

ARS
et PRAXIS

2025
XIII



ISSN 2351-4744

REDAKCIINĖ KOLEGIJA | EDITORIAL BOARD

Vyriausioji redaktorė | Editor-in-Chief

Lina Navickaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Vyriausiosios redaktorės pavaduotoja | Deputy Editor-in-Chief

Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Nariai | Members

Giedrė Jankevičiūtė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas)

Gustaw Juzala (Lenkijos mokslų akademijos Krokuvos skyrius, Archeologijos ir etnologijos institutas)

Naglis Kardelis (Vilniaus universitetas, Lietuva)

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, Lietuva)

Stephen Wilmer (Dublino universitetas, Švenčiausiosios Trejybės koledžas, Airija)

Redaktorė | Editor

Deimantė Palkevičienė (lietuvių k.)

Vertėja ir redaktorė | Translator and Copy-editor

Albina Strunga (anglų k.)

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2025

© Straipsnių autoriai: Ramunė Balevičiūtė, Alma Braškytė, Vincenzo De Martino, Rasa Dzimidaitė-Mankauskienė, Kristupas Gikas, Airida Gudaitė-Žakevičienė, Beata Juchnevič-Tamulevičienė, Lora Kmieliauskaitė, Jekaterina Lavrinec, Raminta Naujanytė, Kamilė Rupeikaitė, Žilvinas Vingelis, 2025

Turiny s ♦ Contents

- 5 Pratar m ė
- 9 Foreword

ARS

- 13 Kamil ė RUPEIKAIT Ė. Two attempts at establishing the Jewish Opera Studio in interwar Kaunas: goals, founders and activities | Du m ėginimai įkurti Źyd Ź operos studij ė tarpukario Kaune: tikslai, steig ėjai ir veikla
- 30 Alma BRAŠKYT Ė. Kanonin ės pjes ės tardymas intertekstais: intermedialioji nuoroda kaip scenin ės adaptacijos strategija Yanos Ross „L ėli Ź namuose“ (pagal Henrik ė Ibsen ė) | Interrogating canonical plays with intertexts. Intermedial reference as an adaptation strategy in Yana Ross' *A Doll's House* after Henrik Ibsen
- 42 Beata JUCHNEVIČ-TAMULEVIČIEN Ė. Triukšmo artikuliacijos atlikimo aspektai: Helmuto Lachenmanno *Pression* interpretacij Ź analiz ė | Performance aspects of noise articulation: an analysis of interpretations of Helmut Lachenmann's *Pression*
- 61 Źilvinas VINGELIS. ReŹis Źrin ės vizualinio teatro strategijos: intermediali erdv ė ir montuotas personaŹas | Directorial strategies in visual theatre: intermedial space and the montaged character
- 78 Kristupas GIKAS. Turntablizmo estetikos ir atlikimo praktikos analiz ė | Analysis of the aesthetics and performance practices of turntablism

PRAXIS

- 99 Vincenzo DE MARTINO. The pianistic style of Stasys Vaini Źnas: recurring features and pianistic gestures | Stasio Vaini Źno pianistinis stilius: ypatingi bruoŹai ir pianistiniai gestai
- 126 Rasa DZIMIDAIT Ė-MANKAUSKIEN Ė. Kalbamasis dainavimas Broniaus Kutavičiaus k Źrinyje „MaŹasis spektaklis“ ir Vidmanto Bartulio operoje *Pas de deux* | *Sprechgesang* in Bronius Kutavičius' composition *MaŹasis spektaklis* and Vidmantas Bartulis' opera *Pas de deux*
- 144 Raminta NAUJANYT Ė. K Źnas kaip išpl ėstinis instrumentas: k Źr ėjo, atlik ėjo ir technologijos s Źveika taikant gestais valdomus muzikos instrumentus | The body as an extended instrument: the interaction between creator, performer and technology in the use of gesture-controlled musical instruments
- 160 Airida GUDAIT Ė-ŹAKEVIČIEN Ė, Jekaterina LAVRINEC. Urbanistinis Źokis kaip meninio tyrimo laukas: Źvent ės „Miestas kaip k Źnas“ atvejis | Urban dance as a field of artistic research: the case of the festival City as Body
- 189 Lora KMIELIAUSKAIT Ė. Dekonstruojant atlik ėjo profesij ė: redukcijos metodas naujojoje muzikoje | Deconstructing the performer's profession: the reduction method in new music

ATGARSIAI

207 Ramunė BALEVIČIŪTĖ. Kas per paukštis tas meninis tyrimas? | What kind of bird is artistic research?

PRIEDAI

213 Kronika. 2025

217 Apie autorius

222 About the authors

227 Atmena autoriams

229 Guidelines for authors

Tryliktajame žurnalo *Ars et praxis* numeryje publikuojama vienuolika straipsnių, kurių autoriai – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) ir kitų Lietuvos mokslo bei tyrimų institucijų tyrėjai, pedagogai, mokslo ir meno doktorantai bei absolventai. Tradiciškai šie tekstai skirstomi į teorinę ir praktinę dalis – *ars* ir *praxis*. Tačiau nūdienos moksliniams ir meniniams tyrimams neretai būdinga tokia kūrybiškai analitiška žiūra, kad į daugelį šio numerio tekstų – tiek pristatančių istorinius reiškinius, tiek nagrinėjančių naujausias šiuolaikinės kultūros raiškos priemones – galima žvelgti kaip į teorinės ir praktinės perspektyvos lydinius.

Pirmame numerio straipsnyje atsigręžiama į daugiakultūrės tarpukario Lietuvos istoriją. Muzikologė Kamilė Rupeikaitė straipsnyje anglų kalba *Two attempts at establishing the Jewish Opera Studio in interwar Kaunas: goals, founders and activities* („Du mėginimai įkurti Žydų operos studiją tarpukario Kaune: tikslai, steigėjai ir veikla“) atidžiai pažvelgia į vieną iš dar per menkai ištirtų Lietuvos kultūros ir meno reiškinių – 1926 ir 1938 m. bandymus Kaune įsteigti Žydų operos studiją. Remdamasi archyvine medžiaga, apžvalgomis tarpukario Kauno spaudoje ir amžininkų prisiminimais, autorė straipsnyje pristato Žydų operos studijos tikslus, steigėjus ir veiklą, atskleidžia šios studijos indėlį ir į žydų bendruomenės muzikinį ugdymą, ir į laikinosios sostinės muzikinį gyvenimą.

LMTA menotyros krypties doktorantė, teatrologė Alma Braškytė straipsniu „Kanoninės pjesės tardymas intertekstais: intermedialioji nuoroda kaip sceninės adaptacijos strategija Yanos Ross „Lėlių namuose“ (pagal Henriką Ibseną)“ tęsia teorinę – *ars* – žurnalo dalį. Svarstydamą apie šiuolaikinio teatro pasirinkimą tarp laiko išbandytų kanoninių ir dabarties tikrovės suformuotų dramaturginių tekstų ir siekį suderinti šių priešingų polių estetinės kokybės ir tikrovės reprezentavimo reikalavimus, kaip vieną iš galimų sprendimų autorė siūlo kūrybiškas bei konceptualias scenines kanoninių dramaturgijos tekstų adaptacijas. Pastarosios gali atverti kanoninius tekstus ir sukurti prasmingą intertekstinį dialogą su dramos reikšmėmis. Viso to puikus pavyzdys – režisierės Yanos Ross Geteborgo miesto teatre pagal Henriko Ibseno pjesę sukurtas spektaklis „Lėlių namai“ (2018).

Intermedialumo teorijos pasitelkiamos dar viename teatro sričiai atstovaujančiame tekste – 2025-ųjų gruodį LMTA meno doktorantūros projektą apgynusio režisieriaus Žilvino Vingelio straipsnyje „Režisūrinės vizualinio teatro strategijos: intermediali erdvė ir montuotas personažas“, tačiau čia pristatomos jau visai kitos režisūrinės strategijos.

Aptardamas XX a. pabaigos vizualinio posūčio teorijas, vizualumo ir medijų teorijas bei kontekstus, Vingelis analizuoja vizualinio teatro sąvoką ir siekia konceptualizuoti vizualinį teatrą, pasitelkdamas autorines režisūrinės intermedialios erdvės ir montuoto personažo prieigas. Kaip jau minėta, menininkų tyrėjų tekstuose *ars* neišvengiamai susijęs su *praxis* – taigi meninė autoriaus praktika ir šiuo atveju tampa teorijoms lygiaverčiu analizės ir inspiracijos šaltiniu.

O štai LMTA meno doktorantė, kompozitorė Beata Juchnevič-Tamulevičienė pasirenka priešingą kelią – ji straipsnyje „Triukšmo artikuliacijos atlikimo aspektai: Helmuto Lachenmanno *Pression* interpretacijų analizė“ nesiremia savo pačios kūrybine ir atlikėjos praktika, tačiau analizuoja iki šiol itin menkai aptartus triukšmo muzikos kompozicijų atlikimo aspektus per estetiniu ir kompoziciniu lygmenimis nagrinėjamą problematikos prizmę. Pasirinkdama vokiečių kompozitoriaus Helmuto Lachenmanno opuso violončelei solo *Pression* (1969) interpretacijų analizės atvejį, autorė akcentuoja triukšmo artikuliacijos atlikimo studijų trūkumą bei svarbą ir siekia išgryninti triukšmo kompozicijų atlikimo kriterijus, kurie vėliau galėtų būti taikomi ir kitų triukšminių kūrinių interpretacijos analizei ar būti naudingi kaip tam tikros gairės tokios muzikos atlikėjams.

Įdomu, kad šiame žurnalo numeryje išties gausu netikėtų žvilgsnių į muzikos atlikimo praktikas – taip gerokai praplečiamos pastarųjų žanrinės, instrumentinės ir interpretacinės erdvės. Vienas tokių žvilgsnių pavyzdžių – LMTA meno doktoranto (šiuolaikinės muzikos specializacija) Kristupo Giko straipsnis „Turntablizmo estetikos ir atlikimo praktikos analizė“, kuriame nagrinėjamos patefono panaudojimo galimybės XX–XXI a. akademinėje, improvizacinėje muzikoje ir garso meno kontekstuose. Autorius tiria, kokia yra kultūrinė patefono reikšmė, ir netgi savotiškai mėgina nustatyti patefono statusą nuo visiems gerai žinomo muzikos reprodukcijai skirto įrenginio iki muzikos instrumento šiuolaikinėse turntablizmo ir garso meno praktikose. Giko tyrimas pagrįstas kultūrine ir istorine patefono kaip objekto funkcijos ir reikšmės įvairiuose muzikos ir performanso kontekstuose analize, taip pat jo paties autorine kūryba ir jos procesais, kuriems vykstant visos šios funkcijos bei reikšmės permąstomos ir paverčiamos nauja skambesio estetika.

Su technologijų permąstymo aspektu susijęs ir LMTA meno doktorantės, kompozitorės Ramintos Naujanytės straipsnis „Kūnas kaip išplėstinis instrumentas: kūrėjo, atlikėjo ir technologijos sąveika taikant gestais valdomus muzikos instrumentus“. Remdamasi savo pačios kūrybine praktika ir interaktyvaus valdiklio *MiMu Gloves* naudojimo patirtimi, Naujanytė straipsnyje aptaria interaktyvius renginius, suteikiančius galimybę muziką kurti per kūno fiziologiją, pasitelkiant kūrėjo, taip kartu tampančio ir atlikėju, judesius. Pasak autorės, „tokie elementai keičia tradicinį kūrybos procesą, sujungdami žmogaus kūno veiksmus su skaitmeninėmis sistemomis, leidžiančiomis pasiekti auten-

tiškų, išskirtinių garsinių rezultatų, o kūnas, judesiai ir garsas tampa neatskiriamomis kūrybinio proceso dalimis“ (p. 144). Taip esmingai keičiama pati muzikos komponavimo ir atlikimo logika.

Šalia Naujanytės teksto, kuriame aptariamos daugiasluoksnės kūrėjo, atlikėjo ir technologijos sąveikos, labai tiktų paminėti smuikininkės, šių metų gruodžio pradžioje LMTA meno daktaro laipsnį įgijusios Loros Kmieliauskaitės straipsnį „Dekonstruojant atlikėjo profesiją: redukcijos metodas naujojoje muzikoje“. Aptardama atlikėjo performatyvumą nūdienos tarpdisciplininėse praktikose, Kmieliauskaitė straipsnyje daugiausia dėmesio skiria redukcijos sąvokai, tačiau nė kiek ne mažiau jai svarbūs ir atlikėjo profesijos plėtiniai. Abi šios sampratos yra instrumentinio teatro kūrėjo ir tyrėjo Falko Hübnerio sukurto modelio, atskleidžiančio skirtingas atlikėjo įveiklinimo naujosios muzikos procesuose strategijas, dedamosios. LMTA menininkė tyrėja ši modelį papildė iš atlikėjos perspektyvos atsiskleidžiančiomis metodinėmis įžvalgomis, aptaria redukcijos teorijos pritaikymą lietuvių menininkų kūrinuose ir konstatuoja atlikėjo tapatybės transformacijos sudėtingumą šiuolaikinėje muzikoje.

Dar dviejų menininkų tyrėjų tekstai analizuoja kūrybinės raiškos priemones lietuvių kompozitorių kūryboje ir jų interpretavimo niuansus. Pianistas, meno daktaras Vincenzo De Martino straipsnyje anglų kalba *The pianistic style of Stasys Vainiūnas: recurring features and pianistic gestures* („Stasio Vainiūno pianistinis stilius: ypatingi bruožai ir pianistiniai gestai“) kviečia atsigręžti į vieno ryškiausių Lietuvos kompozitorių ir pianistų kūrybinį palikimą ir iš atlikėjo perspektyvos analizuoja Vainiūno fortepijoninei muzikai būdingus ypatumus. Kadangi kompozitorius buvo ne tik kūrėjas, bet ir puikus pianistas (pirmasis lietuvis, tapęs tarptautinio pianistų konkurso laureatu), Vainiūno kūryba fortepijonui yra idealiai pritaikyta šio muzikos instrumento savybėms ir galimybėms. Būtent dėl šios priežasties ją galima vadinti pianistiška ir pagrįstai tikėtis deramo šių kūrinių pripažinimo pasauliniame fortepijoninės muzikos repertuare.

Sprechgesang vokalinės technikos sampratą ir jos taikymo ypatumus lietuvių kompozitorių muzikoje aptaria LMTA meno doktorantė, dainininkė Rasa Dzimidaitė-Mankauskienė. Straipsnio „Kalbamasis dainavimas Broniaus Kutavičiaus kūrinėje „Mažasis spektaklis“ ir Vidmanto Bartulio operoje *Pas de deux*“ autorė atkreipia skaitytojų dėmesį į unikalų vokalinių raišką tarp kalbėjimo ir dainavimo – kalbamąjį dainavimą (vok. *Sprechgesang*), kuris XX a. tapo itin svarbus eksperimentuojant su santykiu tarp teksto ir muzikos. Analizuodama du ryškius lietuvių muzikos istorijos opusus, Dzimidaitė-Mankauskienė siekia atskleisti, kaip Kutavičius ir Bartulis transformuoja kalbamojo dainavimo notaciją ir interpretacinį potencialą, suteikdami šiai vokalinei technikai išskirtinę vietą šiuolaikinėje Lietuvos muzikinėje kultūroje.

Tarpdisciplininius – meninius, urbanistinius ir socialinius – Lietuvos kultūros lauko aspektus straipsnyje „Urbanistinis šokis kaip meninio tyrimo laukas: šventės „Miestas kaip kūnas“ atvejis“ aptaria LMTA meno doktorantė, šokėja Airida Gudaitė-Žakevičienė ir jos meno projekto tiriamosios dalies vadovė, humanitarinių mokslų daktarė, miesto tyrinėtoja Jekaterina Lavrinec. Nagrinėdamos konkretų atvejį – kasmet Vilniuje organizuojamą urbanistinio šokio šventę „Miestas kaip kūnas“, teksto autorės siekia išskleisti dedamąsias urbanistinio šokio dalis ir pademonstruoti, kaip jos virsta meninio tyrimo instrumentais. Remiantis urbanistinio šokio, kaip refleksyvios meninės ir socialinės praktikos, samprata, straipsnyje analizuojama, kaip kūno judesys tampa tyrimo būdu, leidžiančiu atskleisti erdvinius ir socialinius pokyčius.

Žurnale *Ars et praxis* daug dėmesio skirdami meniniams tyrimams, negalėjome nepastebėti 2025-aisiais kolegų Vilniaus dailės akademijoje išleistos reikšmingos šios srities publikacijos. Todėl paskutinis šio numerio straipsnis – teatrologės Ramunės Balevičiūtės recenzija „Kas per paukštis tas meninis tyrimas?“ menotyrininko, medijų menininko, kuratoriaus Vytauto Michelkevičiaus ir filosofo Aldžio Gedučio monografijai *Gegutės giesmės. Apie meninio tyrimo žinojimus, praktikas ir poveikius* (Vilniaus dailės akademijos leidykla, 368 p.). Išskleisdama knygos turinį ir išvelgdama autorių „akademinį chuliganiškumą“, recenzentė taip apibūdina autorių strategiją: „jie paima meninio tyrimo fenomeną it pasimetusią dėlionės detalę, ir bando įterpti į skirtingus paveikslus. Tačiau humanitarinių mokslų dėlionėje ta detalė netinka, nors iš toli atrodo, kad forma, raštas ir spalva panaši. Netinka ji ir tarpdisciplininio meno mozaikoje, nors eksperimentinis polėkis, ilgalaikiškumas ir conceptualumas gundo šias praktikas sutapatinti. [...] Išties įdomu su autoriais klaidžioti jų argumentų labirintais, nes už vieno posūkio laukia mokslo filosofijos pasažas, už kito – ekskursas į meno edukacijos istoriją, o už trečio – trečiosios pakopos meno studijų Europoje apžvalga. Dar pridėkime kalbos vaizdingumą, minties eksperimentus ir spekuliacijas – ir gausime grynąjį intelektualinį malonumą“ (p. 208).

Kaip įprasta, žurnalo *Prieduose* – muzikologijos magistrantės Aušrinės Plonytės parengta 2025-ųjų *Kronika*, kurioje išvardyti šiais metais LMTA publikuoti leidiniai, organizuotos konferencijos, LMTA tyrėjų pelnyti apdovanojimai, pateikti apgintų mokslo disertacijų ir meno doktorantūros projektų, teorinių bakalauro ir magistro darbų sąrašai. Žurnalą užbaigia informacija apie *Ars et praxis* XIII tomo straipsnių autorius ir *Atmena autoriams*.

Lina Navickaitė

Foreword

The thirteenth issue of the journal *Ars et Praxis* features eleven articles written by researchers, educators, doctoral students and graduates from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA) and other Lithuanian institutions of education and research. Traditionally, these texts are divided into theoretical and practical sections – *ars* and *praxis*. However, contemporary scientific and artistic research is often characterised by such a creative analytical approach that many of these texts – both those presenting historical phenomena and those analysing the latest means of contemporary cultural expression – can be viewed as a combination of theoretical and practical perspectives.

The first article in this issue looks back at the multicultural history of interwar Lithuania. In her article (in English) “Two attempts at establishing the Jewish Opera Studio in interwar Kaunas: goals, founders and activities”, musicologist Kamilė Rupeikaitė takes a close look at one of the lesser-known phenomena in Lithuanian culture and art – the attempts to establish a Jewish opera studio in Kaunas in 1926 and 1938. Based on archival material, reviews in the interwar Kaunas press and the memories of contemporaries, the author presents the goals, founders and activities of the Jewish Opera Studio, revealing its contribution to both the musical education of the Jewish community and the musical life of the temporary capital city of Lithuania.

Alma Braškytė, a doctoral student in art history at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a theatre scholar, continues the theoretical section of the journal with her article “Interrogating canonical plays with intertexts. Intermedial reference as an adaptation strategy in Yana Ross’ *A Doll’s House* after Henrik Ibsen”. Considering the choice of contemporary theatre between time-tested canonical and dramaturgical texts shaped by current reality, the author proposes creative and conceptual stage adaptations of canonical dramaturgical texts as one of the possible practical responses to reconciling the requirements of aesthetic quality and the representation of reality at these opposing poles. The latter can open up canonical texts and create a meaningful intertextual dialogue with the meanings of drama, as in director Yana Ross’ production of Henrik Ibsen’s play *A Doll’s House* (2018) at the Gothenburg City Theatre.

Completely different directing strategies are discussed, but theories of intermediality are also employed in another text representing the field of theatre in the journal – an article by director Žilvinas Vingelis, who defended his artistic doctorate project at LMTA in December 2025, entitled “Directorial strategies in visual theatre: intermedial space and

the montaged character”. Discussing theories of the visual turn at the end of the 20th century, and theories and contexts of visuality and media, Vingelis analyses the concept of visual theatre and seeks to conceptualise visual theatre using his own directorial approaches to intermedial space and constructed characters. In the texts of artist-researchers, *ars* is inevitably linked to *praxis*; also in this case, the artistic practice of the author becomes a source of analysis and inspiration equivalent to theory.

LMTA doctoral student and composer Beata Juchnevič-Tamulevičienė, on the other hand, in her article “Performance aspects of noise articulation: an analysis of interpretations of Helmut Lachenmann’s *Pression*”, does not rely on her own creative and performing practice, but instead analyses the rarely discussed aspects of noise music composition performance through issues examined at the aesthetic and compositional levels. In her case study, choosing to analyse interpretations of German composer Helmut Lachenmann’s opus for solo cello *Pression* (1969), the author emphasises the lack of studies on the performance of noise articulation and its importance, and seeks to refine the criteria for the performance of noise compositions, which could later be applied to the analysis of other noise works or serve as guidelines for performers of such music.

It is interesting that this issue of the journal is indeed full of unexpected insights into music performance practices, significantly expanding the genre, instrumental and interpretative spaces of the latter. One such example is the article “Analysis of the aesthetics and performance practices of turntablism” by Kristupas Gikas, a doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (specialising in contemporary music), which examines the possibilities of using the turntable in 20th–21st-century academic and improvisational music and sound art contexts. The author explores the cultural significance of the turntable and even its status, from a well-known device for music reproduction to a musical instrument in contemporary turntablism and sound art practices. Gikas’ research is based on a cultural and historical analysis of the function and significance of the gramophone as an object in various contexts of music and performance, as well as on his own creative work and processes, in which these functions and meanings are rethought and transformed into a new aesthetic of sound.

This research into the rethinking of technology is also linked to the article by Raminta Naujanytė, yet another artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a composer, entitled “The body as an extended instrument: the interaction between creator, performer and technology in the use of gesture-controlled musical instruments”. In this article, Naujanytė draws on her own creative practice and experience using the interactive controller MiMu Gloves to discuss interactive events that enable music to be created through the physiology of the body, using the movements of the author, who thus becomes the performer. According to the author, “such elements change the tradi-

tional creative process by combining human body movements with digital systems that allow for authentic, unique sound results, and the body, movements and sound become integral parts of the creative process” (p. 144). This fundamentally changes the very logic of composing and performing music.

Alongside Naujanytė’s discussion of the multi-layered interaction between creator, performer and technology, it is particularly worth mentioning the article “Deconstructing the performer’s profession: the reduction method in new music” by violinist Lora Kmieliauskaitė, who earned her doctorate in arts from the Lithuanian Academy of Music and Theatre in early December this year. Discussing the performativity of the performer in contemporary interdisciplinary practices, Kmieliauskaitė focuses on the concept of reduction, but the extensions of the performer’s profession are no less important to her. Both of these concepts form the model of instrumental theatre creator and researcher Falk Hübner, which reveals different strategies for the performer’s involvement in new music processes. The LMTA artist-researcher supplements this model with methodological insights revealed from the performer’s perspective, discusses the application of reduction theory in the works of Lithuanian artists and notes the complexity of the transformation of the performer’s identity in contemporary music.

The texts of two other artist-researchers analyse the means of creative expression in the works of Lithuanian composers and the nuances of their interpretation. In his article (in English) “The pianistic style of Stasys Vainiūnas: recurring features and pianistic gestures”, pianist and doctor in the arts Vincenzo De Martino invites us to look back at the creative legacy of one of Lithuania’s most prominent composers and pianists, and analyses the characteristic features of Vainiūnas’ piano music from a performer’s perspective. Since the composer himself was an excellent pianist (the first Lithuanian to become a laureate of an international piano competition), Vainiūnas’ works for piano are ideally suited to the characteristics and possibilities of this musical instrument, hence they can be called pianistic, and we can reasonably expect these works to be recognised in the global piano music repertoire.

The concept of the *Sprechgesang* vocal technique and its application in the music of Lithuanian composers is discussed by Rasa Dzimidaitė-Mankauskienė, a doctoral student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and a singer. In her article “*Sprechgesang* in Bronius Kutavičius’ composition *Mažasis spektaklis* and Vidmantas Bartulis’ opera *Pas de deux*”, the author draws the reader’s attention to the unique vocal expression between speaking and singing, which became particularly important in the 20th century when experimenting with the relationship between text and music. By analysing two distinctive works in Lithuanian music history, Dzimidaitė-Mankauskienė seeks to reveal how Kutavičius and Bartulis transform the notation and interpretive potential of spoken singing, giving this vocal technique a special place in contemporary Lithuanian musical culture.

Interdisciplinary aspects of Lithuanian culture – artistic, urban and social – are discussed in the article “Urban dance as a field of artistic research: the case of the festival City as Body” by the LMTA doctoral student and dancer Airida Gudaitė-Žakevičienė and the research supervisor of her artistic research project, Doctor of Humanities and urban researcher Jekaterina Lavrinec. Using the annual urban dance festival City as Body organised in Vilnius as a case study, the authors of the article seek to reveal the components of urban dance and demonstrate how they become instruments of artistic research. Based on the concept of urban dance as a reflexive artistic and social practice, the article analyses how body movement becomes a method of research that reveals spatial and social dynamics.

When paying a great deal of attention to artistic research in the journal *Ars et praxis*, we couldn't help but notice an important publication in this field released in 2025 by our colleagues at the Vilnius Academy of Art. Therefore, the last article in this issue of the journal is a review by theatre scholar Ramunė Balevičiūtė, entitled “What kind of bird is artistic research?” It is a review of the monograph *Songs of the Cuckoo: On the Knowledge, Practices and Impacts of Artistic Research* (Vilnius Academy of Art Press, 368 p.). Expanding on the content of the monograph and noting the “academic hooliganism” of the authors, the reviewer describes the authors' strategy as follows: “[...] they take the phenomenon of artistic research, like a lost piece of a puzzle, and try to insert it into different pictures. However, that piece does not fit into the puzzle of the humanities, even though from a distance the form, pattern and colour seem similar. It also does not fit into the mosaic of interdisciplinary art, even though the experimental spirit, longevity and conceptual-ity tempt us to equate these practices. [...] It is truly interesting to wander through the authors' maze of arguments, because one turn leads to a passage on the philosophy of science, another to an excursus into the history of art education and a third to an overview of third-cycle art studies in Europe. Add to this the vividness of language, experiments in thought and speculation, and we get pure intellectual pleasure” (p. 208).

As usual, the journal's supplements include the 2025 *Chronicle* prepared by musicology master's student Aušrinė Plonytė, which lists this year's publications by the Lithuanian Academy of Music and Theatre, conferences organised, doctoral dissertations and artistic doctorate projects defended, theoretical bachelor's and master's theses and awards won by LMTA researchers. The journal concludes with information about the authors of the articles in *Ars et praxis* Volume XIII and *Guidelines for authors*.

Lina Navickaitė

Two attempts at establishing the Jewish Opera Studio in interwar Kaunas: goals, founders and activities

Kamilė RUPEIKAITĖ

Lithuanian Culture Research
Institute

ABSTRACT. After Lithuania restored its independence in 1918, its Jewish citizens actively contributed to the growth of the country in different fields, had a significant influence on the development of Lithuanian culture, science and art, while also establishing their own cultural and educational institutions and artistic groups. Among the still unexplored topics related to the phenomena of interwar culture and art that were shaped by the multicultural environment in Lithuania at the time is the topic of the Jewish Opera Studio in Kaunas, the provisional capital of interwar Lithuania. Two attempts were made to establish the Studio – in 1926 and in 1938. Despite the fact that both times its activities were short-lived, its contribution to Kaunas' musical life and to the musical education of the city's Jewish community is rather significant. The purpose of this article is to present both attempts at establishing the Jewish Opera Studio in Kaunas, and its goals, founders and activities. The research was based on archival material, articles from the interwar press and the memories of contemporaries.

KEYWORDS:

Jewish Opera Studio, Kaunas, musical education, interwar, Izaokas Vildmanas-Zaidmanas, Mendel Sudarsky.

Introduction

The first Jews in the trading city of Kaunas are mentioned in the 15th century. From the second half of the 17th century Jews settled in Vilijampolė (known to Jews as Slabodka) near Kaunas, on the other side of the Neris River, where they engaged in various crafts. A community gradually formed in Kaunas as well. In 1843, Kaunas became the centre of the Kaunas Governorate in the Russian Empire. In the second half of the 19th century, Jews made up more than half the population of Kaunas. The city expanded, the number of synagogues, prayer houses and Jewish educational institutions grew. The yeshiva of Slabodka, founded in 1882, eventually became famous all over the world.

At the beginning of the 20th century, the number of social, political, cultural and charitable Jewish organisations, societies of music and theatre, science and health pro-

tection increased in Kaunas. Various cultural activities, performances by Jewish theatre troupes and concerts took place in the Volkhaus (the People's House), a building of impressive eclectic architecture. The long-term activity of Gabriel Lan (1874–1941?), the entrepreneur of the Kaunas City Theatre and owner of a printing house, is noteworthy in organising tours of the most famous artists of the time (such as Mattia Battistini, Feodor Chaliapin, Ignacy Jan Paderewski, Anna Pavlova and others), as well as opera, operetta and drama troupes (E. V. 1934: 9). In 1907, the Jewish Music, Drama and Singing Society officially started its activities in the city, performing the songs and operettas of Abraham Goldfaden (1840–1908), the founder of the Yiddish theatre. Within a few years, the society grew to several hundred members, and some of them split off and formed an orchestra (Pukelytė 2017: 41).

World War I and the forced eviction of Jews from the Kaunas Governorate by the tsarist authorities, who had accused Jews collectively of collaborating with Germany, interrupted these intensive processes of cultural development. However, according to historian Solomonas Atamukas, Jewish culture was revived very quickly after the war (Atamukas 2001: 148), when most of the Jews returned. After the restoration of the independent state of Lithuania in 1918, Jews actively participated in city governments, fought for the consolidation of independence in the ranks of mobilised and volunteer soldiers and contributed to the development of Lithuania's well-being in various fields. As the Vilnius-born Yiddish writer, journalist and translator, and active promoter of cultural coexistence Uriah Kacenenbogen (1885–1980) wrote in the daily *Lietuva* (Lithuania) newspaper in 1921:

I have entered my native land. Lithuania has risen, and we, Lithuanian Jews, have found our homeland in it. [...] We, the Jews, will also join its builders. We will take the heavier stone on our shoulders for its revival. The happiness that falls to us to build our homeland will make Lithuania a more real shelter for us. Lithuania is a country-altar that demands sacrifices, and one cannot stop at its steps to rest (Kacenenbogenas 1921).

After Vilnius was captured by the Bolsheviks in early 1919, and a few months later by the Poles, Kaunas de facto became the provisional capital of Lithuania; within two decades it grew from a provincial town to a metropolis, also due to the significant input of Jewish citizens into its economy, science, flourishing of modern architecture, educational and cultural institutions. Professional Jewish musicians played in the State Theatre and other orchestras, chamber ensembles, were opera soloists, well-known popular music performers in restaurants and cafes, and were intensively engaged in pedagogical work at the State Music School (which became a conservatory in 1933).

The development of the Lithuanian Jewish community itself was stimulated by national autonomy, which was granted to Lithuanian Jews in cultural, religious, social, educational and other matters from 1919 and was a unique phenomenon in the history of ethnic minority rights. Although this autonomy, supported by the Ministry of Jewish Affairs and local councils, existed only until 1926, it nevertheless facilitated the rapid development of culture and education of the Jewish community (Pukelytė 2015: 79–80), including intense growth in the number of Jewish organisations, secondary schools teaching in the Yiddish and Hebrew languages, Jewish daily and weekly newspapers, and the creation of Jewish theatre troupes. In 1924–1939, there were between two to four Jewish theatres in Kaunas (*ibid.*: 80). Even though Jewish troupes in Kaunas suffered from a constant lack of financial support, be it from the local Jewish community or the state (*ibid.*: 81), one must admit that, according to the historian Saulius Sužiedėlis, during its two decades of existence, the Lithuanian state funded Jewish education and continued to modestly subsidise Jewish religious and cultural life, sometimes to the annoyance of non-Jews. Sužiedėlis provides the example of the Ministry of Education's support for Jewish theatre and choral music reported in the article "6000 Litas for Jewish Art", published in the newspaper *Verslas* (Enterprise) on July 14, 1932 (Sužiedėlis 2025: 88).

Among the still unexplored topics related to the phenomena of interwar culture and art, which were shaped by the multicultural environment of Lithuania at the time, is the Kaunas Jewish Opera Studio, of which two attempts at its establishment were made – in 1926 and in 1938. Theatre researcher Ina Pukelytė has mentioned the second attempt in her monograph "Žydų teatras tarpukario Lietuvoje" (Jewish theatre in Lithuania during the interwar period) (Pukelytė 2017); however, no research on the first attempt has been conducted. Despite the fact that both times the activities of the Jewish Opera Studio in Kaunas were short-lived, its contribution to Kaunas' musical life and to the musical education of the city's Jewish community is rather significant. The purpose of this article is to present both attempts at the establishing the Jewish Opera Studio in Kaunas, its goals, founders and activities.

The first attempt at establishing the Jewish Opera Studio in Kaunas in 1926

The first attempt at establishing the Jewish Opera Studio in Kaunas was initiated by the Lithuanian Jewish Educational Society, which was headed by known intellectual, ophthalmologist and humanist Dr. Mendel Sudarsky (1885–1951) and was registered at his home address of 3 Ožėškienės Street in Kaunas. Born in the small town of Vištytis

in southwestern Lithuania, Sudarsky studied in Berlin and several other universities in Germany and became a well-known eye surgeon. Sudarsky returned to Lithuania in 1920 where he became one of the most active leaders of Jewish community life, while continuing to practice his profession (Dr. Mendel Sudarsky... 1952).¹ On September 2, 1926, as per the initiative of Sudarsky and his wife Alte, the Lithuanian Jewish Educational Society submitted a request to the Minister of Education for permission to open a Jewish Opera Studio under the Society (Illustration 1).

This initiative may have been encouraged by the fact that a Jewish musical education institution was already operating in Vilnius – in 1924, the Jewish Music Institute (Yidisher muzikalisher institut) was founded by the Jewish Society for Support of the Arts, with Yiddish as the main language of instruction. Modelled after the common program of Polish conservatories, the institute, headed by pianist Rafał Rubinsztein (1895–1982), had departments of piano, string instruments, wind instruments, singing and opera, taught by the best music pedagogues in Vilnius of that time, including non-Jews. Members of the teaching staff and their pupils appeared in public concerts where they used to perform European classical music, as well as works by Polish, Russian and Jewish composers. The Institute also had its own orchestra and opera studio and staged several classical operas in Yiddish. It operated until 1940.

In his request to open a Jewish Opera Studio in Kaunas, Sudarsky stated that Lithuanian Jewish violinist, pedagogue and conductor Izaokas Vildmanas-Zaidmanas² (1885–1941) had been appointed as the head of the studio. The residential address of Vildmanas-Zaidmanas at the time – 15 Ukmergės Road³ in Kaunas – was provided as the address of the Jewish Opera Studio. Vildmanas-Zaidmanas, who came from the small town of Dotnuva in central Lithuania, contributed significantly to the musical development of interwar Lithuania. In 1926, when the Jewish Opera Studio was initiated, he was at the peak of his career: he was the concertmaster of the State Opera orchestra, played first violin in the string quartet he founded in 1920, taught at the Kaunas State Music School and led its symphony orchestra. In addition to his performing and pedagogical activities, Vildmanas-Zaidmanas also conducted the Kaunas Radio Orchestra. As indicated in the statement by Vildmanas-Zaidmanas, attached to Sudarsky's request, in the context of creating a Jewish Opera Studio he first of all identified himself with his pedagogical position as the violin teacher at the State Music School.

1 Sudarsky and his wife Alte were also both involved in founding the YIVO Institute in Vilnius in 1925. In 1937 they immigrated to the United States and settled in New York.

2 Zaidmanas was his pseudonym.

3 The street is now called Savanorių Avenue.



Illustration 1. The request of the Lithuanian Jewish Educational Society to the Minister of Education for permission to open a Jewish Opera Studio in Kaunas, as received by the Ministry. September 3, 1926. Lithuanian Central State Archives

Another two documents, which accompanied Sudarsky's request, were a curriculum for the Jewish Opera Studio (*Žydų operos studijos programa*) and regulations of the Lithuanian Jewish Educational Society (*Lietuvos žydų švietimo draugijos įstatai*), which included two points from the society's stated goals: a) "to help promote general and vocational education among Lithuanian Jews"; b) "to raise the cultural level of the Jewish people".⁴ The regulations also stated that the language of instruction in all of the Society's institutions is "Jewish" (i.e., Yiddish) (Illustration 2).

The courses planned for the Jewish Opera Studio were: singing – 24 hours per month with Italian baritone Oreste Marini, who had sung at La Scala Theatre and taught singing at the State Music School in Kaunas from 1922; music theory and solfeggio – 8 and 16 hours per month respectively, taught by Vildmanas-Zaidmanas; piano – 16 hours per month, taught by Zaidmanienė;⁵ solo-ensemble singing and choir – 24 and 16 hours per month respectively, taught by Vildmanas-Zaidmanas; graceful movement – 8 hours per month, taught by Petronėlė Dineikienė, former teacher of the State Music School's opera class, and one of the pioneers of physical culture, and the rhythmic and graceful movement arts in Lithuania; stage technique and make-up, and history of art and theatre – 4 and 8 hours per month respectively, taught by Vytautas Bičiūnas, a Lithuanian theatre actor, writer, painter, art and literature critic; Jewish language and literature –

4 Lithuanian Central State Archives (*Lietuvos centrinis valstybės archyvas*, henceforth – LCVA). Col. 391, inv. 4, fol. 1142, p. 290, 346.

5 Although no first name is given, it can be assumed that this was the wife of Vildmanas-Zaidmanas. On January 1, 1920 Izaokas Vildmanas (his surname is indicated on the marriage certificate without a pseudonym) married Jeva Buršteinaitė (1898–?), who was born in the small town of Širvintos about 50 km from Vilnius. The hyphen next to the bride's occupation on the marriage certificate suggests that she did not have a profession at that time, and most probably was still studying (Lithuanian Archives of Literature and Art (*Lietuvos literatūros ir meno archyvas*, henceforth – LLMA). Col. 84, inv. 4, fol. 75, p. 1). In her passport, issued one year later, on February 8, 1921, Jeva Buršteinaitė Vildmanienė's occupation is already recorded as "violinist" ("griežykė" in Lithuanian; Kaunas Regional State Archive (*Kauno regioninis valstybės archyvas*, henceforth – KRA). Col. 66, inv. 1, fol. 3052). She could have been a pupil of her future husband Vildmanas-Zaidmanas, who was 13 years her senior. In 1930, the name of J. Vildmanienė is mentioned in the list of students who graduated from the State Music School in singing, completing only their specialty subject (*Grudis* 1930: 35), and in her passport, issued on August 5, 1931, her occupation is already listed as "singer" (KRA. Col. 66, inv. 1, fol. 3045). In 1936, the name of singer Jeva Vildman, born in 1898, is mentioned as residing in Paris, in the Hôpital Saint-Louis quarter with her friend, actor Haince Voldemar from Poland (1936 census records... n. d.). Later she returned to Lithuania. In the list of residents of Vilnius city scheduled for arrest in June 1941, about whose arrest there is no data, she appears as Eva Vildman-Zaidman, artist of the State Jewish Drama Theatre, born in 1898. The reason given for her arrest was her connection with abroad (Lithuanian Special Archives (*Lietuvos ypatingasis archyvas*, henceforth – LYA). Col. V-135, inv. 7, fol. 4, p. 36).

LIETUVOS
ŽYDŲ ŠVIETIMO
DRAUGIJA.

KAUNAS, Ožeskiėnė 9-vė 3 Nr.

1926 m. rugsejio mėn. 2 - d.
271 Nr.

Telef. 936 Nr.

347

ירושק
בילדונגס-געוועלשאפט
אין ליטען.
קאָנאָס אַדוואַקאַט גאַס נומער 3.
טעלעפאן 936 נומער 192

Žydų Operos Studijos p r o g r a m a.

Dainavimas.....	24 val.	mėnesiui.....	p. Marini
Muzikos Teorija.....	8	" "	p. Zaidmanas
Solfedžio.....	16	" "	P. "
Portepijonas.....	16	" "	P. la Zaidmaniene
Solo-ansamblis.....	24	" "	p. Zaidmanas
Choras.....	16	" "	" "
Plastika.....	8	" "	p. la Dineikiene
Scenos Technika ir grimas.....	4	" "	p. Bičiūnas
Meno ir teatro istorija.....	8	" "	p. "
Žydų kalba ir literatūra.....	16..	" "	p. Kopeliovičius.

Dr. H. J. J. J.
Priminimas

Ch. J. J.

J. V. J.
Studijos Vedejas

Illustration 2. Curriculum of the Jewish Opera Studio. September 2, 1926. Lithuanian Central State Archives

16 hours per month, taught by Leizer Kopeliovitch, teacher at the Kaunas Jewish High School.⁶

On September 11, 1926, the Ministry of Education instructed the Lithuanian Jewish Educational Society to supplement the request for permission to establish a Jewish Opera Studio with the academic qualifications of the prospective teachers and a detailed curriculum. Later, more questions were received from the Ministry – regarding the funds planned for the maintenance of the Jewish Opera Studio, more details regarding the curriculum and the language of instruction – as evidenced by the response of the Lithuanian Jewish Educational Society on November 3, 1926. The Society informed the Art Advisor to the Ministry of Education that it would allocate a monthly grant of 500 litas to the Jewish Opera Studio, that the Studio's curriculum would comprise of two courses and that the studies would be taught in Jewish (i.e., Yiddish) and partly in Lithuanian⁷ (Illustration 3).

It was planned that the *first*, or *lower* group would study for a year, and the *second*, or *higher* group would study for two years. While learning singing, the first group would study voice formation and vocalisation, the second group – opera parts. Common planned subjects for both groups were: 1) elementary course of music theory; 2) solfeggio, ear training, sight-reading; 3) stage movement – elements and positions, graceful movement groups (of the Dalcroze school), rhythmic, improvisation; 4) stage technique and make-up; 5) history of art and theatre; 6) Jewish language and literature; 7) piano (course required for students to study parts). Choir classes – formation of correct breathing, choral ensemble (singing of different choral pieces related to the opera repertoire) – were also planned, but it was not specified whether they were intended for both study groups. The last section on the curriculum – opera ensembles, scenes and full productions – was most probably intended only for the second, or higher group.⁸

After receiving answers to the questions of concern, the Ministry of Education, by the decree of the Minister of Education Vincas Čepinskis No. 363, November 12, 1926, granted permission to the Lithuanian Jewish Educational Society “To establish and maintain the Kaunas Jewish Opera Studio at its own expense” (Švietimo ministro įsakymas 1926: 1326–1327) – although the above mentioned intention of the Society to allocate the monthly sum of only 500 litas for the support of the Studio showed that the Society did not have sufficient funds. Vildmanas-Zaidmanas was approved for the position of the head of the Studio, and Marini, Zaidmanienė, Dineikienė, Bičiūnas and

6 LCVA. Col. 391, inv. 4, fol. 1142, p. 346–347.

7 LCVA. Col. 391, inv. 4, fol. 1142, p. 252.

8 LCVA. Col. 391, inv. 4, fol. 1142, p. 289.

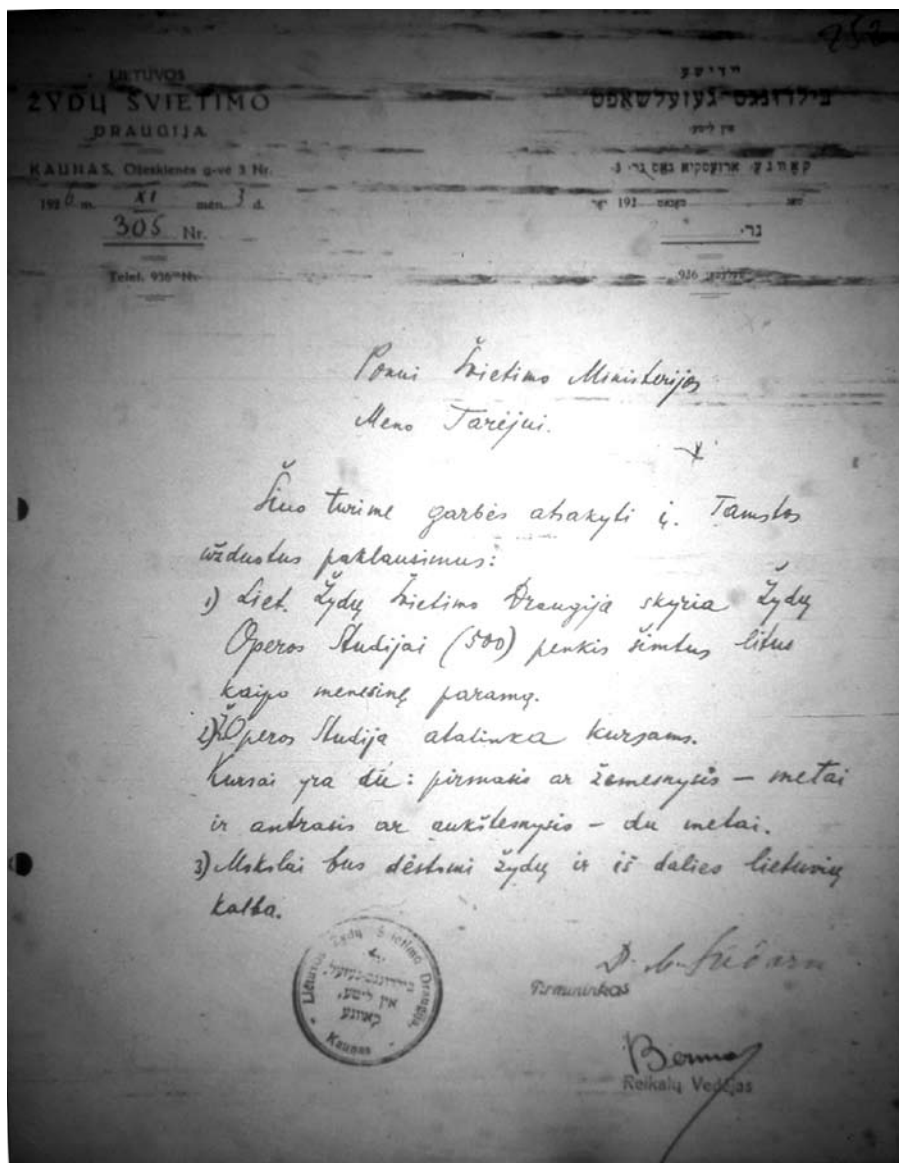


Illustration 3. The response of the Lithuanian Jewish Educational Society to the Art Advisor of the Ministry of Education regarding the funds planned for the maintenance of the Jewish Opera Studio, the curriculum details and the language of instruction. November 3, 1926. Lithuanian Central State Archives

Kopeliovitich were appointed as teachers. The fact that the team consisted of prominent professionals in their field at the time testifies that the founders of the Jewish Opera Studio had serious ambitions for this educational institution and believed in its potential. Also, the fact that Vildmanas-Zaidmanas, despite his diverse performing and pedagogical activities, agreed to lead the Jewish Opera Studio suggests that he was a dedicated educator who spared no time and effort.

The memoirs by former resident of Kaunas, shoemaker Leib Nadel (1906–1982), provide some information about the repertoire, staff and activities of the Jewish Opera Studio, as well as about the prevailing atmosphere in the institution and the social repercussions of the Studio's performances. Nadel survived the Holocaust and emigrated to the USA in 1945.⁹ He was one of the contributors to the first volume of *Lite (Lithuania) Yizkor Book*, initiated by Sudarsky and his wife after their emigration to the USA, and dedicated to commemorate the history of destroyed Lithuanian Jewish communities.¹⁰ Nadel wrote on musical topics, one of them being the establishment of a Jewish Opera Studio in 1926. Since he wrote his memoirs several decades later, after having experienced persecution, threats to life and the loss of family members during the Holocaust, some facts, names or titles are not accurate and require clarification.¹¹ Nevertheless, Nadel's memoirs are an important authentic source of information, written from the perspective of an eyewitness, and have special value for research on this topic. It is likely that he himself was involved in the activities of the Jewish Opera Studio, as his later life, besides making his living as a shoemaker, was connected with singing. Living in the US, Nadel obtained a cantorial degree from the Jewish Theological Seminary in New York, and was also often hired as a chazzan (cantor). He led High Holiday services at the synagogue of the Jewish Center of Island Park on Long Island, and made a record of cantorial music for a *landsmanshaft* (hometown association for Jewish immigrants) in New York.¹²

9 Leib (Leo) Nadel was born in Vilnius. He had married Dvoira Ethel Fainshtein (1907–1941), with whom he had a son Eric and daughters Leah and Meirele. Only Leib and his son Eric survived the Holocaust. Nadel died in New York.

10 *Lite Yizkor Book* (1951–1965) is a two-volume memorial book written in Yiddish and Hebrew, and published by the Jewish-Lithuanian Cultural Society Lite in New York, headed by Sudarsky. Editors of the volumes were Sudarsky, Katzenelenbogen, J. Kissin and Ch. Leikowicz. The book is still being translated into English and published online at: <https://www.jewishngen.org/yizkor/lithuania01/lithuania01.html>. Last accessed 08-11-2025.

11 In the article, corrections of certain information in Nadel's memoirs have been made where data was available.

12 This information was provided to the author of the article by Miriam Nadel, granddaughter of Leib Nadel, in an email dated December 9, 2025.

In his memoirs, Nadel emphasised the greatest input of Mendel Sudarsky and his wife Alte in realising the idea of creating the Studio, as well as the very active and enthusiastic response from the “best young singers in the city, among them several who had graduated from conservatories in Europe” (Nadel n. d.). He mentioned that a symphonic orchestra of Jewish students at the Kaunas State Music School was also created at the Studio. The first public performance of the Jewish Opera Studio took place already after three months, in the Volkshaus in Kaunas; due to huge interest from the city’s public, who wanted to attend the event of the opening of a Jewish opera company, additional seats had to be placed in the aisles of the theatre (*ibid.*). The first performance consisted of three parts. The concert started with the prologue of the opera *Faust* by Charles Gounod, performed by the graduate of the Kaunas Music School and teacher at the Kaunas Jewish High School Jakovas Glezeris, “who had a rare, beautiful basso profundo” (*ibid.*). Jakovas Zaksas, also a graduate of the Kaunas Music School, “possessed a rare, beautiful lyrical tenor and had been promised a great future by the professors” (*ibid.*). The second part, according to Nadel, featured the choir of the Jewish Opera Studio performing fragments from the operas *Carmen* by Georges Bizet and *Tosca* by Giacomo Puccini, as well as another work which is not clearly known.¹³ In the third part, according to Nadel, the second act of the opera by Pyotr Tchaikovsky *Evgeny Onegin* was performed “by the well-known female singers: Sheinzon and Zeidman”¹⁴ (*ibid.*). The success of this first public performance of the Jewish Opera Studio encouraged both teachers and students to work even more energetically, and rehearsals began for the full staging of the opera *Faust*. Nadel mentioned several other very successful concerts that took place; however, he also stressed that the Studio had colossal expenditures and the financial situation was difficult. “More than once, during difficult moments, the managing committee ran to the father of the Studio, to the esteemed Dr Sudarski, for money to pay Prof. Manini¹⁵ because the latter did not get involved with such matters. If he were not paid first, he would not sit at the piano and did not start his work” (*ibid.*).

After one year of existence, the Jewish Opera Studio, of which “a great deal had been expected” (*ibid.*), was forced to close due to several reasons: constant financial struggle, the “personal family inconveniences” of Vildmanas-Zaidmanas, and “because no other such devoted person and great musician could be obtained” (*ibid.*). The personal difficul-

13 Nadel identified the work as *Rhapsody* by Georg Friedrich Handel; however, such a genre did not yet exist in the music of the Baroque era; assumingly this could have been the *Alto Rhapsody* Op. 53 for contralto, male choir and orchestra by Johannes Brahms, based on the text by Johann Wolfgang Goethe.

14 It seems that Nadel is referring to Jeva Vildmanienė (Vildman).

15 Nadel is referring to Professor Oreste Marini.

ties experienced by Vildmanas-Zaidmanas affected not only the closing of the Jewish Opera Studio but also his work at the State Music School; Juozas Tallat-Kelpša took over the leadership of the State Music School orchestra in the 1927–1928 academic year, replacing Vildmanas-Zaidmanas (Gruodis 1930: 26).

After the closing of the Jewish Opera Studio in Kaunas until the second attempt to establish it again in 1938, Jewish intellectuals and musicians continued to be active in the musical education of the Kaunas Jewish community. A former student of one of the private conservatories in Berlin, singer Ana Varšavskienė (1895–1944, born in Vilnius as Sarah Matz), doctor Isaakas Levitanas (1881–1954), a conductor, the singing teacher of the Kaunas Jewish gymnasium Shaul Blecharovich, who came from a renowned family of cantors in Poland and tenor Jakovas Zaksas, the aforementioned Leib Nadel and others founded the Jewish National Choir in Kaunas in 1928, named after composer Joel Engel (1868–1927), one of the leaders of the modern school of Jewish national art music. The choir consisted of 30–40 singers of different professions; those who needed also received general musical education. Starting with Jewish folk songs in Yiddish and Hebrew, the choir over time rehearsed and performed the choruses of some classical operas (*Carmen*, *Faust*) and even performed a few oratorios. The Engel Choir also gave concerts in other cities, and its recordings were broadcast by Kaunas Radio. The choir represented the art of Jewish song at the 1930 Lithuanian Song Festival. It was financially supported by the state (Finkelšteinas 2002; Pailis n. d.). Parallel to the activities of the Engel Choir, several participants of the closed Jewish Opera Studio – Zaidmanienė and Zaksas – became actors of the New Jewish Theatre, established in Kaunas in late 1928 – early 1929, and were well received by critics (Pukelytė 2017: 68–76).

The second attempt at establishing the Jewish Opera Studio in Kaunas in 1938

According to Julius Finkelšteinas, the culmination of the activities of Engel Choir was reached in 1930. A few years later, due to various reasons (especially the growing desire of young Jews to leave for Palestine in the 1930s), the work of the choir began to decline and its activities ceased in 1936 (Finkelšteinas 2002). Nonetheless, the Jewish population in Kaunas in the 1930s constituted slightly more than a quarter of the total population of Kaunas, so naturally there was a need to create opportunities for local Jewish musicians to perform, and to continue developing the musical tastes of the community.

At the beginning of 1938, a second attempt was made at establishing the Jewish Opera Studio; for that purpose, the Society for the Support of Jewish Theatre and Art was established, which, as described in the Jewish weekly *Apžvalga* (Review), published in Lithuanian, was “determined to enable all Jewish talents to develop in the field of music and to show the fruits of their labour to the public” (Dėl žydų operos 1938: 5). The Society settled in the premises of the former restaurant and variety show *Miramar* on Ožėškienės Street, renovated it with the collected funds and planned to hold performances, lectures, concerts and cultural meetings. One of the initiators of the Society for the Support of Jewish Theatre and Art was the Riga-born cantor and singer, lyrical tenor Misha Alexandrovich (1914–2002), who was the Obercantor of the Kaunas Choral synagogue from 1937 to 1940. Alexandrovich, seeking to make cantorial singing more modern and understandable to the younger generation of the Jewish community, combined traditional cantorial singing and the Italian *bel canto* vocal school. He cooperated with Lithuanian opera soloists – first of all, with tenor Kipras Petrauskas, the most famous Lithuanian opera singer of the time. Alexandrovich himself participated in opera performances and organised concerts of operatic music in the synagogue, where he used to invite musicians from the State Theatre Orchestra. Therefore, he strongly supported the idea of establishing a Jewish Opera Studio.

The newly assembled team consisted of experienced professional soloists, as well as amateur singers. The choir of 40 (mostly amateur) singers was formed and led by conductor Blecharovich; a well-known Kaunas pianist and conductor Leiba Hofmekler (1900–1941) was invited to conduct the orchestra, of which more than half of the members were from the State Theatre Orchestra, and Lithuanian stage director Stasys Dautartas (1899–1989) was invited to direct the following opera acts: the second act from *Rigoletto*, the third act from *Aida* by Giuseppe Verdi, and the second act from *Evgeny Onegin*.¹⁶ Additionally, the organisers of the concert aimed to draw the public’s attention to the financial support required for the Opera Studio’s ambitions. As was conveyed in the message introducing the initiative, “it goes without saying that such a huge undertaking requires a lot of funds. Therefore, it can be expected that everyone who understands the significance of this idea will sincerely support it both morally and materially” (J. Z. 1938: 9). The results of the intense work of several months were shown to the public in the Volkshaus, and the performance was reviewed in the article “Žydų operos spektaklis” (“A Jewish opera performance”)¹⁷ by tenor Jakovas Zaksas, who had been a member of the first Jewish Opera Studio and of Jewish theatre troupes:

16 The translation of the opera texts into Yiddish was done by R. Corfas.

17 Published in *Apžvalga* on March 13, 1938.

[...] This is a rather bold but, in all respects, welcome idea of several local Jewish singers who aim to create a permanent Jewish opera in Kaunas or at least to show individual fragments of popular operas in the Jewish language from time to time. The very fact that this idea was carried out until the first performance [...] is a great merit of the aforementioned group of pioneers of Jewish opera, because many obstacles had to be overcome in the implementation of this idea (*ibid.*: 5).

Among the soloists, Zaksas singled out the soloist of the State Theatre, baritone Chanonas Šulginas (Rigoletto and Amonasro), who showed “excellent vocal and acting skills”, the “gentle and lyrical” tenor Alexandrovich (Duke), who was “distinguished by true vocal culture and deep musicality”, M. (Meriam?) Šmuklierienė (Gilda), who “has a soft lyrical coloratura soprano with a pleasant timbre and is well-educated”, L. Altmanas, who “showed his juicy beautiful-sounding bass and quite a likeable posture in two roles – Sparafucile and Ramses” (*ibid.*). The role of Aida was sung by D. (Dvoira?) Račkienė, “who showed such vocal material that would enable her to sing on a real opera stage. She has a strong soprano voice, characterised by a very beautiful timbre. Her voice sounds free and convincing in all registers. Her bright diction is also noteworthy” (*ibid.*). The reviewer also did not spare some criticism for the lyrical tenor N. Aronavičius, who “does not fit in with the dramatic part of Radames”, and for the decision to assign the part of Amneris, which should have been sung by a mezzo-soprano, to Šmuklierienė – a lyric coloratura soprano. Zaksas assessed the choir as sounding quite good, considering that it was composed mostly of amateurs. He noticed that most of the soloists did not feel free on stage, and pointed out that “they cannot be subjected to the same demands as professional opera singers, as was wrongly done by some of the abundant audience that came to the performance” (*ibid.*). According to the reviewer, many participants of the studio still needed further training and supervision from experienced professionals.

One year later, on March 12, 1939, Zaksas published a detailed review of the third concert of the Society for the Support of Jewish Theatre and Art. He reminded readers of the goal of the Society, “to enable young Jewish writers, artists, singers and instrumentalists, as well as experienced professionals, to appear publicly, to present their talents and artistic achievements on stage in front of an audience“ (Zaksas 1939: 7). The concert started with Jewish songs sung by the choir, and Zaksas praised the conductor Blecharovich, “who was able to create a harmonious and obedient collective from the musically raw material”; therefore it can be assumed that the choir had made considerable progress over the year. Zaksas paid attention to the young soprano Zeldā Goldingaitė, who stood out among the choir members as having good vocal material, and who “should certainly learn singing, because a serious singer can develop from such material (and musicality)” (*ibid.*).

He also named Šmuklierienė – a lyric coloratura soprano “of gentle tembre” – as a promising singer. Thus, the Jewish Opera Studio, established for the second time, had within one year of rehearsals and activities provided an opportunity to discover young promising musicians.

Besides the great success of baritone Šulginas, Zaksas mentioned the “brilliant performance” of Leiba Hofmekler as a pianist, accompanying the singers, and as conductor of the recently formed string orchestra, which played “A Little Night Music” by Wolfgang Amadeus Mozart (the second part of the third concert of the Society for the Support of Jewish Theatre and Art was comprised of instrumental music). At the end of the concert, the 15-year-old pianist, virtuoso Chaimas Potašinskas performed Johann Sebastian Bach’s Concerto in D minor for harpsichord and string orchestra “almost like a perfect virtuoso” (*ibid.*), and Hungarian Rhapsody No. 12 by Franz Liszt.

In one year, the Society for the Support of Jewish Theatre and Art organised three successful concerts. However, this second attempt to establish the Jewish Opera Studio in Kaunas was also a short-lived initiative. As Pukelytė put it, “The emergence and maintenance of permanent theatres required significantly greater support from the state and society, which, unfortunately, was not received” (Pukelytė 2017: 110–111). Soon after, with the first Soviet occupation in June 1940, and with the Nazi occupation one year later, the political situation in Lithuania changed drastically. During the Holocaust, nearly all of the Jews in Kaunas were annihilated – including Vildmanas-Zaidmanas, Ana Varšavskienė, Leiba Hofmekleris, Jakovas Glezeris, Jakovas Zaksas and most of the other intellectuals, artists and musicians. The short-lived existence of the Kaunas Jewish Opera Studio remained only in the pages of archives and newspapers.

Conclusions

The Kaunas Jewish Opera Studio was established twice – under the Lithuanian Jewish Educational Society (in 1926) and under the Society for the Support of Jewish Theatre and Art (1938). The effort to have their own opera studio shows the determination and artistic capabilities of the Kaunas interwar Jewish intelligentsia, the education and encouragement of the Kaunas Jewish community provided to young Jewish musicians to foster their talents and to provide them a space to perform, as well as the aspiration to develop knowledge of the classical opera repertoire within the Jewish community by performing works or their parts in its native Yiddish language. However, both attempts to develop the activities of the Kaunas Jewish Opera Studio were short-lived and continued for only one year due to administrative problems and a lack of financial

support. It is noteworthy that between these two initiatives, Jewish musical education in Kaunas had continued with the formation and performances of the Engel Choir, which functioned from 1928 until 1936.

The surviving documents of the establishment process of the Kaunas Jewish Opera Studio (1926), as well as press reviews and memoirs, indicate that the studio's activities were led by the best professional Jewish musicians and teachers of the time, also with the participation of renowned Lithuanian artists and pedagogues. This cultural phenomenon is also testimony of the atmosphere of Lithuanian-Jewish artistic cooperation and the fostering of creative ties under rather favourable political and cultural circumstances – in the so-called “golden age” of Lithuanian Jews.

Submitted on 10 11 2025

Accepted on 24 11 2025

BIBLIOGRAPHY

- Atamukas, Solomonas (2001). *Lietuvos žydų kelias. Nuo XIV a. iki XXI a. pr.* Vilnius: Alma littera.
- Dėl žydų operos (1938). *Apžvalga*, February 27, p. 9.
- Dr. Mendel Sudarsky, Leader of Lithuania Jewry, Dies in New York (1952). *Jewish Telegraphic Agency*, January 2. URL: http://pdfs.jta.org/1952/1952-01-02_001.pdf [last accessed 29 10 2025].
- E. V. (1934). Gabrieliū Lanas (Dvejopos sukaktuvės). *7 meno dienos*, April 1, p. 9.
- Finkelšteinas, Julius (2002). Kauno žydų J. Engelio choras. *7 meno dienos*, June 14. URL: https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=526&str_id=98 [last accessed 09 11 2025].
- Gruodis, Juozas (1930). *Valstybės muzikos mokykla 1920–1930*. Kaunas: Valstybės muzikos mokykla.
- J. Z. [Jakovas Zaksas] (1938). Žydų operos spektaklis. *Apžvalga*, March 13, p. 5.
- Kacenenlobogenas, Urija (1921). Atradau gimtinę. *Lietuva*, August 5, p. 2.
- Lietuvos žydų švietimo draugijos įstatai, Žydų operos studijos programa [Regulations of the Lithuanian Jewish Educational Society, Curriculum of the Jewish Opera Studio] (n. d.). Lithuanian Central State Archives. Col. 391, inv. 4, fol. 1142, p. 290, 346, 347.
- Nadel, Leib (n. d.). The Jewish Opera Studio. Translated by Gloria Berkenstat Freund. *JewishGen. The Global Home for Jewish Genealogy*. Yizkor Book Translations. Lithuania. Translation of *Lite*, 2. URL: <https://www.jewishgen.org/yizkor/lita2/lit547.html> [last accessed 02 10 2025].
- Nadel, Miriam. Email to Kamilė Rupeikaitė about Leib Nadel. December 9, 2025.
- Pailis, Polina (n. d.). Žydų tautinis Joelio Engelio choras. URL: <https://www.vle.lt/straipsnis/zydu-tautinis-joelio-engelio-choras/> [last accessed 08 11 2025].
- Pukelytė, Ina (2015). Reconstructing a Nomadic Network: Itineraries of Jewish Actors during the First Lithuanian Independence. *Nordic Theatre Studies*, 27(1): 78–89.
- Pukelytė, Ina (2017). *Žydų teatras tarpukario Lietuvoje*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Sužiedėlis, Saulius (2025). *Crisis, War and the Holocaust in Lithuania*. Washington: United States Holocaust Memorial Museum.
- Švietimo ministro įsakymas Nr. 363, 1926 m. lapkričio mėn. 12 d. [Order of the Minister of Education No. 363. November 12, 1926] (1926). *Švietimo darbas*, 11. Kaunas: Švietimo ministerija, p. 1326–1327.

- Vildmanas-Zaidmanas, Isaakas. Asmens byla [Personal file]. Lithuanian Archives of Literature and Art. Col. 84, inv. 4, fol. 75, p. 1.
- Vildmanienė Buršteinitė Jeva. Vidaus pasas [Internal passport] (n. d.). Kaunas Regional State Archive. Col. 66, inv. 1, fol. 3045.
- Vildmanienė Buršteinytė Jeva. Vidaus pasas [Internal passport] (n. d.). Kaunas Regional State Archive. Col. 66, inv. 1, fol. 3052.
- Zaksas, Jakovas (1939). Teatras ir muzika. *Apžvalga*, March 12, p. 7–8.
- 1936 census records from a variety of districts in Paris (n. d.). *Archives de Paris collection. www.myheritage.com*. URL: <https://www.myheritage.com/research/record-20397-963736/haince-voldemar-in-france-paris-census> [last accessed 09 11 2025].
- 1941 m. birželio mėn. numatytų suimti Vilniaus m. gyventojų, apie kurių suėmimą nėra duomenų, sąrašas. [The list of residents of Vilnius city scheduled for arrest in June 1941, about whose arrest there is no data] (n. d.). Lithuanian Special Archives. Col. V-135, inv. 7, fol. 4, p. 36.

Du mėginimai įkurti Žydų operos studiją tarpukario Kaune: tikslai, steigėjai ir veikla

SANTRAUKA. 1918 m. Lietuvai atkūrus nepriklausomybę, jos piliečiai žydai aktyviai prisidėjo prie šalies augimo įvairiose srityse, darė didelę įtaką Lietuvos kultūros, mokslo ir meno raidai, kūrė savo kultūros ir švietimo įstaigas bei meno kolektyvus. Tarp dar neištirtų temų, susijusių su tarpukario kultūros ir meno reiškiniiais, kuriuos formavo tuometė daugiakultūrė Lietuvos aplinka, yra du mėginimai įkurti Žydų operos studiją tarpukario Kaune – 1926 ir 1938 metais. Remiantis archyvine medžiaga, apžvalgomis tarpukario Kauno spaudoje ir amžininkų prisiminimais, straipsnyje pristatomi Žydų operos studijos tikslai, steigėjai ir veikla.

Nepaisant to, kad abu kartus Žydų operos studijos veikla dėl administracinių ir finansinių problemų buvo trumpalaikė, jos indėlis į Kauno muzikinį gyvenimą ir žydų bendruomenės muzikinį ugdymą yra gana reikšmingas. Studijos veikla skatino jaunas žydų muzikus puoselėti savo talentus, suteikė jiems erdvę koncertuoti, taip pat ugdė žydų bendruomenės muzikinį skonį ir suteikė jai galimybę klausytis klasikinių operų fragmentų, atliekamų gimtąja jidiš kalba. Išlikę Kauno žydų operos studijos įkūrimo proceso (1926 m.) dokumentai, spaudos apžvalgos ir atsiminimai rodo, kad studijos veiklai vadovavo geriausi to meto profesionalūs žydų muzikantai ir mokytojai, kad jos veikloje dalyvavo ir žymūs Lietuvos menininkai bei pedagogai.

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:
Žydų operos studija,
Kaunas, muzikinis
ugdymas, tarpukaris,
Izaokas Vildmanas-
Zaidmanas,
Mendel Sudarsky.

Alma BRAŠKYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Kanoninės pjesės tardymas intertekstais: intermedialioji nuoroda kaip sceninės adaptacijos strategija Yanos Ross „Lėlių namuose“ (pagal Henriką Ibseną)

ANOTACIJA. Haroldo Bloomo teiginį, kad geras rašymas yra perrašymas, grįstas perskaitymu, kuris atlaisvina erdvę sau ir iš naujo atveria senus kūrinius naujiems mūsų kentėjimams, galima perskaityti kaip kriterijų sceninėms kanoninių pjesių adaptacijoms, kuriomis siekiama kalbėti apie savąjį laiką ir jo reikmes. Įvairios adaptavimo strategijos, taikomos pasirinktai pjesei atverti ir jos reikšmėms išplėsti, savo ruožtu iš vidaus atveria ir išplečia patį kanoną, kad, užuot buvęs praeities vertybių muziejumi, jis taptų dabarties tikrovės seismografu. Teatro režisierė Yana Ross, kurdamą scenines kanoninių pjesių adaptacijas, šalia kitų strategijų naudoja intermedialias nuorodas, nukreipiančias į atpažįstamą kultūrinį intertekstą. Ši adaptavimo strategija ypač nuosekliai ir produktyviai pritaikyta kuriant spektaklį „Lėlių namai“ (2018) pagal Henrico Ibseno pjesę Geteborgo miesto teatre. Intermedialios nuorodos į Walto Disney'aus animacinį miuziklą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) yra vienas svarbiausių šio spektaklio reikšmių formavimo būdų, kuriantis intertekstinį dialogą su kanoninėmis Ibseno dramos reikšmėmis. Straipsnyje aprašoma, kaip spektaklyje realizuojama ir kokias reikšmes kuria intermedialių nuorodų taikymo strategija.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

drama, kanonas,
sceninė adaptacija,
intertekstualumas,
intermedialioji nuoroda.

Haroldo Bloomo, kurio knyga *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) praėjusio tūkstantmečio pabaigoje naujai įžiebė diskusijas apie vakarietiško literatūros kanoną, teigimu, „[d]idis rašymas visada yra *perrašymas* arba *revizionizmas* ir yra pagrįstas perskaitymu, kuris *atlaisvina erdvę sau*, arba veikia taip, kad *iš naujo atvertų* senus kūrinius *naujiems mūsų kentėjimams*“ (Bloom 1994: 17)¹. Paradoksaliau, tačiau ši pagauli, emociinga Bloomo citata tinka ne tik kanoniniais tapusių tekstų vertingoms

1 „Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings“. (Vertime į lietuvių kalbą kursyvu skiriamos frazės citatos – straipsnio autorės.)

savybėms įvardyti, bet ir gali būti naudinga artikuluojant kanoninius tekstus revizuojančių adaptacijų siekius. Kitaip tariant, atsižvelgiant į Bloomo reikalavimus „didžiam rašymui“, kūrybiška ir vertinga adaptacija turėtų siekti tokio kanoninio teksto perskaitymo, kuris *atlaisvintų erdvę sau* ir iš *naujo atvertų* kanoninį tekstą savojo laiko sociumo *kentėjimams*.

Konservatyviai Bloomo pozicijai oponuojantys balsai (veikiami feminizmo ir postkolonializmo idėjų) teigė, kad vakarų literatūros kanonas toli gražu nėra savaiminis darinys, nulemtas vien estetinių tam tikrų kūrinių savybių, bet yra suformuotas politiškai dominuojančių ideologijų, todėl nereprezentuoja tų visuomenės dalių (ir tų visuomenių), kurios tokių galių neturi. Pastaroji pozicija ragino kanoną atverti ir išplėsti naujais tekstais, kurie geriau reprezentuotų nedominuojančių visuomenės grupių (ar pačių visuomenių) kūrybą, taip pat lengviau įsileistų aktualius dabarties tekstus. Bloomas šią poziciją pašaipiai vadino apmaudo, nuoskaudos mokykla (angl. *school of resentment*) ir neketino nė per žingsnį atsitraukti kovoje už estetinės kokybės negincijamą pirmenybę socialinės tikrovės reprezentacijos atžvilgiu. Nuo garsiosios Bloomo knygos pasirodymo praėjo beveik trys dešimtmečiai, tačiau šias dvi viena kitai prieštaraujančias pozicijas iš esmės tebegalima įžvelgti ir daugumoje šiandienos diskusijų apie kanoną.

Sceninė adaptacija kaip būdas išplėsti kanoną iš vidaus

Ką tokių iš pažiūros nesuderinamų pozicijų egzistavimas reiškia teatrui – meno formai, itin jautriai esamajam laikui ir jo tikrovei? Kiek supaprastinus šį klausimą galima atsakyti, kad teatrui lieka du pasirinkimo variantai: rinktis estetiniu požiūriu kokybišką, laiko išbandytą kanoninį dramaturginį tekstą (kuris atsineš savojo laiko suformuotą pasaulio ir sociumo modelį) arba šiuolaikinį, sukurtą dabarties tikrovėje išsisknijusio mąstymo, jautrų dabarties kentėjimams, tačiau nebūtinai vertingą estetiniu požiūriu. Vienas praktinių atsakymų suderinant šių dviejų priešingų polių pagrįstus reikalavimus – įtikinamos estetinės kokybės ir adekvataus tikrovės reprezentavimo – yra kūrybiškos ir konceptualios kanoninių dramaturgijos tekstų sceninės adaptacijos², siekiančios toliau ir giliau nei vien praeities pjesių veiksmo perkėlimas į dabartį. Kūrybiškai taikomos adaptavimo strategijos gali atverti kanoninį tekstą ir išplėsti jo reikšmes taip, kad jos ne tik įtrauktų į meninės refleksijos akiratį esamojo laiko tikrovę (t. y. atvertų ir išplėstų kanoną *iš vidaus*), bet ir leistų iš dabarties pozicijų pažvelgti į kanoninėmis tapusias pjeses ir

2 Šiame tekste *sceninės adaptacijos* terminas vartojamas apibūdinant tokį dviejų plotmių judesį ir jo rezultatą, kur vienas dramatinis tekstas (pjesė-šaltinis) perrašomas į naują dramatinį tekstą – inscenizaciją, o ji transponuojama į kitos medijos (teatro) tekstą (spektaklį).

įsitvirtinusias jų reikšmes, taip sukuriant dialogišką saitą su praeities kultūros pavidalais. Tokios adaptacijos apsaugo teatro sceną nuo vien muziejinę vertę turinčių praeities rekonstrukcijų ir nuo tariamo universalumo, už kurio dažnai slepiasi klasikinių dramos tekstų kanonizuoto interpretavimo inercija.

Režisierė Yana Ross jau daugiau kaip dešimtmetį įvairiuose Europos teatruose (daugiausia Skandinavijoje, bet ir Vokietijoje, Šveicarijoje, Lietuvoje) kuria scenines kanoninių pjesių adaptacijas, kurios užčiuopia ne tik universalių žmogaus problemų šiuolaikinius pavidalus, bet ir ypatingas, specifines, konkrečiam sociumui būdingas dabarties virsmų sąlygojamas egzistencines aplinkybes. Nuo pat savo profesinės veiklos teatre pradžios šio amžiaus pirmajame dešimtmetyje Ross domėjosi klasikine dramaturgija, kurią režisavo pramaišui su šiuolaikinės dramaturgijos tekstais. Ilgainiui šis susidomėjimas virto kryptinga veikla – ji ėmė formuoti savitą požiūrį į kanoninę dramaturgiją ir kurti tokios dramaturgijos sceninio adaptavimo strategijas bei metodus. Beveik dešimtis spektaklių, sukurtų nuo 2014 m. iki dabar pagal Henriko Ibseno, Antono Čechovo, Arthuro Schnitzlerio, Ödöno von Horvátho pjeses, atnešė režisieriui tarptautinį pripažinimą kaip teatro menininkei, gebančiai nešabloniškai atverti ir prakalbinti gerai žinomus kanoninius tekstus.

Šalia adaptacijos praktikoje įprastų veiksmų (juos galima glaustai apibūdinti remiantis teatro adaptacijų teoretikės Margheritos Laera apibrėžimu: šaltinio transponavimo į kitą kalbą, kultūrą ir mediją, ieškant atitikmenų (angl. *matches*) tam tikroms šaltinio charakteristikoms ir pasiūlant neatitikmenų (angl. *mismatches*) kitoms (Laera 2014: 4)) Ross kai kuriuose savo spektakliuose taiko intermedialijų nuorodų strategiją, t. y. sceninėse kanoninių pjesių adaptacijose įveda nuorodų į gerai pažįstamus kultūrinius intertekstus. Tokie kitų medijų tekstai (pavyzdžiui, animacinis filmas, klasikinė opera ar baletas) jos spektakliuose įveiklinami ne per tiesiogines citatas, o per intermedialiąsias nuorodas. Tokia strategija reikšmės formavimo židiniu laiko ne tik interteksto naratyvą (t. y. transmedialų, daugeliui medijų būdingą komponentą), bet ir pačios medijos (pavyzdžiui, animacinio filmo, operos ar baleto) specifines savybes.

Intermedialias nuorodas, kaip vieną reikšmės kūrimo būdų, Ross yra naudojusi keliuose spektakliuose, sukurtuose adaptuojant kanonines pjeses. Pagal Ibseno dramą Bergeno nacionalinėje scenoje pastatytame spektaklyje „Laukinė anti“ (2018) tai buvo nuorodos į filmus, sukurtus pagal J. K. Rowling romanų seriją „Haris Poteris“. Jaunimo teatro spektaklyje „Vienos miško pasakos“ (2019), sukurtame pagal von Horvátho pjesę, kaip vienas adaptacijos reikšmės židinių veikė intermedialioji nuoroda į Piotro Čaikovskio baletą „Gulbių ežeras“. Tačiau nuosekliausiai ir svariausiai šį spektaklio reikšmių kūrimo būdą Ross panaudojo 2018 m. kurdama Ibseno dramos *Lėlių namai* (1879)

adaptaciją Geteborgo miesto teatre³. Šį spektaklį galima laikyti pavyzdiniu atveju, kai intermedialiosios nuorodos į Walto Disney'aus animacinį miuziklą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937)⁴ panaudotos ne tik kaip pavienių spektaklio reikšmių kūrimo būdas, bet ir kaip viso spektaklio reikšmę esmingai formuojanti režisūrinė strategija, kuri mezga kritinį dialogą su kanonizuotomis šios pjesės reikšmių interpretacijomis.

Toliau straipsnyje nuodugniai analizuojama, kaip intermedialiosios nuorodos veikia sceninėje adaptacijoje „Lėlių namai“. Analizė grindžiama intertekstualumo ir intermedialumo sąvokomis bei tyrimo perspektyvomis, kurios leidžia nuodugniai aprašyti dialoge tarp pjesės (adaptacijos šaltinio) ir pačios sceninės adaptacijos besiformuojančias reikšmes, taip pat tas reikšmes, kurias formuoja nuorodos į kitos medijos (animacinio kino) tekstą (animacinį filmą) – tiek į jo transmedialią charakteristiką, naratyvą, tiek į medijos bei žanro (animacinio miuziklo) savybes. Kartu pademonstruojamos intertekstualumo ir intermedialumo metodologinio instrumentarijaus taikymo teatrologiniame tyrime galimybės.

Intermedialioji nuoroda kaip reikšmės kūrimo strategija Yanos Ross „Lėlių namuose“

Geteborgo miesto teatre pastatytas spektaklis „Lėlių namai“ (*Ett dockhem*) atvirai nurodo hipertekstinį ryšį⁵ su šaltiniu, Ibseno to paties pavadinimo drama, sukurta 1879 metais. O šio tyrimo žvilgsnis nukreipiamas į Disney'aus animacinio miuziklo „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (1937) intertekstą kaip vieną pamatinių Ross pritaikytų strategijų naujoms minėtos sceninės adaptacijos reikšmėms kurti. Šis intertekstas nėra eksplicitiškai nurodomas spektaklį pristatančioje reklaminėje ir informacinėje medžia-

3 2018 m. Ross pastatyto spektaklio „Lėlių namai“ adaptacija. Nuoroda internete: <https://stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/2017-2018/ett-dockhem/> [žiūrėta 2025 09 10].

4 Beje, Disney'aus animacinis miuziklas „Snieguolė ir septyni nykštukai“ taip pat yra adaptacija ir vieno iš pasakos variantų, sukurtų brolių Grimmų, intermedialusis perkėlimas į animacinio muzikinio filmo mediją. „Intermedialiuoju perkėlimu [...] vadinamas vienos medijos teksto ar jo dalies transformavimas į kitos medijos tekstą [...]“ (Melnikova 2011: 21).

5 Analizei naudojamas spektaklio „Lėlių namai“ videoįrašas (šis spektaklio antrinės reprezentacijos aspektas čia suskaidžiamas ir neanalizuojamas, nes nėra susijęs su straipsnio tema), kurio titrai skelbia: „Lėlių namai / Tekstas ir režisūra: Yana Ross / pagal Henriką Ibseną“ [vertimas iš švedų kalbos]. Šiame kontekste reikėtų pažymėti, kad, pasak Gérard'o Genette'o, hipertekstualumas – tai tarp hiperteksto (*naujojo* teksto) ir hipoteksto susiformavęs santykis, kurį hipertekstas transformuoja, modifikuoja, išplėtoja ar pratęsia (Genette 1997: 5). Adaptacija (kaip visuma) yra hipertekstas, sukurtas transformuojant hipotekstą (kanoninę pjesę).

goje (plakatuose, programėlėje, teatro internetinėje svetainėje), jis neminimas nei spektaklio videoįrašo tituluose, nei internetinės transliacijos kanalo platformoje, tačiau apie jį nuo pirmųjų vaidinimo minučių signalizuoja intermedialiosios nuorodos⁶, vėliau įvairiomis formomis pakartojamos visame spektaklyje, – taip jos tampa vienu pagrindinių spektaklio formuojamų reikšmių židinių.

Ibseno *Lėlių namai* – realistinė drama, kurioje matomas ir natūralizmo kryptčiai būdingas požiūris į žmogų kaip į paveldėtų savybių ir socialinės aplinkos produktą bei meno kūrinio kaip instrumento visuomenės ligoms diagnozuoti ir gydyti sampratą. Tai vienas ryškiausių kūrinių skandinaviško Moderniojo proveržio laikais, kai industrializacijos ir visuomenės modernėjimo kontekste buvo ypač aktyviai svarstoma moters padėtis, o pats *Lėlių namų* siužetas tapo nepaneigiama vakarietiškojo dramos kanono dalimi. Tai istorija apie vidurinės klasės sutuoktinių porą, kur moteris, vardu Nora, be vyro Torvaldo žinios ryžosi išgelbėti jo sveikatą ir kartu šeimos gerovę atlikdama veiksmą, kuriuo nusizengė įstatymo raidei, bet ne giliau suvokiamai moralei. Vyras, išsigandęs, kad žmonos poelgis iškils į viešumą, ir baimindamasis tik dėl savo reputacijos visuomenėje, pareiškė, kad atims iš jos, kaip nusikaltėlės, žmonos statusą ir galimybę auklėti jų vaikus. Kai situacija netikėtai pasikeičia ir pavojaus vyro reputacijai nelieka, jis nori sugražinti tarp jų buvusius santykius. Tačiau Nora, suvokusi, kad Torvaldas yra jai svetimas, o ji pati nepažįsta savęs, nusprendžia išeiti, palikdama namus, vyrą ir vaikus. *Lėlių namų* protagonistė tapo viena svarbiausių simbolinių skandinaviškosios moterų emancipacijos figūrų, o pati pjesė įsitvirtino Vakarų dramos kanone.

Ross sceninė adaptacija transformuoja Ibseno *Lėlių namus*, išsaugodama rimtą santykį kūrinio visumos atžvilgiu⁷. Trijų veiksmų dramos struktūra performuota į šiandienos teatro praktikoje dažną dviejų dalių spektaklio struktūrą. Ją rėmina intermedialiosios nuorodos į Disney'aus animacinį filmą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ – spektaklis jomis prasideda ir baigiasi. Taip pat tokiomis nuorodomis baigiasi pirmasis spektaklio veiksmas ir prasideda antrasis (žvelgiant iš intertekstualumo perspektyvos, teksto ir jo dalių pradžios ir pabaigos yra ypatingos vietos, signalizuojančios nuorodų svarbą teksto visumos reikšmėms), o apskritai įvairių formų aliuzijomis į šį animacinį filmą nurodoma dar beveik dešimt kartų kitose spektaklio vietose. Pirmasis veiksmas prasideda (žiūrovai sėdi salėje, uždanga nepakelta, scena – tamsi) instrumentine simfonine uvertiūra

6 Intermedialią nuoroda vadinama tokia nuoroda, kai „tekstas, nevartodamas kitos medijos artikuliacijos priemonių, nurodo į kitą mediją ir (ar) jos tekstą“ (Genette 1997: 23). Šiuo atveju teatro medijos tekste (spektaklyje „Lėlių namai“) veikia nuorodos į kitos medijos (animacinio kino) tekstą (Disney'aus filmą „Snieguolė ir septyni nykštukai“).

7 Tokią transformaciją Genette'as vadina transpozicija (atskiriant nuo parodijos – žaidybinio pobūdžio transformacijos ir travestijos – satyrinės transformacijos). Plačiau žr. Genette 1997: 212.



Nuotrauka iš spektaklio „Lėlių namai“ Geteborgo miesto teatre, režisierė Yana Ross, 2018.
Nuotraukos autorius: © Ola Kjelbye

iš „Snieguolės ir septynių nykštukų“ garso takelio, perduodamo kaip fonograma: aktyvų uvertiūros pradžios mažorą labai greitai keičia aštrus pučiamųjų garsas, sustabdantis tolygų melodijos vystymąsi. Tada įsitraukia styginiai, kurių greitėjantis ritmas ir aukštesnė tonacija koduoja nerimastingą vyksmą, netrukus ir vėl peraugantį į harmoningą mažorinį skambesį su optimistiniu varpelių skimbčiojimu. Ritmas sulėtėja ir prasideda introdukcija. Scenos uždanga tuo metu lėtai pakyla. Intermedialiosios nuorodos į animacinį filmą nuo pat pirmųjų spektaklio akimirkų ima kurti daugiasluoksnį dialogą, kurio skirtingų plotmių perskaitymas priklauso nuo žiūrovo kultūrinių kompetencijų, nes (kaip jau minėta) muzikinės citatos nepažymėtos nei pačioje sceninėje adaptacijoje, nei ją pristatančiuose paratekstuose⁸. Jeigu žiūrovas neatpažįsta konkrečių intermedialių nuorodų į Disney'aus „Snieguolę ir septynis nykštukus“, tačiau turi kompetencijos atpa-

8 Paratekstualumas – paties teksto ryšys su jo paratekstais (pavyzdžiui, pavadinimu, paantraštelėmis, įvardiniu žodžiu, baigiamuoju žodžiu, epigrafais, dedikacijomis, iliustracijomis, netgi knygų viršeliais ir autografais, t. y. papildomomis žinutėmis ir komentarais, kurie supa tekstą ir kartais tampa nuo jo neatskiriama) (Genette 1997: 3).

žinti miuziklo žanrui būdingą muzikinį skambesį, jis gali aptikti architekstinį ryšį⁹, mezgamą su miuziklo žanru, kuriam būdingas laimingai pasibaigiančios (angl. *happy ending*) meilės istorijos motyvas (reikšmės plane) ir draminės vaidybos jungimas su muzikiniais intarpais, kuriuose veikėjai šoka ir dainuoja (raiškos plane). Kitoje šio architekstinio dialogo pusėje – Ibseno pjesė (adaptacijos hipotekstas), kurio žanrui (dramai) būdingos kitokios savybės: finalas paprastai nebūna laimingas, o raiškos plane tikimasi rimto, argumentuotu dialogu santykius grindžiančio elgesio.

Spektaklio modelinis žiūrovas¹⁰, atpažįstantis ne tik miuziklo žanrą, bet ir konkrečių animacinio miuziklo (Disney'aus „Snieguolė ir septyni nykštukai“) tekstą, įžvelgia ir dar vieną architekstinio ryšio reikšmę – vaikiškai auditorijai skirtos pasakos sankirtą su suaugusiesiems skirta drama, kuri išryškina vaikystės ir vaikiškumo temų sąveiką su buvimo suaugusiuoju tema. Turint galvoje Ibseno dramos *Lėlių namai* motyvą (savęs pažinimą kaip esminę tapsmo suaugusiuoju sąlygą), nuoroda į vaikišką animacinį filmą sugestijuoja, kad savęs pažinimas yra susijęs su vaikystės naratyvais ir jų poveikio gyvenimo sprendimams suvokimu. Papildomas reikšmes formuoja parateksto – spektaklio pavadinimo „Lėlių namai“ – kuriama sąsaja, išryškinanti žaidimo, kaip vaikiškos, nebrandžios, iliuzinės, savęs nepažįstančios, tikro dalyvavimo vengiančios laikysenos, reikšmes. Į šią sąsają nuo pat spektaklio pradžios dėmesį atkreipia žaislinio, *lėliško* dydžio kavos puodelis su lėkštute, stovintys ant įprasto dydžio svetainės stalo įprastų proporcijų svetainėje. Vaikiškumo, nebrandumo ir žaidimo kaip paviršutiniško dalyvavimo gyvenime temos vėliau plėtojamos visame spektaklyje.

Kai anksčiau minėta žvali instrumentinė introdukcija pereina į vokalinę dalį, atliekamą soprano (ir toliau iš fonogramos transliuojamas animacinio filmo garso takelis), prasideda teminė „Snieguolės ir septynių nykštukų“ daina „I'm Wishing“. Dainos tekstas kalba apie noro sugalvojimą prie stebuklingo šulinio, o tas noras – tai būti surastai mylimojo. Skambant dainai scenoje atsiveria vaizdas, kur kalėdines dovanas išpakuoja jauna moteris, o ją patenkintas stebi gerokai vyresnis žilstelėjęs vyras. Norą vaidinanti

9 Architekstinis ryšys – abstrakčiausias ir labiausiai neišreikštas, dažniausiai „visiškai nebylus, įvardytas nebent paratekstiniame paminėjime“ (Genette 1997: 4). Čia turimi galvoje žanrą nusakantys įvardijimai ar paantraštės, skirtos visam kūriniiui ar jo dalims priskirti tam tikrai kategorijai.

10 Modelinio žiūrovo sąvoka suformuota remiantis Umberto Eco modelinio skaitytojo samprata. „U. Eco modelinį skaitytoją apibūdina kaip modelinio autoriaus kuriamą hipotetinę struktūrą, besiskiriančią nuo empirinio skaitytojo. Modelinis skaitytojas – tai teksto strategijų formuojama skaitymo pozicija, leidžianti empiriniam skaitytojui atskleisti visas potencialias kūrinio reikšmes. Modelinis skaitytojas gimsta kartu su tekstu ir tampa interpretacinės teksto strategijos šaltiniu ir ašimi.“ Cit. iš Irinos Melnikovos termino aprašymo duomenų bazėje *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Nuoroda internete: <http://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/modelinis+skaitytojas> [žiūrėta 2025 09 10].

aktorė (Gizem Erdogan) intonacijomis signalizuoja, kad jos elgesys (demonstratyvus džiaugimasis dovanomis) yra ne spontaniškas, o suvaidintas. Iš tiesų kalėdiniam dovanų ritualui Nora jaučia abejingumą ar net sarkazmą (tai irgi atskleidžiama per vaidybą). Neilgai trukus dovanų pakavimas vyrui stebint virsta erotiniu žaidimu, bet greitai paaiškėja, kad Torvaldu vadinamas vyras nėra Torvaldas, o tik jo vaidmenį repetuojantis, terapinį žaidimą žaidžiantis psichoterapeutas Rankas (aktorius Johanas Gry'us) – tai hipoteksto personažo daktaro Ranko, mirtinai sergančio šeimos draugo, atitikmuo. Veiksmas scenoje akivaizdžiai prieštarauja dainos „I'm Wishing“ keliamam idiliškų santykių lūkesčiui. Tačiau netrukus scenoje pasirodo tikrasis Torvaldas (aktorius Jesperas Söderblomas), Noros vyras, ir sustiprindamas sąsają su filmo „Snieguolė ir septyni nykštukai“ naratyvu kreipiasi į Norą kaip į Pilies princesę, šitaip netiesiogiai deklaruodamas pats esąs Princas. Vis dėlto tolesnis spektaklio veiksmas ne tik kvestionuos, bet galiausiai ir paneigs šitą iš pirmo žvilgsnio logišką ir pagrįstą Torvaldo pretenziją.

Ross sukurta adaptacija nemažai sceninio laiko skiria pagrindinės poros – Noros ir Torvaldo – seksualinio ryšio ypatybėms išryškinti. (Ibseno dramoje, XIX a. pabaigos tekste, apie intymų poros santykio aspektą išvis nekalbama kaip apie savaime suprantamą šeimos gyvenimo dalį, apie kurią nėra ko pasakyti; tik pjesės pabaigoje, kai Torvaldas pasiryžusią išeiti Norą desperatiškai prašo pasilikti ir apimtas nevilties siūlo gyventi kartu kaip broliui ir seseriai, Nora atsako, kad tai neįmanoma, nes ilgai tokio santykio išlaikyti nepavyks.) Ross adaptacijoje intermedialiosios nuorodos į „Snieguolę ir septynis nykštukus“ šalia kitų formuojamų reikšmių yra esminės apibrėžiant erotinius Noros ir Torvaldo santykius. Pirmą kartą ši reikšmės plotmė pradedama koduoti tada, kai spektaklyje Snieguolės (iš animacinio filmo) drabužiai transformuojami į seksualinio žaidimo kostiumą: Nora Kalėdų proga padovanoja Torvaldui tokių kostiumų rinkinį (dovana supakuota į dėžę, ant kurios matyti Disney'aus filmo grafika). Iškart po to vaidinamoje scenoje Torvaldas, jau išpakavęs dovaną, reaguoja į geltoną Snieguolės sijonėlį kaip į seksualinį fetišą. Tačiau tik daug vėliau, pirmajai spektaklio daliai įpusėjus, paaiškėja, kad antrasis komplekto kostiumas yra ne Princo (kurio vaidmenį Torvaldas nori atlikti), o Nykštuko. Nora ir Torvaldas susitinka seksualinei sueičiai ne poros miegamajame, o vaikų kambaryje, taip paliudydami savo intymaus ryšio nebrandumą, vaikiškumą ir žaidybiškumą. To kambario siena išklijuota tapetais, ant kurių nupiešta daugybė žvėrelių (juos galima laikyti aliuzija į animacinio filmo žvėrelius, kurie miške pagelbėjo pamotės persekiojamai Snieguolei, – jie parodė kelią į septynių nykštukų trobelę, paskui padėjo Snieguolei tą trobelę sutvarkyti ir taip įsiteikus nykštukams gauti prieglobstį). Vaikų kambarys su žvėreliais ant tapetų yra ta saugi erdvė, kurioje Nora ir Torvaldas gali įgyvendinti savo intymius troškimus. Tačiau šiuo atveju ši intertekstinė nuoroda į filmą „Snieguolė ir

septyni nykštukai“ čia funkcionuoja jau ne kaip citata, o kaip nuoroda su pokyčiu tiek reikšmės, tiek išraiškos plotmėse. Išraiškos plotmėje princesei įprastas animacinio filmo Snieguolės drabužis (ilgas žemę siekiantis sijonas) virto trumpučiu seksualinių žaidimų sijonėliu, o reikšmės plotmėje Snieguolė-Nora seksualiai patenkina Nykštuką-Torvaldą jį žemindama ir niekindama (animaciniame filme Snieguolę nykštukai adoruoja, bet ir ji pati elgiasi su jais pagarbiai ir švelniai). Tačiau būtent niekinamo nykštuko vaidmuo seksualiniame žaidime Torvaldą trumpam išvaduoja nuo kankinamos įtampos, kurią kelia jo paties trokštamas ir prisiimtas Princo vaidmuo, – jį atlikdamas Torvaldas jaučiasi labai nesaugiai, todėl šiam vaidmeniui atlikti reikia nuolatinių milžiniškų pastangų.

Adaptacijos autorė, transponuodama Ibseno pjesę, įvedė pokyčių jos veikėjų struktūroje. Pakeitus Noros vaikystės draugę Kristiną Lindę (pjesėje-šaltinyje) netikėtai prieš Kalėdas užgriuvusiu Noros broliu Kristeriu (aktorius Mattiasas Nordkvistas), Nora liko vienintele spektaklio veikėja moterimi, įvairiais ryšiais susijusia su keturiais vyrais: su tuoktiniu Torvaldu, šeimos draugu psichoterapeutu Ranku, broliu Kristeriu ir jos juridiskai nusikalstamo poelgio liudininku Nilsu (aktorius Logi Tuliniusas; dramoje advokatas Krogstadas). Šis pakeitimas sukūrė prielaidas susiformuoti svarbiausiai sąsajai su „Snieguolės ir septynių nykštukų“ transmedialiu¹¹ komponentu, naratyvu. Septyni naratyvo nykštukai spektaklyje redukuoti į keturis, tačiau esminis santykis – (vienos) Snieguolės ir (keleto) nykštukų – liko išsaugotas. Šio ketvertuko sąsaja su animacinio filmo nykštukais kaip grupiniu personažu yra kelis kartus įtvirtinama pirmojoje spektaklio dalyje – per ansamblinį dainavimą (kaip aliuzija į filmo nykštukų dainavimą šachtoje) ir visų keturių šokį (čia intermediali sąsaja formuojama per tiesioginę garsinę filmo citatą, nykštukų dainą, prasidedančią šaukiniu *Hey ho!*, transliuojamą iš fonogramos). Animacinio muziklo šokis ir dainavimas, perkeltas į teatro sceną kaip *go-go* pasirodymą primenantis keturių vyrų šokis mosuojant kutais iš blizgučių, užbaigia pirmąją spektaklio dalį (kaip jau minėta, pjesės pradžia ir pabaiga, taip pat atskirų spektaklio dalių pradžios ir pabaigos yra itin reikšmingos spektaklio, kaip visumos, reikšmėms formuoti).

Disney'aus filme nykštukai suteikia Snieguolei prieglobstį, o jų santykio su Snieguole dviprasmiškumas vaizduojamas su humoru (visi yra Snieguolę įsimylėję, jos vienas kitam šiek tiek pavyduliauja, tačiau nė vienas tokiam *status quo* atvirai neprieštaruoja). Adaptacijos Snieguolė-Nora taip pat yra saistoma skirtingų, bet visais atvejais nevienareikšmiškų ir komplikuočių ryšių su visais keturiais vyrais. Tarp pastarųjų tvyro tam tikra įtampa ir kyla nesutarimų, tačiau iš esmės jie visi palaiko esamą padėtį. Kai Nora pareiškia išeisianti iš namų, visi keturi vyrai-nykštukai susivienija, kad tam sukliudytų.

11 „Transmedialumu laikomi su medijos specifika nesusiję reiškiniai, aptinkami skirtingų menų kūrinuose [...]“ (Melnikova 2011: 20–21).

Sąlygiškos spektaklio scenos, kuriose keturi spektaklio vyrai virsta vieninga keturių nykštukų komanda, yra labai svarbios tikrajai Noros savijautai išreikšti. Nepaisant to, kad nesąlygiškose (realistiškose) spektaklio mizanscenose Nora atrodo stipri ir pasitikinti savimi, tokio įspūdžio nelieka, kai ji bando prisijungti prie ketvertuko ir iš visų jėgų stengiasi šokti kaip jie, bet nepajėgia. Ryšį su animacinio filmo veikėja Snieguole dar tiksliau artikuliuoja tai, kad vietoj šventiškų blizgučių, kokiais mojuoja šokantys vyrai, Nora mojuoja kutais dulkėms valyti, kuriuos jai kiek anksčiau už liemenėlės užkišo brolis Kristeris. Įdomu tai, kad šitaip pasielgdamas vaikiškas judviejų peštynes primenančioje ankstesnėje scenoje Kristeris norėjo parodyti Norai, kaip ji iš perspektyvios teisininkės nedovanotinai virto namų šeimininke, – palaikydamas su ja individualų brolišką santykį sako tiesą, kuri turėtų padėti Norai susivokti ir prisiimti atsakomybę už savo gyvenimą. Tačiau minimoje šokio scenoje, kur Kristeris yra vyrų ketvertuko dalis, jis tampa tokiu pat globėjišku ir Norą įkalinančiu nykštuku kaip ir kiti spektaklio vyrai. O šluostės, kurios Disney'aus filme yra Snieguolės atributai, spektaklyje veikia kaip sąsają su filmu sustiprinantys ženklai: Nora yra keturių nykštukų belaisvė, lyg voratinkliu apraizgyta daugialypių santykių. Tie Norą įkalinantys ryšiai sieja ją su kiekvienu vyrų-nykštuku individualiai ir kaip su grupiniu personažu, turinčiu tą patį tikslą – išlaikyti Snieguolė-Norą ten, kur ji yra, ir neleisti įvykti permainai.

Turint galvoje „Snieguolės ir septynių nykštukų“ naratyvą, vedantį link jos susitikimo su Princu, būtina paklausti, o kas gi šioje Ross adaptacijoje yra Princas? Ar jis apskritai egzistuoja, ar tėra vieno nykštuko (Torvaldo) beviltiškas siekinys? Kas tada laukia Noros ir jos snieguoliškos gyvenimo svajonės? Antrajai spektaklio daliai artėjant prie finalo, kai Torvaldas (kaip ir Ibseno dramoje) bailiu ir savanaudišku, net menkiausio kilnumo stokojančiu elgesiu (galvodamas vien apie savo reputaciją ir nepajėgdamas suprasti pasiaukojamo Noros poelgio) praranda visas galimybes pretenduoti į Princo vaidmenį, jis degraduoja prarasdamas savo išskirtinę poziciją Noros atžvilgiu ir susilieja su nykštukų grupe, galutinai tapdamas vienu jų. Nuo šio momento jis jau nebeturi tiesioginio santykio su Nora, o veikia tik kaip dalis grupinio personažo, spektaklyje atstovaujančio tradiciniam patriarchaliniam, senojo tipo vyriškumui.

Kai Nora pradeda sakyti savąjį atsisveikinimo monologą (vieną garsiausių vakarietiškame dramos kanone ir pasibaigiantį nemažiau garsiu dramos istorijoje durų trinkelėjimu), spektaklio tekstas keičia pobūdį. Nelieka lig tol dominavusio psichologinio realistinio moduso¹², ir spektaklis ima formuoti reikšmes nebe per psichologinius veikėjų santykius, o kaip metakomentaras hipoteksto – kanoninės Ibseno dramos – finalui.

12 Jį lig tol tik kartą buvo pertraukusi pirmojo veiksmo pabaigoje įterpta sąlygiška *go-go* šokio scena.

Erdogan kuriamos Noros finalinis monologas šioje sceninėje adaptacijoje nebesiekia būti psichologiškai įtaigus nei verbaline raiška, nei vaidybos realizmu – Nora stovi veidu į žiūrovus ir sako sklandžią, gerai paruoštą, argumentuotą kalbą (tokią, kokia niekaip nebūtų įmanoma turint galvoje psichologines veiksmo aplinkybes). Tai labai svarbus spektaklio momentas, kai sugriaunamas figūratyvinio vaizdavimo sandoris (grįstas psichologiniu vaidybos įtaigumu), plėtotas visuose ankstesniuose spektaklio etapuose, ir Noros monologas (kuriuo ji pareiškia paliekanti namus, kad geriau pažintų save pačią) yra formuluojamas atvirai kaip ideologinis pareiškimas (gal net kaip kanoninio teksto citata), o ne kaip psichologiškai įtikinamas pasisakymas.

Atsakas į Noros monologą taip pat artikuliuojamas nerealistinėje, sąlygiškoje plotmėje. Ji nusimauna sutuoktivių žiedą ir grąžina jį Torvaldui atsiimdama iš jo savąjį, o paskui tas pats veiksmas pakartojamas dar tris kartus – Nora atsimaino žiedais su Ranku, Kristeriu ir Nilsu. Šiuo simboliniu veiksmu ji nutraukia ryšius su tuo, ką *nykštukų* ketvertukas reprezentuoja šioje sceninėje adaptacijoje – senojo tipo vyriškumą, siekiantį vadovauti ir valdyti, ir globėjiškumą, žvelgiantį iš aukšto ir nematantį moters kaip lygiaverčio žmogaus. Tačiau šis simbolinis veiksmas, kurį Ibseno pjesę išmanantis suvokėjas priima kaip žingsnį laimingos pabaigos link, toli gražu nėra Ross adaptacijos finalas.

Iš fonogramos pasigirsta jaunos moters balsu tariami žodžiai *I love happy endings*. Keturi spektaklio vyrai įneša į sceną Snieguolės kostiumą – tiksliai tokį kaip Disney'aus filme, su žemę šluojančiu ilgu sijonu, ir juo aprenkia Norą. Iš fonogramos skambant orkestro atliekamam mažoriniam valsui, kiekvienas jų paeiliui eina prie Noros ir pakviečia ją šokti Snieguolės ir Princo valsą. Paskui visi keturi paguldo ją miegoti, ir Snieguolės kostiumu vilkinti Nora užmiega. Taip Disney'aus „Snieguolės ir septynių nykštukų“ intertekstas pakerta Ibseno *Lėlių namų* optimizmą. Išsilaisvinti nėra lengva, žinoti tinkamą ideologinį naratyvą neužtenka. Neužtenka net to, kad tą naratyvą formaliai palaikytų sociumas ir artimiausia aplinka¹³. Savęs pažinimas ir atsakomybės už savo gyvenimą prisiėmimas – sunkus kelias. Spektaklio Norai užtenka pasiryžimo kanoniniam išėjimo monologui pasakyti, bet ar ji pajėgi tą kelią nueiti? Klausimas atviras, bet optimizmo ši adaptacija palieka nedaug: Ross spektaklio protagonistė yra įkalinta pasiturimo gyvenimo patogumų ir supančiota santykių su keturiais savo aplinkos vyrais.

Disney'aus intertekstas, Ross adaptacijoje užmezgęs dialogą su Ibseno *Lėlių namais*, atveria kanoninę dramą iš vidaus ir išplečia ją naujomis reikšmėmis, aktualiomis dabarties tikrovei. Sykiu kvestionuojamos gerai žinomos, kanonizuotos jos reikšmės, virtusios lengvai atpažįstamais, išmoktais kultūriniais signalais, bet netekusios paveikumo dabartyje.

13 Vienas komiškų spektaklio epizodų: reaguodami į Noros išsilaisvinimo monologą, vyrai vienas po kito tvirtina: „Bet aš esu feministas, aš juk švedas.“

Spektaklio „Lėlių namai“ analizė įrodo, kad intermedialijų nuorodų panaudojimas gali būti ne tik pavienių reikšmių kūrimo būdas, – jis gali tapti ir viena centrinių sceninės adaptacijos kūrimo strategijų, lemiančių viso spektaklio pranešimo formavimą.

Įteikta 2025 10 08

Priimta 2025 11 14

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas. Vilniaus universitetas. Nuoroda internete: <http://www.avantekstas.ff.vu.lt> [žiūrėta 2025 09 10].

Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages.* New York: Harcourt Brace.
Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press.

Melnikova, Irina (2011). Intermedialumo žemėlapis. *Colloquia*, 26, p. 17–34.

Ross, Yana (2018). Lėlių namai, rež. Yana Ross. Geteborgo miesto teatras. Nuoroda internete: <https://stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/2017-2018/ett-dockhem/> [žiūrėta 2025 09 10].

Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat (2014). Editor Margherita Laera. London, New York: Bloomsbury Publishing.

Interrogating canonical plays with intertexts. Intermedial reference as an adaptation strategy in Yana Ross’ *A Doll’s House* after Henrik Ibsen

SUMMARY. Harold Bloom’s definition of great writing as rewriting or revisionism that is “founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings” can be also applied to theatrical adaptations that aspire to rewrite canonical plays for the needs of our time. Various directorial strategies can be used to open and expand those plays (and so the Western drama canon itself) from within, thus making them sensitive to the reality and the societies of today. For more than ten years theatre director Yana Ross has been developing her own ways of adapting canonical plays and has been invited by various European theatres (especially in Scandinavia, Germany, Switzerland and Lithuania) to stage adaptations of Henrik Ibsen’s, Anton Tjeckhov’s, Arthur Schnitzler’s and Ödön von Horváth’s plays that challenge canonised interpretations. One of the strategies Ross successfully uses is incorporating easily recognisable intertexts into the adaptations of canonical plays. Applying perspectives of intertextuality and intermediality, the article analyses the role of the intertext, Walt Disney’s animated musical film *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), in the production of new meanings in the theatrical adaptation of Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* by Ross.

KEYWORDS:
drama canon,
theatrical adaptation,
intertextuality,
intermedial reference.

Beata JUCHNEVIČ-
TAMULEVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Triukšmo artikuliacijos atlikimo aspektai: Helmuto Lachenmanno *Pression* interpretacijų analizė

ANOTACIJA. Triukšmo įsitvirtinimas muzikiniuose kontekstuose praplėtė muzikos komponavimo, atlikimo bei apskritai garso suvokimo ribas ir iki šiol išlieka neišsemiamu fenomenu. Triukšmo artikuliacijai pagrįsti opusai dažniausiai pasižymi netradicine notacija (tiek papildomais ženklais, tiek grafiniu partitūros išdėstymu), o patys muzikos instrumentai tampa riaumojančiais, griaudėjančiais, šnabždančiais objektais. Tokiam naujai sukurtam garsynui reikalingas atlikėjų preciziškumas, įsitraukimas, detalus ženklų išstudijavimas ir gebėjimas įgyvendinti visus kompozitoriaus užmojus nedarant žalos muzikos instrumentui, be to, toks garsynas neretai kvestionuoja paties atlikėjo paskirtį ir nuo mažumės įgytas žinias. Svarbu tai, kad tokio pobūdžio kompozicijų įgyvendinimas glaudžiai susijęs su atlikėjo darbu, tačiau konkrečių triukšmo artikuliacijos atlikimo studijų rasti nepavyko.

Kaip pagrindą imant straipsnio autorės Beatos Juchnevič-Tamulevičienės tyrimą apie triukšmo artikuliacijai pagrįstą kūrybą, straipsnyje siekiama pristatyti pagrindinius būtent tokio pobūdžio kompozicijų atlikimo aspektus per estetiniu ir kompoziciniu lygmenimis nagrinėjamą problematiką. Straipsnio tikslas – išgryninti atlikimo kriterijus, kurie vėliau galėtų būti taikomi triukšminių opusų interpretacijos analizei ir (ar) būti naudingi kaip tam tikros gairės atlikėjams. Pravartu pažymėti, kad šie kriterijai formuojami žvelgiant ne iš atlikėjo, o iš kompozitoriaus perspektyvos. Išgrynintus atlikimo kriterijus iliustruoja ir įtvirtina chrestomatinių triukšmo artikuliacijai pavyzdžių – vokiečių kompozitoriaus Helmuto Lachenmanno opuso violončelei solo *Pression* (1969) – interpretacijų analizė. Pasitelkiant aprašomąjį ir lyginamąjį metodus, straipsnyje nagrinėjami violončelininkų Davido Strombergo, Valerie Fritz, Michaelio Maria'os Kaspero, Jay'aus Campbello ir Arno Kmieliausko atlikimai.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

triukšmo artikuliacija,
Helmutas Lachenmannas,
Pression, atlikimo
kriterijai, interpretacija,
grafinė partitūra.

Triukšmo artikuliacijos apibrėžtis ir struktūrinės erdvės

Per pastaruosius dešimtmečius triukšmas užėmė itin reikšmingą poziciją kompozicinių struktūrų ir garso meno tyrėjų darbuose, nors jo integracija į muzikinius kontekstus vyksta jau ilgiau nei šimtmetį. Jau nuo seno triukšmo svarba yra ryški¹, o sąmoningas jo integravimas į muzikinius procesus prasidėjo XX a. pradžioje: tada italų futuristai ėmė kurti naujus muzikos instrumentus², kiti menininkai – įtraukti ir sonifikuoti kasdienybėje naudojamus objektus, vėliau, XX a. viduryje, garsų įrašus karpė konkrečiosios muzikos atstovai, o akustinėje akademinėje muzikoje nekonvencionalus išplėstinis garsynas buvo išgaunamas akustiniais instrumentais³. Kompozitoriai György'is Ligeti, Krzysztof Penderecki, Witoldas Lutosławski, Gérard'as Grisey, Kaija Saariaho, Salvatore'ė Sciarrino, Helmutas Lachenmannas ir daugelis kitų kūryboje triukšminius garsus savaip artikuliavo formuodami naujus skambesio matmenis.

Triukšmas iki šiol atlieka svarbų vaidmenį tiek akademinės, tiek elektroninės bei alternatyviosios muzikos baruose ir lieka neišsemiamas. Norint apibrėžti triukšmo sąvoką, nuolat susiduriama su jos neapibrėžtumo problema – bandymai paaiškinti triukšmą neretai yra kontroversiški ir kontekstualūs, priklausomi nuo kultūrinių, socialinių veiksnių ir diskurso, kuriame dalyvauja tyrėjai (Novak 2013: 5). Remiantis dažniausiai pateikiamomis definicijomis, triukšmas yra nenorimas, nemalonus, intensyvios dinamikos trikdys,

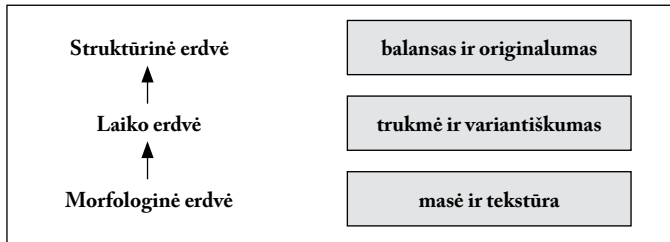
- 1 Archeologiniai tyrimai rodo, kad priešistorinių žmonių piešiniai olose dažniausiai randami ne šalia įėjimo į urvą, o daug toliau – tose urvo vietose, kuriose geriausiai rezonuoja garsas (Henry 2013: 24–33) (tą galėjo lemti saugumo faktorius, tačiau manoma, kad urvo erdvės išplėsti ir sustiprinti akmens skaldymo, skrebenimo ir kt. garsai galėjo patraukti priešistorinio žmogaus dėmesį). Minėti tyrimai taip pat patvirtina, kad senovės Graikijos ir Romos imperijos miestuose viena dažniausių mirties priežasčių buvo nemiga dėl miesto triukšmo (ten pat: 109–122), be to, triukšmas – svarbi ritualų (pavyzdžiui, dievų garbinimo, laidotuvių) ir medžioklės (pavyzdžiui, duodant pavojaus signalą, siekiant atbaidyti gyvūnus) dalis. Archainėje kultūroje triukšmas eksponuodavo šventąjį pasaulį (Attali 1985: 13), o Viduramžiais buvo tapatinamas su velnio garsu, netobulais žmogiškais pojūčiais (Lears 2020: 7). Vertėtų nepamiršti ir Baroko epochoje teatre naudotų triukšmą skleidžiančių mašinų, XIX a. romantinėje muzikoje programinei ekspresijai išgauti pasitelktų instrumentinių efektų (pavyzdžiui, Hectoro Berliozio „Fantastinės simfonijos“ finalinėje dalyje įžvelgiamos klasterinių sąskambių užuomazgos, labai ryški styginių *col legno battuto* padala) ir intensyvėjančio perkusijos naudojimo.
- 2 *Intonarumori* (it. intonuoti triukšmai) yra italų futuristo Luigi Russolo 1913 m. sukonstruoti akustiniai instrumentai, kuriais buvo įmanoma išgauti įvairaus tembro ir dažnio triukšmus.
- 3 Elektroninės muzikos srityje susiformavo atskiras stilius, vadinamas triukšmo muzika (angl. *noise music*). Jis dar skirstomas į smulkesnius požanrius, tarkime, trikdžių muziką (angl. *glitch music*), šiurkštaus triukšmo sieną (angl. *harsh noise wall*), *japanoise* (specifinis požanris, būdingas Japonijos triukšmo menininkams, pavyzdžiui, Merzbow) ir kt. Verta paminėti, kad šiame straipsnyje koncentruojamasi vien į akustinės akademinės muzikos triukšmo atlikimo aspektus.

nepaaiškinama, beprasmiškas informacija⁴. Išskaidžius *triukšmo artikuliacijos* terminą į atskiras dedamasias, gauname savitą apibrėžties lauką. **Fiziniu** (objektyviau) **lygmeniu** triukšmas yra garsas, pasižymintis neperiodine virpesių sandara, be ryškios pagrindinės harmonikos, aiškios dažnių sekos ir struktūros, neretai apimantis visus dažnius (pavyzdžiui, baltojo triukšmo (angl. *white noise*) atveju⁵) (Helmholtz, cit. iš Thompson 2014: 29). Kognityvinės percepcijos prasme triukšmas yra oro virpesys, kurio žmogaus klausos aparatas negali tinkamai apdoroti ir (ar) apibrėžti, remdamasis muzikiniams garsams įprastai taikomais procesais, nes triukšmas yra beribis ir begalinis⁶. Taigi **estetiniu** (subjektyviau) **lygmeniu** triukšmas yra garso liekana (Adorno 1934), fobija garsui (Schaffer 1977), destrukcija, netvarka, užteršimas, žinutės nužudymas (Attali 1985), netvarkos, chaoso, suirutės apraiška (Serres 1995), purvas, ne vietoje esanti garsinė materija (Ingold 2017), šleikštulys (Hainge 2013) – viskas, kas turi būti pašalinta, kas yra klaidos, kas trukdo suprasti, perteikti apdorotiną informaciją. O **artikuliacija** (lot. *articulatio*) yra tam tikro darinio (žodžio, garso, frazės ir t. t.) išaiškinimas, ištarimas, išskaidymas, formavimo būdas (*Cambridge Dictionary*). Vadinasi, pačioje triukšmo artikuliacijos sąvokoje užkoduota kertinė priešprieša, nuolatinė įtampa – tai bandymas struktūruoti ir į konvencionalius pavidalus įvilkti chaosą, purvą, trikdį, liekaną. Tai reiškia, kad objektyvusis ir subjektyvusis triukšmo percepcijos lygmenys muzikiniame kontekste tampa faktūros, ritmo, tembrinės transformacijos, formos kūrimo procesais.

- 4 Tokius apibrėžimus pateikia straipsnio autorės peržvelgti žodynai, pavyzdžiui, *Cambridge Dictionary* (nuoroda internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/noise> [žiūrėta 2025 03 15]), *Merriam-Webster* (nuoroda internete: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/noise> [žiūrėta 2025 03 15]), *Vocabulary* (nuoroda internete: <https://www.vocabulary.com/dictionary/noise> [žiūrėta 2025 03 15]) ir kt.
- 5 Įvairūs triukšmo tembriniai pavidalai, elektroninės muzikos srityje vadinami pagal spalvas (tarkime, rožinis triukšmas (angl. *pink noise*), rudasis triukšmas (angl. *brown noise*) ir pan.), pasižymi skirtinga dažnių sandara. Kai vis dar skamba chaotiškas garsų raizginys, jame būna girdimas vienu dažnių poslinkis tam tikrų ryškesnių dažnių link. Pavyzdžiui, iš rožinį triukšmą sudarančių dažnių stipresni yra žemesnieji, todėl, nors vis dar girdimas lyg ir toks pat triukšmas, jis skamba giliau, būna ne toks šiurkštus ir šaižus.
- 6 Pagal Hermanno Ludwigo Ferdinando von Helmholtzo vietos teoriją (angl. *place theory*), muzikiniai garsai aktyvuoja įvairias pamatinės membranos vietas, o „nuo jų skirtingais neuronais į aukštesnius smegenų centrus sklindantys nerviniai impulsai identifikuojami kaip skirtingi aukščiai“ (Helmholtz, cit. iš Ambrazevičius 2006: 7). Tuo metu triukšmas, sudarytas iš daugelio chaotiškai išdėstytų dažnių, virpina daug didesnę membranos dalį, dėl to smegenys negali identifikuoti konkretaus tono. Taip pat dėl šios priežasties juntamas garso šiurkštumas (angl. *roughness*), būdingas disonansiniams sąsąskambiams, be to, taip galima objektyviai paaiškinti negatyvią triukšmo percepciją. Vis dėlto, kaip daugeliui žmonių yra priimtini disonansiniai sąsąskambiai (jie gražiai skamba), taip triukšmas gali kurti malonią estetinę patirtį, taigi subjektyvumas vis tiek išlieka.

Liekanomis, trikdžiais, garso purvu laikomi dėl technologinių gedimų, garso perdavimo laikmenos subraižymų ar prastos įrašymo kokybės atsiradę nenorimi pašaliniai traškesiai, o akustinėje akademinėje muzikoje šiai kategorijai tapachios išplėstinės ir (ar) netradicinės grojimo technikos. Tokie garsai, kaip stryko perspaudimas, perteklinis oro skleidimas, caksėjimas liežuviu, instrumento korpuso daužymas ir pan. (dažniausiai bet koks garso aukščio eliminavimas), muziką atliekant tradiciškai yra šalinami iš muzikinio įvykio, nes tai klaidos, liekanos ir purvas, kurie savo prigimtinio chaosu sudarko struktūruotą muzikos kalbą. Šiuos naujus grojimo būdus kompozitoriai įtraukė į atlikimą, siekdami atverti platesnį tembrinį muzikos instrumentų potencialą ir išsilaisvinti iš ligi tol galiojusių konvencijų. Lachenmannas visa tai vadina išlaisvinta percepcija (angl. *liberated perception*), nes, jo teigimu, tiek garsai, tiek patys klausytojai tarsi išsilaisvina iš konvencionalių kontekstų ir atsiveria naujai garsų begalybei (Lachenmann 2003: 29).

Siekdamas atskirti garsus nuo šaltinių, programinių ar kitokių sąsajų ir į pirmą planą iškelti vien garso medžiagiškumą, prancūzų kompozitorius, *musique concrète* pradininkas Pierre'as Schaefferas išskyrė tris pagrindines erdves, kuriomis vadovaujantis klasifikuojami prie empirinių sąryšių neprikaustyti garsai: tai morfologinė erdvė (spektriniu pagrindu – masė ir tekstūra⁷ – momentinė garso būseną⁸, harmoninė ir (ar) spektrinė sandara), laiko erdvė (medžiagos procesualumas laiko dimensijoje), struktūrinė erdvė (garso erdvėlaikiškumas) (Schaeffer 2017: 340–347) (žr. 1 schema).



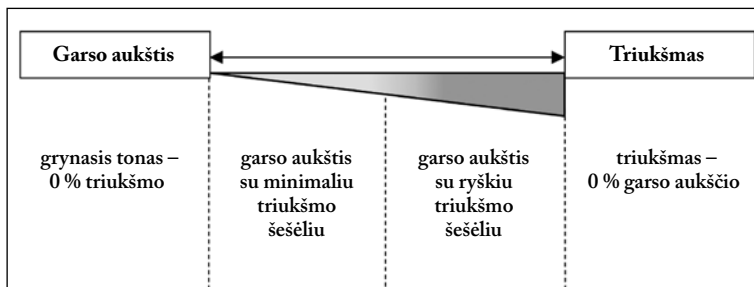
1 schema. Garsų skirstymo erdvės pagal Pierre'ą Schaefferą
(lietuviškas vizualinis sprendimas darbo autorės)

7 Čia straipsnio autorė sąmoningai pasirenka sąvoką tekstūra (angl. *texture*), o ne faktūra (kaip įprastai verčiamas angliškas terminas) dėl minimalaus prasminio skirtumo, sukuriama lietuvių kalboje: muzikinė faktūra siejama su muzikos darinių išdėstymu – tai „erdvėlaikinis kūrinių reljefas“ (Žakevičiūtė 2024: 12), o tekstūra šiame kontekste yra tarsi vidinis vienetinio garso audinys, „medžiagos sandaros ypatybė“ (žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/tekstura/> [žiūrėta 2024 12 30]). Taigi, žvelgiant asociatyviai, faktūros sąvoka tarsi nurodo konvencionalios muzikinės medžiagos išdėstymo būdą, o tekstūros sąvoka apibrėžia garso ir (ar) triukšmo medžiagos vidinę (tembrinę) sandarą.

8 Plačiau žr. Terence 1971.

Šios Schaeffero išskirtos erdvės atveria garsų percepciją per kokybinius aspektus laiko ir erdvės dimensijose: paaiškėja, kokį pavidalą garsas įgauna tam tikru momentu, kaip garso pobūdis kinta laikinėje horizontalėje (tembrinė transformacija, skirtingų skambesio tekstūrų susilieėjimas arba skirtis, garso amplitudės, gaubtinės fazių (ADSR) pokyčiai ir kt.), kaip skirtingi dariniai išsidėsto erdvėje.

Verta pabrėžti, kad gryno triukšmo ir mums įprastai suvokiamo garso aukščio taškos yra ganėtinai perregima (žr. 2 schemą). Dėl tembrinių kiekvieno individualaus instrumento ypatybių triukšmas yra neatsiejamas garso spektrinis komponentas, suteikiantis jam spalvą, pobūdį. Pavyzdžiui, įsivaizduokime fleitą, kur oro srovės pūtimas į tam tikros medžiagos ir formos vamzdį sukuria svyravimą, virpesį, išjudinantį pamatinę ausies membraną, iš kurios neuronais informacija pernešama į smegenis (Kent 1920; Hansen 1951; Raichel 2006). Jei tokios objektų energijos sąveikos (fleitos viduje sruvančio oro) nebūtų, išgaunamas garsas turėtų skambėti visai kitaip.



2 schema. Tembrinis garso aukščio ir triukšmo kontinuumas

2 schemeje vaizduojamas tembrinis garso aukščio ir triukšmo kontinuumas, arba, kaip jį įvardijo kompozitorė Kaija Saariaho, „garso ir triukšmo ašis“ (Saariaho 1987: 94), yra neišvengiamas. Šia priešprieša manipuliuojama jau kelis dešimtmečius. Saariaho teigia, kad ji jai primena konsonanso ir disonanso trintį: „triukšmo sąvoka man reiškia tokius garsus, kaip kvėpavimas, žemo registro fleitos garsas arba styginio instrumento grojimas *sul ponticello*. O grynas garsas būtų panašesnis į varpo skambėjimą arba balsą žmogaus, dainuojančio pagal vakarietišką tradiciją“ (ten pat). Šis kontinuumas (ar ašis) – tai priemonė moduluoti muzikos instrumentų spalvinį kontūrą. Kartu jis yra ir neišvengiamybė: neretai net ir triukšmingiausi garsai dėl instrumento konstrukcijos, grojimo ypatybių ar atlikėjo gebėjimų apima garso aukščio parametą ir atvirkščiai, todėl verta atkreipti dėmesį į Saariaho pateiktus pavyzdžius – šiuo atveju triukšmas nėra visuminis, o labiau lyg garsus apgaubęs rūkas.

Kūniškumas, tapsmas kitu ir instrumentiniai gestai

Turint omenyje Gilles'o Deleuze'o tapsmo kitu (pavyzdžiui, žvėrimi) koncepciją⁹ (plačiau žr. Deleuze 2002), viena netradicinių grojimo technikų atlikimo estetinių funkcijų (be instrumento tembrinio lauko išplėtimo) neretai tampa atpažįstamumo eliminavimas, muzikos instrumento virsmas objektu. Muzikos instrumentas, apimantis platų istorinio konteksto ir repertuaro lauką, čia perkeliamas į naują kontekstą, kuriame iš jo tarsi atimamos konvencionaliai taikomos skambesio normos. Tai sukuria savotišką konfliktą tarp regimos ir girdimos realybės, tikimybės ir rezultato – regimas (scenoje vykstant koncertui) muzikos instrumentas staiga nebepasiduoda šimtmečiais kurtoms skambesio tradicijoms ir vietoj melodinių, harmoninių darinių išgavimo pradeda šnabždėti, šiurenti, šlamėti, riaumoti, o klausytojų ir atlikėjų percepcija įvedama į tam tikrą neapibrėžtumo zoną. Šiuo atveju atlikėjas, kaip likusi centrinė konvencionalaus muzikos ritualo figūra, tarsi demaskuojamas ir paliekamas vienas – instrumentas ištirpsta naujame garsyne ir dalyvauja tik kaip garsus skleidžiantis objektas, todėl girdimo ir regimo santykis tampa ypač svarbus. Žinoma, dažnam šiuolaikinės muzikos klausytojui, įpratusiam prie išplėstinių grojimo technikų, toks skambesys – jokia naujiena, tačiau neatpažįstamumas ir neapibrėžtumas vis vien juntamas kiek kitu lygmeniu: net jeigu tokio atlikimo esmė klausytojui atpažįstama, susidomėjimą kelia viso grojimo proceso niuansai (kaip išgaunamas vienoks ar kitoks garsas? per kurią instrumento vietą? kuria ranka? kuriuo objektu?)¹⁰. Tai būdinga net ir epizodiniam triukšmo artikuliavimui, kai klausytojas, įpratęs girdėti garso aukščių linijas, išmušamas iš vėžių trumpos akistatos su nežinomybe.

Kūniškumas (atlikėjo, muzikos instrumento, paties kūrinio) triukšmą artikuliuojančiuose opusuose (ar šiuolaikinės muzikos atlikimo praktikoje) kiekvieną kartą įgauna vis naują prasmę. Šiuolaikinės muzikos (nuo XX a. vidurio iki dabar) partitūroms neretai reikalingas ypatingas pasiruošimas studijuojant visus naujus garso ženklus, jos dažnai ir patį atlikėją paverčia instrumentu. Kūno raiška, kuri klasikinėje tradicijoje yra emocio-

9 Deleuze'o tapsmo kitu ir neapibrėžtumo zonos koncepcijos iškeliamos veikale apie tapytoją Francisą Baconą *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (1981), nagrinėjant pastarojo tapybos darbus, kuriuose taikoma formos deformavimo technika. Neapibrėžtumo zona ir tapsmas kitu (žvėrimi, kita figūra ir pan.) šiuo atveju nusako savotišką tarpinę būseną tarp tvarkos ir chaoso, aiškios figūros ir neapibrėžtumo. Tokie būsenai itin ryški Bacono darbuose. Minėtas koncepcijas muzikos estetikai tapatina su triukšmo muzikalizavimu dėl nesvarios ir neapibrėžtos triukšmo padėties perkėlus jį į muzikinį kontekstą – taip tarsi tapęs muzikos dalimi triukšmas netenka semantinio prado ir susilieja su muzikiniais procesais, tačiau šis virsmas negali būti visuminis.

10 Neretai net ir labiausiai įgudę šiuolaikinės muzikos klausytojai (kaip ir šio straipsnio autorė) susiduria su naujo skambesio nežinomybe. Klasikinės muzikos atlikimo tradicijoje tokių klausimų nekyla, nes garso išgavimo mechanizmas visada yra aiškus, dėmesys kreipiamas į kitus atlikimo aspektus.

nalumo ar individualių charakterio bruožų, galop ir stereotipų, būdingų tam tikriems instrumentalistams ar muzikos stilių atstovams, padarinys (Merriam 1964: 103–123) ir kuri komunikuoja tam tikrą muzikos naratyvą, susiformavusį nuo pat atliekamo kūrinio ištakų (Navickaitė-Martinelli 2022: 91), triukšmą artikuliuojančiuose opusuose (ar šiuolaikinės muzikos atlikimo praktikoje) paklūsta konkrečioms ir griežtoms kompozitorių nuorodom¹¹ (Orning 2012: 12–13), o, dirigento Donato Katkaus nuomone, kūrinio „daiktiškumas tapo svarbesnis už atlikėjo savitumą, individualų teksto perskaitymą“ (Katkus 2013: 373). Visgi neretai triukšmo artikuliavimu grindžiamuose kūrinuose skambesio rezultatas būna glaudžiai susijęs su atlikėjo žiniomis, techninėmis galimybėmis bei prieiga prie interpretacijos net ir tais atvejais, kai iš pirmo žvilgsnio atlikėjui palikta mažiau laisvės.

Claude'as Cadozas ir Marcelo M. Wanderley'us išgrynino tris pagrindinius atlikėjo gestus: sužadavimo (angl. *excitation*), modifikavimo (angl. *modification*) ir atrankos (angl. *selection*). Sužadavimo gestas apima pačią atlikimo šerdį, o tam reikalingas žmogaus sąlytis su muzikos instrumentu. Modifikavimo gestas pasireiškia per lytėjimo niuansavimo procesą – jis atsiskleidžia taip, kaip skambesys kinta laiko skalėje. Klasikinėje tradicijoje tai yra nuolatinis parametro varijavimas, pavyzdžiui, *vibrato* ir kt. Atrankos gestas susijęs su atlikėjo pasirinkimu, kaip mechaniškai atkurti reikiamą garsą¹², pavyzdžiui, jeigu partitūroje nenurodyta, kurią stygą styginiam instrumentui parinkti, ir pan. (Cadoz ir Wanderley 2000: 79–80).

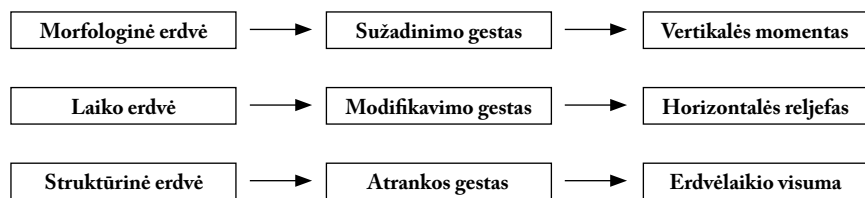
Atlikimo skaidymas į tam tikrus gestus yra tinkamas nagrinėjant opusus, kurių partitūrose žymimas nebe skambesio rezultatas¹³, o atlikėjo veiksmai. Instrumentinių gestų

11 Čia omenyje turimos kompozicijos, kuriose net ir atlikėjo veiksmai yra apgalvoti ir pažymėti partitūroje. Klasikinės muzikos tradicijoje atlikėjo kūniškumas nėra kaip nors žymimas, tačiau avangardiniai, šiuolaikiniai kompozitoriai neretai išnaudoja atlikėją kaip tam tikrą teatralizuotą artefaktą (pavyzdžiui, Gérard'as Grisey opuso *Periodes* partitūros antroje pusėje pateikia nuorodų atlikėjams prisimerkti, kraipyti akis, intensyviai apsižvalgyti aplink – visa tai nurodyta papildomais grafiniais ženklais; šio straipsnio autorė kūrinio *Es tut mir leid*, Wolfgang partitūroje nurodo pianistui demonstratyviai pramankštinti pirštus, vaizduoti perdėtą jausmingumą – visa tai padeda perteikti tam tikrą kūrinijje užkoduotą satyriškumą ir tampa opusų sudarančių gestų dalimi).

12 Šis gestas daugelyje kūrinių yra mažiausiai aktualus, nes šiuolaikiniai kompozitoriai užrašo daugumą mechaninių atlikimo detalių, tačiau galime mąstyti apie atranką kaip apie tam tikros kūrinio erdvėlaikio visumos interpretavimą, priklausomą nuo atlikėjo.

13 Nors galime manyti, kad natų ženklų sistema žymi atlikėjų veiksmus (tam, kad būtų išgauta konkreti užrašyta nata, atlikėjas privalo atlikti tam tikrą ją sukeltą veiksmą), natų abstrakcija yra, visų pirma, skambesio rezultato žymėjimas, nes partitūroje užrašyta nata nenurodo, kaip būtent ją išgauti reikiamu muzikos instrumentu (pastarasis veiksmas yra atlikėjo įgūdžių ilgamečio lavinimo dalis). O kai kurių kūrinių, kad ir Lachenmanno *Pression*, partitūroje žymimi būtent atlikėjo veiksmai – paprasčiausiai tariant, nurodoma, kaip ir per kurią muzikos instrumento dalį reikėtų groti. Verta pažymėti, kad šiuo atveju pats skambesys yra tarsi antrinis (žr. toliau).

tipologija išryškėja tada, kai muzikos instrumentas tampa visapusišku soniniu objektu ir kai į pirmą planą iškeliamas esminis garso išgavimo mechanizmas. Tokia analizė naujinga, nes triukšmo artikuliavimo atveju pasikeičia garsyno skirstymo modelis: vietoj akordų, melodijų arba esminės triukšmo ir garso priešpriešos skambesio kontinuumas skirstomas į energinius įvykius – perkusinius impulsus ir tęstines linijas¹⁴ – bei vertikalias ir horizontalias struktūras (Schaeffer 2017; Lachenmann 2003; Maslekovas 2014). Pats Lachenmannas interviu su Paulu Steenhuisenu teigia, kad apie garsą jis mąsto ne kaip apie muzikinės struktūros dalį, o kaip apie virpesių energiją. Pavyzdžiui, jei turime styginiu instrumentu *pizzicato* atliekamą *do* natą, vertėtų mąstyti apie ją ne kaip apie „konsonansą ar disonansą kažkurios tonacijos atžvilgiu, o kaip tam tikros įtampos stygą, kuri pakeliama ir trenkiama į grifą“ (Lachenmann, cit. iš Steenhuisen 2003: 9–10). Būtent dėl to Schaeffero struktūrinės erdvės, susietos su Cadozo ir Wanderley'aus instrumentiniais gestais, atveria atlikėjui patogų atlikimo analizės modelį (žr. 3 schemą).



3 schema. Pierre'o Schaeffero, Claude'o Cadozo, Marcelo M. Wanderley'aus ir straipsnio autorės siūlomas atlikimo analizės modelis

Apibendrinant galima teigti, kad Schaefferas išskyrė garso ir (ar) triukšmo kokybinio suvokimo erdves, o Cadozas ir Wanderley'us atvėrė galimybes jų praktiniam įgyvendinimui. Sugretinę abu anksčiau aptartus modelius matome, kad: 1) morfologinė erdvė atitinka sužadinimo gestą, o tai sąveikauja su momentine vertikale – paaikškėja, kaip atlikėjas išgauna garsą, kaip į šį gestą įdėta energija suformuoja jo morfologinius bruožus (tembras, dinamika, masė ir kt.); 2) laiko erdvė atitinka modifikavimo gestą arba garso reljefą, kuriamą horizontalėje, – sužinome, kaip garsas atlikėjo transformuojamas laiko dimensijoje (trukmė, dinaminis, tembrinio kontūro kismas ir kt.); 3) struktūrinė erdvė šiuo atveju gali atitikti atrankos gestą, kuris sąveikauja su kūrinio erdvėlaikio visuma –

14 Šiame kontekste perkusinis impulsas pasižymi staigia ataka ir greitu nugesimu (pavyzdžiui, fortepijono klavišų nuspaudimas, styginių *pizzicato* arba trenkimas per korpusą), o tęstinei linijai būdingas ilgas nugesimas, dažnai ir ilgesnė ataka arba, jei ataka staigi, ilgas rezonansas (pavyzdžiui, styginių *arco*, ilgai rezonuojantis lėkščių smūgis ir pan.).

sužinome, kokią formą įgauna visų gestų sąveika, bendras formos konstravimas¹⁵, skambesio dalių hierarchiniai ryšiai.

Lachenmanno *Pression* forma ir atlikimo ypatumai

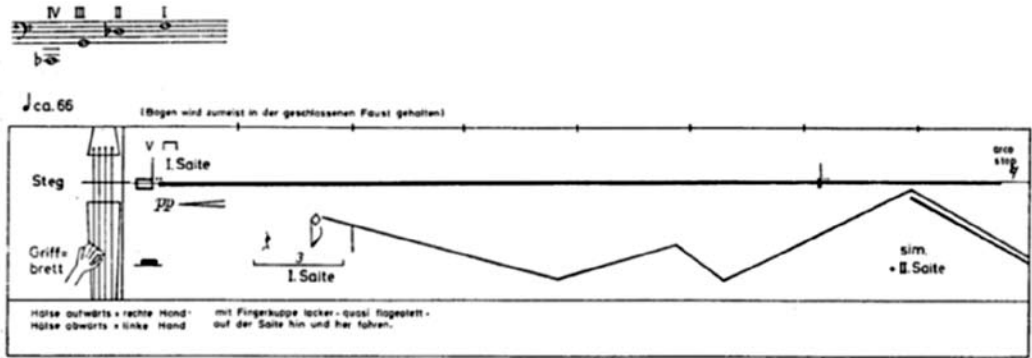
Kūrinį violončelei solo *Pression* Lachenmannas kūrė 1969–1970 m., dar pačiame muzikinių eksperimentų įkarštyje. Savo kompozicinį braižą pats Lachenmannas vadino instrumentine konkrečiąja muzika (pranc. *musique concrète instrumentale*). Įkvėptas Schaeffero ir kitų elektroninės konkrečiosios muzikos atstovų, kompozitorius nusprendė perkelti šią naują kompozicinę mąstyseną į akustinių instrumentų erdvę ir taip tyrinėti vidines garsų struktūras, kurios išlaisvina klausytoją iš kontekstinių konvencijų. Garsinė minėto opuso medžiaga svyruoja tarp įvairaus spaudimo (angl. *pressure*) variantų, apimančių tiek intensyvumo (kiek jėgos naudojama), tiek skirtingų erdvių (per kurią instrumento dalį ir kuo braukiama, pavyzdžiui, stryko ašutais, medine dalimi, pirštų galiukais, delnais), tiek laiko (kaip kinta spaudimas) lygmenis, – visa tai susideda į koherentišką struktūrą.

Pression partitūros pradžioje Lachenmannas atkreipia dėmesį, kad, išskyrus vietas, kuriose atsiranda vienoks ar kitoks konkretus garso aukštis, notacija reguliuoja ne garsyną, o atlikėjo veiksmus, todėl visus notacinius ženklus reikia traktuoti kaip scenarijų. Ir nors kompozitorius pats nurodo, kad reikėtų groti „iš širdies“, o notacija nepagrįsta griežtu metroritminiu piešiniu, asmeniškai su šio kūrinio interpretacija ir jo autoriumi dirbusi violončelininkė Tanja Orning teigia, kad kompozitorius daug vietos atlikėjų interpretacijoms nepaliekia:

Kai dirbau su Lachenmannu [...], jis norėjo, kad kūrinio frazavimas būtų gana laisvas [...], kiekviena frazė turi gyventi nuosavą gyvenimą, kur kas svarbiau leisti kiekvienam mažiausiam unikaliam garsui skambėti iki galo tiek rezonavimo, tiek fizinio garso išgavimo prasme, o ne laikytis griežtos trukmės. [...] Paradoksalu, kad Lachenmanno atskirų garso kokybinių parametrų koncepcija buvo labai aiški, beveik nepaliekanti laisvės atlikėjo interpretacijai (Orning 2012: 21).

Partitūroje abiem atlikėjo rankoms skiriamos atskiros eilutės: vietoj smuiko ir (ar) boso rakto garsų kryptį nurodo paties Lachenmanno išrastas tiltelio raktas (angl. *bridge clef*), kuris žymi fizinį judėjimą per violončelę išilgai nuo grifo iki pat pogrifio, žvelgiant iš violončelininko žiūros taško. Trukmė pažymėta aiškiu tempu ir metriniais vienetais (žr. 1 pav.).

15 Muziką atliekant tradiciškai, bendras formos konstravimas vykstant interpretacijos procesui yra vienas kertinių kriterijų – tampa svarbu, kaip atlikėjas plėtoja kūrinio temas, kaip, atsižvelgdamas į formos visumą, žaidžia tempo, dinamikos pokyčiais ir t. t. (plačiau žr. Tarasti 1995).



1 pav. Helmut Lachenmanno opuso *Pression* pirma eilutė

Iš pirmo žvilgsnio tiek partitūra, tiek pats kūrinio skambesys gali panėšėti tik į violončelės garsyno tyrinėjimo planą, tačiau sutelkus dėmesį išryškėja trijų dalių forma, kurios pagrindą sudaro variantiniu plėtojimo būdu kuriama nuolatinė įtampa tarp dviejų energinių įvykių – perkusinių impulsų ir tęstinių linijų. Taigi, remiantis tokiu principu, galima išskirti kūrinio padalas ir joms būdingus aspektus: opuso pradžioje (A dalyje) vyrauja tęsiamos linijos (t. y. šnarėjimas), tada (B dalyje) jos išgaunamos stipriu spaudimu, paskui (C padalyje) garsinis poveikslas kardinaliai pasikeičia ir grįžta į rekonstruotą pradžią (A1 padala). Visa kūrinio forma¹⁶ pavaizduota 1 lentelėje.

Šiuo atveju pravartu prisiminti anksčiau pristatytą triukšmo ir garso ašį. Laviravimas tarp skirtingų *spaudimų* taip pat susijęs su nuolatinė abstraktaus triukšmo ir konkretaus garso aukščio gradacija. Šią situaciją iliustruoja 2 lentelė.

Svarbu atkreipti dėmesį į tam tikrų garso išgavimo vietų specifika, į kurią daugiausiai orientuota būtent atlikimų analizė. Nustatyta, kad neretai atlikdamos skirtingus veiksmus abi rankos išgauna panašaus skambesio triukšmus. Pavyzdžiui, iš pradžių, kai stryko aštutai braukia per tiltelį, o kairės rankos pirštų galai – išilgai stygų, abiem atvejais išgaunamas skirtingo tembro garsas, primenantis šlamėjimą, todėl abi technikos turėtų susiję į vieną suvokinį. Kūrinyje *Pression* yra nemažai priežasties ir efekto (angl. *cause and effect*) tipo dalių¹⁷, kai smūgis (tarsi ilgą šešėlį metantis kūnas) nuslopsta iki barbenimo – čia svarbi abiejų darinių sąveika. Garso aukščio vaidmuo bendroje kūrinio erdvėje

16 Svarbu pažymėti, kad įžvelgiama Lachenmanno kūrinio *Pression* forma yra straipsnio autorės prieita išvada (prielaida). Šio opuso forma yra gana atvira interpretacijoms, o įtvirtintų variantų nerasta.

17 Minimos priežasties ir efekto tipo dalys susijusios su paties Lachenmanno išgrynintais garsų tipais (angl. *sound types*), kurie pagrįsti garso išdėstymo būdais, naudojamais garsų fizikoje, – tai atakos tipas (angl. *attack type*), slopimo tipas (angl. *sustain type*), kadencinis tipas (angl. *cadential type*) ir kt. (plačiau žr. Lachenmann 1966). Paprastumo dėlei straipsnio autorė visa tai įvardija kaip priežastį ir efektą.

1 lentelė. Helmuto Lachenmanno kūrinio *Pression* forma ir esminės instrumentinės technikos (straipsnio autorės siūlymas)

Formos dalis	Padala	Trukmė / vieta	Esminės instrumentinės technikos	
			Dešinė ranka	Kairė ranka
Ekspozicija	A (švelnus spaudimas)	1–8 eilutės	Stryku braukti per tiltelį; pirštais braukti per stryko medinį paviršių, per ašutus.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių, trinti nykščiu.
	B (stiprus spaudimas)	9–11 eilutės	Stryku vertikaliai griežti per stygas už tiltelio; stryku braukti per pogrifį.	<i>Pizzicato</i> už tiltelio; trenkti delnu per korpusą; delnu šiurenti per korpusą.
	C (trumpi impulsai)	12–15 eilutės	Stryku braukti per korpusą ir per tiltelį po stygomis; <i>col legno battuto</i> po stygomis.	
	A1 (švelnus spaudimas)	16–19 eilutės	Stryku braukti per tiltelį; <i>col legno</i> per tiltelį.	Delnu šiurenti per stygų paviršių.
Plėtojimas	D (garso aukščio impulsai)	20–23 eilutės	Stryku braukti per tiltelį.	Išgaunant konkrečius tonus, nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.
	E (garso aukščio linija)	24 eilutė	Įprastai stryku braukti per stygas, išgaunant konkretų garso aukštį ir dinamiką.	Nuspausti reikiamą garso aukštį ant stygų.
	D1 (garso aukščio impulsai)	25 eilutė	Stryku braukti per tiltelį.	Išgaunant konkrečius tonus, nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.
Repriza	AC (trumpų impulsų ir švelnaus spaudimo sąveika)	26–30 eilutės	<i>Col legno battuto</i> įprastu būdu per stygas.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių.

yra nuolatinis judėjimas triukšmo ir garso ašyje – tai vienas esminių šio opuso centrų. Sunki užduotis atlikėjams tenka tose vietose, kuriose išgaunant triukšmą konkretaus garso aukščio neturėtų būti (pavyzdžiui, ekspozicijos B padalaje), bet šis vis tiek atsiranda dėl muzikos instrumento konstrukcijos ir atlikėjo gebėjimų.


Lachenmanno *Pression* interpretacijų analizė

Lachenmanno opuso *Pression* lyginamajai interpretacijų analizei čia pasirinkti penkių violončelininkų – Davido Strombergo¹⁸, Valerie Fritz¹⁹, Michaelio Maria'os Kaspe-

18 Strombergo atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=y7Gzrake8nI> [žiūrėta 2025 03 15].

19 Fritz atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://youtu.be/EE4OnJtSUKM> [žiūrėta 2025 03 15].

2 lentelė. Triukšmo ir garso ašis Helmuto Lachenmanno opuso *Pression* atveju

Garso aukštis			Triukšmas
0 % triukšmo	Minimalus triukšmo šešėlis, ryškus garso aukštis	Ryškus triukšmo šešėlis, minimalus garso aukštis	0 % garso aukščio
Nuspausti reikiamą garsą įprasta pozicija; <i>pizzicato</i> už tiltelio.	<i>Col legno battuto</i> po stygomis; <i>col legno battuto</i> įprastu būdu per stygas; nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių; abiem rankomis suėmus stryką vertikaliai griežti per stygas už tiltelio; stryku braukti per korpusą.	Stryku braukti per tiltelį; pirštais braukti per stryko medinį paviršių, per ašutus; trenkti delnu per korpusą; šiuventi delnu per korpusą; braukti stryku per korpusą ir per tiltelį po stygomis; <i>col legno</i> per tiltelį.

ro²⁰, Jay'aus Campbello²¹ ir Arno Kmieliausko²² – atlikimai. Esminis kriterijus, lėmęs interpretacijų pasirinkimą, – atlikimo vaizdo įrašo prieiga. Kitas svarbus aspektas – kad yra įrašytas bent vienas profesionalus įrašas, koncertinis pasirodymas ar atlikimas Lietuvoje²³. Toliau lyginamoji Lachenmanno kūrinio *Pression* interpretacijų analizė pateikiama pagal šiuos išgrynintus kriterijus: vertikalės sužadavimo momentą (momentinis kokybinis matmuo, spaudimo stipris, energija), laiko horizontalės reljefą (medžiagos plėtojimas laiko dimensijoje, vidinė ir linijinė raida), struktūrinę erdvėlaikio visumą (bendras skambesio paveikslas – trukmė, padalų sąveika, formos konstravimas). Papildomi kriterijai – atlikėjo kūno raiška, partitūros realizavimo tikslumas.

Atlikdamas Lachenmanno opusą *Pression*, Strombergas išlaiko nuosaikų ir statišką dinaminį reljefą. Nors partitūra indikuoja ryškius kontrastus, atlikėjas nuosekliai laviuoja tarp skirtingų padalų kontroliuodamas dinamiką ir įdedamos energijos kiekį. Šiuo aspektu Strombergui artimas Kasperas ir Kmieliauskas, tik pastarojo atlikėjo dinaminio

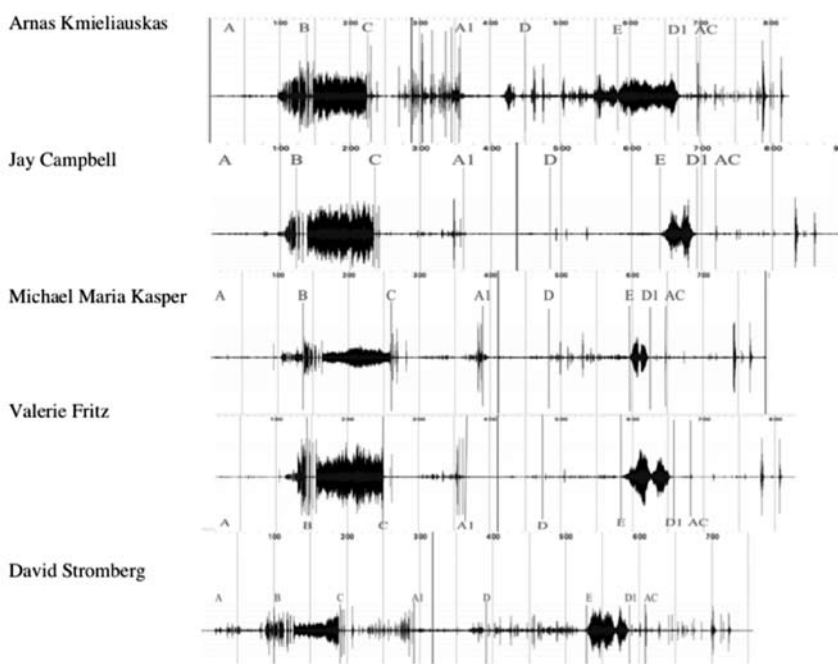
20 Kaspero atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=U2jdFJcvoXY> [žiūrėta 2025 03 15].

21 Campbello atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=r2VD88yXayk> [žiūrėta 2025 03 15].

22 Kmieliausko atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000346412/synaesthesia-it-s-not-about-new-sound> [nuo 1:16:33; žiūrėta 2025 03 15].

23 Lietuvoje Lachenmanno kūrinį *Pression* Kmieliauskas atliko pirmą kartą.

stiprio visuma gerokai intensyvesnė. Fritz ir Campbello atlikimo atveju susiklosto priešinga situacija – jie dinaminę kontrolę demonstruoja būtent per kraštutinius, todėl tylių padalų reikia klausytis ištempus ausis, o štai stipraus spaudimo padalos siekia kone kritinę ribą. Fritz atlikimas kupinas itin veržlios ekspresijos: čia garsinis paveikslas manevruoja tarp subtilaus, vos girdimo šlamesio efekto ir griežtų linijų, supurtančių klausytoją kaip pjūklo skleidžiamas garsas, atlikėja nuolat žaidžia intensyvumo ir atoslūgio supriešinimu. Bendra situacija matoma palyginus visų penkių atlikėjų interpretacijų garso amplitudes (žr. 2 pav.²⁴).



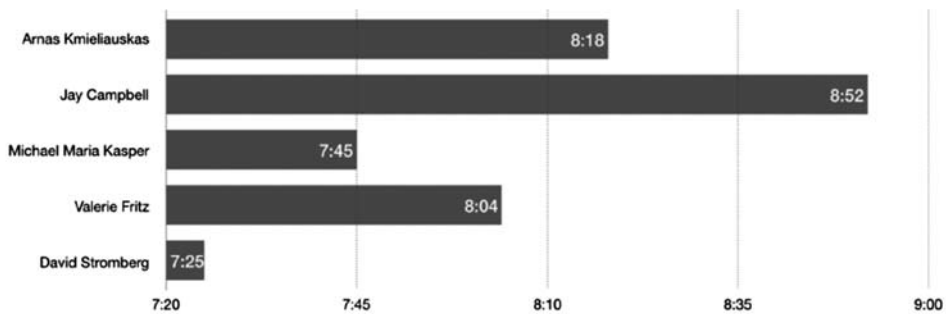
2 pav. Atlikėjų interpretacijų garso amplitudžių palyginimas

Anksčiau minėtas tembrinis susiliejimas atlikėjų išgaunamas nevienodai. Kasperas atskiria panašaus tembro skirtingus abiejų rankų veiksmus (pavyzdžiui, A padalėje, kai stryku veda per tiltelį, o kairės rankos pirštų galais braukia per stygų paviršius išilgai grifo, taip pat pusantros eilutės prieš B dalį, kai pasikeičia stryko laikymo pozicija ir pan.). Kmieliauskas nuolat išlaiko ganėtinai stiprų spaudimą. Panašiai, tik grubiau, Strombergas išgauna šnaresio efektą (pavyzdžiui, A1 padalėje, kurioje kompozitoriaus pažymėta

24 Vizualizacija atlikta su programa *Sonic Visualiser*.

ypač tyli – *ppp* – dinamika), todėl juntama abiejų rankų veiksmų skirtis. Campbellas, atvirkščiai, sulieja skirtingus šnaresį primenančius garsus į vienį – taip viena artikuliacija papildo kitą ir jos dinamiškai neužgožia. O štai Fritz ne tik sulieja vienu metu skambančius darinius, bet ir itin subtiliai laviruoja tarp skirtingų artikuliacijų (pavyzdžiui, D padalėje *plaukia* triukšmo ir garso ašimi, kai stryku braukomo tiltelio kuriamas šlamesio efektas ir trumpai išnyrantys skirtingo aukščio garso impulsai įsupa į nuoseklų sūkurį).

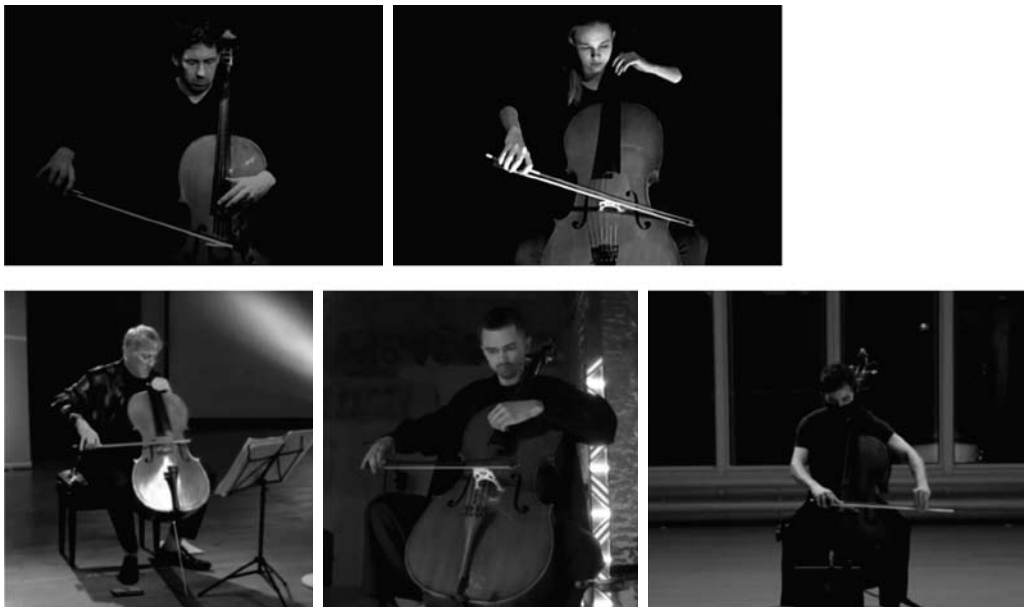
Įdomu tai, kad visi penki muzikantų atlikimai skirtingai traktuoja kūrinio trukmę. Nors Lachenmanno kūrinys *Pression* nepasižymi griežta metroritmine pulsacija, partitūroje yra nurodytas tikslus tempas ir sekundiniai vienetai, o tai leidžia daryti prielaidą, kad Strombergo atlikimas yra arčiausiai kompozitoriaus nurodyto tempo ir bendros trukmės – 7 minutės 25 sekundės. Vos ilgesnis už Strombergo yra Kaspero atlikimas – 7 minutės 45 sekundės. Kitos trys interpretacijos peržengia 8 minučių ribą, o ilgiausiai *Pression* atlieka Campbellas – 8 minutes 52 sekundes (žr. 4 schemą).



4 schema. Analizuojamų Helmuto Lachenmanno opuso *Pression* interpretacijų atlikimo trukmės skirtumai

Campbellas nevengia ilgesnių pauzių, leidžia kiekvienam garsui rezonuoti iki galo, ištęsia kai kurias padalas (pavyzdžiui, B ir E) – tai lemia gerokai ilgesnę trukmę, palyginti su kitomis interpretacijomis, ir sukuria dramaturginę įtampą. Kaip minėta anksčiau, Strombergas piešia statišką garsinį paveikslą – čia nėra ryškių kontrastų, tembriniai niuansai išgaunami preciziškai, trukmė yra metronomiškai tiksli, tačiau būtent dėl to bendra struktūra suskamba vienodai. Kaspero kuriama forma fragmentiška, susidaro įspūdis tarsi atlikėjas į kiekvieną išgaunamą garsą žvelgia vien vertikaliai ir nepaiso visų parametrų sąveikos laiko dimensijoje. Kmieliausko atveju atsiranda papildomas lygmuo – aidinti Sapiegų rūmų erdvė išplečia kiekvieną garsą, jį ištęsia laike, o tai bendram skambesiui suteikia sakrališkumo.

Siekiant įgyvendinti Lachenmanno kūrinį *Pression*, atlikėjų kūno raiška (žr. 3 pav.) privalo būti kontroliuojama ir minimali – juk susilieti su muzikos instrumentu nurodo pats kompozitorius. Strombergas, Campbellas ir Kmieliauskas šios nuorodos paiso, todėl jų judesiai apgalvoti, veido išraiškos nerodo emocijų, matome vien atidą garsui ir susikaupimą. Strombergo ir Campbello vaizdo įrašai be publikos, o Kmieliausko ir Kaspero – koncertiniai: visų keturių muzikų atlikimai įrašyti profesionaliai, objektyviai priartina specifines garsą skleidžiančias violončelės dalis. Fritz įrašas taip pat be publikos, tačiau objektyvus čia nejuda ir matomas kiekvienas atlikėjos judesys. Strombergas ir Fritz – abu apsirengę juodai ir abu apgaubti tamsaus fono. Įdomu, kad Strombergas tarsi ištirpsta erdvėje, centre palikdamas vien muzikos instrumentą, o Fritz aiškiai kūnu valdo kiekvieną garsą – matomi ekspresyvūs judesiai intensyviuose padalose, ryškesni mostai, kaip linksta visas kūnas (pavyzdžiui, D padaloje). Campbello ir Kmieliausko kūno kalba artimesnė Strombergo – gestai minimalūs, statiški, tačiau jei Campbellui pavyksta susilieti su instrumentu, Kmieliauskui tai padaryti trukdo jo nenuginčijama charizma. Kaspero kūno kalba labiausiai išsiskiria iš visų penkių atlikėjų – susidaro įspūdis, kad jis atlieka visai kito pobūdžio kūrinį. Jo veide galima įskaityti visas emocijas, ypač dėmesį traukia besikilnojančys antakiai – tai klasikinės muzikos atlikimo gestai, kurie nedera Lachenmanno opuso *Pression* skambesio kontekste.



3 pav. Nuotraukos iš atlikimo vaizdo įrašų

Išvados

Trumpai apžvelgus pagrindinius estetinius ir kompozicinius triukšmo artikuliavimo aspektus, Schaeffero išskirtas struktūrinės erdves, Cadozo bei Wanderley'aus instrumentinius gestus, išryškėjo tam tikri atlikimo kriterijai, kuriais remiantis galima ne tik analizuoti skirtingas panašių kūrinių interpretacijas, tačiau ir nustatyti atlikėjams padėsiančius kriterijus – tai vertikalės sužadavimo momentas, laiko horizontalės reljefas, struktūrinė erdvėlaikio visuma, taip pat kūno raiška ir partitūros realizavimo tikslumas.

Lachenmanno opusai violončelei solo *Pression* yra chrestomatinis triukšmo artikuliavimo pavyzdys. Šio kūrinio garso išgavimo skaidrumas parankus detaliai interpretacijų analizei. Tyrimui pasirinktos penkios Lachenmanno kūrinių *Pression* interpretacijos: Strombergo, Fritz, Kaspero, Campbello ir Kmieliausko. Buvo iškelta prielaida, kad triukšmą artikuluojančių opusų skambesys itin priklauso nuo atlikėjų, todėl būtina kalbėti apie tokio pobūdžio kūrinių atlikimą ir skambesio rezultatą.

Opuso *Pression* partitūros medžiaga visais atvejais yra realizuota, todėl didžiausią skirtumą atradome kūrinių trukmėje – jo atlikimų trukmė svyruoja nuo metronomiškai tikslaus Strombergo atlikimo, trunkančio 7 minutes 25 sekundes, iki daug ilgesnio Campbello atlikimo, siekiančio 8 minutes 52 sekundes. Daugiausiai klausimų kėlė įvairūs formos įgyvendinimo pasirinkimai (nuo nuoseklaus, tačiau vienodo horizontalės reljefo iki kontrastinės dramaturginės įtampos).

Atskirą dėmesį sutelkus į atlikėjo kūno kalbą, išryškėjo polinkis į du priešingus polių – statiškumą ir ekspresyvumą. Kūno gestų statiškumas susijęs su kūriniui *Pression* būtinu susiliejimu su muzikos instrumentu ir aplinka, o tam tikras ekspresyvumas, galima numanyti, ateina labiau iš klasikinės, romantinės atlikimo tradicijos.

Visi penki atlikėjai išsiskyrė skambesio niuansais ir prieigomis prie bendro kūrinių formos paveikslo:

- 1) Strombergas atliko *Pression* tarsi vienu įkvėpimu, todėl kūrinyje vienišas, nuoseklus, statiškas, nė akimirksniui nenuklystama į ekspresyvių dinamiškumą;
- 2) Fritz, atvirkščiai, kupina dramatiškumo, todėl jos atlikimui būdingi platūs mostai, įniršis, ryškūs dinaminiai kontrastai;
- 3) Kaspero atlikimas kėlė klausimų dėl formos fragmentiškumo ir dinaminės energijos kontrolės stokos;
- 4) Campbello gerokai lėtesnis, ramesnis tempas iškėlė opusą į dar aukštesnį lygį;
- 5) Kmieliauskas puikiai išmano nekonvencionalaus garso formavimo meną, todėl ir Lachenmanno *Pression* atliko su atida garsui.

Apibendrinant reikėtų pažymėti, kad triukšmo artikuliavimu pagrįstų opusų atlikimui būtinas atskiras dėmesys ir atlikėjų pasirengimas, nes šiuo atveju savitai kvestionuojamas atlikėjo amatas ir visas paties muzikos instrumento istorinis bagažas, taip pat skambesys, repertuaras. Straipsnio autorė linksta Campbello interpretaciją laikyti geriausiai įgyvendinančia Lachenmanno opuso *Pression* skambesį, tačiau verta pabrėžti, kad tai yra subjektyvi nuomonė. Daroma prielaida, kad detalesnis triukšmo artikuliavimu grįstų kūrinių interpretacijų tyrimas ir kriterijų iškelimas gali tapti pagalbine medžiaga atlikėjams ir ateityje gali būti plėtojamas.

Įteikta 2025 07 16
Priimta 2025 09 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Adorno, Theodor W. (1934). *Music in the Background. Essays on Music*. Berkeley, California: University of California Press, p. 506–509.
- Ambrazevičius, Rytis (2006). Konsonansas ir disonansas muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 7, p. 6–19.
- Articulation. *Cambridge Dictionary*. Nuoroda internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/articulation> [žiūrėta 2023 11 14].
- Attali, Jacques (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cadoz, Claude ir Marcelo M. Wanderley (2000). Gesture – Music. *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: Centre Pompidou, p. 71–93.
- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London, New York: Continuum.
- Dwyer, Terence (1971). *Composing With Tape Recorders: Musique Concrete for Beginners*. Oxford: Oxford University Press.
- Hainge, Greg (2013). *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Hansen, Colin H. (1951). *Fundamentals of Acoustics*. South Australia: University of Adelaide.
- Henry, David (2013). *Noise: A Human History of Sound and Listening*. London: Profile Books.
- Ingold, Tim (2017). Noise, Sound, Silence. *Navigating Noise*, p. 38–57.
- Katkus, Donatas (2013). *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba.
- Kent, Willys P. (1920). Sounds and Noises. *Music Supervisors Journal*, 7(2), November, p. 10–16.
- Lachenmann, Helmut (1966). Sound-Types of New Music. *Klangtypen der Neuen Musik*.
- Lachenmann, Helmut (2003). Hearing [Hören] is Defenseless – Without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties. *Circuit, Musiques Contemporaines*, 13(2), p. 27–50.
- Lears, Adin E. (2020). *World of Echo: Noise and Knowing in Late Medieval*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Maslekovas, Andrius (2014). Vertical and Horizontal Sonoric Structures as Constructional Elements of Sonoric Music. *Muzikos komponavimo principai: sonorizmas*, 14, p. 30–49.
- Merriam, Alan P. (1964). *Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

- Navickaitė-Martinelli, Lina (2022). Reaching Out to the Audience: Crossover Gestures in Musical Performance. *Lietuvos muzikologija*, 23, p. 89–98.
- Novak, David (2013). *Japanese. Music at the Edge of Circulation*. Durham, London: Duke University Press.
- Orning, Tanja (2012). *Pression – a Performance Study*. *Music Performance Research*, 5, p. 12–31.
- Raichel, Daniel R. (2006). *The Science and Applications of Acoustics*. United States of America: Springer.
- Saariaho, Kaija (1987). Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), p. 93–133.
- Schaeffer, Pierre (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Oakland: University of California Press.
- Schafer, Raymond Murray (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Serres, Michel (1995). *Genesis*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Steenhuisen, Paul (2003). Interview with Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 23(3/4), Toronto: Taylor & Francis, p. 9–14.
- Tarasti, Eero (1995). *Après un rêve: A Semiotic Analysis of the Song by Gabriel Fauré*. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, p. 435–469.
- Thompson, Marie (2014). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. PhD dissertation. Newcastle: Newcastle University.
- Žakevičiūtė, Viltė (2024). *Muzikinės faktūros konstruktyvumas XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje*. Meno doktorantūros projektas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Performance aspects of noise articulation: an analysis of interpretations of Helmut Lachenmann's *Pression*

SUMMARY. The introduction of noise into musical contexts has broadened the perception of music composition, performance and sound in general, and remains an enduring phenomenon. Opuses based on the articulation of noise are often characterised by unconventional notation (both in the form of additional notations and in the fully graphic layout of the score), while the instruments themselves become roaring, thundering, whispering objects – this new palette of sound not only demands precision, engagement, a detailed study of the notations and the ability to fulfil all the composer's intentions without harming the instrument on the performer's part, but it often questions the very purpose of the musician and the knowledge he acquires from a young age. It is also important that performing compositions of this kind is closely linked to the work of the musician, but no specific studies of the performance of noise articulation have been found.

The author's study of noise articulation in noise-based compositions being the starting point, this article aims to present the main aspects of the performance of this kind of composition through aesthetic and compositional issues. The aim of the article is to extract performance criteria that will be applicable to the analysis of the interpretation of noise-based opuses and that may serve in the future as a kind of guideline for performers. It is important to note that these criteria are not formulated from the performer's point of view, but from the composer's. The refined criteria for the performance of noise articulation are illustrated and reinforced by an analysis of interpretations of a classic example of noise articulation, German composer Helmut Lachenmann's opus for solo cello *Pression* (1969). Using a descriptive and comparative approach, the performances of cellists David Stromberg, Valerie Fritz, Michael Maria Kasper, Jay Campbell and Arnas Kmieliauskas are examined.

KEYWORDS:

noise articulation,
Helmut Lachenmann,
Pression, performance
criteria, interpretation,
graphic score.

Režisūrinės vizualinio teatro strategijos: intermediali erdvė ir montuotas personažas

Žilvinas VINGELIS

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje analizuojama vizualinio teatro sąvoka, kurios reikšmė šiuolaikinio teatro diskurse dažnai lieka neaiški arba yra redukuojama į opoziciją tekstiniam teatrui. Tyrimo objektu laikomos vizualinio teatro režisūrinės strategijos, o tikslas – konceptualizuoti vizualinį teatrą hipermedijos ir vizualumo teorijų kontekste, pristatant autorines intermedialios erdvės ir montuoto personažo režisūrinės prieigas. Siekiant tai pagrįsti, tiriama vizualinio teatro sąvokos genezė ir interpretacijų įvairovė, remiamasi vizualumo ir medijų teorijomis, analizuojama asmeninė kūrybinė praktika (Vilniaus valstybinio mažojo teatro spektaklis „Orfėjas“, vizualinio teatro „Kosmos Theatre“ spektaklis „Diletantas“ ir Kauno miesto kamerinio teatro bei „Kosmos Theatre“ koprodukcija „Kafka Insomnia“), kurioje išryškėja režisūrinės medijų montažo strategijos. Metodologinę prieigą sudaro teorinių šaltinių lyginamoji analizė ir meninės praktikos refleksija.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

postdraminis teatras,
vizualinis teatras,
vizualinis posūkis,
aparatas,
vizualumo teorija,
medijų montažas,
hipermedija,
intermedialumas,
intermediali erdvė,
montuotas personažas.

Įvadas

Nepaisant plačios vartosenos, vizualinio teatro sąvokos neapibrėžtumas išlieka problema – toks teatras dažniausiai nusakomas per opoziciją tekstiniam teatrui, bet nėra įtvirtinamas kaip savarankiška, teoriškai artikuliuota teatrinė sistema. Tokia situacija pasunkina šios sąvokos taksonomijos kūrimą ir meninių praktikų apibrėžimą. Straipsnyje vizualinis teatras nagrinėjamas ne kaip literatūrinio teatro antipodas, bet kaip hipermedija, kurioje susilieja skirtingos teatro rūšys ir medijos, o vizualumas suvokiamas kaip visumos efektas. Atliekant analizę dėmesio atskirai skiriama vizualinio posūkio teorijai, leidžiančiai konceptualiai pagrįsti vizualinio teatro sampratą platesniame humanitarinių mokslų kontekste. Įvedamos autorinės intermedialios erdvės organizavimo strategijos („Kopijuoklis“, „Panorama“, „Asamblijažas“, „Koliažas“) ir pristatoma autorinė montuoto personažo prieiga – jos leidžia traktuoti vizualinį teatrą ne kaip literatūrinio teatro antipodą,

o kaip hipermediją – kūrybinę, multisensorinę sistemą, kurioje medijos ir aktorius tampa lygiaverčiais partneriais.

Mėginimai apibrėžti vizualinio teatro sąvoką iki šiol yra lydimi skirtingų požiūrių – teatro teoretikų ir praktikų bei humanitarų ginčų, kuriuos įkvepia platus sąvokos potencialas, leidžiantis aktualizuoti skirtingas teorines ir praktines perspektyvas sąlyginai naujoje ir revoliucingoje teatrinės pasaulėžiūros paradigmoje. Pirmą kartą terminas pavartotas 1977 m. JAV kritikės, leidėjos ir *A Journal of Performance and Art* redaktorės Bonnie Marranca knygoje *The Theatre of Images*, apibūdinant ankstyvuosius amerikiečių režisieriaus Roberto Wilsono spektaklius, o vėliau dažniausiai vartotas apibūdinant spektaklius, kuriuose vyrauja neverbalinė ir neliteratūrinė vaizdinių kalba. Šios teatrinės sąvokos atsiradimo sutapimas su vizualiniu ir performatyviu posūkiu, postdraminio teatro tyrimais ir augančiu dalyvio patirties (angl. *user experience*) diskursu šiuolaikinio teatro lauke įkvepia skirtingas interpretacijas, žymi esminį ir fundamentalų teatrinės praktikos bei teorijos lūžį.

Patrice'as Pavisas leidinyje *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* (2016) vizualinį teatrą apibūdina kaip „priešingą tekstiniam ir literatūriniam teatrui. Tai teatro rūšis, kurioje vizuali dalis, scenografija ir mizanscenos dominuoja, o kartais netgi visiškai išstumia tekstą, išlaikydamos ir dažnai net sustiprindamos akustinę bei muzikinę spektaklio dalį“ (Pavis 2016: 269). Toks Pavis apibrėžimas vėl labiau nusako, kas vizualinis teatras nėra, nei kas yra. Jo struktūra pagrįsta ne pozityviai formuluojama teorine sistema, o neigimu – tekstinio, literatūrinio, žodžiu pagrįsto teatro antipodu. Tai suponuoja požiūrį, kad terminas atsiranda iš opozicijos, o ne iš konceptualios savasties ir vystosi tik protesto būdu. Toks apibrėžimas trukdo vizualiniam teatrui įgyti autonomišką ir nuo kitų nepriklausomą statusą, kuris egzistuoja ne tik kaip teatrinio maišto prieš konvencinį teatrą atsakas, bet ir kaip pozityvi, kūrybiška, sistemaiškai artikuliuota teritorija.

Atsižvelgiant į šį kontekstą, straipsnyje keliama prielaida, kad vizualinis teatras gali būti konceptualizuojamas kaip hipermedija – skirtingų teatro rūšių ir medijų sintezės sistema, kurioje vizualumas suvokiamas kaip spektaklio visumos efektas. Remiantis vizualumo ir medijų teorijomis, siekiama: 1) iš naujo apmąstyti vizualinio teatro sąvokos statusą šiuolaikinio teatro diskurse; 2) apibrėžti intermedialios erdvės organizavimo strategijas; 3) pristatyti montuoto personažo režisūrinę prieigą, dėl kurios aktorius ir medijos veikia kaip lygiaverčiai partneriai. Tolesnėse straipsnio dalyse šios teorinės prielaidos tikrinamos ir plėtojamos analizuojant spektaklius „Kafka Insomnia“ (2020), „Orfėjas“ (2024) ir „Diletantas“ (2024).

Vizualinis teatras ir vizualinis posūkis

Nepaisant konkretaus, konceptualiai vientiso apibrėžimo stokos, vizualinio teatro įtakos sfera pastaraisiais dešimtmečiais nuolat plečiasi, o jo patrauklumas tarp šiuolaikinių menininkų akivaizdžiai didėja. Paradoksalu, tačiau būtent konceptualus neapibrėžtumas vizualiniam teatrui suteikia savotišką epistemologinį pranašumą: kūrėjų, nesiekiančių griežto teorinio įrėminimo, akimis, vizualinis teatras tampa atvira semantine platforma, leidžiančia lanksčiai jungti skirtingas teatrines prieigas, estetines strategijas bei medijų sintezės principus. Būtent dėl šio patrauklumo praktiniame lauke vizualinis teatras sparčiai įtvirtina pozicijas ir tampa lanksčia teatrine pasaulėžiūra, kurioje darniai sugyvena šiuolaikiniai vizualieji menai, šokis, šiuolaikinis cirkas, lėlių, objektų ir šešėlių teatras, videomenas, virtualios ir papildytos realybės formatai bei kitos skaitmeninės technologijos. Dėl tokio polifoninio pobūdžio vizualinis teatras ima funkcionuoti ne kaip teatro žanras ar stilius, o kaip platesnio pobūdžio kūrybinis diskursas. Visa tai rodo poreikį iš naujo konceptualizuoti pačią vizualinio teatro sampratą, kad būtų galima artikuliuoti naujas kūrybines prieigas, gebančias reflektuoti skirtingų teatro rūšių, technologijų ir medijų sankirtas bei jungtis.

Utrechto universiteto profesorė Maaïke Bleeker knygoje *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008) rašo, kad galima tyrinėti „vaizdus, tekstus ar įvykius, kurie buvo ir tebėra tiriama skirtingų disciplinų, tačiau pats vizualumo aspektas nepriklauso nė vienai iš šių disciplinų“ (Bleeker 2008: 2). Jis tiesiog „nutinka“ (ten pat). Pasak autorės, norint iš tiesų išnagrinėti vizualumą kaip papildomos kokybės matą, o ne duotybę, reikia stebėti spektaklį kaip nedalomą visumą, kurioje „[r]eikalinga susitelkti į ryšį tarp to, kuris stebi, ir to, kas yra stebima“ (ten pat). Šis požiūris vizualumą padeda suvokti ne kaip atskirą sceninį komponentą, bet kaip emergentinį poveikį, kylantį iš įvairių teatrinėlių komponentų ir juos stebinčio tarpusavio ryšio.

Vizualinio posūkio teorijos, susiformavusios XX a. pabaigos humanitariniuose moksluose, siūlo žiūros, vaizdo, atvaizdo, žvilgsnio ir reprezentacijos analizės instrumentus, kurie leidžia suvokti vizualinį teatrą žvelgiant iš platesnės kultūrinės perspektyvos. Terminas *vizualinis posūkis* (angl. *pictorial turn*), pirmą kartą paminėtas vizualumo teoretiko Williamo Johno Thomaso Mitchello, siejamas su XX a. filosofijoje įvykusio „lingvistinio posūkio“, kuriame centrine filosofijos problema tapo kalba ir jos galimybės, kritika (Juzefovič 2011: 66).

Vaizdo teoretikai konstatuoja visišką nusivylimą žodžiais ir jais apibrėžiamomis prasmėmis, todėl siūlo deklaruoti vaizdą kaip atramos tašką, pasaulio priėmimo ir pažinimo pamatą bei pirminį suvokimo modelį, kai pirmiausia privilegijuojamos regėjimo jauslė ir vaizdų interpretacijos galimybės kitų jauslių ir komunikacinių sistemų atžvilgiu.

Vizualumo teoretikas Vilėmas Flusseris pasiūlo atvaizdo suvokimą keičiančią techninio aparato idėją, kuri skirta apibūdinti aparatų (angl., lot. *apparatus*; liet. prietaisas) reprodukuojamiems ar kuriamiems technovaizdiniais. Pasak Flusserio, „atvaizdas, kurį sukuria kamera, yra paruoštas aparato. Fotografas turi susipažinti ir perprasti technologines [aparato] charakteristikas, kad galėtų juo naudotis“ (Flusser 1984: 15). Tai nusako ontologinę fotografo intencijų kovą su aparato programa, kuri turi savo veikimo pobūdį, o fotografas tik bando primesti antrines sąvokas iš anksto paruoštų sąvokų aparatui. Fotografas nebetenka iniciatyvos, jį įtraukia aparato programiškumas, kuris virsta mąstymą simuliuojančiu įrankiu, savotišku dirbtiniu protu, perimančiu žmogišką protinę ir kūrybinę veiklą. Aparato teorija padeda įvardyti praktinį vizualinio teatro iššūkį: kiekvienai medijai scenoje būtinas fizinis – projektoriaus, ekrano, kolonėlės, laidų – įkūnijimas, paviršiai virsta neatsiejama teatro kūno dalimi. Medijos negali būti regimos be jas leidžiančių aparatų, todėl vizualinio teatro kalba tampa susitarimu tarp aparato primestų sąlygų (erdvės fizikos, techninių galimybių, optinių dėsnų, projektoriaus ar garso technikos modelio) ir kūrėjo intencijų.

Kita svarbi Flusserio idėja yra dimensionalumas, aiškinamas kaip medijų ir dimensijos (matmens) sąryšingumas. Žmogus pasaulį patiria tiesiogiai per tris erdvės dimensijas ir laiką. Tradicinis atvaizdas (pavyzdžiui, klasikinės dailės paveikslas) yra pirmasis tikrovės abstrakcijos lygmenį užimantis tarpininkas – jame perteikiamas išorinis pasaulis. Visas erdvėlaikis atvaizde yra redukuojamas į plokštumą, turinčią tik dvi dimensijas, bet pats paveikslas gali imituoti trimatę tikrovę ar net laiko slinktį. Šis dimensijų pokytis iš esmės apibrėžia mūsų santykius su medijomis – mūsų trijų dimensijų ir laiko suvokimas bei patyrimas yra redukuojamas į matomą atvaizdą (pavyzdžiui, dvimatę vaizdo projekciją), išlaikantį mus supančių dimensijų iliuziją. Bandant iš tokio atvaizdo atkurti tikrovę (įsivaizduoti), laikas ir erdvė simbolių atkodavimo iš dvimatės plokštumos procese įgauna specifines sampratas. Atkuriantis dimensijas protas, pasitelkdamas žvilgsnį, „gali sugrįžti prie jau matyto atvaizdo elemento ir *prieš tai* virsta *po to*“ (ten pat: 6). Taip grįžimas ir nuolatinis dviejų dimensijų detalių perkūrinėjimas į mums pažįstamą trimatį pasaulį sukuria ciklišką laiko sampratą: „Rekonstruotas laikas yra amžinojo to paties dalyko sugrįžimo laikas“ (ten pat). Šį principą galima taikyti ir atskiriems scenovaizdžio elementams ar medijoms, kurios, nors ir veikiančios savarankiškai, žiūrovo vaizduotėje susijungia į bendrą trimatę erdvę. Šitaip žiūrovas vaizduotėje *susimontuoja* iš fragmentų atkurtą vientisą pasaulį.

Pats Mitchellas teigia, kad perceptualus patyrimas visada aplanko pirmiau nei interpretacija, nes vaizdų matymas, atpažinimas bei susiejimas veikia per analogijas. Perceptija geba įsijungti automatiškai, neekvodama mūsų protinių galių (angl. *iconic thought*),

ir gerokai anksčiau, nei pirmasis proto mėginimas paaiškinti vaizdus racionaliai ar conceptualiai (angl. *symbolic thought*) (Mitchell, cit. iš Purgar 2017: 55). Taigi, vaizdinis posūkis ir didėjantis kūrinių vizualumas tiesiogiai sustiprino fenomenologinę kino bei teatro percepciją, kai kūniškas priėmimas pasidarė tiek pat svarbus, o kai kuriais atvejais ir svarbesnis už reikšmių suvokimą ir interpretavimą. Mitchellas iškelia neconceptualizuoto ikoninio mąstymo ir tik vėliau *isiterpiančio* simbolinio mąstymo, kaip vaizdus gaubiančios dvigubos sąmonės (angl. *double consciousness*), problemą. Recipientą pradeda veikti du lygiaverčiai konfrontuojantys impulsai, kurių vienas siūlo išlaikyti distanciją, o kitas – galutinai pasiduoti vaizdiniui (ten pat).

Mitchello dvigubos sąmonės būseną, kai žiūrovas patiria vaizdinį ir tik tada jį reflektuoja, ir Flusserio aparato idėja, apibrėžianti žvilgsnį kaip technologijų formuojamą veiksmą, tampa esminiais kriterijais aiškinant kūrybinius vizualinio teatro paradoksus. Vizualinis teatras neišvengiamai kuria tokią patirtį, kurioje sensorinis ir conceptualus lygmenys išsiskiria, tačiau veikia lygiagrečiai: žiūrovas mato, bet dar nesupranta; jaučia, bet dar neinterpretuoja. Šis patyrimo nesutapimas yra ne klaida, bet sąmoningai kuriamą struktūrą, kurią šios teorijos padeda įvardyti. Vizualinis teatras šitaip virsta ne vaizdų demonstravimo menu, o vaizdų materializacijos erdve, kur žiūrovo kūnas patiria poveikį pirmas, tik semantinis lygmuo išryškėja jau po juslinio rezonanso.

Tiek Flusseris, tiek Mitchellas vizualumo įsivyravimą sieja su naujosiomis technologijomis, kurios generuoja greitesnius ir veržlesnius vaizdus negu mūsų gebėjimas juos įsisavinti (Flusser 1984; Mitchell 1994). Prie viso to prisideda galimybė skaitmeninį vaizdą ne tik lengvai koreguoti, falsifikuoti, bet ir platinti. Šis materialaus, natūralaus ir skaitmeninio vaizdo partneriavimas, hibridinio sceninio atvaizdo iš skirtingų elementų konstravimas ir lygiavertis medijų integravimas į gyvą teatro kalbą vizualinio teatro kūrėjams kelia naują iššūkį.

Chielo Kattenbelto straipsnyje *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships* (2008) pateiktas teatro apibrėžimas atveria naujus kelius permąstyti teatro ontologines savybes ir jų ryšį su medijų montažo potencialu. Apsidraudęs, kad „meno disciplinas ir medijas reikėtų tyrinėti ne atsižvelgiant į jų istorinę raidą, jų pačių taisykles ir specifikacijas, bet platesniame jų skirtumų ir tarpusavio sąsajų kontekste“, teatro genezę ir poetiką Kattenbeltas apmąsto akcentuodamas paties teatro tarpdiscipliniškumą: „Galėtume sakyti: kai susitinka dvi ar daugiau skirtingų meno formų, vyksta teatralizacijos procesas“ (Kattenbelt 2008: 20). Kaip pavyzdžius jis pasirenka Richardo Wagnerio, Vasilijaus Kandinskio, Vsevolodo Mejerholdo, Sergejaus Eizenšteino ir Bertolto Brechto tarpdisciplinines idėjas (ten pat: 19–29).

Taigi, pagal tokį apibrėžimą teatras tampa vienintele medija, kuri lengvai įtraukia kitas medijas, nepažeisdama jų specifikos ir neprarasdama savo ontologinių savybių. Teatro prigimtis kitų disciplinų atžvilgiu – būti jungiamąja medžiaga, augti ir plėstis tuo, kas naujo sukuriama kitose disciplinose. Dėl šio gebėjimo įtraukti (*praryti*) teatrą Kattenbeltas jį vadina hipermedija (t. y. medija, kuri gali apimti visas medijas) (ten pat). Vertėtų pabrėžti, kad idėja, kurioje teatras būtų suvokiamas kaip hipermedija, šiame straipsnyje tampa kertine, siekiant apibrėžti vizualinį teatrą kaip medijų sintezės, t. y. spektaklyje dalyvaujančių skirtingų medijų visumos, pavyzdį. Teatro, kaip hipermedijos, idėja leidžia analizuoti vizualinį teatrą kaip tarpinę medijų susitikimų erdvę.

Intermediali erdvė

Nadja Masura, knygoje *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990–2020* (2020) aptardama skaitmeninių technologijų taikymą teatre, pateikia daugybę pavyzdžių, bet, norėdama aptarti jų taikymo pradžią, atsigręžia į istorinį intermedialaus teatro pirmtaką Josefą Svobodą. Kaip Erwinas Piscatoras, taip ir Svoboda, naudodamas *laterna magica*¹, siekė kurti ne medijuojamą foną ar prasminį-estetinį pasakojimo papildymą, bet hibridinę kino ir teatro erdvę, kuri būtų papildyta naujais nematerialiais matmenimis. Tokiai erdvei būtinas aktoriaus naujas mizanscenos suvokimas, kai aktorius dalyvauja ne tik gyvuose paveiksluose, kuriuose su kitais artistais, bet ir savotiškoje intermedialioje hibridinėje erdvėje, ekranų, garsų, šviesų ir kitų medijų kartu kuriuose hibridiniuose atvaizduose. Svobodos vizualinė taktika „sukurti hibridinės kinematografinės vietos pojūtį, apimantį sceninį judėjimą ir tiesiogiai susijusį su sceniniu veiksmu“, yra tiesioginis siekis sujungti fizinio ir skaitmeninio egzistavimo alternatyvas į bendrą intermedialų vieningai veikiantį koegzistavimą (Masura 2020: 34).

Šiais laikais toks medijų integravimas į sceninį veiksma yra natūralus siekis, kurio tikslas – organiška teatrinio veiksmo aplinka, estetiškai ir prasmingai sujungta į vieną koliažinį intermedialų pasaulį (erdvę), nepaisant įrankių ir instrumentų heterogeniškumo. Dėl teatro prigimtinio erdviškumo intermedialus montažas čia pirmiausia reiškiasi kaip erdvės konfigūracijų formavimas – fizinių parametrų pratęsimas, deformavimas ar papildymas medijomis, kurios suteikia sceninei erdvei heterogeniškumo, skirtingų savybių ir galimybių. Tokių medijų integravimo scenoje ir operavimo jomis bei žiūrovo dėmesiu metodą galime pavadinti **intermedialios erdvės kūrimu**.

1 Lotyniškai ši frazė reiškia „magiškas žibintas“. *Laterna magica* – tai XVII a. surkurta ankstyvoji projekcinė optinė priemonė, laikoma vienu iš kino ir projekcijų technologijos pirmtakų.

Intermedialaus montažo atveju dramaturgija tampa prasmės aktyvinimo trigeriu, kuris atskleidžiamas per erdvės montažo konfigūracijas ir aktorius veikimą hibridinėje erdvėje kaip fizinėje trimatėje aikštelėje. Scenos technologijos (aparatas) iš anksto nusprendžia intermedialios erdvės transformacijų ir konfigūracijų galimybes, sukurdamos tam tikrą apibrėžtą (baigtinį) montažo galimybių skaičių. Tai nusako žmogaus-kūrėjo intencijų kovą su išankstine aparato programa, kuri primeta savo veikimo būdą. Veikimo tokioje erdvėje kokybę apibūdina griežtas realaus-fizinio ir medijuoto-skaitmeninio būvių priešinio atsiskyrimas.

Per šio teksto autoriaus režisuotų spektaklių „Orfėjas“ ir „Diletantas“ repeticijas gimusi konceptuali idėja atveria intermedialios erdvės kūrimo strategiją, kuri atskleidžiama pasitelkiant **cirko aikštelės** metaforą. Iš anksto instaliuota ir vykstant spektakliui atsiverianti intermediali erdvė, jos materialus aparatas privalo mobilizuoti savo mechanizmus konkrečioje scenoje. Kartu visos kitos scenos turi slėpti tai, kad šis mechanizmas bus panaudotas. Jeigu scenas suvoktume kaip iliuzionisto mėginimą nukreipti dėmesį nuo triuko įgyvendinimo proceso ir atkreipti dėmesį į jau įgyvendinto triuko rezultatą, tai medijų montažo dramaturgiją galėtume perfrazuoti kaip vienos medijos naudojimą siekiant nukreipti dėmesį nuo kitų medijų.

Jørgenas Callesenas disertacijoje *Beyond the Screen: The Puppet Theatre as a Model for Communication, Representation and Aesthetics in Mixed Reality Environments* (2005), siekdamas apibrėžti mišrios realybės (angl. *mixed reality*) problematiką, teigia:

Medijų reprezentacijos sąvokos, tokios kaip *virtuali* ir *mišri realybė*, atsiduria tarp *medijavimo* ir *tikrovės*. Tai prieštaravimas, dėl kurio jos tampa oksimoroninėmis. Ši epistemologinė problema yra iššūkis mišrios realybės aplinkos tyrėjams, bandantiems aprašyti ribas tarp realaus ir virtualaus, nes jie susiduria su paradoksu, kurio, kaip nurodo Lotmanas, negalima išspręsti jų pačių paradigmoje (Callesen 2005: 15).

Taigi, mišri realybė savo heterogeniška virtualios (medijuojamos) ir realios tikrovės prigimtimi tampa tapati šio teksto autoriaus vartojamai intermedialios erdvės sąvokai.



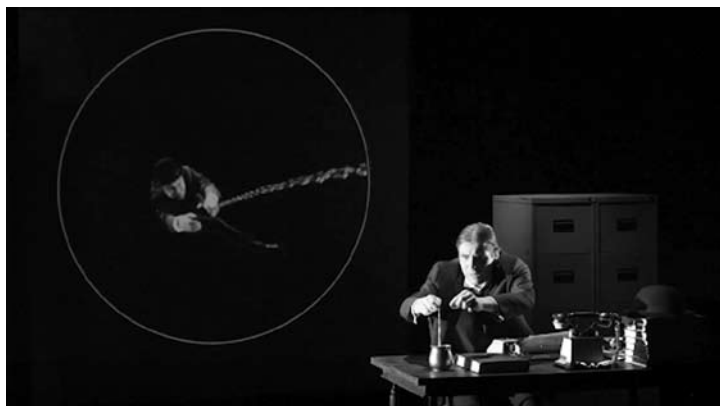
1 pav. Scena iš spektaklio „Orfėjas“ (2024, rež. Žilvinas Vingelis) premjeros. Dmitrijaus Matvejevo nuotr.

Pagal šią sampratą fiziniai artefaktai su medijuojamomis nefizinėmis aplinkomis sudaro hibridinę ir nuolat kintančią erdvę, kurioje aktorius veikia lygiavertiškai abiejų erdvių atžvilgiu, o jo fiziniai veiksmai ir migracija sąmoningai trina aiškia ribą tarp jų.

Mišrios realybės aplinka gali būti realistinė (objektyvi), idealistinė (subjektyvi) ir konstruktyvistinė. Žvelgiant iš realistinės aplinkos perspektyvos, daugiausia dėmesio skiriama tiesai ir tikslumui. Idealistinis (subjektyvus) požiūris teigia, kad tiek tikrovė, tiek tiesa tėra konkrečių reprezentacijos sistemų produktai. O konstruktyvistinis požiūris, kuris grindžiamas struktūralistų teorijomis, teigia, kad nėra jokio reikšminio skirtumo tarp to, ką suprantame kaip medijuotą, ir tarp to, ką tikime esant tikrove. Konstruktyvistinis požiūris siūlo būdą, kaip galima nutiesti tiltą tarp idealistinio ir realistinio požiūrio, pripažįstant, kad fizinė tikrovė nėra vien tik išorinė (ten pat). Reikėtų pabrėžti, kad dažnai aptariamos realybės ir fikcijos arba fizinio ir medijuoto atvaizdų susidūrimo problemos intermedialios erdvės koncepcijoje yra esminės. Suvokdami vaizdo projekciją kaip išorinę fizinę erdvę, kurioje personažas gali veikti panašiu būdu, kaip veikia realioje aplinkoje, galime siekti sukurti įtikinamą fizinės tikrovės pratęsimą, taip natūraliai integruodami medijas į sceninę aikštelę.

Panaši problema kyla tada, kai, kalbėdami apie medijuojamo ir gyvo veiksmo santykius, imame aptarinėti techninę gyvo ir įrašyto veiksmo atskirtį. Gyvas aktorius veiksmai yra apibūdinamas sceniniu laiku ir dažnai priklauso nuo konkrečios spektaklio eigos. Įrašytas veiksmas yra fiksuota medija, kurios trukmė ir veikimo principas visada identiški. Viena aktoriams ir operatoriams kylančių problemų – nepastovaus ir fiksuoto laiko sinchronizacija, atsirandanti kuriant bendrą ir laike vienodai besivystantį intermedialų pasakojimą. Techniniai būdai jungti iš anksto įrašytas medijas su gyvu veiksmu yra trys ir visi jie susiję su tam tikro ženklo sukūrimu (jis turi būti vienoje iš medijų arba išryškėti per aktorius veikimą ir būti suprantamas visiems kitiems veiksmo dalyviams):

- ◆ Ilgos trukmės iš anksto įrašyta medija ir kartu su ja turintis veikti aktorius. Tai ilgesnė fiksuoto laiko atkarpa (montažas), kur aktorius, matydamas vaizdinius arba girdėdamas garsinius ženklus, privalo *pataikyti* į audiovizualinės medijos kuriamą laiko tėkmę. Pavyzdys – spektaklio „Kafka Insomnia“ puodelio scena, kurioje vienu kadru iš anksto nufilmuota projekcija rodo rate įstrigusį mažą Kafką. Scenoje aktorius, sėdintis nugara į vaizdo projekciją, bendrauja su projekcijoje žiūrovams matomu personažu, žiūrėdamas į savo puodelį. Konkretūs gyvai veikiančio aktorius veiksmai atsispindi projekcijoje ir taip sukuria įspūdį, kad tiek aktorius, tiek personažas veikia kartu esamuoju laiku. Techninė aktorius pagalba – dvi sekundės prieš kiekvieną jo veiksmą suskambantis, tarp garso dizaino paslėptas, tik jam girdimas garsinis ženklas.



2 pav. Kadras iš spektaklio „Kafka Insomnia“ (2020, rež. Žilvinas Vingelis) vaizdo įrašo. Kornelijaus Jaroševičiaus nuotr.



3 pav. Scena iš spektaklio „Diletantas“ (2024, rež. Žilvinas Vingelis) premjeros Lisabonoje. Alipio Padilha'os nuotr.

- ♦ Daug žingsnių (angl. *cue*), susijungiančių į vieną sceną. Tai žingsniais suskirstyta vaizdo arba garso medija, kuri sinchronizuojasi su aktoriaus veikimu, operatoriams prisitaikant prie aktoriaus veikimo tempo ir dabartinio sceninio laiko. Šios iš anksto įrašytos medijos negalime laikyti nepaslankia dabartiniam laikui, nes fizinis, t. y. spektaklyje tiesiogiai dalyvaujantis, operatorius kartu su scenoje veikiančiais aktoriais kuria vieną pasakojimą. Pavyzdžiui, spektaklio „Diletantas“ pianino scena, kurioje, aktorei grojant pianino klaviatūra, su kiekvienu klavišo paspaudimu įsijungia vis kitas iš anksto sumontuotas garso ir vaizdo siužetas iš Jeano Cocteau kelionės aplink pasaulį.

- ◆ Hibridinė prieš tai minėtų strategijų technika, kuri padeda spręsti problemas, kilusias ypač komplikuotose intermedialiose scenose. Šiuo atveju prie aktorių veikimo prisiderina operatoriai, paleidžiantys fiksuotas medijas, kurios turi veikti kartu su aktoriais. Tai reiškia, kad medijų pradžias ir pabaigas valdantys operatoriai negali keisti vaizdo ir garso medijos jos viduje ir kad aktoriai turi staigiai prisiderinti prie pagal jų pačių vaidinimą paleistos medijos, o jai pasibaigus, – perimti vadovavimą procesui. Kaip pavyzdį galėtume pasirinkti spektaklio „Orfėjas“ mirties sceną, kurioje prie aktorių veiksmo ir teksto prisiderinę operatoriai atitinkamai keičia šviesas, valdo užkadrinį balsą, garso dizaino sinchronizacijas ir vaizdo projekcijas, bet, kol rodomos ilgesnės naratyvios projekcijos, aktoriai privalo prisiderinti prie įrašytos medijos greičio. Štai aktoarei Valdai Bičkutei atėjus į konkretų tašką ir pakėlus rankas, įsijungia jos šešėlio projekcija, kur kartu su gyvu jos kalbėjimu sukuriamas intermedialus pasakojimas apie alternatyvius mirties pavidalus. Aktoarė turi priderinti savo kalbėjimo greitį prie sau pažįstamo garso dizaino nematydama projekcijos. Projekcijos vaizdams vėl atvurtus į aktoarės šešėlį, aktoarė turi spėti pakelti rankas (kad sutaptų su savo šešėliu projekcijoje) ir iš anksto įrašytu ėjimo tempu nueiti į kitą mizansceną. Taip keturi scenoje vaidinantys aktoriai ir keturi medijų operatoriai veikia kaip vienas sustyguotas orkestras, o kiekvieno jų bet kuris veiksmas priklauso nuo visų kitų.

Ketvirtasis būdas galėtų būti aktorių absoliučiai valdomas interaktyvių medijų integravimas. Apžvelgus visas šias strategijas kyla praktinis poreikis įvardyti konkrečias ir aiškiai konceptualizuotas intermedialios erdvės konstravimo strategijas, kurios galėtų tapti tam tikrais medijų ryšių sankirtos trafaretais, padedančiais kurti hibridinį atvaizdą, sudarytą iš *gyvo* ir *negyvo* priešpriešos.

Siekiant sukurti autorines intermedialios erdvės organizavimo strategijas, buvo stengiamasi atrasti tinkamas sąvokas, skirtas nusakyti medijų bendradarbiavimo intermedialioje erdvėje galimybes, kurios aprėptų tiek medijų potencialą kurti bendrą atvaizdą ar garsą (vieningą arba eklektišką) kartu, tiek kurti atvaizdų, garsų ir idėjų daugį, skirtingų atvaizdų ir garsų chorą, kurį gali sudaryti tiek estetiškai darnūs ir panašūs, tiek eklektiški, heterogeniški atvaizdai ir garsai. Norėdamas to pasiekti, teksto autorius per repeticijas atrado ir išgrynino keturias intermedialios erdvės organizavimo strategijas. Kai sąveikauja laikinis ir estetiškas montažai, jas taikant daroma tiesioginė įtaka turiniui, montažui ir interpretacijai.

Intermedialios erdvės konceptas „Kopijuoklis“: kelios medijos kuria kelias išbaigtas to paties atvaizdo ar garso kopijas. Laikiniai šių medijų ryšiai gali būti tiek sinchroniški (siekiant daugybės to paties atvaizdo, kurį valdo vienas protas, iliuzijos), tiek asinchroniški.



4 pav. Scena iš spektaklio „Orfėjas“ (2024, rež. Žilvinas Vingelis) premjeros Valstybiniame Vilniaus mažajame teatre. Dmitrijaus Matvejevo nuotr.



5 pav. Kadras iš spektaklio „Kafka Insomnia“ (2020, rež. Žilvinas Vingelis). Kornelijaus Jaroševičiaus nuotr.

niški (siekiant sukelti chaoso, nesutarimo viduje įspūdį). Pavyzdys – spektaklio „Kafka Insomnia“ scena, kai vienas iš Kafkų nuteisiamas ir yra priverstas pasirašyti raudoname aplanke esančius dokumentus. Ant visų scenografijos plokštumų pasirodo jo žiaugčiojantis veidas.

Intermedialios erdvės konceptas „Panorama“: kelios medijos kuria kelis skirtingus išbaigtus atvaizdus ar garsus. Tai medijų kuriama prasminė įtampa, kuri gali reprezentuoti skirtingų estetikų sinchronizuotus arba (norint pabrėžti autonomiją) desinchron-

nizuotus, vienas nuo kito nepriklausomus atvaizdus. Pavyzdys – Dimitris Papaioannou spektaklis „2“. Šio vizualinio spektaklio struktūra beveik visą laiką kuriama iš vienu metu keliais planais vykstančių išbaigtų heterogeniškų elementų: scenoje kostiumais apsirengę vyrai krenta ir slysta nuo jos gale esančio pakilimo; scenoje yra milžiniška barbė; pasigirsta popmuzika; *įvažiuoja* plokšti kartono lakštai, ant kurių vaizduojamos mašinos; į sceną įeina popdainininkas sidabrinu blizgiu švarku ir ima visiems dainuoti, antrame plane tęsdamas savo mizanscenas.

Intermedialios erdvės konceptas „Asamblijažas“: vieną estetiškai vieningą atvaizdą kuria kelios skirtingos medijos. Tai medijų sintezės strategija, taikoma siekiant sukurti gyvą ir funkcionuojantį atvaizdą ar garsą, kuris būtų tiek fizinio judėjimo, tiek estetinė prasme vieningas, įtikinamas ir sudarytas iš skirtingų medijų (pavyzdžiui, gyvo aktoriaus ir įrašytos projekcijos). Pavyzdys – spektaklio „Diletantas“ scena, kurioje apėjęs scenografijos objektą Cocteau personažas randa ant plokštumos projektuojamo telefono atvaizdą. Tada jis *įkiša* ranką į projekciją ir ištraukia tikrą telefono ragelį, kuris kartu su projekcijos ekrane matomu telefonu sudaro vientisą atvaizdą.



6 pav. Kadras iš spektaklio „Diletantas“ (2024, rež. Žilvinas Vingelis). Tomo Kelerto nuotr.

Intermedialios erdvės konceptas „Koliažas“: skirtingos medijos kuria nevienodo stiliaus neišbaigtus atvaizdus ar garsus ir juos jungia į bendrą visumą, kurioje vyrauja kelios estetikos. Tai primena Frankenšteiną ar kažką, kas sudaryta iš skirtingų dalių, nedera viduje, bet visa tai demonstruoja radikalų komponentų atskyrimą ir vienalaikį medijų

darbą. Pavyzdys – „Orfėjo“ mirties scena, kurioje derinami skirtingos stilistikos garsai², vaidybos stiliai³ ir eklektiškai susipynusios vizualinės estetikos⁴.

Taigi, šie keturi intermedialios erdvės konceptai, kaip skirtingos estetinės prasmų derinimo teatro erdvėje (įtraukiant teatre taikomus komponentus) kategorijos, suteikia konceptualią prieigą prie konkrečių intermedialių dėmenų derinimo specifikos ir padeda kūrybinei komandai tiksliau suprasti, aptarti ir įgyvendinti iš pažiūros sudėtingus ir lengvai neįvardijamus medijų montažo sprendimus.

Montuotas personažas

Iš aptartų konceptualizuotų intermedialios erdvės konstravimo būdų išplaukė kita straipsnio autoriaus atrasta ir taikyta praktinė prieiga. Ji skirta medijų montažui, kuris kuria ir rodo (reprezentuoja) publikai ne tik scenografiją, veiksmo aplinką, papildomus efektus, prasmes ar estetiką, bet ir patį personažą – tą, kurį aktorius kuria pasitelkdamas šviesos, garso ir (ar) vaizdo projekcijų medijas. Ši siūloma prieiga neapibūdina vien tik tų intermedialių scenų, kuriose aktorius raiška ar sceninis įspūdis yra sustiprinamas papildomomis priemonėmis, bet ir apima tas personažo reprezentacijas, kuriose medijos iš dalies, o kartais kuriam laikui netgi visiškai perima iš aktoriaus personažo kontrolę ir reprezentaciją.

Montuotas personažas praktiniame darbe gali pasireikšti trimis būdais:

1. **Per papildymą:** gyvas aktorius personažą kuria kartu su medijomis, kurios jį papildo, bet neužgožia. „Orfėje“ Mirties personažas po Euridikės mirties ateina iš veidrodžio. Iš pradžių girdime itin garsų ir šaižų bato kaukšėjimą, o tai leidžia ateities scenose reprezentuoti mirties atėjimą vien šiuo garsu. Įžengdamas į sceną, Mirties personažas prieina prie metronomo ir sulėtina jį. Tuo metu girdimas ausį rėžiantis ir garsus tempiamos gumos garsas – tai kuria šio personažo asociaciją su guma, tąsumu, pirštinėmis, kurias vėliau išeidamas jis paliks ir kurios padės Orfėjui peržengti kietą veidrodžio paviršių ir taip patekti į požemių pasaulį. Sulėtinus metronomo ritmą, kartu sulėtėja scenos vyksmo tempas ir muzika, apsiniukia šviesos ir viskas nugrimzta į sulėtėjusio laiko atmosferą. Ateina Mirties pagalbiniai Azraelis ir Rafaelis, kurie komunikuoja su Mirtimi pusiau kalbėdami, pusiau mintimis, kurias įgarsina užkadriniai aktorių balsai. Frazių šaltinis keičiamas taip dažnai, kad būtų

2 Gyva kalba, įrašyta kalba, scenografijos objektų garsai, foninė muzika, iliustratyvus hiperrealistinis garso dizainas.

3 Psichologinė vaidyba, fizinis teatras, interaktyvus teatras, melodrama.

4 Kaukių teatras, *art deco* kostiumai, siaubo kino estetika.

sunku atskirti, kur ir kodėl šie personažai kalba patys, o kur skamba įrašas. O štai, pavyzdžiui, spektaklyje „Diletantas“ vykstant telefono scenai aktorės, vaidinančios Cocteau, ranka atsiduria projekcijoje.

2. **Per perėmimą:** gyvo aktoriaus funkcijas laikinai visiškai perima medijos, o pastarosios vėliau, papildžiusios jo kuriamą personažą naujomis charakteristikomis, *gražina* jas aktoriui. „Orfėjejyje“ mirusios Euridikės šešėlis pakyla ir ateina pas Mirties šešėlį, nors pati Euridikė guli ant sofos ir nejuda. Bakchantėms suplėšius Orfėją, scenoje lieka jo galva – tai balionas, ant kurio projektuojamas į kamerą kulisuose gyvai vaidinantis aktorius. Euridikei išėjus pasiimti nematomo Orfėjo kūno, ant grindų matome, kaip jos šešėlis atsiskiria nuo kūno, paima begalvį Orfėjo šešėlį ir išsiveda jį iš scenos. „Diletante“ Cocteau patekus į savo paties filmą, iš pradžių personažą reprezentuoja projekcija, paskui – lėlė, ir tik tada jis vėl atvirsta į žmogų, kurį vaidina aktorė. Taigi, ilgą laiką scenoje Cocteau reprezentuoja medijos ir lėlė – jos aktorei gražina naujomis prasmėmis ir gebėjimais papildytą personažą. Spektaklyje „Kafka Insomnia“ keletą kartų į kitą erdvę patekęs personažas reprezentuojamas ekrane, bet jam iš ekrano sugrįžus į sceną, ekrane matytas turinys yra susiejamas su fizine tikrove konkrečiais vizualiniais ženklais, leidžiančiais ekrane regėtą iliuziją pristatyti kaip realybės dalį. Pavyzdžiui, miške paklydęs Kafka iš ekrano nužengia aplipęs šakomis, baseine plaukiojantis Kafka iš ekrano išlipa peršlapęs, o puodelyje įstrigęs Kafka (jis matomas projekcijoje) veikia sinchronizuotai su scenoje savaime judančiu puodeliu (jame paslėptas magnetas). Taigi, kuriant abipusius ryšius (realybėje kažkas vyksta dėl to, kad vyksta projekcijoje, o projekcijoje kažkas keičiasi pagal tai, kas vyksta realybėje), projekcija ir medijos gali virsti ne komentuojančia, o realią fizinę erdvę ir sceninę tikrovę išplečiančia dalimi.

„Orfėjo“ eskizo variante buvo sukurta scena, kurioje, Mirties personažą vaidinusiai aktorei atėjus į konkretų tašką, pasigirdavo lyg vandenį apraukiančio ledo garsas. Aktorė lėtai sustingdavo, ir muzika nutildavo, o priešais ją išryškėdavo baltas takas, kuriame pasirodydavo aktorės batų įspaudų projekcija, lydima bridimo per vandenį garso. Tai sukurdavo įspūdį tarytum kažin kas būtų išėjęs iš aktorės kūno ir pradėjęs bristi per nematomą vandenį, nors aktorė stovėjo vietoje. Gal scenos aktorė išeina, o už jos nuo priekinės šviesos ant grindų kritęs šešėlis lieka ten, kur buvęs (tikrą šešėlį pakeičia projekcija ant grindų)? Kol aktorė vedasi Euridikę link veidrodžio, ant grindų esantis šešėlis nusimauna pirštines ir numeta jas sofos link. Vėliau, jau kitoje scenoje, atėjęs Ertebizas randa tikras gumines pirštines, paliktas ant sofos.

3. **Per aktorių sąveiką:** du ar daugiau aktorių, sujungti per medijas, kuria vieną personažą. Tai spektaklyje „Kafka Insomnia“ įgyvendinta strategija. Iš viršaus filmuojama



7 pav. Kadras iš spektaklio „Kafka Insomnia“ (2020, rež. Žilvinas Vingelis). Donato Stankevičiaus nuotr.

mas aktorius, kuris tyso ant scenos grindų tarp parversto stalo ir taip pat parverstos stalčių spintelės, projekcijoje atrodo kaip stovintis tarp stalo ir stalčių spintelės žmogus. Jam ištraukus iš stalčių dokumentus ir ėmus juos skaityti, ekrane su projekcija pasirodo kito gyvo aktoriaus tikra galva, kuri *įvažiuoja* į tą pačią vietą kaip projekcijoje matomo aktoriaus. Taip du aktoriai vienas į kitą ima žiūrėti kaip lėlininkai, pratęsiantys kūnišką lėlę (angl. *body puppet*): pirmasis turi stebėti ekraną ir stengtis, kad jo kūno padėtis atitiktų ekrano iš šalies negalinčio matyti aktoriaus galvos padėtį, o pro ekraną galvą iškišęs aktorius turi stebėti ant grindų gulinčiojo vaidybinius judesius ir stengtis juos papildyti savo galvos judesiais. Neproporcingas didelės fizinės galvos ir mažesnės kūno projekcijos santykis sukuria komišką *montuotą* personažą, kurį, nors ir sujungtą medijų *kliais*, vis dar veikdami išvien vaidina du gyvi aktoriai, pasidaliję personažo reprezentacijos komponentais.

Toks gyvo aktoriaus (aktorių) kūno ir medijų tarpusavio ryšys kuria žmogiškąsias ribas peržengiantį personažą. Tinkamai išplėtus šį būdą, medijos suteikia galimybę sukurti scenoje fiziškai neegzistuojantį personažą su aiškiais judesiais ir poslinkiu, emocijomis, reakcijomis ir komunikacija arba sukurti personažus, kuriuos atliktų keli aktoriai vienu metu. Tokio hibridinio personažo kūrimas, grindžiamas intermedialioje erdvėje kuriamu estetiniu montazu, yra naudingas kaip būdas sujungti skirtingas medijas su gyvai veikiančiu aktoriumi, siekiant praplėsti fizinės personažo galimybių ribas.

Išvados

Tyrimas parodė, kad vizualinio teatro samprata gali būti konceptualiai apibrėžta kaip hipermedija, t. y. sistema, kurioje vaizdo, garso, kūno, erdvės ir technologinių aparatų sąveika lemia ne pavienes semantines reikšmes, bet visuminę intermedialios teatrinės dramaturgijos struktūrą. Vizualumo ir medijų teorijos suteikė konceptualų pagrindą vizualinio teatro konceptualizavimui: Flusserio aparato sąvoka atskleidė technologinių įrankių įtaką sceninės veiklos organizavimui, o Mitchello dvigubos sąmonės idėja įtvirtino percepcinio ir konceptualios žiūros lygmenų dualizmą kaip struktūrinį vizualinio teatro recepcijos mechanizmą. Ši teorinė prieiga leido apibrėžti vizualinio teatro veikimą kaip vaizdo materializacijos procesą, kur sensorinė patirtis ir semantinė konstrukcija veikia lygiagrečiai.

Per kūrybinę praktiką buvo nustatyta, kad medijų montažo logika formuoja hibridinę sceninę tikrovę, kurioje intermedialios erdvės organizavimo strategijos („Kopijuoklis“, „Panorama“, „Asambližas“, „Koliažas“) struktūruoja skirtingus medijų ir fizinės erdvės ryšius, lemiančius specifinius žiūros režimus ir prasmines konfigūracijas. Montuoto personažo prieiga atskleidė, kad personažo reprezentacija gali būti kuriama per medijų ir aktorius sąveiką įvairiais montažo lygmenimis – nuo papildymo iki laikino perėmimo ar kelių aktorių veikimo vieno personažo struktūroje.

Aprašyti tyrimo rezultatai patvirtina straipsnio pradžioje pateiktą teiginį, kad vizualinio teatro režisūrinės strategijos gali būti teoriškai artikuliuotos kaip nuosekli hipermedialaus teatro kūrimo sistema, kurioje intermediali erdvė ir montuotas personažas veikia kaip dvi režisūrinės prieigos, leidžiančios valdyti medijų montažo procesus šiuolaikinėje scenoje.

Įteikta 2025 11 11

Priimta 2025 12 01

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Bleeker, Maaik (2008). *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Callesen, Jørgen (2005). *Beyond the Screen: The Puppet Theatre as a Model for Communication, Representation and Aesthetics in Mixed Reality Environments*. Aarhus: Aarhus University Institute of Information and Media.
- Flusser, Vilém (1984). *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen: European Photography.
- Juzefovič, Agnieška (2011). Vizualinio posūkio ir vizualinių studijų fenomenas dabartinėje kultūroje. *Logos*, 69, p. 36–72.
- Kattenbelt, Chiel (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I*, 6, p. 19–29. Nuoroda internete: <https://files01.core.ac.uk/download/39085592.pdf> [žiūrėta 2025 11 09].

- Marranca, Bonnie (1977). *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists.
- Masura, Nadja (2020). *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990–2020*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Mitchell, William John Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. New York: University of Chicago Press.
- Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London, New York: Routledge.
- Purgar, Krešimir (2017). *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*. New York: Routledge.

Directorial strategies of visual theatre: intermedial space and the montaged character

SUMMARY. The article addresses the persistent indeterminacy of “visual theatre” and reframes it not as the antithesis of literary theatre but as a **hypermedium** in which image, sound, space, technologies and the actor operate as equal partners. Drawing on visibility and media theory (William John Thomas Mitchell’s double consciousness, Vilém Flusser’s apparatus, Maaïke Bleeker, Chiel Kattenbelt, Nadja Masura), it defines visibility as an **emergent effect** of the whole stage ecology rather than a single component. Two operational contributions are proposed: (1) **intermedial space** – a set of montage strategies for organising stage media (copier, panorama, assemblage, collage); (2) the **montaged character** – a directing approach in which media supplement, temporarily take over, or are co-created with multiple actors to form a single role. Methods combine comparative analysis with practice-based reflection on three productions (*Orpheus*, *Dilettante*, *Kafka Insomnia*). Findings articulate visual theatre as a theoretically anchored, practicable system: montage is the core of visual dramaturgy; apparatus conditions both limits and invention; audience experience is primed by embodied perception, with meaning following sensory resonance. The model offers transferable tools for directing, curation and pedagogy.

KEYWORDS:
postdramatic theatre,
visual theatre,
visual turn, apparatus,
media montage,
hypermedia,
intermediality,
intermedial space,
montaged character,
practice-based research.

Kristupas GIKAS

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Turntablizmo estetikos ir atlikimo praktikos analizė

ANOTACIJA. Straipsnyje tiriama kultūrinė patefono reikšmė. Taip pat keliami klausimai apie patefono statusą, kaip pagrindą imant įprastą, plačiai priimtą jo pavidalą (muzikos reprodukcijai skirtas įrenginys) ir atskleidžiant jo mažiau žinomas savybes, kai jis tampa instrumentu turntablizmo ir garso meno praktikose, kai juo kūrybiškai piktnaudžiuojama. Straipsnyje nagrinėjamos patefono, kaip instrumento, panaudojimo galimybės XX–XXI a. akademiniame ir improvizaciniame muzikoje, garso meno kontekstuose, be to, atkreipiamas dėmesys į skirtingus instrumento panaudojimo būdus. Siekiama išsiaiškinti, kaip turntablizmas gali funkcionuoti atlikimo mene, kokių mastu patefonas veikia kaip instrumentas ir kokia jo vieta šiuolaikinėje muzikos praktikoje. Tyrimas pagrįstas kultūrinės ir istorinės analizės metodais, kurie apima patefono, kaip objekto, funkcijos ir svarbos nagrinėjimą įvairiuose muzikos bei performanso kontekstuose ir papildo straipsnį autorinės kūrybos pavyzdžių analize. Pateikiami argumentai, išryškinantys hibridinės garso medijos netobulumą kaip kūrybinio potencialo šaltinį ir konceptualų pagrindą sėkmės estetikos sampratai. Straipsnyje taip pat nagrinėjami perdirbimo (esamos muzikos medžiagos transformavimo į naujas kompozicijas) ir kūrybiško piktnaudžiavimo (sąmoningo garso sistemos trikdžių inicijavimo, skirto išgauti netikėtus prasminius ar akustinius rezultatus) metodai, išryškinama remediacijos (medijos virsmo į kitą formatą ar technologiją, išlaikant originalią prasmę) proceso svarba ir pateikiama autorinės kūrybos pavyzdžių, siekiant pagrįsti multifunkcinio instrumento (patefono), kurio skambesio estetikai nusakyti reikalingas atskiras terminas *turntablizmas*, efektyvumą.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

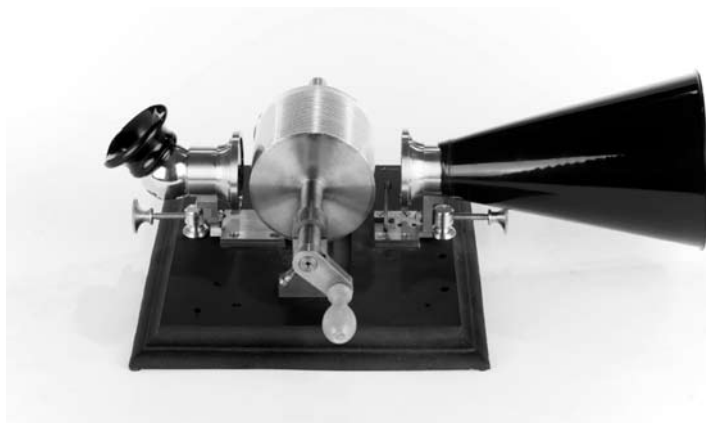
turntablizmas,
improvizacija,
remediacija,
perdirbimas,
sėkmės estetika,
kūrybiškas
piktnaudžiavimas.

Kontekstas

Istoriškai žvelgiant patefonas pirmiausia buvo pasitelkiamas muzikos klausymuisi ir tik vėliau tapo muzikos instrumentu, turinčiu išraiškingą ir platų garso išgavimo galimybių spektrą. Patefonas ne kartą atliko reikšmingą vaidmenį muzikos meno ir tyrimų evoliucijoje. Jo išradimo momentas atvertė naują muzikos istorijos puslapį – iki pat

XIX a. pabaigos garsas buvo suvokiamas kaip akustinis objektas, kuris egzistuoja, tačiau nėra matomas, užčiuopiamas ar atskiriamas nuo paties garso šaltinio (instrumento). Šis suvokimas pasikeitė 1877 m., kai išradėjas Thomas Alva Edisonas (1847–1931) sukūrė fonografą – garso įrašymo ir atkartojimo prietaisą, kurį naudojant garsas virsta tam tikroje medijoje užfiksuojamu objektu, kurį įmanoma *laikyti rankose* arba kurio galima pakartotinai klausytis (Sterne 2003: 1). Susiklosčius sąlygoms garso įrašų klausytis pakartotinai, atsirado efektyvesnių garso tyrinėjimo galimybių ir daugiau metodų, padedančių pažinti garso sandarą, tembrą.

Patefonas reprezentuoja tarpinę grandį tarp akustinių ir elektroninių instrumentų, nes jo pirmieji modeliai iki pat XX a. 3-iojo dešimtmečio veikė visiškai akustiškai. Edisonso sukurtas fonografas veikė mechaniškai (žr. 1 pav.): sukant rankenėlę, judėjo folija apvilktas cilindras (kiek vėliau – vaško cilindras¹), pagal šio griovelius judanti adata virpino membraną, o ji per ragą sustiprindavo garsą (Gelatt 1977: 20).



1 pav. 1877 m. Thomaso Alva'os Edisonso išrastas fonografas su vaškiniu cilindru

Panašiu principu veikė ir Emile'io Berlinerio patentuotas gramofonas (1887), tik šiuo atveju jau buvo naudojamos cinko plokštelės, o vėliau (apie 1895 m.) – šelako plokštelės. Ankstyvieji modeliai buvo varomi rankena, kuri įtempdavo spyruoklinį mechaniz-

1 Grioveliais išraižyta folija lengvai plyšdavo, ji nuolat deformuodavosi po kelių atkūrimų ir negalėdavo išlaikyti detalių grioveliams būdingos struktūros. Dėl šių priežasčių vėlesniuose fonografuose, ypač gamintuose po 1880-ųjų, pradėta naudoti vaško cilindrus, kuriuos apie 1881–1885 m. sukūrė Alexanderio Grahamo Bello įmonė *Volta Laboratory*. Vaškas buvo kur kas patvaresnis, suteikė geresnę garso kokybę ir galimybę įrašus naudoti pakartotinai. Nuoroda internete: <https://americanhistory.si.edu/documentsgallery/exhibitions/hear-my-voice/6.html> [žiūrėta 2025 09 23].

mą, o tik XX a. 3-iajame dešimtmetyje juos pakeitė elektriniai varikliukai (ten pat: 66). Patefonas (angl. *turntable*) 1924–1925 m. tapo elektrifikuota gramofono atmaina: garsui įrašyti buvo naudojamas mikrofonas, plokštelę jau suko elektrinis variklis, o adatos virpesiai – stiprinami elektroniniu stiprintuvu ir atkuriami per garsiakalbį, taip pakeičiant akustinį ragą ir atveriant kelią moderniam elektroakustiniam garso atkūrimui (ten pat: 221).

Patefono, kaip kūrybinės priemonės, koncepcijos genezė siekia net 1923 m., kai László Moholy-Nagy konceptualiai apibrėžė fonografo transformacijos iš reprodukcinės technologijos į produkcinę galimybę, nuroydamas šios kaitos potencialą ir pateikdamas išsamius argumentus dėl muzikinių sampratų transformacijos šia kryptimi. Visas šias idėjas Moholy-Nagy išdėstė straipsnyje *Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons* (1923).

Kalbant apie elektroakustinės muzikos ištakas, verta paminėti ankstyviausią kompoziciją patefonams – 1939 m. Johno Cage'o sukurta kūrinį *Imaginary Landscape No. 1* dviem patefonams, grojantiems testines (dažnines) plokšteles (angl. *test records*²), išderintam fortepijonui ir būgnų lėkštėms. Jame technologija tampa neatsiejama atlikimo dalimi. O štai XXI a. pradžioje Gabrieliaus Prokofjevo sukurta *Concerto for Turntables and Orchestra* (2006)³ ar Matthew Shlomowitzo *Six Scenes for Turntables and Orchestra* (2023)⁴ žymi kitokį patefono pritaikymą kūryboje – patefonas šiuose kūriniuose iškyla kaip solo instrumentas, lygiavertiškai konkuruojantis su simfoniniu orkestru ir atskleidžiantis virtuoziską, improvizacinius elementais praturtintą atlikimo praktiką.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad patefonai šiuolaikinės muzikos kontekste tiek istoriniu, tiek dabarties aspektais nėra taip dažnai pasitelkiami kaip magnetofono juostos ar kasetės. Ankstyviausiuose elektroakustinės muzikos eksperimentuose juostos tapo pagrindine muzikinės medžiagos medija: Pierre'as Schaefferas *musique concrète* kūriniuose (pavyzdžiui, *Étude aux chemins de fer*, 1948) manipuliavo juostose įrašytais garsais⁵, Karlheinzas Stockhauseno *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) įtvirtino kompleksinį juostų ir elektroninės medijos panaudojimą akademinėje kompozicijoje⁶. Vėlesniais dešimtmečiais kase-

2 Tai techninės plokštelės, skirtos kalibruoti garso aparatūrą. Jose įrašyti pastovūs sinusiniai tonai (grynieji dažniai), o ne muzika ar triukšmas.

3 Kūrinio atlikimo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.gabrielprokofiev.com/concerto-for-turntables-and-orchestra-no1-2006> [žiūrėta 2025 09 18].

4 Plačiau apie kūrinį rašoma interneto svetainėje adresu www.shlom.com/?p=performances&cw=89. Nuoroda internete: <https://www.shlom.com/?p=performances&cw=89> [žiūrėta 2025 09 19].

5 Daugiau informacijos apie tai galima rasti elektroninėje erdvėje. Nuoroda internete: <https://ears2.eu/courses/listen/lessons/etude-aux-chemins-de-fer-railway-study-by-pierre-schaeffer?> [žiūrėta 2025 09 17].

6 Akademinų kompozicijų galima paklausti įrašų platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=-RMGGVIMuwo> [žiūrėta 2025 09 22].

tės darėsi kur kas prieinamesne, mažiau elitine medija, naudojama eksperimentinėse ir performatyviose garsinėse praktikose, o kompozitoriai eksperimentinės improvizacinės muzikos srityje dažnai rinkosi kasetes dėl paprastesnės eksploatacijos galimybių.

Patefonas kaip instrumentas: jo garsinės ir techninės ypatybės

Patefonas nėra standartinis muzikos instrumentas, todėl ir jo, kaip tokio, klasifikacija yra kompleksiška, o atlikimo galimybių vertinimui pasitelkiamos netradicinės apibrėžtys. Norint nusakyti patefono veikimo principą, jį būtų galima gretinti su sukamuoju (ratukiniu) mušamuoju instrumentu dėl panašios konstrukcijos (besisukanti lėkštė, ant kurios dedama vinilinė plokštelė su įrašyta muzikine medžiaga). O mušamojo instrumento specifiką patefonas primena tuo, kad adatėlę galima pasitelkti norint išgauti perkusyviuosius efektus. Apie patefoną neverta kalbėti kaip apie instrumentą gamai sugroti. Nors juo galima puikiai intonuoti, tokias elementarias garsines galimybes užgožia begalė kitų, dažnai tik patefonui būdingų savybių. Verčiau panagrinėti tembrinę raišką, kuri, kalbant apie patefonus, yra gana mišri. Patefono korpusas, sąveikaudamas su kitomis dedamosiomis instrumento dalimis, nerezonuoja tam tikru homogenišku ir lengvai identifikuojamu skambesiu. Tembras veikiau suvokiamas kaip priklausomas nuo estetinių atlikėjo pasirinkimų, pagrįstų laisva galimybe ir (ar) atsakomybe rinktis, kaip turėtų skambėti garsas. Unikalus atlikėjo garsynas pagal šio instrumento valdymo specifiką laikytinas kone svarbiausiu instrumento įvaldymo aspektu. Dėl gausybės vinilinėse plokštelėse slypinčios skirtingos muzikos susidaro savotiškas tembrų baseinas (angl. *sample pool*) ir būtent jis sąlygoja beveik neapibrėžiamą ir neatpažįstamą patefono tembrą. Dėl tokio garso modeliavimo principo patefono atlikėjas yra ir savo instrumento garso dizaineris.

Augant instrumentinės patefonų praktikos galimybės, natūraliai vystėsi ir plėtėsi standartinių bei išplėstinių technikų laukas. Vis dėlto, kadangi patefonų konstrukcija neimituoja akustinių instrumentų (kaip tai daro, pavyzdžiui, sintezatoriai, atspindintys fortepijono klaviatūros išdėstymą, ir pan.) ir jų originali paskirtis bendruoju pobūdžiu nesuvokiama kaip muzikos instrumento, natūralu, kad grojimo patefonais būdai yra savime neortodoksiški, nesekantys jokia technine *mokykla*. Todėl bet koks aparato instrumentinis pasitelkimas iš esmės gali būti laikomas išplėstine technika, net jei kai kurie grojimo būdai tapo populiariesni įvairiuose muzikos žanruose. Tam tikra prasme atlikėjo manipuliacija vinilinėmis plokštelėmis atskiria šio objekto reikšmę – patefono kaip instrumento nuo jo kaip grotuvo. Taigi, žvelgiant per konvencionalaus patefono funkcionalumo modifikavimo prizmę, turntablizmas yra gryna išplėstinių technikų raiškos forma.

Turntablizmo kūrybinės praktikos

XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kartu su hiphopo kultūros iškilimu, turntablizmą skleidė daugelis didžėjų, pavyzdžiui, DJ Kool Herc, Grandmaster Flash, Grand Wizard Theodore ir kt. Jie populiarino pagrindines šiuolaikinio turntablizmo atlikimo technikas: *beatmatching* (dviejų skirtingų tempų sutapatinimas siekiant sklandaus perėjimo), *slip-cueing* (plokštelės laikymas ranka ir paleidimas tiksliai reikiamu momentu), *backspinning* (plokštelės atsukimas atgal tam tikram fragmentui pakartoti) ir bene geriausiai žinomą iš jų visų – *scratching* (kai plokštelė judinama pirmyn ir atgal, taip sukuriant ritminius efektus). Vėliau šios technikos peraugo į sudėtingesnes formas, tokias kaip *beat juggling*, ar įvairius *scratching* variantus, leidusius didžėjams ne tik miksuoti esamą muziką, bet ir kurti savąją. Markas Katzas pažymi, kad tokios praktikos pavertė patefoną „tikru muzikos instrumentu“, o didžėjų veiklą – kūrybine improvizacija (plačiau žr. Katz 2012: 118–120).

Siekdamas performatyvumu grįstą didžėjavimą atskirti nuo didžėjavimo tradiciniuose vakarėliuose, kitaip tariant – atskirti elementarų muzikos miksavimą nuo garso manipuliavimo kuriant naują muziką, 1995 m. DJ Babu sukūrė terminą *turntablizmas*. Tuo pačiu metu DJ Qbert, Mix Master Mike ir Roc Raida muzikos grojimą plokštelėmis stūmė į virtuoziskumo sritį, neretai tai darydami itin konkurencingoje aplinkoje, pavyzdžiui, kasmet vykstančiame DMC pasaulio didžėjų čempionate. Tokiose varžybose virtuoziskumas atsiskleidžia ne tik per atlikėjo techniskumą ar tikslumą, bet ir gebėjimą kūrybiškai demonstruoti kontrolę, pasitelkiant sudėtingas atlikimo technikas, tokias kaip *scratch* ar *beat juggling* (Miyakawa 2007: 123–144).

Turntablizmas kelia klausimą, ar jį derėtų suvokti, pirmiausia, kaip garsinį ar kaip performatyvų reiškinį (t. y. ar svarbiausia yra tai, kas girdima, ar tai, kaip tai atliekama, pavyzdžiui, gestais, atlikėjo kūniškumu, jo buvimu scenoje). Atsakymas balansuoja tarp meistrystės ir meninių ambicijų. Bet argi ekstremalus techninių įgūdžių demonstravimas neužgožia platesnių kūrybinių idėjų? Taip ryškėja instrumento ir atlikėjo santykis, kur esminį vaidmenį perima kūnas, gestas ir improvizacija, o tai verčia permaštyti ir pačią virtuoziskumo sampratą: kokia ji yra turntablizmo kontekste? Ar įmanoma šiai praktikai išsilaisvinti iš spaudimo būti kupinai virtuoziskumo? Tyrimai rodo, kad didžėjai virtuoziskumą supranta ne vien kaip techninę, bet ir kaip muzikinio formavimo (angl. *musical shaping*) kompetenciją, apimančią garsinės medžiagos struktūravimą ir kūrybišką atlikimo laiko valdymą (Greasley ir Prior 2013: 23–43). Be to, turntablizmas iš esmės skaldo tradicines muzikinių struktūrų sampratas – harmonija, melodija bei ritmas čia fragmentuojami – ir kuria naujas. Tokia praktika kuria nenuoseklų, koliažinį muzikinį

laiką, gerokai besiskiriantį nuo įprastų linijinių muzikos formų. Taigi, didžėjų kultūra grindžiama rekombinaciniu potencialu. Panašų principą galima įžvelgti ir kitose srityse. Pavyzdžiui, Williamo S. Burroughso literatūroje taikytos teksto kirpimo (angl. *cut-up*) technikos virsta tam tikru didžėjavimo praktikoje taikomo semplavimo atitikmeniu (*Audio Culture...* 2017: 597–609).

Nors terminas *turntablizmas* plačiai vartojamas tik hiphopo kontekste, pati idėja – patefonų ir vinilinių plokštelių naudojimas kaip muzikos instrumentų – buvo gajiau daug anksčiau, ypač garso meno bei eksperimentinės muzikos kontekstuose. Nuo 1963 m. *Fluxus* menininkas Milanas Knížákas pradėjo fiziškai ir mechaniškai modifikuoti vinilines plokšteles ir netrukus tapo turntablizmo, arba eksperimentinio grojimo patefonais, pradininku. Štai kaip jis pats pristato savo prieigą prie šio instrumento:

1963–1964 m. grodavau plokštelėmis per lėtai ir per greitai, keisdamas muzikos kokybę ir taip kurdamas kompozicijas. 1965 m. pradėjau plokšteles gadinti: jas braižydavau, laužydavau, pridarydavau jose skylių. Grodamas jomis vėl ir vėl (tai sugadindavo adatą, o dažnai ir patį patefoną), sukūriau visiškai naują muziką – netikėtą ir agresyvią. Kompozicijos trukdavo vieną sekundę arba neribotai (kai adata įstrigdavo griovelyje ir nuolat kartodavo tą pačią frazę). Toliau tobulinau šią sistemą: pradėjau klijuoti lipnias juosteles ant plokštelių, dažyti, deginti, pjaustyti ir kombinuoti skirtingas suklijuotų plokštelių dalis, siekdamas garų įvairovės (Knížákas, cit. iš Ferenc 2013: 10).

Knížákas šį kūrybinį etapą, žymintį turntablizmo pradžią, apibūdino kaip *broken music* (liet. sulaužyta muzika), o 1979 m. visa tai įamžino vinilinės plokštelės formatu (žr. 2 pav.). Taigi, hiphopo didžėjams Bronkse (Niujorkas) taikant performatyvias manipuliavimo technikas pramoginės šokių muzikos kontekste, Knížákas ir eksperimentinio turntablizmo sekėjai pasitelkė patefoną kaip konceptualų ir performatyvų instrumentą garso meno trajektorijoje. Šios paralelės iliustruoja patefonų instrumentalizacijos vystymąsi mažiausiai dviejuose gana lygiagrečiuose kontekstuose.



2 pav. Vinilinės plokštelės iš Milano Knížáko serijos *Broken Music*

Knížáko pėdomis sekė daugybė menininkų. Pavyzdžiui, vizualiųjų menų kūrėjas ir kompozitorius Cristianas Marclay'us tapo pagrindine turntablizmo figūra JAV. Maždaug tuo pačiu metu – 1980-ųjų pradžioje ir viduryje – Japonijoje gitaristas Otomo Yoshihide pradėjo naudoti patefonus savo improvizacijose. Eksperimentinis turntablizmas greitai išplito po visą pasaulį Philipo Jecko, eRikm, Dieb13, Marios Chavez, Ignazo Schicko, Victorios Shen, Mariam Rezaei, daugelio kitų atlikėjų ir galiausiai šio straipsnio autoriaus dėka. Kiekvienas jų plėtojo savitą skambesį, nulemtą skirtingų metodų, estetinių pasirinkimų ir kitų kūrybinio proceso dedamųjų. Čia verta paminėti ir tarptautinį patefonų orkestrą (festivalį T.I.T.O.), sutelkiantį daugybę eksperimentuojančių patefonininkų į vieną muzikinį organizmą⁷. Tokia kolektyvinė praktika ne tik pabrėžia patefono, kaip instrumento, universalumą, bet ir leidžia jį suvokti kaip tinklinį reiškinį, jungiantį skirtingas estetikas bei atlikimo strategijas. Nors šios srities pionieriumi pagrįstai laikomas Knížákas, turntablizmas, kaip meno forma, iki šiol vystosi dėl visų minėtų atlikėjų indėlio: kiekvienas jų pridėjo savitų techninių ir konceptualių elementų, kurie ne tik pavertė patefoną išraiškingu muzikos instrumentu, bet ir davė atspirtį kitiems menininkams ieškoti naujovių, atrasti, steigti ir tyrinėti savo garso pasaulius. Jų įvairovė patvirtina faktą, kad turntablizmas nėra vienas stilius ar metodas, bet platų raiškos formų ir idėjų spektrą aprėpiantis reiškinys, kurio ribos nuolat kinta priklausomai nuo atlikėjų kūrybinių pasirinkimų ar technologinių inovacijų.

Atsitiktinumai, inspiracinės klaidos ir rizika sėkmės estetikoje

Viena svarbiausių Knížáko technikų – vinilinių plokštelių įjaustymas ir klįjavimas. Ji puikiai iliustruoja muzikos tėkmėje atsirandančius netikėtumus ir patefono bei plokštelių dinamiškumą, pasireiškiantį per įvairias modifikacijas:

LP plokštelių supjaustymas ir vėlesnis skirtingų segmentų, kurie neturėtų būti greta vienas kito, suklijavimas – klasikinės muzikos plokštelės fragmentas šalia popmuzikos, *oompah* kūrinys šalia simfonijos ir kabareto... Tokių suklijuotų plokštelių jungtys sudaro nelygų paviršių (dažnai sutvirtintą lipnia juosta), tad adata turi *nuspręsti*, kur ant jo šokti, tačiau tuo pačiu metu ji yra vienintelė ritminė konstanta hibridinėje laikmenoje, kurios segmentai gali groti įvairiu greičiu. Grojimas tokiomis plokštelėmis yra nuotykis, per kurį nei klausytojas, nei grotuvas iš anksto nežino, kaip viskas baigsis ir kuriuo keliu pasuks adata (Knížákas, cit. iš Ferenc 2013: 10).

7 Plačiau apie tarptautinį patefonų orkestrą (festivalis T.I.T.O.) žr. festivalio programoje ir jos apraše. Nuoroda internete: https://www.adk.berlin/en/projects/2019/kontakte19/programme/international-turntable-orchestra_EN.htm [žiūrėta 2025 09 21].

Toks nenuspėjamumas ypač vertinamas improvizacinėje muzikoje, kurioje nenumatyti įvykiai tampa kūrybinės minties plėtojimo impulsu. Patefonininkas Marclay'us sąmoningai kuria sąlygas, provokuojančias netikslumus. 1985 m. jis išleido albumą *Record Without a Cover*, pagrįstą pačios laikmenos kismu. Plokštelė tyčia platinama be apsauginio viršelio, todėl grojant muzikoje atsispindi įvairūs atsitiktiniai įbrėžimai, susikaupusios dulkės ar dėl kito aplinkos poveikio atsiradę trikdžiai, virstantys neatsiejama muzikinės patirties dalimi:

Plokštelės paviršiaus triukšmas – dėl smulkių įbrėžimų atsirandantys spragtelėjimai ir traškėjimai – visi tie nepageidaujami garsai atsiranda su laiku. Aš jų neatmetu, o jais naudojuosi, vertinu ir mėgaujuosi. Ši garso pātina⁸ turi puikias raiškos savybes. Tai garsinis bėgančio laiko išraiškos būdas. Plokštelė turėtų nuosekliai atkartoti laiką, bet taip nėra. Laikas ir garsas vėl tampa neapibrėžti dėl mechaninių pažeidimų. Technologija užfiksuoja garsą ir įrašo jį į šiuos diskus. Tada jie pradeda savo gyvenimą. Per tą gyvenimą atsiranda technologinių gedimų – defektų. Man darosi įdomu, kai technologija veikia su defektais. Tada jaučiu išraiškos galimybę (ten pat).

Ant vinilinės plokštelės *Record Without a Cover* pateikta trumpa instrukcija: „Nelaikyti apsauginėje pakuotėje“ (žr. 3 pav.). Jei jos laikomasi, brūžinimas, apdulkėjimas ir kiti vinilinės plokštelės nesaugojimo *modeliai* ją iš masinės produkcijos artefakto paverčia nepakartojamu meno kūrinium, kurio bendrakūrėju tampa pats klausytojas.

Modifikuotos gali būti ne tik vinilinės plokštelės, bet ir patefonai, jų konstrukcijos, ypač adatos. Kartais muzikine medžiaga tampa ne pačios plokštelės, o bet kurie kiti objektai, į kuriuos patefono adata gali reaguoti ir jais groti. Pavyzdžiui, Yoshihide ant patefono vietoj vinilinių plokštelių deda būgnų lėkštes, kurios, reaguodamos į atlikėjo modifikuotas spiralinės formos adatas, sukuria triukšminį



3 pav. Christiano Marclay'aus vinilinė plokštelė *Record Without a Cover* (1985)

8 Anot Balio Pakšto, pātina – „savaiminiai įvairaus tipo tapybos sluoksnio pokyčiai“ (Pakštas n. d.). Tai gali būti įtrūkimai, pakitusi objekto faktūra, apnašų sluoksnis ir kt. Plačiau žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/patina-1> [žiūrėta 2025 09 23].



4 pav. Prie Victorios Shen nagų pritvirtintos patefono adatos

garso efektą⁹. Improvizatorė, garso menininkė Maria Chávez (g. 1980, Peru) naudoja specialiai sukonstruotas dvigubas patefonų galvutes (su dviem adatomis), kurios suteikia galimybę klausytis dviejų paralelių tos pačios vinilinės plokštelės griovelių vienu metu. Eksperimentinės muzikos performerė Victoria Shen (g. 1989, JAV) montuoja patefono adatas ant savo nagų, todėl grojant net neprisireikia paties patefono, nes juo tampa ji pati: performerė viena ranka laiko ašį su vis pasukama viniline plokštele, o kita – brėžia prie nagų pritvirtintomis adatomis (žr. 4 pav.).

Danijos menininkių Camillos Sørensen (g. 1978) ir Gretos Christensen (g. 1977) duetas *Vinyl-terror & -horror* ardo įprastas patefonų sistemas ir kuria naujas. Pavyzdžiui, konstruodamos patefonų bokštus, kurie sukasi ta pačia ašimi, menininkės sukuria daugiaaukštį (daugiagarsį) vinilų grotuvą, leidžiantį klausytis penkių vinilinių plokštelių tuo pačiu metu (žr. 5 pav.). Beje, toks patefonų bokštas atrodo ne ką prasčiau, nei skamba¹⁰.

Duetas *Vinyl-terror & -horror* iš patefonų kuria ir kitas garso skulptūras, jomis groja pats arba palieka jas groti savaeigiu principu, t. y. be žmogaus įsikišimo (žr. 6 pav.)¹¹. Apžvelgus technines patefono, kaip instrumento, galimybes ir skirtingas kūrėjų prieigas, tampa akivaizdu, kad turntablizmui būdingas ne tiek medžiagos perdirbimas (angl. *recycling*), kiek kūrybiškas perdirbimas (angl. *upcycling*), kai egzistuojanti garso medžiaga įgauna naują funkciją ir estetinę vertę.

Atlikėjas, reaguodamas į patefono generuojamą garsą, gali laisvai eksperimentuoti su įvairiais įrankiais bei objektais, kuriuos galima dėti ant besisukančios plokštelės, ir taip paveikti natūralią adatos judėjimo kryptį. Kiekviena vinilinė plokštelė kuria savitą garsyną, jame slypi ne tik tembrinė informacija, bet ir konkrečios muzikinės citatos. Čia ypač ryškus medijos netobulumo matmuo: įbrėžimai, trumpi, maži ar atsitiktiniai techniniai

9 Tokio Yoshihide atlikimo vaizdo įrašą galima rasti platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=wNgPvVPGyf0&t=1505s> [žiūrėta 2025 09 15].

10 2025-ųjų rugsėjį, prieš šio dueto pasirodymą Vilniuje pagal koncertų serijos programą „Improdimensija“, viena menininkių pareiškė, kad jų pasirodymų gal net neverta įrašinėti garso formatu, nes juose reikia dalyvauti gyvai – kitaip jie klausytojų neveikia.

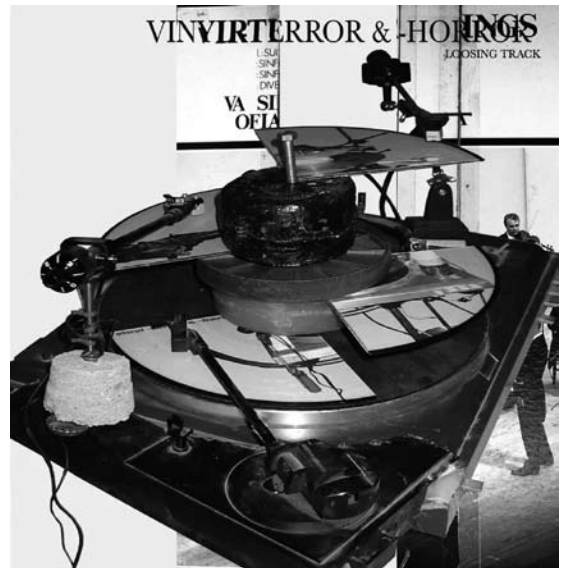
11 Daugiau tokių skulptūrų pavyzdžių galima pasižiūrėti dueto *Vinyl-terror & -horror* internetiniame puslapyje vinylterrorandhorror.com. Nuoroda internete: <https://vinylterrorandhorror.com/works.html> [žiūrėta 2025 09 03].



5 pav. Duetas *Vinyl -terror & -horror* (Camilla Sørensen ir Greta Christensen, Danija)

sutrikimai (angl. *glitch*), kilpinimas ar repetityvumas tampa ne trūkumu, o kūrybiniu resursu. Būtent netobulumas, beribiškumas, išplėstinių technikų galimybės ir tembro paieškos leidžia patefoną suvokti kaip muzikos instrumentą, kurio raiška priklauso nuo atlikėjo vaizduotės ir atsitiktinumų transformacijos į estetinį potencialą.

Kūrybiškumas dažnai pasireiškia per laimingus atsitiktinumus (angl. *serendipities*). Tai gali būti tiesiog klaidos, kurios tampa konstrukto dalimi ir yra integruojamos į bendrą kūrinio eigą. Žinant, kaip grojama patefonu, galima suvokti, koks tai delikatus instrumentas, kaip



6 pav. Dueto *Vinyl -terror & -horror* albumo viršelis *Losing Track* (2008), kuriame matoma iš patefonų sukurta garso skulptūra

jis jautriai reaguoja į žmogaus prisilietimą. Dėl to, akivaizdu, atlikėjas kaskart patiria riziką – juk jam grojant gali pasitaikyti ir nelaimingų atsitiktinumų, ypač tada, kai klaidos nesuvaldomos ir lieka tik klaidomis. Tokio kūrybiškumo reikšmę paaiškina sėkmės estetikos (angl. *aesthetics of success*) samprata, tam tikras rizikos moderavimas, naviguojant tarp įgūdžio ir iššūkio, tiriant, kaip veiksmingai pasitelkiama improvizacija, kai judama po neapibrėžtumą. Siekiant straipsniui suteikti platesnės aktualios terminijos aprėpties, verta paminėti, kad Alessandro Bertineto pasiūlė vartoti terminą *sėkmės estetika* kaip atsaką į terminą *netobulumo estetika*. Remiantis pastarąja samprata, improvizacija laikoma iš esmės ydinga ir (ar) neužbaigta. O štai sėkmės estetika grindžiama dviem klausimais: ar improvizacija veikia dabarties momentu, ar apima išlavintą gebėjimą reaguoti, t. y. tam tikrą *valdomą sėkmę*? Sėkmė čia nėra iš anksto apibrėžtų standartų ar tobulumo pasiekimas, bet gebėjimas realiu laiku sukurti estetinę, emocinę ir komunikacinę prasmę. Siekdama realiu laiku pasiekti konsensusą, improvizacija neišvengiamai susiduria su nesėkmės ir neapibrėžtumo rizika. Ji veikia be jokių garantijų. Tai artima tam, ką vadintume sėkme, nes tai nenuspėjamas atviro proceso rezultatas. Tačiau ši sėkmė nėra pasyvi: ji formuojama panašiai kaip skulptorius dirba su pasipriešinimą *teikiančia* medžiaga. Ši sėkmė – išlavinto imlumo būseną, o ne aklas įvykio (ar klaidos) atsitiktinumas. Toks atvirumas netikėtumams potencialų chaosą paverčia estetiniu šansu. Ir, kaip teigė Bertineto, „Improvizacijos nesėkmės galimybė yra sąlyga jos sėkmei pasireikšti kaip improvizacijai“ (Bertineto 2022: 32).

Rizikos valdymas yra esminė sėkmės estetikos sąlyga. Remiantis Bertineto nuomone, sėkmės estetika reiškia meninių veiksmų vertinimą, kai jie pasiseka be išankstinio planavimo, dažnai veikiant netikrumo sąlygomis. Sėkmės estetika vertina gebėjimą pasiekti prasmę nepaisant rizikos ir nenuspėjamumo arba netgi būtent dėl jų. Improvizacijoje ar eksperimentinėse praktikoje tai gali reikšti sprendimų priėmimą realiuoju laiku, kai jie gali ir žlugti, ir pasiteisinti; tačiau sėkmės atveju rezultatas įgyja gyvybingumo, sąlygiškumo ir intensyvios buvimo patirties. Šiame kontekste sėkmė nėra iš anksto numatyta – ji atsiranda proceso eigoje, todėl sėkmės estetika glaudžiai susijusi su rizikos valdymu.

Patefono, kaip medijos, jautrumas įbrėžimams, manipuliacijoms ir kt. yra labiau privalumas nei trūkumas, o netinkamas medijos panaudojimas galiausiai sukuria naują tvarką ir tampa tinkamas. Klaidų provokavimas, netikėtumų generavimas ar aplinkos visam tam vykti sukūrimas primena kūrybinį procesą, propaguojamą mimo, kuris sukuria (įsivaizduoja) virtualią sieną tam, kad ją įveiktų.

Beje, dauguma turntabliztų priklauso vizualiųjų menų laukui. Tokia tendencija gali būti sąlygojama kelių priežasčių: iš iliustracijų galima matyti, kad turntablizmo estetika

veikia ir kaip vien vizualus estetiškas reiškinys, todėl yra patrauklus vizualiojo meno atstovams. Kita priežastis – vizualiojo meno kūrėjų kūrybinės minties pranašumas: panašu, kad vizualiojo meno atstovams yra lengviau mąstyti anapus dėžutės (angl. *out of the box*) nei mums, muzikos meno atstovams, tūnantiems toje dėžutėje. Dar viena priežastis – didesnis minėto perdirbimo proceso galumas vizualiųjų menų praktikoje. Turntablizmas suteikia naują reikšmę vizualiuosiuose menuose paplitusiam *found material* konceptui: siekiant išplėsti tembrų biblioteką, vinilinių plokštelių rinkimas ir (ar) kolekcionavimas visada yra daugiau ar mažiau netikėtas.

Kūrybiškas piktnaudžiavimas remediacijos procese

Knížáko pasaulyje vinilinė plokštelė yra masinės gamybos artefaktas, kurį užbaigti gali (arba turi) individualus kūrėjas, destruktiviais veiksmais suteikdamas jam naują, unikalią kokybę. Daugumai melomanų, plokštelių kolekcionierių ir muzikos mėgėjų tokia manipuliavimo patefonais raiška nėra suprantama. Kitaip ir būti negali: vieniems patefonas yra muzikos transliavimo aparatas, leidžiantis mėgautis aukštos kokybės muzikos įrašais, kitiems – instrumentas, kurio naudojimas ne pagal paskirtį atveria nepažintas garso plotmes ir tenkina kūrybinį smalsumą. Kalbėdamas apie destrukciją kaip apie kūrybinę priemonę, Knížákas išskiria tris gerybinės destrukcijos (angl. *benign destruction*) tipus (Knížák 2018: 22):

1. destrukcija, kuri naikina, išlaisvina, apvalo (paveikslai, knygos ir skulptūros sunaikinami; drabužiai nuplėšiami);
2. destrukcija kaip įspėjimas ar demonstracija (karo griuvėsiai, suniokotas automobilis, žaizdos (randai));
3. destrukcija kaip mūsų mąstysenos pokytis (dalyti popierinius lėktuvėlius, glostyti priešus, atsisakyti priimti pinigų).

Trečiasis Knížáko kūrybinės destrukcijos tipas paradoksaliai eliminuoja destruktivos estetikos tipą. Apskritai destruktivos meninės priemonės retai kada būna vien barbariškas ar luditiškas veiksmas, o atvirkščiai – tai išradingumo *kultivavimas* pasitelkiant technologinius resursus kaip bazę naujiems išradimams. Šiomis praktikomis filosofas Bertinnetto grindžia jo apibrėžtą *inventive abuse* (liet. išradingas perdirbimas; kūrybiškas piktnaudžiavimas) konceptą, kai objektai ar įrankiai sąmoningai naudojami ne pagal pirminę paskirtį, bet kūrybiškai perdirbami į meninę medžiagą. Pasak Bertinnetto, „kai kuriose laisvos muzikinės improvizacijos formose įvairūs objektai, esantys pasirodymo vietoje, yra per daug naudojami (angl. *ab-used*) kaip muzikos instrumentai ir medžiagos, skirtos muzikinei kompozicijai kurti“ (Bertinnetto 2022: 115). Ši mintis leidžia įžvelgti

paraleles tarp piktnaudžiavimo instrumentais ir tradicijomis: abiem atvejais netinkamas ar neįprastas jų panaudojimas gali tapti kūrybine strategija, o patefonas – medijos perdirbimo laboratorija, kurioje technologija jungiasi su performatyvumu. Ši praktika artima išplėstinių technikų sampratai, nes, kaip ir šiuolaikinės instrumentinės išplėtimo strategijos, ji siekia atverti naujus tembrinius horizontus, instrumentus naudojant ne pagal normatyvinę paskirtį. Taip kūrybiškas piktnaudžiavimas ne tik išplečia garso galimybes, bet ir destabilizuoja įprastas priešpriešas tarp originalo ir kopijos, inovacijos ir tradicijos, atverdamas kelią nuolatinei muzikinės formos transformacijai ir formavimui.

Kūrybiško piktnaudžiavimo konceptą tam tikra prasme galima sieti su remediacijos konceptu, susiliejančiu tiek su muzikinės medžiagos ir (ar) instrumento panaudojimu pakartotinai, tiek su jų perdirbimu. Remediacija reiškiasi ne vien per perėjimą iš vieno formato į kitą, bet ir per nuolatinį garsinės medžiagos pertvarkymą bei konteksto kaitą. Pavyzdžiui, asmeninių įrašų eksploatavimas naujoje kompozicijoje perkelia pirminę jų klausymo funkciją į kitą – atlikimo ir perdirbimo.

Remiantis teoretikų Georginos Born ir Bruno Latouro mintimis (plačiau žr. Latour 2005: 39), skyrelyje technologijos traktuojamos ne kaip neutralios talpyklos, o aktyvūs reikšmės kūrimo proceso tarpininkai. Garso įrašymas, redagavimas ir atkūrimas yra vertimo praktikos, kurios keičia tiek medžiagą, tiek jos estetinį suvokimą. Šiame kontekste technologijos dalyvauja pranešimo individuacijoje, o perdirbtas garso įrašas tampa kitoks. Jis įgyja naujus kontūrus, asociacijas ir galimybes. Remediacijos procesas dažnai siejamas su įrašų studijos, kaip intymių ir kūrybingų žmogaus santykių su technologijomis erdvės, aranžavimo ar kompozicijos galimybėmis.

Beje, šio straipsnio pabaigoje aprašomas ir nagrinėjamas atvejis, kai remediacija reiškia grojimo fleita perkėlimą į įrašytą, imituotą ir perdirbtą garsą. Fleita, iš pradžių buvusi atlikimo instrumentu, transformuojama pasitelkiant turntablizmo praktikas. Šis procesas ne tik atkuria pirminį fleitos garso pavidalą, bet ir abstrahuoja jį, ištempia, suskaido į fragmentus ir įterpia į naujus garso kontekstus. Tai fleitą – raiškos priemonę – paverčia kintamu garso subjektu, galinčiu cirkuliuoti per laiko, erdvės ir medžiagos registrus. Taip perdirbimo praktika atskleidžiama kaip tarpinis perdavimo būdas, atsirandantis evoliucionuojant fleitos garsui, kai garsas keliauja skirtingomis medijomis, pavyzdžiui, skaitmeniniais failais ir vinilinėmis plokštelėmis. Tačiau elementarus vienos medijos išvertimas (angl. *translation*) į kitą yra tik pirmas žingsnis link platesnių galimybių – po remediacijos proceso gali eiti daugybė įvairių praktikų, kurios gali pratęsti garso medžiagos evoliuciją. Remediacija čia apima ne tik garsinės medžiagos perkėlimą į kitą mediją, bet ir jos reinterpretaciją, pritaikymą naujoms reikšmėms ir tikslams – pavyzdžiui, perdirbimą arba visiškai naujo kūrinio, nebūtinai susijusio su originalu, sukūrimą.

Šiuo požiūriu remediacija tampa naujos garsinės medžiagos atradimo forma, o toks požiūris suteikia potencialių galimybių nepažintoms garso vienetų reikšmėms išryškėti. Svarbu ne medija, o tai, kas vyksta tarp medijų, – vertimo procesas, pačios žinutės individuacija (kaip ji keičiasi vykstant remediacijos procesui).

Born teigimu, poveikis garso įrašui sukuriamas tiek dėl operatoriaus veiksmų, tiek dėl įrašymo technologijos ypatumų, kurie nurodomi kaip tarpininkai, o *remediacijos* terminas reiškia visus veikėjus (žmones ir ne žmones), kurie „transformuoja, verčia, iškraipo ir modifikuoja prasmę ar elementus, kuriuos jie turėtų perteikti“ (Born 2009: 298). Born dar atkreipia dėmesį į semplavimo (angl. *sampling*) procesą, kuris atitolina naują garso kokybę nuo originalaus šaltinio medžiagos. Taip jo kilmės pėdsakai (emocinis poveikis, kultūrinės konotacijos ar konkretūs prisiminimai) trinami tol, kol galiausiai asociacijos nutrūksta arba tampa nereikšmingos. Toks atsiskyrimas leidžia sėmplei įgauti neutralesnį, atviresnį vaidmenį, laisvą nuo ankstesnių asociacijų ir pasirengusį naujoms interpretacijoms.

Per fleitos ir patefono santykį atsiskleidžianti remediacija

Nors remediacija gali būti suprantama kaip artimas rūšiavimui procesas, jų motyvai skiriasi. Tai, visų pirma, techninis ir konceptualus procesas, kuriam vykstant garso medžiaga transformuojama, perkeliama į kitą kontekstą ir reaktyvuojama. Remiantis medijų teorija, fenomenologija bei praktika grindžiamomis metodologijomis, galima teigti, kad garso judėjimas per medijas – kaip reprodukcijos ir reartikuliacijos forma – leidžia atsirasti naujoms reikšmėms ir kūrybinėms galimybėms. Vadinasi, remediacija yra ne tik perėjimas iš vieno formato į kitą, bet ir laikinas, afektyvus meninės medžiagos pertvarkymas.

Toliau pristatomas ir nagrinėjamas straipsnio autoriaus (Kristupo Giko) meninės praktikos atvejis, iliustruojantis anksčiau aptartus remediacijos principus. Šiuo konkrečiu atveju remediacija atsiskleidžia per fleitos ir patefono santykį. Galima teigti, kad patefonas tampa fleitos išplėstine technika, savotišku jos balsą medijuojančiu įrankiu. Šiame kontekste remediacija reiškia akustinio instrumento (fleitos) perkėlimą ir transformaciją per garso įrašą bei atkūrimo technologiją (vinilą, patefoną), taip išplečiant įrašė skambančio instrumento garsinę tapatybę ir praplečiant atlikimo bei klausymosi horizontus. Įrašytas ir perkeltas į vinilinę plokštelę fleitos garsas toliau yra remedijuojamas naudojant patefoną: keičiamas grojimo greitis, kilpinimas, naudojami paviršiaus triukšmo efektai ir kt. Šitai fleitos garsas pereina iš vienos medijos į kitą, tampa transformuotas, perkonstruotas ir performansuotas naujoje medijos aplinkoje. Patefonas čia veikia kaip priemonė, per kurią fleitos garsas įgauna kitą formą.

Remediacijos procesą galima interpretuoti keliais lygmenimis:

1. Kaip instrumento išplėtimą – fleita tampa nebe tik akustiniu vamzdiniu objektu, bet ir technologinio komplekso dalimi (vinilo ir patefono *bendrakūnė*), kuri išplečia jos balsą.
2. Kaip mediacijos refleksiją – fleitos garsas atpažįstamas, tačiau kartu deformuojamas: klausytojas girdi originalą ir medijos pėdsaką (pavyzdžiui, triukšmus, įbrėžimus, kilpas ir pan.).
3. Kaip dvigubą autorystę – fleitos garsas priklauso fleitininkui, tačiau remedijuotas garsas tampa patefonininko kūrybos rezultatu.
4. Kaip istorinį matmenį – fleita, kaip istorinis, klasikinis medinis pučiamasis muzikos instrumentas, susiduria su patefonu, kaip muzikos grotuvu ir šiuolaikinio garso meno įrankiu; ši sankirta išryškina dviejų epochų technologijų dialogą.
5. Kaip atlikimo perspektyvą – remediacija suteikia naują atlikimo galimybę, kai per patefoną išplėsta fleitos praktika tampa savotišku medijuotu *savęs* atlikimu.

Nagrinėjamu atveju atsiskleidžia neapibrėžtumai, atsirandantys tada, kai vyksta remediacijos procesas ir atlikėjas kūrybiškai piktnaudžiauja. Dauguma nenumatytų aplinkybių kyla operatoriui (šiuo atveju straipsnio autoriui) atkuriant įrašą, tačiau kai kurios jų atsiranda pjaunant plokštelę dėl vinilinių plokštelių pjovimo staklių technologijos netobulumo. Toliau yra aprašytas remediacijos, kaip performatyvosios technikos, pavyzdys su integruotu perdirbimo procesu: autoriaus koncertų įrašų virsmas performatyvia medžiaga, pateikta vinilinių plokštelių formatu. Kitaip tariant, čia aprašytas fleitos išplėtimas per remediaciją. Šitaip norima straipsnio skaitytojus supažindinti su tokio kūrybinio proceso sandara, kur autorius vienu metu yra ir fleitininkas, ir vinilinių plokštelių gamintojas (pjovimo ir (ar) raižymo staklių operatorius), ir turntablistas (žr. 7 pav.).

Fleitos grojimo įrašas savaime skiriasi nuo gyvo atlikimo patirties dėl daugybės kokybinių pokyčių, kurie atsiranda fiziškai fiksuojant garso bangas per mikrofonus, stiprintuvus (priklausomai nuo to, kaip ir kur pozicionuojamas įrašymo įrenginys). Net esant idealiai techninei realizacijai, įrašui įtaką daro įvairios nenumatytos aplinkybės, pavyzdžiui, erdvės akustika, publika ir kita.

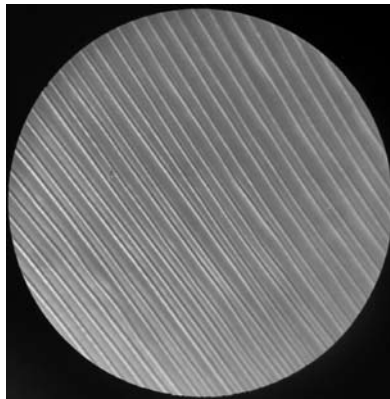
Priklausomai nuo įrašymo būdo (stereoįrašas, arba daugiakanalis įrašas), atliekamas vienas iš šių veiksmy: 1) įrašas paliekamas nieko nekeičiant; 2) siekiant, kad įrašas skambėtų kuo geriau, jis miksuojamas ir yra atliekamas masteringas; 3) įrašas apdorojamas taikant efektus ir taip keičiant bendrą jo skambesį. Kiekvienas mažas pasirinkimas, pavyzdžiui, kai kurių įrašo detalių paryškimas, gali turėti nuo kalno riedančios sniego gniūžtės efektą. Taigi, net ir mažiausia įrašo korekcija gali tapti įkvėpimo šaltiniu – nauja garso vizija, skatinančia atrasti naujas garso erdves.



7 pav. Kadras iš Kristupo Giko gyvo pasirodymo festivalyje „Jauna muzika 2021“



8 pav. Per mikroskopą matoma deimantinė vinilinių plokštelių pjovimo adata



9 pav. Per mikroskopą matomi ant vinilinės plokštelės įrėžti grioveliai

Vinilo pjovimo procesas yra gana paprastas, tačiau jį lemia įvairūs veiksniai. Pavyzdžiui, temperatūra (kambario, pjovimo adatos, vinilo plokštelės) ir bendras kambario dulketumas gali sustiprinti vinilo plokštelės būdingus spragtelėjimą ir traškėjimą. Kai į vinilą įgraviruojamas garso įrašas, šie triukšmai atsiranda vien dėl pjovimo adatos (žr. 8 pav.) ir tuščios vinilo plokštelės paviršiaus sąveikos (9 pav.)¹².

12 Vinilo plokštelės traškesiai dažnai kyla dėl statinio elektros krūvio kaupimosi ir iškvos procesų, kurie pritraukia dulkes ir sudaro fizinius kliuvinius adatai judėti.

Kartais ir sisteminiai gedimai pateikia kokių nors staigmenų. Pavyzdžiui, kai išpjauto plastiko drožlės nėra pašalinamos vakuuminio siurbliu ir lieka ant vinilo, jos sukelia netvarką, kartu deformuoja įpjaunamus griovelius. To rezultatas – sudėtingas griovelių iškraipymas, nes drožlės į juos įspaudžiamos įstrižai. Priklausomai nuo naudojamos įrangos ir atvirumo (ne)laimingiems atsitikimams, pjaunant vinilo plokšteles gali įvykti ir daugelis kitų dalykų, pavyzdžiui, dėl neteisingai sukalibruoto pjovimo adatos svorio įrašė gali atsirasti garso bangavimo įspūdis (angl. *wobbling*).

Vykstant improvizuotam pasirodymui, jame netikėtumų skaičius auga eksponentiškai. Būdamas jau scenoje, patefonininkas paima bet kokią vinilinę plokštelę iš krepšio, kad galėtų pradėti pasirodymą. Vos paleidęs įrašą ir plokštelę suktis, autorius pajunta, kad plokštelės įrašas pradeda jį, improvizatorių, veikti ne mažiau nei jis pats veikia įrašą. Pirmasis plokštelėje užfiksuotas garsas dažniausiai veikia kaip užuomina į tam tikrą žaidimų aikštelę, žaidimą ar jo taisykles. Nors šioje žaidybinėje erdvėje galima elgtis visaip, patefonininkas į ją žengia kliaudamasis savo estetiniais pasirinkimais ir pirmąją į galvą atėjusia mintimi, kad galbūt toliau bus pritaikyta viena jau žinomų turntablizmo technikų (skrečtinimas, semplinimas, kilpinimas, pagreitinimas, sulėtinimas, intonacijos koregavimas ir kt., taip pat jų kombinacijos), o gal nutiks kažkas visiškai naujo ir netikėto net pačiam improvizatoriui. Kad ir kokią autorius pasirinktų instrumento manipuliacijos priemonę, ji gali būti realizuota daugybe skirtingų būdų. Improvizacinėje muzikoje gajus principas nekartoti to, kas buvo sėkmingai įgyvendinta anksčiau, – to stengiasi laikytis ir autorius. Nevalia pamiršti ir į aparatūrą integruotų efektų, kurie veikia garšą, kol jis apdorojamas mikšerinio pulto viduje. Tokios vidinės technikos (integralios funkcijos aparatūroje), veikiamos išorinių technikų (patefonų ir plokštelių manipuliavimas rankomis), kuria ir keičia kompleksiską garso darinį, vienu metu esantį ir improvizacijos priežastimi, ir jos pasekme.

Mėginimas apibūdinti visą šį kūrybinį ir (ar) performatyvų procesą taikant vieną iš minėtų technikų veikiausiai tik sumenkintų paties kūrybinio proceso reikšmę iki lengvai paaiškinamo techninio instruktažo. Todėl straipsnio autorius nusprendė šį kūrybinį procesą paaiškinti naudodamas vieną conceptualių jo pasirodymuose naudojamų sistemų – piktnaudžiavimą medžiaga ir instrumentu. Bertinetta šią sistemą apibūdina kaip kūrybišką piktnaudžiavimą (plačiau žr. Bertinetta 2022: 17). Gana atvirksčias melomanų ar audiofilų muzikos klausymo ar grojimo procesui eksploatavimo būdas yra tas, kur vinilo plokštelė, adata, režianti plokštelės griovelius, ir pats patefonas yra labai vertinami (tiksliau – vertinami kitaip): čia viskas švaru ir funkcionuoja puikiai; patefonas stovi ant specialių kojelių, jos sugeria vibracijas ir sumažina nepageidaujamus artefaktus, kurie nepriklauso plokštelės turiniui (pavyzdžiui, atsakomoji reakcija); kiekvienas įbrėžimas ant

plokštelės laikomas tragedija, o tai veda prie išvados, kad jų turinti plokštelė yra sugadinta (plg. plokštelių kolekcionieriams įbrėžimas gali reikšti perpus mažesnę plokštelės vertę). Atlikėjo, piktnaudžiautojo, atveju visi artefaktai yra priimami, nes jie menininką įkvepia, kartais prieštarauja jo skoniui ir verčia leisti į kompromisus. Be to, autoriui rūpi pačiam kurti artefaktus, arba, tiksliau sakant, kurti sąlygas, kad jie atsirastų. Tai tarsi žvejyba ir žuvų auginimas ir (ar) šėrimas, kad jos priartėtų prie kabliuko (šiuo atveju patefono adatos). Kiekvienas įbrėžimas plokštelėje jam yra lyg naujai *užgimęs* (įamžintas) įvykis, kuris lieka plokštelėje ir įrašė, kuris vėliau daug kartų ir įvairiais būdais primins apie save (beje, tai dar vienas pavyzdys, kaip potenciali sniego gniūžtė, riedėdama nuo kalno, didėja).

Grodamas patefonu įrašą, kuriame muziką atlieka pats autorius, operatorius patiria savotišką dvilypumo jausmą – tarsi dalyvautų abiejuose pasirodymuose vienu metu. Tokia praktika skatina vertingas refleksijas, leidžia atrasti ir įvardyti garso bei atlikimo meno niuansus, kurie anksčiau liko nežvelgti. Grojimas slenkant kontūrais, detalėmis, garso dekonstravimas ir pertvarkymas, šaržavimas – visa tai paverčia vinilo plokštelėje esantį įrašą originalo šešėliu, o dažnai ir visai nebeatpažįstamu kūrinium. Štai ant grojančios plokštelės patefonininkas deda įvairius objektus (pavyzdžiui, lipnią juostelę), kurie neleistų adatai toliau rėžti plokštelės, o gražintų ją į vis tą patį griovelį. Paskui improvizatorius klausosi gauto rezultato. Repetityvumas sukuria itin patogią erdvę rasti nepatogiams reiškiniams. O štai kūrybiškas piktnaudžiavimas gali būti tiek protagonistas, tiek antagonistas niekada nepasikartosiančiame kontekste. Galiausiai operatorius paima patefoną abiem rankomis ir pradeda jį kratyti, kol jis vis dar groja plokštelę. Adata šokinėja aukštyn žemyn ir įstrižai, kiekvienas nusileidimas ir iš to atsirandanti garso būtybė sukuria akustinio žaibo įspūdį, ant plokštelės palieka kraterius. Patefonininkas toliau klausosi, kol kiekvienas adatos nusileidimas suteikia neproporcingai daug informacijos apie jo akimirsnį trunkantį egzistavimą. Autorius juo improvizuoja, nors vėlgi kartais atrodo, kad plokštelė, adata, patefonas improvizuoja (su) pačiu atlikėju.

Šis autoriaus pasirodymas buvo įrašytas ir, tikriausiai, vėliau bus naudojamas kitame perdirbimo ciklo etape. Lygiai taip pat bus naudojama ir per pasirodymą dar labiau pakitusi, dar daugiau kūrybiško piktnaudžiavimo išgyvenusi vinilo plokštelė.

Aprašytas atvejis parodo, kad remediacija nėra vien techninis procesas, o veikiau performatyvi technika, kurioje susipina įrašymo, pjovimo ir gyvo atlikimo etapai. Kiekviena jų grandis ne tik transformuoja medžiagą, bet ir generuoja naujus jos interpretavimo būdus. Taip remediacija tampa nuolatiniu perdirbimo ciklu, kurio rezultatas – ne fiksuotas kūrinys, o atvira, improvizacinė garso trajektorija.

Nepaisant šio straipsnio kategorijų sistemos, gyvi patefono pasirodymai dažniausiai nevyksta žvelgiant tik per vieną prizmę, o apima visų tekste aptartų priemonių ir metodų (kūrybiško perdirbimo, remediacijos, kūrybiško piktnaudžiavimo ir kt.) sąveiką. Vis dėlto, straipsnio autoriaus nuomone, gyvi pasirodymai ar bent jų įrašai galėtų atsakyti į šiame tekste nagrinėtus klausimus tiksliau ir nedaugžodžiaujant¹³.

Išvados

Straipsnyje aptariamas daugialypis patefono pobūdis: šis muzikos instrumentas vis dar atlieka tiek baldo, tiek įrašų grotuvo funkcijas, tačiau turntablizmo praktikos ir kūrybiškas piktnaudžiavimas (angl. *inventive abuse*) išlaisvina patefoną iš riboto funkcionalumo ir primygtinai siūlomų eksploatavimo būdų. Patefonas veikia kaip tarpinė zona tarp objekto, technologijos ir instrumento, o jo atlikimas gali būti interpretuojamas kaip hibridinis reiškiny, jungiantis technologiją, kūrybą ir performatyvų gestą.

Didelė dalis turntablizmo pagrįsta patefono funkcionalumo intervencijomis, dažnai atsikleidžiančiomis kaip klaidos ar techniniai trikdžiai, – taip sukuriama sąlygos kūrybiniam tyrinėjimams. Turntablizmas – tai ne tik vinilinėse plokštelėse esančių įrašų atkūrimas, bet ir tvari technologijos perdirbimo praktika: senos medijos ima gyventi naują gyvenimą, jos transformuojamos ir performuojamos. Kitaip tariant, patefonas nebėra vien pasyvus medijos transliuotojas, jis tampa gyva kūrybinės intervencijos erdve.

Turntablizmas reflektuoja instrumentiškumo, atlikimo ir technologijos santykį, plečia suvokimo apie muzikos instrumentą ribas. Taigi, muzikos instrumentas nebūtinai turi būti vien tradiciškai akustinis, jis gali būti ir hibridinis įrankis, aprėpiantis tiek technologinius, tiek performatyviuos matmenis. Ši praktika prisideda prie muzikologijos ir garso meno tyrimų, plečia atlikimo studijų lauką ir instrumentinę sampratą, atskleidžia, kad instrumento *gyvybė* gali būti pratęsta panaudojant technologinį ir kūrybinį perdirbimą.

Patefonas gali veikti kaip visavertis instrumentas tiek, kiek šiuolaikinė muzikinė praktika priima alternatyvų garso organizavimo modelį. Nors jis negali atlikti tradicinių funkcijų taip sklandžiai kaip įprasti Vakarų muzikos instrumentai, organologiniu

13 Pirmas ir kol kas vienintelis Lietuvoje turntablizmo muzikos albumas yra DJ Extended feat. Kazimieras Jušinskas „Passes“ (2021). Nuoroda internete: <https://improdimensija.bandcamp.com/album/passes> [žiūrėta 2025 09 18]. Daugiau gyvų autorinių pasirodymų įrašų galima rasti platformoje *YouTube*. Nuorodos internete: <https://www.youtube.com/watch?v=ERmP-Oj91R0&ct=2302s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=92UmcY8UTHM&ct=2287s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=IeGYr5CeXdo&ct=197s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=z0ky4jif9AM&ct=1991s> [žiūrėta 2025 09 18]; <https://www.youtube.com/watch?v=8jGcwTJpn-w&ct=1834s> [žiūrėta 2025 09 18].

požiūriu jis pasižymi išskirtine tembro kaita, jautria valdymo ergonomika ir beveik neribotomis automatizuotų procesų integracijos galimybėmis. Dėl šių savybių patefonas tampa vienu universaliausių elektroakustinės muzikos įrankių, peržengiančių įprasto instrumento sampratos ribas. Jo vertė atsiskleidžia tada, kai nesiekiami atitikti tradicinės muzikos kūrybos standartų, o patefonas suvokiamas kaip savarankiška garsinė sistema, gebanti atnaujinti šiuolaikinės muzikos instrumentarijų praktikas.

Apibendrinant galima teigti, kad turntablizmas gali būti reflektuojamas kaip ekosistema, sujungianti kūrybišką perdirbimą (angl. *upcycling*), remediaciją ir technologinę *antrąją gyvybę*. Tai atveria naujas perspektyvas tiek atlikimo praktikoms, tiek instrumentų sampratai. Kadangi kiekviena intervencija paverčia patefoną gyvu kūrybiniu partneriu, lieka atviri šie klausimai: ką patefonas gali duoti mums ir ką mes galime suteikti patefonui?

Įteikta 2025 10 11

Priimta 2025 12 03

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Audio Culture: Readings in Modern Music* (2017), sud. Christoph Cox ir Daniel Warner. New York: Bloomsbury Academic.
- Bertinotto, Alessandro (2022). *Aesthetics of Improvisation*. Leiden: Brill | Wilhelm Fink Verlag.
- Born, Georgina (2009). *Music, Sound and Space: Transformations in Musical Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferenc, Petr (2013). Half a Century of Milan Knížák's Broken Music. *Czech Music Quarterly*, 20(4), p. 10–17.
- Gelatt, Roland (1977). *The Fabulous Phonograph, 1877–1977*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Greasley, Alinka E. ir Helen M. Prior (2013). Mixtapes and Turntablism: DJs' Perspectives on Musical Shape. *Empirical Musicology Review*, 8(1), p. 23–43.
- Katz, Mark (2012). *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Knížák, Milan (2018). *To Live Otherwise / Žít jinak*. Prague: Kant.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Marclay, Christian (1985). *Record Without a Cover* [Art installation]. New York: Museum of Modern Art.
- Miyakawa, Felicia M. (2007). Turntablature: Notation, Legitimization, and the Art of the Hip-Hop DJ. *Journal of Popular Music Studies*, 19(2), p. 123–144.
- Moholy-Nagy, László (1923). Neue Gestaltung in der Musik: Möglichkeiten des Grammophons. *Der Sturm*, 14(7), S. 102–106.
- Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Pakštas, Balys (n. d.). Patina. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/patina-1> [žiūrėta 2025 09 23].

Analysis of the aesthetics and performance practices of turntablism

SUMMARY. This article examines the transformation of the turntable from an everyday domestic object into a creative instrument, highlighting its cultural, technological and artistic significance. Beginning with the historical status of the turntable – as both an emblem of bourgeois domestic culture and a standardised device for music playback – the study traces the gradual shift in its functions as artists, composers and performers began to appropriate it for experimental purposes. By analysing how this medium is recontextualised within turntablism, improvised music and sound art, the article demonstrates the ways in which the turntable acquires new affordances and becomes capable of generating sonic material far beyond its conventional role.

The discussion compares different approaches to turntable practice in 20th- and 21st-century Europe, addressing not only technical and performative strategies but also the conceptual frameworks that underpin them. Particular attention is given to the aesthetic potential of mechanical vulnerability, material instability and operational imperfection, which, rather than being treated as deficiencies, become productive sources of creative agency. The study incorporates insights from cultural and historical analysis, musicological perspectives and examples drawn from the author's own artistic practice, thereby revealing how the turntable transcends its identity as a playback device and emerges as a versatile instrument for artistic exploration.

The article further considers the significance of remediation – the process by which recorded material is transformed across media, technologies or artistic contexts – as a central aspect of turntable-based creation. It argues that the specificity of this practice necessitates a distinct conceptual term, turntablism, which captures both the performative dimension and the medium-specific manipulation of sound. Ultimately, the article aims to systematise an understanding of the turntable's status as a multifunctional object, its evolution into a creative tool and its aesthetic value in contemporary musical practice. By doing so, it illuminates how technological artefacts, cultural conventions and artistic intentions intersect to produce new forms of sonic expression.

KEYWORDS:

turntablism,
improvisation,
remediation, recycling,
aesthetics of success,
inventive abuse.

The pianistic style of Stasys Vainiūnas: recurring features and pianistic gestures

Vincenzo DE MARTINO

Lithuanian Academy of Music
and Theatre

ABSTRACT. The article aims to define the distinctive traits of the pianistic style of Stasys Vainiūnas and how they can be conveyed through various pianistic gestures and techniques. In particular, the author argues that Vainiūnas' piano music is especially suited to both the mechanical possibilities of the instrument and the technical skills of the pianist. This is achieved through a series of recurring features, such as specific textures, hand settings and fingerings, that allow reaching outstanding virtuosity effects, along with an extreme variety of colours and demeanours. Particular attention is given to the idea that Vainiūnas' piano music is ideally tailored to the instrument's features and possibilities, so that even the most complex passages, thanks to a variety of recurring hand settings and suggested fingerings, are generally "comfortable to play": attention to the natural configuration of the hand, the effective combination of different techniques and the near absence of certain others allow the performer to achieve results without ever reaching the limits of practicability.

This article is part of the research project "Interpretations of the Lithuanian Piano Canon" (No. S-MIP-24-136), funded by the Research Council of Lithuania (LMTLT).

KEYWORDS:
Stasys Vainiūnas,
pianistic style,
piano music,
piano technique,
pianism.

Introduction

The history of Lithuanian piano music is relatively young and has been closely intertwined with the course of development of the other major European musical traditions, while also seeking its own unique path at the beginning of the 20th century. Since then, composers of different generations have worked to establish a distinct Lithuanian national character in music, often drawing on folksong patterns while engaging with broader stylistic trends of their time, from Late Romanticism to Expressionism and other avant-garde movements.¹

1 Summary from *The Modern Music of Lithuania: Past & Present* by the Music Information Centre Lithuania (MICL). <https://www.mic.lt/en/database/classical/history> [last accessed 01-08-2025].

In this context, the figure of Stasys Vainiūnas (1909–1982) represents a milestone in the quest for individuality through the lens of a more cosmopolitan and ever-evolving musical language. The composer's life inevitably shaped his artistic expression: born in Riga in 1909, he studied composition with Jāzeps Vītols (1863–1948), a leading exponent of Latvian national Romanticism. After moving to Vienna in 1935, he was mentored by Emil von Sauer (1862–1942), editor of the complete piano works by Johannes Brahms and a fervent advocate of Liszt's transcendental pianism. Later, in Lithuania, alongside Balys Dvarionas (1904–1972) and Antanas Račiūnas (1905–1984), Vainiūnas composed his major works under the shadow of post-war Soviet occupation, which significantly influenced the stylistic features and social function of music.²

The piano holds a central place in Vainiūnas' oeuvre, making him notable mainly as a composer of piano music as well as a concert pianist and an eminent pedagogue of the instrument. His piano compositions range from several collections of miniatures to four piano concerti, as well as a few important chamber works with piano. These opuses display diverse faces and intents, drawing from a variety of compositional techniques and convincingly bringing them to life within the instrument's 88 keys. The composer's pianistic style stands as a landmark in the landscape of Lithuanian piano music, merging a striking virtuoso technique with highly refined pictorial expression.

This article analyses Vainiūnas' pianistic style from a performer's perspective, highlighting recurring characteristics of his piano writing and examining how they can be rendered through different techniques and gestures. A central focus is given to the idea that Vainiūnas' piano music is ideally shaped for the instrument's features and possibilities, so that even the most intricate passages, due to a number of recurring hand settings and suggested fingerings, are generally "comfortable to play".

The pianistic style: definition and application in works for piano by Stasys Vainiūnas

The concept of style in music has been broadly discussed across different branches of musicology over the centuries, resulting in numerous definitions related to the style of a composer, a movement, or a historical period, among others.³ Even though music "is not objectively descriptive or representational" (Dannenberg 2010: 45), such catego-

2 Ambrasas and Juodpūsis (n. d.). URL: <https://www.vle.lt/straipsnis/stasys-vainiunas> [last accessed 01-08-2025].

3 Some of the most significant works in this realm: Croker 1966; Meyer 1989; Morgan 1991.

risations help to orient us in the vast realm of musical expression, pointing out frequent characteristics, for instance, in one composer's work as compared to another's.

As Xiaoning Yang observes, a composer's style arises from the interplay between their aesthetic pursuits and the influences of their environment (Yang 2021: 53). This constant interpenetration, along with multiple other factors, produces a unique signature across their works. Terms such as "early", "mature" and "late style" can also be useful for dividing a composer's output over the course of their lifetime and artistic parabola.

In a similar way, one can refer to a composer's style of writing for a specific instrument as a further subcategory of their creative output, which is the concern of this research. Because instrumental realisation always passes through a performer's hands, pianistic style can be understood as both the style of writing for piano and the pianism necessary to bring it to life. For the purpose of this analysis, pianistic style will be understood as: a set of characteristics within a composer's writing style for piano, in the realm of their own music vocabulary, shaped by different influences, that become manifest during the act of the performance.

In the case of Vainiūnas, concrete features of his pianistic style (which will be examined later) can be traced to several sources of influence:

- ◆ Lithuanian folksongs, which are a prerogative of his early works, the majority of which survive only in manuscript form. Folksongs also appear in his large-scale works, often recalling the traditional multipart singing of *sutartinė*, and thus implying a polyphonic approach. In 1949, the composer stated: "I found a new source which enriched my creative work: I paid attention to folk songs, I studied them and it seems that I will be able to integrate them within my music".⁴ Vainiūnas later affirmed: "I have my own style, which is shaped on both Classical and [Lithuanian] national music features",⁵ deliberately embedding peasant song elements within more traditional compositional forms.
- ◆ Pictorialism, as in works by Debussy and Ravel (which often featured in Vainiūnas' concert repertoire as a solo pianist). Vainiūnas explored the piano's

4 "Aš radau naują šaltinį, kuris praturtino mano kūrybą. Aš atkreipiau dėmesį į liaudies dainas, jas studijavau ir, atrodo, kad man pavyks jas įauginti į savo muziką" (Narbutienė 1991: 84).

5 "Turiu savo stilių, kuris remiasi klasika ir nacionalinės muzikos ypatumais" (Gaidamavičiūtė 2005: 36–37). It must be noted, however, that Vainiūnas' choice to shape his style on features derived from folk music may have been not only the result of his personal search for artistic individuality, but also a consequence of the historical context in which he worked: the Lithuanian Soviet Socialist Republic, where the Communist Party promoted folk-inspired music that was accessible to the masses and capable of instilling patriotic feelings. It is possible to affirm, therefore, that the composer's predilection for folk-based material resulted from both factors.

broad colouristic possibilities through a wide range of figurations, an array of touches and infinite sound combinations. Pictorial intent is already evident in his first major work for piano, the “Mažoji vabzdžių siuita” (*Little Insects Suite*) Op. 7 (1940).

- ◆ A general tendency to virtuoso display, inherited from years of study with Sauer, a disciple of Franz Liszt, which is particularly emphasised in compositions such as the aforementioned *Little Insects Suite*, the “Baladė” (*Ballade*) Op. 30 (1963) and in the “Sonata-fantazija” (*Sonata Fantasy*, 1978), with a predilection for fast notes, arm rotation, hand alternation and *staccato*, all of which are readily apparent in his scores.

These sources together shaped Vainiūnas’ pianistic language, which found expression within a wide range of stylistic features. Their heterogeneity and connection with pianistic technique will be discussed in the following sections.

Recurring features in the pianistic style of Stasys Vainiūnas and their main influences

These paragraphs highlight some of the recurring stylistic features in the piano music of Stasys Vainiūnas as they appear in his major works for the instrument, also in comparison with the works of other composers. The analysis is based on both a comparative score study and practical engagement with the pieces in preparation for public performance.

Patterns. Reiterations of small motivic units are frequent constructive elements in episodes or even entire sections of Vainiūnas’ piano works; this characteristic will be referred to here as “patterns”. Their function can vary significantly. In general, they are largely employed to convey a clear sense of pulsation. For example, in the last of the “Aštuonios nuotaikos” (*Eight Moods*) Op. 43 (1979), characterised by an overall obsessive rhythmicity, the composer uses a pattern of consecutive triplets in the right hand (bb. 14–17) to re-establish ceaseless motion within a squared 4/4 metre after a relatively asymmetrical 6/4 bar (Example 1).⁶ A similar device is used in bb. 22–30, where, after syncopations and dotted rhythms (bb. 18–21), the left hand alternates between an Eb–Ab chord and a D note, while a plain fourth-based melody embellished with a few flickering figurations occurs on top (Example 2).

6 All examples from: *Tarptautinis Stasio Vainiūno pianistų ir kamerinių ansamblių konkursas*. <https://konkursai.wixsite.com/ipmc/vainiunas-natos-pianistams> [last accessed 01-08-2025].

Example 1 shows an excerpt from the last of Stasys Vainiūnas' *Eight Moods* Op. 43. The score is in 4/4 time and consists of piano and violin parts. A specific rhythmic pattern in the piano part, consisting of eighth notes, is boxed in measures 14-17. The piano part includes markings such as *p cresc. molto* and *rit.* The violin part features a melodic line with some slurs and dynamics like *sub. p* and *cresc.*

Example 1. Excerpt from the last of Stasys Vainiūnas' *Eight Moods* Op. 43, showing the use of a pattern (boxed, bb. 14–17) as a source of pulse and motion

Example 2 shows an excerpt from the last of the *Eight Moods*. The score is in 4/4 time and consists of piano and violin parts. A specific rhythmic pattern in the piano part, consisting of eighth notes, is boxed in measures 22-28. The piano part includes markings such as *rit.* and *sub. p*. The violin part features a melodic line with some slurs and dynamics like *sub. p* and *cresc.*

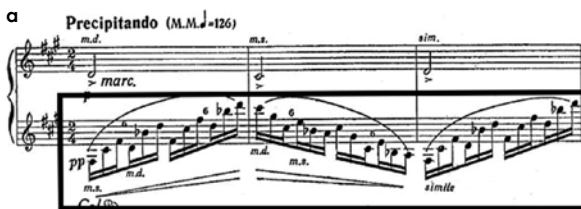
Example 2. Excerpt from the last of the *Eight Moods*, showing the use of a pattern (boxed, bb. 22–28) in a similar way to Example 1

Patterns are also used to serve more virtuosic purposes. For instance, in the *Più mosso* episode from the fourth movement of Piano Concerto Op. 40, alternating ascending and descending *arpeggi*, built from a reiterated motivic unit throughout, display the performer's agility while ornamenting the orchestra's dissonant, sharp-edged texture (Example 3). Similar use of pattern-based *arpeggi* appears in the most virtuosic of Vainiūnas' works for piano solo, such as the Little Insects Suite: for example, the second movement, "Drugelis" (Butterfly), is almost entirely based on such *arpeggi* entrusted

to the left hand from the very beginning (Example 4a). This recalls another illustrious incipit from pianistic literature: Scarbo from Maurice Ravel's *Gaspard de la nuit* (1908; Example 4b). As noted, Ravel's works also often appeared in Vainiūnas' concert repertoire, thus possibly influencing his compositional style.



Example 3. Pattern-based arpeggi as a tool of virtuosic display in the *Più mosso* section of the fourth movement of Stasys Vainiūnas's Piano Concerto Op. 40

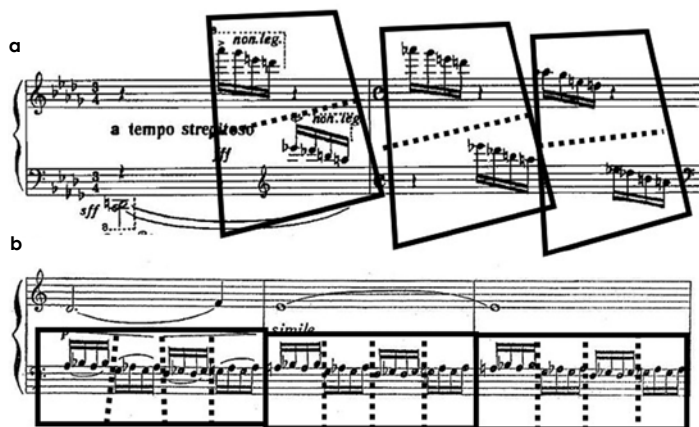


Example 4. Analogous use of pattern-based composed arpeggi in Stasys Vainiūnas' *Little Insect Suite*, II. *Butterfly* (a) and Maurice Ravel's *Gaspard de la nuit*, III. *Scarbo* (b)



Another frequent pattern-based configuration is the alternation between the two hands to perform the segments of a reiterated figure in succession. This occurs, for instance, in the third movement, "Liūtis" (*Rainstorm*), of "Gimtinės pievos" (*Meadows*

of *Homeland*) Op. 31 (1964; Example 5a), as well as in the main textural element of “Uodas” (*Mosquito*) from the *Little Insects Suite* (Example 5b). Indisputably, a hallmark of Vainiūnas’ pianistic style relies on what can be called “bridge patterns”, where patterns are used to connect two phrases or episodes, which are often non-symmetric, “non-pattern”. This expedient is used, for instance, in the previously mentioned fourth movement of Piano Concerto Op. 40 (Example 6), among others.



Example 5. Pattern-based alternation between the hands, in *Rainstorm* from *Meadows of Homeland* Op. 31 (a) and *Mosquito* from the *Little Insects Suite* (b)



Example 6. A “bridge pattern” connecting two “non-patterned” sections in the fourth movement of Piano Concerto Op. 40

One of the most accomplished uses of this technique appears in the third of the *Eight Moods*, a miniature based entirely on the juxtaposition of two short rhythmic patterns reiterated throughout (Example 7). These can be considered the two “thematic patterns” of the piece.

Example 7 consists of two musical examples, (a) and (b), each showing a piano score and its corresponding rhythmic patterns. Example (a) shows a piano score with a complex rhythmic pattern in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, and a simpler pattern in the left hand. Example (b) shows a piano score with a similar rhythmic pattern in the right hand, but with a 'cresc.' marking in the left hand. The rhythmic patterns are represented by black rectangles and stems.

Example 7. The two main rhythmic patterns in the third of the *Eight Moods*, whose alternation throughout (with different notes) constitutes the piece's main constructive element

To summarise: patterns are central to both formal construction and thematic development in piano music by Stasys Vainiūnas. These are a key feature of the composer's semantic world and a peculiarity of his pianistic style, besides being a recurring benchmark for the performer.

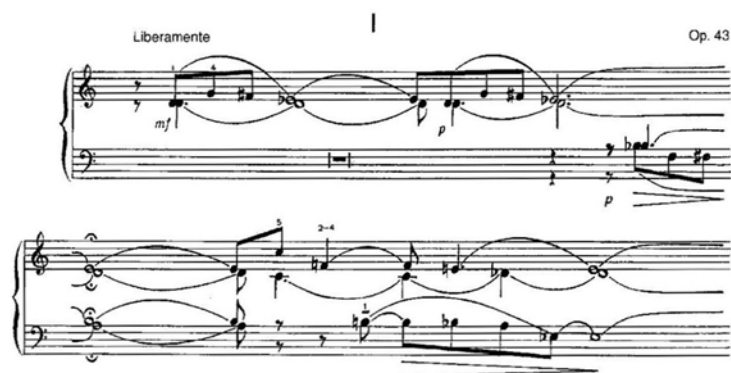
Polyphony. As previously noted, Lithuanian folksongs strongly influenced Vainiūnas, particularly in his organisation of polyphony, which draws extensively from *sutartinės*, traditional Lithuanian polyphonic singing characterised by simple melodies, often revolving around limited pitch ranges, simultaneously sung at various, often dissonant intervals (most often major and minor seconds).⁷

Vainiūnas does not merely adapt preexisting tunes from this tradition but creates new solutions that reveal both the stylistic features of the source repertoire and the unique characteristics of his own music vocabulary. This approach resembles that of another great composer of the same century, Béla Bartók (1881–1945), who also drew inspiration from peasant folksongs, adopting melodic, harmonic and rhythmic devices without quoting directly from specific folk tunes. Bartók frequently combined elements of different origins into a kind of “re-invented” folklore, as, for instance, in *Mikrokosmos* (1932–39), *Contrasts* (1938) and *Concerto for Orchestra* (1943) (*Conversations with Bartók* 2000: 205).

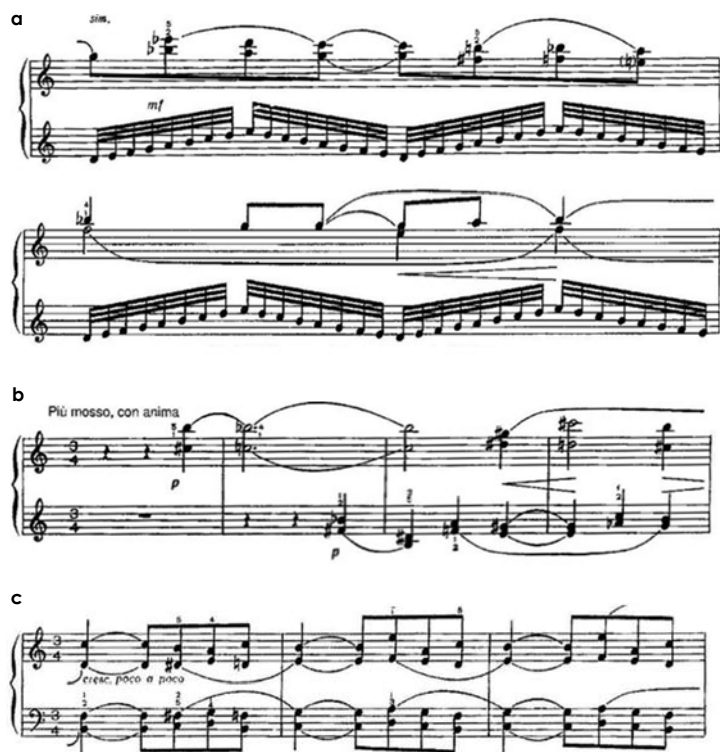
For example, the opening of the first of the *Eight Moods* presents a four-voices polyphony distributed between the two hands, often resulting in sharp dissonances (mostly major and minor seconds), a peculiarity of *sutartinės* (Example 8). However, the tune itself is original. In the fourth of the *Eight Moods*, the two right-hand parts mostly proceed by perfect fourths, generating different intervals as they occasionally move closer or further apart (Example 9a). Parallel motion is a common polyphonic device for Vainiūnas, sometimes paired with dissonant counterpoints, as in the fifth

⁷ *Sutartinės, Lithuanian Multipart Songs in UNESCO. Intangible Cultural Heritage*. <https://ich.unesco.org/en/RL/sutartins-lithuanian-multipart-songs-00433> [last accessed 01-08-2025].

piece of the cycle, where the left hand moves in thirds while the right one indulges in harsher intervals (Example 9b). In the seventh piece, the composer again distributes the four parts between the two hands, in a homorhythmic stream alternating consonant and dissonant intervals (Example 9c).



Example 8. Incipit from the first of the *Eight Moods*, showing features analogous to traditional Lithuanian multipart singing, with a predilection for dissonant intervals (mostly major and minor seconds)



Example 9. Excerpts from the fourth (a), fifth (b) and seventh (c) of the *Eight Moods*, showing the use of parallel and homorhythmic motion as polyphonic devices

The use of patterns also informs Vainiūnas' polyphonic writing. The first movement, "Auštantis rytas" (*Dawn*), of *Meadows of Homeland* is characterised by a relentless *ostinato* in the lower right-hand part, while the upper voice intonates a sing-song-like, circular melody (this is another characteristic of *sutartinės*; Example 10a). However, in the fourth movement, *Rainstorm*, the combination of polyphony and *ostinato* treats the two as separate entities (Example 10b).

a

b

Example 10. Polyphony with *ostinato*, either encapsulated within the actual multipart construction, as in the first movement of *Meadows of Homeland*, in the right hand (a), or sustaining it separately, as in the fourth movement of the cycle, in the left hand (b)

Multipart constructions characterise even the most virtuosic passages, such as the *Quasi cadenza* section from the first movement of Piano Concerto Op. 15, where the upper voice carries a melody, the middle voice supplies harmony and a low octave completes the chord (Example 11a). Curiously, analogous solutions can be found in works by Latvian composers that were written during or after the period when Vainiūnas studied in Riga. For example, the Prelude in C# minor by Jānis Ivanovs (1906–1983), published in 1935, presents an analogous three-layers texture, though without the same virtuosic flair (Example 11b).⁸

8 This and other scores by Latvian composers were examined by the author during a research visit to the Jāzeps Vitols Latvian Academy of Music in Riga on October 10–15, 2024.

a



I

cresc. e accell. poco a poco

b



Allegro moderato

Example 11. Comparative view of the *Quasi cadenza* from the first movement of Stasys Vainiūnas' Piano Concerto Op. 15 (a) and Jānis Ivanovs' Prelude in C# minor (1935; (b)), characterised by a similar three-layers texture (i.e., melody on top, chord in the middle, octave at the bottom)

Polyphony thus also emerges as a peculiar feature of Vainiūnas' pianistic style, informed by Lithuanian traditional folksong but often extended into more individual solutions, closer to "texturalism".

Chords and sound masses. Texturalism also manifests in Vainiūnas' treatment of harmony. In general, chords serve multiple functions in his music, from shaping specific soundscapes to conferring power and grandeur. The latter is frequently exploited in the piano concerti, as shown in Example 12, an excerpt from Piano Concerto Op. 22, where boisterous parallel chords given to both hands are made to thunder against the orchestra.

The search for intensity is even more pronounced in Piano Concerto Op. 40, where Vainiūnas indulges in several passages of dissonant chords, engaging in a strenuous contest with the orchestra underneath, either competing in strength as they reach a climax simultaneously (Example 13a) or entering a tight call-and-response (Example 13b). The composer also begins the *cadenza* of the second movement with a progression of shrill harmonies to heighten the dramatic charge from the outset (Example 13c).

Example 12 shows two systems of musical notation. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) for the piano, with a dynamic marking of *ff*. The bottom system also consists of a grand staff for the piano, also with a dynamic marking of *ff*. The notation features dense chordal textures and rhythmic patterns.

Example 12. Excerpt from Piano Concerto Op. 22, showing a typical use of chords to give the solo instrument more power over the orchestra

Example 13a shows two systems of musical notation. The top system is a grand staff for the piano with a *largamente* marking. The bottom system is a grand staff for the piano, also with a *largamente* marking. The notation features wide intervals and a slow, spacious feel.

Example 13. Different excerpts from Piano Concerto Op. 40, showing the use of chords either in assimilation into (a) or in opposition to (b) the orchestra, as well as at the beginning of a cadenza (c)

Example 13b shows two systems of musical notation. The top system is a grand staff for the piano with a *cresc. molto* marking. The bottom system is a grand staff for the piano. The notation features dense chordal textures and a strong sense of increasing volume.

Example 13c shows two systems of musical notation. The top system is a grand staff for the piano with a *Cadenza* marking and a *rubato* marking. The bottom system is a grand staff for the piano with an *espr.* marking. The notation features a more melodic and expressive style.

This approach also occurs in solo works, for instance in the first movement of *Meadows of Homeland*, where Vainiūnas uses a sequence of sonorous chords to build towards a climax (Example 14a), and in the last of the *Eight Moods*, where the composer marks the end of a steadily intensifying episode with a few heavily dissonant chords in a row (Example 14b).

a



b



Example 14. Use of chords to intensify a climax in *Meadows of Homeland* (a) and *Eight Moods* (b)

In other cases, the mere sound amalgamation is employed to variegate the colour of music, a trait indebted to French Impressionism, which frequently featured in Vainiūnas' concert repertoire, as noted previously. For example, in the *Sonata Fantasy*, a series of fluctuating chords, like the one shown in Example 15a, defines the episode's gloomy, mysterious character. In the sixth of the *Eight Moods*, by contrast, a brief interlude of dimmer, slow chords prepare the listener for the reprise of the main theme a few bars later (Example 15b).

a



b

Meno mosso



Example 15. Excerpts from the *Sonata Fantasy* (a) and from the sixth of the *Eight Moods* (b), showing the use of sound amalgamation to impart different colours to music

Besides chords, Vainiūnas often uses passages of octaves to augment the strength of his music. For example, in the third of the *Eight Moods*, alternating descending octaves between the two hands convey a sense of chaotic collapse to the ground (Example 16a), while in the culmination of the first movement of *Meadows of Homeland* they generate a compulsive spin looming over the screaming chords beneath (Example 16b).

The image contains two musical excerpts, labeled 'a' and 'b'. Excerpt 'a' is a piano score for the third of the *Eight Moods*. It shows two staves with a treble and bass clef. The music features alternating descending octaves in both hands, creating a sense of chaotic collapse. Excerpt 'b' is a piano score for the first movement of *Meadows of Homeland*. It shows two staves with a treble and bass clef. The right hand features a compulsive spin of octaves, while the left hand plays screaming chords. The piece concludes with a *fff* dynamic marking.

Example 16. Excerpts from the third of the *Eight Moods* (a) and the first movement of *Meadows of Homeland* (b), showing the use of octaves to heighten the dramatic charge of the music

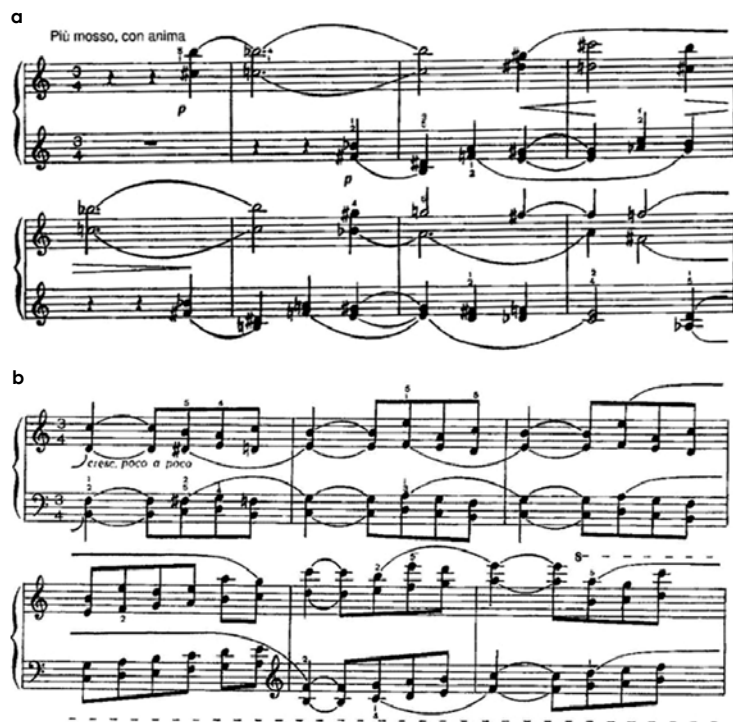
To summarise, sound masses represent a compelling resource for making music more striking as well as a means of generating more differentiated characters and demeanours. This trait also creates specific challenges for a performer, as will be discussed in the following paragraphs.

Melodic expression. The shape of musical phrasing in Vainiūnas' work also reflects the background of Lithuanian folksongs. Circularity, derived from traditional chanting, constitutes a distinctive feature of his melodic development, as seen in Example 17, an excerpt from the *Ballade*, where similar motives are reiterated with slight variations and progressively intensified by the sustaining texture below.



Example 17. Excerpt from *Ballade*, showing the use of small, reiterated motivic units that create an overall circularity of the melodic construction

Circular melodic constructions appear throughout Vainiūnas' piano works, forming a structural element in miniatures such as the *Eight Moods*. Example 18 shows the main thematic blocks of the fifth and seventh pieces of the cycle, generating a constant non-directional flow rather than traditional "phrasal" progression.



Example 18. Excerpts from the fifth and seventh of the *Eight Moods*, showing the predilection for circular melodies

In some cases, a melody revolving without reaching a climax can sustain an entire piece, producing a languid, tortuous expressiveness. An example is the second of the *Eight Moods*, which also recalls the second movement of Ivanovs' Piano Sonata (1931; Example 19).

||

a

b

Example 19. Excerpts from the second of Stasys Vainiūnas' *Eight Moods* (a) and the second movement of Jānis Ivanovs' Piano Sonata (1931; (b)), showing affinities in melodic construction

In conclusion, melodic expression in Vainiūnas' piano music often creates a sense of continuous outflow, avoiding traditional symmetric phrasing and privileging circularity over directionality.

Other features. A fundamental characteristic relevant to this research is the variety of sound attacks, the so-called “pianistic touches”. A frequently employed one is *staccato*, usually associated with either grotesque or parodic intent. For instance, in the third of the *Eight Moods*, Vainiūnas uses this articulation to build tension from the bizarre, mysterious opening atmosphere to a sonorous climax (Example 20a). In other works, such as the third movement, “Žiogas” (*Cricket*), of the *Little Insects Suite*, *staccato* is used to convey an immediate vivacity and playfulness (Examples 20a and b).

a

III

b

Example 20. Two different uses of *staccato* in the third of the *Eight Moods* (a) and in the third movement, *Cricket*, of the *Little Insects Suite* (b), to build up a climax and mark a sudden, sharp beginning, respectively

Accents are often associated with bell-like sonorities, such as in the first of the *Eight Moods* or in the *Sonata Fantasy*, where they emphasise the sharpness of certain chords. They can also convey extravagance, as in the sixth and in the final work of the cycle, where they give an obsessive quality to the exchange between the hands (Example 21).

a

b

c

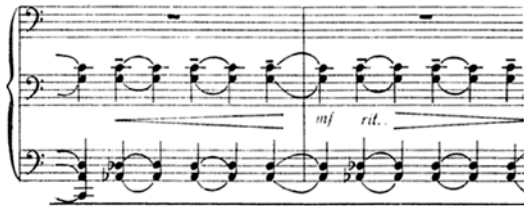
d

Example 21. Different uses of accents, either to induce bell-like sonorities, such as in the first of the *Eight Moods* (a) and in the *Sonata Fantasy* (b), or to emphasise the answer of one hand to the other, as in the sixth (c) and the last (d) works of the same cycle

Another articulation mark, *tenuto*, is frequently employed to highlight the importance of certain notes without necessarily making them sharper in sound. For example, in the incipit of the first movement of *Meadows of Homeland*, Vainiūnas consistently marks the G note with a *tenuto* sign, giving it semantic weight after the initial G♯ and ensuring its value is not cut short, so that the following crochet pause maintains the correct duration (Example 22). A similar approach can be seen in the previous Example 21d. In other cases, the *tenuto* mark clarifies the character of figures that might otherwise be misinterpreted, for instance, in the *Sonata Fantasy*, where a series of chords on a long pedal could be mistaken as bell-like, whereas the use of *tenuto* ensures these chords are held longer with the fingers (Example 23).



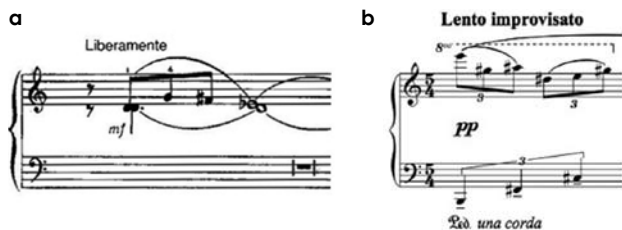
Example 22. Incipit from the first movement of *Meadows of Homeland*, showing the use of the *tenuto* sign to emphasise one specific note, namely, G



Example 23. Excerpt from the *Sonata Fantasy*, showing the use of the *tenuto* sign to define the specific character of some material, namely, a series of chords to be held with fingers despite the long pedalling, which may erroneously suggest the need for a bell-like sound

What gives even further dynamism to Vainiūnas' music is the role of improvisation. A certain degree of freedom is explicitly demanded from the performer through captions such as the ones of *Liberamente* (Freely) or *Lento improvisato* (Slowly, improvising) in the first of the *Eight Moods* and at the beginning of the *Lament* (1972), respectively (Example 24), as well as through figurations such those in the *Sonata Fantasy*, which call for *ad libitum* repetition (Example 25). In other cases, no explicit indications are given,

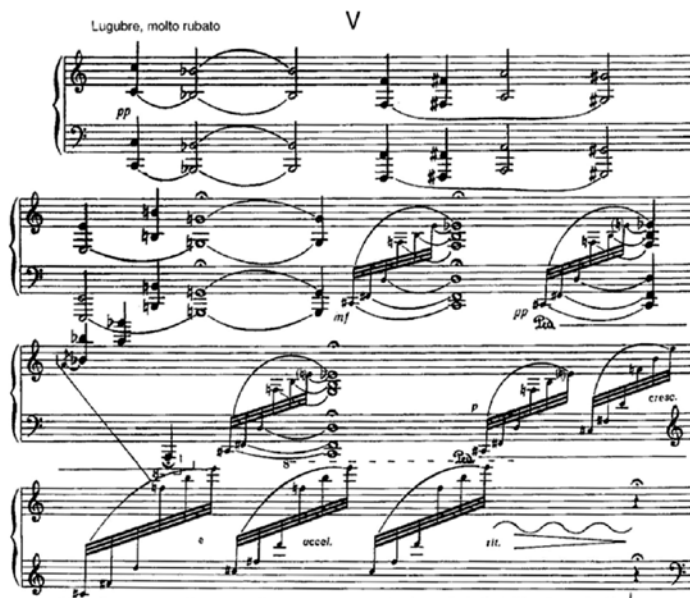
although the general writing itself suggests a degree of extemporaneity, as in the fifth of the *Eight Moods*, with long fermatas, *volatine* and generic indications of *accelerando* and *ritardando* (Example 26).



Example 24. Captions from the first of the *Eight Moods* (a) and the *Lament* (b), granting the performer a degree of improvisatory freedom



Example 25. Excerpt from the *Sonata Fantasy*, where a wave-like figuration indicates the possibility of repeating the preceding material *ad libitum*



Example 26. Beginning of the fifth of the *Eight Moods*, where fermatas, *volatine* and generic indications of *accelerando* and *ritardando* suggests how the author contemplated a certain level of extemporaneity from the performer

Last but not least, another as a distinctive peculiarity of Vainiūnas' music worth noting is the use of very specific character indications. Some of the most striking examples appear in the *Eight Moods*: these are *Narrante* (Narrating, I.), *Lusingando* (Flattering, IV.), and *Lesto* (Swift, VI.). This further reinforces the richness and versatility of the composer's expressive world, which often relies on original solutions in order to convey specific characters and moods.

A practical approach: from pianistic writing to a congenial pianistic gesture

The acknowledged characteristics of the pianistic style of Stasys Vainiūnas, needless to say, can be translated into a series of recurring techniques, observable in the previous and other examples. These reveal the composer's profound understanding of the instrument as a tool for performers to both showcase their pianistic skills and express musical ideas. They also place him in line with other great composers of the same century, such as Debussy, Ravel, Bartók and Prokofiev, who likewise exploited the technical and sonic possibilities of the modern piano.

A frequently employed technique is, indisputably, the one of velocity: fast passages requiring complete finger independence are widely used, not only with purely virtuosic intent. For instance, in the opening of the fourth of the *Eight Moods*, the composer entrusts the right hand with a series of alternating ascending and descending scales to introduce the piece's aerial, dreamlike character. Here, a coloristic approach is demanded: the performer may opt for a succession of small, precise fingertip movements on a sustained pedal in order to render the individuality of the single, crystal-clear notes within the dim overall atmosphere (Example 27a).

In other instances, a more overtly virtuosic approach is required instead. For example, in the opening of "Vapsva" (*Wasp*) from the *Little Insects Suite*, the performer must tackle several impetuous scales whose task, from the very beginning, is to transmit the insect's irritation and harassment to the listener. In this case, a more *martellato*-like type of pianistic attack is recommended, ensuring the necessary strength even without pedal, as indicated by the composer (Example 27b).

Another frequently implied technique is rotation of the arm, to varying degrees, depending on how the music material is organised. This approach is particularly evident in the third of the *Eight Moods* (Example 28), where short sixteenth-notes figures given to both hands form a clear *tremolo*-like texture, requiring coordinated effort of elbow, hand and fingers to convey its sharp, obsessive character.



Example 27. Comparative view of the two incipits of the fourth of the *Eight Moods* (a) and *Wasp* from the *Little Insects Suite* (b), showing the use of fast passages with colouristic and virtuosic intent, respectively, as explained in the main text



Example 28. Excerpt from the third of the *Eight Moods*, implying the use of arm rotation

In longer passages, arm rotation, using the elbow to guide a musical line, is equally important. In the opening of *Butterfly* from the *Little Insects Suite*, for instance, the performer must break the *arpeggi* into smaller units, guiding the direction of the music with the full arm through elbow rotation movements and twisting motions of the forearm according to the ascending or descending direction of the passage (Example 29a), thus facilitating the work of the fingers. The same approach is required for both hands simultaneously in Piano Concerto Op. 15 (Example 29b).



Example 29. Comparative view of excerpts from *Butterfly* in the *Little Insects Suite* (a) and Piano Concerto Op. 15 (b), both implying the use of the elbow-rotation technique in correspondence with small motivic units, as can be seen in the boxes, to support fingerwork and musical direction

Octaves are among the most recurrent textural elements in Vainiūnas' piano writing, though rarely intended as displays of virtuosity per se, as in the great Romantic tradition. Indisputably, agility is sometimes required, as in the third of the *Eight Moods*, where alternating, asymmetric octave passages demand perfect coordination of both hands (see the previous Example 16a). Yet in Vainiūnas' piano music the main function of octaves is to enhance dramatic power rather than virtuosic display.

This is particularly evident in the climax of *Dawn* from *Meadows of Homeland*, where the right hand's octave *ostinato* drives the music towards climax, ensuring relentless motion (Example 30a). More boisterous octave passages appear in the piano concerti, emphasising the soloist role of the piano, as in Piano Concerto Op. 15 (Example 30b). Here, the pianist must rely on the full weight of their body and flexible arm movement in the direction of the music to project the magniloquence of such episodes.

a

b

Example 30. Comparative view of excerpts from *Dawn* from *Meadows of Homeland* (a) and Piano Concerto Op. 15 (b), showing the use of octaves to enhance the dramatic power rather than mere virtuosity, as explained in the main text

Generally speaking, piano works by Stasys Vainiūnas convey virtuosity within the natural physical possibilities of the pianist, respecting hand configuration and rarely pushing the performer's stamina to the limit.

First and foremost, the composer often opts for compact hand settings, generally avoiding a span wider than an octave in fast passages. Vainiūnas tends to favour maintaining consistent hand position throughout, so that even very long passages can be reduced to a series of analogous pianistic gestures with uniform fingering. A telling example is found in Piano Concerto Op. 15, where seemingly complex passages can be resolved by repeating the same fingering pattern progressively transposed until the end, analogously to a passage in Piano Concerto Op. 11 by Frédéric Chopin (Example 31).

a

Animato (M.M. $\text{♩}=72$)

b

Example 31. Comparative view of excerpts from Vainiūnas' Piano Concerto Op. 15 (a) and Chopin's Piano Concerto Op. 11 (b), both showing an analogous use of repeated hand-setting patterns (and consequent equal fingerings) throughout

Another very frequent characteristic is the alternation between the two hands in long passages. This stratagem is often employed in the piano concerti, as shown in Example 32, allowing the two hands never to be constantly engaged to the same extent and, at the same time, enhancing the effect of spectacle as the arms glide freely over the keyboard along the *arpeggi*. Alternation also often entails different techniques, giving the hands the chance to “rest” by switching from one type of pianistic gesture to another (Example 33).

Example 32 consists of two musical excerpts, (a) and (b), presented in grand staff notation. Excerpt (a) is from Piano Concerto Op. 33 and features a piano (*p*) dynamic. It shows a melodic line in the right hand with a trill marked '14' and a triplet marked '3', and a corresponding bass line with a triplet marked '3'. Excerpt (b) is from Piano Concerto Op. 40 and features a crescendo (*cresc.*) dynamic. It shows a melodic line in the right hand with a trill marked '8' and a triplet marked '3', and a corresponding bass line with a triplet marked '3'.

Example 32. Comparative view of excerpts from Piano Concerto Op. 33 (a) and Op. 40 (b), showing alternation between the two hands

Example 33 consists of two musical excerpts, (a) and (b), presented in grand staff notation. Excerpt (a) is from "Žibuoklių šokis" (Dance of Violets) and features a forte (*f*) dynamic. It shows a melodic line in the right hand with a trill marked '8' and a triplet marked '3', and a corresponding bass line with a triplet marked '3'. Excerpt (b) is from "Rainstorm" (Rainstorm from Meadows of Homeland) and features a forte (*f*) dynamic. It shows a melodic line in the right hand with a trill marked '8' and a triplet marked '3', and a corresponding bass line with a triplet marked '3'.

Example 33. Comparative view of excerpts from "Žibuoklių šokis" (*Dance of Violets*, (a)) and *Rainstorm* (b) from *Meadows of Homeland*, showing the alternation of different pianistic techniques

Last but not least, in surveying the scores of all the aforementioned works, one notices a scarcity of some of the most demanding techniques for pianists, such as leaps, repeated notes and double intervals (in the virtuosic sense). In this respect, piano music by Stasys Vainiūnas pursues virtuosity while remaining within the realm of congenial pianistic gestures overall, so that even the most challenging passages ultimately prove "comfortable to play".

Conclusions

In summary, the pianistic style of Stasys Vainiūnas blends an array of recurring traits, as analysed in the preceding paragraphs, uniting virtuosity with the emotional resonance and a deep connection to Lithuanian cultural roots. These characteristics manifest in recurring techniques and gestures that allow a pianist to demonstrate both mastery of the instrument and artistic expression. As observed, the composer's profound relationship with the piano is evident in the way his music seems ideally tailored to both the instrument's properties and the pianist's physical capabilities, without ever pushing them to their limits.

This differentiates Vainiūnas, for instance, from his compatriot Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911), whose piano output is both larger in number and more heterogeneous, often presenting extreme challenges even for experienced performers. Čiurlionis' pianistic style involves complex voicing and dense textures that demand awkward hand settings, coupled with frequent references to other realms such as the visual arts and a highly complex spiritual dimension, factors that often make his music remain elusive even today.

By contrast, Vainiūnas' contemporary Balys Dvarionas (1904–1972), another prolific composer for piano, cultivated a style that emphasised vivacity, brilliance and a dose of candour, along with extraordinarily vivid pictorialism. Yet the darkest and most dramatic moods were never explored in Dvarionas' music to the extent that they were in Vainiūnas', nor did he foreground striking virtuosity in the same way.

Ultimately, Stasys Vainiūnas' piano music stands as a unique case among Lithuanian composers, convincingly exploiting the possibilities of the instrument while being perfectly suited to modern pianism. This strong bond between the composer and the piano places him in the lineage of great predecessors who are also mainly associated with this instrument: for example, Beethoven and his piano sonatas, Liszt and his *Transcendental Etudes*, Chopin and Debussy and their numerous works. For these reasons, it is hoped that his music will gain greater resonance in concert repertoires in Lithuania and worldwide.

Submitted on 2025 08 14

Accepted on 2025 09 12

BIBLIOGRAPHY

- Ambrazas, Algirdas Jonas ir Vaclovas Juodpulis (n. d.). Stasys Vainiūnas. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. URL: <https://www.vle.lt/straipsnis/stasys-vainiunas/> [last accessed 01-08-2025].
- Chopin, Frédéric (1988). *Piano Concerto Op. 11*. Mineola: Dover Publications.
- Conversations with Bartók: Interviews, Statements, 1911–1945* (2000), editor András Wilhelm. Budapest: Kijarat Kiadó.
- Crocker, Richard L. (1996). *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications.
- Dannenberg, Roger B. (2010). The Style in Music. *The Structure of Style: Algorithmic Approach to Understanding Manner and Meaning*, editors Shlomo Argamon and Kevin Burns. Berlin: Springer-Verlag, p. 45–58.
- Gaidamavičiūtė, Rūta (2005). Ko pats esi turtingas... [Conversation with Stasys Vainiūnas.] *Kūrybinių stilių pėdsakai. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, p. 36–38.
- Ivanovs, Jānis (2017). *Piano Sonata* (1931). Prelūdiņa cis-moll. Riga: Musica Baltica.
- Meyer, Leonard B. (1989). *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton.
- Narbutienė, Ona (1991). *Stasys Vainiūnas*. Vilnius: Vaga.
- Ravel, Maurice (1909). *Gaspard de la nuit*. Paris: Durand.
- Sutartinės, Lithuanian Multipart Songs. *UNESCO. Intangible Cultural Heritage*. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/sutartins-lithuanian-multipart-songs-00433> [last accessed 01-08-2025].
- Tarptautinis Stasio Vainiūno pianistų ir kamerinių ansamblių konkursas*. URL: <https://konkursai.wixsite.com/ipmc/vainiunas-natos-pianistams> [last accessed 01-08-2025]
- Vainiūnas, Stasys (1940). *Mažoji vabzdžių siuita*, op. 7.
- Vainiūnas, Stasys (1945). *Koncertas Nr. 1*, op. 15.
- Vainiūnas, Stasys (1952). *Koncertas Nr. 2*, op. 22.
- Vainiūnas, Stasys (1963). *Baladė d-moll*, op. 30.
- Vainiūnas, Stasys (1964). *Gimtinės pievos*, op. 31.
- Vainiūnas, Stasys (1965). *Koncertas Nr. 3*, op. 33.
- Vainiūnas, Stasys (1972). *Rauda*.
- Vainiūnas, Stasys (1975). *Koncertas Nr. 4*, op. 40.
- Vainiūnas, Stasys (1977). *Sonata-fantazija*.
- Vainiūnas, Stasys (1981). *Aštuonios nuotaikos*, op. 43.
- Yang, Xiaoning (2021). Research on the Formation and Evolution Mechanism of Composers' Personal Style. *2021 4th International Conference on Arts, Linguistics, Literature and Humanities (ICALLH 2021)*. Editor Zhiwen Zhu. Shantou: Shantou University, June 12–14, p. 53–57.

Stasio Vainiūno pianistinis stilius: ypatingi bruožai ir pianistiniai gestai

SANTRAUKA. Straipsnio tikslas – apibūdinti savitus Stasio Vainiūno pianistinio stiliaus bruožus ir jų perteikimą skirtingais pianistiniais gestais bei technikomis. Daroma prielaida, kad Vainiūno fortepijoninė muzika idealiai pritaikyta muzikos instrumento savybėms ir galimybėms, todėl net sudėtingiausi fortepijoninės muzikos puslapiai dėl daugybės faktūrų, kartojamų rankų padėčių ir siūlomos pirštuotės yra patogūs groti: atsižvelgimas į natūralią rankų konfigūraciją, išmintingas įvairių technikų derinimas ir beveik visiškas kai kurių jų atsisakymas leidžia atlikėjui siekti efektyvių rezultatų, niekada neperžengiant praktiškumo ribų.

Apibendrinant galima teigti, kad Vainiūno pianistinis stilius apima daugybę bruožų, kurie jungia virtuoziskumą su emociniu rezonansu ir kuria gilų ryšį su Lietuvos kultūros šaknimis. Šios savybės pasireiškia pasikartojančiomis technikomis ir gestais, leidžiančiais pianistui pademonstruoti tiek muzikos instrumento galimybes, tiek pianisto meistriskumą, meninį išraiškingumą, tačiau niekada neperžengiant jo galimybių ribų. Manytina, kad fortepijoninė Vainiūno muzika – gana reikšmingas pavyzdys tarp lietuvių kompozitorių kūrybos, nes joje bene įtikinamiausiai išnaudojamos muzikos instrumento galimybės, kartu puikiai prisitaikant prie šiuolaikinės fortepijoninės technikos ypatumų, kas patvirtina glaudų ir kompozitoriaus, ir pianisto, ir fortepijono tarpusavio ryšį. Pastarasis aspektas primena ir apie kitus didžiuosius su fortepijonu labiausiai susijusius kompozitorius, pavyzdžiui, Ludwigą van Beethoveną ir jo sonatas fortepijonui, Franzą Lisztą ir jo opusą „Transcendentiniai etudai“ ar daugybę Fryderyko Chopino ir Claude'o Debussy kūrinių. Dėl šių priežasčių tikimasi, kad Vainiūno muzika sulauks didesnio atgarsio koncertų repertuaruose Lietuvoje ir visame pasaulyje.

Šis straipsnis – Lietuvos mokslo tarybos (LMTTL) finansuojamo projekto Nr. S-MIP-24-136 „Lietuvių fortepijoninio kanono interpretacijos“ dalis.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

Stasys Vainiūnas, pianistinis stilius, fortepijoninė muzika, fortepijono technika, pianizmas.

Rasa DZIMIDAITĖ-
MANKAUSKIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Kalbamasis dainavimas Broniaus Kutavičiaus kūrinyje „Mažasis spektaklis“ ir Vidmanto Bartulio operoje *Pas de deux*

ANOTACIJA. Straipsnyje nagrinėjama *Sprechgesang* vokalinės technikos samprata ir jos taikymo ypatumai dviejų Lietuvos kompozitorių – Broniaus Kutavičiaus ir Vidmanto Bartulio – kūryboje. Tyrimo objektą sudaro kalbamojo dainavimo formos, jų notacinė realizacija bei dramaturginė funkcija interpretuojant tekstą. Analizė grindžiama partitūrų tyrimu, atlikimo praktikos studijomis ir tarptautinių *Sprechgesang* tradicijų apžvalga. Straipsnyje aptartos vokalinės priemonės (*parlando*, *mormorando*, artikuliuotas kalbėjimas, Bartulio sukurta virvelinė notacija) vertinamos kaip leidžiančios plėsti kalbėjimo ir dainavimo sandūros estetiką. Istorinis modernizmo kontekstas pasitelkiamas siekiant atskleisti, kaip eksperimentinis požiūris į balsą ir žodį paskatino naujų vokaliųjų raiškos modelių atsiradimą. Straipsnio tikslas – atskleisti, kaip Kutavičius ir Bartulis transformuoja kalbamojo dainavimo notaciją ir interpretacinį potencialą, suteikdami kalbamojo dainavimo technikai ir jos ryšiui su dramaturgija, semantika bei atlikimo tradicijomis išskirtinę vietą šiuolaikinėje Lietuvos muzikinėje kultūroje.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

Sprechgesang,
Sprechstimme,

kalbamasis dainavimas,
Kutavičius, Bartulis,
virvelinė technika,
lietuvių muzika.

Įvadas

Kalbamasis dainavimas (vok. *Sprechgesang*) – tai unikali vokalinė raiška tarp kalbėjimo ir dainavimo. XX a. ši technika tapo itin svarbi eksperimentuojant su teksto ir muzikos santykiu. Lietuvių kompozitoriai taip pat ieškojo būdų praplėsti balso galimybes, į paieškas įtraukdami netradicines notacijos formas ir atlikimo technikas. Straipsnyje nagrinėjami Broniaus Kutavičiaus (1932–2021) ir Vidmanto Bartulio (1954–2020) kūriniai, kuriuose kalbamasis dainavimas nėra vien epizodinė priemonė, – jis yra ir dramaturgijos bei muzikos struktūros pagrindas. Šių pavyzdžių analizė leidžia suprasti, kaip lietuvių muzikoje atsiskleidė unikalūs požiūris į balso, teksto ir muzikos sąveiką.

XX a. 7–8 dešimtmečiai – itin svarbūs Lietuvos muzikai. Šalį pasiekusios modernizmo idėjos skatino kūrėjus ieškoti individualaus kūrybinio stiliaus, naujovių komponuojant muziką ir įtraukti netradicinių muzikos atlikimo būdų¹. Modernizmo idėjos įsivyravo ir lietuvių literatūroje. Nauji kūrybos vėjai, raiškos priemonės ir temos tapo reikšmingos poeziją ir muziką jungiančiai vokalinei kūrybai. Muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė rašo:

Modernizmo proveržis, atsiribojimas nuo jausminio prado, konstruktyvių kompozicijos sistemų įvaldymas, atšiaurūs skambesiai nubloškė romantinį nusiteikimą į aktualijų užribį. Ieškojimai vyko įvairiomis kryptimis ir neišvengiamai atsispindėjo per santykį su poetiniu tekstu (Gaidamavičiūtė 2024: 26).

Modernėjanti kalba skatino kompozitorius ieškoti šiuolaikinių raiškos priemonių: „Vieni autoriai pageidavo, kad tekstas būtų lakoniškas, pasiduotų muzikinei formai, kiti apskritai jam teikė mažai reikšmės, palikdami tik garso artikuliacijos funkciją“ (ten pat). Šiame kultūriniame kontekste pradėta taikyti ir *Sprechgesang* technika, kurios pirmuosius pavyzdžius lietuvių vokalinėje kūryboje randame Kutavičiaus kūrinuose ir kuri, įvairiai modifikuota, įsipina į Bartulio ir kitų kompozitorių kūrybą. XXI a. kalbamasis dainavimas dažnai tampa raiškos priemone, rečiau – kūrinio kompoziciniu pagrindu.

Muzikologas Vytautas Landsbergis straipsnyje „Juozas Gruodis ir XX amžiaus lietuvių kūryba“ užsimena, kad kompozitoriaus Juozo Gruodžio (1884–1948) daina „Pavasario naktis Berlyne“ (1922) – lyg lietuviškasis „Mėnulio Pjero“ (Landsbergis 2009: 126), tačiau tokį palyginimą labiausiai atspindi išradingas, modernus, ekspresionistinis kūrinio skambesys, o ne kompozicijos technika. Pirmieji kūrybiniai pavyzdžiai, kai lietuvių kompozitoriai pradėjo sąmoningai ir inovatyviai interpretuoti šiuolaikinį poetinį tekstą, ieškoti naujų jo raiškos būdų, sukurti XX a. antroje pusėje.

Kalbamasis dainavimas: raida ir notacija

Terminą *Sprechgesang* išvertus iš vokiečių kalbos, jis reiškia „kalbamąjį dainavimą“ (Klimas n. d.). *Sprechgesang* apibrėžiamas kaip muzikos atlikimo būdas tarp dainavimo ir įprasto kalbėjimo, kartais jis artimesnis vienam ar kitam atlikimo būdai ir tuo pat metu nurodo, kad kalba ir muzika yra savarankiškos meno sritys (Stephan 1998a: 1698). Terminas taip pat apibūdina specifinį balso artikuliacijos tipą – tarp kalbėjimo ir dainavimo (Griffiths 2001: 223). Šalia termino *Sprechgesang* dažnai vartojamas ir kitas artimas terminas – *Sprechstimme* (vok. kalbamasis balsas).

1 Plaćiau žr. Lietuvos modernioji muzika... n. d.

Tyrėjo Juano Allende-Blino spėjimu, *Sprechgesang* ir *Klangsprechen* (vok. skambanti kalba) tikriausiai kilo iš šventų tekstų skaitymo (Allende-Blin 2001: 57). Tuo remiantis galima teigti, kad kalbos ir muzikos jungtis – ne moderniosios muzikos išradimas, o istoriškai susiformavęs reiškinys, kurio tęsinys šiuolaikinėje muzikos kalboje yra *Sprechgesang*. XIX a. ryšys tarp kalbos ir muzikos ypač sustiprėjo. To meto vokiečių kompozitoriai rėmė teoriją, kad muzikos šaknys slypi kalboje, ir iškėlė jos svarbą kurdami vokalines linijas pagal kalbos vingius (Kravitt 1976: 571). Balso partija tapo dramatiška ir panaši į ekspresyvią rečitaciją. Kai kurie vėlyvojo romantizmo kompozitoriai savo kompozicijose siekė taikyti įvairaus lygio perėjimo nuo kalbėjimo prie dainavimo technikas, pavyzdžiui, žymėdami tokias atlikimo nuorodas kaip *flüstern* (vok. šnabzdant), *fast gesprochen* (vok. beveik kalbant), *halb gesprochen* (vok. pusiau kalbant), *mehr gesprochen als gesungen* (vok. labiau kalbant negu dainuojant), *fast gesungen* (vok. beveik dainuojant), *ins Singen hineinkommen* (vok. pereinant į dainavimą) (Kravitt 1962: 20).

Teksto svarbos suvokimas lėmė tokio žanro kaip melodrama² atgaivinimą. Pirmą kartą kalbamąjį dainavimą savo kūryboje panaudojo vokiečių kompozitorius Engelbertas Humperdinckas (1854–1921) pirmajame operos *Königskinder* (liet. „Karaliaus vaikai“, 1897) variante. Tai buvo pirmas kartas, kai kalbamojo balso partija užrašyta tiksliai ritmu ir tiksliais garso aukščiais. Kompozitorius sugalvojo terminą *gebundenes Melodram*³, skirtingai nusakyti tokio stiliaus kūriniumi, kuriame kalbamasis tekstas turi būti atliekamas tiksliai ritmu ir kartu su jį lydinti muzika, o kalbamiesiems intarpams apibūdinti jis pasirinko terminą *Sprechnoten* (vok. kalbamosios natos) (Kravitt 1976: 576). Vėliau kalbamąjį dainavimą naudojo vokiečių kompozitoriai Richardas Straussas (1864–1949) melodramoje *Enoch Arden* (liet. „Enochas Ardenas“, 1898) ir Maxas von Schillingsas (1868–1933) melodramoje *Das Hexenlied* (liet. „Burtininkės daina“, 1904). *Klangsprechen* technika buvo labai svarbi ir kompozitoriaus Ferruccio Busoni (1866–1924) kūryboje: šią techniką jis naudojo operose *Die Brautwahl* (liet. „Nuotakos pasirinkimas“, 1905), *Arlecchino* (1913) ir *Turandot* (1917). Vertėtų pažymėti, kad abi šios melodeklamacinės muzikos raiškos formos atsirado XX amžiuje.

Sprechtstimme buvo naujas vokalinės raiškos būdas, kurį sukūrė Arnoldas Schönbergas (1864–1951), o vėliau jį naudojo ir savaip plėtojo Albanas Bergas (1885–1935) (Griffiths 2001: 223). *Sprechgesang* terminas vartojamas kalbant apie vokalinę techniką, o

2 Melodrama – sceninis kūrinys, kuriame kalba derinama su instrumentine muzika; muzikiniai epizodai kaitaliojami su deklamacija arba veikėjai kalba pritariant muzikai (Kalavinskaitė n. d.).

3 Terminas, nusakantis muzikinio akompanimento lydimą kalbėjimą tam tikru fiksuotu aukščiu (Stephan 1998b).

Sprechstimme – kai kalbama apie balsą kaip instrumentą muzikos kūrinyje⁴. *Sprechgesang* technika įgavo visiškai naują paskirtį Schönbergo kūrinuose: kompozitorius apibrėžė šią raiškos formą, fiksavo sakomo teksto ritmą ir garsų aukštį, taip atimdamas iš atlikėjo interpretacinę laisvę, kuri buvo būdinga XIX a. melodramai. Siekdamas dar aiškiau paaiškinti kalbamojo ir dainuojamojo balsų skirtumus, Schönbergas visus pagrindinius reikalavimus dainininkui surašė vokalinio ciklo *Pierrot lunaire* (liet. „Mėnulio Pjero“, 1911), tapusio svarbiausiu *Sprechgesang* pavyzdžiu, pratarinėje.

Kaip minėta, *Sprechgesang* techniką savo kūryboje taikė ir kompozitorius Bergas. Operose *Wozzeck* (liet. „Vocekas“, 1914–1922) ir *Lulu* (1929–1935) jis naudojo *Sprechstimme* ir savo kūrinuose įvedė sklandų, nenutrūkstamą perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo. Kompozitorius taikė įvairaus pobūdžio kalbėjimo technikas, pavyzdžiui, *mit etwas Gesangsstimme* (vok. šiek tiek dainuojant) ir *gewöhnliches Sprechen* (vok. kalbėti įprastai) (Hirsch 2001: 34). Pierre’as Boulezas keliuose savo kūrinuose, ypač René Charo poezijos aranžuotėse, panaudojo *Sprechstimme* primenančius elementus. Kūrinuose *Le Visage nuptial* (1946) ir *Le Soleil des eaux* (1950) jis tyrinėjo kalbos ir muzikos sąveiką, pasitelkdamas vokales technikas, kurios nutrynė ribas tarp kalbėjimo ir dainavimo. *Sprechstimme* elementai ryškiausiai matomi vokaliniame cikle *Le Marteau sans maître* (liet. „Plaktukas be šeimininko“, 1953–1955), kur kompozitorius panaudojo įvairias vokalinės raiškos formas, įskaitant *Sprechstimme*, niūniavimą ir įprastą dainavimą. Minėtas ciklas dažnai lyginamas su „Mėnulio Pjero“ (Moore 2023). Berndas Aloisas Zimmermannas (1918–1970) operoje *Die Soldaten* (liet. „Kareiviai“, 1965) naudojo *Sprechgesang*, kad perteiktų intensyviausias emocines būsenas ir sudėtingus psichologinius peizažus (Fuller 2025). Karlheinzas Stockhausenas (1928–2007) domėjosi žmogaus balso raiškos galimybėmis ir kūrinyje *Stimmung* (1968), kuriuo tyrinėjo harmoninio obertoninio dainavimo galimybes, pridėjo keletą kalbėjimo elementų.

Siekiant dar tiksliau apibrėžti *Sprechgesang* terminą ir suvokti šios technikos taikymo spektrą ir galimybes, siūloma remtis Rudolfo Stephano pateikta klasifikacija, kuri pagal sąvokos reikšmes nurodo, kaip kompozitoriai taikė šią techniką kūrinuose. Autorius išskiria tris pagrindines *Sprechgesang* taikymo reikšmes:

1. **Paprastoji sąvokos reikšmė.** Pasak Stephano, ji apima raiškų skaitymą, kalbėjimą ir redukuotą dainavimą. Tai yra, pavyzdžiui, viešai deklamuojamas tekstas, epinė poema, ritualiniai skaitiniai. Autorius čia priskiria ir *stile recitativo*, kupletinį liaudišką muzikavimą ar muzikalų kalbėjimą operetėje (Stephan 1998a: 1698).

4 Plačiau žodžių *Sprechgesang*, *Sprechstimme* reikšmės aprašytos internetiniame puslapyje *Oxford Reference*. Nuoroda internete: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100525335> [žiūrėta 2025 03 25].

2. **Konceptualaus ir fiksuoto *Sprechgesang* naudojimo kūrinuose reikšmė.** Tokio kalbamojo dainavimo pradininkas Richardas Wagneris siekė atsisakyti arijų numerių ir grindė savo operas ištisiniu vystymu, taip mėgindamas per muziką išreikšti poeziją. Remdamasis šiuo siekiu, kompozitorius Christianas Louisas Heinrichas Köhleris (1820–1886) iškėlė reikalavimą orientuotis į kalbos liniją. Vėliau, rašydamas operą *Königskinder*, bandymus fiksuoti kalbamojo balso ritmą ir garsų aukštį tęsė kompozitorius Humperdinckas, tačiau jam nepasisėkė to padaryti. Tiksliausią koncepciją, kaip reikėtų naudoti *Sprechgesang*, sukūrė Schönbergas, kuris siekė užrašyti kalbėjimo aukštį, ritmą, garso trukmę, balso *slydimą*, jo greitį ir kitus akcentus. Tęsdamas savo mokytojo Schönbergo tradicijas, Bergas toliau plėtojo *Sprechgesang* techniką, įvedė graduotą skalę, sklاندų ir nenutrūkstamą perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo (ten pat: 1699). Nuo tada kalbamasis dainavimas tapo įprasta meninės raiškos priemone įvairiose muzikinėse formose. Jį kūrinuose naudojo ir Boulezas (*Le Marteau sans maître*, *Le Soleil des eaux*), ir Zimmermannas (*Die Soldaten*, *Requiem für einen jungen Dichter* (liet. „*Requiem jaunam poetui*“, 1967–1969)), ir kt. kompozitoriai.
3. **Kalbos vartojimo muzikos kompozicijoje reikšmė.** Stephanas kalbos kompoziciją apibūdina kaip mėginimą jungti atskirus žodžius, skiemenis, fonemas į natūralią arba dirbtinę kalbą. Dirbtinė kalba gali būti naudinga kaip imitacinis elementas ar tapti kūrinio konstruktyviąja dalimi (ten pat). Keletas tokių pavyzdžių: György'io Ligeti (1923–2006) *Aventures* (1962), *Nouvelles Aventures* (1965), Luciano Berio (1925–2003) *Sequenza III* (1965), Stockhauseno *Stimmung*, Meredith Monk (g. 1942) *Dolmen Music* (1981) ir kiti.

Kalbamojo dainavimo notacijos pradžia susijusi su melodramos žanro atsiradimu. Dažniausiai deklamuojamas tekstas natose buvo išdėstomas virš įprastai užrašytų instrumentinių partijų arba tarp jų. Kartais atskiri skiemenys būdavo pabraukiami, kartais kompozitoriai naudojo specialius notacijos simbolius – rodykles, kad sukurtų vienalaikį ryšį tarp atskirų skiemenų ir muzikinių įvykių (Krämer 2001: 7).

Ritminė notacija taip pat padėjo suderinti tekstą ir muziką, ypač tada, kai įprasti notacijos ženklai būdavo rašomi pagal vienos linijos sistemą virš instrumentinio pritarimo (panašiai kaip perkusinių instrumentų notacija), o tekstas – po juo (ten pat: 8). Humperdinckas žengė svarbų žingsnį *Sprechgesang* notacijoje, fiksuodamas garsus penklinėje. Pirmą kartą šią notaciją kompozitorius panaudojo operoje *Königskinder*. Jis sukūrė muzikinės notacijos tipą, kurio pagrindinė naujovė – kryželio formos (×) natų galvutės (vadinamosios kalbinės natos (vok. *Sprechnoten*)), naudojamos vietoj įprastų ovalo formos natų galvučių.

Vėliau Humperdinco idėjas plėtojo Schönbergas, mėgindamas sujungti emocišes teksto ir muzikos raiškos formas. Ulrichas Krämeris Schönbergo kompozicijose išskiria penkias skirtingas *Sprechgesang* notacijos rūšis, kurios kartais susipina tarpusavyje, yra įvairiai modifikuojamos arba išplečiamos:

- 1) diasteminė fiksuota notacija penklinėje su kryželio formos (\times) natų galvutėmis;
- 2) iš diasteminės notacijos išvestas natų žymėjimas penklinėje su įprastomis natų galvutėmis ir kryželiais ant natų kotelių (\times);
- 3) adiaasteminė notacija penklinėje be natų galvučių (\updownarrow);
- 4) diasteminė nefiksuota notacija penklinėje su kryželio formos natų galvutėmis;
- 5) diasteminė notacija ant vienos eilutės su keliomis pagalbinėmis eilutėmis ir įprastais natų simboliais (Krämer 2001).

Po Schönbergo kompozitoriai mėgino sukurti savo taisykles, kaip reikėtų užrašyti *Sprechstimme* ir jo skambesį. Pavyzdžiui, operoje *Wozzeck* Bergas *Sprechstimme* natas užrašė nurodydamas tikslius garsų aukščius ir ritmines vertes, žymėdamas juos kryželiais ant kotelių. Klavyre taip pat galima rasti kompozitoriaus replikų, tarkime, *gefüstert, ins Singen hineinkommend, ganz gesungen*, iliustruojančių jau minėtą sklandų perėjimą nuo kalbėjimo prie dainavimo. *Sprechstimme* elementai itin ryškūs ir Boulezo kūrinyje *Le Marteau sans maître*: jame kompozitorius taikė niūniavimo ir įprasto dainavimo technikas, taip pat *Sprechstimme* (jį žymėjo vietoj tradicinių natų galvučių naudodamas \times formos ženklą; arba natų kotelius žymėjo kryželiu, greta pateikdamas žodinę nuorodą *quasi parlando*). Siekdami atlikėjui suteikti dar daugiau laisvės, kai kurie kompozitoriai atsisakė aukščio bei ritmo notacijos ir ėmė naudoti grafinę notaciją – vienas tokių pavyzdžių galėtų būti Stockhauseno kūrinys *Stimmung*.

Kalbamasis dainavimas Kutavičiaus „Mažajame spektaklyje“ (1975)

Kutavičius – vienas ryškiausių XX a. antrosios pusės lietuvių kompozitorių. Jo kūryba pasižymi ne tik kalbos, kultūros ir lietuviybės išsaugojimo temomis, bet ir šiuolaikiškumu, išradingumu, todėl kompozitoriaus kūrinuose gausu naujų raiškos priemonių, tarp kurių yra ir *Sprechgesang*, ir kitų kalbamojo dainavimo pavyzdžių.

Vienas pirmųjų lietuvių moderniosios muzikos pavyzdžių, kur Kutavičius naudoja kalbamąjį dainavimą ir kitas vokalinės raiškos priemones, yra „Panteistinė oratorija“ (1970). Kūrinys sukurtas dainininkams, aktoriams ir instrumentiniam ansambliui. Oratorijos tekstą parašė poetas Sigitas Geda (1943–2008). „Panteistinės oratorijos“ vokalinį ansamblį sudaro lyrinis sopranas, skaitytojas, du tenorai, baritonas ir bosas. Kalbamasis dainavimas kūrinyje žymimas keliais būdais: natomis su \times formos natų galvutėmis,

kompozitoriaus žodinėmis nuorodomis „šnabzdėti“, *mormorando*, *parlando*, *mezza voce* (žr. 1 pav.). Įdomu, kad tam tikras vokalines užduotis turi ir orkestro muzikantai: kūrinio pradžioje, 10–20 taktuose, nurodomas tekstas, kurį orkestro muzikantai turi šnabzdėti; panašus epizodas, tačiau atliekamas visų oratorijos atlikėjų, yra 510–515 taktuose; o 795–807 taktuose visi muzikantai atlieka tą patį tekstą, užrašytą neapibrėžto aukščio natomis, be to, čia kompozitorius nurodo „dainuoti“ (it. *canto*) (žr. Kutavičius 1970).

Soprano partijoje kartais naudojamas *glissando*, artimas kalbamajam dainavimui, o kai kur kompozitorius nurodo tarti tik balsius ir priebalsius arba suteikia vietos balso improvizacijai. Muzikologės Ramintos Lampsatis teigimu, Kutavičiui poetinio teksto skambesys, jo nešama viltis, metaforos buvo itin svarbios, tad „Panteistinėje oratorijoje“ orkestras ir dainininkai kartu atlieka ritualinius šnabždesius, ploja ar dainuoja, tarp vokalo ir instrumentinių partijų susipina daugybė atlikimo stilių (Lampsatis 1998: 70).

The image shows a musical score snippet. At the top, there are handwritten annotations in Lithuanian: "atliktai kalba natomis" (sung naturally), "atliktai" (sung), "tada natomis", "akcentu atliktai", "atliktai natomis", "atliktai natomis", "atliktai natomis", "atliktai natomis". Below this, there are several staves. The first staff is a vocal line with a circled number "100" and a star symbol. The second staff is a piano part with a circled number "100" and a star symbol. The third staff is a bass part with a circled number "100" and a star symbol. The fourth staff is a cello part with a circled number "100" and a star symbol. The fifth staff is a double bass part with a circled number "100" and a star symbol. The sixth staff is a percussion part with a circled number "100" and a star symbol. The seventh staff is a woodwind part with a circled number "100" and a star symbol. The eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The tenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eleventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twelfth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fourteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventeenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The nineteenth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twentieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The twenty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirtieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The thirty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fortieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The forty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fiftieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The fifty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixtieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The sixty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The seventy-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eightieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-first staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-second staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-third staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-fourth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-fifth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-sixth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-seventh staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-eighth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The eighty-ninth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The ninetieth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol. The hundredth staff is a string part with a circled number "100" and a star symbol.

1 pav. Broniaus Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ (1970) rankraštis, 100–104 taktai (Kutavičius 1970: 9). Vyrų balsų ansamblio partija su kryželio formos natomis ir kompozitoriaus nuoroda kalbėti kuo natūraliau ar artimiau rečitavimui, nekeičiant dinamikos ir balso spalvos

Toliau šiame straipsnyje analizuojamas Kutavičiaus kūrinio „Mažasis spektaklis“ vokalines partijas užrašymas ir jame taikomos kalbamojo dainavimo technikos, siekiant atskleisti, kokias vokalines priemones kompozitorius pasirenka ir kaip jos žymimos notacijoje. Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ – vienas XX a. 7-ojo dešimtmečio pradžioje lietuvių muzikoje susiformavusios pakraipos pavyzdžių, tuo metu pasižymėjęs šiuolaikiškumu ir išradingumu. Penkių dalių kūrinys (jo centre – herojaus išgyvenimai, akistata su pasauliu ir savimi) skirtas aktorei, dviem fortepijonams ir dviem smuikams. Šiame kūrinyje taip pat skamba poeto Gedos eilės. Muzikologė Vida Umbrasienė teigia, kad „jautriai

derindamas cikliškumo sampratą su serijine technika, aleatorika, minimalistine technika ir *Sprechstimme*, kompozitorius sukuria iš pirmo žvilgsnio gana paprastą kompoziciją, kurioje gana aiški aliuzija į teatro ir muzikos sintezę“ (Umbrasienė 2002: 7). Tai sufleruoja muzikos instrumentų išdėstymas scenoje (pirmasis smuikas ir fortepijonas turi skambėti toli (it. *lontano*), o antrasis smuikas – arti (it. *vicino*), taip tarsi kuriama scenografija. Ryšį tarp muzikos ir teatro sustiprina ir aktorės pasirinkimas pagrindiniam vaidmeniui. Šitaip kompozitorius ieško netradicinės raiškos, spontaniškos improvizacijos, nors klavyre jokių nuorodų į improvizaciją nėra (ten pat). Svarbu ir tai, kad kompozitorius kūrinio dalims parinko ne poetinius pavadinimus, o terminus iš muzikos ar teatro sričių – „Preljudas“, „Monologas“, „Antraktas“, *Scherzo*, „Postljudas“. Visose „Mažajo spektaklio“ dalyse (išskyrus „Antraktą“) Kutavičius naudoja vis kitokį netradicinį vokalines partijos užrašymo būdą. Analizė atlikta remiantis 1979 m. išleistu kompozitoriaus natų leidiniu *Mažasis spektaklis* ir tų pačių metų garso įrašu⁵. Siekiant atskleisti, kokias vokales priemones kompozitorius pasirenka ir kaip jos yra žymimos notacijoje, toliau analizuojama, kaip yra užrašyta „Mažajo spektaklio“ vokalinė partija ir kaip kūrinyje taikomos kalbamojo dainavimo (*Sprechgesang*) technikos.

„Preljudas“ pristato muzikinę medžiagą. Čia laikas skaičiuojamas sekundėmis, o po trumpos instrumentinės įžangos įstoja balsas. Aktorė taiko *mormorando* ir *parlando* vokales priemones, kurios primena Schönbergo *Sprechstimme*. Kompozitorius notacijoje nenurodo tikslaus *mormorando* aukščio ir trukmės, bet pažymi melodijos reljefą (žr. 2 pav.).



2 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Preljudas“,
7–61 taktai (Kutavičius 1979: 9)

Parlando fragmentai taip pat nežymi tikslaus aukščio ar trukmės, tačiau melodija užrašyta ant tiesės, o garsai sujungti linijomis, leidžiančiomis įsivaizduoti melodijos diapazoną (žr. 3 pav.). Taip Kutavičius perteikia balso, kaip galimybių simbolio ir vilties intencijos, idėją (Lampsatis 1998: 44). Klausantis įrašo galima išgirsti, kad aktorė taiko *glissando* raiškos priemonę – toks pasirinkimas taip pat siejamas su ekspresionistų siekais kuo jautriau atspindėti žmogaus psichologinę būseną (Umbrasienė 2002: 9). *Parlando*

5 Kutavičiaus kūrinio „Mažasis spektaklis“ garso įrašas, kuriame skamba aktorės Nijolės Gelžinytės balsas, fortepijonu groja Liuda ir Kęstutis Grybauskai, smuiku – Eugenijus Urbonas ir Gediminas Dalinkevičius (Kutavičius 2011).

intensyvumas susijęs su poetiniu tekstu. „Preljude“ *mormorando* ir *parlando* naudojami paeiliui (6 *morm.* frazės → *parlando* → 6 *morm.* frazės → *parlando* → 3 *morm.* frazės).



3 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Preljudas“, 91–95 taktai (ten pat: 12)

Kontrastinga antroji dalis – „Monologas“ – tarsi veiksmo pradžia. Vokalinė partija yra dainuojama, tačiau smulkios ritminės vertės ir žemas registras artina atlikimą prie rečitacijos (žr. 4 pav.). Frazės trumpos, turi aiškią ritminę figūrą. Melodinę liniją sudaro motyvas iš pasikartojančių garsų (*c, d, e, d, c, d, e* ir t. t.). Pabaigoje šis motyvas netikėtai baigiasi *b* garsu.



4 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), „Monologas“, 37–38 taktai (ten pat: 26)

Scherzo – dramaturginė kulminacija, netikėta, greita ir veržli dalis. Scena padalijama į dvi dalis: pirmame plane – aktorė ir fortepijonas, antrame – likęs ansamblis. Kompozitorius natose nurodo, kad „smuikai ir fortepijonas sudaro foną aktorei bei palydinčiam ją fortepijonui“ (Kutavičius 1975: 34). Vokalinės linijos aukštis nepažymėtas, tačiau ritmas aiškus (žr. 5 pav.). Tekstas rečituojamas ritmiškai tiksliai, auginamas iki kulminacijos, kuri nutrūksta netikėtai, vėliau frazės skaidomos į trumpesnes.



5 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975), *Scherzo*, nenurodyti takto brūkšniai (ten pat: 41)

Penktoji kūrinio dalis „Postljudas“ apibendrina visą kūrinį. Aktorės partijoje nurodytas tikslus garsų aukštis, o ritmą ir tempą lemia tarpai tarp natų: kuo didesnis atstumas, tuo ilgesnės natos (žr. 6 pav.).

Attrice

mf Il - gai gu - litu šal - to - je va - sa - roj, žiū - rė - da - mas | dan - gų.

sf

Me - tai pra - ė - jo, o aš te - be - sto - viu su ke - lel - vio dra - bu - žiais.

6 pav. Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“ (1975) „Postliudas“,
nenurodyti takto brūkšniai (ten pat: 46)

Apibendrinant galima teigti, kad Kutavičius kūrinyje „Mažasis spektaklis“ nuosekliai plečia kalbamojo dainavimo raiškos ir jos notacijos galimybes, pasitelkdamas įvairias neapibrėžtas ar iš dalies apibrėžtas vokalines technikas. Skirtingose kūrinio dalyse kompozitorius renkasi vis kitokį vokalinės linijos užrašymo būdą: nuo *mormorando* ir *parlando*, kuriuose aiškiai žymimas tik melodijos kontūras, iki ritmiškai tikslaus, tačiau nenurodyto aukščio recitavimo, arba priešingai – tiksliai pažymėto aukščio, bet ritmiškai laisvos vokalinės struktūros. Tokia kintanti notacija leidžia Kutavičiui organiškai derinti kalbos intonaciją su muzikiniu veiksmu ir dramaturgija, išlaikyti gyvą, teatrališką vokalinės raiškos pobūdį. Skirtingai nei Schönbergas, kuris taikė tik *Sprechstimme* techniką, Kutavičius nevienareikšmiškai remiasi kalbamojo dainavimo principais ir kuria savitą, lietuvišką jų interpretaciją: fragmentuoja melodiką, manipuliuoja notacijos neapibrėžtumu ir sustiprina ryšį tarp balso, teksto ir sceninio vyksmo. Šitaip „Mažasis spektaklis“ tampa ne tik techninių sprendimų, bet ir konceptualios vokalinės dramaturgijos pavyzdžiu, kuriame balsas išplečiamas už tradicinio dainavimo ribų.

Bartulio opera *Pas de deux* ir joje taikoma virvelinė technika

Kompozitoriaus Bartulio požiūris į kūrinuose naudojamą tekstą buvo savitas: jis siekė natūralaus muzikos ir žodžio skambesio. Tai lėmė, kad kompozitorius atrado naują, originalų būdą vokalinei partijai užrašyti ir pats jį pavadino virveline technika⁶. Pirmą kartą tokį vokalinės partijos užrašymo būdą jis panaudojo vienaveiksmėje operoje „Pamoka“ (1993). Operos libretą pagal to paties pavadinimo Eugène'o Ionesco (1912–1994) pjesę parašė Bartulis.

Virvelinė technika, kuri Lietuvoje iki tol dar nebuvo taikyta, – viena aleatorikos formų, kuri yra susijusi su *Sprechgesang* technika ir leidžia veikėjams gana laisvai interpretuoti tekstą. Virvelinė technika natose užrašoma jungiant garsus (po kuriais yra žodžiai)

6 Tai Bartulio sugalvotas terminas, apibūdinantis jo vokalinių partijų užrašymo būdą partitūroje.

linijomis, ir tokia sujungta frazė tarsi sudaro virvelę (žr. 7 pav.). Tada dainininkas ar aktorius taria žodžius jų neišdainuodamas, taip priartėdamas prie kalbos, o kompozitorius gali paprasčiau užrašyti norimą melodiją. Svarbu paminėti ir tai, kad intonacija dažnai tampa atsitiktinė. Pasirinkdamas *Sprechgesang* technikai artimą vokalinės linijos užrašymo būdą, Bartulis siekė kuo natūralesnės ir tikslesnės teksto interpretacijos, taip pat, kaip rašoma Gaidamavičiūtės straipsnyje, atrasti tokią dainavimo manierą, kuri išreikštų autoriaus mintį, klausytojams būtų suvokiama, o vokalistams *įkandama* (Gaidamavičiūtė 2007: 51). Šiek tiek plačiau apie virvelinės technikos pasirinkimą ir kuo ji tiko operai „Pamoka“ kompozitorius papasakojo per interviu:

Esmė ta, kad intonavimas iš natų turi minusą, nes dingsta tarpai tarp natų, žodžiai atskiria, o kai užrašai virveline technika, žodis teka laisvai, nubrėžtos tik intonacinės ribos, kuriose jis turi veikti, balsinį intensyvumą gali nusistatyti pagal savo balsą, pagal jo registrus, pagal balsinę dramaturgiją, aišku, palikdamas rezervą kulminacijoms“ (Bartulis, cit. iš Gaidamavičiūtė 2005: 238).

Virvelinė technika leido Bartuliui savaip sulėtinti, išretinti ir ritmizuoti tekstą.

7 pav. Vidmanto Bartulio operos „Pamoka“ (1993) rankraštis, virveline technika užrašyta vokalinė partija, 9 skaitmuo (Bartulis 1993: 22)

Virveline technika užrašytos ir kito Bartulio kūrinio – kamerinės operos *Pas de deux* – vokalinės partijos. Ši opera sukurta 2007 m., o jos premjera įvyko tais pačiais metais gruodžio 3 d. Šv. Kotrynos bažnyčioje Vilniuje (*V. Bartulio opera...* 2008). Vieno veiksmo operos libretą⁷ pagal Alexandre'o Dumas (1802–1870) tekstus (juos į lietuvių kalbą vertė Vita Malinauskaitė, Jonas Bulovas ir Regina Sutkienė) parašė pats kompozitorius.

Šis Bartulio kūrinys – tai operos *seria* ir kulinarinės operos⁸ derinys. *Pas de deux* atlikėjų ansamblį sudaro du aktoriai (vyras ir moteris), 2 smuikai, violončelė, kontrabosas, 3 saksofonai (sopranas, altas, baritonas), bosinis klarnetas, bosinis trombonas, klavesi-

⁷ Operoje veikia Prancūzijos karalius Liudvikas XVI, Prancūzijos karalienė Marija Antuanetė, tarnai, virėjai ir revoliucionieriai. Veiksmas vyksta 1793 m. sausį Paryžiuje, Tاملpio rūmų virtuvėje.

⁸ Šis apibūdinimas susijęs su per visą operos veiksmą verdama sriuba.

nas, 2 mušamieji instrumentai, dirigentas ir virėjas. Bartulis apie šią operą pasakojo, kad tai „iš esmės rojalistinė opera, pagražinta revoliuciniais ir kulinariniais atspalviais, dviem aktoriams, dvylikai muzikantų, dirigentui ir virėjui“ (Bartulis, cit. iš ten pat). Kadangi operos veiksmas vyksta paskutinę dieną prieš karaliaus Liudviko XVI nukirsdinimą, 12 muzikantų simbolizuoja Paskutinės vakarienės dalyvius. Operos premjeroje pagrindinius vaidmenis atliko Audronė Paškonytė (Marija Antuanetė), Evaldas Jaras (Liudvikas XVI), Bartulis (virėjas), režisierius, scenografas ir kostiumų dailininkas Juozas Arčikauskas, dirigentas Donatas Katkus (ten pat).

Operoje *Pas de deux* į pirmą planą iškeltas kulinarinis aspektas tarsi paslepia situacijos esmę: karaliaus galvos nukirsdinimas ir iš to kylančios emocijos vaizduojamos prabėgomis, o svarbiausiu dalyku tampa kompozitoriaus išvirta sriuba (Gaidamavičiūtė 2024: 184). Operoje situacijos ir teksto prasmės pateikiamos su priešingu emociniu atspalviu, tad klausytojas turi pats iššifruoti potekstes. Žodžių prasmę lemia intonacija, o kontekstą kuria kiti komponentai (ten pat: 191). Operoje veikia trys pagrindiniai veikėjai: karalius Liudvikas XVI ir karalienė Marija Antuanetė dainuoja rečitatyvus, o virėjas nebyliai dirba savo darbą. Tai nurodo ir socialinį veikėjų statusą – kilmingieji kalba (dainuoja), o virėjas, būdamas žemesnio rango, tokios teisės neturi. Jis tik gestikuliuoja ir kartais skleidžia garsus virtuvės įrankiais, šitaip tarsi komentuodamas scenos vyksmą ir taip jungdamas praeitį su dabartimi (ten pat).

Opera prasideda orkestro prologu. Po jo karalienės personažas, kuris atlieka gana ilgą monologą, partitūroje apimantį 10–31 skaitmenis, pradeda kurti pirmą paveikslą (žr. Bartulis 2007: 9–41). Karalienės (kaip ir karaliaus) vokalinė partija užrašyta virveline technika taip pat kaip operos „Pamoka“ partitūroje (žr. 8 pav.). Dauguma natų – aštuntinių verčių, pasitaiko šešioliktinių ir ketvirtinių, kai kuriose frazėse randama triolių ir kvintolių, nurodytos pauzės, akcentai – visa tai patvirtina, kad ritmas vokalinės partijos interpretacijai yra svarbus.



8 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis, karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 11 skaitmuo (ten pat: 9)

Dauguma natų – netikslaus aukščio, tačiau melodinės linijos leidžia atpažinti plačias kalbamojo balso galimybes. 9 pav. rodo žemiausiai užrašytus garsus, o 10 pav. – aukščiausiai.



9 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 23 skaitmuo (ten pat: 30)



10 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 26 skaitmuo (ten pat: 35)

Kai kuriose frazėse (žr. 11 pav.) virš natų nėra nubrėžta vingiuotų linijų, taip pat nėra pateikta nuorodų atlikti dainuojant ar tiksliai intonuojant garsus – šiuose epizoduose naudojamos kalbėjimui artimos raiškos priemonės. Kadangi operos premjeroje dalyvavo aktoriai, galima teigti, kad šiuo atveju irgi buvo pasitelkiamos kalbėjimui artimos raiškos priemonės, nes dainuoti itin aukšta tesitūra ilgą laiką (operoje yra ir ilgiau trunkančių epizodų) atlikėjams būtų labai sudėtinga.



11 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,
karalienės Marijos Antuanetės vokalinė partija, 27–28 skaitmenys (ten pat: 37)

Po kelių karaliaus frazių skamba antrasis karalienės monologas, kuriame ji vardija patiekalo ingredientus (ten pat: 44–54). Čia kompozitorius taip pat atsisako vingiuotos linijos virš natų, tačiau aukšta tesitūra ir tai, kad nėra nuorodos dainuoti, sufleruoja, kad aktorius naudoja kalbines raiškos priemones. Panašus epizodas skamba ir antro paveikslas pradžioje (ten pat: 87–100).

Karalienės vokalinėje partijoje yra pateikta nuorodų į kitus garsinius efektus, pavyzdžiui, „palaiptiui garsinant dainingai spiegti. Stengiantis pataikyti į harmoniją“ (ten pat: 159–185). Minėtas epizodas gana ilgas, todėl jam būtinai reikalinga vokalinė išstvermė ir geras dramaturginis išdėstymas. Šis epizodas baigiasi karaliaus ištariamą žodžiu *mirtis* (ten pat: 185).

Pirmosios karaliaus frazės nuskamba epizode, pažymėtame skaitmeniu 31. Jo vokalinės partijos užrašymo būdas toks pat kaip karalienės (žr. 12 pav.). Kalbamojo balso

diapazonas irgi identiškas. Įdomu tai, kad, be dainavimo, aktorius turi atlikti ir fizinius veiksmus – pavyzdžiui, prašoma „spragsėti pirštais“ (ten pat: 43, 46).



12 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,
karaliaus Liudviko XVI vokalinė partija, 39 skaitmuo (ten pat: 55)

Antrame paveiksle, kai karalienė kalba apie patiekalo gaminimą, karaliaus partijoje atsiranda vokalinės raiškos priemonių, imituojančių atodūsius (*ab*) (žr. 13 pav.).



13 pav. Vidmanto Bartulio operos *Pas de deux* (2007) rankraštis,
karaliaus Liudviko XVI vokalinė partija, 68 skaitmuo (ten pat: 92)

Lyginant Bartulio operų *Pas de deux* ir „Pamoka“ partitūras, galima įžvelgti, kad „Pamokos“ vokalinių partijų amplitudė yra didesnė, melodinių linijų vingiai – staigesni, platesni. Abiejose operose yra nuorodų į vokalinius efektus, atodūsius, spieгимą, šaukimą. „Pamokos“ vokalinės linijos daug pasako apie veikėjų charakterius, kuria dramatiškumą, o to šiek tiek pasigendama operoje *Pas de deux*, kurioje į pagrindinį planą iškeliamas kulinarinis aspektas. Ateityje būtų naudinga palyginti abiejų operų premjerinius atlikimus, įsiklausyti į aktorių naudojamas balsinės raiškos priemones, įsigilinti į užrašytų natų interpretacijas, tačiau kol kas nepavyksta rasti *Pas de deux* vaizdo ar garso įrašo.

Išvados

XX a. pabaigos–XXI a. pradžios lietuvių muzika pasižymi stilių įvairove. Nors kalbamasis dainavimas dažniau naudojamas kaip pavienė raiškos priemonė, randami keli atvejai, kai ši technika tampa kūrinio kompoziciniu elementu. Apibendrinant galima teigti, kad kalbamasis dainavimas lietuvių muzikoje yra ne atsitiktinė modernizmo laikotarpio naujovė, bet organiška raiškos priemonė, leidusi kūrėjams plėsti balso galimybių ribas. Kutavičiaus kūryboje ši technika įgauna teatrinę ir ritualinę pobūdį: „Panteistinėje

oratorijoje“ kalbamasis dainavimas virsta bendru garso ir prasmės veiksmu, jungiančiu muzikantus, dainininkus ir tekstą į vieną daugiasluoksnį procesą, o „Mažajame spektaklyje“ kalbamoji vokalinė raiška tampa dramaturgijos ašimi, atveriančia psichologinių būsenų bei improvizacinės laisvės galimybes.

Savo ruožtu Bartulis ne tik perima *Sprechgesang* idėją, bet ir pritaiko ją kurdamas naują, originalią virvelinę notaciją. Ši sistema leidžia natūraliau perteikti teksto ritmiką ir intonaciją, be to, pasiūlo alternatyvą tradicinei vokalo žymėjimo praktikai. Taip Bartulio kūryboje kalbamasis dainavimas tampa ne papildomu efektu, o dramaturgiškai pagrįsta konstrukcija, sudarančia sąlygas personažams gyventi tarp kalbos ir muzikos.

Analizuojant „Mažąjį spektaklį“ ir *Pas de deux* paaiškėjo, kad abiejų kūrinių autoriai – Kutavičius ir Bartulis – skirtingomis priemonėmis išplėtė lietuvių vokalinės muzikos raiškos ribas. Kutavičius savo kūryboje labiau akcentavo kolektyvinį balsų veiksmą ir ritualinį elementą, o Bartulis – individualią teksto interpretaciją ir muzikos tėkmę. Ši skirtis patvirtina, kad kalbamasis dainavimas gali būti naudojamas tiek kaip bendras atlikimo būdas, jungiantis atlikėjus į vieną garsinę erdvę, tiek kaip intymus, subjektyvus personažo raiškos būdas. Toks požiūris leidžia daryti išvadą, kad lietuvių muzikos tradicijoje kalbamasis dainavimas įgavo savitą, originalią formą, kurią galima laikyti ne tik modernizmo įtakos rezultatu, bet ir nacionalinės muzikos raiškos plėtote. Šiuolaikiniam atlikėjui straipsnyje nagrinėti kūriniai kelia unikalių interpretacinių iššūkių: surasti ir išlaikyti pusiausvyrą tarp kalbos ir dainavimo, tarp tikslumo ir laisvės, tarp dramaturginės vaidybos ir muzikinės struktūros.

*Įteikta 2025 09 24
Priimta 2025 11 17*

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Allende-Blin, Juan (2001). Über Sprechgesang. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 46–61.
- Bartulis, Vidmantas (1993). *Pamoka* (operos rankraštis). Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Bartulis, Vidmantas (2007). *Pas de deux* (operos rankraštis). Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Fuller, Nicholas (2025). Die Soldaten (Zimmermann). *The Opera Scribe*, February 3, 2025. Nuoroda internete: <https://operascribe.com/2025/02/03/295-die-soldaten-zimmermann/> [žiūrėta 2025 05 26].
- Gaidamavičiūtė, Rūta (2005). Kompozitorius Vidmantas Bartulis visur atsiranda ir dingsta laiku: pokalbis su šių metų Nacionalinės premijos laureatu. *Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 227–241.
- Gaidamavičiūtė, Rūta (2007). Vidmanto Bartulio „Pamoka“ – tarp aleatorikos ir autorinės interpretacijos. *Vidmantas Bartulis. Tarp tylos ir garso*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 49–75.

- Gaidamavičiūtė, Rūta (2024). Bartulis' Expression in the Opera. *Mūzikas akadēmijas Raksti*, 6, p. 182–198. Nuoroda internete: <https://scriptamusica.lv/index.php/mar/article/view/174> [žiūrėta 2025 03 14].
- Griffiths, Paul (2001). Sprechgesang. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, New York: Grove, p. 223.
- Hirsch, Peter (2001). „Ohne Titel“. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 33–36.
- Kalavinskaitė, Danutė (n. d.). Melodrama. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/melodrama-1/> [žiūrėta 2025 09 17].
- Klimas, Jonas (n. d.). Ekspresionizmas muzikoje. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/ekspresionizmas-muzikoje/> [žiūrėta 2025 09 17].
- Krämer, Ulrich (2001). Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg. *Muzik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*. München: Bosch-Druck, p. 6–32.
- Kravitt, Edward F. (1962). The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Period. *Acta Musicologica*, 34, p. 18–28.
- Kravitt, Edward F. (1976). The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama. *The Musical Quarterly*, 62(4), p. 571–590.
- Kutavičius, Bronius (1970). *Panteistinė oratorija*. Rankraštis. Lietuvos muzikos informacijos centro biblioteka.
- Kutavičius, Bronius (1979). *Mažasis spektaklis*. Vilnius: Vaga.
- Kutavičius Bronius (1975). *Mažasis spektaklis*. Nuoroda internete: <http://projektas-muzika.lmta.lt/media/slm/muzika/Kutavicius%20-%20Mazasis%20spektaklis.pdf> [žiūrėta 2025 09 20].
- Kutavičius, Bronius (2011). *Mažasis spektaklis. The Small Spectacle*. Bronius Kutavičius ir Nijolė Gelžinytė. Kompaktinė plokštelė. Vilnius: Lietuvos muzikos informacijos centras.
- Lampsatis, Raminta (1998). *Bronius Kutavičius: A Music of Signs and Changes*. Vilnius: Vaga.
- Landsbergis Vytautas (2009). Juozas Gruodis ir XX amžiaus lietuvių kūryba. *Juozas Gruodis epochų sankirtose*, sud. Algirdas Jonas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 123–131.
- Lietuvos modernioji muzika: istorija ir dabartis (n. d.). *Lietuvos muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine-istorija/> [žiūrėta 2025 05 14].
- Moore, Justin Patrick (2023). IRCAM PT I: The Musical Poetics of Pierre Boulez. *Sothismedias.com*, April 3, 2023. Nuoroda internete: <https://www.sothismedias.com/home/ircam-pt-1-the-musical-poetics-of-pierre-boulez> [žiūrėta 2025 05 26].
- Stephan, Rudolf (1998a). Sprechgesang. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 8, Bärenreiter, p. 1698–1701.
- Stephan, Rudolf (1998b). Was bedeutet der Verzicht auf fixierte Tonhöhen? Überlegungen zur Situation der Sprachkomposition. *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Band 1: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*. Kassel: Bärenreiter, p. 402–404. Nuoroda internete: <https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A37042/attachment/ATT-0/> [žiūrėta 2023 06 10].
- Umbrasienė, Vida (2002). Broniaus Kutavičiaus „Mažasis spektaklis“: akustinio ir grafinio teksto interpretacija. *Lietuvos muzikologija*, 3, p. 6–16.
- V. Bartulio opera kvepės sriuba ir intriga (2008). *Delfi.lt*, 2008 m. rugsėjo 15 d. Nuoroda internete: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/vbartulio-opera-kvepes-sriuba-ir-intriga-18540468> [žiūrėta 2025 05 07].

Sprechgesang* in Bronius Kutavičius' composition *Mažasis spektaklis* and Vidmantas Bartulis' opera *Pas de deux

SUMMARY. This article explores the use of *Sprechgesang* – a vocal technique situated between speech and singing – in the works of two prominent Lithuanian composers: Bronius Kutavičius and Vidmantas Bartulis. While *Sprechgesang* originated in early 20th-century modernism, gaining prominence through composers such as Schönberg and Berg, its appearance in Lithuanian music reflects the broader cultural shifts of the 1960s–1980s, when modernist aesthetics, experimentation and new relationships between text and music began to influence artistic creation.

The study begins by outlining the historical development of *Sprechgesang* and its notational practices. It traces the technique from 19th-century melodrama, where rhythmically notated spoken text first appeared, to Schönberg's pioneering approach in *Pierrot lunaire*, which precisely controls pitch contour, rhythm and vocal inflection. The article reviews how later composers – Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Meredith Monk and others – expanded the expressive possibilities of speech-based vocalisation, often through graphic or hybrid notations.

Against this international background, the article examines the Lithuanian context. Kutavičius and Bartulis both drew on *Sprechgesang*, but in distinct ways aligned with their artistic aims. Kutavičius' *Mažasis spektaklis* (*The Small Spectacle*, 1975) integrates *parlando*, *mormorando* and *glissando*-like vocal gestures. Each movement employs a different type of nontraditional notation – from approximate melodic contours to rhythm-only recitation – emphasising expressive immediacy, spontaneity and psychological nuance. Earlier works such as the *Panteistinė oratorija* (*Pantheistic Oratorio*, 1970) show Kutavičius experimenting with X-shaped noteheads, whispered speech and vocal effects shared between singers and instrumentalists. For him, speech, chant, and vocal improvisation became essential tools for exploring ritual, symbolism and the intuitive dimension of poetic language.

Bartulis approaches spoken vocality differently. Seeking a natural, flexible connection between word and music, he developed an original notational system known as the winding line (*virvelinė*) notation, first used in the opera *Pamoka* (*The Lesson*, 1993). Here, words are linked by lines that outline broad intonational boundaries rather than precise pitches, allowing performers to speak-sing freely while maintaining musical direction. This notation system appears again in the chamber opera *Pas de deux* (2007), where two aristocratic characters deliver recitative-like speech-song while a silent cook

KEYWORDS:

Sprechgesang,
speech-based vocalisation,
Kutavičius, Bartulis,
winding line (*virvelinė*)
notation, Lithuanian
music.

comments nonverbally. The winding line notation supports Bartulis' dramaturgy by slowing, stretching or rhythmically shaping text, emphasising semantic ambiguity and ironic contrast between meaning, tone and musical setting.

Both composers thus expand the expressive and notational boundaries of *Sprechgesang* within Lithuanian music. Kutavičius aligns the technique with ritualistic, symbolic, and psychological expression, while Bartulis adapts it to contemporary theatre, irony and text-focused vocal dramaturgy. Together, their works demonstrate how spoken-song techniques can articulate a distinctly Lithuanian voice within the broader modernist tradition.

Raminta NAUJANYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Kūnas kaip išplėstinis instrumentas: kūrėjo, atlikėjo ir technologijos sąveika taikant gestais valdomus muzikos instrumentus

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

gestais valdomi
instrumentai,
įkūnijimas, išplėstinis
kūnas, agentiškumas,
interaktyvi muzika,
vizualumas, gyvumas,
MiMu Gloves, kūrėjo ir
atlikėjo vaidmuo.

ANOTACIJA. Straipsnyje analizuojama kūrėjo, atlikėjo ir technologijos sąveika gestais valdomų muzikos instrumentų atveju, ypatingą dėmesį skiriant įkūnytos muzikos kūrybos principams. Remiantis autorės kūrybine praktika ir interaktyvaus valdiklio *MiMu Gloves* naudojimo patirtimi, nagrinėjami įkūnijimo, agentiškumo, vizualumo ir gyvumo aspektai, atskleidžiant jų tarpusavio ryšius ir įtaką muzikos atlikimo bei komponavimo logikai. Aptariami kūno kaip išplėstinio instrumento konceptai, kūrybos per veiksmą modeliai ir technologinių sprendimų poveikis kompoziciniams bei atlikimo pasirinkimams. Tyrimas atskleidžia, kad interaktyvios gestų sistemos ne tik transformuoja tradicinį kūrėjo vaidmenį, bet ir kuria daugiasluoksnę, konteksto bei socialinės aplinkos veikiamą sąveiką, kurioje garsas, judesys ir technologija funkcionuoja lygiaverčio dialogo principu.

Įvadas

Technologijos, interaktyvūs įrenginiai suteikia galimybę muziką kurti per kūno fiziologiją, pasitelkiant judesius. Tokie elementai keičia tradicinį kūrybos procesą, sujungdami žmogaus kūno veiksmus su skaitmeninėmis sistemomis, leidžiančiomis pasiekti autentiškų, išskirtinių garsinių rezultatų, o kūnas, judesiai ir garsas tampa neatskiriamomis kūrybinio proceso dalimis. Iš elektroninių muzikos instrumentų įvairovės galima išskirti vieną įrenginių grupę – gestais valdomus ir netaktiliniu būdu garsą generuojančius instrumentus. Janas Schacheris straipsnyje *Capture and Express, Question and Understand: Gloves in Gestural Electronic Music Performance* gestinę muzikinę sąveiką apibūdina kaip tokia, kuri „leidžia atlikėjui tiesiogiai valdyti garsą realiuoju laiku per kūno judesius, taip sugrąžindama fizinį veiksmą į muzikos atlikimą“ (Schacher 2022: 2). Interaktyvių, gestais valdomų sistemų atsiradimas ne tik transformuoja muzikos kompo-

navimo eigą, bet ir suponuoja naujo tipo santykių su garsine medžiaga formavimąsi. Tokie pokyčiai skatina kelti klausimus, kaip gestais valdomos technologijos keičia atlikėjo vaidmenį ir kokius naujus kūrybinius santykius jos įgalina.

Šiuolaikinėje interaktyvios muzikos kūryboje, kai kompozitorius tampa ir atlikėju, o technologija – aktyviu kūrybos proceso dalyviu, kinta tradicinės muzikos komponavimo, atlikimo bei autorystės sampratos. Tai inspiruoja permąstyti, kaip interaktyvios sistemos keičia muzikos kūrinio struktūros, autorystės ir elektroninės muzikos gyvumo suvokimą ir kaip tai veikia patį muzikos patyrimą. Kūrybos logika interaktyvioje muzikoje skiriasi nuo tradicinės, kadangi šiuo atveju būtina sukurti ne tik muzikinę idėją, bet ir specifinės sąveikos architektūrą, kuri leidžia gyvą, įkūnytą atlikimą. Vizualūs gestai ir judesiai padeda žiūrovui susieti garsą su jo šaltiniu, sustiprina įsitraukimą ir padeda aiškiau atlikti kūrinį. Kai ši sąsaja prarandama arba tampa neryški, silpnėja estetinis ryšys ir atlikimas darosi nepaveikus. Galiausiai, kūrinys vis dažniau suvokiamas kaip atvira, sąveikos būdu kintanti struktūra, o kompozitoriaus vaidmuo keičiasi iš esmės, decentralizuojasi ir susilieja su atlikėjo vaidmeniu. Pastarajame kontekste atsiveriantis agentiško aspektas skatina išsiaiškinti, koku būdu sprendimų priėmimo galios pasiskirsto tarp kūrėjo, kūno, technologijos ir konteksto. Straipsnyje keliami klausimai analizuojami daugiausia remiantis Ramintos Naujanytės autorinės kūrybos pavyzdžiais ir atlikėjos¹ praktika, kas leidžia tirti minėtus aspektus žvelgiant per vidinės kūrybinės patirties prizmę.

Kūnas kaip išplėstinis instrumentas: kūrėjo, atlikėjo ir technologijos įkūnyta sąveika

Lyginant su įprasta komponavimo praktika, šiais laikais kompozitoriaus užduočių interaktyvios muzikos srityje daugėja: norint pasiekti garsinį rezultatą, iš pradžių reikia susikurti gestų valdymo sistemą ar net valdiklį, kuriuos naudojant būtų galima generuoti muzikinius reiškinius. Kaip vieną kūrybinio proceso dalyvių galima išskirti būtent gestų valdiklį, kuriam padedant specifiniai kūno judesių duomenys perduodami programavimo aplinkai. Dar tiksliau, pats gestas savaime įgyja reikšmę ir bendrame kontekste veikia kaip svarbus aspektas. Alexanderis Refsumas Jenseniusas straipsnyje *To Gesture or Not? An Analysis of Terminology in NIME Proceedings 2001–2013* termino *gestas* sampratą apsvarsto taip: „Žvelgiant iš žmogaus ir kompiuterio sąveikos perspektyvos, *gesto* terminas buvo priimtas kaip apibūdinantis kūno sąveiką su kompiuterinėmis sistemomis“

1 Straipsnyje žodžių *atlikėjas* ir *kompozitorius* moteriškosios giminės formos vartojamos tada, kai kalbama apie asmeninę Naujanytės patirtį, o vyriškosios giminės formos – kai kalbama apie atlikimo ir komponavimo aspektus bendrąja prasme.

(Jensenius 2017: 453). Kalbant apie interaktyvios gestais valdomos muzikos kūrimą ir (ar) atlikimą, vertinant pasirinktą technologiją suvokiama, kad gestas ir jam priskirtas įrenginys nėra vien tik techninė kūrybos priemonė, bet ir kūrybinės sąveikos dalis, tam tikra prasme – kūrybos proceso centras. Kūrybinis procesas vyksta derinant gesto priskyrimus su virtualaus instrumento kūrimu, kūrybine idėja ir jos pirminiais sumanymais. Visi šie pokyčiai lemia tai, kad atsisakoma tradicinės muzikos kūrybos eigos logikos. Technologija tarsi praplečia kūno veikimo ribas.

Doga Cavdir ir Ge Wangas straipsnyje *Borrowed Gestures: The Body as an Extension of the Musical Instrument* pažymi, kad svarbiu aspektu tampa kūrėjo, atlikėjo ir technologijos tarpusavio sąveika, kurioje kūnas suvokiamas kaip išplėstinis instrumentas (angl. *extended body*):

Kuriant muzikines ir judesiu pagrįstas sąveikas, kūnas tampa tarpine terpe, fiziškai sujungiančia atlikėją ir muzikos instrumentą. Instrumentas gali būti laikomas kūno išplėtimu tiek pat, kiek ir atlikėjo kūnas gali tapti muzikos instrumento išplėtimu. Šis konceptualus susiliejimas siūlo naujus judesiu ir kūnu grįstų muzikinių sąveikų mąstymo būdus (Cavdir ir Wang 2021: 60).

Remiantis šių autorių požiūriu, galima teigti, kad gestais valdomi įrenginiai tarsi sutapatunami su kūno veikimo logika, jie sujungiami su fiziologinėmis atlikėjo savybėmis. Svarbiomis tampa ne tik technologinės įrenginio savybės, bet ir kūno išraiškingumas, laisvumas, muzikuojančio asmens individualūs, autentiški judėjimo būdai. Kūnas virsta tarpininku tarp mentalinių sprendimų, aplinkos veiksnių ir emocinės atlikėjo būsenos, o šių sąsajų visuma formuoja muzikinį rezultatą.

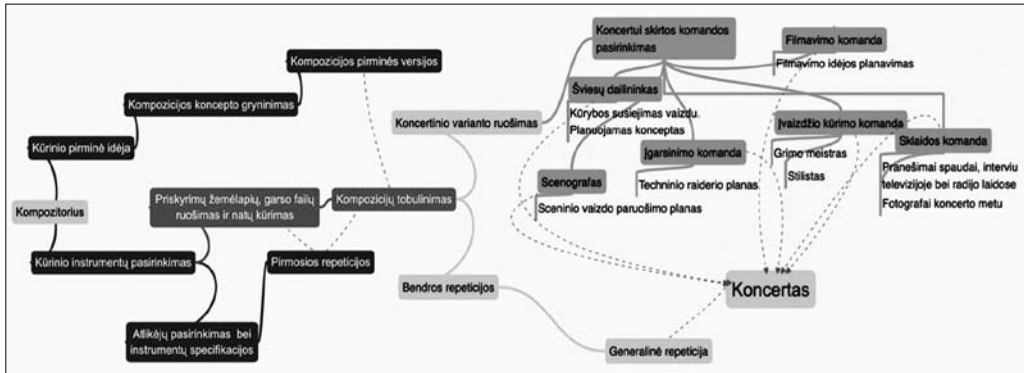
Išplėstinio kūno sąvoka muzikoje yra glaudžiai susijusi su įkūnijimo (angl. *embodiment*) samprata, kuri išauga iš fenomenologinės nuostatos, kad žmogaus santykis su pasauliu reiškiasi per kūno jutiminius, afektinius ir veikimo patyrimus. Čia vertėtų prisiminti garsaus filosofo Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologinį požiūrį į žmogaus kūną kaip suvokimo terpę: „Mūsų kūnas pasaulyje yra taip, kaip širdis organizme, – jis nuolat palaiko regimą tikrovę gyvą, įkvepia jai gyvybės, palaiko ją iš vidaus ir kartu su ja sudaro vientisą sistemą“ (Merleau-Ponty 2002: 235). Tai reiškia, kad pažinimas ir sąveika su aplinka nėra atsieti nuo kūniškumo, bet atsiskleidžia per jį. Atau Tanaka teigia, kad „įkūnijimas nėra vien kompiuterijos materializavimas ar vien kūno įtraukimas į sąveiką. Įkūnijimas žymi dalyvavimo formas ir aplinkas, kuriose vyksta sąveika“ (Tanaka 2000: 137). Tai padeda suvokti, kad gestų sąveika su garsu visuomet veikia daugiasluoksnėmis reikšmėmis, kurių dalis aiškiai suvokiama, o kita lieka veikti kaip kontekstinė informacija. Tada kyla šie klausimai: kiek kuriantis atlikėjas vykstant tokiai sąveikai gali daryti įtaką besiformuojančioms aplinkoms ir jų suvokimui ir ar tokie procesai būtinai turi būti kontroliuojami?

Kūniškos sąveikos analizę praplečia Scottas Klemmeris, Björnass Hartmannas ir Leila Takayama, straipsnyje *How Bodies Matter: Five Themes for Interaction Design* pasiūlę penkias minėtos sąveikos įkūnijimo temas: mąstymo per veiksmą, atlikimo, matomumo, rizikos ir tankaus veiksmo (angl. *thick practice*) (Klemmer *et al.* 2006: 1–2). **Mąstymu per veiksmą** pabrėžiama, kad pažinimas formuojasi per aktyvią kūno sąveiką su aplinka, kai gestai, objektų manipuliavimas ir prototipų kūrimas padeda suvokti idėjas giliau nei vien simbolinės reprezentacijos. **Atlikimu** akcentuojama įgūdžių, grindžiamų taktiliniaisiais pojūčiais ir motorine atmintimi, svarba, leidžianti įrankius valdyti kaip kūno pratęsimus ir pasiekti meistrišką, niuansuotą sąveiką. **Matomumu** nurodoma, kad akimis matomi veiksmai padeda mokytis bendruomenėje, koordinuoti darbą ir išlaikyti auditorijos įsitraukimą stebint patį kūrybos procesą. **Rizika** susijusi su neįsivaikymo ir neapibrėžtumo patirtimi, skatinančia atsakomybę, susitelkimą ir pasitikėjimą bendradarbiaujant, nors skaitmeninėje erdvėje ji dažnai sumažinama. **Tankus veiksmas** reiškia sąveikas, išlaikančias turtingą, laiko patikrintą kūno praktiką ir derinančias ją su skaitmeninėmis galimybėmis, užtikrinant, kad tradiciniai įgūdžiai ir pojūčiai nebūtų prarasti diegiant naujas technologijas (ten pat: 1–10).

Remiantis šia teorine medžiaga galima daryti prielaidą, kad kūnas nėra vien tik priemonė informacijai priimti ar komandoms vykdyti – jis veikia kaip aktyvus pažinimo ir kūrybos dalyvis, kuris formuoja sąveikos prasmę ir pobūdį. Šio straipsnio kontekste itin aktuali mąstymo per veiksmą (angl. *thinking through doing*) dalis, kuri leidžia manyti, kad kūnas nėra tik idėjų įgyvendinimo priemonė – jis veikia ir kaip savarankiška mąstymo forma. Tai patvirtina ir Klemmerio teiginys, kad „mąstymas ir veiksmas yra giliai integruoti ir kartu skatina mokymąsi bei samprotavimą“ (ten pat: 2). Ši nuostata ypač aktuali kuriant ir atliekant muziką, kai gestai atlieka ne tik techninę, bet ir semantinę funkciją – jie įkūnija kompozicinę mintį, formuoja struktūrą, išreiškia estetinį rezultatą.

Kai gestų priskyrimams (angl. *mapping*) naudojamas interaktyvus valdiklis *MiMu Gloves*, autorinėje kūrybinėje praktikoje matoma tai, ką Klemmeris ir kolegoss apibūdina kaip pokalbį su medžiaga (angl. *conversation with materials*) (ten pat: 4). Ši sąvoka atskleidžia, kad techninė sąveika virsta kūrybine erdve, kurioje refleksija vyksta ne per atstumą, bet per tiesioginį, kūnišką patyrimą. Kitaip tariant, kompozitorius ar atlikėjas ne tik planuoja, bet ir *mąsto per kūną*, kuris tampa pažinimo ir estetinės raiškos terpe. Naujanytės interaktyvios kūrybos praktikoje ši patirtis atsiskleidžia kaip **kūrybos per veiksmą** būdas. Muzikos kūrinys nuo pirminio kompozitorės impulso iki koncertinio varianto įveikia ilgą kelią, tam tikrą kelionę, kuri apima daugybę pasirinkimų, darbo etapų ir santykių su kitais asmenimis. Planuodama didelės apimties kūrinių ciklą „Keturių

istorijų diskusija“ (2024)², kuriame panaudotas interaktyvus gestais valdomas įrenginys *MiMu Gloves*, jo autorė ir viena kūrinių atlikėjų Naujanytė sudarė išankstinį planą, atspindintį kūrybos etapų ir kitų veiksmų visumą (žr. schemą):



Ramintos Naujanytės ciklo „Keturių istorijų diskusija“ kūrybos etapų schema

Remiantis šia schema, Naujanytės kūrybinio proceso modelyje išskiriami keturi etapai: 1) pradinė idėja ir koncepcijos formavimas, 2) kompozicijų tobulinimas ir parengiamieji darbai, 3) koncertinio atlikimo rengimas ir 4) visų komponentų sintezė per repeticijas iki galutinio tikslo – koncerto. Kiekviename etape vyksta techninių ir kūrybinių veiksmų bei jame dalyvaujančių asmenų sąveika, kurioje egzistuoja tiesioginiai ir grįžtamieji ryšiai, užtikrinantys nuolatinį kūrinio tobulinimą einant link galutinio tikslo – koncertinio kūrinio varianto. Schemoje galima įžvelgti, kad nuo sukūrimo iki galutinio rezultato įprasta kūrinio logika kinta. Interaktyvios kūrybos atveju, kai naudojami gestais valdomi įrenginiai, kūrinys galutinę formą dažnai įgyja tik per repeticijas, pasirodymus, atlikėjo reakcijas. Galima teigti, kad kompozicija niekada nebūna iki galo užbaigta – ji keičiasi su kiekvienu atlikimu, priklausomai nuo konteksto, atlikėjo sprendimų, technologijų ir grįžtamojo ryšio. Tokia perspektyva leidžia mąstyti apie muzikos kūrinį kaip atvirą struktūrą, nuolat perrašomą per gyvą sąveiką tarp žmogaus ir gestais valdomos technologijos.

Schemoje pateiktas Naujanytės kūrybos planas atitinka Tanaka'os aprašytas paradigmas, kuriomis jis siūlo įkūnijimą interpretuoti per muzikos, žmogaus ir kompiuterio

2 Raminta Naujanytė. Kūrinių ciklas „Keturių istorijų diskusija“ kameriniam orkestrui, trims balsams, interaktyviam įrenginiui *MiMu Gloves* bei gyvosios elektronikos atlikėjams. Garso įrašas. Nuoroda internete: <https://youtu.be/ofxYqKdWhbU> [žiūrėta 2025 08 03].

sąveikos³ (angl. *Human Computer Interaction*, HCI) raidą identifikuodamas tris *bangas*, kurios atliepia technologinę ir estetinę muzikos transformaciją (Tanaka 2000: 140–147). Pirmą bangą – **simbolinę sąveiką** – susijusi su kompiuterinės muzikos pradžia, kai garso kontrolė vyksta per programavimo kalbas (pavyzdžiui, *Csound*, *SuperCollider*). Antra banga – **socialinę sąveiką** – susieja žmogaus ir kompiuterio sąveiką su gyvo atlikimo praktikomis, tokiomis kaip tarptautinė naujų muzikinės išraiškos sąsajų konferencija (angl. *New Interfaces for Musical Expression*, NIME)⁴. Trečia banga – **patirčių sąveiką** – akcentuoja afektinę ir jutiminę sąveikos dimensijas. Ji apima projektus, kuriuose tirama kasdienė garsinė patirtis bei jos kūniška raiška. Gestais valdomų įrenginių sąveikos atžvilgiu aktualiausia antroji – socialinės sąveikos – banga, kurioje dėmesys krypsta į performatyvumą, kolektyvines patirtis ir sąveiką realiuoju laiku. Kūnas tampa ne tik valdymo, bet ir komunikacijos terpe, o technologijos pritaikomos taip, kad palaikytų lankstų, gyvą muzikinį bendradarbiavimą. Be to, kūrinio įkūnijimui būtinas socialinis jautrumas ir konteksto suvokimas. Pasak Paulo Dourisho, socialiniai ir antropologiniai kontekstai turi įtakos veikloms, atliekamoms technologinėse sistemose (Dourish 2001: 16). Tai reiškia, kad atlikėjo sąveika su garso sistema priklauso ne tik nuo technologinės struktūros, bet ir nuo to, ar kūrinys atliekamas scenoje, ar kamerinėje erdvėje, ar namų aplinkoje – visos šios erdvės keičia kūrybinį veiksmą, atlikimo strategijas ir patirtis. Praktikoje atkreiptas dėmesys, kad veikimas erdvėje, kurioje telpa nedaug klausytojų, aiškiau iškomunikuoja gestų perteikiamas prasmes, tačiau tai gali neigiamai paveikti paties atlikėjo gebėjimą susikaupti. Galima teigti, kad vykstant interaktyviai sąveikai dėl socialinių kontekstų ir erdvių įtakos gali kisti atlikėjo kūno judesiai. Kai kurie technologiniai sprendimai netgi priklauso nuo aplinkos veiksmų, pavyzdžiui, *Leap Motion*⁵ arba *Kinect 2*⁶ valdikliai yra veikiami apšvietimo, erdvės atspindžių, atstumo nuo įrenginio.

- 3 Muzikos interakcija reiškia muzikos, žmogaus ir kompiuterio sąveiką. Muzikos interakcija apima interaktyvių sistemų, kuriose naudojamos kompiuterinės technologijos, kūrimą, tobulinimą, vertinimą, analizę ir jų taikymą bet kioje muzikinėje veikloje, ypač šią temą nagrinėjančiuose moksliniuose tyrimuose. Muzikos sąveika paprastai apima mokslininkų, sąveikos dizainerių ir muzikantų bendradarbiavimą, o asmenys dažnai gali atlikti daugiau nei vieną iš šių vaidmenų (Holland *et al.* 2013: 5).
- 4 Internetiniame puslapyje *Nime.org* rašoma: „Tarptautinė naujų muzikinės išraiškos sąsajų konferencija (NIME) suburia viso pasaulio tyrėjus ir muzikantus, kad jie pasidalytų savo žiniomis ir naujausiais darbais naujų muzikinių sąsajų dizaino srityje“. Nuoroda internete: <https://nime.org/> [žiūrėta 2025 10 03].
- 5 *Leap Motion* – „tai USB jungtimi prijungiamas įrenginys, kurį galima pastatyti ant stalo arba pritvirtinti prie virtualiosios realybės ausinės. [...] Turėdamas mažesnę nei milimetro tikslumą aptinkant judesį, šis įrenginys yra itin optimizuotas detaliam gestų valdymui“ (Björn 2017: 325).
- 6 *Kinect 2* – įmonės *Microsoft* sukurtas „nebrangus judesio jutimo įrenginys, leidžiantis vartotojams natūraliai sąveikauti su kompiuteriais ar žaidimų konsolėmis gestais ir balsu komandomis be jokios papildomos įrangos. Dėl šios priežasties ši technologija sulaukė didelio mokslininkų susidomėjimo ir plėtros“ (Lun ir Zhao 2015: 1).

Tai savaime apriboja atlikėjų koncertavimo galimybes, įpareigoja juos prisitaikyti aplinkoje, kad interaktyvūs gestais valdomi įrenginiai funkcionuotų kokybiškai.

Agentiškumas interaktyvios muzikos kontekste

Gestas ne tik inicijuoja garsą, bet ir tampa muzikinių procesų impulsu, kurio poveikis priklauso nuo judesio pobūdžio, laiko ar konteksto. Ši nuolatinė tarpusavio sąveika tarp kūno, garso ir technologinės sistemos keičia muzikavimo sampratą: muzika atliekama ir kuriama per aktyvų bendradarbiavimą – kitaip tariant, agentiškumą. Šiuolaikinėse interaktyviose sistemose agentiškumas dažnai nėra susitelkęs viename asmenyje, bet pasireiškia per santykį. Michaelis Gurevichius ir Andrew Cavanus Fyansas teigia, kad „agentiškumas neatsiranda iš vienos pusės – nei vartotojo, nei sistemos, – bet išryškėja sąveikoje“ (Gurevich ir Fyans 2011: 1). Taip technologija tampa ne tik įrankiu, bet ir veikėju, gebančiu reaguoti į impulsus, formuoti rezultatą ar net pasiūlyti netikėtą kryptį. Technologijos atskirimo svarbą dar labiau akcentuoja Tedas Mooras teigdamas, kad „[t]am, kad technologija būtų suvokiama kaip veikiantis agentas, pirmiausia ji turi būti matoma kaip atliekanti muzikinius veiksmus, atskirtus nuo naudotojo, kūrėjo ar atlikėjo“ (Moore 2024: 103). Autorius kalba apie autonominius muzikinius agentus, kurių vystymąsi galima laikyti nauja paradigma kūrybinėse muzikos technologijose. Gestais grįstos muzikos kūrimo ir atlikimo kontekste išryškėja keli vienas kitam įtaką darantys agentai: atlikėjo gestas, kuris inicijuoja veiksmą, gesto duomenų priskyrimas programoje, garsinė užduotis garso redagavimo programoje, atlikimo raiška ir gautas garsinis rezultatas. Tokioje sistemoje kiekvienas agentas funkcionuoja bendrame, nuolat kintančiame ryšių tinkle, kuriame priežastys ir pasekmės susilieja į vientisą kūrybinį audinį. Čia atlikėjo gestas inicijuoja duomenų srautą, kuris, perdirbtas programinės logikos ar algoritmo, gali pakeisti atlikėjo sprendimus realiuoju laiku. Šiuo atveju kūryba nebeveikia tarsi veiksmų seka, bet virsta gyvu *dialogu*, kuriame intencija ir rezultatas besikeisdami vietomis, nuolat grįždami vienas prie kito sąveikauja vis nauju pavidalu.

Analizuojant asmeninę Naujanytės patirtį, kai kūryboje naudojamos sąsajos tarp gesto ir garso, daroma prielaida, kad technologiniai sprendimai lemia tam tikrus muzikinius autorės pasirinkimus. Vengdama fizinių instrumentų imitavimo, kompozitorė kuria sistemas, kurios primena naujo muzikos instrumento kūrimą. Gestų duomenys priskiriami pasirinktoms garso savybėms kontroliuoti: tai gali būti garso generavimas, efektai, virtualių instrumentų tembro, tempo, struktūros ar dinamikos pokyčiai ir kiti *Ableton Live*⁷

7 *Ableton Live* – muzikos kūrimo, įrašymo ir garso redagavimo programinė aplinka.

programoje skaitmeniniu būdu valdomi duomenys. Agentiškumas čia atsiskleidžia per sąveiką tarp gesto ir garso kūrimo priemonių, kurios tarpusavyje veikia viena kitą ir formuoja galutinį muzikinį rezultatą. Praktiniu būdu išbandomi gestų ir garsų deriniai tobulinami, ieškoma savitų, atlikėjui patogių kombinacijų, kurių idėjos būtų įdomios, muzikinė medžiaga skambėtų neįprastai, o garso raiškos principai keistųsi.

Pavyzdžiui, minėtame Naujanytės cikle „Keturių istorijų diskusija“ sukurtos keturios gestų valdymo sistemos veikia labai skirtingai. Pirmoji sistema, grindžiama granulinės sintezės⁸ principu, skirta kūriniui „Žmogus – mašina“. Kompoziciją sudaro 11 scenų, kurios gali būti traktuojamos kaip kūrinio dalys. Jose keturi skirtingi granuliniai sintezatoriai valdomi identišku gestų junginiu, todėl, nors atlikėjas vienu metu turi koordinuoti kūną ir atlikti daug garsines reikšmes kuriančių gestų, pasikartojančios priskyrimų reikšmės padeda muzikantui išlaikyti logiką kūrinyje ir išlikti atsipalaidavusiam. Žvelgiant iš agentiškumo perspektyvos, galima matyti pusiausvyrą tarp kontrolės ir atsako: sistema įgalina atlikėją per aišką struktūrą, tačiau ji pati reaguoja tiksliai pagal duomenų srautą, išlaikydama numatomo rezultato tikimybę. Kitoje ciklo dalyje „Hienų mūšis“ didžioji dalis gestų veikia kaip garso šaltinius aktyvuojanti arba garso kilpinimo stočių įrašymo ir trynimo (angl. *looper*) funkcijas atliekanti priemonė. Kūrinyje yra daugybė skirtingų užduočių, todėl atlikėjui tenka daug dėmesio skirti įvairių gestų reikšmių mokymuisi. Šiuo atveju agentiškumas pasireiškia per intensyvią informacijos mainų režimą, kai atlikėjo gebėjimas priimti greitus sprendimus tampa esmine gyvo atlikimo sistemos dalimi.

Kūrinyje „Aš esu tavo sapnas“ gestais valdomą instrumentą kompozitorė lygina su vokalo efektų valdikliu. Galima teigti, kad interaktyviam įrenginiui priskirta konkreti paskirtis lemia aišką muzikinę raišką, gerina atlikimo kokybę, nors, pasak atlikėjos, užduočių skaičius ir gestų duomenų pokyčiai kūrinyje yra priežastys to, kad net jį atliekant reikia keisti tam tikrų efektų atlikimo *taškus*. Nors gestų junginys lieka neapkrautas, kūrinyje naudojami gestai lieka glaudžiai susiję vieni su kitais, o tokio tipo gestais valdomų instrumentų teikiami duomenys neretu atveju atlikimo eigoje kinta. Sistema ne visada tiksliai pakartoja tai, kas numatyta, todėl atsiradusios paklaidos sukuria naujus rezultatus, kurie nustebina ir patį kompozitorių. Agentiškumo kontekste tai yra netikėtumo dimensija, kai technologija tampa kūrybos partneriu, galinčiu pasiūlyti naujas kryptis, neplanuotas pačio autoriaus. Tokie momentai nebūtinai laikomi klaidomis: juos galima

8 „Granulinė sintezė – tai sintezės forma, pagrįsta procesu, vadinamu granuliacija. Granuliacija reiškia garso atkarpos suskaidymą į mažus garso segmentus, vadinamus granulėmis, – jų trukmė paprastai siekia nuo 1 iki 100 milisekundžių. Granulinis sintezatorius leidžia vartotojui manipuluoti šiomis granulėmis, įvairiais būdais transformuojant pradinį garsą – nuo neįprastų iki stebinančių garso efektų“ (Native Instruments 2023).

priimti kaip nevaldomą kūrybos dalį, kai kiekvienas gesto ir garso sąveikos veiksmas suformuoja pasekmę, nuo kurios atlikėjas atsispiria reaguodamas ir grodamas toliau.

Dar vienas pavyzdys – tai mažiausiai apkrauto gestų junginio sistema kūrinyje „Sutaiikymas“. Pagrindinė gestų užduotis – keisti tembrinius pokyčius. Atliekant šį kūrinį taikoma gestų sistema panašiausia į kūrinio „Aš esu tavo sapnas“ gestų junginį, tačiau šisys gestas veikia jau iš anksto įrašytus garso šaltinius – balsą ir *drone* tipo garso takelį, skambantį per visą kūrinį. Mažiausią informacijos kiekį aiškiai suvokia net ir žiūrovas, nes šiuo atveju, esant nedideliame gestų skaičiui, jam lengviau susieti garsinę ir vizualinę informaciją. Taip agentiškas išsiplečia už atlikėjo ir sistemos santykio ribų: į gesto reikšmių kūrimą įtraukiamas žiūrovas tampa dar vienu sąveikos grandinės dalyviu, interpretuojančiu ir emociškai reaguojančiu į vykstantį procesą.

Naujanytės kūrybinėje praktikoje agentiškas atsiskleidžia kaip daugiasluoksnė sąveikos forma, kurioje atlikėjas, technologinė sistema ir garsinė medžiaga veikia lygiaverčiu principu. Kiekviena gestų valdymo sistema įkūnija skirtinga logika pagrįstą santykį: nuo griežtos struktūros ar numatomo rezultato iki atsitiktinumo faktoriaus. Technologija čia veikia ne tik kaip įrankis, bet ir kaip autonominis partneris-agentas, gebantis keisti kūrybinį procesą, o į interpretavimo procesą įtraukiamas žiūrovas virsta dar vienu agentu, bandančiu suvokti garso bei judesio santykį. Kadangi gestų, garso ir technologijos sąveika tampa ne tik akustine, bet ir vizualine patirtimi, kuri formuoja žiūrovo įsitraukimą ir bendrą kūrinio poveikį jam, toks agentiškas suvokimas natūraliai veda prie vizualumo ir elektroninės muzikos gyvumo svarbos analizės.

Vizualumo ir gyvumo klausimai

Elektroninėje muzikoje neretai pastebimas garsinės raiškos polinkis į statiškumą, kai skambesys įgauna tarsi negyvą, kvadratinę struktūrą, kuriai būdingas mechaninis tikslumas arba ritminis griežtumas. Gyvumo pojūtis kuriamas varijuojant dinamiką, tembrą, formuojant erdvinius pokyčius ar veikiant kitus elektroninės muzikos parametrus realiu metu, taip suteikiant skambesiu organiškas. Anot Philipo Auslanderio, gyvumas (angl. *liveness*) „nėra tiesiog objektyvus faktas, bet žiūrovo interpretacinė laikysena, grindžiama tam tikromis kultūrinėmis prielaidomis apie tai, kas yra gyva muzika“ (Auslander 2008: 61). Šis požiūris svarbus naudojant interaktyvias sistemas, kuriose garsas dažnai nebeturi akivaizdaus garso šaltinio, todėl klausytojas ieško alternatyvių atpažinimo simbolių – gestų, kūno judesių, fizinės įtampos ženklų. Kai šie ženklai vizualiai neaiškūs arba technologija nepaaiškina sąveikos, atlikimas tampa nerišlus, taigi klausytojas netenka galimybės aiškiai suvokti muzikos kūrinį. Gyvumo jausmas interaktyvioje

muzikoje priklauso ne tik nuo garso, bet ir nuo to, ar publika gali stebėti, kaip atlikėjo kūnas dalyvauja ją kuriant. Erika Fischer-Lichte tai įvardija kaip „įkūnytos buvimo partitės“ momentą, kai žiūrovas patiria ne tik garsą, bet ir „procesą, vykstantį gyvame kūne, scenoje prieš jo akis“ (Fischer-Lichte 2008: 38). Sąveikoje tarp kūno, technologijos ir garso vizualinė informacija veikia ir kaip garsinės informacijos sekimo orientyras, ir kaip vaizdinė jungtis. Rolfas Inge Godøy'us ir Marcas Lemanas atkreipia dėmesį, kad publika tikisi „pastebimo ryšio tarp fizinio gesto ir garso rezultato; ši vizualiai garsinė sąsaja sustiprina įsitraukimą ir suvokimą“ (Godøy ir Leman 2010: 16). Jei neturime vizualios informacijos, tokios sąsajos nebuvimas arba jos neaiškumas gali trikdyti klausytojo partitę arba paveikti gyvumo pojūtį, o gal net susilpninti estetinį ryšį. Dėl šios priežasties interaktyvių technologijų kūrimas negali apsiriboti vien funkciniu ar techniniu planavimu. Chriso Salterio teigimu, „technologiniai instrumentai turi būti kuriami ne tik garso lankstumui, bet ir performatyviam skaidrumui išlaikyti – kūnas turi likti perskaitomas kaip raiškos šaltinis“ (Salter 2010: 135). Tai reiškia, kad technologinė sąsaja neturi paslėpti ar susilpninti atlikėjo buvimo, bet priešingai – padėti išryškinti kūno vaidmenį muzikos kūrimo procese.

Atlikėjo galimybė judėti yra tiesiogiai susijusi su jo ekspresyvumo raiška – laidinių jungčių varžymas, stacionarūs paviršiai, atstumas nuo kompiuterio gali neigiamai paveikti pasirodymo kokybę. Tai patvirtina ir Johannesas Birringeris teigdamas, kad „Instrumentas, kuris limituoja judesį, gali apriboti ekspresyvumo potencialą; priešingai, tas, kuris išplečia fizinę laisvę, sustiprina įkūnytą atlikimą“ (Birringer 2008: 86). Tai itin dažnas atvejis prototipinėse ar nekomercinėse interaktyviosiose sistemose, todėl, kuriant ar naudojant tokias technologijas ir siekiant kokybiškos vizualinės komunikacijos, būtina atsižvelgti ne tik į valdiklių technines galimybes, bet ir į jų pritaikomumą scenoje. Priėmus tinkamus sprendimus atlikimas tampa ne tik girdimas, bet ir matomas kaip įtaigus, gyvas ir performatyvus sceninis vyksmas.

Mąstant apie vizualumo svarbą šio tyrimo ribose, kaip pavyzdį galima paanalizuoti interaktyvų valdiklį *MiMu Gloves*. Pasak šių įrankių tiriančių Godøy'aus ir Lemano, kadangi sensorinės pirštinės reaguoja į natūralius rankų judesius, jos leidžia išlaikyti ryšį tarp fizinio gesto ir garsinio rezultato, kurį žiūrovas gali aiškiai stebėti (Godøy ir Leman 2010: 16). Belaidis dizainas nevaržo atlikėjo gestų, o judesio laisvė tampa neatsiejama nuo ekspresyvumo. Naujanytės patirtis rodo, kad *MiMu Gloves* ne tik leidžia tiksliai valdyti garsą, bet ir vizualizuoti muzikinę intenciją, kai gestai veikia kaip pagrindinis komunikacijos su publika akcentas. Be to, lankstus šių pirštinių programavimas leidžia gestų reikšmes priskirti prie šviesos ir vaizdo elementų, kurie papildo atlikimą. Tinkamas gestais valdomo instrumento pasirinkimas padeda interpretuoti kūną kaip perskaitomą

raiškos šaltinį. Atlikimo aspektas interaktyvios muzikos kontekste tampa dar svarbesnis, nes vizuali informacija papildo žiūrovų patirtį, sustiprina kūrinio poveikumą. Formuojant daugiasluoksnią sąveiką tarp gesto, garso ir vizualumo natūraliai kyla klausimas, kiek kompozitorius kontroliuoja kūrinį. Dirbant su interaktyviomis sistemomis, kūrėjui tenka atsakyti ne tik už idėją ir jos užrašymą, bet ir už garsų priskyrimo schemas. Taip pat kompozitorius turi tapti gestų dramaturgu, vizualinės raiškos kūrėju bei technologinės sąveikos scenarijaus autoriumi. Toks kompozitoriaus vaidmens išplėtimas suponuoja gebėjimą mąstyti tarpdisciplininėmis kategorijomis, kur interaktyvi muzika tampa ne tik garso raiškos lauku, bet ir erdve, kurioje kompozitoriaus sprendimai tiesiogiai veikia kūrinio patyrimą, jo emocinį poveikį ir žiūrovo įsitraukimo kokybę.

Kompozitoriaus vaidmuo žmogaus ir kompiuterio sąveikoje

Svarbu pažymėti, kad koncertuojantys kompozitoriai netaktilinius instrumentus, interaktyvią kūrybą planuoja personalizuotai, taikydami asmeniniam sceniniam pasirodymui. Kyla klausimas, kodėl šioje srityje dominuoja tendencija sulieti atlikimo ir komponavimo vaidmenis. Vienas atsakymų galėtų būti pats kūrybos procesas, kuris grindžiamas anksčiau aptarta įkūnyta sąveika ir individualiais technologiniais sprendimais. Tokiu atveju kūrėjas ne tik sumano muzikinę idėją, bet ir savo kūnu, judesiu, per konkrečiai jam pritaikytus gestų valdiklius realizuoja ją realiu laiku. Kompozitorius (šiuo atveju ir atlikėjas viename asmenyje), pasitelkęs garso valdymo įrankius, planuoja būsimų muzikinių įvykių reikšmes ir kuria individualią kūrybinę terpę, kurios pagrindą sudaro asmeninės patirtys, techniniai gebėjimai ir stilistiniai pasirinkimai. Bartas Vanhecke apibrėžia:

Menininko (arba sąmoningo ne menininko, turinčio labai išplėtotus estetinius interesus) *estetinė visata* yra cerebrinė visata, kurią sudaro visos menininko estetiškos žinios. Pavyzdžiui, muzikanto estetinę visatą sudaro ne tik visos muzikanto teorinės ir istorinės žinios apie muziką bei repertuarą, bet ir praktinės žinios, reikalingos groti instrumentu, skaityti partitūrą ar kurti naują kūrinį, bei emociniai įspūdžiai, kuriuos muzikanto smegenyse palieka estetinė patirtis (Vanhecke 2014: 92).

Interaktyvi sistema dažnai būna kuriama, tobulinama ir pritaikoma konkrečiam asmeniui, todėl kito atlikėjo įsitraukimas reikštų būtinybę iš naujo mokytis kūrinio atlikimo logikos, kuri neretai nėra standartizuota. Dėl to pats kompozitorius tampa geriausiu savo kūrinio atlikėju ne tik dėl estetinio autentiškumo, bet ir dėl praktinio efektyvumo. Be to, kurdamas interaktyvią muziką, kompozitorius įgyja specifinių įgūdžių, kurių neįmanoma perduoti kitiems be esminių kūrinio transformacijų. Sanne's Krogh Groth nuomone, kompozitoriai-atlikėjai savo kūrinius dažnai atlieka patys, nes tai leidžia užtikrinti, kad

kompozicijos bus pristatytos kuo geriau, ypač kai jos ir atlikimo aspektai yra taip susipynę, kad juos atskyrus kažkam kitam reikėtų pradėti mokytis atlikimo elementų iš naujo (Krogh Groth 2017). Tokia integruota kūrybinė veikla būdinga šiuolaikinei naujosios disciplinos paradigmai, kur, pasak Jennifer Walshe, kompozitoriai tiesiogiai įsitraukia į fizinį muzikos atlikimą, kartu išplėsdami savo veiklos lauką į teatrinius, vizualinius ar net choreografinius aspektus (Walshe 2016: 31). Taip gestais valdomoje interaktyvioje muzikoje išryškėja kompleksinis, daugiaveiksnis menininko portretas, kuriame kompozicija ir atlikimas yra neatskiriami kūrybos proceso elementai. Walshe teigimu,

[t]ai ir yra disciplina – nuoseklumas, skirtas naujų kompozicinių ir atlikimo įrankių paieškai, išmokimui ir tobulinimui. Kaip rasti psichologinį ir (ar) fiziologinį tašką, sukuriantį labai specifinį garsą; kaip užrašyti menkiausius galvos judesius greta sudėtingų griežimo stryku manevrų; kaip treniruoti kūną taip, kad galėtum prieš kūrinio pradžią apibėgti 10 ratų aplink atlikimo erdvę; kaip užmegzti ir išlaikyti seksualų akių kontaktą su publika, tuo pat metu valdant elektroniką; kaip panaikinti vieno autoriaus sąvoką ir dirbti kolektyviai; kaip išardyti įprastą kompozicijos sampratą (ten pat).

Svarstant kūrybos proceso autentiškumą iš kompozitoriaus perspektyvos, atsiranda poreikis permąstyti autorystę, absoliučią kompozicijų kūrimo kontrolę. Įkūnijimui, kaip sąveikos principui, būtinas ne tik kūniškas dalyvavimas atlikime, bet ir pripažinimas, kad kūnas yra pažinimo, struktūravimo ir estetinės išraiškos priemonė. Sąveika netelpa į funkcionalaus valdymo sąvoką; tai – aplinkybės, kuriose kuriantis atlikėjas kartu su technologija kuria reikšmę per veiksmą, laiką, ritmą ir emociją. Agentiškumas šiuo atveju nėra vienašalis – nei žmogus, nei sistema nėra kūrybos centras. Tai patvirtina Gurevichius ir Fyansas straipsnyje *Digital Musical Interactions: Performer–System Relationships and Their Perception by Spectators* (2011) teigdami, kad agentiškumas išryškėja per sąveiką, kas reiškia, kad kūrybiniai sprendimai formuojasi kaip kūrybos procesas, o ne rezultato siekimas. Kompozitorius čia tampa ne vien sprendimų priėmėju, bet proceso, kurio vaidmuo yra jautriai reaguoti, klausytis, reflektuoti ir nesitikėti visų rezultatų numatymo iš anksto, dalyviu. Įrenginiai (Naujanytės kūrybos analizės atveju – *MiMu Gloves*) tampa sistemomis, su kuriomis atlikėjui ir kompozitoriui tenka megzti ryšį, išmokti reaguoti į jų atsaką.

Ieškodama kompleksiškos kūrybinės eigos sistemiškumo, Jenn Kirby pateikia savo mąstymo modelį, pagal kurį kuriantį atlikėją (šiuo konkrečiu atveju – save) ji laiko proceso elementu: „Kūno vaidmuo mano pasirodyme pateikiamas kaip elementas, kurio nereikia stebėti ir vertinti, bet kuris suprantamas kaip veikiantis sistemos komponentas“ (Kirby 2023: 304). Eliminavus mintį, kad kompozitorius-atlikėjas yra vyksmo centras, keičiasi požiūris į patį kūrybinį procesą. Tokiu atveju muzikos realizacijoje programavimo veiksmas, žmogaus gestai ir kompoziciniai užmojai tampa vienodai svarbūs.

Laikantis šios idėjos, gestų atvaizdavimo sistemos tampa lygiaverčiu objektu kompozitoriui, atlikėjui ir muzikos instrumentui. Pasak Kirby, „sistemą sudaro techninė įranga, programinė įranga ir žmogiškieji komponentai. Aš prisidedu prie šios sistemos skirtingais kompozitoriaus, atlikėjo ir technologo vaidmenimis, panašiai kaip ir kiti komponentai“ (ten pat: 306). Kompozitoriaus darbas čia yra tarpdisciplininis, o praktika – susieta su kūniškumu. Galiausiai, tarpdiscipliniškumas atveria platesnį požiūrį į muzikinės kūrybos lauką: gestais valdomo kūrinio atlikimas tampa įvykiu, kuriame kūnas, technologija ir garsas susilieja į vieną veiksmą.

Išvados

Atlikus meninį tyrimą paaiškėjo, kad gestais valdomų muzikos instrumentų, tokių kaip *MiMu Gloves*, naudojimas keičia tradicinius kūrėjo, atlikėjo ir technologijos santykius, transformuodamas kūrybinį procesą į daugiasluoksnį, tarpdisciplininį veiksmą. Kūnas šiuo atveju nebėra vien pagalbinė priemonė ar informacijos perdavimo kanalas – jis virsta aktyviu mąstymo, pažinimo ir estetinės raiškos dalyviu, kurio judesiai formuoja ne tik garso struktūrą, bet ir pačią muzikinės sąveikos logiką. Tokia perspektyva leidžia atlikimą suvokti kaip vientisą įvykį, kuriame žmogaus gestai, technologiniai sprendimai ir kompoziciniai užmojai funkcionuoja lygiaverčiais santykiais.

Empirinė patirtis atskleidė, kad kūno ir technologijos integracija neatsiejama nuo įkūnytų sąveikos principų, grindžiamų motorine atmintimi, jutimų įtraukimu ir rizikos elementu. Tai, ką Klemmeris ir kt. apibūdino kaip pokalbį su medžiaga, šiame kontekste reiškia nuolatinį atgalinį ryšį tarp kūrybinių intencijų ir instrumentinės sąveikos, kuriam vykstant gestų priskyrimai tampa ne statiška, o kintančia, kūrybos eigą formuojančia struktūra. Taip meninė praktika ne tik atspindi, bet ir generuoja naujus atlikimo bei kūrimo modelius, kurie gali būti plėtojami tiek individualiai, tiek bendradarbiaujant su interaktyvia sistema.

Tyrime siūlomas požiūris į gestais valdomą muzikos kūrybą kaip į atvirą, nuolat besikeičiančią sistemą, kurioje kūno, technologijos ir garso sąveika grindžiama lygiavertiškumo principu. Tai praplečia šiuolaikinės muzikos raiškos galimybes ir keičia autoriaus vaidmenį, jo įsitraukimo formas. Tokia analizė gali tapti atspirties tašku tolesniems tarpdisciplininiais tyrimams, siekiant giliau suvokti įkūnytų sąveikos potencialą meninėje praktikoje.

*Įteikta 2025 10 29
Priimta 2025 12 02*

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Auslander, Philip (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London, New York: Routledge.
- Birringer, Johannes (2008). *Performance, Technology, and Science*. USA: PAJ Publications.
- Bjørn, Kim (2017). *Push Turn Move: Interface Design in Electronic Music*. Denmark: Bbooks Media.
- Cavdir, Doga ir Ge Wang (2021). Borrowed Gestures: The Body as an Extension of the Musical Instrument. *Computer Music Journal*, 45(3), p. 58–80.
- Dourish, Paul (2001). *Where the Action Is: The Foundations of Embodied Interaction*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Godøy, Rolf Inge ir Marc Leman (2010). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.
- Gurevich, Michael ir Andrew Cavan Fyans (2011). Digital Musical Interactions: Performer–System Relationships and Their Perception by Spectators. *Organised Sound*, 16(2), p. 166–175.
- Holland, Simon, Katie Wilkie, Paul Mulholland ir Allan Seago (2013). Music Interaction: Understanding Music and Human–Computer Interaction. *Music and Human–Computer Interaction. Cultural Computing*, editors Simon Holland, Katie Wilkie, Paul Mulholland, Allan Seago. London: Springer, p. 1–28.
- Jensenius, Alexander Refsum (2017). To Gesture or Not? An Analysis of Terminology in NIME Proceedings 2001–2013. A NIME Reader. Fifteen Years of Interfaces for Musical *Publishing*, editors Alexander Refsum Jensenius, Michael J. Lyons. Cham: Springer International Publishing, p. 451–464.
- Kirby, Jenn (2023). Approaches for Working with the Body in the Design of Electronic Music Performance Systems. *Contemporary Music Review*, 42(3), p. 304–318.
- Klemmer, Scott R., Björn Hartmann ir Leila Takayama (2006). How Bodies Matter: Five Themes for Interaction Design. *Proceedings of the 6th Conference on Designing Interactive Systems*. New York: Association for Computing Machinery, p. 140–149.
- Krogh Groth, Sanne (2017). *Composers on Stage: A Broad Discussion of the Phenomenon Followed by Analyses of Works by Juliana Hodkinson, Niels Rønsholdt and Simon Steen–Andersen*. Nuoroda internete: https://seismograf.org/fokus/composers_on_stage/groth [žiūrėta 2025 07 15].
- Lun, Roanna ir Wenbing Zhao (2015). A Survey of Applications and Human Motion Recognition with *Microsoft Kinect*. *International Journal of Pattern Recognition and Artificial Intelligence*, 29(5), p. 1–48.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*. London, New York: Routledge.
- Moore, Ted (2024). Musical Agents, Agency, & AI: Towards a Phenomenological Understanding. *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC)*, p. 102–105.
- Native Instruments (2023). Granular Synthesis: A Beginner’s Guide. *Native Instruments*. Nuoroda internete: <https://blog.native-instruments.com/granular-synthesis/#what> [žiūrėta 2025 10 03].
- Salter, Chris (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Schacher, Jan (2022). Capture and Express, Question and Understand: Gloves in Gestural Electronic Music Performance. *Wearable Technologies*, 3(5), p. 1–24.

- Tanaka, Atau (2000). Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments. *Trends in Gestural Control of Music*, editors Marcelo Wanderley, Marc Battier. Paris: IRCAM – Centre Pompidou, p. 389–406.
- Vanhecke, Bart (2014). A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, editors Darla Crispin, Bob Gilmore. Leuven: Leuven University Press, p. 91–105.
- Walshe, Jennifer (2016). The New Discipline by Jennifer Walshe. *Borealis 2016 Programme Book*, p. 31. Nuoroda internete: https://issuu.com/borealisfestival/docs/borealis2016_programmebook [žiūrėta 2024 06 25].

The body as an extended instrument: the interaction between creator, performer and technology in the use of gesture-controlled musical instruments

SUMMARY. This article examines how non-tactile, gesture-controlled musical instruments, such as MiMu Gloves, transform contemporary creative processes by reshaping the relationship between composer, performer and technology. Drawing on the author’s artistic practice and relevant theoretical frameworks, it approaches embodied music creation as a field where the body gains the status of an extended instrument. Such interaction not only changes the logic of composition but positions the body as an active participant in cognition, aesthetic expression and technological decision-making. In this context, creative work involves not only developing a musical idea but also designing an interaction architecture that enables live, embodied performance.

The study draws on embodiment theories (Klemmer et al. 2006; Tanaka 2000; Jensenius 2017), which highlight thinking through doing, performance, visibility, risk and thick practice. These concepts help explain how a gesture becomes not only a means of initiating sound but also a semantic and structural component of a piece. In the author’s practice with MiMu Gloves, the “conversation with materials” unfolds through direct bodily and technological interaction, where decisions emerge from experience rather than solely from conceptual planning. Here, composition remains an open form that changes with each performance, depending on the performer’s choices, the social context and the technological response.

A significant part of the research addresses the notion of agency in interactive music. Agency is described as a multilayered form of interaction involving the performer, the technological system, the sonic material and the audience. Four distinct gesture-control systems from the author’s work *Four Stories’ Discussion* (2025) are

KEYWORDS:
gesture-controlled instruments, embodiment, extended body, agency, interactive music, visibility, liveliness, MiMu Gloves, the role of the creator and performer.

analysed to reveal differences in the balance between control and unpredictability, as well as the extent to which technology can act both as a tool and as an autonomous creative partner. It is shown that moments of unpredictability arising from the system's operation can become integral to the creative process, offering new artistic directions.

The article also addresses the role of visibility and liveness as key factors in audience engagement. It argues that the sense of liveness depends on a clear sonic-visual relationship that allows the audience to "see the music". Such transparency strengthens the aesthetic connection, while gesture legibility becomes an important creative criterion. Stage space, technical equipment and performer mobility are discussed as essential elements for maintaining performative clarity. Ultimately, the article proposes viewing interactive music as a constantly evolving, multilayered system in which sound, movement, technology and social context form a living creative fabric.

Airida GUDAITĖ-
ŽAKEVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Jekaterina LAVRINEC

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Urbanistinis šokis kaip meninio tyrimo laukas: šventės „Miestas kaip kūnas“ atvejis

ANOTACIJA. Nors meninio tyrimo prielaidos ir metodai per pastarąjį dešimtmetį tapo įprastu tarpdisciplininių diskusijų objektu, šiuolaikinio šokio, ypač urbanistinio, lauke tiek Lietuvoje, tiek pasaulyje kontekste šios diskusijos dar nėra išplėtos. Todėl straipsnio tikslas – remiantis kasmet Vilniuje organizuojama urbanistinio šokio švente „Miestas kaip kūnas“, išskirti urbanistinio šokio dėdamašias dalis ir parodyti, kaip jos veikia meninio tyrimo lauke. Kaip meninė ir socialinė praktika, urbanistinis šokis glaudžiai susijęs su urbanistiniais-socialiniais kontekstais bei jų kaita: istoriškai urbanistinio šokio pagrindą sudaranti hiphopo kultūra formuojasi kaip miesto paraštėse atsidūrusių socialinių grupių gyvenimo ir jos išraiškos dalis. Perkelta į naujus kultūrinius ir urbanistinius kontekstus, hiphopo kultūra neišvengiamai patiria transformacijas: pasikeičia jai aktualių temų diapazonas, judesio dinamika ir reikšmės, ryšys su muzika, miesto erdvių parinktis. Integruodamas hiphopo kultūros elementus į scenos menus ir į mokymosi aplinkas, urbanistinis šokis išlaiko ryšį su gatvės kultūra kaip su jį maitinančia terpe – į ją nuolat atsigręžiama ir sugrįžtama (pavyzdžiui, per tokias iniciatyvas kaip šventė „Miestas kaip kūnas“).

Remiantis urbanistinio šokio, kaip refleksyvos meninės ir socialinės praktikos, samprata, straipsnyje analizuojama, kaip kūno judesys tampa tyrimo būdu, leidžiančiu atskleisti miesto rajonų erdvinius pokyčius ir socialinius ritmus. Traktuojant rajoną kaip materialią aplinką ir kaip išgyvenamą, afektinį kontekstą, judesiu grįstas meninis tyrimas leidžia nustatyti kasdienybės mikrosąlygas, ritmus ir įtampas. Urbanistinio šokio iniciatyvos rajonuose, kuriuose trūksta kultūrinių funkcijų, sukuria erdves, kur vietos bendruomenės nariai (ypač jaunimas) gali kolektyviai artikuliuoti savo tapatybes, patirtis ir siekius per judesį – taip šokis tampa socialinio teisingumo praktika. Urbanistinio šokio šventės kontekste judesio praktikos įtraukia skirtingas socialines grupes ir mobilizuoja nuošalesnius rajonus kaip aplinkas, kuriose gali kurtis ir plėtotis sąveikos, kūrybiškumas ir bendruomeniniai ryšiai.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

urbanistinis šokis,
gatvės šokis, hiphopas,
meninis tyrimas,
miesto erdvės,
kūniškas patyrimas,
rajonas.

Įvadas

Urbanistinė kultūra skleidžiasi įvairiomis formomis, tarp jų – ir scenos menai (muzika, teatras, šokis, cirkas). Skirtingais laikotarpiais ir įvairiuose kultūrinuose kontekstuose vienos formos gali būti reprezentuotos geriau nei kitos, o kūriniams priskiriamas aktualumo lygis – svyruoti. Urbanistinis šokis, kaip iš hiphopo kultūros kildinama šiuolaikinė kultūrinė praktika, vis dar sunkiai randa vietą tarp akademinų studijų ir diskusijų¹. Tačiau urbanistinis šokis pasižymi imlumu gatvės kultūros reiškiniams, atvirumu eksperimentams ir gebėjimu reflektuoti aktualius socialinius bei kultūrinius pokyčius. Toks dinamiškumas daro jį ypač įdomų meninio tyrimo požiūriu – jis lyg terpė kūniško patyrimo ir miesto (kaip įvairių procesų ir įtakų darinio bei kasdienės aplinkos) ryšiams formuotis bei jų kaitai².

Meninio tyrimo nuostatų ir instrumentų veikimo principai geriausiai atsiskleidžia tada, kai yra pasitelkiami konkretūs atvejai. Todėl straipsnyje remiamasi urbanistinio šokio švente „Miestas kaip kūnas“, kurią Vilniaus miesto šokio teatras ir mokykla „Low Air“ kasmet organizuoja vis kitame Vilniaus rajone Tarptautinės šokio dienos proga. Tekste aptariami rajono erdvių tyrimo per judesį metodai ir eiga, svarstoma, kaip judesių kalba, perimta iš skirtingų gatvės šokio stilių, gali *atrakinti* tam tikras nuostatas (miesto

- 1 Tai, kad hiphopo kultūrai skirtose akademinėse studijose šokis ilgą laiką liko paraštėse, galėjo lemti keli veiksniai. Pavyzdžiui, improvizacijos pagrindu besivystančių hiphopo šokių sklaida, kaip ir jų tyrėjų prieiga prie socialinių erdvių, kuriose plėtojosi šis šokis, XX a. 9-ojo dešimtmečio laikotarpiu buvo ribota.
- 2 Kūno fenomenologijos principus bei įžvalgas apie kūno ir erdvės ryšį išplėtojo Maurice'as Merleau-Ponty 1945 m. išleistoje knygoje *Juslinio suvokimo fenomenologija* (žr. vertimą į liet. k.: Merleau-Ponty 2018), toliau įžvalgas apie erdvines kūniškas praktikas bei ryšį tarp urbanistinės sintaksės ir kolektyvinių bei individualių ritmų plėtojo Michelis de Certeau (Certeau 1984), o vėliau – Ashas Aminos, Nigelas Thriftas (Amin ir Thrift 2002; Thrift 2008) ir Timas Cresswellas (Cresswell 2006), analizuodami judėjimą ir juslinį miestų patyrimą kaip erdvinį reikšmių kūrimo procesą. Žvelgiant iš šios perspektyvos, kūnas yra erdvės interpretavimo ir formavimo būdas. Kūno ir erdvės ryšiams skirtas fenomenologines nuostatas šokio diskursui plėtoti pritaikė Maxine Sheets-Johnstone (Sheets-Johnstone 1966), Susan Foster (Foster 1998) bei Ann Cooper Albright (Albright 2013). Šios autorės šokį analizuoja ne kaip reprezentaciją, o kaip aplinkos patyrimo ir formavimo veiksmą. Greta fenomenologinės trajektorijos (iš dalies sutampant su ja) plėtojama erdvės gamybos, socialinės erdvės ir kritinių erdvinų praktikų problematika. Ją ėmė gvildinti Henri Lefebvre'as savo darbų serijoje (tarp jų minėtini *The Right to the City* (žr. vert. iš pranc. k.: Lefebvre 1996) ir *The Production of Space* (žr. vert. iš pranc. k.: Lefebvre 1991)), kur miesto erdvė analizuojama kaip socialiai gaminamas ir galios santykių struktūruojamas darinys. Visa tai sudaro prielaidas suvokti kūno judėjimą kaip socialinę ir politinę praktiką. Tokiu atveju kūnas ir jo judėjimas mieste ne tik patiria ir formuoja aplinką, bet ir ją atskleidžia, reaguoja į vyraujančias nuostatų sistemas ir gali tapti pasipriešinimo joms priemone. Šias įžvalgas toliau plėtoja André Lepeckis (Lepecki 2006), Aminos ir Thriftas (Amin ir Thrift 2002; Thrift 2008), jas jungdami su fenomenologine tradicija.

erdvių, kitų žmonių ir savo kūno atžvilgiu), kuriomis nejučia, t. y. neįsisąmonindami, žmonės vadovaujasi kasdieniame gyvenime. Būtent šios nuostatos lemia socialinę erdvių dinamiką. Itin įdomu panagrinėti šokėjų, išėjusių į rajonų erdves, perspektyvą. Koks ryšys mezgasi tarp jų ir erdvių, kuriose organizuojamos meninės praktikos? Koks socialinis ritmas vyrauja tarp šokėjo kūniškų ir emocinių potyrių tose erdvėse? Kai iš gatvės kultūros atkeliaavęs šokio žodynas per urbanistinį šokį sugrįžta atgal į gatves, jis gali būti pasitelkiamas kaip kritinė refleksija urbanistinių ir socialinių procesų, kurie neišvengiamai struktūruoja mūsų kūną, jo kasdienę dinamiką ir kontaktą su aplinka.

Urbanistinis šokis – tai sąvoka, kuri apima skirtingų gatvės šokio stilių (hiphopo, breiko, *popping'o*, *locking'o* ir kt.) bei jų atskirų elementų integravimą į choreografiją, juos pritaikant studijoms, scenai, vaizdo klipams, televizijos projektams. *Urbanistinio šokio* termino paplitimą galima fiksuoti kiek po 2000-ųjų, kai pradėta jungti gatvės šokių stilius ir choreografinius sceninius pastatymus. Savo ruožtu, gatvės šokis yra miesto erdvėse susiformavusi autentiška kultūrinė-socialinė praktika, kurios estetika tapo urbanistinio šokio pagrindu ir įkvėpimo šaltiniu.

Reikėtų pažymėti, kad akademinėse publikacijose gatvės šokio ir urbanistinio šokio sąvokų vartosenos yra įvairialypės. Vis dėlto ryškėja konsensusas, kad urbanistinis šokis numato choreografijos konceptualizavimą, režisūrą, organizuotą kūrybinį procesą³. Kaip nurodo šokio diskursų formavimąsi nagrinėjanti Marilia Amorim, urbanistiniam šokiui būdingas „skirtingų žanrų, kilusių iš populiariosios kultūros ir gatvės kultūros, komponavimas“ (Amorim 2020: 93). Tyrėja urbanistinį šokį taiko kaip sąvoką, po kuria patenka skirtingų stilių gatvės šokių interpretacijos populiariojoje medijų kultūroje: šioje perspektyvoje urbanistinis šokis pasirodo kaip kultūrinis produktas, kurį inspiruoja gatvės kultūra ir kurį bendradarbiaudami kuria skirtingų sričių profesionalai. 2025 m. Xi Ling atlikta gatvės šokiui skirtų publikacijų analizė taip pat demonstruoja, kad urbanistinis šokis derina ne tik skirtingus gatvės šokio stilius iš skirtingų periodų (tiek senoji, tiek naujoji mokykla, prie pastarosios dar priskiriant, pavyzdžiui, *krump'o* stilių), bet ir kitus šokio stilius. Toks urbanistinio šokio lauko atvirumas atspindi pačios gatvės kultūros gyvybingumą ir polinkį evoliucionuoti, atrasti naujas formas per įvairių įtakų ir elementų sintezę. Ling pažymi, kad būtent komunikacija tarp šokėjų ir nuolatinį mokymąsi skatinančios socialumo, bendruomeniškumo formos (pavyzdžiui, šokio dvikova arba šokio ratas (angl. *cypher*)) užtikrina dinamišką gatvės šokio ir urbanistinio šokio vystymąsi

3 Hiphopo lauke kviečiama kritiškai taikyti urbanistinio šokio sampratą neužgožiant gatvės šokio, kaip diasporų praktikos, ištakų. Šitaip susiformuoja urbanistinio šokio laukui būdinga produktyvi įtampa, kylanti tarp poreikio palaikyti kultūrinę atmintį, susijusią su konkrečiomis miesto erdvėmis, ir poreikio adaptuoti hiphopą naujiems kontekstams, temoms, atrasti institucines atramas jo tolesnei plėtrai.

(Ling 2025). Nuolatinis dalijimasis žiniomis ir patirtimi yra organiška urbanistinio šokio dalis, atkeliavusi iš gatvės kultūros. Toliau šiame straipsnyje bus išskleidžiamas urbanistinio šokio bendruomeniškumo aspektas ir aptariamas jo vaidmuo meniniame tyrime.

Darytume prielaidą, kad urbanistinio šokio atsiradimas yra pačios gatvės kultūros transformacijos išraiška, kai ji perkeliama į naujus kontekstus: scenos menus, sportą, mokymosi ir medijų aplinkas. Juose šokis atlieka apsaugos įvairiomis institucinėmis praktikomis ir infrastruktūra funkciją. Taigi, plačiąja prasme urbanistinio šokio samprata yra nuoroda ne tik į jo ištakas (neformalią gatvės, miesto kultūrą), bet ir į gatvės kultūros sklaidos formas bei jas palaikančias institucines praktikas, kurios sukelia kritines diskusijas šokio bendruomenėse. Todėl verta apžvelgti, kaip keitėsi hiphopo kultūra.

Hiphopo šokis – tarpkultūrinis kūnas

Hiphopo kultūra – tai multikultūrinis ir daugiakalbis judėjimas, apimantis muziką, meną, šokį, madą, savitą dialektą ir DIY (angl. *do it yourself*; liet. pasidaryk pats) principo taikymą, taip pat mokymosi aplinkas ir verslumo formas. Hiphopo istorinės šaknys glūdi Šiaurės Amerikos miestų, ypač Niujorko, vidiniuose getuose, kur klestėjo afroamerikiečių diasporos gyvenimas: čia vyko susibūrimai neformaliose erdvėse ir bendruomeniniai vakarėliai, formavosi savita muzikinė kultūra su didžejų ir MC (angl. *master of ceremonies*, t. y. reperų – hiphopo kultūros atlikėjų ir vedėjų) veikla, taip pat plėtojosi breiko šokio praktika ir grafičių kultūra⁴ (plačiau žr. Chang 2005; Schloss 2009). Ryšys su konkrečiomis miesto lokacijomis (pirmiausia su gyvenamųjų pastatų patalpomis, paskui su kvartalais, gatvėmis) yra neatsiejama hiphopo istorijos dalis. Beje, detalią apžvalgą, skirtą hiphopo transformacijoms nuo XX a. 8-ojo dešimtmečio, kai jis gyvavo Bronkso kvartaluose, iki vartimo globaliu reiškiniu, pateikia Jeffas Changas (Chang 2005⁵). Jis atkreipia dėmesį, kad Bronkse kuriantis hiphopo kultūrai koegzistavo skirtingos etninės grupės (greta afroamerikiečių gyveno puertorikiečiai, dominikiečiai, Karibų ir Lotynų Amerikos diasporos atstovai), kurių sąveika prisidėjo prie hiphopo reiškinio formavimosi. Hiphopo šokis, kaip diasporos kultūrinė praktika, yra ne tik atpažįstama estetinė forma, bet ir priemonė kūniškai perteikti žinias, išsisknijusias etninių grupių socialinės ir istorinės patirties kontinuume. Kūnas veikia kaip afektyvus filtras, per kurį prasiskverbiamos tiek asmeninė, tiek kolektyvinė atmintis. Kaip nurodo hiphopo šokio tyrėjai, judesio struktūros,

4 Minimi kultūros elementai veikia ir kaip grupinio tapatumo išraiškos formos (kurios padeda palaikyti bendruomeninius ryšius), ir kaip pareiškimas apie kolektyvinį tapatumą (matomumas ir vizualinis išskirtinumas yra svarbūs grupinio tapatumo aspektai).

5 2021 m. ši studija buvo perleista, siekiant supažindinti su hiphopo ištakomis jaunesnę auditoriją.

pavadinimai ir principai veikia kaip semantiniai kodai, kurie perteikia techninius šokio aspektus, kultūrinę tąsą, bendruomeninį ryšį bei pasipriešinimo logiką (plačiau žr. Durden 2018).

Svarbu suprasti, kad hiphopo, kaip gatvės kultūros, formavimosi kontekstas yra ekonominė bei urbanistinė krizė, JAV miestuose piką pasiekusi maždaug XX a. 8-ajame dešimtmetyje, kai gerokai sumažėjo viešųjų paslaugų, vyko intensyvi deindustrializacija, urbanistinės aplinkos degradacija, vidurinės klasės pasitraukimas į priemiesčius, paliekant apleistus namus. Krizės apraiškos buvo ypač ryškiai matomos Niujorke – tuo metu bankrutuojančiame mieste buvo baigiamas įgyvendinti greitkelio per Bronksą projektas, kuris radikaliai pakeitė rajono urbanistinę struktūrą, suardė žmonių socialinius ryšius ir taip prisidėjo prie kvartalų nykimo⁶. Bešeimininkių vietų atsiradimas, įvairių miesto erdvių naudojimo scenarijų neapibrėžtumas sudarė sąlygas resursų stokojantiems gyventojams pasiekti savo „teisę į miestą“ (Lefebvre 1996)⁷ plėtojant naujus miesto erdvių naudojimo scenarijus. Teisės į miestą koncepcijos ribose net ir paprastos kasdienės praktikos (pavyzdžiui, gyventojų fizinis buvimas vietoje ir jų judėjimas įvairiomis trajektorijomis) formuoja miesto erdves ir yra patiriamos, jutiminės aplinkos dalis. Per kūniškus veiksmus gyventojai prisideda prie socialiai prasmingos erdvės kūrimo: fizinis buvimas įvairiose vietose, o dar labiau susibūrimai stiprina socialinius ryšius, kurie, savo ruožtu, suteikia lokacijoms naujas reikšmes ir prasmes. Galima daryti prielaidą, kad hiphopo kultūrai (ir konkrečiai šokiui) būdingos bendrystės formos yra atsakas į socialinių ryšių irimo procesus, kurie minėtu laikotarpiu ištiko kaimynystes ir rajonus. Paradoksalu, bet būtent kriziniai periodai paskatina ryškių, į bendruomeniškumą orientuotų gatvės kultūros formų atsiradimą (beje, šis principas pasikartoja ir kitose šalyse kitu metu).

Urbanistinė krizė – hiphopo atsiradimo kontekstas – paaiškina, kodėl hiphopas nuo pat atsiradimo yra angažuota refleksyvi kultūrinė praktika, orientuota į kasdienės

- 6 Urbanistinę Niujorko krizę aiškiai užfiksavo menininkas Gordonas Matta-Clarkas: XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje jis rinko ir eksponavo tuo metu nykusių ir naikintų Bronkso pastatų fragmentus, šitaip perkeldamas į galerijas probleminius ekonominius-socialinius procesus kaip eksponatus (pavyzdžiui, 1972–1973 m. kūrinių serija „Bronkso grindys“, kurią sudaro apleistų Bronkso pastatų fragmentai). Matta-Clarkas gvildena *anarchitektūros*, t. y. anarchistinės architektūros, idėją, kurios rezultatas yra ne statybos, o statinių ir juos supančių procesų atskleidimas. Šitokia prieiga prie miesto, jo statinių ir procesų gali būti laikoma meninio tyrimo, vykdomo pačiame mieste, pavyzdžiu. Stephenas Walkeris atkreipia dėmesį, kad šio menininko didelio masto intervencijos į pastatų architektūrą, taip pat statinių perpvovimas, jų konstrukcijų pvovimas yra ir performatyvus aktas, kuris aktualizuoja kūno ir miesto aplinkos santykį (Walker 2009: 56).
- 7 Nors idėjas apie socialiai gaminamą miesto erdvę Lefebvre'as plėtoja remdamasis, pirmiausia, Paryžiaus istorija, jo analitinės schemos taikytinos analizuojant ekonominius, socialinius ir kultūrinius procesus kituose pasaulio miestuose, tarp jų – ir Niujorke.

socialinės aplinkos formavimą ir bendruomeninių ryšių kūrimą. Hiphopo muzika, šokis, gatvės menas yra kūrybiniai resursai, kurie suteikia įrankių, padedančių ne tik perprasti nepalankias padėtis, bet ir veikti jose, netgi jas įveikti. Šiuo požiūriu ryškus pavyzdys yra *Universal Zulu Nation* – ankstyvoji hiphopo organizacija, kurios misija buvo nukreipti gatvės jaunimo energiją nuo smurto ir agresijos į kūrybiškesnę, prasmingesnę ir save realizuojančią veiklą (Chang 2005: 30). Šios organizacijos ir kitų hiphopo kūrėjų pavyzdžiai rodo, kad hiphopas yra ne tik grupinio tapatumo išraiškos forma, bet ir įgalinimo praktika, suteikianti tam tikras raiškos priemones resursų stokojančioms grupėms.

Niujorkas (kaip miestas, kur formavosi hiphopo kultūros ištakos) yra svarbi hiphopo sklaidos dalis. Nuo pat atsiradimo ši kultūra glaudžiai susijusi su miesto erdvėmis: rajonais, kvartalais, kaimynijomis ir gatvėmis. Jos ryšys su vieta ne tik socialinis, bet ir simbolinis: hiphopo tekstuose, performansuose ir vizualinėje estetikoje nuolat atsispindi jo geografija ir erdvinės sąlygos, iš kurių jis kilo. Murray'us Formanas ir Tricia Rose nurodo, kad hiphopo kalba ir garsas įkūnija teritorinio priklausymo bei urbanistinio tapatumo pojūtį (plačiau žr. Forman 2002; Rose 1994). Hiphopui plintant pasauliniu mastu, jam būdingos erdvinės žymės buvo naujai interpretuojamos skirtinguose vietiniuose kontekstuose, taip sukuriant naujas *glokalias* urbanistinės raiškos formas (Mitchell 2001: 2–3). Apibūdindama tokį kontekstų tinklą, šokėja ir hiphopo tyrėja Halifu Osumare pasitelkia susijungiančių marginalumų sampratą: skirtingose šalyse susiformavę urbanistiniai ir socialiniai kontekstai tarsi atpažįsta vieni kitus ir *rimuojasi* (Osumare 2008). Pavyzdžiui, geto įvaizdis, kuris yra atpažįstama hiphopo ištakų dalis, nėra visuotinai perkeliamas į kitus urbanistinius kontekstus, tačiau su juo susijusios konotacijos (tokios kaip ekonominė ir socialinė atskirtys, kurios išreiškiamos per socialinį ritmą ir individualią kūno laikyseną) leidžia kurti jungtis tarp skirtingų laikotarpių ir kontekstų, pasitelkiant hiphopo muziką, šokį ir gatvės meną.

Hiphopo gebėjimas jungti skirtingus lokalius kontekstus ir iššūkius su atpažįstama gatvės kultūros estetika – šio judėjimo gyvybingumo ir dinamiškumo šerdis. Atvirumas nevienodiems kontekstams leidžia hiphopo kūrėjams įvairiose šalyse plėtoti iš jų socialinės ir ekonominės aplinkos kylančias temas ir taip prisidėti prie tolesnio hiphopo kultūros vystymo. *Praleidžiant* hiphopo šokį per vietinių sociokultūrinių nuostatų filtrus, kiekvienoje šalyje kristalizuojasi kitokia šokio tekstų tematika, gyvenimo būdas, kūno, o kartu ir judesio artikuliacijos stiliai bei šokio technikos braižas; priklausomai nuo vietos ir laiko skirsis judesiais perteikiamų simbolių reikšmės. Tačiau būtent hiphopui būdingas atvirumas kontekstų įvairovei tikriausiai sujungia šio stiliaus atlikėjus visame pasaulyje, padeda jiems užmegzti ryšį ir sukurti sanglaudos jausmą (pastarasis, hiphopo praktikų nuomone, yra pasaulinės hiphopo bendruomenės gyvybinė jėga). Visos šalys

daugiau ar mažiau perėmė pirmą, iš JAV kilusią hiphopo formą, tačiau ilgainiui kiekviena jų (Lietuva – ne išimtis) ją transformavo ir tarsi perleido per save, pritaikė prie vietinių sąlygų ir mentaliteto. Taigi, hiphopo šokis Lietuvoje niekada nebus identiškas JAV ar Vakarų Europos hiphopui.

XXI a. pradžioje hiphopas iki galo įžengė į institucionalizacijos fazę: pradėta vesti hiphopo kultūrai skirtus universitetinius kursus, leisti specializuotas antologijas (pavyzdžiui, *That's the Joint!...* 2014; Fogarty ir Johnson 2022), taip pat imta integruoti hiphopo elementus į parodas, vėliau jos pradėtos rengti atskirai vien tik šiam stiliui⁸, galiausiai buvo atidarytas hiphopo muziejus Bronkse. Hiphopo institucinius ir komercializacijos aspektus nagrinėjantys autoriai (Chang 2005; Mitchell 2001; Osumare 2008) šį bendrą procesą įžvelgia atkreipdami dėmesį į skirtingų paramos fondų palaikymą, kultūrinės rėmimo programas bei globalios žiniasklaidos vaidmenį sudarant sąlygas hiphopui virsti transnacionaliu reiškiniu (kartu išlaikant savo šaliai būdingus ženklus)⁹. Galima matyti, kad pasiekus institucinę hiphopo fazę pagrindinė įtampa kyla dėl įgalinimo (t. y. galių ir resursų, per kuriuos organizacijos, bendruomenės ir individai užsitikrina galimybę lygiomis teisėmis dalyvauti formuojant hiphopo lauką) klausimo.

Vertėtų pažymėti, kad medijų vaidmuo hiphopo kultūros sklaidai yra itin reikšmingas, kad jis nubrėžė paradoksalias tarpkultūrinių interpretacijų trajektorijas. Hiphopo kultūra, o kartu su ja ir šokis, Lietuvą pasiekė per komercinius medijų produktus pirmiausia kaip medijomis grįsta patirtis – daugiausia ji keliavo per kanalo MTV klipus ir hiphopo subkultūrai skirtus XX a. 9-ojo dešimtmečio filmus (pavyzdžiui, *Beat Street*, *Breakin'*, *Wild Style*). Mokymasis iš medijų produktų (klipų ir filmų), siekis perprasti ne tik pamatytus judesius, bet ir JAV miestų gatvės gyvenimo dinamiką žvelgiant iš posovietinio gatvinio gyvenimo perspektyvos sudarė specifines prielaidas urbanistinio šokio formavimuisi Lietuvoje. Pasiekęs Lietuvą, ilgainiui hiphopo šokis ėmė migruoti iš miesto gatvių, požeminių perėjų, socialinių medijų į šokio studijas, ugdymo erdves, vis dar retais atvejais – į profesionaliąsias scenas, taip pat drauge su vis augančia šokėjų

8 Vienas tokių pavyzdžių – trejus metus (nuo 2000 m. birželio 23 d. iki 2003 m. gegužės 1 d.) Populiariosios kultūros muziejuje (MoPOP; Sietlas, JAV) veikusi paroda *Hip-hop Nation*. Kitas pavyzdys – ilgalaikis Modernaus meno muziejaus (MoMA; Niujorkas) bendradarbiavimas su Afrika Bambaataa ir kitais hiphopo kultūros atstovais.

9 Hiphopo kultūros (ir konkrečiai – šokio) institucionalizavimo procesas yra daugialypis, todėl, vertinant jo apraiškas ir kaip priemonę įgalinti hiphopo judėjimą, ir kaip galimybę poliarizuoti bendruomenę, kyla daug diskusijų tarp šokio bendruomenių narių. Tai iliustruoja diskusijos, kilusios įtraukus breiką į 2024 m. vasaros Olimpines žaidynes Paryžiuje, kai atsirado lokaliai veikiančių hiphopo organizacijų resursų stokos problema (norint patekti į Olimpines žaidynes, reikia didelių investicijų) ir iškilo nelygių galimybių klausimas, gretinant nevienodus ekonominius kontekstus bei skirtingo lygio organizacijas (Ng ir Fogarty 2023).

bendruomene jis ėmė grįžti į ne tokias formalias miesto erdves ir vietas, kad šokėjai galėtų tarpusavyje pasidalyti šokio tekstais, priminti sau ir jaunajai kartai prigimtinės hiphopo ištakas. Dinamiška urbanistinio šokio geografija galėtų tapti atskiro tyrimo objektu siekiant retrospektyviai atkurti hiphopo kultūros Lietuvoje vystymąsi¹⁰, kuris susijęs su platesnių urbanistinių, socialinių ir ekonominių kontekstų kaita. Dabartinė urbanistinių šokių Lietuvoje kurianti choreografų ir šokėjų karta yra šalies socialinių ir kultūrinių transformacijų dalyviai, todėl su minėtais pokyčiais susijusios temos (pavyzdžiui, jaunosios kartos išvykimas į užsienį, kūno pokyčiai, tapatybės formavimasis, fizinio bei emocinio saugumo poreikis ir t. t.) tampa pagrindinėmis urbanistinio šokio spektaklių temomis. Visai hiphopo kultūrai būdingas refleksyvumas savo aplinkos atžvilgiu ir jautrus reagavimas į socialines problemas yra reikšmingos urbanistinio šokio dedamosios.

Urbanistinis šokis: įkūnytas pažinimo būdas

Šokio, kaip meninio tyrimo, metodologiją plėtojanti Celina Carter¹¹ taiko šokio refleksyvumo sampratą nurodydama, kad šokis gali tapti vieta, padedančia iškelti skirtingus klausimus (Carter 2020: 2). Praktikoje ji choreografiją taiko savo pačios socialinių vaidmenų refleksijai; kitais atvejais tyrimo objektas ir trajektorija gali skirtis. Tyrėja rašo:

[...] šokis buvo įrankis, padėjęs man įprasmiti savo patirtį ir įkvėpti gyvybės refleksyviai sąmoningumui. Tačiau dažnu atveju kokybinio tyrimo procese refleksyvumas yra priemonė, skirta patikimumui užtikrinti tada, kai aiškiai išreiškiami būdai, kuriais gaunami rezultatai, pavyzdžiui, kai kvestionuojami tyrėjo analitiniai sprendimai, jų poveikis tyrimo procesui ir tyrėjo mąstymo evoliucija (ten pat: 6).

Be abejo, šokis, kaip refleksijos laukas, gali būti organizuotas skirtingai: pavyzdžiui, Carter taiko lauko užrašų, taip pat diskusijų ir emocijų kartografavimo metodus bendradarbiaudama su į jos šokio pastatymą įtrauktais kompozitoriumi ir choreografu. Vis dėlto dėmesio centre išlieka šokėjo kūniška patirtis, nes būtent judesys ir sensorika laikomi įvairių duomenų apie aplinką, kūno ryšį su ja ir emocijas rinkimo ir analizės būdais.

10 Pačioje XX a. pabaigoje Lietuvos miestuose vykusių elektroninės muzikos vakarėlių kontekste breiko stiliaus šokio apraiškas mini Egidija Ramanauskaitė monografijoje *Subkultūra: fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai* (2004). Tačiau hiphopo kultūros sklaidos Lietuvoje istorija vis dar laukia gatvės kultūros ir subkultūrų tyrėjų dėmesio.

11 Carter yra sertifikuota slaugė, atliekanti tyrimus visuomenės sveikatos lauke ir taikanti šokių kaip tyrimo lauką ir metodą. Toks dvilypis žvilgsnis į šokių įtaką skatina detaliai ir artikuluotai gvildinti šokio, kaip meninio tyrimo, temą.

Urbanistinis šokis gali būti taikomas kaip analitinė kategorija, per kūno ir erdvės sąveikas *atrainanti* sociokultūrinius procesus. Aplinkos charakteristikos jam ir per šokių vykdomam meniniam tyrimui yra ypač svarbios. Kaip epistemologinis įrankis, urbanistinis šokis leidžia suvokti kūną ne kaip objektą, bet vietą, kur formuojasi žinios apie aplinką. Kūno buvimas miesto erdvėje, o vėliau – sceninėje ar galerijų erdvėje transformuoja ne tik šokių, bet ir rajoną, miestą, institucines erdves. Kūno judėjimas erdvėje gali atskleisti ir perrašyti joje galiojančias nuostatas ir taisykles. Čia svarbi sociologo Henri Lefebvre'o įžvalga apie socialią erdvę: erdvė nėra neutralus, tuščias konteineris, kuris pripildomas individualių, kolektyvinių ir institucinių veiksmų; tai įvairių aktorių sąveikos, įtampos ir jų rezultatas. Šitaip sociali erdvė yra nuolatinis procesas. Bet erdvė organizuojama ir taip, kad palaikytų arba slopintų socialines praktikas ir ryšius (Lefebvre 1991: 416–417). Lefebvre'as aiškiai atskiria galios institucijų formuojamas erdvės reprezentacijas (urbanistiniai planai, architektūros sprendiniai ir taisyklės, kurios daro tiesioginę įtaką žmonių elgesiui) nuo patyriminės erdvės (ji išgyvenama emocionaliai ir kūniškai, yra pripildoma prasmų, vaizduotės ir simbolių, per kuriuos ji aproprijuojama arba prijaukinama, tampa sava). Kitaip tariant, kūno buvimas ir judėjimas erdvėje visada yra sąveikų ir įtampos sistemos dalis, taip pat būdas atskleisti ir net įveikti kylančią įtampą. Urbanistinis šokis gali būti taikomas kaip priemonė, padedanti išgryninti, kaip miesto zonavimas, rajonų planavimas, dominuojančios taisyklės (visa tai Lefebvre'as apibendrintai vadina erdvės reprezentacijomis) veikia kasdienės gyventojų praktikas. Bet urbanistinis šokis gali aiškiai atskleisti ir mūsų, kasdienių miesto erdvių naudotojų, galias perkurti taisykles, ritmą ir judėjimo trajektorijas, t. y. gebėjimą proaktyviai kurti ir perkurti miesto erdves, net jeigu pokyčiai tik simboliniai (plačiau žr. Lavrinec 2011a; Lavrinec 2011b).

Potencialą reorganizuoti miesto erdves aiškiai demonstruoja pati hiphopo kultūra, kuri jau savo ankstyvuju periodu nykstančias miesto zonas paversdavo kultūrinio gyvenimo ir bendruomeniškumo židiniams. Viena iki šių dienų išlikusių hiphopo šokio taktikų – pasipriešinimas erdvės reprezentacijoms adaptuojant skirtingas miesto vietas savo veiklai (šį procesą Lefebvre'as vadina apropriacija – simboliu erdvės pasisavinimu). Vieni ryškesnių apropriacijos pavyzdžių – šokio praktika ir treniravimasis tranzitinėse vietovėse, kurios atlieka patekimo į komercines erdves funkciją, tačiau per šokėjų praktiką būna pritaikomos kitoms reikmėms. Ilgainiui alternatyvūs vietų naudojimo scenarijai gali būti absorbuoti komercinių erdvių: tarkime, pradedant oficialiai rengti hiphopo pasirodymus prekybos centrų vestibuliuose kaip komercinės veiklos parodomąją dalį. Tačiau naujų erdvių paieška ir adaptavimas savo veiklai išlieka gyvos gatvės kultūros principu. Gatvės kultūros gebėjimą išryškinti dominuojančius erdvės scenarijus

(reprezentacijas), juos kvestionuoti, praplėsti arba įveikti urbanistinis šokis taiko kaip refleksyvią mokymosi, socialinio adaptavimosi, patyriminę ir meninę praktiką.

Taikydamas šokį kaip aplinkos ir savo asmeninio ryšio su aplinka tyrimo būdą, į miesto erdves išėjęs šokėjas virsta kartografu, kuris išbando taisyklių, lemiančių erdvių pokyčius, ribas, jas peržengia ir pažymi naujas erdvių galimybes. Plėtodama šią choreografijos kaip kartografijos idėją ir nurodydama, kad kitoks judėjimas kasdienėse erdvėse tarsi įsilaužia į jas (angl. *place-hacking*), Victoria Hunter pažymi:

[...] šokis ir performansas gali būti laikomi mechanizmu, padedančiu užmegzti subjektyvius ryšius su miesto vietovėmis, kai pažįstami vietiniai žemėlapiai yra perrašomi ir užklojami naujais įspūdžiais ir intymiomis asociacijomis, sužadinauomis per įkūnytą ir refleksyvų kitokio *buvimo čia* (Hunter 2019: 141).

Toks šokio (o plačiau – choreografija pagrįsto judesio; judesio kaip refleksyvios praktikos) mieste potencialas gali turėti ypač didelę reikšmę siekiant užmegzti ryšį su mažai pažįstamomis ar naujomis miesto erdvėmis arba norint naujai atrasti kasdienes aplinkas, kurios automatiškai naudojamos pagal dominuojantį nusistovėjusį scenarijų, nors turi neišnaudotą potencialą tapti šiltų socialinių sąveikų, smalsumo ir kūrybingumo vieta¹². Svarbu tai, kad šokėjų asmeninį ryšį su vietovėmis kuria ne tik jie patys, bet ir žiūrovai – tai atskleidžia ir šventės „Miestas kaip kūnas“ atvejis, kai žiūrovai kartu su šokėjais praeidavo pro numatytas rajono erdves ar sustodavo jose. Reikėtų pažymėti, kad neretai ilgesnis auditorijos užsibuvimas konkrečiose miesto erdvėse savaime ima prieštarauti įprastai jų naudojimo praktikai. Pavyzdžiui, verslo kvartalams darbo dienos metu būdingas intensyvesnis ritmas, kai žmonės juos tiesiog praeina arba tam tikrose jų vietose tik trumpam stabteli. O štai rajoniniuose turgeliuose šokėjų ir žiūrovų vaidmuo ir dinamika gerokai padidina įprastų scenarijų, galinčių įsiterpti tarp pardavimo ir pirkimo aktų, įvairovę. Šokį kaip socialinę praktiką analizuojantys tyrėjai pažymi, kad šokis, kaip metodas, yra įkūnytas ir santykius kuriantis procesas, jis gali inicijuoti pokyčius tarp dalyvių, publikos (Evans 2022: 2). Šokis praplečia perspektyvas, iš kurių žvelgiama į miesto erdves, jų patyrimo galimybes, taip pat jis gali bent trumpam vienus socialinius vaidmenis pakeisti kitais.

Perkeliant urbanistinį šokį į kasdienes erdves ir plėtojant jį kaip meninio tyrimo lauką, neišvengiamai iškyla klausimas dėl taikomų metodų. Mieste kūnas, kaip refleksijos instrumentas, suteikia įvairialypės informacijos apie aplinką, jos elementus ir galimybes, apie kasdienę miesto dinamiką, ją apibrėžiančias taisykles, taip pat suteikia žinių apie

12 Performatyvios akcijos tranzitinėse erdvėse arba *ne vietose* aiškiai pademonstruoja, kaip veikia šis mechanizmas, kai choreografija pasipriešina dominuojančiam miesto erdvės naudojimo scenarijui ir trumpesniai arba ilgesniai laikui pakeičia jų naudojimo pobūdį (plačiau žr. Lavrinec 2011a).

tos aplinkos naudotojus (kokios yra pačių šokėjų nuostatos, ryšys su miestu, jo ritmu, taisyklėmis ir su miesto gyventojais). Kūnai reaguoja į miesto reljefą, pavėsį ar atokaitą, triukšmą, teritorijos ribas, praeivių judėjimo trajektorijas, todėl visa tai neišvengiamai tampa urbanistinio šokio dalimi: per judesį nagrinėjamos ir įgyvendinamos erdvinės galimybės, išreiškiamos ir įveikiamos skirtingoms miesto erdvėms būdingos rizikos bei įtampa.

Meninės praktikos laukas gali būti *prakalbintas* įvairiais būdais, pasitelkiant ir kombinuojant skirtingus metodus¹³: pavyzdžiui, atliekant tyrimą gali būti produktyviai taikomi autoetnografijos, atvejo analizės, tikslinės grupės diskusijos (angl. *focus group discussion*) ir kiti metodai, taip pat vykdomas informacijos sisteminimas ir modeliavimas. Pirmą kartą atvykę į rajonus ir tyrinėdami jų vietas per judesį, šokėjai tarpusavyje pasidalija savo įžvalgomis apie konkrečias erdves ir asmenine erdvine patirtimi. Choreografai ir šokėjai dar gali taikyti dienoraščių metodą, o po pasirodymo gali būti organizuojami aptarimai ir su šokėjais, ir su publika.

Plėtojant urbanistinį šokį kaip meninio tyrimo lauką, tenka derinti skirtingus požiūrius, būti meninio proceso dalyviais ir kūrėjais, stebėti, fiksuoti, analizuoti miesto kontekstus bei nuostatų sistemas, kūniško įsitraukimo dinamiką. Rengiant urbanistinio šokio šventę „Miestas kaip kūnas“, meninis tyrimas pradedamas nuo rajono erdvių, reiškiamų per judesį, tyrimo, kuriame dalyvauja skirtingo amžiaus šokio mokyklos „Low Air“ šokėjai – mokiniai ir mokytojai. Tyrimą papildo pažintis su pasirinkto rajono istoriniais, socialiniais, kultūriniais kontekstais, užsimezgantys kontaktai su rajono gyventojais. Tyrimas užbaigiamas serija šokėjų pasirodymų, vykstančių skirtingose rajono erdvėse. Po šventės skatinamas šokio šventės dalyvių (šokėjų, kompozicijų kūrėjų, gyventojų) grįžtamasis ryšys – jis atskleidžiamas taikant skirtingas formas (pavyzdžiui, inicijuojamas gyvas renginio aptarimas su šokėjais ir choreografais, gyventojai kviečiami užpildyti anketą). Taip pat po choreografinės praktikos rajone drauge su šokio praktikais, šokio mokyklos „Low Air“ šokėjais ir kompozicijų kūrėjais organizuojamos grupinės diskusijos – jose analizuojami hiphopo *šriftai* ir *tekstai*, besitransformuojantys sceniniuose šokio pastatymuose, miesto centro, Justiniškių ir Šnipiškių rajonų kontekstuose.

13 Meninio tyrimo prielaidoms skirtoje monografijoje *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais* (2016) Vytautas Michelkevičius rekonstruoja diskusinį lauką, skirtą klausimui apie tai, kokio pobūdžio žinojimą kuria meninis tyrimas, ir nurodo: „Meninei praktikai galioja metodologinis pliuralizmas: tai reiškia, kad bet kokie kiti metodai iš humanitarinių, socialinių ir gamtos mokslų viso labo papildo tyrimą, vykstantį kuriant meną“ (Michelkevičius 2016: 64).

Analizuojant urbanistinio šokio ir Vilniaus miesto erdvių socialinės dinamikos sąveiką gali praversti bendradarbiavimas su skirtingų sričių atstovais (pavyzdžiui, taikant įtraukiojo stebėjimo metodą tiesiogiai į šokį neįtrauktam tyrėjui – tada jis fiksuoja aplinkinių žmonių reakcijas ir sąveikas, erdvių pokyčius, kai atliekamas šokis). Šio straipsnio autorių praktikoje pasiteisino stebėtojo dalyvavimas tam tikruose urbanistinio šokio šventės parengimo etapuose ir pačiame renginyje¹⁴. Tarpdisciplininiu bendradarbiavimu pagrįsta refleksyvi kūrybinė partnerystė leidžia drauge analizuoti rajonus kaip potencialią susitikimo vietą kūniškoms judesio praktikoms, visapusiškai dokumentuoti kūrybinį procesą, į analizės lauką įtraukiant praeivių ir publikos reakcijas, taip pat kartu plėtoti įžvalgas apie miesto erdvės ir kūno sąveikas. Beje, toks metodas yra artimas bendradarbiavimo etnografijai (Lassiter 2005: 16). Pastaroji naudinga ne tik meninei praktikai, bet ir urbanistinei analizei. Renginio dokumentacija svariai papildė duomenis, surinktus stebint pasirodymą, nes į urbanistinio šokio šventes pakviesti fotografai, videografai įamžina dalyvių, žiūrovų reakcijas ir tarpusavio sąveikas. Sujungus gautą medžiagą su choreografų ir šokėjų refleksijomis, gaunamos skirtingos to paties veiksmo rajonų erdvėse perspektyvos. Jų artikuliuojimas ir gretinimas suteikia daugiamatiškumo urbanistinio šokio ir miesto aplinkos tyrimui.

Urbanistinis šokis, kaip rajonų tyrimo objektas, yra dinamiškas procesas, kur tyrėjo žinios formuojamos per judesio praktiką ir tiesioginį patyrimą. Esant pasiruošimo renginiui etape, kartu su choreografais ir šokėjais organizuojama keletas išvykų į atitinkamus rajonus. Pastarųjų erdvių pokyčiai ir kasdienės situacijos veikia šokėjų patyrimą ir choreografų pasirinkimus. Kasmet šokėjams vykstant vis į kitą rajoną, kai jie jau turi įgiję patirčių iš ankstesnių išvykų, šokio, kaip tyrimo, procesualumas išryškėja dar labiau. Procesualumą pabrėžia ir kiti šokio tyrėjai: pavyzdžiui, Julie Malnig teigia, kad socialiniai šokiai yra savotiška begalinė kūrybiškumo kilpa, kurioje žingsniai ir stiliai yra nuolat perdirbami, derinami ir prikeliami naujam gyvenimui (Malnig 2001: 7).

14 Šiuo atveju Airidos Gudaitės-Žakevičienės meninio tyrimo kontekste kviestinio tyrinėtojo vaidmenį atlieka miesto antropologė Jekaterina Lavrinec. Kai yra rengiama ir (ar) vyksta urbanistinio šokio šventė, stebėtojo vaidmuo leidžia pagal konkrečias aplinkybes taikyti etnografinio tyrimo metodus ir reaguoti į dinamiškai besivystančias situacijas: fiksuoti pokyčius rajone, analizuoti, kaip kinta kasdienės miesto erdvės ir pačių gyventojų plėtojami erdvių įveiklinimo scenarijai, taip pat užkalbinti į šventę reaguojančius gyventojus. 2024 ir 2025 m. urbanistinio šokio šventėms įvykus Justiniškėse ir Šnipiškėse, atsirado proga jas aptarti ir pasidalyti atradimais radijo laidose „Rajonas“ (ved. Donatas Šukelis; LRT Opus 2024; LRT Opus 2025). Laidos moderatoriaus (vedėjo) pašnekovėms skirta užduotis papasakoti apie urbanistinio šokio šventę joje nedalyvavusiems klausytojams ir pristatyti erdves, kur vyko pasirodymai, padėjo geriau išartikuliuoti sukauptas urbanistinio šokio rajone patirtis ir dar labiau išryškinti kalbėjimo apie meninį tyrimą kryptį.

Tarptautinei šokio dienai skirto renginio atvejis: šventė „Miestas kaip kūnas“

Urbanistinio šokio šventė – tai būdas paminėti Tarptautinę šokio dieną mieste. Ji rengiama Vilniaus erdvėse kaip reguliari, skirtingo amžiaus šokėjus ir gyventojus suburianti iniciatyva. Įprastai Tarptautinės šokio dienos praktikos būna atviros: kasmet šokėjų bendruomenė keliauja per skirtingas miesto erdves ir atsikartojančiais judesiais, hiphopo ir šiuolaikinio šokio kodais, improvizaciniais žaidimais kviečia praeivius įsitraukti į bendrą patyrimą, sinchronizuotis arba tiesiog pabūti stebėtojais. Šokio šventei kasmet pasirenkama vis kita tema: pavyzdžiui, „Netylintys kūnai“ (2022) organizuota siekiant judesiu išreikšti palaikymą Ukrainai, o „Pailsėk“ (2023) – norint paskatinti žmones daugiau dėmesio skirti savo ir aplinkinių emocinei būsenai bei sveikatai. Tikslas – tarp žmonių sėti neabejingumą, skatinti jų kritinį mąstymą, raginti mažiau kur nors skubėti ir bendruomeniškai susitelkti per meną, judesį bei kūniškas patirtis.

Reikėtų pažymėti, kad iki 2024 m. urbanistinio šokio šventė daugiausia vyko centrinėse miesto erdvėse: gatvėse, aikštėse, skveruose, parkuose. Todėl, nors choreografijos praktikos mieste šokio teatro „Low Air“ bendruomenei nėra nauja patirtis, tikslingos išvykos į Vilniaus gyvenamuosius rajonus gerokai praplėtė jų akiračių. Taigi, 2024 m. urbanistinio šokio šventė „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“ vyko Justiniškėse¹⁵, o 2025 m. renginys „Miestas kaip kūnas – laiko slinkty s Šnipiškių kūne“ buvo suorganizuotas Šnipiškėse¹⁶.

Šias dvi choreografines keliones organizavo ir įgyvendino šokio mokyklos „Low Air“ bendruomenė, kuriai sudaro maždaug 200 dalyvių: vaikai (7–11 m.), paaugliai (12–17 m.), suaugusieji (18 m. ir vyresni), profesionalūs ir neprofesionalūs šokėjai. Platus dalyvių spektras sudarė sąlygas stebėti šokį kaip tarpdisciplininę ir tarp skirtingų kartų klestinčią socialinę praktiką. Kūrybinius procesus prižiūrėjo ir choreografinius eskizus kūrė profesionalūs šokio pedagogai ir kūrėjai (Ema Senkuvienė, Vaiva Paukštė, Greta Snitkutė, Aura Šriubšaitė, Airida Gudaitė-Žakevičienė, Laurynas Žakevičius, Rokas Šaltenis, Nikita Ustinovas, Juozas Veiverys, Aretas Piaseckas), užtikrinę metodinį nuo-

15 2024 m. Tarptautinės šokio dienos susitikimai vyko ne tik Justiniškių mikrorajone, bet ir Vilniaus Katedros aikštėje.

16 Čia tikslinga įterpti Gudaitės-Žakevičienės pastabą, kuria apibrėžiama pozicija, iš kurios vykdomas meninis tyrimas šokio lauke: „Per šiuos procesus veikiu kaip choreografinės kelionės kuratorė ir tyrėja, formavusi bendras koncepcines ribas, choreografinių maršrutų struktūrą ir temines ašis, kuriomis buvo nukreipiamas tiek dalyvių judesio tyrimas, tiek žiūrovų patyrimas. Kuratoriaus pozicija leido nuosekliai derinti meninį procesą su tyrimo tikslais, stebėti, kaip choreografinės struktūros veikia socialinę sąveiką, kūnišką įsitraukimą ir vietos patyrimą“ (Gudaitė-Žakevičienė 2024: 7).



1 pav. Šventės „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“ Justiniškėse akimirka (2024).
Dainiaus Putino nuotr.

seklumą ir meninę refleksiją. Abiejų renginių metu choreografiniai maršrutai buvo atviri ne tik šokėjams, bet ir vietos gyventojams, dalyvių artimiesiems, draugams bei atsitiktiniams praeiviams, kurie įsitraukė į šventes tiek kaip stebėtojai, tiek kaip aktyvūs dalyviai. Po renginių buvo renkamos žiūrovų ir dalyvių refleksijos rašytine forma – laiškai konkrečiai vietai ir atsakymai į atvirus klausimus apie patirtį, emocinį poveikį ir santykio su aplinka pokyčius¹⁷.

Justiniškių rajone įgyvendinta choreografinė kelionė buvo struktūruojama judant ilga alėja, atlikusia pagrindinės trajektorijos ir jungiamosios ašies tarp skirtingų miesto mikrolokacijų funkciją. Ši alėja leido integruoti kelias stoteles, kurios tapo metaforiniais miesto kūno taškais. Ja judėta kintamu ritmu, pasitelkiant hiphopo ir šiuolaikinio šokio judesio kodus, taip reflektuojant kasdienes rajono judėjimo srautus. Žaidimų aikštė buvo pasirinkta kaip energijos, bendruomeniškumo ir kūno kontrolės zona, kurioje dominavo hiphopo judesiai, angliškai apibūdinami žodžiais *bounce* ir *rock*, improvizaciniai

17 Apie Šnipiškėse vykusį renginį surinktos 28 refleksijos (75 % moterų, 25 % vyrų) tapo pagrindu teminei analizei, leidžiančiai identifikuoti pasikartojančias patyrimo struktūras: emocinį įsitraukimą („Susidomėjau, jaučiau smalsumą“), bendruomeniškumo jausmą („Jaučiu, kaip šokis mus jungia“) ir vietos perinterpretavimą.

žaidimai bei spontaniški ritminiai veiksmai, įtraukiantys praeivius per judesio imitaciją ir akių kontaktą. Krepšinio aikštelė ir nelygus grindinys tapo koncentracijos ir pritaikymo prie erdvės tyrimo vieta, kur šokėjai analizavo savo pusiausvyrą, koordinaciją ir kūno reakcijas į dinamiškus paviršius, pasitelkdami improvizacinius šokio dvikovų elementus. Žaliosios erdvės ir suolai veikė kaip saugos ir ramybės zonos, leidžiančios integruotis į kasdienę aplinką per bendravimą kūno kalba, prisėdimą ant suolo ir vaikiškų žaidimų įtraukimą, o piešimas kreidelėmis ant grindinio tapo papildomu choreografiniu įrankiu. Urbanistiniai objektai buvo traktuojami kaip šokio partneriai, su kuriais mezgėsi judesio dialogas. Kelionė baigėsi alėjos pabaigoje, kur buvo kuriamas bendras ritualinis veiksmas – atviras hiphopo ratas, kviečiantis dalyvius ir praeivius į bendrą improvizaciją.

Šnipiškėse choreografinė kelionė struktūruota kaip nuoseklus judėjimas per skirtingus urbanistinius sluoksnius – nuo šiuolaikinį miestą reprezentuojančios Europos aikštės, per Giedraičių gatvę, Šnipiškių kiemus ir tarpines erdves iki Šnipiškių aikštės (Giedraičių–Kintų g. skvero), kuri tapo bendruomenės susitikimo ir renginio užbaigimo vieta. Kiekvienas maršruto taškas veikė ne tik kaip fizinė stotelė, bet ir kaip simbolinis miesto kūno taškas, atskleidžiantis įvairius Vilniaus laikotarpių sluoksnius. Senas medinis kvartalas buvo siejamas su lėtu, amžėjančiu miesto kūnu ir jo atmintimi, kur judesys įgavo santūrų, stebintį pobūdį. Naujos statybinės teritorijos reprezentavo įtampą ir kryptingumą, atsispindintį per labiau įtemptą, aštresnį judesį. Tuščios aikštės ir prajėimai tapo pereinamųjų būsenų choreografija, kur judesys įkūnijo transformaciją tarp praities ir ateities, tarp sustojimo ir judėjimo. Per šį procesą, veikdama kaip choreografinės kelionės kuratorė, Gudaitė-Žakevičienė pasiūlė penkias temines ašis – „Sanchajus“, „Kintantis reljefas“, „Judėjimo atmintis“, „Kūnas kaip atspindys“ ir „Išstumtas judesys“; jos veikė kaip atviros refleksijos ribos, kviečiančios dalyvius ir žiūrovus patirti miestą per kūną, judesį ir laiko slinktį. Kelionė buvo užbaigta Šnipiškių aikštėje, kur susijungė skirtingos kūnų trajektorijos bei patirtys ir suformavo bendrą, kolektyvinį judesio lauką.

Išėiti iš salių į gatves yra nauja patirtis tiek profesionaliems, tiek (ypač) mažiau choreografinės patirties turintiems šokėjams. Kurti visai kitokias jungtis, nei įprasta salėje, kur nuolat kinta aplinka, – kūrybinis iššūkis. Justiniškėse vykusiame Tarptautinės šokio dienos renginyje dalyvavusi šokėja (A., 16 m.) gretino savo patirtis šokio salėje ir mieste: „Kai šoki salėje, viskas atrodo labai suspausta, atrodo, kad daug daugiau dėmesio krenta konkrečiai į tave; o kai erdvė atvira, viskas rodomi daug laisviau ir plačiau, atrodo, esi vienas iš daugelio, gali iki galo išnaudoti lauko galimybes, t. y. žolę, medžius, asfaltą“ (Pokalbis su A. 2024). Judesio patyrimas per kontaktą su aplinka ir (ar) neįprasta už-



2 pav. Šventės „Miestas kaip kūnas – laiko slinktyš Šnipiškių kūne“ akimirka (2025).
Dmitrijaus Matvejevo nuotr.

duotis atrasti ryšį su rajono elementais pritaikant ir transformuojant savo šokio žinias skatina pradedančiųjų kūrybiškumą. Norint tai padaryti, šokėjui iš pradžių gali reikėti tiesiog pračiuožti suoliuku atliekant jam jau patogiais tapusius, įprastus judesius. Taigi, šitaip žaidimų aikštė, krepšinio aikštelė, medžių ar betono plytelių alėja virsta savotiška scena, kurios grindinys ne visada lygus ir patogus hiphopo šokėjui slysti, tačiau jis išbando šokėjo susitelkimą, pusiausvyrą ir lankstumą, fizinę ir mentalinę gebėjimą prisitaikyti prie aplinkos arba laužyti nusistovėjusius šokio kanonus. Pavyzdžiui, skulptūra „Adriana“ (skulptorius Vidas Simanavičius) Justiniškių skvere tapo įkvėpimu jaunimui drauge pradėti veiksmą, atlikti judesį ir *įsivietinti* šalia skulptūros tokia pat poza. Aktyvi interpretacinė nuostata aplinkos ir jos elementų atžvilgiu yra vienas esminių šokio rajonuose aspektų. Tūriant miesto erdvių elementus, kurie paskatina kūrybines interpretacijas, paaiškėjo, kad jais gali būti, pavyzdžiui, atspindys stikliniuose paviršiuose, turėklai, balandžių ir biuro darbuotojų eisenos ir kt.

Šokio leksikos integravimas į atpažįstamas situacijas, žaidybinius formatus sudaro galimybę ir šokėjams, ir publikai lengvai atpažinti vyksmą ir į jį įsitraukti. Pavyzdžiui, integruojant hiphopo leksiką į žaidimą „Šviesoforas“, lavėja žaidėjų koncentracija, pastabumas, judesių koordinacija. Kai žaidžiamas šis žaidimas, vienas šokėjas stovi nususukęs ir nejudėdamas laukia, kol kiti šokėjai artinasi prie jo atlikdami hiphopo judesius. Besiartinantys šokėjai spontaniškai improvizuoja judesius ir tuo pačiu metu išlaiko dėmesį, stebi nususukusį šokėją, kuris staiga atsisukęs gali sugrąžinti laiku nesustojusiuosius į žaidimo pradžią. Šokėjai pirmiausia improvizuoja pagrindiniais hiphopo judesiais *bounce* ir *rock*, vėliau pradeda judėti kitais baziniais urbanistinio šokio judesiais ir jų interpretacijomis. Šokėjams įdomu eksperimentuoti, o žiūrovams – atpažinti artistų judesius, smalsu prie jų prisijungti.

Urbanistinio šokio šventei persikėlus iš miesto centrinių erdvių į rajonus, paaiškėjo, kad kūniška patirtis juose gali skirtis keliais esminiais aspektais. Judėjimas miesto centrinėse erdvėse yra įtraukiamas į reprezentatyvumą: centrinių miesto erdvių simbolinis krūvis atsispindi organizuojant erdves, jas prižiūrint, jis išvelgiamas viešųjų erdvių medžiagiškume, paviršiuose, taip pat erdvių naudotojų maršrutuose, žmonių laikysenoje, socialiniame ritme¹⁸. Nepagražinta rajonų kasdienybė įsikūnija netikėtuose faktūry, spalvų, objektų sąskambiuose, kurie palaiko neformalų erdvių įspūdį, leidžia didesnę scenarijų arba socialinių praktikų įvairovę. Net kai rajonų erdvės įrengiamos naujai arba rekonstruojamos (pavyzdžiui, Justiniškių skvero, kur buvo pastatyta skulptūra „Adriana“, atvejis) siekiant į jas įnešti reprezentatyvumo, to sėkmę parodo tai, ar vietiniams gyventojams pavyksta pritaikyti erdves savo reikmėms ir pripildyti individualiomis reikšmėmis, ar jos išlieka atviros rajonų socialinei įvairovei. Vilniaus rajonų kiemų tyrimai rodo, kad rajonų gyventojai lengvai suvokia rajonų erdvėms būdingą neformalumą, mažesnę viešumo laipsnį, draugiškumą introvertams – visa tai jie laiko rajonų privalumu, priešinamu miesto centrui (plačiau žr. Lavrinec 2022). Rajonuose šokis atsiremia į nusistovėjusias vietines praktikas ir įpročius, kurie formuoja sunkiau nustatomas ribas (pavyzdžiui, kas leistina ir kas sukeltų audringas reakcijas) ir galimybių lauką¹⁹.

Skiriasi ir santykis su žiūrovu. Miesto centrinėse erdvėse gausiai lankosi kultūrinio laisvalaikio ir įspūdžių ieškantys vietiniai gyventojai ir turistai, o šokis viešojoje erdvėje patenka į erdvių naudotojų užklausų lauką. Rajonuose didesnę dalį žiūrovų sudaro vietos

18 Šią analizės kryptį įgalina de Certeau kasdinių praktikų koncepcija bei ritmų analizė (plačiau žr. Certeau 1984), kurią vėliau plėtojo Lefebvre'as (plačiau žr. Lefebvre 2004).

19 Minėta perskyra tarp centro ir rajonų erdvių tik iš dalies veikia parkų ir skverų atveju, nors ir čia formuojasi įtampa tarp formalizuoto parko, kaip kultūrinės erdvės, lankymo (jis gali būti užkoduotas dizaino sprendimuose, tarkime, nedidelėse tvorelėse, gėlynų išdėstyme ir pan.) ir neformalaus žaliavos erdvės pritaikymo savo reikmėms (pavyzdžiui, poreikio surengti iškylą parko pievoje).

gyventojai, kurie įsitraukia arba patenka į šokio erdvę kaip greta renginio vietos kasdien besilankantys ir gyvenantys kaimynai, kaip iš darbo ir mokyklų grįžtantys gyventojai – visa tai sukuria specifinį rajonų gyvenimo ritmą. Kartu tai generuoja autentiškas, nenumatytas sąlygas: pavyzdžiui, kai vyko dviejų šokėjų pasirodymas prie šešiolikos aukštų daugiabučio laiptinės Justiniškėse (tuo metu šokėjai savo kūnais perinterpretavo laiptinių ir erdvių prie jų socialumą, įskaitant aplink tvyrančias įtampą ir draugystę, norą užmegzti kontaktą), jis pritraukė išeinančiųjų iš tos laiptinės dėmesį – dauguma jų pasiliko stebėti meninį veiksma, įsiliejo į publiką ir toliau keliavo po rajoną kartu su šokėjais; arba kai vyko pasirodymai Justiniškių Šypsenu alėjoje – tada šventės dalyvių gretas papildė iš mokyklų po pamokų grįžtantys vaikai ir juos lydintys tėvai. Pastebėta, kad šokio šventės metu skirtingos rajono erdvės sutelkdavo nevienodą auditoriją, o dalis žiūrovų netgi drauge su šokėjais keliaudavo per įvairias šokio stoteles. Labai svarbu, kad šokio šventė keičia rajonų lankytojų profilį: į rajonus, kur vyksta Tarptautinės šokio dienos šventė, atkeliauja ir šokėjai, ir kitų vietovių gyventojai, kad jie galėtų pažinti tas miesto lokacijas, į kurias paprastai neranda progos atvykti.

Kai rajono kasdienis ritmas ir su juo susiję atributai integruojami į šokį, pastarasis organiškai įsilieja į rajono gyvenimą. Štai Justiniškėse prie vyresnio amžiaus šokėjų su prijuostėmis, kurios pabrėžė ryšį su čia pat buvusio turgelio darbuotojomis, grupės atsitiktinai prisijungė iš to paties turgelio išėjusi moteris, taip pat ryšėjusi prijuostę, ir taip papildė choreografinę kompoziciją. Vietos buitį referuojantys elementai suteikia galimybę šokėjams labiau *įsivietinti* rajone ir užmegzti kontaktą su jo gyventojais; taip pat tiesioginės nuorodos į vietinį kontekstą yra pagarbos vietos specifikai ir veikėjams išraiška. Vietinių žinių, pasakojimų, atributų integravimas yra svarbi šokio šventės dalis: šitaip vienos Šnipiškių rajono gyventojos pasakojimas apie kaimynų pastangas išspręsti dulkančios Šilutės gatvės problemą paskatino integruoti į šokio šventę simbolinį veiksma – gatvės palaistymą naudojant laistytuvus (šį veiksma atliko džiaz šokėjai). Beje, ties koncepcijomis ir strategijomis, kurios leistų šokėjams *įsivietinti* skirtingose rajono lokacijose ir sukurti saugias erdves veikti ne tik patiems šokėjams (daugiau nei šimtas gatvės ir šiuolaikinio šokio šokėjų), bet ir prie jų prisijungiantiems vietos gyventojams bei iš kitur atvykstantiems žiūrovams, dirbama kartu su visa šokio mokyklos „Low Air“ komanda.

Rajonai skiriasi atliekamų funkcijų įvairove ir kasdienių mikroritmų kompozicijomis. Kasdien iš mokyklos grįžtančių vaikų ritmas yra vienoks, o gyventojų, po darbų išeinančių į kiemą susitikti ir pabendrauti su kaimynais, drauge pasėdėti ant suoliuko, – kitoks. Dar kitoks to rajono turgelyje dirbančių žmonių ritmas. Po rajoną su šunimis vaikšto žmonės, kurių elgsena labai skirtinga – vieni sėdi, niekur neskuba, o kiti sportuoja.

Įnešdamas šiek tiek pokyčių, šokis organiškai įsilieja į visus šiuos ritmus ir sukuria natūralią terpę, visiems saugią dalijimosi patirtimi erdvę. Urbanistinio šokio šventės metu ypač aktyviai įsitraukia vietos vaikai, garsiai komentuodami: „Štai prasideda renginys!“ (galbūt tokie renginiai juos įkvėps mokytis šokti ateityje). Dar buvo įdomu stebėti, kaip vietiniai paaugliai prieina prie savo bendraamžių šokėjų ir teiraujasi: „Kur šokate?“; „Kokie čia šokiai?“. Paauglystė sietina su savo tapatybės identifikavimu, kvestionavimu, abejonėmis, kaip tave priims kitas bendraamžis, kaip pats gebėsi artikuliuoti (šiuo atveju neverbaline kalba) norimą perduoti informaciją. Rengiant šokio šventę Justiniškių rajone, čia gyvenanti šokėja dvejojo, ar jai reikėtų dalyvauti šio renginio šokio praktikose: merginai buvo neramu svarstant, kaip ją priims draugai, jeigu bus šokama netoli jos namų kiemo, ar jie ateis pasižiūrėti, ar nesijuoks. Vėliau paaiškėjo, kad draugai patys įsitraukė į renginį, be to, dar atsivedė ir kitų draugų. Taigi, gatvėse patirtas atpalaiduojantis laisvės pojūtis yra gyvybiškai svarbus ir šokio praktikai, ir ryšiui su tame rajone gyvenančiais žmonėmis.

Itin svarbu, kad meninis veiksmas vyksta kasdienėje aplinkoje, – tai paskatina gyventojus drąsiau jį interpretuoti ir komentuoti, kaip jie supranta veiksmą, ką jie mato, nesibaiminti išlįsti už nustatytų interpretacinių ribų ir suvokti, kad įmanomos skirtingos interpretacinės strategijos. Vietinį rajonų kontekstą perteikiantys meniniai veiksmai yra indėlis į kultūros prieinamumą. Pavyzdžiui, per Justiniškių šokio šventę vaikas klausinėjo savo tėvo, ką daro šokėjai, kodėl jie šoka, o aplinkiniai žmonės jam sufleravo, kad vyksta Tarptautinės šokio dienos šventė. Padrąšinimas kalbėtis apie šiuolaikinį meną labai reikalingas, nes būtent per pokalbius su žiūrovais gali susiformuoti naujos šokio, kaip reiškinio, reikšmės ir prasmės. Minėdami Tarptautinę šokio dieną, žiūrovai kalbėjosi ne tik tarpusavyje, bet ir su šokėjais, todėl grįžtamojo ryšio iš publikos rinkimas tapo integralia renginio dalimi (kaip minėta, buvo pasirinkta raštiška forma). Labai svarbu, kad grįžtamasis ryšys leidžia šokį analizuoti ne tik kaip choreografinį įvykį, bet ir kaip socialiai bei urbanistiškai veikiančią praktiką, kurios poveikis atsiskleidžia per kūniškai išgyventas, reflektuotas ir įvardytas patirtis. Dauguma respondentų įvardijo stiprų emocinį įsitraukimą, smalsumą ir netikėtumo pojūtį. Šokis buvo patiriamas kaip džiuginantis, įkvėpiančias ir laikinai pertraukiantis kasdienį miesto ritmą įvykis. Kartu dažnai minėti ramybės ir saugumo jausmai, siejami su lėtesniu judėjimu, aplinkos garsais ir buvimu viešojoje erdvėje be funkcinio spaudimo. Nemažoje dalyje refleksijų pabrėžiami bendruomeniškumo ir kolektyvinės patirties aspektai. Šokį žmonės suvokė kaip juos vienijančią veiksmą, kuriantį laikinas bendrystės formas ir stiprinančią socialinius ryšius tarp šokėjų, žiūrovų ir vietos gyventojų. Tokios patirtys leidžia šokį interpretuoti kaip socialiai aktyvią praktiką, veikiančią per kūnišką buvimą kartu. Respondentų atsakymai

taip pat atskleidė šokio poveikį santykiui su Šnipiškių rajonu. Didžioji dalis respondentų nurodė, kad įgyta patirtis sustiprino ar pakeitė jų ryšį su vieta – ji tapo artimesnė, labiau pažįstama ir emociškai reikšminga. Kartu išryškėjo ir kritinis matmuo: daliai žiūrovų šokio kalba pasirodė per abstrakti ar sunkiai suvokiama. Visa tai atskleidžia viešojoje erdvėje kylančius komunikacinius šiuolaikinio šokio iššūkius ir leidžia kelti klausimus apie meninės kalbos prieinamumą bei auditorijos pasirengimą interpretuoti šiuolaikinio šokio raišką viešojoje erdvėje. Apibendrinant abi urbanistinio šokio šventes galima teigti, kad šokio intervencija abiejų rajonų gyventojus veikė kaip daugiasluoksnė urbanistinė anotacija: ji kūrė emocinius, socialinius ir erdvinius įrašus miesto atmintyje. Šokis pasireiškė ne tik kaip choreografinis įvykis, bet ir kaip performatyvi praktika, prisidedanti prie vietos pažinimo, bendruomeninių ryšių formavimo ir alternatyvių buvimo mieste būdų artikuliuojimo.

Vertėtų pažymėti, kad šokis, kaip neverbalinės kalbos forma, savaime padeda užmegzti kontaktą – jis padrašina tuos, kas drovisi gestu, judesiu, emocijomis atsakyti į tuo metu vykstantį vyksmą. Mikrogestai gali tapti abipusio dialogo reikšminga dalimi, padedančia ne tik gyventojams, bet ir patiems šokėjams drąsiau interpretuoti šokį. Urbanistinio šokio šventėje Justiniškėse dalyvavusi šokėja (A., 16 m.) pasidalijo savo patirtimi įveikiant baimę:

Kadangi tai buvo vienas iš pirmųjų kartų šokant publikai, sušokau tikrai labai prastai. Tikrai buvo baisu, bet jaudulį nuslopinti padėjo ta mintis, kad žmonės nepirko bilietų, kai kurie išvis gal sėdėjo virtuvėje ir pamatė pro langą, kad kažkas šoka kieme. Tai todėl daug lengviau, kai neneši tokios didelės atsakomybės (tik, aišku, už grupę ir studiją), bet visgi negali pasitaikyti tokių frazių, kaip „kam aš tuos pinigus mokėjau?“. Justiniškėse buvau pirmą kartą, tai kažkaip nustebau, koks išties tai gražus rajonas, – taip, turintis daug sovietinio palikimo, bet visgi savotiškai jaukus²⁰ (Pokalbis su A. 2024).

20 Justiniškėse yra trys alėjos – visos žalios, plačios, todėl daug vaikų jomis važinėja dviračiais, be to, šios alėjos yra uždaros ir atskirtos nuo intensyvaus eismo, o tai sukuria saugumo jausmą. Tokiose erdvėse jauku socializuotis, kurti, eksperimentuoti. Neretai vyresnio amžiaus žmonės išsineša suolelius ir pasistato juos kiek nuošalesnėse vietose, čia pat žaidžia šachmatais. Žinoma, tam jau reikalingos žaliosios erdvės, o ne tvoros, uždari kiemai, kur esi visų matomas ir kontroliuojamas, tačiau tokie sprendimai prasilenkia su kūrybiškumu. Erdvinės rajono galimybės, kiemų atvirumas ir žaluma yra itin svarbūs, norint užmegzti kokį nors gyvą kontaktą, sukurti judesį. Senų daugiabučių rajonų atviro žaliosios erdvės, kur ir vyksta socialiniai kontaktai, gyventojų vertinamos kaip vienas pagrindinių gyvenimo daugiabučiuose privalumų (greta neblogai išvystytos socialinės infrastruktūros), nes būtent atvirose bendroje erdvėse užgimsta miesto socialumas. Būtinybė dalytis bendra erdve ir palaikyti kontaktą su kitais gyventojais reikalauja socialinių įgūdžių. Galima sakyti, kad gyvenimas rajone yra socialinio gyvenimo pratimas: priešingai nei gyvenant vienkiemyje, mieste savaime tampama aktyviu socialinio gyvenimo dalyviu. Toje kasdienėje improvizacijoje, kai, išėjęs iš buto, turi pasisveikinti, kam nors nusišypsoti, padėti, su kuo nors pasikalbėti, atsiranda poreikis ką nors kartu veikti.

Tokie renginiai kaip šokio šventė gali prisidėti keičiant požiūrį į miesto rajonus²¹. Į klausimą, ar pavyko užmegzti kontaktą su pasirodymą stebėjusiais vietiniais rajono gyventojais, ta pati šokėja atsakė:

Prieš visiems sustojant į kompozicijos vietas, pamojavau mergaitei, kuri žiūrėjo pro langą. Po kelių minučių ji išbėgo į kiemą dar su pora draugių, jos valgė guminukus, karstėsi ant laiptų turėklo, darė saulutes, viena mergaitė bandė išmokyti kitą padaryti saulutę. Kalbėjo, kad užaugusios visos nori būti gimnastės ir nusukti į Londoną. Jų pokalbis priminė ankstyvą vaikystę ir įvairias žemiškas ir nežemiškas vaikiškas svajones (Pokalbis su A. 2024).

Nemaža dalis kontakto, užsimezgančio tarp šokėjų ir gyventojų, būna neverbalinė: gyventojai rodo susidomėjimą filmuodami ir fotografuodami šventę ir jos dalyvius, stebėdami veiksmą iš savo balkonų (Justiniškių atvejis) arba sodų (Šnipiškių atvejis). Teikdami grįžtamąjį ryšį, daugelis gyventojų svarstė apie savo rajono erdvių patogumą rengti pasirodymus, su pasididžiavimu pranešdavo, kad jų rajonas sulaukia menininkų dėmesio (pavyzdžiui, nurodydavo prieš metus vykusias menines veiklas).

Suprantama, kad anksčiau minėta perskyra tarp reprezentacinių ir nereprezentacinių urbanistinių erdvių yra sąlyginė – rajonų erdvėms būdingas nevienalytiškumas. Tai ypač išryškėja urbanistinės šventės metu, kai parinktos rajonų erdvės sudėliojamos į vientisą maršrutą, kuriame atsiranda: didesniu viešumu, matomumu ir aktyviu tranzitu pasižyminti vieta prie viešojo transporto stotelės ir maisto parduotuvės; ramesni ir atokesni kiemai prie daugiabučių; gyvybingos ir mažiau naudojamos žaidimų aikštelės palei Šypsenuų alėją; savitos erdvės prie vietinio turgelio, kur verda spalvingas gyvenimas (Justiniškių atvejis). Šokio šventės maršrutas gali sujungti greta esančias biurų zoną ir gyvenamą istorinę rajono dalį (Šnipiškių atvejis): kiekviena jų turi savo naudotojus ir izoliuotą socialinį ritmą (biuro zona gyvena pagal darbo ir nedarbo, pietų pertraukų ritmą; gyvenamoji zona – pagal lankstesnį, medinukų gyventojų veiklą sąlygotą ritmą, kuris gali priklausyti ir nuo sezoniškumo – juk istoriniai namai sudaro organišką visumą su sodais ir daržais). Urbanistinis šokis papildė rajonų ritmų įvairovę (arba *poliritmiją* – Lefebvre'o terminas) laikinai sujungdamas skirtingas erdves, persidengdamas su vietiniais

21 Remiantis Oficialiosios statistikos portale pateikiamais 2021 m. Lietuvos Respublikos gyventojų surašymo duomenimis, 59 % Lietuvos gyventojų gyvena daugiabučių rajonuose. Svarbu paminėti, kad senos statybos daugiabučių rajonai kryptingai marginalizuojami viešosiose diskusijose ir žinia-sklaidoje, o jų aplinka pristatoma kaip ta, kuriai būtini radikalūs pokyčiai. Tačiau rajonų gyventojai, apklausti atliekant urbanistinius tyrimus, teigia, kad jie jų rajonuose teigiamai vertina socialinių paslaugų pasiekiamumą, žaliųjų kiemų sistemas, socialinių kontaktų intensyvumą, galimybę keliauti pėsčiomis per rajoną (plačiau žr. Lavrinec 2022). Toks atotrūkis tarp viešo rajonų vaizdavimo ir gyventojų nurodomų gyvenimo senuose rajonuose prioritetų kelia susirūpinimą.

kasdieniais ritmais, išryškindamas jų scenarijus. Pavyzdžiui, Šnipiškėse šokėjų ir žiūrovų judėjimas nuo Europos aikštės per biurų erdves ir tarpines scenarijų stokojančias zonas iki istorinės Šnipiškių dalies sujungė darbinius, formalizuotus ritmus su neformalių kasdienių erdvių atmosfera. O kartais šokis gali laikinai prikelti ir sugrąžinti į miesto erdves jau nykstančius socialinius ritualus kartu su jiems būdingu ritmu ir vokališkumu. Per šokio šventę Justiniškių sporto aikštelėje šokėjams skanduojant frazę „Čia mano kiemas!“ (ganėtinai agresyviai, tarsi žymint savo teritoriją) buvo simboliškai atkurta rajonams būdinga įtampa dėl teritorijos pasidalijimo tarp jaunimo grupuočių, kai iškildavo savo bei kito ribų nustatymo klausimas. Kitoje Justiniškių erdvėje šokėjai kvietė vaikus namo, atkurdami kiemams būdingą garsovaizdį, išnykusį paplitus mobiliesiems telefonams. Per gatvės scenų ir patirčių atkūrimą urbanistinis šokis gražina kilmės duoklę miestui, per tarpininkus, šokėjus, scenos menininkus iš gatvių pasiimdamas kūniškas žinias.

Vienas svarbių, bet retai miesto studijose pasirodančių rajonų gyvenimo aspektų yra kasdieniai garsai. Jie susiję su tam tikru paros laiku ir atspindi jiems būdingus socialinius bei gamtinius ritmus (remontų garsai, išvedamų šunų lojimas ir paukščių čiulbesys, variklių garsai, greta esančio vaikų darželio šurmulyš ir t. t.). Daugelis šokio šventės žiūrovų per pasirodymus kėlė klausimą, kodėl nėra muzikos, nėra garso? Tam tikru metu, kai buvo skanduojami verbaliniai šūkiai, rodėsi, kad muzikos ir nereikia, bet žiūrovams neįprasta stebėti šokį be muzikos. Beje, dėl muzikos naudojimo šokio meniniuose pasirodymuose neretai kyla daug diskusijų ir tarp pačių menininkų, ir tarp veiksmo dalyvių – jie visi svarsto, kaip reikėtų veikti be muzikos ir už jos nesislėpti. Tai išties didžiulis iššūkis, su kuriuo susiduriama ir edukacijos srityje, ypač veikiant su gatvės (hiphopo) šokėjais, kuriems muzika yra pagrindinis įkvėpimo šaltinis, nukreipiantis veikti. Dažnu atveju be muzikos neišsivaizduojamas ir šokis, improvizacija. Net jeigu kalbama apie savo ritmo kūrimą, kvėpavimą, kūno ar aplinkos garsus (kurie gali kontrastuoti su judesiu ar nulemti dar neįprastesnius judesius), muzikos klausimas išlieka keblus. Ne visada patogu ar jauku judesį stebėti tyloje ir žiūrovui, tačiau noras praplėsti garso suvokimo ribas, kliaujantis savo kūno perkusija ar aplinkos garsais ir praktikuojant šokį, tik įrodo, kad judesio be muzikos patirtis naudinga tiek šokėjui, tiek stebėtoju. Šokėja (A., 16 m.), kalbėdama apie savo patirtį šokti rajone aplink esant tik natūraliems miesto garsams, prisimena:

Esu visiškai muzikos žmogus: mane muzika lydi visur, o šokyje, atrodo, ji užpildo visus nereikalingus tarpus, papildo patį šokį ir performanso mintį. Muzikos man trūko, nes, kaip šokančiai dar labai trumpą laiką, buvo labai sunku mąstyti apie du dalykus vienu metu – ir apie judesius, ir apie judesį įgarsinančius žodžius (Pokalbis su A. 2024).

Kita šokėja (U., 15 m.) teigia: „Šokant tyloje baisu suklysti ir labai nerimauji. Iš to nerimo pamiršau idėją, kad po to, kai sušukau: „J-u-s-t-a-s!“ (skiemenuodama), choreografijoje turėjau pasilikti, o ne nubėgti. Labai keista improvizuoti“ (Pokalbis su U. 2024). Rajonų gyventojų pasirengimas įsitraukti ir palaikyti aktyvų socialinį kontaktą, rodyti susidomėjimą meniniu veiksmu yra lemiami veiksniai šokėjams apsisprendžiant tęsti eksperimentines praktikas rajonuose ir keičiant savo nuostatas anksčiau nepažįstamų rajonų atžvilgiu. Šokėjai (pavyzdžiui, U., 15 m.) kartotų tokią šokio praktiką ir norėtų judesiu patyrinti daugiau Vilniaus rajonų: „Būtų įdomu patyrinti kitus rajonus ir patobulinti šokį be muzikos“ (Pokalbis su U. 2024).

Šokio maršrutas užbaigiamas *džemo* praktika – formuojant iš hiphopo šokio atpažįstamą ratą, judesio dalybų erdvę, improvizuojant, skambant atsitiktinai parinktam muzikiniam žanrui. *Džemas* – tai atviras kvietimas spontaniškam judesiui parodant, kad ne tik konkrečios šokio kalbos mokėjimas (pavyzdžiui, *house* ar breiko judesių arba šiuolaikinio šokio elementų demonstravimas), bet ir kontaktinis veiksmas dviese, suplojimas ar atsisėdimas, taip pat pasikartojantis, paprastas, įvairiu ritmu čia pat ir dabar kuriamas veiksmas irgi gali būti suvokiami kaip šokis. Pagrindinis tikslas šioje praktikoje – patirti šokį ne tik kaip išmoktą, nukopijuotą judesių seką, choreografiją, schemą, bet ir jausti naujos aplinkos informaciją, sudėti kontekstus į spontaniškai gimstančius ir susiformuojančius santykius, judėjimus, neįprastas formas, pokyčius ir suvokimą.

Siekiant atskleisti socialinių ritmų ir su jais susijusių kasdienių praktikų, taisyklių bei vidinių tabu visumą, urbanistinis šokis išryškėja kaip jautrus jų analizės instrumentas. Kaip konkretus atvejis pateikiamas epizodas, kai jaunesnė šokėjų grupė darė hiphopo judesį *ATL Stomp* tuo pat metu saugiai judėdama per perėją Šnipiškėse, Lvivo gatvėje. Vėliau viena šokėjų komentavo: „Trukdau eismui“. Taigi, kitoks judėjimo būdas atskleidė normatyvinius socialinius lūkesčius. Šokėjos refleksija atskleidė ir pėsčiųjų orumą sąlygojančių nuostatų pokytį, kuris įvyko Vilniuje per pastaruosius metus (pėstieji dažniausiai priversti bėgti per pėsčiųjų perėjas, o orus žingsnis per kelią jau laikomas mažai kam priimtiniu). Prioritetas greitai judėti aiškiai nusako pėsčiųjų ir atskirų socialinių grupių (lėčiau judančių dėl amžiaus arba negalios) vietą dabartinio miesto mobilumo hierarchijoje. Kūnas veikia kaip ribos indikatorius: per jį pasireiškia socialinis reglamentavimas ir pasipriešinimas jam. Šia prasme sąmoningai pasirinktas kitoks judėjimo būdas mieste yra ir kritinio mąstymo veiksmas.

Tiriant Šnipiškių erdves per šokio šventę paaiškėjo, kad vienas dažniausiai pasikartojančių aspektų, kuriuos vėliau refleksijose paminėjo šokėjai, buvo biurų priegū keliamas simbolinis ir fizinis (vėjas, tuštuma, šaltumas) diskomfortas. Tokia reakcija gali paskatinti renginio organizatorius ateityje pasirinkti nepatogias erdves ne dėl jų esteti-

kos, o dėl kritinio potencialo ir galimybės eksperimentuoti siekiant tas erdves adaptuoti žmogiškam kūnui, bandant išvystyti naujus scenarijus. Sparti miesto plėtra palieka nemažai tarpinių, nejausių tranzitinių erdvių (*ne vietų*), kurioms būdingas žmogiško kontakto trūkumas (plačiau žr. Augé 1995; Bauman 2000). Urbanistinio šokio šventės rodo, kad tokio tipo meninės intervencijos gali tapti vietos formavimo (angl. *placemaking*) įrankiu – jos kuria jaukias, laikinas bendruomeniškumo zonas, leidžia gyventojams kitaip įvertinti savo aplinką ir skatina įsitraukti į rajono kultūrinį gyvenimą. Meninis tyrimas tampa ne tik pažinimo metodu, bet ir socialinių kontaktų, naujų scenarijų ir net nuostatų formavimosi katalizatoriumi.

Visuomenės nuostatų kaita

Visame pasaulyje susibūrusiose hiphopo šokio bendruomenėse šoka įvairių kartų atstovai. Jose jauni, dar tik pradedantys šokti žmonės ima pavyzdžius ir semiasi įkvėpimo iš vyresnių šokėjų, kurių jaunystėje įgyta šokio patirtis įkvėpė juos pedagoginės veiklos imtis (dažnu atveju) kaip pragyvenimo šaltinio ir kaip priemonės prisidėti prie hiphopo šokio plėtros bei jo, kaip kultūros formos, išsaugojimo. Mary Fogarty (2022) atkreipia dėmesį, kad vyresnio amžiaus hiphopo šokėjams būdingas pasakojimas apie tai, kaip pradinis entuziazmas šokti pamažu peraugo į supratimą ir vertinimą šokio kaip dalyko, kuriam reikia dėmesio, atsidavimo ir pasišventimo siekiant išlaikyti kritinį fizinės ištvermės lygį ir tobulėti. Kartu su tuo atsirado ir suvokimas, kad šokių komanda yra tarsi didelė šeima. Joje vyresni artistai yra pavyzdys jaunesniems. Kitaip tariant, ilgamečiu atsidavimu hiphopui ir drausmingu požiūriu į šio stiliaus šokio mokymą(si) jie demonstruoja, kaip svarbu suvokti, kad pasiryžimas pradėti šokti ne tik savo malonumui reiškia didelę asmeninę transformaciją, nes nuo to momento šokis nebėra tik malonus laisvalaikio užsiėmimas, o tampa gyvenimo būdu (Schloss 2009; Osumare 2008; Fogarty 2022).

Tenka pripažinti, kad Lietuvoje vis dar gajus stereotipas, kad šoka tik vaikai ir paaugliai, todėl dažnu atveju į edukacines veiklas jungiasi būtent jie. Tačiau ir jaunimas, kuriam virš dvidešimties metų, neretai teiraujasi choreografų, ar jiems dar ne per vėlu pradėti šokti. Reikėtų pažymėti, kad jaunimas apskritai yra viskam atviresnis, todėl jam lengviau stebėti šiuolaikinį meną, o štai vyresnio amžiaus žiūrovai dažnai yra linkę nuvertinti savo pojūčius ir įgūdžius tai daryti. Tačiau per kartojamus veiksmus (procesus) – šokio švenčių kūrimą, festivalių rengimą – žmonės ribojančios nuostatos kartu su baime pažinti šokį plačiau (koks šokis turėtų būti šokamas ir kokiai amžiaus grupei jį dera šokti) po truputį ištirpsta praktikuojantis su šokio mokyklos „Low Air“ bendruomene.

Matoma džiuginanti tendencija, kad šokti vaikus atvedę tėvai ar seneliai, stebėję jų pasirodymus scenoje ar viešose erdvėse, vis dažniau patys išdrįsta įsitraukti į šokio praktikas, taip parodydami pavyzdį savo bendraamžiams. Yra ir tokių atvejų, kai vaikai nebešoka, o tėvai ir seneliai užima jų vietą choreografijos salėje – jie tarpusavyje apsikeičia šokančiojo ir stebinčiojo šokį vaidmenimis. Taip jaunoji karta virsta žiūrovais ir ima palaikyti šokančią vyresniąją kartą. Įdomu tai, kad minint Tarptautinę šokio dieną miesto rajonuose matomas nuoširdus jų gyventojų susidomėjimas ir įsitraukimas į vykdomas veiklas, o tai rodo visuomenės atvirumą ir geranoriškumą, norą įsileisti meninius vyksmus į savo rajonus.

Išvados

Meninis tyrimas, pagrįstas kūnišku buvimu ir bendradarbiavimo etnografijos principais, leidžia sujungti šokio praktiką su vietos pažinimo metodais. Kolektyvinė choreografų, šokėjų ir tyrėjų refleksija atskleidžia, kad tyrimui svarbu ne tik rezultatas, bet ir procesas: tyrimas kuria naujas suvokimo prieigas, išbando alternatyvius būdus įsivaizduoti viešąją erdvę, identifikuoti, kūniškai išreikšti ir praktiškai išmėginti jos potencialą.

Urbanistiniam šokiui būdinga dialogu pagrįsta neverbalinės komunikacijos forma, atvirumas urbanistinių ir socialinių kontekstų bei su jais susijusios kūniškos dinamikos įvairovei. Kaip meninio tyrimo laukas, urbanistinis šokis leidžia taikyti atviras, aktyvias, į dialogą ir bendradarbiavimą orientuotas tyrimo taktikas. Urbanistinio šokio praktika rajonų viešosiose erdvėse parodo, kad į rajonų kontekstus reaguojantis kūnas yra veiksmingas būdas *perskaityti* miesto aplinką, išryškinti jos ritmą, įtampą ir bendruomenines struktūras. Remdamiesi hiphopo, šiuolaikinio šokio technikomis ir vietos kontekstais, šokėjai įkūnija spontaniškai besitransformuojančias šokio tekstų formas; išmoktas, atramines, pagrindines šokio technikas keičia naujai atrandami judėjimo būdai, kūnu reiškiamos interpretacijos. Ši įkūnyta praktika apima refleksyvų savo aplinkos ir joms būdingų charakteristikų suvokimą. Šokėjų ir choreografų darbas lauke atskleidžia, kad kūnas veikia kaip analitinis instrumentas, gebantis registruoti tiek materialias, tiek afektines erdvės charakteristikas, kurios dažnai lieka nepastebimos tradiciniuose urbanistiniuose tyrimuose.

Urbanistinio šokio šventės sudaro sąlygas atsigręžti į gatvės šokio ištakas, grąžinti jį į miesto rajonus, nuo gyvenvietės centro nutolusias erdves. Toks hiphopo perkėlimas kelia tam tikrus iššūkius: kaip adaptuoti profesionalų šokį prie kasdienės rajonų dinamikos, kaip išlaikyti atvirą šventę rajono gyventojams? Urbanistinio šokio šventės organi-

zavimo patirtis rodo, kad, išlaikant žiūrovams atvirą šokio formą, palaikant pusiausvyrą tarp performanso ir kasdienių erdvių natūralios dinamikos, gyventojai (ypač jaunimas) noriai įsitraukia į renginį kaip geranoriški stebėtojai: jie rodo susidomėjimą, yra pasirengę megzti bendrą ryšį, pasidalyti patirtimi, esant poreikiui, padėti. Šokio šventė padeda įtraukti gyventojus į bendrą judėjimo, kūno raiškos ritualą, pasimėgavimo kūniška praktika patirtį ir taip sudaro sąlygas rasti bendrystei tarp rajono gyventojų ir šokėjų, įprastai šokančių (ir gyvenančių) miesto centre. Urbanistinio šokio praktikos leidžia patirti miestą tiesiogiai, prikelia užmirštas ar mažiau pamėgtas teritorijas naujam gyvenimui, daro jaukesnes miesto erdves ir sukuria naujų traukos taškų. Galiausiai jos įgalina pačius rajono gyventojus keisti erdvių funkcijas ir patirti miestą kaip savą kūną.

Įteikta 2025 06 12
Priimta 2025 10 09

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Albright, Ann Cooper (2013). *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Amin, Ash ir Nigel Thrift (2002). *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press.
- Amorim Marilia (2020). Dance Discourse and the Concept of Genre – Some Interpretive Elements. *Bakhtiniana*, 15(2), p. 64–96.
- Augé, Marc (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Carter, Celina (2020). Dance and Choreography as a Method of Inquiry. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 21(3), p. 1–17.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chang, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Cresswell, Tim (2006). *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge.
- Durden, E. Moncell (2018). *Beginning Hip-Hop Dance*. Champaign Illinois: Human Kinetics, 2019.
- Evans, Rebecca (2022). *Social Dance after Social Practice: Between the Stage and the Museum*. Berkeley: University of California. Nuoroda internete: https://escholarship.org/content/qt5954n4mk/qt5954n4mk_noSplash_95e34ff7a0b4f08eaabb3fca169cc9ad.pdf [žiūrėta 2024 09 10].
- Flores, Juan (2000). *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.
- Fogarty, Mary (2022). Ageing, Longevity, and Embodied Knowledge in Breaking. *The Oxford Handbook of Hip Hop Dance Studies*. New York: Oxford University Press, p. 370–377.
- Fogarty, Mary ir Imany Kai Johnson (2022). *The Oxford Handbook of Hip Hop Dance Studies*. New York: Oxford University Press.
- Forman, Murray (2002). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Foster, Susan Leigh (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
- Gudaitė-Žakevičienė, Airida (2024). *Doktorantūros meninio tyrimo dienoraštis „Miestas kaip kūnas – kiemo žaidimai“*. Nepublikuotas rankraštis.
- Hunter, Victoria (2019). Vernacular Mapping: Site Dance and Embodied Urban Cartographies. *Choreographic Practices*, 10(1), p. 127–144.
- Lassiter, Luke Eric (2005). *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lavrinc, Jekaterina (2011a). Revitalization of Public Space: From *non-places* to Creative Playgrounds. *Santalka: filosofija, komunikacija*, 19(2), p. 70–75.
- Lavrinc, Jekaterina (2011b). Urbanistinė choreografija: kūnas, emocijos ir ritualai. *Santalka: filosofija, komunikacija*, 19(1), p. 62–73.
- Lavrinc, Jekaterina (2022). Rediscovering Green Spaces Through Creative Practices. *Cultural Heritage in a Changing Climate. Oslo Forum 2021*, p. 104–109.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Lefebvre, Henri (1996). The Right to the City. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, p. 63–184.
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge.
- Ling, Xi (2025). Street Dance Redefined: A Bridge across the Knowledge Gap. *Frontiers in Sports and Active Living*, 7, 23 July, 2025. Nuoroda internete: <https://www.frontiersin.org/journals/sports-and-active-living/articles/10.3389/fspor.2025.1610656/> [žiūrėta 2025 09 09].
- LRT Opus (2024). Rajonas: Per šiuolaikinio ir gatvės šokio judesius iš naujo atrandamas rajonas ir daugiabučių kiemai. *LRT.lt*. Radijo laida. Vedėjas Donatas Šukelis. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000339466/per-siuolaikinio-ir-gatves-sokio-judesius-is-naujo-atrandamas-rajonas-ir-daugiabuciu-kiemai> [žiūrėta 2025 10 15]
- LRT Opus (2025). Rajonas: Kaip šokio judesiu pajusti Šnipiškes? Pokalbis su Airida Gudaite ir Jekaterina Lavrinc. *LRT.lt*. Radijo laida. Vedėjas Donatas Šukelis. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/radioteka/irasas/2000420690/kaip-sokio-judesiu-pajusti-snipiskes-pokalbis-su-airida-gudaite-ir-jekaterina-lavrinc> [žiūrėta 2025 10 15].
- Malnig, Julie (2001). Introduction. *Dance Research Journal*, 33(2), p. 7–10.
- Merleau-Ponty, Maurice (2018). *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos.
- Michelkevičius, Vytautas (2016). *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Mitchell, Tony (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ng, Jason ir Fogarty, Mary (2023). The Polarizing Politics of Breaking's Inclusion in the Olympics. *Global Hip Hop Studies*, 4(1), p. 85–89.
- Osumare, Halifu (2008). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pokalbis su A. (2024). Šventės „Miestas kaip kūnas“ Justiniškėse refleksija. 2024 m. birželio 20 d., Vilnius. Nepublikuotas interviu.

- Pokalbis su U. (2024). Šventės „Miestas kaip kūnas“ Justiniškėse refleksija. 2024 m. birželio 20 d., Vilnius. Nepublikuotas interviu.
- Ramanauskaitė, Eglė (2004). *Subkultūra: fenomenas ir modernumas. XX a. pabaigos Lietuvos subkultūrinių bendrijų tyrinėjimai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Rivera, Raquel Z. (2003). *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford: Oxford University Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison: University of Wisconsin Press.
- That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2014). Editors Murray Forman and Mark Anthony Neal. 2nd edition. New York: Routledge.
- Thrift, Nigel (2008). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Walker, Stephen (2009). *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*. London: I. B. Tauris.

Urban dance as a field of artistic research: the case of the festival City as Body

SUMMARY. Although the premises and methods of artistic research have become a common subject of interdisciplinary debate over the past decade, these discussions remain underdeveloped in the field of contemporary dance, particularly in urban dance, both in Lithuania and internationally. This article examines the annual urban dance festival City as Body in Vilnius as a case study to unfold the constitutive elements of urban dance and demonstrate how they function as instruments of artistic research. Urban dance, as both an artistic and a social practice, is closely interwoven with urban social contexts and their transformations: historically, hip-hop culture (as the foundation of urban dance) emerged from the lived experience and expressive practices of social groups positioned at the margins of the city. Once relocated to new cultural and urban environments, hip-hop culture inevitably undergoes transformations: its thematic range, movement dynamics and meanings, relationship to music, and the selection of urban spaces all shift. By integrating elements of hip-hop culture into the performing arts and into learning environments, urban dance maintains a connection with street culture as its generative source – one to which it consistently returns (including through initiatives such as City as Body).

Drawing on the artistic and social practice of urban dance, the article examines how urban dance becomes a mode of inquiry into the spatial and social dynamics of non-central districts. By treating the district as both a material environment and a lived, affective context, urban dance as artistic research reveals the micro-conditions, rhythms, and tensions that shape everyday urban life. Urban dance initiatives in districts lacking cultural functions create spaces where local community members, especially young people, can collectively articulate their identities, experiences, and aspirations through movement; in this way, dance becomes a practice of social justice. In the context of the urban dance festival, dance practices engage diverse social groups and mobilise peripheral districts as spaces where new interactions, creativity, and community ties can develop.

KEYWORDS:

urban dance,
street dance, hip-hop,
artistic research,
urban space,
embodied experience,
neighbourhoods.

Dekonstruojant atlikėjo profesiją: redukcijos metodas naujojoje muzikoje

Lora KMIELIAUSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Išryškinant atlikėjo veiklos redukavimo pavyzdžius, straipsnyje siekiama apžvelgti, kaip atlikėjai funkcionuoja naujosios muzikos lauke ne tada, kai vykdo pagrindinę muzikos atlikėjų funkciją (atlieka muziką tradicine šio veiksmazodžio prasme), o tada, kai jų profesinė veikla persikelia į tarpžanrinio atlikimo lauką. Kai sumažinamas atlikėjo muzikinių užduočių skaičius ar net jam išvis nebesuteikiama prieiga prie jo profesinių muzikos instrumentų, yra sureikšminamas muziko kūniškumas ir plečiama jo profesinės tapatybės samprata. Analizei pasitelkiamas instrumentinio teatro kūrėjo ir tyrėjo Falko Hübnerio siūlomas plėtinių ir redukcijos modelis (angl. *extension and reduction*), atskleidžiantis skirtingas atlikėjo įveiklinimo naujosios muzikos procesuose strategijas. Straipsnyje šis modelis papildomas metodinėmis įžvalgomis, kurios atsiskleidžia žvelgiant iš atlikėjo perspektyvos.

Straipsnis parengtas ekselencijos klasteryje „Improvizacija ir kūrybiškumas scenos menuose“ (Scenos menų tyrimų centras, Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Finansavimą skyrė Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-A-UEI-23-4.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

atlikimas,
performatyvumas,
muzikos teatras,
naujoji muzika,
naujoji disciplina,
plėtiniai, redukcija.

Įvadas

Įsivaizduokime sceną: apšviestoje erdvėje sėdi nejudrus Alvinas Lucieras, prie jo galvos pritvirtinti elektrodai, fiksuojantys smegenų alfa bangas. Greta jo – Johnas Cage'as, asistuojantis sujungiant laidus ir vėliau paskirstant garsą tarp kelių garsiakalbių. Aplink išdėstyti mušamieji muzikos instrumentai išlieka nejudrūs. Fizinis veikimas beveik visiškai eliminuotas – Luciero kūnas tampa stabilium atskaitos tašku, nuo kurio sklinda nematomas, tačiau akustiškai juntamas impulsas. Septynias minutes¹ scenoje neįvyksta joks regimas veiksmas; tik po ilgo laukimo, atlikėjui pasiekus atitinkamą mentalinę būseną, erdvėje ima rasti pirmieji garsiniai virpesiai.

1 Aptariamas Luciero kūrinio *Music for Solo Performer* atlikimas buvo nufilmuotas paskesniais metais po premjeros – 1976 m. per universitete „Wesleyan“ vykusį pasirodymą „World Music Hall“. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y&t=305s> [žiūrėta 2025 03 15].

Tokį radikalų muzikinio veiksmo perrašymą Lucieras pristatė savo istoriniu kūriniumi *Music for Solo Performer*² (1965), pirmą kartą paties autoriaus atliktu meno muziejuje „Rose“, universitete „Brandeis“. Šiame darbe muzikinis veiksmas radikaliai transformuojamas: muzikas beveik nejudėdamas kelia garsus, pasitelkdamas savo smegenų alfa bangas, per specialią elektroakustinę sistemą rezonuojančias mušamuosiuose muzikos instrumentuose. Volkeris Straebelis ir Wilmas Thobenas tiksliai įvardija, kad čia iškyla „muzikos kūrinys, kuriame solistas reiškiasi ne per fizinį veiksmą, bet per vidinį mentalinį procesą, o kūnas tampa teatrinium ženklu – buvimo, bet ne veikimo vieta“³ (Straebel ir Thoben 2014: 18).

Kūriniumi *Music for Solo Performer* ir jame įgyvendintais veiksmais Lucieras ne tik eliminavo tradicinį muzikinį gestą, bet ir perkėlė atlikėjo buvimą į beveik nematomą, fiziškai neveiklį, tačiau akustiškai aktyvią plotmę. Atlikdamas šį kūrinį kūnas veikė paradoksaliai: būdamas scenoje, jis liovėsi būti aktyvaus veiksmo šaltiniu, bet išliko pagrindiniu muzikinės patirties nešėju.

Tokio pobūdžio kūriniai kaip *Music for Solo Performer* žymi vieną reikšmingų įvykių, istoriniu lygmeniu prisidėjusių prie paradigminio posūkio – nuo techninio veikimo prie konceptualaus buvimo – muzikos atlikimo sampratoje, ir skatina permąstyti kintantį atlikėjo performatyvumą naujosios muzikos scenoje, ypač tais atvejais, kai sąmoningai dekonstruojami įprasti profesiniai atramos taškai (pavyzdžiui, garsas, muzikos instrumentas ar judesys). Siekiant konceptualiai įvertinti šią transformaciją, pirmiausia būtina aptarti atlikėjo performatyvumo sampratos raidą. Toks teorinis pagrindas sudaro prielaidas pereiti prie straipsnio analizės ašies – Falko Hübnerio pasiūlytos atlikėjo plėtinių ir redukcijos modelių sistemos, leidžiančios kompleksiskai apmąstyti atlikėjo raiškos strategijas šiuolaikinės muzikos praktikose. Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama redukcijos metodui pristatyti.

Atlikėjo performatyvumas tarpdisciplininėse praktikose

Atlikėjo performatyvumo sampratos⁴ plėtra muzikos atlikimo kontekste įgyja naują kryptį, kuri išryškėjo XX a. antrojoje pusėje ir yra glaudžiai susijusi su technologinės

2 Pirminė Luciero *Music for Solo Performer* partitūra užrašyta jau po kūrinio sukūrimo ir, kaip pažymi Volkeris Straebelis ir Wilmas Thobenas, tiksli data, kada tai įvyko, nežinoma – gali būti, kad tik prieš pat pirmąją publikaciją 1980 metais (Straebel ir Thoben 2014: 18).

3 Čia ir toliau vertimas straipsnio autorės.

4 Kalbant apie performatyvumo sampratą, straipsnyje remiamasi daugialypiu teoriniu lauku, kuriame performatyvumo sąvoka vystėsi ir kito: nuo Johno L. Austino idėjos, kad kalba veikia kaip socialinis aktas (plačiau žr. Austin 1962), iki Judith Butler ir Erikos Fischer-Lichte interpretacijų, pagal kurias

pažangos bei naujųjų medijų meno plėtra. Sukurta įvairių kūrinų, kuriuose naudojamos vaizdo įrašų bei interaktyvumo sąsajos ir (ar) elektroniniai prietaisai, meno lauke atsiranda gausybė pavyzdžių, rodančių, kaip atlikėjo performatyvumo galimybės gali būti plečiamos per atlikėjo kūno ir skaitmeninių technologijų santykį. Nuo XX a. 6-ojo dešimtmečio pabaigos daugelis kompozitorių ir tarpdisciplininių menininkų (Mauricio Kagelis, Lucieras, Cage'as, Heineris Goebbelas, Laurie Anderson, Georges'as Aperghis ir kt.) į savo scenines partitūras pradėjo sistemingai įtraukti vizualinius, elektroninius ir interaktyvius komponentus, taip transformuodami atlikėjo funkciją ir jo santykį su medija. Šioje praktikoje atlikėjas dažnai veikia ne tik kaip garso perteikėjas, bet ir kaip fizinė, vizualinė ar konceptuali sąsaja tarp skirtingų medijų: balsas, kūnas ir technologija susipina į bendrą sceninio veikimo struktūrą.

Šiuolaikinės kompozitorių kartos atstovai, dirbantys medijų sankirtoje, į technologijų pasaulį žengia dar toliau. Jennifer Walshe savo kūryboje pasitelkia algoritmais surinktą informaciją, skaitmeninius archyvus, interneto kultūros fragmentus ir dirbtinio intelekto įrankius. Scenos darbuose, pavyzdžiui, *The Total Mountain* (2014), *Is It Cool to Try Hard Now?* (2017) ir *A Late Anthology of Early Music* (2020), šiuos resursus ji paverčia performatyviaisiais elementais⁵. Yannis Kyriakidesas pasiūlo klausytojui paties autoriaus suprogramuotą virtualiąją realybę su virtualiais muzikos atlikėjais. Jo kūryboje atsiskleidžia nuoseklus domėjimasis virtualumu kaip muzikos komponavimo ir patyrimo terpe, į savo muziką jis įtraukia tekstinius vaizdo įrašus, vaizdą ir judesį, taip formuodamas ne tik akustinę, bet ir skaitmeninę, daugiasluoksnę muzikinę erdvę. Generatyvinis audiovizualinis darbas virtualiam ansambliui *Fundamentals and Variants*⁶ pagrįstas iš anksto įrašyta vaizdo ir garso medžiaga bei algoritmų valdomu, nuolat kintančiu turinio išdėstymu. Čia atlikėjai egzistuoja tik kaip fiksuoti įrašai, kurių fragmentai realiuoju laiku kombinuojami vis naujais būdais, taip sukuriant įspūdį, kad muzikinis kūrinys plėtojasi savarankiškai, be tiesioginio žmogaus įsikišimo. Panašus procesinis požiūris ryškėja

performatyvumas traktuojamas kaip nuolat įkūnijama, istoriškai bei kultūriškai steigiamą tapatybę (plačiau žr. Butler 1988; Fischer-Lichte 2013). Šią sampratą teatro ir atlikimo studijose toliau plėtojo Hansas-Thiesas Lehmannas ir Phillipas Barry'is Zarrilli pabrėždami nestabilią, derybinę atlikėjo tapatybę, nuolat kintančią socialiniame, kūniškame ir estetinės praktikos sluoksniuose (plačiau žr. Lehmann 2010; Zarrilli 2002).

- 5 Plačiau žr. interviu su Walshe; jo vaizdo įrašą galima rasti platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=c3pX9vxqFg0> [žiūrėta 2025 05 24].
- 6 Generatyvinio audiovizualinio darbo virtualiam ansambliui *Fundamentals and Variants* (2023) aprašą ir vaizdo įrašą galima rasti interneto svetainėje *kyriakides.com*. Nuoroda internete: <https://www.kyriakides.com/fundamentals-and-variants.html> [žiūrėta 2025 05 24].

ir projekte *Mutability Concert Installation*⁷, kur dvylikos kompozitorių sukurti trumpi kūriniai tampa pradine medžiaga nuolat besikeičiančiai performatyviai tarpdisciplininio kūrinio visumai. Čia gyvi atlikėjai vieni iš kitų perima muzikinę medžiagą, ją perinterpretuoja ar pratęsia, o įrašai ir judesio duomenys tampa terpėmis, per kurias formuojasi erdviniai bei vizualiniai šių transformacijų pėdsakai. Viena Marko Ciciliani kūrinių sudedamųjų dalių – paties autoriaus sukurti ir su gyvai atliekama muzika sinchronizuojami žaidybiniai⁸ audiovizualiniai procesai, tiesiogiai formuojantys kūrinio eigą. Kompozitorius šiuos tarpdisciplininius kūrinius pristato kartu su instrumentalistais, per koncertą gyvai atlikdamas sužaidybintus muzikinius veiksmus. Atlikėjai su sistema sąveikauja per įvairias sąsajas (angl. *interface*) – nuo mikrofonų iki žaidimų pultelių, veikiančių kaip specializuoti ryšiai tarp atlikėjo ir audiovizualinės sistemos: daugiau ar mažiau pavykęs videožaidimas tiesiogiai nulemia kūrinio medžiagos vystymąsi.

Žaidimo aspektas GAPPP projektuose (priklausomai nuo intensyvumo) suponuoja žaidybinę aplinką ir veiksmų eigą, kuria atlikėjas nori ir turi sekti, su ja sąveikauti. Tuo pat metu atlikėjas prisiima atsakomybę už reikšmingą visos koncertinės situacijos dalį, o su tuo susijęs auditorijos suvokimo ir bendros patirties formavimas. Šis dvigubas vaidmuo – meninė atsakomybė ir įsitraukimas į žaidimo sistemą – aiškiai atskiria atlikėjo užduotį atliekant kūrinius su žaidybiniais elementais nuo atvejų, kai atliekami tradiciniai kūriniai, kuriuose pagrindinė atsakomybė glūdi muzikinėje interpretacijoje (Ciciliani ir Lüneburg 2018: 5)⁹.

7 Projekte *Mutability Concert Installation* naudota iš anksto įrašyta dvylikos kompozitorių sukurta medžiaga, transformuojama tiek algoritmiškai, tiek atlikėjams keičiantis medžiaga realiu laiku. Nuoroda internete: <https://www.kyriakides.com/mutability.html> [žiūrėta 2025 05 28].

8 Ši atlikimo forma priskiriama vadinamajam žaidybiniam audiovizualiniam menui (angl. *gamified audiovisual art*), kur atlikėjas įtraukiamas į performatyvų meno ir muzikos veiksmą. Atlikėja ir tyrėja Barbara Lüneburg šią meno rūšį nagrinėja straipsnyje *Between Art and Game: Performance Practice in the Gamified Audiovisual Artworks of GAPPP* (2018). Ji remiasi kompozitoriaus ir bendrakūrėjo Ciciliani modeliu, sukurtu žaidybinių audiovizualinių kompozicijų analizei, ir tiria, kaip žaidimo principų taikymas veikia kūrinio estetiką, atlikėjo dalyvavimą ir žiūrovo patirtį. Terminas *sužaidybinimas* (angl. *gamified*) šiame straipsnyje vartojamas remiantis šiuolaikinio meno tyrimų kontekstu, ypač GAPPP (*Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*, liet. „Sužaidybtas audiovizualinis performansas ir atlikimo praktika“). Minėtu terminu apibūdinami audiovizualiniai kūriniai, kurių struktūra, dramaturgija ar atlikimo principai modeliuojami pagal kompiuterinių žaidimų mechaniką – toks kūrinio konceptas apima tikslų siekimą, rizikos-rezultato logiką, atsitiktinumą, žaidėjo sprendimų įtaką kūrinio eigai ir kitus interaktyvumo principus. Plačiau žr. *GAPPP: Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*. Nuoroda internete: <http://gapp.net/english/artandpapers.html> [žiūrėta 2025 07 11].

9 Plačiau apie GAPPP projektą žr. Ciciliani ir Lüneburg straipsnyje *Gamified Audiovisual Works – Composition, Perception, Performance* (2018).

Minėti pavyzdžiai atspindi platesnę tendenciją, būdingą šiuolaikinės muzikos laukui: atlikėjo vaidmuo vis dažniau tampa glaudžiai susijęs su vykstančiais technologijų ir medijų kaitos procesais. Lietuvos scenoje muzikinio performanso, muzikos teatro ir naujosios disciplinos¹⁰ nišai veikliai atstovauja prodiuserinė kompanija „Operomanija“, kurios prodiusuojamuose scenos darbuose atlikėjai nuosekliai plėtoja įvairias performatyvumo formas, nesusitelkdami į vieną disciplininę tapatybę, o šokėjai, aktoriai ir muzikai nuolat meta iššūkį bet kuriam monodisciplininės profesijos apibrėžimui. Naujosios muzikos atlikėjo performatyvumas šiame kontekste gali būti suvokiamas kaip judėjimas tarp dviejų darbo su atlikėju strategijų – *plėtinių* ir *redukcijos*. Pirmuoju atveju atlikėjas plečia savo raišką jungdamasis su technologijomis, kitomis medijomis ar disciplinomis, antruoju – koncentruojasi į kūno ir buvimo minimumą, atsisakydamas įprastų profesinių atramų.

Redukcija: atlikimo strategija be profesinės atramos

Aptarus platų atlikėjo performatyvumo kontekstą, verta sugrįžti prie straipsnio pradžioje minėtos situacijos, kai Lucieras, sąmoningai redukavęs bet koki išoriškai pastebimą atlikėjui būdingą veiksmą, išplėtė paties muzikavimo sampratą pasiūlydamas kitokį – vidinį, tačiau intensyviai performatyvų – atlikėjo buvimo scenoje būdą. Siekiant pristatyti ir konceptualizuoti tokią muzikos atlikėjo darbo kryptį, tikslinga pasitelkti kompozitoriaus ir tyrėjo Hübnerio skirtingų darbo su atlikėjais strategijų modelį, pristatytą jo daktaro disertacijoje *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer* (2013). Jos autorius atlikėjo performatyvumą apibūdina dviejų priešingų veikimo modelių – *plėtinių* ir *redukcijos* – ašies ribose. Hübneris siūlo teorinį karkasą, padedantį konceptualizuoti šiuolaikinio atlikėjo performatyvumą tarpdisciplininėse sceninėse praktikose.

10 Walshe terminą *naujoji disciplina* (angl. *the new discipline*) siūlo vartoti kaip įrankį, norint apibrėžti muzikos praktiką, integruojančią skirtingas medijas – nuo garso, kūno, teatrališkumo ir vaizdo iki tekstinių bei technologinių elementų. Autorė pabrėžia, kad šis terminas nereiškia naujo žanro, stiliaus ar estetinės krypties; greičiau tai yra reflektyvus bandymas įvardyti kūrybą, kuriai būdinga kolektyvinė autorystė, skaitmeninės kultūros poveikis ir kritinis požiūris į tai, kas laikoma įprasta muzikos kūrybos forma. Nors Walshe tiesiogiai sieja savo kūrybą su istorinių avangardo judėjimų (pavyzdžiui, *Fluxus*, *Dada* ar Kagelio instrumentinis teatras) tradicijomis, ji akcentuoja, kad naujoji disciplina negali būti supaprastintai priskirta nė vienam iš šių judėjimų, nes jos atsiradimą lemia iš esmės nauji – skaitmeniniai, socialiniai ir estetiniai – veiksniai. Centriniai šios disciplinos komponentai, anot autorės, yra kūnas, teatrališkumas ir vizualumas, o pagrindinė jos ambicija – „išsklaidyti *vienintelio autoriaus* sampratą ir ieškoti naujų būdų dirbti kolektyviai; išsklaidyti įprastą sampratą to, kas yra kompozicija“ (Walshe 2016).

Plėtiniai (angl. *extensions*)¹¹ apima papildomus performatyviuosius veiksmus, kuriuos muzikas turi atlikti, nors jie nepriklauso jo pagrindinei profesijai (pavyzdžiui, vaidybą, kalbėjimą, judesį ar sąveikavimą su technologijomis). O redukcija (angl. *reduction*) pasireiškia kaip tam tikrų, paprastai netgi laikomų esminiais, profesinių komponentų atsisakymas.

Išplėtimo strategijoje pastebima įtampa tarp to, prie ko muzikantas yra įpratęs, ir papildomų, rečiau pasitaikančių ar už muzikos ribų esančių performatyviųjų elementų, kurie tampa atsakingi už teatrinį efektą. Redukcijos strategijoje taip pat egzistuoja specifinė įtampa, kuri kuria teatrinį efektą, – ji kyla dėl skirties tarp muzikantui gerai ir mažiau pažįstamų atlikimo elementų. Ši įtampa lemia sustiprintą pastangą atlikti kūrinį, o kartu – didesnę sąmoningumą ir buvimo scenoje intensyvumą. [...] Muzikos atlikimo ritualas yra suardomas, kvestionuojamas arba išskaidomas į kelis **medijų vienetus**, kurie paprastai yra neatskiriami. [...] Redukcijos situacijoje muzikantas turi atsisakyti esminių savo profesijos komponentų (Hübner 2013: 99).

Siekdamas aptarti atlikėjo veiklos plėtimą ir redukovimą, Hübneris kaip atskaitos tašką pasitelkia tris profesijos dėmenis – vidinius, išorinius ir kontekstinius elementus, kurie apibrėžia tradicinį muziko veiklos lauką. Išoriniai elementai apima fizinius objektus – muzikos instrumentus, su jais susijusius įrankius ir periferinius komponentus (pavyzdžiui, mušamieji instrumentai, strykai, lazdelės, plaktukai ir pan.). Vidiniai elementai – tai atlikėjo fiziniai, emociniai ir intelektualiniai gebėjimai (pavyzdžiui, kvėpavimo ir pirštų valdymo technikos, ritmo, laiko, garso ir tembro kontrolė, interpretacija, klausymosi įgūdžiai, stiliaus pojūtis, estetinė nuovoka ir kt.). O kontekstiniai elementai susiję su įvairiomis koncertinėmis ar sceninėmis ribomis – iš muzikos atlikėjo gali būti tikimasi skirtingo elgesio, laikysenos, muzikos stiliaus išlaikymo ar net aprangos, priklausomai nuo konkretaus atlikimo konteksto. Šie elementai gali būti tiek plečiami, tiek sąmoningai redukuojami, priklausomai nuo kūrinio estetinės strategijos. Bet ką gi reiškia būti atlikėju, kai išnyksta įprasti profesiniai atramos taškai (t. y. vidiniai ir išoriniai muziko profesijos elementai), ir kaip tokiomis sąlygomis per kūną gali būti išplėsta pati muziko tapatybės savivoka?

Pristatydamas savo meninius atlikėjų veiksmų redukovimo eksperimentus Hübneris aiškina, kad skirtumai tarp redukovimo ir plėtimo gali būti įžvelgiami per šių strategijų poveikį atlikėjui, taip pat jie matomi darbo strategijoje ir recepcijoje. Kategorizuojant plėtinius išryškėja įtampa tarp to, prie ko muzikas yra pripratęs, ir jam pridedamų ne tokių įprastų ar nemuzikinių performatyviųjų elementų, lemiančių teatrinį efektą.

11 Plėtinių teorija detaliau analizuojama Loros Kmieliauskaitės straipsnyje „Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke“ (2024), kuriame remiamasi konkrečiais šiuolaikinės lietuvių muzikos ir tarpdisciplininio meno pavyzdžiais.

Taikant redukcinį požiūrį prasminę įtampą lemia atlikėjo susidūrimas su profesinės tapatybės pagrindų griūtimi, kai įprastos muzikavimo priemonės atimamos, o atlikimo patirtis neišvengiamai perkeliama į naują, dar neapibrėžtą raiškos lauką.

Esminis skirtumas yra tas, kad, plečiant muzikanto profesiją, jos branduolys lieka nepakitęs. Muzikantas atlieka muziką, o prie atlikimo gali būti pridėta papildomų elementų. Redukcijos atveju pati profesija dekonstruojama: atlikimo elementai yra išardomi, o muzikantas netenka galimybės naudotis tam tikrais įpročiais ir kūniškais gebėjimais, kuriuos ilgus metus praktikavo (ten pat).

Minimizuojant ar išvis eliminuojant išorinių ir vidinių profesijos elementų naudojimą, redukcija leidžia per įkūnytą individualų subjekto būvį išvelgti atlikėjo muzikinio mąstymo būdą ir muzikinę patirtį. „Daugeliui atlikėjų ši dekonstrukcija atrodo daug radikalesnė, kartais beveik smurtinė, nes iš naujo deramasi dėl pagrindinių muziko tapatybės elementų, įprastai laikomų savaime suprantamais koncertų salėje ar net teatro scenoje“ (ten pat). Kai kuriais atvejais išorinių, vidinių ir kontekstinių elementų visuma redukuojama radikaliai – patraukiant iš scenos ne tik atlikėjo profesinį instrumentą, bet ir jį patį.

Redukcijos atvejų naujosios muzikos praktikoje matoma gerokai mažiau nei profesijos plėtinių. Visaverčių scenos kūrinų, kuriuose instrumentalistas nuo pradžios iki pabaigos visiškai atsisakytų įprastinių muzikavimo priemonių, pasitaiko retai. Todėl šiame straipsnyje pasirinkti pavyzdžiai apima ir atskiras naujosios muzikos kūrinių dalis ar fragmentus, kuriuose redukcijos principai pasireiškia itin ryškiai net ir tais atvejais, kai pats kūrinys, atsižvelgiant į jo visumą, labiau sietinas su plėtinių strategija. Tokio pasirinkimo tikslas – parodyti, kad net fragmentinė redukcija gali radikaliai veikti atlikėjo tapatybės ir kūno sampratą.

Kiekvieno muziko atveju profesijai priskiriamų profesinės tapatybės elementų rinkinį sudaro itin individualios savybės, todėl griežtų sisteminių ribų Hübneris nebrėžia, tačiau, bandydamas struktūruoti redukavimo strategiją, tiria ją keliais pjūviais:

- 1) muzikai be instrumentų: iš atlikėjų atimami išoriniai muziko profesijos elementai, apie muziką mąstoma ir iš choreografinės perspektyvos;
- 2) iš atlikėjų atimami vidiniai muziko profesijos elementai: atlikėjas redukuojamas iki *impulso* ir *indėlio*;
- 3) muzikai be garso: iš atlikėjų atimama galimybė valdyti garsą;
- 4) atlikėjo nebuvimas scenoje: visiškas redukavimas (angl. *ultimate reduction*) (ten pat: 101–134).

Analizuojant šiuos reiškinius, straipsnyje sąmoningai atsisakoma Hübnerio apibrėžtus pjūvius taikyti kaip formalias analitines ribas; taip daroma ne todėl, kad būtų atmes-

tas teorinis karkasas, bet dėl to, kad pats tyrimo laukas – šiuolaikinės muzikos kūriniai ir atlikimo praktikos – nuolat priešinasi fiksacijai. Stebint konkrečius pavyzdžius įžvelgiama, kad, nors teoriniame lygmenyje redukciniai ir atlikėjo profesijos plėtimo procesai gali būti apibrėžti kaip atskiri modeliai, realioje kūrybinėje praktikoje jų ribos dažnai persidengia, o atlikėjai lanksčiai migruoja tarp šių strategijų.

Tokia dinamiška atlikėjo raiškos būdų kaita veikia kaip Saros Hubrich meniniame tyrime aprašytas dėmesio centro muzikos atžvilgiu kaitos (angl. *zooming in and out of the focus on the music*) principas (plačiau žr. Hubrich 2014). Jis apibūdina publikos patiriamą efektą, kai dėl nuolatinių vizualinių, erdvinių, patirtinių ir garsinių stimulų per muzikinį pasirodymą žiūrovų dėmesys ima dinamiškai kisti – nuo muzikos prie papildomų nemuzikinių sluoksnių ir vėl prie muzikos. Tokia žiūros ir klausos perspektyvų kaita kuria daugiasluksnę patirtį, atspindinčią įvairius performanso lygmenis. Svarbu pažymėti ir tai, kad dėmesio centro kaitą muzikos atžvilgiu aktyviai patiria ir pats atlikėjas: skirtingais įkūnijimo režimais – nuo intensyvaus veikimo iki sąmoningo neveikimo – jis transformuoja erdvinę bei garsinę santykių matricą tarp savęs, erdvės ir auditorijos. Redukcijos ir plėtinių atveju atlikėjo kūnas tampa ne stabilium ženklu, bet kintančiu orientyru, ne tiek fiksuojančiu, kiek nuolat perkuriančiu kontekstą ir santykį su erdve bei žiūrovu.

Redukcija kūrybinėje praktikoje

Iliustratyvus pavyzdys, kai redukcijos teorijos pritaikymas percepcijos ir atlikimo procesuose gali skirtis, – lietuvių menininkų grupės performansas „Koncertas ir instaliacija fortepijonui ir baldui“ (2023). Bendrakūrėjų pianistės Julijos Bagdonavičiūtės, kompozitoriaus Domanto Pūro¹² ir teatro režisieriaus Žilvino Vingelio darbe muzikos instrumentas formaliai išlieka atlikėjos rankose, tačiau transformuojamas pats atlikimo veiksmas: vykstant pasirodymui publika migruoja per du kambarius – dalį pasirodymo scenoje ji mato įvairiais efektais veikiamą *savarankiškai* skambantį pianiną, kuriuo atlikėja, nematoma publikos, groja kitame kambarielyje (žr. 1 pav.). Bagdonavičiūtės muzikiniai impulsai per gyvą pasirodymą paverčiami signalais ir siunčiami į grojančio pianino instaliaciją, kurioje programinės sistemos padedami įgauna kitą garsinę formą. Tokį redukavimą būtų galima vertinti dviem požiūriais: 1) instaliacijos erdvėje atlikėja redukuojama iki impulsų; 2) kitą koncerto dalį, vykstančią pianistės atlikimo erdvėje, publika stebi kaip klasikinio formato pasirodymą, neįpareigojantį atlikėjos atlikti užmuzikinių užduočių ir nepasizymintį performatyvumo redukavimu.

12 Pirmasis prie šio meno projekto dirbo kompozitorius Andrius Šiurys. Vėliau atsakomybę už tolesnį projekto vystymą jis perleido Pūriui.

Pianistės Bagdonavičiūtės teigimu, siekiant užtikrinti sklandžią gyvo atlikimo ir instaliacijos integraciją, kūrybinę grupę nusprendė vadovautis dviem principais:

- 1) visa eiga turi vykti gyvai, be jokių iš anksto suprogramuotų elementų: gyvos šviesos, gyvai valdomi efektai instaliacijoje;
- 2) veiksmai turi būti tiksliai suplanuoti: mano grojimas daro tiesioginę įtaką instaliacijos eigai, tad mano užduotis – groti kuo preciziškiau pagal susitarimą, beveik automatiškai (Bagdonavičiūtė 2025¹³).



1 pav. Sustabdytas kadras iš performanso „Koncertas ir instaliacija fortepijonui ir baldui“ (2023). Julijos Bagdonavičiūtės, Domanto Pūro ir Žilvino Vingelio koncertinėje instaliacijoje atpažįstama redukcijos strategija

Vis dėlto ši performansą iš žiūrovų perspektyvos galima vertinti ir pagal pirmąją Hübnerio plėtinių kategoriją „Aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje“¹⁴. Per interviu Bagdonavičiūtė kalbėjo ir apie kitaip vedamą muzikinę mintį, kai atlikėjas atsakingas už du instaliacijos-koncerto lygmenis. Ji taip pat paaiškino, kokį poveikį ši situacija turėjo atlikimui, kai dalis publikos matė jos garsiniais sprendimais pagrįstą medžiagą, tačiau neatpažino kaip atlikėjos.

Keisčiausia buvo suprasti, kad bet koks sprendimas ar pokytis mano pasirodyme darys tiesioginę įtaką instaliacijai, kurioje žiūrovas mato tik baldą. Pajutau, kad mano grojimas

13 Čia ir toliau cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Julija Bagdonavičiūte, 2025 m. sausis–gegužė.

14 Hübneris plėtinius skirsto į keturias kategorijas: I – aplinka, išvaizda ir erdviškumas (muzikos kūrimas teatro scenoje); II – judėjimas; III – performatyvios užduotys; IV – kryžminiai plėtiniai, su kuriais įžengiama į kitas profesijas (Hübner 2013: 67–98).

tampa itin fiksuotas, nors nėra jokios fiksuotos elektronikos ar kitų laiką kontroliuojančių priemonių; tarsi tą fiksuotumą natūraliai sukūrė situacija, kai du įvykiai skirtingose patalpose tampa tiesiogiai vienas nuo kito priklausomi. Kadangi [per pasirodymą] tą pačią programą atlieku dukart, pirmuosius kartus per trumpą pauzę buvo sunku *nusitulinti* ir suprasti, kad žmonės, ką tik buvę instaliacijos erdvėje, į koncertą ateina pirmą kartą, arba atvirksčiai. Taigi galioja savotiška automatizavimo ar aktyvavimo funkcija, kai į koncerto erdvę patenkantys žiūrovai aktyvuoja mane kaip pianistę ir *pažadina* koncerto programą tam, kad suskambėtų ir baldas. Iki šiol keista suvokti, kad nė karto nedalyvavau pačioje instaliacijoje, o instaliacijos kompozitorius su režisieriumi nė karto gyvai negirdėjo koncerto. Vieni kitų klausėmės tik per repeticijas. Turime detalai natomis užrašytą partitūrą, taigi žinau kiekvieną instaliacijoje vykstantį pokytį, esame išsprendę tai ir dramaturgiškai: pavyzdžiui, koncerte yra tokių muzikinių vietų, kurias itin išplečiu, sulėtinu, jose *užsibūnu*, tokį sprendimą priėmėme todėl, kad tais momentais *pasoluoja* baldas, išryškėja vidinės konstrukcijos mechaninių dalių skambesys, iškylama į tam tikras kulminacijas. Klausantis koncerto tos vietos gali suskambėti kaip improvizaciniai sprendimai, tačiau tai tiksliai iš anksto nuspręstos detalės, susijungiančios į vienį tik išgirdus abi pasirodymo dalis. Taigi, nors per pasirodymus visada stengiuosi būti čia ir dabar, mintyse kaskart regiu paralelinį įvykį, kurio liniją taip pat stengiuosi apgalvoti (Bagdonavičiūtė 2025).

Tokį dviprasmišką redukcijos poveikį įvardija ir Hübneris, atkreipdamas dėmesį į paradoksalią muzikos atlikimo patirtį: pašalinus tam tikrus muzikinius ar vizualinius elementus, kiti pojūčiai ir patirtys gali suintensyvėti. Hübneris šį reiškinį vadina *dvigubos logikos* principu:

Taikant redukciją gali būti išryškinti kiti atlikimo patirties aspektai. Pašalinus arba sumažinus vieną elementą [...] klausytojų pojūčiai gali būti atveriami kitomis kryptimis. Konkretus medijos elementas (kaip antai garsas ar vizualiniai elementai), įprastai sudarantis tik dalį patirties, gali būti sustiprintas pašalinus kitą, o šio medijos elemento patyrimas tampa intensyvesnis, stipriau juntamas (Hübner 2013: 125).

Redukcija – tai ne tik atlikimo priemonių apribojimas, bet ir galimybė iš naujo patirti atlikėjo kūno, kaip muzikinės sąmonės lauko, intensyvumą. Svarbu ne tai, kas iš atlikėjo atimama, bet kas jame atidengiama ir kaip tai performuojama atlikimo visumoje.

Dabar įsivaizduokime kitokią erdvę. Požeminėje aikštelėje tarp gausybės medinių garsinių objektų vaikšto atlikėjai. Jie įvairiais būdais *užkuria* šiuos objektus, aktyvuoja juos per judesį, trintį, sukdami ir taip formuodami nuosaikios amplitudės garsinį lauką. Vieni atlikėjai klūpo ant žemės, žarsto kruopas, ridena akmenis ar kitus smulkius objektus; kiti suka rankenas ar judina mechanines detales, kurios atliepia švelniu triukšmu. Baigę vieną veiksmą, atlikėjai ramiai, beveik rituališkai nueina prie kito objekto.

Toks sceninis veiksmas stebimas kompozitoriaus Arturo Bumšteino performatyvaus garso meno darbe *Navigations* (2018)¹⁵, prodiusuotame „Operomanijos“. Čia atlikėjai, užuot naudojęsi savo profesiniais muzikos instrumentais, įveikina specialiai šiam kūrinii sukurtas triukšmo mašinas. Tokia veikla neprimena muzikinio atlikimo, bet ir neperžengia teatrinio vaidmens ribų: atlikėjai tarsi nė ne vaidina, tačiau per fizinį veiksmą, judesį suformuoja garsinę tėkmę, kurios struktūra primena muzikinį naratyvą. Profesionalūs šokėjai čia veikia be choreografinių schemų, o muzikai – be partitūros ir klasikinių instrumentų: jų buvimas erdvėje grindžiamas tiesioginiu fiziniu veiksmu, formuojančiu garsinę medžiagą ir ritmą savito muzikinio audinio pavidalu.



2 pav. Sustabdytas kadras iš performanso *Navigations* 7-ojo varianto atlikimo

Vienas šio performanso dalyvių (kontrabosininkas) į kūrinį įsitraukia kaip netradicinių garso šaltinių atlikėjas, kuriam pavesta kurti garsą per sąveiką su netradiciniais objektais. Pasakodamas apie atlikėjų atranką kompozitorius Bumšteinas pažymi, kad jam nebuvo svarbi atlikėjo instrumentinė ar net meninė specializacija, svarbiausiu kriterijumi jis laikė jautrumą garsui:

L. K. Kai rinkaisi atlikėjus projektui *Navigations*, kiek tau buvo svarbu, ar jie yra muzikantai? Kartais rodant šį kūrinį publikai jame dalyvauja atlikėjai, kurie negroja savo

15 2025 m. gegužės 10 d. Panevėžio Stasio muziejaus (Stasio Eidrigevičiaus menų centras, SEMC) požeminėje automobilių stovėjimo aikštelėje buvo atliktas performanso *Navigations*, skirtas teatrinėms triukšmo mašinoms, 7-asis variantas. Atlikėjai: menininkai Elmyra Ragimova, Gailė Griciūtė, Ieva Rizė, Gitis Bertulis ir Gediminas Stepanavičius; prodiusavo „Operomanija“ (nuoroda internete: <https://arturasbumsteinas.com/navigations-vii/> [žiūrėta 2025 07 20]). Bumšteino meno darbas *Navigations* išaugo iš „Operomanijos“ ir festivalio NOA (Naujosios operos akcijos) prodiusuoto projekto „Blogi orai“, kurio premjera įvyko 2017 m. spalį festivalyje „Cricoteca / Unsound“ Krokuvoje (Lenkija).

pagrindiniais instrumentais ir veikia per objektus. Ar tau svarbu, kad jie turėtų muzikinę nuojautą? Ar tai gali būti tiesiog performeris iš meno lauko arba visai net ne šios srities žmogus?

A. B. Taip, iš esmės šiame kūrinyje gali dalyvauti bet kas, kas yra jautrus klausymui. Muzikinio išsilavinimo visai nereikia. [Vis dėlto] paprastai tai būna šokėjai, muzikai, performeriai, žmonės, kurie vienaip ar kitaip *sukasi aplink* meną, nes tokioje aplinkoje mes dirbame. Bet tai galėtų būti ir, pavyzdžiui, IT srities specialistas (Bumšteinas 2025¹⁶).

Vis dėlto, žvelgiant iš instrumentalisto perspektyvos, įdomu pasvarstyti apie tokio pobūdžio atlikimo situaciją per dalyvio patirties prizmę. Čia muzikas yra redukuojamas, nes netenka pagrindinio atlikimo įrankio (šio analizuojamo darbo atveju – kontraboso), tačiau tuo pat metu įsitraukia į grojimo objektais ir naujais instrumentais plėtinį¹⁷ – groja netradiciniais garso objektais. Tokia įtampa, kai veikiama už įprastos savo praktikos ribų ir netenkama esminio profesinio atramos taško, tampa reprezentatyviu postinstrumentalios praktikos pavyzdžiu, leidžiančiu atpažinti vieną jos kertinių savybių – **technikų pernašą** (angl. *transferral*), kurią perkusininkė ir tyrėja Louise Devenish apibrėžia kaip „gebėjimą perkelti, plėtoti ir taikyti turimas technikas bet kuriai medžiagai“ (Devenish 2021). Šį reiškinį reflektuoja ir kontrabosininkas Gediminas Stepanavičius pabrėždamas, kad, nors dalyvavimas tokioje atlikėjų redukuojančioje situacijoje iš pradžių kelia nejaukumą, įvyksta tam tikra dvikryptė technikų migracija – į procesą įeinama be muzikos instrumento, bet iš jo išsinešama tam tikrų artikuliacijų, kurios vėliau persikelia atgal į tradicinę, instrumentinę praktiką:

G. S. Iš tiesų pačioje pradžioje tai kėlė gana didelį diskomfortą. Man tai buvo anksčiau retai patirtas, bet įdomus jausmas – neturėti to instrumento, kurio, kaip tam tikros atsvaros [objekto], padedamas koncertų metu visada įsizėminu. [...] Grįžtamasis ryšys irgi buvo gana įdomus. Kai pasiekėme patį *performinimo* etapą, viskas perėjo į procesinį veikimą – nebe tik padrikų garsų atpažinimą, bet ir jų sisteminimą, dėliojimą į tam tikras prasmes. Tada ir atsirado suvokimas, kad prie kontraboso galiu prieiti ir per žaismingumą.

16 Cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Arturu Bumšteinu, 2025 m. birželis.

17 Nors straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama redukcijos procesams, tikslinga trumpai pakomentuoti redukcijai analogišką antrąją Hübnerio teorijos ašį – atlikėjo *plėtinį*. Straipsnio autorė remiasi Hübnerio pasiūlyta atlikėjo profesijos elementų (vidinių, išorinių, kontekstinių) struktūra, kurios pagrindu formuluojama plėtinų ir redukcijos opozicija. Keturių Hübnerio plėtinų kategorijos apima papildomas atlikėjui deleguojamas užduotis, peržengiančias jo profesinę sritį (vaidybą, kalbėjimą, judesį, sąveikavimą su technologijomis). Tačiau analizuojant šiuolaikinės muzikos kontekstus, ypač postinstrumentalumo praktiką, išryškėja dar viena savita sritis, kuri logiškai įsiterpia į plėtinų struktūrą. Tai su naujais, neįprastais ar netradiciniais instrumentais ir objektais vykstantis darbas, kuriam būtina sąveika su medžiagomis, nesančiomis įprastinės profesinės praktikos dalimi. Šią praktiką straipsnio autorė siūlo laikyti penktuoju plėtinium, išskirtinu dėl specifinio santykio su instrumentalu mo klausimu ir reikšmingo vaidmens naujosios muzikos atlikimo aplinkoje.

L. K. Ar šis suvokimas atsirado būtent po šio proceso?

G. S. Taip, po darbo su objektais. Žinoma, tokią priegią galima pasirinkti bet kada – tam nereikia specifinės patirties. [...] Stipriausias patyrimas, kaip minėjau, man buvo tas žaismingumas, atsirandantis dirbant su objektais. Vėliau jis natūraliai persikėlė ir į kitas muzikines praktikas – tai patirtis, kuri mane praturtino. Galėčiau tai palyginti su atveju, kai kažkada grojau kontrabosu, o paskui pradėjau dirbti ir su gyvąja elektronika – ši patirtis irgi iš esmės išplėtė patį grojimo kontrabosu suvokimą. Turbūt tai ir yra kertinė mintis, kurią išsinešu iš šio performanso: tam tikri apribojimai iš tiesų gali plėsti [atlikėjo galimybes] (Stepanavičius 2025¹⁸).

Devenish apibrėžime postinstrumentalumo sąvoka apima keturias esmines kategorijas, aprėpiančias šios praktikos spektrą (žr. 3 pav.):

1	Instrumentalumas (angl. <i>instrumentality</i>). „Instrumentalumas siejamas su objekto ar medžiagos garsiniu arba muzikiniu potencialu, atsiskleidžiančiu atlikimo metu“ (Devenish 2021: 8).
2	Daugialypiškumas (angl. <i>plurality</i>). Postinstrumentinėje praktikoje vienas objektas ar instrumentas gali atlikti kelias funkcijas. Pavyzdžiui, jis gali būti naudojamas kaip garso šaltinis ir tuo pačiu metu kaip vizualinis elementas. „Daugialypiškumas – instrumentinių medžiagų naudojimas atlikime, siekiant atlikti tiek garsinius, tiek negarsinius vaidmenis“ (ten pat: 15).
3	Technikų pernaša (angl. <i>transferral</i>). Ši kategorija akcentuoja technikų perkėlimą iš vienos disciplinos į kitą. Perkusijos technikos gali būti pritaikytos kasdieniams ar elektroniniams objektams, plečiant tradicines atlikimo formas ir strategijas. Smuikinės technikos, pavyzdžiui, strykavimas, gali būti pritaikomos groti kitais objektais. Devenish atkreipia dėmesį, kad „perkusinė praktika pasižymi gebėjimu perkelti technikas ir pritaikyti jas bet kokioms medžiagoms“ (ten pat: 8).
4	Integracija (angl. <i>integration</i>). Šiuolaikinėje praktikoje akustiniai ir elektroniniai instrumentai derinami tarpusavyje, įtraukiant skaitmenines technologijas ir tradicinius metodus (ten pat: 15).

3 pav. Postinstrumentalios praktikos bruožai (Devenish 2021: 14–20)

18 Čia ir toliau cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Gediminu Stepanavičiumi, 2025 m. birželis.

Be technikų pernašos, šios redukcijos atveju atlikėjas mini ir kitus Devenish išskirtus postinstrumentinės praktikos aspektus – *instrumentalumo* ir *daugialypiškumo* aspektus:

Man pačiam tai leido patirti labai įdomų ryšį su garsu apskritai, nes tos triukšmo mašinos pasižymi vėją primenančia tekstūra – jose daug įvairių akmenukų, kruopų, kurie krisdami ant kietų paviršių sukelia skambesį ir taip sukuria tęstines, abstrakčias, neapibrėžtas garso tekstūras. Tačiau vis tiek įmanoma kurti tam tikrus muzikinius parametrus – garso intensyvumo, kryptingumo ar organizavimo laike – ir juos įvesti [į kūrinio atlikimą]. Galbūt tokia prieiga nebūtinai atitinka paties Arturo koncepciją – kiek suprantu, jam artimesnė instaliatyvi nuostata, kurioje veikia *negyvumo* estetika ir sąmoningas atsiribojimas nuo muzikinių formų. Vis dėlto, nepaisant skirtingų prieigų, tam tikrų dėsningumų mūsų [muzikų, atlikėjų] veikime, regis, išvengti nepavyksta (Stepanavičius 2025).

Šis naujosios muzikos kūrinys yra vienas pavyzdžių, kaip redukuotas atlikimas gali išgryninti paties atlikėjo veikimą – ne kaip muzikos instrumento valdytojo, o kaip medžiagos bei laiko sąveiką stebinčio ir ją aktyvuojančio dalyvio. Pašalinus įprastas atlikimo priemones, atlikėjo dėmesys sutelkiamas į gestą, impulsą, judesio ir garso atsiradimo momentą. Tokiu atveju atlikėjiškumas pasireiškia per jautrumą aplinkos pokyčiams, objekto atsakui ir vidinei kūno inercijai. Sceninio veiksmo pagrindą sudaro nebe muzikos atlikimas tradicine prasme, o lauko aktyvavimas – jame kiekvienas judesys įgyja reikšmę kaip įrankis, kuriuo sukeliama garso ar materijos reakcijos. Tai atlikėjo darbas be muzikos instrumento, bet su instrumento atliekama funkcija – šį kartą ji perimama kūnu, buvimu scenoje ir nuoseklia įtampa, jaučiama per santykį su erdvėje esančia medžiaga.

Išvados

Šiame straipsnyje aptariama redukcijos prieiga leidžia į performatyvų kūną pažvelgti ne kaip į fiksuotą formą, bet kaip į kintantį lauką, kuriame muzikos atlikimo ir buvimo scenoje reikšmės nuolat sąveikauja tarpusavyje bei transformuojasi. Šiuo požiūriu redukcija yra ne atlikėjo *sumažinimas*, bet įkūnijamo proceso *suintensyvinimas*, dėl kurio išryškėja tai, kas atliekant muziką paprastai lieka foniniame, neįvardytame lygmenyje: atlikėjo kūnas, muzikinio mąstymo artikuliacija, perkeliama į nemuzikines atlikimo formas, santykis su aplinka. Panaikinus išorinius elementus – muzikos instrumentą ar net garsą – lieka tai, kas anksčiau buvo tarsi nematoma: atlikėjo kūniško buvimo scenoje branduolys¹⁹, įkūnijamas ir išpildomas per jo sukauptą muzikinę patirtį.

19 Apibrėžimas „atlikėjiško kūno branduolys“ gali būti siejamas su tuo, ką Ericas Clarke'as angliškai apibūdina kaip *kinaesthetically grounded subjectivity* – subjektyvumo formą, kuri atsiranda per atlikėjo jutiminį, erdvinį ir kinestetinį įsitraukimą į muzikinį veiksmą (Clarke 2005: 77).

Analizuojant konkrečius atvejus paaiškėja, kad kūriniai, kuriuose dominuoja redukcinė atlikėjo raiška, dažnai lygiagrečiai linksta į postinstrumentines praktikas. Tokiuose darbuose įprastai matomas atlikėjo veiksmas keičiamas naujomis muzikavimo formomis, kur, pašalinus pagrindinius profesinius elementus (pavyzdžiui, muzikos instrumentus), atlikėjui suteikiama galimybė įveiklinti kitus instrumentus ar alternatyvius būdus muzikuoti. Todėl plėtinys, apimantis naujus instrumentus ar grojimą objektais, pasireiškia tiek plėtinių, tiek redukcijos strategijose, taip atskleidžiant atlikėjo tapatybės transformacijos sudėtingumą šiuolaikinėje muzikoje.

Iteikta 2025 11 18
Priimta 2025 12 01

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Austin, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), p. 519–531.
- Ciciliani, Marko ir Barbara Lüneburg (2018). Gamified Audiovisual Works – Composition, Perception, Performance. *Emille, the Journal of the Korean Electro-Acoustic Music Society*. Nuoroda internete: https://www.ciciliani.com/uploads/1/3/1/5/131556658/gamified_audiovisual_works_-_composition_perception_performance_.pdf [žiūrėta 2025 07 11].
- Clarke, Eric (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Devenish, Louise (2021). Instrumental Infrastructure, Instrumental Sculpture and Instrumental Scores: A Post-instrumental Practice. *Music & Practice*, 9. Nuoroda internete: <https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/> [žiūrėta 2022 05 10].
- Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Mintis.
- GAPPP: *Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*. Nuoroda internete: <http://gapp.net/english/artandpapers.html> [žiūrėta 2025 07 11].
- Hübner, Falk (2013). *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*. Leiden: Leiden University.
- Hubrich, Sara (2014). *The Creative Embodiment of Music: Practice-based Investigations into Staged and Embodied Interpretations of Instrumental Music*. Birmingham: Birmingham City University. Nuoroda internete: <https://www.open-access.bcu.ac.uk/4917/> [žiūrėta 2024 06 15].
- Kmieliauskaitė, Lora (2024). Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėtinės muzikos lauke. *Lietuvos muzikologija*, 25, p. 144–154. Nuoroda internete: <https://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/02/11-Kmieliauskaite.pdf> [žiūrėta 2025 07 11].
- Lehmann, Hans-Thies (2010). *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai.
- Lucier, Alvin (1976). *Music for Solo Performer*. World Music Hall, Wesleyan University. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y&t=305s> [žiūrėta 2025 05 15].
- Lüneburg, Barbara (2018). Between Art and Game: Performance Practice in the Gamified Audiovisual Artworks of GAPPP. *The Computer Games Journal*, 7, p. 243–260. Nuoroda internete: <https://rdcu.be/9mkg> [žiūrėta 2025 05 16].

- Straebel, Volker ir Wilm Thoben (2014). Alvin Lucier's Music for Solo Performer: Experimental Music Beyond Sonification. *Organised sound*, 19, p. 17–29. Cambridge: Cambridge University Press. Nuoroda internete: <https://depositononce.tu-berlin.de/items/101cae1b-47fd-40d0-872b-4fa15bfdb53b> [žiūrėta 2025 04 15].
- Walshe, Jennifer (2016). The New Discipline. Nuoroda internete: https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/The_New_Discipline.pdf [žiūrėta 2024 06 30].
- Zarrilli, Phillip Barry (2002). *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. 2nd edition. London, New York: Routledge.

NEPUBLIKUOTI ŠALTINIAI

- Bagdonavičiūtė, Julija (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Julija Bagdonavičiūte, 2025 m. sausis–gegužė.
- Bumšteinas, Arturas (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Arturu Bumšteinu, 2025 m. birželis.
- Stepanavičius, Gediminas (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Gediminu Stepanavičiumi, 2025 m. birželis.

Deconstructing the performer's profession: the reduction method in new music

SUMMARY. This article aims to examine how performers participate in the field of new music not merely by fulfilling the conventional function of musical performance, but especially when their professional activity extends into the realm of inter-genre performance, bringing to light performative practices in which certain profession-specific elements are deliberately withheld or removed. In these situations – where musical tasks are reduced, or performers are denied access to their customary instrument(s) – the emphasis shifts to the performer's corporeality, expanding the conceptualisation of the musician's professional identity while the scope of their performative means is partially reduced. To analyse these phenomena, the article draws on instrumental theatre creator and researcher Falk Hübner's model of *extension* and *reduction*, which reveals diverse strategies for engaging performers within new music processes. By analysing examples drawn from the Lithuanian new music scene, the article demonstrates how reduction – from the displacement or removal of the instrument to the performer's partial withdrawal from the stage – can function as a method for deconstructing professional identity while simultaneously intensifying the experience of embodied musical thinking. Situating these practices alongside post-instrumental approaches (as theorised by Louise Devenish), the article argues that reduction does not simply diminish performative agency but reconfigures it: limiting conventional means of music-making opens up alternative forms of action, listening and presence in which the performer's body, gesture and relation to material and environment become primary sites of musical articulation.

KEYWORDS:
performance,
performativity,
musical theatre,
new music,
new discipline,
extensions, reduction.

Kas per paukštis tas meninis tyrimas?

Ramunė BALEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Vytautas Michelkevičius ir Aldis Gedutis. *Gegutės giesmės. Apie meninio tyrimo žinojimus, praktikas ir poveikius.*
Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2025. 368 p.



Humanitarinių ir socialinių mokslų sankirtoje veikiantis mokslininkas, menininkas, meninio tyrimo teoretikas ir praktikas Vytautas Michelkevičius, kaip pats sako, norėjęs būti „emancipuotu teoretiku“, energingai ir sistemingai purena meninio tyrimo dirvą Lietuvoje. Dar 2015 m. Vilniaus dailės akademija išleido jo sudarytą leidinį *Meninis tyrimas: teorija ir praktika*, o po metų (dar po dvejų – ir anglų kalba) pasirodė Michelkevičiaus monografija *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais*. Vėliau išleistos dar bent kelios solidžios publikacijos, skirtos pristatyti ir analizuoti meninio tyrimo fenomeną. Naujausias autoriaus kūrinys – kartu su filosofu dr. Aldžiu Gedučiu parengta monografija *Gegutės giesmės. Apie meninio tyrimo žinojimus, praktikas ir poveikius*, kurią 2025 m. išleido Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Iškart turiu perspėti: menotyrininkams, ypač tiems, kurie save laiko meninių tyrimų rėmėjais ir entuziastais, ši knyga gali įvaryti nepasitikėjimo kompleksą, nes monografijos autorių tikslas – parodyti, kad menotyrininkas ir menininkas tyrėjas yra skirtingų lizdų paukščiai. Kad ir netiesiogiai, autoriai suabejoja menotyrininkų ir kitų humanitarų kompetencija deramai vertinti meninius tyrimus ir į ją apeliuoja tik tada, kai siekia atskleisti šių tyrimų poveikį ir reikšmę. Galima priimti Michelkevičiaus ir Gedučio pasiūlymą įsitraukti į ornitologinių analogijų žaidimą fantazuojant, kokį paukštį labiausiai primena mokslininkas, meno (ir meninių tyrimų) tyrėjas, jei menininką tyrėją įsivaizduosime kaip gegutę arba bjaurųjį ančiuką, ir pripažinti, kad autorių šmaikštumas ir išradingumas šioje vietoje nepralenkiamas. O kalbant kiek rimčiau, naujoji dvejų mokslininkų, iš kurių vienas – dar ir menininkas, parašyta knyga, kuri nėra *tikra* kuriai nors vienai

mokslo sričiai atstovaujanti monografija, siekia kuo įtaigiau atskleisti meninio tyrimo išskirtinumą ir autonomiškumą.

Knygų (ką jau kalbėti apie straipsnius) apie meninį tyrimą – gyva galybė, tačiau, kaip pabrėžia ir aptariamose monografijos autoriai, nuoseklios meninių tyrimų istorijos kol kas neturime. Daugelis rašančiųjų remiasi tarsi nekvestionuojama prielaida, kad meninis tyrimas yra *kitoks*, nes yra atliekamas *kitokiais* (kokiais?) metodais ir sukuria *kitokias* – įkūnytas, tyliąsias, neišreikštas, somatines – žinias. Tačiau dažniausiai išskirtinumo apibrėžtis tuo ir apsiriboja, o tai gali nuvesti prie to, ką radusi suomių autorių Mika'os Hannula'os, Juha'os Suoranta'os ir Tere'ės Vadéno knygoje *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public* (2014) pavadinau menininko tyrėjo malda-manifestu:

Kadangi esu menininkas ir man reikia eksperimentuoti, kadangi man prieinamos visos medžiagos ir visos galimybės, galiu daryti bet ką su bet kuo, ir tas bet kas, ką aš darau, kadangi esu menininkas, savaime yra įdomu ir reikšminga. Amen (Hannula *et al.* 2014: 7).

Michelkevičius ir Gedutis iš karto nepuola įrodinėti, kad meninis tyrimas ir jį atliekantis menininkas tyrėjas yra kitoks ir išskirtinis. Jų taktika kita: jie paima meninio tyrimo fenomeną ir pasimetusią dėlionės detalę ir bando ją įterpti į skirtingus paveikslus. Tačiau humanitarinių mokslų dėlionėje ta detalė netinka, nors iš toli atrodė, kad forma, raštas ir spalva panašūs. Netinka ji ir tarpdisciplininio meno mozaikoje, nors eksperimentinis polėkis, ilgalaikiškumas ir konceptualumas gundo šias praktikas sutapatinti. Sykiu knygos autoriai parodo, kad meninį tyrimą galima prilyginti mokslui, nes jis sukuria naujas žinias (Michelkevičius ir Gedutis pirmenybę teikia ne žinių, o *žinojimų* sąvokai), bet tai irgi yra menas, nes perteikia „gyvenimo jausmą“. Išties įdomu su autoriais klaidžioti jų argumentų labirintais, nes už vieno posūkio laukia mokslo filosofijos pasąžas, už kito – ekskursas į meno edukacijos istoriją, o už trečio – trečiosios pakopos meno studijų Europoje apžvalga. Dar pridėkime kalbos vaizdingumą, minties eksperimentus bei spekuliacijas ir gausime grynąjį intelektualinį malonumą.

Dabar pažvelkime į monografiją iš arčiau. Patys autoriai ją vadina ne tyrimu, o pokalbiais, nors joje keliama klausimai – aiškūs ir konkretūs: kas yra meninis tyrimas, koks jo episteminis statusas ir kuo jis skiriasi nuo kitų tyrimo rūšių ir strategijų. Kas šios knygos neleidžia laikyti klasikiniu mokslo tyrimu ir suartina ją su meniniu tyrimu – tai originalus pačių autorių sukurtas metodas, padedantis nustatyti tarp meno ir mokslo įsiterpusią meninio tyrimo tapatybę ir jo epistemologinį pagrindumą, išnagrinėti iš transdiscipliniškumo kylančias meno doktorantūros prielaidas ir atskleisti meninio tyrimo poveikį humanitariniams mokslams ir vizualiajam menui. Būtent šie uždaviniai diktuoja knygos struktūrą. Tiesa, šiek tiek nustebino trečio skyriaus, skirto poveikiams, fragmen-

tiškumas, ypač žinant, kad monografijos autoriai įgyvendino Lietuvos mokslo tarybos finansuotą projektą „Meninio tyrimo poveikis humanitariniams mokslams ir vizualiajam menui. Lietuvos atvejis globaliame kontekste“. Be to, knyga turi pratarinę, uvertiūrą (kodėl antrai įžangai pasirinktas muzikinis terminas, lieka neaišku) ir dar savotišką prologą, kuriame autoriai, atsigręždami į ornitologiją, sukonstruoja meninio tyrimo ir paukščių pasaulio analogiją. Vis dėlto šito negalima laikyti tyrimo metodologine prieiga todėl, kad kituose skyriuose šis požiūris nebeplėtojamas ir lieka tik meninio tyrimo, kaip gegužiuko, įvaizdis.

Michelkevičius ir Gedutis daug kur remiasi metaforomis ir analogijomis, neslepia nevengiantys ir akademinio chuliganizmo. Viena vertus, autoriai siekia mus įtikinti metaforų galia tvirtindami, kad „metaforos – neatskiriama žmogiškojo pažinimo dalis“ (p. 30), kita vertus, tarsi sumenkina tokį argumentavimo būdą teigdami, kad „visa tai tik spekuliacijos ir, aišku, metaforos“ (p. 33), ir perspėdami, kad su „analogijomis ir metaforomis reikėtų elgtis gan atsargiai, todėl jų nederėtų paversti griežtais argumentais, kurie, kiek pakeitus perspektyvą, gali prarasti savo paveikumą“ (p. 39). Be to, vengdami kategoriškumo, autoriai neretai skliaustuose įterpia tokius žodelius kaip *tikriausiai*, *galimai* (beje, tai vengtinasrieveiksmis), o naują pastraipą pradeda dvejonę keliančiu sakiniu: „Nors gal ir ne.“ Apie tokio neužtikrintumo poveikį skaitytojui galima tik – *sic!* – spekuliuoti, tačiau tekstui tai neabejotinai suteikia flirto ir vilionės. Negana to, skyriuje „Ką apie meno disertaciją ir jos tiriamąją dalį sužinojome iš meno doktorantų“ net galime rasti išgalvoto Lietuvos Respublikos aukščiausiojo akademinio teismo bylą Nr. 2046, kurioje anoniminė Vilniaus dailės akademijos doktorantė siekia pašalinti tekstinę meno disertacijų dalį „iš šiuo metu užimamų pareigų“ (p. 208).

Reikalavimą meninio tyrimo eigą ir rezultatus perteikti rašytine forma Michelkevičius ir Gedutis, kaip ir daugelis kitų, diskutuojančių apie meninį tyrimą, laiko viena didžiausių kliūčių. Ši diskusija ir joje išsakomi argumentai prieš „teksto prievartą“ nėra nauji, – įdomesni originalūs pavyzdžiai, kai rašymas tampa savarankiška tiriamąja praktika, paimti iš Vilniaus dailės akademijos apgintų meno disertacijų. Apskritai viena pažeidžiamiausių meninio tyrimo, kurio autorius siekia būti pripažintas kaip savarankiškos ir visavertės tyrimų kultūros dalis, vietų yra įtikinamų pavyzdžių stygius. Pavyzdžiui, recenzuodamas Henko Borgdorffo knygą *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (2012), Florisas Solleveldas pažymi, kad iki šiol neatsirado „novatoriško meninio tyrimo, kuris atvertų radikaliai naujas menines perspektyvas ar inicijuotų naujas tyrimų programas“ (Solleveld 2012: 79). Nors ši abejonė buvo išsakyta dar 2012-aisiais, tačiau ir šiandien labai trūksta meninių tyrimų antologijos, kuri pademonstruotų ilgalaikį šių tyrimų poveikį.

Michelkevičiaus ir Gedučio knygoje, būtent skyriuje „Poveikiai“, aptariami keli Vilniaus dailės akademijos studentų apginti meno doktorantūros projektai, tačiau tik vienas jų – Dariaus Žiūros *SWIM, Monumentas utopijai, Gustoniai, metatekstas* (2017) – iš tiesų sulaukė didesnės sklaidos ir dėmesio už „transepisteminės bendruomenės“ ribų. Paradoksalu tai, kad dėmesį pritraukė ne tyrėjo pagrindinė meninė veikla, o literatūros, arba fiktokritikos, tekstas – knyga *Diseris* (2024), leidyklos „Kitos knygos“ pristatoma kaip autobiografinė proza. Nors Michelkevičius teigia, kad pats Žiūra savo meno doktorantūros studijų tikslą įvardijo kaip kūrybinį rašymą, o ne kūrinių kūrimą (p. 274), tokio metodo pasirinkimas neleidžia šio projekto laikyti etaloniniu meniniu tyrimu, kuriame, pasak Juha'os Varto, tyrėjas turi kliautis savo meniniais įgūdžiais, nes „pasitikintis savo menine praktika gebės atlikti meninį tyrimą taip, kad vienu metu ir tirtų dalyką, ir tobulintų meninę praktiką“ (Varto 2022: 111), o tai ir yra meninio tyrimo tikslas.

Tikriausiai Žiūros atvejo negalėtume laikyti kontrargumentu „teksto prievartos“ tezei todėl, kad čia rašymas suprantamas kaip kūrybinis, o ne akademinis, be to, pasirinktas sąmoningai ir laisva valia (nors niekas nežino – galbūt ir susitaikius, kad tuos privalomus 40 tūkstančių ženklų vis vien teks išspausti). Vis dėlto *SWIM, Monumentas utopijai, Gustoniai, metatekstas* patvirtina kalbos ir rašytinio teksto medijos raiškos galimybes.

Panašu, kad monografijos autorių svajonė – 5G (penktosios kartos) meninis tyrimas, kai „meno kūrinių galima ginti kaip disertaciją be jokių papildomų priedų ar komentarų“ (p. 247). Ši „episteminė šventė mene“ patvirtina, kad žinojimas „yra neatsiejama meno kūrinio savybė, o gebėjimas jį pamatyti ir (ar) perskaityti priklauso nuo žiūrovo, skaitytojo ar vertintojo pasirengimo“ (p. 247–248). Nors Michelkevičius ir Gedutis pristato patrauklų transepisteminės bendruomenės konceptą, ypatingo vertintojų pasirengimo reikalavimas, sakyčiau, *a priori* susiaurina meninio tyrimo poveikio spektrą. Išėitų, kad meninius tyrimus visapusiškai pajėgūs įvertinti tik patys menininkai tyrėjai, iki pabaišos išsaugantys atsparumą žinių verbalizavimui ir vartojantys savo terpei būdingą kalbą. Šiame reikalavime galime įžvelgti prieštaravimą, nes meno disertacijos gynimo (*viva voce*), validuojančio per meninį tyrimą sugeneruotų žinių naujumą, autoriai nesiūlo atsisakyti, o jis šiaip ar taip vyksta žodine forma. Be to, jei nuosekliai siektume šio idealo, matyt, reikėtų keisti finansavimui gauti naudojamas paraiškų formas ir jas vertinti pagal kriterijus, nustatytus transepisteminių bendruomenių atstovų. Jei patirtis, įgyta atliekant meninį tyrimą, prilyginama žinojimui, kaip tada išmatuoti ir įvertinti indėlį į žinią, „į tai, ką žinome ir suprantame“ (Borgdorff 2010: 54)?

Kylantis noras diskutuoti su monografijos autoriais neabejotinai patvirtina knygos vertę. Jos nesumenkina ir palikta viena kita rašybos, stiliaus ir skyrybos klaida (tik rėžia akį nuolat klaidingai vartojamas veiksmažodžio ir linksnio „atstovauti ką“ junginys).

Šiek tiek rimtesnį priekaištą būtų galima išsakyti dėl pasitaikančių pasikartojimų – tiek minčių, tiek citatų. Pavyzdžiui, tas pats Varto suformuluotas meninio tyrimo apibrėžimas cituojamas – skirtingai! – du kartus: 29 ir 109 puslapiuose; analogiškos Lenkaos Veselá ir Michaelo Schwabo apibrėžtys pateikiamos 153 ir 187 puslapiuose.

Tačiau tai, žinoma, tik detalės. Apibendrinant norisi palaikyti monografijos autorių išreikštą tikėjimą, kad esama pagrįsto žinojimo formų už *grynojo* mokslo kompetencijos ribų, o meninių tyrimų potencialas dar nėra iki galo žinomas.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Borgdorff, Henk (2010). The Production of Knowledge in Artistic Research. *The Routledge Companion to Research in the Arts*, editors Michael Biggs, Henrik Karlsson. London and New York: Routledge, p. 44–58.
- Borgdorff, Henk (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta ir Tere Vadén (2014). *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- Michelkevičius, Vytautas (2015). *Meninis tyrimas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Michelkevičius, Vytautas (2016). *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Michelkevičius, Vytautas ir Aldis Gedutis (2025). *Gegutės giesmės. Apie meninio tyrimo žinojimus, praktikas ir poveikius*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Solleveld, Floris (2012). A Paradigm for What? Review of: Henk Borgdorff (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, 2, p. 78–82. Nuoroda internete: <https://repository.uibn.ru.nl/bitstream/handle/2066/101619/101619.pdf> [žiūrėta 2025 11 02].
- Varto, Juha (2022). *Meninis tyrimas. Kas tai? Kas jį atlieka ir kodėl?* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Žiūra, Darius (2017). *SWIM, Monumentas utopijai, Gustoniai, metatekstas*. Disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- Žiūra, Darius (2024). *Diseris*. Vilnius: Kitos knygos.

Leidiniai

MOKSLO MONOGRAFIJOS

Brigita Bublytė. *Balso kaukės. Vieta, kur susilieja garsas ir kalba, kūnas ir tradicija, emocijos ir kultūra.* ISBN 978-609-8071-84-9.

Helmutas Šabasevičius, Rūta Stanevičiūtė, Jūratė Katinaitė, Daiva Šabasevičienė. *Ugnis ir tikėjimas. Lietuvos istorija ir mitologija operos scenoje.* ISBN 978-609-8071-86-3.

MOKSLINIAI ŽURNALAI

Lietuvos muzikologija. XXVI. ISSN 1392-9313.

Ars et praxis. XIII. ISSN 2351-4744.

Principles of Music Composing. XXIV. ISSN 2351-5155.

METODINIAI LEIDINIAI

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį. Solfedžio 3 klasei.* Vadovėlis. Trečioji pataisyta ir papildyta laida. ISMN 979-0-806003-47-3.

Vida Umbrasienė. *Į muzikos šalį. Solfedžio 3 klasei.* Pratybų sąsiuvinis. Trečioji pataisyta laida. ISMN 979-0-806003-46-6.

Vida Umbrasienė. *Solfedžio ir muzikos teorija 6 klasei.* Vadovėlis. ISMN 979-0-806003-44-2.

Vida Umbrasienė. *Solfedžio ir muzikos teorija 6 klasei.* Pratybų sąsiuvinis. ISMN 979-0-806003-43-5.

NATOS

Stanisław Moniuszko. *Namų dainos* balsui ir fortepijonui. ISMN 979-0-806003-45-9.

Konferencijos

LMTA III nuotolinė studentų mokslinė konferencija „Teorijos žingsniai praktikos link“ (2025 m. balandžio 23 d.).

Tarptautinė mokslinė–praktinė konferencija „Muzikinis ugdymas vaiko gerovei“ (2025 m. balandžio 30 d.).

LMTA kasmetinė tyrimų konferencija „Menas, sveikata ir gerovė“ (2025 m. gegužės 29 d.).

V tarptautinė Europos šokio–judesio terapijos asociacijos konferencija „Šokio–judesio terapijos matomumas, gyvybingumas ir vizija. Įkūnytas žinojimas nenuspėjamame pasaulyje“ (2025 m. rugsėjo 12–14 d.).

LMTA V respublikinė mokslinė–praktinė konferencija „Muzikos meno, mokslo ir edukacijos jungtys: išvalgos, patirtys, sprendimai“ (2025 m. rugsėjo 24 d.).

- Tarptautinė Lietuvos dramos terapijos asociacijos konferencija „Ateities pasirinkimai dramos terapijoje“ (2025 m. spalio 10 d.).
- Tarptautinis kongresas „M. K. Čiurlioniui 150: atodangos ir interpretacijos“ (2025 m. spalio 16–18 d.).
- XXV tarptautinė konferencija „Muzikos komponavimo principai: sintezės fenomenas“, skirta M. K. Čiurlionio 150-mečiui (2025 m. lapkričio 12–14 d.).
- Tarptautinis tyrimų simpoziumas „IMPACT. Improvizacija ir kūrybiškumas scenos menuose: tyrimais grįstas ugdymas“ (2025 m. gruodžio 3–6 d.).

Meno doktorantūros projektai

- Gintarė Kaminskaitė-Rudic. „Nekonvencionalūs grojimo violončele būdai: multistilistikos įtaka priemonių plėtrai XXI a.“. Muzika (C 001). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovai – prof. Rimantas Armonas ir prof. Tomasz Strahl, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Audronė Žiūraitytė. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. sausio 14 ir 16 d.
- Neringa Valuntonytė. „Akademinės muzikos atlikėjo personos kūrimas: nuo scenos iki asmeninio prekės ženklo“. Muzika (C 001). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovė – prof. Ewa Kupiec, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. vasario 5 ir 7 d.
- Jonė Punytė-Svigarienė. „Ankstyvojo fortepijono vaidmuo *Lied* žanre: istoriškai pagrįsti atlikimo aspektai“. Muzika (C 001). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovė – prof. Irena Uss-Armonienė, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Rima Povilionienė. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. birželio 19 ir 20 d.
- Paulius Gefenas. „Tapatybinė fleitos raida XX a. Europoje“. Muzika (C 001). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovas – prof. Valentinas Gelgotas, tiriamosios dalies vadovė – prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. birželio 25 ir 27 d.
- Lora Marija Kmieliauskaitė. „Ieškant grupės genijaus: naujosios muzikos atlikėjas bendradarbiavimo situacijose“. Muzika (C 001). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovė – prof. dr. Indrė Baikštytė, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Lina Navickaitė-Martinelli. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. gruodžio 3 ir 5 d.
- Žilvinas Vingelis. „Medijų montażas vizualiniame teatre: esaties ir nesaties režisūra“. Teatras ir kinas (C 002). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovė – doc. dr. Olga Lapina, tiriamosios dalies vadovė – prof. dr. Rasa Vasinauskaitė. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. gruodžio 9 d.
- Aistė Stonytė-Budzinauskienė. „Laiko dramaturgija dokumentinio kino kūrimo procese“. Teatras ir kinas (C 002). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovas – prof. dr. Nerijus Milerius, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen, konsultantas – prof. dr. Audrius Stonys. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. gruodžio 16 d.
- Greta Grinevičiūtė. „Choreografijos ir kino sąveika: rezonuojančios meninės praktikos link“. Teatras ir kinas (C 002). Meno doktorantūros projekto kūrybinės dalies vadovas – doc. Andrius Katinas, tiriamosios dalies vadovė – doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė. Meno doktorantūros projektas gintas 2025 m. gruodžio 18 d.

Daktaro disertacija

Jūratė Katinaitė. „Operos solistas sovietų Lietuvos kultūros lauke: Valstybinio akademinio operos ir baleto teatro atvejis“. Menotyra (H 003). Darbo vadovė – prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė. Daktaro disertacija ginta 2025 m. rugsėjo 23 d.

Bakalauro, magistro darbai

MUZIKOS STUDIJOS, MUZIKOS TYRIMAI

Bakalauro darbai

- Ieva Pakalniškytė. „Lietuvos džiaz mokykla *versus* Vilniaus džiaz mokykla. Vladimiro Čekasino atvejis“ (vadovas doc. dr. Jonas Vilimas).
- Milita Lozoraitytė. „Muzika kaip pasipriešinimo forma: festivalio „Lituanika“ indėlis į protesto kultūrą Lietuvoje sovietmečiu“ (vadovė prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė).

MENO TYRIMAI IR KOMUNIKACIJA, MUZIKOLOGIJA

Magistro darbai

- Kotryna Lukšytė. „Muzikos diegetiškumo ribos ir pozicija naratyve: filmų „Izaokas“ ir „Interesų zona“ atvejų analizė“ (vadovė doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė).
- Jekaterina Kostina. „Muzika Lietuvos baptistų bendruomenėse: praeities tradicijų ir nūdienos tendencijų sankirtos“ (vadovė doc. dr. Audra Versekėnaitė-Efthymiou).

MUZIKOS STUDIJOS, MUZIKINIS FOLKLORAS

Bakalauro darbai

- Agnietė Baltramonaitytė. „Dainuojamasis folkloras nefolklorinėse bendruomenėse Lietuvoje“ (vadovas prof. dr. Rytis Ambrazevičius).
- Aušrinė Lasytė. „Ukmergės krašto homofoninio dainavimo tradicija: Skuolių kaimo atvejis“ (vadovė prof. habil. dr. Daiva Račiūnaitė-Vyčnienė).
- Lukas Simsonas. „Pasvalio krašto dainuojamoji tradicija XIX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje“ (vadovė prof. habil. dr. Daiva Račiūnaitė-Vyčnienė).
- Marius Kačiulis. „Kanklės, kanklininkas ir kankliavimas XXI a. miesto kultūroje“ (vadovas doc. dr. Rimantas Astrauskas).

MENO TYRIMAI IR KOMUNIKACIJA, ETNOMUZIKOLOGIJA

Magistro darbas

- Vera Venckūnaitė. „Tradicinio dainavimo kaitos aspektai XXI a. pradžioje: dzūkų atvejis“ (vadovas prof. dr. Rytis Ambrazevičius).

SCENOS IR KINO MENŲ ISTORIJA IR KRITIKA

Bakaluro darbai

Greta Vilnelė Nainienė. „Įvietinto teatro kūrėjų darbo su bendruomenėmis strategijos: spektaklio „Beton, Beton I Love You“ atvejis“ (vadovai prof. dr. Martynas Petrikas, doc. dr. Agnė Jurgaitytė-Avižinienė).

Simas Narušis. „Animacija Lietuvoje: estetinės ir naratyvinės strategijos moterų režisierių filmuose nuo 2010 m.“ (vadovė lekt. Aistė Račaitytė).

Vytautė Smulkytė. „Teatras ir socialinė atsakomybė: jaunosios kartos Lietuvos kūrėjų atvejis“ (vadovas prof. dr. Martynas Petrikas).

MENO TYRIMAI IR KOMUNIKACIJA (TEATROLOGIJA)

Magistro darbas

Aistė Šivytė. „Paauglys ir teatras: paauglių auditorijos ir teatro sąveikos būdai Lietuvoje“ (vadovė prof. dr. Rasa Vasinauskaitė).

Apdovanojimai

Geriausių 2024 m. muzikologijos darbų konkurse (rengia Lietuvos kompozitorių sąjunga) Vytauto Landsbergio premija skirta LMTA Muzikologijos katedros doc. dr. Juditai Žukienei, doc. dr. Gabrieliui Simui Sapiegai ir doc. dr. Eglei Šeduikytei-Korienei už sklandžią ištakų ir įtakų santaką monografijoje *Valstybinė muzikos mokykla Kaune (1920–1933)* (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2024).

Lietuvos mokslų akademijos rengtame nacionaliniame konkurse „Geriausia disertacija 2024“ socialinių ir humanitarinių mokslų bei menų srityje buvo apdovanotas dr. Mantės Valiūnaitės darbas „Hibridiškumas kine: teorinė samprata, kino festivaliai ir Lietuvos dokumentinių filmų atvejai“ (2024).

Parengė *Aušrinė Plonytė*

Apie autorius

RAMUNĖ BALEVIČIŪTĖ – teatrologė, humanitarinių mokslų daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) meno ir mokslo prorektorė, LMTA Meno istorijos ir teorijos katedros docentė. Ji išleido mokslo studiją apie aktorių Henriką Kačinską (*Henrikas Kačinskas*, 2006) ir mokslo monografiją *Rimas Tuminas: teatras, tikresnis už gyvenimą* (2012). Kartu su Ramune Marcinkevičiūte parengė knygą anglų kalba *Contemporary Lithuanian Theatre: Names and Performances* (2019), kuri buvo išversta į korėjiečių bei gruzinių kalbas ir publikuota Pietų Korėjoje, Sakartvele. Mokslininkė yra aktyviai įsitraukusi į meno doktorantūros procesus ir meninių tyrimų sklaidos veiklas, parengusi mokslo publikacijų meninių tyrimų teorijos klausimais. Taip pat ji dirba tarpdisciplininių tyrimų srityje. Nuo 2023 m. Balevičiūtė kartu su Rūta Stanevičiūte-Kelmickiene vadovauja LMTA Scenos menų tyrimų centrui ir organizuoja tarptautinį tyrimų simpoziumą IMPACT (angl. *Improvisation and Creativity in Performing Arts*).
El. p. ramune.baleviciute@lmta.lt

ALMA BRAŠKYTĖ – teatrologė, teatro kritikė, grožinės literatūros vertėja iš švedų kalbos. Baigė skandinavistikos bakalauro studijas Vilniaus universitete (VU), taip pat teatrologijos bakalauro ir menotyros magistro studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA). 2004–2006 m. buvo laidos „Kviečia teatras“ autorė ir vedėja Lietuvos nacionaliniame radijuje, o 2007–2009 m. – Oskaro Koršunovo / Vilniaus miesto teatro Literatūrinio skyriaus vedėja ir Vilniaus tarptautinio teatro festivalio „Sirenos“ atstovė spaudai. Nuo 2009 m. Braškytė dirba VU Baltijos kalbų ir kultūrų instituto Skandinavistikos centro dėstytoja. Ji yra teatro kritikos straipsnių autorė periodiniuose leidiniuose *7 meno dienos*, *Kultūros barai*, *Nemunas*, *Krantai*, *Teatro žurnalas*, taip pat internetinėje kultūros svetainėje *menufaktura.lt*, viena 2024 m. Vilniaus tarptautinio teatro festivalio „Sirenos“ Lietuvos teatro vitrinės konkurso sudarytojų. Šiuo metu studijuoja jungtinėje Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto bei LMTA menotyros mokslo doktorantūroje ir rengia disertaciją apie režisūrinės kanoninės dramos adaptacijas.
El. p. braskyte.alma@gmail.com

VINCENZO DE MARTINO yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos absolventas – 2017 m. įgijo fortepijono atlikimo magistro laipsnį, o 2021 m. baigė meno doktorantūrą, parengęs ir apgynęs mokslinį projektą „Primityvizmo XX a. muzikoje fortepijonui interpretacija“ (darbo vadovai Jurgis Karnavičius ir Lina Navickaitė-Martinelli). Kaip pianistas jis koncertavo Italijoje, Austrijoje, Belgijoje, Liuksemburge ir Baltijos šalyse tiek kaip solistas, tiek bendradarbiaudamas su kitais atlikėjais. Kaip tyrėjas jis pristatė savo darbo rezultatus keliose mokslo ir meninių tyrimų konferencijose (*Doctors in Performance*, 2018, 2021, 2025; *Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective*, 2021) ir paskelbė keletą straipsnių moksliniuose žurnaluose (*Ars et praxis*, 2019, 2020; *Menotyra*, 2025). Šiuo metu jis yra mokslo projekto „Lietuvių fortepijoninio kanono interpretacijos“, kurį finansuoja Lietuvos mokslo taryba, mokslo darbuotojas.
El. p. vince.dema92@gmail.com

RASA DZIMIDAITĖ-MANKAUSKIENĖ Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) baigė solinio dainavimo studijas (Aušros Stasiūnaitės klasė). 2014–2015 m. pagal studentų mainų programą *Erasmus+* studijavo Estijos muzikos ir teatro akademijoje. Solistė pelnė ne vieną apdovanojimą tarptautiniuose konkursuose, o 2025 m. – antros vietos diplomą tarptautiniame Nechamos Lifšicaitės dainininkų konkurse. Dainininkė aktyviai dalyvauja operų pastatymuose, koncertuose ir akademinėje veikloje. Koncertavo Estijoje, Austrijoje, Ispanijoje, Sakartvele. 2022 m. debiutavo Nello vaidmeniu Giacomo Puccini operoje „Džanis Skikis“ kartu su Lietuvos valstybiniu simfoniniu orkestru, diriguojamu Martyno Stakionio. Nuo 2022 m. Dzimidaitė-Mankauskienė studijuoja LMTA meno doktorantūroje. Meninio tyrimo tema – „Kalbamasis dainavimas XX a. antrosios pusės–XXI a. pradžios lietuvių kompozitorių kūryboje“.

El. p. rasa.mankauskiene@lmta.lt

KRISTUPAS GIKAS – fleitininkas, garso menininkas ir įrašų prodiuseris, grojantis pučiamaisiais muzikos instrumentais, patefonais bei elektronika. Klasikinės muzikos pagrindus įgijo Nacionalinėje Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykloje, vėliau studijavo šiuolaikinę ir elektroakustinę muziką Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje bei Hagos karališkojoje konservatorijoje. Šiuo metu tęsia meno doktorantūros studijas LMTA, specializuodamasis šiuolaikinės elektroakustinės muzikos ir improvizacijos srityje. Kaip atlikėjas dalyvavo šiuose festivaliuose: „Huddersfield Contemporary Music Festival“, „Jazzdor“, „Vilnius Jazz“, „Gaida“, „Vilnius Mama Jazz“, „Café OTO“ ir kt. Bendradarbiavo su Liudu Mockūnu, Marcu Ducretu, Lorena Izquierdo, Anna Clementi, Antonu Lukoszeviciumi, Marijumi Aleksa, Arturu Bumšteinu, Vladimiru Tarasovu, Vytautu Landsbergiu, Kazimieru Jušinsku, Manfredu Bajeliu ir kitais. Jo kūryba apima solo pasirodymus, tarpdisciplininius meno projektus ir ansamblinius darbus („Fleitų 3“, „Artisans“, „Ferry Good Company“). Gikas aktyviai veikia garso meno, kompozicijos ir kuratorystės srityse – jo darbai pristatyti tokiose erdvėse, kaip *Die Raum* (Berlynas), „Contour Art Gallery“ (Vilnius) ir festivalyje „Impuls“ (Gracas). Menininkas taip pat rengia tarptautines gastroles, kuruoja eksperimentinės muzikos projektus ir veda tinklalaidžių seriją „Virpesiai“, skirtą šiuolaikiniams lietuvių kūrėjams. Šiuo metu Gikas baigia savo meno doktorantūros tyrimą. Tiriamajame darbe *Capturing Uncertainties Before, During and After the Performance: Cases of Studio Work, Improvisatory Stage Presence and Shifting Artistic Identity* jis nagrinėja neapibrėžtumo fenomeną kūrybiniame procese, sceninėje improvizacijoje ir dirbant studijoje, taip pat kintančią meninės tapatybės sampratą. Jo meninių tyrimų sritys apima improvizaciją, neapibrėžtumo idėjų tyrimą kūrybiniame procese, remediaciją kaip improvizacinę strategiją bei elektroakustinės muzikos savarankiškumo ir interakcijos santykį. Dėl novatoriško požiūrio, tarpdisciplininio bendradarbiavimo ir neortodoksiško instrumentų naudojimo Gikas laikomas viena ryškiausių Lietuvos eksperimentinės muzikos scenos figūrų.

El. p. kristupas.gikas@lmta.lt

AIRIDA GUDAITĖ-ŽAKEVIČIENĖ – profesionali šokėja, choreografė ir pedagogė, viena aktyviausių choreografių moterų Lietuvoje, urbanistinio šokio teatro „Low Air“, kurio veikla itin prisidėjo prie hiphopo ir urbanistinio šokio integracijos į profesionalią sceną, meno vadovė. 2012 m. įkurtos trupės „Low Air“ debiutinis spektaklis „Feel-Link“ tapo pirmuoju urbanistinio ir (ar) hiphopo šokio spektakliu Lietuvoje ir buvo nominuotas Lietuvos teatro apdovanojimui „Auksinis scenos kryžius“. Vėlesni choreografės kūriniai buvo ne kartą įvertinti nacionaliniais ir tarptautiniais ap-

dovanojimais. Už sėkmingus naujų sceninių formų, jungiančių urbanistinį šoki ir teatrą, tyrimus ir plėtrą, už Lietuvos šiuolaikinio šokio veidą keičiančią pedagoginę veiklą 2016 m. Gudaitei-Žakevičienei ir jos kūrybiniam partneriui Laurynui Žakevičiui įteiktas Boriso Dauguviečio auskaras, 2023 m. – šokio kritikės, knygotyriminkės, socialinių mokslų daktarės Vitos Mozūraitės premija. Nuo 2017 m. trupė „Low Air“ veikia kaip Vilniaus miesto šokio teatras. Gudaitė-Žakevičienė, kaip šokio menininkė, savo ir kitų kūryboje tyrinėja miesto kultūros kontekstuose besitransformuojančius hiphopo šokio šriftus ir tekstus, siekia atskleisti meninę gatvės šokio galią. Choreografės darbai rodyti šiuose tarptautiniuose festivaliuose: „Tanzmesse NRW“ (šokio mugė) ir „Westwind“ (Vokietija), „SIDance“ (Korėja), „One Dance Week“ (Bulgarija), „Suzanne Dellal“ (Izraelis), Kanų šokio festivalyje (Prancūzija) ir daugelyje kitų.
El. p. airida.zakeviciene@lmta.lt.

BEATA JUCHNEVIČ-TAMULEVIČIENĖ – kompozitorė, atlikėja, pedagogė, muzikos kritikė. Aktyviai dalyvauja šiuolaikinės muzikos scenos veikloje, bendradarbiauja su įvairiais atlikėjais ir kolektyvais (tarp jų – „Synaesthesia“, „Twenty Fingers Duo“, „Ensemble Adapter“ (Vokietija), „Sofia-vokalensemble“ (Švedija), „Paleasis“ ir kt.), jos kūriniai skamba tiek Lietuvoje (festivaliuose „Gaida“, „Druskomanija“, „Muzika erdvėje“, „Muzikos ruduo“ ir kt.), tiek užsienyje (Lenkijoje, Švedijoje, Austrijoje, Estijoje, Belgijoje ir kt.), yra išrenkami į metų geriausių kūrinių penkioliktukus. 2020 m. Juchnevič-Tamulevičienė, kaip meno vadovė ir dirigentė, įkūrė šiuolaikinės muzikos ansamblį „Fluorescence“, su kuriuo vykdo įvairius projektus. Šiuo metu ji studijuoja LMTA meno doktorantūroje ir tiria kompozicinius triukšmo artikuliacijos akustinėje akademinėje muzikoje aspektus.
El. p. beata.juchnevic@lmta.lt

LORA KMIELIAUSKAITĖ – lietuvių smuikininkė, veikianti eksperimentinės ir šiuolaikinės muzikos srityje. 2025 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) menininkė apgynė meno doktorantūros projektą „Ieškant grupės genijaus: naujosios muzikos atlikėjas bendradarbiavimo situacijoje“. Nuo 2023 m. Kmieliauskaitė yra tyrėja ekselencijos klasteryje „Improvizacija ir kūrybiškumas scenos menuose“ (Scenos menų tyrimų centras, LMTA). Su kitais atlikėjais Kmieliauskaitė taip pat įkūrė šiuolaikinės muzikos ansamblį „Twenty Fingers Duo“ ir meninę organizaciją „Tarp tylos“.
El. p. lora.kmieliauskaite@lmta.lt

JEKATERINA LAVRINEC – humanitarinių mokslų daktarė, miesto tyrinėtoja ir viešųjų erdvių gaivinimo praktikė, taikanti dalyvaujamojo meno formas kaip miesto erdvių analizės ir vystymo metodą. Kartu su bendraminčiais ji įkūrė Miesto žaidimų ir tyrimų laboratoriją „Laimikis.lt“, kuri nuo 2007 m. vykdo neformaliojo ugdymo, kaimynijų ir viešųjų erdvių gaivinimo programas. Lavrinec parengė žaidybinius maršrutus, skirtus pasaulio paveldo vietovėms, Europos kultūros sostinių atidarymo bei kitoms progoms (pavyzdžiui, Rumunijos didžiojo susivienijimo šimtmečio minėjimui). 2016 m. ji tapo Europos Sąjungos Naujosios miestų darbotvarkės ambasadore Lietuvoje. 2020 m. kartu su Baltijos jūros regione veikiančiomis kultūrinėmis organizacijomis ir savivaldybėmis Lavrinec įkūrė tarptautinį tinklą, skirtą kultūriniam miestų planavimui. Ji yra Kūrybinių industrijų studijų programos Vilniaus Gedimino technikos universitete bendraautorė, Lietuvos universitetų programose dėstomų Miesto studijų kursų autorė. Nuo 2009 m. kuruoja kasmetinę viešųjų erdvių studijų ir intervencijų savaitę „priARTink!“, per kurią studentai tiria ir gaivina miesto erdves.

Lavrinec taikomųjų tyrimų ir kūrybinių projektų dėmesio centre – miesto erdvių naudotojų patyrimas, fizinis ir emocinis ryšis su miesto aplinka.

El. p.: Jekaterina@laimikis.lt; jekaterina.lavrinec@gmail.com

RAMINTA NAUJANYTĖ – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) meno doktorantė, LMTA Kompozicijos katedros lektorė, Lietuvos autorių teisių gynimo asociacijos (LATGA) tarybos vicepirmininkė, žinoma dainų autorė ir atlikėja. Naujanytė LMTA baigė akademinės kompozicijos bakalauro (2015) ir elektroninės kompozicijos magistro studijas (2019). Atlikėja sulaukė sėkmės chorinės kūrybos srityje – ji yra jaunųjų kompozitorių kūrinių chorui konkursų *Vox Juventutis* prizinių vietų laimėtoja (2012, 2013, 2014), jos kūryba skamba dainų šventėse (2016, 2022), įvairiuose chorų konkursuose. 2019 m., po studijų pagal mainų programą *Erasmus+* Islandijos menų universitete, Naujanytės dėmesys nukrypo į naujasias muzikos technologijas. Baigdama magistro studijas, ji su komanda sukūrė gestais valdomus jutiklinius, muzikos atlikimui skirtus prototipus. Studijuodama doktorantūroje, Naujanytė tęsia tyrimus interaktyvių grojimo sistemų srityje, nagrinėja netaktilinius gestais valdomos muzikos atlikimo ir kūrimo įrenginius (darbo vadovai Lina Navickaitė-Martinelli ir Mārtiņš Viļums). Atlikėja autorinius kūrinius pristatė Norvegijoje, Ukrainoje (2013), Šveicarijoje, JAV (Čikaga), Islandijoje (2018), Japonijoje, Pietų Korėjoje (2019). Muzikinių žinių įgijo ir įgūdžius tobulino Bobby'io McFerrino organizuojuose kursuose (2011), projekte *Interdisciplinary Involvement and Community Spaces* (2013), *RigaLive* (2018) ir Rytų Europos muzikos akademijos (*Eastern European Music Academy*, EEMA; 2020) kursuose.

El. p.: r.naujanyte@gmail.com; raminta.naujanyte@lmta.lt

KAMILĖ RUPEIKAITĖ – muzikologė, humanitarinių mokslų daktarė. 1999 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA) baigė muzikologijos magistro studijas, 2004–2005 m. studijavo Europos žydų studijų institute (angl. *The European Institute for Jewish Studies*, PAIDEIA) Stokholme, 2006 m. apgynė humanitarinių mokslų srities (menotyra, muzikologija) daktaro disertaciją „Muzikos instrumentų semantika Šventajame Rašte“ (darbo vadovė Jūratė Gustaitė). Nuo 2007 m. (su pertrauka nuo 2019 iki 2022 m.) dėsto LMTA, nuo 2010 m. – docentė. Nuo 2012 m. dirba Lietuvos kultūros tyrimų institute, nuo 2022 m. – vyresnioji mokslo darbuotoja. Lietuvos mokslų akademijos leidžiamo mokslo žurnalo *Menotyra* mokslinė sekretorė (2023–2025 m.). Lietuvos kompozitorių sąjungos narė (nuo 2014 m.). Rupeikaitės mokslinių tyrimų sritys: daugiakultūriai muzikos kontekstai, muzikos instrumentų simboliškumas, Lietuvos žydų muzikos kultūra. Parašė daugiau kaip 20 mokslo straipsnių, skaitė pranešimus tarptautinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. 2020 m. išleido monografiją *Dialogai. Kompozitorius Anatolijus Šenderovas*.

El. p. kamile.rupeikaite@lmta.lt

ŽILVINAS VINGELIS – teatro režisierius, tarpdisciplininis menininkas, kultūrinių projektų koordinatorius, VšĮ „Kosmos Theatre“ meno vadovas, laisvai samdomas XR turinio kūrėjas, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) dėstytojas, meno daktaras, nuo 2025 m. laikinai einantis LMTA Vaidybos ir režisūros katedros vedėjo pareigas. Vingelis baigė LMTA teatro režisūrą ir įgijo bakalauro ir magistro laipsnius (kurso vadovas Gintaras Varnas), o 2021–2025 m. studijavo meno doktorantūroje, 2025 m. įgijo meno daktaro laipsnį. Jo tyrimų laukas apima vizualinį teatrą, medijų meną, montažo principus bei intermedialaus teatro kūrimo strategijas. Vingelis LMTA

dėsto vizualinio teatro, lėlių ir objektų teatro disciplinas, vadovauja magistro studentų meniniams tyrimams. Jis skaitė paskaitas ir pranešimus Kroatijoje (Osijeko menų ir kultūros akademijos organizuojamas tarptautinis lėlių festivalis „Lutkokaz“), Estijoje (vizualinio teatro festivalis „Tallinn Treff“, Talinas), Latvijoje (tarptautinė lėlių teatro konferencija „Šiuolaikinis (lėlių) teatras. Kur eiti?“, Ryga), Prancūzijoje (tarptautinis lėlių teatro festivalis, pranc. *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, Šarlevilis-Mezjeras), Suomijoje (lėlių ir animuotų formų festivalis „TIP-fest“, Turku), taip pat Tarptautinės lėlininkų sąjungos (pranc. *Union Internationale de la Marionnette*, UNIMA), tarptautinės teatrų vaikams ir jaunimui asociacijos „Asitežas“ bei Šiaurės Europos šalių aukštųjų teatro mokyklų tinklo „Alexandria Nova“ organizuojamuose renginiuose teatro profesionalams. Nuo 2019 m. iki dabar Vingelis yra kasmetinių tarptautinių vizualinio teatro dirbtuvių „Kosmos LAB“ meno vadovas. 2021–2023 m. – šiuolaikinio lėlių ir objektų teatro laboratorijos „SurReality Check“ Vilniaus teatre „Lėlė“ koordinatorius. Nuo 2023 m. vadovauja kasmetinės tarpdisciplininio meno platformos „ConTempo OFF“ meninei programai. Per daugiau nei dešimtmetį profesionaliame teatre sukūrė keliolika spektaklių („LILA: slaptas demiurgo žaidimas“, „Kafka Insomnia“, „#Protestas“, „Orfėjas“, „Diletantas“, „Vyras, kuris sumaišė savo žmoną su skrybėle“) ir daugiau kaip keliasdešimt tarpdisciplininių projektų bei virtualiosios realybės patirčių. Jo spektakliai 2021, 2022 ir 2025 m. buvo nominuoti „Aukšinio scenos kryžiaus“ apdovanojimui įvairiose kategorijose. 2021 m. režisierius apdovanotas „Aukšiniu scenos kryžiumi“ už virtualųjį spektaklį „#Protestas“. Vingelio teatro spektakliai rodyti Suomijoje, Portugalijoje bei keliasdešimtyje Lietuvos teatro ir meno festivalių.

El. p. zilvinas.vingelis@lmta.lt

About the authors

RAMUNĖ BALEVIČIŪTĖ is a theatre scholar, doctor of humanities and vice-rector of art and research at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She is also an associate professor in the Department of Art History and Theory at the same institution. Balevičiūtė has published a study on actor Henrikas Kačinskas (2006) and a monograph titled *Rimas Tuminas: Theatre More Real Than Life* (2012). Together with Ramunė Marcinkevičiūtė, she co-authored the book *Contemporary Lithuanian Theatre: Names and Performances* (2019), which has also been translated and published in South Korea and Georgia. She is actively involved in artistic doctorate processes and the dissemination of artistic research and has prepared scientific publications addressing issues in artistic research theory. Additionally, she works in the field of interdisciplinary research. Since 2023, she has headed the Performing Arts Research Centre at the Lithuanian Academy of Music and Theatre alongside Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė and organises the international research symposium IMPACT.

Email: ramune.baleviciute@lmta.lt

ALMA BRAŠKYTĖ is a theatrologist and theatre critic, and is also a translator of fiction from Swedish. She graduated from Vilnius University with a Bachelor's degree in Scandinavian studies, later she received a Bachelor's degree in theatre studies and a Master's degree in art studies from the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She worked as the author and presenter of the programme "Kviečia teatras" on Lithuanian National Radio (2004–2006) and was responsible for public relations at Oskaras Koršunovas/Vilnius City Theatre and Vilnius International Theatre Festival Sirenos (2007–2009). Since 2009 she has been a lecturer at the Centre for Scandinavian Studies at the Institute of Baltic Languages and Cultures of Vilnius University. She publishes theatre critiques in *7 meno dienos*, *menufaktura.lt*, *Kultūros barai*, *Nemunas*, *Krantai*, *Teatro žurnalas* and she was one of the creators of the Lithuanian Theatre Showcase of the 2024 Sirenos festival. Currently she is preparing a dissertation on directorial adaptations of canonical drama at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Email: braskyte.alma@gmail.com

VINCENZO DE MARTINO is a graduate of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where he was awarded a Master's degree in piano performance in 2017 and he also completed his artistic doctorate in 2021 under the supervision of Prof. Jurgis Karnavičius and Prof. Dr Lina Navickaitė-Martinelli with the research project "Interpreting Primitivism in Piano Music of the Twentieth Century". As a pianist, he has given concerts in Italy, Austria, Belgium, Luxembourg and in the Baltics, both as a soloist and in collaboration with other artists. As a researcher, he has presented the results of his work at several scientific and artistic research conferences ("Doctors in Performance", 2018, 2021, 2025; "Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective", 2021)

and has published a number of articles (*Ars et Praxis*, 2019, 2020; *Menotyra*, 2025). He is currently engaged in the research project “Interpretations of the Lithuanian Pianistic Canon”, funded by the Research Council of Lithuania.

Email: vince.dema92@gmail.com

RASA DZIMIDAITĖ-MANKAUSKIENĖ graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA) with a degree in solo singing (class of Aušra Stasiūnaitė). In 2014–2015, she studied at the Estonian Academy of Music and Theatre under the Erasmus student exchange programme. The soloist has won numerous awards at international competitions, including second place at the Nehama Lifšicaitė International Singing Competition in 2025. The singer actively participates in opera productions, concerts and academic activities. She has performed in Estonia, Austria, Spain and Georgia. In 2022, she made her debut in the role of Nella in Giacomo Puccini’s opera *Gianni Schicchi* with the Lithuanian State Symphony Orchestra conducted by Martynas Stakionis. Since 2022, Rasa Dzimidaitė-Mankauskienė has been engaged in artistic doctorate research on the topic “*Sprechgesang* in the works of Lithuanian composers from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century”.

Email: rasa.mankauskiene@lmta.lt

KRISTUPAS GIKAS is a Lithuanian flutist, sound artist and record producer, performing on wind instruments, turntables and electronics. He studied classical, contemporary and electroacoustic music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and the Royal Conservatory of The Hague and is currently pursuing an artistic doctorate in contemporary electroacoustic music at LMTA. As a performer, he has participated in festivals such as the Huddersfield Contemporary Music Festival (UK), Jazzdor Festival (FR), Vilnius Jazz (LT), Gaida Festival (LT), MAMA Jazz (LT) and Café OTO (UK), collaborating with artists including Liudas Mockūnas, Marc Ducret, Lorena Izquierdo, Anna Clementi, Anton Lukoszevieze, Marijus Aleksa, Arturas Bumšteinas, Vladimir Tarasov, Prof. Vytautas Landsbergis, Kazimieras Jušinskas and Manfredas Bajelis. His creative work spans solo performances, interdisciplinary art projects and ensemble collaborations (Fleity 3, Artisans, Ferry Good Company). Kristupas is also active in sound art, composition and curatorial practice. His works have been presented at venues such as die Raum (Berlin), Contour Art Gallery (Vilnius) and the Impuls Festival (Graz). He regularly curates experimental music projects, organises international tours and hosts the podcast series *Virpesiai*, dedicated to emerging Lithuanian creators in music and sound art. He is currently in the final stage of his doctoral research titled *Capturing Uncertainties Before, During and After the Performance: Cases of Studio Work, Improvisatory Stage Presence and Shifting Artistic Identity*, which investigates the phenomenon of uncertainty within creative processes, studio practices and improvisatory performance, as well as the fluidity of artistic identity. His research interests include improvisation, the exploration of uncertainty within creative processes, remediation as an improvisational strategy and the study of autonomy and interaction in electroacoustic music. Through his innovative approach, cross-disciplinary collaborations and unconventional instrumental practice, Gikas has become a significant figure within Lithuania’s experimental music scene.

Email: kristupas.gikas@lmta.lt

AIRIDA GUDAITĖ-ŽAKEVIČIENĖ is a professional dancer, choreographer and educator, and one of the most active female choreographers in Lithuania. She is the artistic director of the urban dance theatre Low Air, whose work has significantly contributed to the integration of hip-hop and urban dance into the professional performing arts scene. The debut production of Low Air, *Feel-Link* (2012), became the first urban/hip-hop dance performance in Lithuania and was nominated for the Lithuanian theatre award – the Golden Stage Cross. The choreographer's subsequent works have been repeatedly recognised with national and international awards. For their successful research and development of new stage forms combining urban dance and theatre, and for pedagogical work that has reshaped the landscape of contemporary dance in Lithuania, Airida Gudaitė and her creative partner Laurynas Žakevičius were awarded the Borisas Dauguvietis Earring (2016) and the Vita Mozūraitė Prize (2023), named after the dance critic, book scholar and Doctor of Social Sciences Vita Mozūraitė. Since 2017, Low Air has operated as the Vilnius City Dance Theatre. In her artistic practice, she explores the transforming vocabularies and textualities of hip-hop dance within urban cultural contexts, seeking to reveal its artistic potential. Her works have been presented at festivals including *Tanzmesse* and *Westwind* in Germany, *SIDance* in South Korea, *One Dance Week* in Bulgaria, the *Suzanne Dellal Centre* in Israel, the *Cannes Dance Festival* in France and many others.
Email: airida.zakeviciene@lmta.lt

BEATA JUCHNEVIČ-TAMULEVIČIENĖ is a composer, performer, educator and music critic. She is an active participant in the contemporary music scene, collaborating with various performers and ensembles, including *Synaesthesia*, *Twenty Fingers Duo*, *Ensemble Adapter* (Germany), *Sofia-vokalensemble* (Sweden), *Paleasis* and others. Her works are performed both in Lithuania (at festivals such as *Gaida*, *Druskomanija*, *Muzika erdvėje*, *Muzikos ruduo* and more) and abroad (Poland, Sweden, Austria, Estonia, Belgium, etc.) and are regularly selected among the top fifteen works of the year. In 2020, as artistic director and conductor, she founded the contemporary music ensemble *Fluorescence*, with which she carries out a variety of projects. She is currently an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where she conducts research on compositional aspects regarding the articulation of noise in acoustic academic music.
Email: beata.juchnevic@lmta.lt

LORA KMIELIAUSKAITĖ is a Lithuanian violinist whose work focuses on contemporary music performance and interdisciplinary artistic practices, including theatre and film. She is currently pursuing an artistic doctorate at the Lithuanian Academy of Music and Theatre with an artistic research project titled *Searching for the Group Genius: The New Music Performer in Collaborative Situations*. Since 2023, she has held the position of researcher in the Excellence Cluster “Improvisation and Creativity in the Performing Arts” (Performing Arts Research Centre, Lithuanian Academy of Music and Theatre). She is the co-founder of and performer in the contemporary music ensemble *Twenty Fingers Duo* and the art organisation *Tarp tylos*.
Email: lora.kmieliauskaite@lmta.lt

JEKATERINA LAVRINEC holds a PhD in the humanities and works as an urban researcher and practitioner in urban space revitalisation, employing participatory art forms to analyse and revitalise urban environments. She co-founded the Laboratory for Urban Games and Research, which since 2007 has been implementing non-formal education initiatives and neighbourhood- and public-space revitalisation programs, and has developed game-based cultural routes for World Heritage sites, the openings of European Capitals of Culture and other cultural occasions (e.g., the centenary of the Great Union of Romania). In 2016, she became the Lithuanian ambassador for the EU Urban Agenda. In 2020, together with cultural organisations, foundations and municipalities operating in the Baltic Sea region, she co-founded an international network dedicated to cultural urban planning. She is a co-author of the Creative Industries study programme at Vilnius TECH and the author of Urban Studies modules taught at Lithuanian universities. Since 2009, she has curated the annual urban research and intervention week priARTink!, during which students explore and revitalise overlooked urban spaces. Her research and creative projects focus on users' experiences and their physical and emotional relationships with urban environments.
E-mail: Jekaterina@laimikis.lt; jekaterina.lavrinec@gmail.com

RAMINTA NAUJANYTĖ is a doctoral student in the Arts at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, a lecturer in the Composition Department, the vice-chairperson on the board of the LATGA association and is a well-known songwriter and performer. Naujanytė completed her Bachelor's degree in academic composition (2015) and her Master's degree in electronic composition (2019) at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She achieved success in choral composition in her academic work, winning prizes in the Vox Juventutis competition (2012, 2013, 2014) and having her work performed at song festivals (2016, 2022) and various choir competitions. In 2019, after Erasmus studies at LHI University in Iceland, Naujanytė's attention turned to new technologies in music. While completing her Master's degree, she and her team created sensor-based prototypes for gesture-controlled musical performance. Continuing her research in interactive playing systems, she is exploring non-tactile gesture-controlled musical performance and creation devices in her doctoral studies (supervised by Prof. Dr Lina Navickaitė-Martinelli and Prof. Dr Mārtiņš Viļums). Naujanytė has presented her original works in Norway, Ukraine (2013), Switzerland, the USA (Chicago), Iceland (2018), Japan and South Korea (2019). She further developed her musical knowledge at Bobby McFerrin's courses (2011), the Interdisciplinary Involvement and Community Spaces project (2013), RigaLive (2018) and EEMA courses (Eastern European Music Academy, 2020).
Email: r.naujanyte@gmail.com; raminta.naujanyte@lmta.lt

KAMILĖ RUPEIKAITĖ is a musicologist and a doctor of humanities. She completed her Master's degree studies in music history at the Lithuanian Academy of Music and Theatre in 1999, studied at European Jewish Institute PAIDEIA in Stockholm in 2004–2005 and defended her doctoral dissertation in humanities (art research, musicology) on “Semantics of Musical Instruments in the Bible” (supervisor Jūratė Gustaitė) in 2006. Since 2007 (with a break from 2019 to 2022), she has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and since 2010 she has been an associate professor. Rupeikaitė has been working at the Lithuanian Culture Research Institute since 2012, where she has been a senior researcher as of 2022. In 2023–2025, she was the scientific

secretary of the scientific journal *Menotyra* published by the Lithuanian Academy of Sciences. Has been a member of the Lithuanian Composers' Union since 2014. Rupeikaitė's research interests include the multicultural contexts of music, symbolism of musical instruments and the musical culture of Lithuanian Jews. She has published over twenty scientific articles and read papers at international conferences in Lithuania and abroad. She is the author of the monograph on the renowned Lithuanian contemporary composer Anatolijus Šenderovas (2020, in Lithuanian).
Email: kamile.rupeikaite@lmta.lt

ŽILVINAS VINGELIS is a theatre director, interdisciplinary artist, cultural project coordinator, Artistic Director of the NGO Kosmos Theatre, a freelance XR content creator and a lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA); he holds an artistic doctorate degree, and, since 2025, he has been Acting Head of the Department of Acting and Directing at LMTA. Vingelis completed his Bachelor's and Master's studies in theatre directing at LMTA and, from 2021 to 2025, has been pursuing doctoral studies in arts, he received his Doctor of Arts degree in 2025. His research field encompasses visual theatre, media art, montage and strategies of intermedial theatre-making. In his pedagogical practice, he teaches courses in visual theatre, puppetry and object theatre at LMTA and supervises students' master-level artistic research projects. Outside of the LMTA, he has given lectures and presentations in Croatia (International Puppet Theatre Review LUTKOKAZ, Academy of Arts and Culture, Osijek), Estonia (Visual Theatre Festival Tallinn Treff, Tallinn), Latvia (International Puppet Theatre Conference Contemporary (Puppet) Theatre. Where To Go?, Riga), France (International Puppet Theatre Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières) and Finland (Festival of Puppetry and Animated Forms TIP-fest, Turku), as well as at professional events organised by the associations UNIMA, ASSITEJ, and the international network of higher education theatre schools Alexandria Nova. Since 2019, he has served as the Artistic Director of the annual international visual theatre workshop Kosmos LAB. From 2021 to 2023, he coordinated the Contemporary Puppetry and Object Theatre Laboratory SurReality Check at the State Vilnius Puppet Theatre Lėlė. Since 2023, he has been curating the artistic programme of the annual interdisciplinary art platform ConTempo OFF. Over more than a decade in professional theatre, he has directed a dozen performances (LILA: The Demiurge's Secret Game, Kafka Insomnia, #Protest, Orpheus, The Dilettante, The Man Who Mistook His Wife for a Hat) and more than several dozen interdisciplinary projects and virtual reality experiences. His productions were nominated for the Golden Stage Cross award in various categories in 2021, 2022, and 2025. In 2021, he received the Golden Stage Cross for the online performance #Protest. Vingelis theatre productions have been presented in Finland, Portugal and at dozens of theatre and arts festivals across Lithuania.
Email: zilvinas.vingelis@lmta.lt

Atmena autoriams

Mokslo ir meninių tyrimų žurnalui *Ars et praxis* pateikiamos publikacijos turi būti originalios, anksčiau nespausdintos kituose leidiniuose. Remdamiesi šaltiniais, kitų mokslo ar meninių tyrimų medžiaga, straipsnių autoriai privalo laikytis visų tinkamo citavimo reikalavimų. Žurnalas gina autorių teises ir gerbia akademinės etikos normas. Savo ruožtu, leidinio redaktoriai ir redakcinė kolegija įsipareigoja neatskleisti jokios informacijos apie pateiktą straipsnį niekam, išskyrus patį autorių, bendraautorius, potencialius recenzentus ar kitus su žurnalo leidyba susijusius asmenis (kalbos redaktorius, leidėjus ir pan.). Žurnale taikomas *peer review* standartas, todėl recenzentai straipsnius traktuoja kaip konfidencialius dokumentus, juos vertindami remiasi objektyvumo standartais, aiškiai argumentuoja išsakytus teiginius.

Jei autorius pastebi straipsnyje paliktų fundamentalių klaidų jau po jo publikavimo, jis yra įpareigojamas apie tai informuoti leidinio redaktorius ir bendradarbiauti jas taisant. Žurnalo redaktoriai ir redakcinė kolegija neatsako už autorių straipsniuose išreikštą nuomonę, požiūrį, publikuotų šaltinių turinį. Atsakomybę už straipsnio originalumą, tinkamumą ir tyrimo etiką prisiima autorius. *Ars et praxis* laikosi griežtos akademinio sąžiningumo politikos, apimančios tiek plagiatu, tiek saviplagiatu prevenciją. Pateikdami straipsnį svarstyti jį publikuoti žurnale, autoriai patvirtina, kad:

1) žino ir pripažįsta, kad tiek plagijavimas, tiek saviplagijavimas akademinėje erdvėje yra netoleruoti. Plagiatu laikomas kito asmens idėjų, tekstų ar kitų intelektualinės veiklos rezultatų pateikimas kaip savų, o saviplagiatu – savo anksčiau publikuoto darbo ar didelės jo dalies pakartotinis pateikimas be nuorodos į pirminį šaltinį;

2) visi straipsnyje panaudoti šaltiniai – tiek anksčiau skelbti, tiek nepublikuoti – yra tinkamai nurodyti ir cituojami, o kiekvienas trečiųjų šalių indėlis į straipsnį yra deramai pripažintas;

3) jei rašant straipsnį, kuriant vaizdus ar grafinius elementus arba renkant ir analizuojant duomenis buvo panaudoti dirbtinio intelekto įrankiai, jų panaudojimas yra skaidriai aprašytas;

4) autoriai prisiima visišką atsakomybę už pateikto rankraščio turinį ir visų pateiktų šaltinių tikslumą, įskaitant tas dalis, kurios buvo sukurtos naudojant dirbtinį intelektą.

Žurnalo *Ars et praxis* redakcija pasilieka teisę naudoti plagijavimo ir saviplagijavimo prevencijai skirtą programinę įrangą pateiktų rankraščių originalumui tikrinti.

Publikuoti teikiamo straipsnio reikalavimai ir recenzavimo tvarka

Mokslo straipsnio ir (ar) šaltinio publikacijos apimtis neturėtų viršyti vieno autori-
nio lanko (40 000 sp. ž. su tarpais). Didesnės apimties publikacijos skelbiamos tik prita-
rus leidinio vyriausiajam redaktoriui.

Publikacijos struktūra: straipsnio pavadinimas, autoriaus vardas, pavardė; įstaigos,
kuriai atstovauja straipsnio autorius, pavadinimas; anotacija (privaloma suformuluoti
tyrimų tikslą, nurodyti uždavinius, įvardyti objektą, metodus), reikšminiai žodžiai, teks-
tas, 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 – 1 000–1 500 spaudos ženklų su
tarpais. Straipsnio pabaigoje nurodomos jo įteikimo ir priėmimo datos.

Mokslo straipsnis rengiamas *Microsoft Word* programa *Times New Roman* šriftu,
12 pt dydžiu, 1,5 li intervalu. Žurnalo redakcijai jis siunčiamas elektroniniu paštu *.docx,
ir *.pdf formatais.

Iliustracijos pateikiamos atskirai nuo straipsnio teksto, kartu su jų sąrašu ir aprašais.
Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti
nespalvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Nuotraukos ir skenuotos iliustracijos
pateikiamos *.tif formatu (ne mažesne kaip 300 dpi raiška). Natų pavyzdžiai turi būti
surinkti kompiuteriu ir konvertuoti į nespalvotą *.pdf dokumentą. Straipsnyje turi būti
nurodyta iliustracijų vieta.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trum-
pą savo mokslinę biografiją: nurodyti svarbiausius darbus, tyrimų interesus ir asmeninį
elektroninį atstovaujamos institucijos pašto adresą.

Pateiktą straipsnį anonimiškai recenzuoja du žurnalo redakcijos paskirti mokslin-
inkai arba menininkai tyrėjai. Redakcinė kolegija neįsipareigoja tekstų autoriams teikti
paaiškinimų, kodėl buvo atmesti jų straipsniai. Maksimalus terminas, per kurį redakcinė
kolegija priima sprendimą skelbti, atmesti ar grąžinti tekstą taisyti, yra 2 mėnesiai.

Citavimo ir bibliografinio aprašo reikalavimai

Žurnalui *Ars et praxis* teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi LMTA Citavimo
ir bibliografijos aprašo sudarymo gairių, kurias galima rasti internete adresu [https://
biblioteka.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/03/Citavimo-ir-bibliografijos-apraso-
sudarymo-gaires.pdf](https://biblioteka.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/03/Citavimo-ir-bibliografijos-apraso-sudarymo-gaires.pdf).

Guidelines for authors

Articles submitted to the *Ars et praxis* journal must be original works not previously printed in other publications. Using sources and material from other academic or artistic research, article authors must abide by all the appropriate citation requirements. The journal defends authors' rights and honours academic ethical norms. In turn, the publication's editors and editorial board is obligated not to reveal any information about submitted articles to any parties other than the author, co-authors, potential reviewers or other individuals associated with the journal's publishing (copy-editors, printers, etc.). The journal is peer-reviewed so reviewers treat these articles as confidential documents, evaluating them based on objective standards and supporting their statements with clear arguments.

If an author notices fundamental errors remaining in their article after it has been published, they are obligated to inform the publication's editors of this and cooperate with them in correcting the oversights. The journal's editors and editorial board are not liable for the opinions or views expressed in the article by the author(s) or the content of published sources. Liability for the article's originality, suitability and research ethics lies with the author. *Ars et praxis* adheres to a strict policy of academic honesty, covering both plagiarism and self-plagiarism prevention. When submitting an article for deliberation on whether it should be published in the journal, the authors confirm that:

- 1) they know and acknowledge that both plagiarism and self-plagiarism are not tolerated in the academic space. Plagiarism is the presentation of another person's ideas, texts or the results of others' intellectual activities as one's own; self-plagiarism is the repeated presentation of one's own earlier published work, or a large part thereof, without referring to the initial source;

- 2) all sources published in the article, both those published earlier and those not yet published, must be properly referenced and cited, and each contribution to the article by a third party must be acknowledged accordingly;

- 3) if artificial intelligence tools were used in the writing of the article, in image or graphic element creation, or in the selection and analysis of data, this must be accounted for transparently;

4) authors hold all liability for the content of their submitted manuscript and the accuracy of all presented sources, including those parts that were created using artificial intelligence.

The editors of *Ars et praxis* retain the right to use programming equipment aimed at plagiarism and self-plagiarism prevention to check the originality of the submitted manuscripts.

Requirements for publication of a submitted article and review procedures

Scientific articles and/or source publications should not exceed 40,000 characters (with spaces). Longer publications will be published only with the editor-in-chief's approval.

Publication structure: article title, author's name and surname; name of the institution the article author is representing; abstract (this must include the research aims, objectives, object of the research and methods), 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.

Articles should be written using Microsoft Word in 12 point Times New Roman with 1.5 line spacing. They are to be sent to the journal editorial board by email in *.docx and *.pdf formats.

Illustrations should be submitted separately from the article text, along with a list and captions. Illustrative material (photographs, graphic images, diagrams, tables, etc.) must be in black and white, of good quality and suitable for reproduction. Photographs and scanned illustrations should be submitted in *.tif format (no less than 300 dpi), while music examples should be entered on the computer and converted to a black and white *.pdf document. The source of the illustration must be given in the article.

The author of an article must submit a separate page with their brief academic bibliography in Lithuanian and English: please indicate your most important works, areas of research interest and personal email address at your represented institution.

Submitted articles are anonymously peer-reviewed by two academics or artistic researchers appointed by the editorial board. The editorial board is not obligated to provide authors with explanations for why their articles were not accepted. The maximum term during which the editorial board should decide whether to publish, reject or return a text for correction is two months.

Guidelines for citation and bibliography formation

Articles submitted to the *Ars et praxis* journal must abide by the LMTA Guidelines for Citation and Bibliography Formation, which can be accessed online at <https://biblioteka.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/03/Citavimo-ir-bibliografijos-apraso-sudarymo-gaires.pdf>.