

XX–XXI a. pradžios lietuviškų baletų dramaturgija

Helmutas Šabasevičius

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, Vilnius

El. paštas: helmutass@gmail.com

Lietuvos sceninės choreografijos istorijoje, kuri rašoma nuo 1925 m., originaliems pastatymams pagal lietuvišką muziką tenka nedidelis vaidmuo – per visą laikotarpį profesionaliosiose Lietuvos scenose (Lietuvos nacionaliniame operos ir baletų, Kauno valstybiniame muzikiniame ir Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatruose) parodyta arti dviejų šimtų spektaklių, iš jų pagal specialiai parašytą lietuvišką muziką sukurta tik dešimtadalis. Šiame straipsnyje atidžiau žvelgiama į lietuviško repertuaro – spektaklių, sukurtų pagal Lietuvos kompozitorių parašytą muziką – dramaturgiją ir siužetus¹.

RAKTAŽODŽIAI: baletas, choreografija, dramaturgija

Pirmoji iniciatyva pastatyti baletą pagal lietuvišką muziką priklauso baletmeisteriui Pavelui Petrovui – dar 1926 m. kompozitoriui Jurgiui Karnavičiui jis pasiūlė sukurti baletą „La Bellote“ („Gražuolė“). Jo libretas nesusijęs su koku nors literatūros veikalu – tai savarankiškas kūrinys, o jo siužetas artimesnis XX a. 3 deš. išpopuliarėjusių „Rusų baletų“ vienaveiksmiams spektakliams. Baletų veiksmo vieta – Marselis, naktinis kabaretas, kuriame skleidžiasi meilės intrigos: jaunuolis Žožo meilinasi merginai Bišet, pasirodžiusi buvusi Žožo mergina Gražuolė nori jį susigrąžinti, o nepavykus keršija Bišet – tyčiojasi, vėliau nužudo. Pagrindinių veikėjų scenas – duetą, erotinį Gražuolės šokį – papildė jūreivių, kabareto svečių šokiai, policininkų pasirodymas, valsas su nužudytos Bišet kūnu². Šis baletas liko nepastatytas, o antrasis Petrovo ir Karnavičiaus bendras darbas ypatingos dramaturgijos neturėjo – tai „Lietuviškoji rapsodija“, nedidelės apimties, trimis temomis pagrįstas simfoninis kūrinys. Dvi pirmosios temos – lietuvių liaudies dainų „Dega ugnį“ ir „Oi motule ma“ melodijos, paimtos iš M. Petrausko rinkinio „Lietuviškos dainos“, trečioji – liaudies šokis „Suktinis“³. Spektaklio paskirtis buvo reprezentacinė – jo premjera parengta minint dešimtąsias Lietuvos nepriklausomybės metines⁴. Programėlėje „choreografiniu fragmentu“ pavadintą vienaveiksmį spektaklį šoko baletų šokėjai ir studijos mokiniai, dailininko Adomo Varno apdengti puošniais stilizuotais lietuviškais drabužiais.

Valstybės teatre Kaune pradėjus dirbti rusų šokėjams Nikolajui Zverevui, Anatolijui Obuchovui ir Verai Nemčinovai, pradėta galvoti apie specialiai parašytų baletų pastatymą. Pirmiausia imtasi neilgų vienaveiksmių spektaklių – vėl remiantis XX a. pirmaisiais dešimtmečiais rusų impresarijaus Sergejaus Diagilevo „Rusų baletų“

1 Šiame straipsnyje nebus aptariami baletų spektakliai vaikams.

2 *Jurgis Karnavičius* 2004: 233.

3 Ten pat: 41.

4 Premjera Valstybės teatre – 1928 02 16.

pasirodymų Europos miestuose principais (šioje veikloje taip pat dalyvavo ir minėti rusų šokio menininkai). Zverevas 1933 m. pastatė tris skirtingų kompozitorių sukurtus baletus, kurie atspindėjo ir tris tuometinei meninei kūrybai įkvėpimo teikiančius šaltinius – romantiškas legendas, liaudies kūrybą bei papročius ir prieštarinę nūdieną⁵.

Vytauto Bacevičiaus „Šokių kūryba“, kuriam libretą parašė dramaturgas Petras Vaičiūnas, buvo vaizduojamas „svaigulingas naktinio dansingo linksnumas. Scenoje kabaretas, kur patenka poetas svajotojas, su pasibjaurėjimu besistebįs visu tuo, kas čia dedasi. Jis pergyvena kartų nusivylimą ir tampa, pagaliau, besilinksminančių dansingo lankytojų pajuokos objektu“⁶. Spektaklio siužetas, būdingas XX a. I pusės moderniajai literatūrai, – vienatvės, nevilties, meilės be atsako motyvai – nebuvo svarbiausias šiame spektaklyje: daugiausia dėmesio kreipta į choreografiją, stilizuotą pagal to meto „klubinius“ šokius – tango, fokstrota, valsą. Folkloro elementai – dainos „Oi tu, ieva, ievužė“ melodijos citata – į partitūrą buvo įpinti kaip „tam tikras semantinis <...> būdas kabareto merginoms ironizuoti“⁷. Pasak muzikologės Daivos Budraitytės, šio laikotarpio kūriniuose Bacevičius „akivaizdžiai priartėja prie konstruktyvistinių trečiojo dešimtmečio prancūzų avangardo idėjų <...>. [Šio baletu] apibendrintas reviu tipo libretas taip pat turi neįtikėtinų paralelių su [Ericu] Satie, atvėrusiu moderniajai muzikai kabareto bei miuziklo filosofiją“⁸. Tačiau spektaklio, trukusio apie 20 minučių, choreografija neatitiko ambicingos, modernistinės savo sandara muzikos: „Muzikos atmosfera turi mažai bendro su scenoje vaizduojamu dancingu, atskiri šokiai (tango, valsas) sunkiai beatpažįstami, nelengvai šokami“⁹.

Balio Dvariono „Piršlybų“ libretą pagal Liudo Giros tekstą parašė Balys Sruoga. Tai buvo komiškas, „žanrinis liaudies gyvenimo vaizdelis“¹⁰. Baletu veiksmas vyksta valstiečio namuose, piršlių laukia dvi merginos – negraži vyresnioji ir graži jaunesnioji. Atvykus senam, bet turtingam jaunikiui, jam pristatoma vyresnioji, bet jis pareikalauja jaunėlės. Atvykus antrajam – jaunam ir neturtingam, jaunesnioji prieš tėvų pageidavimą pasirenka būtent jį, o senajam jaunikiui lieka vyresnioji. Muzikologė Jūratė Vyliūtė baletu muziką vertino kaip „liaudies dainų, šokių ir žaidimų pygnę, nupintą išmoningai, su polėkiu ir kūrybine fantazija. Partitūroje gausu melodinės medžiagos, sudarytos ne iš folkloro citatų, o pasirinktą liaudies intonaciją papildant sava mintimi“¹¹. „Nesudėtingas siužetas, tokia pat nesudėtinga ir šokiams tinkanti muzika, lengvas jumoras, etnografiškos medžiagos gausumas <...> sužavi žiūrovą, nuo kurio veido per visą iškilmingos ir linksmos piršlybų procedūros laiką nenuėina

5 Premjera Valstybės teatre – 1933 05 19.

6 V. Stn-tė 1933.

7 Žiūraitytė, A. Vytautas Bacevičius lietuviško baletu avangarde. *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 383.

8 Budraitytė 1996: 10.

9 Jakubėnas 1933.

10 *Balys Dvarionas* 1982: 79.

11 Ten pat: 80.

maloni ir linksma šypsena¹², – rašyta po spektaklio. Tai buvo pirmasis lietuviškas baletas, parodytas užsienyje – Valstybės teatro baleto trupės gastrolių Monte Karle ir Londone metu 1935 m.

Juozo Gruodžio baletas „Jūratė ir Kastytis“ buvo paremtas romantinio baleto principais ir supriešino žemiškąjį bei fantastiškąjį pasaulius. Baleto libretą, pasitelskusi populiarią Maironio poemą, parašė operos solistė Marija Lipčienė. Spektaklyje buvo laikomasi nuoseklaus siužeto: Kastytis grįžta iš jūros, jį kankina ilgesys, jis vėl išplaukia į jūrą ir sutinka Jūratę – „baltą kaip vandens putas, su ilgomis geltonplaukėmis kasomis“. Jūros dugne vyksta puota, ir Kastytis, pamatęs Jūratę dar skaistesnę ir gražesnę, „puola prie jos kojų ir laimingas įdėbia į ją meile liepsnojančias akis“; laimingas akimirkas nutraukia Perkūnas, banguolės išvilioja Kastytį krantan ir mirtinai užbučiuoja, o „visa gamta liūdi kartu su Jūrate“. Pasak muzikologės Onos Narbutienės, „siekdamas simfonizuoti baletą, kompozitorius rėmėsi leitmotyvais, jungė atskirus numerius į scenas. Tiesa, nepavyko išvengti kai kurių nuolaidų statytojams – į baletą, baletmeisteriui ir solo partijų atlikėjams reikalaujant tradicinių numerių, buvo įtraukti keli ankstesni kūriniai, stilistiškai skirtingi, kiek suardantys muzikinės dramaturgijos ištisinį vystymąsi. Beje, kurdamas pirmąjį lietuvišką baletą, J. Gruodis nesirėmė liaudies šokiais. Darė tai sąmoningai, žinodamas, kad šokiuose mažiau savitumo. Tad pasitelkė savo pamėgtas sutartines bei senąsias liaudies dainas.“¹³

Griežtesnės dramaturginės struktūros neturinčio baleto vėlesni sceniniai variantai nebuvo ilgaamžiai, nors Jūratės ir Kastyčio duetas, kurio choreografiją sukūrė rusų baletmeisteris Kasjanas Goleizovskis, buvo tapęs populiariu koncertiniu numeriu. 1965 m. šį spektaklį sukūrė Bronius Kelbauskas, vienas pirmųjų Kastyčio vaidmens atlikėjų. Kelbausko redaguotame librete ryškesnė romantiniams baletams būdinga pagrindinio herojaus skirtingumo aplinkai tema, atpažįstami ir klasikiniams baletams (pavyzdžiui, Piotro Čaikovskio „Gulbių ežerui“) būdingi motyvai: pabrėžiamas Kastyčio drovumas, vienišumas – jis „varžosi, sumišęs nebežino, kaip dėkoti geltonkasėms, net į akis merginoms pažvelgti nedrįsta“, pamatęs Jūratę, pamiršta savo namus – „kažkokia nepaprasta, begalinė jėga traukia jaunuolį prie Jūratės, ir jis, atsidavęs likimo valiai, dingsta su ja jūros bangose“¹⁴. Tragiškąsias baleto scenas Kelbauskas librete perteikė Maironio baladės žodžiais. Zverevo „Jūratė ir Kastytis“ tetruko 35 min. Kelbausko pastatymui dirigentas Chaimas Potašinskas iš Gruodžio muzikos sukomponavo 3 veiksmų 5 paveikslų baletą, trunkantį 1 val. 50 min.

1978 m. pradžioje Lietuvos operos ir baleto teatras vėl buvo pradėjęs svarstyti galimybę pastatyti Gruodžio „Jūratę ir Kastytį“. Choreografas Alfredas Kondratavičius, siekęs paryškinti svarbiausią romantizmo temą – žmogaus susidūrimo su antgamtišku pasauliu tragediją, – mąstė apie vienaveiksmį (prologo ir keturių paveikslų) spektaklį.

12 V. Stn-tė 1933.

13 Juozas Gruodis 1984: 11–12.

14 Jūratė ir Kastytis 1965.

Muzikinę redakciją atlikęs dirigentas Jonas Aleksa ketino 1933 m. parodyto baleto muziką tik šiek tiek papildyti Gruodžio kūriniais ir suformuoti apie valandą trunkančio spektaklio partitūrą. Spektaklio dailininke pakviesta Liucija Čarneckaitė manė spektaklyje naudoti projekcijas (būtent projekcijoje turėjo pasirodyti rūstus Perkūno veidas), kitus techninius efektus¹⁵, kurie asociatyviai turėjo aiškinti spektaklio dramaturgiją. Tačiau darbą pabaigti teko Vytautui Brazdyliui. Naujajame spektaklyje nebeliko etnografiškos stilizacijos, nuoseklaus pasakojimo ir iliustratyvios režisūros bei plastikos, jame išryškėjo Brazdylio choreografijai būdingas saikingumas, lyrizmas, nereikalingų plastinių efektų atsisakymas.

XX a. vid. Lietuvos meninei kultūrai pradėjus aktyviau ieškoti sąsajų su tautos istorija bei nūdiena, šios paieškos atsispindėjo ir balete. Gana konkrečius istorinius laikus siekta perteikti Juozo Pakalnio balete „Sužadėtinė“, kurį 1943 m. Kauno valstybiniame teatre pastatė Kelbauskas¹⁶. Spektaklio libretą rašė poetas Stasys Santvaras, nurodęs, kad „veiksmas vyksta Lietuvoje 1861 metais“. Realistinio 5 paveikslų spektaklio svarbiausieji personažai – Petro Vargelio dukra Marytė ir jos sužadėtinis Antanas Danaitis; veiksmas vyksta baudžiavos panaikinimo išvakarėse. Antanas ir Marytė sužadėtuvių metu viens kitam prisiekia amžiną meilę, tačiau pasirodęs dvaro urėdas Pūstapėdis nutraukia linksmybes ir būrį merginų išsiveda dirbti į Veblevskio dvarą, kur vyksta puota. Veblevskis meilinasi Marytei, tuo metu ateina Antanas su savo vyrais – „išbyra rūmų langų stiklai, kyla didelis sąmyšis“. Marytei nepasiseka pabėgti, ji uždaroma kambaryje, kur vidurnaktį pasirodęs Veblevskis jai atveria „savo aistras“; Antanas mėgina gelbėti Marytę, jį užpuola dvaro tarnai, jis pabėga. Į spektaklį pagal romantinio baleto dramaturgijos konvencijas buvo įtrauktas ir Marytės sapno paveikslas, kuriame ji – „nuskarusi, vargdienė benamė“ – supa savo kūdikį, o vėjui pakilus, šoka ežeran, tačiau ją išgelbėja laumės; laume virsta ir Marytė, visos žaidžia, tačiau staiga pasirodo vežimas, tempiamas Antano. Marytė jį išlaisvina, „abu jie prisimena savo likimą ir kančias. Vėl prasideda žaidimai su laumėmis.“ Pasirodžius Veblevskiui, Marytė išsigąsta ir pabunda. Paskutiniajame paveiksle vaizduojama, kaip žmonės, išgirdę apie baudžiavos panaikinimą, susirenka Vargelių kieme, iš dvaro grįžta Marytė, o dėdė Trimpas atnešą spausdintą manifestą perskaito ir pakabina ant medžio; visi džiaugiasi, vėliau „dainuodami skirstosi“, Marytės ir Antano svajonė pildosi.

Pokario metais šis Pakalnio baletas buvo pakoreguotas; Santvarui pasitraukus į Vakarus, iš libreto išbraukta jo pavardė, kaip jo autorius įrašytas Kelbauskas. Pakito ir siužetas: tapo dar detalesnis, buvo išryškinti socialinės kovos aspektai (baudžiauninkai padega rūmus). Dar vėliau spektaklis buvo pertvarkytas į socialinę bei politinę alegoriją – išplėstas iki 4 veiksmų ir 6 paveikslų, baletas pavadintas „Aušta aušrelė“ („Sužadėtinė“), daugiausia dėmesio jame skirta Antano ir Daugėlos (ankstesnio

15 Išplėstinio meno kolegijos posėdžio protokolas. *Lietuvos literatūros ir meno archyvas*. F. 97. Ap. 1. B. 326. L. 4–7.

16 Premjera Valstybės teatre – 1943 04 12.

Veblevskio) kovai: atsirado revolveris, kuriuo Daugėla šaudo į Antaną, karoliai, kuriais bandoma papirkti Marytę, rimbu išplakamas Marytės tėvas. Akivaizdu, kaip spektaklio veikėjai sparčiai „sąmoningėja“, kyla į kovą su neteisybe ir išnaudotojais.

Pakalnio muzika buvo naudojama ir baletui „Aušrinė“, kurį Kauno muzikiniame teatre 1976 m. buvo pastaciūsi choreografė Irena Ribačiauskaitė.

Kelis baletus pagal lietuvišką muziką pastatė choreografas Vytautas Grivickas¹⁷. Pats parašęs libretą Juliaus Juzeliūno baletui „Ant marių kranto“, šį spektaklį jis pastatė drauge su rusų choreografu Asafu Mesereru. Spektaklis tapo propagandiniu nacionalinės lietuvių choreografijos kūriniu, sudominusiu 1954 m. Maskvoje vykusios LSSR literatūros ir meno dekados žiūrovus. Dekados programai sudaryti Maskvoje buvo suformuota komisija, kuri tvirtino ir koregavo repertuarą: „Po Maskvos komisijos visos savaitės tikrinimų vakar paskelbti rezultatai: vėl sustabdytas „Sužadėtinės“ tolesnis darbas <...>. Buvo visai atmestas Indros baletas (pažymėjo kai kurias geras muzikines ištraukas, bet viso – ir ypač libreto – nepriėmė). Liepė perdirbti abi lietuviškas operas. Sveiki išėjo tik mano libretas ir Juzeliūno muzika [kalbama apie baletą „Ant marių kranto“ – H. Š.]. Komisija pasiūlė mūsų baletą įtraukti į dekadą“¹⁸, – laiške žmonai rašė Grivickas.

Spektaklyje vaizduojamas žvalus pokario gyvenimas žvejų kaime – likviduojami karo padariniai, taisomi subombarduoti barkasai, merginų brigada tvarko „kolektyvinius tinklus“. „Žymūnas žvejys – brigadininkas“ Jonis siekia brigadininkės Kastės meilės, tačiau ši „myli kitą, ji negali mylėti Jonio“. Buožė Krezas slapsto žuvį, taip pat ir buvusį savo giminaitį gestapininką Gustą; Kastė demaskuoja įtartiname maiše paslėptą žuvį, o netrukus pasirodęs iš Tarybinės Armijos demobilizuotas Marius (jis „alsuoja gaivinančiu pajūrio oru, prisiglaudžia prie pušies <...>, jį džiugina remontuojamas barkasas“) siekia Kastės meilės. Kastės ir Mariaus duetas, kaip teigiama librete, simbolizuoja didelę meilę, ištikimybės Tėvynei jausmus, veržimąsi į šviesią ateitį. Smulkmeniškas, detalus libretas pasakoja apie teisingųjų ir neteisingųjų, naują ateitį kuriančiųjų ir jiems trukdančiųjų santykius, tarpusavio kovą.

Šis spektaklis sukėlė susidomėjimą Lietuvos baleto menu visoje SSSR¹⁹, sulaukė socialistinio bloko baleto specialistų dėmesio²⁰. Baletą „Ant marių kranto“ Grivickas atnaujino, teatrui persikėlus į naujas patalpas A. Vienuolio gatvėje²¹. Nauja versija iš esmės nesiskyrė nuo pirmosios, statytojai teigė norėję iš dalies restauruoti seną, lietuvių baleto klasika tapusį spektaklį, tik atsisakę buitiskumo ir etnografiškumo. Atnaujinto „Ant marių kranto“ scenografiją kūrė Juozas Jankus, pasitelkdamas Estijoje pastatyto spektaklio variantą²².

17 Premjera LVAOBT – 1953 05 10.

18 Grivickas 2005: 124–125.

19 Žr. *Lietuvių literatūros ir meno dekada Maskvoje. 1954. 1956.*

20 Rebling 1957: 337–338.

21 Premjera LVAOBT – 1975 06 20.

22 Burokaitė 1975.

Po baleto „Ant marių kranto“ sėkmės Grivickas ėmėsi naujo darbo – baleto „Nemuno šalies legendos“. Šio spektaklio ekspozicijos konspekte choreografas išskyrė kelias temas: „1. Tautos vienybės idėja, tam aukojama asmeninė Audronės ir Ugniaus laimė; 2. Motes socialinės nelygybės tema; 3. Meilės tema – pasiaukojama Audronės meilė tėvynei, Ugniaus meilės tragizmas.“²³ Pasak choreografo, šio baleto tikslas – „mes neturime savo istorinio tautinio veikalo. Papasakoti apie lietuvių vienybę priešui spaudžiant, meilės tyrumą ir pasiaukojimą.“²⁴

Šio baleto, pavadinto „Audronė“, premjera įvyko 1957-aisiais²⁵. Patriotinė – lietuvių ir kryžiuočių kovos – tema, artima Karnavičiaus operai „Gražina“, tuo metu buvo reikšminga mėginant išsaugoti tautinę Lietuvos tapatybę. Balete pasakojama apie Mindaugo Lietuvos susivienijimą, kurio fone – tragiška Audronės ir Ugniaus meilė²⁶. Audronę, kuriai pasipiršo Ugnius, įsimyli kunigaikštis Kunotas; kunigaikštis praneša jai, kad Ugnius žuvo mūšyje su kryžiuočiais, ir Audronės tėvas prieš dukros valią atiduoda ją Kunotui į žmonas. Tuo metu drąsiausiu karžygiu tituluotas Ugnius atvyksta į Kunoto pilį ir pamato Audronę kunigaikštienės rūbais. Kryžiuočių šnipas Perėjūnas ragina Ugnių atkeršyti Kunotui; atvykę kryžiuočių pasiuntiniai siūlo pastarajam priimti krikščionybę ir „nuo popiežiaus įteikia jam karaliaus karūną“. Lietuvos kunigaikščiai ir Audronė „pasmerkia Kunoto elgesį“, o Ugnius, įsiveržęs į menę, jį nužudo, tačiau susigriebia, jog į pilį paskui save atvedė ir kryžiuočius. Audronė atstumia Ugnių, kuris supranta, kad „prarado ir mylimąją, ir Tėvynę“. Pilies bokšte suliepsnoja Audronės uždegtas laužas, kryžiuočiai užima bokštą, Ugnius, norėdamas ją išgelbėti, „žūna nuo kryžiuočių rankų“, Audronę perveria prieš strėlę, tačiau jungtinė lietuvių kariuomenė išlaisvina pilį.

Choreografas ir kompozitorius dirbo kartu: „Su J. Indra kruopščiai studijavome medžiagą. Tačiau daugiausiai nuveikta pačiame darbo procese. <...> Kompozitorius įkvėpimo pagautas, o kartais ir darydamas kompromisus statytojui, rašė ir vėl taisė muziką, kartais net teatre per repeticijas.“²⁷

Spektaklio dramaturgijoje buvo daug stilizuotų senosios Lietuvos istorijos detalių: nukauto tauro įnešimo bei tauro ragų kabinimo ant ažuolo epizodai pateikti kaip masinės pantomimos scenos, choreografija stilizuota pagal lietuvių liaudies šokių judesius, o pagrindinių veikėjų dialogai išreikšti klasikinio *pas de deux* formomis, kurioms suteikta „lyrinio romantinio herojinio dueto“²⁸ ekspresija.

1969 m. Grivickas Indros „Audronę“ atnaujino – atsisakė buitiškumo ir istoriškumo, supaprastino libretą, suteikė spektakliui lakoniškumo. Neliko ištęsto pirmojo veiksmo

23 Grivickas 2005: 163.

24 Ten pat.

25 Premjera LVAOBT – 1957 05 19.

26 1957 m. Pabaltijo baletų teatrų festivalyje „Audronė“ buvo pripažinta geriausiu spektakliu ir laimėjo pirmąją vietą.

27 „Audronė“ – naujas lietuviškas baletas 1957.

28 Grivickas 2001: 145.

buitinių scenų, dramaturgija tapo intensyvesnė, o eklektiška choreografija – labiau apibendrinta. Spektaklio scenografo Jankaus sumanymu visi spektaklio veiksmai vyko juodame fone, istorinį laiką nurodė stilizuotos lango, kryžiaus, kardo detalės, lengvesni, nevaržantys judesių buvo šokėjų kostiumai. Papildytas naujais atlikėjais, spektaklis 1975 m. buvo pritaikytas naujesiems Operos ir baleto teatro rūmams.

Netrukus po pirmojo „Audronės“ pastatymo Grivickas ėmėsi plačiausiai žinomos lietuvių liaudies pasakos „Eglė žalčių karalienė“²⁹. Libretą, remdamasis Salomėjos Nėries poema, šį kartą parašė pats kompozitorius Eduardas Balsys: sukūrė poetišką prologo ir 6 paveikslų pasaką, kurioje „šėlti ir dūkti, ir siausti“ Žilviną verčia raganos kerai (jei Eglė jį pamiltų, Žilvinas nurimtų – „nebebūtų nei kančios ir sielvarto, nei neapykantos ir nerimo, nei pagiežos ir pykčio“). Nepaisant išorinio etnografiškumo, spektaklyje buvo nemažai apibendrintų dramatinių epizodų, kuriuos Grivickas paryškino režisūros detalėmis, duetais, taip pat ir choreografinėmis mizanscenomis – kuodelio verpimo, kurpių avėjimo epizodais, kuriuose greta šokio buvo naudojami ir vaidybos elementai. Grivickas ir po premjeros spektaklį tobulino – finalinę Eglės bei jos vaikų vartimo medžiais sceną, vadintą „naivia ir techniškai netobula“, pakeitė Eglės rauda bei mirties scena, po kurios iškildavo trijų medžių siluetai³⁰.

Po keliolikos metų šį Balsio baletą atnaujino Elegijus Bukaitis³¹. Choreografas ir scenografas Rimtautas Gibavičius pagal tą patį libretą ir partitūrą sukūrė visiškai kitokį spektaklį. Scenoje nebeliko nieko etnografiško ar iliustratyvaus, kostiumai neteko įprastinių baleto drabužio formų: buvo šokama vien su spalvingais triko, vietoj egzotiškų jūros gyvūnų bei augalų choreografas išskyrė bangų grupę, mėlynus, oranžinius, žalius, violetinius Gintaro rūmų gyventojus. Bukaičiui „pavyko gana organiškai sujungti klasikinį šokį, plastiką ir etnografinius elementus, pasitelkiant realistinių vaizdų ir fantastikos stilistinio vieningumo. Jo choreografinis mąstymas atitinka aštuntojo dešimtmečio baleto estetiką, <...> visas pastatymas polifoniškas, jis vystosi tiksliai“³², – apie šį baletą rašė latvių baleto kritikė Ija Bitė.

Operos ir baleto teatras naują „Eglės žalčių karalienės“ pastatymą vadino labai reikšmingu, tikino stengęsis sukurti iš pagrindų naują nacionalinį spektaklį su nauja choreografija ir scenografija, kiek įmanoma labiau įtraukti didelį choreografijos kolektyvą ir išnaudoti sudėtingas, visai naujas scenos technikos galimybes (pirmą kartą buvo susidurta su judančia 40 × 8 m panorama). Manydamas, kad naujasis spektaklis galėtų tapti viso Tarybų Lietuvos teatrinio meno reprezentaciniu spektakliu, teatras buvo pasirengęs jį tobulinti – pakeisti kai kuriuos kostiumus ir dekoracijas, tikslinti choreografiją³³. Tačiau spektaklis scenoje išsilaikė tik kelerius metus, anot Henrico

29 Premjera LVAOBT – 1960 05 14.

30 Čiurlionytė 1960.

31 Premjera LVAOBT – 1976 06 12.

32 Bite 1979.

33 Virgilijaus Noreikos raštas LTSR kultūros ministrui J. Bielinui. *LVLMA*. F. 97 Ap. 1. B. 314. L. 132.

Kunavičiaus, „scenoje visko buvo per daug. Viskas svarbu ir reikšminga. Atlikėjai margais drabužiais dingo margose dekoracijose, o vienspalviai – susiliejo.“³⁴ Gana skeptiškai spektaklį vertino ir atlikėjai, vadinę jį nesėkme, kurios „priežastis – nenusisėkęs choreografinis sprendimas, pastatymo režisūros logikos trūkumas“³⁵.

1995 m. „Eglė žalčių karalienė“ dar kartą pastatė choreografas Egidijus Domeika³⁶, libretą redagavo Oresta Rėgalaitė. Naujasis spektaklis turėjo prologą, 3 veiksmus bei epilogą; vietoj Žilviną užbūrusios raganos čia minimas „likimas“, kuriam atsispirti gali padėti Eglės meilė ir kuriam keršyti nusprendžia Eglės broliai. Kartu su dailininke Dalia Mataitiene choreografas siekė apibendrinti siužetą, vengė iliustratyvumo, sukūrė asociatyvų finalinį Eglės ir jos sūnų virtimo medžiais paveikslą, tiesa, paliko divertimentinius II veiksmo jūros gelmės gyventojų šokius.

Literatūrine legenda paremtas buvo ir vienas iš paskutiniųjų Grivicko baleto – „Užkeiktieji vienuoliai“ pagal Antano Vienuolio kūrinius, kuriam muziką parašė Justinas Bašinskas. Tai 2 veiksmų ir 7 paveikslų su epilogu spektaklis. Kaip ir kitų Grivicko libretų, taip ir šio, siužetas gana sudėtingas, supintas iš meilės, patriotizmo ir XX a. vid. bei pab. tarybinei kultūrai būdingų ateistinių, religijų ir įvairiausias jos institucijas demaskuojančių motyvų. Jauną kalnietį tėvai atiduoda į vienuolyną. Vienuolyne „jaunuolis vis dar negali suvokti savo išventinimo prasmės“, tačiau netrukus prasidėjusi puota („geriamas tikinčiųjų atneštas vynas, žarstomos paaukotos brangenybės, įgyjančios fantastinius šokančių moterų pavidalus“) atveria jam akis: pasigirdus pavojaus varpams, jaunuolis „griebia tėvo paaukotą kardą ir išbėga į slėnį“, pradeda vadovauti kalniečiams, papuola į nelaisvę šachui, o nuo pasalūniškos priešo strėlės jį išgelbėja taiklus netikėtai pasirodžiusios jo mylimosios šūvis. Šachas pasigaili belaisvių su sąlyga, jei jaunuolis jam atneš aukso, o jo mylimoji jam pasiduos. Išlydėjusi jaunuolį į kelionę, mergina nusižudo. Antrame veiksmo vienas po kito žūsta kalniečio draugai, o mylimosios vizija ragina keliauti į vienuolyną ir atgabenti auksą, nuo kurio priklausio liaudies likimas. Tačiau „iš brangenybės slepiančių skrynių vėl išsiveržia fantastinės moterys“ – pamatę auksą, vienuoliai nusprendžia paslėpti jį kalnuose, o jaunuolis „veltui maldauja pasigailėti slėnyje paliktų žmonių“; „pasalūniško smūgio pakirstas“ jaunuolis susmunka po kryžiumi, bet dar spėja prakeikti vienuolius, išdavusius savo tautą – šie sustingsta „tarsi siaubingo kalnagūbrio viršūnė“, ir žmonės supranta, kad kartu su vienuolynu sudegė ir jų tikėjimas kryžiumi.

Politinių nūdienos aktualijų tema ryški Antano Rekašiaus baleto „Gėstantis kryžius“, kurį 1966 m. pastatė rusų choreografas Konstantinas Bojarskis³⁷. Baleto libretą sukūrė pats kompozitorius – kitaip nei kituose šiuo metu sukurtuose ir

34 Krugiškytė 1995: 61.

35 Iš pokalbio su Leokadija Aškelovičiūte.

36 Premjera LNOBT – 1995 06 15.

37 Premjera LVAOBT – 1966 11 04.

pastatytuose nacionaliniuose baletuose šio veiksmas vyksta Amerikoje³⁸ – pagrindinėje to meto Sovietų Sąjungos priešėje – „mūsų dienomis“. Dramaturginė intriga – kova su rasizmu – išplėtojama tragiškai pasibaigiančia juodaodžio ir aklos baltosios meilės tema. Akla mergina Beti „niekada nėra mačiusi nei juodųjų, nei baltųjų. Žmogaus spalva jokios reikšmės jai neturi <...>. Tačiau šalyje, kur siaučia rasinė neapykanta, juodojo ir baltosios meilė pasmerkta pražūčiai“. Beti brolis Velas niekina juodaodį Bobą; kai po operacijos Beti praregi, jos meilė Bobui neužgęsta; kitas brolis Ralfas mėgina jaunuolius užstoti, tačiau Velas su draugais apakina Bobą, o gindama mylimąjį žūsta ir Beti. To meto žiūrovus baletu libretas domino situacijų aštrumu, emocine įtampa, šiuolaikiška muzika – „veržliais ritmais, spalvingais, sodriais skambesiais ir svaria, kiek šiurkštoka jėga“³⁹, choreografija ir Algirdo Pilipavičiaus scenografija – apibendrintais, neiliustratyviais sprendimais.

To meto Lietuvos gyvenimo temomis turėjo būti sukurti ir 1967–1968 m. sezonui planuoti du nauji nacionaliniai baletai – Balsio „Vėjų pagairėje“ (pagal Mykolo Sluckio novelę) ir Rimvydo Žigaičio „Praėjo mergina“ (pagal Juozo Baltušio novelę)⁴⁰, tačiau dėl įvairiausių priežasčių baletai scenos nepasiekė.

Konkrečią istoriją pasakojantiems spektakliams XX a. II pusės baletu raida jau nebebuvo palanki, todėl kurį laiką mėginta kurti siužetus-alėgorijas, atsietas nuo aiškių laiko bei vietos nuorodų, bet su aiškiais politiniais aspektais. 1959 m. Rekašius buvo pradėjęs rašyti baletą „Laimės žiburys“ pagal Grivicko libretą⁴¹, tačiau baletas nebuvo pastatytas; 1967 m. Lietuvos operos ir baletu teatro vadovybė ir naujų muzikinių veikalų sekcija svarstė Grivicko baletą „Šlovės preliudas“ (svarstyta galimybė baletui panaudoti Ferencio Liszto muziką, spektaklį rodyti 1967–1969 m. sezone)⁴², tačiau spektaklis nepasirodė. Panašiai atsitiko ir dar vienam neįgyvendintam sumanymui – į 1971–1975 m. repertuarą įrašytam, bet taip ir nepastatytam Racevičiaus baletui „Meilę paliekam gyviesiems“.

Abstrakčios idėjos rūpėjo ir tuo metu debiutuojančiam choreografui Bukaičiui, kuris 1971 m. Lietuvos valstybiniame akademiniam operos ir baletu teatre pastatė Rekašiaus baletą „Aistros“. Libretą sukūrė pats kompozitorius, padedamas Kunavičiaus – librete panaudoti Justino Marcinkevičiaus, Vytauto Bložės, Eduardo Mieželaičio, Vinco Mykolaičio-Putino poezijos fragmentai. Spektaklyje choreografas abstrahuotai, nors ir plakatiškai, supriešino gėrį ir blogį – „neramiu ritmu aplink pulsuoja gyvenimas“; pagrindinis spektaklio veikėjas Ažuolas blaškosi tarp Giedrės,

38 Panašia – antirasistine – tema baletą „Griausmo keliu“ sukūrė Azerbaidžano kompozitorius Kara Karajevs, jo premjera įvyko 1957 12 31 Kirovo operos ir baletu teatre Leningrade.

39 Venckus 1966.

40 *LLMA*. F. 97. Ap. 1. B. 202. L. 1–6.

41 Z. Paulausko raštas Vilniaus m. Stalino raj. Vykdomojo komiteto pirmininkui, 1959 08 28. *LLMA*. F. 97. Ap. 1. B. 162. L. 99.

42 V. Laurušo laiškas LTSR kultūros ministerijos meno reikalų valdybai, 1966 05 24. *LLMA*. F. 97. Ap. 1. B. 218. L. 66.

žmogaus kūdikio, jos šviesių svajonių ir „mokslinio atradimo džiaugsmo“, bei Aistrės – „blogio ir tamsos pasaulyje“ gimusio pasakiško ir klastingo grožio. Ažuolas pasiduoda „tamsos jėgų vyliams, jį pakeri klastingas Aistrės grožis“; 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.“⁴³

Metaforišką spektaklio dramaturgiją turėjo papildyti scenografija: dekoracijas ketino kurti jauna dailininkė Marija Jukniūtė. Nors visi pripažino, kad ji sukūrė įdomius scenovaizdžių ir kostiumų eskizus, tačiau abejojo, ar pavyks juos įgyvendinti nedidelėje tuometinio Operos ir baleto teatro scenoje. Spektaklio kūrėjai norėjo naudoti daug šviesos ir technikos efektų – tai dar viena priežastis, kodėl teatro techninis personalas į būsimą baletą žiūrėjo kaip į „techniškai sunkų ir kietą riešutą“⁴⁴. Taip pat abejota, ar pavyks abstraktoką siužetą šokio priemonėmis išaiškinti žiūrovui. Ir nors dėl šių abejonių spektaklio dailininkas buvo pakeistas (premjera įvyko su scenografo Jankaus dekoracijomis), tačiau scenovaizdis buvo ypač abstraktus ir bene pirmasis tokios stilistikos kūriny Lietuvos baleto istorijoje.

1986 m. Rekašius „Aistras“ perkomponavo, o Bukaitis pastatė „Aurą“⁴⁵; šio spektaklio libretą parašė poetas Balys Sriubas – vietoj buvusių personažų Ažuolo, Giedrės ir Aistrės veikė Jis, Ji, Aura, Chaoso ir Bareljefo grupės. Spektaklio kūrėjų teigimu, naujame librete panaudotos Mykolo Putino eilės yra ne siužeto iliustracijos, bet pats siužetas – „amžina žmogaus kova su savimi – kova tarp jo širdies ir proto, ir kova su išoriniu pasauliu, kuriame šiandien egzistuojame, šurpiai išgyvendami globalinio sunaikinimo grėsmę ir matydami šių dienų pasaulyje totalitarinių režimų kraupius padarinius“. Tačiau XX a. 9 deš. II pusėje choreografo mėginimas prabilti abstrakčiomis filosofinėmis kategorijomis publikos nebesudomino.

Alegoriškas buvo ir Anatolijaus Šenderovo baletas „Mergaitė ir mirtis“, kuriam libretą parašė estų choreografas Ulo Vilimaa⁴⁶. Spektaklio veikėja Mergaitė čia buvo sutapatinta su Kūrėja ir Kūryba, o Mirtis – su Kūrybos antipodu. Spektaklio siužeto santraukoje apstu apibendrintų kategorijų – „grožio šauksmas“, „laiko ratas“, „Didžioji Nežinia“, „Gyvenimo Kelias“. Spektaklyje veikė apibendrinti gamtos pasaulio personažai-simboliai: Lokys – Žemė, Briedis – Dangus, Vilkas – naikintojas, palaikantis pusiausvyrą, Pelėda – amžina pusiausvyra. Jie teikia Mergaitei gyvybės, o Mirtis atskiria pagrindinę veikėją nuo gamtos. Mergaitė susiduria ir su savo Antrininke – savo bedvase Forma, Mirties pasiuntiniais – Auksu, Sidabru, ištvirkimo pasauliu, tačiau „Meilė – VISAD GYVUOJANTI JĖGA – atveria Mergaitei Gyvenimo Kelią“⁴⁷.

43 *Aistros* 1971.

44 Meno tarybos posėdžio, įvykusio 1970 m. kovo 21 d., protokolas. *LLMA*. F. 97. Ap. 1. B. 245. L. 10.

45 Premjera LVAOBT – 1986 12 28.

46 Premjera LVAOBT – 1982 05 08.

47 *Mergaitė ir mirtis*. 1982.

Abstrakti, pagal to meto reikalavimus apibendrinta gėrio ir blogio kova ryški ir Rekašiaus balete „Amžinai gyvi“⁴⁸. Choreografas Brazdylis baleto libretą parašė remdamasis grafiko Stasio Krasausko kūriniais. Du spektaklio veiksmas sąlygiškai buvo suskirstyti į 8 paveikslus: erdvėje nušvinta žemės rutulys, žemė Moteris – gyvybės pradai – dovanoja pasauliui kūdikį, kurio vaikystę keičia jaunystė, pirmoji meilė; saulėtą gyvenimo ratą – santarvę, džiaugsmas, pilnatvė – užtemdo nelaimės debesys; tėvai, sūnūs, broliai tampa kariais. Abstrakti pirmųjų paveikslų siužeto linija vėliau įgaudavo konkretesnių, iliustratyvesnių, net deklaratyvių bruožų, susijusių su to meto meninės kultūros idėjinio politizavimu, kurio svarbiausias momentas – po II pasaulinio karo susiformavusi Sovietų Sąjungos ir didesnės pasaulio dalies priešprieša: kyla karo audra, blaškosi degančio kaimo liepsnose moterys ir seniai, už koncentracijos stovyklos spygliuotos vielos – išsekusių kalinių figūros; kariai krenta, kyla, savo gyvybe dengia žemę nuo pavergimo, o jų „narsa, pasiaukojimas, humanizmo tiesa ir gyvenimo teisingumas sutramdo beprotišką karo valpurgiją“ – bunda gyvenimas, ir karo našlės, netekusios sūnų motinos, našlaičiai, karių vaikai „eina prisiliesti prie šalmo – pagerbti žuvusį tarybinį karį“. Antroji spektaklio dalis skirta žuvusių karių atminimui ir yra gerokai abstraktesnė – „moteris, motina, dukrė ieško artimojo kapo“, „karys išsiveržia į žemės paviršių“, jo „vizijas ir mintis atliepia gamtos, vaikystės, meilės, šeimos, karo vaizdai“; žemėje tęsiasi gyvenimas, „įvairių kartų žmonės, įsilieję į nenutrūkstamą procesiją, eina prisiliesti prie šalmo – pagerbti žuvusį karį“, o horizonte „išauga rankos, laikantios saulės nutviektą žaliuojančią žmonijos planetą“. Spektaklio scenografė Elena Poželaitė atskiriems paveikslams naudojo Krasausko grafikos lakštų projekcijas, režisūra ir choreografija – išskyrus gana tiesmuką butaforinį šalmą – buvo gana apibendrinta ir abstrakti, artistai šoko su kūno spalvos triko.

1989 m. Brazdylis pradėjo statyti naują baletą – „Pasaulio medis“, kuriam pagal poetišką, asociatyvų Sigitą Gedos libretą muziką iš įvairių savo kūrinių komponavo Kutavičius, scenografiją kūrė Henrikas Ciparis. Dar repeticijų metu ėmus strigti spektaklio choreografini traktuotei ir norint parengti premjerą numatytu laiku, buvo pakviestas choreografas Jurijus Smoriginas, kuris spektakliui sukūrė savo choreografinį scenarijų ir pakeitė baleto pavadinimą į „Paskutines pagonių apeigas“⁴⁹. „Bendriausia prasme šis spektaklis – apie mus pačius, aplinką ir pasaulį. Kas mes esame, iš kur ateiname, kas mūsų laukia. <...> Žinome esą, būsią Pasaulio medžio dalys – šaknys, šakos, viršūnė, lapai, žiedai, pumpurai“, – sakė apie spektaklį Geda. Smoriginas abstrakčius, filosofinius siužetinės spektaklio trajektorijos motyvus mėgino sukonkretinti, nutiesdamas menamą punktyrą nuo belaikės pagonybės (Mergelės vaidilutės įvaizdis) per XVI a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės klestėjimo laikus (į spektaklį įvesti istoriniai personažai – Bona Sforca, Žygimantas Augustas, Elžbieta Habsburgaitė, Barbora Radvilaitė) iki savaip perteiktos nūdienos (trys „girls“). Visas

⁴⁸ Premjera LVAOBT – 1982 11 26.

⁴⁹ Premjera LVAOBT – 1989 12 30.

sąmoningai dekonstruoto siužeto temas jungė Frako (lemties) personažas, antroje spektaklio dalyje įgaunantis Bonos Sforcos pavidalą.

Tai paskutinis spektaklis, pastatytas iki Lietuvos nepriklausomybės atgavimo – jo pirminė dramaturgijos idėja atspindėjo visai XX a. 9 deš. pab. Lietuvos kultūrai būdingas tautinės tapatybės temas per atsigręžimą į Lietuvos istoriją tiek dramaturginiu, tiek išraiškos priemonių aspektu, tačiau spektaklis sulaukė daug kritikos ir parodytas buvo tik kelis kartus.

Kurį laiką buvęs Lietuvos operos ir baleto teatro vyriausiuoju baletmeisteriu, Smoriginas parašė libretą pagal Williamo Shakespeare'o „Makbetą“, o muziką šiam spektakliui sukūrė Osvaldas Balakauskas⁵⁰. Glausta, tačiau gana detali spektaklio siužeto santrauka scenoje buvo išplėtotą apibendrintais pavidalais naudojant dailininko Adomo Jacovskio sukurtus įvaizdžius, derinant abstrakčią plastinę kalbą ir kartais iliustratyvias personažų vidinę būseną perteikiančias plastines priemones. Spektaklyje nemažas vaidmuo buvo skirtas Žudikui, simbolizuojančiam Makbeto užmačias ir veiksmus.

1996-aisiais baleto spektaklį pagal plačiai žinomą Medėjos istoriją sukūrė choreografė Anželika Cholina – ji parašė libretą, kuriam kompozitorius Rekašius parinko savo kūrinius⁵¹ – tad buvo naudojamas autorinio koliažo principas, būdingas daugeliui XX a. pab. ir XXI a. pr. choreografijos kūrinių visame pasaulyje.

Tik praėjus daugiau nei dešimtmečiui, buvo parašytas ir pastatytas dar vienas lietuviškas baletas: Vilniaus festivalio užsakyму Mindaugas Urbaitis sukūrė „Acid City“⁵², kurio pavadinimu akcentuojamos abstrakčiausios šiuolaikinio gyvenimo temos. Spektaklio choreografas Krzysztofą Pastorą taip pat siekė „netiesiogiai parodyti miesto gyvenimo greičio, prievartos ir netikėtų artumo, intymumo akimirų skirtumus“⁵³ – tad pasakojamosios dramaturgijos šiame spektaklyje buvo programiškai vengiama. Pats kompozitorius sakė, jog „baleto muzika, skirta išreikšti judesį, dinamiką, kūnų, siluetų mirgėjimą, kaip kompiuterio ekrane, o ne giliamintišką susikaupimą“⁵⁴. Pasak muzikologės Audronės Žiūraitytės, pagrindinė baleto idėja buvo „niveliuojama sintetinio kūrinio homogeniškumo, ryškesnių kontrastų, gal net siužetinės linijos stoka“⁵⁵.

Dar vieną baleto premjerą taip pat iniciavo Vilniaus festivalis – tai Anatolijaus Šenderovo „Dezdemona“, vėliau įtraukta į Lietuvos operos ir baleto teatro repertuarą. Dėl šio baleto pastatymo dar 2004 m. Vilniaus festivalis derėjosi su garsiu italų choreografu, žinomos trupės „Aterballetto“ meno vadovu Mauro Bigonzetti, kuris

50 Premjera LVAOBT – 1989 01 27.

51 Premjera LNOBT – 1996 06 28.

52 Premjera LNOBT – 2002 06 28.

53 *Acid City* 2006.

54 Ten pat.

55 Žiūraitytė 2009: 249.

festivalio „Naujasis Baltijos šokis“ kvietimu lankėsi Vilniuje. Prieš pradėdamas darbą kompozitorius susitiko su choreografu ir aptarė būsimo spektaklio idėją: „Bigonzetti – garsus ir labai daug kuriantis choreografas, todėl man teko vykti į nedidelį Reggio Emilia miestelį netoli Milano, kur jis dirba su savo trupe. Ten ir nusprendėme kurti baletą „Dezdemoną“, priminsiantį žinomą Shakespeare'o tragediją „Otelas“, – įspūdiškai dalijosi kompozitorius. Tačiau darbas su italų choreografu nutrūko, o spektaklio „Dezdemoną“ choreografinį pavidalą ėmėsi kurti choreografas iš Rusijos Kirilas Simonovas, nesipriešinęs, kad spektaklis būtų pavadintas Dezdemonos vardu. Statydamas „Dezdemoną“, choreografas atsisakė konkretaus siužeto ir suskaidė baleto veiksmą į du sapnus (2 veiksmus). „Visas spektaklis, visa jo atmosfera – kaip Dezdemonos sapnas. Ji yra spektaklio vyksmo ašis, ir dramos konfliktą sudaro Dezdemonos ryšys su trimis vyrais: Otelu, Jagu, Kasijumi. Dezdemoną jaučia savo likimą, jaučia savo mirtį, tačiau pakeisti likimo ji negali, galbūt ir nenori... Ji nepaprastai myli Otelą, vis dėlto jos meilėje yra ir dalelė, skirta Jagui ir Kasijui. Dezdemoną tyra it vaikas, jai nejauku negalint to nei pripažinti, nei prisipažinti“, – aiškino savo sumanymą choreografas. Tai, kad šiuolaikiniuose baletuose siužetinę dramaturgiją vis labiau keičia filosofinės idėjos, pabrėžė muzikologė Žiūraitytė. Jos nuomone, Šenderovo balete „Dezdemoną“ choreografui Kirilui Simonovui labiau rūpėjo perteikti savą W. Shakespeare'o siužeto interpretaciją, nei įsiklausyti į muziką, kuri yra dar labiau nei ankstesniame balete teatrinė, plakatiškai ryški, kontrastinga, įvairi. Choreografas pasisakymuose nuolat pabrėždavo, kad jis susidūrė su šiandien retu atveju, kai muzika baletui buvo parašyta specialiai, tačiau tai netapo šio pastatymo privalumu. Stigo organiško ryšio tarp muzikos, choreografijos ir W. Shakespeare'o vaizdinių traktuotės“⁵⁶.

Kaip pastebėjo „Dezdemonos“ choreografas Simonovas, baletas, kaip muzikos žanras, XXI a. pr. tapo retenybe. Tačiau 2013 m. įvyko Giedriaus Kuprevičiaus baleto „Čiurlionis“ premjera⁵⁷. Pirmasis baleto variantas, kurio pavadinimas – „Angelas iš Pustelniko“ – Kuprevičiaus buvo sukurtas dar 2009-aisiais. Tačiau po keleto metų jis nusprendė muziką perrašyti naujai. Lietuvos operos ir baleto teatro Meno taryba kūrinį nusprendė įtraukti į repertuarą, tačiau galimybė pastatyti spektaklį atsirado, kai baleto trupei vadovauti buvo pakviestas choreografas Pastoras.

Pasak kompozitoriaus, Čiurlionis jį domino kaip „įdomi, labai ryški asmenybė. Ir labai prieštaringa.“ Muzikos autoriui rūpėjo „gyvam jam esant nepasiektos šlovės drama. Antra drama, kuri taip pat mane persekiojo ne vieną dešimtmetį, – kodėl M. K. Čiurlionis neturėjo draugų, kodėl jis buvo toks vienišas? Trečioji – buitinė: ar M. K. Čiurlionis galėjo būti šeimos žmogus, ar galėjo turėti šeimą?“⁵⁸ Rašydamas libretą, kompozitorius siekė naujos faktinės menininko biografijos interpretacijos: „Kai

⁵⁶ Žiūraitytė 2009. 1: 31.

⁵⁷ Premjera LNOBT – 2013 05 24.

⁵⁸ Žemulienė 2013.

lyg kriminalistai pradėjome gilintis, dėlioti ir derinti faktus, viskas po truputį aiškėjo. Yra puikių prisiminimų, pavyzdžiui, Juozo Tallat-Kelpšos, į kuriuos neįsiskaityta, kurie paskendę toje M. K. Čiurlionio mitologijoje. Kai viską sudėliojome į vietą, susidarė labai aiškus jo paveikslas. Taip aš sudėlioju ir baleto libretą.“

Spektaklio choreografas iš Lenkijos Robertas Bondara taip pat siekė „parodyti ne sudievinto menininko, o gyvo žmogaus istoriją. <...> Apie ką jis galvojo, ką jautė? Apie ką svajojo ir ko siekė? Ko baiminosi ir vengė? Kodėl neišveikė tų slogių savo minčių?“⁵⁹

Dviejų veiksmų baletas turi prologą ir epilogą, yra sukomponuotas iš šešiolikos scenų, kuriose veikia konkretūs personažai – Eugenijus Moravskis (į libretą įtrauktas choreografo pageidavimu), Marija [Marija Morawska] ir jų tėvas, Marijos vyras Macijevskis, Bronislava [Bronisława Wollman], Sofija Kymantaitė, ligoninės Seselė ir vienintelis alegorinis personažas – Mirtis (pirmajame libreto variante dar veikė Kūryba⁶⁰). Spektaklis, prasidedantis ir pasibaigiantis Pustelnike, atskleidžia Čiurlionio gyvenimo trajektoriją per prisiminimų kaleidoskopą, kuriame iškyla jo sutikti žmonės ir reikšmingos jo gyvenimui vietos. Spektaklio recepciją lėmė nemaža išankstinių nuostatų, susijusių su baleto, kaip muzikos žanro, baleto, kaip teatro spektaklio, ir Čiurlionio, kaip Lietuvos meninės tapatybės reprezentanto, vertimais. „Gimė gana iliustratyvus, realistiškas (turint omenyje baleto sąlyginumą) draminis baleto spektaklis. Būtent toks, nes jame ne vien šokama, gal netgi per mažai šokama. Veikalas kupinas režisūrinių gestų, mizanscenų, tuščios erdvės, kai choreografiškai niekas nevyksta (pvz., baleto pradžioje), arba perdėto blaškymosi kančiose (II veiksmas)⁶¹“, rašė muzikologė Žiūraitytė.

XX a. – XXI a. pr. lietuviškų baletų dramaturgija įvairialytė – vienais atvejais ją inspiravo lietuvių literatūros siužetai („Jūratė ir Kastytis“, „Eglė žalių karalienė“, „Užkeiktieji vienuoliai“), kitais – klasikine dramaturgija („Makbetas“, „Dezdemona“); yra sukurta baletų reaguojant į nūdienio gyvenimo temas – kartais tai socialiai ir politiškai angažuoti kūriniai („Ant marių kranto“, „Gėstantis kryžius“), kartais – asociatyvios parafrazės („Šokių sūkury“, „Acid City“); naudotasi ir romantizuotomis Lietuvos istorijos temomis („Audronė“, „Sužadėtinė“), abstrakčių idėjų konfrontacija („Aistros“, „Aura“, „Mergaitė ir mirtis“, „Amžinai gyvi“, „Pasaulio medis“), ypatingų asmenybių biografijų motyvais („Čiurlionis“). Dramaturginių temų įvairovė lemia muzikos komponavimo būdą (artimų temai motyvų parafrazės, citavimas, autokoliažo principai), choreografinius bei scenografinius sprendimus. Įvertinus lietuviškų baletų

⁵⁹ Ten pat.

⁶⁰ Čiurlionis 2013: 9.

⁶¹ Žiūraitytė 2013.

pastatymų dinamiką, galima numanyti, kad šis muzikos žanras choreografinės kūrybos erdvėje tampa vis mažiau populiarus, o spektaklio siužeto, muzikinės ir choreografinės dramaturgijos sąveikos klausimai iškyla kitu aspektu – kaip konceptualios visų spektaklio segmentų vienovės būtinybė.

Gauta 2013 06 07

Priimta 2013 06 11

Literatūra

1. *Acid City*. Spektaklio programėlė. Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2006.
2. *Aistros*. Spektaklio programėlė. Vilnius: LTSR operos ir baleto teatras, 1971.
3. „Audronė“ – naujas lietuviškas baletas. *Komjaunimo tiesa*. 1957 05 19.
4. Bacevičius, V. *Gyvenimo partitūra*. Vilnius: Petro ofsetas, 2005: 383.
5. Bite, I. Vilniečiai Rygos scenoje. *Literatūra ir menas*. 1979 03 10.
6. Budraitytė, D. Satyrikas Satie. *7 meno dienos*. 1996 11 15.
7. Burokaitė, J. Sugrįžo pirmoji kregždė... *Literatūra ir menas*. 1975 07 05.
8. *Čiurlionis*. Spektaklio programa. Vilnius: Nacionalinis Lietuvos operos ir baleto teatras, 2013: 9.
9. Čiurlionytė, J. Nauja senos pasakos jaunystė. *Literatūra ir menas*. 1960 06 15.
10. *Balys Dvarionas* [sud. J. Gaudrimas]. Vilnius: Vaga, 1982.
11. Grivickas, V. *Baleto menas*. Vilnius. 2001: 145.
12. Jakubėnas, V. Lietuviškieji baletai. *Lietuvos aidas*. 1933 05 26.
13. *Juozas Gruodis* [parengėja, straipsnio ir komentarų autorė – O. Narbutienė]. Vilnius: Vaga, 1984.
14. *Jūratė ir Kastytis*. Spektaklio programa. Vilnius: LTSR valstybinis operos ir baleto teatras, 1965.
15. *Jurgis Karnavičius* [parengė J. Burokaitė]. Vilnius: Petro ofsetas, 2004.
16. Krugiškytė, R. Baletas – mano gyvenimas. *Krantai*. 1995 spalio–gruodis: 61.
17. *Lietuvių literatūros ir meno dekada Maskvoje, 1954*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956.
18. *Mergaitė ir mirtis*. Spektaklio programa. Vilnius: LTSR valstybinis operos ir baleto teatras, 1982.
19. Rebling, E. *Ballet Gestern und Heute*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1957.
20. V. Stn-tė [Vera Sornikovaitė]. Lietuviškų baletų premjera. *Lietuvos aidas*. 1933 05 23.
21. Venckus, A. Gėsta rasistų kryžiai. *Literatūra ir menas*. 1966 11 19.
22. *Vytautas Grivickas: baletmeisterio užrašai*. Vilnius: Tyto alba, 2005.
23. Žemulienė, L. G. Kuprevičius tiki atradęs dar nepažintą M. K. Čiurlionio veidą. *Kauno diena*. 2013 05 24.
24. Žiūraitytė, A. Kančioje gimęs baletas apie kenčiantį Čiurlionį. *7 meno dienos*. 2013 05 30.
25. Giedriaus Kuprevičiaus „Čiurlionis“ Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. *7 meno dienos*. 2013 05 31.
26. Žiūraitytė, A. Lietuvių baletas – muzikos žanras ar vizualus menas? *Menotyra*. 2009. 16(1): 23–35.
27. Žiūraitytė, A. *Ne vien apie baletą...* Vilnius: Krantai, 2009.

Helmugas Šabasevičius

Dramaturgy of the Lithuanian ballets of the 20th and the beginning of the 21st centuries

Summary

In the history of the professional Lithuanian ballet which takes its roots in the end of 1925, the original productions based on specially written Lithuanian music have but an insignificant place. During the past eighty eight years, almost 200 ballet performances were produced in the professional theatres in Vilnius, Kaunas and Klaipėda, and among these productions only one tenth were based

on original Lithuanian music. The aim of this article is to present and analyse the performances produced on Lithuanian music with a certain dramatic logic. The dramaturgy of the Lithuanian ballet productions of the 20th and the beginning of the 21st centuries is variegated: some ballets were based on the subjects from Lithuanian literature ("Jūratė and Kastytis" by Juozas Gruodis, "Eglė Queen of the Grass Snakes" by Eduardas Balsys, "Cursed Monks" by Justinas Bašinskas), others on classical dramaturgy ("Macbeth" by Osvaldas Balakauskas, "Desdemona" by Anatolijus Šenderovas); some ballets were created as a commentary on present-day themes – in one case they are socially and politically engaged ("On the Sea Shore" by Julius Juzeliūnas, "The Burning Cross" by Antanas Rekašius), in other cases they are as associative paraphrases ("In the Whirl of Dance" by Vytautas Bacevičius, "Acid City" by Mindaugas Urbaitis); some librettos were written trying to romanticize Lithuanian history ("Fiancée" by Juozas Pakalnis, "Audronė" by Juozas Indra) or to confront abstract ideas ("Passions", "Aura" and "Alive Forever" by Antanas Rekašius, "The Maiden and the Death" by Anatolijus Šenderovas, "The Tree of the World" by Bronius Kutavičius), and very rarely to follow the biographical motives of Lithuanian notable persons ("Čiurlionis" by Giedrius Kuprevičius). The variety of dramaturgic themes is reflected in the composition of music (paraphrases of the motives related to the theme, quotation, auto-collage), choreographic forms and scene design. Analysing the dynamics of the productions of Lithuanian ballet performances, it is clear that this musical genre is becoming less and less popular among both composers and choreographers, and the questions of the relationship between the story-line, musical and choreographic dramaturgy are being raised as the necessity of the conceptual unity of all elements of the ballet production.

KEY WORDS: ballet, choreography, dramaturgy