

Modernizmas ir XX a. Lietuvos choreografija

Helmutas Šabasevičius

*Kultūros, filosofijos ir meno
institutas, Saltoniškių g. 58,
LT-08015 Vilnius*

Straipsnyje apžvelgiamas modernaus šokio elementų poveikis XX a. Lietuvos choreografijai, įvertinami ryškiausi šiuo aspektu atskirų Lietuvos choreografų darbai, atskleidžiama modernumo bei šiuolaikiškumo sąvokų kaita ir transformacijos, išryškėjusios XX a. II pusėje.

Raktažodžiai: baletas, choreografija, modernizmas, šiuolaikinis šokis, modernus šokis

Kultūros istorijoje modernizmas paprastai siejamas su naujos meninių kūrybos principų sistemos įsitvirtinimu, siekiant sąmoningai oponuoti įprastomis, tradicinėmis estetinėmis vertybėmis, susiklosčiusiomis kultūrinėje sistemoje per ilgą laiką. Nors tradicinių ir novatoriškų vertybių priešpriešas galima apčiuopti daugelyje kultūros istorijos epochų, ryškiausios jos XX a. I pusėje, kai buvo suformuota ir modernizmo sąvoka, ir su modernizmu, kaip sąmoninga stilistine sistema, siejamų kūrybinių modelių įvairovė.

Choreografijos istorijoje, kurią XIX a. II pusėje formavo akademinio, dabar klasikinio vadinamo, baletu estetinių principų įsitvirtinimas, naujos plastinės kalbos intonacijos pasirodė XX a. pradžioje ir buvo susijusios su Rusijos baletu kultūros transformacijomis. Ilgamečio baletu diktatoriaus choreografo Mariaus Petipa (1822–1910) kūrybos principai, sąlygojami griežtų meninės judesio raiškos kanonų, palaiapsniui pradėjo stabarėti ir sulaukė klasikinio baletu terpėje išaugusių menininkų pasipriešinimo. Iš pradžių Michailas Fokinas (1880–1942), vėliau Vaclavas Nižinskis (1888–1950), Bronislava Nižinska (1891–1972) ir kiti buvę šokėjai siekė atsakyti baletu dramaturgijos, muzikos ir choreografijos konvencijų, ieškojo naujos šokio kalbos bei naujų meninės išraiškos priemonių.

Lietuvos kultūros istorijoje baletas vėliausiai susiformavo kaip savarankiškas teatrinės kūrybos žanras: kuklios profesionalaus šokio ugdymo iniciatyvos, nuo 1920 m. susijusios su Olgos Dubeneckienės veikla, tapo sistemingesnės, kai 1924 m. į Kauną atvyko baletu artistas ir choreografas Pavelas Petrovas, kuris įkūrė baletu studiją, rengė baletu koncertus, o 1925 m. gruodžio 4 d. kartu su savo mokiniais Valstybės teatre pristatė pirmąjį profesionalų baletą – Leo Delibes'o „Kopeliją“.

Negausios choreografinės kūrybos kontekste, kurį ženklina pirmuosius savarankiškus baletu žingsnius lydėję neišvengiami sunkumai (menkai pasiruošusi mėgėjiška trupė, nesusiformavęs baletu estetikos ir publikos ryšys), sunku kalbėti apie sąmoningą modernizmo principų pasitelkimą sprendžiant menines P. Petrovo pastatymų problemas. Vis dėlto net ir tarp tų negausių

choreografinės kūrybos pavyzdžių galima apčiuopti bruožų, giminingų XX a. pirmajame dešimtmetyje išryškėjusiai „seno“ ir „naujo“ konfrontacijai. P. Petrovo repertuaras – klasikinis, akademinis: L. Delibes'o „Kopeliją“, „Silvija“, P. Čaikovskio „Spragtukas“. Tačiau ėmėsis sudėtingo klasikinio Piotro Čaikovskio baletu „Gulbių ežeras“, P. Petrovas į pagalbą pasitelkė scenografą ir kostiumų dailininką Rostislavą Dobužinskį – garsaus dailininko ir scenografo Mstislavo Dobužinskio sūnų, kurio pasiūlyta spektaklio vaizdinė forma šandien skatina ieškoti sąsajų su XX a. pradžios dailės modernėjimo procesais, visų pirma pasireiškiančiais sąmoningu iliustratyvumo atsisakymu, realistinių, natūralistinių sceninės erdvės kūrimo principų laužymu, aki-vaizdžiu siekiu stilizuoti vaizdinius motyvus suteikiant ir scenovaizdžiams, ir kostiumams ryškaus, plastiškai paveikaus dekoratyvumo. Nors to meto baletu scenografijos kontekstas buvo gana menkas, vis dėlto ir baletu publika šį R. Dobužinskio darbą suvokė ir įvertino kaip modernų. Kritiniuose pasisakymuose apie šį P. Petrovo spektaklį galima pajusti tokių ironiškų ir skeptiškų intonacijų, kurių apstu XIX a. pabaigos – XX a. pradžios tradicionalistų pateiktuose naujoviškos dailės vertiniuose: „Ežero įrėminimas buvo absoliučiai nesuderintas su bendrais pastatymo realistiniais tonais, jo krantai savo neišbaigtumu priminė miesto kanalizacijos liekanas, o kažkas ryškiai raudonas, panašus į pigaus perkelio tvirtus skutus, maskatavo I veiksmo dekoracijų viduryje“¹, – kritikavo dailininko darbą vienas iš teatrolių, iš principo šį spektaklį ir jo atlikėjus įvertinęs gana teigiamai. „Turint galvoje baletu turinį ir Čaikovskio muziką, baletu dekoracijos yra principaliai nepriimtinos. Labai nuostabu, kaip p. Petrovas sutiko pusiau futuristiškos apystatoj statyti „Gulbių ežerą“, – antrino baletu mėgėjas, kurio manymu, R. Dobužinskio dekoracijų stilius netiko P. Čaikovskio muzikai. Kitokio stiliaus pastatyme, recenzento nuomone, jos būtų atrodžiusios kur kas įdomiau: „Jeigu šios dekoracijos būtų pritaikintos prie pastatymo kokios nors fejerijos ar pasakos, tai tada negalima būtų nesutikti, kad jaunojo p. R. Dobužinskio sumanytos dekoracijos yra ir įdomios, ir teatralios. I ir II veiksmo kostiumai visiškai harmo-

nizavo su bendru tonu, labai efektingi ir neprasti, kas daro garbę jaunam dailininkui“².

Mėginant apčiuopti ryškesnius moderniosios XX a. I pusės choreografijos ir Lietuvos balet istorijos ryšius, būtina prisiminti ir nemažai laiko Valstybės teatre dirbusius kitus rusų menininkus – baletmeisterį Nikolajų Zverevą bei šokėjus Verą Nemčinovą ir Anatolijų Obuchovą. Jų dėka kad ir po keliolikos metų greta klasikinės choreografijos paveldo Lietuvos žiūrovams buvo pristatyti su choreografinės kultūros modernėjimo procesais susiję veikalai, sukurti didžiulę įtaką XX a. pradžios kultūrai turėjusių „Rusų sezonų“ Paryžiuje metu.

1932 m. lapkričio 11 d. Valstybės teatre buvo parodytas penkių vienaveiksmių baletų vakaras, kurio programą N. Zverevas sudarė iš Karlo Maria Weberio „Rožės sapno“, pirmą kartą M. Fokino sukurto 1911 m., Vaclavo Nižinskio 1912 m. pastatytos Claude'o Debussy „Fauno popietės“, sąlyginai neseniai, 1924 m., Bronislavos Nižinskos sukurto Modesto Musorgskio baletto „Naktis raganų kalne“. Šiame vienaveiksmių baletų vakare N. Zverevas taip pat parodė savo paties sukomponuotą Maurice'o Ravelio „Bolero“, o ypatingą vietą šioje moderniosios choreografijos programoje užėmė vieno garsiausių XX a. choreografų Georges'o Balanchine'o ankstyvasis baletas „Aubade“ pagal Franciso Poulenco muziką. „Aubade“ buvo pastatytas Paryžiuje V. Nemčinovos trupe; specialiai šiai šokėjai Francisas Poulencas orkestravo savo koncertą fortepijonui. Veros Nemčinovos Rusų Baletas (*Les Ballets Russes Vera Nemtchinova*)³ stengėsi užpildyti tą Paryžiaus meninio gyvenimo spragą, kuri liko iširus Sergejaus Diagilevo „Rusų sezonams“. „Aubade“, Kaune parodyta 1932 m., buvo naujas – taigi modernišką ne tik forma, bet ir sukūrimo laiku – spektaklis pasaulinio repertuaro kontekste: Paryžiuje jo premjera įvyko 1930 m. sausio 21 d. Prancūziškas žodis „aube“ (*aube* – apyaušris) reiškia rytmečio dainą, serenadą. Baletas sužetą remiasi populiariu antikiniu mitu apie Dianą ir Akteoną, kuris naujai interpretuotas pagal to meto kultūrinę nuostatą. Diana čia, pasak spektaklio vertintojų, panaši į sportininkę, puikų, standžiu kaip plienas ir atspariu kaip spyruoklė ištreniruotu kūnu. Išdrįsusį prisiartinti prie nimfų maudyklės Akteoną įpykusi deivė sportininkė paverčia elniu ir sužeidžia strėle, bet tuoj pat pasigaili medžiotojo. Šis gailėstis, kaip rašo recenzentė V. Sotnikovaitė, išreiškiamas lyrišku „pas de deux, įžūliai, bet viliojančiai sulaužančiu baletas klasikos kanonus“⁴. Kautiškas „Aubade“ variantas susilaukė nemažo spaudos dėmesio, jį recenzavo visi svarbiausi miesto dienraščiai ir savaitraščiai, keletą vertingų tekstų apie spektaklį pateikė rusiški Rygos laikraščiai. Įdomu, kad daugelis recenzentų spektaklį sutiko geranoriškai; žinoma, baletas padėtis Lietuvoje tuo metu dar nebuvo tvirta, kartkartėmis kildavo tam tikrų diskusijų apie šio meno reikalingumą Lietuvai apskritai, be to, vertinimo kriterijai netgi klasikiniam baletui buvo neryškūs, todėl ir santūresni atsiliepimai apie „Aubade“ susiję ne tiek su šio

baletas menine forma, kiek su nesugebėjimu profesionaliai vertinti choreografinį kūrinį. Atsiliepimai liudija pačių autorių pasipriešinimą choreografijos menui („Čia mes matėme ne visai suderintą mytišką mistiką ir natūrališkumą. Tai galima pasakyti ir apie plastišką vaizduoseną, ir apie grimą bei kostiumus“⁵) arba iš XIX a. paveldėtą nuostatą sužetiskumą manyti esant svarbiausiu bet kokios meninės kūrybos kriterijumi („Choreografinis šio veikalo interpretatorius p. Balanchinas pataikė muzikalinio autoriaus stilių, bet jį taip suschematino, kad iš programos nežinančiam veikalo turinio sunku būtų dasiprotėti, apie ką eina dalykas“⁶). Valstybės teatro repertuare „Aubade“ išsiskyrė modernia muzikine, choreografinė bei scenografinė (dekora-cijos ir kostiumai atlikti pagal Pablo Picasso mokiniu programėlėje pristatyto Angeles d'Ortiso eskizus) plastika, todėl naujasis baletas vadintas ir pusiau modernišku, ir modernišku, ir ultra modernišku. Jo judesiai ir pozos lyginti su antikinių vazų ir skulptūrų siluetais, „supaprastintais iki primityvumo“⁷, nurodyta, kad gestai – sąlygiški ir schematiški, linijos – tiesios, kampuo-tos, staigios. Taip antikiniai šokiai derinti su tuometinės choreografijos judesiais, jų „sportiškumu ir greitumu“⁸. Dauguma „Aubade“ recenzentų, nepaisant beveik nuolatinio epiteto „modernišką“, baletą vis dėlto manė esant klasikini. Visų pirma tai pastebima V. Nemčinovos šokyje: „[...] ji tik modernizuoja griežtą klasi-cizmą, į jo nusistovėjusias formas įkvėpdama naują tu-rinį [...] Atmeskime šalin romantišką polėkį, ir prieš mus iškils dieviškoji klasikinių kerų galia“⁹. Šie balerina-i skirti apibūdinimai taikytini ir choreografui, ir tai svarbus ankstyvosios G. Balanchine'o kūrybos vertinimas, liudijantis baletmeisterį nuosekliaiėjus neoklasi-kinės choreografijos keliu.

Svarbiausias N. Zverevos nuopelnas Lietuvos balet istorijai – originalūs lietuviška tematika spektakliai pagal lietuvišką muziką. 1933 m. gegužės 19 d. įvyko trijų N. Zverevos pastatytų lietuviškų baletų (Vytauto Bacevičiaus „Šokių kūryba“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“ bei Balio Dvariono „Piršlybos“) premjeros. Skirtingos muzikos, sužeto, netgi žanro spektaklių derinimas – tipingas „Rusų sezonų“ repertuaro formavimo principas. Artimiausias klasikiniam, romantiniam baletui, tiek muzika, tiek dramaturgija, tiek choreografija, buvo spektaklis „Jūratė ir Kastytis“. Tuo tarpu kurdamas kitus du spektaklius choreografas rėmėsi šaltiniais, kurie būdingi ir kitoms modernizmo principais remiantis atnaujinamoms XX a. pradžios meno šakoms, visų pirma – dailei.

Sužeto neturėjęs spektaklis „Šokių kūryba“ rėmėsi populiariosios miesto pramogų kultūros formomis: aistringas naktinis miesto gyvenimas, kabaretas – dažni XX a. pradžios dailininkų ekspresionistų kūrybos motyvai, kurie N. Zverevui leido panaudoti ir iki tol Lietuvos baletas scenoje nematytus sprendimus: „Svaigulingas naktinio dansingo linksmumas. Scenoje kabaretas, kur patenka poetas svajotojas, su pasibiaurėjimu besistebįs visu tuo, kas čia dedasi. Jis pergyvena kartų nu-

sivylimą ir tampa, pagaliau, besilinksminančių dansingo lankytojų pajukos objektu“, – taip šį baletą žiūrovams aprašė kritikė V. Sotnikovaitė¹⁰. Spektaklio dekoracijas ir kostiumus kūręs dailininkas Telesforas Kulakauskas pasinaudojo lakoniškomis, grakščiomis, ornamentiškomis, vėliau *Art Deco* pavadinimą įgavusiomis dailės formomis, būdingomis rafinuotai miestiečių buičiai. Sudėtinga V. Bacevičiaus muzika, kurioje naudojami stilizuoti to meto klubinių (kaip sakoma recenzijoje, „moderniškų“) šokių motyvai, varžė choreografiją, o iš šokėjų reikalavo ypatingo muzikalumo ir ritmo pojūčio. Tačiau N. Zverevos sumanymas žiūrovams liko neaiškus. Spektaklyje nebuvo nei tikrojo kabareto, nei jo parodijos – „tik baletu artistų pastangos kažką pamėgdžioti. Mūsų girls kiek beišgalėdamos stengėsi kelti kojas į taktą. Boys stengėsi suderinti savo judesius. Tačiau nei su muzika, nei tarpusavy derintis jiems nelabai sekėsi. [...] Nežiūrint šokių įvairumo ir gausumo, gyvo tempo ir spalvingumo, baletas reikiamo išpūdžio nepadarė“¹¹.

„Piršlybas“ – buitinio siužeto groteską – N. Zverevos sukūrė remdamasis kitu moderniosios dailės pamėgtu šaltiniu – liaudies kūryba (ryšį su ja savo manifeste atvirai deklaravo ir dailininkų grupės „ARS“, įkurtos 1932 m., nariai, tarp jų ir minėtų baletų dailininkai A. Galdikas ir T. Kulakauskas). Nesudėtingas spektaklio siužetas, šokiams tinkanti muzika, komiškos detalės ir remiantis liaudies meno formomis kūrybiškai stiliizuotos dekoracijos bei kostiumai, kuriuos sukūrė dailininkas Stasys Užinskas, patiko to meto žiūrovams. „Piršlybų“ choreografija nebuvo sudėtinga, spektaklio veikėjų tipažai ir jų judesiai buvo gerokai utruoti: „Visi papročiai, šokiai, žestai smarkiai su teatralinti, dar daugiau – net subaletinti. Daug kas tyčiomis pabrėžta ir perdėta, bet vis tik jaučiamas didelis natūralumas ir paprastumas“¹². Pastebėtos choreografo pastangos ieškoti autentiškų lietuviškų judesių, dinamiškų liaudies žaidimų elementų ir juos pritaikyti spektaklio choreografijai: „Čia reikia pažymėti vykusį tautiškų šokių „pas“ su žaidimų ir ratelių judesiais kombinavimą“ [...]. Taip, pavyzdžiui, šokis, kuris prasideda žiedo dalijimu, pinasi su visiems žinomais suktinio, klumpakojio ir „noriu miego“ „pas“, pereina į populiarių kaimo kadrylių ir baigiasi smagia pasitupolke. Pilno etnografiško šokio čia, aišku, nėra, bet mes matome užtat menišką stilizaciją, gražų koreografišką piešinį ir aiškia kompozicija“¹³. Lietuviškieji choreografijos elementai čia buvo savaip stilizuoti ir suderinti su N. Zverevos kūrybai būdingais akrobatiniais šokio judesiais, nes kalbama ir apie N. Zverevos „naujai išrastus rankų judesius“, įdomias „gimnastiško pobūdžio grupiruotes“¹⁴.

N. Zverevai išvykus, Valstybės teatro baletu trupė vadovavusi Aleksandra Fiodorova atnaujino porą senoviškų klasikinių baletų, dėl kurių įtraukimo į repertuarą kritika išreiškė tam tikrų abejonių. „Po Čaikovskio ir Glazunovo vertingos muzikos ir moderniškųjų Ravelio ir Debussio baletų, su kuriais mes turėjome progos susipažinti mūsų scenoje, nelabai priimtini se-

noviški Minkuso ir Punio baletai, prie kurių mes šiemet kažkodėl grįžome“, – rašė V. Sotnikovaitė¹⁵. 1936 m. savarankišką kūrybos kelią pradėjęs choreografas B. Kelbauskas taip pat atsisakė moderniosios šokio plastikos paieškų ir daugiausia dėmesio skyrė tuomet Rusijoje išpopuliarėjusiems baletams-dramoms (Boriso Asafjevo „Bachčisarajaus fontanas“, „Kaukazo belaisvis“, vėliau – R. Gliero „Raudonoji aguona“), kuriuose klasikinį šokį buvo mėginama derinti su emocingomis, realistinėmis režisūrinėmis priemonėmis.

Alternatyvaus klasikiniam baletui moderniojo šokio, kokį XX a. I pusėje pasaulyje pradėjo kurti Rudolfas Labanas (1879–1958), Mary Wigman (1886–1973), Martha Graham (1895–1991), Lietuvoje nebuvo kam kurti. Tiesa, 1939 m. į Lietuvą, baigusi Juttos Klamt (1890–1970) išraiškos šokio mokyklą, grįžo Danutė Nasvytytė, kuri tais pačiais metais įsteigė Ritminės gimnastikos ir išraiškos šokio studiją. Studijos šokėjos Antrojo pasaulinio karo metais surengė keletą koncertų Kaune ir Vilniuje; baigiantis karui, D. Nasvytytė išvyko į Australiją.

Nuo XX a. vidurio, Lietuvą inkorporavus į Tarybų Sąjungą, modernizmo plastiniai eksperimentai visose kūrybos srityse tapo nepageidaujami, o bet koks individualumo ir meninės kalbos savarankiškumo siekis netrukdamo būti apšaukiamas formalizmu – gal dėl šių priežasčių Lietuvos choreografijoje net nebuvo mėginimų ieškoti naujoviškos plastinės formos. 6–7-ojo dešimtmečio Lietuvos baletu istoriją kūręs Vytautas Grivickas, su pagyrimu baigęs Maskvos valstybinį teatro institutą (GITIS) ir gavęs režisieriaus-baletmeisterio diplomą (jo mokytojas buvo žymus baletu meno meistras Rostislavas Zacharovas), savo baletu spektakliuose taikė A. Stanislavskio ir V. Nemirovičiaus-Dančenkos sistemą, mėgino baletu spręsti sudėtingus režisūrinis uždavinius. Kai kuriuose jo spektakliuose „modernizmas“ sutapatinamas su šiuolaikiškumu, suvokiant jį ne kaip novatoriškos meninės kalbos siekį, bet kaip to meto politinėmis ir socialinėmis aktualijomis besiremiančios spektaklio dramaturgijos plėtojimą. Toks buvo V. Grivicko diplominis darbas – Dmitrijaus Klebanovo baletas „Svetlana“, kurio veiksmas vyko komjaunuoliškų statybų taigoje fone¹⁶, panašiai galima vertinti ir tuomet itin populiarių Juliaus Juzeliūno baletą „Ant marių kranto“, Lietuvoje statytą du kartus, taip pat įtrauktą ir į kitų tuometinės Tarybų Sąjungos baletu trupių repertuarą.

Formos modernumo sąvoka, sąmoningas plastinio naujumo siekis V. Grivicko buvo deklaruojamas renigiantis Aramo Chačaturjano baletu „Spartakas“ premjerai¹⁷; pristatydamas savo sumanymą, V. Grivickas sakė spektaklį statysiąs naujoviškai, o jo žanrą įvardijo kaip „patetinę tragediją“. Supažindindamas Meno tarybą su spektaklio idėja, choreografas išryškino naujoviškai interpretuojamus scenovaizdžius: dekoracijos pagrindas – kolonada, uždangų ir apšvietimo dėka kiekviename paveiksle įgauna vis kitokį vaizdą. Kuriant baletu choreografiją, V. Grivickui įtakos turėjo rusų cho-

reografo Leonido Jakobsono „Spartako“ sprendimas, labai sėkmingai rodytas tuometiniame Leningrade; „leningradietišku“ štrichų spektakliui suteikė ir choreografo asistentas Elegijus Bukaitis¹⁸. Iš daugelio V. Grievio sukurtų originalių šokių ir scenų išsiskyrė Eginos ir Hormodijaus duetai, gladiatorių kovos scenos, baletas finalas – choreografinė rauda, kurios metu Frigijos fakelo uždegami sukilimo fakelai; kitos masinės scenos pavyko menkliau, iliustratyvi buvo pirmojo veiksmo triumfo scena.

1971 m. kaip choreografas debiutavo Elegijus Bukaitis – vasario 27 d. įvyko Antano Rekašiaus baletas „Aistros“ premjera. Spektakliui ruošiasi beveik metus – 1970 m. kovo 21 d. įvyko būsimos baletos dekoracijų ir kostiumų aptarimas, kuriame Bronius Kelbauskas sakė: „Tai yra nepaprastas pastatymas. Labai jautrus – tikiuosi, kad pasiseks“. Spektaklyje E. Bukaitis abstrahuotai supriešino gėrį ir blogį¹⁹. Libretą spektakliui sukūrė pats kompozitorius A. Rekašius, padedamas Henriko Kunavičiaus. Pagrindiniais spektaklio veikėjais – Giedre, Ažuolu ir Aistre – kūrėjai bandė apibrėžti filosofinį žmogaus gyvenimo trikampį: Ažuolas blaškosi tarp Giedrės, žmogaus kūdikio, jos šviesių svajonių, „mokslinio atradimo džiaugsmo“, ir Aistrės – „blogio ir tamsos pasaulyje“ gimusio pasakiško ir klastingo grožio. Paveržusi Ažuolą, Aistrė triumfuoja, o pajutusi, kad Giedrė turi vis daugiau šalininkų, verčia Ažuolą nužudyti Giedrę. Tačiau Ažuolas atsipeikėja ir „žūsta kovoje, nesulaukęs pergalės. Netekusi bendrų, silpsta Aistrė. Giedrės vedami žmonės nugali blogį“²⁰.

Spektakliui dekoracijas turėjo sukurti jauna, teatre debiutuojanti dailininkė Marija Jukniūtė. Visi pripažino, kad jos scenovaizdžių ir kostiumų eskizai įdomūs, tačiau abejojo, ar pavyks juos įgyvendinti 9 m pločio ir 9 m gylio tuometinio Operos ir baletos teatro scenoje. Spektaklio kūrėjai ketino panaudoti nemažai šviesos ir techninių efektų – tai dar viena priežastis, kodėl teatro techninis personalas į būsimą baletą žiūrėjo kaip į „techniškai sunkų ir kietą riešutą“²¹. Abejota, ar pavyks abstraktų siužetą šokio priemonėmis perteikti žiūrovui. Šių abejonių rezultatas – pasikeitė spektaklio dailininkas, nes premjera įvyko su scenografo Juozo Jankaus dekoracijomis.

Premjeros išvakarėse, 1971 m. vasario 26 d. vykusiam generalinės „Aistrų“ repetitijos aptarime, choreografas sakė manęs, kad pavyks įgyvendinti tik apie trečdajį sumanymo, o pavyko net pusę padaryti. Spektaklis buvo apvalytas nuo buitinių vaidybos ir šokio elementų; taip pat pastebėta, kad „tai pirmas baletas, kada nereikia skaityti programos. [...] Spektaklio šokiai neįprasti, daug akrobatikos, meno gimnastikos“²². Aptarime Vytautas Grivickas kalbėjo, kad „šokiai pastatyti muzikaliai, pagal visus choreografijos dėsnius. Bukaitis geras repetitorius, pedagogas ir baletmeisteris. Darbas atliktas netgi aukštame lygyje“²³. B. Kelbauskas taip pat įvertino E. Bukaičio debiutą: „Iš karto buvo aišku, kad Bukaičio darbas teisingas. Tai yra laimėjimas su pirmu darbu. Labai choreografiškai pastatytas, viskas sutampa su

muzika. Baletas kolektyvas buvo sustingęs – šiame spektaklyje jis išjudintas“²⁴. Pasak baletos solisto Henriko Kunavičiaus, „tai baletas – simfonija, baletas šoka muziką“. Aptarime kalbėjusieji pabrėžė E. Bukaičio muzikalumą, organizuotumą, konstatavo, kad „palyginti šį spektaklį su mūsų esančiu repertuaru – tai didelis žingsnis pirmyn“. Baletos kritikės A. Ruzgaitės nuomone, E. Bukaitis sukūrė sąlygiškus, meniškus šokius, asociacijas keliantį spektaklį. Aistrės plastikoje naudoti neoklasikinio šokio, akrobatikos elementai. Choreografiškai išraiškingiausi buvo III veiksmo Giedrės, Ažuolo ir Aistrės monologai: „panaudodamas choreografines temas, baletmeisteris sukuria kupiną vidinės įtampos bei dramatinio sceną“²⁵.

Reikšmingas postūmis atnaujinti baletos repertuarą buvo 1974 m. baigtas statyti naujasis Operos ir baletos teatro pastatas, suprojektuotas architektės Nijolės Bučiūtės. Naujosios scenos išmatavimai (portalo plotis – 16 m, aukštis – 9 m) reikalavo naujai perstatyti buvusius spektaklius, sukurti jiems naujas dekoracijas, o tų laikų moderni scenos technika (16 ir 11 m skersmens sukamieji grindų ratai, didelės užkulisinės erdvės bei modernios sceninio apšvietimo galimybės) leido kurti kur kas įtaigesnę spektaklių vaidinę formą.

Reikšmingas E. Bukaičio darbas – nauja Eduardo Balsio „Eglė žalčių karalienė“ versija²⁶. E. Bukaitis, scenografo R. Gibavičiaus padedamas, iš esmės pakeitė spektaklio vaidžą ir plastiką. Nei scenovaizdžiuose, nei choreografijoje nebeliko nieko etnografiško ar iliustratyvaus, o kostiumai neteko įprastinių baletos drabužių formų: buvo šokama vien su spalvingais triko. Choreografui pavyko pastatyti baletą be jokios buitinės traktuotės, atmetus pasaką-tragediją iliustruojančią režisūrą: visa buvo išreiškiama ryškiomis, skulptūriškomis, įdomaus silueto choreografinėmis pozomis, muzikaliais duetais, kuriems atlikti taip pat reikėjo nepriekaištingo techninio šokėjų pasirengimo ir gražių, baletiška idealių kūno linijų. Tačiau spektaklis scenoje išsilaikė tik kelis metus. Kaip sakė Henrikas Kunavičius, „scenoje visko buvo per daug, viskas svarbu ir reikšminga. Atlikėjai margais drabužiais dingo margose dekoracijose, o vienspalviais – susiliejo“. Gana skeptiškai spektaklį vertino ir atlikėjai, kai kurie spektaklį atvirai vadinę nesėkme, kurios „priežastis – nenusisekusiame choreografiniame sprendime, pastatymo režisūros logikos trūkumuose“²⁷.

Klasikinio baletas – L. Minkaus „Don Kichoto“ – pastatymu 1978 m. savo choreografo biografiją pradėjęs Vytautas Brazdylis po metų sukūrė didelio populiarumo sulaukusį spektaklį „Baltaragio malūnas“²⁸ pagal 8-ajame dešimtmetyje garsų Viačeslavo Ganelino muziklą, kurį Arūnas Žebriūnas 1974 m. išpopuliarino savo filmu „Velnio nuotaka“. Galima teigti, kad tai buvo pirmasis šiuolaikinis, to meto baletos repertuaro kontekste modernus baletos trupės spektaklis tiek dramaturginės idėjos, tiek choreografinės plastikos, tiek scenografijos požiūriu. Prieš premjerą surengtas spektak-

lio aptarimas atskleidė, kad tokio spektaklio seniai buvo laukta. „Baltaragio malūnas“ pasirodė esąs emociškai paveikus, jaudinantis spektaklis – tai baletu scenoje jau buvo primiršta, nes daugiausia buvo statomi klasikinio repertuaro arba abstraktesnės dramaturgijos šiuolaikinės muzikos spektakliai. Nors spektaklis ir vadinamas eksperimentiniu²⁹, turtingas ir sudėtingas choreografinis tekstas sugebėjo išryškinti Baltaragio, Pinčiuko, Jurgos vaidmenis, kuriais choreografas sudarė galimybę atsiskleisti artistiniams, vaidybiniais, dramatiniais baletu šokėjų sugebėjimams. Aptariant „Baltaragio malūną“ teigta, kad choreografas gerai suprato muziką, naujoviškai išnaudojo didelės scenos teikiamas galimybes. Dailininko ir choreografo sumanymu pirmą kartą žiūrovams buvo atverti užkulisiai su visomis techninėmis konstrukcijomis, apšvietimo įranga – buvo sukurta reikiama spektaklio spektaklyje atmosfera. Choreografas tinkamai traktavo Kazio Borutos kūrinį paremtu libreto galimybes (libretą choreografas parašė kartu su Žilvinu Dautartu). „Baltaragio malūno“ pasakojimas nuosekliai, organiškai išplaukia iš saikingai imituojamos pasirengimo spektakliui – „teatro teatre“ – atmosferos, kuri būdinga jau nebe modernizmo, bet postmodernizmo teatrinei kultūrai. „Baltaragio malūną“ pradeda skambutis, pakelta gaisrinė teatro uždanga atskleidžia besimankštinančius ir kasdieniškai bendraujančius šokėjus. Režisieriaus asistentas duoda ženklą pradėti spektaklį, iš palubių nuleidžiami ant pakabų sukabinti kostiumai ir vaidinimas prasideda. Dviejų veiksmų spektaklyje sąlygiškai ir apibendrintai buvo pasakojama Dievo-Pinčiuko ir žmogaus aistros, meilės, atsakomybės istorija. Spektaklio centre – Baltaragis, už Marcelę Pinčiukui pažadėjęs būsimą dukrą Jurgą. Ši linija papildyta Jurgos ir Girdvainio nelaimingos meilės štrichu, kiek komišku Uršulės prieraišumu Baltaragiui, Raupio ir Pinčiuko sandėriu. Spektaklyje nesiekta tiesmuko nuoseklumo, visi epizodai organiškai susipina, lengvų konstrukcijų minimalios dekoracijos leidžia greitai pakeisti paveikslo veiksmo vietą (dangus, Baltaragio malūnas, bažnyčia, gėlių pieva, karčema). Spektaklio dramaturgijoje reikšminga buvo deklaratyvumo atsisakanti pabaiga: išprotėjęs Jurgai, pasikoręs Baltaragiui, visuotiniame sąmyšyje Dievas-Pinčiukas nebe panoro lipti į dangų nuleistomis kopėčiomis – pasirinko žemę „su savo skausmu ir meile Jurgai, žmonėms, meile, kuri visiems atnešė tik nelaimės ir kančias“. Šį finalą užbaigė Uršulė, žvabios pūgos garso fone su vieniša žvakele ieškanti žmogaus likimo – „gal taip buvo, o gal ir ne...“ Po tokios keliaprasmės, sąmoningai minorinės, „antibaletinės“ pabaigos choreografas spektaklį nusprendė užbaigti muzikiniu požiūriu kontrastingu, ryškiu, dramaturgiškai stilizuojančiu „spektaklio spektaklyje“ pabaigą motyvu. Pasirinkęs iškilmingą, energingą Leo Delibes'o valsą iš „Kopelijos“, V. Brazdylis tarytum grįžo į spektaklio pradžią: pasirodo visi spektaklio personažai, jie šoka klasikinio šokio judesiais, visų pirma sukiniiais, paremtą nesudėtingą, koncentriško brėžinio kompoziciją, lenkiasi – ir egzistenci-

nės abejonės nutolsta. Toks požiūris į baletu dramaturgiją buvo naujas ne tik to meto Lietuvos teatre, bet apskritai to laikotarpio Tarybų Sąjungos choreografijos mene. „Baltaragio malūno“ plastika pasižymėjo organiškais judesių deriniais, santūriomis linijomis, buvo šokama ant puspisrėčių, tik Marcelės, Baltaragio svajonės, choreografinis piešinys buvo išryškintas klasikinio šokio priemonėmis, puantų technika. „Baltaragio malūnas“ labai ilgai išliko baletu teatro trupės afišose, buvo publikos mėgiamas ir gausiai lankomas – suvaidintas per šimtą kartų. Spektaklis sėkmingai buvo parodytas tuometinio Leningrado Kirovo (dabar – Marijos) teatro antrojoje scenoje, „Baltaragio malūną“ V. Brazdylis pastatė Jerevano operos ir baletu teatre Armėnijoje.

Keli V. Brazdylio „Baltaragio malūne“ dalyvavę šokėjai, paskatinti naujais plastiniais principais paremtos choreografijos, ryžosi patys išbandyti savo jėgas choreografijoje – visų pirma tai Jurijus Smoriginas, ankstyvojoje kūryboje (ir dabar) taikantis moderniojo šokio principus – laisvą korpuso, rankų plastiką, emocingą judesių sklaidą, paremtą jausmine muzikos analize bei kiekvieno artisto individualybe³⁰. Pirmosios J. Smorigino kompozicijos buvo sukurtos XX a. 9-ojo dešimtmečio pradžioje ir lyginant su to meto choreografijoje vyravusia klasikinio baletu estetika atrodė visapusiškai modernios – atsisakyta siužetiškumo, sudėtingos scenografijos bei kostiumų, apsiribota neilgais, abstrakčiais, būsenas, nuotaikas ir filosofines mintis mėginančiais atskleisti šokio epizodais („Kelias“, „Paukštė vėjyje“, „Serenada“, „Requiem“). Vėliau choreografas kūrė ir didesnės apimties šokio spektaklius, kuriuose moderniosios plastikos principus derino su klasikinio baletu elementais („Paskutinės pagonių apeigos“ (1989), „Ketvirtas veiksmas Margaritai“ (1996) – abu Lietuvos nacionaliniame operos ir baletu teatre, „Artisto gyvenimas“ (1998), „Romeo ir Džiuljeta“ (1999) – abu Klaipėdos muzikiniame teatre, „Ana Karenina“ (2000) – Estijos nacionalinėje operoje „Estonia“).

Jauniausios profesionalių choreografų kartos atstovė Anželika Cholina moderniojo šokio principus drąsiai integruoja į savo kūrybą, rinkdamasi tuos būdus, kuriuos naudoja šiuolaikinė teatro kultūra. Muzikiniai koliažai, scenografija, apšvietimas, kostiumai papildė turtingas, įvairias, polistilistines jos kuriamų spektaklių faktūras: jei „Medėjoje“ (1996, Nacionalinis operos ir baletu teatras) šoko baletu artistai, tai nacionaliniame dramos teatre sukurtoose spektakliuose „Motėrų dainos“ (1997) ir „Carmen“ (1998) choreografė į spektaklius įtraukė nemažai dramos aktorių; kai kurie jų atliko pagrindinius vaidmenis, suteikdami šokio spektakliui kitokios artistinės kokybės. 2000 m. sukūrusi „Tango in Fa“, A. Cholina įsteigė savo šokio teatrą „A|CH“, kuriame drauge su Lietuvos muzikos ir teatro akademijos šokio specialybės studentais buvo pastatytos ir paskutinės šio teatro premjeros. Iš visų minėtų choreografų A. Cholina vienintelė nėra stačiusi klasikinį baletą ir savo kūry-

binę biografiją formuoja vien iš plastiniu bei režisūriniu požiūriu originalių spektaklių.

1980 m. Kaune D. Nasvytės mokinės Kirošs Daujotaitės studijos „Sonata“ auklėtinė Birutė Letukaitė įkūrė šokio tetrą „Aura“, kuris 1995 m. buvo įregistruotas kaip Kauno miesto teatras ir tapo pirmuoju profesionaliu šiuolaikinio šokio teatru, savo veikloje nuolat pabrėžiančiu modernumo, kaip esminės vertybės, kategoriją – ne tik savo spektakliais, bet ir nuo 1989 m. kasmet Kaune rengiamu Modernaus šokio festivaliu. Iš šios šokio teatro „Aura“ kuriamos aplinkos kilo ir daugiau moderniąją šokio kalbą naudojančių choreografų, tarp jų ir Aira Naginevičiūtė.

B. Letukaitės ir „Auros“ veiklą gerokai praplėtė ir pagyvino Audronio Imbraso vadovaujamas Šokio informacijos centras, įsteigtas 1995 m. Vilniuje. „Modernaus šokio“ sąvoką jis sąmoningai pakeitė „šiuolaikinio šokio“ ir kasmet organizuoja keletą šiuolaikinio šokio renginių (festivaliai „Naujasis Baltijos šokis“, „Vilniaus šokio spaustuvė“), taip pat garsių pasaulio trupių viešnages, be to, inicijuoja šiuolaikinės lietuviškos choreografijos kūrinių atsiradimą. Šokio informacijos centro veikloje pripažįstamos visos profesionalaus šokio raiškos formos bei stilistinė šiandieninės choreografijos įvairovė, kurioje „modernumas“ dažniausiai tapatinamas su istoriniu XX a. II pusės ir pabaigos šokio, alternatyvaus klasikiniam baletui, raidos etapu.

Taigi XX a. Lietuvos choreografijoje modernizmas bei su juo susijusi plastinė estetika pasireiškė kaip viena iš meninės mąstysenos galimybių, kuri niekada neįgavo ryškios alternatyvos bei kraštutinio eksperimento pavidalų. Dažniausiai modernizmo link sukdamo atskiri sceninio šokio kūrinio – spektaklio – elementai (choreografija, muzika, scenografija), o nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio moderniosios kūrybos principai ištirpo postmoderniosios kultūros srovėje ir šiandien vis dažniau derinami su kitomis šokio (klasikinio, pramoginio, klubinio) ar judesio apskritai (akrobatika) formomis bei šiuolaikinių teatrinės kūrybos išraiškos priemonių visuma.

Gauta 2004 11 08

Nuorodos

- ¹ K-is, Novaja pobeda baleta, *Echo*, 1927 05 08.
- ² Baletu mėgėjas, Gulbių ežeras, *Lietuva*, 1927 05 13.
- ³ V. Nemčinovos trupė veikė 1928–1930 m., o jos pasirodymų vieta buvo ir šiandien garsus Eliziejaus laukų teatras (*Theatre des Champs-Elysees*). Trupės repertuare – P. Čaikovskio „Gulbių ežeras“, besiremiantis Peterburgo imperatoriškojo baletu tradicijomis, pirmųjų rusų pasirodymų Paryžiuje egzotiką siekiantis atgaivinti Milijaus Balakirevo „Islamėjas“.
- ⁴ V. Stn-tė, Baletu premjera. Penki vienaveiksmiai baletai, *Lietuvos aidas*, 1932, Nr. 259.
- ⁵ A. A., Naujas baletu spektaklis, iškarpa iš B. Kelbauskio albumu, *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*.

- ⁶ Melomanas, Naujoji baletu premjera, iškarpa iš O. Malėjinaitės albumu, *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*.
- ⁷ A. K., Novatorskaja baletnaja premjera v litovskom teatre, *Segodnia večerom*, 1932 11 16.
- ⁸ V. Stn-tė, Baletu premjera. Penki vienaveiksmiai baletai, *Lietuvos aidas*, 1932, Nr. 259.
- ⁹ Renesans, Zametki o balete, iškarpa iš Olgos Malėjinaitės albumu, *Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus*.
- ¹⁰ V. Stn-tė, Lietuviškų baletų premjera, *Lietuvos aidas*, 1933. No. 115.
- ¹¹ V. Stn-tė, Baletu premjera, *Lietuvos aidas*, 1933 05 23.
- ¹² V. Stn-tė, Lietuviškų baletų premjera, *Lietuvos aidas*, 1933 05 23.
- ¹³ Ten pat.
- ¹⁴ Ten pat.
- ¹⁵ V. Stn-tė, „Žirgelis kuprelis“, *Lietuvos aidas*, 1937 06 07.
- ¹⁶ L. Motiejūnaitė, Vytautas Grivickas, *Krantai*, 1995 spalį–gruodis, p. 48–51.
- ¹⁷ Premjera 1964 05 16, dailininkas Antanas Pilipavičius.
- ¹⁸ A. Ruzgaitė, Dega laisvės fakelas, *Literatūra ir menas*, 1964 06 27.
- ¹⁹ Meno tarybos posėdžio, įvykusio 1970 m. kovo 21 d., protokolai, *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 245, l. 8.
- ²⁰ *Aistros. Spektaklio programėlė*, LTSR operos ir baletu teatras, 1971.
- ²¹ Meno tarybos posėdžio, įvykusio 1970 m. kovo 21 d., protokolai, *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 245, l. 10.
- ²² Meno tarybos posėdžio, įvykusio 1971 m. vasario 26 d., protokolai, *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 256, l. 4a.
- ²³ Ten pat, l. 5.
- ²⁴ Ten pat.
- ²⁵ A. Ruzgaitė, „Aistros“ baletu scenoje, *Literatūra ir menas*, 1971 03 27, p. 9.
- ²⁶ Premjera 1976 06 12, dailininkas Rimtautas Gibavičius.
- ²⁷ Pokalbis su Leokadija Aškelovičiūte, iš L. Aškelovičiūtės asmeninio archyvo, apie 1975 m.
- ²⁸ Premjera 1979 12 16, dailininkas Vytautas Kalinauskas.
- ²⁹ LTSR valstybinio akademinio operos ir baletu teatro Meno tarybos posėdžio, vykusio 1979 m. gruodžio 13 d., protokolai, *LLMA*, f. 97, ap. 1, b. 340, l. 89.
- ³⁰ V. Brazdylio „Baltaragio malūne“ šoko ir Egidijus Domeika, kurio vėlesnėje choreografinėje kūryboje išryškėjo modifikuoti klaskinio baletu elementai.

Helmutas Čabasevičius

MODERNISM AND LITHUANIAN CHOREOGRAPHY OF THE 20TH C.

Summary

The ridge between traditional and innovative, classic and modern values in Lithuanian theatrical culture in the 20th century is most obvious in ballet: the overall majority of plays in the repertoire are classical productions; therefore in their context and background it is easiest to grope after the search for more modern choreography plastics and theatrical ways of expression.

Several plays, staged using a new-fashioned language of dance, prominently stood out from the background of con-

servative choreographic heritage of the 1920s and 1930s, which was being shaped by the dramaturgic and choreographic transformations that took place in mid- and late 19th century. The scenic expression in these plays (the lexis of the dance as well as the stage design forms) tried to oppose the traditional aesthetics of ballet (as a form of theatre), but was not characterized by conflicting forms or ideas. Thus, they did not provoke discussions that in the history of European culture usually arise from something “new” contradicting the “old”.

The concepts “modern” and “contemporary” and the practical creations associated with them became more complex in the 40s and 50s, when in choreography an attempt was made to root a culture “national in its form and soviet in its content” – a culture that gave birth to a variety of classical, soviet and national works of the plastic.

Since the 50s, the ratio of the traditional to the contemporary plastic language in a creation varies from one cho-

reographer to another. Back then, when working on a creation, the majority of choreographers relied on the dramaturgical framework and lexis of classical ballet, trying to modernize certain elements of the ballet or use inversions of traditional and innovative forms typical of post-modernism; yet no one systematically attempted to cardinally change the aesthetics of the theatre of dance.

From the plastics point of view, the thread of “modernism” is related to Danutė Nasvytytė’s “expressive” dance studio formed in the 30s. Its successor is only one professional collective of contemporary dance in Lithuania, the “Aura”. The highest saturation of a large number of ambitions opposing the classical dance culture and unrealized for many decades can be found in the activities of the Dance Information Centre, which was founded in 1993. The institution’s work promotes innovative forms of dance during annual modern dance festivals of Lithuania and the entire Baltic region.