlikėjas: esant aukštiesiems atlikimo reikalavimams kuriamas individualumo lūkestis, kuris Vakarų edukacinėje praktikoje nėra lavinamas ar aiškiai apibrėžiamas.

Reikšminga individualumo apibrėžtis pastebima Barbaros Lüneburg (2013) tyrime, kuriame autorė aiškinasi, kaip suvokiama charizma. Pasak jos, charizma dažnai suprantama kaip Šventosios Dvasios dovana, antgamtinių ir antžmogiškų galių kupinos išskirtinės asmenybės savybė, kuri nėra kiekvienam pasiekiamą (Weber, cit. iš Lüneburg 2013: 72). Lüneburg siūlo atsisakyti romantizuotos sąvokos apibrėžties ir teigia, kad būti charizmatišku reiškia įgyti šią rolę iš socialinės aplinkos. Remiantis autorės svarstymais, galima teigti, kad individo unikalumas ir charizma yra socialinės aplinkos veikiamą tapatybės dalis. Tapatybės socialumas taip pat kuria prielaidą, kad atlikėjas scenoje *atlieka* ne tik muzikinius kūrinius, bet ir *save*. Žmogus apskritai *atlieka save* kiekvieną dieną, lygiai taip pat kaip artistas atlieka vaidmenį teatre ar koncertų salėje (Auslander 2006: 101). Pasak Philipo Auslanderio, galima atlikti ne tik objektą, bet ir subjektą – ne vaidmenį, o tapatybę (ten pat).

Tai leidžia geriau suprasti, kad socialiai veikianti individo tapatybė pasižymi galimybe būti suvokiama ir valdoma sąmoningai. Tačiau atlikėjui gali būti sudėtinga aiškiai įvardyti savo unikalumą, ypač jei to niekada anksčiau nebuvo daręs. Siekiant geriau suprasti meninės tapatybės sampratą ir socialinę jos potekstę, straipsnyje pasitelkiami du šiandienai aktualūs terminai – „persona“ ir „asmeninis prekės ženklas“. Straipsnyje siekiama apibūdinti šių terminų veikimo principą akademinėje muzikoje ir galimą jų naudą atlikėjui siekiant atrasti savo meninę tapatybę.

## Socialinė atlikėjo tapatybė: persona

Socialinė tapatybė muzikiniuose kontekstuose dažniausiai apibrėžiama remiantis psichologijos, sociologijos arba semiotikos tradicijomis. Įprasta išskirti socialinę ir vidinę atlikėjo tapatybės dalis – asmenybės dualumą, kuris gali būti pritaikomas tiek analizuojant meninius ir (ar) interpretacinius atlikėjo sprendimus, tiek siekiant geriau suprasti pastarųjų patiriamą įtaką. Įvardijami vidinis ir išorinis *aš* (anglų kalboje reiškiamas dviejų

reikšmių žodžiais *I* ir *me*): pirmasis traktuojamas kaip tikra ir nekintama tapatybės dalis, o antrasis turi tendenciją kisti, nes priklauso nuo įvairių socialinių kategorijų (James, cit. iš Hargreaves *et al.* 2002: 9).

Atlikimo tyrimų lauke tapatybę analizuojantys autoriai (Moore 2012; Auslander 2006, Auslander 2021; Gelbart 2003) šį dualumą įvardija viešajai tapatybei pritaikydami personos sąvoką (tikras žmogus-persona; atlikėjas-persona ir pan.). Tokia personos samprata sietina su jos ištakomis, konkrečiai – su sąvokos pasirodymu psichologijos ir sociologijos srityse. XX a. psichologas Carlas Gustavas Jungas pateikė teoriją, kurioje teigiama, kad žmogus turi dvi – išorinę ir vidinę – tapatybes. Jas autorius pavadino siela ir persona (Jung 1921: 557). Pasak Jungo, siela yra vidinis ego – tikrosios žmogaus charakterio savybės, kurių dažnai nesupranta ir pats individas, o persona atspindi asmenybės bruožus, atsiskleidžiančius socialinėje aplinkoje ir apsaugančius sielą nuo išorinio pasaulio (ten pat: 554). O sociologo Ervingo Goffmano „rėmo analizės“ teorijoje pabrėžiama, kad kiekviena socialinė situacija gali būti suprantama kaip tam tikra rėminė struktūra, turinti savo taisykles ir dėsnius. Atsižvelgdamas į pastaruosius individas kiekvienai socialinei situacijai pritaiko skirtingą savo personą (Goffman 1974: 10–11). Be to, visos šios aptartos teorijos siejamos su pirmąja tiesiogine žodžio „persona“ reikšme: senovės Graikijoje naudotas terminas *prosopon* reiškė fizinę personažo kaukę, kurią užsidėdavo teatre vaidinantys aktoriai (Marshall *et al.* 2020: 24). Taigi persona suvokiama kaip socialinei rėminei struktūrai pritaikyta individo tapatybės dalis, kuri geba apsaugoti vidines žmogaus savybes.

Scena yra viena tokių rėminių struktūrų, kuriai atlikėjas pritaiko tik šiam kontekstui tinkamą savo personą. Anot Auslanderio, atlikėjas, kuris scenoje pasirodo kaip muzikantas, iš tiesų yra jo muzikinė persona (Auslander 2006: 104). Panašiai svarsto ir atlikimą tyrinėjanti Jane W. Davidson, pasak kurios, profesionalūs atlikėjai turi aiškiai suformuotą atlikimo ir (ar) scenos identitetą, atsiskleidžiantį tik šioje aplinkoje (Davidson 2002: 103). Populiariojoje muzikoje taip pat dažnai vartojama alternatyvaus ego sąvoka: atlikėjai savo sceninėms tapatybėms dažnai priskiria ir atskirus vardus (Beyoncé – *Sasha Fierce*, David Bowie – *Ziggy Stardust*, Eminem – *The Slim Shady* ir pan.). Alternatyvūs ego arba scenos personos įprastai kuriamos siekiant sustiprinti pasitikėjimą savimi ir gebėjimą laisviau atlikti muziką.

Scenai pritaikytos tapatybės pasižymi didesniu ryškumu ir ekspresyvumu, kuris nėra pastebimas kitose situacijose. Anot Davidson, scenoje jos tapatybė reikšmingai skiriasi nuo tos, kuri matoma kasdienybėje: „Scenoje aš atrodau kur kas labiau susikaupusi, savimi pasitikinti, manęs iš esmės yra *daugiau* nei paprastuose kasdieniuose pokalbiuose“ (ten pat: 103). Auslanderis, kaip ir Davidson, teigia, kad atlikėjams scenoje yra būdingas

perdėtas emocionalumas, kuris gali būti pateisinamas tik šioje aplinkoje, bet ne realiame gyvenime – atlikėjai scenoje siekia kuo atviriau reprezentuoti savo vidinę būseną (Auslander 2006: 111).

Tačiau analizuodami atlikėjų personas minėti autoriai mano, kad scenoje veikia ne tik vieša tapatybė, bet ir kiti dėmenys – tikroji tapatybė ir muzikinis kūrinys (dažnai autorių įvardijamas kaip protagonistas ar personažas). Daugiausia dėmesio skiriama problemiška minėtų dėmenų atskirčiai. Nagrinėdami roko muzikos kontekstus Matthewsas Gelbartas, Allanas F. Moore'as ir Auslanderis pabrėžia šiai sričiai būdingą dėmenų susiliejimą. Teigiama, kad ypač roko muzikoje įprasta kurti atlikėjų įvaizdį taip, kad šis sutaptų su dainos protagonistu ir kad būtų kuriama iliuzija, jog dainuojama apie save. O persona kuriama taip, kad susidarytų įspūdis, jog klausytojas scenoje mato pačią tikriausią atlikėjo versiją (Moore 2012; Auslander 2021).

Pritaikant anksčiau aprašytą personos sampratą akademinės muzikos atlikimo sričiai, manytina, kad scenoje taip pat veikia trys pagrindiniai dėmenys: vidinė tapatybė (tikros tapatybės žmogus), persona ir muzikinis kūrinys (protagonistas). Šiame kontekste taip pat galima minėtų dėmenų samplaika: vidinė tapatybė gali sutapti su atlikėjo persona, o persona (ir (ar) vidinė tapatybė) gali sutapti su muzikinio kūrinio protagonistu. Pastarąjį dėmenų tapatumą akademinėje muzikoje įvardyti šiek tiek sudėtingiau: išskyrus kai kuriuos šiuolaikinės muzikos atvejus, atliekami kūriniai neturi tiesioginių sąsajų ar tikslo sutapti su atlikėjo persona. Tačiau atlikėjai gali (sąmoningai ir nesąmoningai) pritaikyti kūrinius prie savo tapatybių: repertuaras gali turėti tam tikrų sąsajų su jų personomis, ypač jei laikomasi nuostatos, kad muzikos kūrinys yra atlikėjo saviraiškos priemonė (pvz., norėdamas atskleisti savo pozityvumą ar ryškų humoro jausmą atlikėjas veikia rinksis skambinti Mozarto ar Haydno sonatas nei Wagnerio kūrinių transkripcijas). Esama ir atvirkštinės personų pritaikymo prie repertuaro galimybės: kiekviename kūrinyje atlikėjas gali atrasti tuos savo personos bruožus, kuriuos (ne)sąmoningai išryškins.

Atlikėjo vidinės tapatybės ir personos samplaika akademinės muzikos, lygiai taip pat kaip ir bet kuriame kitame kontekste, sunkiai apčiuopiama. Žymių atlikėjų atvejais galima esama populiariosios kultūros įtakos bei siekio sukurti įspūdį, kad scenoje matoma tikriausia atlikėjo versija. Bet jeigu analizuojamas didelio viešumo (kaip ir viešo įvaizdžio komandos) neturintis atlikėjas, pastarajam įprasta pernelyg negalvoti apie savo socialinę tapatybę scenoje, kadangi esama kompleksinių užduočių, sietinų su kokybišku muzikos kūrinio atlikimu. Viena vertus, galima manyti, kad sąmoningai personos nekonstruojantis atlikėjas scenoje demonstruoja artimiausią savo tikrai tapatybei jos versiją. Tačiau, atsižvelgiant į straipsnio autorės meninės praktikos rezultatus, galima teigti, kad dėl sąmoningumo stygiaus dažnai susiduriama su netinkamu savo tapatybės iškomunikavimo

būdu, kuris atsiranda jai, kaip atlikėjai, patiriant stresą. Sukuriamas uždarumo įvaizdis, kuris nėra nuoseklus tikrųjų atlikėjos vertybių ar meninių tikslų atspindys. Dėl to kyla prielaida, kad personos sąmoningumas kuria savianalizės galimybę: siekdamas įvertinti savo tapatybės komunikaciją atlikėjas tampa priverstas pažvelgti į save iš šalies ir įvertinti, koks tapatybės išpūdis kuriamas scenoje, ar jis sutampa su meniniais lūkesčiais.

Personos sąmoningumas sietinas su šios sąvokos pasirodymu XX–XXI a. rinkodaros ir pramogų industrijos srityse, kai strategiškai buvo pradėti kurti viešieji politikų, atlikėjų ir kitų žinomų žmonių įvaizdžiai. Dėl ekonominės tapatybės potekstės kur kas dažniau pradėta vartoti asmeninio prekės ženklo sąvoką: persona „ekonomiškai įpareigojančiuose kontekstuose [...] virsta prekės ženklu ir tampa būdu paversti tapatybę preke, galinčia įrodyti savo vertę kitiems“ (Marshall *et al.* 2020: 77–78). Nors tapatybės komercializacija iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti kaip akademinio meno idėjoms prieštaraujantis reiškinys, dažnai karjeros konsultavimo autoriai pabrėžia tai kaip būdą identifikuoti savo meninę tapatybę. Galimi du pagrindiniai klausimai, sietini su asmeninio prekės ženklo fenomenu akademinėje muzikoje: ar tapatybės *suprekinimas* XXI a. vis dar turėtų būti traktuojamas kaip netinkamas reiškinys? Ar strategiškai personos ir (ar) asmeninio prekės ženklo formavimas gali būti naudingas atlikėjui ieškant savo meninio identiteto?

## Ekonominė atlikėjo tapatybė: asmeninis prekės ženklas

Per rinkodaros žiūros tašką nagrinėjama persona pasižymi sąmoningu siekiu išsiskirti iš konkurencingos rinkos, užsitikrinti aukštą tapatybės reputaciją ir ekonominį pelną. 1997 m. „asmeninio prekės ženklo“ terminą pasiūlęs Tomas Petersas teigia, kad asmuo save turi traktuoti kaip prekės ženklą „tiek pat, kiek *Nike, Coke, Pepsi* ar *Body Shop* [...]“ (Peters 1997). Asmeninis prekės ženklas apibūdinamas kaip „mūsų esmė, savybės ir vertybės, prisiminimai apie mus, kuriuos paliekame kitiems, mūsų reputacija“ (Casas 2017: 29). Vienas pagrindinių „asmeninio prekės ženklo“ termino aspektų – individo kuriamas išpūdis socialinėje erdvėje (darbovietėje, susitikimuose, interviu, socialinėse medijose ir pan.).

„Asmeninio prekės ženklo“ ir „personos“ terminus sieja tapatybės viešumo aspektas: tyrinėjant abu terminus koncentruojamasi į individo poziciją konkrečioje socialinėje struktūroje. Pagrindinis jų skirtumas yra tas, kad „persona“ suprantama kaip jau egzistuojančios viešosios individo savybės, o „asmeninis prekės ženklas“ – kaip sąmoningai sukonstruota ir valdoma vieša tapatybė, kuria siekiama norimo socialinės aplinkos atsako. Pastarasis terminas gali būti suvokiamas kaip specialiai XXI a. pritaikyta personos samprata – tapatybė, kuri gali būti vartojama ar perkama ir generuoti ekonominį pelną.

Ši nuostata šiandien pritaikoma plačiam profesijų spektrui: net socialinių medijų vartotojai, pasitelkdami savo asmeninius prekių ženklus, gali užsidirbti iš kuriamo skaitmeninio turinio.

Asmeninis prekės ženklas šiais laikais užima svarbią poziciją: esama asmenybių rinkos sąvokos (Qyll 2020), kuria suponuojama ryški tapatybių įtaka įvairiose srityse. Teigiama, kad asmeniniai prekių ženklai turi kur kas daugiau pranašumų nei įprasti, kadangi pasižymi žmogiškosiomis dimensijomis. Vartotojai kur kas labiau linkę pasitikėti žmonėmis nei produktais, todėl didelę paklausą turi sąlyginai naujai susiformavusi nuomonės formuotojo profesija: įvairūs verslai kooperuojasi su skaitmeniniais asmeniniais prekių ženklais, siekdami geresnių pardavimų skaičiaus.

Personos *suprekinimas* nėra naujas konceptas ir performatyvioje erdvėje: pasak Charleso Fairchildo ir Davido P. Marshallo, dėl savo prekinės struktūros kiekvienas atlikėjas yra prekės ženklas, grindžiamas per muziką formuojama tapatybe ir jos atlikimu (Fairchild, Marshall 2019: 8). Dar prieš pradėdant vartoti „asmeninio prekės ženklo“ terminą populiariojoje muzikoje, buvo (ir tebėra) siekiama nuolat gerinti atlikėjų reitingus ir pardavimus dalijantis tiek vieša, tiek privačia informacija apie atlikėją įvairiose fizinėse ir skaitmeninėse erdvėse. Vis tik minėtą terminą pritaikant akademinės muzikos atlikimui kur kas dažniau susiduriama su nuostata, kad menas (ir menininkas) turėtų būti *aukščiau* negu pardavimai.

Tačiau dar XIX a. gali būti įžvelgiamas tapatybės konstravimas siekiant ekonominio pelno: antai žymaus pianisto ir kompozitoriaus Ferenco Liszto vaikystės metus tyrinėjanti Alicia Cannon Levin teigia, kad kai Lisztas kartu su tėvu atvyko į Prancūziją, jis buvo sąmoningai pristatytas kaip reinkarnavęs Mozartas – taip tėvas siekė būsimą atlikėją integruoti į Paryžiaus muzikinę aplinką. Pasak autorės, dvylikametis Lisztas buvo per jaunas, kad galėtų būti konstruojamas kaip „specialus virtuozo prekės ženklas“, tačiau „tai buvo puikus kelias į Paryžiaus koncertinį gyvenimą, kadangi prancūzai ne tik mylėjo virtuozus, bet ir nepaprastai žavėjosi vaikais genijais“ (Levin 2009: 56).

Prieš atvykdamas į Paryžių Adamas Lisztas išanalizavo savo siūlomo produkto (t. y. Ferenco Liszto) tikslinę auditoriją ir išgrynino pagrindines paklausą lemiančias savybes – vaiko genijaus, virtuozo, improvizuotojo bruožus. Įvertinęs vaiko amžių ir gebėjimus, atkreipė dėmesį į jau egzistavusį stiprų ir didelę paklausą turėjusį prekės ženklą, kuris ir buvo pasirinktas kaip šablonas Liszto viešai tapatybei kurti. Tada ėmė vykdyti asmeninio prekės ženklo komunikacijos taktiką – pasirodymais ir papildomomis viešinio priemonėmis (kaip antai atkurtas Mozarto šeimos „didysis Vakarų turas“, stiprintas Liszto vaikiškumo įspūdis tėvui jį palydint į sceną ir pan.) stengėsi įkūnyti Mozarto prekės ženklą.



Ir šiandien populiariosios muzikos rinkoje tai tebėra viena dažniausiai pasitaikančių praktikų, kuri remiasi auditorijos analize: prie įžymybių prekių ženklų įprastai dirba didelė komanda ekspertų, siekiančių suformuoti ir tinkamai iškomunikuoti ekonominį pelną galintį generuoti asmeninį prekės ženklą. Kristin Lieb teigia, kad asmeninis prekės ženklas yra galutinis profesionalių autorių sukurtas produktas, kuriuo jie siekia rasti reikšmes, geriausiai veikiančias tikslines auditorijas: svarbiausia tinkamu metu pasirinkti tinkamas reikšmes tinkamam vartotojui (Lieb 2018: 61).

Kaip ir Liszto atveju, pagal šiandieninės auditorijos lūkesčius formuojamas asmeninis prekės ženklas dažnai patenka į tam tikrų laiko patikrintų šablonų spektrą. Akademiniėje muzikoje be vaiko genijaus šablono neretai įvardijami ir stereotipiniai atlikėjų įvaizdžiai: pvz., vyras su juoda berete, intelektualus elitas arba kenčiantis menininkas (Marshall *et al.* 2020: 135–136). Žvelgiant į dabarties tendenciją atliepti populiariajai kultūrai taip pat išskirtini ir šoumeno ar seksualaus atlikėjo stereotipai. Auditorija tikisi šių įvaizdžių, kadangi jie yra tapę tam tikra laukiama socialine role.

Nors pagal šablonus kuriamas asmeninis prekės ženklas gali užtikrinti greitesnę ir didesnę populiarumą, tokiu principu kuriamas įvaizdis neapsaugo individo nuo kitų atlikėjų, galinčių užimti jo vietą. Trumpalaikiškumas matomas ir Liszto atveju: nors buvo tikimasi, kad vaiko genijaus prekės ženklo galiojimo laiko pabaigą žymės kompozitoriaus amžius, vis tik 1825 m. pristatyta pirmoji jo opera *Don Sanche* lėmė „mozartiško“ prekės ženklo praradimą. Opera buvo įvertinta kaip vidutinio lygio kompozicija, tad prancūzų muzikų mėgėjų bendruomenė pateikė išvadą, kad Lisztas neatitinka Mozarto reinkarnacijos statuso, kadangi nėra komponavimo genijus (Levin 2009: 82–83).

Dėl grėsmės prarasti asmeninio prekės ženklo šabloną ar jo neatitikti kur kas dažniau pabrėžiama, kad asmeninio prekės ženklo tikrumas ir unikalumas gali užtikrinti jo ilgalaikiškumą ir sėkmingumą. Teigiama, kad stiprūs asmeniniai prekių ženklai turi būti grįsti realybe ir nuoširdumu, jeigu norima sukurti stiprų ir tvarų įvaizdį: „Jei nesi atviras dėl to, kas tave išskiria iš kitų, susidursi su komunikacijos keblumais“ (Arruda 2019: 29).

Tyrinėdami unikalumą, autoriai dažnai išskiria savirefleksiją (Arruda 2019; Kerres, Mehne 2017; Beeching 2010, 2020; Casas 2017; Shepherd 2005), per kurią individas gali išgryninti ir identifikuoti nuoširdų savo asmeninį prekės ženklą: „Pirmiausia individas turi pažvelgti į save ir atrasti [...] savo unikalią vertę. Tuomet [...] galima konstruoti įtikinamą prekės ženklo formuluotę“ (Shepherd 2005: 591). Kad vyktų savirefleksija, autoriai pasitelkia įvairius klausimus, kuriuos individas turėtų sau užduoti, siekdamas išsigryninti savo vertybes, meninius tikslus ir karjeros viziją: kas tave paverčia tavimi? Kokios yra tavo pagrindinės vertybės [...]? Kokios tavo supergalios – ką darai geriau nei kiti (Arruda 2019: 30)? Kuo tave sudomino muzika? Kada ir kodėl nutarei tapti muzikantu,

kas tave inspiravo? Kokio pokyčio sieki savo [atliekama] muzika (Beeching 2020: 59)? Remiantis straipsnio autorės patirtimi, ypač pirmą kartą pradėjus atsakinėti į šiuos klausimus, susiduriama su keblumu aiškiai įvardyti savo menines savybes ar tikslus. Manytina, kad šią problemą lemia savirefleksijos stygius edukacinėje sistemoje, kuri dažniau skatina tinkamai ir tikslingai išpildyti su muzikiniu tekstu susijusias užduotis. Asmeninio prekės ženklo literatūroje inspiruojama savirefleksija galimai padeda kritiškai pažvelgti į savo profesiją ir iškelti fundamentalius, su menine tapatybe susijusius klausimus.

Tiek savirefleksijos klausimai, tiek asmeninio prekės ženklo raiškos tendencijos siešos–personos dualumo koncepciją daro šiek tiek liberalesnę, kadangi čia išryškėja viešos ir privačios tapatybių samplaika. Pasak Nicholaso Qylo, ne tikroji tapatybė suteikia produktui ar paslaugai esminę vertę ir išskirtinumą, o prekės ženklo personos įvaizdis, kylantis iš viešos ir privačios tapatybių raiškos (ne)scenos ir (ne)skaitmeniniuose pasauliuose (Qyll 2020: 57). Tyrimuose, kuriuose aprašoma ši samplaika, dažniausiai analizuojamos skaitmeninės individų tapatybės, kadangi internetinėje erdvėje sąmoningai dalijamasi privačia ir vieša informacija. Dalijantis privačiu turiniu sukuriamas įspūdis, kad sekėjas tiesiogiai bendrauja su savo idealu, kurį gali pažinti pačiu intymiausiu lygmeniu. Lieb teigia, kad kai kurie vieši asmenys tokiu būdu siekia save sužmoginti (Lieb 2018: 90). Tokia praktika aptinkama ir akademinėje muzikoje: atlikėjai publikuoja nuotraukas su savo antrosiomis pusėmis, vaikais, dalijasi asmeninėmis istorijomis. Taigi informacijos, kurią pasirenkama viešinti, spektras nuolat plečiasi, į strateginę asmeninio prekės ženklo reklamą įtraukdamas įvairias individo gyvenimo sferas.

Esama daugiau atlikėjo asmeninio prekės ženklo ir (ar) personos lygmenų nei tik privatus ir viešas. Siekdami geriau suprasti asmens tapatybės raišką, kai kurie autoriai sukūrė ir pritaikė modelius, padedančius suvokti ir kategorizuoti individo tapatybės raišką. Vienas tokių – Marshallo, Moore'o ir Kim Barbour personos atlikimo modelis, kuriuo išskiriamas profesionalusis, asmeninis bei intymusis lygmenys, tarp kurių juda viena skaitmeninė persona (Marshall *et al.* 2020: 64). Profesionalusis lygmuo įprastai apibrėžia asmens specialybę, taip pat gali būti naudojamas siekiant išskirti ypatingas žinias kurioje nors srityje; asmeninis lygmuo apibrėžia pomėgius, interesus, įvykius ir veiklas už profesinės (autoriai naudoja meno kontekstą) veiklos ribų – tai atlikėjas laisvalaikio; intymusis lygmuo atsiskleidžia per asmeninę informaciją, kuri anksčiau buvo prieinama tik labai artimam ratui – šeimai, draugams ar partneriams (ten pat: 65–67).

Manytina, kad personos lygmenys ir jiems priskirtina informacija turėtų būti modifikuojami akademinės muzikos atlikėjams. Visų pirma šios srities tradicijai būdingos šiek tiek siauresnės informacijos viešinimo ribos. Ši sąlyga lemia tai, kad tam tikra informacija turėtų būti priskiriama visai kitam raiškos lygmeniui nei, pvz., populiariosios

muzikos srityje. Straipsnio autorė siūlo tokią atlikėjo personos ir (ar) asmeninio prekės ženklo lygmenų kategorizaciją:

- ♦ profesionalusis lygmuo – profesiniai atlikėjo gebėjimai, etiketas;
- ♦ viešasis lygmuo – socialinė, kultūrinė, politinė tapatybė (įvairūs judėjimai, labdara, papildoma vieša veikla), nuomonė, politinis, socialinis požiūris, pozicija ir t. t.;
- ♦ privatusis lygmuo – atlikėjo laisvalaikis, charakterio bruožai, fiziologiniai ir (ar) psichologiniai aspektai, šeima, santykiai ir t. t. (Valuntonytė 2023: 122).

Šių personos ir (ar) asmeninio prekės ženklo lygmenų struktūravimas turi dvi pagrindines funkcijas: savo ir kitų atlikėjų tapatybių raiškos analizė bei savirefleksija pasitelkiant daugiau gyvenimo sferų nei vien profesinę. Pastarąja funkcija pabrėžiamas personos ir (ar) asmeninio prekės ženklo daugiasluoksniškumas, kadangi menininkas veikia ir už kūrinio atlikimo ribų. Atlikėjas tampa vieša figūra, kuri turi būti pristatoma ne tik muzikiniame, bet ir skaitmeniniame, kituose viešuose kontekstuose, atskleisti ne tik savo profesinius įgūdžius, bet ir socialines, politines pažiūras, privačius tapatybės aspektus. Nors pirminė intencija įtraukti daugiau kontekstų į atlikėjo meninę veiklą suponuoja tapatybės komercializaciją, ši nuostata turi potencialą kurti nuodugnią savęs pažinimo taktiką. Atsižvelgdamas į skirtingus asmeninio prekės ženklo ir (ar) personos raiškos lygmenis, individas analizuoja įvairias savo gyvenimo sferas, taip kur kas giliau pažvelgdamas į savo tapatybę.

## Išvados

Meninės tapatybės paieškos yra kompleksinis, profesinių ir asmeninių iššūkių keliantis procesas. Vis dar vyraujant romantizuotai ir perdėm abstrakčiai unikalumo sampratai, prieiga prie strategiško ir sąmoningo savasties supratimo turi potencialo padėti atlikėjui nuodugniau save pažinti ir išsigryninti savo meninę tapatybę. Iš pirmo žvilgsnio meniu tarsi prieštaraujančios priemonės (pvz., sąmoningas personos ar asmeninio prekės ženklo kūrimas) suteikia susistemintą ir aiškų savianalizės pagrindą, kuriuo remdamasis atlikėjas iškelia fundamentalius jo vidinę tapatybę, meninę veiklą ir tikslus nagrinėjančius klausimus. Komercinė nuostata verčia reaguoti į aplinkos atsaką atlikėjo atžvilgiu, nagrinėti platesnį jo vaidmenį visuomenėje. Nors pirminis šio principo tikslas buvo (ir dažnai tebėra) ekonominis pelnas ir reitingai, jis atlikėjui neišvengiamai padeda aiškiau suprasti savo poziciją ir tikslus kultūrinėje terpėje.

*Įteikta 2023 10 16  
Priimta 2023 11 08*

## LITERATŪRA

- Arruda, W. *Digital You: Real Personal Branding in the Virtual Age*. Alexandria: ATD Press, 2019.
- Auslander, Ph. *In Concert: Performing Musical Persona*. Michigan: University of Michigan Press, 2021.
- Auslander, Ph. Musical Personae. *TDR: The Journal of Performance Studies*, 2006, Vol. 50, No. 1. Cambridge: Cambridge University Press, p. 110–119.
- Beeching, A. M. *Beyond Talent: Creating a Successful Career in Music*. New York: Oxford University Press, 2010/2020.
- Casas, H. Personal Branding. Artists, Cultural Management and Brand Humanization using Digital Tools. *The State of Culture and Arts 05\_2017. Culture, a Key Factor in Public Policies*. Barcelona: Council for Culture and the Arts (CoNCA), 2017, p. 27–38.
- Cumming, N. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Davidson, J. W. The Solo Performer's Identity. *Musical Identities*, ed. R. MacDonald, D. J. Hargreaves, and D. Miell. New York: Oxford University Press, 2002, p. 97–115.
- Doğantan-Dack, M. Expressive Freedom in Classical Performance: Insights from a Pianist-Researcher. *Musicians in the Making*, ed. J. Rink, H. Gaunt, A. Williamson. New York: Oxford University Press, 2017, p. 131–140.
- Fairchild, Ch., Marshall, D. P. Music and Persona: an Introduction. *Persona studies*, 2019, Vol. 5, No. 1.
- Gelbart, M. Persona and Voice in the Kinks' Songs of the late 1960s. *Journal of the Royal Musical Association*, 2003, Vol. 128, No. 2, p. 200–241.
- Goffman, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- Hargreaves, D. J., Miell, D., MacDonald, R. What Are Musical Identities and Why Are They Important? *Musical Identities*, ed. R. MacDonald, D. J. Hargreaves, and D. Miell. New York: Oxford University Press, 2002, p. 1–20.
- Jung, C. G. *Psychologische Typen*. Olten: Walter Verlag AG, 1921.
- Kerres, B., Mehne, B. *Be Your Own Manager: A Career Handbook for Classical Musicians*. London: Tenaia Management Ltd, 2017.
- Laws, C. Being a Player: Agency and Subjectivity in Player Piano. Laws C., Brooks W., Gorton D. et al. *Voices, Bodies, Practices: Performing Musical Subjectivities*. Leuven: Leuven University Press, 2019, p. 83–170.
- Levin, A. C. *Seducing Paris: Piano Virtuosos and Artistic Identity, 1820–48*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2019.
- Lieb, K. J. *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. New York: Routledge, 2018.
- Lüneburg, B. *A Holistic View of the Creative Potential of Performance Practice in Contemporary Music*. London: Brunel University Scholl of Arts PhD Theses, 2013.
- Marshall, D. P., Moore, Ch., Barbour, K. *Persona Studies: An Introduction*. Hoboken: John Wiley & Sons, Kindle Edition, 2020.
- Moore, A. F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. London: Ashgate Publishing, 2012.
- Navickaitė-Martinelli, L. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.

- Peters, T. The Brand Called You. *Fast Company*, 1997. Prieiga per internetą: <https://www.fastcompany.com/28905/brand-called-you> [žiūrėta 2022 06 15].
- Qyll, N. Persona as Key Component in (Cultural) Personal Branding. *Persona studies*, 2020, Vol. 6, No. 1, p. 56–71.
- Shepherd, I. D. H. From Cattle and Coke to Charlie: Meeting and Challenge of Self Marketing and Personal Branding. *Journal of Marketing Management*, 2005, 21: 5–6, p. 589–606.
- Valuntonytė, N. Akademinės muzikos atlikėjo personos kūrimas: vizualinė tapatybės išraiška. *Lietuvos muzikologija*, 2023, Nr. 24, p. 121–133.

## In search of the performer's artistic identity: stage persona and personal brand

**SUMMARY.** The individuality and personality of an academic musician is a subject that is frequently discussed nowadays. It is said that globalisation, Western education, the recording industry and competitions are key factors that influenced the homogeneity of academic performers. Because of this issue there has been a strong expectation for a performer to be exceptional or charismatic, but the issue with this expectation is that individuality is understood based on the tradition of romanticism, as if being charismatic means having certain divine gifts. The aim of this article is to understand individuality in a more contemporary way which would help (young) musicians to develop and understand their artistic identity.

Two terms – persona and personal brand – are used in aiming to structuralise the artistic identity of a musician. It is acknowledged that both these terms have a social background: it is the public side of an individual that can be analysed and controlled. Persona has the main function of protecting the true self of the performer – while on stage, a musician may (un)intentionally act more expressively and differently than in everyday life. Analysing the social self can be a significant factor for individuals to understand how they are being perceived by society (or an audience).

Understanding the public self leads to conscious and strategic positioning of self for the purpose of being perceived in a certain way. This is particularly relevant nowadays, since identity is understood as a personal brand that generates economic benefit. Because of the commercial implication, the performer is forced to self-reflect and ask fundamental questions about their artistic values and goals. This leads to a thorough understanding of self and acknowledging one's artistic identity.

**KEYWORDS:**  
artistic identity,  
individuality,  
charisma, persona,  
personal brand.

Monika JAŠINSKAITĒ

University of Tartu

# The effects of neoliberalism on the Lithuanian performing arts system: production and distribution

**ABSTRACT.** The article investigates in what ways neoliberalism affects the Lithuanian performing arts system with a focus on production and distribution markets and corresponding processes. Over the last 30 years, the country underwent a bold transformation from a planned to a market economy, yet the relationship between the theatre and the economic system remains virtually unexplored. Today's Lithuanian performing arts system embraces two types of producers – governmental institutions and independent companies – that evolved from two contradictory economic doctrines. The analysis of their activities is grounded on statistical data, resources of the companies including funding allocations, and qualitative interviews with creators and artistic heads of production companies. The research suggests the influence of neoliberalism on the Lithuanian performing arts at the institutional and state levels, highlighting a large market share of independent companies tuned to the neoliberal government, a transformation of organisation in governmental theatres, underdevelopment in the distribution market, as well as issues related to public financing.

## KEYWORDS:

neoliberalism,  
performing arts  
system, theatre funding,  
performing arts  
production, performing  
arts distribution,  
independent sector,  
governmental sector.

## Introduction

Despite continuous efforts to oppose political and economic conditions, artists and art worlds are inevitably affected by the political-economic order, which may limit, or – on the contrary – encourage their practices. In his prominent study on French writers, Pierre Bourdieu shows that the field of power conditions all artists, although its impact on them is not even (Bourdieu 1993: 37–40). It is difficult to refute Hans van Maanen pointing out two basic reasons of the dependency: first, the artist “needs at least to stay alive, which means to be fed, clothed and housed or to have financial means to buy required productions and services”, second, financial means are required to buy materials and pay other people for their contributions (van Maanen 2009: 209). Conventionally

artists cover such expenses from personal or family savings, earnings from side occupations, or income from their artistic activities (Ibid.). Apparently, the state also can contribute to the arts, as Howard S. Becker distinguishes, in favour of its own interests, either by encouraging some artistic activities with financial support or, on the contrary, by trying to expel others by means of censorship. Nevertheless, the artists largely benefit from additional structures related to their activities, notably distribution systems, seen by Becker as a prerequisite of refined art worlds. It is distribution, Becker points out, that incorporates art into the economy by mediating the interest of artists to continue their work and the concern of audiences to enjoy artistic experiences (Becker 1982: 165–91, 93).

In Lithuania, the relationship between artists and the field of power changed with the state's turn to democracy and capitalism after the restoration of independence. In the 1990s, politicians, public figures and scholars willingly accepted a market economy because, as Slavoj Žižek suggested, “the passage into democracy-capitalism was experienced as deliverance from the constraints of ideology” (Žižek 1994: 19). In his study on the post-soviet transformations, Zenonas Norkus shows that for their economic transformation, the former Eastern Bloc countries that now are members of the European Union chose between two models – a coordinated market economy (as in Japan or Germany) or a liberal market economy (as in the US). The latter is linked to neoliberalism, the dominant political-economic theory since the 1980s, condemning state interventions for the sake of free markets, and was chosen as a model by the Lithuanian government (Norkus 2008: 728–39). In a thorough account on the influence of neoliberalism on Lithuanian culture and arts, Skaidra Trilupaitytė remarks that due to this political-economic shift, the artistic field regained freedom of speech yet lost its privileged position in state affairs. Moreover, the Lithuanian discourse on cultural policy evolved into constant rumination about (insufficient) funding for the arts, confrontation between old and new approaches, governmental and independent sectors, as well as “top-down” and “bottom-up” processes (Trilupaitytė 2015: 18, 196–201, 29).

Lithuanian performing artists are unlikely to refute the importance of financing for their everyday practices. Although economic conditions affect all types of art, the performing arts are especially sensitive within such a relationship due to its communal nature – stagings are carried out by a group of people, moreover, their distribution demands live encounters between performers and spectators – and that entails enormous costs (Edelman et al. 2017: 48). Costly activities might explain why theatre researchers pay notable attention to financing systems and organisational structures when discussing the functioning of the theatre in West European countries (van Maanen 1998: 742–3).

The theatre system in Lithuania embraces two major sectors of producers – state institutions and independent companies – that evolved under two contradictory types of government, namely, communism and capitalism. As the state maintains a different relationship with both sectors, thus entailing their specific relationships with the field of power, confrontations routinely spark between the respective representatives in local cultural discussions. Nevertheless, in practice, numerous performing artists develop their careers when migrating between both types of companies, suggesting a single system with a complex interrelation between its two major components. Since the 1990s, the relationship between the theatre and the political-economic system remains virtually unexplored, mostly in instrumental studies where the goal has been efficiency (Starkevičiūtė 2002; Pukelytė 2008; 2010; Dapšytė and Pukelytė 2014; Aukščiausioji audito institucija 2018). In this article, I look at the ways in which neoliberalism affects the current performing arts system in Lithuania by examining two specific markets.

## Neoliberal agendas in culture and arts

Neoliberalism here is considered as a hegemonic economic-political theory related to the ideas of Friedrich von Hayek and grounding governmental practices, while advocating unregulated markets and individual freedom of choice as major means for distributing resources in societies (Harvey 2005: 2). Although a half-century has passed since the turn to neoliberal government practices, identifying their attributes remains challenging, due to the socio-political differences in various countries, a range of promoters not identifying themselves as neoliberals, the diversity of narrower initiatives encouraging neoliberal practices, e.g., creative industries, and a bundle of parallel phenomena such as postmodernism or globalisation (Trilupaitytė 2015: 11–24). Whereas Lithuania led its reforms following the liberal market economy model based on the neoliberal US government, its institutional system has remained a mix of different principles that might have “dysfunctional consequences” (Norkus 2008: 740). Nevertheless, during its transition to a market economy, the Lithuanian government followed a set of neoliberal recommendations that still shape various practices, including the performing arts (Norkus 2008: 35, 340).

For neoliberals, the government is supposed to ensure the functioning of markets (or establish new ones) using its institutional system, and to withdraw from other interventions to avoid market distortions (Harvey 2005: 2). In restored Lithuania, cultural processes still depended upon Soviet administrative structures. Culture professionals pleaded for reforms, yet the arts remained out of the political focus, thus leaving cul-



tural policies ineffective due to a lack of, inefficiency and even contradiction of laws (Trilupaitytė 2015: 111, 167–69, 188, 102). While the government rolled back from ensuring efficient regulation in culture, theatre organisations faced legal restrictions to hire staff on casual contracts (Imbrasas 1999). Moreover, performing arts professionals identified governmental theatres as stagnating institutions, questioned their ensured funding, and argued that the theatre system was aimed counter to the distribution of independent productions (Gyvas negyvas teatras 1999). The law<sup>1</sup> regulating professional performing arts adopted in 2004 was seen as inefficient, restricting governmental institutions, and offering no tools for independent companies (Liuga 2006). Eventually, the Ministry of Culture (hereafter ‘Ministry’) was judged as failing to ensure the effectiveness and sufficient development of its professional performing arts policy (Pukelytė 2010: 40; Aukščiausioji audito institucija 2018).

Various researchers point out that neoliberal politics entail decreased state funding in various fields, including culture and arts (Harvey in McGuigan 2016: 21; Harvie 2021: 30–31). In restored Lithuania, this plummeting funding could be traced back to habitual demands to increase governmental financing entailing an ambivalent response. The free-market proponents encouraged art producers to forget government favours, yet professional art still enjoyed the support of the state, and productions by governmental institutions dominated local markets (Trilupaitytė 2015: 91, 101, 185). The Ministry was also known to grant favourable exceptions to support the activities of prominent directors (Gyvas negyvas teatras 1999: 9). Requests to raise funding for culture and arts have been highly related to the ‘lamentable’ salaries of cultural employees (Trilupaitytė 2015: 114, 188). The average salary in state theatres dropped from 85% of the Lithuanian average salary in 2001 to 79% in 2009 (Starkevičiūtė 2002: 28–29; Pukelytė 2010: 71).<sup>2</sup>

Neoliberals endorse marketisation, because unregulated markets are seen as the place of fair competition and the major prerequisite for social welfare (McGuigan 2016: 118). In Lithuanian culture, free markets were expected to serve as a magic remedy for chronic problems, whereas artistic institutions were torn between market demands and governmental restrictions against the commercialisation of art (Trilupaitytė 2015: 61, 95–99, 170–71). Gifted performing artists were encouraged to establish themselves in

1 The Law of Theatres and Concert Institutions, in 2016 retitled as The Law of Professional Performing Arts.

2 Both studies referred to here suggest similar perspectives, yet have methodological differences, as Starkevičiūtė considers all governmental and one independent theatre, whereas Pukelytė accounts for only governmental drama theatres.

the marketplace, particularly international markets (Imbrasas 1999; Liuga 2006). Yet, except for the companies of renowned directors that regularly performed abroad, most theatres focused on local audiences (Pukelytė 2010: 30; Dapšytė and Pukelytė 2014: 30–33).

The critics of neoliberalism highlight that instead of contributing to social welfare, free markets function as a mere concept serving to disguise the interests of various social groups, hence actual markets should be observed (Trilupaitytė 2015: 60). Such a claim correlates with arguments that neoliberalism impedes transparency and democratic accountability, features that are not particularly cherished by Lithuanian artists, who linked accountability to hierarchical power and censorship rather than transparent public financing (Harvie 2021: 19; Trilupaitytė 2015: 114–15). By contrast, in the western EU countries, neoliberalism is associated with accountability for received finances that serve to justify public allocations (Nibbelink and Hofmann 2021: 47). A variety of ways to support culture have been discussed since the 1990s in Lithuania, yet here, three main principles to fund artistic organisations are considered. State patronage, linked to employment for being in the service of a state, e.g. in state institutions, is being replaced in West European countries by more transparent subsidising, grounded on an objective match between the artistic plan and the publicly-announced criteria of an open contest. Sponsorship is related to arts funding without influencing the outcomes of artistic processes, but is known to correlate with the market interests of a sponsor (van Maanen 2009: 209–19). Lithuanian theatre funding practices are to be considered further, however, it is known that hopes to increase funds via sponsorship ended with a rejection of the tax benefit incentive, whereas funding for governmental theatres has not been justified in terms of either creative or economic efficiency, e.g., from box office revenues (Trilupaitytė 2015: 116; Pukelytė 2010: 18, 50).

Within business institutions, the turn to neoliberal capitalism coincides with the emergence of new management practices allowing an adaptation to changing business environments. To remain flexible and inventive, the enterprise focuses only on its core activities, executed by permanent employees with specific knowledge, and delegates supporting functions to subcontracting companies or individuals. Whereas the former activities continue to be carried out, on an institutional level companies dissociate from the entailing transition from internal organisation to market-based relationships between partners that provide products related to their core occupation and partly delegate quality control to the market, i.e., consumers. For individuals, this kind of transition changes the dominant employment period from life-long to short-medium, yet demands more versatile engagement on behalf of professionals. Although new management models

could be linked to the socialist critique, due to the instrumentalisation of human qualities, here it is considered as serving neoliberal capitalism (Boltanski and Chiapello 2007: 70–99).

In Lithuanian culture, new management was encouraged by both independent artists and high-ranking officials, yet researchers highlight its limited practical application for the theatre (Trilupaitytė 2015: 165–66). When considering new management at the institutional level, the Arts Printing House, a venue co-established by the Vilnius Municipality to offer spaces for performing arts companies without their own permanent premises, became the ‘paradigmatic institution’ linked to openness and innovation (Trilupaitytė 2015: 92–93). Meanwhile, governmental theatres kept all their activities in-house (Pukelytė 2008). On the individual level, most employees, including actors, were hired on the basis of indefinite agreements, and despite optimistic expectations that fixed-term and casual agreements would become dominant, 92% of tenures in drama theatres remained life-long (Starkevičiūtė 2002: 28–29; Pukelytė 2010: 58). Although life-long agreements prevailed for supporting staff in the independent companies, actors were hired only on casual agreements (Dapšytė and Pukelytė 2014: 40–44). Moreover, the ‘uncompetitively small salaries’ led professionals to take side jobs that eventually became common practice, notably among performers (Pukelytė 2010: 69). By 2014, at least 29% of actors performing in the productions of the independent companies were employees of governmental companies (Dapšytė and Pukelytė 2014: 43).

## Methodology

Hereafter, I overview two Lithuanian performing arts markets related to the effects that are generated by the production companies carrying out processes in the production and the distribution domains. Whereas the former results in performing art works (productions), the latter provides performing arts events (shows of productions). Following van Maanen’s model, the administrating regulations and the funding programs of the performing arts are seen as a basic political-economic context for the functioning of both domains, whereas the results of production contribute to shaping the functioning of distribution (van Maanen 1998: 721–742; van Maanen 2009: 10–14). The calendar year 2019 is selected as the period for analysis because firstly, it provides data on full-scale performing arts activities before the effects of the COVID-19 pandemic, and secondly, diverse data related to the period was available. Although one year is not sufficient to infer intricacies, it is satisfactory to pinpoint the general functioning of the Lithuanian theatre system.

The domains are considered on different levels. On the society level, the effects of both production and distribution of four different types of companies are based on statistical data from the survey *Lithuanian Theatre in Numbers* by the Lithuanian Association of Performing Arts Critics (Scenos meno kritikų asociacija 2020), encompassing half of the field (39 organisations of an estimated 80). The resources of the whole field are estimated based on public information such as numbers of employees (Sodra 2022) and funding allocations by national or local institutions, including the Ministry of Culture (Kultūros ministerija 2023; 2019a; 2019b), the Lithuanian Council for Culture (Lietuvos kultūros taryba 2022), and municipalities (Vilniaus miesto savivaldybė 2019; Bareikė 2022; Kauno miesto savivaldybė 2020; Klaipėdos miesto savivaldybė 2021) that are represented in Figures 2 and 6. On the institutional level, creative processes are generalised from 12 semi-structured interviews with artistic heads of the companies (6) and theatre directors (6) of drama theatre producers that were conducted in January and February 2023 and focused mostly on production activities. Meanwhile, refined management solutions on the institutional level warrant future research; further, I assume that the external resources (staff, spaces, equipment, materials) that make it possible to carry out processes within institutions coincide with and thus may be represented by their acquired funds for production and distribution activities.

## Lithuanian performing arts markets

Two major markets of performing arts related to production and distribution processes are given an overview in this section. In Lithuania, both processes are exercised by four types of performing arts organisations – national (3, henceforth NT), state (10, henceforth ST) and municipal (8, henceforth MT) theatres, as well as independent companies (more than 60, henceforth IC) – however, they also depend on other structures that regulate, facilitate, fund, and distribute theatre works. Most companies adhere to a repertory system where new and older works, some up to 30 years old, are scheduled on an alternating basis. When exercising activities, they experience various costs that here are attributed as *production*, *distribution*, or *operational costs* according to the undertaking.

As with other organisations in the country, all performing arts companies manage their finances as either *budgetary* or *non-budgetary* institutions. All governmental – national, state and municipal – theatres (henceforth GT) are *budgetary* institutions whose pre-planned *operational costs* reconciled with the administering institutions are covered by the state budget (see Figure 1). The GTs may use other sources to increase their in-

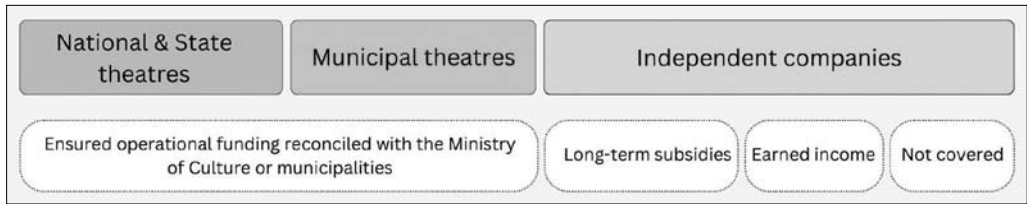


Figure 1. Major sources covering operational costs for Lithuanian performing arts companies

come, but they face restrictions as they do not manage their earnings directly, and, by the end of the fiscal year, are obliged to return the unused funds to the public treasury. The activities of budgetary institutions rely on top-down planning, thus they are seen as sustaining old administrative principles. All ICs are *non-budgetary* institutions, mostly non-profit organisations that may organise their activities according to their possibilities and needs, acquire public funds for their activities, and use their earned income for future projects regardless of the fiscal year (see Figure 1 for the major sources to cover operational costs). Legally, governmental budgetary theatres may be transformed to non-budgetary public organisations. Yet in practice, theatres attempting this kind of change returned to their budgetary institution status within a couple of years, including most recently the Kaunas City Chamber Theatre. Thus, the distinction between GTs and ICs corresponds to traditional and new management principles.

## The market of production

Here, the market of productions refers to all performances in Lithuania ready to be shown to audiences, accounted as performed at least once over a year. The market is not linked to a specific location, such as a city or venue, because productions can be presented – at least hypothetically – anywhere. The production processes rely on two collaborating parties – an organisation to provide the material conditions and a creator to lead the production – whose partnership has been changing. Some companies still prioritise productions by a single creator, usually an in-house artist, yet permanent positions for creators have become rare, causing most directors, choreographers, and other leading artists to be hired as external professionals. Thus, the collaboration between companies and creators has turned into a market-based relationship. The possibility of an organisation to hire the desired creator depends on its capacities to ensure the conditions required for the desired creative process, foremost infrastructure, staff, and funds.

The infrastructure used by Lithuanian producers varies, yet, in general, the capacities correspond to the type of organisation. NTs and STs take advantage of huge spaces provided with well-endowed equipment, whose maintenance is ensured from the operational funding reconciled with the Ministry. MTs use far smaller infrastructure, yet, again, they are guaranteed by local governments. By contrast, the ICs are rarely provided with spaces, and keep limited equipment, thus they rent it on a long- or short-term basis, experiencing additional costs (respectively operational or production) that they must pay for themselves. Yet the ICs are flexible to choose very specific solutions for productions, such as headphones for spectators strolling the dunes of Nida in the work of the Šeiko Dance Company that forwent stage rent or set production.

Equivalent differences in capacities are also notable regarding human resources like performers and supporting staff, but not for creative team members. The latter, such as set, costume, light designers, composers, and other creators engage under casual contracts as external professionals, thus implying production costs to any company. The performers are hired either as employees, or as freelance artists. The in-house performers are mobilised by their companies without extra costs. With the ensured funding, the GTs make use of their in-house performers and supporting staff, far more numerous in the NTs and the STs (avg. 155, with a EUR 1,001 avg. salary, 79% of Lithuanian medium salary) than in the MTs (avg. 33). External performers, including those employed in other companies, are hired on casual contracts entailing additional production expenses. Most ICs (avg. 4 employees) keep their operational costs as low as possible by maintaining 1–2 managers, and hire external staff upon the need and possibility to cover additional costs.

In addition to infrastructure and personnel, all companies require additional funds to cover production costs (see Figure 2) due to the necessity for external supplies. Two major sources are intended to serve different companies. The NTs and STs obtain production funding via the National Program by the Ministry (50 productions, avg. EUR 36,000). The competition is based on vague criteria and lacks transparency, yet some artistic heads convincingly argue that generous funding allowed theatres to invite foreign directors and increased competition for local creators. MTs and ICs cover their production expenses from Lithuanian Council for Culture (hereafter Council) subsidies. The competition is fairly transparent, yet the allocations are apparently smaller (62 productions, avg. EUR 9,000) and cover up to 80% of project costs. Producers argue that the subsidies are conclusive, as the decision to fund one production over another determines what will be staged, and thus compare the Council to censors preventing unwanted stagings. Along with these major funds, organisations also use a variety of

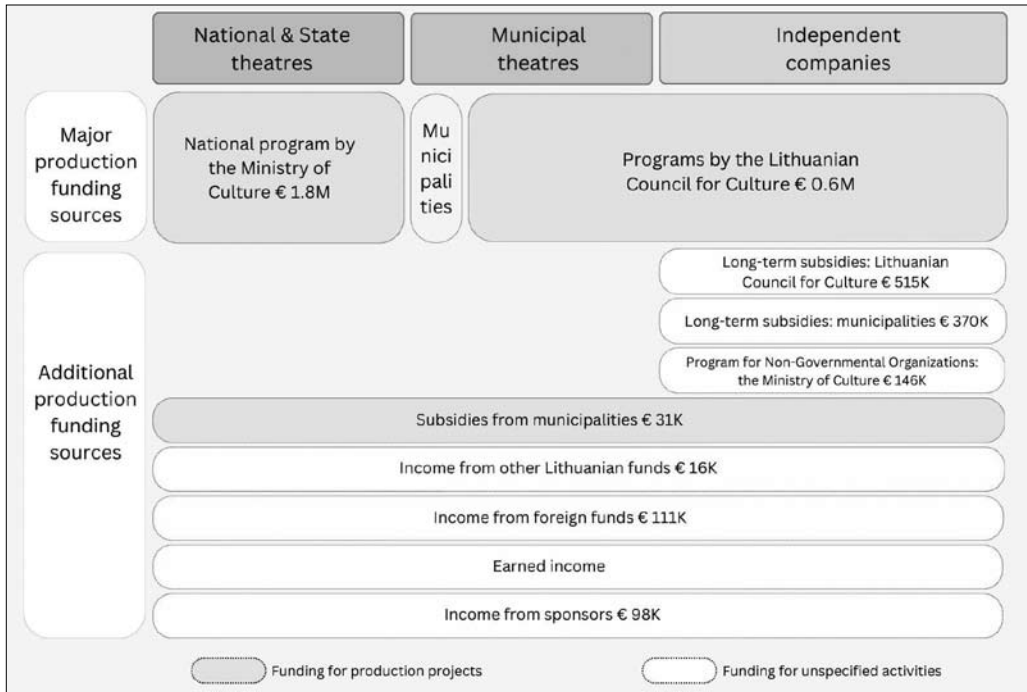


Figure 2. Sources covering production costs with the total amounts in 2019

additional means. Some municipalities provide smaller scale subsidies for single cultural projects used by ICs and even by GTs (12 productions, avg. EUR 2,600). In addition, organisations use various sources not specified for single activities, yet which contribute to their stagings. Some ICs largely benefit from strategic funding programs by the Council (4 companies, avg. EUR 129,000) and municipalities (8 companies, avg. EUR 46,000), as well as a special program for theatres that acquire professional status from the Ministry (11 companies, avg. EUR 13,000).<sup>3</sup> A few organisations use other funds, small-scale Lithuanian (5 companies, avg. EUR 3,200) and more abundant foreign sources (5 companies, avg. EUR 22,000) (Scenos meno kritikų asociacija 2020). Many receive petty income from private and business sponsors (29 companies, avg. EUR 3,400), which is more prominent in larger theatres (Ibid.). Finally, organisations also invest their earned income: some only to complement secured partial production funding, some to finance

3 Due to changes in the legal system, the Ministry's Program for Non-Governmental Organisations is being replaced by a special program run by the Council in 2023.

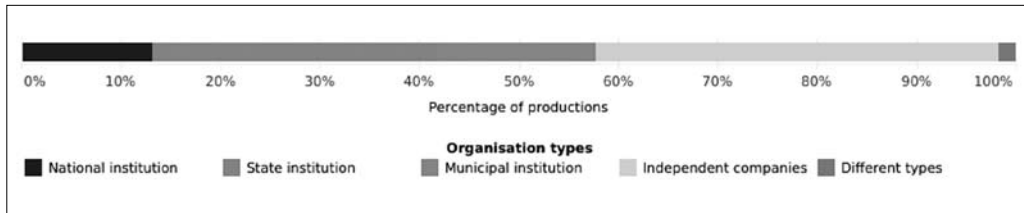


Figure 3. Percentage of productions by different companies in 2019. 'Different types' here stands for co-productions by different organisations (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

the staging of key productions that failed to win allocations, and others practice production without any public contributions.

With their different capacities to produce, companies end up with different outcomes, to be accounted here in quantitative terms depending on the type of organisation. NTs and STs end up with the highest number of premieres (avg. 6.3), MTs with slightly smaller numbers (avg. 5.2), whereas ICs produce the least (avg. 2.2). Some companies combine their varied resources for joint co-productions, yet the effects of such collaborations remain outside the scope of the current article.

The advantage held by NTs and STs is confirmed by theatre directors pointing out that well-supplied theatres allow for a better focus on the creative process, yet also unanimously identify difficulties to mobilise performers, including in-house actors. External artistic or commercial activities become a regular practice for employed performers willing to increase their professional experience, and to raise their humble income (e.g., from EUR 480 to EUR 1,130 after taxes in the Lithuanian National Drama Theatre in 2019, which offered the highest average salary (Skaržinskaitė 2023)). One might suppose that actors prioritise the duties of permanent employment over casual opportunities, but this is not always the case, because of administrative difficulties to dismiss an employee from a life-long position, and artistic or financial interest in activities outside the company.

Due to the repertory system, premieres make up only a quarter of all productions, adding to older works also circulating in the market. For the share of all works shown by different types of companies in 2019, see Figure 3. GTs supplied with venues sustain a larger number of productions, and thus can offer more diverse production than their counterparts, who often function as houseless companies. Yet ICs alone offer a significant share of performances, which suggests that nearly half of the production market is functioning under new management principles.



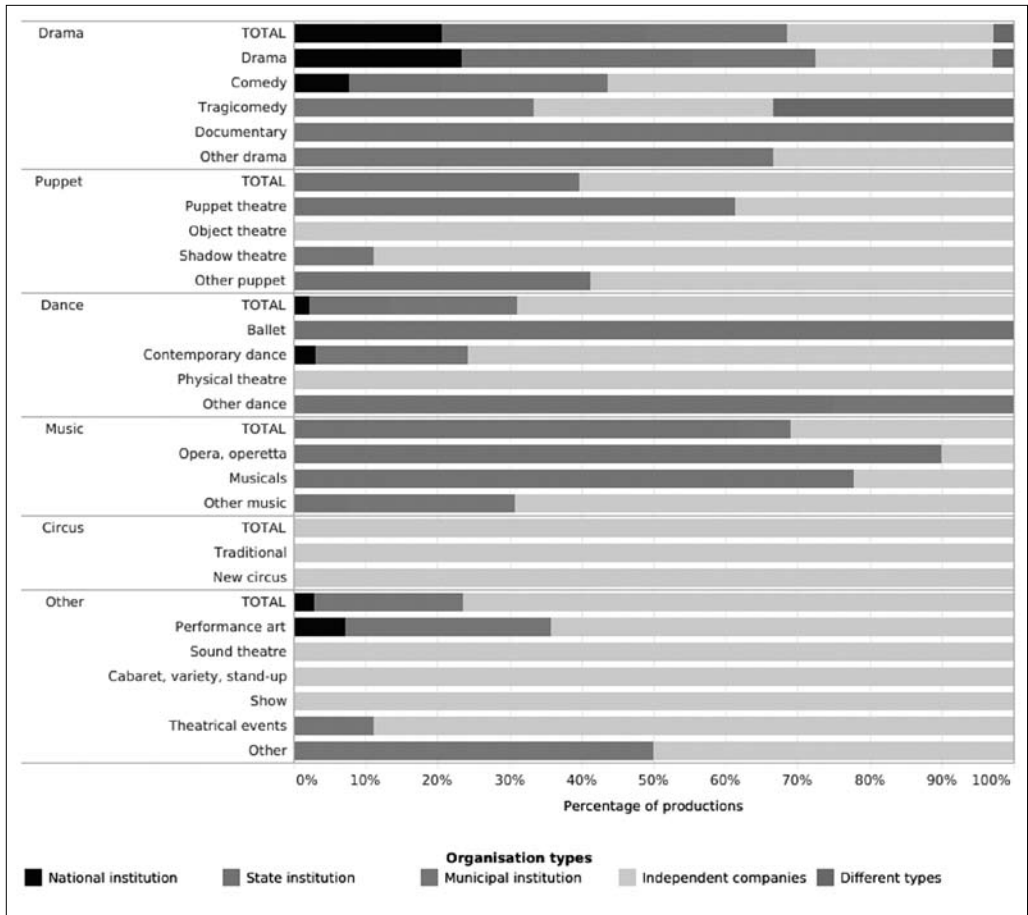


Figure 4. Percentage of productions by different companies according to genre in 2019. For absolute numbers see Appendix Figure 1 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

The complex relationship between the governmental and the independent sectors is visible in the production sub-markets further distinguished by genre and audiences. Sub-markets according to type and genre of performance<sup>4</sup> are represented in Figure 4. Apparently, GTs clearly dominate traditional and expensive genres (drama, ballet, operas, musicals), whereas ICs lead smaller-form, locally unaccustomed or new genres (comedy, object and shadow theatre, contemporary dance, performance art), thus offering an

4 The categories of types and genres, as well as audiences in Figure 5, have been set for the statistics project Lithuanian Theatre in Numbers by Lithuania's Association of Performing Arts Critics.

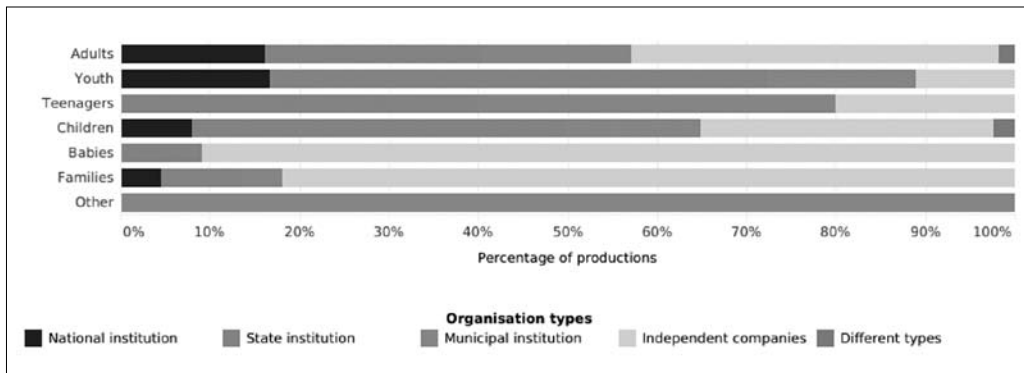


Figure 5. Percentage of productions by different companies according to audience in 2019. For absolute numbers see Appendix Figure 2 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

alternative to mainstream productions. For example, a notable share of comedies, locally considered entertainment rather than art, is produced by the IC Theatre Domino, whereas object theatre has been largely developed by the ICs Klaipėda Puppet Theatre and The Table Theatre. Target audiences suggesting another way to identify production sub-markets are depicted in Figure 4. GTs with wider repertoires dominate in most categories over their independent counterparts, yet the share of both sectors is close to equal in the major market of adults. The new target audience for babies, historically emerging with the works of choreographer Birutė Banevičiūtė in her IC Dance Theatre Dansema, is dominated by ICs encouraging other creators to experiment with the smallest spectators, whereas GTs such as the Šiauliai State Drama Theatre and the Kaunas State Puppet Theatre embrace new audiences by inviting the most experienced artist – Banevičiūtė.

## The market of distribution

Distribution processes create conditions for performances to be seen by spectators, and provide possibilities for the production companies to earn financial income. The market of distribution here is calculated based on the number of shows actually performed. Due to the repertory system, all companies schedule performances within sporadic intervals, setting dates according to three major factors: the priority for a company to present, the demand of spectators to see (or of the distributor to show), and the availability of the required resources for a performance – such as performers and supporting

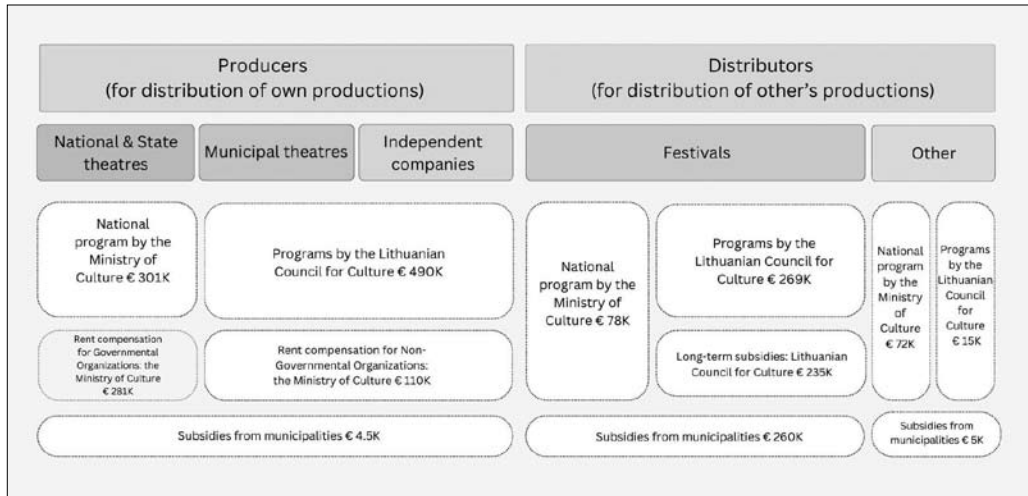


Figure 6. Funding sources covering distribution costs by producers, festivals, and other distributing companies with the total amounts in 2019

staff, funds to cover distribution costs, and infrastructure. The mobilisation of human resources required for a show – foremost performers but also supporting staff – varies according to their relationship to the producer. Employees usually follow the schedule of their company, yet freelancers have unsynchronised personal agendas that, besides additional distribution costs, pose extra planning challenges. Such a situation encouraged some ICs like the Šeiko Dance Company to employ a performers' troupe.

Except for companies maintaining their theatre houses and presenting at home, distribution processes largely depend on the relationship between a producer and a company operating venue. Theatre buildings, including permanent stages in ordinary houses, are maintained by GTs and several ICs experiencing constant operational costs, yet gaining the advantage to present anytime under lower distribution costs. Nevertheless, these organisations require stages when touring and, unless provided with specific proposals by distribution structures, rent them on market terms just as other companies, thus experiencing distribution costs. The producers' interest to present works is complemented by additional funding for distribution activities from the same sources as financing for production (see Figure 1 for unspecified activities including distribution, and Figure 6 for specific distribution funding). NTs and STs use the National Program of the Ministry (315 shows, avg. EUR 955), MTs and ICs employ the programs of the Council (54 projects, avg. EUR 9,000), some organisations also benefit from municipal

subsidies (2 projects, EUR 2,250). In addition, the Ministry provides partial compensation for stage rental for MTs without stages, and unprofitable ICs<sup>5</sup> with acknowledged professional status (18 companies, avg. EUR 6,100).<sup>6</sup> After distribution funding is secured, producers look for stage suppliers – yet securing a suitable venue and covering some expenses does not by itself lead to audience development nor profit. Developing relationships with local audiences without the mediation of a local company becomes a challenge for producers, especially for those with only a couple of employees.

The relationship between producers and audiences is facilitated by distribution structures – festivals and venues – that can cover their costs from public funding. Festivals, organised by production companies, cultural houses, and other organisations using their own venues or renting them on market terms, take responsibility for compiling specific programs for their audiences, and providing conditions for selected producers. Although many funded performing arts festivals (17, in 2019) are held in three major cities where foreign productions are presented besides Lithuanian works, a considerable number of programs (13) are shown in towns without professional theatres, where spectators are interested to see the top productions from cities. Festival funding (see Figure 6) pushes out traditional festival organisation models when the hosting company invites a producer in the hope of good box office gains (as was the case with the Chamber Performances Festival in Panevėžys, until 2022), yet it facilitates distribution for limited periods. Outside the festival framework, distribution funding for external productions is sporadic and suggests a limited focus on permanent distribution activities from companies that operate venues. Although around 200 cultural houses function in various towns and villages, only a few, such as the Lazdijai Cultural Centre, secure additional finances to present professional theatre, suggesting that cultural houses outside cities, similarly to NTs and STs within cities, focus on their in-house activities. In addition to a few minor independent venues, two major houses – the Arts Printing House and Culture Factory – provide stages for ICs in Vilnius and Klaipėda, whereas the municipal Kaunas City Chamber Theatre serves as open infrastructure in Kaunas.

The variety of available resources results in different distribution patterns, to be accounted for here depending on the location of the show from the perspective of the producer – is it a home-town production, touring in Lithuania, or is it being taken abroad (see Figure 7). Most shows are performed in home-towns (67% of all shows) where

5 Due to changes in the legal system, compensation for stage rental by the Ministry is being replaced in the special program by the Council in 2023.

6 The Ministry of Culture also provides corresponding compensations for stage rental to national and state theatres undergoing home-stage reconstruction (6 companies, avg. EUR 47,000), yet this funding serves as a temporary technical solution rather than encouragement of specific activities.

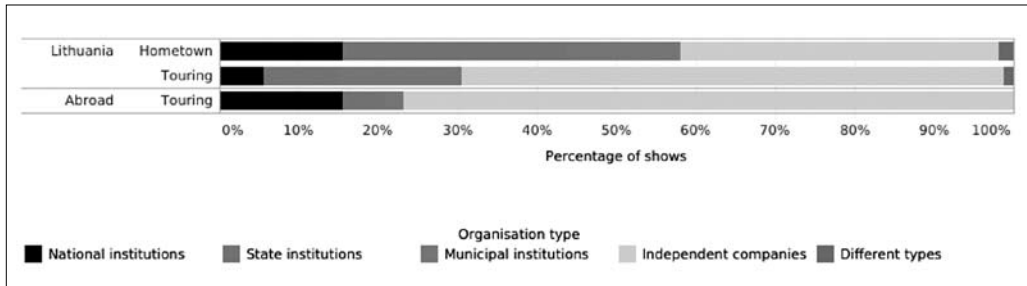


Figure 7. Percentage of shows by different institutions in a home-town, when touring in Lithuania and abroad in 2019. For absolute numbers see Appendix Figure 3 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

companies can benefit from their local infrastructure, with GTs performing more home shows (58%) than ICs (40%). By contrast, touring in Lithuania (27% of all shows) is exercised considerably less by NTs and STs (15%), and impressively more by ICs (68%), some of whom are supplied with compensation for stage rental (e.g., the Klaipėda Youth Theatre – 7%), yet others enduring with no public funding (e.g., the Domino Theatre – 29%). Half of the touring events are held in the same major cities with their own local theatres (see Vilnius, Kaunas, Klaipėda, Panevėžys, Šiauliai, and Alytus in Figure 8), leaving the communities of other towns (13% of all shows) with few possibilities to encounter the performing arts. Due to sporadic processes (only 15% of all productions were shown in at least 3 different cities throughout one year), the distribution market in Lithuania can hardly be considered as homogenous or offer location-based markets. When showing productions abroad, Lithuanian producers benefit from foreign distribution networks (25 companies presented 56 works in 28 countries). International touring is the least practiced distribution activity (6% of all shows by Lithuanian companies), especially by STs and MTs (8% of shows abroad), yet mostly dominated by ICs (77% of shows abroad). The presented shows vary by genre and audiences (though 25% of shows abroad accounts for the circus program by the unsubsidised IC Baltic Circus presented in Latvia), yet a trend to present one artist is apparent, suggesting success for the artist in both local and international markets (17% of shows abroad – Oskaras Koršunovas’ productions by the Lithuanian National Drama Theatre, Lithuanian Russian Drama Theatre,<sup>7</sup> and OKT / Vilnius City Theatre presented in 10 countries, mostly China, France and Belgium).

7 Known as The Old Theatre of Vilnius since 2022.

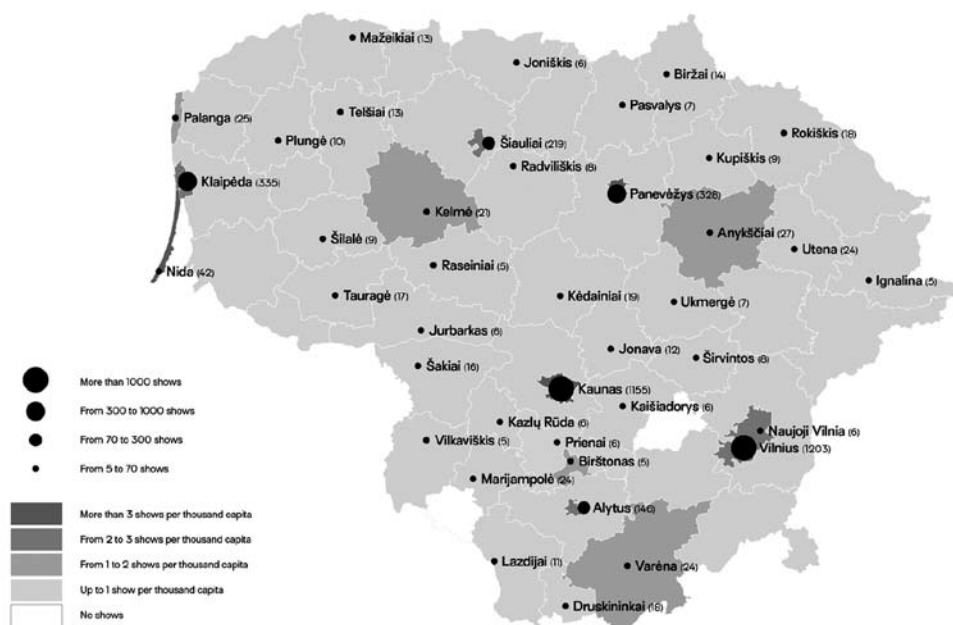


Figure 8. Number of performing art shows in Lithuanian towns and the ratio of shows to residents in municipalities (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

The possibilities to increase producers' financial income from distribution beyond home-stage venues remains limited. In Lithuania, organisations gaining notable earnings (above EUR 50,000) perform constantly (from 2 shows per week) and ensure sufficient visits (above 150 spectators per week), yet producers working with smaller audiences or selling cheaper tickets need to present more for the same return. Except for the comedy theatre Domino who regularly tours with performances for large audiences and thus maintains relations with audiences across the country, earned income for shows in external stages rarely covers distribution expenses, thus producers do not risk touring without additional support from funding institutions or a tangible commitment from local distributors that are in closer relationships with their theatre-goers. Those companies touring internationally benefit from distributors commissioning full shows and taking responsibility for individual sales, i.e., taking care of the mediation aligning two different processes: artistic selection and commercial deals. In addition to broader audiences, shows in foreign markets for some producers (12 touring companies out of 25) provide a more generous income than do presentations to Lithuanian audiences.

## Conclusions

Since independence and the turn to a market economy, the Lithuanian performing arts system remains balanced in terms of production and local distribution of the theatres administered by the Ministry of Culture, yet municipal and independent companies also function alongside, the latter being better tuned to operate under neoliberal capitalism. National and state theatres enjoy the best provision of resources, such as staff, spaces, equipment, and funding, entailing the best conditions for creative processes and thus are in the best position to engage creators and members of creative teams. However, the works staged in these theatres are mostly shown to local audiences within their cities and rarely go on tour. By contrast, independent companies have the least amount of resources provided to them, yet their stagings fill nearly half of the production market, moreover, they contribute to the development of unconventional theatre. Many independent producers face limited access to venues even in their home cities and favour touring, although most face difficulties to invest their scarce resources into building relationships with audiences. In terms of resources, municipal theatres fall between the mentioned extremes, yet due to the budgetary accounting principle they can hardly compete with more flexible independent companies. Although various financial sources contribute to cover operational, production and distribution costs, state and municipal funding for performing arts producers remains crucial.

New management solutions in the Lithuanian theatre system are apparent on two levels and suggest two different outcomes of a neoliberal government. Firstly, even in governmental theatres, individual performing artists – creators, creative team members and some performers – are to be hired on casual contracts. Even though this possibility established specific markets for creative positions and allowed artists to move along and through different institutions, including foreign ones, thus embedding Lithuanian artists into international markets, it also suggests scheduling difficulties at the institutional level and greater vulnerability of Lithuanian theatre-makers in terms of social security at the individual level. Secondly, in Lithuania, the dissociation of governmental theatres into production and distribution companies did not happen, yet an equivalent differentiation is visible among numerous houseless independent producers at home-cities as well as all types of producers when touring and external venues that provide distribution services. As the supply of distribution providers across the country is insufficient, the distribution market hardly functions for companies focused on artistic rather than entertainment aspects and thus impedes the former to earn income. If we agree with Becker, all types of producers might benefit from distributors mediating between

external producers and their local audiences. Yet, in Lithuania, the dominant venues across the country by quantity are state theatre buildings and culture houses, both of which remain interested in their in-house activities rather than providing services to external companies.

The relationship between the Lithuanian state and the theatre field remains ambivalent. On the one hand, the state fosters the performing arts: although government support is focused on national and state theatres, it also provides funding for municipal and independent companies. On the other hand, current financing programs sustain the performing arts, yet contribute little to the advancement of the whole local theatre-world, or to the dissemination of performing arts within society, especially outside of cities. Moreover, it is not clear what kind of practices or effects in the performing arts field such public funding is supposed to encourage. Whereas national and state theatres are secure thanks to their patronage relationship with the Ministry of Culture, the dissemination of their productions still remains limited in both local and foreign markets. Meanwhile, in minor towns across the country, theatre-goers can more often access unsubsidised theatre, which is regarded as mere entertainment. If we agree that an unbalanced institutional system within a state impedes its functioning and its possibilities to compete with other countries, the reforms towards a liberal market economy in the Lithuanian cultural sector should be continued (Norkus 2008: 740). Yet apparently, today Lithuanian culture professionals are unlikely to pursue an extreme neoliberal model leaving the arts to markets that hardly exist within our country. Thus, when considering neoliberalism as an ideology providing a political-economical context for arts and culture, the transparency of state regulation, including financing instruments, deserves exceptional importance.

*Submitted 30 08 2023*

*Accepted 03 12 2023*

#### LITERATURE AND OTHER SOURCES

Aukščiausioji audito institucija. Valstybinio audito ataskaita. Ar užtikrinama efektyvi teatrų ir koncertinių įstaigų veikla. *Aukščiausioji audito institucija*, 2018, <https://www.valstybeskontrole.lt/LT/Product/Download/3645> [accessed on 08 04 2022].

Bareikė, S. E-mail *Dėl informacijos apie Vilniaus miesto teatrus*. Vilnius City Municipality, 24-08-2022.

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

Boltanski, L. and Chiapello, E. *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso, 2007.

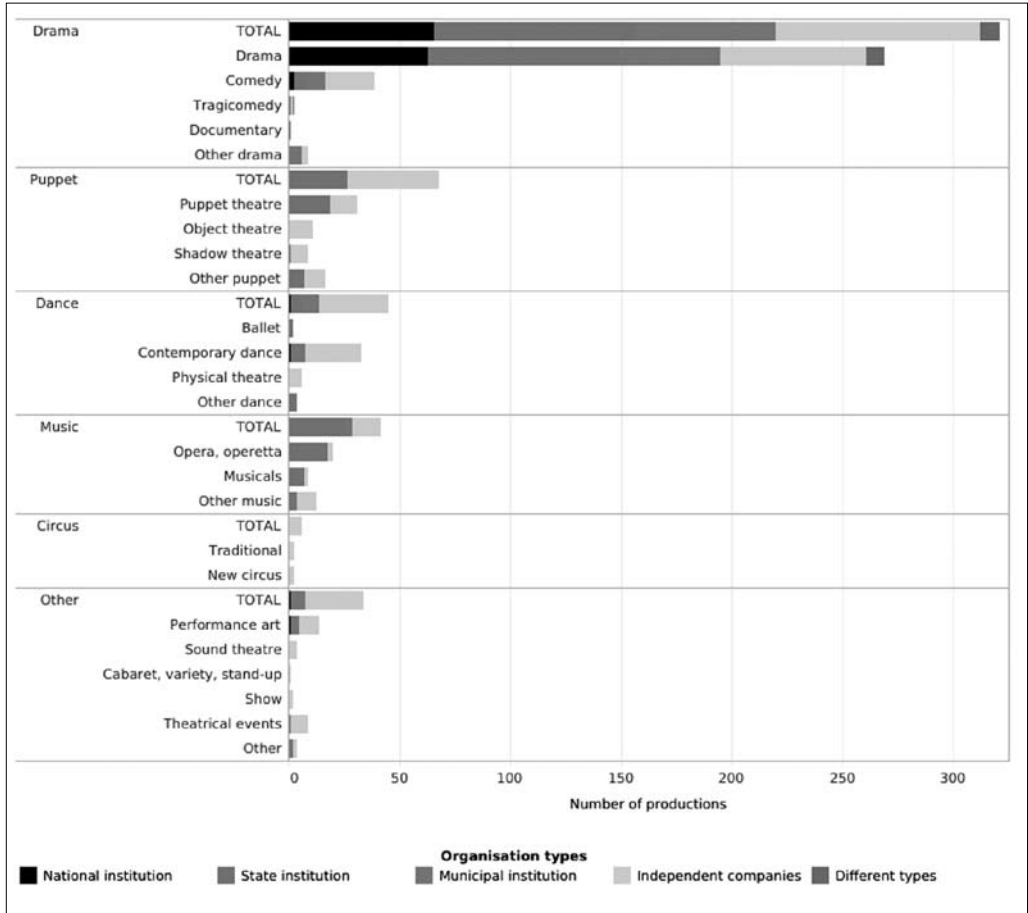
Bourdieu, P. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, 1993.



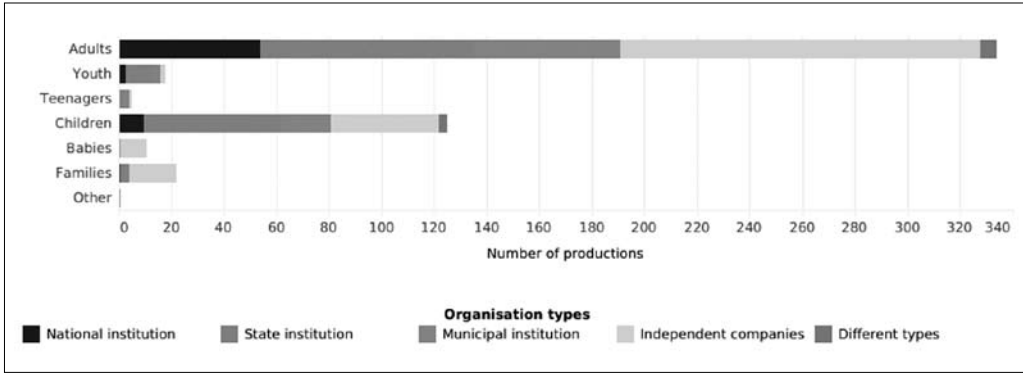
- Dapšytė, G. and Pukelytė, I. *Nevyriausybinų scenos menų organizacijų veiklos efektyvumo tyrimas*. Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2014, [http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2017/08/NVO-TYRIMAS\\_Teatro-ir-kino-informacijos-ir-edukacijos-centras.pdf](http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2017/08/NVO-TYRIMAS_Teatro-ir-kino-informacijos-ir-edukacijos-centras.pdf) [accessed on 24-02-2022].
- Edelman, J., Ejgord Hansen, L., Van den Hoogen, Q. L. *The Problem of Theatrical Autonomy*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- Gyvas negyvas teatras. *Lietuvos teatras*, No. 1998 ruduo–1999 žiema, 1999, p. 4–13.
- Harvey, D. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2005.
- Harvie, J. Neoliberalism, Theatre, Performance, Inequality, and Alternatives. *Neoliberalism, Theatre and Performance*. Routledge, 2021, p. 12–43.
- Imbrasas, A. Kultūros ministerijos požiūris: ateina laikas, kai rinka reguliuos ir teatrą. *Lietuvos teatras*, No. 1998 ruduo–1999 žiema, 1999, p. 14–17.
- Kauno miesto savivaldybė. 2019 m. finansuojami projektai. *Kauno miesto savivaldybė*, 2020, <http://www.kaunas.lt/kultura-turizmas/2019-m-finansuojami-projektai/> [accessed on 08-08-2022].
- Klaipėdos miesto savivaldybė. 2019 m. Kultūros ir meno projektų dalinis finansavimas. *Klaipėdos miesto savivaldybė*, 2021, <https://www.klaipeda.lt/lt/kultura/kulturos-ir-meno-projektu-dalinis-finansavimas/2019-m.-kulturos-ir-meno-projektu-dalinis-finansavimas/6026> [accessed on 15-07-2022].
- Kultūros ministerija. Įsakymas dėl salių, kuriose viešai atliekami profesionaliojo scenos meno renginiai, nuomos 2018 m. II pusmetį išlaidų kompensavimo. *Kultūros ministerija*, 2019 (a), [https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/SALI%C5%B2%20KOMPENSAVIMAS%20nevalstybiniam%20sektoriumi\\_2019.pdf](https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/SALI%C5%B2%20KOMPENSAVIMAS%20nevalstybiniam%20sektoriumi_2019.pdf) [accessed on 08-05-2022].
- Kultūros ministerija. Įsakymas dėl profesionaliojo scenos meno įstaigų, kurios nėra nacionalinis, valstybinis ar savivaldybės teatras ar koncertinė įstaiga, veiklos dalinio finansavimo iš valstybės biudžeto lėšų. *Kultūros ministerija*, 2019 (b), [https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/NV%C4%AE%20finansavimas\\_2019\(1\).pdf](https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/NV%C4%AE%20finansavimas_2019(1).pdf) [accessed on 08-05-2022].
- Kultūros ministerija. Profesionaliojo scenos meno veiklos nacionalinės programos 2019 m. rezultatų pristatymas. *Kultūros ministerija*, 2023, [https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/Nacionalin%C4%97s%20programos%202019%20m\\_%20rezutat%C5%B3%20pristatymas.pdf](https://lrkm.lrv.lt/uploads/lrkm/documents/files/Nacionalin%C4%97s%20programos%202019%20m_%20rezutat%C5%B3%20pristatymas.pdf) [accessed on 23-06-2023].
- Lietuvos kultūros taryba. Statistika. *Lietuvos kultūros taryba*, 2022, <https://www.ltkk.lt/projektu-finansavimas/statistika> [accessed on 23-07-2022].
- Liuga, A. Idėjų badas socioje teatro rinkoje. *Kultūros barai*, No. 2006/02, p. 35–40.
- McGuigan, J. *Neoliberal Culture*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016.
- Nibbelink, L. G. and Hofmann, R. ‘What the Hell Is Water?’: The Arts Festival and the Free Market. *Neoliberalism, Theatre and Performance*. Routledge, 2021, p. 44–66.
- Norkus, Z. *Kokia demokratija, koks kapitalizmas?: Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*. Vilniaus universiteto leidykla, 2008.
- Pukelytė, I. Valstybinių kultūros organizacijų vadyba. *Organizacijų vadyba: sisteminiai tyrimai*, 2008, No. 47, p. 91–106, <https://etalpykla.lituanistika.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2008~1367161218018/J.04~2008~1367161218018.pdf> [accessed on 30-03-2022].

- Pukelytė, I. *Lietuvos dramos teatrų sistemos efektyvumo tyrimas ir modernizavimo gairės*. Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, 2010, [http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2017/08/TEATRU\\_TYRIMAS.pdf](http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2017/08/TEATRU_TYRIMAS.pdf) [accessed on 24-02-2022].
- Scenos meno kritikų asociacija. 2019. *Scenos meno kritikų asociacija*, 2020, <https://smka.lt/activity/2019-3/> [accessed on 28-06-2022].
- Skaržinskaitė, I. E-mail *Aktorių darbo užmokestis*. Lithuanian National Drama Theatre, 30-05-2023.
- Sodra. Atviri įmonių duomenys. *Sodra*, 2022, <https://atvira.sodra.lt/imones/paieska/index.html> [accessed on 28-04-2023].
- Starkevičiūtė, M. *Funding Theatre and Concert Organisations: Analysis and Reform*. Open Society Fund, Culture Programmes, 2002, <http://www.kulturostyrimai.lt/wp-content/uploads/2018/09/M.Starkevi%C4%8Di%C5%ABt%C4%97.-Funding-theatre-and-concert-organizations.pdf> [accessed on 24-02-2022].
- Trilupaitytė, S. *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*. Vilnius: Demos, 2015.
- Van Maanen, H. How to Describe the Functioning of Theatre. *Theatre Worlds in Motion*. Rodopi: Amsterdam–Atlanta, GA, 1998, p. 721–758.
- Van Maanen, H. *How to Study Art Worlds*. Amsterdam University Press, 2009.
- Vilniaus miesto savivaldybė. Kviečiame pasirašyti 2019 metų Kultūros rėmimo programų projektų konkurso lėšų skyrimo sutartis. *Vilniaus miesto savivaldybė*, 2019 (a), <https://vilnius.lt/lt/kultura-ir-sportas-svietimas/kvieciame-pasirasyti-2019-metu-kulturos-remimo-programu-projektu-konkurso-lesu-skyrimo-sutartis/> [accessed on 15-07-2022].
- Žižek, S. (ed.). *Mapping Ideology*. Verso Books, 1994.

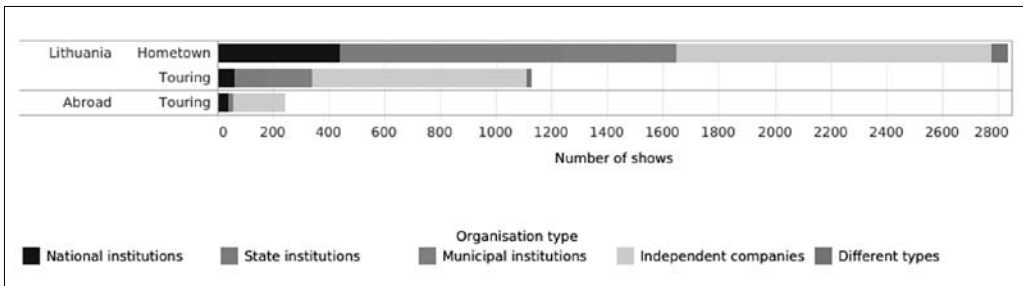
## Appendix



Appendix. Figure 1. Number of productions by different companies according to genre in 2019 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)



Appendix. Figure 2. Number of productions by different companies according to audience in 2019 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)



Appendix. Figure 3. Number of shows by different institutions in a home-town, when touring in Lithuania and abroad in 2019 (Scenos meno kritikų asociacija 2020)

## Neoliberalizmo poveikis Lietuvos scenos meno sistemai: produkcija ir platinimas

SANTRAUKA. Nagrinėjant scenos meno produkcijos ir sklaidos rinką ir atitinkamus procesus, straipsnyje tiriama, kaip neoliberalizmas veikia Lietuvos scenos meno sistemą. Dėl ideologinių permainų per paskutinius 30 metų scenos meno sistema gerokai pasikeitė, tačiau jos priklausomybė nuo ekonominio konteksto vis dar nėra nuodugnai ištirta. Šiandien Lietuvos scenos meno lauke veikia dvi organizacijų grupės, išaugusios iš dviejų viena kitai prieštaraujančių ekonominių doktrinų. Straipsnyje organizacijų veiklos analizė grįsta statistiniais duomenimis, žiniomis apie jų naudojamus išteklius (taip pat ir finansinius) ir kokybiniais interviu su scenos meno kūrėjais, spektaklius kuriančių įstaigų meno vadovais. Tyrimas atskleidžia neoliberalizmo įtaką Lietuvos scenos menui instituciniu ir valstybės lygmeniu, išryškina didelę neoliberalizmo sąlygomis prisitaikiusių veikti nepriklausomų organizacijų rinkos dalį, kūrybinių procesų organizavimo pokyčius valstybiniuose teatruose, neišplėtotą sklaidos rinką ir su viešuoju finansavimu susijusias problemas.

### REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

neoliberalizmas,  
scenos meno sistema,  
teatro finansavimas,  
scenos meno gamyba,  
scenos meno sklaida,  
nepriklausomas sektorius,  
valstybinis sektorius.

Joana DAUNYTĖ-  
SAVICKIENĖ  
Audra VERSEKĖNAITĖ-  
EFTHYMIU

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

## Kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimas: ribos ir galimybės

ANOTACIJA. Bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjo yra svarbi nūdienos akademinės muzikos komponavimo proceso dalis. Anksčiau vyravusių kompozitoriaus-atlikėjo profesiją (pavyzdžiui, Johannas Sebastianas Bachas, Domenico'as Scarlatti, Wolfgangas Amadeus Mozartas, Fryderykas Chopinas, Ferencas Lisztas ir daugelis kitų kompozitorių, kurie dažnai buvo pirmieji savo kūrinių atlikėjai) XX a. pradžioje pakeitė vis didėjanti takoskyra tarp kompozitoriaus ir atlikėjo. Todėl neretai XX–XXI a. muzikos atlikėjai tampa svarbiais naujų kūrinių sukūrimo iniciatoriais ir inspiratoriais, pirmisiais kūrinių redaktorais (Paulas Roe'as, Sunniva Rødland, Nicole Canham, Aistė Bružaitė, Raimondas Sviackevičius ir kt.). Bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir muzikos atlikėjo procesas ypač tapo aktualus muzikantams, kurie groja XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje akademinėje muzikoje įsitvirtinusių instrumentais: arfa, akordeonu ir pan. Sparčiai kintant šių instrumentų mechaninėms savybėms ir (ar) atrandant naujų garso išgavimo būdų, formuojantis atlikėjų interesui keisti įsitvirtinusių šablonišką instrumento skambėjimo recepciją (pavyzdžiui, atskleisti kur kas platesnius arfos skambesio horizontus, neapsiribojant romantizmo epochoje įsitvirtinusių arfos skambesio etalonu, t. y. „angelų muzikos“ *arpeggio* pasažais), atlikėjų ir kompozitorių bendradarbiavimas prekompoziciniame muzikos kūrinių komponavimo proceso etape tampa aktualiu kūrybos procesu.

Šiame straipsnyje analitinis žvilgsnis fokusuojamas ties kompozitorių Žibuoklės Martinaitytės, Rūtos Vitkauskaitės, Giedrės Pauliukevičiūtės, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kompozicijos katedros studentų ir straipsnio bendraautorės – arfininkės Joanos Daunytės-Savickienės – kūrybinio bendradarbiavimo aspektais. Arfininkei 2018–2022 m. inicijavus naujų kompozicijų arfai solo ar arfai su ansambliu kūrimo projektą „Arfa naujai – LT“, straipsnyje siekiama atskleisti skirtingus kompozitorių ir arfininkės bendradarbiavimo modelius prekompoziciniame kūrinių komponavimo proceso etape. Tyrimas atliekamas taikant atvejo analizės metodą, aptariant konkrečius bendradarbiavimo tarp atlikėjos ir minėtų trijų kompozitorių atvejus.

### REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

arfa, kūrybinis  
bendradarbiavimas,  
komponavimo procesas,  
prekompozicinis etapas,  
Joana Daunytė-Savickienė,  
Žibuoklė Martinaitytė,  
Rūta Vitkauskaitė,  
Giedrė Pauliukevičiūtė.

Bendradarbiavimas muzikoje – daugiasluoksnis, sudėtingas procesas. Akademinės muzikos tradicijoje vis dar juntama giliai įsišaknijusių hierarchijų struktūra. Pasak Eri-  
co Clarke'o ir Marko Doffmano, „šalia atlikėjų, dirigentų, įrašų prodiuserių ir daugelio  
kitų, kurie [...] yra matomi kaip kompozitoriaus kūrybos, kurią įkūnija rašytinė partitū-  
ra, *realizuotojai*, kompozitorius dažnai vaizduojamas kaip vienintelis tikras, autentiškas  
kūrybiškumo šaltinis“ (Clarke, Doffman 2013: 628). Mokslininkė Georgina Born taip  
pat akcentuoja įsitvirtinusių hierarchijų: „muzikos kūrinio ontologija numato hierarchi-  
nę sankaują: kompozitorius-herojus iškeliamas aukščiau interpretatoriaus, dirigentas –  
aukščiau atlikėjo, interpretatorius – aukščiau klausytojo. Kūrinio idealas autorizuoja ir  
įtvirtina partitūrą, kuri kartu įtvirtina atlikimą, o pastarasis – recepciją“ (Born 2005: 26).  
Tačiau XX a. antrojoje pusėje atrandant įvairesnių garso išgavimo būdų (išplėstinių tech-  
nikų), vis aktualesnis tampa kūrybinio bendradarbiavimo (angl. *creative collaboration*)  
tarp kompozitoriaus ir atlikėjo procesas.

Peržvelgus tyrimus, darytus siekiant susisteminti skirtingus bendradarbiavimo mo-  
delius, jų galimus vykdyti procesus, pastebima, kad daugiausia tyrimų yra pagrįsti Vera'o  
John-Steiner (2000) ir Samo Haydeno bei Luke'o Windsorso (2007) pateikiamomis  
įžvalgomis apie bendradarbiavimą įvairiuose meno kontekstuose. Pavyzdžiui, Margaret  
S. Barrett ir Paulas Roe'as išryškina John-Steiner pasiūlytus modelius, apimančius skir-  
tingus bendro darbo ir jo rezultatų lygius:

- ♦ Paskirstytas bendradarbiavimas (angl. *distributed collaboration*) – neformalus ir  
savanoriški pokalbiai konferencijose, elektroninėje erdvėje, kai dalyviai dalijasi  
idėjomis ir mintimis, keičiasi informacija. Šie vaidmenys yra neoficialūs ir spon-  
taniški, dalyvius sieja bendri interesai. Bendraujant tokiu būdu gali atsirasti nau-  
jų asmeninių įžvalgų.
- ♦ Papildantis bendradarbiavimas (angl. *complementary collaboration*) – būdingas  
aiškus darbo pasidalijimas, kuris pagrįstas kompetencija. Toks bendradarbiavi-  
mas leidžia įžvelgti geresnį abipusio dalijimosi patirtimi faktorių, kai dalijimasis  
patirtimi skatina partnerių kūrybines pastangas.
- ♦ Šeimyninis bendradarbiavimas (angl. *familial collaboration*) – šeimos narių (vyro  
ir žmonos, tėvų ir vaikų) bendradarbiavimo modelis, pasižymintis daugeliu pa-  
pildančio bendradarbiavimo bruožų, tačiau dėl susiklosčiusių artimų santykių  
yra intensyvesnis.
- ♦ Integracinis bendradarbiavimas (angl. *integrative collaboration*) – produktyviau-  
sias bendradarbiavimo modelis, kai savitarpio santykiai reikalauja ilgo bendra-  
darbiavimo laikotarpio ir pasižymi bendros vizijos, prisiimant riziką, (su)forma-  
vimu (Roe 2007: 27).

Pažymėtina, kad šie John-Steiner skiriami bendradarbiavimo modeliai labiau taikytini nemuzikiniuose bendradarbiavimo kontekstuose. Autoriai Haydenas ir Windsoras straipsnyje *Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century* (2007) išskyrė tris pagrindines bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir atlikėjo kategorijas:

- 1) Kryptingas bendradarbiavimas (angl. *directional collaboration*) – kai notacija atlieka instrukcijos, kurią kompozitorius pateikia atlikėjui, funkciją. Išlaikoma tradicinė kompozitoriaus ir atlikėjo hierarchija: kompozitorius siekia pateikti kuo detalesnes nuorodas, kuriomis vadovaudamasis atlikėjas besąlygiškai turi įvykdyti partitūroje esančius reikalavimus. Bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjų (ar dirigento) tokiose situacijose apsiriboja praktiniais kūrinio atlikimo klausimais.
- 2) Interaktyvus bendradarbiavimas (angl. *interactive collaboration*) – kai kompozitorius labiau įsitraukia į diskusijas su atlikėjais. Šis bendradarbiavimo modelis yra interaktyvus, reflektyvus. Tačiau kompozitorius tokiu atveju tebėra pagrindinis kūrinio autorius. Kai kurie atlikimo aspektai yra atviresni interpretacijai ir gali būti nepateikiami partitūroje.
- 3) Aktyvus bendradarbiavimas (angl. *active collaboration*) – kai muzikos kūrinys kuriamas kolektyviniu sprendimų priėmimo būdu ir kai nėra nei pagrindinio autoriaus, nei vaidmenų hierarchijos. Galutinis kūrybinis rezultatas yra toks, kad visiškai nenaudojama tradicinė notacija arba naudojama tokia, kuri neapibrėžia aiškios tiksliai atlikimui reikalingos struktūros (Hayden, Windsor 2007: 33).

Haydeno ir Windsoro išskirti bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus ir atlikėjo modeliai tapo pagrindu sisteminant arfininkės Joanos Daunytės-Savickienės ir lietuvių kompozitorių bendradarbiavimo patirtis jiems dalyvaujant kūrybiniame projekte „Arfa naujai – LT“, skirtame kūrybinių dirbtuvių kompozitoriams ir jauniems kūrėjams (beje, projektą inicijavo pati Daunytė-Savickienė). Projekto tikslas – kūrybiškai bendradarbiaujant su arfininke atlikėja, (pa)skatinti Lietuvos muzikos kūrėjus komponuoti kūrinius arfai ir atverti galimybes originalių muzikinių sprendimų paieškoms. Kartu su kompozitore Žibuokle Martinaityte buvo išgryninta projekte kuriamų kūrinių idėja: kompozicijos turėjo būti grindžiamos žodžio ir muzikos sinteze. Projekto rezultatas – dvylika naujų kompozicijų arfai: aštuoni kūriniai arfai solo, du – mažiems ansambliams su arfa, du – arfai solo su orkestru. Remiantis literatūrine idėja, buvo sukurti šie kūriniai arfai:



- ♦ Žibuoklės Martinaitytės „*Mono-no-aware*. Būties trupiniai“ arfai solo (2022) pagal Vaidoto Daunio eilėraščių sentencijas;
- ♦ Giedrės Pauliukevičiūtės „Gelmių gelmė“ arfai solo (2022) pagal Daunytės-Savickienės eilėrašį „Ryto lietus“;
- ♦ Andriaus Šiurio „Kelionės patarimai“ arfai, vibrafonui, garso atsakiklio įrašui ir elektronikai (2022) pagal Henriko Radausko eiles;
- ♦ Rūtos Vitkauskaitės „Gydamosios giesmės“ arfai solo (2022) pagal lietuvių liaudies kalėdinių dainų garsažodžius;
- ♦ Viktoro Minioto *In the Beginning was the Word* arfai solo (2022) pagal ištraukas iš Biblijos su žodžiu „žodis“;
- ♦ Jono Jurkūno „Melodija“ arfai solo (2023) pagal Marcelijaus Martinaičio eiles.

Kūrybiškai bendradarbiaujant taip pat gimė kūriniai, kuriems nebuvo taikoma muzikos ir žodžio sintezės idėja – tai dvi kompozicijos arfai solo su orkestru:

- ♦ Loretos Narvilaitės „Skambesys bangų sutampa su dangum“ arfai ir simfoniniam orkestrui (2018);
- ♦ Arvydo Malcio „Olivijos pabudimas“ arfai ir styginių orkestrui (2022).

Ėmus aktyviai bendradarbiauti su lietuvių kompozitoriais, kitas numatytas projekto etapas – 2022 m. pradėti bendradarbiauti su Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Kompozicijos katedros studentais. Etapo tikslas – įtraukti jaunąją būsimų kompozitorių kartą į muzikos arfai kūrybos lauką. Priešingai nei bendradarbiaujant su profesionaliais kompozitoriais (kur arfininkė Daunytė-Savickienė į kūrybinį procesą įsitraukė nuo kompozicijos kūrimo pradžios), šiose kūrybinėse dirbtuvėse jaunieji kompozitoriai pirmiausia buvo supažindinti su išplėstinėmis arfos technikomis, specifinėmis instrumento techninėmis galimybėmis, notacijos ypatumais ir kt. Bendradarbiavimo su jaunaisiais kompozitoriais rezultatai – 4 kūriniai:

- ♦ Jurgio Kubiliaus *Klédones* (2022);
- ♦ Karolio Dabulskio *Gnomon* (2022);
- ♦ Augustės Dūdaitės *Eccedentesiast* (2022);
- ♦ Ievos Raubytės *Four Movements* (2022).

Taigi arfininkės Daunytės-Savickienės inicijuoto projekto „Arfa naujai – LT“ rezultatas yra 12 naujų kompozicijų arfai ir tiek pat kompozitoriaus (-ės) ir atlikėjos bendradarbiavimo pavyzdžių. Peržvelgus šiuos atvejus, išryškėjo du pagrindiniai bendradarbiavimo modeliai – tai Haydeno ir Windsoro išskiriami kryptingo bendradarbiavimo ir interaktyvaus bendradarbiavimo tipai (žr. 1 lentelę):

Kryptingas bendradarbiavimas	Interaktyvus bendradarbiavimas
Andrius Šiurys. „Kelionės patarimai“ arfai, vibrafonui, garso atsakiklio įrašui ir elektronikai	Rūta Vitkauskaitė. „Gydomosios giesmės“ arfai solo
Viktoras Miniotas. <i>In the Beginning was the Word</i> arfai solo	Giedrė Pauliukevičiūtė. „Gelmių gelmė“ arfai solo
Arvydas Malcys. „Olivijos pabudimas“ arfai ir styginių orkestrui	Jonas Jurkūnas. „Melodija“ arfai solo
Loreta Narvilaitė. „Skambesys bangų sutampa su dangum“ arfai ir simfoniniam orkestrui	Žibuoklė Martinaitytė. „ <i>Mono-no-aware</i> . Būties trupiniai“ arfai solo
Karolis Dabulskis. <i>Gnomon</i> arfai solo	
Jurgis Kubilius. <i>Klėdones</i> arfai solo	
Augustė Dūdaitė. <i>Eccedentesias</i> arfai solo	
Ieva Raubytė. <i>Four Movements</i> arfai ir altui	

1 lentelė. Daunytės-Savickienės ir kompozitorių kūrybinio bendradarbiavimo modeliai

Kaip matome, aštuoni kompozitoriai rinkosi dirbti pagal tradiciškesnę kryptingo bendradarbiavimo modelį. Kompozitoriai turėjo savo kūrinio idėjas, jas perteikė užrašydami natas su tiksliais nuorodomis Daunytei-Savickienei, o bendradarbiavimas su atlikėja buvo orientuotas į kuo tikslesnę idėjų įgyvendinimą. Kiti keturi kompozitoriai aktyviau įtraukė atlikėją į interaktyvų bendradarbiavimą ir paliko laisvės tam tikrais interpretaciniais momentais, o kūrinio mintis ir galutinis rezultatas priklausė tiek nuo atlikėjos, tiek nuo kompozitorių. Taip pat buvo ieškoma geriausių kūrinio užrašymo būdų, perteikiančių kompozitorių kūrybines idėjas. Daunytei-Savickienei bendradarbiaujant su jais pagal abu minėtus bendradarbiavimo modelius kompozitoriai liko pagrindiniai muzikos kūrėjai, tačiau jų muzikinėms mintims daug įtakos turėjo arfininkės inspiracijos ir idėjos. Vykdam šį projektą aktyvaus bendradarbiavimo, kuriam vykstant kūrinio autoriais taptų kompozitorius ir atlikėjas ar būtų atsakoma tradicinės notacijos principų, nebuvo pasiekta.

## Interaktyvaus bendradarbiavimo komponavimo procese modelio analizė

Interaktyvus bendradarbiavimas tarp kompozitoriaus ir atlikėjo vyksta kone visą kūrimo procesą. Komponavimo procesus tyrinėjusios Onos Jarmalavičiūtės teigimu, kūrinio komponavimo procesas skirstomas į tris nuosekliai išsidėsčiusius etapus: pasirošimą komponuoti (prekompozicija), komponavimą (kompozicija) bei redagavimą ir (ar) atlikimą (postkompozicija) (Jarmalavičiūtė 2020: 19). Kadangi kompozitoriaus ir atlikėjo interaktyvaus bendradarbiavimo santykis formuojamas per muzikos kūrimo ir

atkūrimo prizmę, 2 lentelėje pateikiami kompozitoriams ir atlikėjai arfininkei bendradarbiaujant skirtingai atsiskleidę komponavimo etapai:

Kūriniai	Atlikėjos arfininkės bendradarbiavimas su kompozitoriumi įvairiais kūrinių komponavimo etapais							
	Prekompozicija				Kompozicija	Postkompozicija		
	Idėjos formavimas	Tyrimas	Eskizavimas	Koncepcija		Partitūra	Redagavimas	Atlikimas
J. Jurkūnas. „Melodija“	+	+	+	+	+			
Ž. Martinaitytė. „ <i>Mono-no-aware</i> . Būties trupiniai“	+	+	+	+	+	+	+	
R. Vitkauskaitė. „Gydančios giesmės“	+	+	+	+	+			
G. Pauliukevičiūtė. „Gelmių gelmė“	+	+	+	+	+			
V. Miniotas. <i>In the Beginning was the Word</i>			+	+	+			
A. Malcys. „Olivijos pabudimas“					+	+	+	
L. Narvilaitė. „Skambesys bangų sutampa su dangum“					+	+	+	
A. Šiurys. „Kelionės patarimai“					+	+	+	+
K. Dabulskis. <i>Gnomon</i>			+	+	+			
J. Kubilius. <i>Klėdones</i>			+	+	+			
A. Dūdaitė. <i>Eccedentesias</i>			+	+	+	+	+	
I. Raubytė. <i>Four Movements</i>					+			

2 lentelė. Kompozitorių ir Daunytės-Savickienės bendradarbiavimas įvairiais kūrinių komponavimo etapais

Iš 2 lentelės matyti, kad prekompoziciniame etape atlikėja vienokiu ar kitokiu būdu bendradarbiavo su aštuoniais kompozitoriais, o likę keturi kompozitoriai pasirinko

partitūrą formuoti patys ir ją pateikti atlikėjai tik kompozicijos etape – kitaip tariant, jie pasirinko bene labiausiai įprastą iki XX a. muzikos komponavimo kelią. Penkios kompozicijos (Martinaitytės, Narvilaitės, Šiurio, Dūdaitės, Malcio) pasiekė postkompozicijos etapą ir buvo atliktos koncertuose, o vienos jų – Šiurio „Kelionės patarimai“ – garso įrašas paskelbtas kompozitoriaus autoriniame albume „Aidinčios miego tekstūros“ (2022)<sup>1</sup>.

Vitkauskaitės „Gydomosios giesmės“, Pauliukevičiūtės „Gelmių gelmė“, Martinaitytės „*Mono-no-aware*. Būties trupiniai“, Jurkūno „Melodija“ – tai kūriniai, kurių komponavimo procesai prasidėjo nuo pat idėjos formavimo ir perėjo visus likusius prekompozicijos etapo žingsnius: tyrimą, eskizavimą, koncepcijos kūrimą. Kompozicijos, kurios patenka į kryptingo bendradarbiavimo lauką, sudaro dvi grupes:

- ◆ kūriniai, kurie prasidėjo prekompozicijos etapo trečiajame žingsnyje (eskizavimas): Minioto *In the Beginning was the Word*, Dabulskio *Gnomon*, Kubiliaus *Klédones*, Dūdaitės *Eccedentesiast*,
- ◆ kūriniai, kurių bendradarbiavimo su atlikėja arfininke pradžia tapo kompozicijos etapas, kai muzikos kūrinio koncepcija jau pateikiama natomis: Malcio „Olivijos pabudimas“, Narvilaitės „Skambesys bangų sutampa su dangum“, Šiurio „Kelionės patarimai“, Raubytės *Four Movements*.

Toliau straipsnyje detalai bus analizuojama Daunytės-Savickienės interaktyvaus bendradarbiavimo patirtis prekompoziciniame etape su trimis kompozitorėmis – Martinaityte, Vitkauskaite ir Pauliukevičiūte.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio idėjos formavimo etape

Kūrybinis bendradarbiavimas su Martinaityte prasidėjo 2020 m., karantino laikotarpiu. Kompozitorei ir atlikėjai arfininkei itin svarbus bendradarbiavimo aspektas – realūs susitikimai. Per pirmąjį susitikimą Martinaitytė susidomėjo Vaidoto Daunio (1957–1995) – atlikėjos Daunytės-Savickienės tėvo – poezijos knyga *Kelio ženklai* (1999). Tąkart atsirado reikšmingas kūrinio idėjos formavimo impulsas: Martinaitytės gyvenime tėvo figūra buvo labai svarbi ir jam mirus dukra sunkiai išgyveno išsiskyrimą, o ankstyva atlikėjos arfininkės Daunytės-Savickienės tėvo žūtis taip pat sukėlė daug skausmo. Pažymėtina, kad 2006 m. Martinaitytė tėvo atminimui sukūrė kūrinį *Completely Embraced by the Beauty of Emptiness* (liet. „Aplėbtas tuštumos grožio“) didesniai kameriniam ansambliui,

1 2022 m. lapkričio 16 d. Menų spaustuvėje įvyko Šiurio albumo pristatymas, kuriame buvo atlikta ir kompozicija „Kelionės patarimai“. Atlikėjai – Daunytė-Savickienė (arfa), Džiugas Daugirda (vibrafonas).

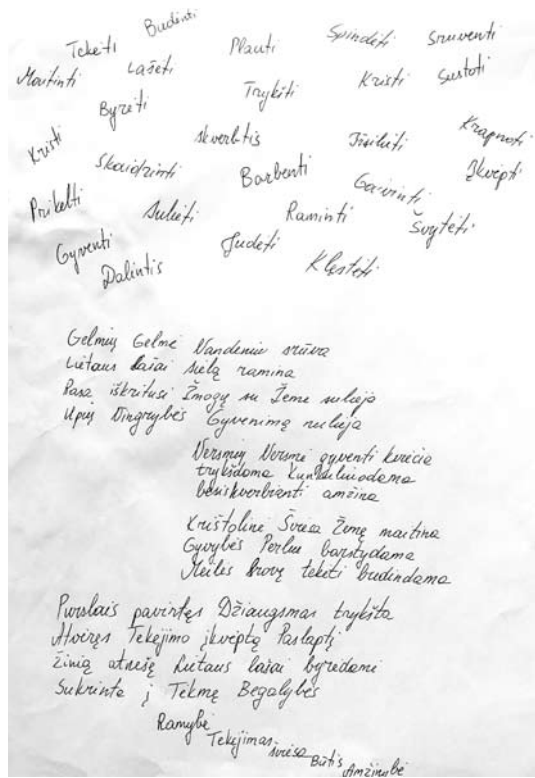
kuriame panaudojo arfą<sup>2</sup>. Taigi, panašias netektis išgyvenusias menininkes vienijo bendra patirtis, kuri inspiravo kūrinio idėją. Martinaitytė paprašė Daunytės-Savickienės parinkti poetinių junginių iš Daunio eilėraščių knygos. Atlikėjos atrinktos frazės<sup>3</sup> buvo poetškai patrauklios, tačiau kompozitorė panoro jų gauti daugiau. Martinaitytė prioritetą teikė tokiems poetiniams junginiams, kurie savyje kodavo judėjimo krypties semantiką, pavyzdžiui, „mintis kaip rūkas šviesiai krinta“, „mano žodžiai sklaidės kaip dulkės“ ir pan. 2022 m. kovo 24 d. buvo pasidalyta antrą kartą rinktais poetiniais junginiais<sup>4</sup>. Pamažu susiformavo ir kūrinio žanras – suita, kurios dalių pavadinimams panaudotos Daunio eilėraščių frazės: „Šauksmas begarsis“, „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, „Medžio pėdsake linija vėjo“, „Gyvybės permatoma sauja“, „Veriasi laiko bedugnė“, „Lankyk mane, mėlynas liūdesio paukštis“ (pastarosios dalies pavadinimą iš Daunio „Liūdesio soneto“ išrinko pati kompozitorė).

Panašus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio komponavimo etape vyko su kompozitore Vitkauskaite. Ji nuo pat pradžių pabrėžė, kad nori dirbti glaudžiai bendradarbiaujant; atlikėjos manymu, yra idealiausia, kai būtent per susitikimus gimsta muzikos kūrinys. Svarbu paminėti, kad kompozitoriui artima žodžio ir muzikos sintezės idėja, kurią ji nusprendė plėtoti per folkloro muzikai būdingus garsažodžius: „Man įdomu garsažodžiai. Garsas–žodis–garsas. Indijoje yra klasikinės muzikos sistema *konadol*, Škotijos polifoninėse dainose galima rasti garsažodžių. Poetai mąsto vizualiniais vaizdiniais, o man labiau rūpi garsiniai žodžiai, kurie gali nubrėžti viziją“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-03-27). Vitkauskaitės dėstomų minčių kryptingumas buvo akivaizdus – tai senasis, autentiškas tautų palikimas. Be to, straipsnio bendraautorės Daunytės-Savickienės vienas savirealizacijos šaltinių yra autentiško muzikos atlikimo, remiantis

- 2 Martinaitytės „Aplėbtas tuštumos grožio“ sukurtas dviem fleitoms, obojui, klarinetui, fagotui, trimitiui, mušamiesiems instrumentams, arfai, fortepijonui, dviem smuikams, altui ir violončelei.
- 3 „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, „Vėjo linija saulės žymėj / Medžio pėdsake linija vėjo“, „Klevo ašara sieloje tirpsta“, „Saulės laida atspindi / Pušų sakuose“, „Gyvybės permatoma sauja“, „Mintis kaip rūkas šviesiai krinta“, „Šauksmas begarsis“, „Dangaus akių žalia spalva“. Žr. V. Daunys. *Kelio ženklai*. Vilnius: Regnum fondas, 1999.
- 4 „Mums vienos lūpos pūtė likimus, Šiugždėjo vienas vieno vėjo lapas“, „Ir skries beginklis angelas virš mano / Marios dienos ir vakaro alpaus“, „Dabar tiktai sapnas lašės“, „Mirgėjo miesto šviesuliai bejėgiai, Negundė niekas. Gaudė duslūs bėgiai“, „Mano žodžiai sklaidės kaip dulkės“, „Prie židinio spiečias šešėliai“, „Miega mintis ir atodūsis minga“, „Pavasario langas garuoja“, „Klevo ašara sieloje sirpsta“, „Mes esam rytmetis, kuris gyvybę šaukia“, „Mus apšvies gyvybės blyksnis“, „Kur nukrinta nata spengdama“, „Ir balsvo sapno vėjas neatims“, „Mėnesiena budi“, „Plasnoja vakaras, pakrantė, dabartis“, „Akimirka, sudūžtanti į krantą, Plasnoję žodžiai man į delnus krenta“, „Skurdi šviesa lapu dulkėtu supasi“, „Veriasi laiko bedugnė“, „Kaip žiburys skambėjime laukų“, „Jau vėjas plaiksto tūkstantmetį naują“, „Lietau, kai tu supi pasaulį, Jis visas glaudžias manyje“, „Mintis kaip rūkas šviesiai krinta“. Žr. ten pat.

lietuvių tradicinės muzikos palikimu, kūrimas<sup>5</sup>, taip pat praktinis mokymasis taikyti ritminę garsažodžių sistemą<sup>6</sup>. Vitkauskaitei patvirtinus, kad idėja įtraukti tradicinės muzikos palikimo prieskonių į naują, bendradarbiaujant gimstančią kompoziciją yra patraukli, tad nutarta, kad abiem menininkėms būtų įdomu padirbėti su lietuvių folkloru, tikslingai pasigilinti į kalėdines, pavasario dainas, sutartines. Buvo sukurta užduotis – ieškoti garsažodžių lietuvių liaudies dainose ir sutartinėse: „Įdomiausia, kaip jie vartojami. Jie skirti būti išdainuojami, o ne iškalbėti. Lietuvių liaudies dainos repetityvios – garsažodžiai kartojami su melodija ir specifiniu ritmu“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-03-27). Bendraujant gimė mintis, kad tai galėtų būti lietuviškos mantros kūrinys.

Su kompozitore Pauliukevičiūte pirminės idėjos kristalizavimas, palyginti su prieš tai aprašytais atvejais, buvo daug lakoniškesnis. Kompozitorė susidomėjusi priėmė siūlymą interaktyviai bendradarbiauti komponuojant kūrinį arfai solo, tačiau pirmiausia Pauliukevičiūtė norėjo pažinti instrumentą ir jo subtilybes, kad galėtų tikslingiau komponuoti kūrinį. Per pirmąjį susitikimą, įvykusį 2022 m. birželio 15 d., Daunytei-Savickienei pasidalijus žodžio ir muzikos sintezės idėja, Pauliukevičiūtė pasiūlė jai parašyti literatūrinį tekstą. Kompozitorėi kilo minčių rašyti kūrinį apie upę, upelį, lietu, tad Daunytės-Savickienės sukurtas eilėraštis tapo verbaliniu kūrinio pagrindu (1 pav.).



1 pav. Pauliukevičiūtės kūrinio arfai verbaliniu pagrindu tapęs Daunytės-Savickienės sukurtas eilėraštis

- 5 Atlikėja kartu su kanklininke Laura Lukenskiene 2019 m. Kaune subūrė ansamblių „Šilko stygos“, kuris atlieka tradicinę šokių muziką. Lietuvių liaudies dainų ir sutartinių atlikimo meno Daunytė-Savickienė mokosi ansamblyje „Poringės“ (vadovė Audronė Vakariniene).
- 6 Studijuodama Amsterdame (2011–2013), Daunytė-Savickienė dalyvavo olandų kompozitoriaus ir fleitininko Joso Zwaanenburgro paskaitų cikle „Advanced Rhythm“. Paskaitose buvo gilnamasi į Karnatic ritminę sistemą, kuri sustiprina, pagerina ir net radikaliai pakeičia šiuolaikinės akademinės ir džiaz muzikos kūrybą, jos interpretaciją.

Apibendrinant prekompozicijos etapo idėjos formavimo žingsnį su Martinaityte, Vitkauskaite ir Pauliukevičiute, galima teigti, kad vienas svarbiausių aspektų buvo abipusis menininkų nusiteikimas girdėti viena kitos pasiūlymus ir juos praplėsti savo patirtimi, vizijomis. Visos kompozitorės buvo nusiteikusios glaudžiai bendradarbiauti ir naujoms kompozicijoms ieškoti bendrų, vienijančių idėjų. To rezultatas – per pirmuosius susitikimus kompozitorėms pavyko sugeneruoti pamatines idėjas, kurios išliko iki kompozicijos etapo.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio idėjos tyrimo etape

Prekompoziciniame kūrinio idėjos tyrimo etape kompozitorė Martinaitytė išreiškė norą pažinti arfos repertuarą, kad sužinotų šiam instrumentui būdingas, patogiai atliekamas muzikines figūras, kokia muzikinė medžiaga geriausiai skamba atitinkamuose registruose, taip pat paprašė Daunytės-Savickienės pasidalyti kūriniais, kurie yra artimi pačiai atlikėjai (nebūtinai šiuolaikinės muzikos pavyzdžiais). Šiame etape buvo aptarta kūrinio trukmė, kompozitorė aktyviai tyrinėjo ir arfos repertuarą. Kai arfininkė poetinėmis frazėmis su Martinaityte pasidalijo antrą kartą, pastaroji 2022 m. kovo 25 d. laiške Daunytei-Savickienei rašė: „poetinių inspiracijų turėtų pakakti. Dabar lauksiu įdomesnių repertuaro pavyzdžių. Šiandien varčiau natas ir klausiau Alberto Ginastera'os (1916–1983) Koncerto arfai op. 25. Tad jau pradėtu aktyvesnio domėjimosi instrumentu procesą.“<sup>7</sup> Martinaitytė dalijosi ir įspūdžiais apie glaustesnių muzikos kūrinių komponavimą sakydama, kad trumpesnių dalių rašymas jai yra naujas dalykas, nes jos kūryba dažniausiai išsitęsia laike. Pačiai kompozitorei ši nauja patirtis pasirodė įdomi, nes tai skatino išmokti suskirstyti savo muziką į trumpesnius darinius – nuo vientisų, ilgų kompozicijų pereiti prie trumpesnių.

Daunytė-Savickienė kartu su kompozitore Vitkauskaite šiame etape nesiekė susipažinti su arfos repertuaru. Jos gilinosi į kūrinio idėją, tyrinėjo lietuvių liaudies dainas ir ieškojo garsažodžių. Daunytei-Savickienei pasidalijus radiniais su kompozitore<sup>8</sup>, Vitkauskaitė paskatino pasidomėti, kaip įvairiose dainose tie garsažodžiai skirtingai dainuojami. Tad atsirado nauja užduotis – įdainuoti dainas su tiksliai skambančiais tonais ir ritmais. 2022 m. balandžio 27 d. įvykus pirmam gyvam susitikimui su Vitkauskaite

7 Cit. iš Martinaitytės el. laiško, gauto 2022 m. kovo 25 d.

8 Garsažodžiai (iš kalėdinių dainų): *ū tatata, ū tatata; kalėda; leliumai; čiutela, čiutalylia; aleliuma, rūtela; leliumoj, leliumoj; oi, rylium rylium; rūta žalioj; ta ta to tanarylio; runda, ryluži, railuži, runda.*





riame, jos nuomone, aprašomas įdomus požiūris į garsų įtaką žmogui, jo dvasinei būsenai, net ligų gydymui. Pavyzdžiui, raidė *L* esą yra raminančio pobūdžio, o *T* – skatinančio, suteikiančio impulsą veikti. Menininkės pradėjo analizuoti, kokie garsai išryškėjo pasirinktų dainų garsažodžiuose. Pirmiausia dėmesys nukrypo į raidės *L* dominavimą dainose. Pastebėta, kad didžioji dalis kalėdinių dainų turi įvairių *leliumoj* variantų (jų užfiksuota daugiausia, o jų poveikis – ištis raminantis). Tuomet ėmė ryškėti nauja idėja – iš atrinktų dainų, kurios galėtų tapti kūrinio skiriamaisiais segmentais, išryškinti pagrindines garsažodžių grupes: *leliumoj*, *kalėda*, *ta ta to*, *rama* (*ralio*, *rylia* ir kt.), *rūta* (*čiuta*, *čiutela* ir kt.).

Atrinkus pagrindines garsažodžių grupes, reikėjo sugalvoti, kaip sugretinti skirtingų dermių motyvus. Vitkauskaite iš pradžių ketino kūrinyje laikytis D-dur tonacijos, tačiau kai kurios dainos buvo minorinės dermės, o arfos instrumentas negali vienu metu skleisti skirtingų tos pačios natos tonų (pavyzdžiui, *fis* ir *f*). Tad kompozitorė nusprendė tiesiog perkelti motyvus į gretimas dermes. Šiame etape atlikėja grojo du panašaus pobūdžio *kalėda* motyvus. Galiausiai Vitkauskaitei kilo idėja, kad keturių motyvų vienalaikis sujungimas turėtų būti dar įdomesnis derinys, o atskiri motyvai gali kartotis nenutrūkstamai ir taip sukurti vientisumo ir repetityvumo būseną. Taigi, susitikimas inspiravo kompozitorę naujoms užduotims – pagal pasirinktus lietuvių liaudies dainų segmentus sukurti muzikinių motyvų, kurie taptų pirmaisiais muzikos kūrinio eskizais.

Kompozitorės Pauliukevičiūtės prekompozicinio etapo tyrimo žingsnis susijęs kūrinio formos, kurią inspiravo Daunytės-Savickienės eilėraštis, apmąstymu. Kompozitorė teiravosi atlikėjos nuomonės dėl muzikos kalbos (ar gali būti tonali, ar geriau – atonali muzika) ir melodikos atsiradimo kūrinyje galimybės. Prioritetą atlikėja teikė nūdienos tendencijas atitinkančioms kūrybinėms tradicijoms, tačiau ji buvo atvira ir srauto įspūdzio, per kurį kylantis melodikos poreikis drąsiai galėtų rasti vietą kūrybinėje realizacijoje, kūrimui. Taigi, tyrimo etapas su Pauliukevičiūte buvo aiškus, tikslingas, konkretus ir vedantis į kitą – eskizavimo – etapą.

## Interaktyvus bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio eskizo kūrimo etape

Kūrinio eskizo kūrimo etape abstrakčios idėjos transformuojamos į muzikinę medžiagą eskizuojant, rašant natas. Per šį etapą „kompozitorius išgrynina muzikos medžiagą ir pasirenka tinkamus kūrinio muzikos išraiškos parametrus“ (Jarmalavičiūtė 2020: 28). Pirmuosius eskizų pavyzdžius Martinaitytė atlikėjai atsiuntė 2022 m. balandžio 28 d., nes būsimo kūrinio ištraukas kompozitorėi reikėjo peržiūrėti, aptarti jas kartu su

atlikėja, o esant poreikiui – ir kartu paieškoti kitokių sprendimų. Martinaitytė pageidavo tai daryti prie instrumento. Kompozitorė jau buvo įvardijusi siuitos dalių skaičių ir kojos sentencijos kurioms dalims priklausys, taip pat turėjo konkrečių pastabų kūriniui:

- ♦ Aptariant pirmąją dalį „Tavo siela yra naktis, ji virpa“, kompozitorė teiravosi, kokiu būdu bus atliekamos *tremolo* natos. Taip pat ji pageidavo sukurti tekėjimo, mirgėjimo įspūdį, kad natų ritminės vertės nesiskirtų ir būtų tolygios. Atlikėja savo ruožtu nuramino kolegę teigdama, kad grojant abiem rankomis ir taikant *bisbigliando* techniką tai pasiekti yra įmanoma. Nagrinėdama techninius niuanusus<sup>9</sup>, Martinaitytė išreiškė mintį: „norisi, kad sužaistų poetinė idėja, kad nebūtų visai neorganiška“. Tad visas pirmosios dalies judėjimas turėtų būti sklandus, o tai atlikėjos techninių kompetencijų klausimas<sup>10</sup>.
- ♦ Antra siuitos eskizo dalis „Šauksmas begarsis“ pagrįsta skirtingais arfos pedalų efektais, todėl kompozitorė norėjo išgirsti, kaip šioje dalyje jie skamba, kokį įspūdį kelia. Kadangi kompozitorė ieškojo pedalų efektų variantų, atlikėja eskizuose rado šiuos pedalų efektų žymėjimus: *pedalbuzz*, *pedal slide*, *the grinding slide*, *metallic quarter-tone effect*. Rankomis atliekamos specifinės technikos buvo šios: *gong tremolo*, *crashing thunder glissando effect*, *gongeffect*. Vėliau dar buvo išsiaiškinta, kad vartodama skirtingus pedalų efektų pavadinimus (*the grinding slide* ir *pedal slide*) kompozitorė ieškojo to paties garsinio rezultato, tad galiausiai pasilikta prie vieno – *pedal slide* – žymėjimo.
- ♦ Trečioji eskizo dalis „Gyvybės permatoma sauja“ grįsta trumpais, pasikartojančiais klasteriniais *glissando* motyvais. Kompozitorė teiravosi, ar tuos motyvus jai žymėti sekundėmis, ar parašyti, kiek kartų juos pakartoti. Atlikėja savo ruožtu teigė, kad skaičiuojant kartus bus lengviau kontroliuoti motyvus kūrini atliekant. Kitas svarbus klausimas: ar palikti pauzes pereinant iš klasterio į klasterį? Atlikėja patvirtino, kad kiekvienas motyvas reikalauja daug fizinių jėgų, todėl būtų protinga pauzes palikti. Visi šie sprendimai atlikėją skatino prisidėti prie kūrinio formos kūrimo. Be to, arfininkei nerimą kėlė stiprėjanti dinaminė skalė, bet

9 Dėl 19 takto Daunytė-Savickienė išreiškė pastabą, kad *fes*<sup>2</sup> tono flažoletas yra rizikingas dėl stygos atsiliepmo (per aukštas arfos registras) ir tai sumažina galimybę, kad šiame registre stygą pavyks užkabinti švelniai. Tad buvo priimtas sprendimas garsą nukelti oktava žemiau. Nuo 17 takto esantis *tremolo*, Martinaitytės pageidavimu, turi būti neritmizuotas, laisvas, svarbiausia – *bisbigliando* dinaminės bangos. 23 taktą atlikėja pasiūlė perrašyti: kadangi atliekant užrašytas natas susidaro akordas, kuris neskirstomas tarp rankų, verta rašyti tokiu pačiu principu, kaip kūrinio pradžioje.

10 47 takto kairės rankos linijoje buvo nuspręsta *tremolo* pakeisti į *glissando* – kompozitorė, išgirdusi sulėtėjusį, nenuoseklų kairę ranka atliekamą *tremolo* (viena ranka atlikti *tremolo* su arfa – nelengva užduotis), nusprendė įtraukti *glissando*. Visa tai sukūrė sklandesnį judėjimą ir geriau išreiškė poetinę mintį.

kompozitorė patikino, kad numatoma dalis bus trumpa, todėl atlikėja neturėtų pervargti<sup>11</sup>.

- ♦ Ketvirtojoje siuitos eskizo dalyje „Medžio pėdsake linija vėjo“ visus kompozitorės užrašytus flažoletus iš antrosios oktavos reikėjo kelti į pirmąją.
- ♦ Penktoji eskizo dalis „Lankyk mane, mėlynas liūdesio paukštį“ pagrįsta trumpais abiejų rankų *glissando* štrichais – taip kompozitorė pavaizdavo skrendantį paukštį. Tačiau atlikėjai ši technika pasirodė nelengva, nes abi rankos turi judėti nesinchroniškai, kurti skrydžio efektą ir pasiekti nuoseklų, vientisą instrumento skambesį<sup>12</sup>.
- ♦ Šešta siuitos eskizo dalis „Vėlei veriasi laiko bedugnė“ – rami, laiko tėkmę vaizduojanti dalis. Pirmiausia į akis krito  $a^2$  flažoletas – juo neįmanoma pasiekti gražaus garso, tad atlikėja pasiūlė perkelti jį oktava žemiau. Taip pat ji nurodė, kad reikia visur suvienodinti *pedal slide* efekto užrašymo variantą.

Taigi, peržiūrint eskizus buvo patikrinti visi notacijoje užfiksuoti niuansai, praktiškai išbandytos techninės galimybės, o arfininkės teikti pasiūlymai suteikė kompozitori informacijos tolesniam kūrybos etapui. Kiekvienai siuitos daliai kompozitorė turėjo paruošusi specifinių arfos skambinimo technikų, kurios buvo transformuotos pagal autentišką jos kūrybiškumo prizmę. Siekiant įgyvendinti Martinaitytės sumanymus, atlikėjai kilo tam tikrų iššūkių.

Artėjant antram Daunytės-Savickienės susitikimui su Vitkauskaite, 2022 m. birželio 4 d. kompozitorė atsiuntė pirmuosius eskizus (4 pav.), kad atlikėja juos peržiūrėtų ir išreikštų savo nuomonę.

- 11 2023 m. sausio 20 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Karoso salėje vykusioje Daunytės-Savickienės paskaitoje-koncerte buvo atliktos keturios šios siuitos dalys. Atlikimo patirtis parodė, kad būtent trečiajai daliai būtina turėti daug fizinių jėgų, be to, grojant be specialių brauktukų, ima skaudėti pirštus. Todėl arfininkė pasiūlė į šios dalies partitūrą įtraukti įrašą apie veltinių arfos brauktukų naudojimą.
- 12 Dėl 113 takto atlikėjai kilo klausimas, ar užkabinti *glissando* pabaigas, kurios pažymėtos akcentais. Kompozitorė, prisidėjusi atsakomybę už rezultatą, pažadėjo vėliau nuspręsti, kurias *glissando* pabaigas teks užkabinti, o kurių ne, ir atitinkamai tai pažymėti natose. 118 takte esantys akcentai, pasak kompozitorės, nebūtinai turi būti užkabinti. Sekcija *In free rhythm, ad libitum* vaizduoja paukštį, kuris yra labai priartėjęs prie objekto. Kompozitorė norėjo, kad šiame takte būtų išlaikomas vientisumas, tačiau notacija kalbėjo priešingai ir neatspindėjo norimos nuotaikos. Šis taktas buvo paliktas pačios kompozitorės apmąstymams, kadangi kilo mintis *glissando* užrašyti be pauzių, vientisus. 125–128 taktai, kompozitorės nuomone, turi atrodyti kaip sparnai – rankos suplasnoja viena po kitos. Vis dėlto atlikėjai nebuvo aišku, ką kompozitorė nori pasakyti paskutinėmis 129 takto ritmines vertes turinčiomis natomis. Galiausiai, buvo išsiaiškinta, kad, pagal kompozitorės įsivaizduojamą skambėjimą, nurodyti *glissando* pabaigos nereikia.

Kelkit ancki, bajorai

5 Sodai

9 Vidury dvaro (gars.)

♩ = 60 Keturios leliumoj dainos  
17 D E F# G A Bb C

21

25

29

32

Keturios Kalėda dainos (Laputė, Grūsėlė, Už marių, Lėliu Kalėda)

37 D E F G A Bb C

41

46

50

54

4 pav. Pirmieji Vitkauskaitės eskizai, kuriais ji pasidalijo su atlikėja (2022-06-04)

Per 2022 m. birželio 9 d. vykusį kompozitorės ir atlikėjos susitikimą buvo aptartas arfos derinimo ir tonacijų parinkimo klausimas. Kompozitorė tuo metu jau buvo užrašiusi natomis keturias dainas su priedainiais, kuriuose vartojamas garsažodis *leliumai*. Vienos

dainos pagrindinis motyvas ir priedainis buvo užrašyti iki galo, o kitų – tik priedainiai, kurie kontrapunktiškai pynėsi tarpusavyje. Vitkauskaitė pasirinko rašyti keturbalse faktūra, kad šiame kūrybos etape aiškiau matytųsi atskirų dainų motyvai. Toks žymėjimas atlikėjai pasirodė sudėtingas, tad buvo nutarta vėliau notaciją pakeisti lengviau skaitoma. Šiame komponavimo proceso etape kompozitorė jau buvo užrašiusi esminę kūrinio dalį, tačiau su atlikėja dar buvo diskutuojama apie šiuos probleminius aspektus:

- ♦ kontrapunktinį dainų motyvų jungimą;
- ♦ visos dainos ar vieno iš priedainių dainavimo dilemą;
- ♦ sekundų intervalų, būdingų sutartinėms, susikirtimo su balsu ir arfa galimybes;
- ♦ pustonių išryškinimo galimybes;
- ♦ dviejų liaudies dainų priedainių kontrapunktinio jungimo sekundos intervalu galimybę;
- ♦ kūrinio trukmę.

Atlikėjai pademonstravus arfos galimybes groti sekundomis, kompozitorė buvo įtikinta drąsiai įgyvendinti savo sumanymus. Daunytei-Savickienei teko užduotis išsirinkti patinkamą lietuvių liaudies dainą, kurios vieną posmą galėtų dainuoti pati tuo pat metu skambindama Vitkauskaitės kūrinį. Kitam susitikimui kompozitorė išsikėlė šias užduotis:

- ♦ įtraukti aukštą registrą su dviem, trimis, keturiais balsais;
- ♦ sukurti kūrinio formą;
- ♦ nuspręsti dėl kūrinio kartojimo ar atskirų padalų plėtojimo;
- ♦ įtraukti *drone* faktūros darinių;
- ♦ naudoti daugiau išplėstinių technikų.

Per kitą susitikimą, vykusį 2022 m. lapkričio 6 d. Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, kompozitorė norėjo paieškoti skambesio niuansų, tam tikrų garsų, kuriuos tiktų atlikti. Lietuvių liaudies daina „Rūta žalioji“ buvo nauja medžiaga, kurią kompozitorė implikavo į kompoziciją. Ją atlikus paaiškėjo, kad dešinės rankos oktavos kai kur trukdo techniškai išgroti muzikos medžiagą, todėl kompozitorė nutarė atsisakyti vieno oktavos garso. Kūrinio pabaigoje, skambant paskutinės dalies melodijai, kompozitoriui reikėjo neapibrėžto skambėjimo aukštame registre. Atlikėja, pademonstravusi įvairių efektų, vėliau dešinės rankos pirštais tiesiog pradėjo žaisti stygomis – taip buvo atrastas naujas grojimo būdas, kuris priminė Eolo arfos efektą. Taip pat po tam tikrų garso eksperimentų į kūrinį buvo įtrauktas pavienių garsų švilpimas, *Bartók pizzicato*, o antroje kūrinio dalyje buvo pasirinkta *glissando* groti žemyn, kad skambėtų kaip atodūsis. Per šį susitikimą buvo atrastas ir pedalo efektas, kuris, keičiant pedalo poziciją iš vienos į kitą ir užlaikant, sukuria aštrų garsą. Šis efektas vėliau bus panaudotas kartu su melodija aukštame registre.

Taigi susitikimas buvo skirtas garsinėms išplėstinių technikų patirtims. Taip gimė būtent šiam kūriniiui reikalingos papildomos garso raiškos priemonės. Prieš išsiskiriant, kompozitorė suteikė grįžtamąjį ryšį, kad darbas kartu su atlikėja yra „nuostabus procesas, nes mes prigeneravome minčių, idėjų, ir telieka jas užrašyti. [...] Kartais atlikėjai nelabai nori kūrybinio proceso ir laukia tiesiog paruoštos partijos, bet tavo pagalba yra fantastiška. Kai atlikėja perpranta kūrinį, tai intuityviai ir jaučia, kokio garso man reikia, ką aš noriu girdėti. Tai yra didelis skirtumas tarp to, jeigu būčiau tiesiog *YouTube* kanale ieškojusi išplėstinių technikų“ (iš pokalbio su Vitkauskaite, 2022-11-06).

Kompozitorė Pauliukevičiūtė pirmuosius eskizus (5 pav.) Daunytei-Savickienei atsiuntė 2022 m. liepos 22 d. Tame pačiame laiške kompozitorė rašė, kad ne viskas šiuose eskizuose *arfiška*. Pavyzdžiui, šešioliktnių natų judėjimas nebuvo padalytas dviem rankoms, nes, anot Pauliukevičiūtės, tai padaryti būtų prasminga kartu su atlikėja. Daunytė-Savickienė, peržiūrėjusi eskizus ir neradusi neįmanomų atlikti epizodų, paskatino kompozitorę kurti toliau.

Giedrė Pauliukevičiūtė

5 pav. Pirmųjų Pauliukevičiūtės eskizų, kuriais ji pasidalijo su atlikėja, ištraukos (2022-07-22)

2022 m. rugpjūčio 1 d. menininkės susitiko Kauno Juozo Naujalio muzikos gimnazijoje. Pauliukevičiūtė turėjo lūkesčių per susitikimą gauti patarimų iš atlikėjos dėl nepatogių pasažų užrašymo. Todėl peržiūrint eskizus ieškota tokio iš arfos dekos išgaunamo garso, kuris gražiai rezonuotų ir atspindėtų kompozitorės poreikį. Norint įprasminti beldimą, teko surasti kūrinio pradžia tinkamą registrą, kad kairės rankos tercijos intervalas rezonuotų ilgiau. Pats beldimas kompozitoriui nebuvo savaime įtikinantis garsas, tad ji iškėlė klausimą dėl papildomų priemonių (pavyzdžiui, trintuko) panaudojimo. Pauliukevičiūtė labai aiškiai padainavo, kokio ritmo norėtų iš beldimo, bet jį ne visada pavykdavo atkartoti beldžiant fiziškai. Šalia beldimo buvo pabandyta sukurti šalto garso efektą su derinimo rakto geležine dalimi. Kompozitorė prisiminė, kad girdėjo Carlosa Salzedo *Chanson dans la nuit* epizodą, kuriame per stygas braukiama nagais. Tad buvo paieškota panašaus garsinio efekto. Aptarus išplėstinių technikų niuansus, atlikėja atkreipė dėmesį į nepatogius pirštuotės niuansus, į flažoletų diapazonų ribą. Kilo klausimas, kaip užrašyti skirtingoms rankoms skirtas natų grupes, kurios susidaro pasažui išsitiesus ilgiau nei keturios natos. Kompozitorė pasidalijo emocijomis, kilusiomis dirbant kartu: „labai smagu paieškoti spalvų skirtinguose registruose. Čia nors skamba ir tie patys garsai, tačiau temбриškai jie visai skirtingi“ (iš pokalbio su Pauliukevičiūte, 2022-08-01).

Vienas svarbesnių Pauliukevičiūtės norų šiame kūrinio komponavimo proceso etape buvo tas, kad arfininkė padėtų rasti geriausius sprendimus, kaip būtų galima pritaikyti patogias rankų pozicijas kompozitorės užrašytiems garsams atlikti. Tad vyko gana ilgos paieškos, kaip suderinti ritmiškai greitas natos su protarpiais implikuojamais flažoletais ir boso partijoje esančiais akordais. Pritaikant muzikos medžiagą taip, kad atlikėjai būtų patogiu, buvo dirbta su kitomis eskizų padalomis, ieškota įvairių *glissando* variantų numatomi naujai temai, išplėstinių technikų efektų kūrinio pradžia (*Bartók pizzicato*). Taip pat aptarti pedalizacijos ypatumai (kompozitorė siekė, kad kūrinio viduryje nesi-girdėtų keičiamų pedaly), peržiūrėta ir pakoreguota pagal arfininkės rankų gestikuliaciją jau sukurta medžiaga, rastos priemonės esamai medžiagai transformuoti ir numatytos priemonės tolesnei kūrybai.

## Išvados

Interaktyvus kompozitorių ir atlikėjos bendradarbiavimas prekompoziciniame kūrinio komponavimo proceso etape yra efektyvus ir kokybiškai reikalingas veiksnys dėl bendradarbiaujant atsiveriančių galimybių. Tyrinėjant projekte „Arfa naujai – LT“ taisyklingus bendradarbiavimo modelius, buvo juntamas daugelio kompozitorių džiaugsmas kurti kūrinį arfai. Kompozitorių entuziazmą didino laisvė rinktis kūrinio formas, skirti

laiko kūrybai, interaktyviai komunikuoti su arfininke Daunyte-Savickiene, artėti prie kompozicijos rezultato. Daugelis kompozitorių kūrinių arfai kūrė pirmąkart (tik Miniotas kūrė jau antrą tokį kūrinių – pirmas bandymas įvyko studijų metais). Tad bendradarbiaujant su atlikėja buvo interaktyviai aptariami šie kūrinių aspektai:

- 1) visų projekte dalyvavusių kompozitorių kūrinius vienijančios idėjos paieškos niuansai;
- 2) kūrinių trukmė ir forma (Martinaitytės atveju tai buvo jai neįprastai trumpos siuitos dalys, o Vitkauskaitės atveju – paprastai jos kūryboje netaikomas repetityvumas);
- 3) atlikėjai demonstruojant arfos garsų įvairovės išgavimo galimybes ir bendradarbiaujant su kompozitorėmis buvo sukurta naujų išplėstinių technikų (su Pauliukevičiūte – metalinės stygos aritminis krapštymas, su Vitkauskaite – Eolo arfos efektas greitai braukiant per stygas keturiais pirštais paeilui), suformuota naujų garso išgavimo būdų (Martinaitytės kūrinyje veltinių brauktukų panaudojimas greitiems *glissando*);
- 4) atlikėja aktyviai dalyvavo muzikos idėjų užrašymo procesuose: aptarti enharmoninių keitimų, pirštuotės, rankų išdėstymo pozicijų, atlikimo galimybių, pedalizacijos sprendimai.

Vis dėlto atidžiai išanalizavus bendradarbiavimo procesus tarp kompozitorių ir atlikėjos arfininkės, buvo išvelgta tam tikrų ribojančių apraiškų:

- 1) nusistovėję kompozitorių kūrybos įpročiai, darbo pobūdis – jie leidžia autoriams jaustis komfortiškai kūrybos procese ir likti pagrindiniais kūrinio sumanytojais. Dėl šios priežasties buvo įmanomas tik kryptingas ir interaktyvus bendradarbiavimo tarp kompozitorių ir atlikėjos modelis;
- 2) arfos pedalizacijos aspektas – jis riboja chromatinių slinkčių ir alteracijų atlikimo galimybes. Dėl šio aspekto kompozitoriai arba peržengė instrumento technines galimybes rašydami per daug chromatinių slinkčių, per dažnai taikydami alteracijas (Dūdaitė), arba pasirinko saugų variantą (Malcys, Narvilaitė, Pauliukevičiūtė);
- 3) ribotos atlikėjo galimybės atliekant tam tikras technikas – dažnai kartojama technika sukelia fiziologinių nepatogumų (Martinaitytė).
- 4) asmeninės bendradarbiaujančiųjų savybės – jos taip pat gali būti įvardytos kaip aktyvesnį bendradarbiavimą stabdanti aplinkybė. Nepaisant to, kad su kiekvienu kompozitoriumi atlikėją siejo skirtingi sąlyčio taškai ir dėl ko buvo sukurtos originalios kompozicijos, į aktyvų bendradarbiavimą pereiti neišdrįso nei viena, nei kita pusė.

*Įteikta 2023 11 14  
Priimta 2023 12 14*



## LITERATŪRA

- Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A. Breschand, H. *Guide to the Contemporary Harp*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Barrett, S. M. The Scattering of Light: Shared Insights into the Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014, p. 17–31.
- Born, G. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-century music* (2/1). United Kingdom: Cambridge University Press, 2005, p. 7–36.
- Bova, L. *L'Arpa moderna, La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, ed. Sugarmusic. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.
- Burtner, M. (2005). *Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism*. Prieiga per internetą: <https://newmusicusa.org/nmbx/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> [žiūrėta 2022 10 05].
- Canham, N., Lopez-Charles, C. An Evolving Collaboration – Performer and Composer Approaches to Creating Visual Music. *Journées d'Informatique Musicale*, 2013. Prieiga per internetą: <https://hal.science/hal-01665384> [žiūrėta 2022 10 05].
- Clarke, E., Doffman, M., Lim, L. Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's „Tongue of The Invisible“. *Music and Letters*. Vol. 94, No. 4. United Kingdom: Oxford University Press, 2013, p. 628–663.
- Foss, L. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2, 1963, p. 45–53.
- Hayden, S., Windsor, L. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo*, Vol. 61, No. 240, 2007, p. 28–39.
- Inglefield, R. K., Neill, L. A. *Writing for the Pedal Harp: A Standardized Manual for Composers and Harpists*, 2nd ed. Bloomington: Vanderbilt Music Company, 2006.
- Jarmalavičiūtė, O. *Komponavimo proceso atodangos J. Repečkaitės kompozicijoje „Chartres“*, bakalauro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2020.
- John-Steiner, V. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Roe, P. *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance*. Thesis submitted for the degree of PhD. England: University of York, Department of Music, 2007.

## Collaboration between the composer and performer: limits and potentials

**SUMMARY.** Collaboration in music creation is a multi-layered, complex process. The structure of deep-rooted hierarchies can still be felt in the tradition of academic music. However, in the second half of the 20th century, as more and more diverse methods of sound extraction (extended techniques) are discovered, the process of creative collaboration between the composer and the performer becomes increasingly relevant. Harpist Joana Daunytė-Savickienė initiated a creative workshop for composers and young creators (students of the Lithuanian Academy of Music and Theatre) called *Arfa naujai – LT*. The project encouraged Lithuanian music creators to compose works for the harp through creative collaboration, open opportunities for searching for original musical solutions and explore the peculiarities of the interaction between the performer-harpist and the composers by applying the interactive collaboration model. The result of the project is twelve new compositions for harp: eight pieces for solo harp, two for small ensembles with harp, and two pieces for solo harp with orchestra.

When exploring the models of collaboration in the *Arfa naujai – LT* project, one could feel the joy of many composers to create a work for harp. The composers' enthusiasm was increased by the freedom to choose the forms of their works, to devote time to creation, to communicate interactively with the performer, to approach the result of the composition. For many composers, this was their first opportunity to create a work for harp (only Miniotas created a work that was his second for harp – an initial attempt was made during his studies). Therefore, the most interactive discussions with the performer were focused on these aspects of the works: 1) the search for a unifying idea between the works of all the composers involved in the project; 2) the duration and form of the pieces (in Martinaitytė's case, it was the unusually short movements of the suite, and in Vitkauskaitė's case it was the repetitive nature of the pieces, which is not usually used in her work); 3) the performers demonstrated the possibilities of extracting a variety of harp sounds, and in the course of the collaboration, new extended techniques were developed (Pauliukevičiūtė – arrhythmic plucking of the metal string, Vitkauskaitė – the effect of the Eolo harp by fast plucking of the strings with four fingers in succession), and new ways of extracting sounds were formed (Martinaitytė – the use of felt harp pluckers for fast glissandos); 4) the personal characteristics of the collaborators can also be identified as a circumstance that prevents more active collaboration. Despite the fact that the performer had different points of contact with each composer, which resulted in original compositions, neither side dared to move towards active collaboration.

### KEYWORDS:

harp, creative collaboration, composing process, precomposition, Joana Daunytė-Savickienė, Žibuoklė Martinaitytė, Rūta Vitkauskaitė, Gedrė Pauliukevičiūtė.

## Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: repertuaro parinkimo problema

Maria MIROVSKAYA

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams susiformavo XIX amžiuje. Tačiau tokio ansamblio formavimosi prielaidų atsirado šiek tiek anksčiau, nes jo atsiradimo laikotarpis sutapo su nauja kamerinės muzikos era. Per beveik porą šimtmečių pasaulyje buvo sukurta daugiau kaip 300 sekstetų, susiformavo tokios fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanro tradicijos, kaip stambiųjų formų naudojimas seksteto kompozicijoje, fortepijono vaidmens ansamblyje svarba ir kita. Franciso Poulenco sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams FP (op.) 100 tapo žinomiausiu šio žanro kūriniu ir paskata vėlesnių laikų kompozitoriams kurti tokiai pačiai sudėčiai. Iki šių dienų atsirado labai platus kūrinių sekstetui spektras ir susiformavo pastovios sudėties profesionalūs ansambliai. Repertuaro sekstetui pasirinkimo procesas – ambivalentiškas iš esmės, nes gana didelis kūrinių skaičius ir stilistinė jų įvairovė kelia iššūkių tiek aukštųjų mokyklų studentams, tiek atlikėjams profesionalams.

### REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

sekstetas fortepijonui,  
fleitai, obojui, klarnetui,  
fagotui ir valtornai,  
kamerinė muzika,  
fortepijonas, pučiamųjų  
instrumentų kvintetas.

### Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems muzikos instrumentams kamerinės muzikos paradigmoje

XXI a. pirmąjį ketvirtį kamerinė muzika išgyveno atgimimą: susidomėjimas ja tiek iš publikos, tiek iš profesionalų – kompozitorių, atlikėjų ir muzikos kritikų – pusės vis augo. Didžiųjų perversmų eroje buvo natūralu atsigręžti į intymų<sup>1</sup> kamerinės muzikos meną, kuriame klausytojo ir atlikėjo dialogas vyksta tiesiogiai, be tarpininkų. Kamerinės muzikos renesansas matomas ne tik atlikimo, bet ir muzikinių tyrimų sferoje. Pasak Mine Doğantan-Dack, kamerinių ansamblių atlikimo tyrimai per pastaruosius kelis dešimtmečius tapo klestinčia muzikos psichologijos ir muzikos atlikimo studijų sritimi. Jų raidą lėmė įvairūs moksliniai ir istoriniai veiksniai, įskaitant didėjančią susidomėjimą

1 Johnas Herschelis Baronas (g. 1936) kamerinę muziką apibūdina kaip intymią: „kamerinės muzikos samprata – kaip specifinė muzikos funkcija ar vieta, t. y. intymus muzikos atlikimas. Šiame lygmenyje mes turime omenyje muziką, atliekamą nedidelio skaičiaus asmenų privačiai savo reikmėms, malonumui arba labai mažai klausytojų grupei“ (Baron 1998: 4).

socialiniu, bendradarbiavimo, komunikaciniu, kolektyviniu muzikiniu elgesiu ir praktika, taip pat postmodernistų mąstytojų keliamais filosofiniais iššūkiais autonomiško individo, kaip moralinės ir politinės vertės pagrindo, sampratai (Doğantan-Dack 2022: XVII). Kamerinis muzikavimas šiuolaikinėje akademinėje muzikoje – tai atlikimo meno rūšis, kai atliekant kūrinį dalyvauja aukštos kvalifikacijos muzikantų – atlikėjų solistų – ansamblis.

Vis dėlto šimtai kamerinės muzikos kūrinių, kuriuos kompozitoriai parašė per pastaruosius du šimtmečius, iki šių dienų tebėra užmarštyje. Paprastai koncertų organizatoriai programoms renkasi tas pačias, publikai gerai žinomas kompozicijas. Koncertinio proceso komercializacija iš dalies stabdo muzikos atlikimo, kaip meno, raidą ir trukdo į sceną grįžti ne tokiems populiariems, tačiau profesionaliai parašytiems ir vertiems atlikti kūriniams. Vienas retai skambančių kamerinės muzikos žanrų – sekstetas fortepijonui ir penkiems pučiamiesiems instrumentams (fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai) – buvo primirštas ir atsidūrė už koncertinio *meinstrymo* ribų.

Fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetas – tai ansamblis, į kurio sudėtį įtraukti skirtingų grupių instrumentai sudaro kompleksinę multitembrinį skambesį. Jis yra neatsiejama šiuolaikinės kamerinės muzikos atlikimo ir komponavimo praktikos dalis. Pirmąkart suskambėjęs XIX a. viduryje, fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų sekstetas įsitvirtino kaip savarankiškas ansamblis su fiksuota specifine dalyvių sudėtimi, o laikui bėgant išpopuliarėjo įvairių autorių kūryboje ne tik Europoje, bet ir kituose žemynuose.

Siekiant identifikuoti sekstetą fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams kaip kamerinės muzikos reiškinių, taip pat nustatyti aplinkybes, kuriomis sekstetas atsirado kompozitorių kūryboje ir egzistuoja koncertinėje praktikoje jau daugiau kaip 170 m., svarbu išsiaiškinti, ką reiškia kamerinės muzikos sąvoka, kaip ir kada ji atsirado. Per visą savo istoriją kamerinės muzikos samprata kito priklausomai nuo atlikimo vietos (*camera* – kambarys, mažos patalpos) ar nuo atlikėjų skaičiaus. „Vidutinis Vakarų Europos ir Amerikos melomanas XX–XXI a. sandūroje kamerinės muzikos sritį gerokai praplėstų ne tik styginių kvartetams skirta muzika, bet ir muzika visiems kitiems nedideliems standartinių instrumentų ansambliams, įskaitant medinių pučiamųjų, varinių pučiamųjų instrumentų ir kitų instrumentų tipų mišrius ansamblius. Tokie žmonės kamerinės muzikos istoriją suvokia kaip nekintamą šiuo metu įtvirtintų kamerinės muzikos žanrų istoriją, t. y. styginių kvarteto, varinių pučiamųjų instrumentų kvinteto, medinių pučiamųjų instrumentų kvinteto, fortepijoninio trio ir t. t. istoriją. Šiame lygmenyje mes sutelkiame dėmesį į vieno žanro evoliuciją nuo pirmo ryškesnio jo pasirodymo iki dabartinių apraiškų; į vieno partitūros principu pagrįsto žanro įtaką kitam arba į daugelio žanrų

įtaką vienam, arba vieno žanro įtaką keliems žanrams; į kintančius apibrėžimus ar terminologiją šiems partitūros principu pagrįstiems žanrams apibūdinti“ (Baron 1998: 4). Šiuolaikiniame kamerinės muzikos diskurse fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetas visiškai atitinka Johno H. Barono siūlomą interpretaciją. Seksteto modernumas yra viena prielaidų nuolat papildyti šio žanro repertuarą.

Kalbant apie seksteto žanro ištakas, atlikėjams yra svarbu atsižvelgti į istorinį foną, kuriame susiformavo tokia muzikantų grupė. Atlikėjams profesionalams yra svarbu sekti seksteto atlikimo principų raidą ir nustatyti veiksnius, turinčius įtakos jų interpretaciniams sprendimams. Nagrinėjant seksteto genezę, galima nustatyti pagrindinius jo atsiradimo veiksnius, todėl svarbu išsiaiškinti, kurie pučiamieji instrumentai ir kodėl buvo įtraukti į seksteto sudėtį, kaip jie gebėjo stabiliai jame išsilaikyti. Kai kurių tyrinėtojų nuomone (pvz., Gürsching 1994), XVIII a. pirmojoje pusėje vykusį komponavimo stiliaus kaita, atvedusi prie homofoninio-harmoninio stiliaus, taip pat tapo vienu iš faktorių, dariusių įtaką kamerinės muzikos raidai ir pokyčiams.

Dėl daugybės evoliucinių procesų, vykusių kamerinėje muzikoje (ir akademinėje muzikoje apskritai), didelės sudėties ansambliai, tarp jų fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetas, pateko tiek į kompozitorių, tiek į atlikėjų dėmesio sritį ir iki šiol joje išlieka. Fortepijono atsiradimas XVIII a.<sup>2</sup> buvo bendros tendencijos – naujų muzikinės raiškos formų paieškos – dalis. Fortepijonui teko nueiti ilgą konstrukcijos tobulinimo kelią, kad praeityje paliktų išskirtinį *basso continuo* vaidmenį ir tvirtai užimtų vietą kameriniuose ansambliuose kaip *strumento obbligato*. *Basso continuo*, kaip vienas pagrindinių baroko ir ankstesnių epochų instrumentinės ansamblinės muzikos principų, buvo organiškai transformuotas į vieną svarbiausių kamerinės muzikos principų, kurį galima suformuluoti taip: reikia klausytis ne tik ir ne tiek savęs, kiek su tokiu pat dėmesiu sekti partnerių grojimą ir jautriai reaguoti į visas jų replikas, dinamikos, agogikos ir kitus ansamblinio muzikinio audinio skambesio pokyčius. Iki XIX a. pabaigos fortepijonas kameriniuose ansambliuose, kaip ir solinėje literatūroje, įsitvirtino kaip virtuoziškas ir beveik visada pagrindinį vaidmenį atliekantis instrumentas.

Pučiamieji instrumentai, palyginti su XVIII a. istoriniais instrumentais, irgi buvo gerokai modifikuoti: „XIX a. medinių pučiamųjų instrumentų istorija – tai veiksmo istorija apie išskirtinius asmenis, atlikėjus ar amatininkus, kartais abu, ir jų patentuotus išradimus, dėl kurių elegantiškai paprasti praeities instrumentai pavirto sudėtingais šių dienų medinių pučiamųjų instrumentų grupės įrankiais“ (Baines 1991: 312).

2 Bartolomeo Cristofori (1655–1731) pirmas pasiūlė plaktukinį klavesino mechanizmą, vėliau sukūrė pirmą ankstyvojo fortepijono (it. *pianoforte*) konstrukciją (Badura-Skoda 2017: 35–36).

Didelių ansamblių kūrimosi procesą lydėjo kompozitorių eksperimentai ieškant optimalios instrumentų sudėties. Remiantis novatoriška George'o Onslowo idėja į didelį kamerinį ansamblį įtraukti daugiau pučiamųjų instrumentų<sup>3</sup> (kaip, pavyzdžiui, Antono Reicha'os tradiciniame medinių pučiamųjų instrumentų kvintete), Reicha'os mokinei Louise Farrenc pavyko sukurti pirmąjį naujo žanro pavyzdį. Metams bėgant jis išsivertino. Pagrindinis skiriamasis fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto bruožas – jo sudėties pastovumas per daugiau kaip 170 m. laikotarpį. Kitokių fortepijoninio seksteto sudėties variantų negausu ir jie XVIII a. pabaigos–XIX a. pirmosios pusės kompozitorių praktikoje neįsitvirtino.

Seksteto paplitimas pagal kompozitorių kilmę ir kūrybos vietovę yra labai platus, apimantis 40 šalių penkiuose žemynuose<sup>4</sup>. Seksteto žanrui taip pat yra būdinga ne mažesnė komponavimo stilių įvairovė, pasireiškusį per jo raidą nuo ankstyvojo romantizmo iki avangardo – visa tai atlikėjams suteikia plačių kompozicijų pasirinkimo galimybių, kas yra veikiau privalumas nei problema. Nors 1852 m. Farrenc sukūrė pirmąjį fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų sekstetą, kuris netrukus buvo atliktas Paryžiuje, naujas žanras ypatingo kompozitorių ir atlikėjų susidomėjimo nesukėlė. Nepaisant to, kompozitoriai iš Prancūzijos daug prisidėjo prie seksteto repertuaro. Didelių kamerinių ansamblių instrumentinės sudėties bandymai, ypač fortepijoninio seksteto, tęsėsi iki XIX a. paskutinio ketvirčio. Vėliau, per daugiau kaip 80 m. laikotarpį nuo pirmojo seksteto iki Franciso Poulenco (1899–1963) seksteto fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams FP (op.) 100 sukūrimo, buvo parašyta kelis kartus mažiau sekstetų negu laikotarpiu „po Poulenco“. Poulenco sekstetas beveik iš karto po antrosios kūrinio redakcijos pasirodymo tapo etalonu<sup>5</sup> kompozitoriams, kuriantiems ansamblius, kuriuose dalyvauja pučiamieji instrumentai ir fortepijonas. Dauguma sekstetų iki 1939 m. buvo parašyti vienos ar kelių dalių sonatos<sup>6</sup> forma, taikant sonatinio ciklo plėtojimo principus. Taip susiformavo prielaidos tokiam sekstetui, kaip Poulenco kūrinys, sukurti:

- 3 Pirmą kartą dauguma pučiamųjų instrumentų įtraukti į Onslowo Sekstetą op. 30 fleitai, klarnetui, valtornai, fagotui, kontrabosui ir fortepijonui.
- 4 Šalys, kurioms atstovaujantys kompozitoriai kūrė sekstetus (sąrašas pateikiamas pagal pirmojo šalyje sukurtą seksteto datą): Prancūzija, Austrija, Šveicarija, Vokietija, Jungtinė Karalystė, Nyderlandai, Argentina, Ispanija, Belgija, JAV, Čekija, Kuba, Rumunija, Brazilija, Izraelis, Čilė, Vengrija, Japonija, Peru, Estija, Švedija, Lenkija, Kanada, Kolumbija, Indija, Danija, Norvegija, Slovakija, Suomija, Airija, Malaizija, Italija, Naujoji Zelandija, Islandija, Ukraina, Graikija, Honkongas, Venesuela, Australija, Serbija, Slovėnija, Turkija.
- 5 „Henri Hell galėjo suabejoti kūrinio „stuburo nebuvimu“, bet jis tikrai buvo teisingas teigdamas, kad „vien tik technikos požiūriu sekstetas yra rečiausios kokybės sėkmė“ (Nichols 2020: 141).
- 6 Sekstetų formų analizė atlikta remiantis Williamo E. Caplino, Igorio Sposobino, Johanno Christiano Lobe'ės (Caplin 2013: 261–285; Способин 1984: 189–222; Lobe 1858) ir kitais tyrimais.

- ♦ keletas prancūzų kompozitorių<sup>7</sup> (jau po Farrenc) sukūrė sekstetų fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams, taip suformuodami tęstinumą Prancūzijos kompozitorių mokykloje;
- ♦ nepaisant kelių išimčių, sekstetams buvo pasirenkamos stambiosios kūrinų formos (sonatos, siuitos, variacijos, įvairių formų daugiabalsiai kūriniai, išskyrus siuitą), kurioms būtinas profesionalus atlikėjų pasirengimas, o tai prisidėjo prie komponavimo ir atlikimo įgūdžių tobulinimo;
- ♦ XX a., gana ramiu tarpukario laikotarpiu, seksteto žanras spėjo įsitvirtinti ne tik kompozitorių arsenale, bet ir koncertinėje scenoje;
- ♦ išaugo domėjimasis muzika pučiamiesiems instrumentams (už orkestro ribų), ypač dėl ryškių solistų pūtikų atsiradimo.

Seksteto muzikoje išryškėjusi Poulenco meilė pučiamiesiems instrumentams (Poulin 1983: 34) ne vieną autorių paskatino atkreipti dėmesį į tai, kad ansambliai su pučiamisiais yra ne mažiau verti kompozitorių ir atlikėjų dėmesio negu fortepijoninis trio ar styginių kvintetas. Seksteto žanras kompozitorių kūryboje vystėsi ne tik Prancūzijoje – nemažą indėlį įnešė ir Nyderlandų kompozitorių mokyklos atstovai: galima sakyti, kad nuo Semo Dresdeno (1881–1957) Nyderlanduose iškilo visa plejada kompozitorių, kūrusių kamerinę muziką pučiamiesiems instrumentams ir fortepijonui, įskaitant sekstetus. Kita šalis, kuri pirmąją pagal fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetui parašytą kūrinį skaičių, yra JAV. Per laikotarpį nuo 1852 iki 2023 m. šiai instrumentų sudėčiai buvo sukurta apie 100 stambiosios formos kūrinų ir miniatiūrų. Daugiausia kūrinų parašyta XX a. antrojoje pusėje–XXI a. pirmajame ketvirtyje.

Kalbant apie seksteto žanrą Lietuvoje, reikia paminėti, kad kol kas nebuvo sukurta nė vieno stambios formos seksteto fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams. Tačiau 2021 m. sekstetui sukurtos dvi miniatiūros – Viltės Žakevičiūtės (g. 1996) „Neišsiųstas laiškas“ ir Agnės Mažulienės (g. 1991) *Inter vallum*. Tokį rezultatą galėjo lemti tai, jog Lietuvoje retai susiburia fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetai kaip muzikantų kolektyvai. Padėtis galėtų pagerėti, jei Lietuvos aukštosiose muzikos mokyklose atsirastų galimybė studentams rinktis fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetą kaip atskirą ansamblio discipliną. Ateityje kai kurie tokių studentų ansambliai galėtų savo veiklą pratęsti jau kaip profesionalūs sekstetai.

7 Prancūzų kompozitoriai, sukūrę sekstetus fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams laikotarpiu „po Farrenc“ ir „prieš Poulencą“: Léon Kreutzer (1817–1868), Charles Quef (1873–1931), Albert Roussel (1869–1937), Toussaint Génin (*jeune*) (1841–1928), Amédée Reuchsel (1875–1931), Eugène Lacroix (1858–1950), Hedwige Chrétien (1859–1944), Jean Cartan (1906–1932), Paul Émile Ladmirault (1877–1944).

## Repertuaro parinkimo principai ir jų taikymas atlikimo praktikoje

Tyrinėjant fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto repertuarą, būtina atkreipti dėmesį į termino „sekstetas“ dualizmą. Vienas šio termino apibrėžimų yra muzikos kūrinys, skirtas šešių specifinių instrumentų ansamblui, o kitas apibrėžimas nurodo į kamerinį atlikėjų kolektyvą. Kasdienėje profesinėje praktikoje šie du skirtingi seksteto fenomeno aspektai dažnai nekonkretizuojami, tačiau minint seksteto sąvoką kartais kyla tam tikrų neaiškumų. Šiame straipsnyje nagrinėjami abu termino „sekstetas“ apibrėžimai, atsižvelgiant į jų tarpusavio priklausomybę ir sąveiką.

Siekiant identifikuoti problemas, kylančias renkantis fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto ansamblio repertuarą, reikia:

- ◆ nustatyti, kokiais tikslais ir kokioms muzikantų grupėms svarbu mokėti pasirinkti tinkamą repertuarą;
- ◆ į kokias kategorijas skirstomi kūriniai sekstetui;
- ◆ trumpai apžvelgti reikšmingiausias šio žanro kūrinių ypatumus.

Fortepijono, fleitos, obojaus, klarneto, fagoto ir valtornos seksteto repertuaro parinkimas yra uždavinys, kuris pirmiausia kyla dviem atvejais:

- 1) mokymosi tikslais profesinėse aukštosiose mokyklose ansamblio klasėje;
- 2) profesionalių muzikantų komandoje rengiant koncertines programas ar kompaktinių plokštelių<sup>8</sup> įrašų turinį.

Pirmuoju atveju kalbama apie kūrinių atranką pagal studijų programos kriterijus ansamblio klasėje. Repertuaro pasirinkimui didelę įtaką turi kiekvieno studento pasirengimo lygis, visų grojimo techninių įgūdžių išmanymas, ankstesnė studentų grojimo ansamblyje patirtis ir gebėjimas girdėti savo partiją daugiasluoksnės partitūros kontekste<sup>9</sup>. Didžiausia studentų seksteto repertuaro pasirinkimo problema – būtinybė orientotis į visų ansamblio dalyvių pasirengimo lygį, pradedant nuo silpniausiai pasirengusiųjų ir baigiant geriausiai pasirengusiais studentais (seksteto partijos šiuo požiūriu dažniausiai būna lygios pagal jų sudėtingumą). Minėta problema labiau priklauso muzikos pedagogikos, o ne atlikimo plotmei ir turi būti sprendžiama taikant pedagoginius darbo organizavimo su studentais principus ir kriterijus. Šiuo atveju repertuaro sekstetui parinkimo

8 Šiuolaikiniame pasaulyje srautinio perdavimo platformos (angl. *streaming services*), tokios kaip *Spotify*, *Apple Music* ir kitos, pakeitė tradicinę kompaktinę plokštelę, todėl, siekiant išplėsti turinio apimtį, pasikeitė ir tradicinis albumo formatas. Vis dėlto naujo formato albumų programų formavimo koncepcija išlieka ne mažiau svarbi nei anksčiau.

9 *In usu* bakalaurantai labai retai turi ankstesnę grojimo patirtį tokiuose dideliuose ansambliuose, kaip sekstetas. Todėl seksteto atlikimas ansamblio klasėje gali tapti tikru išbandymu.



tikslas iš esmės yra mokomasis, o pagrindinis už parinkimą atsakingas specialistas – ansamblio klasės dėstytojas.

Antras atvejis – repertuaro pa(si)rinkimas ir koncertinių programų muzikantams profesionalams formavimas. Šioje situacijoje studentų ansamblio problematika dažniausiai nėra aktuali, tačiau renkantis repertuarą kyla kitų užduočių ir iššūkių. Nors pastaruoju metu kai kuriose Europos, Šiaurės Amerikos, Azijos šalyse susibūrė keli sekstetai (muzikantų kolektyvai, kurie nuolat dirba ir koncertuoja įvairiose salėse), pučiamųjų instrumentų kvinteto ansamblis su kviestiniu pianistu vis dar yra dažnas profesionalių muzikantų bendradarbiavimo būdas siekiant atlikti vieną ar kelis sekstetui parašytus kūrinius. Jei kalbama apie nuolatinę seksteto ansamblio sudėtį, repertuaro pasirinkimą galima patikėti bet kuriam muzikinio kolektyvo nariui. Kiekvienas seksteto narys turi vieną arba daugiau vaidmenų ansamblyje – tų vaidmenų balansas daro tam tikrą įtaką ne tik bendrai ansamblio veiklai, bet ir sumaniam repertuaro pa(si)rinkimui.

Pučiamųjų instrumentų ir fortepijono ansamblyje dažnai pagrindinis vaidmuo priklauso pianistui, nes jis yra tas vienintelis ansamblio dalyvis, kuris gali sekti visą partitūrą, kai kiti ansamblio nariai mato tik savo partijas. Tačiau pučiamųjų instrumentų partijos identifikuojamos kaip solinės lygiai taip pat, kaip ir fortepijono partija. Šiuolaikiniuose kameriniuose ansambliuose nuolat atliekamų apklausų duomenimis, vienintelio ansamblio lyderio vaidmens poreikis vis mažėja. Vadovo ir pavaldinio santykį keičia komandinis bendradarbiavimo modelis, kuris leidžia komandos nariams greitai ir be didelių nuostolių apsieikti vaidmenimis, siekiant didžiausio ansamblio efektyvumo. Pavyzdžiui, vieno ansamblio ilgametis klarnetininkas, dalyvavęs apklausoje (jos rezultatai pateikti straipsnyje *An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets*), teigė: „Kiekvienas instrumentas turi savo vaidmenį ir tapatybę, o mes dirbame kaip komanda“ (Ford, Davidson 2003: 53–74). Taigi kiekvienas profesionalaus ansamblio narys turi galimybę parinkti ir pasiūlyti kūrinių, papildančių ansamblio repertuarą.

Kita vertus, profesionalaus kolektyvo repertuaro problema, su kuria nesusiduria studentų ansambliai, yra optimalaus skirtingų sekstetų derinio parinkimas vienai koncertinei programai. Šiuo atveju svarbu atsižvelgti į koncerto formatą, trukmę, kūrinių kontrastą arba, pagal atvirkštinį principą, kūrinių autorių rėmimąsi kontekstu, atsižvelgimą į chronologiją ir stilistiką. Vienas galimų būdų išspręsti šią problemą – suteikti ansamblio nariams galimybę iš partitūrų išstudijuoti visus turimus kūrinius, parašytus fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetui. Išsamiai ištyrus konkrečius kūrinius, suvokus jų stilistines ir muzikines formas ypatybes, tampa įmanoma struktūrizuoti turimų kūrinių sąrašą pagal konkretaus muzikinio kolektyvo kūrybos kriterijus.

Atliekant seksteto fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams fenomeno tyrimą, nagrinėjant ansamblio problemas, straipsnio autorei kilo idėja surasti daugiau minėtos sudėties kūrinių, taip siekiant patvirtinti prielaidą apie sekstetą kaip savarankišką kamerinės muzikos žanrą ir įvertinti kompozitorių domėjimosi šia sudėtimi pastovumą. Be Poulenco seksteto, buvo rasta per 300 kūrinių, parašytų 1852–2023 metais. Autorė sudarė chronologinį katalogą, kuris yra pirmas bandymas muzikinėje mokslinėje praktikoje susisteminti sekstetus fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai identifikuojant kompozitoriaus vardą, pavardę, šalį, kūrinio sukūrimo arba galutinės redakcijos datą ir, kiek įmanoma, nuorodas į natas bei įrašus. Deja, daugelio kūrinių natos (partitūra ir balsai) užrašytos tik rankraščiuose, o dalis kūrinių saugomi uždaruose archyvuose. Taip pat ne visi sekstetai buvo įrašyti į garso ar vaizdo laikmenas. Sekstetų partitūrų ir garso įrašų paieškos problema gali būti vertinama ir kaip galimybė būsiamiems seksteto žanro tyrinėtojams keliauti po pasaulį ieškant dingusių ar pamirštų kūrinių, praturtinti kamerinės muzikos fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams repertuarą, megzti kultūrinius ryšius tarp įvairių šalių ir tautų.

Autorės sudarytas sekstetų katalogas leidžia nustatyti, kokia muzikinė medžiaga prieinama atlikėjams. Šiuo metu maždaug 190 kūrinių yra viešai prieinami, juos galima įsigyti ar išsinuomoti (norint studijuoti ar atlikti). Toks didelis kūrinių skaičius, apėmiantis 170 m. laikotarpį, leidžia sukurti daugybę įvairių repertuaro derinių koncertinėms programoms ir įrašų albumams. Kad būtų lengviau ieškoti sekstetų ir pasirinkti repertuarą, galima juos suskirstyti į grupes pagal šiuos pagrindinius kriterijus:

- 1) chronologinį (kūriniai, parašyti XIX, XX ar XXI amžiuje);
- 2) geografinį (atranka pagal šalį ir (ar) žemyną);
- 3) kūrinio formos;
- 4) atlikimo populiarumo.

Sekstetų, parašytų XIX a. ir XX a. pirmame trečdalyje, chronologinis repertuaro atrankos kriterijus yra tiesiogiai susijęs su stilistiniu. Beveik visi minėto laikotarpio kūriniai stilistiškai gali būti priskirti tiek ankstyvojo, tiek brandaus, tiek vėlyvojo romantizmo erai. Nuo XX a. trečiojo dešimtmečio seksteto, kaip ir visų kitų muzikos žanrų, kūrimo aplinkybės kardinaliai keičiasi: kiekvienas kompozitorius, rašydamas sekstetus fortepijonui ir pučiamiesiems, kūrybinei savirealizacijai pasirenka unikalų stilių ar jų derinį<sup>10</sup>. XXI a., remiantis kompozitorių atsiliepimais<sup>11</sup>, sekstetas vis dar išlieka patrauklus žanras.

10 Ryškus pavyzdys – Poulenco sekstetas, tapęs prancūzų kompozitoriaus kūrybos viršūne ir lūžio tašku seksteto istorijoje.

11 Autori teko bendrauti su dabartinais įvairių šalių kompozitoriais. Per trumpus interviu apie seksteto žanro savybes ir perspektyvas paaiškėjo, kad beveik visi kompozitoriai numato šio žanro perspektyvą

Pirmam muzikos istorijoje Farrenc sukurtam sekstetui, kurio partitūroje numatyti šeši instrumentai, buvo būtina atitinkama atlikėjų ansamblio sudėtis (1 pav.). Partitūros sudėtingumas<sup>12</sup> ir seksteto užduočių gausa lėmė tai, kad Farrenc sekstetas peržengė įprastas saloninio ir namų muzikavimo tradicijų ribas, kai ansamblio nariai galėjo skaityti savo partijas iš lapo<sup>13</sup>: „*Neslifuotas* pasirodymas, pavyzdžiui, skaitymas ar repeticija, po kurių vyko diskusija, buvo įprastas“ (Bunzel, Loges 2019: 5). Norėdami atlikti Farrenc sekstetą, muzikantai turėjo nuodugnai išmokti ir parengti savo partijas, tam tikrą laiką kartu repetuoti, o tai lėmė seksteto, kaip atlikėjų ansamblio, atsiradimą.

Įdomu tai, kad Farrenc kūryba dar visai neseniai buvo nežinoma nei plačiajai visuomenei, nei daugeliui profesionalių muzikantų. Ir tik pastaruoju metu, Vokietijos ir Prancūzijos archyvuose atradus Farrenc partitūrų originalus, pradėta domėtis jos muzika, o Sekstetas op. 40 nuolat skamba Europos ir Šiaurės Amerikos koncertinėse scenose. Šio kūrinio įrašą išleido prancūzų ansamblis „Les Vents Français“<sup>14</sup>. Taigi, pats pirmas sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams užėmė aukštą vietą profesionalių muzikantų repertuare.

Kitas vertas dėmesio seksteto repertuaro atžvilgiu XIX a. kūrinys – austrų kompozitoriaus Ludwigo Thuille'o (1861–1907) Sekstetas B–dur op. 6, sukurtas 1888 metais. Visa jo partitūra pasižymi tankia faktūra (šio kūrinio I d. fragmentą žr. 2 pav.), o itin tiršta fortepijono faktūra kartais primena simfoninės partitūros transkripciją. Monumentali sonatos forma, labiau būdinga orkestriniams ciklams nei kameriniams kūriniams, siejama su simfoninio ciklo tradicijomis. Nors Thuille irgi nelabai žinomas kompozitorius (kaip ir Farrenc), tačiau jo ryškus ir iššūkių atlikėjams keliantis Sekstetas op. 6 gana dažnai įtraukiamas į kamerinės muzikos programas.

ir plėtrą. Pavyzdžiui, Owenas Underhillas (Kanada) mano, kad turi būti sudarytos sąlygos sėkmingai seksteto ansamblio ateičiai, taip pat kad kompozitoriams tokie ansambliai turi būti užsakomi dažniau. Wendy Griffiths per interviu teigė: „Šis ansamblis tinka daugeliui šiuolaikinių stilių ir tikrai turėtų tapti populiariesnis. Stiliai (nuo atonaliojo iki neoromantinio bei postminimalistinio) šiai instrumentuotei tinka galbūt net labiau nei styginių kvartetui.“ Pasak Lásló Süle (Vengrija, Suomija), „jis [sekstetas] turi turėti ateitį. Jis toks pat vertingas ir turtingas, kaip styginių kvartetą ar fortepijoninis trio / kvartetą ir t. t. Turėtų būti plačiau skleidžiamas kamerinės muzikos mylėtojų džiaugsmui.“ Plačiau žr. šio straipsnio autorės Meno doktorantūros projekto tiriamojo darbo 2 priedą: M. Mirovskaya, *Sekstet fortepiano u d d u o v o v y h : f u n k c i j i u i z a d a c h i p i a n i s t a v a n s a m b l e* (liet. Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: pianisto funkcijos ir uždaviniai ansamblyje), 2023.

12 Partitūros fragmentas (1 pav.) parodo fortepijono partijos virtuoziškumą, taip pat artikuliacijos ir kitų pučiamųjų instrumentų partijose esančių detalių gausą.

13 Kalbama apie XIX a. Europoje veikusius muzikos salonus.

14 Seksteto op. 40 įrašas įtrauktas į „Les Vents Français“ albumą „Winds and Piano“ (2014), kurį išleido „Warner Classics“ muzikos kompanija. Prieiga per internetą: <https://www.prestomusic.com/classical/products/8049495--les-vents-francais-winds-piano> [žiūrėta 2023 01 28].

87

Fl. scen ..... do *f*

Ob. scen ..... do *fz*

Clar. (B) [*cresc.*] *f*

Cor. (Es) scen ..... do *fz*

Fg. scen ..... do *fz*

P. scen ..... do *f*

90 C

Fl.

Ob. *p*

Clar. (B) *p*

Cor. (Es) (*p*)

Fg. *p*

P.

1 pav. Louise Farrenc. Sekstetas c-moll op. 40 (1852), I d. fragmentas

Dar vienas seksteto repertuaro perlas – Theodoro Blumerio (1881–1964) Sekstetas: originali tema su variacijomis op. 45<sup>15</sup>. Nors Blumerio sekstetas sukurtas 1921 m., jis priskiriamas romantizmo erai pagal tonacinį planą, instrumentuotę, pučiamųjų instrumentų tembrų traktavimą, melodiškumą ir pagrindinės temos plėtojimą Roberto Schumanno ir Johanneso Brahmsio variacijų stiliumi. Seksteto unikalumas slypi už pasirinkto pagrindinės temos išdėstymo: temą atlieka tik pučiamųjų instrumentų kvintetas. Užtat pirmą variaciją skambina fortepijonas solo, o visi instrumentai susijungia antroje variacijoje. Be to, kiekviena variacija turi unikalų žanrinį pradą ir pavadinimą<sup>16</sup>.

Pats žymiausias sekstetas (tiek profesionaliems muzikantams, tiek klausytojams) – Franciso Poulenco Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams FP. 100. Jis sukurtas remiantis tam tikromis prielaidomis. Pirmiausia, kamerines kompozicijas pučiamiesiems instrumentams (taip pat pučiamiesiems ir fortepijonui) Poulencas rašė visą savo kūrybinį gyvenimą, puikiai suvokdamas jų specifiką ir sąveikas su fortepijonu ansamblyje dėsnius. Antra, Poulenco darbas su šiuo Sekstetu truko beveik dešimtmetį (1931–1940), o tai rodo nuolatinį susidomėjimą ir didžiausią kūrinio pakeitimų, tobulinimų skaičių. Trečia, išleidus antrąją Seksteto versiją, daugelis kompozitorių, įkvėpti Poulenco muzikos ir susidarę neįprasto, bet ryškaus fortepijono ir pučiamųjų instrumentų kamerinio ansamblio įspūdį, sukūrė savo kūrinių tai pačiai sudėčiai. JAV kompozitorė Wendy Griffiths interviu<sup>17</sup> teigė: „Poulenco Sekstetas yra vienas mano mėgstamiausių kamerinių kūrinių ir neabejotinai tapo įkvėpimu kuriant „Mėlyną tekstūrą baltoje šviesoje.“<sup>18</sup>

Laikotarpiu „po Poulenco“ atsirado daug daugiau naujų sekstetų nei iki tol. Iki 1931 m., kai Poulencas ėmėsi kurti sekstetą, buvo parašyta 60 šio žanro kūrinių, o laikotarpiu nuo 1932 iki 2023 m. – apie 260. Kartu su klasikiniu išdėstymu ir formomis XX–XXI a. sekstetuose dažnai naudojami avangardiniai metodai ir technikos. Pavyzdžiui, Benjaminas Schweitzeris<sup>19</sup> (g. 1973) savo kūrinio (*Schärfe. Schatten*) leidinio pratarmėje pateikia konkrečius paaiškinimus (instrukcijas), kaip atlikti šiuolaikinių instrumentų grojimo technika pagrįstus štrichus (žr. 3 pav.).

15 Theodor Blumer, *Sextett: Originalthema mit Veränderungen (Kammersinfonie)* No. 1 F-dur, Op. 45 (1921).

16 1 variacija – „Improvizacija fortepijonui solo“, 2 variacija – *Capriccio*, 3 variacija – „Pastoralė“, 4 variacija – „Slaviškas šokis“, 5 variacija – „Romansas“, 6 variacija – „Humoreska“, 7 variacija – „Finalas“.

17 Straipsnio autorės interviu su Griffiths vyko 2023 m. vasario mėn.

18 Wendy Griffiths, *Blue Texture in a White Light* pučiamųjų instrumentų kvintetui ir fortepijonui (1993). Prieiga per internetą: <https://soundcloud.com/user-753828182/blue-texture-in-a-white-light> [žiūrėta 2023 11 20].

19 Benjaminas Schweitzeris, *Schärfe. Schatten* (2008) pučiamųjų instrumentų ir fortepijono sekstetui. Prieiga per internetą: <https://www.schott-music.com/en/schaerfe-schatten-noc251351.html> [žiūrėta 2023 11 19].



Norint pasirinkti tokį ar panašų kūrinį ansamblio repertuarui, reikia turėti specialių žinių ir įgūdžių šiuolaikinės muzikos atlikimo srityje, taip pat papildomų priemonių (plekto fortepijono stygomis užgauti ir kitų). Schweitzeris savo sekstete visiškai naujai, palyginti su ankstesniais žanro pavyzdžiais, traktuoja tiek pučiamųjų instrumentų tembrų reikšmes, tiek fortepijono skambesį.

Fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanro formavimosi procese išryškėjo tam tikros tendencijos, kurias vertėtų suvokti pradėdant rinktis atliekamą repertuarą. Viena tendencija – kompozitorių dažnai sekstetui pasirenkamos stambiosios muzikos formos. Kaip minėta, ypač XIX a. ir XX a. pirmojoje pusėje kompozitoriai sekstetams rašyti neretai pasirinkdavo sonatos, siuitos, variacijų formas. Renkantis ansamblio repertuarą reikia turėti omenyje, kad kartais kelių dalių sekstetas gali trukti nuo 20 iki 40 minučių. Esant tokiai kūrinio apimčiai atlikėjai praleistų daug valandų repetuodami ir individualiai studijuodami savo partijos tekstą. Įskaitant interpretacijos paieškos procesą, stambaus seksteto parengimas atlikti gali užtrukti ne vieną mėnesį. Kita tendencija – miniatiūrų šiam ansambliui kūrimas, kai sekstetų repertuare kartais atsiranda nedidelės trukmės ir paprastos formos kūriniai (pavyzdžiui, Fritzo Fuhrmeisterio<sup>20</sup> (1862–1937), Albert'o Rousselio<sup>21</sup> (1869–1937) ir kitų vėlesnių kompozitorių). Šis faktas leidžia koncertų programose ir per repeticijas stambiujų formų kūrinius kaitalioti su divertismentais ar interliudijomis.

XX a. sekstetų kryptis (nuoseklus muzikos kalbos komplikavimas pereinant nuo tonaliosios prie atonalios muzikos, taikant skirtingas kompozicijos technikas) turėjo teigiamas įtakos žanro raidai. Atsirado galimybė naujai interpretuoti įprastus pučiamųjų instrumentų tembrus, kurie klausos suvokimo procese įsitvirtino kartu su naujų artikuliacijos technikų paieška. Tuo pat metu į seksteto žanrą ėmė skverbtis džiazos elementai, etniniu ir regioniniu požiūriu įvairių kompozicijos mokyklų, kurios akademinis muzikos instrumentus traktavo kaip liaudies instrumentų analogus, įtaka<sup>22</sup>. Tokie reiškiniai teigiamai veikė tiek minėto žanro raidą, tiek atlikimo technikos tobulėjimą. Galiausiai, daugeliu atvejų XX–XXI a. sekstetų repertuaras gerokai praturtėjo dėl skirtingų (ne Europos) tautų muzikos elementų (melodikos, modalumo, ritminių struktūrų, vaizdinių) prasiskverbimo *ląsteliniu lygmeniu*.

20 Fritz Fuhrmeister, *Gavotte und Tarantelle*, Op. 6 (1902). Prieiga per internetą: [https://imslp.org/wiki/Gavotte\\_and\\_Tarantelle\\_for\\_Piano\\_and\\_5\\_Winds%2C\\_Op.6\\_\(fuhrmeister%2C\\_Fritz\)](https://imslp.org/wiki/Gavotte_and_Tarantelle_for_Piano_and_5_Winds%2C_Op.6_(fuhrmeister%2C_Fritz)); <https://www.youtube.com/watch?v=wKCUDALhWgs> [žiūrėta 2023 08 14].

21 Albert Roussel, *Divertissement*, Op. 6 (1906). Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=vWb54MNGncY>; <https://www.youtube.com/watch?v=vWb54MNGncY> [žiūrėta 2023 09 18].

22 Įtaka sklido iš JAV, Lotynų Amerikos, Azijos, Australijos regionų: Kubos, Venesuelos, Japonijos, Australijos, Naujosios Zelandijos ir kt.

## Explanations

Duration: ca. 8 minutes

Accidentals refer only to the immediately following note, except in case of immediate repetition.

The Horn transposes a fifth lower also in bass clef passages.

 "crescendo *dal niente*" / *diminuendo al niente*".



Glissando: start at an indicated point during a sustained note (otherwise, glissandi always over the whole duration of the note)



3 beams always indicate flutter tongue or fast tremolo

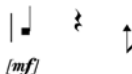


Dashed arrows and slurs indicate a possibly smooth transition between different sound colours/techniques



square notehead with lines:

Winds: high additional amount of air, noisy, instable sound  
Piano: half damped string



square notehead without lines:

pure air sound resp. slap without pitch  
Dynamics in square brackets indicate that the produced sound will be softer than ordinary playing at the same dynamic level.



Horn: stopped (+) resp. open (°) notes.

If there is no additional indication at transitions/changes between open and stopped notes, the intonation difference has to be adjusted as far as possible.

Otherwise, "ohne Ausgleich" indicates that the resulting pitch change is explicitly required and indicated by a glissando line.



Repetitions (as fast as possible) over the specified duration



'smorzato'



Key click



Timbre-changes are indicated as shown alongside (two gradations of more dim colours, "N" = back to normal fingering).



Other than timbre-changes with partly subtle, but perceptible differences of pitch and sound colour, for *bisbigliando* have to be chosen fingerings with a minimum deviance (or possibly none at all) from the sound of the ordinary fingering which allow to execute a fast "colour trill"



Slap



stop air-stream with tongue slap



harmonic/  
double harmonic  
(note in brackets:  
fundamental)



Flute:  
"pizzicato"

Embochure changes are indicated by R (reed), B (blowing pressure) and L (lip pressure)  
(Scale from - to ++, no instruction = normal)



**Multiphonic**, in which the notated pitch has to be dominantly perceptible. The given fingerings (according to and numbered after Levine (Flute), Veale/Mahnkopf (Oboe), Rehfeldt/Farmer (Clarinet - Boehm-), serve as recommendations. Should the player find it impossible to produce the sounds using the given fingerings, he/she may develop individual solutions based on the notated pitches. The bassoon part only gives the dominating pitches and instructions about the sound colour of the multiphonic because the many differing possibilities, depending from instrument manufacturer and reed, make it too difficult to suggest reliable fingerings.

The pianist needs a plectrum and a wedge (made of felt or wood) in order to prepare the G♭1 and F2 strings in such a way that the notated pitch is still perceptible, but the sound becomes noisy. The prepared notes are indicated with a specially shaped notehead: ◆

3 pav. Benjamin Schweitzer (1973). *Schärfe. Schatten* (2008) fortepijono ir pučiamųjų sekstetui. Pratarmė



Kūrinių populiarumo kriterijus sekstetų repertuaro pasirinkimo procese atsirado dar Ferenco Liszto laikais: vienas Liszto profesinių uždavinių buvo nežinomų ar retai skambančių kūrinių populiarinimas juos atliekant viešuosiuose koncertuose. Pasirinkdami repertuarą sekstetui, muzikantai vykdo reikšmingą misiją supažindinti klausytojus su nedažnai atliekamais kūrinių tokiais retai ansamblio sudėčiai ir įtraukti kuo daugiau žmonių į bendrą kamerinės muzikos klausymosi vyksmą (patirtį)<sup>23</sup>.

## Išvados

Remiantis straipsnyje aptartu fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų seksteto repertuaru, galima teigti, kad repertuaro parinkimo procesas yra gana sudėtingas ir priklauso nuo daugelio veiksnių. Bet aukšto sudėtingumo lygio repertuarą galima pasirinkti tik aukštesnėse universitetų arba akademijų studijų pakopose<sup>24</sup>, kai visi ansamblio dalyviai yra puikiai įvaldę grojimo savo instrumentais techniką. Profesionalūs seksteto kolektyvai turi platesnių galimybių pasirinkti repertuarą ir tai leidžia atlikėjams per seksteto žanrą visiškai realizuoti savo kūrybinį potencialą. Vis dėlto, esant didelei muzikinės medžiagos įvairovei, gali būti sunku suderinti skirtingų stilių ir formų sekstetus. Bendrame pasaulio sekstetų kontekste ypač laukiama stambiosios formos lietuviškų sekstetų atsiradimo, nors jau dvi miniatiūros tokiais sudėčiai yra sukurtos. Lietuvių liaudies dainų melodingumas praturtintų būsimo kūrinių sekstetui skambesį ir ateityje padėtų skatinti Lietuvos kamerinės muzikos populiarinimą užsienyje.

*Įteikta 2023 11 12  
Priimta 2023 12 19*

23 Angl. *co-creation* sąvoka kamerinės muzikos kontekste gali būti traktuojama kaip kompozitorių, atlikėjų ir klausytojų bendra kūryba vykstant kūrinių atlikimo procesui.

24 Magistrantūroje arba doktorantūroje.

## LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Badura-Skoda, E. Bartolomeo Cristofori. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons. From Scarlatti to Beethoven*. Indiana: Indiana University Press, 2017, p. 32–58.
- Baines, A. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications, 1991.
- Baron, J. H. *Intimate Music. A History of the Idea of Chamber Music*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1998.
- Bunzel, A., Loges, N. (eds.). *Musical Salon Culture in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.
- Caplin, W. E. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Doğantan-Dack, M. Introduction: Setting the Stage. *The Chamber Musician in the Twenty-First Century*. Basel: Multidisciplinary Digital Publishing Institute, 2022, p. 1–20.
- Ford, L., Davidson, J. W. An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets. *Psychology of Music*, 31(1), 2003, p. 53–74.
- Grotjahn, R., Heitmann, C. *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2006.
- Gürsching, A. Bläserkammermusik, ed. L. Lütteken. MGG Online, 1994. Prieiga per internetą: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15165&v=1.0&rs=mgg15165> [žiūrėta 2022 11 04].
- Lobe, J. C. *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1858. Prieiga per internetą: [https://imslp.org/wiki/Lehrbuch\\_der\\_musikalischen\\_Komposition\\_\(Lobe,\\_Johann\\_Christian\)](https://imslp.org/wiki/Lehrbuch_der_musikalischen_Komposition_(Lobe,_Johann_Christian)) [žiūrėta 2023 09 07].
- Nichols, R. *Poulenc: A Biography*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- Padilla, G. *Chamber Music Fundamentals and Rehearsal Techniques for Advancing String Students*. Dissertation. Morgantown: West Virginia University, 2021.
- Poulin, P. L. *Three Stylistic Traits in Poulenc's Chamberworks for Wind Instruments*. Dissertation. New York: University of Rochester, 1983.
- Radice, M. A. *Chamber Music. An Essential History*. Michigan: University of Michigan Press, 2012.
- Railaitė-Jurkūnienė, A. *Akompanuojančio pianisto partneriškumas: Halinos Znaidzilauskaitės interpretacinis dėmuo, teorinė meno projekto dalis*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.
- Randel, D. M. Sextet. *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Kindle edition). Cambridge: Harvard University Press, 2003, p. 778.
- Wingfield, P. Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception History. *Music Analysis*, 2008, Vol. 27, Issue 1 March, p. 137–177.
- Способин, И. В. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1984.

## The piano and wind sextet: issues in repertoire selection

**SUMMARY.** A sextet of piano and wind instruments appeared in the 19th century. However, the prerequisites for such an ensemble appeared a little earlier. The emergence of the sextet coincided with a new era of chamber music. Over 170 years, more than 300 sextets have been created around the world. The traditions of the piano and wind sextet genre were formed, such as the use of large forms in the sextet composition, the importance of the role of the piano in the score, etc. Francis Poulenc's Sextet Op. (FP) 100 became the pinnacle of the genre and encouraged later composers to create for the same composition. As a result, in the 20th and 21st centuries a very wide spectrum of works for the sextet appeared and professional ensembles with a permanent composition were formed. The process of choosing the repertoire for the sextet is fundamentally ambivalent, as the sufficiently large amount and stylistic variety pose challenges both to students studying in higher education institutions and to professional performers.

### KEYWORDS:

sextet for piano, flute, oboe, clarinet, bassoon and horn, chamber music, piano, wind quintet.



## Leidiniai

## MOKSLO MONOGRAFIJOS, STUDIJOS

- Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė, Donatas Katkus, Vita Gruodytė. *Garsinės utopijos. Lietuvių muzikos modernėjimo trajektorijos ir kontekstai*. ISBN 978-609-8071-59-7
- Mykolas Natalevičius. *Drone Music: Genre and Composition*. ISBN 978-609-8071-73-3
- Rimantas Sliužinskas. *Lietuvių etnomuzikologijos šaltiniai ir ankstyvoji terminija*. ISBN 978-609-8071-74-0
- Rytis Ambrazevičius, Lina Navickaitė-Martinelli. *Muzikos atlikimo raiškos suvokimas. Tarpkultūriniai aspektai ir lietuviškasis atvejis* (elektroninis leidinys). ISBN 978-609-8071-71-9
- Voices from Lithuania. All songs are from life*. European Voices: Audiovisuals No 6. Compiled and commented by Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene (su 2 DVD). ISBN 978-609-8071-69-6

## MOKSLINIAI ŽURNALAI

- Lietuvos muzikologija*. XXIV. ISSN 1392-9313
- Ars et praxis*. XI. ISSN 2351-4744
- Principles of music composing*. XXIII. ISSN 2351-5155

## STRAIPSNIŲ RINKTINĖS

- Rūta Gaidamavičiūtė. *Su lietuvių muzikos tėkme* [serija „Lietuvos muzikologijos šaltiniai“]. ISBN 978-609-8071-72-6

## METODINIAI LEIDINIAI

- Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį. Solfedžio 4 klasei*. Vadovėlis. ISMN 979-0-806003-24-4
- Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį. Solfedžio 4 klasei*. Pratybų sąsiuvinis. ISMN 979-0-806003-25-1
- Akompanimento skaitymo iš lapo pratybos*. Sudarė Jonė Punytė-Svigarienė. ISMN 979-0-806003-29-9

## NATOS

- Dominykas Digimas. *In sense smuikui solo* [serija „Lietuvių muzika styginiams“]. ISMN 979-0-806003-23-7
- Žibuoklė Martinaitytė. *Ties riba smuikui solo* [serija „Lietuvių muzika styginiams“]. ISMN 979-0-806003-20-6
- Jonas Jurkūnas. *Sentimentalūs ir monotoniški etiudai smuikui solo* [serija „Lietuvių muzika styginiams“]. ISMN 979-0-806003-22-0

- Julius Andrejevas. Koncertas fortepijonui ir styginių orkestrui „Sakmė“, klavyras. ISMN 979-0-806003-21-3
- Vytautas Laurušas. *Dainos chorui*. ISMN 979-0-806003-27-5
- Giedrius Kuprevičius. *Goetheliederbuch* balsui ir fortepijonui [serija „Lietuvių kamerinė vokalinė muzika“]. ISMN 979-0-806003-26-8
- Mindaugas Urbaitis. *Kūriniai balsui ir fortepijonui* [serija „Lietuvių kamerinė vokalinė muzika“]. ISMN 979-0-806003-28-2

## Konferencijos

- LMTA menų edukologijos krypties studentų konferencija „Teorijos žingsniai praktikos link“ (2023 m. balandžio 26 d.)
- Tarptautinė mokslinė konferencija „Berniukų chorinio dainavimo raida Baltijos šalyse ir Ukrainoje“, skirta Hermano Perelšteino 100-osioms gimimo metinėms paminėti (2023 m. balandžio 26 d.)
- LMTA kasmetinė tyrimų konferencija „Menininkų bendrystė ir bendradarbiavimas meninėse praktikoje: Vilniaus ir pasaulio kontekstai“ (2023 m. gegužės 3–4 d.)
- Respublikinė mokslinė konferencija „Muzikos meno, mokslo ir edukacijos jungtys tradicijų ir inovacijų kontekste“ (2023 m. rugsėjo 27 d.)
- Tarptautinis muzikologų simpoziumas „Muzikinio (trans)avangardo šimtmetis: impulsai ir kontekstai“ (2023 m. spalio 6–7 d.)
- Tarptautinė kinotyros konferencija „Miestas kine ir audiovizualinėse medijose“ (2023 m. spalio 20–21 d.)
- Tarptautinė mokslinė konferencija „Kalbėjimo fenomenas“ (2023 m. lapkričio 6–8 d.)
- 23-ioji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: nacionalumas versus globalumas“ (2023 m. lapkričio 15–17 d.)
- Tarptautinis simpoziumas IMPACT „Kūrybiškumas ir improvizacija scenos menuose“ (2023 m. lapkričio 22–25 d.)
- Etnomuzikologų konferencija „Kas sunėšė medų į LMTA folkloro avilius“, skirta etnomuzikologei Zitai Kelmickaitei atminti (2023 m. gruodžio 15 d.)

## Meno doktorantūros projektai

- Marta Finkelštein. „Muzikos kuratorystė šiuolaikybėje: kontekstai, lietuviškoji scena ir ansamblis „Synaesthesia“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo dalies vadovė – prof. dr. Indrė Baikštytė, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Meno doktorantūros projektas gintas 2023 m. birželio 21 ir 22 d.
- Paulius Ignatavičius. „Shakespeare'o tragedija „Hamletas“: herojaus identiteto ir jo raiškos transformacijų režisūrinė studija“. Teatras ir kinas (C 002). Meno projekto kūrybinio darbo vadovas –

prof. Oskaras Koršunovas, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2023 m. gruodžio 11 ir 12 d.

Aleksandr Špilevoj. „Melas, pasakojantis tiesą: Storytellingo fenomenas šiuolaikiniame teatre“. Teatras ir kinas (C 002). Meno projekto kūrybinio darbo dalies vadovas – doc. Iwan Wyrpajew, tiriamojo darbo vadovė – doc. dr. Ramunė Balevičiūtė. Meno doktorantūros projektas gintas 2023 m. gruodžio 11 ir 12 d.

Kamilė Gudmonaitė. „Į realybę įsiveržiantis socialinio teatro fenomenas“. Teatras ir kinas (C 002). Meno projekto kūrybinės dalies vadovas – doc. Agnius Jankevičius, tiriamojo darbo vadovė – prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė. Meno doktorantūros projektas gintas 2023 m. gruodžio 12 ir 13 d.

Maria Mirovskaya. „Sektetas fortepijonui ir pučiamiesiems muzikos instrumentams: pianisto funkcijos ir uždaviniai ansamblyje“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo dalies vadovė – prof. Dalia Balsytė, tiriamojo darbo vadovas – prof. habil. dr. Leonidas Melnikas. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2023 m. gruodžio 18 ir 20 d.

Agnė Dūkštaitė-Malukienė. „Akordeono dumplių valdymo kompleksiskumas XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje“. Muzika (C 001). Meno projekto kūrybinio darbo dalies vadovas – prof. Iñaki Alberdi, tiriamojo darbo vadovė – doc. dr. Audra Versekėnaitė-Efthymiou. Meno doktorantūros projektas gintas LMTA 2023 m. gruodžio 19 ir 21 d.

## Bakaluro, magistro darbai

### MUZIKOS STUDIJOS, MUZIKOS TYRIMAI

#### **Bakaluro darbas**

Faustina Dedūraitė. „Melancholiškas šiauriečio paveikslas Hanso Abrahamseno kūryboje“ (vadovė prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė)

### MUZIKOS TEORIJA IR KRITIKA

#### **Bakaluro darbas**

Indrė Bareikytė. „Choro vadovo vaidmuo kolektyvo veikloje: Ukmergės kultūros centro mišrus choras „Vyturus“ (vadovė doc. dr. Laima Budzinauskienė)

### MENO TEORIJA, MUZIKOLOGIJA

#### **Magistro darbai**

Ignas Gudelevičius. „Estradinių ansamblių repertuaras XX a. septintojo dešimtmečio Lietuvoje: „Nemuno žiburių“ atvejis“ (vadovė doc. dr. Laima Budzinauskienė)

Totilė Levandauskaitė. „Metaforiška mąstysena muzikoje: konceptualiosios metaforos lietuvių muzikų recenzijose“ (vadovė prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė)

## MUZIKINIS FOLKLORAS

### **Bakalauro darbas**

Kotryna Juškaitė. „Pokario kartos raguviškių „jaunystės dainos“ (vadovė prof. habil. dr. Daiva Vyčinienė)

## MENO TEORIJA, ETNOMUZIKOLOGIJA

### **Magistro darbai**

Daina Miliukaitė. „Laidotuvių tradicijų kaita Prienų apylinkėse XX a. antroje pusėje – XXI a. 1–2 dešimtmetyje“ (vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas)

Morta Elžbieta Bieliukaitė. „Folkloro ansamblių „Stadalėlė“: dainavimo bruožai ir tradicijos perėmimas“ (vadovas prof. dr. Rytis Ambrazevičius)

Dainius Maslauskas. „Armonikos tipo instrumentų modifikavimo tradicija Aukštaitijoje“ (vadovas doc. Evaldas Vyčinas)

Alpas Mulevičius. „Aukštaičių panevėžiškių tradiciniai instrumentiniai ansambliai: tęstinumas, kaita ir sąveikos XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje“ (vadovė doc. dr. Gaila Kirdienė)

Eglė Kašėtienė. „Šilių dzūkų dainavimo tradicijos kaita XX a. II pusėje – XXI a. pradžioje“ (vadovė prof. habil. dr. Daiva Vyčinienė)

## SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

### **Bakalauro darbai**

Gabrielė Pelakauskaitė. „Dirbtinio intelekto taikymas teatre. Pavyzdžiai Lietuvos scenoje“ (vadovė lekt. Aušra Kaminskaitė)

Dovilė Jadzevičiūtė. „Lėlių vaidmuo potraumines patirtis analizuojančiuose dramos teatro spektakliuose“ (vadovė lekt. Aušra Kaminskaitė)

Gina Kimantaitė. „QUEER teorija ir LGBTQ+ reprezentacija Lietuvos kine“ (vadovė doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė)

## MENO TEORIJA, TEATROLOGIJA IR KINOTYRA

### **Magistro darbai**

Marius Juknevičius. „Eksperimentinė muzika kino garso takeliuose: apropiacija, legitimacija, tyrimai“ (vadovė doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen)

Laura Šimkutė. „Intermedialumas teatre: kino medijos įtaka šiuolaikiniam Lietuvos teatrui“ (vadovė prof. Ramunė Marcinkevičiūtė)

## Apdovanojimai

Nacionalinė kultūros ir meno premija paskirta kompozitoriui, LMTA muzikologijos katedros prof. Mindaugui Urbaičiui (už urbanistinę energiją, minimalizmo grožį muzikos ir šokio scenose).



Lietuvos kompozitorių sąjungos Vytauto Landsbergio premija skirta kompozitoriams, LMTA alumnui Šarūnui Nakui ir LMTA muzikologijos katedros prof. Mindaugui Urbaičiui už nesisteminę edukaciją ir sistemingas provokacijas radijo laidų cikle „Modus“ (LRT).

Lietuvos kompozitorių sąjungos premija paskirta muzikologei, LMTA muzikologijos katedros prof. habil. dr. Gražinai Daunoravičienei už originalų lietuvių muzikos analizės raktą monografijų dvitomyje „Muzikos genotipo teorinis modelis“ ir „Lietuvių muzikos kultūros raida (1970–2020) genotipo požiūriu: nuo deformacijos iki naujų fenomenų“ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022).

Parengė *Ilzė Berkelytė*

## Apie autorius

JOANA DAUNYTĖ-SAVICKIENĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje nuo 2016 m. dėsto arfos atlikimo meną, nuo 2023 m. – docentė. Studijavo Ženevos aukštojoje muzikos mokykloje (2008–2011), Amsterdamo konservatorijoje (2011–2013), o Norvegijos muzikos akademijoje baigė Solisto studijų programą (2016). Kaip solistė Daunytė-Savickienė koncertavo įvairiose šalyse (Olandija, Liuksemburgas, Norvegija, Šveicarija, Prancūzija, Airija, Vokietija, Didžioji Britanija, Ispanija, Kinija, JAV). Grojo solo su Lietuvos nacionaliniu simfoniniu orkestru (šiuo metu yra jo artistė), Lietuvos valstybiniu simfoniniu, Lietuvos kameriniu, Šv. Kristoforo kameriniu, Kauno miesto simfoniniu, Vytauto Didžiojo universiteto kameriniu, Šiaulių kameriniu orkestrais ir kitais žymiais Lietuvos kolektyvais. Koncertavo didžiosiose Lietuvos salėse (Lietuvos nacionalinė filharmonija, Kauno filharmonija, Vilniaus kongresų rūmai, Klaipėdos koncertų salė ir kt.). Daunytė-Savickienė dalyvauja šiuolaikinės muzikos projektuose, yra unikalaus šeimyninio ansamblio „Regnum musicale“ narė. Arfininkės pasiekimus patvirtina jai skirtos stipendijos ir įvertinimai. 2022 m. didžiausia pasaulyje klasikinės muzikos įrašų leidykla „Naxos“ išleido pirmą kartą pasaulio muzikos istorijoje arfos garsais suskambėjusią Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūrinių kompaktinę plokštelę „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. On the Harp Strings“ [„Arfos stygomis“]. Atlikėja entuziastingai skatina Lietuvos kompozitorių kūrybą arfai – jos iniciatyva įvyko ne viena Loretos Narvilaitės, Vytauto Barkausko, Vlado Švedo, Arvydo Malcio, Žibuoklės Martinaitytės, Augustės Dūdaitės kūrinių premjera.  
joana.daunyte@gmail.com

AKVILĖ GELAŽIŪTĖ 2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje baigė vaizdo režisūros bakalauro studijas ir 2015 m. ten pat įgijo vaizdo režisūros magistro laipsnį. Jos baigiamasis magistro darbas – filmas „Deminas: dvi tvirtovės“ – nacionaliniuose Lietuvos kino apdovanojimuose „Sidabrinė gervė“ buvo apdovanotas kaip geriausias studento filmas. Po magistro studijų Gelažiūtė pakviesta tapti lektore Vilniaus Gedimino technikos universitete, kuriame dabar ji dėsto Medijų gamybos ir Scenarijaus rašymo pagrindų modulius. 2020 m. režisierė pradėjo meno doktorantūros studijas, kuriose atlieka tyrimą tema „Absurdo komizmo strategijos kine“.

Filmografija:

- ♦ „2,2 atmosferos“ (premjera numatoma 2024), trumpametražis vaidybinis filmas;
- ♦ „Neregėta Europa“ (2019), ilgametražis dokumentinis filmas;
- ♦ „Bufetas“ (2019), trumpametražis vaidybinis filmas;
- ♦ „Deminas: dvi tvirtovės“ (2015), ilgametražis dokumentinis filmas;
- ♦ „Marijos nebuvo“ (2014), trumpametražis vaidybinis filmas;
- ♦ „Geriausias skyriuj“ (2012), trumpametražis vaidybinis filmas.

akvile.gelaziute@gmail.com

IEVA JACKEVIČIŪTĖ baigė baletu mokyklą, vėliau – vaidybos ir teatro edukologijos studijas. Šiuo metu Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje studijuoja Teatro režisūros doktorantūroje. Jackevičiūtė nagrinėja spektaklių vaikams iki penkerių metų kūrimo ypatumus ir aktyviai užsiima edukologine veikla: veda kūdikiams ir vaikams ankstyvojo meno pamokas, rengia mokymus pedagogams įvairiomis meninio ugdymo temomis, dirba su paaugliais ir jaunimu, režisuoja spektaklius. Menininkė augina tris vaikus, tad kūrybinės ir pedagoginės veiklos kryptis pasirinkta neatsitiktinai. Kūrybinę ir pedagoginę veiklą Jackevičiūtė sujungė su vyro, teatro kūrėjo Raimondo Klezio veikla – drauge jie įsteigė nepriklausomą teatrą „No Shoes“, į kurį žiūrovai kviečiami užsukti be batų, nes taip švariau visomis prasmėmis.  
ieva.jackeviciute@lmta.lt

MONIKA JAŠINSKAITĖ – teatro tyrėja ir kritikė. Teatro menu ypač susidomėjo studijuodama menotyrą Vytauto Didžiojo universitete (jį baigė 2014 metais). 2012 m. kultūrinėje spaudoje pradėjo rašyti apie teatrą ir šokį, pamažu ėmė kelti klausimus apie kūrybines sąlygas. Jašinskaitė glaudžiai bendradarbiavo su keletu teatrų, tarp jų – su Nacionaliniu Kauno dramos, Artūro Areimos teatru, taip pat kurį laiką dirbo Juozo Miltinio dramos teatre. Kaip dramaturgė dirbo kuriant kelis šokio ir dramos pastatymus. 2018 m. inicijavo Scenos meno kritikų asociacijos teatro statistikos projektą „Lietuvos teatras skaičiais“. Nuo 2021 m. yra Literatūros ir kultūros tyrimų studijų doktorantė Tartu universiteto Kultūros tyrimų institute (Estija).  
monika.jasinskaite@ut.ee

GAILA KIRDIENĖ – etnomuzikologė, docentė, humanitarinių mokslų daktarė. 1990 m. Lietuvos muzikos akademijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija) įgijo smuikininkės, 1992 m. – etnomuzikologės specialybės, 1995 m. stažavo Getingeno universitete vadovaujant prof. habil. dr. Rudolfui M. Brandliui. 1998 m. Vytauto Didžiojo universitete apgynė humanitarinių mokslų srities (etnologija) daktaro disertaciją „Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje“ (vadovas prof. habil. dr. Romualdas Apanavičius), 2000 m. disertacijos pagrindu išleido monografiją. Nuo 1992 m. dirba Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, nuo 2002 m. yra vyresnioji mokslo darbuotoja, nuo 2013 m. – docentė. Jos mokslinių tyrimų sritys: lietuvių ir kitų tautų tradicinis instrumentinis muzikavimas, smuikavimas; sovietmečio politinių kalinių, tremtinių ir lietuvių emigrantų tradicinis muzikavimas; etninė kultūra ir muzikinis folkloras ugdymo srityje. Kirdienė paskelbė apie 50 mokslo straipsnių, studijų, dar apytiksliai tiek pat mokslo sklaidos, metodinių darbų ir ekspertinių tyrimų, taip pat 8 mokslo šaltinių rinktines. 2020 m. pasirodė etnomuzikologės monografija *Lietuvių ir latvių muzikinis-kultūrinis bendravimas sovietmečiu politinio kalinimo ir tremties vietose. Brolystė ir vienybė*. Kirdienė yra Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (ICTM) ir Europos etnomuzikologijos seminaro (ESEM) narė, dalyvauja konferencijose Lietuvoje ir užsienyje.  
gaila.kirdiene@lmta.lt

MARIA MIROVSKAYA gimė Charkive (Ukraina). Būdama vienuolikos metų ji pirmą kartą grojo su simfoniniu orkestru. 2000 m. Maskvoje su pagyrimu baigė Rusijos Gnesinų muzikos akademiją, 2002 m. – tos pačios akademijos aspirantūrą (asistentūrą-stažuotę) kaip pianistė solistė. Dalyvavo meistriškumo kursuose pas prof. Walterį Blankenheimą, Kristiną Steingeger, Klausą Hellwigą, Dmitrijų Baškirovą ir kitus. 1998 m. Berno radijuje (Šveicarija) buvo įrašyti jos atliekami

W. A. Mozarto ir F. Chopino kūriniai. Scenoje pianistė grojo kartu su kameriniais ansambliais ir daugeliu žymių muzikantų. Apie ją Ukrainos, Šveicarijos radijo ir televizijos kanalai sukūrė laidų. Mirowskaya kaip solistė koncertuoja su įvairiais orkestrais, nuolat dalyvauja daugelyje tarptautinių muzikinių festivalių, bendradarbiauja su šiuolaikiniais kompozitoriais iš Lietuvos ir Ukrainos (atlieka jų naujus kūrinius). Nuo 2011 m. rugsėjo mėn. pianistė gyvena Vilniuje. 2023 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo meno daktaro laipsnį.  
mirowska@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. Vainauskienė recenzuojamuose mokslo leidiniuose paskelbė mokslo straipsnių, straipsnių enciklopedijoms, meno sklaidos publikacijų, recenzijų, skaitė pranešimų nacionalinėse ir tarptautinėse mokslinėse konferencijose, parašė teorinių-metodinių darbų, tarp jų *Dainavimo pagrindų formavimas* (2004). Be to, Vainauskienė – mokslo monografijos *Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai 1918–1940* (2009) bendraautorė, ji išleido mokslo monografiją *Virgilijaus Noreikos dainavimo mokykla: pagrindai, ištakos, tradicijų sąveika* (2016).  
tamara.vainauskiene@lmta.lt

NERINGA VALUNTONYTĖ – aktyviai koncertuojanti pianistė. Jos repertuare – solo ir kamerinė muzika. Siekdama atlikimo individualumo ir įvairovės, Valuntonytė rengia conceptualius koncertus, į kuriuos įtraukia šiuolaikinę ir retai girdimą ankstesnių epochų muziką. Pianistė surengė koncertų ir pasirodymų Lietuvoje, Latvijoje, Estijoje, Lenkijoje, Austrijoje, Vokietijoje, Danijoje, Suomijoje ir Ukrainoje, grojo kartu su Lietuvos nacionaliniu simfoniniu, Lietuvos kameriniu, Lvivo kameriniu („Akademia“), Vilniaus universiteto kameriniu ir Ščecino filharmonijos simfoniniu orkestrais, taip pat surengė conceptualius koncertus „Istorijos“, „Laukimas“ ir „(Ne)užbaigta“. Nuo 2020 m. Valuntonytė studijuoja Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje, atlieka meninį tyrimą „Akademinės muzikos atlikėjo personos kūrimas: nuo scenos iki asmeninio prekės ženklo“, gilinasi į akademinės muzikos įvaizdžio keitimosi, savarankiškos vadybos ir antreprenerystės temas.  
neringa.valuntonyte@lmta.lt

AUDRA VERSEKENAITĖ-EFTHYMIU – humanitarinių mokslų daktarė (2006), Lietuvos muzikos ir teatro akademijos docentė, Muzikos teorijos katedros vedėja (2008–2019), nuo 2004 m. dėsto Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos teorijos katedroje (nuo 2020 m. – Muzikologijos katedra). Stažavo Helsinkio universitete, dalyvavo tarptautinėse konferencijose Lietuvoje, Suomijoje, Prancūzijoje, Slovėnijoje, Latvijoje, Estijoje, Didžiojoje Britanijoje, paskelbė mokslo straipsnių Lietuvoje ir užsienyje. Mokslinių interesų sritis – XX–XXI a. muzikos formos, kompozicinių technikų, intertekstualumo ir kiti aspektai.  
audra.versekenaitel@lmta.lt

## About the authors

JOANA DAUNYTĖ-SAVICKIENĖ is a harp performance professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (since 2016), and from 2023 – associate professor. She studied at the Geneva High School of Music (2008–2011), the Amsterdam Conservatory (2011–2013), and completed the Soloist Diploma study program at the Norwegian Academy of Music (2013–2016). Daunytė performed as a soloist in various countries (the Netherlands, Luxembourg, Norway, Switzerland, France, Ireland, Germany, Great Britain, Spain, China and the USA). She has performed solo with the Lithuanian Chamber Orchestra, Lithuanian National Symphony Orchestra (she is currently its artist), Lithuanian State Symphony Orchestra, St Christopher Chamber Orchestra, Kaunas City Symphony Orchestra, VMU Chamber Orchestra, Šiauliai Chamber Orchestra and other prominent Lithuanian ensembles. She has performed in the main concert halls of Lithuania (Lithuanian National Philharmonic, Kaunas Philharmonic, Vilnius Congress Concert Hall, Klaipėda Concert Hall, etc.). Daunytė-Savickienė participates in contemporary music projects, and is a member of the unique family ensemble Regnum musicale. Evidence of the harpist's many achievements are evidenced by the scholarships and evaluations she has received. In 2022, Naxos (the world's largest classical music record label) released Joana's recorded CD *Čiurlionis on the Harp Strings*. The performer enthusiastically fosters the popularisation of work by Lithuanian composers for the harp, many of which she has premiered: by L. Narvilaitė, V. Barkauskas, V. Švedas, A. Malcys, Ž. Martinaitytė and A. Dūdaitė.  
joana.daunyte@gmail.com

AKVILĖ GELAŽIŪTĖ (1990) is a fiction and documentary film director and doctoral student of Film Directing at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her feature documentary *Deminas: The Two Towers* (2015) won the Best Student Movie of the Year at the Silver Crane Lithuanian national film awards. She is currently working as a media production lecturer at VilniusTech University and is doing research for her doctoral thesis in the arts on the topic "Absurd Humor Strategies in Cinema" (LMTA).

Filmography:

- ♦ *Standart Pressure: 34 PSI* (premiere in 2024, 15 min), short film
- ♦ *Unseen Europe* (2019, 70 min), documentary
- ♦ *Buffet* (2019, 10 min), short film
- ♦ *Deminas: Two Towers* (2015, 60 min), documentary
- ♦ *Mary, There Was no Holy Mary* (2014, 15 min), short film
- ♦ *Best in Department* (2012, 20 min), short film

akvile.gelaziute@gmail.com

IEVA JACKEVIČIŪTĖ graduated from ballet school and later studied acting and theatre education.

She is currently studying the peculiarities of creating performances for children in her doctoral studies and is actively engaged in educational activities: she teaches early art classes for babies and children, organises training for teachers on various topics of artistic education, works with adolescents and young people, and directs performances. The artist has three children, so her choice of creative and pedagogical activities is not accidental. Together with her husband, theatre-maker Raimondas Klezys, she has combined her creative and pedagogical activities to establish the independent theatre No Shoes, where the audience is invited to come without shoes, because it is cleaner in every sense.

ieva.jackeviciute@lmta.lt

MONIKA JAŠINSKAITĖ is a theatre researcher and critic. She developed an interest in performing arts when studying Arts History and Criticism (Vytautas Magnus University, Kaunas), which she graduated from in 2014. During her studies, in 2012 she began writing about theatre and dance for cultural media and became involved in questioning the conditions for artistic creation. She collaborated with several companies, such as the National Kaunas Drama Theatre and Artūras Areima Theatre among others, she was also working for a regional state institution, the Juozas Miltinis Drama Theatre. She contributed to several dance and theatre productions as a dramaturg. In 2018, she initiated a statistical survey on behalf of the Performing Arts Critics Association of Lithuania, titled “Lithuanian Theatre in Numbers”. Now she is a PhD student in the Literature and Culture Research programme at the University of Tartu Institute of Cultural Research.

monika.jasinskaite@ut.ee

GAILA KIRDIENĖ is an ethnomusicologist, associate professor, and doctor of humanities. In 1990, she graduated from the Lithuanian Academy of Music (now the Lithuanian Academy of Music and Theatre) with a Master’s degree in violin, and later, in 1992 – in ethnomusicology. In 1995, she undertook a one-year internship programme at the University of Göttingen (Germany). Since 1992, she has been working at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, since 2002 she has been a senior researcher, and since 2013 – an associate professor. Her research ranges from traditional instrumental music performance to the ethnocultural education of Lithuanians and people of other nationalities, including emigrants to the USA and Soviet deportees in Siberia. In 2000, she published the monograph *Fiddle and Fiddling in Lithuanian Ethnic Culture* based on her dissertation. She has published over 50 scientific articles, studies and over 50 scientific dissemination, methodological works and expert studies, as well as 8 collections of scientific sources. In 2013, Gaila Kirdienė, together with musicologist Jūratė Vyliūtė, published *Lithuanians and Music in Siberia*, the book was recognised as one of the most significant publications of the year in the field of Lithuanian musicology. In 2020, she published the monograph *Lithuanian and Latvian Musical-Cultural Communication during Soviet-Era Imprisonment and Forced Exile: Brotherhood and Unity*. She is a member of the International Council of Traditional Music (ICTM) and the European Seminar of Ethnomusicology (ESEM), and is a participant in many conferences in Lithuania and abroad.

gaila.kirdiene@lmta.lt

MARIA MIROVSKAYA was born in Kharkiv (Ukraine). She performed with a symphony orchestra for the first time at the age of eleven. In 2000 in Moscow, she graduated *cum laude* from the Russian Gnesin Academy of Music, and in 2002 she completed postgraduate studies (assistantship-internship) at this Academy as a solo concert pianist. Maria has participated in master courses with Prof. W. Blankenheim, K. Steinegger, K. Hellwig, D. Bashkirov and others. In 1998, her performances of Mozart and Chopin were recorded by Radio Bern (Switzerland). She has played on stage in chamber ensembles together with many famous musicians. She performs as a soloist with various orchestras. Ukrainian and Swiss radio and television channels have created programs about the pianist. Maria Mirovskaya regularly participates in many international music festivals. The pianist collaborates with contemporary composers from Lithuania and Ukraine, she regularly performs their new works. Since September 2011, the pianist has been living in Vilnius. In 2023, Mirovskaya has completed her doctoral studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

mirovska@gmail.com

TAMARA VAINAUSKIENĖ is a doctor of humanities (1993), and an associate professor at the Department of Singing at the 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 encyclopedic publications and reviews. She has delivered 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 1918–1940* (2009). She is the author of the monograph *Virgilijus Noreika's singing school: foundation, origins, interaction of traditions* (2016).

tamara.vainauskiene@lmta.lt

NERINGA VALUNTONYTĖ is a Lithuanian pianist who is gathering audiences throughout Europe with her varied solo and chamber music repertoire. Always searching for different performance ideas, she branches out by giving conceptual concerts and giving much attention to rarely heard and modern music. Valuntonytė has given solo and chamber music performances in various festivals based in Lithuania, Latvia, Estonia, Poland, Austria, Denmark, Finland, Ukraine and Germany, played with the Lithuanian National Symphony Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra, Lviv Chamber Orchestra Akademia, Vilnius University Chamber Orchestra and the Szczecin Philharmonic Symphony Orchestra, as well as creating conceptual programs such as “Stories”, “The Waiting” and “(In)complete”. Since 2020, Valuntonytė has been pursuing a doctorate in the arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where she conducts research on the topic “Creating an Academic Musician’s *Persona*: From Stage to Personal Brand”. She focuses on subjects such as the changing image of academic music, self-branding, self-management, and entrepreneurship.

neringa.valuntonyte@lmta.lt

AUDRA VERSEKĖNAITĖ-EFTHYMIU has a PhD in humanities (2006), is an associate professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and was the head of the Department of Theory of Music (2008–2019). Since 2004, she has been a lecturer at the LMTA in the Department of Theory of Music, which was renamed as the Musicology Department in 2020. She won a scholarship to study and conduct research at Helsinki University, made presentations at international conferences in Lithuania, Finland, France, Slovenia, Estonia, Latvia and the UK, and has published a number of research articles in Lithuania and abroad. Her research interests include the aspects of musical form, composition techniques, intertextuality and other issues in the music of the 20th and 21st centuries.

[audra.versekenaite@lmta.lt](mailto:audra.versekenaite@lmta.lt)



## 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 iškeliamą 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 daugiatomiam 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 laikmenos autoriams negražinamos.

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:**

Carroll, 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.



## ARS ET PRAXIS. XI

SL 1695. Tiražas 60 egz.

Dailininkė Jūratė Juozėnienė  
Maketavo Rima Bukaveckienė

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija,  
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius,  
leidyboscentras@lmta.lt

Spausdino UAB „Ciklonas“,  
Žirmūnų g. 68, Vilnius