

XXI a. pirmųjų dešimtmečių Lietuvos baletas: žanro ir platinės kalbos transformacijos

Helmutas Šabasevičius

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: helmutas.sabasevicius@gmail.com

XX–XXI a. sandūroje baletas Lietuvoje išgyveno akivaizdžias tapatybės permainas, susijusias su sparčiai besikeičiančia visuomenine ir kultūrine situacija. Ir ankstesniaisiais savo vystymosi laikotarpiais dažniausia likdavęs novatoriškų meninių procesų ariergarde, šis menas privalėjo prisitaikyti prie naujų kultūrinių iššūkių, pirmiausia susijusių su teatrinė institucijų infrastruktūros kaita bei esminėmis spektaklio sampratos transformacijomis – meno kūrinys virto produktu, kuriam funkcionuoti prirėkė naujų, iš ekonominės veiklos ateinančių veiksmų – vadybos, reklamos, rinkodaros. Šio straipsnio tikslas – apžvelgti pokyčius XXI a. pirmojo dešimtmečio Lietuvos baletu repertuare, įvertinti jų mastą baletu kaip muzikos žanro, kaip teatro rūšies ir kaip platinės bei estetinės struktūros sampratoje. Daugiausia dėmesio skiriama originaliems¹ pastatymams, kurie atspindi profesionaliosios teatrinės šokio kultūros permainas.

RAKTAŽODŽIAI: baletas, choreografija, šiuolaikinis šokis

XX a. Lietuvos baletu istorijoje svarbiausią vaidmenį atlikdavo baletmeisteris-choreografas, formuodavęs baletu repertuarą ir organizuodavęs trupės darbą. Šias pareigas užėmė visi Lietuvos choreografai – iš pradžių atvykę iš kitų šalių (Pavelas Petrovas, Nikolajus Zverevas, Aleksandra Fiodorova), vėliau – išaugę iš Lietuvos baletu artistų aplinkos (Bronius Kelbauskas, Vytautas Grivickas, Elegijus Bukaitis, Vytautas Brazdylis, Jurijus Smoriginas). XX–XXI a. sandūroje choreografo reikšmė sumenko, Lietuvos nacionaliniame operos ir baletu teatre buvo panaikinta vyriausiojo baletmeisterio pareigybė. 1993 m. šio teatro baletu trupei pradėjo vadovauti daugiau organizacinių bei vadybinių intencijų turinti Tatjana Sedunova – buvusi baletu artistė, ilgą laiką kūrusi kultūros programas Lietuvos televizijoje. Tik 2011 m. būti Lietuvos nacionalinio operos ir baletu teatro baletu trupės vadovu pakviestas lenkų choreografas Krzysztof Pastoras, trupės direktore – Rūta Railaitė-Butvilienė. Šios aplinkybės lėmė Lietuvos baletu repertuaro formavimo tendencijas, daugiausia susijusias ne su lietuviškos baletu tapatybės formavimu, bet siekiu integruoti šią Lietuvos kultūros sritį į platų kosmopolitinį kontekstą, susiformavusį Europoje paskutiniajame XX a. dešimtmetyje.

XX a. paskutiniajame – XXI a. pirmajame dešimtmėčiais didžiausioje ir svarbiausioje Lietuvos nacionalinio operos ir baletu teatro scenoje buvo pastatyti trys Lietuvos choreografų kūriniai: Anžėlikos Cholino „Medėja“ ir „Barbora Radvilaitė“ bei Jurijaus Smorigino „Dafnis ir Chloja“. Atsargų požiūrį į Lietuvos kultūros

1 Šis žodis vartojamas siekiant pabrėžti spektaklio sukūrimą konkrečiai Lietuvos nacionalinio operos ir baletu trupei, o ne perkėlimą iš kito teatro.

lauke savo vietos ieškančius kūrėjus lėmė ir netolygi jų darbų meninė kokybė, kuri negalėjo konkuruoti su gerokai didesnę patirtį turinčiais choreografais iš kitų šalių. Kita vertus, šios aplinkybės skatino choreografus ieškoti kitų veiklos erdvių, dirbti kituose muzikiniuose (Kauno ir Klaipėdos) ar dramos teatruose, galiausiai steigti savo teatrus – XXI a. pradžioje vienas paskui kitą susikūrė Anželikos Cholinos šokio teatras ir choreografinių projektų teatras „Vilniaus baletas“, kuriam vadovavo Jurijus Smoriginas, tačiau jų estetiškos programos gerokai nutolo nuo baleto sampratos, integruodamos dramos teatro bei šiuolaikinio šokio plastinius principus.

XXI a. pradžioje Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro trupė išliko svarbiausias artistinio potencialo telkinys – baleto solistai ir artistai šoko ir klasikiniuose baletuose, ir naujų šokio teatrų spektakliuose, ir tik vėliau greta jų pradėjo kurti naujoji atlikėjų karta, susiformavusi iš Lietuvos muzikos ir teatro akademijos šokio programas studijuojančių bei baigusių šokėjų bei kitų artistų. Mišrios, įvairialytės artistinės pajėgos skatino ir plastinės baleto bei šokio spektaklių kalbos kaitą bei raidą – akademinės klasikinio šokio leksikos transformacijas bei mutacijas, modernaus bei šiuolaikinio šokio elementų įtraukimą kuriant naująją šokio tikrovę.

Nei Cholinos šokio teatras, nei „Vilniaus baletas“ nuolatinių trupių neturi – kiekvienam spektakliui renka šokėjus iš įvairių Lietuvos teatrų, kartais kviečia ir laisvai samdomus atlikėjus, tad šių teatrų atsiradimas bei jų veiklos pobūdis yra vienas svarbiausių institucinių pokyčių Lietuvos šokio kultūroje. Panašiai dirba ir choreografės Marijos Simonos Šimulynaitės vadovaujama trupė BBG (*Baltic Ballet Group*), kurioje šoka artistai iš Baltarusijos, Estijos, Latvijos ir Lietuvos, o šokėjų kontingentas nuolat kinta. BBG spektakliai aiškiai atspindi pasikeitusią ir besikeičiančią baleto meno situaciją, nors šios trupės veikla ir nėra labai aktyvi.

„Ar apskritai šiandien gyvybingas muzikinis baleto žanras?“², – klausė muzikologė, baleto kritikė Audronė Žiūraitytė. XXI a. pradžioje požiūris į baletą kaip į muzikos žanrą akivaizdžiai pasikeitė – XX a. II pusėje vertintas kaip savarankiška muzikinio teatro forma, kuria domėjosi daugelis kompozitorių, baletas šį susidomėjimą prarado. Nuo 1990 m. tebuvo parašyti trys baletai – Mindaugo Urbaičio „Acid City“, Anatolijaus Šenderovo „Dezdemoną“ ir Giedriaus Kuprevičiaus „Čiurlionis“; kitiems savo spektakliams choreografai savarankiškai ieškojo muzikos arba laisvai redagavo pasirinktų senųjų baleto kūrinių partitūras.

Baleto muzikos kūrimo ir sceninio naudojimo pokyčių simptomus atskleidė dar 1989 m. įvykusi Broniaus Kutavičiaus baleto „Pasaulio medis“ premjera – choreografas Smoriginas prašė kompozitoriaus keisti pirminę partitūrą ir, pasitelkęs kitus jo kūrinius, sudėliojo tam tikrą muzikinį koliažą. Koliažo principais muzikinę baleto „Medėja“³ dramaturgiją 1996 m. grindė ir spektaklio režisierė bei choreografė

2 Žiūraitytė 2013: 2.

3 Premjera 1996 06 28 Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre (toliau – LNOBT), scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkas Juozas Statkevičius.

Cholina. Baletu kaip muzikos žanro metamorfozes akivaizdžiai atspindi vienintelis kompozitoriaus Urbaičio baletas „Acid City“⁴, skirtas Vilniaus festivalio užsakymu ir pastatytas lenkų choreografo Pastoro. Jame nėra siužeto, įprastos baletu spektakliams dramatinės idėjos. „Šiuo atveju aš nesusijęs su tekstais, literatūra, o veikiausiai su abstrakčia, klubine, urbanistine idėja“, – sakė kompozitorius. Pasak baletu kritikės Jūratės Terleckaitės, šiame spektaklyje „nėra ir įprastų personažų, konfliktų, aistrų. „Acid City“ – greičiau XXI a. miesto istorija, jo atmosfera, perteikta muzikos garsais“. Statydamas šį spektaklį Pastoras suteikė jam tam tikrus siužetinius apmatavimus: „įsivaizdavau, kad pirmoji dalis – tai skveras, antroji dalis – šiuolaikinio miesto tempas, trečioji – tiesiog gatvė ir paskutinė – intymumas. Kaip ir klasikiniame baletu, scenos buvo sudėliotos iš solo partijų, duetų, tretjetukų, ketvertukų ir masinių scenų. Tarsi gyvi pokalbiai judesiu, gestu, šypsena, žvilgsniais susipindavo pavienių šokėjų balsai, monologai, dialogai. Besiužetis spektaklis muzikos ir šokio sinteze žadino vaizduotę kurti savąjį miesto gyvenimo versiją, ieškoti savosios tiesos“⁵. Spektaklyje kartu su muzika transformavosi ir kiti jo elementai: choreografija rėmėsi šiuolaikinio šokio principais, atsisakyta klasikiniu baletu būdingo šokio ant pirštų galų, nors kai kurie judesiai (šuliai, pozos) liko artimi klasikiniu principu parengtiems šokėju kūnams. „Pastoro choreografija, pasižyminti klasikiniu pagrindu, artimu mūsų baletu artistams, vis dėlto reikalavo iš jų dar intensyvesnės vidinės šiuolaikinio pasaulio ekspresijos, atlikimo preciziškumo“⁶, – po premjeros rašė baletu kritikė Žiūraitytė. Scenovaizdžiu, kostiumais siekta priartinti veiksmą prie nūdienos, tuo pat metu jo „nesubuitinant“, paliekant galioti apibendrintos vizualios kūrybos dėsnius.

Kompozitoriaus Šenderovo ryšiai su baletu žanru turi ilgą istoriją – dar 1982 m. Vilniuje buvo pastatytas jo baletas „Mergaitė ir mirtis“, tapęs ryškiu XX a. 9-ojo dešimtmečio teatrinio šokio atsinaujinimo ženklu. Spektaklio choreografiją, atsisakęs klasikinio baletu leksikos, ieškojęs judesio sąsajų su moderniojo šokio stilistika, pastatė estų choreografas Ūlo Vilimaa. 1987-aisiais Tartu teatre „Vanemuine“ jis sukūrė ir antrąjį Šenderovo baletą – „Marija Stiuart“. Trečiąjį baletą – „Dezdemoną“⁷ – kompozitoriui užsakė Vilniaus festivalis, spektaklį pastatė rusų choreografas Kirilas Simonovas. „Kurdamas muziką baletu, aš visada laikausi nuomonės, kad baletas yra ne veiksmas, o įspūdis, sukeltas veiksmo. Tai reikėtų, kad aš nesilaikau siužetinės linijos, o rašau simfoninę muziką. Ji įkvėpta vienokių ar kitokių jausmų, susijusių su įvykiais scenoje, personažų charakteriais, egzistuojančiais mano vaizduotėje. Aš jau seniai „pastačiau“, „sušokau“, sukūriau „scenografiją“ savo įsivaizduojamam baletu... Man tai yra tas pats, kaip girdėti orkestrą, kuriam rašau. Nėra baletinės

4 Premjera 2002 06 28 LNOBT, scenografas Adomas Jacovskis, kostiumų dailininkė Aleksandra Jacovskytė.

5 Terleckaitė 2002: 1–2.

6 Žiūraitytė 2009: 250.

7 Premjera 2005 05 22 LNOBT, scenografas Emilis Kapeliušas, kostiumų dailininkė Stefanija Graurogkaitė, kilusi iš Lietuvos, bet gyvenanti Sankt Peterburge.

muzikos – yra tik gera arba bloga muzika, o sušokti galima absoliučiai viską, kartais tam net muzikos nereikia...“⁸, – savo kūrybinius principus atskleidė kompozitorius. Spektaklį traktuodamas kaip sapną, choreografas jį konstravo kaip plastiškai intensyvių, tačiau siužetinėmis ir prasminiais ryšiais nebūtinai susijusių epizodų kaleidoskopą. Gausūs dinamiški choreografiniai sprendimai spektaklyje buvo atskleisti solinių ir grupinių epizodų ritmika. Choreografijos piešinys rėmėsi ir neoklasikine leksika, ir moderniojo, šiuolaikinio šokio patirtimi: taip sukurta sąmoningai eklektiška, tačiau organiška, paslanki ir nuosekli spektaklio vidinė dramaturgija.

Dar vienas lietuviškas šiuolaikinio Lietuvos baleto repertuaro akcentas – Giedriaus Kuprevičiaus kūrinys „Čiurlionis“⁹, patikėtas lenkų choreografui Robertui Bondarai. Tai vienas iš nedaugelio spektaklių, kuriame baletas išsaugo savo kaip muzikinio žanro tapatybę. Tačiau kompozitoriaus brandintas kelerius metus, „Čiurlionis“ patyrė kelias transformacijas. Pirmiausia pasikeitė jo pavadinimas – „Angelas iš Pustelniko“ buvo konkretizuotas, neteko XX a. pabaigos kultūrai būdingo užšifruoto metaforiškumo. Pagrindinė baleto intonacija – minorinė, tačiau spektaklio muzika šviesi; tai vientisas, turiningas kūrinys, nuosekliai plėtojantis temą ir kryptingai siekiantis garsinėmis asociacijomis, melodijomis ir skambesio faktūromis prisiliesti prie menininko paslapties. Trumpučiai muzikinių Čiurlionio kūrinių motyvai, garsiniame spektaklio audinyje naudojami organiškai ir konceptualiai, padėjo sukurti įtaigų, argumentuotą vidinį kūrinio veiksma – to dažnai stinga XXI a. baleto spektakliams, kuriuose naudojama pačių choreografų parinkta ir sukompiliuota muzika. Todėl ir režisūrinis bei vaizdinis spektaklio pavidalai sklandžiai kuria asociatyvų pasakojimą apie vidines menininko būsenas. Pasak baleto kritikės Skaidrės Baranskajos, spektaklio „choreografija lakoniška, tarsi bijanti paleisti sielą iš kūno gniaužtų. Oro virpesiai, sklindantys iš eterio, rezonuoja su šokėjų kūnais ir nauja jėga nuvilnija iki intymiai stebinčiųjų, t. y., žiūrovų akių. <...> Čia nereikėtų kalbėti vien tik apie choreografines išraiškos priemones, nors jos iš tiesų originalios ir postmodernios“¹⁰. Po spektaklio premjeros ypač įvertintas jo vaizdinis pradai: „Didžiausia sėkme, lemiančia ir bendrą spektaklio vaizdą, laikyčiau jo „meninį apipavidalinimą“. Tai dar vienas režisūrinis R. Bondaros kūrybos aspektas, kuriam jis labai dėmesingas. <...> Scenovaizdį čiurlionišku kontekstu praturtino rodomi archyviniai Varšuvos, Sankt Peterburgo vaizdo įrašai, jiems gal kiek per drąsiai kontrastavo, dėmesį nuo šokio atitraukė simboliški galingai banguojančios jūros vaizdai, tragizmą kaitino „ligoti“ paskutiniai Čiurlionio piešiniai. Scenografijoje naudojamos šviečiančios vertikalės, primenančios stygas, muzikos instrumentus, kurie randami paties Čiurlionio kūryboje. Jų tirštėjimas, kryžiaivimas scenovaizdyje taip pat atspindi psichologinės būklės kitimą, ligos

8 Ramoškaitė, Janatjeva 2005.

9 Premjera 2013 05 24 LNOBT, scenografijos ir kostiumų dailininkės Diana Marszałek, Julia Skrzynecka, šviesų dailininkas Maciejus Igielskis, vaizo projekcijų dailininkė Ewa Krasucka.

10 Baranskaja 2013 06 03.

progresavimą. <...> Spalvinė paletė (scenos gilumoje liejamų paveikslų, kostiumų) primena Čiurlionio kūrybos koloritą, jo epochą, o veidrodinės grindys – nuoroda į menininko tapyboje dažną atspindžio motyvą¹¹.

Naujas muzikinės baletų partitūros kūrimo principas, paremtas interpretacija, kompiliacija, pasitelktas kuriant šokio spektaklį „Notrdamo legenda“¹², kurį Kauno valstybiniame muzikiniame teatre pastatė choreografas Aleksandras Jankauskas. Libretą spektakliui choreografas rašė pagal Victorio Hugo „Paryžiaus katedrą“, o muziką, remdamasis miuziklo „Paryžiaus katedra“ autoriaus Richardo Cocciante melodijomis, sukompiliavo kompozitorius Antanas Jasenka. Spektaklio „miuzikliškumas“ susijęs ne tik su populiaraus kūrinio muzikiniais motyvais, bet ir su vokalistais, kuriuos choreografas nusprendė pasitelkti įkūnydamas svarbiausią spektaklio meilės trikampį. Pagrindiniams herojams – Esmeraldai, Febui (premjeroje juos įkūnijo kviestiniai artistai iš Lietuvos nacionalinio operos ir baletų teatro Greta Gylytė ir Genadijus Žukovskis) – suteikti pavidalai buvo sukurti iš klasikinio baletų leksikos fragmentų, o kiti šios istorijos personažai – Frolas, Klopenas, Kvazimodas – sudėlioti iš pačių įvairiausių judesių, tarp kurių – ir gatvės šokio elementai. Spektaklyje choreografinių užduočių turėjo ir choro artistai, Kauno choreografijos mokyklos moksleiviai.

Naujai parašytų baletų, pastatytų XXI a. pirmajame dešimtmetyje, kontekste gali būti vertinamas ir pianisto, kompozitoriaus ir muzikos kritiko Vlodo Jakubėno vienintelio baletų „Vaivos juosta“ atgaivinimas. Šio baletų partitūra pražuvo kartu su dirigentu Leiba Hofmekleriu Kauno žydų gete ir buvo atkurta padedant instrumentuotės autoriui kompozitoriui Mariui Baranauskui. Baletą „Vaivos juosta“¹³ pastatė choreografė Šimulynaitė. „Vaivos juostos“ muzika – melodinga, skaidri, mėginanti apčiuopti ir formuoti lietuviškos muzikinės kultūros tapatybę remiantis liaudies muzikos analize ir transformacijomis pagal XX a. I pusės lietuvių moderniosios muzikos sampratą. Muzikoje jaučiamas ir tam tikras XX a. vidurio baletų, kaip muzikos žanro, sampratai būdingas iliustratyvumas, siužeto skatinamas romantiškas vaizdingumas, o choreografijoje derinami klasikinio baletų ir stilizuoti lietuvių liaudies šokių bei žaidimų judesiai – kaip tai jau buvo daryta XX a. 4-ajame dešimtmetyje, kai Nikolajus Zverevs statė pirmuosius baletus pagal lietuvišką muziką.

XXI a. pirmajame dešimtmetyje pradėta dekonstruoti klasikinio baletų repertuaro kūrinius – redaguojant ar iš esmės perrašant libretą, trumpinant muziką, derinant ją su kitų laikotarpių ir kitokios estetinės prigimties muzikiniais kūrinių. Klasikinio baletų šiuolaikiška parafrazė – spektaklis „Donkey Hot“¹⁴, kurį Cholino teatre

11 Žiūraitytė 2013.

12 Premjera 2013 02 14 Kauno valstybiniame muzikiniame teatre, scenografas Artūras Šimonis, kostiumų ir grimo dailininkė Rūta Biliūnaitė, vaizdo instaliacijų autorius Vladas Šerstobojėvas.

13 Premjera 2014 12 04 Lietuvos rusų dramos teatre, kostiumų dailininkė Dalia Šivickienė, vaizdo projekcijų autorius Mantas Bardauskas, šviesų dailininkas Tadas Valeika.

14 Premjera 2008 03 27 Lietuvos nacionaliniame dramos teatre (toliau – LNĐT), scenografiją sukūrė Marijus Jacovskis, kostiumus – Kęstas Rimdžius.

pastatė rusų choreografas Olegas Gluškovas. Pirmieji „Donkey Hot“ garsai – lyg perjunginėjamų palydovinės televizijos kanalų triukšmas, kuriame išsiskiria šiurkštūs vesterniški dialogai ir kanopų kaukšėjimas. Gluškovas gerokai laisviau žvelgia į muziką ir ja manipuliudamas kuria paralelinį pasakojimą. Šis spektaklis buvo išradingas įvairių teatrinių ir choreografinių priemonių koliažas, choreografas manipuliavo judesiais, ryškiai išskirdamas net ir menką garsą, vaizdingai jį išreikšdamas taikliu choreografiniu pavidalu. „Donkey Hot“ dominuoja Ludwigo Minkaus muzika, kurią choreografas laisvai kupiūravo, keitė vietomis, papildė disponuojančiais muzikiniais kūrinių (pavyzdžiui, čigoniška daina), o judesiams buvo būdinga šiuolaikinio šokio stilistika¹⁵.

Piotro Čaikovskio baletą „Spragtukas“¹⁶, Lietuvoje paprastai statomą pagal klasikinio baletu tradicijas, Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatre sukūrė Šimulynaitė, parašiusi naują spektaklio libretą: spektaklyje veikė XXI a. mokslininkas, jo užkerėtas sūnėnas, verslininkas ir jo dukra Marija. „Visą spektaklį negalėjau suprasti, ar Šimulynaitė kūrė klasikinio „Spragtuko“ parodiją, ar vis tik bandė lipdyti rimtą spektaklį, tik žaismingai žongliruodama klasikinėmis klišėmis. <...>. „Spragtuko“ choreografija buvo eklektiška. Marija Simona Šimulynaitė, pati paragavusi šiuolaikinio šokio, mačiusi įvairių šiuolaikinių choreografų darbus (spaudos konferencijos metu ji nurodė kelis savo autoritetus – Matsą Eką, Jiří Kylaną, Matthew Bourne'ą, Lorą Juodkaitę), ne itin smarkiai nutolo nuo klasikinio baletu stiliaus, bet vis tik jo galutinai neatsisakė. Kai kuriose vietose šie du stiliai visai neblogai derėjo, ir duetai ar masiniai šokiai nuskambėdavo ganėtinai žaismingai“¹⁷, – rašė baletu kritikė Vita Mozūraitė.

Tradicinio klasikinio repertuaru pokyčius XXI a. pradžiaus baletu kultūroje atspindi Léo Delibes'o spektaklis „Kopelija“¹⁸, kurį Lietuvoje pastatė rusų menininkai – choreografas Kirillas Simonovas ir scenografas bei kostiumų dailininkas Michailas Šemiakinas; pastarąjį galima vadinti vienu svarbiausių šio spektaklio idėjos autorių¹⁹. Jis sukūrė naują libretą, kur kas labiau remdamasis Ernesto Theodoro Amadeus Hoffmanno pasaka „Smėlio žmogus“. Ryšys su senuoju spektakliu išliko pavadinime, nors tokio personažo spektaklyje nebeliko: pagrindiniais herojais tapo Natanaelis, Klara ir lėlė Olimpija, sumeistranta lėlių meistro Kopelijaus, bei Smėlio žmogus, ryškiausia sąsaja su literatūriniu prototipu. Įprastinė Delibes'o partitūra buvo dekonstruota papildant jos fragmentus ištraukomis iš kitų šio kompozitoriaus baletų, pirmiausia – „Silvijos“. Muzikinė kompozicija suteikė spektakliui kitą nuotaikos diapazoną – iš komiško baletu spektaklis pretendavo virsti filosofine parabole, mėginimu aiškintis žmogaus požiūrį į aplinkinį pasaulį ir save patį. Kiti spektaklio dėmenys – choreografijos ir scenografijos

15 Mozūraitė 2008.

16 Premjera 2009 12 04 Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatre, scenografė Simona Biekšaitė.

17 Mozūraitė 2010 02 27.

18 Premjera 2010 05 21 LNOBT, scenografas ir kostiumų dailininkas Michailas Šemiakinas.

19 Šemiakinas kartu su Simonovu 2001 m. Marijos teatre Sankt Peterburge sukūrė panašios stilistikos Piotro Čaikovskio baletą „Spragtukas“.

kalba – taip pat rodė virsmo, kismo būtinybę: remiantis klasikiniu šokio bei dailės paveldu, buvo sukurta transformuota judesio bei vaizdo kalba, kurioje apstu šiuolaikiniam teatrui būdingos kontrastų įtamos, ironijos bei grotesko bruožų (buitiniai judesiais papildytos klasikinių ir neklasikinių šokio elementų kombinacijos, veikėjai-kaukės: mopsai, jautis, dagiai, kurie slepia šokėją, deformuoja jo kūną ir judesius).

Naują choreografinę ir vaizdinę formą 2015 m. įgavo ir Eduardo Balsio baletas „Eglė žalčių karalienė“. Ketvirtą kartą²⁰ šį spektaklį taip pat statė menininkas iš užsienio – choreografas George'as Williamsonas, baletu partitūrą redagavo dirigentas Davidas Geringas; spektaklis sutrumpėjo iki dviejų veiksmų daugiausia dėl divertimentinių numerių, vykstančių Žilvino karalystėje jūros dugne. Nors spektaklyje neliko etnografiškumo ir sąlyginių sąsajų su lietuvių liaudies meno formomis, kurios buvo būdingos ankstesniems Vytauto Grivicko, Elegijaus Bukaičio, Egidijaus Domeikos pastatymams, Williamsonas savo kūriniumi pritaikė XX a. II pusei būdingą dramatinio baletu estetiką, kurioje daug dėmesio lieka veikėjų būsenas iliustruojančiai choreografijai ir veiksma tikslinančiai pantomimai. Pasak baletu kritikės Baranskajos, Williamsono choreografinė kalba „neklasikinė, bet ji aiškiai remiasi vadinamosios angliškos klasikos principais – įmantri, nepripažįstanti jokių ribų, klasikinio baletu judesiais paremta technika, virtuoziški duetai, nepaprastai muzikalūs, beveik simfonistinis judesys, kuris dažniausiai tarsi įsilieja į sudėtingą muzikinę partitūrą“²¹.

Kauno valstybiniame muzikiniame teatre pastatyta taip pat senas tradicijas turinčio baletu „Žydrasis Dunojus“²² interpretacija buvo garsios balerinos Eglės Špokaitės choreografinis debiutas. Išsaugojusi libreto apmatu bei didesnę dalį Johanno Strausso muziku, kuri tradiciškai naudojama šiame kūrinyje (spektakliu muziku vadovas – Julius Geniušas), choreografė derino neklasikinio baletu estetiką bei moderniajam šokiui būdingą judesiu emocionalumą ir individualumą.

Dauguma šiuolaikinio šokio kūrėjų savo spektakliams renkasi muziką, tinkančią jų estetinėms ir dramaturginėms idėjoms išreikšti. Tokiu keliu einama jau nuo XX a. II pusės, „nebaletinė“ muziką dažnai naudojo ir naudoja Smoriginas, taip pat Cholina, pastačiusi baletą „Barbora Radvilaitė“²³. Tai vienintelis šiuo laikotarpiu sukurtas Lietuvos šokio kūrėju darbas pagrindinėje baletu scenoje, čia atsiradęs per laimingą atsitiktinumą: 2011 m. buvo suplanuotas Rolando Petit baletas „Pikų dama“, turėjęs būti perkeltas į Vilnių iš Didžiojo teatro Maskvoje. Apie šį spektaklį savo šokio teatre dar anksčiau galvojusi choreografė pasiryžo per gana trumpą laiką užpildyti LNOBT

20 Premjera 2015 11 20 LNOBT, scenografijos ir kostiumų dailininkė Louie Whitmore, šviesų dailininkas Howardas Hudsonas (Didžioji Britanija).

21 Baranskaja 2015: 22.

22 Premjera 2015 03 06 Kauno valstybiniame muzikiniame teatre, scenografas Gintaras Makarevičius, kostiumų dailininkas Juozas Statkevičius.

23 Premjera 2011 05 27 LNOBT, scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkas Juozas Statkevičius, šviesų dailininkas Tadas Valeika.

baletu repertuare atsiradusią spragą²⁴. Spektaklis visų pirma vertintas kaip ypatingas savojo konteksto kūrinys – po daugelio metų atsiradęs lietuviškos tematikos baletas, sukurtas Lietuvos choreografės: „Mane labai vargina <...> mūsų teatro baletu repertuaro vienpusiškumas, t. y. rusiškumas: beveik vien rusiška tematika, rusų kompozitorių ir rusų choreografų kūriniai. <...> Nors „Barbora Radvilaitė“ – ne šedevras, bet bent jau spektaklio tematika lietuviška ir pretenduojanti į nacionalumą“, – rašė šokio kritikė Vita Mozūraitė.

Muzikinę spektaklio partitūrą sudarė pati Cholina – ji naudojo Stasio Vainiūno, Alvydo Malcio, Henryko Góreckio ir kitų kompozitorių kūrinius. Eklektiška muzikinė medžiaga neleido sukurti paveikios ir dinamiškos spektaklio dramaturgijos; tai sąlygojo ir pačios choreografės parašytas libretas, kuriame akcentuojami gerai žinomos Žygimanto Augusto ir Barbaros Radvilaitės meilės istorijos taškai. Spektaklyje veikia daug istorinių asmenybių, kurios nei režisūrine, nei plastine prasme nėra pakankamai išplėtotos – išskyrus Bonos Sforcos paveikslą, čia tampantį baletu-tragedijos *spiritus movens*. Scenografo Marijaus Jacovskio sukurtame abstrakčiame, asketiškame scenovaizdyje minimalistinės struktūros buvo papildytos figūriniais elementais – dviem tūriniais profiliais, esančiais skirtinguose scenos šonuose ir simbolizuojančiais herojų meilę. Daug dėmesio spektaklyje skirta kostiumams, kuriuos sukūrė Juozas Statkevičius: „[jū] „demonstravimo“ kulminacija (skambant Giulio Caccini „Ave Maria“) tapo gražia suknia puoštos Barbaros, <...> tapusios karaliene, pasirodymas. <...> Bet epizodas atsiduria už baletu žanro ribų jau vien dėl to, kad su tokia suknia šokti neįmanoma. Tai, kaip ir keletas kitų baletu scenų, priminė „gyvuosius paveikslus“²⁵. Režisūriniai spektaklio efektai nusvėrė choreografines formas, o jose dominavo klasikinio baletu judesių transformacijos bei emocinį spektaklio turinį privalančios kurti veikėjų veidų išraiškos bei ekspresyvūs mostai.

XX a. paskutiniujame dešimtmetyje Lietuvos teatro kultūra tapo vizualine ir plastine prasme intensyvesnė, įvairesnė, kai kuriuose spektakliuose neliko tradicinės užuomazgos, vystymosi ir atomazgos, juose vyravo vizualus pradai, o muzikos ir choreografijos gausa kai kuriuos jų priartino prie „dramatinio baletu“²⁶. Savo ruožtu choreografija, liekanti spektakliu kaip naratyvinės struktūros rėmuose, iš dramos teatro savinasi režisūrinės raiškos formas, nebesitenkindama vien judesiu išsakomomis mintimis ar juo iliustruojamomis būsenomis. Būdingas baletu ir dramos teatro suartėjimas įvyko Cholinos kūryboje – pirmiausia spektakliuose, pastatytuose Lietuvos nacionaliniame dramos teatre, pasitelkiant ir šokėjus, ir dramos aktorius: tokie buvo „Moterų dainos“ pagal Marlene Dietrich dainas ir „Carmen“ pagal Georges'o Bizet ir Rodiono Ščedrino muziką. Ir savo įkurtame teatre Cholina dažniausia renkasi spektakliu kaip istorijos pasakojimo formą, pateikiamą pagal įvairių kompozitorių

²⁴ Mozūraitė 2011 06 30.

²⁵ Žiūraitytė 2011: 8.

²⁶ Staniškytė 2003: 107.

muziką: tokie yra jos kūriniai „Romeo ir Džiuljeta“²⁷, „Otelas“²⁸, kuriuose choreografė naudojo daugiau klasikinio baletu judesių – tai lėmė pagrindiniams vaidmenims pakviesti solistai Amilcaras Moretas Gonzalezas (Kuba) ir Kusha Alexi (Šveicarija). „Aną Kareniną“²⁹ Cholina sukūrė pagal Alfredo Šnitkės, Piotro Čaikovskio, Gustavo Mahlerio ir Andrew Loydo Webberio muziką. Daugiau nei dvi valandas trunkančiame spektaklyje šoka Lietuvos nacionalinio operos ir baletu, Vilniaus mažojo ir Klaipėdos valstybinio muzikinio teatrų artistai. Spektaklio dramaturgija turi sąsają su Ščedrino baletu „Ana Karenina“ – tai pakankamai sklandus atskirų romano scenų derinys, kuriam choreografė tinkamai pritaikė muziką³⁰. Spektaklio choreografija pabrėžia dramaturginius akcentus, sąmoningai ryškinamas kontrastas tarp šokėjų moterų (daugiausia – baletu artistų) ir vyrų (dramos aktorių).

Baletu artistai dalyvavo visuose pirmuosiuose Smorigino choreografinių projektų teatro „Vilniaus baletas“ spektakliuose, bet jau pirmajame buvo aiškiai siekiama plastinės prieštaros, tradicijos ir šiuolaikiškumo opozicijos: „Choreografo laiškas M. K. Č.“³¹ buvo sukurti pagal M. K. Čiurlionio, Gustavo Mahlerio ir Mindaugo Urbaičio muziką, o Čiurlionio vaidmuo skirtas dviem šokėjams – Kastuką šoko aktorius, šiuolaikinio šokio atlikėjas Gytis Ivanauskas, Čiurlionį ir jo Mūzą – baletu artistas Igoris Zaripovas. Taip išskirti naivusis, gamtiškas (Kastukas) ir idealusis, genialusis (Mūza) pagrindinio herojaus pradai atitinkamai buvo atspindėti ir šokio judesiuose, supriešinant moderniąją ir neoklasikinę plastikas.

„Choreografo laiškus M. K. Č.“ dar vadinęs baletu, kitą savo kūrinį – „boHema“³² – Smoriginas įvardijo kaip šokio spektaklį, kuriuo siekė papasakoti Oscaru Wilde'o gyvenimo istoriją. Pagal Richardo Wagnerio, Astoro Piazzollos, Dave'o Grusino, Frederico Chopino ir kitų kompozitorių muziką pastatytas spektaklis eksploatavo modernaus šokio stilišką, šokėjus ragino kurti emocionalių, ne tiek choreografinę formą, kiek jausminiu turiniu paremtus vaidmenis.

Nors trečiasis Smorigino ir „Vilniaus baletu“ spektaklis „Mano gyvenimas“³³ vadinosi šokio spektakliu, jo tema buvo Lietuvos baletu istorija – kūrinys skirtas Olgos Malėjinaitės atminimui; pagrindinius vaidmenis sukūrė baletu artistai Rūta Jezerskytė ir Viktoras Mateos Arellano iš Nyderlandų nacionalinio baletu trupės.

27 Premjera 2003 03 28 LNDT, scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkės Marija Rubavičiūtė ir Kotryna Pociūnaitė.

28 Premjera 2006 05 30 LNDT, scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkai Vida Simanavičiūtė ir Aleksandras Pogrebnojus.

29 Premjera 2010 09 18 LNDT, scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų ir grimu dailininkas Juozas Statkevičius, šviesų dailininkai Tadas Valeika ir Karolis Juknys.

30 Mozūraitė 2010 10 08.

31 Premjera 2001 04 04 Valstybiniame jaunimo teatre, scenografas Ivars Noviks, kostiumų dailininkė Rūta Biliūnaitė.

32 Premjera 2003 02 25 Valstybiniame jaunimo teatre, scenografijos idėjos autorius Jurijus Smoriginas, kostiumų dailininkas Vitalijus Autukas.

33 Premjera 2003 11 30, scenografijos idėjos autorius Jurijus Smoriginas, kostiumų dailininkai Vida Insodienė, Jurijus Smoriginas.

Spektaklio tema leido vėl sugretinti moderniojo šokio plastiką (kordebaletu partijas atliko modernaus ir klasikinio šokio kolektyvo „Polėkis“ šokėjos) su neoklasikiniais elementais.

Šokio spektaklį „Idiotas“³⁴ Smoriginas statė pagal Sergejaus Rachmaninovo Antrosios simfonijos, Pirmojo ir Antrojo fortepijoninių koncertų, vokalinę Gustavo Mahlerio simfonijų muziką, įterpdamas ir kitų šiuolaikinių kūrinių. Pagrindinius vaidmenis atlikusių baletu artistų šokio technika atskleidė neoklasikinius choreografo kūrybos bruožus. „Susidarė įspūdis, kad artistai su malonumu atlieka tokią neoklasikinę choreografiją, kuri teikia galimybę atskleisti savo ilgamečiu darbu rengiant klasikinius spektaklius įgytą profesinį meistriškumą“³⁵, – rašė baletu kritikė Audronė Žiūraitytė. Masinėse scenose dalyvavę „Vilniaus baletu“ studijos šokėjai kūrė tarnų, kaimiečių paveikslus – jų plastika rėmėsi moderniojo šokio elementais. Kaip ir „Choreografo laiškuose M. K. Č.“, šiame spektaklyje buvo pateiktas dvigubas pagrindinio veikėjo kunigaikščio Myškino įvaizdis – šį vaidmenį kūrė baletu artistas Igoris Zaripovas, o jo Ego – šiuolaikinio šokio atlikėjas Tomas Dapšauskas.

Neoklasikinio baletu judesius ir modernųjį laisvosios plastikos judesį Smoriginas derino spektaklyje „Fedra“³⁶ (spektaklis sukurtas pagal Onutės Narbutaitės ir Heitoro Villa-Loboso muziką) – jausmingos, tačiau gana racionalios pagrindinės veikėjos šokio formos kontrastavo su jos aplinka, formuojama iš laisvesniais principais grindžiamų judesio struktūrų. Panašiai choreografas elgėsi ir spektaklyje „Geiša“³⁷, kurio pasakojimas remiasi laisva Giacomo Puccini operos „Madam Baterflai“ istorijos interpretacija.

Spektaklį „Sulamita“³⁸ Smoriginas sukūrė pagal Šenderovo ir Andreaso Vollenvederio muziką – premjeroje gausiai dalyvavusių baletu artistų šokio technika leido pabrėžti aiškesnę, racialesnę, su moderniojo šokio tradicija susijusią choreografo kūrybos prigimtį; vėliau spektaklis gerokai pasikeitė, nes visus vaidmenis sukūrė „Vilniaus baletu“ studijos auklėtiniai. Šia artistine medžiaga remdamasis, Smoriginas kūrė ir kitus spektaklius, kuriuose vis daugiau vietos užima režisūriniai elementai bei šiuolaikinio šokio estetika paremtas judesys. „Mata Hari“³⁹ sukurta pagal Andrea Iglezio ir Samuelio Barberio muziką, „Aš diemedžiu žydėsiu“⁴⁰ – pagal Maurice'o

34 Premjera 2007 03 26 LNDT, scenografė Iveta Ciparytė, kostiumų dailininkė Ana Lorens.

35 Žiūraitytė 2007: 62–63.

36 Premjera 2009 12 20 Šokio teatre, kostiumų dailininkė Ana Lorens, šviesų dailininkas Saulius Dziminskas.

37 Premjera 2010 05 11 LNDT, scenografė ir kostiumų dailininkė Iveta Ciparytė, šviesų dailininkas Saulius Dziminskas.

38 Premjera 2006 01 17 Kauno valstybiniame dramos teatre, scenografijos idėjos autorius Jurijus Smoriginas, kostiumų dailininkė Ana Lorens.

39 Premjera 2012 06 02 Rusų dramos teatre, scenografijos idėjos autorius Jurijus Smoriginas, kostiumų dailininkė Gintarė Salemonaitė, šviesų dailininkas Saulius Dziminskas; 2005 01 29 įvykusioje Valstybinio jaunimo teatro premjeroje – spektaklyje „Dienos akys“ pagal rusų dramaturgės Jelenos Gretinos pjesę, kurį režisavo Ramunė Kudzmanaitė, choreografiją kūrė Jurijus Smoriginas.

40 Premjera 2014 06 03 Lietuvos rusų dramos teatre, scenografijos idėjos autorius Jurijus Smoriginas, kostiumų dailininkė Gintarė Salemonaitė, šviesų dailininkas Saulius Dziminskas.

Ravelio ir Philipo Glasso muziką, kurią gyvai atliko styginių kvartetas „A Piacere“ (Almina Statkuvienė, Arūnas Statkus, Raimondas Butvila, Edmundas Kulikauskas).

Gyva muzika skambėjo ir Šimulynaitės spektaklyje „Diagnozė: vyras“⁴¹, kuris šiuolaikinio baletu kontekste išsiskyrė atvirai deklaruojama lytiškumo tematika ir muzikiniu audiniu – serbų kompozitoriaus Nebojšoa Jovano Žyvkovičiaus kūriniais, gyvai atliktais perkusininko Arkadijaus Gotesmano. O jos šokio spektaklyje „Arachnė“⁴² kompozitorių Ritos Mačiliūnaitės, Philipo Glasso, Belos Bartoko ir Benjaminio Britteno muzika buvo įkūnyta transformuotais klasikinio šokio judesiais – ši savo darbą pati choreografė pavadino šiuolaikiniu baletu, pabrėždama naujųjų išraiškos priemonių invaziją į konservatyvias konotacijas turinčią baletu sąvoką.

Choreografiniai eksperimentai, įvairios šokio stilistikos principų derinimas palaiptinui įsitvirtina ir Lietuvos nacionalinio operos ir baletu scenoje. Tokį šokio kalbos liberalizmą sąlygojo Pastoro inicijuotas baletu artistų choreografinės kūrybos projektas „Kūrybinis impulsas“, rengiamas nuo 2012 metų. Nors šiame projekte daugiausia rodomi nedidelės apimties šokio kūriniai, tokia aplinka palaiptinui formuoja labiau apčiuopiamą choreografinės kūrybos lauką, kuriame išryškėjo ir Martyno Rimeikio kūryba. Sukurtuose keliuose šokio kūrinuose („Belaukiant Godo“, 2012; „Kelonė“, 2013; „Adagio styginiams, op. 11“, 2014) jis siekė suderinti baletu ir šiuolaikinio šokio formas, judesiu kurti epizodu dramaturgiją. Plastiškumas, organiškumas, réksmingų pozų ir efektų vengimas – Rimeikio choreografijos bruožai, būdingi ir pirmajam didesnės apimties jo spektakliui, įtrauktam į šiuolaikinių baletu spektaklių triptiką „Bolero+“⁴³. Vienoje programoje sutelkti trys skirtingų choreografų kūriniai: „Things I Told Nobody“ pagal George'o Friedricho Handelio, Antonio Vivaldi, Wolfgango Amadeus Mozarto ir Erico Satie muziką (choreografas ir dailininkas – žydų menininkas Itzikas Galilis), „Visur kur mes nebuvom“ pagal Maxo Richterio muziką (choreografas – Rimeikis) ir Maurice'o Ravelio „Bolero“ (choreografas – Pastoras). Rimeikio kūrinyje svarbus minimalistinis, muzikos nuotaikas atspindintis vaizdinis pradai, scenografijoje išvelgtos net aliuzijos „į Berlyno sieną, kurios vietoje dabar styro geležiniai strypai kaip Vokietijos istorijos paminklai“, įstrižai sustatyti stulpai vertinti kaip ribos „tarp vidaus ir išorės, tarp praeities ir ateities, tarp tikro ir įsivaizduojamo“⁴⁴. Šokio epizodai sklandūs, plastiški, be išorinių efektų, derinantys veiksmą ir būseną. Formos požiūriu šiuolaikinio šokio judesiai siejami su neoklasikine leksika – merginos šoka su puantais, vyrai turi progą pademonstruoti šuolius ir sukinius, tačiau viskas sušvelninta, prislopinta, netekę klasikiniam baletui būdingo kietumo. Pats aktorių buvimo spektakliu erdvėje principas

41 Premjera 2010 10 16 Vilniaus kongresų rūmuose, dailininkas Linas Liandsbergis.

42 Premjera 2011 11 10 Šokio teatre, kostiumų dailininkas Egidijus Rainys, šviesų dailininkai Tadas Valeika, Marius Apankas.

43 Premjera 2015 04 10 LNOBT, „Visur kur mes nebuvom“ scenografas Marijus Jacovskis, kostiumų dailininkė Lauryna Liepaitė, šviesų dailininkas Levas Kleinas.

44 Gerbutavičiūtė 2015 04 17.

artėja prie performatyvumo teoretikų deklaruojamo siekio „dalyvauti gyvenime, priartėti prie jo“⁴⁵, nors radikalių formų ir neįgauna – nuo šio žingsnio choreografą apsaugo sąmoningas apsisprendimas likti baletu estetikos pusėje.

Tad XXI a. pirmojo dešimtmečio baletas per trumpą laiką išgyveno ženkliai žanro ir plastinės kalbos modifikacijas. Jis nepasiekė ir nesiekė postdraminiam teatrui būdingo tikslo – „kūno paviešinimo, jo nykimo demonstravimo tokiu aktu, kai sunku atskirti meną nuo tikrovės“⁴⁶. Ši skirtis baletu spektakliuose išlieka akivaizdi, tačiau ribos tarp klasikinės tradicijos ir naujų kūrybos formų tapo labai paslankios, o tai leidžia pasiekti įdomių meninių rezultatų viename kūrinyje derinant skirtingas stilistines ir reikšmines priemones. Baletas kaip istorinis muzikos kūrinių žanras ir šokio teatro rūšis nuolat kinta, kuriami nauji šiuolaikinio baletu kalbos dialektai.

Gauta 2016 05 20

Priimta 2016 05 30

Literatūra

1. Baranskaja, S. Nueik nežinau kur, atnešk nežinau ką. *Literatūra ir menas*. 2015 11 27: 22–24.
2. Baranskaja, S. Skriejantis laiku ir epochomis. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60895&nc=069564ad51a383ab5d9947bce94f0cab#gsc.tab=0>, 2013 06 03.
3. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
4. Gerbutavičiūtė, I. „Bolero+“: šiuolaikinė estetika Lietuvos baletu. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/index.php?m=1025&s=61063#gsc.tab=0>, 2015 04 17.
5. Lehman, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
6. Mozūraitė, V. „Ana Karenina“ – romanas šokio scenoje. Prieiga per internetą: www.7md.lt, 2010 10 08.
7. Mozūraitė, V. Kaip karštakraujis asilėlis su blogiu kovojo. Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20120129193356/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3185&kas=straipsnis&st_id=12606, 2008 04 11.
8. Mozūraitė, V. Klaipėdiečių „Spragtukas“ su svetimu kvapeliu. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60535#gsc.tab=0>, 2010 02 27.
9. Mozūraitė, V. „Šokyje vis dar kalbame ne apie gyvenimą, kuris kelia problemas, o apie save, ieškančius gyvenime problemų“. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=55337&s=64311#gsc.tab=0>, 2011 06 30.
10. Ramoškaitė, Ž.; Janatjeva, V. Anatolijus Šenderovas ir jo „Dezdemona“. *Lietuvos muzikos link*. 2005. 10, balandis / rugsėjis. Prieiga per internetą: <http://www.mxl.lt/lt/classical/info/267>.
11. Staniškytė, J. Teatrališkumo būvis. Postmodernizmo pavidalai šiuolaikiniame Lietuvos teatre. *Darbai ir dienos*. 2003. 33.
12. Terleckaitė, A. Baletas pagal klubinę muziką? Mindaugo Urbaičio baletu „Acid City“ premjera. *7 meno dienos*. 2002 07 05: 1–2.
13. Žiūraitytė, A. Efektingo rėmo paskirtis – naujas lietuviškas baletas „Barbora Radvilaitė“. *Literatūra ir menas*. 2011 06 17: 8–17.
14. Žiūraitytė, A. Ir vėl kūrybinio kelio pradžia? *Muzikos barai*. 2007. 3–4: 62–63.
15. Žiūraitytė, A. Kančioje gimęs baletas apie kenčiantį Čiurlionį. Giedriaus Kuprevičiaus „Čiurlionis“ Lietuvos nacionaliniame operos ir baletu teatre. *7 meno dienos*. 2013 05 31: 2–3.
16. Žiūraitytė, A. *Ne vien apie baletą*. Vilnius: Krantai, 2009.

45 Fischer-Lichte 2013: 325.

46 Lehman 2010: 249.

Helmutas Šabasevičius

Lithuanian ballet of the 21st century: transformations of genre and plastic language

Summary

Ballet in Lithuania experienced the significant changes of its identity in the end of the 20th – beginning of the 21st century. Those changes were connected with the changes in the social and political situation. Ballet usually stayed in the rearward of the new artistic processes during the course of its development, but in that period it was forced to adapt to new cultural challenges, which were based on the changes of the infrastructure of the theatrical institutions and the transformation of the most important concepts of the performance – it became a product of art functioning with the help of economic factors: management, advertisement, marketing. This article presents the notable changes in the ballet repertory of the first decade of the 21st century, evaluates the extent of those changes in the concepts of ballet as a musical genre and aesthetical structure based on the dance movements. The article presents the original productions created by Lithuanian and foreign choreographers both in Lithuanian-state-supported and private ballet and dance companies. The presented material reveals the notable modifications of the concept of ballet itself and its plastic language. Although it never aimed to achieve the goal of postdramatic theatre preserving the difference between art and reality, the borderline between these two spheres is flexible, enabling to use different stylistic and semantic means in the same performance. The contemporary situation of the ballet culture is constantly changing, and the fundament of classical ballet usually is being transformed allowing to emerge new dialects of dance.

KEY WORDS: ballet, choreography, contemporary dance