

# Baletų lietuviškumo ir modernumo klausimu: tapatumo formų sąveika ir virsmas Lietuvos baletе

*Audronė Žiūraitytė*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107

El. paštas: audrone.ziuraityte@gmail.com

Baletas, kaip sintetinis žanras, savaime skatina kultūrų sąveiką ir dialogą, kai jo kūrėjai – choreografas, libretistas, kompozitorius, scenografas ir kiti yra skirtingų kultūrų, plačiau – tapatumų, atstovai. Ar galime baletą žanrą vienareikšmiai sieti su kuriuo nors, pavyzdžiui, etniniu, tautiniu identitetu, kuris vadinamuosiuose nacionaliniuose teatruose (pvz., Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras) yra pageidaujamas. Baletą žanras lietuvių kompozitorių kūryboje niekada nebuvo itin populiarus, nors būta čia savų pakilimų. Jaučiame talentingų choreografų stygių, nors ir šioje srityje yra įsimintinų darbų. Žvelgdami retrospektyviai Lietuvos baletą mene randame modernumo apraiškų. Baletą žanras daugiakultūrinėje epochoje savo interdisciplininės prigimties dėka turi dar didesnę internacionalinę perspektyvą, kurią iš kompozitorių pastaruoju metu perėmė choreografai ir net dailininkai. Svarbūs baletą teatro egzistavimo savasties sandai – kultūrinės atminties gaivinimas, plačiai suvokto kūrybinio proceso fenomenas. Baletas, kaip ir kitos meno rūšys, galėtų būti išnaudojamas kultūrinės savimonės, tapatumo puoselėjimui, kultūrinės atminties gaivinimui. Nuoseklus, aktyvus procesas duotų esminių rezultatų, sukurtų savitą, „lietuvišką“ baletą teatro stilių. Svarbu, kad atvirumas įtakoms, tradicijoms, „mokykloms“ būtų kryptingas, apimtų platesnį Lietuvos, pasaulio baletą meno laimėjimų kontekstą, nesiribotų savos trupės fenomenu, kurios formavimo „lietuviškumo“ aspektai taip pat svarbūs, atskirai svarstyti.

RAKTAŽODŽIAI: baletas, Lietuva, tapatumai, interdisciplininis, internacionalinis, modernus, postmodernus

Ar gali baletas būti lietuviškas ir (post)modernus, suabejojame stebėdami mūsų šalies didžiausio teatro repertuaro tendencijas<sup>1</sup>. Vartant LNOBT anonsus, recenzijas vyrauja sąvokos „sugrįžta“, „vėl grįžta“. Štai daugelį baletą premjerų nuo 2005 m. jungia teiginys: į LNOBT sceną „sugrįžta“ „Čipolinas“, „Kopelija“, „Miegančioji gražuolė“, „Silfidė“, „Ana Karenina“, iš dalies taip pat „Bajaderė“ (nes 2006 m. buvo pastatytas genialusis šio veikalo „Šešėlių paveikslas“)<sup>2</sup>. „Tikromis“ premjeromis tapo tik 2005 m. pastatymai – tai „Piteris Penas“ su gausybe lietuviškų pavardžių, M. K. Čiurlionio menų mokyklos baletą skyriaus pedagogų, kurie interpretavo „universalium“ tapusį J. Barrie apysakos-pasakos siužetą, pagal kurį libretą parašė Violeta Palčinskaitė<sup>3</sup>, ir „Dezdemona“<sup>4</sup>. Baletas „Barbora Radvilaitė“ nelauktai pasirodė LNOBT scenoje jau bebaigiant rašyti šį straipsnį<sup>5</sup>.

Kas lemia baletą tautiškumą, apskritai – savitumą, ar kurį nors kitą iš šiuolaikiniame pasaulyje išsikerojusį tapatumų – libretas, muzika, choreografija, scenografija, kostiumai, o

1 Šis straipsnis daugiausia grindžiamas LNOBT patirtimi.

2 Muzikos autoriai Karenas Chačaturianas, L. Delibes'as, P. Čaikovskis, H. Liovenskjoldas, R. Ščedrinas, L. Minus; choreografai: Henrikas Majorovas (Rusija), Kirilas Simonovas (Rusija), statytoja Liudmila Kovaliova (Rusija), Johanas Kobborgas (Danija), Aleksejus Ratmanskis (Rusija), statytojos Ninella Kurgapkina, Altnai Asylmuratova ir Liudmila Kovaliova (Rusija); dailininkai: Valerijus Leventalis, Mihailas Chemiakinas (abu JAV), Viačeslavas Okunevas (Rusija), Peteris Farmeris (Didžioji Britanija), Mikaelis Melbye (Danija) ir dar kartą Viačeslavas Okunevas.

3 Kompozitorius L. Vilkončius; choreografai statytojai Vytautas Brazdylis, Aušra Bagdzevičienė, Audronė Domeikienė, Marina Levickienė, Vytautas Kudžma; dailininkas Jonas Arčikauskas.

4 Kompozitorius A. Šenderovas ir Rusijos menininkų draugija: choreografas Kirillas Simonovas, scenografas Emilis Kapeliušas, kostiumų dailininkė lietuvių kilmės Stefanija Chanalda Graurogkaitė.

5 Dviejų veiksmų baletą pagal S. Vainiūno, A. Malcio, H. M. Góreckio ir kitų kompozitorių muziką sukūrė choreografė ir libreto autorė A. Cholina; dirigentas R. Šervenikas, scenografas M. Jacovskis, kostiumų ir grimu dailininkas J. Statkevičius, šviesų dailininkas T. Valeika, choro meno vadovas Č. Radžiūnas. Premjera – 2011 m., gegužės 27 d., pakeitus kitą iš anksto numatytą premjerą.

gal atlikėjų sudėtis, jų priklausomybė vienai ar kitai mokyklai? Paskutinis veiksnys dar labiau apsunkina atsakymą, nes kultūrą kuria žmonės, turintys konkrečius tapatumus, o sintetinių žanrų specifika jų skaičių itin išplečia. Šioje vietoje nubrėšime ribą tarp baleto kaip kūrybos žanro ir baleto kaip teatro institucijos veiklos. Pradėję nuo pastarosios pereisime prie pirmojo sando, turėdami galvoje ir abiejų baleto sąvokos komponentų sąveikos svarbą.

Galime konstatuoti, kad baleto žanras lietuvių kompozitorių kūryboje niekada nebuvo itin populiarus, nors būta čia savų pakilimų. O kokia „lietuviškosios“ choreografinės kūrybinės veiklos situacija? Paminėsiu muzikos ir choreografijos sąveiką liudijančius pavyzdžius, apeidama (vengiant vardijimo) kitus jų lietuviškumą įtvirtinančius aspektus (libretą, scenografiją). Tai – J. Pakalnio ir B. Kelbausko „Sužadėtinė“ (1943), V. Grivicko etapas lietuvių baleto raidoje: J. Juzeliūno „Ant marių kranto“ (1953), J. Indros „Audronė“ (1957), E. Balsio „Eglė žalčių karalienė“ (1960) ir jau kaip anachronizmas suvokiami baletmeisterio 1984 m. pastatyti Justino Bašinsko „Užkeiktieji vienuoliai“; A. Rekašiaus ir E. Bukaičio „Aistros“ (1971, o 1986 m. V. Mykolaičio-Putino posmų, Marijos Jukniūtės estampų ciklo dėka tapusios „lietuviškesnės“, įgijusios „Auros“ pavadinimą), V. Brazdylio pastatymai: su V. Ganelino muzika „Baltaragio malūnas“ (1979), su A. Rekašiaus – „Amžinai gyvi“ (1982). Visi minėti kūriniai daugiau ar mažiau buvo susiję ir su institucine, t. y. baleto teatro, veikla, kuris skatino šių baletų atsiradimą, vyko didesnis ar mažesnis teatro, kompozitorių ir choreografų bendradarbiavimas (beje, kai kurie choreografai buvo ir trupės vadovai).

Vėliau J. Smoriginas „išsikovojo“ intarpą LNOBT repertuare (turiu omenyje sėkmę interpretuojant O. Balakausko muziką nelietuvišku „Makbeto“ (1989) siužetu ir fiasko gelbėjant V. Brazdylio nebaigtą B. Kutavičiaus kūrinių traktuotę baletą „Paskutinės pagonių apeigos“ (1989)), po kurio šio choreografo darbų didžiojoje scenoje nematėme (savo veiklą jis siejo su Klaipėdos, Kauno, savo įkurtu „Vilniaus baletu“ ir kitais Lietuvos bei užsienio teatrais). Minėtinas ryškus A. Cholinso „inkliuzas“ vėlgi „universalium“ „Medėjos“ siužetu pagal A. Rekašiaus muziką (1996). „Mergaitės ir mirties“ (1981), „Dezdemonos“ (2005) mentalumo lygmeniui lemiamos reikšmės turėjo choreografai, ne itin paisę A. Šenderovo muzikos prasių: pirmuoju atveju baletas yra šiaurietiška statiška ar, sakytume, estiška (Ū. Vilimaa pastatymas), antruoju (K. Simonovo pastatymas) – slaviškai temperamentingas ir įžūliai klastingas (sąmonėje archetipiškai šviesus Dezdemonos paveikslas suniokotas, meilės temos spektaklyje nebeliko). A. Šenderovas kol kas yra paskutinis specialiai baletams muziką kuriantis Lietuvos autorius, ir nors choreografai pasisakydami džiaugiasi muzikiniu baleto žanru, bet jį interpretuodami seka ne kompozitoriaus siūloma, o savąja dramaturgijos versija, kuri kartais priešinama muzikinei (tai iš dalies pastebima ir J. Smorigino ir O. Balakausko „Makbete“).

M. Urbaičio ir K. Pastoro „Acid city“ (2002) su A. Jacovskio scenografija ir A. Jacovskytės kostiumais santūria „rūgščios, narkotinės“ (*acid*) temos traktuote atrodo labiausiai lietuviškas, gal tiksliau – savas, nes nors ir anglišku pavadinimu jis įsilieja į bendrą šiuolaikinio Lietuvos meno kontekstą, atspindi tam tikras jo raidos tendencijas. Beje, šio veikalo (kaip ir baleto „Dezdemonos“, operos „Lokys“) atsiradimas inicijuotas ir „iš šalies“ – tai bendras LNOBT projektas su Vilniaus festivaliu. Atsiremami į „Acid city“ galime pasvarstyti apie baleto modernumą.

M. Urbaičio simpatijos amerikietiškajam minimalizmui akivaizdžios. Jis – grynas struktūralistinės, griežtos konstruktyvinės logikos muzikoje šalininkas. M. Urbaičio muzika gerai derėjo su K. Pastoro choreografija, grindžiama sinchroniniais judesiais, vyraujančiu

ansambliniu šokiu, klasikiniu judesiu ir intensyvia vidine ekspresija. Tokia choreografija veikalo visumai suteikė estetinės švaros. Tai didelis bendras, visoms sudėtinėms dalims būdingas šio pastatymo privalumas (ir ... „netikslumas“ pasirinktos temos bei kūrėjų spaudoje skelbtų anonsų, žadančių gaivališką klubinės muzikos šėlsmą, atžvilgiu). Muzikantų ir baleto artistų atlikimas, interpretuojant šiuolaikinį veikalą, sugebėjimas sukurti jiems neįprastą, intensyvią, kartojimais, repetityvine technika pagrįstą energetinį lauką yra labai svarbus. K. Pastoro choreografija, nors, kaip minėjome, kuriama klasikiniu pagrindu (beje, artimu mūsų baleto artistams), reikalavo iš jų intensyvios (ir net dar intensyvesnės) vidinės šiuolaikinio pasaulio ekspresijos, preciziško atlikimo (ansambliuose judesiai nebuvo tiksliai sinchroniški). Apskritai trupė parodė esanti pajėgi šokti ir šią dinamišką K. Pastoro, ne pirmą kartą statančio mūsų teatre, choreografiją. Visi baleto komponentai susilydė į inteligentišką, skoningą visumą, gal net lietuviškai prėską, tačiau akiai ir ausiai malonią, kultūringą. Gal tai pats tinkamiausias būdas prestižinėje teatro scenoje perteikti klubinės šokių muzikos stilistiką, o didžųjų epochos estetiką – akustinio simfoninio orkestro skambesiu.

Beje, muzikiniu aspektu šis veiksnys yra labai svarbus, nes dauguma šiuolaikinių baletų šokama pagal fonogramą, o tai sumenkina jų įtaigą. Nebent tai – elektroninės muzikos kūrinys, kaip O. Balakausko ir J. Smorigino „Makbeto“ atveju – dar vienas ryškus šiuolaikinis, „savu“ vadintinas opusas. Montažiškumas – elektroninės muzikos medžiagos dėstymo ir vyraujanti šiuolaikinio baleto dramaturgijos ypatybė – neklaido atsirasti darniai visumai. Pabrėžčiau Adomo ir Aleksandros Jacovskių indėlio svarbą į kultūrinio identifikavimosi procesą, nes būtent jie yra minėtų „savičiausių“, sąlygiškai kalbant, „lietuviškiausių“, veikalų scenografijos ir kostiumų autoriai.

Žvelgdami retrospektyviai Lietuvos baleto mene randame ryškių modernumo apraiškų – Vytautas Bacevičius buvo lietuvių muzikos ir baleto avangarde. Pirmieji vienaveiksmiai lietuvių kompozitorių baletai – V. Bacevičiaus „Šokių sūkuryje“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“ ir Balio Dvariono „Piršlybos“, parodyti tą patį 1933 m. gegužės 19 d. vakarą, – sudarė stilistiškai itin margą, drauge įvairiapusį lietuvių muzikinės kultūros vaizdą. Viename krašte tradiciškai liaudiškas B. Dvarionas, kitame – rafinuoto, modernaus mąstymo V. Bacevičius, per vidurį – J. Gruodis, suformavęs tautiškumo ir modernumo sintezės principus. Šis baleto vakaras užfiksavo tolesnę anksčiau ar vėliau save realizavusią lietuviškos muzikos, baleto perspektyvą. Atvirai liaudiška, „suvenyrinė“ ji įsivyravo pokario metais, folkloro elementus ir šiuolaikines išraiškos priemones sintezuojanti ir radikaliai muzikos kalbos atsinaujinimui atstovaujanti pasireiškė vėliau ir tęsėsi iki XXI a. pradžios.

Būdamas dar labai jaunas (27 metų) pradedantis kompozitorius V. Bacevičius itin nuosekliai įgyvendino savo estetines, avangardines nuostatas. Pasak V. Bacevičiaus, „baletas „Šokių sūkuryje“ yra visų stilių (klasikinio, romantinio, impresionistinio ir ekspresionistinio atonalinio) sintezė“<sup>6</sup>.

Negalime apeiti baleto meno modernumą stiprinantį ar net jį kuriantį („Piršlybų“ atveju) dailininkų indėlį. B. Dvariono baletą puošė S. Ušinsko sukurti kostiumai ir scenografija, kuri 1937 m. pasaulinėje parodoje Paryžiuje buvo apdovanota aukso medaliu. Tikras to meto idėjų kūdikis, kaip teigia menotyrininkai, vadinamojo *art deco* stiliaus atstovas S. Ušinskas kūrė konstruktyviai, architektoniškai. Nacionaliniai elementai balete nevirsta išorine stilizacija, o transformuojami į kubistines formas<sup>7</sup>. Anot H. Šabasevičiaus,

6 Cit. pagal: Radeckytė-Kazakevičienė 1984: 108.

7 Sutkevičienė 1999.

„T. Kulakausko scenovaizdžiai ir kostiumai (V. Bacevičiaus balete) savo plastika bei konstrukcijomis [taip pat – A. Ž.] artimi tarpukario Lietuvos kultūroje savaip pasireiškusioms europinėms *art deco* formoms“<sup>8</sup>. Analizuodamas Adomo Galdiko scenovaizdžius „Jūratėje ir Kastytyje“ menotyrininkas rašė: „Žvelgiant į sceninio vaizdo visumą, galima pastebėti tam tikrą įtampą tarp kiek perkrautos „Meno pasaulio“ maniera pasižyminčios uždangų bei Jūros paveikslo plastikos ir gana paprastų I veiksmo dekoracijų“<sup>9</sup>. 1976 m. choreografas E. Bukaitis ir grafikas R. Gibavičius modernizavo tradicinių kanonų E. Balsio baleto „Eglė žalčių karalienė“ muzikos interpretaciją<sup>10</sup>. Pateikti pavyzdžiai rodo komplementarų modernumo ir lietuviškumo persipynimą, viener ryškesnį muzikoje, kitur – scenovaizdyje.

Išskirtinė, moderni Lietuvos baleto žanro istorijoje yra temperamentinga, „ritmiška“ A. Rekašiaus kūrybinė asmenybė, į Lietuvą atnešusi rasizmo temą („Gęstantis kryžius“, 1966), eksploatuotą sovietų mene, žinomą K. Karajevo (1957), Romualdo Grinblato (1959), baletuose, o K. Bojarskio asmenyje – šiuolaikinės choreografijos elementais pajavirintą pastatymą. Kartu su E. Bukaičiu buvo sukurtas įdomus veikalas „Aistros“ (1968), kurio laikas jau buvo praėjęs pateikus naują, nors ir lietuviškais šaltiniais grindžiamą jo versiją „Auros“ pavadinimu (1985). Ta pati A. Rekašiaus muzika, neretai keliaujanti iš simfoninių kūrinių per vieną baletą į kitą, naujai suskambo V. Brazdylio pastatyme „Amžinai gyvi“ (1982).

Žvilgtelėję į lietuviško baleto istoriją, kai baleto žanro atsiradimo iniciatyvą perima choreografas, interpretuojantis lietuvių autorių muziką, dailę, naratyvą, ir lietuviškais, ir moderniais (bei postmoderniais, toks hibridiškumas būdingas Lietuvos kultūrai<sup>11</sup>), savais bei savitais pavadintume V. Brazdylio pastatymus. Šis choreografas turi režisūrinių gebėjimų, kurie būtini kuriant didesnės apimties spektaklius. Naujus sumanymus V. Brazdylis paprastai motyvuoja sceninio žanro specifika, logiška dramaturgija, kurios siekiant baletų partitūrose daromi pakeitimai, kupiūros. Ne visada jie priimtini muzikologams, tačiau spektaklio visumos požiūriu – pateisinami. Minėtos choreografo savybės talkino kuriant lietuviško baleto bestselerį „Baltaragio malūnas“ (1979 m. sukurtą V. Ganelino miuziklo, žinomo ir kaip kino filmas, pagrindu), taip pat spektaklį „Amžinai gyvi“ (1982) pagal S. Krasausko grafiką ir A. Rekašiaus muziką. Šis baletas – tai choreografo veikalas. V. Brazdylio valia čia lemianti, jam paklūsta visi spektaklio komponentai. Muzikos fragmentai choreografo nuožiūra buvo atrinkti iš ankstesnių kompozitoriaus kūrinių ir perrašyti į fonogramą.

Abu V. Brazdylio sukurtus baletus vienija vykęs harmoningas „abstraktaus“ ir „konkreto“ elemento gretinimas bei sąveika, priartinantys baleto turinį prie žiūrovo. Tai daroma naudojant pantomimos ar kitus iliustratyvius elementus (teksto iliustravimas judesiais „Baltaragyje...“, „Amžinai gyvuose“ tarp rekvizitų – šalmas, tarp veikėjų – Vaikas), bet apskritai meniškai įtaigiai, nes spektakliuose išlaikomas choreografijos prioritetas, jautrumas muzikai. Prie muzikos ir choreografijos gero „skambesio“ prisideda išlaisvinta scenos erdvė, kurią formuoja apšvietimas, mūsų teatre retai turėjęs tokią dramaturginę svarbą. Žaismingi, postmodernūs, kičo manieros V. Kalinausko dekoracijų akcentai (alaus kvortos, butaforinis gramofonas ir kt.), „teatro teatre“ principas, finale – valsas iš „Kopelijos“, tarsi įvardijantis „kaip toli“ nuėjome nuo pirmojo profesionalaus baleto...

8 Šabasevičius 2000: 402.

9 Ten pat.

10 Žr. Šabasevičius 2008: 17–18.

11 Žr. Andriusytė-Žukienė 2003: 218; Petrusis 2003: 122.

Ir iš tikrųjų lygindami su pastaruoju dešimtmečiu, žvelgdami retrospektyviai matome, kad, atspindėdami postmodernizmo epochą, tuomet praeito šimtmečio 8–9-ojo dešimtmečio sankirtoje perėmėme šiuolaikinio baleto patirtį ir sugebėjome ją tikslingai panaudoti individualiam sumanymui<sup>12</sup>.

XX a. antrojoje pusėje lemiamos reikšmės baleto raidai turi choreografai, kurie rodo daugiau iniciatyvos kurdami baletus nei kompozitoriai (tuo labiau libreto autoriai). Lietuvoje tai pastebima ne tik LNOBT scenoje kuriančių baletmeisterių veikloje – 2000 m. įsteigtas Anželikos Cholinos šokio teatras, 2001 m. pirmąjį spektaklį parodė Jurijaus Smorigino choreografinių projektų teatras „Vilniaus baletas“ (įkurtas 1998 m.). Kaip liudija ir kai kurie anksčiau aptarti LNOBT baleto spektakliai, choreografus dažniau įkvepia literatūriniai šaltiniai, mitologiniai, populiarūs, „universalūs“ siužetai nei specialiai sukurta „baletinė“ muzika. Be minėtų pastatymų („Makbeto“, „Medėjos“, „Dezdemonos“), išskirtume lietuvių choreografų ypač mėgstamus, net pasikartojančius siužetus: J. Smorigino – „Albos namai“, „Sulamita“, „Idiotas“, „Karmen“ (Operos ir baleto teatre Taline), „Romeo ir Džuljeta“ (Klaipėdos muzikiniame teatre), A. Cholinos – „Romeo ir Džuljeta“, „Karmen“, „Otelas“, „Bernardos Albos namai“, „Ana Karenina“, dabar ir „Barbora Radvilaitė“. Ši tema 2002 m. jau plėtota J. Smorigino bendrame „Vilniaus baleto“ ir Valstybinio jaunimo teatro dramos ir šokio sintezės spektaklyje „Barboros Radvilaitės testamentas“.

Muziką kuriamiems baleto spektakliams choreografai pasirenka patys (beje, ir J. Smoriginas, ir A. Cholina yra interpretavę M. Ravelio „Bolero“). Remdamiesi populiariais literatūriniais šaltiniais baleto autoriai, viena vertus, rodo savo postmodernistinį „bejėgiškumą“, kita vertus, apsinkina sąlygas, kuriomis būti autentiškiems, originaliems (jei to modernistiškai siekiama) yra dar sudėtingiau. Dažnai vardan komunikacijos su plačiąja vartotojiška auditorija choreografai stebėtinai meistriškai manipuliuoja, savo reikmėms pritaiko įvairių stilių ir žanrų muzikinę medžiagą. Šiandien vis retesnis choreografo ir kompozitoriaus bendradarbiavimas kuriant baletą. Ši tradicija, paženklėjusi vientisos stilistikos pokario baletų, iš dalies A. Rekašiaus veikalų atsiradimą, nyksta.

Baletas kaip muzikos žanras tampa neaktualus. Tačiau talentingas teatro choreografas, apdovanotas įvairiais sugebėjimais ir interdisciplininiu išsilavinimu, nėra dažnas reiškinys pasaulyje ir Lietuvoje. Vos tik jam pasirodžius labai daug tikimės – kaip kažkada iš J. Smorigino, A. Cholinos, šiuo metu iš „Baltijos baleto grupės“ vadovės Marijos Simonos Šimulytės. A. Cholinos šokio teatras – tai „savos“ (postmodernios) epochos reiškinys, kuriam būdinga vartotojiška estetika, niveliuojanti meno vertybių hierarchiją. „Anos Kareninos“ (2010) finale pasigirstanti populiarioji *Pie Jesu* iš Andrew Lloyd Webberio „Requiem“ po skambėjusios A. Schnitke's muzikos „nusaldina“ ar net naikina ankstesnę baleto turinį. Choreografė tarsi pataikauja žiūrovui-klausytojui ar tiesiog „išsидуoda“ mąstanti naiviai, „populiariai“. Tačiau šis finalas „nublanksta“ palyginus su „Barboros Radvilaitės“ tragiška, primityviai iliustratyvia atomazga – laidotuvių procesija su iškelta Aušros vartų ikona ir po H. M. Góreckio skambančia G. Caccini muzika. Beje, „režisūriniai“ A. Cholinos pastatymų aspektai dažnokai nustelbia choreografinius ir yra susiję su siužetu bei muzika. „Barbora...“ – neišimtis, skamba žinomų autorių kūriniai ar jų fragmetai – S. Vainiūnas, G. Palestrina, B. Brittenas, A. Malcys, H. M. Góreckis, G. Caccini.

12 1984 m. „Baltaragio...“ pastatymas perkeltas į Jerevano operos ir baleto teatrą. Tai antras atvejis po J. Juzeliūno „Ant marių kranto“, pastatyto Rygoje 1954 m., Lvove 1956 m., Taline 1958 m.; trečiasis – A. Šenderovo baletas „Marija Stiuart“, pastatytas Tartu Vanemuines teatre 1988 m., pas mus dar nematytas.

Kultūrinė savimone mūsų valstybėje puoselėjama menkai (bent jau pastebimos tokios tendencijos), tačiau ir šiandien atsiranda aukštas meninius kriterijus atitinkantys įdomūs, vertingi meno kūriniai – muzikoje, dailėje, dramos teatre, kartais ir baletе.

\*\*\*

Prie baletо kaip didžiausio Lietuvos muzikinio teatro (LNOBT) institucinės veiklos grįžtame su mintimi apie būtinybę jame reprezentuoti šalies kultūrą ar bent kai kuriuos jos aspektus, būti bent iš dalies kontekstualiu. Gana dažnai atėjęs čia iš Vilniaus parodų salių, galerijų, dramos spektaklių, filharmonijos ar „Gaidos“ festivalio koncertų (ten esamų vertybinių problemų čia negvildensime)<sup>13</sup> jautiesi „svetimas“, sąlygiškai kalbant, kaip kažkada Maskvos ar Peterburgo teatruose, nors tai gali būti suvokta ir kaip komplimentas baletо institucijai ir trupei, kuri, o ypač solistė E. Špokaitė, atsiskleidė, pvz., Boriso Eifmano „Raudonojoje Žizel“ (2001), „Rusiškajame Hamlete“ (2003)<sup>14</sup>. Perfrazuojant B. Kuzmicką, svarbi lietuviška ir kartu atvira filosofija, kaip būtina tapatumo savikūros, savimonės plėtos sąlyga, ir tai svarbu suprasti dabar, kai šiuolaikinis globaliai besiskleidžiantis atvirumas suvokiamas kaip grėsmė tautiniams bei kitokiems tapatumams<sup>15</sup>. Tarp jų itin reikšmingas profesinio meistriškumo tapatumas, tačiau vien juo (statydamas, pvz., XIX a. veikalus) teatras negali ribotis. Kultūrinio tapatumo savikūrai ir savimonės plėtrai, manau, nepadeda ir tokie pastatymai, kaip Lorkos Miasino ir M. Theodorakio „Graikas Zorba“ (1998) – chrestomatinis vadinamosios „demokratiškos“ muzikos ir choreografijos pavyzdys, kurio net nepavadinčiau postmoderniu, o estetinėmis nuostatomis lyg atkeliavusiu iš „anų laikų“ (tautiškumas, liaudiškumas, menas miniai po atviru dangumi). Džiugina K. Pastoro „Karmen“ (1997), Xin Peng Wango „Šventasis pavasaris“ (2000), keletas kitų pastatymų, kurių nėra daug. Tarp jų ir atgiję „muziejaus eksponatai“ – stilinga daniška „Silfidė“ (2009, Johanas Kobborgas), naujai „prakalbinusi“, atgaivinusi visą trupę, ir Lietuvos baletо 85-mečio proga ekstravagantišku pavidalu sugrįžusi „Kopelija“ (2010), kurią įspūdingai, originaliai interpretavo ekscentriškasis rusų dailininkas, buvęs disidentas Michailas Chemiakinas, sukūręs ne vien modernų spektaklio scenovaizdį, bet ir naują dramaturgijos koncepciją daugiau E. T. A. Hoffmano tragiškų romaninių vizijų nei L. Delibes'o klasikinės šokio muzikos pagrindu.

Nacionalinio tapatumo formavimo bei įtvirtinimo pobūdis kūryboje kinta. Naujos „Kopelijos“, primenančios Lietuvos baletо istoriją, atveju svarbu ir tai, kad, skirtingai nuo daugelio per pastaruosius metus parengtų premjerų, tai nėra iš kitų teatrų perkeltas kūrinys, bet visiškai naujas spektaklis, sukurtas specialiai Lietuvos baletо šokėjams. Tai reikšmingas, muzikiniame teatre (beje, ir operos pastatymuose) prarandamas „lietuviškumo“ veiksnys, anksčiau taip drastiškai neignoruotas<sup>16</sup>.

13 Naujieji Nacionalinio dramos teatro vadovai M. Budraitis ir A. Liuga, kaip žinia, pasiryžę kurti aktualų, savitą, motyvuoto repertuaro teatrą, įdomų visų kartų žiūrovams.

14 Beje, „surogatinė“ naujoji Maskvos Didžiojo teatro scena (tikrąją vis dar remontuojant) pasirodė ganėtinai europietiška ir šiuolaikinė (2011 m. kovą teko matyti XX a. choreografiją: G. Balanchine'o „Serenadą“, „Rubinus“, *Pas de trois*; Thomo Willemso „Herman Scherman“, M. Bigonzetti pastatymus; balandį planuota L. Desiatnikovo baletо „Prarastos iliuzijos“ premjera), o tarp ankstesnių šio teatro gerbėjų tai sukelia nusivylimą dėl prarasto „savo veido“.

15 Tautinio tapatumo savimonės beiškant. Mykolo Romerio universiteto Strateginio valdymo ir politikos fakulteto Filosofijos katedros vedėją prof. Bronislovą Kuzmicką kalbina tos pačios katedros docentas Vyris Valatka; Kuzmickas 2009.

16 Tiesa, būdavo išimčių, pavyzdžiui, trupei sužibėjus, kai N. Bojarčikovas 1977 m. pastatė „Romeo ir Džuljetą“. Choreografo pasitikėjimą su kaupu pateisinę bei savitai atsiskleidę lietuvių šokėjai, ypač Tebaldas – V. Chlebniskas, sukūrė „savitą“ ir „savą“ šio spektaklio versiją, nors prieš tai 1972 m. jis buvo pastatytas Permės operos ir baletо teatre.

Baletas gali būti vienareikšmiai lietuviškas („Jūratė ir Kastytis“, „Eglė žalčių karalienė“, „Baltaragio malūnas“, „Amžinai gyvi“), bet J. Smorigino „Paskutiniųjų pagonių apeigų“ „lietuviškumas“ nepriimtinas, nes neatitinka profesionalių vertybinių kriterijų. Naujausiame A. Cholinos pastatyme „Barbora Radvilaitė“ tarp pretenzijos į žinomos temos naują versiją ir iliustracijos atsidūręs šokis – vienintelis, amžinas ir tikras baletu „siužetas“ – neatskleidė pasirinktos temos turinio. A. Cholina, programėlėje deklaruojanti kuriamą gyvą teatrinį veiksma, akcentuojanti ne modernią spektaklio formą, o būtent paties veiksmo svarbą, atrodo, supranta, kad baletu gryniausiu pavidalu yra išlikusi veiksmingoji teatro pusė, tačiau dramaturginės šokio galimybės neišnaudotos – neatsiranda nauja prasmė, stinga gyvybės.

„Lietuviškumą“ baletu (kultūrinio tapatumo prasme) suvokiame kaip individualiai suformuotą, įvairias meno šakas įtraukiančią kontekstualią vertybių visumą, jų sancaupą (čia, turiu pripažinti, šokėjų meistriškumas, kūrybingumas mano, kaip muzikologės, nėra giliai refleksuojamas, apmąstomas). Pasirinkus tokį kriterijų, manau, kad lietuviški ir drauge modernūs yra baletai „Aistros“, „Makbetas“, „Acid city“, lietuviški ir postmodernūs – V. Brazdylio pastatymai<sup>17</sup>.

Tam tikros visuomenės dalies kultūrinį individualumą šiame Lietuvos istorijos ir muzikinio teatro raidos etape nulemia natūralus europinės, pasaulinės modernios kultūros patirties ilgesys, matyt, sąlygotas ir postsovietinio sindromo, nepalankaus „rusų kultūros invazijai“, sąmoningai ar nesąmoningai sovietiskumą siejant su ja. Tai akivaizdu ir menotyroje, muzikologijoje, kurioje jaunesnioji karta palaipsniui pildo tą spragą. Baletu mene šis „alkis“ iki šiol liko nepasotintas<sup>18</sup>, priešingai nei operoje, kurios repertuarą gerokai paįvairina pasauliniai ir lietuviški statytojų vardai – Günteris Krāmeris, Anthony Minghella, Francesca Zambello, Davidas Aldenas, Robertas Wilsonas, Eimuntas Nekrošius, Gintaras Varnas, Dalia Ibelhauptaitė (kai nuo 2002 m. generaliniu direktoriumi tapo Gintautas Kėvišas, T. Sedunova – baletu trupės meno vadovė nuo 1992 m.).

Kažkada dailininkui M. Dobužinskiui, kuris dar 1914 m. bedradarbiavo su S. Diagelevo *Ballets Russes*, menininko identitetas buvo susijęs su kūrybos laisve ir disciplina, kurią, pasitraukęs iš Rusijos (1924 m. tapęs Lietuvos piliėciu), jis rado Lietuvos valstybės teatre (1929–1938). Čia sukūręs scenografiją dešimčiai baletu spektaklių, Lietuvos baletą vadino „savo“ kūdikiu, o supantį supratimą ir vertinimą suvokė kaip savastį<sup>19</sup>. Tai tik patvirtina nuomonę, kad asmeninio tapatumo transformacijos suvokiamos atskleidžiant žmonių ir aplinkos sąveikos mechanizmus, įvairių veiksmų sąsajas ir kontekstus (vidinius asmeninius ir išorinius tarpasmeninius) ir kad asmeninis tapatumas fragmentuojamas, koreguojamas<sup>20</sup>. Už Lietuvos ribų išgarsėję ir Lietuvoje nors trumpai dirbę rusų menininkai lietuviško baletu kelio pradžioje jam suteikė europinį mastelį, kurį šiandien turėtume išlaikyti ir didinti, neapsiribodami vyraujančiomis mūsų teatre rusų statytojų, dailininkų, gastroliuojančių šokėjų pavardėmis, siekdami baletu kūrybinius procesus

17 Iš naujausių įspūdžių priimtinas pasirodė Kauno „Auros“ koliažas orkestrui, šokėjams ir fonogramai „Lietaus reminiscencijos. Išplautas dangus“ (2010 m., muzika Gintaro Samsono, choreografija Birutės Letukaitės).

18 Lietuvos baletas (kaip institucija) akivaizdžiai yra Rusijos baletu įtakoje. Rusų choreografų pastatymai mūsų teatre, tiek profesionalaus baletu kelio pradžioje, tiek ir šiandien, XX–XXI a. sankirtoje (1998–2008), yra dažniausi, taip pat ir rusų šokėjų pasirodymai. Šių baletų scenovaizdžį kuria rusų dailininkai (daugiausia Viačeslavas Okunevas – „Raudonoji Žizel“, „Rusiškasis Hamletas“, „Gulbių ežeras“, „Miegančioji gražuolė“, „Bajaderė“ ir operos „Don Žuanas“). Plačiau žr. Žiūraitytė 2009: 32–33.

19 Dunajeva 2010: 24, 25, 30.

20 Plungė 2010: 13.

pavadinti jei ne lietuviškais, tai savais (kaip kadaise M. Dobužinskis), aktualiais, drauge ir moderniais, europietiškais.

Lietuvos baletui stinga daugiau kūrybinių ambicijų, saitų su tradiciškai vertingu, autentišku Lietuvos ir pasaulio kultūros kontekstu nepasimetant tarp „muziejaus“ ir „pramogos“. Nematant savo teatre platesnio, įvairesnio pasaulinio baletoto konteksto, išskirtinio dėmesio teatro trupėi, o daugiausia klasikinius, trupės meistriškumą palaikančius (tai, kaip minėjome, taip pat svarbu), bet ne visada jį demonstruojančius veikalus, vargiai randasi saviti atradimai. Lietuvos kūrėjų pavardės (pvz., dailininkų) Nacionaliniame operos ir baletoto teatre pasirodo pernelyg retai – tai problemiška, nuolatinio dėmesio verta tema. Nors lietuviškų operų dar mažiau („nemirtingi“ V. Klovos „Pilėnai“, 1956; B. Kutavičiaus „Lokys“, 2000; antrą kartą pastatyti A. Ponchielli „Lietuviai“, 2009), bet repertuaro kontekstas – kitas ir jame bręsta prielaidos lietuviško opuso atsiradimui – teatro užsakyta, rašoma opera, po konkurso jau įvyko J. Tamulionio vaikiškos operos „Bruknelė“ premjera (2010). O kam užsakyti baletą?

Kultūrinis meno reiškinių identitetas – kintantis, ypač baletoto žanre suponuojantis kitus identitetus, o daugiakultūrinėje epochoje savo interdisciplininės prigimties dėka jis turi dar didesnę internacionalinę perspektyvą, kurią iš kompozitorių pastaruosiu metu perėmė choreografai ir net dailininkai. Globalaus atvirumo, kultūrinio reliatyvizmo ir kosmopolitizmo sąlygomis baletui lieka aktuali kultūrinės (estetinės) bei nacionalinės lietuviybės tvirtinimo savo valstybėje ir jos sklaidos Europoje problema, nes lietuviškumas turėtų būti sudėtinė europietiško dalis<sup>21</sup>.

Teatras įdomus, kai intriguoja, bet kaip sukurti „įvykį“ ir neprarasti meninio tapatumo, nepasiduoti komercininkų pagundoms, nepakliūti į vartotojiškos visuomenės pinkles, meno pasaulyje diskutuojama jau kelis dešimtmečius<sup>22</sup>. Čia iškyla labai svarbūs vienas kitą papildantys teatro egzistavimo savasties sandai – kultūrinės atminties gaivinimas, plačiai suvokto kūrybinio proceso fenomenas. Jį formuoja ne vien tikros žvaigždės (pvz., minėti operų statytojai), gal net priešingai – šio proceso metu puoselėjamos, brandinamos ryškios meninės individualybės. Reikalinga visa hierarchinė muzikos, šokio mėgėjų, profesionalų, institucijų sistema (ji dabar Lietuvoje, atrodo, naikinama), kuri iškelia asmenybes, brandina autentišką kultūrą, meną. Kultūra turi plisti, būti platinama visose gyvenimo srityse. Tai valstybinės svarbos dalykai. Mažų mažiausiai tam būtini stipresni realūs valstybės, biznio ir kultūros saitai<sup>23</sup>. Baletas, kaip ir kitos meno rūšys, galėtų būti išnaudojamas kultūrinės savimonei, tapatumo puoselėjimui, kultūrinės atminties gaivinimui. Nuoseklus, aktyvus procesas duotų esminių rezultatų, sukurtų savitą, „lietuvišką“, baletoto teatro stilių. Svarbu, kad atvirumas įtakoms, tradicijoms, „mokykloms“ būtų kryptingas, apimtų platesnį Lietuvos, pasaulio baletoto meno laimėjimų kontekstą, nesiribotų savos trupės fenomenu, kurios formavimo „lietuviškumo“ aspektai taip pat svarbūs, atskirai svarstyti.

Gauta 2011 05 03  
Parengta 2011 06 01

<sup>21</sup> Plungė 2010: 20.

<sup>22</sup> Goštautienė 1998. Nr. 3: 59–60, Nr. 4: 53–57.

<sup>23</sup> Ten pat.



## Literatūra

1. Andriušytė-Žukienė, R. Viskas tiks... *Anything goes*. Naujieji laikai tapyboje. *Darbai ir dienos*. Kn. 33: *Lietuviškasis postmodernizmas: Literatūra – teatras – dailė*. Kaunas: VDU leidykla, 2003.
2. Dunajeva, N. Mstislavas Dobužinskis ir Lietuvos baletas. *Krantai*. 2010. 4: 24, 25, 30.
3. Goštautienė, R. Kas laukia muzikos XXI amžiuje? *Kultūros barai*. 1998. 3, 4.
4. Kuzmickas, B. *Tautos tapatumo savimonė. Lietuvių savimonės bruožai*. Mykolo Romerio universitetas, 2009.
5. Petrulis, V. Stilius ir stilių fragmentai: Lietuvos postmodernizmo architektūra. *Darbai ir dienos*. Kn. 33: *Lietuviškasis postmodernizmas: Literatūra – teatras – dailė*. Kaunas: VDU leidykla, 2003.
6. Plungė, R. Asmeninio tapatumo virsmai medių ekologijos kontekste. *Nacionalinis tapatumas medių kultūroje*. Konferencijos pranešimų santraukos. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
7. Radeckytė-Kazakevičienė, M. Vytauto Bacevičiaus baletas „Šokių sukuryje“. *Muzika*. 1984. 4.
8. Sutkevičienė, D. Stasys Ušinskas – dailininkas, scenografas. 1925–1940. *Žiemgala*. 1999. 2.
9. Šabasevičius, H. Baletas. Kūrybinė baletu branda. *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga. 1929–1935*. Vilnius: Gervė, 2000.
10. Šabasevičius, H. Dailininkų eksperimentai baletu teatre. *Menotyra*. 2008. 15(2).
11. Tautinio tapatumo savimonės beiškant. Mykolo Romerio universiteto Strateginio valdymo ir politikos fakulteto Filosofijos katedros vedėją prof. Bronislovą Kuzmicką kalbina tos pačios katedros docentas Vytis Valatka. Globalizacijos padariniai daugiaprasmiai. Prieiga per internetą: <http://193.219.47.10/mokslo-lietuva/node/816?page=0%2C0>
12. Žiūraitytė, A. Lietuvių baletas – muzikos žanras ar vizualus menas? *Menotyra*. 2009. 16(1–2).

### *Audronė Žiūraitytė*

## Lithuanian ballet: questions of nationality and modernity: inter-relation and transformation of the forms of identity in the Lithuanian ballet

### Summary

Ballet as a synthetic genre encourages the inter-relations and a dialog of different cultures, especially when its creators – the choreographer, librettist, composer, set designer – belong to the different cultures or the types of national identities. Is it possible to connect the genre of ballet unambiguously with a certain ethnical, national identity, which is desirable in the so called national theatres (for example, in the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre)?

The genre of ballet has never been popular enough among the Lithuanian composers, although there were certain periods of enthusiasm in the history of Lithuanian ballet. It lacks gifted choreographers, although there were certain memorable productions, which could be described as Lithuanian. From the retrospective point of view in the art of Lithuanian ballet quite bright manifestations of modernity could be traced. But the genre of ballet in the multicultural epoch because of its interdisciplinary origin has a wider international perspective, which in the most recent times was taken away from the composers by choreographers or even set designers.

Two very important components of cultural identity of ballet are the animation of cultural memory and the encouragement of conceptual creative phenomenon. Ballet together with other art forms could be treated as the nourishing mean of cultural consciousness and cultural memory. With the help of the consequent and active process it would be possible to establish the individual, 'Lithuanian' style of ballet theatre.

KEY WORDS: ballet, Lithuania, identity, inter-disciplinary, international, modern, post-modern