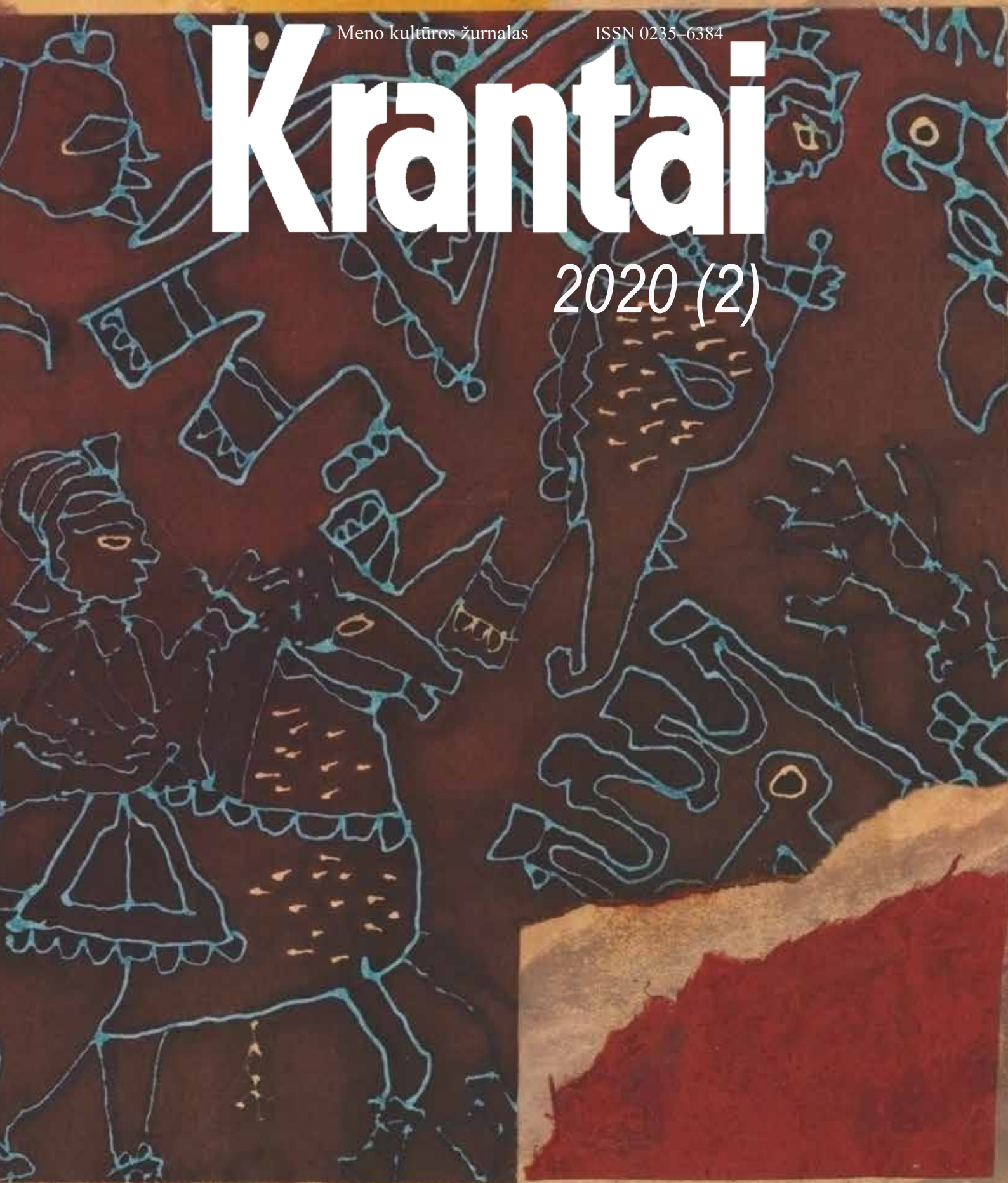


Meno kultūros žurnalas

ISSN 0235-6384

Krantai

2020 (2)



Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN

1964–2019

VIETA, KURIOS MES IEŠKOM

*Ir tada Jis palietė mane ranka
Ir tarė: aš ilgaiėjau, nes aš žinau:
Vieta, kurios mes ieškome, visai šalia.
Tu tiktai pažiūrėk bent kartą į mane,
Ir aš gulėsiu tau po kojom –
Ir erdvios vėsios aikštės lauks tavęs,
Ir tu galėsi eiti pro šunis ir arkas,
Ir marmurinis angelas tylės už nugaros,
Ir atsivers ikonose šventųjų ilgesys,
Ir tu prieisi vietą, kurios ieškai.
Ne, – pasakiau aš jam. – Ne, negaliu.
Nes aš labai seniai jau aklas.
Be to, jau palietė mane numirusio
Iškilmingumas.*

Apie 1988

Meno kultūros žurnalas

Krantai



Regina ŠULSKYTĖ. Nuojauta. Iš ciklo „Mano laikas“

TURINYS

VIETA, KURIOS MES IEŠKOM	2	Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN
PERSPEKTYVOS PROFILIAI	4	Dalia ALEKSANDRAVIČIŪTĖ
ARČIAU MUZIKOS AR TEATRO?	10	Rima JŪRAITĖ
ŠOKIO DRAMATURGIJOS PJŪVIS	15	Gianna VALENTI
ĮKALINTI ŠOKIAI	24	Ugnė JURELEVIČIŪTĖ
TABU IR MITŲ GRIOVĖJAI	28	Silvija ČIŽAITĖ-RUDOKIENĖ
LAIKAS IR ATMINTIS ŠIUOLAIKINĖJE FOTOGRAFIJOJE	32	Paulina BLAŽYTĖ
(NE)ŽMOGIŠKI JAUSMAI (NE)ŽEMIŠKOSE TERITORIJOSE	36	Katažyna JANKOVSKA
MANO JERUZALĖ	42	Agota VAITKIENĖ
IŠTIRPTI KŪRYBOJE	48	Marija RUPLĖNAITĖ
GYVENIMAS SU MENU	52	Daiva ŠABASEVIČIENĖ
VISAS PASAULIS VAIDINA	60	Kamilė PIRŠTELYTĖ
TRYŠ ŠOKIO ASMENYBĖS	64	Viktorija BOBINAITĖ
MANO PASAKA ŠOKA	72	Gintarė ADOMAITYTĖ
MEKŲ GIMINĖS KELIAI	76	Indra DREVINSKAITĖ, Jonas NAKTINIS, Evaldas TIMUKAS, Vilmantė VORIENĖ

Dalia ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

PERSPEKTYVOS PROFILIAI

XVII AMŽIAUS KONTEKSTAS IR JURGIO BALTRUŠAIČIO TYRIMAI

Istoriografiniuose šaltiniuose kultūros ir meno istorikas, lietuvių išeivis Prancūzijoje Jurgis BALTRUŠAITIS JAUNESNYŠIS (1903–1988) yra įvardijamas kaip viduramžių meno, deformuotų perspektyvų tyrinėtojas, neįprastų optinių reiškinių analizės pradininkas. Savo tyrimus perspektyvos tematika Baltrušaitis išdėstė keturių darbų cikle¹, kuriame jis gilinasi į minties ir vaizdų formas bei deformacijas. Sudėtingai perspektyvos istorijai ir jos metamorfozėms Baltrušaičio raštuose atskleisti verta pasitelkti jo paties gausiai cituojamus autorius (prancūzų vienuolius, mokslininkus Mariną Mersenne'ą, Emmanuėlį Maignaną, Jeaną-François Niceroną, filosofą Renė Descartes'ą) bei aptarti kontekstinių teoretikų įnašą į perspektyvos istoriją. Visus šiuos tyrėjus vienija jų interesų laukas: tai optikos, ypač perspektyvos ir anamorfozių, tyrimai, prisidėję prie jų kurtų filosofijos ir kultūros reprezentacijų sistemų. Su optikos sritimi susiję įvaizdžiai šiems mokslininkams leido nagrinėti filosofines, kultūrines, menotyrines problemas. Todėl, nužymint svarbiausias Baltrušaičio idėjas, verta pristatyti įvairius jo tyrinėtus perspektyvos profilius bei su šiais tyrimais susijusių asmenybių indėlį.

 PROFILES OF PERSPECTIVE.
JURGIS BALTRUŠAITIS' RESEARCH
AND THE 17TH-CENTURY CONTEXT

The Lithuanian emigre in France Jurgis BALTRUŠAITIS Jr. (1903–1988), a cultural and art historian, was a researcher of Medieval art and of distorted perspectives, and a pioneer of unusual optical phenomena. His research on perspective is set out in a series of four books, in which he goes deeply into the forms and distortions of the mind and perception. To show the complex history and metamorphoses of perspective in his work, we should consider his cited authors (French friars, the scientists Marin Mersenne, Emmanuel Maignan and Jean-François Nicéron, and the philosopher René Descartes) and discuss their contribution to the history of perspective. All these researchers are united in their interest: research into optics, especially perspective and anamorphosis, which contributed to their systems of philosophical and cultural representation. Images of optics allowed them to analyse questions of philosophy, culture and art history. The art historian Dalia ALEKSANDRAVIČIŪTĖ presents Baltrušaitis' research on different angles of perspective, and the main influences on his research, which formed his most important ideas.

PERSPEKTYVOS IR ANAMORFOZĖS TRAJEKTORIJOS

Perspektyvos kūrime labai svarbus refleksijos vaidmuo. Refleksijos sąvoka, reiškianti ir mąstymo procesą, ir šviesos, spalvos atspindį, nuo kitų objektų krintantį ant daikto šešėlinės pusės, šia dviguba konotacija koreliuoja su perspektyva, kuri nusako ir požiūrį (mąstymo tašką), ir vaizdavimo būdą. Į šį semantinį lauką galima įtraukti ir katoptrinę Baltrušaičio tyrimų sritį. Jai priklauso veidrodis ir įvairūs jo vediniai, vienas jų – reflektorius – įgaubtas veidrodis šviesai koncentruoti. Perspektyvos schemeje veidrodis atlieka vieną pagrindinių funkcijų – sutelkia linijas, projektuoja vaizdą, padeda sukurti tikroviškumo įspūdį. Su veidrodiniais mechanizmais susijusios įvairios perspektyvos atmainos: tai optinė iliuzija (*trompe-l'œil*), veidrodinis atspindys (*mise en abîme*, *illusion en abîme*), anamorfozė. Šios pagrindinės perspektyvos kūrimo technikos provokuoja vaizdą, kuria netradicinius žiūros scenarijus. Būtent šis kitiškumas, keistenybės, žaidimas dvigubomis konotacijomis, įvairūs žiūrėjimo taškai, nevienareikšmiškos perspektyvos lauko registras skatino Baltrušaitį gilintis į perspektyvos fenomeną ir į visus su ja susijusius reiškinius ne tik atsekant racionaliąją pusę, bet ir daug labiau aktualizuojant iracionalųjį pradą, ryškiausiai atsiskleidžiantį per anamorfozės fenomeną.

Anamorfozė (gr. *ana* ir *morphō* – suteikiu formą) – deformuotas objekto vaizdas, projektuojamas optiniu būdu keičiant jo ilginius ir kampinius matmenis. Atvaizdas deformuojamas įvairiais būdais – pavyzdžiui, pakreipiant objekto ir jo atvaizdo plokštumas (arba vieną jų) ašinės simetrijos optinės sistemos ašies atžvilgiu, taip pat optinėmis sistemomis, turinčiomis dvejopos simetrijos elementų – pavyzdžiui, cilindrinį lęšių ir veidrodžių, optinių pleiščių bei kt. Stebėtojai keičiant savo poziciją, kinta ir anamorfinio vaizdo optinės savybės. Taigi vaizdo paralaksas² kuria menamą paties daikto pasislinkimą ir įsteigia tam tikrą distanciją, kuri įgalina anamorfozės, kaip atpažįstamo vaizdo, percepciją. Pats Baltrušaitis anamorfozė vadino iškreiptą, arba iškrypusia, perspektyvą³. Nors anamorfozės fenomene svarbiausias dėmuo – perspektyva, tačiau kaip iliuzijos kūrimo mechanizmas anamorfozė nebepaiso reprezentacijos principų – ženklo ir tikrovės lygiavertiškumo. Šį principą buvo stengiamasi įtvirtinti perspektyviniu tikrovės vaizdavimu meno kūriniuose naudotais ženklais, – tokių dailininkų ir architektų kaip Leono Battisto Alberti, Filippo Brunelleschi, Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci, Lorenzo Ghiberti kūryboje. Anamorfozės logika iškreipia perspektyvos dėsnius, juos palenkdama

iracionaliam vaizdavimui, kuriame svarbi tampa nebe vaizdo reprezentacija, bet jo deformacija siekiant žvilgsnio ir minties transformacijos. Nuo pat savo pasirodymo pradžios anamorfazė formavo mąstymo būdą, matymo režimą, kaip tai rodo Michelangelo Buonarroti, Albrechto Dürerio kūriniai⁴.

Ankstyviausi perspektyviniai projektai datuojami XV amžiumi – tai italų architekto ir dailininko Filippo Brunelleschi neišlikusios drobės su optine iliuzija, vadinamąja *trompe-l'œil*, kabėjusios Florencijos krikščyloje. Kaip teigia dailininko biografas Antonio Manetti, ši iliuzija tarp drobių buvo pasiekta pasitelkus veidrodžius⁵. Sekdamas Brunelleschi praktiniais eksperimentais, architektas ir dailininkas Leonas Battista Alberti atsidėjo perspektyvos teoretizavimui. Žymiausiame jo traktate „Apie Tapybą“ („Della Pittura“, 1435) perspektyvos piešinys lyginamas su vizualine piramide, kuri yra ne kas kita, o Naujųjų laikų, ypač XVII amžiaus, matematikų įvardytas vizualinis kūgis, kuriuo iki šiol pasiremiamas sprendžiant įvairias projekcijos problemas⁶. Kitas iki mūsų dienų išlikęs ankstyvasis anamorfazės pavyzdys – Andrea Pozzo Romos Šv. Ignaco bažnyčios skliaute sukomponuota freska – „Šv. Ignaco apoteozė“ (1685–1694). Įgyvendindamas perspektyvos teoriją, Pozzo sukūrė monumentalią anamorfinę struktūrą, įmanomą tikrai pasirinkus tam tikrą žiūros tašką navos centre. Dar perspektyvinių sistemų priešaušryje iliuzinis menas jungė žiūros, matematikos ir mechanikos elementus, susiejančius centrinę žiūrėjimo taško projekciją, projekcijos plokštumą ir stebėtojo poziciją. Geometrinis percepcijos konstravimas centrine perspektyva Alberti, da Vinci, Dürerio studijose buvo paruošiamasis, eksperimentinis projekcinės geometrijos etapas, katalizavęs anamorfiozų teorijos ir praktikos tyrimus⁷. Vizualinis perspektyvos laisvėjimas pastebimas XV–XVI amžių geometrijoje, matematikoje, proporcijos dėsniuose – tai buvo taikoma ne tik to meto optikos, tapybos, judėjimo, bet ir perspektyvos teorijoje. Šitai patvirtina tokių autorių kaip Leonardo da Vinci iliustracijos XVI amžiaus matematiko Lucos Paciolo ir astronomo Johaneso Keplerio teoriniams mokslų traktatams⁸ – dailininko anamorfiniai brėžiniai meta iššūkį klasiškai centrinei perspektyvos teorijai.

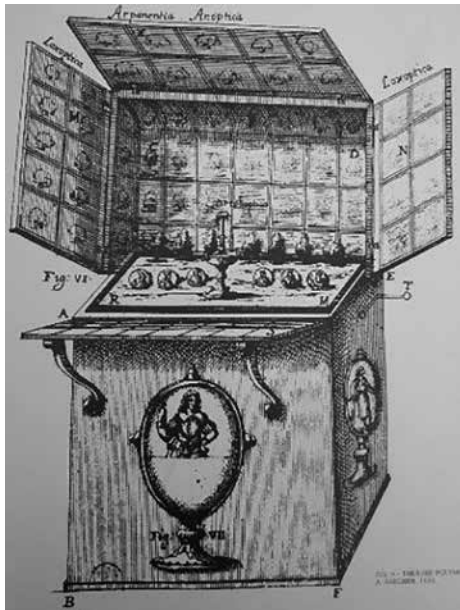
XVII amžius – tai anamorfazės suklestėjimo ir išplitimo laikas. Anamorfazė būtent šiuo metu buvo pradėta taikyti labiausiai dėl kelių priežasčių. Pirma, atsiradusi kaip eksperimentinis metodas, – kartu su italų architekto Daniele's Barbaro (1514–1570) traktatu „Pratica della Prospettiva“ (1568), kuriame nagrinėta perspektyvos problematika ir kūrimas pasitelkiant lęšius bei *camera obscura*, – anamorfazė tapo metodiskai instrumentalizuota stereometrijos teorija, racionalizuota, pagrįsta tiksliais instrukcijomis. Taip pat šiuo laikotarpiu, 1639 metais, prancūzų matematikas ir architektas Girard'as Desargues'as (1591–1661) kartu su filosofu, matematiku ir fiziku Blaise'u Pascaliu (1623–1662) padėjo projekcinės geometrijos pamatus. Desargues'as suformulavo geometrinio plokštumos ir erdvės dualumo principus, projekcinės geometrijos perspektyvos teoriją, sukūrė perspektyvos ir horizonto modeliavimo galimybes projekcinėje erdvėje taškų ir linijų konfigūracija, nustatė elementariojoje geometrijoje naudoto begalybėje nutolusio taško ir projekci-

jos spindulių centrinio taško tapatybės principą, lygiagrečių projekcijos spindulių susikirtimo horizonte principus⁹. Pascalis, nagrinėjęs kūgio pjūvius, sukūrė projekcinės geometrijos teoremą apie priešingų šešiakampio kraštinių susikirtimą vienoje tiesėje kreivės viduje¹⁰. Plintant vis gausesniems tyrimams, anamorfazė, kaip viena iš daugelio projekcinės geometrinės praktikos rūšių, itin susidomėjo geometrai ir matematikai.

TEATRINIAI PERSPEKTYVOS MECHANIZMAI IR ĮDOMYBIŲ KABINETAI

Baltrušaičio tyrimuose perspektyva yra pagrindinė struktūra, pasitelkiama nagrinėjant tokius kultūrinius įvaizdžius kaip, pavyzdžiui, daugianaris ir daugiavaizdis teatras, optinių triukų atlikėjo figūra ir kiti įvairūs optiniai modeliai, liudijantys daugiafunkciją, įvairiai pritaikomą perspektyvos pobūdį. Ryškus pavyzdys, vienijantis perspektyvą, veidrodį ir kultūros atmintį bei įsivaizdavimus – tai teatras. Baltrušaitis pirmiausia nagrinėja materialųjį teatro aspektą, pasitelkdamas du jo tipus, gyvavusius XVII amžiuje. Tai vadinamieji *theatrum polydicticum* – daugianaris teatras bei *theatrum multivideum* – daugiavaizdis teatras. Abi šios teatro rūšys nurodo į tam tikrą veidrodinį mechanizmą, kuriame pritaikomi perspektyvos dėsniai sukeldavo iliuzinius vaizdus: padaugindavo teatro narių, objektų skaičių, padidindavo patį vaizdą, aplinką ir buvo nepakeičiama teatro optinių efektų kūrimo priemonė. Ieškodamas šio teatro prototipų, autentiškų dokumentų ir šaltinių, Baltrušaitis kartu siekė atskleisti jų kaip įvaizdžių schemas, kurios įkūnydavo žmonijos atmintį. Veidrodinis teatro mechanizmas iš tikrųjų įvaizdina atminties teatrą – kultūros istorijos pėdsaką. Kuriant šį teatrą jo dalyvis – veikėjas arba žiūrovas, įėjęs į dėžę primenantį veidrodinį kabinetą, gali pamatyti ne tik padaugintą vaizdą, bet ir apverstą, transformuotą, vaiduoklišką savo paties kūną. Tokį optines iliuzijas sukeliantį mechanizmą Baltrušaitis vadiną Protėjo teatru – *theatrum Protei*¹¹, kuriame kinta pavidalai, formos, vaizdai, o kartu su jais – ir įsivaizdavimai: pavyzdžiui, žvakė, padėta priešais reflektorių, gali atspindėti kaip didžiulis sietynas¹², įgaubtas sferinis veidrodis gali tapti vaiduoklių pasirodymo šaltiniu¹³. Taigi nors veidrodis yra atspindžio instrumentas, jis taip pat pristatomas kaip veidrodinio teatro kūrėjas.

Didelę Baltrušaičio tyrimų dalį užima *įdomybių kabinetai*, vadinamųjų *Wunderkammern*, kaip muziejų pirmavaizdžių, pristatymas ir apžvalga, akcentuojant optikos ir mechanikos skyrių įdomybes. Baltrušaitis pristato veidrodinį kabinetą-baldą, kuris istorijos tėkmėje virsta veidrodiniu kabinetu-galerija. Iš pradžių buvusi paprasta veidrodinė dėžutė, vadinama *cistula catoptrica*¹⁴, ji išsiplėtojo į visą *theatrum Protei*¹⁵: nuo Kircherio, Jeano du Breuilio veidrodinių dėžučių maketų iki Johanno Zahno, Zachariaso Traberio besisukančių teatrinių veidrodžių, optinių deformacijų mechanizmų. Iš pradžių buvęs tik baldas, šis veidrodinis kabinetas išauga į veidrodžių salonus, galerijas, o savo apogėjų pasiekia Baroko epochoje. Taigi veikiantys ir kaip techninė laboratorija, kurioje konstruojami, išbandomi, atrandami įvairūs

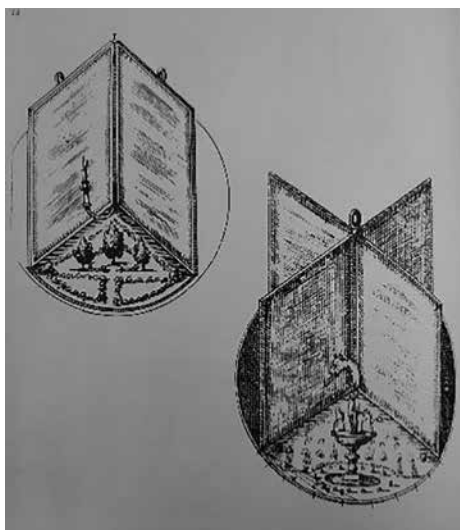


Athanasius Kircher. Daugiavaizdis teatras (*théâtre polymontre*).
Grafinė schema iš: *Ars Magna Lucis et Umbrae*. – Roma:
Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, Hercogo Augusto biblioteka,
Volfenbiutelis (Wolfenbüttel), Vokietija

katoptriniai mechanizmai, ir kaip veidrodžių teatras, kuriantis netikėtų atspindžių reginius, katoptriniai muziejai yra mokslo ir fantastikos susidūrimo vieta, kurioje tiksliai matematiniu prietaisu sukuriami fantasmagoriniai reginiai.

Anamorfozės principų sklaida XVI amžiaus kultūroje kelia susižavėjimą ir nuostabą. Pati anamorfozė pradeda vadinti „perspektyvos konstrukcijos įdomybių, stebuklų kabinetu“¹⁶. Nuo pat savo atsiradimo pradžios šis reiškiny yra vadinamas *slaptąja perspektyva*¹⁷ ir siejamas su magija,

Athanasius Kircher. Prietaisai su dviem ir keturiom
sklendėmis. Grafinės schemos iš: *Ars Magna Lucis et Umbrae*. –
Roma: Sumptibus Hermanni Scheus, 1646,
Hercogo Augusto biblioteka, Volfenbiutelis (Wolfenbüttel), Vokietija



mistika. Savyje talpindamos filosofinių ar religinių alegorijų konotacijas, anamorfozės greitai tapo keistenybių, arba retenybių, kabinetų (*Wunderkammern*) atributais¹⁸. Apgaubta mistikos šydu, anamorfozė žadino vaizduotę iki pat XVII amžiaus, o ją implikuojantys darbai buvo vadinami *magia anamorphotica*¹⁹ – magiška, nepaaiškinama sritimi. Anot Baltrušaičio, „sumaniose struktūrose“ gimsta netikėčiausi reiškiniai ir įvaizdžiai, kurie įeina ir į taisyklingų perspektyvų lauką. Todėl racionaliais metodais paremti tikslūs skaičiavimai kuria įprastą optinį vaizdą, o paklaida formuoja atsitiktines prasmes.

MINIMŲ VIENUOLYNO ĮNAŠAS Į PERSPEKTYVOS TYRIMUS

XVII amžius – tai ne tik racionalaus mokslo atstovų, tokių kaip Newtonas, Galilei'us, Leibnizas, Descartes'as, bet ir iracionalių, magiškų dalykų praktikuotojų – Nicerono, Kircherio²⁰ – amžius. Geometrijos ir optikos traktatų epochoje vaizduojamajame mene plinta anamorfozės, įprasminančios filosofijoje apmąstomą iliuzijos prigimtį ir abejonės principą. Tai katoptrikos aukso amžius, kai žavimasi apgaulinga regimybe. Pastarųjų teoretikų knygos, gausiai iliustruotos, vaizdais kūrė pasakojimą ir buvo tarsi praktikos vadovėliai ir mokslininkams, ir magams.

Perspektyvos ir anamorfozės istorijoje svarbus prancūzų Minimų²¹ ordino vienuolių įnašas. Minimų vienuoliai, kuriems priklausė tokie matematikai ir fizikai kaip Emmanuelis Maignanas²², Jeanas-François Niceronas²³, Marinas Mersenne'as, ne tik mokslškai aiškino anamorfozės *kūrimo taisykles*, bet ir *patys kūrė* anamorfinius piešinius, sienų freskas²⁴. Mersenne'as buvo artimas Renė Descartes'o bičiulis: jiedu palaikydavo ryšius susirašinėdami. Mersenne'as tarpinėnkavo skleisdamas kartezines mokslines ir filosofines idėjas kitiems mokslininkams²⁵, pačiam Descartes'ui perduodavo brolių parašytų veikalų, tarp kurių buvo ir traktatai apie perspektyvą bei anamorfozę²⁶. Po vienuolyno anamorfinių freskų skliautais perspektyva reikėsi kaip vizualus metaforinis instrumentas kartezinei abejonės ir pažinimo teorijai iliustruoti²⁷.

Niceronas perspektyvą nagrinėjo kaip geometrijos teoriją²⁸. Geometrinuose tyrinėjimuose jis pasitelkė bendrąją kūgio pjūvio teoriją, nagrinėjančią įvairius matematinius ir fizikinius reiškinius atsižvelgiant į procesą, kai kūgis yra kertamas plokštuma ir kūgio pjūvio kampas sudaro įvairias geometrines figūras: apskritimą, elipsę, parabolę arba hiperbolę. Pagal susidariusias formas yra aiškinamas dviejų pasirinktų objektų ar reiškinių santykis ir proporcijos. Šios teorijos principais Niceronas aiškino perspektyvinės sistemos lygiagrečių tiesių ir susikertančių spindulių santykius, objektų proporcijas ir kitus geometrinius projektavimo klausimus. Taip pat šia teorija buvo analizuojamas kūginių ir katoptrinių anamorfozių projektavimas ant cilindrinų, kūginių, sferinių paviršių. Vėliau perspektyvos formavimas pagal kūgio ir plokštumos santykio proporcijas išplėtė jos, perspektyvos, ribas: matematikai ir menininkai perspektyvinį vaizdą galėjo modeliuoti iš bet kokio taško ir kampo, skirtingais aukščiais ir atstumais, įstrižą aksonometrija ar skirtingomis centrinių

taškų pozicijomis. Niceronas užsiėmė ne tik perspektyvos bei jos vedinių teorizavimu, bet ir praktiniu jų pritaikymu: Minimų vienuolynuose Paryžiuje ir Romoje kartu su broliu vienuoliu Emmanueliu Maignanu kūrė anamorfinius piešinius, optinių iliuzijų freskas. Dar ankstyvoje perspektyvos praktikos stadijoje Nicerono piešiniai pasižymėjo meistrišku projekciniu modeliavimu, ypač anamorfozėms būdingų įstrižainių projektavimu vienuolynų sudėtingų formų skliautuose. Nicerono ir Maignano anamorfinė freska „Šv. Evangelistas Jonas, rašantis Apokalipsę Patmose“ (Švenčiausiosios Kalnų Trejybės vienuolynas, Roma) atitinka visus aksonometrinius reikalavimus²⁹ ir kuria įgilintos ir prailgintos erdvės įspūdį. Perspektyva ir anamorfozė buvo pasitelkiamos tarsi dirbtinė magija, produkuojanti neįtikėčiausius efektus, prikelianti daiktus, sukurianti iliuzijų pasaulį. Niceronas, sužavėtas kiekvieno objekto, kurį būtų galima prikelti dirbtinai mechanškai ar automatiškai, perspektyvoje išvelgė automato savybes. Tikėtina, kad sieti perspektyvą su automatinio mechanizmu jį paskatino kito žymaus to meto optikos tyrinėtojo – Corneliaus Agrippos idėjos apie pseudomokslą, kurį jis ir jo amžininkai vadino magija³⁰. Sekdamas Agrippos idėjomis, Niceronas pabrėžė perspektyvos dirbtinumą ir teigė, kad ji priklauso dirbtinio stebuklo rūšiai, panašiai į automatą, kuriame slypintys mechanizmai atgaivina formas ir objektus. Teoretikas pabrėžė, kad savo anamorfiniais piešiniais nesiekia imituoti gamtos, bet veikiau varžosi su ja ir netgi ją peržengia; tai reiškia – ne reprezentuoja erdvę, bet stengiasi atverti ją, parodyti³¹. Verta paminėti, kad kaip tik šiuo aptariamuoju laikotarpiu buvo sukurtas pirmasis automatinis anamorfozės kūrimo mechanizmas. Kaip liudija vokiečių fiziko, matematiko ir inžinieriaus Jacobo Leupoldo tokių automatiinių mašinų graviūros, šis mechanizmas ypač buvo pritaikytas



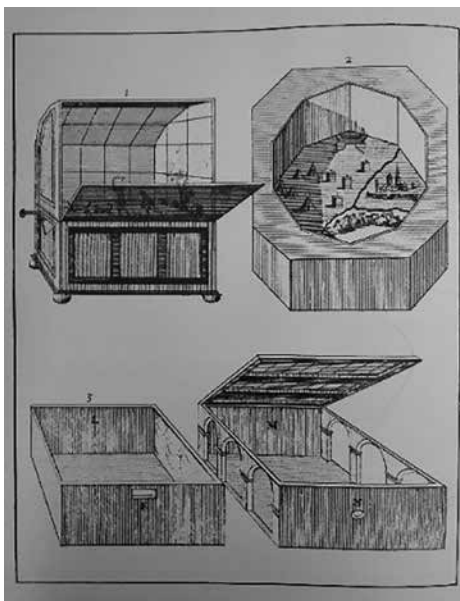
Louis Poyet. Trys veikėjai teatriname veidrodyje. Raižinys iš: Arthur Goodo. *La Science amusante*. – Paris: Larousse, 1893

cilindrinėms veidrodinėms anamorfozėms produkuoti teatrinuose pasirodymuose³². Tokie veidrodžiai, išradingai suderinti su kitais įvairių formų katoptriniais mechanizmais, sudarė fantastinių vaizdų mašineriją. Jie buvo naudojami ne tik būrimų metu, teatrinų pasirodymų scenografijoje, bet ir misterijose, veidrodinių spektaklių, arba fantasmagorijų, kūrime.

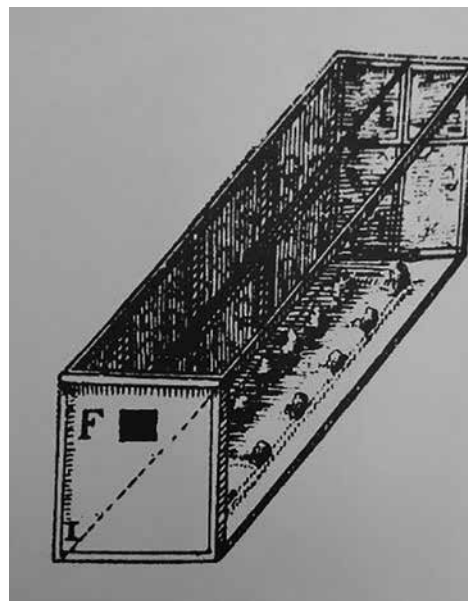
VIZUALUMAS IR RACIONALIZMAS

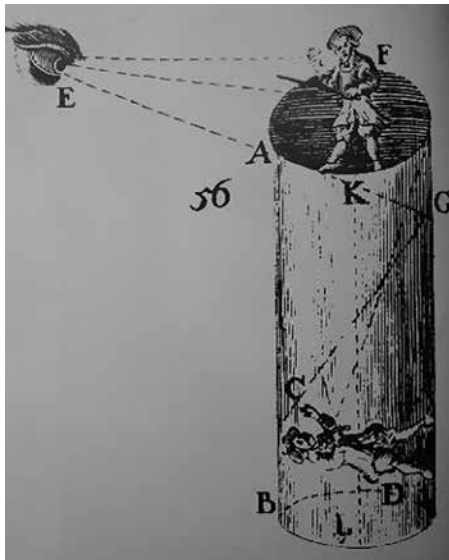
Nicerono samprotavimuose išskylančią automato principą bei filosofines problemas susieja René Descartes'o figūra. 1637 metais „Samprotavime apie metodą“ Descartes'as taip pat aprašė automatą bei judančius mechanizmus. Me-

Jean du Breuil. Veidrodinės teatrinės dėžės. Piešinys iš: *La Perspective pratique*. – Paris: Dezallier, 1649, Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas, Jungtinės Amerikos Valstijos



Athanasius Kircher. Veidrodinis namelis. Piešinys iš: *Ars Magna Lucis et Umbrae*. – Roma: Sumptibus Hermannii Scheus, 1646, Hercogo Augusto biblioteka, Volfenbiutelis (Wolfenbüttel), Vokietija



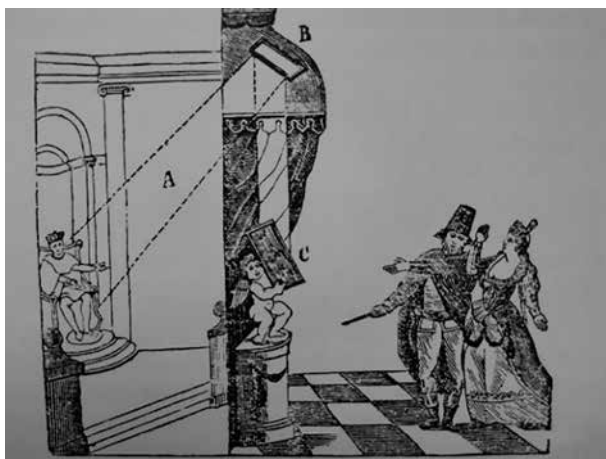


Athanasius Kircher. Cilindrinis veidrodis, generuojantis vaiduoklius. Grafinė schema iš: *Ars Magna Lucis et Umbrae*. – Roma: Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, Hercogo Augusto biblioteka, Volfenbiutelis (Wolfenbüttel), Vokietija

chaninių automatų teorija Descartes'as grindė kopijos, kartotės principus, sietinus su gyvu, besikeičiančiu organizmu. Mokslininkas ją aiškino pasitelkdamas ne tik judėjimo, gyvūno mąstymo ar mimetinės prigimties pavyzdžius, bet ir eksperimentinį metodą. Gyvybingas pulsavimas, dinamika, atsikartojimai – tai būtinios anamorfozės prielaidos. Gana paradoksalu, tačiau moksliniai Descartes'o tyrinėjimai geometrijos, optikos srityse, percepcijos problematikoje kėlė ir perspektyvos, anamorfozės prigimties klausimus. Karteziniuose apmąstymuose perspektyva tampa ne duotybe, bet konceptuali, technišku konstruktu.

Perspektyvos teoretikai pabrėžia Descartes'o analitinės geometrijos įnašą į XVII amžiaus perspektyvos teoriją, kai bendroji kūgio pjūvio teorija (projekcinėje plokštumoje

Étienne Gaspard Robert (Robertson). Nostradamus ir Catherina de Medici. Raižinys iš: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien aéronaute*. – E.G. Robertson – 1831



svarbūs apskritimo, elipsių, parabolų, hiperbolų pjūviai) buvo aiškinama ir įrodoma remiantis Descartes'o koordinatinių sistema ir kartezine analitine geometrija³³. Kaip analitinės geometrijos pradininkas, Descartes'as savo filosofijoje daug idėjų grindė būtent perspektyvos veikimo principais. Jo raštuose pagrindinis yra žiūrintis subjektas, kuris, remdamasis savo protu, siekia išsiaiškinti, kurie dalykai yra tikri ir nekvestionuojami. Jo pozicija kuriant svarbiausius racionalizmo postulatus yra kategoriška: juslės yra apgaunančios ir todėl nepatikimos epistemologiniam tikrumui patikrinti. Vis dėlto filosofas operuoja regėjimo, vizualumo ir perspektyvos sąvokomis – perspektyva yra pasitelkiama kaip įvaizdis racionalizmo idėjoms pristatyti. Konstatuodamas, kad rega yra mąstymo įrankis, jis teigia, jog proto žvilgsnis gali suvokti tik tai, ką mato aiškiai ir ryškiai. Taigi perspektyva, kaip vizualumo reprezentacija, egzistuoja Descartes'o abejonės koncepcijoje, kai reikia pasitikrinti objekto ar reiškinių tikrumą: juk neįmanoma abejoti tuo, kas nematoma. Taip rega tampa aiškinamuoju *cogito* dėmeniu.

Descartes'o pozicija juslių atžvilgiu yra kontroversiška. Epistemologiniu lygmeniu juslės traktuojamos kaip apgaunančios ir todėl nepatikimos tikrumui patikrinti. Tačiau tuo pat metu rega yra deklaruojama kaip mąstymo ir nuomonės įrankis³⁴. Descartes'o mąstymui, visiškai pasitikinčiam proto žvilgsniu, vadinamuoju *cogito*³⁵, vizualumas garantuoja subjekto užtikrintumą tikrove: tik matydamas dalykus jis gali spręsti, ar jie yra tikri. Descartes'o tyrimuose protas yra neatšiejamai susijęs su vizualia percepcija³⁶. Teoretiko tyrimuose matematinis eksperimentavimas, kombinuojamas su iliuzionistine vizualia anamorfinės projekcijos praktika, patvirtina jo interesą pastarajai sričiai. Jo pavyzdys su cilindrinio veidrodžiu, kuris atspindi iracionalius jutiminius dalykus, ir lygiu paviršiumi, kuriame pasirodo tikros ir grynos idėjos, atskleidžia vizualią *cogito* percepciją, *contemptus imago*³⁷ kaip mąstymo galios patvirtinimą. Perspektyva ir vizuali reprezentacija egzistuoja Descartes'o abejonės pagrindime, kai reikia pasitikrinti objekto ar reiškinių tikrumą: juk neįmanoma abejoti tuo, kas nematoma³⁸. Descartes'o samprotavimų atžvilgiu matematiniam schematizme slypintis vizualumas iškyla kaip naujas objekto tyrimų laukas, paremtas optikos ir linijinės perspektyvos teorijos instrumentalizavimu, kai mąstantysis subjektas mąsto ne abstrakčiomis sąvokomis, bet vizualumo registre.

Galima daryti išvadą, kad aptartų autorių darbuose perspektyva atlieka ne tik geometrinės žvilgsnio trajektorijos atspindžio, matematiškai apskaičiuoto vaizdo, bet taip pat ir kultūrinį bei filosofinį vaidmenį – t. y. perspektyva įvaizdina, metaforiškai nurodo į mąstančio subjekto proto veiklą, yra kultūrinių įvaizdžių dalis. Šios įvairialypės perspektyvos išraiškos atskleidžia jos, kaip svarbaus instrumento, galią. Perspektyvos tyrimai eina dviguba – racionalaus matematinio išdėstymo ir iliuzinio pasaulio kūrimo – kryptimi. Baltrušaičio tiriami įvaizdžiai ir su jais susijusios temos rodo, kad objekto vaizdas priklauso ne tik nuo pasirinkto žiūros taško, bet ir nuo sumaniai suformuotų veidrodinių mechanizmų, skirtingai modeliuojančių perspektyvos struktūras.

Dalia ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

- ¹ Jurgis BALTRUŠAITIS. Anamorfozės, arba Keistos Perspektyvos (Anamorphoses ou Perspectives curieuses, 1955), Aberacijos. Keturių formų legendų studijos: Gyvūninė fizionomija, Romanas apie gotikinę architektūrą, Vaizdai akmenyse, Iliuziniai sodai ir kraštai (Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes: *Physiognomie animale*, Images dans les pierres, Le roman de l'architecture gothique, Jardins et pays illusoire, 1957), Studija apie mito legendą. Izidės beiškant (Essai sur la légende d'un mythe. La Quête d'Isis, 1967) ir Veidrodis: studija apie mokslinę legendą – atradimai, mokslinė fantastika ir apgaulės (Le Miroir: essai sur une légende scientifique – révélations, science-fiction et fallacies, 1978).
- ² Paralaksas (pranc. *parallaxe* astronomijoje, nuo 1557) iš gr. *parállaxis* – nukrypimas. Terminą vartojo senovės graikų rašytojas, biografas, istorikas, filosofas Plutarchas (46–127). Astronomijoje: kūno padėties pakitimas dangaus sferoje dėl stebėtojo vietos kitimo. Fizikoje: regimasis daikto vietos pokytis dėl stebėtojo akies poslinkio.
- ³ André CLAVEL. „A quoi servent les miroirs? A changer le monde!“ // La Gazette de Lausanne, VI, 1978.
- ⁴ Dieter MERSCH. Representation and Distortion: On the Construction of Rationality and Irrationality in Early Modern Modes of Representation // *Theatrum scientiarum*, t. 2: Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century / Redaktoriai Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig. – Berlin: De Gruyter, 2008, p. 31–32.
- ⁵ Antonio MANETTI. Vita di Filippo Brunelleschi. – Salerno: Salerno Editrice, 1992, p. 12–15.
- ⁶ Leon Battista ALBERTI. On Painting. – New York: Penguin, 1991, p. 55.
- ⁷ Dieter MERSCH. Min. veik., p. 24.
- ⁸ Ten pat, p. 22.
- ⁹ Harold Scott Macdonald COXETER. Projective Geometry. – New York: Springer-Verlag, 2003, p. 2–4, 26.
- ¹⁰ René TATON. L'œuvre de Pascal en géométrie projective // *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. 15. – 1962, Nr. 3–4, p. 197–252.
- ¹¹ Jurgis BALTRUŠAITIS. Le Miroir: essai sur une légende scientifique – révélations, science-fiction et fallacies. – Paris: Elmayan - Seuil, 1978, p. 281.
- ¹² Jurgis BALTRUŠAITIS. Min. veik., p. 258.
- ¹³ Jurgis BALTRUŠAITIS. Ten pat.
- ¹⁴ Lot. k. *cistula catoptrica* – veidrodinė dėžėlė, skrynėlė.
- ¹⁵ Lot. k. *theatrum Protei* – Protėjo teatras.
- ¹⁶ Dieter MERSCH. Min. veik., p. 29.
- ¹⁷ István OROSZ. Leonardo's secret perspective // *Hungarian Review*. – Hungary: BL Nonprofit Kft, 2014, Nr. 4, X skyrius.
- ¹⁸ Dominique BERLIOZ, Frédéric NEF. L'actualité de Leibniz: les deux labyrinthes // *Décade de Cerisy La Salle* 15–11 Juin 1995. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999, p. 238.
- ¹⁹ István OROSZ. Min. veik., ten pat.
- ²⁰ Athanasius KIRCHER (1602–1680) – vokiečių jėzuitas, mokslininkas polimatas, domėjęsis įvairiomis mokslo sritimis, tarp jų ir optika. Tai jam užtraukė mago, okultisto, ezoteriko reputaciją. Kircheris buvo vadinamas paskutiniu Renesanso žmogumi, savo epochos mokslo žinovu. Tačiau jo šlovę užtemdė René Descartes'o racionalizmo idėjos. Viena pagrindinių savo veikalo – „Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta: Quibus admirandae lucis et umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires effectus [que] uti nova, ita varia novorum reconditorum[que] speciminum exhibitione, ad varias mortalium usus, panduntur“, 1646 (santrumpa – *Ars Magna Lucis et Umbrae*, – Didysis menas apie šviesą ir šešėlius, išdėstytas dešimtyje knygų: tas, kuris pasaulyje žavisi šviesa ir šešėliais ir taipogi visa gamta, tegu pasitelsia šį naują ir įvairių naujovių kupiną egzempliorių, šią ypatingą ekspoziciją, tarsi išskirtinį žymenį, įvairiems žmogiškiems tikslams) – Kircheris aprašo *lanterna magica*, arba ankstyvojo vaizdų projektoriaus prototipo, vadinamojo magiško žibinto, projektuojamus vaizdus kaip racionaliai paaiškinamus optinius efektus. Kaip projekcijos išradėjui, aprašiusiam taip pat *camera obscura* veikimo principą, jam priskiriamas šiuolaikinio kino projektoriaus prototipo suprojektavimas. Kircherio knygos buvo gausiai iliustruotos graviūromis, kadangi XVII amžiuje jėzuitų dvasininkai dosniai finansuodavo knygų iliustravimą.
- ²¹ Minimai (*Ordre des Minimes*) – Katalikų Bažnyčios religinis ordinas: mažiausiųjų brolių elgetaujančiųjų vienuolių ordinas, 1436 m. šv. Pranciškaus Pauliečio įkurtas Italijoje.
- ²² Emmanuel MAIGNAN (1601–1676) – prancūzų elgetaujančio Mažiausiųjų Brolių – Minimų – ordino (OM – pranc. *Ordre des Minimes*), XV amžiuje įkurto Pranciškaus Pauliečio, vienuolis, fizikas. Užsiėmė filosofiniais tyrimais, teologija, matematika, nagrinėjo perspektyvos veikimo principus.
- ²³ Jean-François NICERON (1613–1646) – prancūzų elgetaujančio Mažiausiųjų Brolių – Minimų – ordino (OM – pranc. *Ordre des Minimes*), XV amžiuje įkurto Pranciškaus Pauliečio, vienuolis, matematikas ir anamorfozių dailininkas. Savo traktate „Idomioji perspektyva, arba Dirbtinė stebuklinių efektų magija“ („La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux“, 1638) pirmą kartą mokslškai aiškino anamorfozių vaizdavimo ir kūrimo taisyklės, paremtas geometrija ir matematiniais skaičiavimais, taip pat pristatė *tabula scalata* techniką. Dar parašė traktatą „Optinių triukų atlikėjas“ („*Thaumaturgus opticus*“, 1646).
- ²⁴ Jurgis BALTRUŠAITIS. Anamorphoses ou perspectives curieuses. – Paris: Olivier Perrin, 1955, p. 26–27.
- ²⁵ Pierre SERGESCU. Mersenne l'animateur (8 septembre 1588–1er septembre 1648) // *Revue d'histoire des sciences*. – 1948, Nr. 1, p. 7–9.
- ²⁶ Lyle MASSEY. Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry // *Renaissance Quarterly*. – Cambridge University Press on behalf of the Renaissance Society of America, 1997, Nr. 50, p. 1167.
- ²⁷ Jurgis BALTRUŠAITIS. Min. veik., p. 58.
- ²⁸ Jean-François NICERON. Idomioji perspektyva, arba dirbtinė stebuklingų efektų magija (La Perspective Curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux, 1638), Optinių triukų atlikėjas, arba optikos stebuklingumas (Thaumaturgus Opticus, sive miranda optices, 1646).
- ²⁹ Agostino DE ROSA. Jean-François Nicéron: Perspective and artificial magic // *FME Transactions*. – Belgrade, 2017, Nr. 45, p. 221–223.
- ³⁰ Heinrich Cornelius AGRIPPA. De Occulta Philosophia. – Paris, 1531.
- ³¹ Felice VARINI, Fabiola LÓPEZ-DURÁN, Lars MÜLLER. Felice Varini: Point of View. – Zürich: Lars Müller Publishers, 2004, p. 106.
- ³² Dieter MERSCH. Min. veik., p. 31.
- ³³ Dieter MERSCH. Ten pat, p. 28.
- ³⁴ Lyle MASSEY. Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective. – Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007, p. 42.
- ³⁵ René DESCARTES. Discours de la méthode (1637). – Canada: Les Échos du Maquis, 2011, p. 22–23.
- ³⁶ Alan SINGER. The Self-Deceiving Muse: Notice and Knowledge in the Work of Art. – Pennsylvania: Penn State University Press, 2010, p. 51.
- ³⁷ Alan SINGER. Ten pat.
- ³⁸ Lyle MASSEY. Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry // Min. veik., p. 1165.

Rima JŪRAITĖ

ARČIAU MUZIKOS AR TEATRO?

OPEROS KRITIKO(S) SITUACIJA LIETUVOJE

Dviejų operos kritikų pokalbis apie susiklosčiusį paradoksą: kodėl scenos menų sričiai priskiriamos operos žanro spektaklių refleksija Lietuvoje rūpinasi beveik išimtinai vien muzikos kritikai? Ypač šiandien, kai operoje jau spėjo įsitvirtinti autorinio režisūrinio teatro kūrėjai. Gal tai ne tik mūsų šalies, bet ir pasaulinė tendencija? Teatrologė Rima JŪRAITĖ kalbina muzikologę Jūrą KATINAITĖ.

IS IT MUSIC OR THEATRE?

THE STATE OF OPERA CRITICISM IN LITHUANIA

Two critics, the theatrologist Rima JŪRAITĖ and the musicologist Jūrą KATINAITĖ, talk about an apparent paradox in opera today: why, in Lithuania, is criticism of opera, which is essentially a dramatic art, written almost exclusively by music critics? The question is especially pertinent today, when theatre directors have established themselves firmly in producing operas. Maybe this tendency is not limited to Lithuania, but is happening worldwide?

Ar skaitote operų recenzijas – atidžiai sekate, ką rašo kolegos?

Stengiuosi perskaityti viską, kas rašoma apie lietuviškus spektaklius. Taip pat domiuosi ir recenzijomis, publikuojamomis tarptautinėje žiniasklaidoje, populiariesniuose leidiniuose, net tų spektaklių, kurių nesu mačiusi. Bet tai jau darau nesistemiškai, labiau pripuolamai.

Kaip manote, ar Lietuvos kritikai skiria pakankamai dėmesio operai ir ar įvairiose medijose pasirodantys tekstai atliepia operos lauko poreikius?

Žinoma, kad operos recenzijų yra per mažai. Tarkime, Vilniuje, Nacionaliniame operos ir baleto teatre (LNOBT), vykstančių premjerų recenzijų tikrai būna – jų pasirodo ir pagrindiniuose kultūros leidiniuose, taip pat ir kai kuriose bendro pobūdžio žinių svetainėse. Bet premjeros vyksta ir Klaipėdoje, ir Kaune – joms labai stinga dėmesio; dabar, kai nebedirbu radijuje ir būnu šiek tiek laisvesnė, esu pasiryžusi tą stygių kompensuoti ir pasistengti nuvykti į Kauno bei Klaipėdos muzikinius teatrus. Kaip tik rudenį Klaipėdoje žiūrėjau Eduardo Balsio „Kelionės į Tilžę“ premjerą – norėjau, kad šio spektaklio recenzija pasirodytų dar iki jo gastrolių Vilniuje. Norėjusi, kad Kauno premjeros nebūtų paliktos recenzuoti vien kauniečiams. Nors Kauno ir Klaipėdos teatrai yra regioniniai, jie vis tiek yra ambicingi, ypač Kauno muzikinis teatras turi savo veidą ir galingą istoriją.

Vilniuje vykstančios premjeros atsispindi kritikoje, tačiau visiškai nurykusi tradicija recenzuoti debiutus. Ir čia jau akmuo skrieja ne į teatrologų, kurie kartais taip pat rašo apie operas, o į mūsų, muzikologų, bei pačios kultūrinės žiniasklaidos daržą. Suprantu, kad nebūtina debiutantų recenzuoti bendrųjų naujienų interneto svetainėse, bet kultūrinėje žiniasklaidoje tokie įvykiai turėtų būti pastebėti bent žinučių pavidalu. O dabar debiutantas – jaunas solistas, gal net pagrindinio vaidmens atlikėjas – pasirodo operos spektaklyje, tačiau taip ir nesulaukia jokios profesionalios recenzijos, nebent savo pedagogų pastabų ar operos teatro darbuotojų asmeninių įspūdžių. Tad norėčiau „pasitaisyti“ ir šiame žanre.

Juk nieko naujo nepasakysiu, kad visas šis darbas yra neapmokamas arba beveik neapmokamas, bet jeigu jau pasiryžti darbuotis tame lauke – tai reikia ir tam tikro pasiaukojimo, kad būtų užpildytos visos sritys.

JAV ir Vakarų Europos dienraščių pirmuosiuose puslapiuose įprasta publikuoti recenzijas apie teatro – ypač operos spektaklių – premjeras. Šie tekstai skiriami plačiausiai auditorijai. Kokią vietą, Jūsų manymu, operos recenzavimas užima nespecializuotoje, masiniams skaitytojams skirtoje Lietuvos žiniasklaidoje?

Kad trūksta bendrosios žiniasklaidos dėmesio operai – čia aš sutinku visu šimtu procentų. Ir, regis, iš didžiųjų žiniasklaidos priemonių tik vienintelis „Lietuvos rytas“ gana sistemiškai užsako operos spektaklių recenzijas. Žinoma, jų recenzijos yra įvairaus pobūdžio, tačiau svarbu tai, jog dienraštis vis tiek pageidauja, kad apie operą rašytų specialistas, o ne patys rengia žurnalistinį straipsnį. Tačiau net ir svetainėse *delfi.lt* ar *15min.lt* taip pat kartkartėmis pasirodo recenzijų.

Mane nervina žurnalistų „recenzavimas“, kai jie tik aprašo, ką matė scenoje, kas ten vyko. Taip pat ir garsių žmonių fotografavimas premjerose. Tik čia turbūt nieko nepakeisi, kad fotografai kaip snaiperiai išrenka garsiuosius, dažnai net ne kultūros atstovų veidus, ir jais iliustruoja tekstus. Tokie tekstai visai neatspindi to, kas iš tiesų įvyko. Kartais dar paklausia vieną ar kitą žmogų, paprašo pasidalyti įspūdžiais – tai dar turi bent šiokią tokią dokumentinę prasmę, nes kas nors pasakys ir apie spektaklį. Ypač jei pasisako turįs kompetenciją žmogus. Tokias publikacijas skaitytojai daugiausia ir pamato: žmonės ieško recenzijų greitai – pamatė spektaklį ir iškart nori paskaityti, kaip jis įvertintas. Tad jau tą patį vakarą jie gauna 150 premjeros dalyvių nuotraukų ir kokias penkiolika eilučių teksto – kartais viskas tuo ir baigiasi. Bet nemaža dalis auditorijos lankosi ne premjerose, o vėlesniuose spektakliuose, ir, pasirodo, yra netgi tokių žiūrovų, kurie ieško kritikų nuomonės prieš pirkdami bilietus. Šie žmonės itin svarbūs, nes jie eina į operą motyvuotai ir spektaklius renka ne tik pagal pavadinimus arba garsias solistų pavardes.

Kaip manote, ar šiuo metu Lietuvoje yra tikrų operos recenzentų, šios srities specialistų?

Kadangi skaitau visas recenzijas – matau, kad šiame žanre reiškiasi tikrai nemažai žmonių. Pastebiu, jog daugumoje tekstų justis konjunktūrinis momentas, tarsi koks nepatogumas. Suprantu tokius recenzentus, nes aš ir pati su tuo nuolat susiduriu: kai rašai iš tikrųjų nuoširdžiai, tai dažniausiai kaupi priešų batalioną. Jeigu iš recenzavimo galėtum bent pragyventi – tai būtų tarsi apsidraudimas, jog dirbi sąžiningai ir užsidirbi, o dabar tik atgręži į save ugnį. Kaip tik dėl šios priežasties negaliu smerkti tų, kurie rašo aptakiai. Tikrai tikiu, kad kokybė atsiranda iš kiekybės: kuo daugiau žmonių su skirtingomis kompetencijomis ateina į operos kritikos sritį – tuo lengviau tampa atskirti pelus nuo grūdų.

Man autoritetas yra Edmundas Gedgaudas, kuris pastaruoju metu beveik neberašo, bet jei parašo – tai būna gaivus oro gurkšnis. Jo asmenybė yra didelis pavyzdys ir mokykla operos kritikui, kad amžius – ne nuosprendis mąstymo novatoriškumui; jis ir vyresniame amžiuje geba užuosti laiko dulkes ir vertinti adekvačiai – suprasti tai, kas nauja, kas vyksta į gera ir yra operos žanro apsivalymas, kartu įvardyti ir tas tendencijas, kurios yra tuščiaavidurės. Ar aš visada sutinku su juo požiūriu? Dažniausiai – taip.

Jeigu režisierius ar muzikos vadovas statydami operą padaro ką nors, kas galbūt atrodo nepriimtina, – nesvarbu, tai režisūrinis sumanymas, tempų ar dinamikos pokyčiai, – jeigu visa tai atrodo neįtikima, tai taip ir rašai. Bet jeigu sprendimai yra labai netikėti, lyg ir konfrontuojantys su originalia kompozitoriaus idėja, tačiau galiausiai viskas susisieja, – tai net jei tokia versija nepatinka ar žeidžia tradicijos ilgesį, – vis tiek turi įvertinti, jog darbas atliktas profesionaliai. Kritikos žanre kriterijai yra slidūs, kiekvienas sau turime juos išsivėdę. Todėl net jei režisūros atžvilgiu matau, kad spektakliai yra stiprūs, nors aš nesu jų gerbėja, tai recenzijoje nedera verkšlenti, vis tiek įvertinu režisieriaus profesionalumą.

Ar jau galime svarstyti apie Lietuvos operos kritikos mokyklą kaip tradiciją, metodiką? Kiek šioje srityje išvystę tiesioginės ar netiesioginės mokytojo, autoriteto įtakos? Juk operos kritika Lietuvoje klostėsi labai chaotiškai: vienas pirmųjų buvo Balys Sruoga, toliau tęsė taip pat teatrologas Vytautas Mažeika. Vėliau operos ėmėsi muzikologas Jonas Vytautas Bruveris – jo veiklą tikriausiai galima įvardyti kaip vieną reikšmingiausių, nes aprėpė ne tik spektaklių recenzavimą, bet ir publikos edukaciją bei būsimųjų kritikų ugdymą.

Tarp visų paminėtų pavardžių dar reikėtų nepamiršti ir Vlado Jakubėno, kuris nepriklausomos Lietuvos laikais „Muzikos baruose“ ir „Lietuvos aide“ recenzavo beveik viską – koncertus, spektaklius, vėliau darbą tęsė išeivijoje.

Be abejo, buvo ir tam tikra tradicija. Bet Lietuvos kritika šiuo atveju nėra kuo išskirtinė, nes rašyti apie operos spektaklį kaip apie muzikinį ir režisūrinį darbą yra naujų laikų dalykas. Net ir užsienyje analizuoti spektaklį – režisūrinį pastatymą – ne tik kad nebuvo tradicijos, bet ir poreikio, nes visi spektakliai iš esmės buvo „naftalininiai“, su pieštomis dekoracijomis. Kartais gražesnėmis, kartais ne tokiomis gra-



Muzikologė Jūratė Katinaitė. Akimirka iš LRT rengtos tiesioginės transliacijos „100 valandų Lietuvai“ Lukiškių aikštėje, Vilniuje.
Linos NAVICKAITĖS-MARTINELLI nuotrauka

žiomis, bet apie konceptualumą Lietuvoje nebuvo nė kalbos tikriausiai iki pat Liudo Truikio darbų. Kaip vieną pirmųjų, stačiusią ambicingus spektaklius, būtų galima paminėti dainininkę ir režisierę Vladą Mikštaitę. O štai iš ankstesnių kūrėjų itin vertinamas Mstislavas Dobužinskis, jis buvo labai talentingas dailininkas – talentingiau už kitus nupiešdavo dekoracijas. Galbūt jo kūryboje būtų daugiau simbolizmo, nes jis vakarietiško tipo menininkas, tačiau tai vis tiek buvo operos dailė. Panašiai vertintinas ir teatre kūręs dailininkas Aleksandras Benua. Vis dėlto anuomet kritikai operoje neieškojo režisūrinės vizijos. Aktoriai tuo metu vaidindavo „iš savęs“, režisieriai sustatydavo mizanscenas, iš esmės atkartodami tai, kas parašyta kompozitoriaus partitūroje, tad operos režisūra buvo labiau amatas.

Jūsų paminėtas Bruveris taip pat buvo autoritetas, nors mes su juo beveik prasilenkėme. Kai atvažiavau studijuoti į Vilnių, po 1990-ųjų jis jau labai mažai rašė. Bet dar atsimenu keletą jo recenzijų, pavyzdžiui, apie Giuseppe's Verdi „Makbetą“ (rež. Miroslav Fisher) su Adomo Jacovskio scenografija. Ši karta – ir Bruveris, ir Gedgaudas – buvo estetai; maždaug nuo aštuntojo dešimtmečio vidurio jie recenzijose pradėjo rašyti ir apie režisūrą, scenografiją bei spektaklyje atskleistas idėjas. Tai buvo talentingi žmonės, dideli eruditai – du grandai, todėl mano kartos kritikai nebesijautė atėję į „tuščią vietą“.

Paskui operos kritikos ėmėsi mano kolegė ir bendrakursė Junija Galejeva. Negalėčiau teigti, kad mūsų nuomonės visada sutapdavo, bet buvo labai įdomu skaityti, ką ji rašo. Tai buvo stiprus rašantis žmogus, deja, šią veiklą nutraukė. Smalsiai skaitau absoliučiai viską, taip pat ir jaunesnės kartos autorių tekstus – tarp jų yra ir studentų, kurie pas mane radijuje atliko praktiką. Jaunoji karta vėlgi turi visai kitokią akiratį. Atidžiai skaitau ir visų teatrologų, kurie rašo apie operą, recenzijas. Jie dažnai droviasi aptarti muzikinius dalykus, savo tekstuose mėgsta iš karto apsidrausti, esą jie negali vertinti dirigento ir muzikantų atlikimo. Nors manau – teatro



Muzikologė Jūratė Katinaitė per savo parašytos knygos „Karalių kuria aplinka“ apie operos solistą Vaclovą Daunorą pristatymą Lietuvos nacionaliniame operos ir baletų teatre.
Raimondo PAKNIO nuotrauka

kritikai vis tiek turi ausis ir, jeigu jie jautrūs muzikai, išgirsta ir pastebi įdomių dalykų.

Minėjote, kad skaitote visų teatrologų recenzijas apie operas, tačiau pati būdama teatrologė operos žanre jaučiuosi esanti bemaž viena. Kuo dar teatro kritikų recenzijos skiriasi nuo tų, kurias rašo muzikologai?

Vieną – nes sistemiškai tuo užsiimate. Bet kartkartėmis parašo Audronė Girdzijskaitė, Daiva Šabasevičienė ir keltas kitų. Teatrologų bendruomenė, palyginti su muzikologų, yra didžiulė, todėl mane stebina tai, jog recenzuodami dramos spektaklius jie konceptualiai tikrai daug išaiškina, bet vertinančios kritikos labai vengia. Mes, muzikologai, dažnai pasakome drąsiau. Be abejo, tam, kad sukritikuotum – nereiškia, jog turi išsityčioti, bet kritikos vis tiek turi būti, nes tai yra lyg sanitaro darbas. Kita vertus, nors ką parašytum, muzikantai visada sako, kad kritikos nėra. Jeigu tekste pamini ką nors gero – tada jie recenzentą pacituoja savo interneto svetainėse ar gyvenimo aprašymuose. O kai tik parašai nors kiek kritiškai – pareiškia, kad kritikos nėra. Šitaip buvo kalbama prieš dešimt metų, tą patį kalbės ir po dešimties, – tarsi kažkur pasaulyje egzistuočių iš esmės kitokia kritika.

Kaip manote, kodėl susiklostė taip, kad Lietuvos operos teatro – spektaklių – kritika atsidūrė beveik vien tik muzikologų akiratyje? Nors netgi pavadinimas „operos teatras“ sufleruoja, jog tai scenos menų žanras ir jam reflektuoti taip pat reikalingos teatro kritiko kompetencijos?

Tikriausiai taip susiklostė istoriškai. Net ir „The New York Times“ apie operą daugiausia rašo muzikos kritikai Anne Midgette ir Anthony Tommasini, – visą laiką sukasi tos pačios pavardės. Nepamirškime, kad seniau apie operos režisūrą nelabai buvo ko pasakyti, tad taip ir nutiko, jog tradiciškai opera tapo muzikologų rūpesčiu. Teatrologai nelabai prisijungė galbūt ir dėl to, kad tarp jų mažai tokių, kuriems

opera būtų iš tikrųjų įdomi. Dabar gi operos teatras yra režisūrinis teatras, ir spektakliui daugiausia vadovauja režisierius (nors jie abu su dirigentu yra statytojai) – jis taria paskutinį žodį, kokia atlikėjų sudėtis dainuos premjeroje: solistų aktoriniai gabumai premjerose kartais nusveria vokalius gebėjimus. Tad, žinoma, teatro kritikai tikrai galėtų daugiau rašyti apie operą. Kita vertus, kad ir koks stiprus režisierius statytų operą, kad ir kaip įdomiai išspręstų draminius dalykus, opera vis tiek yra muzikinis spektaklis, kuriame sąlygas diktuoja muzika. Be to, dažnai populiariųjų operų idėjinis bagažas nėra toks širdį veriantis, jog režisieriui jose reikėtų ką nors taip stipriai užkoduoti, kad kritikai paskui turėtų iškoduoti. Mano manymu, iš dalies tokią situaciją lemia ir dramaturgijos specifika.

Tie teatrologai, kurie kartkartėmis parašo apie operą, daugiausia kalba apie spektaklį, jo režisūrą. Ir pastebėjau, kad operose būna tokių momentų, kurie visiškai neužkliūva teatrologams, bet vertinant muzikinio veikalo logiką režisieriaus nėra kaip reikiant apgalvoti. Pavyzdžiui, taip nutiko ir paskutiniajame „Don Karlo“ pastatyme (rež. Günter Krämer, LNOBT, 2016). Režisierius konceptualiai susiejo šiuos laikus ir inkviziciją, viduramžišką eretikų deginimą ant laužo. Šis spektaklis turi galingą jėgą, tačiau režisierius nuskurdino Pilypo monologą – operoje monologas liko tarsi tik tarp kitko. Teatro kritiko akimis – spektaklis stiprus draminiu atžvilgiu, tačiau Giuseppe's Verdi idėjai padaryta didelė skriauda, – štai čia ir išsiskiria teatrologo ir muzikologo matymas. Vis dėlto tame nėra nieko blogo. Mane nustebino tik tai, kad šitaip sumanė būtent Krämeris, kuris puikiai išmano operą ir pats yra įgudęs klausytojas.

Opera, regis, atsiduria ne tik teatro kritikos paraštėse, bet ir iš įvairių kartų muzikologų teko ne sykį girdėti, kad opera neva nėra ta „tikroji muzika“. Ar Jums teko patirti, kad kolegos muzikologai nuvertintų operos žanrą? Kokie jų argumentai?

Yra jaunesnių kolegų, kuriems operos teatras visiškai neįdomus. Turbūt šiuolaikiniams jauniems žmonėms operos spektaklis turi būti aktualesnis, režisūriškai stiprus tam, kad atkreiptų dėmesį į pačią operą kaip muzikinį veikalą. Lietuvoje daugiausia statomos XIX amžiaus operos, dar repertuare turime šiek tiek XVIII amžiaus pabaigos ir XX amžiaus pirmosios pusės kanoninių kūrinių. Tad vyrauja rutininis Verdi, Puccini, Wagnerio teatras – ne visiems įdomi šio laikotarpio muzika; jauni kritikai dažnai ieško naujesnės, šviežesnės, sudėtingesnės muzikos, todėl koks nors Vincenzo Bellini niekaip negali išpildyti tokių lūkesčių. Žinoma, jeigu visas operas statytų Robertas Wilsonas ar Romeo Castellucci, arba dainuotų Asmik Grigorian ir kiti patys geriausi dainininkai – tai, neabejoju, opera būtų pats populiariausias žanras. Taigi meilės operai nepaskatina ir visokie vidutinės kokybės spektakliai bei atlikimas. Manau, kad kino filme „Graži moteris“ („Pretty Woman“, rež. Garry Marshall) pagautas labai teisingas momentas – antreprenieris į operos teatrą atsiveda prostitutę ir sako maždaug taip: „Atkreipk dėmesį, ar tau patiks, nes nuo pirmo karto, kai pamatai operos spektaklį, paaiškėja, ar visą gyvenimą būsi operos fanas, ar jau niekada nebenorėsi

patekti į operą“. Tad pritarčiau, kad ir kritikui labai svarbi pirmoji patirtis.

Kokias šiuo metu įžvelgiate stiprybes ir trūkumus Lietuvos operos scenoje? Apie tai jau esame kalbėjusios beveik prieš dešimt metų! – gal kas per tą laiką pasikeitė?

Pradėčiau nuo spragų – mūsų nacionaliniai režisieriai, kurių turime išties daug, per mažai domisi opera. Įvardyti galėčiau tik Gintarą Varną bei Kaune statantį aktorių Kęstutį Jakštą. Pavyzdžiui, Kaune esu mačiusi šmaikščių, visai žavingų Muzikinio teatro pastatymų. Tačiau operos režisieriaus profesija Lietuvoje nesiformuoja, net ir Varnas labai retai stato operas. Dabar naujoji LNOBT vadovybė jam siūlo tai daryti, tačiau Varnas nori vienokių kūrinių, teatrui labiau reikia kažko kito... Matyt, vis tiek kaip nors susitars.

Pasigendu dramos teatro režisierių domėjimosi operos scena. Štai dizaineriai, kostiumų dailininkai, scenografai – jie mielai dirba operos pastatymuose, jei tik režisieriai juos pakviečia. Opera jiems suteikia erdvės atsiskleisti, realizuoti originalesnes vizijas, tad manau, jog dailininkų ir scenografų tikrai nestinga. Bet režisierių, kurie patys būtų suinteresuoti opera, ja domėtusi, o ne žvelgtų į žanrą tik taip, kad „teatras užsakė, todėl reikia padaryti“ – tai yra spraga, ir kur kas didesnė negu operos kritikos trūkumas.

Iš gerųjų tendencijų išskirčiau tai, kad pagaliau repertuare atsiranda XX amžiaus operos klasika. Nacionalinėje scenoje jau turime Bėlos Bartoko „Hercogo Mėlynbarzdžio pilį“, Klaipėdoje – Eduardo Balsio „Klionę į Tilžę“, užsakoma ir naujų veikalų – pavyzdžiui, Onutės Narbutaitės „Kornetas“. Taip pat Ritos Mačiliūnaitės šokio opera „Amžinybė ir viena diena“ – tai apskritai kryžminio žanro kūrinys. Svarbu, kad atsiranda naujų muzikinio teatro reiškinių, nebūtinai grynų opera. Tokie spektakliai pritraukia naujos publikos, kuriai Verdi ar Bellini kūryba neįdomi.

Norėčiau sugrįžti prie pirmojo Jūsų pastebėjimo, kad garsėjame kaip pripažintų režisierių šalis, tačiau tie režisieriai Lietuvos operos scenoje kuria labai retai arba išvis nesiima operos. Kaip manote, ar tai yra teatrų pasirinktos krypties problema, ar vis dėlto liudija pačių režisierių iniciatyvos stoką? Šiaip ar taip, bandymų būta. Pavyzdžiui, 2013 metais režisierius Artūras Areima statė Charles'io Gounod „Faustą“⁴² – spektaklis parodytas tik vieną kartą. Tad net jei-ku jauni kūrėjai ir domisi klasikine opera, tačiau tokio žanro spektaklių nepastatys mažame kolektyve ir minimaliomis sąnaudomis, o į didžiąsias muzikinio teatro scenas tradiciškai kviečiami dirbti tik vadinamieji didieji vardai.

Kadangi opera yra išties labai brangiai kainuojantis menas, tai teatrui nelinkę eksperimentuoti ir kviesti jaunosios kartos režisierius. Be abejo, Jūs teisi, kad jauniems nėra sukurta jokia bazė, nėra nuo ko pradėti.

Man kilo mintis ir apie amžiną atlsį režisieriaus Eimunto Nekrošiaus fenomeną operos teatre. Ir man atrodo, kad kaip tik dėl Nekrošiaus pastatymų labiausiai išsiskyrė muzikologų ir teatrologų nuomonės. Teatro kritikai jo operos spektakliuose vis tiek vertino metaforų teatrą, ypač Verdi „Otele“

(LNOBT, 2011). Galbūt tik Wagnerio „Valkirija“ (LNOBT, 2007) teatrologai taip pat nebuvo itin sužavėti. Tačiau man Nekrošiaus „Otelas“ patvirtino, jog tai yra režisierius, kuris negirdi muzikos arba muzika jį baugina. Opera tarsi tapo dramos spektakliu, kuriame dainininkai vis tiek turi atlikti arijas ir nebėra galimybių ištęsti arba sutrumpinti vienos ar kitos scenos – tai labai mėgo Nekrošius. Jokių būdų negaliu tvirtinti, kad spektaklis buvo nevykęs, neteisingas ar nemokšiškas... Bet kaip operos spektaklis šis „Otelas“ turėjo labai didelių ydų, svarbūs momentai liko neišgirsti. Gaila, kad neteko matyti Nekrošiaus režisuotos Modesto Musorgskio operos „Borisas Godunovas“ (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino Florencijoje, 2005) – tikėtina, kad muzikos ir dramos dermės požiūriu tai buvo sėkmingesnis spektaklis, nes šioje operoje yra labai daug įvykių, o siužetas – realistinis, bet ten laisviau galima prigalvoti įvairių simbolių ir metaforų.

Manau, kad jaunosios kartos režisieriai į muzikinį teatrą gali ateiti kurdami naujuosius žanrus – pavyzdžiui, šokio operas arba tą žanrinę įvairovę, kuriai atstovauja prodiuserinė kompanija „Operomanija“. Kas žino, gal kada nors režisierė Rugilė Barzdžiukaitė ims ir susidomės „Faustu“ ar dar kuo nors iš tradicinio repertuaro. Kol kas jai tai neįdomu – dabar jos kitoks kūrybos etapas, bet tokiais keliais žmonės ateina ir į didžiąsias operos scenas.

Muzikologė Jūratė Katinaitė per savo parašytos knygos „Karalių kuria aplinka“ apie operos solistą VACLAVĄ DAUNORĄ pristatymą Lietuvos nacionaliniame operos ir baletų teatre.

Raimondo PAKNIO nuotrauka





Muzikologai Jūratė Katinaitė ir Edmundas Gedgaudas. Vaidoto OKULIČ-KAZARINO nuotrauka

Kaip manote, kiek operos kritika(s) turi realios galios veikti teatro repertuaro formavimo kryptį arba skatinti spektaklių atlikimo kokybės pokyčius?

Tikriausiai kažkiek gali – kiek apskritai kritiko vertinimas gali būti aktualus. Tik jeigu dainininkui nebesiseka išdainuoti partijos – tai jokia kritika nepadės, dėl to esu labai atsargi rašydama apie solistus. Vertindama režisieriaus darbą esu griežtesnė, nes režisieriaus įgyvendintos idėjos atskleidžia jo kompetencijas ir išprusimą. O dainininkas gali turėti milžinišką kompetenciją ir pačią gražiausią kūrybinę biografiją, tačiau kartais būna, kad nepavyksta išdainuoti, galbūt pasiekti aukštos kokybės atlikimo neleidžia sveikata – tai labai jautrūs aspektai. Dėl to neverta rašyti, kad spektaklis buvo sudainuotas visiškai prastai – juk solistas pats tai žino, kam jį dar ir recenzijoje sukalti į žemę? Visi dainininkai stengiasi gerai padainuoti kiekviename spektaklyje – taip yra ir dėl konkurencijos, ir dėl įvaizdžio: kas gi norės padainuoti partiją „puse lūpų“, teisindamasis, neva spektaklis rodomas mažesniame teatre, o jau žymesnėje scenoje sukaups visas jėgas ir padainuos geriau? Operos solistai bet kokiame spektaklyje – Klaipėdoje, Vilniuje ar Niujorke – stengiasi pasirodyti maksimaliai gerai, nes niekada nežinai, kas išgirs kaip tik tą spektaklį. Tad recenzentui aiškinti, jog dainininkas prastai dainuoja – beprasmiškas reikalas, taip galima žmogų tik sužlugdyti. Apsvarstyti arba kritikuoti labiau verta tam tikrus stilistinius dalykus, atlikėjo vaidybą ar vaidmens traktuotę. Užtat galima duoti velnių dirigentams. Štai savo paskutinė-

je recenzijoje apie Sergejaus Prokofjevo „Lošęją“ (LNOBT, 2020) aptariau dirigento ir orkestro darbą. Pasirodo, kai kurie orkestrantai išsiseidė, netgi mane pasiekė gandai, kad orkestre vyksta debatai dėl mano recenzijos. Tai jau gerai, nes debatai yra geriau negu tylą.

Opera jau šimtmečius įvardijama kaip nepaliaujamai „mirštantis“ žanras, nors kaip tik, regis, turi net labai geras perspektyvas. O kokią numanote Lietuvoje būsiant operos kritikos ateitį? Ar kritika žengia koja kojon su operos teatro raida?

Kažkiek gal šlubuodama, o kartais ir užbėgdama už akių – kritika išgyvena labai įvairius etapus. Bet jos perspektyvos negali būti atsiestos nuo paties muzikinio teatro gyvenimo. Jeigu operos pasaulyje vyks įdomūs reiškiniai, tuomet atsiras ir tų, kurie norės apie juos rašyti. Jeigu opera bus neįdomi, tuomet ir kritikai žvelgs formaliau. Kai operinis gyvenimas klostosi dinamiškai – tai kaipmat atsispindi ir kritikoje.

Rima JŪRAITĖ

Šis interviu priklauso publikacijų ciklui „Lietuvos operos kultūrai – 100 metų“, kuris iš dalies finansuojamas Lietuvos kultūros tarybos suteiktos individualios stipendijos lėšomis.

¹ Žr.: Rima JŪRAITĖ. Nacionalinės operos repertuaras: stabilus grožis ar nauji posūkiai? // Menų faktūra: 2012, sausio 20. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=64646>

² Baltijos kamerinio operos teatro prodiusuotas spektaklis, 2013 m. kovo 20 d. rodytas Teatro arenoje, Vilniuje.

Gianna VALENTI

ŠOKIO DRAMATURGIJOS PJŪVIS

Italų choreografė Gianna VALENTI, kuri yra susipažinusi ir su Lietuvos šiuolaikinio šokio scena (čia dirbo XX a. paskutiniojo dešimtmečio viduryje), svarsto apie šiuolaikinio šokio dramaturgiją. Šokio dramaturgo sąvoka ir pareigybė Europos šiuolaikiniame šokyje kaip tik ir pradėjo tvirtintis XX a. paskutiniajame dešimtmetyje kaip atsakas į esmingus struktūrinius pokyčius šokio kūrimo procese. Šokėjai palaipsniui įgavo naują kūrėjo ir dramaturgo tapatybę, o choreografai pradėjo plėtoti bendradarbiavimu pagrįstus kūrybos metodus.

Mūsų visata – tai „saujelė elementarių dalelių rūšių, kurios nuolat vibruoja ir svyruoja tarp egzistencijos ir nebūties ir spiečiasi kosmose, net jei atrodo, kad tenai nieko nėra, susijungia į begalybę tarsi kosminės abėcėlės raidės, kad galėtų papasakoti neaprėpiamą galaktikų, nesuskaičiuojamų žvaigždžių, saulės spindulių, kalnų, miškų ir javų laukų, vakarėliuose besišypsančių jaunų veidų ir naktinio žvaigždėmis nusagstyto dangaus istoriją“.

Carlo Rovelli¹

CROSSING DANCE DRAMATURGY

The Italian choreographer Gianna VALENTI, who is familiar with the contemporary dance scene in Lithuania and worked here in the mid-1990s, presents her ideas on contemporary dance dramaturgy.

The presence of a dance dramaturg became a widespread phenomenon in the world of European contemporary dance in the 1990s, as a response to deep structural changes in compositional processes. Dancers took on a new creative and dramaturgical identity, and choreographers brought forward new collaborative compositional methods that took shape within non-linear and complex choreographic processes. Over the centuries, theatrical dance has produced compositional practices in choreography that are determined historically. Each epoch has proposed a set of codes, conventions and relations that determined a specific dramaturgical vision. The complexity of choreographic methods and dramaturgical visions in the new millennium calls attention to the shifting identity of the dance dramaturg, and to the need for dramaturgical awareness in both dancers and choreographers.

Contemporary dance bodies are trained in multiple dance techniques, and should be exposed to compositional practices and coached in dramaturgical awareness, making it possible for new choreographic paradigms to occupy a space and take on a physical presence.

ŠOKANTYS KŪNAI

Pastaraisiais dviem praėjusio amžiaus dešimtmečiais ir pirmojoje naujo tūkstantmečio pusėje šokantys šiuolaikiniai kūnai šoko ir šoka scenoje įkūnydami asmeninius pasakojimus, atvirus personažus, kasdienes istorijas, pažeidžiamas tapatybes, asmeniškai sukurta choreografinę medžiagą ir bendradarbiauja scenoje įkūnydami žinojimą. Šokantys kūnai įveikia visas fizines kliūtis, tačiau tuo pat metu jie yra paprasti žmonės, savo šokį siejantys su nescenine ir neteatrine realybe. Šokantys kūnai įžemina ir alina save tam, kad įkūnytų kasdienybę, tačiau tuo pat metu jie peržengia šios kasdienybės ribas.

Šokantys šiuolaikiniai kūnai šokio, teatro ir performanso spektakliuose yra daugialypiai kūnai. Tai daugybė kūnų, patyrusių skirtingas mokymo sistemas, ir daugiakultūriai kūnai, išmokyti pagal skirtingų kultūrų sistemas. Jie taip pat yra ir keliaujantys kūnai. Jie – daugiasluoksniai kūnai, kurių judantį ir šokantį identitetą sudaro ir sceninio, ir populiarinio šokio technika, šokio mokyklų, sportinių gebėjimų, choreografinių metodų, žodinio atlikimo gebėjimų, fizinių aktorinio meistriškumo žinių ir kitų menų sričių tarpdisciplininių įgūdžių sudėtingumas.

Mano aktoriai ir šokėjai, rašė Janas Fabre praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio pabaigoje, yra žmonės – „kiekvienas su savo jausmais, savo istorija, savo trūkumais“². Taip pat ir Lloydas Newsonas, su kuriuo kaip mokytoju susipažinau praėjusio amžiaus dešimtajame dešimtmetyje Londone, visada kalbėjo apie savo šokėjus, aktorius ir atlikėjus kaip apie išraiškingai improvizuojančius žmones, kūrybinio darbo metu nebijančius būti pažeidžiamais, nebijančius atsiskleisti, inicijuoti. Iš susitikimo su Alainu Plateliu 2000 metais Milane savo užrašų knygelėje esu pasižymėjusi citatą: „Atlikėjai nuolatos peržengia tai, kas įprasta ir kasdieniška. Tačiau jie

yra paprasti žmonės. Jų didvyriškumas pasireiškia gebėjimu susidoroti su tam tikrais scenos elementais ir gebėjimu veikti šiame gyvenime Žemėje. Man įdomu, kokie gebėjimai padaro juos nepakartojamus kaip asmenybes ir kaip atlikėjus⁴³. 2010 metais prieš spektaklio „Out of Context – for Pina“ premjerą Turine, Italijoje, Platelis kalbėdamasis su šokio žurnaliste Chiara Castellazzi pasakojo apie savo norą „scenoje parodyti žmones, su kuriais žiūrovai galėtų suartėti tiek, kad jaustų, tarsi šie pažįsta atlikėjus asmeniškai ir mato juos ne kaip atlikėjus ar šokėjus, bet kaip paprastus žmones, norinčius su mumis pasidalyti asmeninėmis istorijomis“. Jis pripažįsta, kad sprendimas scenoje rodyti ir traktuoti šokėjus ar atlikėjus kaip asmenybes buvo novatoriškas įvykis, pakeitęs choreografinį procesą, kai Pina Bausch „praėjusio amžiaus aštuntojo dešimtmečio pabaigoje ir devintojo pradžioje parodė mums šokėjus – ne žmones, galinčius tiesiog judėti, bet žmones, turinčius tapatybę, vardą, asmenybę“⁴⁴.

ŠOKANTYS KŪNAI IR CHOREOGRAFO KŪNAS

Pina Bausch, 1977 metais kurdama spektaklį „Blaubart“, „ėmė pateikinti šokėjams įvairių klausimų, į kuriuos jie privalėjo atsakyti bet kokiomis priemonėmis – judesiu ar kalba – ir nekurti aiškios takoskyros tarp fiziškai išlavintų kūnų ir kasdienių kūnų“, – rašo šokio dramaturgė profesorė Kathleen Profeta; ir taip Bausch „veiksmingai pasiūlė keisti choreografo, kaip žinančio visus atsakymus, sąvoką į choreografo, kaip keliančio generatyvius klausimus, sąvoką“⁴⁵. Kelti klausimus yra neabejotinai santykinis ir produktyvus metodas repetitijų metu, taigi – po to, kai Bausch sukūrė spektaklį „Blaubart“, šis principas imtas taikyti daugelyje kitų kūrybos praktikų. Šios kūrybos praktikos signalizuoja, kad choreografinio proceso identitetas ir naujų kūrybingų šokėjų bei choreografų tapatybės yra pasikeitusios. Profeta atkreipia dėmesį į tai, kad pokytis vyksta choreografinėje leksikoje – nuo „kurti šokį trupei“ iki „kurti šokį kartu su šokėjų trupe“. Naudininko linksnis (teksto anglų kalba versijoje vartojamas prielinksnis – *making a dance on a company* – I. G.) čia vaizduoja šokį kaip kažką, nuleidžiamą iš viršaus ir apačią hierarchiniu susitarimu“. Prielinksnis *su* „signalizuoja komandinį bendros kūrybos (angl. *devised* – I. G.) procesą“⁴⁶.

Repeticijose, kai šokėjai ir choreografai tyrinėja įvairius savitarpio santykius ir ieško naujų choreografinių būdų, šokėjų kūnai tampa įkūnytomis žiniomis, o dirbant jiems suteikiamas pasitikėjimas, ir jie taip pat prisiima atsakomybę už choreografijos sukūrimą. 2010-aisiais interviu metu Alainas Platelis pateikė sutelktą ir kartu jautrų naujų dinamiškų kūrybos procesų vaizdą: „Darbas tęsiasi studijoje. Čia tarp manęs ir šokėjų vyksta tarsi savotiški mainai, praturtinantys abi puses. Jaučiu, kad mane itin praturtina mano šokėjai, ir jei kuriu spektaklius, tai tik dėl savo šokėjų atlikto darbo ir dėl to, ką jie man parodo per repeticijas. Esu „vardas“, kurio klausiamas... Nelaikau savęs *maître* ar *guru*⁴⁷. Mano užrašų knygelėje iš susitikimo su Plateliu 2000 metais Milane taip pat įrašyta: „Mes ilgai dirbame prie improvizacijos užduočių, o kiekvienam atlikėjui esu sukūręs atskirus dokumentų segtuvus. Drauge aptariame, kaip toliau dirbti, ką toliau tęsti: kartais

reikia apsistoti ties detalėmis, kartais – ties didesnėmis spektaklio dalimis... Po kelių mėnesių darbo pradedu rašyti scenarijų. Pradedu dirbti su dviem žmonėmis scenoje... Likusieji turi sąveikauti“. Šie šokėjai imasi veiksmų, kad sugeneruotų žinias apie šokį. Savo kūnais šokėjai nuolat bendrauja su choreografo kūnu, jiems suteikiamas pasitikėjimas ir atsakomybė repetuojant įpūsti gyvybės įvairioms pereinamojo laikotarpio kūrybinėms medžiagoms, taip pat jiems suteikiamas pasitikėjimas kurti ir apibrėžti kūrybinę medžiagą, numatytą galutinei sceninio darbo versijai.

2016 metais turėjau galimybę stebėti spektaklį „Legítimo / Rezo“, sumodeliuotą tarsi choreografinę paskaitą, atskleidžianti kompozicijos metodus, kuriuos atlikėja Jone San Martin išplėtojo kartu su Williamu Forsythe'u per daugiau nei du dešimtmečius trukusius šokėjos ir choreografo savitarpio santykius. Šokėja, sakė ji publikai, prisiima choreografinę atsakomybę ir pasitiki choreografu, „o patys gražiausi dalykai nutinka tada, kai nežinome, kas iš tiesų vyksta“. Procesas frazuoti šokio medžiagą dviem kryptimis – šokėjos ir choreografo – buvo apibūdintas žodžiais ir vizualizuotas kaip kamuoliuko metimo veiksmas: „Forsythe'as kamuoliuką paduoda pirmas, šokėja kamuoliuką pagauna, įvertina ir grąžina choreografui keisdama kamuoliuko trajektoriją“. Vėliau ji publikai iliustravo kūrybos procesą rodydama nenutrūkstamas choreografinių frazių ištraukas, įvardytas „kartomis“, atliekamas pradedant nuo jos šokančio kūno ir pereinant prie choreografo kūno, o paskui – pradedant nuo jos šokančio kūno ir pereinant prie kitų šokančių kūnų⁴⁸.

Visgi net Alaino Platelio repeticijose, kur improvizacijos metodai yra absoliučiai nutolę nuo Forsythe'o improvizacinių technikų (angl. *Improvisation Technologies* – I. G.), dirbdami šokėjai choreografinę atsakomybę dalijasi ne tik su choreografu, bet ir su kitais šokėjais – jie nuolat perduoda atsakomybę, naujai išdėsto ir perfrazuoja choreografinę medžiagą pagal kompozicijos metodą, choreografo vadinamą *Danse Bâtarde*. „Šokėjai kuria šokį, neatsiejamą nuo asmeninių istorijų, nuo pačios asmenybės, nuo biografinių faktų, ir man smalsu, kaip jie veikia vienas kitą. Tai tam tikras darbo metodas, kurį taikau jau ilgą laiką. Aš paprasčiau kelių šokėjų sukurti frazę, vėliau paprasčiau kitų šokėjų išplėtoti tą frazę; mes tęsiame šį mainų procesą, kol galiausiai turime šokį, kurio nebeįstengiamo apibūdinti“⁴⁹.

Ar galite pajusti tokių repeticijų atmosferą? Kuo ši atmosfera skiriasi nuo tų repeticijų, kuriose jūs formuojate frazę, įvardydami žingsnius arba vienas paskui kitą struktūruodami judesius junginius pagal choreografo iš anksto sugalvotą planą ar viziją, taikomą konkrečiam kūnui ar šokėjų grupei? Plėtojant choreografiją linijiniu būdu, veiksmo taškai fiksuojami ir jungiami vienas paskui kitą, jie egzistuoja *prieš* ir *po* būsenose. Taikant naujus bendro šokio frazių kūrimo metodus, informacija gali šokinėti, būti praleista ar įtraukta, skirtingi informacijos šaltiniai gali persidengti ar sutankėti, informacija gali vienu metu pasklisti keliomis kryptimis, „užkrėsti“ jau esamą medžiagą ar įsileisti naujus skirtingų šokėjų informacinius klotus, ji gali pripažinti nuolatines modifikacijas ir netgi svarstyti ištrintas dalis ar tuštumas. Choreografų kūnai tampa labai jautriais stebėjimo ir įrašymo prietaisais, jų pra-

šoma suteikti grįžtamąjį ryšį arba, be perstojo komunikuojant su šokėjų kūnais, savo atsakymais ar pasiūlymais praturtinti šokio kūrimo procesą. Tokiai akimirkai visiškai atsidadę choreografų kūnai savo fiziniiais, protiniais ir intuityviais gebėjimais įkūnija atsakomybės jausmą ir, dalydamiesi repetacijų erdve, tuo pat metu suteikia pasitikėjimo šokėjų kūnams.

ŠOKIO DRAMATURGUI VEIKIANT

Naujai išdėstyti kūnus repetacijų erdvėse, kurti naujus šokėjų ir choreografų bendradarbiavimo santykius, šokėjų kūnams priskirti naują choreografinį identitetą, taikyti naujus nelineinius kompozicijos metodus, liudyti naujus choreografo įgūdžius – gebėjimą įsiklausyti ir skaityti šokėjų asmeninę choreografinę medžiagą, šokėjų kūnais transliuoti naujas daugiasluoksnes tarpasritines žinias, neegzistuojant detaliam choreografiniam planui ir įtraukiant darbo metu atrastas tiesas – visa tai yra aspektai, atskleidžiantys naują choreografinę tikrovę. Nauji choreografiniai kūriniai juda tokia linkme, kuri leidžia susiklostyti įvairioms nežinomoms kryptims. Kryptims, kurios vėliau gali būti išbrauktos, perkeltos į pradžią ar pabaigą, ištrintos, pakartotos, pasikeitusios ar pakeistos, nutildytos, perkeltos į šoną, atkartotos kaip priešprieša, susijusios per atstumą, išdėstytos tėkmėje, netgi inscenuotos joms benykstant.

Nauji choreografiniai kūriniai nebejudą pagal tiksliai nubrėžtas trajektorijas, o naujomis judesio struktūromis atspindi kvantinės mechanikos pasaulį:

„Eksperimentai su dalelėmis mus išmokė, kad pasaulis yra nenutrūkstamas, nenustygstantis kūnų spiečius; nuolatinis ėjimas į šviesą ir efemeriskų organizmų išnykimas... Tai įvykių, o ne daiktų pasaulis.“; „Atrodytų, lyg Dievas būtų sukūręs tikrovę ne storai nubrėždamas jos liniją, o tik parodydamas jos blankų punktyrą.“ CARLO ROVELLI¹⁰

Praėjusio amžiaus dešimtojo dešimtmečio viduryje Europoje sukuriamuose spektakliuose ir choreografijose atsiranda šokio dramaturgas, figūruodamas šiuose naujuose nelineiji-

niuose, netolydžiuose, mobiliuose ir sudėtinguose kūrinuose. Kaip tik tuo metu Marianne Van Kerkhoven rašo, kad šis kompleksiskumas ir yra šokio dramaturgo atsiradimo priežastis, nes „pavienis“ asmuo choreografiniame procese nebūtinai struktūrinių priemonių, kad galėtų suvaldyti realybės sudėtingumą“. Anot jos, tokia dramaturgija yra „gebėjimai, padedantys spręsti kompleksiskumą“¹¹.

ŠOKIO DRAMATURGIJOS PJŪVIS

Savo kūryboje įkūnijau poslinkį nuo aiškių linijinių choreografinių procesų prie neplanuotų daugiakrypčių choreografinių srautų. Kai 1992 metais pradėjau kurti choreografiją, prieš susitikdama su šokėjais daug tyrinėjau, braižiau ir rengiau šokio medžiagą (judesius ir judesių frazes). Tačiau aš jau turėjau daugiasritinę šokio pasaulio viziją ir savo kūryboje taikiau svarias dramaturgines žinias. Šios žinios išsaknijo man studijuojant pas Susaną Leigh Foster Kalifornijos universitete Riversaide. Foster teorinis ir tuo pat metu įkūnytas mąstymas bei choreografinis mokymas lavino mano intelektualius gebėjimus kelti klausimus ir sekti asmeninėmis vizijomis, neatsiejamomis nuo mano pedagoginio ir choreografinio identiteto. Riversaide taip pat dirbau su Heidi Gilpin, tuometine Williamo Forsythe'o dramaturge, maitinusia mane šokio kaip tarpdisciplininio meno vizija ir drąsinusia mane pasitikėti tarpdisciplininės minties idėjomis.

1994-aisiais kaip jauna Europos menininkė buvau išrinkta studijuoti Amsterdamo vasaros universitete pas Marianne Van Kerkhoven ir Hansą Thiesą Lehmanną¹². Tais mėnesiais dirbau Vilniuje, kūriau choreografiją apie Vilniaus žydų bendruomenę Muzikinio veiksmo festivaliui. Darbas su neatsitiktinės logikos pavyzdžiais ir bendravimas su menininkais, savo kūryboje išgyvenančiais panašias problemas, suteikė man pasitikėjimo ieškoti į procesą orientuoto darbo būdo. Tai nėra vien žodžių žaismas, nes panirau į nežinią ir tapau pažeidžiama. Čia pat kuriant teko ieškoti atsakymų, teko vienu metu keliomis kryptimis atverti įvairias sudėtingas kūrinio dalis, atsisakyti ankstesnių suplanuotų vizijų. Teko išeiti iš

Spektaklio „Tauberbach“ scena. *les ballets C de la B*, choreografas – Alain Platel.
Kadrai iš videofilmo „ImPulsTanz“, 2014



„Ar galime apie tai pasikalbėti?“ *DV8 Physical Theatre*, choreografas – Lloyd Newson. Fotografai – Oliver MANZI, Matt NETTHEIM, Gergoe NAGY





„Giesmė sunerimusiai sielai“. Vilniaus šokio projektas. Nuo viršaus pagal laikrodžio rodyklę: Birutė Banevičiūtė, Sigita Mikalauskaitė, Vita Mozūraitė, Rasa Alksnytė, Gianna Valenti. Florencijos šokio festivalis, 1995. Fotografas – Luca BIANCHI

komforto zonos, kai braižiau scenas ir sprendžiau, kaip jas plėtoti keliaujant nuo vienos scenos prie kitos. Prieš einant į repeticiją teko atsisakyti jau apmąstytų judesių junginių. Teko pasitikėti čia pat vykstančiais procesais. Teko pasitikėti faktu, kad „viskas, kas vyksta“, gali pasiūlyti atsakymus ir atverti dar daugiau prasmingesnių klausimų. Teko pasitikėti darbine medžiaga, nes ateina laikas, kai šią medžiagą reikia atiduoti savo žiūrovams. Teko pasitikėti stebėtiniais išlaisvin-

tos kūrybinės medžiagos atskambiais ir pripažinti, kad žiūrovai yra nepriklausomi, kai kuria asmeninius pasakojimus.

„Toks darbo būdas grindžiamas įsitikinimu, kad kai pasaulis ir gyvenimas nesiūlo savo prasmės, galbūt tuomet iš viso nėra jokios prasmės, o pjesės pastatymas gali būti laikomas siekiu suprasti gyvenimą... Tokiame pasaulio vaizdinyje priežastingumo ir linijiniškumo ryšiai praranda savo svorį.“ MARIANNE VAN KERKHOVEN¹³

Darbas Amsterdame 1994 metais pagilino mano dramaturgines žinias ir leido naudotis kur kas sudėtingesnėmis ir nuolat besikeičiančiomis choreografinėmis struktūromis. Ir nors savo vaizduotėje atvėriau ir priėmiau sudėtingus daugiasluoksnius bei rimto dėmesio reikalaujančius choreografinius procesus, Marianne Van Kerkhoven įkvėpė mane pasitikėti choreografinio proceso pažeidžiamumu, įkvėpė pasitikėti šokėjais kaip paprastais žmonėmis ir kaip atlikėjais bei suteikė man jėgų apsaugoti jų pažeidžiamumą. Jei nustojate kurti pagal iš anksto detalizuotas kompozicijas galimybes, turite įgyti drąsos valdyti ne tik savo, bet ir šokėjų pažeidžiamumą. Turite besąlygiškai pasitikėti savo gebėjimais suvokti veiksmus, kuriuos išryškinate kintant kūrybiniam procesui, ir visiškai atsiduoti šiems savo intuityviems įgūdžiams.

Tais metais savo užrašų knygelėje pasižymėjau, kad choreografinė kompozicija – tai „laikinių ir galimų kompozicinių junginių ieškojimas“¹⁴, „kūrybinė transformacija, iš kurios darbo metu gimsta reikšmė ir forma“¹⁵, tai kelionė, siekianti atskleisti prasmę, užuot projektavusi savo ribas, tai pasitikėjimas pažeidžiamumu, tikslo poreikį keičiantis atviros krypties vizija, įveikiantis poreikį būti aiškiu, atsisakantis tobulumo paieškų.

„Priimkim našta šių sunkių laikų. Ir būkim atviri, nors ir sunku“. William Shakespeare, „Karalius Lyras“.

(Vertė Antanas Danielius)

Darbas Amsterdame taip pat paskatino atsiverti esamam laikui ir pasauliui, kuriame gyvenau. Rašydama šį straipsnį Lietuvos kultūros leidiniui, noriu prisiminti kelis savo choreografinius kūrinius, sukurtus kaip atsaką į tuos laikus, kuriais gyvenau; kūrinius, sukurtus ir parodytus Lietuvoje. Nuo 1993 metų kūriau darbą apie baimę – „Sapnavau, kad pasaulis nustojo buvęs“ (angl. *I dreamt that the World had come to a Stop*). Tuo metu jauniems studentams aktoriams ir jauniems šokėjams nebuvo lengva bręsti sumaišties laikais, keičiantis visuomeniniams, kultūriniais bei ekonominiais įsitikinimams. Mes vaidinome baimę, šokome išgasties veiksmus, o pagrindiniu dramaturgijos šaltiniu tapo Oliverio Sackso knyga „Awakenings“, skatinusi toliau plėsti meninius ieškojimus. Knygoje buvo aprašomi vaizdai, pasakojimai, svajonės, poetinė manija ir fizinė dinamika, simbolizuojantys pasaulyje egzistuojančią baimę, o juos mes išvertėme arba, kitaip tariant, paverėme fizine ir emocine kalba. Čia, šiame straipsnyje, jau minėjau kūrinių, kurį sumaniau kurti norėdama pagerbti Vilniaus žydų bendruomenę ir dingusį Vilnių, kažkada vadintą „Šiaurės Jeruzale“. Skaitydama rašytinius šaltinius, žiūrėdama archyvinę filmų medžiagą, rinkdama istorines nuotraukas, taip pat mokydama tradicinių ir ritualinių žydų gestų, fiziškai eidama ir gyvendama apleistose miesto geto erdvėse, žydų misticismo knygoje ieškodama verbalinių ir struktūrinių taisyklių manipuliacijų kaip choreografinės kompozicijos šaltinio, darbavau prie „Giesmės sunerimusiai sielai“ (angl. *Chant to a Restless Soul*) keturioms šokėjoms. 1994 metais kūriau spektaklį „Nes atmintis yra vienintelė mano palydovė“ (angl. *Because Memory is my Sole Companion*) šešiems aktoriams apie jų asmeninius

vaikystės prisiminimus. Pareiškiau norą dirbti pasiremama sovietmečio pradinių klasių vadovėliais, tačiau darbas pakrypo intymesnės raiškos linkme, o istoriniai ir visuomeniniai aspektai pasirodė esantys trumpi nenutrūkstančio prisiminimų srauto fragmentai. 1996-aisiais šokio spektaklis „Virimas – vienatvės darbas“ (angl. *Cooking is a Solitary Work*) trims šokėjoms ir vienai aktorei pasakojo, ką reiškia būti jauna moterimi, jauna menininke, užaugusia sparčių pokyčių laikais, besistengiančia pasirinkti sau kelią iš daugialypio informacijos šaltinių srauto – mamų, močiucių, visuomenės, žurnalų moterims, kasdieninių pokalbių ir įsiklausymo į sielos gelmes. Daug informacijos šaltinių surinkome iš žiniasklaidos ir visuomenės, o šokėjos repetuodamos turėjo plėtoti asmenines istorijas kaip tyriminę šokio medžiagą.

ŠOKIO DRAMATURGAS NAUJOS CHOREOGRAFIJOS SPEKTAKLIUOSE

Šokio dramaturgas kartu su choreografu ir šokėjais įsitraukia į šokio spektaklio kūrimą, ir kaip tik šiame unikaliame procese (kiekvienas procesas yra vis kitoks) sukuriamas išskirtinis dramaturgo (-ės) darbo metodas. Šokio dramaturgas juda choreografo asmeniniame, teoriniame ir fiziniame pasaulyje. Tai išskirtinė patirtis. Būdama išskirtinė, ši patirtis nekuria tolesnių patirčių modelių. Choreografų darbas yra unikalus šokio kūrimo procesas. Dėl šio unikalumo šokio dramaturgai ieško santykių, siejančių juos ir su atlikėjais, ir su choreografu. Jie taip pat stengiasi rasti savo poziciją visame kūrybiniame procese – nuo pirmųjų idėjų žingsnių iki spektaklio rodymo žiūrovams. Dramaturgai taip pat gali ieškoti tinkamų veiksmų, šiuos perduodami choreografui, ir ieškoti medžiagos šokėjams, ją rinkdami iš įvairių šaltinių. Jiems gali tekti padėti choreografui ieškoti būdų, kaip idėjas, koncepcijas, vaizdinę ir rašytinę medžiagą paversti įkūnytomis žiniomis, arba gali tekti pagelbėti choreografui išsirinkti šokėjus tuomet, kai išskirtiniai gebėjimai ir jų asmenybės savaime tampa dramaturgine medžiaga.

Hildegard De Vuyst, nuo 1995-ųjų dirbusi su Alainu Platelio, pasakoja, kad „Alaino Platelio darbuose yra daug dramaturgijos, susijusios pirmiausia su šokėjų pasirinkimu, nes Platelis remiasi šokėjų asmeninėmis istorijomis. Jam aktualūs skirtumai, todėl jis ieško skirtingos prigimties, skirtingų religijų, skirtingų rasių, skirtingų kultūrinių sluoksnių žmonių, nes toks pasirinkimas jam jau suteikia daug darbinės medžiagos. Taigi prieš pradėdant kurti spektaklį egzistuoja daug dramaturginės veiklos, o vėliau pamažu atsiranda įvairių kūrybiniam procesui pritaikomų dramaturginių metodų“¹⁶.

Heidi Gilpin dalijasi labai skirtingu pasakojimu apie darbo patirtį Williamo Forsythe'o kūrybos pasaulyje ir pabrėžia, kad jos tarpusavio santykiai su Forsythe'u ir jo šokėjais yra unikalūs ir negali būti atkurti jai dirbant su kitais choreografais: „Manau, kad padėdų išreikšti galimas kalbines, matematiškai mokslines idėjas kita forma ir stengiuosi drauge su choreografu sukurti pagrindą mūsų bendrų iliuzijų sąveikai. Kartais sukaupi informacijos paketus (tekstus, nuotraukas ir pan.), kad šokėjai galėtų peržvelgti, tačiau nebūtina šią informaciją suprasti kaip didaktinę. Aš taip pat dirbau su kitais



„Sapnavau, kad pasaulis nustojo buvęs“. Vilnius, 1993–1994.
Vaizdo įrašo kadras

choreografais, bet su kiekvienu vis kitaip¹⁷. „Nebūtinai supracasti kaip didaktinė“ yra būdas atskirti į procesą orientuotą dramaturgiją nuo konceptualios dramaturgijos, kuri iš anksto sukuria konceptualų spektaklio pagrindą ir repetitijų veiksmus įvertina kaip galinčius pasitarnauti konceptualiai spektaklio struktūrai.

Marianne Van Kerkhoven, praėjusio amžiaus devintojo dešimtmečio viduryje atvėrusi duris šokio dramaturgijos sričiai, į procesą orientuotą dramaturgiją vadina „naująja dramaturgija“ arba „atvira dramaturgija“¹⁸ ir rašo, jog dramaturgija „maitina nuolatinę kūrybinę diskusiją, <...> visų pirma – tai pastovus judėjimas visomis kryptimis. Ryžtas kaskart naujai iš vidaus ir išorės nerti į kūrinį ir atsitraukti nuo jo, tarsi žaismingai sklaidant lapus. Tai nenutrūkstantis judėjimas“¹⁹. 2009-aisiais, po daugiau nei dvidešimties metų praktikos, Kerkhoven rašo, kad ji vis dar tiksliai nežinanti, kas yra dramaturgija, tačiau yra įsitikinusi, jog dramaturginio darbo ir dramaturgo tapatybė nuolat kinta: „Ne tik subjektas, bet ir objektas visą laiką juda, nestovi vietoje. Vienas dalykas, kuriuo užtikrintai galime apibūdinti dramaturgiją, ir yra tai, kad ji nuolat juda, kad dramaturgija yra pats judėjimas, procesas“²⁰.

„Virimas – vienatvės darbas“. Vilnius, 1996.
Vaizdo įrašo kadras



Kathleen Profeta, ne tik profesorė, šokio dramaturgė, bet ir choreografė ir trupės vadovė, plėtoja šią dramaturginio darbo judumo mintį, nuolatinių svyravimų tarp būsenų ir veiklų idėją: dramaturgo vaidmuo, jei iš viso įmanoma jį apibrėžti, gali būti suvokiamas kaip judesio kokybė, kuri svyruoja, pretenduodama užimti neapibrėžtą erdvę tarp teorijos ir praktikos, vidaus ir išorės, žodžio ir judesio, klausimo ir atsakymo²¹. Šiek tiek atsitraukę nuo šokio pasaulio, matome, kad 2019 metų Venecijos teatro bienalės „Aukšinio liūto“ nugalėtojas dramaturgas Jensas Hillje dalijasi panašia nuomone. Viena interviu jis tvirtina, kad 1995-aisiais Berlyne jis tapo Thomo Ostermeierio dramaturgu, nes „studijuodamas daugiau nei dešimt metų triūsė teorijos, o būdamas aktoriumi, rašytoju ir režisieriumi – praktikos srityje“. Ir būtent studijos Hildesheime, puoselėjančios programų tarp teorijos ir praktikos pusiaukelę, tapo dideliu įkvėpimu jo, kaip dramaturgo, karjerai²².

Šokio dramaturgijos srityje šis nuolatinis judėjimas choreografiniame pasaulyje, tiriamo kūrybinio darbo visumoje ir repetitijų erdvėje, kur kūnai nuolatos dalijasi dramaturgine atsakomybe ir kur darbinė medžiaga kinta nuo rašytinių šaltinių iki įkūnytų kalbos, yra dažnai suvokiamas kaip tyrimo procesas. Procesas, atskleidžiantis prasmę ir sukuriantis žinias. Visgi kam gali tikti šokio dramaturgo vaidmuo? „Kas yra kvalifikuotas šiam vaidmeniui ir kodėl?“, – klausia Scottas deLahunta 1999-aisiais Amsterdame vykusiam susitikimų cikle „Pokalbiai apie choreografiją“, kuriame dalyvavo André Lepecki, Hildegard de Vuyst ir Heidi Gilpin. „Įprasta kalbėti apie šokėjo kūną, choreografo kūną, kūrinio kūną (kaip visumą – I. G.). Bet koks gi yra dramaturgo kūnas? Kaip dramaturgas pritaiko savo kūną dinamikos procesams repeticijose?“²³

Šie du klausimai intriguoja. Kaip šokio dramaturgas (-ė) pasirengia priimti atsakomybę už šokio veiksmus ir kaip gimsta jo (jos) sąsaja su šokančiais kūnais? Repeticijose meninį tyrimą praturtina išoriniai šaltiniai, daugiausia rašytiniai ar vaizdiniai, lygiai tiek pat kaip ir šokantys kūnai savo gebėjimais įkūnyti žinias. Ar šokio dramaturgai yra pasirengę naudotis visomis šokio kalbų ir choreografinių procesų galimybėmis? Ir kaip jie repeticijose formuoja savitarpio santykius su šokančiais kūnais?

ŠOKIO KŪRYBA IR DRAMATURGINIS SĄMONINGUMAS

Praėjusio amžiaus dešimtojo dešimtmečio viduryje, kai šokio dramaturgija ėmė plačiai plisti Europoje, aš jau tyrinėčiau savo choreografinius metodus, tačiau niekada nemaniau, kad mano darbas gali būti suvokiamas kaip mokslinis tyrimas, ir niekada neįsivaizdavau ir vis dar neįsivaizdau poreikio jį tokiu vadinti. Kurti šokį – tai tarsi rašyti knygą ar kurti filmą. Tai kompozicinės formos paieškos, kurioms buvau visiškai atsidadavusi ir praktiškai, ir teoriškai – negebėjau ir nesugebu nustatyti ribų tarp praktinio ir teorinio darbo. Ieškojau ir ieškau „idėjų“, tačiau neįsivaizdavau ir neįsivaizdau prieštaravimo tarp „tyrinėjimo“ ir „vizijų kūrimo“.

„Mokslas prasideda nuo vizijos. Mokslinę mintį maitina gebėjimas ‘matyti’ dalykus kitaip, nei jie buvo matomi anksčiau.“ CARLO ROVELLI²⁴

„Analizuojant choreografinius junginius“ ir „ieškant choreografinių idėjų“ išsirutuliojo savitas dramaturginis supratimas, giliai įsišaknijęs mano šokio kalbos taikymo metodikoje, sukurtoje per šokio studijas Kalifornijos universitete Riversaide praėjusio amžiaus dešimtojo dešimtmečio pradžioje. Kėliau klausimus apie šokantį kūną ir apie tai, kaip šokantys kūnai, taikydami įvairias praktikas, sukuria choreografines žinias, kėliau klausimus apie istoriškai nulemtus choreografijos kūrimo metodus, ir tai pagrindė mano dramaturginį sąmoningumą.

„Kiekviena epocha, kiekvienas choreografijos pavyzdys idealiu atveju prieštarauja ankstesnėms suformuluotoms versijoms, nes siekiama įrodyti, jog dėl įgūdžių plastiškumo ir jų gausos mes gebame susitaikyti ir atsiriboti nuo nuomonių tikrumo.“ WILLIAM FORSYTHE²⁵

„Jums nereikia dramaturgo, tačiau bet kuriam menininkui, ypač scenos menuose, būtina dramaturginė praktika ar dramaturginiai apmąstymai.“ GUY COOLS²⁶

Būdai, kuriais Susana Leigh Foster mane mokė šokio kalbos, teorijos ir šokio kompozicijos, formavo mano dramaturginį sąmoningumą. Jos šokio istorijos paskaitos buvo itin netikėtos teorinės vizijos apie tai, kaip nevienodai skirtingais šimtmečiais buvo žiūrėta į šokio kompozicijos kūrimą. Šokio istorijos kaip kūnų istorijos ir choreografijos istorijos studijos, gebėjimas atpažinti konkretaus istorinio laikotarpio konkretaus sceninio kūrinio pastatyminius kodus ir normas suteikė man veiksnio ir metodiškumo, kuriuos lengvai galėjau pritaikyti savo choreografijos meno praktikoje. Foster dėstomos šokio kompozicijos paskaitos buvo improvizuoti pasirodymai šokio studijoje, reikalaujantys, kad kūnai nuolat priimtų choreografinius sprendimus ir išlikdami sąmoningi iki galo įsitrauktų į veiksmą. Pasibaigus performatyvioms improvizacijoms, buvo prašoma atkartoti veiksmus ir apibūdinti juos žodžiais tam, kad šiuose papildomuose praktikuose, skirtuose sąmoningumui lavinti, choreografiniai kūrybos principai įsitvirtintų šokančiuose kūnuose.

Foster ugdomojo konsultavimo (angl. *coaching* – I. G.) mokymai istoriją ir teoriją pavertė „ikūnytu mąstymu“, o praktiniai mokymai šokio studijoje šokio kompoziciją pavertė „atlikimo mąstymu“. Susidūrusios šios dvi perspektyvos daro netikėtą įtaką viena kitai, choreografijos kūrimo procese plėtoja „kompozicijos įgūdžius“, o choreografijos mene – „suvokimo įgūdžius“. Jei atsiranda nuoširdus dramaturginio mąstymo šaltinis, mano kūnas ir mano protas pastebi šį nuolatinį ryšį tarp „mąstančio proto fiziškumo“ ir „fizinio kūno intelekto“.

Būdami šokio menininkais, atlikėjais ar choreografais, mes galime apčiuopti šią praktikų sąsają – patirti momentą, kai judame, šokame, vaidiname sąmoningai suvokdami, kad į veiksmą įtraukiame mąstymą, pasakojimą, konceptą, identitetą, prisiminimą ar išmintį, ir lygiai taip pat galime patirti momentą, kai galvojame, rašome, piešiame, svajojame taikydami tam tikrus fizinius pratimus ir gebėjimus. Choreografinė praktika yra unikali kompozicijos forma, o

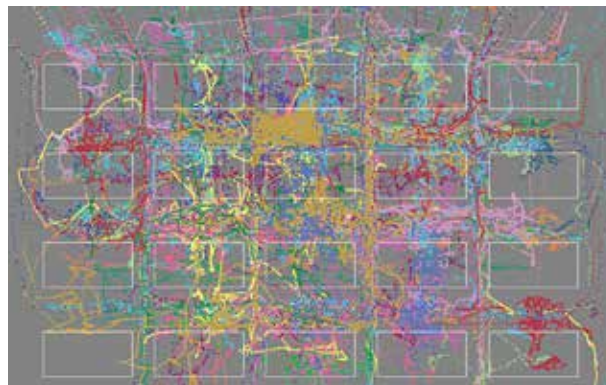
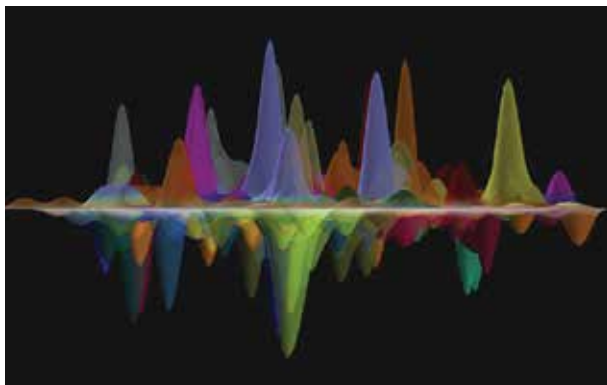
kompozicijos metodų gali būti sugalvota ir sukurta begalės. Taip, kaip šiuolaikiniai grožinės literatūros, poezijos ar kitų rašymo formų autoriai puoselėja savo talentą bei unikalų balsą skaitydami ankstesnių ir šiuolaikinių autorių kūrybą, taip ir šokėjai bei choreografai turėtų puoselėti savo talentą ir unikalų balsą nagrinėdami ir pažindami praeities ir dabarties choreografinius kūrinius.

Analizuoti (anglų kalboje plačiai vartojamas terminas *Reading Choreography* – I. G.), *suprasti* ir *atpažinti* choreografinius kūrinius nėra savaime suprantamas dalykas, nes šių dalykų nemoko mokyklose ir jie nėra praktikuojami kaip kasdieninės kalbos dalis. Choreografinį kūrinį *analizuoti*, *suvokti* ir *atpažinti* išmokstama pirmiausia pradedant nuo šokio kalbos raštingumo²⁷ ir tai tęsiama gilinant „choreografinių kodų ir normų žinias, suteikiančias šokiui reikšmę“²⁸. Ši *analizė*, *suvokimas* ir *atpažinimas* yra choreografinio raštingumo pagrindas. Kai žiūrime ir analizuojame, mes mokomės, kai žiūrime ir atpažįstame, mes taip pat mokomės. Choreografinius kūrinius galima perskaityti ir atpažinti, o jų kompoziciniai metodai, struktūriniai sprendimai ir meninės idėjos gali tapti mūsų kūrybinės praktikos mokslų kryptimi.

Kiekvienas šokantis kūnas turėtų turėti galimybę mokytis kūrybiškai, nebūtinai studijuojant šokio žodyną ar šokio gramatikos struktūras. Kiekvienas šokantis kūnas turėtų turėti galimybę naudotis sąmoningomis žiniomis apie šokio kompozicijos praktiką. Kiekvienas šokantis kūnas turėtų turėti galimybę įtraukti asmenines išvalgas, papildančias choreografinius gebėjimus. Kiekvienas šokantis kūnas turėtų turėti galimybę mokytis iš šokio kompozicijos praktikų tam, kad galėtų pasiremti principais, metodais ir įgūdžiais, tampančiais laisvės technika. Laisvės išsakyti savo nuomonę, laisvės įgyvendinti asmeninį projektą, asmeninę viziją, laisvės formuoti savo intuiciją.

Šokėjai turėtų būti dramaturginio diskurso dėmesio centre. Jie turėtų būti mokomi choreografinės kompozicijos įgūdžių. Šokantys kūnai, lyginant su kitais, turi pranašumą – išlavintas kūno fiziškumas ir šokio meno raštingumas jiems suteikia pranašumo prieš netreniruotus kūnus. Šokantys šiuolaikiniai kūnai naudojami daugybe šokio technikų ir judesio praktikų, kreipiančių dėmesį į organizacinius kūno modelius ir protinį sąmoningumą, todėl mokydami jie turėtų būti vienodai stimuliuojami dirbant kompozicinės praktikos ir dramaturginės sampratos srityse. Laviruodamas tarp ankstesnių ir šiuolaikinių praktikų bei kūrybos metodų, kiekvienas šokantis kūnas turėtų sugebėti kūrybines vizijas paversti choreografiškai tvarkingomis idėjomis, kad pranoktų esamas praktikas ir paradigmas.

Norint dirbti su kitais choreografais taip pat reikia sugebėti būti kūrybiškai nepriklausomu šokančiu kūnu. Lloydas Newsonas, neseniai atnaujinęs 1995 metų darbą „Enter Achilles“ *Rambert* baleto trupei, *DV8 fizinio teatro* svetainėje rašo, kad perstatyti kūrinį kitai trupei jį nuolat stabdė jam keliamas lūkestis įdarbinti būtent tos trupės šokėjus: „Nors daugelyje trupių šoka puikia technika pasižymintys šokėjai, gebantys atlikti nepriekaištingus sukinius, jie dažnai sunkiai supranta kūno kalbos principus, nes jų atliekamas darbas šias žinias iš jų ir atima“²⁹. Tai, ko Newsonas ieško, yra



Kaip atrodo fizinis mąstymas?

Fotografijos – SYNCHRONOUS OBJECTS PROJECT, The Ohio State University and The Forsythe Company

šokantys kūnai, pasižymintys skirtingų įgūdžių daugiasluoksniškumu, labiausiai jis ieško įkūnyto gebėjimo nuolat judėti tarp kūno žinių ir kitokio pobūdžio informacijos – gebėjimo paversti nešokio medžiagą šokio veiksmais. Neseniai radau straipsnį, kuriame rašoma, kad net šokio akademijos imasi veiksmų ir šokėjams į paskaitas įtraukia kūrybinių gebėjimų ugdymą, nes vien šokio techniką lavinančių paskaitų turinys yra per siauras, kad galėtų užtikrinti choreografinius šokėjų įgūdžius, kurių reikalauja šiuolaikinio šokio choreografai ir taiko juos kaip naujus kūrybinio bendradarbiavimo principus.

Nors šokančios asmenybės yra unikalios, šokio talentai – vieninteliai tokie, o šokio idėjos nepakartojamos, manau, kad choreografinio meno praktikoje galime ugdyti kompozicinius įgūdžius ir gebėjimus aktyvindami dramaturginį sąmoningumą:

- Galime ugdyti choreografinės kompozicijos skaitymo ir rašymo įgūdžius derinant teorinius klausimus ir praktiką studijoje.

Galimas atvejis – remiantis judesių analize šokio istorijos kontekste, atpažinti choreografinius kūrinius pagal vaizdinę ir rašytinę medžiagą ir pritaikyti šiuos darbo metodus praktiškai dirbant studijoje ir savarankiškai kuriant bei atliekant šokio eskizus.

Galimas atvejis – taikyti improvizaciją studijoje ne tik kaip asmeninę išraišką ar kaip būsimos medžiagos choreografijai paruoštuką, bet ir improvizuoti prašant konkrečių kompozicinių užduočių, susijusių su judėjimo, erdvės ir kitų kūnų panaudojimu, pokalbių ir įvairių šaltinių medžiaga praturtinant ir pagrindžiant priimamus sprendimus.

- Šokio studijoje galime ugdyti gebėjimus kurti įkūnytus atsakymus į pateiktą rašytinę ir vaizdinę medžiagą bei šokio veiksmais galime fiziškai transformuoti kitų menų šaltinius ir kitas teorines praktikas bei kompozicines formas.

Galimas atvejis – į atlikimo praktiką įtraukti kompozicines kitų meninių praktikų prieigas.

Galimas atvejis – ieškoti choreografinių reiškinių dirbant su kvantine materija ar informacinėmis technologijomis.

- Galime kasdien lavinti nuolatinį susidomėjimą, kaip „išgauti ir išsaugoti“ įvykius, žodžius, vaizdus, naujienas, judesius, veidus, knygas, formas, architektūrą... ir viską, kas persmelkia mūsų gyvenimus kaip galimi choreografinės praktikos šaltiniai.

Galimas atvejis – protokolavimo įgūdžiai ir praktika studijoje.

Ugdomojo konsultavimo praktika sukuria metodą, kurį vadinu „laisvės technika“, leidžiančia naujoms darbo sąlygoms ir naujoms paradigmoms rasti erdvę ir fiziniame buvime. Kai naviguojame teoriniuose ir praktiniuose informacijos klotuose, atpažįstame ir įkūnijame kompozicinius konceptus ir įgūdžius, perimame ir transformuojame kitų meno ir teorinių sričių praktikas, kai per pasaulį einame su didesne atida, kai mūsų kūnas tampa sąmoningu įrašymo prietaisu, įkvepiančiu pasaulį ir iškvepiančiu choreografinės idėjas, tuomet keliaujame kūrybinio augimo ir virsmo keliu. Jei norime naviguoti surinktos medžiagos ir ieškomų gebėjimų srautuose, turime lavinti suvokimo įgūdžius tam, kad užgimtų įžvalgos, o intuityva praturtintų kūrybinį darbą. Ugdomojo konsultavimo intuityva suteikia drąsos įsipareigoti siekti unikalios asmeninės vizijos. Tai mokymasis nepaisyti smulkmenų ir susitaikyti su tuo, kad tam tikru kūrybinio proceso metu reikia atsisakyti detalių ir peržengti savo racionalaus ir fizinio mąstymo ribas, pritaikant netikėtai nušvintančią išmintį. Panašiai yra dirbtinio intelekto srityje, kur racionalus problemų lygčių sprendimas yra pakeičiamas „pasikliovimo ir intuityvos šuoliais“ ir gebėjimu, kuris tam tikru proceso metu remiasi žemesne kvalifikacija, leidžiančia rasti atsakymus ir spresti problemas.

„Šiandieninė dramaturgija dažnai yra galvosūkių sprendimas, mokymasis įveikti kompleksiskumą. Šis sudėtingumo valdymas reikalauja įtraukti visus jautimus, o ypač tvirtą pasitikėjimą intuityva.“

...

„Būtent dėl kokybiško metodo panaudojimo žymių menininkų darbai tampa aiškūs, nes kiekvienu proceso momentu menininkai intuityviai žino, koks bus kitas žingsnis.“

MARIANNE VAN KERKHOVEN, šokio dramaturgė³⁰



Vaizdas pro Hubble'o teleskopą

„Kartais, norint išspręsti sudėtingą užduotį, nereikia jos iki galo suprasti, tereikia tiesiog intuityviai ją priimti.“

...

„Mano protas, man to racionaliai nesuvokiant, žino, kas yra teisinga. Tai yra fantastiškos žinios ir atradimai, nes vadovaudamasis protu aš nesitikiu ką nors atrasiantis.“
JACOBAS SHERSONAS, kvantinės fizikos mokslininkas³¹

Iš anglų kalbos vertė
Ingrida GERBUTAVIČIŪTĖ

- ¹ Carlo ROVELLI. *Seven Brief Lessons on Physics*. – Penguin Books, 2016, p. 35–36.
- ² Jan FABRE. *Arti & Insetti & Teatri* / G. Celant ed. Costa & Nolan. – 1994, p. 70.
- ³ Giannos VALENTI asmeniniai užrašai vertėjaujančiam viešame susitikime su Alainu Plateliu ir kitais menininkais „Teatro dell'Arte“ Milane.
- ⁴ Chiara CASTELLAZZI. Interviu su Alainu Plateliu teatrui „Piemonte dal Vivo“ / *Vaizdinė medžiaga* su vertimu į prancūzų ir italų kalbas, straipsnio autorės vertimas iš abiejų kalbų. – Turinas, 2010, lapkričio 10.
- ⁵ Kathleen PROFETA. *Dramaturgy in Motion*. – The University of Wisconsin Press, 2015, p. 8.
- ⁶ Ten pat, p. XII–XIII.
- ⁷ Chiara CASTELLAZZI. Interviu su Alainu Plateliu.
- ⁸ *Legítimo / Rezo*. Konceptas – Jone San Martin, Josh Johnson. Bendradarbiaujant su Williamu Forsythe'u. Muzika – John Johnson. Collegno, „Lavanderia a Vapore“. – 2016, gruodžio 18.
- ⁹ Chiara CASTELLAZZI. Interviu su Alainu Plateliu.
- ¹⁰ Carlo ROVELLI. *Lessons on Physics*, p. 31, 15.
- ¹¹ Marianne VAN KERKHOVEN. *Introduction* / *Theaterschrift* 5 & 6. *On Dramaturgy*. – Kaaitheater, 1994.
- ¹² *New Dimensions of Theatre – New Dimensions of Theory*. – The Amsterdam Summer University, 1994, rugsėjis.
- ¹³ VAN KERKHOVEN. *Introduction* // *On Dramaturgy*.
- ¹⁴ Ten pat.
- ¹⁵ Ten pat.
- ¹⁶ Hildegard DE VUYST. *Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections* // Scott deLahunta (ed.) *Dance Theatre Journal*. – 2000, balandis.
- ¹⁷ Heidi GILPIN. *Dance Dramaturgy* // deLahunta (ed.) *Dance Theatre Journal*.
- ¹⁸ „Dramaturgijos rūšis, kurią taikau, neturi nieko bendra su 'konceptualia dramaturgija', vokiečių teatre paplitusia nuo Brechto laikų.

<...> Dramaturgijos rūšis, su kuria sieju savo darbą ir kurią bandžiau taikyti ir teatro, ir šokio spektakliuose, yra 'orientuota į procesą': pasirenkama dirbti su įvairios rūšies informaciniais duomenimis (tekstais, judesiais, filmų vaizdais, objektais, idėjomis ir kt.). 'Žmogiškoji medžiaga' (aktoriai ir / ar šokėjai) yra svarbiausia iš visų informacinių duomenų – spektaklio pagrindas yra atlikėjų asmenybės, o ne jų techniniai gebėjimai. Teatro režisierius ar choreografas pradeda dirbti su šia medžiaga. Repeticiuose jis (ji) stebi, kaip ši medžiaga kinta ir rutuliojasi. Ir tik šio proceso pabaigoje atsiranda konceptas, sandara, daugiau ar mažiau apibrėžta forma – galutinė spektaklio struktūra, kuri darbo pradžioje neegzistuoja.“ Marianne VAN KERKHOVEN. *Le Processus Dramaturgique* // *Nouvelles de Danse – Dossier Danse et Dramaturgie*. – Contredanse, 1997. Straipsnio autorės vertimas iš prancūzų kalbos.

- ¹⁹ Marianne VAN KERKHOVEN. *European Dramaturgy in the XXI Century: A Constant Movement* // *Performance Research*. – 2009, rugsėjis.
- ²⁰ Ten pat.
- ²¹ Kathleen PROFETA. *Dramaturgy in Motion*, p. XVII.
- ²² Sergio LO GATTO. *Professione Dramaturg*. Intervista al Leone d'Oro Jens Hillje // *Teatro e Critica*. – 2019, balandžio 19.
- ²³ deLAHUNTA. *Dance Dramaturgy*.
- ²⁴ Carlo ROVELLI. *Lessons on Physics*, p. 21–22.
- ²⁵ William FORSYTHE. *Choreographic Objects* // *Wexner center for the arts* svetainė, 2010.
- ²⁶ Guy COOLS. *Dance Dramaturgy as a Creative and Somatic Practice* // *The Art of Witnessing. Re:Search_Dance Dramaturgy*. Prinp. ed. 2017.
- ²⁷ „Šokio tyrėjas (angl. *Dance Reader* – I. G.) turi išmokyti pamatyti ir pajusti judesio ritmą, suvokti trimatę kūno dimensiją, jo anatomines galimybes ir jo ryšį su gravitacija, turi gebėti atpažinti kūno gestus ir formas ir netgi sugebėti atpažinti tuos pačius gestus ir formas, kai juos atlieka kiti šokėjai. Šis tyrėjas taip pat turi pastebėti judesio tąsumo pokyčius – judesio dinamiką ir kokiomis pastangomis atliekamas judesys – ir sugebėti atsekti šokėjų judesio trajektorijas nuo vienos spektaklio dalies iki kitos. Šokio tyrėjas turi ne tik suvokti šias šokio ypatybes, bet ir sugebėti jas atsiminti. Tik toks žiūrovas, kuris atsimena vaizdinius, fonetinius ir kinestetinius šokio įspūdžius, išsiskleidusius laike, gali lyginti vykusius šokio spektaklio momentus, pastebėdamas panašumus, variacijas ir priešingybes bei perprasdamas sudėtingesnius judesių junginius – judesių frazes ir choreografinius segmentus – ir galiausiai patį šokio kūrinį kaip visumą.“ Susan Leigh FOSTER. *Reading Dances. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. – University of California Press, 1986, p. 58.
- ²⁸ „Šios normos suteikia šokiui vietą pasaulyje ir nustato jo padėtį prieš tai sukurtų šokių atžvilgiu. Jos taip pat suteikia šokiui vidinę darną ir vientisumą. Sutelkdamas dėmesį į šių normų taikymą tam tikrame šokio meno kūrinyje, žiūrovas gali suprasti ne tik ką reiškia šis šokis, bet ir kaip jis kuria savo prasmę.“ Susan Leigh FOSTER. *Reading Dances*, p. 59.
- ²⁹ *A Timely Revival*. Interview with Lloyd Newson (2019). Prieiga per internetą: <https://www.dv8.co.uk/latest-news>
- ³⁰ Marianne VAN KERKHOVEN. *Looking without pencil in the hand* // *On Dramaturgy*.
- ³¹ Jacob SHERSON. *How to become a quantum physicist in five minutes*. TEDxAarhus.

Ugnė JURELEVIČIŪTĖ

ĮKALINTI ŠOKIAI

PROJEKTAS „EUROPEAN PRISON DANCE CHALLENGE“

2018 metų pavasarį Suomijos moterų kalėjimas Vanaja metė iššūkį European Prison Dance Challenge. Kalinčios moterys sukūrė ir nufilmavo šokį, kviesdamas tą patį padaryti ir kitų Europos valstybių kalėjimus. 2019 metais jų iššūkis buvo priimtas. Nepelno siekianti organizacija De Rode Antraciet iš Belgijos, atsakinga už sporto ir kultūros renginius kalėjimuose, susisiekė su tarptautine šokių mokykla Ultima Vez. Joje dirbantis choreografas Seppe BAEYENSAS priėmė ir realizavo šį iššūkį moteriškumo, spalvų ir plastikos kupinu vaizdo klipu, taip atsakydamas į suomių kvietimą. Seppe Baeyensas kuria šokio projektus, kuriuose laužo nusistovėjusius stereotipus, demokratizuoja šokį įtraukdamas publiką į savo pasirodymus ir taip bando grąžinti žmonėms viešąją erdvę bei sujungti juos per judesį. Ugnė JURELEVIČIŪTĖ klausia Seppe Baeyensą apie jo darbą ir projektą kalėjime, ko jis ten išmoko ir kaip jam pavyko pritaikyti jau turimas idėjas ir darbo metodus tokioje ankštoje, visai į viešąją erdvę nepanašioje aplinkoje.

IMPRISONED DANCING.

THE EUROPEAN PRISON DANCE CHALLENGE

In the spring of 2018, the Vanaja Finnish women's prison issued a challenge to other European prisons to choreograph and produce a prisoner dance video, for what they called the European Prisoner Dance Challenge. The challenge was accepted in 2019. The Belgian non-profit organisation De Rode Antraciet, which specialises in promoting sport and culture in prisons, reached out to the international artists' company Ultima Vez. The resident choreographer Seppe BAEYENS accepted the challenge, and produced a video full of femininity, colour and plasticity. Seppe Baeyens is known for breaking stereotypes and democratising dance in his projects, which often involve audience participation, thereby giving public spaces back to the public, and uniting people through movement. Ugnė JURELEVIČIŪTĖ speaks to Seppe Baeyens about his work in prisons, what he has learnt, and how he has managed to bring his ideas into such a cramped environment, which is so different to a public space.

Kodėl sutikai dalyvauti šiame projekte?

Dar būdamas mokykloje atlikau praktiką vyrų kalėjime Levene, tai buvo susiję su kūno kultūra, – iš viso vedžiau dešimt sporto pamokų. Tad jau tada, būdamas devyniolikos, paragavau, ką reiškia dirbti kalėjime. Mane domina tokios bendruomenės uždarymas, mane tai traukia, patinka dirbti kitokiame kontekste. Man, savo veikloje visada bandančiam sujungti skirtingas bendruomenes, buvo svarbu duoti toms moterims sceną. Jos šiuo metu niekur negali išeiti, ir šio vaizdo įrašo kūrybinis procesas, kuris, mano nuomone, išėjo labai moteriškas, suteikia joms sceną. Taip pat labai svarbu, kad mes nerodome liūdnosios kalėjimo pusės – tik įvairias, stiprias moteris, kurios šiuo metu yra kalėjime, kurį mes, tie sa, rodome, bet jis yra antram plane, – stiprios moterys ten mums yra kur kas svarbesnės.

Iššūkis atkeliavo iš Suomijos, bet jis labai skiriasi nuo to, ką rodote jūs. Ar tai buvo sąmoningas pasirinkimas?

Jei gerai prisimenu, Suomijoje choreografija buvo sinchroniška, atvira gražiam sode, o vizituodamas Belgijos ka-

Seppe Baeyens. Nuotraukos autorė – Sofie DE BACKERE



lėjimais pamačiau, kad čia viskas pilka ir liūdna – tiek lauke, tiek viduje. Pastatai labai seni, jie mane nukėlė į viduramžius. Tipiniai kalėjimo pastatai buvo sukurti architekto iš Belgijos ir suformuoti kaip žvaigždė su penkiais koridoriais dar, jei neklystu, 1875 metais. Tokie jie vis dar stovi nepakitę. Tad aš ieškojau asmeniškesnio priėjimo. Jauniausia moteris buvo aštuoniolikos, vyriausia – septyniasdešimt penkerių, ir jos visos atėjusios su savo praeitimi, taigi grupės buvo labai skirtingos, ir aš nusprendžiau tą skirtingumą panaudoti. Kaip iki šiol savo kūrybinėje veikloje, stengiuosi, kad šokis apskritai būtų „prieinamas“, niekada nemokau šokio choreografijos, pradedu nuo idėjų, ir tada tas idėjas aptariame su grupe. Taip buvo ir dabar. Paprasčiau filmų kūrėją Pascalį Poissonnier kartu su operatoriumi Kristoffu nufilmuoti šį įrašą ir dar pakviečiau kostiumų dizainerę – pasirūpinti spalvotais drabužiais, nes kalėjimo uniformos visos vienodos – mėlynos ir rausvos. Moterys neturi papuošalų ar kosmetikos priemonių, bet vaizdo įrašo kūrimui daviau joms įvairių moteriškų atributų, kad jos pačios galėtų ieškoti savo kostiumo. Jos buvo labai laimingos, kai atnešėm dešimt maišų drabužių ir skyrėm du užsiėmimus tik aprangai ir matavimuisi, ir man atrodė, kad jos tada tikrai pasijuto kaip žmonės. Manau, kad net ir kalėjime esi vertas jaustis kaip žmogus, o ne vien kaip kalinys.

Ar nebuvo baugu, nesijaudinai?

Ne, visiškai ne. Buvo labai smagu, jos kalbėjo ir asmeninėmis temomis, ir manau, kad joms svarbu turėti ryšį su išoriniu pasauliu. Nors kartais ir jausdavosi įtampa, bet tai gyvenimo dalis. Buvo tokia moteris, kuri man skundėsi, kad kitos dvi atėjo į šį projektą, nes nori ją užpulti, nežinau, ar tai tiesa, bet, vienaip ar kitaip, apsaugininkai visada buvo šalia, ir nieko neįvyko. Įrašo filmavime taip pat pakviečiau dalyvauti vieną iš kalėjimo apsaugininkų, nes buvo įdomu sugriauti hierarchiją tarp apsaugininkų ir kalinių. Kartais išgirsdavau įvairių komentarų, juokelių ir galios žaidimų, bet man jie atrodė netinkami. Norėjau, kad mano projektas būtų horizontalus – visus įtrauktų. Viena apsaugininkų atidaro langelį vaizdo įrašė, dar kelios dalyvavo užsiėmimuose. Šokiu ir teatru galima skelbti iššūkį nusistovėjusiems santykiams.

Savo darbe koncentruojiesi į žmonių skirtumus ir žaidimus skirtumais, atstumais šokyje, tačiau žiūrėdama įrašą galvojau ne apie skirtumus, o apie tų moterų ir mano pačios panašumus. Ar pakeitė savo darbo metodiką?

Su jomis, man atrodo, dirbau kaip įprasta, bet šįkart didelis mano įkvėpimo šaltinis buvo Frida Kahlo – pamaniau esant tiškama parodyti šios tapytojos darbus kalėjime. Kalinės traukė Fridos kūryba: nors jos gyvenimas buvo itin sunkus, ji kūrė labai gražius, stiprius ir spalvotus paveikslus. Fridos netobulumas taip pat yra reikšmingas, nors jos paveikslai labai gražūs, yra tas vienas antakis. Man atrodė, kad jos galėjo susitapatinti su paveikslais, būti jų įkvėptos, galutinis rezultatas – regime kadrus, kuriuose labai gerai tai matyti: trūksta danties ar akių tušas piešia tą vieną antakį. Taip pat dirbu ir kituose savo projektuose, manau, jog dirbu



Videofilmo „Prison Challenge“ kadras

labai asmenišku būdu. Duodu savo šokėjams laisvę, tačiau tuo pat metu stengiuosi jiems nurodyti ir kryptį. Šiuo atveju tai buvo Frida Kahlo, kostiumai ir mažas langelis, per kurį kalinės dažniausiai gauna maistą. Dabar jos galėjo nuspręsti, ką pačios norėtų rodyti, nes pradžioje labai baiminosi būti atpažintos vaizdo įrašė, norėjo išlikti anonimiškos. Taigi moterys galėjo rodyti vien tik savo ranką ar petį. Aš joms daviau laisvę per tą langelį, o ne filmuodamas jas nuo galvos iki kojų. Projektas vyko keturiuose kalėjimuose: Briuselyje, Gente, Antverpene ir Hogstratene, kuriuose iš viso buvo po aštuonis užsiėmimus, nuo sausio iki kovo ir nuo balandžio iki liepos. Per pirmą užsiėmimą tiesiog kalbėjomės apie šią idėją – ką jos nori parodyti ar kaip jos tai mato, tai buvo dialogas. Mes turėjome rėmus ir tyrinėjome juose įremtas idėjas bei galimybes. Daug atėjo ir išėjo, kai kurios po dviejų savaičių jau buvo laisvos. Nebuvo pastovios grupės, ir kiekviena savaitė buvo skirtinga, pavyzdžiui, vieną dieną Antverpene atėjo trisdešimt moterų, o kitą – vos dešimt. Buvo sunku, bet kadangi užsiėmimai buvo atviri, kiekvienas mažas judesys galėjo būti įtrauktas į įrašą, užsiėmimai buvo labai lankstūs. Man atrodo – tik viena moteris dalyvavo visuose aštuoniuose užsiėmimuose. Jos turi kitų veiklų, kitų darbų, turi lankytojų, tad organizuoti buvo ganėtinai sunku.

Ar menas galėtų padėti kaliniams adaptuotis išoriniame pasaulyje?

Tai tikrai galėtų būti vienas būdų užmegzti ryšį, kad ir labai menką, su visuomene, užuot vien izoliavus juos. Pažįstama istorija, kad labai izoliuoti kaliniai vos išėję po dviejų savaičių grįžta atgal į kalėjimą, nes nesusitvarko su laisve. Menas suteikia kitokius akinius, kitokį požiūrį, nes per jį galima įteigti žmonėms drąsos. Svarbu paminėti, kad kalinės pačios rinkosi muziką. Kalėjime nėra jokios muzikos ar interneto, tik maža biblioteka su klasikine bažnytine muzika. Tai ir viskas. Aš pasiteiravau, kokią muziką jos mėgsta, ir atnešiau įrašą į kalėjimą. Kai kurios jų nebuvo girdėjusios savo mėgstamiausios muzikos ar dainų labai ilgą laiką, ir tai sukėlė daug prisiminimų, malonumo. Viena moteris buvo iš Sakartvelo, jos visa šeima gyveno ten, ji buvo tikrai labai atskirta. Aš jai daviau paklausti gruziniškos muzikos, ji verkė ir sakė: „Tai mano namai“. Vaizdo klipė pasirinkome palikti vieną dainą, bet ten jos visos šoka pagal savo mėgstamiausią



Videofilmo „Prison Challenge“ kadras

šias dainas. Aš taip pat jas filmavau savo kompiuteriu, ir mes žiūrėjome vieni į kitus atliekant mažus šokio eksperimentus per langelį, kurį aš padariau, kad jos žinotų, ką nori rodyti galutiniame variante. Paskui juos aptarėme, jos kalbėjo, ir aš jų klausiausi. Taigi jos žaidė su kamera ir to langelio suteikiama erdve. Neklausiau jų vardų, jos galėjo pasirinkti kaip nori būti vadinamos, ir tame buvo gana daug laisvės. Aš jas prašiau rodyti įvairias minas ir savo netobulumus, užuot vykdžius mano komandas. Darydamos visa tai jos nebebuvo kalėjime, jos buvo projekte, Fridos Kahlo pasaulyje.

Koks Tavo kaip choreografo vaidmuo?

Aš prižiūriu procesus. Savo darbe su mėlyna virve bandau ištrinti atstumą tarp žiūrovų ir auditorijos, dalytis teatro erdve. Dabar statomas šokis „Birds“ bus šokamas viešojoje erdvėje, kur ketinu įterpti šokėjus tarp praeivių ir tokiu būdu sukurti *shared social choreography*. Man taip pat labai svarbu atrasti, kaip šokis gali būti demokratiškas, skirtas ne tik tai raumeningiems ir jauniems dvidešimtmečiams. Neieškau technikos, kita vertus, ieškau technikos, kuri gali su kuo nors susijungti. *Ultima Vez* taip pat vedame atvirus šokio užsiėmimus kiekvieną šeštadienį. Grupės sudaro labai skirtingi nevienodo amžiaus ir lygio, taip pat neįgalūs žmonės, ir tai puiki vieta tyrinėti įvairias idėjas. Nebūtina turėti techninį išsilavinimą, gali tiesiog dalytis savo šokio patirtimi. Man rodos, kad mes esame įpratę sceną ar galią visą laiką suteikti tam pačiam siauram žmonių sluoksniui. Savo darbe stengiuosi išgirsti ir kurti su visais įmanomais impulsais. Manęs nedomina darbas su profesionaliais šokėjais, kur kas įdomesnės yra profesionalų ir kitokių žmonių kombinacijos, nes jos leidžia užmegzti ryšį. Aš pats niekada nėjau į šokio mokyklą. Kai buvau šešiolikos, į mokyklą atėjo choreogra-

fas, ir aš dalyvavau jo organizuotame projekte, kur prisijungė ir mokytojai. To projekto metu išnyko atstumas tarp mokinių ir mokytojų, ir man tai buvo labai įdomus atradimas, nes projekte dalyvavome kaip žmonės, o ne kaip socialiniai vaidmenys ar profesijos, ir tai parodė mano kaip choreografo kelią. Aš nenoriu vien šokiu paversti savo turimas idėjas, aš taip pat noriu sujungti skirtingus žmones ar sudrebinti jų santykius. Yra du profesoriai iš Leveno ir Sankt Galeno universitetų, kurie stebi mano darbą nuo 2015 metų, ir jie išskyrė tris mano darbe naudojamus metodus: *mixing* (maišymas), t. y. aš sudarau grupes iš labai skirtingų žmonių, *inverting* (apvertimas) – tai reiškia, kad aš žmonėms, kurie įprastai neturi atsakomybių, pavyzdžiui, žmogui su dauno sindromu, skiriu užduotį vesti šokį, ir jie dažnai būna puikūs šokio pavyzdžiai dėl savo ypatumų. Ir paskutinis – *affirming* (patvirtinimas), tai reiškia, kad ir savo viešuose pasirodymuose aš išlaikau mišrias grupes žmonių, kurie netikėtai dalijasi atsakomybėmis. Šie būdai jiems yra įdomūs, nes galbūt juos galima pritaikyti ir kitur, trupėse, kurios pasiruošusios priimti skirtingus impulsus. Universiteto trejų metų tyrimo tikslas – atrasti, kaip dirbti su įvairių specialybių žmonėmis. Mes dirbame su mokyklomis, jaunimo organizacijomis, neįgaliųjų žmonių asociacija *Zonnelied*. Visi jie turi tam tikros patirties, ir mes tyrinėjame, kaip tas patirtis galime suderinti ir veikti kartu. Susitinkame, žinoma, šokio aikštelėje, bet vaikai eina ir į svečius pas neįgaliuosius. Mes bandome užmegzti ryšį tarp įvairių žmonių ne tik šokyje, bet ir socialinėje plotmėje. Šie projektai yra tęstiniai, o projektas kalėjime truko vos kelis mėnesius. Kalinės buvo labai nustebusios ir patenkintos, kad su jomis kalbama ir jų klausomasi, kad jos tikrai yra projekto dalis. Jos svajojo, prisiminė gerus dalykus, tai buvo labai pozityvus sumanymas ir joms, ir man. Aš buvau labai pa-



Videofilmo „Prison Challenge“ kadras

tenkintas susidūręs su žmonėmis, kurių šiaip nepamatyčiau savo gyvenime. Apskritai per projektus sutinku labai daug žmonių, ir man tai atrodo natūralu ir logiška, visi šie impulsai užpildo mano gyvenimą ar kompoziciją. Dabartinė mano idėja – sukurti ką nors, kas būtų rodoma kalėjimuose, – gal keliaujantį spektaklį, nes būtina užmegzti ryšį tarp žmonių laisvėje ir kalėjime.

Bet juk kalėjimai tam ir yra statomi, kad nutrauktume tą ryšį.

Kaliniams būtinas kontaktas su visuomene, tas susitikimas, ryšys tarp žmonių yra mūsų visų gyvenimo pagrindas. Taip pat ir teatro publikai yra pravartu atverti savo pasaulį tokiais būdais. Man atrodo, kad mes galime pakeisti pernelyg nusistovėjusią struktūrą, nes ji akivaizdžiai neveikia. Viskas prasideda nuo mažų dalykų. Prieš kurį laiką sukūriau pasirodymą, skirtą visoms amžiaus grupėms. Gavau skambučių iš teatro su klausimu, ką daryti, nes jie savo sistemoje turi atskiras skiltis vaikams, paaugliams, suaugusiesiems, bet ne visiems kartu. Aš jiems atsakiau, kad tokiu atveju jie į pasirodymo aprašymą turi įtraukti visas turimas kategorijas. Po šio pasirodymo į teatro sistemą buvo įvesta nauja skiltis: „Skirta visoms amžiaus grupėms“. Taigi man atrodo, kad mes galime šiek tiek pakeisti ir kalėjimų sistemą. Viskas, ką mes žinome apie kalinius, yra tai, kad jie pavojingi, juos apibūdina vien konkretūs jų praeities faktai, bet pabendravus su šiais asmenimis nuomonė pasikeičia, mano pasaulis pasikeitė. Aš radau mielų, gerų žmonių, ir mes kalbėjomės apie labai normalius ir paprastus dalykus, savaip tos moterys buvo labai trapios. Mano minėtai gruzinei muzika suteikė šiek tiek drąsos ir galimybę svajoti. Viena iš moterų buvo internetinė nusikaltėlė, ir tuo metu mano kompiuteris vos veikė, o mes bandėme fil-

muoti. Ji priėjo, kažką greitai sumaigė, ir po penkių minučių mano kompiuteris buvo kaip naujas. Ji man padėjo, ir aš puikiai supratau, jog svarbu joms vis priminti, kad jos nėra vien kalinės, kad jos turi savo vertę. Pozityvūs impulsai kalinėms gali suteikti drąsos pradėti iš naujo. Tai nėra sprendimas, bet tai tikrai gali padėti, galbūt supažindinti iš naujo su laisvės samprata. Muzika, teatras, šokis – tai dar viena kalba, kuri gali sujungti kalėjime esančias dvidešimt kalbų. Ten juk yra daug skirtingų kultūrų, ir nors kiekviena mergina turėjo savo kultūros akcentą šokyje, kalba buvo bendra.

Ar galiausiai panaudojote viską, ką nufilmavote?

Taip, paskutiniai užsiėmimai iš keturių kalėjimų buvo skirti profesionaliam filmavimui. Nufilmavome visas pasirodžiusias moteris, jų buvo iš viso dvidešimt keturios, ir visas jas pamatome galutiname vaizdo klipe. Iš viso projekte dalyvavo šešiasdešimt penkios moterys. Daugelis iš jų atėjo į užsiėmimus ne tam, kad būtų nufilmuotos, kai kurios projekto pabaigoje jau buvo laisvos. Bet mes užsirašėme visų jų kontaktus, kad galėtume nusiųsti diską su vaizdo įrašu. Man buvo svarbu, kad jos turėtų apčiuopiamą rezultatą, nors jį taip pat galima pamatyti ir *YouTube* svetainėje. Moterims patiko šis projektas, jos didžiavosi savimi, nors pradžioje ir nesuprato, ką aš darau, klausė, kodėl neduodu joms komandų ir neliepiu nieko daryti. Užsiėmimuose buvo pilna kalbų ir juoko, įrašas iš Suomijos jas įkvėpė, parodė, jog tai dar ne pabaiga, jog viskas yra įmanoma.

Ugnė JURELEVIČIŪTĖ

Silvija ČIŽAITĖ-RUDOKIENĖ

TABU IR MITŲ GRIOVĖJAI

NAUJASIS BALTIJOS ŠOKIS IR TARPTAUTINIS ŠOKIO FESTIVALIS AURA

Teatro ir šokio kritikės Silvijos ČIŽAITĖS-RUDOKIENĖS straipsnyje nagrinėjama, kaip paradigminė gyvenimo būdo ir socioekonominės situacijos kaita Lietuvoje pasireiškė kultūros lauke. Pasirinktas pagrindinis pokyčio indikatorius – šiuolaikinio šokio formavimasis ir sklaida. Straipsnyje kultūrinis pokytis atskleidžiamas per du iliustratyvius pavyzdžius – ilgiausiai vykstančius šiuolaikinio šokio festivalius Lietuvoje: Tarptautinį moderniojo šokio festivalį „Aura“ Kaune ir tarptautinį šiuolaikinio šokio festivalį „Naujasis Baltijos šokis“ Vilniuje.

DESTROYERS OF TABOOS AND MYTHS. THE AURA AND NEW BALTIC DANCE INTERNATIONAL DANCE FESTIVALS

In her article, the theatre and dance critic Silvija ČIŽAITĖ-RUDOKIENĖ investigates the effect of the paradigm change in lifestyle and the socio-economic state of Lithuanian culture. The formation and spread of contemporary dance are good indicators of this change, which is shown in this article through two illustrative examples, the two longest-running festivals of contemporary dance in Lithuania. They are the International Festival of Modern Dance Aura in Kaunas, and the Naujasis Baltijos Šokis (New Baltic Dance) international contemporary dance festival in Vilnius.

Žvelgiant į pasaulį kaip į vieną kosmoso dalį, dažna dokumentika mums atskleidžia tai, jog tiek visas pasaulis, tiek paskiras žmogus su kosmosu turi abipusį ryšį. Ir šiuo atveju kalbama apie logišką mokslinę mikroelementų sudėtį, o ne apie dvasinius potyrius. Tai leidžia suprasti, jog principinė sudėties matrica egzistuoja ir tokiam kosmoso elemente kaip žmogus. Tad žmogaus vidinis kosmosas, arba Siegmundo Freudso „surasta“ sąmonė, yra pagrindas genties, tautos, visuomenės, valstybės ir, galų gale, ne tik socialinio konstrukto, bet ir mus supančio normatyvinio viseto susiformavimo elementas. Totemo ir tabu teorijoje psichoanalizės tėvas svarsto apie atsiradusius garbinimo ir draudžiamus objektus, kuriuos mes esame linkę vadinti prigimtiniiais. Pavyzdžiui, valdovo tabu (nustatę valdovai normatyvai, valstybės samprata ir pan.), kuris nurodo, jog valdovo ne tik reikia saugotis kaip pavojingos magiškos jėgos, tačiau tuo pat metu jį reikia ir saugoti kaip savotišką genties, o vėliau turbūt ir valstybės išlaikymo pagrindą¹. Taigi, psichoanalizė tėra viena iš teorijų, kuri atskleidžia savotišką vidinio žmogaus pasaulio ir išorės santykį. Freudas žvelgė per neurozės prizmę, o kai kurie jo pasekėjai ir tyrinėtojai psichoanalizės kloduose nukaldino ir kolektyvinės sąmonės terminus, mito santykį su kasdienybe, kitaip tariant, ir savotišką visuomenės su(si)-kūrimo pagrindą. Taigi, jei kūryba gali būti vidinių išgyvenimų sublimacija, akivaizdu, jog santykis su totemu ir tabu savotiškai nukaldino ir normą, kuri nulemia kasdienę genties, o vėliau ir socialiai determinuotos visuomenės gyvenimą.

Todėl nenuostabu, jog mąstantis žmogus ėmė svarstyti savosios egzistencijos prasmę ir jos įkūnijimą organizme, kurį mes dabar esame įpratę vadinti visuomene. Vyravus geocentriniam pasaulio modeliui, pagal kurį nejudanti Žemė yra Visatos centras, žmogaus būtis buvo suvokiama kaip savotiškas totemas ir kartu tabu, nes heliocentrinis mąstymas buvo taip nepriimtinas žmogiškajam egocentrizmui, jog troškimas sunaikinti tabu vedavo žmogaus sunaikinimo link. Tad Giordano Bruno inkvizicijos buvo sudegintas ant laužo, Galileo Galilei'us buvo teistas ir savųjų idėjų atsisakė, kol

galiausiai mistinis tikėjimo pasaulis tapo atviresnis, taip pat ir prarasdamas savąją galią. Taigi žmonija it Bertolto Brechto kūrinio veikėjas galėjo atsidūsėti: „Ir vis dėlto ji sukasi“, nes žmogus nulipo nuo Visatos centro pjedestalo.

Žmogaus ir visuomenės vienytiškumo praradimas – metaforiškas išvartymas iš rojaus, kurį simboliškai nužymi pažinimo vaisiaus kšnis. Tad mes pamatome, jog ne tik nesame pasaulio centras, bet ir pripažįstame daugialypį daiktų – o tai neišvengiamai reiškia ir mus supančios kasdienybės – gyvavimą. Jau V amžiuje prieš mūsų erą graikų filosofas Demokritas Abderietis įvedė atomo sąvoką ir teoriją, teigiančią, kad visa medžiaga susideda iš įvairių tipų smulkių dalelių. Kitaip tariant, mes esame įvairių smulkių dalelių visuma, o mūsų visuma kuria mus supančią realybę. Tad vienaip ar kitaip, valdoma troškimo perprasti ir sukurti kuo geriau funkcionuojančią sistemą, žmonija gilinasi tiek į savo, tiek į valstybės, visuomenės, kultūros sampratas. Nuo Platono „Valstybės“ iki radikaliausių totalitarinių formų ir sistemų – visa tai tariamai turėjo vesti visuotinės gerovės arba optimalaus gyvenimo būdo link.

Lietuva yra patyrusi ne vienos tokios totalitarinės sistemos gniaužtus, kuriuose buvo formuojamas ir „naujasis žmogus“. Tik ne Friedricho Nietzsche's aprašytas antžmogis, tarsi menama teorinė virš žmogaus egzistuojanti gyvybės forma, tačiau būtent paklūstantis sistemai palankus individas. Konkrečiai žvelgdami į komunistinės sistemos tarybinius laikus, galime kalbėti apie „naujojo tarybinio žmogaus“ kūrimą, kaip (tariamai) pranašesnės socialinės santvarkos rezultatą². Nenuostabu, kad geriausiai veikti propagandos aparato varžtams kuriant naująją visuomenę iš naujųjų individų galėjo padėti ne kas kitas, o kultūra. Kultūra kaip sistemos dalis, apimanti ypatingą žmonių veiklą, buvo (o dažnai ir yra) ta aktyviai veikianti dedamoji, kuri prisideda prie vienokio ar kitokio socialinio formavimo. Ir nuo to, koks bus mūsų santykis su kultūra, priklausys ir socialumo egzistavimo forma – ar tai tarnautų propagandiniais, ar edukaciniais, dvasiniais, moksliniais atradimų tikslais. Tad sovietmetis mums „pado-



Lietuvos naujojo šokio projektas. Renginio reklaminis leidinys. 1996

vanojo“ kultūros centrus kiekviename periferijos kampelyje, kuriame visi šoko, dainavo ir buvo „laimingi“.

Tuo tarpu profesionaliojoje kultūroje vyravusi ezopinė kalba ir vienas iš jos nešėjų – teatras, įveikęs cenzūrą, išgyvendavo pakilimą, o revoliucija, kuri irgi metaforiškai buvo pradėta virtuvėse, buvo taip pat praminta labai kultūriškai pažiniu archetipu – dainuojančia revoliucija. Bet (laimei) staiga sistema pasikeičia. Oskaras Koršunovas apie tuo metu išgyvenamą savotišką teatro nuosmukį yra sakęs: „1989–1990 metais teatras Lietuvoje mėgino žengti koja kojon su tuo, kas vyko šalyje, ir jis visiškai prarado žiūrovus. Tai natūralu – teatras gavėse buvo kur kas stipresnis ir efektingesnis. Juk teatras negali teatralizuoti to, kas jau ir taip vyksta“³. Ir teatro visuomenės, tokios visuomenės, kurioje kultūra buvo suprantama kaip du antipodai – propagandinė kultūra sistemai palaikyti ir aukštoji kultūra kovai su sistema, – tokios teatro visuomenės kova turėjo nuslūgti, nes sistemos nebėliko, tad ir pasipriešinimo jai poreikis tarsi sunyko. Nutilus šios kovos aidui, be kitų performatyvaus meno paieškų, kurios tarsi transformavosi, Lietuvoje ima kurtis ir burtis tokia meno forma kaip modernus ir beveik simultaniškai šiuolaikinis šokis.

1989 metais Kaune įvyko pirmasis šiuolaikinio šokio festivalis, kuris nuo 2011-ųjų vadinamas „Tarptautinio šokio festivaliu *Aura*“. Lietuvoje Kaunas teisėtai traktuojamas kaip šiuolaikinio šokio židinys, kuriame savo kūrybinius impulsus skleidė Danutė Nasvytė, Kira Daujotytė bei kolektyvas „Sonata“, vėliau – „Fluidus“, užaugo profesionalaus šokio teatras „Aura“ su vadove Birute Letukaite priešaky.

Vilniuje šokio banga prasidėjo užtikrintai, tačiau kiek vėliau – 1997 metais, kai įvyko pirmasis tarptautinis šiuolaikinio šokio festivalis „Naujasis Baltijos šokis“, kurį organizavo Lietuvos šokio informacijos centras. Tuo metu daugelį „Naujojo Baltijos šokio“ festivalio dalyvių vienijo išsivadavimo iš postsovietinių gniaužtų nuotaikos (dalyviai iš Lietuvos, Estijos, Latvijos, Rusijos, Baltarusijos, Lenkijos) bei šiuolaikinio šokio kalbos paieškos drauge su kolegomis iš Prancūzijos. Tiesa, apie tada pradėtą šiuolaikinio šokio paiešką Vita Mozūraitė rašė, jog Baltijos šalyse vyrauja klasikinis modernas, o avangardo tėra užuominos, choreografiškai nekelia pernelyg konceptualių idėjų kūriniuose ir kai kurios kompozicijos tėra reginiai, nors ir filosofškai aprašyti programėlėse⁴. Tad

konceptualesnės kūrybinės paieškos kol kas apsiriboja aprašymais, o kūrėjai dar tarsi ieško savosios idėjinės kalbos.

Tie patys 1997-ieji Kaune festivalio metu irgi pasižymėjo šokio kalbos bei dialogo paieškomis. Į šį dialogą buvo įtraukti atstovai iš Lietuvos, Lenkijos, Čekijos, Danijos, Anglijos. Kauno festivalyje nemažai dėmesio skiriama žmogaus kūniškumui bei artumo poreikiui, Lenkijos trupių pasirodymuose svarstoma, kas yra kūniškumas ir žmogiškas artumo poreikis. Tačiau suprantama, jog fizinis artumas dažnai asocijuojasi ir su dvasinio artumo stygiu. Betgi Kauno lyderiai ir festivalio organizatoriai – šokio teatras „Aura“ bendradarbiauja su Tamaros McLoge trupe, teigdami, jog šio bendradarbiavimo tikslas – bendrystė, ieškojimas, buvimo kartu džiaugsmas. Ir, beje, to meto kritika nėra linkusi palaikyti tokių ieškojimų pačiame festivalyje, kurie pateikiami kaip kūriny. Vida Savičiūnaitė ironizuodama rašė: „Kas prieštarautų, jeigu toji ‘moderno’ diskoteka vyktų repetitijų salėje, šokėjų malonumui. Scenoje, o juo labiau festivalio, savo nelaimei, esame įpratę laukti ir meninio rezultato“⁵. Pavieniai festivalio elementai, galų gale ir pats festivalis kaip kūrybinis vienetas, ne visada atliepavo to meto publikos, taip pat ir kritikos poreikius, šokio kalbos paieškos atrodydavo tarsi bevaisės arba netikslingos to meto kontekste, tačiau neabejotina, jog intencija, kuri vėliau plėtojosi, turėjo įtakos tolesniam kultūros lauko formavimuisi.

Todėl dviejuose didžiuosiuose miestuose ir šokio festivaliuose Vilniuje ir Kaune ne tik buriama šokio bendruomenė, bet ir imamas formuoti šiuolaikinio šokio kultūrinis laukas, kuris žygiuoja lyg savotiškas avangardas, prieštaraujantis ar bent jau mėginantis prieštarauti nusistovėjusioms normoms ir tabu, – kūrybiniuose ieškojimuose, pavyzdžiui, pateikiant eksperimentą, o ne galutinį rezultatą scenoje (Kauno festivalis) ir, beje, nebūtinai sulaukiant palaikymo.

Freudas susistemino tėvžudystės sampratą kaip kovos su nusistovėjusiais autoritetais poreikį. Šiuolaikinio šokio Lietuvoje negalime traktuoti kaip agresyvaus kovotojo tarsi ritualiniame autoritetų perkeitimo procese, tačiau jis apsiėmė kurti savąją meninę kalbą šalyje, kurioje laisva meno kalba ilgą laikotarpį buvo represuojama cenzūros. Šokis tarsi tapo savotiška esperanto kalba, gimusia po kultūros, kuri egzistavo tarp propagandos, cenzūros ir metaforos.



Festivalio „Naujasis Baltijos šokis '98“ reklaminis leidinys. 1998

Pradžioje, kai šokio festivaliuose buvo siekiama pažinti šokio pasaulį už Lietuvos ribų ir taip prisidėti prie jo kūrimo šalyje, iškilo ir pirmieji šio pasaulio vardai – vardai mokytojų ir žanro puoselėtojų ateityje. Be minėtos Birutės Letukaitės, tai ir Aira Naginevičiūtė, Birutė Banevičiūtė, Vytis Jankauskas. O kiek vėliau – Agnija Šeiko, Andrius Katinas, Loreta Juodkaitė, Gytis Ivanauskas, Goda Laurinavičiūtė ir kiti, kai kurie suformavę savo trupes, viešąsias įstaigas, vieną municipalinį teatrą.

Vis dėlto pastebėtina, jog iš pradžių festivaliuose atskleidžiant bendraminčiams šokio profesionalams, ieškant savosios kalbos bei dialogo, vis labiau imta žengti vieningų temų link. Žmogaus asmenybė ir jo vidinis pasaulis bei santykis su išoriniu pasauliu – turbūt viena pagrindinių temų, kuri, bent jau Lietuvoje, vyrauja ir šiandien. Nenuostabu, jog noras perprasti save bei atrasti savo vietą ne tik kultūriniam, bet ir socialiniam lauke, yra iššūkis, kurio imasi kūrėjai. Tačiau, be šios bendros universalios temos, šokio festivaliai didžiulesiose Lietuvos miestuose ėmė ieškoti ir vieningos temos festivalio kaip renginio rėmuose. Jau 1999 metais Kaune „Auros“ šokio teatras drauge su šokėjais iš JAV parengia socialinį meno projektą „Tylusis ėjimas“, kuris dedikuojamas Pagyvenusių žmonių metams ir įtraukia miesto senjorus. Kaune festivalį koordinavo svarbiausia miesto trupė, kuri ne tik bendraudavo su atvykstančiais miesto svečiais, bet ir drauge su jais kurdavo, eksperimentuodavo, ieškodavo neatrastų formų, tad pastebėtina, jog Vilniuje festivalis taip pat turėjo ne ką mažesnę edukacinę „užtaisą“, tačiau nesiorientavo į vieną trupę, daug dėmesio skyrė kiekybiniam (neabejotinai ir kokybiniam) trupių dalyvavimui (beje, 1999 metais Vita Mozūraitė netgi pastebi, jog trupių skaičius buvo itin didelis – 17 spektaklių, 24 trupės iš 11 šalių), taip pat atskleidžiama ir gana sunkiai Lietuvoje populiarėjanti mecenatystės idėja.

Šiuolaikinio šokio festivaliai, kurie lyg ir būrė specifinę meninę terpę, iš tikro tapo Vilniaus ir Kauno miestų vienais reprezentacinių, vietos dviasių atskleidžiančių reiškinių, kurių atidarymuose kalba kultūros ministrai, programėlėse spausdinami Prezidentės įžanginiai žodžiai. Tačiau tai nėra tik miesto renginys, tai nėra tik specifinė veikla, kurianti miesto įvaizdį. Tuo pat metu tai tapo kultūrine Meka, kuri skatino diskusijas ir pokyčius švietimo bei kultūros sistemose. Buvo

parengta akademinė šokio krypties programa, kuri prieš kiek daugiau nei dvidešimt penkerius metus buvo atidaryta Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Tad iš mėgėjų terpės arba galimybės būti studijuojamas užsienyje šokis tapo legitimia aukštojo mokslo forma. Negalima teigti, jog organizuojamų festivalių dvasia, atvykstantys užsienio profesionalai, diskusijos, peržiūrų sesijos ir kiti šiuos įvykius lydėję elementai buvo vienintelė kaitos dedamoji tokiose terpėse kaip kultūros politika ir švietimas bei aukštasis mokslas, tačiau neabejotina, jog jie buvo vieni iš stimulų.

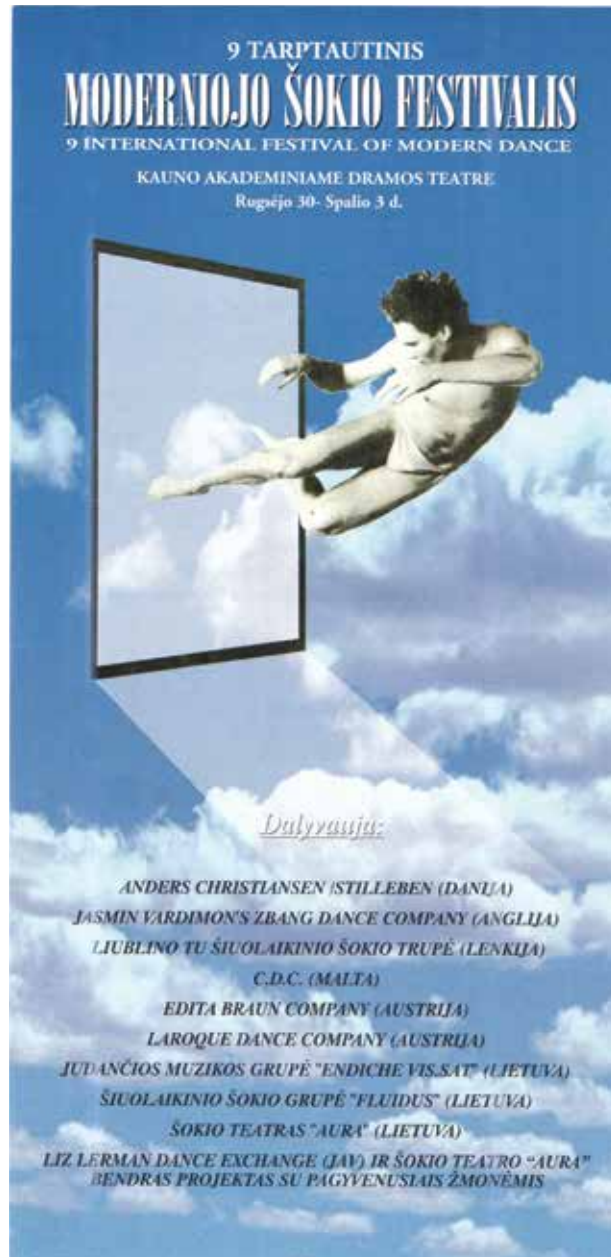
Suprantama, jog edukacinis aspektas buvo gana svarbus organizuojamuose tarptautiniuose renginiuose. Šiuolaikinio šokio praktika nuo pat XX amžiaus devintojo dešimtmečio pabaigos žengė šokio teoretikų priekyje. Tad nenuostabu, kad festivaliai buvo skirti pamatyti, tačiau ir ypač parodyti jaunųjų kūrinių (tokia tendencija itin ryški festivalyje „Naujasis Baltijos šokis“). Vis dėlto šokio teoretikų ir kritikų trūkumas buvo paskatinęs atsirasti ir tokiai terpei skirtam reiškiniui Vilniuje – projektui „Šokis žodžiu – ne[w]kritika“. Kritinio rašymo projektas pradėtas įgyvendinti 2011 metais, jis buvo Šiaurės ir Baltijos šalių projekto „Writing Movement“ dalis ir inspiravo dalyvius ieškoti naujų būdų, kaip galima kitaip matyti, skaityti ir suprasti šokį, kaip galima apie jį kalbėti, jį analizuoti. Vis dėlto tenka rašyti būtuojau laiku, nes teorinė šokio mintis, prie kurios neabejotinai prisidėjo ir naujosios kritikos projektas, šiuo metu yra nutrūkusi ir liko kaip pavienių kritikų, rašančių apie šokį, veikla festivalių metu.

Taigi, svarbu suvokti, jog šiuolaikinio šokio festivalių fenomenas Lietuvoje buvo, o ir tebėra ne tik siauros meno terpės laukas, tačiau ir labai aktyvus meno socialumo bei kultūrinio lauko kaitos pavyzdys. Tai dalis atsakingo kūrybinio proceso, kuris integruoja praktikus, teoretikus, aktyviai prisideda prie kultūros politikos formavimo ir kūrybos ekonomikos puoselėjimo. Lietuvoje vis garsiau ėmus kalbėti apie kultūrinę industriją ir klasterius, jau veikė dar nerenovuota, tačiau atvira kūrybai „Menų spaustuvės“ erdvė, kurioje, be kūrybinių paieškų, dar ir telkėsi (bent jau idėjinė) Vilniaus šokio spaustuvės mokykla. Beje, renovuota „Menų spaustuvės“ salė 2008-ųjų balandį duris atvėrė kaip tik šiuolaikinio šokio spektakliu – choreografės Airos Naginevičiūtės kūriniu „Mėnulis nepaiso lojančių šunų“.

Tad įveikę kūniškumo, atviro kalbėjimo apie vidinį ir išorinį „aš“ tabu, drįsę eksperimentus (gal ir ne visada vykusius) pateikti žiūrovui scenoje, sugriovę „naujojo tarybinio žmogaus“ kūrybos mitą, šokio festivaliai Kaune ir Vilniuje buvo reikšminga kūrybinio pasaulio ir kūrybos ekonomikos lauko Lietuvoje dalis. Jie svarbūs kaip kompleksinis reiškinyss, atskleidžiantis, taip pat ir formuojantis ne tik kultūrinį lauką *per se*, bet ir prisidedantis prie visuomenės vertybių bei funkcionavimo šalies ir pasaulio kontekste. Žmogaus, kūrėjo ir visuomenės ryšių liniją brėžiantis šiuolaikinio šokio pasaulis aprėpia socialinės brandos bei įtakos konstruktus. Ir čia kalbame ne tik ir ne tiek apie konkrečius meno kūrinius, kiek apie paties reikšminio pobūdį. Kitaip tariant, po sovietinės represijos žengę į vartojimo lauką, greitai turėjome persiorientuoti į tokį reiškinį, kurį rusų filosofas Vladimiras Kurašovas apibūdina kaip perėjimą nuo materialaus vartojimo prie dvasinio, kai įsigyti daiktus yra kur kas mažiau svarbu nei dvasiškai tobulėti. Sociumas pereina nuo kūno prie dvasios poreikių tenkinimo⁶. Taigi, tai ir savotiška paradigminė kaita heliocentrinio kūrybinio mąstymo link bei suvokimo, jog vienis susideda iš daugio, kai pasaulio ir kosmoso santykis yra abipusis – teorinė ir praktinė mintis, vadyba, kultūros politika, mecenatystė ir, neabejotinai, pirmiausia gili vidinė koncepcijos paieška. Tai, be abejo, nereiškia, kad visi festivaliuose dalyvaujantys kūriniai buvo aukščiausios kokybės arba kad niekada nepatirta vienokių ar kitokių nesėkmių. Tačiau šiuo atveju linkstu kalbėti apie kultūrinę šokio lauko įtaką, o ne kritikuoti atskirus kūrinius.

Jau ne vienerius metus šiuolaikinio šokio festivalių laukas prasipletė ir iš Vilniaus bei Kauno pasiekė Klaipėdą ir netgi Anykščius. Sinergija tarpusavyje didėja, ir laukiama, kada gims dar vienas proveržis, kaip kad Isadorai atsisakius puantų, o posovietinei šaliai drąsiai kultūriniame lauke nėrus į vakarietiškas šokio praktikas. Galbūt COVID laikas irgi yra savotiškas liminalus procesas kultūrinio lauko paradigmos laikotarpiu, per kurį kultūra ims ir taps svarbiausiu vertinimo įstakliu Lietuvoje, ir pasauliniame kontekste tvirtai (dar kartą) įrašytas šalies vardas taps itin svarbus ir pačiai šaliai kaip ilgalaikė perspektyva, o ne vienadienis apdovanojimo ar festivalio įvykis.

Silvija ČIŽAITĖ-RUDOKIENĖ



Devintojo Tarptautinio moderniojo šokio festivalio reklaminis leidinys. Kaunas, 1999

¹ Sigmund FREUD. Totemas ir tabu. – Vilnius: Vaga, 2010. Ištrauką apie valdovo tabu galima rasti ir mėnraštyje „Metai“. Iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė // Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis „Metai“. – 2008, Nr. 8–9 (rugpjūtis–rugsėjis).

² Rosalinde SARTORTI. Helden des Sozialismus in der Sowjetunion. Žr.: Žilvinas KACIUSKA. Sovietinės propagandos konstruoto „tarybinio didvyrio“ vaidmuo ir sklaida Rytų Europoje // Lietuvos istorijos studijos. – 2006, Nr. 17, p. 114.

³ Oskaras KORŠUNOVAS. „Teatras man – pažinimo instrumentas“ / Kalbino Gediminas KAJĖNAS, 2009. Prieiga per internetą <https://www.okt.lt/oskaras-kor%C5%A1unovas-teatras-man-%E2%80%93-pa%C5%BEinimo-instrumentas/>

⁴ Vita MOZŪRAITĖ. Šokio deivės gerbėjų išbandymas // Lietuvos rytas. – 1997-03-28, p. 29.

⁵ Vida SAVIČIŪNAITĖ. Trys modernaus šokio vakarai Kaune – ne XIX amžiaus publikai? // Lietuvos rytas. – 1997-10-10, p. 29.

⁶ Vladimir KURASHOV. Ecology and Eschatology // Russian Studies in Philosophy. – 1998, p. 13.

STRAIPSNIŲ
PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ



Paulina BLAŽYTĖ

LAIKAS IR ATMINTIS ŠIUOLAIKINĖJE FOTOGRAFIJOJE

KĄ MAČIAU PASTARUOSIUS PORĄ METŲ LANKYDAMASI VILNIAUS GALERIJOSE

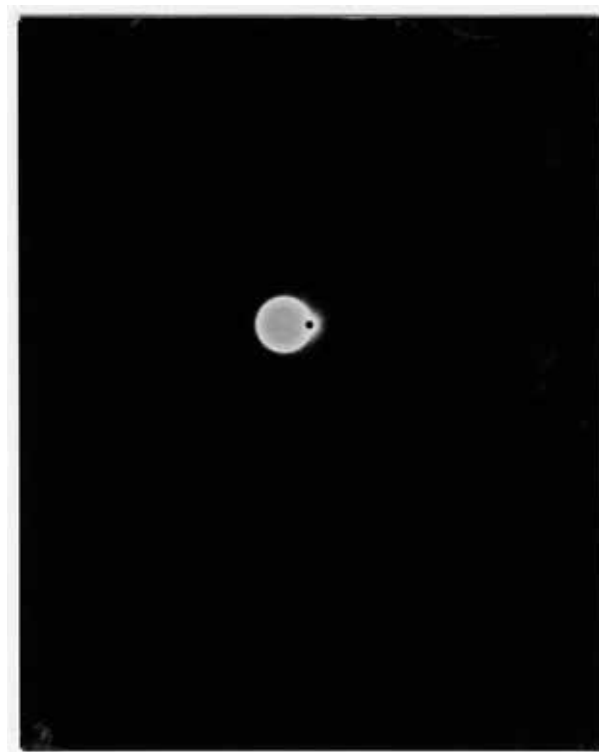
Dailėtyrininkė Paulina BLAŽYTĖ svarsto, kaip šiuolaikinėje fotografijoje reiškiasi laiko ir atminties klausimai – kodėl ir kokiais būdais bandoma juos įprasminti bei kaip šios dvi sąvokos susipina tarpusavyje? Kas lemia tokį tematinį pasikartojimą?

Kaip manipuluojama atmintimi? Nagrinėjama universalus, kosmiškas sąlytis su laiku Dovilės Dagienės fotografijose, taip pat labai asmenišką Reginos Šulskytės santykis su laiku ir atmintimi cikle „Mano laikas“. Trumpai aptariama ir užsienio autorės Carolle Bénitah paroda „Fotografiniai suvenyrai“, eksponuota Prospekto galerijoje.

TIME AND MEMORY IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY. WHAT I HAVE SEEN DURING THE LAST TWO YEARS IN GALLERIES IN VILNIUS

The art critic Paulina BLAŽYTĖ looks at how issues of time and memory manifest themselves in contemporary photography: why and in what way do they try to make them meaningful, and how do the two concepts intertwine? What determines the thematic repetition? How is memory manipulated? The universal, cosmic contact with time in Dovilė Dagienė's photographs, and Regina Šulskytė's very personal relationship with time and memory in the series 'My Time' are analysed. The exhibitions 'Photographic Souvenirs' by Carolle Bénitah, shown at the Prospekto Gallery, and Vilma Samulionytė's project 'Liebe Oma, Guten Tag! or Pact of Silence', are also briefly discussed.

Dovilė DAGIENĖ. Iš serijos „Čia tada, ten dabar“. Paroda „8:20“. 2020





Dovilė DAGIENĖ. Iš serijos „Čia tada, ten dabar“. Paroda „8:20“. 2020

Šis pavasaris – vienas keisčiausių iš visų mano nugyventų pavasarių. Esu įsitikinusi, jog aš ne vienintelė, galinti nedvejodama taip pasakyti. Daugelis egzistuojame savuose mikrokosmuose, sudarytuose iš vos keleto žmonių, pridengti veidai jau tapo norma (tačiau tai tik primena, kokios išraiškingos gali būti akys!), o medžiai pamažu sužaliavo stebint juos pro balkoną ar miegamojo langą. Atsižvelgiant į keleto veiksmų (šeimyninė padėtis, užimamos pareigos, emocinė būsena), esamasis laikas neįprastai išsitempė arba susitraukė. Tačiau taip jau yra su laiku – jis nesustabdomas ir nuspėjamas, nuolatos kintantis, kartais ir trikdomas. O kaip laikas ir nuo jo neatsiejama atmintis reiškia fotografijoje?

Pastarieji klausimai man parūpo jau prieš porą metų, kai atrodė, jog daugumoje lankomų parodų akcentuojamos kaip tik šios temos. Žinoma, su tokiu tendencingumu tiesiogiai galima sieti ir kuratorystę. Kadangi pagrindinės fotomeno galerijos sostinėje – Vilniaus fotografijos ir Prospekto – priklauso Lietuvos fotomenininkų sąjungai, jos paprastai būna kuruojamos to paties žmogaus ar žmonių grupės. Taigi žiūrovo žvilgsnis iš dalies yra formuojamas per Fotomenininkų sąjungos vertybinę prizmę – ypač to žiūrovo, kuris dažniausiai lanko Vilniuje ir rečiau – kituose Lietuvos ar pasaulio miestuose vykstančias šiuolaikinės fotografijos parodas. Tokio pobūdžio teiginiais tenorių pasakyti, jog teminiai pasikartojimai gali būti ne tik masinio susidomėjimo, bet ir sąmoningos atrankos padarinys. Kita vertus, eksponuojami darbai atspindi ir tarptautines tendencijas, problemiškus klausimus, dominančius kūrėjus iš įvairiausių kraštų – reikėtų nepamiršti, kad tiek Vilniaus, tiek Prospekto galerijose dažnai galime pamatyti ir užsienio menininkų kūrinių.

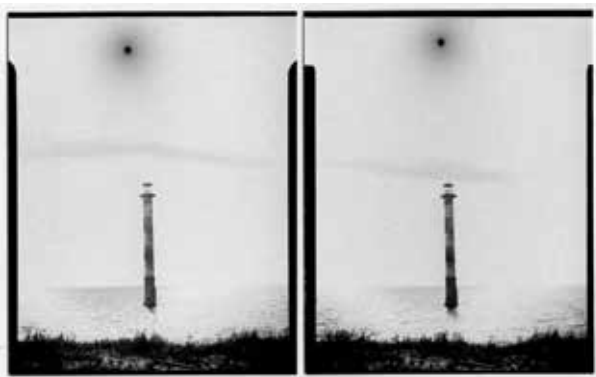
Bet kodėl laikas? Ir kaip jį bandoma užčiuopti, sulaikyti fotografijoje? Pradėti norėčiau nuo labai įdomaus pavyzdžio – fotografės Dovilės Dagienės, Do DA, doktorantūros metu atlikto meninio tyrimo „Čia, tada. Ten, dabar“, kuris 2018-aisiais eksponuotas Vilniaus fotografijos galerijoje, o šiemet, papildytas naujais darbais, ir Prospekto galerijoje (kovą Dagienė apgynė ir meno daktarės laipsnį). Pastarasis tyrimas, kaip teigiama parodos anotacijoje, prasidėjo nuo „siekties atrasti ir išreikšti savitą laiko, laikiskumo raiškos būdą fotografijoje, įvairiais eksperimentais tyrinėjant vaizdines atminties, laiko ir vietos sąsajas“. Jau pats tyrimo pavadinimas „Čia, tada. Ten, dabar“ tarsi dekonstruoja laiką ir erdvę – būtasis laikas egzistuoja dabarties erdvėje ir atvirkščiai. Kartu jį

galima skaityti ir kaip „apverstą“ Roland'o Barthes'o teiginį, jog fotografija yra kaip čia-dabar ir ten-tada nelogiška jungtis.

Analoginės fotografijos būdu sukurtose serijose „Sulaukta šviesa: dvi Saulės“ ir „Aštuonios minutės“ menininkė remiasi faktu, jog Žemės paviršių Saulės šviesa pasiekia per maždaug aštuonias minutes. Autorė problemą nagrinėja ne per aiškiai nusakomą asmeninių patirčių ir pojūčių prizmę (nors jų taip pat esama), o naudodamasi kiek platesniu ir savaip universalesniu požiūrio tašku. Tokiu, kuriame žmogus apskritai nėra esminis elementas. Jis tik menka dalelė beprotyškame kosminiam dangaus kūnų judėjime ir jų amžinybėje. Tačiau žmogus vis tiek neišvengiamai egzistuoja – egocentriškai žvelgiant, jis ir įprasmina, matuoja laiką savo susikurtais matais. Kaip tik iš niekad nenuslopstančio individo smalsumo atsiranda poreikis, o kartu ir galia suteikti laikui bent kiek apčiuopiamą formą – konkrečiu atveju laiko apibrėžtis įprasminama fiziniame, taip pat ir vizualiniame lygmenyje.

Kitas parodoje „Čia, tada. Ten, dabar“ akcentuojamas aspektas – „lėto laiko“ pajautimas, kylantis dėl pačios fotografo darbo specifikos, kai stoviškai laukiama „išsiitęsio laiko ir sustingusios vietos koordinatėse“ (galima teigti, jog lėtam laikui įtakos turi ir pasirinktas būdas – analoginė fotografija, kuri, priešingai nei skaitmeninė, reikalauja daugiau kantrybės ir sugebėjimo laukti). Tokia būsena nėra nei labai lengva, nei labai maloni – ypač šiame perteklinės informacijos ir veiklos amžiuje, kai visko būtinai turi būti daug ir būtinai –

Dovilė DAGIENĖ. Iš serijos „Čia tada, ten dabar“. Paroda „8:20“. 2020





Regina ŠULSKYTĖ. Elena. Vaikystės kiemas. Iš ciklo „Mano laikas“

intensyviai. Postmodernioji visuomenė, daugiausia susitelkusi miestuose (miesto gyvenimas neabejotinai turi didelės įtakos itin greitam tempui), nuolat visur skuba ir paprasčiausiai neturi laiko sustoti, kažkur kažko lūkuriuoti. Sociologė Milda Pivoriūtė straipsnyje „Bėgantys su laiku“ taip pat gvildena šį fenomeną. Jos manymu, jau net pervargimas yra tarsi statuso, netgi pergalės simbolis, nes tai tampa socialinio statuso ženklu bei parodo visuomenei, kad esi „labai svarbus, reikalingas, sunkiai pakeičiamas“. Kuo daugiau veiki, tuo mažiau laiko lieka ir įvairioms, ne visuomet malonioms mintims, o kartu ir egzistenciniam nerimui. Nerimą, kaip vieną priežasčių, kodėl tokia daugybė menininkų kalba apie laiką, yra įvardijusi ir Dagienė.

Tačiau keliaudama per parodas dažniau susidurdavau su kiek kitokiu būdu suvokti laiką ir permąstyti savąjį atmintį. Esminis tokio požiūrio bruožas – bandymai apibrėžti laiką per asmenines patirtis. Joms nusakyti dažnai naudojamos nuotraukos iš šeimos albumų, autoportretai. Atskirais fragmentais manipuluojama ir žaidžiama, jie pasitelkiami kaip priemonė iš dabartinės perspektyvos peržvelgti savo prisiminimus, o kartais – ir tapatybę.

Tokį žvilgsnį renkasi menininkė Regina Šulskytė cikle ir iš jo gimusioje parodoje „Mano laikas“. 2018-ųjų pavasa-

rį Vilniaus fotografijos galerijoje veikusioje parodoje buvo galima išvysti kūrinius, kuriuose autorė šeimos albumo nuotraukas jungia su pačios užfiksuotais kadrais, autoportretais. Čia individualūs išgyvenimai pinasi / yra supinami su artimųjų patirtimis, iš jų konstruojant naujus naratyvus. Tam pasitarnauja ir horizontalus atskirų kadrų jungimas, primenantis kameros slinktį. Skaidant ir vėl iš naujo jungiant skirtingus taškus laike ir erdvėje, riba tarp praeities ir dabarties išskysta.

Šulskytės laikas sudarytas iš jos ryšio su artimaisiais ir pačia savimi. Kūriniuose dažnai pasikartoja menininkės tėvų motyvas – darbe „Kita diena“ nuo vestuvinės nuotraukos pereinama prie motinos atvaizdo, o tuomet – prie vieškelio einančių senolių (leisiu sau paspėlioti, jog jie – tai menininkės tėvai) fragmento. Tiesiogiai siejant kūrinio turinį ir jo pavadinimą, galima laisvai interpretuoti, jog tarp vestuvių momento ir kartu prabėgusių daugybės metų – tik akimirka. Vieną dieną susisaistai žiedais, o kitą jau žingsniuoji šalia žmogaus, su kuriuo praleidai didelę savo gyvenimo dalį.

Laikas čia – takus ir sunkiai apibrėžiamas, jo neįmanoma įsprausti į jokių aiškių matavimo vienetų. Kaip interviu teigė pati autorė – „Kūryba yra ta erdvė, kuri nieko iš manęs nereikalauja, nereikia kalbėti, aiškinti, meluoti, lyg gyvenčiau kitoje erdvėje ir kitame laike. Kaip jau minėjau, toji kita

Regina ŠULSKYTĖ. Birželio pradžia. Iš ciklo „Mano laikas“



erdvė ir kitas laikas yra MANO. <...> toje mano erdvėje ir laike įvyksta daugybė įvairių ir net keistų dalykų, ir jie pasaulio dėsniams kartais nepaklusnūs. Nes čia galiu kaitalioti laiką, stumdyti jį pirmyn ir atgal, galiu sutikti tuos žmones, kurių nebėra...”

Pasitelkdama šeimos fotografijas, atminties temą plėtoja ir iš Maroko kilusi šiuo metu Prancūzijoje gyvenanti fotografė Carolle Bénitah, kurios paroda „Fotografiniai suvenyrai“ pernai vasarą eksponuota Prospekto galerijoje. Nors menininkės keliami klausimai glaudžiai susiję su praeitimi, ją iškreipiančia atmintimi ir tapatybės paieškomis, jos pјūvis labai savitas. Naujas prasmes fotografė kūriniam suteikia išsiuvinėdama jų paviršių. Kaip pasakoja pati Bénitah, toks poreikis atsirado jai vieną kartą bevartant šeimos nuotraukų albumą – nors ir negalėdama prisiminti konkrečių prieš keturiasdešimt metų užfiksuotų kadrų momentų ar kas buvo prieš tai ir po to, ji pajuto stiprią emocijų bangą. Nuotraukos prikėlė joje kažką pažįstamo, o kartu ir visiškai svetimo – tam tikrą nerimą keliantį keistumą, apie kurį kalbėjo Siegmundas Freudas. Šie popieriuje įspausiti momentai kalbėjo apie ją, jos šeimą ir jos vietą pasaulyje, apie baimes, kurios ją „konstravo“ ir turėjo įtakos tam, kokia yra šiandien. Galima teigti, jog visų šių stipriai išgyventų jausmų atspindžius ir reprezentuojąs ciklas „Fotografiniai suvenyrai“.

Tie jausmai – dažnai ne patys šviesiausi. Jie drastiškai kontrastuoja su iš pažiūros maloniu ir nostalgišku fotografijų turiniu ne tik savo potekstėmis, bet ir gausiai naudojama raudona spalva, manifestuojančia grėsmę ar net baimę. Viena darbu raudoni siūlai apgaubia priešais lentą sustatytų vaikų, kitame – iškilmingai nuotraukai pozuojančių vestuvių svečių veidus. Bénitah perrašo savo šeimos istoriją ir praeitį traktuoja remdamasi ne tik prisiminimais apie ją, bet ir iš sąmonės išskylančiomis vizijomis, nuojautomis. Atvaizdai tėra būdas joms įgauti realią formą.

Laiką ir atmintį tyrusių parodų būta ir daugiau – vieno teksto joms aptarti per maža. Tačiau jausčiausi kalta nepaminėjusi Vilmos Samulionytės „*Liebe Oma, Guten Tag!*“, arba Tylos paktas“, atsiradusios kaip natūrali bendro menininkės ir jos sesers Jūratės Samulionytės filmo „*Močiute, Guten Tag!*“ atomazga, bei italų fotografės Claudios Corrent parodos „Kad dažniau ją prisimintum“, kurioje naudotos internetinėse dalijimosi platformose rastos nuotraukos.

Kai bus išspausdintas šis straipsnis, karantinas jau tikriausiai bus pasibaigęs, aplinkinių veidų nebedengs kaukės, visur tvyros nebe pavasaris, o vasara, ir mes egzistuosime ne vien savuose numylėtuose ar įgrisusiuose mikrokosmosuose, – bent jau aš norėčiau tuo tikėti. Tačiau išliks fotografijos – galbūt vienos jų kalbės apie kolektyvines patirtis, apie postapokaliptinius vaizdus su žmonėmis, apsivilkusiais visą kūną dengiančius kostiumus, o kitos – apie tik jums priklausiusias akimirkas, žydėjimą ar artimųjų veidus.

Yra tikimybė, jog viską prisiminsite kitaip nei buvo iš tikrųjų. Tad nepamirškite – atmintimi galima manipuliuoti, o laikas yra diskutuotina ir sunkiai pagrindžiama sąvoka. Jos miglotus atspindžius mes atrandame įvairiose plotmėse, neretai – fotografijoje.

Paulina BLAŽYTĖ



Vilma SAMULIONYTĖ.
Iš projekto „*Liebe Oma, Guten Tag!*“, arba Tylos paktas“

Katažyna JANKOVSKA

(NE)ŽMOGIŠKI JAUSMAI (NE)ŽEMIŠKOSE TERITORIJOSE

Dailėtyrininkė Katažyna JANKOVSKA analizuoja jaunosios kartos šiuolaikinės fotografijos ir vizualiųjų menininkų darbus, kuriuose skirtingomis priegomis nagrinėjamos kolonizacijos, migracijos, antropoceno, skirtingų gyvybės formų koegzistavimo temos, tiriamos ir kvestionuojamos sukonstruotos fizinės ir mentalinės ribos – skirtingų žemiškų ir nežemiškų teritorijų, žmogaus ir gamtos, objekto ir subjekto, to, kas sava ir svetima, kas tikra ir kas nenatūralu.

(IN)HUMAN FEELINGS IN (IN)HUMAN PLACES

In her article, the art historian Katažyna JANKOVSKA analyses works of modern photography and visual art by the younger generation of artists. In their work, they explore the themes of colonisation, migration, the Anthropocene, and the coexistence of diverse forms of life from various points of view. The artists investigate and question artificially erected physical and mental barriers between earthly and otherworldly areas, humanity and nature, the object and the subject, the familiar and the alien, the genuine and the artificial.

Rašant žmonijos ateities scenarijus, šiandienos ekologinių iššūkių ir migracijos krizės akivaizdoje į ateitį pradedama žvelgti kaip į naują, besiformuojančią erdvę, į kurią pretenduoja skirtingos (ne)žemiškos ir (ne)žmogiškos teritorijos. Naujų gyvenimo formų ir erdvių, atliepiančių kintančius poreikius, beiėskant, vis dažniau atsigręžiama į kolonializmo istoriją ir jo pasekmes, iš naujo persvarstomos kitos erdvės okupavimo idėjos ištakos.

Kolonializmo procesas, su juo susijęs naujų žemių geismas, formavęs pasaulio žemėlapius ir ribas, keitęs sistemas ir sugyvenimo būdus, reiškiasi ir kitomis pasisavinimo formomis. Migracija kaip kolonizacijos forma šiandieniniame pasaulyje iškyla tarp pačių aktualiausių. Čia galima prisiminti ir vieno garsiausių tarpukario geografų – Kazio Pakšto utopinę idėją – migracijos projektą „Dausuva“, kuriame jis, rūpindamasis lietuvių tautos išlikimu pasaulyje ir baimindamasis

Kotryna Ūla KILIULYTĖ. Be pavadinimo. Iš projekto „Impossible Colonies“. 2017





Kotryna Ula KILIULYTĖ. Kadras iš videodarbo „Amateur Botanist“. 2019

galimos nepriklausomybės netekties, lietuvių asimiliacijos ir nutautėjimo, tyrinėjo tolimus žemynus, bandydamas rasti tinkamiausią vietą „atsarginei“ Lietuvai įkurti. Tautos tapatybės išsaugojimo klausimas šiais laikais išlieka aktualus, o šis Lietuvos kolonijos įkūrimo svetur scenarijus naujomis formomis atgyja ir lietuvių fotomenininkės KOTRYNOS ŪLOS KILIULYTĖS projekte „Impossible Colonies“ („Neįmanomos kolonijos“, 2017), kuriame ji atkuria utopinę antrosios tėvynės idėją.

Jaunos kartos menininkė savo projekte reflektuoja geografo geopolitines vizijas – pristato fikcinį Pakšto siūlomų migracijų archyvą ir svarsto, kas atsitiktų, jei šis utopinis sumanymas, anuomet sukėlęs daug ginčų ir nesutarimų, būtų įgyvendintas. Remdamasi šimtmečio senumo utopine idėja, bet ištraukdama ją iš tuometinio geografinio ir politinio konteksto, „Impossible Colonies“ projekte menininkė jungia fotografiją, grafikos darbus, skulptūrinius objektus ir sukuria savo subjektyvų šios idėjos modelį. Projekte pristatomos trys nuotraukų graviūros vaizduoja naujos, nepalietos, paslaptingos, todėl romantizuotos žemės darinį, atskirtą nuo žmonijos, kuri toje romantizuotoje žemėje labiau gali tik egzistuoti nei būti prigimtinė jo dalimi. Šilkografijos technika sukurtos melsvos spalvos vėliavos, atsietos nuo nacionalinių ženklų, referuoja į Baltijos jūros vandenį, tampa teritorinių pretenzijų simboliais ir žymi perėjimą prie naujo visuomenės darinio. Utopinės bendruomenės, atmetančios bet kokias hierarchijas, modelis įkūnijamas iš tikro lietuviško bičių vaško sukurtose skulptūrėlėse – krosnies rankenos formos liejiniuose, kurie tampa ryšį su praeitimi išsaugančiais artefaktais ir aliuizija į kolektyvines bičių, gaminančių vašką, kolonijas. Suskaitmeninti bičių vaško dirbiniai viename iš videodarbų veikia kaip pokalbio su ateinančiomis kartomis tęsinys. Atvirkščiai negu Pakštui, tyrinėjusiam tolimus kraštus, ieškojusiam geriausių

sąlygų kolonijoms įkurti, menininkės projekte konkreti vieta nėra svarbi – gal tai kažkur už vandenynų esanti žemė, o gal netgi nauja planeta? Pristatomos magiškų žibintų skaidrės pratęsia paieškas į kosminę erdvę – potencialią gyvenimo vietą.

Ekspansija į naujas, neapgyvendintas teritorijas vis dažniau peržengia mūsų planetos ribas, ir žmogaus žvilgsnis kas kart dažniau krypta tarpplanetinių tyrinėjimų link. Žmonių kolonijų kitose planetose vizijos plečia diskusijų lauką – į ką virs visą žmonijos istoriją lydintis susidomėjimas kosminiais kūnais, kai žmogui galiausiai pavyks kolonizuoti Marsą, Venerą ar dar kitas nežinomas planetas? Svajonės apie naujas, žmogaus nepalietas ir nepažintas erdves ir jų įgyvendinimas vizualia ar kalbine forma keičia mūsų santykį su tolimomis ir dar nepažintomis erdvėmis. Vaizdiniai, mūsų sąmonėje formuojantys nematytų teritorijų paveikslus, ir jų įtaigumas nagrinėjamas jaunos kartos menininkės GEISTĖS MARIJOS KINČINAITYTĖS kūryboje. Iškeldama nežemiškų teritorijų kolonizavimo klausimą ir kvestionuodama vaizdų svarbą, fotografijų projekte „You Belong to Me“ („Tu priklausai man“, nuo 2014-ųjų iki dabar) autorė kreipia dėmesį į vaizdais formuojamą antropocentrišką Marso realybę ir norą bent žvilgsniu okupuoti teritoriją, su kuria žmogus dar neturėjo progos susidurti tiesiogiai. Tolimos planetos vaizdiniai ir jos pasisavinimo fantazijos atgyja Marso paviršiumi keliaujančių robotų kameromis sukurtuose vaizduose (jie yra kaupiami ir laisvai prieinami kiekvienam NASA tyrimų archyve), kuriuos menininkė kombinuoja su pačios darytomis analoginėmis Islandijos kraštovaizdžių fotografijomis. Sugretindama dviejų skirtingų planetų paviršių vaizdus, menininkė panaikina realų atstumą bei kuria „žemiško“ ir „nežemiško“ dialogą, svarstydama ne tik apie žmonijos ateitį naujose teritorijose, bet ir apie nežmogiškos fotografijos raidą, technologijų įtaką mus

supančiam pasauliui suvokti. Abejingas marsaeigių žvilgsnis, klaidžiojantis Marso paviršiumi, leidžia stebėti nežinomą pasaulį, tampantį mūsų regos tęsiniu, o pačios technologijos nutolusiame kraštovaizdyje tampa to, kas pažįstama, atstovu svetimoje aplinkoje¹.

Užfiksuoti vaizdai neretai veikia kaip aplankytų vietų turistiniai atvirukai, įvykusio susitikimo liudijimai, o šiuo atveju virsta dar būsimos susitikimo fantazijų pamatu, malšinančiu jaudinančią nežinią ir pažinimo troškulį. Virtualus Marso kraštovaizdžio tyrinėjimas apropriuojant marsaeigių padarytas nuotraukas, padarytas be jokio tiesioginio žmogaus žvilgsnio, kelia pasisavinimo taisyklių klausimą – ar šių „nežmogiškų“ vaizdų atsiradimas nėra pirmas žingsnis planetos kolonizavimo link, kai žmogus naujai žemei gali ištarti: „Tu priklausai man“?

Kinčinaitytės kūryba sukelia prieštarigus jausmus – viena vertus, menininkė kalba apie tolimas, beveik nepažįstamas teritorijas, kita vertus, jos darbai įgauna intymų, emocinį turinį. Kartu su imperialistine *homo sapiens* prigimtimi ir savinimosi geismu projekte menininkė atsigręžia į kitokius žmogiškuosius jausmus kitai gyvybei – čia netikėtai įsižiebia meilės jausmas. Romantizuotas tolimos ir nepasiekiamos planetos kūnas kursto

meilę be atsako, tampa kol kas vis dar neįmanomo susitikimo, neįgyvendintų troškimų ir iliuzijų erdve, kuri išnyks, vos žmogus nužengs ant grūdėto raudonosios žemės paviršiaus.

Šie dar neapgyvendintų teritorijų vaizdai kartu kelia nostalgiką jausmą mūsų Žemei, utopinį įsivaizdavimą Žemės *be* ir *iki* žmonių, kaip atrodė nuo politinių ir socialinių sistemų nepriklausanti, „niekieno žemė“. Arba kaip ji atrodys, jei katastrofiškos šių dienų nuojautos, ekologinės krizės baimės vieną dieną taps realybe, žmogui pralaimėjus prieš gamtą. Atokių nuo civilizacijos vietų vaizdiniai tęsiasi ir naujausiame Kinčinaitytės projekte, šių metų pradžioje pristatytame galerijoje „Vartai“ vykusiame parodoje „Atvira erdvė, klostuota“. Tačiau šį kartą *artimo* ir *svetimo* apibrėžimai apsiverčia: vienu erdvių pažinimas veda prie kitų susvetimėjimo. Nuo to, kas tolima, tapimo artimu iki pažįstamo tapsmo Kitu. Menininkė sugrąžina į tolį nukreiptą žmogaus žvilgsnį ir verčia pažvelgti vidun. Sunkiai atpažįstamų Žemės paviršių vaizdai tampa dar svetimesni už tuos iš kitos planetos, dvelkia nejaukumu ir nesaugumu. Žvelgdami į šiuos vaizdus jaučiame ne tolimos žemės geismą, o labiau jos ilgesį, suvokiame kažką praradę.

Antropoceno kritika, paneigianti žmogaus kaip aukščiausio iškėlimą rūšių hierarchijoje, persvarsto įsitvirtinusias

Geistė Marija KINČINAITYTĖ. Be pavadinimo. Iš serijos „You Belong to Me“. Pradėta 2014



subjekto ir objekto ribų perskyras. Kur brėžiame ribą tarp žmogaus ir gamtos, jei esame to paties pasaulio bendra dalis? Fotografijose atgimstantys gamtinių kraštovaizdžių reljefai parodoje sugretinami su žmogaus kūno fragmentais, kurie susilieja į vieną organizmą, virsta žemiškos gyvybės bendra esybe, taip kvestionuojant žmogaus ir gamtos fizines bei emocines ribas. Panaikinama gamtos ir žmogaus priešprieša – gamtiniai ir žmogiški kūnai apsieičia vietomis, gyvas kūnas tampa sustingusiu, svetimu objektu, o pasyvūs, abejingi kraštovaizdžiai susidurdami su žmogišku žvilgsniu sužadina neįtikojamos (angl. *the uncanny*) jausmą. Pristatytoje videoesė „Telkinys“ („The Pool“, 2020), sukurtoje kartu su parodos kuratore Elaine Tam bei eksperimentinės muzikos kompozitoriais Simonu Allenu, Janu Hendrickse ir Sandro Mussida, autorė išpūdingais kraštovaizdžių, vandens telkinių, olų vaizdais tiria žmogiškų ir nežmogiškų jėgų tarpusavio susvetimėjimą, gamtos abejingumą žmonijos atžvilgiu. Svarbiausias kūrinio elementas krantas, susitikimo su Kitybe simbolis, brėžiantis ribą tarp įvairių gyvybės formų ir kvestionuojantis žmogaus ir gamtos opoziciją, tarsi klausia, ką laikome žemišku ir žmogišku, kur baigiasi ir prasideda žmogiški kūnai, kada savas tampa Kitu ir pagal ką brėžiame šias ribas.

Antropoceno diskurse kolonizacija suvokiama ne tik kaip teritorijų okupavimas ir noras įdiegti savą, lokalią kultūrą laukinėse civilizacijose, bet ir kaip dominavimo bei ekosistemos formavimo siekiu paremta žmogaus intervencija į gamtą, tiesioginis žmonių, gyvūnų ir augalų perkėlimas iš autentiškos, natūralios aplinkos, to, kas egzotiška, pasisavinimas ir mėgavimasis juo arba atvirkščiai – vietinių rūšių atgabenimas į naujas, okupuotas teritorijas. Epocha, iškėlusį žmogų kaip pagrindinę veikiančiąją jėgą ir taip pateisindama jo veiksmus kitų gyvybės formų atžvilgiu, verčia permąstyti skirtybės politiką, įsitvirtinusias subjekto ir objekto kategorijas.

Dėmesys nežmogiškoms gyvybės plotmėms skiriamas kitame Kotrynos Ūlos Kiliulytės sukurtame projekte – „The Cradle (Amateur Botanist“, 2019). Kaip alternatyva antropocentrinei hierarchijai, čia atsigręžiama į niekam nepriklausančius vandenynus ir nežmogiškas gyvybės rūšis. Menininkė domina natūralus kraštovaizdžio projektavimas – skirtingų vaisių ir daržovių botaninės migracijos. Išeidama už antropocentrinės pasaulėžiūros ribų, Kiliulytė kuria hipotetinius scenarijus, kai atsitiktinimai ir nuo žmogaus kontrolės nepriklausantys veiksniai formavo pasaulį. Videodarbe „Amateur Botanist“ pristatomas paprasčiausias „vietinių augalų“ migravimo būdas naujas žemes pasiekiant vandens telkiniais (turimos galvoje rūšys, išsivysčiusios tam tikroje vietovėje arba atkeliavusios į ten natūraliai, be sąmoningo žmogaus įsikišimo ar tarpininkavimo). Kūrinyje nagrinėjami veiksniai, kurie lemia vienos ar kitos rūšies, individo ar grupės priskyrimą tam, kas vietoviška, sava, svetima ar egzotiška. Panaudojant povandeninę vaizdo medžiagą ir fotogrametrijos technika generuotus 3D modelius, darbe sukuriami įsivaizduojami, hipotetiniai migracijos būdai, kuriais augalai ir gyvūnai galėjo pasklisti po mūsų planetą, ir nagrinėjami skirtingi tarpusavyje veikiantys socialiniai ir politiniai veiksniai, tokie kaip karai, ekspansija, klimato pokyčiai, ekonomika ir mitybos įpročiai, galėję lemti skirtingų rūšių atsiradimą ir paplitimą skirtingose vietose.

Vandenyje plūduriuojantys, iš dalies planetas primenantys, o kartais visiškai neatpažįstamai atrodantys vaisiai ir dar-



Geistė Marija KINČINAITYTĖ. Be pavadinimo. Degantis. 2020

žovės priverčia į juos žvelgti kaip į nepažįstamas, egzotiškas rūšis, priartinti jų paviršiai padaro neįmanomą įvardyti objektą, primenant apie dar neatrastų, nepažintų planetų ir gyvų (mūsų suvokimu) esybių įvairovę. Bedalijant rūšis į vietines ir egzotines, beskirstant į savas ir svetimas, kyla klausimas, ką ateityje laikysime Kitu. Videodarbe skaitmeniniu būdu sukurtos formos migruoja į naują potencialią (eko)sistemą, automatiškai ieškant naujų koegzistavimo būdų. Perkuriant ir perprogramuojant gamtą, tokiu būdu išeinant už *žmogiško* ribų, tyrimas plečiasi į dar vieną naują teritoriją – į virtualią erdvę. Vaizdą lydi dviejų nežmogiškų esybių dialogas, vienas jų kilęs iš „Naujojo pasaulio“: „Ar atsimeni, kada buvai atrastas?“ – „Mm... kiek prisimenu, gyvenau tarp žmonių. Niekada nesijaučiau... atrastas.“

Dirbtinės materijos sukūrimas dar labiau praplėtė gyvybės ribas. Nuo konkrečios teritorijos atsietos, virtualios plotmės atsiradimas ir tapimas materialiosios dalimi ateities teritorijų klausimą nukreipia į šiuos virtualius horizontus, kurie savaip tampa utopinių naujos žemės idėjų įgyvendinimu. Tačiau nauja erdvė reikalauja naują realybę atitinkančių gyvensenos modelių. Čia prie amžius truncančio gamtos ir žmogaus dialogo prisijungia dar vienas dalyvis – dirbtinis intelektas, keičiantis santykį ir apverčiantis galios pozicijas. Dirbtiniam intelektui vis labiau skverbiantis į žmonių gyvenimus, kyla nauji iššūkiai ir klausimai. Ar nauja neorganinė gyvybė sugebės išjudinti antropocentrinę rūšių hierarchiją? Stebint žmogaus santykį su kitomis gyvybės formomis, rašomi įvairūs *homo sapiens* ir dirbtinių būtybių koegzistavimo scenarijai. Juose vietą randa ir technologijų dominavimas žmogaus atžvilgiu, prieš tai svetimu buvęs jį lydintis baimės jausmas.



Igno PAVLIUKEVIČIAUS paroda „Vandeniui atspari širdis“ galerijoje „Atletika“. 2019. Fotografas – Laurynas SKEISGIELA

Kas atsitiks, kai dirbtinis intelektas perims mūsų veiksmus ir taps savarankiškas? Tačiau kartu su distopiniais dirbtinio intelekto pasaulio užvaldymo scenarijais kyla ir kitokie mūsų ryšio su dirbtinėmis būtybėmis niuansai – jausmų ir emocijų kaip žmogiškumo išraiškų klausimai. Ši dirbtinio intelekto bei šiuolaikinio žmogaus ir technologijų santykio tema vyrauja ir jaunosios kartos interaktyvaus meno ir performanso menininko IGNO PAVLIUKEVIČIAUS kūryboje. Pernai lapkritį Vilniaus galerijoje „Atletika“ surengtoje parodoje „Vandeniui atspari širdis“ žiūrovai turėjo galimybę permąstyti savo santykį su šia jau nebe utopine esybe.

Dirbtinai kuriama egzistencija, nauja suprogramuota erdvė leidžia plėsti ne tik teritoriją, bet ir patį žmogaus kūną. Biologinis keičiamas skaitmeniniu ir pratęsimas kitoje medijoje,

o jo reprezentacija skaitmeninėje erdvėje tampa neatsiejama nuo realios, taip trinamos ribos ne tik tarp to, kas žmogiška ir nežmogiška, žemiška ir nežemiška, bet ir tarp to, kas tikra ir kas nenatūralu. Instaliacijoje „I am too sad to tell you 2017“ Pavliukevičius sukuria savo repliką – avatarą, bandantį praverkti. Remdamasis menininko Baso Jano Aderio 1971 metų kūrinio, kuriame jis filmuoja save verkiantį, taip reaguodamas į pasaulyje vykstančius reiškinius, Pavliukevičius reaguoja į šiandienos reiškinius. Sugeneruotos ašaros ir dirbtinė menininko replika nesėkmingai bandant praverkti tampa tikrų menininko jausmų (ne)išreiškimu ir (ne)išsipildymu. Technologija, nuskenuojanti menininką ir sukurianti jo avatarą ir šitaip neleidžianti fiksuoti ašarų, pastato žmogų į technologinių bejausmių konstruktų vietą. Kartu sudaro progą pamąstyti, kiek ir realiaime, ir virtualiaime pasaulyje yra vietos tikroms emocijoms, kiek mūsų reprezentacija skaitmeninėje erdvėje siejasi su mūsų tikrais jausmais.

Tačiau pagrindiniu parodos objektu tapo menininko sukurta antropomorfizuota skaitmeninė būtybė su dirbtiniu emociniu intelektu, nuskaitanti priešais esančio žmogaus emocijas ir bandanti suvokti, kaip jos veikia. Dirbtinė sistema, skenuojanti žmogaus veido emocijas ir kūno judesius, jo šilumą ir kitus veiksnius, bandanti perprasti jausmų algoritmą. Dirbtinis konstruktas, pasižymintis mašininio mokymosi ypatumu, ne tik veikiantis pagal sugeneruotą sistemą, bet ir savaime progresuojantis, besikeičiantis – susidūrimas su šia skaitmenine projekcija verčia persvarstyti savo santykį su dirbtiniu intelektu ir jo egzistavimu *per se*. Nejauciame empatijos nepanašiams į mus. Dirbtinį intelektą suvokiame kaip šaltą, bejausmį, technologinį konstruktą, skirtą tarnauti žmonėms. Tai lemia ryškiausias mus nuo dirbtinio intelekto skiriančias skirtumas – gebėjimas jausti. Ar jausmų, empatijos

Ignas PAVLIUKEVIČIUS. Vandeniui atspari širdis. Tallinn Art Week, Talinas. 2019





Igno PAVLIUKEVIČIAUS paroda „Vandeniui atspari širdis“ galerijoje „Atletika“. 2019. Fotografas – Laurynas SKEISGIELA

stoka yra pakankama, kad šią gyvybės formą laikytume mažiau reikšminga? Kaip reaguosime, kai dirbtinis intelektas išsiugdys vieną iš pagrindinių jį nuo mūsų skiriančių gebėjimų, ir priimsime tai, kad kas neorganiška irgi gali turėti jausmus? Kita vertus, ar dėl mūsų noro viską antropomorfizuoti dirbtiniam intelektui sėkmingai išsiugdžius gebėjimą jausti mes patys išmoksime suprasti jo reiškiamas emocijas? Juk jos neprivalo būti panašios į žmogiškąsias. Ar tai nesuteiks progos dar vieną kartą nuvertinti tai, kas nėra panašu į mus?

Virtualios plotmės ir naujos neorganinės gyvybės formos sukūrimas, jo neatsiejamumas nuo žmogaus ir jo gyvenimo teikia viltį skirtingų žmogiškų ir nežmogiškų gyvybės formų sąveikai atsirasti. Galbūt augantis gyvenimo kompleksiskumo suvokimas ir pusiausvyros išlaikymo poreikis, besitrinančios ribos tarp žmogaus, gamtos ir technologijų panaikins įsigalėjusią rūšių hierarchiją, o suvokimas ir priėmimas to, kad dirbtinis intelektas geba jausti, padės žmogui įgauti daugiau empatijos gyvūnams, augalams ir gamtai. Gal tada, kuriant ateities scenarijus apie potencialias naujas erdves, bus ieškoma alternatyvų kolonialistinei politikai bei antropocentristinei pasaulėžiūrai, taip išpildant utopinę išsvajotos naujos pradžios idėją, išvengiant ankstesnių visuomenės modelių klaidų.

Katažyna JANKOVSKA

Igno PAVLIUKEVIČIAUS paroda „Vandeniui atspari širdis“ galerijoje „Atletika“. 2019. Fotografas – Laurynas SKEISGIELA



¹ Luci ELDRIDGE. Naujieji „Curiosity“ namai, 2016 // Tu priklausai man. Geistė M. KINČINAITYTĖ. Parodos katalogas <http://files.cargocollective.com/210433/YBTM-translation-insert-LT-1-.pdf>

Agota VAITKIENĖ

MANO JERUZALĖ

„Mano Jeruzalė“ – trumpas istorikės Agotos VAITKIENĖS pasakojimas apie vieną iš keliolikos Vilniaus miesto mikrorajonų. Šiame globaliame pasaulyje, kuriame trinasi ne tik valstybių, bet ir žemynų ribos, netikėtai atsigręžti į savo artimiausią kaimynystę, gyvenamojo namo kvartalą. Nepaisant individualių norų, asmenybei didelę įtaką turi šalia esantys žmonės bei supanti aplinka. Kartais aplinką mes kuriame patys, kartais, ypač nereflektuojant, aplinka sukuria mus. „Mano Jeruzalė“ yra bandymas surasti nebanaliąją save tarp daugiabučių.

MY JERUSALEM

'Mano Jeruzalė' (My Jerusalem) is a short story by the historian Agota VAITKIENĖ about one of the many districts of Vilnius. In this globalised world, which is increasingly focused on a larger picture of countries and even continents, it is a surprise to return to your immediate neighbourhood, your local city block. Regardless of our individual intentions, the people and the environment around us have a great impact on our personalities. Sometimes we create our environment, and sometimes, especially when we are not careful, it is the environment that creates us. 'Mano Jeruzalė' is an attempt to discover originality among the apartment blocks.

Jeruzalė – tai Vilniaus mikrorajonas, kuriame praleidau didžiąją savo gyvenimo dalį – vaikystę, paauglystę, ir galiausiai čia įsikūriau su savo šeima. Ratas apsisuko. Šiomis braškių, rugių, kviečių, maumedžių gatvėmis lakstysiu nebe aš, o Konstantinas, tik jo patyrimai gerokai skirsis nuo manųjų. Rajonas pasikeitė. Kur vaikystėje su kaimynų paaugliais žaisdavome futbolą, pristatyta tvorelių, prisodinta medelių, kur laipiodavome po medžius prisirinkti obuolių, pastatytas daugiabutis, kur kasdavome molį, nutiesta gatvė. Ne bėda, vaikai visada ko nors prisigalvoja, tačiau šie pokyčiai svarbūs asmeniškai man. Todėl aš noriu papasakoti apie savo rajoną, kurį prisimenu – kaip jis formavo mane, kaip lėmė mano pažiūras. Tai nėra autobiografija ar dienoraštis, šis pasakojimas – apie įsivietovinimą.

Ko gero, jei būčiau augusi Senamiestyje, būčiau elegantiškesnė, o jeigu užmiestyje – sportiškesnė. Žinoma, studijų metais labai stengiausi ištrūkti iš tėvų namų, veržiausi pažinti kitas teritorijas ir su jomis susitapatinti, bet praėjo tiek metų (iš tiesų nedaug), ir štai – su vyru perkame mano tėvų butą.

Istoriją suskaidžiau pagal savo gyvenimo ciklus – vaikystę, lūžis po traumos, paauglystę, studijų metai, suaugystę, motinystę. Mano tikslas – įamžinti savąjį rajoną, kaip jį patyriau. Pradėsiu nuo savo intymaus pasaulio ir vėliau, kituose pasakojimuose (jau nebe apie Jeruzalę), sieksiu atverti kitas / kitų aplinkas. Tai pirmasis bandymas, bandymas suprasti save „vietovėje“ arba „vietovę“ savyje.

VAIKYSTĖ

Prisimenu, kad rajone buvo daug žalumos: sulaukėjusios obelys, nuo kurių skindavome rūgščius vaisius, mažyčiai parkeliai, kuriuose važinėdavomės rogutėmis. Prisimenu, kaip eidavome į Verkių parką kiškiakopūsteliauti. Kad su klase prieš Vėlinės tvarkydavome į Verkius nusileidusias kapines. Prisimenu, kaip pievoje žaisdavome futbolą, vėliau rankinį (aš – tik porą kartų), o kieme ant asfalto – kojų kvadratą. Prisimenu ir medinius namukus, juos padėgdavo. Prisimenu svetimų kiemų teritorijas. Prisimenu lenkakalbių kvartalus, kurių vengdavome. Prisimenu statybų aikštes, per kurias bėgiodavome. Visas rajonas, nusėtas nuosavų namų, daugiabučių ir kotedžų *plėmais*, intensyviai statėsi, keitėsi. Kirto medžius, tiesė kelius, atidarė parduotuves. Bažnyčia liko, kur buvus. Senieji (sąlyginai senieji) raudonplyčiai pastatai – irgi. Darbininkų plotai, – viename šių daugiabučių užaugau ir dabar pati jame auginu.

Susirinkdavome į kiemą iš panašių butų, panašių šeimų. Beveik nieko nepažinojau iš kotedžų, nuosavų namų kvartalų (išskyrus keletą klasiokų), bet gerai žinojau, kurie daugiabučiai nesaugūs, kur yra svetimos teritorijos. Matyt, „mano“

kieme jautėsi „socialinė“ lygybė, šiuo atžvilgiu buvo lengva. Ir neišmokau pernelyg sureikšminti drabužių – tikrai kad būtų patogų judėti ir negaila. Mane vis dar pasiekia šio požiūrio pasekmės, kompleksuojų dėl elegancijos stokos, nemokėjimo deramai „atrodyti“.

Prisimenu, kad buvo labai daug laisvės, nes buvome iš darbininkų šeimų. Šlaistydavomės dienomis nevaržomi ir neribojami. Bet ir rajonas buvo ne miesto centre, saugus, čia kaip ir nieko nevyko, tik statybos. Merginos iš choro išvis nesuprato, kaip galima gyventi Jeruzalėje, bažnytkaimyje. (Kur tai? Sakydavau, kad Izraelyje.)

Eilėmis sustatyti raudonieji namai sudarydavo puslankius, kurių centre susiformavo aidui palanki erdvė. O jų kaip mes vaikystėje šūkaudavome vieni kitiems iš balkonų, keikdavomės vaikydami kamuolį! Kaimynai nesiskųdavo. Sunku patikėti. Prisimenu vaikystę ir bandau perpiešti rajono įspūdį, deja, nerandu jame harmonijos, grožio, o vaikystėje man tai ir ne itin rūpėjo. Kotedžai neblogi, tik aptriusę, nuosavi namai, susispaudę tarp gatvių, įdomūs, kintantys, bet daugiabučiai... Man vaikystėje patiko jų raudnumas, patiko jų plytos ir žaluma aplinkui. Bet dabar man jie atrodo nesuprantamai įmantrūs, nesuderinti, eklektiški. Guodžia tik likusios neužstatytos erdvės, įmanoma kvėpuoti. Patinka, kad Verkių parkas netoli, kad susisiektas geras, o parduotuvės talpios, yra kur nusipirkti beveik skanios kavos. Patinka paprastas gatvių išdėstymas. Bet tos keistos stačiakampės dėžės su skirtingų spalvų langų rėmais ir balkonais, – pastatytos gyvenamajam plotui, o ne pačiam gyvenimui, – jos ir neturėtų patikti.

TRAUMA

Aktyvi vaikystė puošėsi nesunkiomis traumomis – gipsais, tvarsčiais, randais. Kol prieš vienuoliktąjį gimtadienį įvyko lemiamoji, beveik fatališka, vos truputį nuo mirties.

Grįžus po reabilitacijų rajonas, kuriame žaisdavau, bendraudavau, net lyderiaudavau, tapo vieta, kur temačiau savęs nebebuvimą. Aš nebemokėjau žaisti, bičiuliautis, gal ir juokauti, mano galva buvo pritvinkusi minčių apie mirtį. Pradėjau draugauti su vyresnėmis merginomis – mažiau veikti, daugiau kalbėti, trintis laiptinėse, filosofuoti. Gatvės nupilk, dangus paniuro.

Nemalonūs išgyvenimai mokykloje iš vėžių išmušė galutinai. Tarytum patekau į naują pasaulį, kuriame buvau svetima. Pradėjau pastebėti ir kitus svetimus. Paauglystės pradžia su fejerverku?

Kaip tik po šio sukrėtimo susivokiau matanti ne tai, kas yra, o tik savo susikurtą fikciją. Mano Jeruzalė tapo nereali, ji tapo beprasmė. Aš apsigyvenau savo galvoje. Miškeliai, užkaboriai, šešėliai – jų ieškojau susvetimėjusiame pasaulyje, kad galėčiau pasislėpti.

PAAUGLYSTĖ

Prasidėjusi paauglystė brendo keliais etapais: vidurinė mokykla, gimnazija, studijos universitete.



Agota VAITKIENĖ. Vidinis kiemas. 2020. Kompiuterinė grafika.

Kol dar lankiau Jeruzalės vidurinę, dažnai gulėdavau ligoninėje, sanatorijose. Manasis rajonas prasitęsė iki pat Santariškių vaikų ligoninės. Nors pro jos langus matydavau savo namus, nakvodavau palatoje su kitais vaikais. Man patikdavo bičiuliautis su kitais ligoniais, klausytis jų istorijų ir žaisti kortomis. Po eilinės reabilitacijos grįžusi į pamokas trindavusi miškeliuose, žaidimų aikštelėse, paslapčia rūkydavau, išgerdavome. Taip susidėliojau neparadinio rajono vaizdą – kur mažiausia tikimybė būti pastebėtam, bet kartu nėra asmeniškai pavojinga.

Išstojau į gimnaziją Žirmūnuose, ir įvyko reikšmingas pokytis – pasikeitė mano Jeruzalės ašis. Rytai eidama į stotelę ir leisdamasi nuo kalno matydavau virš Jeruzalės – Vilniaus Šv. Kryžiaus Atradimo (Kalvarijų) – bažnyčios kylančią saulę. Po būrelių ar tiesiog pamokų grįždama lipdavau į kalnelį gatve, apsupta ilgamečių medžių, atgal į namus. Vakaraus už kalno leisdavosi saulė – kildavau į saulėlydį. Lyginant su Žirmūnais Jeruzalės mikrorajonas regėjosi fantastiškai gražus ir jausus.

Nepaisant nuolat naujai išdygstančių namų ir parduotuvių, žinojau kiekvieną plytą ir kiemus. Tačiau Jeruzalė – kas čia begalėjo įvykti naujo ir įdomaus? Pradėjau vis labiau atitrūkti. Pasikeitė ne tik ašis, pasikeitė bičiuliai, kurie gyveno kitose Vilniaus dalyse (arba net ne Vilniuje), pasikeitė mokykla ir hobiai. Kaskart vis labiau norėjosi susisaistyti su pulsuojančiu miesto centru, o tuos nusitrynusius daugiabučius kuo greičiau užmiršti. Studijų metais persikrausčiau kitur. Svarbu tik kuo toliau nuo namų ir nuo ligoninės.



Agota VAITKIENĖ. Vaikystės sodas. 2020. Kompiuterinė grafika

Agota VAITKIENĖ. Pasibaigusios vaikystės sode. 2020.
Kompiuterinė grafika



STUDIJOS

Išsikėlusį iš Jeruzalės pradėjau intensyvią savęs paiešką: Užupis, sodai prie Žaliųjų ežerų, Antakalnis, Pašilaičiai... Brandenburgo žemę aprašysiu atskirai. Bet ir migruodama po svetimus Vilniaus mikrorajonus reguliariai lankydavau tėvus ir senelius, likusius gyventi raudoname daugiabutyje. Taip pat reguliariai lankydavau Jeruzalės kapines.

Man Jeruzalė visuomet siejosi su kapinėmis, kuriose kasmet su mama Visų Šventųjų išvakarėse degdavome žvakutes, iš pradžių ant svetimų žmonių, vėliau jau ir ant savo artimųjų kapų. Verkių parko pakrastyje, slėnyje, išsiklojusios kapinės su svyruojančiais danguje medžiais, neprisišaukianti mūsų bažnyčia ir plevenančių žiburiukų miestelis. Tik nupasakojusi šią tradiciją amerikiečiui supratau, kaip tai keista ir modernu.

Kituose mikrorajonuose gyvendama nepritapau, niekur nepritapdavau, kadangi nesugebėdavau sukurti intymių akimirkų visuose skersgatviuose, visuose parkeliuose. Svetimi rajonai liko svetimi, skylėti lyg audinys, pro kurio plyšius matytųsi mano plikumas – apnuoginta vienatvė. Nei rajono prestižas, nei grožis, nei pavojus nepaslėpdavo manoj nepriėmimo, kurį nešiojau savyje. Norėjau būti geresnė, puikesnė, elegantiškesnė. Galvojau, kad kraustymaisi padėsi sukurti save iš naujo. Gal ir padėjo. Gal taip nieko ir nesukūriau.

Jeruzalėje išmokto sąlygotumo nepavyko atsikratyti – Jeruzalės biblioteka visuomet buvo per toli, nors čia pat, vėluodavau grąžinti knygas; netoli esančio Muitinės muziejaus niekada neaplinkiau, nors muziejai neva man patinka; nenuėjau į Jeruzalės meno galeriją, nes nesuprasdavau, kur ji yra (kodėl ji yra); nenuėjau „kaip reikia“ Kryžiaus kelio, mišų važiuojam klausyti į Senamiestį. Šis mano negebėjimas matyti to, kas yra priešais mane, rasti tai, kas padėta šalia, gilino svetimėjimą su aplinka, kurioje tarpau.

BRANDENBURGAS

Brandenburgas – tai reiškia miestelį Lenkijos pasienyje, kuriame gyvenau, ir Berlyną, kuriame svečiuodavausi. Išvažiavau netyčia, sutikau savo baimes ir sulaužiau duotus pažadus tiek po išvykimo, tiek po sugrįžimo.

Norėjau pabėgti nuo Lietuvos, ir Vokietijoje, netekusi paso, pinigų, raktų ir kortelių (taip, mane apvogė), nebeprivalėjau net ieškoti pasiteisinimų, kodėl negrįžtu šventoms Kalėdoms. Įstrigusi užsienyje be galimybės manevruoti, buvau tiesiog užburta traukinių, metro, tramvajų, autobusų, didžiųjų traukinių stočių, nuolatinio judėjimo. Traukinių stotyse buvo svaiginamai gražu – keli persiklojantys aukštai su nesustojančiais laiptais, liftais, lakstančiais žmonėmis. Nenorėjau grįžti, bet ir nenorėjau likti, nenorėjau sustoti ir susitikti su savimi, todėl mėgau leisti laiką vietose, kuriose niekas niekada nesustodavo. Vis dėlto grįžau, baigėsi studijų periodas, baigėsi ir pinigai. Apsigyvenau Jeruzalėje. Ilgai netrukus pradėjau dirbti Vaikų ligoninėje, toje pačioje, kurioje tiek kartų gulėjau kaip pacientė. Apsukusi ratą atsidūriau pradiniam taške. Šįkart raudoną daugiabutį supratau kaip savo tapatybės dalį, kurią mėgstu nemėgstu privalėsiu priimti.



Agota VAITKIENĖ. Vilniaus Šv. Kryžiaus Atradimo bažnyčia. 2020. Kompiuterinė grafika



Agota VAITKIENĖ. Kėlias namo. 2020. Kompiuterinė grafika

SUAUGYSTĖ

Po Vokietijos apsigyvenau su broliu ištuštėjusiuose mūsų senelių namuose, įsidarbinau ligoninėje registratore. Jaučiausi kaip kalėjime, nes nemokėjau išeiti iš savo ribotų gyvenimo rėmų. Tiek pastangų, o vėl tos pačios sienos, tos pačios gatvės, tie patys koridoriai. Aplinka buvo ir pažįstama, ir labai svetima. Aš ir toliau nenorėjau būti savimi. Norėjau būti šaunioji keliauninkė ar kūrybininkė, bet nesugalvojau kaip. Manęs vis dar laukė Berlynas. Bet pamažu pradėjau nebelaukti Berlyno pati. Pamažu keitėsi prioritetai, tačiau vis dar buvo blogai – kur aš turėčiau būti? Mano Jeruzalė apsiribojo kambariu, virtuve, viešuoju transportu. Blogėjo.

Blogėjant horizontas plėtėsi iki Verkių parko, pasivaikščiavimo, po truputį išsiplėtė iki archyvų, bibliotekų, psichologo kabineto. Aš užbaigiau pertemptas studijas, pradėjau vis labiau vertinti darbą. Mano Jeruzalė pavirto labai praktišku mikrorajonu, kuriame prasmego svajonės, užkaboriai, paslaptys. Klausdavau savęs, kuri parduotuvė pigesnė, kuris kelias iki stotelės patogesnis. Ir ligoninėje pasikeitė ne tik mano pozicija, ne tik pareigos, bet ir nuostata. Šį kartą aš pati rinkausi čia būti. Studijų užbaigą pasveikino Meilė, susižadėjau, iškėčiau. Likome su Tomu gyventi Jeruzalėje.

MOTINYSTĖ

Gimė sūnus Konstantinas, nusipirkome mano tėvų butą. Ne iš meilės Jeruzalei, o dėl finansų. Aplankė jausmas, jog nepajudėjau nuo starto linijos, tačiau startas persikėlė į kitą dimensiją. Pradėjau matyti tai, ko niekada anksčiau nepastebėdavau.

Supratau, jog mūsų daugiabučio laiptinė nepritaikyta vaikiškam vežimėliui. Nė vieno iš raudonų daugiabučių laiptinė nepritaikyta vaikiškiems vežimėliams. Siauri koridoriai, daugybė laiptų pakopų. Statant namus apie mažus vaikus negalvota. Palaipsniui aptvertos ir viešosios rajono erdvės norint apsaugoti nuo nereikalingų vaikų ar paauglių žaidimų. Liko mažytės teritorijos su specialiai žaidimams skirtomis sūpynėmis, laipynėmis, čiuožyklomis. Gal taip nutiko ir suaugusiųjų pasauliui – išbraukę erdvę su neribotomis galimybėmis spaudžiamės į riboženkliais ir taisyklėmis nužymėtas teritorijas, kad nereiktų gaišti laiko.

Pravaikščiujom ratais kvadratais, šaligatviais ir parkais. Išsirinkome gražiausius namus ir kiemus. Per Kalėdas skaičiavome lauke stovinčias papuoštas eglutes. Atkreipiau dėmesį, kiek daug prisodinta medžių ir krūmų. Chaotiška augmenija tarp tvarkingai surikiuotų namų.

Atėjo pavasaris, medžiai išskleidė pumpurus, sužydėjo krūmai, gėlės. Raudonąjį nustelbė žaluma, sugrįžo paukščiai. Nustebau, koks gražus dangus ir kad rajone trūksta alyvų, obelių, vyšnių. Kilo noras visur paskleisti žiedų, nes pagaliau Jeruzalė tapo sava. Nes tik savoje vietoje atsiranda idėjų ir jėgų keisti aplinką. Kaip ir priėmus save, užgimsta pozityvių pokyčių galimybė.

Agota VAITKIENĖ



Agota VAITKIENĖ. Berlynas. 2020. Kompiuterinė grafika

Agota VAITKIENĖ. Konstantino sapnas. 2020.
Kompiuterinė grafika



Marija RUPLĖNAITĖ

IŠTIRPTI KŪRYBOJE

EGLĖS SUROTKEVIČIŪTĖS-DEAN (1964–2019) PARODA VILNIAUS ROTUŠĖJE

Marija RUPLĖNAITĖ, a student on the art studies and curatorship course at the Department of Art History and Theory at Vilnius Academy of Art, reviews an exhibition of work by Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN (1964–2019), which was shown in Vilnius Town Hall from 3 to 29 June. The artist was noted for her wide range of interests, and her desire to explore many different areas of intellectual and artistic work. She graduated as an art historian from the Lithuanian Art Institute (now Vilnius Academy of Art). As well as art history, she was very interested in literature and film, studied film directing at the Shota Rustaveli Theatre and Film Institute in Tbilisi in Georgia, and completed a course in textile design at the Otis College of Art Design in Los Angeles. After returning to Lithuania in 2005, she wrote about art history and art criticism for Krantai, designed the sets for two theatre productions, organised the international jewellery exhibition 'Dreamscape', designed textile patterns, and produced many paintings and drawings.

Vilniaus rotušėje šiuo metu veikia Eglės Surotkevičiūtės-Dean paroda „Tapyba, piešiniai, tekstilė“. Nors jos atidarymas turėjo įvykti gerokai anksčiau, dėl visiemis žinomų aplinkybių jį teko atidėti. Bet net ir jau pasikeitusiam pasaulyje tarp kaukėtų žmonių nebuvo justi jokio susvetimėjimo. Galbūt pristatoma nuoširdi ir atvira menininkės kūryba pavergė visus savo tikrumu ir dar kartą leido suprasti JAV žurnalisto Davido Brookso žodžius, jog gyvenimo tikslas nėra atrasti save, gyvenime svarbu iširti męgstamoje veikloje – kaip tą darė Eglė Surotkevičiūtė-Dean.

Kaip minima parodos anotacijoje, Surotkevičiūtės-Dean kūrybinę biografiją lėmė jos platus interesų laukas. Ji domėjosi dailės teorijos ir psichoanalizės klausimais, literatūra, kino režisūra, tekstile. Šis įvairiapusiškumas atsispindi ir kūryboje: menininkė analizuoja mitologinius, biblinius, amžinybės klausimus, tapo, piešia, kuria pasteles, projektuoja audinių dizaino pavyzdžius, mezga vienetinius drabužius.

Tapyboje ir piešiniuose dažnai pasikartoja bibliniai motyvai. Spalvingas ir figūriškai neapibrėžtas šventasis Rapolas, išėjęs pasivaikščioti su vyžomis („Šventas Rapolas vaikšto su vyžom“, 2017), mišria technika sukurtas piemuo, pasirošęs išganyti pasiklydusius pasaulio avinėlius („Pie-muo“, 2012) arba šventasis Jurgis, įkomponuotas šalia dekoratyvių augalinių motyvų, savo ietimi nusmeigiantis baisųjį drakoną („Drakonas / Šv. Jurgis“, 2013).

Žmogaus laikinumo ir amžinybės temą analizuoti kviečia mišrios technikos kaulėtos giltinės su dalgiu piešinys („Mirtis“, 2012), mitologinius siužetus – Dzeuso, pasivertusio gulbinu, suviliota Leda („Leda“, 2012).

Piešiniuose dažni animalistiniai motyvai, stilistika artimi naiviajam menui („Cirko dramblys“, „Draugai“, „Žvėrynas“; visi 2013). O tapybos darbuose labai daug abstrakcijos. Dėmesys čia koncentruojamas į spalvinę išraišką ir įtaigią liniją. Kartkartėmis šmėsteli natūralistiniai floros ir faunos motyvai ar daugiau informacijos apie vaizduojamą objektą suteikiantis pavadinimas, bet šiuos elementus „esmingai papildė spalva – panardina juos į potėpių šuorus, suartinančius menininkės pasaulį su ekspresionistinės, koloristinės tapybos tradicija“ (Helmutas Šabasevičius).

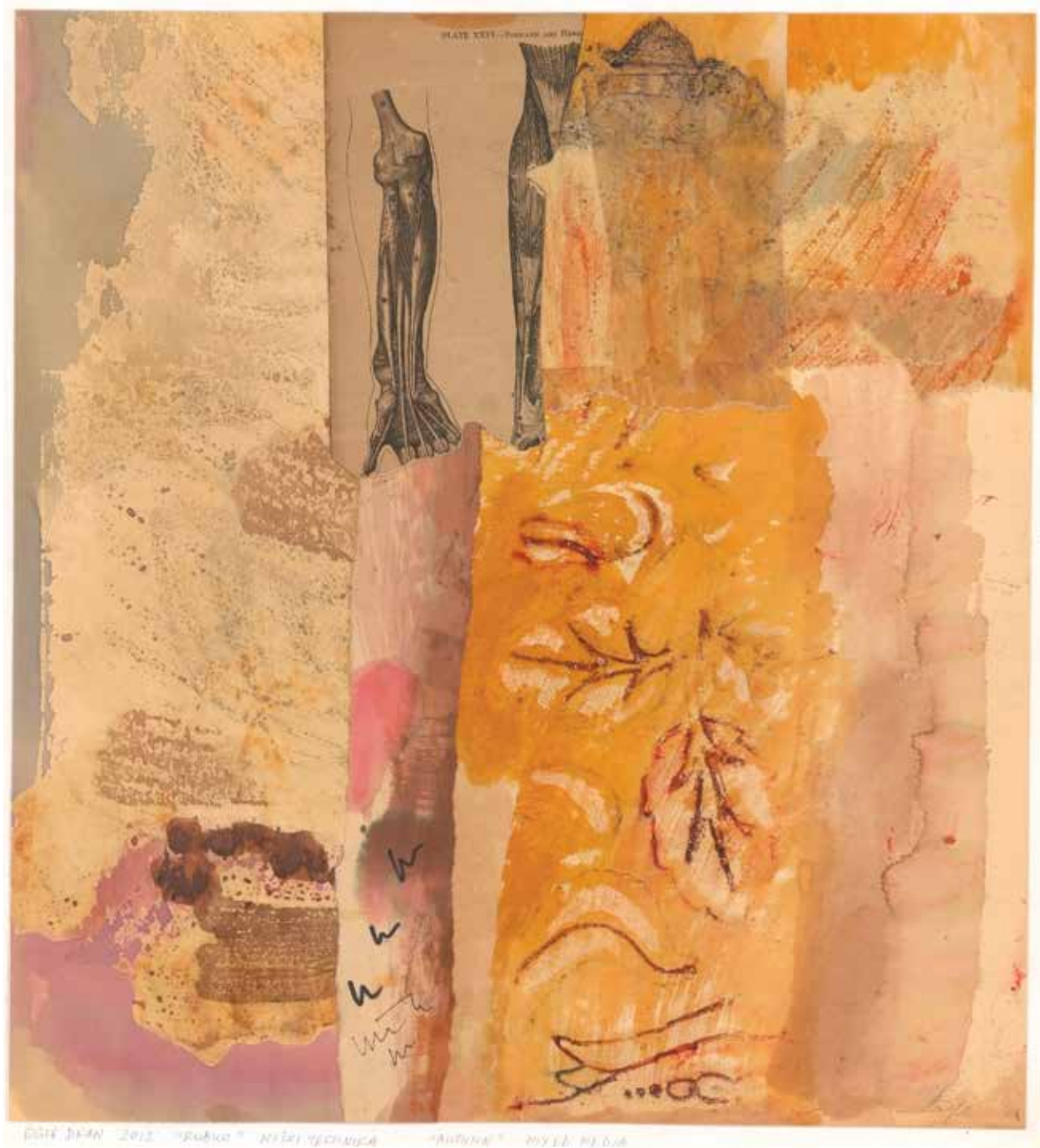
Šioje parodoje eksponuojamą vėlyvąją Eglės Surotkevičiūtės-Dean kūrybą galima vertinti iš laiko perspektyvos. 2012–2013 metais sukurtuose menininkės piešiniuose – daugiau dekoratyvumo, siužeto bei simbolikos paieškų, tekstilės motyvų nei vėlesnėje tapyboje, kur dominuoja asmeninė saviraiška, daugiau mažiau neprisirišanti prie jokių realybės formų – savotiška meno terapija. Tokią idėją patvirtina ir menotyrininko Helmuto Šabasevičiaus žodžiai, ištarti parodos atidarymo kalboje – jog Eglė Surotkevičiūtė-Dean darbų nekūrė eksponavimui, bet siekė saviraiškos per kūrybą, be kurios negalėjo įsivaizduoti savo gyvenimo.

Rašant apie šią kūrėją, verta labiau įsigilinti į pačią asmenybę, kuriai kūryba – būdas išreikšti turtingą vidinį pasaulį – trapų, įvairiapusį. Manau, kad Eglei Surotkevičiūtei-Dean pavyko pasiekti savo gyvenimo tikslą ir iširti itin męgstamoje veikloje (netgi ne vienoje srityje), leidžiant sau eksperimentuoti ir ieškoti vis naujų raiškos būdų. Ateityje būtų įdomu sulaukti dar vienos šios menininkės parodos, išsamiau pristatančios jos kaip tekstilės dizainerės kūrybą.

Marija RUPLĖNAITĖ



Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN. Kartais pralekia paukštis kaip sušalus ranka. 2017. Drobė, akrilas.
Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER



Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN. Ruduo. 2012. Mišri technika



Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN. Drakonas (Šv. Jurgis). 2013. Mišri technika

*

Einu gatve ir matau –
 Mano mylimasis bučiuoja moterį
 Ir jo akinių stiklai užsnigti
 Rytietiškų papuošalų pirkimas
 Atitraukia mane nuo jų siluetų
 Bet geriu kavą viršutiniame namo aukšte,
 Ir liūdesys sėdi priešais

*

Viduržiemy, kai lyja,
 Aš einu ligi krūtinės migloje,
 Manęs neradę tilsta
 Telefono rageliuose balsai,
 O aš einu auksinėj lempų auroj
 Ir juodaplaukis vyras šalia
 Nuostabiai pasakoja stebuklingą
 Bunuelio filmą.

Apie 1988

Daiva ŠABASEVIČIENĖ

GYVENIMAS SU MENU

POKALBIS SU KOLEKCIININKAIS VIOLETA IR ROMANU RAULYNAIČIAIS

*A LIFE WITH ART:
A CONVERSATION WITH THE ART COLLECTORS
VIOLETA AND ROMANAS RAULYNAITIS*

Before Lithuania's independence in 1990, there were relatively few art collectors systematically accumulating paintings, and many were associated with very dramatic anecdotes.

In the three decades following independence, a new class of art collectors was established, one that was also interested in patronage.

Firstly, they collected art, and secondly they sponsored artists. Violeta and Romanas RAULYNAITIS discovered art in the most natural way, and became staunch defenders of it. Violeta studied the Lithuanian language and literature at Vilnius University.

Romanas also attended Vilnius University, initially studying economics, and later history and law.

They recount their first contacts with art and artists, and reveal their relationship with the art that surrounds them.

Iki nepriklausomybės atkūrimo Lietuvoje buvo keli kolekcininkai, sąmoningai kaupiantys dailės kūrinius, tačiau ne vieną jų lydėjo dramatiškos istorijos. Buvo ir dalis inteligentų, kurie paveikslus, skulptūras, grafikos kūrinius kaupė, juos įsigydami už kuo mažesnę kainą ar tiesiog pasiskolindami paveikslus „depozito“ teisėmis ir ilgainiui juos pasilikdami. Per tris nepriklausomybės dešimtmečius išryškėjo nauja grupė žmonių, kurie meno kolekcionavimą suvokia ir kaip tam tikrą mecenavimą: pradžioje kaupdami, o vėliau ir remdami menininkus kaip asmenybes. Per šį XXI amžiaus pradžios tarpsnį kai kurie su menu nesusiję žmonės meną pradėjo vertinti ne vien kaip estetinę sąvoką, bet ir kaip tam tikrą aukštesnių vertybių „banką“, tam tikrą filosofinę duotybę, kartu leidžiančią gyventi kitą – aukštesnį gyvenimą. Būdami šalia meno šie žmonės ne tik tobulina savo jausmų pasaulį, pažindami *kito* potyrius, bet ir prisijaukina tai, kas Dievo dovanota, ne iškart atpažįstama ir suvokiama.

Kolekcininkai Violeta ir Romanas Raulynaičiai natūraliausiu būdu priartėjo prie meno, pažino jį ir tapo jo apologetais. Violeta – filologė, Vilniaus universitete studijavusi lietuvių kalbą ir literatūrą, todėl jos atviras žvilgsnis į vizualuosius menus lyg ir nestebina. Prisimenant Antiką, kurioje vien poezija buvo laikoma grynuoju menu (visi kiti – tik amatas), gali suprasti, kodėl ji, Violeta, atvira širdimi kontaktuoja su kūrėjų darbais. Romanas Vilniaus universitete pirmiausia baigė ekonomikos studijas, vėliau – istoriją ir teisę.

DAIVA ŠABASEVIČIENĖ. Nuo ko viskas prasidėjo? Kokia Jūsų vaikystė, jaunystė? Ar ankstyvieji meniniai potyriai susiję su dabartimi?

ROMANAS RAULYNAITIS. Hobiai, įstrigimai – viskas eina ratu. Dėl ko visa tai atsitiko, koks ryšys – sunku atsakyti, bet jis tikrai yra. Ar čia viskas atsitiktinumai? Vaikystėje daug laiko praleidau Raseiniuose. Ten labai graži gamta, apylinkės... Man ir tarmė raseiniškių labai graži. Juk ir Maironis nuo Dubysos. Pati Dubysa labai graži, jos slenksčiai. Tėveliai Vilniaus pakrašty Jeruzalės sode augindavo daugybę gėlių taip puošdami gyvenimą. Visa tai matai vaikystėje, o vėliau norisi kažko panašaus, tad nieko keisto, kad po kurio laiko tapo svarbu iš Raseinių turėti kokių nors reminiscencijų, norisi ir Dubysos, norisi ir dievukų iš to krašto...

D. Š. Gal per tuos dievukus, per smūkelius, kuriais nusagstyta visa Žemaitija, Jūs ir skulptūrą išskyrėte kaip Jums itin įdomią vizualiųjų menų rūšį? Šiandien iš dabartinių kolekcininkų bene labiausiai domitės šiuolaikine skulptūra. Įprastai kolekcininkų rinkiniuose dominuoja tapyba, grafika.

Violeta ir Romanas Raulynaičiai. 2019.
Gedimino TREČIOKO nuotrauka





Vinco KISARAUSKO tapybos ir smūtkelių darna. 2015. Raimondo PAKNIO nuotrauka

R. R. Kai dabar apie tai prakalbome, tai supratau ir dar tiksliau atkūriau vaikystės potyrius, kai man buvo septyneri, devyneri, dvylika metų, kai pirmą kartą pamačiau ir kiekvieną vasarą matydavau milžinišką „Žemaitį“, Vinco Grybo sukurtą skulptūrą (Raseiniuose pastatyta 1934 – D. Š.). Juk tuomet nebuvau matęs nei Italijos, nei Ispanijos, nei Sankt Peterburgo – nieko. Buvau matęs Leniną, stovintį gimtojo Vilniaus centre. Ir „Žemaitį“ Raseiniuose. Gal čia ir buvo pradžia, kodėl ėmiau domėtis skulptūra: metamorfozės vyko nuo Vinco Grybo iki Mindaugo Navako.

VIOLETA RAULYNAITIENĖ. Nuo pat gimimo formuojasi ne tik mūsų charakteriai, bet ir skonis, atsiranda didesnis ar mažesnis grožio ir meno poreikis. Vieni gimsta menininkų šeimose ir gyvenimas mene jiems savaime suprantamas dalykas, kitiems tenka meno pasaulį atrasti savarankiškai, renkant draugus, pomėgius, aplinką.

Man pasisekė dėl kelių dalykų: didžiulis spalvingas tėvų giminių ir draugų ratas: vienais žavėjausi, kitus tik stebėjau. Kita sėkmė – draugės ir draugai, ypač bendraklasiai. Geriausia klasės draugė Beata Pakštaitė (prof. Kazio Pakšto giminaitė) gyveno išskirtiniame bute. Tai buvo pilni knygų, paveikslų ir muzikos namai sovietiniame Vilniaus Karoliniškių rajone. Jie ir dabar žavėtų meno gerbėjus, o kokią įspūdį darė tada, kai gyvenome tipiniuose butuose, apstatytuose

vienodais baldais, išpuoštais kelių variantų kilimais, tapetais, krištolu! Beatos butas buvo pavyzdys, kaip menas padeda susikurti savo namus, suteikia jiems išskirtinumo, veikia gyvenimo būdą, išgrynina pomėgius.

Sovietinėj nykumoj buvo ir nuostabių dalykų, įdomių išskirtinių asmenybių. Jaunystėje daug laiko praleidau senamiestyje. Dažni tuometinių kavinių „Žibutė“, „Vaiva“ ar „Ledainė“ lankytojai buvo spalvingos asmenybės – jų gyvenimo būdas taip pat artino prie meno pasaulio. Tais laikais įsigijau vieną pirmųjų meno kūrinių – „Ledainės“ tarpuvartėje iš Šarūno Leonavičiaus nusipirkau jo grafikos darbą.

Kai gavau pirmą atlyginimą, leidau sau nusipirkti Dailininkų sąjungos parduotuvėje keraminę autorinę vazą, kurią turiu ir šiandien. Dailės kombinatų masine produkcija jau buvau atsidžiaugusi.

Mudu su vyru bendraklasiai, kai susituokėme 1990 metais, tarsi jau nebloggeris vienas kitą pažinojome, bet kai po vestuvių nusipirkau kooperatinę parduotuvę suomiškus batus, Romas balansui už tiek pat nupirko paveikslą...

D. Š. Ne veltui, kol Jūs kalbate, Romas atnešė ir tarp mūsų pastatė Vinco Grybo „Žemaičio“ maketo kopiją. Skulptūrinis objektas – kaip energetinis šaltinis: skulptūra dalyvauja, klausosi, inspiruoja. Tad ir norisi Jūsų paklausti

apie pagrindinius kolekcijos eksponatus. Vieni gal daugiau susiję su jausmine patirtimi, asmenine nuomone, kiti – tie, kuriuos įsigijote jau žinodami, jog jie yra „aukso fondas“. Ką išgyvenote, ką patyrėte kaupdami įdomiausių menininkų darbus – skulptūrą, tapybą, grafiką?

V. R. 1991 metais jauni, naivūs ir ryžtingi su Romu išvažiavome gyventi į Ožkabalių kaimą, atkurti Jono Basanavičiaus tėviškės sodybą. Penkeri metai gamtos prieglobstyje ir nauji draugai visam gyvenimui: kurį laiką gyvenome kartu su skulptoriais Daumantu Kuču, Aušra Jasiukevičiūte ir Asta Kulvinskaite – jie kūrė ir statė Lietuvos tautinio atgimimo ažuolyno vartus. Kai grįžome į Vilnių ir pradėjome statyti savo namą, jį puošė Aušros, Daumanto vitražai, skulptūros, Astos paparčio lapas.

Šeima, darbai... Visada norėjosi ištrūkti iš kasdienės rutinos, meno poreikis tarytum tapo savaiminis. Iš pradžių Romas atsargiai įsigijo kelis grafikos darbus, tada norėjosi spalvų, ir atsirado Antano Kmieliausko kūrinių. Kiekvienas naujas autorius – originalaus matymo ir mąstymo asmenybė.

Auksinė taisyklė, kad meno kūrinius reikia vertinti atsiejant juos nuo autorių asmenybių. Keblu laikytis tos taisyklės bendraujant su gyvu autoriumi: menininkai įdomūs, kūriniuose palieka dalį savęs, ir kai namie žiūri į paveikslą ar skulptūrą, prisimeni ir autorių – kaip bendravome, kokį paliko įspūdį. Kai autoriaus jau nėra tarp gyvųjų, vis viena labai įdomu sužinoti, koks tai buvo žmogus, kaip gyveno, ką apie jį galvoja ir kaip vertina amžininkai.

Didžiama mūsų kolekcijos darbų sukurta sovietmečiu. Laimė, kad su daugeliu iš autorių bendraujame: valandų va-

landomis galiu klausytis jų pasakojimų, apmąstymų ir mokytis savarankiškai galvoti, jausti ar vertinti. Štai kur pavyzdys matyti pasaulį savo akimis, o ne brukamą žiniasklaidos, nepasiduoti propagandoms, lozungams ir netikėti tuščiais pažadais! Žinoma, smagios patirtys ir su savo kartos draugais, kai realizuojai planą „ką čia dar nuveikus“, o su meno pasaulio žmonėmis nekyla tokių minčių, nes tiesiog nori jų klausytis.

D. Š. Romai, Jūs kaip tikras kolekcininkas staiga pakilote ir tarp mūsų pastatėte tą skulptūrėlę. Kodėl?

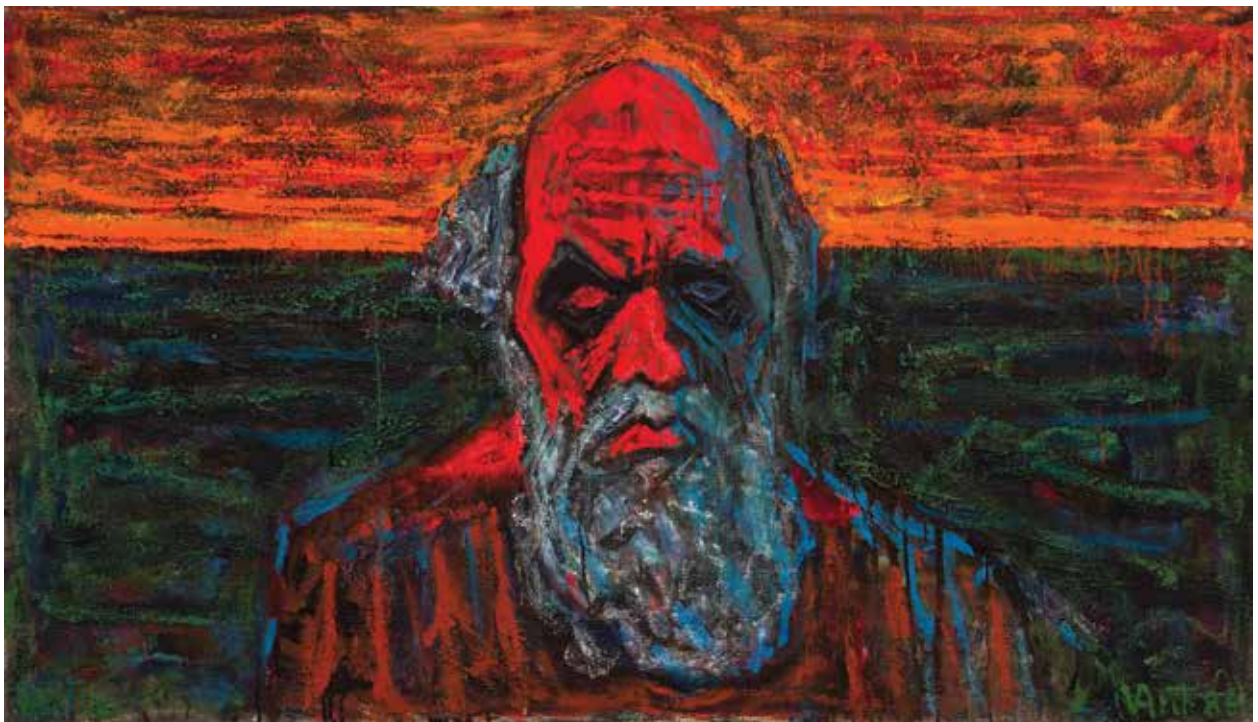
R. R. Kad matytume, apie ką šnekamės. Matyti yra labai svarbu. Dėl to aš dabar visiškai nesuprantu šiuolaikinio jaunimo, kurie nesimato, negeria vyno, mėgsta bendrauti telefonu ar per *facebooką*. Juk žiūrėjimas į meno kūrinius kartu bendraujant yra visai kitoks potyris. Turbūt daugelis yra pastebėję panašių dalykų, kaip, tarkim, Luvre, kuriame milijonas žmonių sekunde stabteli prie Monos Lizos, nufotografuoja ir nuskuba toliau.

Man įdomu turėti, nes noriu dažnai matyti, man tai svarbu. Svajonė yra turėti, o kolekcionuojant gali ir turėti, ir turėdamas matyti.

D. Š. Kokia buvo pirma pažintis su dailininku?

R. R. Tai buvo 1995 metais, kai Ožkabaliuose susitikome su Daumantu Kuču, Aušra Jasiukevičiūte, dabartine Vilniaus skulptorių viršininke. Didelį įspūdį paliko, kai menotyrininkė Neringa Markauskaitė mane supažindino su dailininkais Antanu Kmieliausku, Birute Žilyte ir kitais.

Valentinas ANTANAVIČIUS. Sokratas. 1986. Drobė, aliejus, 86 x 145 cm. Arūno BALTĖNO nuotrauka



D. Š. Jaudina, kai Jūs labai pagarbiai, netgi aukštinamai kalbate apie menininkus.

R. R. Man visą laiką buvo svarbus santykis. Menininkai tampa mano mokytojais. Mano dabartiniai profesoriai – Birutė Žilytė, Valentinas Antanavičius, Mindaugas Navakas, Petras Mazūras, Jonas Gasiūnas, Mindaugas Skudutis, Žilvinas Landzbergas, Saulė Kisarauskienė, Petras Repšys, o aš esu žioplas studentas. Man kitoks santykis nepatinka, nes įdomu ne tik darbas, bet ir kaip jis sukuriamas, visas jo kontekstas. Kai ką filmuojau, kai ką įrašau, kai ką atsimenu. Anksčiau viską labai gerai atsimindavau, dabar gaila, kad kai ko nepasižymėjau.

Keletą kartų mano žmona ir dukra yra pozavusios Mindaugui Skudučiui, Antanui Kmieliauskui. Aš esu pozavęs Konstantinui Bogdanui, Leonui Žukliui, taip pat Mindaugui Skudučiui, Gintarui Palemonui Janoniui. Pozuodamas visą laiką šneki, ir visas tas laikas yra tavo. Esi užsakovas ir trukdai jiems dirbti.

Pažinodami šiuos žmones sutiksite, jog daugelis jų yra tikri mokytojai.

Visam gyvenimui išliks pasakos „Eglė žalčių karalienė“ Stanislovo Kuzmos analizė ir kūrinio vizija, prasmės.

Vladas Vildžiūnas įvedė į skulptūros ir skulptorių pasaulį. Jis nuvežė ir supažindino su Alfonsu Vincentu Ambraziūnu, Petru Mazūru, Andrzejumi Strumiłlo, kuris daug pasakojo apie 1960–1980 metų politinį kontekstą, menininkų gyvenimą, jų prisitaikymą ir neprisitaikymą.

Petras Repšys, – Užupio dirbtuvėje ir bute pažintas jo ypač kietas, ypač lietuviškas vyriškas charakteris. Branginu šio menininko stovišką gyvenimo poziciją. Jo grafika ir medaliai man yra kaip mano savastis – Vilnius ir jo istorija.

Konstantinas Bogdanas buvo labai aristokratiškas ir kartu žaismingas žmogus. Jo dirbtuvė buvo Arklių gatvėje, kur kažkada net ir mane lipdė, pasakodamas istorijas apie sovietmetį ir apie bajorus, apie Leniną ir apie Plechavičių, apie Marxą ir apie Joną Paulių II. Tai skulptūros, kurias jis lipdė skirtingais laikotarpiais. Turiu jo Plechavičių ir Marxą. Jo butas Kaštonų gatvėje, kuriame vaišino kava, man padarė didžiulį įspūdį ir ilgam tapo gyvenamosios erdvės idealu.

Antano Kmieliausko geraširdiškumas. Pas jį „praėjau“ gerumo ir tautiškumo pamokas. Su Kmieliausku supažindino bendraklasė Neringa Markauskaitė. Profesorius Markučiuose, Sibiro gatvėje, tapė mano žmoną ir dukrą ir visą laiką kalbėjo, o aš klausiausi, fotografavau ir siurbiau viską kaip sausa kempinė... Ypač įstrigo jo pasakojimai apie partizanus, kuriuos jis matė vaikystėje.

Petras Mazūras išsiskiria solidumu ir paprastumu. Kai po dešimties metų bendravimo, 2020-ųjų vasarį, pirmą kartą pamačiau jį vilkint Dailės akademijos Senato nario mantiją per garbės profesorės regalijų įteikimo ceremoniją Kristinai Sabaliauskaitei ir Birutei Žilytei, žavėjausi, koks jis ir paprastas, ir solidus žmogus.

Birutė Žilytė – tai pasaka, svajonė, moters idealas. Iš jos – nė vieno blogo žodžio, neigiamo atsiliepimo apie kitą žmogų, apie kolegą. Ir nuostabi ištvermė susidūrus su vargu, neteisybėmis, ligomis, netektimis ir tiesiog senatve.



Mindaugas NAVAKAS. Kaukė. 2016. Ametistas, granitas, marmuras, kaulas. Antrame plane Petro MAZŪRO „Pergalė“. Bronza. Romano RAULYNAIČIO nuotrauka

Mindaugas Navakas – akmeninis žmogus, kartais būnantis geležiniu žmogumi. Niekada jo nemačiau „skysto“ ar „garų-debesų“ pavidalo... Taip, kaip jis „kovoja“ ne su minkštu marmuru, o su kietiausiu granitu, man kelia nepaprastą susižavėjimą... Kiek tam reikia jėgos, fantazijos!..

Bendravimas, valandų valandos pas šiuos žmones, jų papasakotos įvairios istorijos... Man visą laiką buvo įdomus jų santykis su valdžia, su okupantais, įdomus pačių asmenybių žavesys. Didžiausia mįslė – kas suburia gabius žmones ir kaip jie vienas kitą traukia? Kas nulemia, kaip tai vyksta, kas ta šviesa, kuri tarsi lempa naktį traukia museles?

Man įdomiau ne su dvidešimtmečiais bendrauti, o su tais, kurie matę, skaitę, išgyvenę.

D. Š. Jūs, būdami visai kitų specialybių, suderinate tokį atvirą santykį su menu, ne su mokslu, o būtent su menu. Ką reiškia būti mokiniu? Ar papildomai studijuojate meną?

R. R. Būtent, kad esame skirtingų specialybių. Gyvenime taip atsitinka, kad su žmonėmis susyji kokiais nors santykiais – pavaldumo, materialumo ar giminystės. O menininkai, su kuriais bendrauju, garbaus amžiaus. Ypatingai vertinu tai, kad šie žmonės neturi jokio intereso meluoti, neturi intereso



Meno rūšių simbiozė. 2019. Romano RAULYNAIČIO nuotrauka

parduoti savo kūrinių. Todėl yra aiški riba, takoskyra. Galima juos priimti kaip tiesioginius meno mokytojus, bet pirmiausia traukia jų dvasinės vertybės, požiūris į gyvenimą. Taip atvirai, kaip su jais, negali pasišnekėti nei su tėvais, nei su vaikais, nes tai, apie ką mes kalbame, daug kam yra *tabu* temos: gimimas, mirtis, ligos, tremtis, žudymai.

Pavyzdžiui, per paskutinį mano apsilankymą pas Birutę Žilytę mes nagrinėjome jos požiūrį į mirtį. Šį pokalbį įrašiau. Kaip Jūs žinote, ji yra ir jautri, ir trapi, ir ligota, bet ir viena didžiausių stoikių, kokią tik aš esu matęs. Kaip ir Repšys, Navakas ar Skudutis. Svarstau, ar jie geležiniai žmonės, ar tiesiog mokantys į smulkmenas nekreipti dėmesio. Man labai svarbu, kai žmogus nemeluoja, tavęs neapgaudinėja, o tik perduoda beveik viso savo gyvenimo patirtį ar apmąstymus labai koncentruotai. Kadangi beveik visi šie žmonės – buvę pedagogai, profesoriai ar garbės profesoriai, turėdami tą pedagoginę gyslelę, jie labai dozuodami, aiškiai ir kryptingai pasako svarbiausius dalykus. Kartais atrodo, kad visa tai sako kaip vaikui, kuo aš džiaugiuosi, nes iš dalies to ir siekiu. Jie išdėsto pačius svarbiausius dalykus, kurių neįmanoma išskaičiuoti ar pamatyti, išgirsti darbe.

V. R. Meno žinių spragas užpildome skaitydami, lankydami meno istorijos paskaitas. Ypač svarbios Ričardo Jan-

kausko „Back2school“. Kaip tik Jankauskas padėjo suvokti, kad menas, ypač šiuolaikinis, nėra tapatus grožio sąvokai. Svarbiausia – autoriaus per kūrybą išsakomos mintys ir idėjos. Tą supratęs visiškai nepasigendame „gražių“ darbų, o ieškome turinio ir minties.

Gyvenimas mene – tai bendravimas su menininkais, gyvos gėlės Jovitos Laurušaitės vazose ir vis naujas mintis ir jausmus keliantys dailininkų darbai ant sienų, skulptūros, žvelgiančios iš joms skirtų vietų.

D. Š. Kaip nustatoma kūrinio vertė ir kainos? Kaip reaguoja menininkai: džiaugiasi, dėkoja ar pavymui sako: „Išsinešė pusvelčiui“? Juk apie kolekcininkus egzistuoja aibė nuomonių, posakių, ne veltui jie aprašomi romanuose.

V. R. Taip nebūna, kad ateitume pas dailininką, išsinešume kokį darbą ir jau nebegrįžtume. Su menininkais bendraujame dešimtmečiais; bene ilgiausiai trunka draugystė su Daumantu Kučiu, Aušra Jasiukevičiūte, Birute Žilyte, Dainute Steponavičiūte, Valentinu Antanavičiumi, Kunotu Vildžiūnu.

R. R. Įsigyju dailės kūrinių, nes įdomu ir prasminga. Kaina – susitarimo reikalas: derybos su autoriais, jautriais ir ambicingais žmonėmis, yra labai subtilus dalykas. Anksčiau net nesiderėdavau, kokią kainą pasiūlydavau, tokią ir mokėdavau.

Dabar jau išdrįstu. Įdomus buvo virsmas, kai litus pakeitė eurai. Menininkai pradėjo prašyti tų pačių sumų, tik kita valiuta, nes „viskas pabrango“. Tai – „mirtinas“ argumentas, negi ginčysiesi.

Kaip gali įvertinti unikalius liaudies meno medinius dievukus? Jie yra nepakartojami, gamtos – saulės, vėjo, šalčio, kerpių – ne tik žmogaus kūrinys.

D. Š. Kodėl vis dėlto svarbu meną kaupti, nors aplinkui tiek daug sukaupto meno, privačių ir valstybinių muziejų, ypač žvelgiant į Vakarų Europą?

R. R. Kodėl renkame – nes įdomu, prasminga, nes kar- tai tai yra ir menininkų rėmimas. Ryškus Mindaugo Navako pavyzdys: už gautus pinigus jis iškart perka naujų medžiagų, naujų akmenų ir kuria, daro dar didesnius, dar išpūdingesnius, dar galingesnius kūrinius. Jis visada turi krūvas idėjų, o joms įgyvendinti reikalingi pinigai. Navakas – žmogus vulkanas! Mane tai žavi. Maža to, jis, būdamas skulptorius, dabar „kovoja“ su porcelianu (paroda „Porcelianas“ galerijoje AV17). Tai – sudėtinga technologija. Negali nesižavėti žmogumi, kuris kelia sau tokius uždavinius. Jis visko siekia labai metodiškai.

Įdomus ir šio dailininko kūrinių įsigijimo procesas: net drebu, kaip norisi Navako darbų. Ir nežinau, kodėl. Gal dėl milžiniško jų mastelio, gal dėl to, kad niekada nežinau, kur juos reikės eksponuoti, gal dėl didelės sumos...

Geriams dailininkams jokio palaikymo nereikia. Jeigu jie „užuostų“, kad tu įsigysi jų darbus tik dėl to, iš karto tave išvytų. Tokie yra ir Ksenija Jaroševaitė su Vladu Urbonavičiumi, ir kiti.

V. R. Kartą Ksenija yra sakiusi: kam Romui tie darbai, juk Jūsų šeimos biudžetas nukentės. Bet kadangi ir man jų reikia...

R. R. Šitas niuansas yra labai subtilus. Dailininkai kuria, ir kažkas turi tuo džiaugtis, ar tai būtų bažnyčia, ar muziejus. Mes kalbame apie tą laikotarpį, apie tuos kūrinius, kurie turėjo būti muziejuose, bažnyčiose, rūmuose. Jie turėjo būti teatruose, ligoninėse. Kadangi niekas iš šių institucijų valdžių neturėjo supratimo ir sveiko proto, kūriniai atsидūrė ne savo vietoje. Ryškus pavyzdys – Klaipėdos dramos teatro siena. Algirdo Boso darbai specialiai sukurti Klaipėdos teatro fasadui. Beje, viena šio didžiulio darbo dalis jau pavogta! Dėl kvailio valdymo, dėl visiško nesupratimo meno kūriniai nedžiugina žmonių akių, o dulka dirbtuvėse. Dėl įvairiausių priežasčių. Jeigu turėčiau rūmus, nupirkčiau tuos visus Algirdo Boso darbus.

D. Š. Ar sistematinate savo kolekciją? Juk prikaupia labai daug. Tarp tapybos, grafikos vis dėlto skulptūrai didžiausias dėmesys.

R. R. Esame sukaupę tikrai nemažai. Unikaliausias – liaudies menas, nes tai vienietiniai kūriniai. Bronzinės skulptūros gali būti kartotinės. Tapyba taip pat gali šiek tiek būti panaši, nes kai kurie menininkai tapo „replikas“.

V. R. Romo susidomėjimas „šventukais“ – meno ištakomis – tebesitęsia nuo Raseinių laikų, o šiuolaikinė skulptūra

labiausiai susijusi su domėjimusi istorija ir meile Vilniui. Visos įsigytos skulptūros susijusios su istorija.

R. R. Pastebėjau, kad visi skulptoriai arba tapytojai, kuriuos gerbiu, liaudies skulptūrą laiko ištakomis. Pas visus juos dirbtuvėse kabo liaudies meno kūrinių. Liaudies skulptūra yra perėjusi tarpinę stadiją – menininkų dirbtuves. Jiems ši skulptūra yra padariusi didelę įtaką, net Navakas sako, kad dievukai yra atskaitos taškas, nors pats nuėjo į visiškai kitas „lankas“, į kitas proporcijas, medžiagas, kitą mąstymą, į pasaulines vertybes. Prancūzams XX amžiaus pradžioje buvo svarbus net ne savo, o Afrikos menas, o lietuviams kur kas svarbiau yra lietuviškas menas. Aš į tai tiesiog reaguju.

D. Š. Ką Jūs patys labiausiai vertinate savo kolekcijoje?

R. R. Iš skulptūros – Mindaugo Navako darbus. Esu įsigijęs ir didelių darbų. Vlodo Vildžiūno – beveik visus, kuriuos galima pakelti, – bronzinius modeliukus tų skulptūrų, kurios mieste stovi. Mindaugo Skudučio pats didžiausias darbas „Blogio triumfas“ – pas mus, ir keletas kitų unikalių darbų. Ir Petro Mazūro, ir Valentino Antanavičiaus patys geriausi darbai yra mūsų kolekcijoje.

D. Š. Ką reiškia geriausi?

R. R. Jie patys taip sako.

D. Š. Bet gal jie turi taip sakyti, kai darbas iškeliauja iš studijos? Ar vėliau jie neprašo pažiūrėti savo darbų?

R. V. Prašo paskolinti parodoms, ir mes tuo labai džiaugiamės.

R. R. Kai perki, visada sutinki su sąlyga, kad parodoms ar publikacijoms tikrai paskolinsi. Tiesa, yra buvę pora atvejų su dailininkų žmonomis, kurioms pasirodė, kad „per pigiai buvo parduotas darbas“. Čia yra žaidimas, tokia pardavimo strategija. Pastebėjau, kad tie žmonės, kurie ir dovanoms yra pirkę, tą patį yra patyrę. Naudojamas tas pats modelis: kai užkimbi, sutari, nuperki, ir tau pasakoma: „Ajajai, man neleis“, arba: „Čia per pigiai“. Tai dažniausiai būna susiję su primityviais pagudravimais. Lietuva yra labai maža, todėl šioj srityje nemažai žaidimo.

D. Š. Ar turite darbą, darbų, kuriais ypatingai didžiulumą?

R. R. Taip. Leopoldo Surgailio darbai. Per karantiną juos pasikabinome miegamajame. Mes gulime, o jie tiesiai mums prieš akis. Puikiai prisimenu Leopoldo Surgailio unikalius pasakojimus apie tapybą. Tada man buvo truputį keista, kad tam tikros temos kartojasi. Atrodė, kad kūrėjas „užsiciklino“. O šiandien suprantu, kad jis visą gyvenimą ieškojo spalvų ir formų tobulumo. Mėgstami siužetai – šventas Jurgis ir šventas Mykolas – amžini. Dabar šie darbai mus saugo nuo baisiojo viruso – jie tokie karingi, tokie ryžtingi!

Sunku viską išvardinti: mėgstu Antanavičiaus, Kisarausko, Steponavičiaus, Repšio, Gibavičiaus, Navako darbus.



Petro MAZŪRO vazonas su granatmedžiu. 2010. Organinis stiklas, granatmedis. Gedimino TREČIOKO nuotrauka

D. Š. O kas toliau?

R. R. Kol kas tai neaktualu. Esu toje studijoje, kai užtenka tik bendravimo.

V. R. Esame įgiję kai kurių autorių pasitikėjimą, – jie patikėjo, kad darbų neišvežame į kitas šalis, neperparduodame triskart brangiau. Buvo laikas, kai turėjome įrodyti, kad perkame tik sau.

R. R. Atsakymą į šitą klausimą mes nukeliame tolyn. Daugelis menininkų yra buvę mūsų namuose, „patikrino“, kaip eksponuojama.

D. Š. Gal laikas tapti „dvarininkais“?

R. R. Mes „dvarininkais“ buvome penkerius metus gyvendami daktaro Jono Basanavičiaus gimtinėje. Deja, stipresnis meno poreikis, ypač modernaus, Lietuvoje yra tik Vilniuje, ir tai pačiame miesto centre. Nemažai esu bendravęs su Vladu Vildžiūnu, vėliau – su jo sūnumi Kunotu Vildžiūnu ir mačiau, su kokiomis problemomis jie susiduria Jeruzalės galerijoje. Tikrai sudėtinga.

Tai, kas atsiranda ne Vilniaus centre, tiesiog tampa nereikalinga. Lietuva – per mažas kraštas, net bananų valgytojų yra per mažai, jau nekalbant apie meno „valgytojus“. Lietuvoje nėra besidominčiųjų menu kritinės masės – vis tiek žmonės geriau perka batus nei meną. Tarkim, Olandijoje dar XVI amžiuje žmonės puošdavo namus natūrmortais, peiza-

žais, įvairiais jūrų vaizdais, – kiekvienas miestietis ką nors įsigydavo. Mes net dabar nesame pasiekę tokio lygio.

Ką Bona Sforza atnešė į Lietuvą, tą visą kultūrą (dvarų puošybą, madas), iš pradžių visa buvo sunaikinta carų, vėliau komunistų. Atimta, perimta... Sukilimai, karai... Vokiečiai visą žydų meną, jų paveldą sunaikino tiek Lietuvoje, tiek Vokietijoje. Visa tai reikia atstatyti. Kol kas mes esame žemame taške. Galbūt dabar mažas kilimas prasidėjo.

D. Š. Ar dažnai Jūs keičiate savo namų ekspozicijas?

R. R. Dabar, karantino metu, įkalinti namie „keitėme dekoracijas“: daug ką peržiūrėjome, perstatėme.

V. R. Atsirado netikėta praktinė meno pusė. Įėjus į butą, svečius pasitinka Petro Mazūro skulptūra – daili miniatiūrinė moters figūrėlė. Pradėjus dėvėti apsaugines kaukes, svečiai iš karto pritaikė skulptūrą – ėmė ant ištiestų rankų jas kabinti.

Valgomajame kabo Mindaugo Navako meno kūrinys – virtuvės įrankių komplektas, gerokai didesnis nei standartinio dydžio. Dažnokai sulaukiu klausimo, kam man tokio didumo įrankiai, atsakau, kad tai savignos priemonė, jei kas pultų. Ir vyrai tenka pagrūmoti, – suveikia raminaimai.

Kai kas taiko menui „padorumo“ kriterijus: draugų vaikas, pamatęs Lino Cicėno tapytas žaismingas apsinuoginusias moteris, pasakė: „Jūs, teta, turite labai nepadorų paveikslą. Jo negalima rodyti vaikams“.

Laisvydės Šalčiūtės „Autoportreto“ sudėtinė dalis – moteriški bateliai. Beveik kiekviena moteris pamačiusi gaudinasi, kad ir jos mama panašius turėjo...

D. Š. Paprastai kolekcininkus lydi įvairios keisčiausios istorijos. Ką Jūs esate patyrę?

V. R. Nuostabiausia istorija man atsitiko 2012 metais. Romas apsilankė galerijoje „Kairė-dešinė“ Laisvydės Šalčiūtės personalinės parodos „Orlando. Biografija“ atidaryme ir grįžęs primygtinai siūlė man kuo greičiau ten eiti, nes, jo manymu, vienas iš parodos elementų – mano močiutės ir jos sesers nuotrauka. Nulėkiau ir įsitikinau, kad tikrai – tokią pačią nuotrauką turiu šeimos albume. Susitikusi su Laisvyde paklausiau, iš kur ji gavo nuotrauką, atsakė, kad pirkė antikvariate, nes labai gražios moterys. Gavau dovanų nuotrauką ir sutapimų istoriją: vyras parodoj pažino mano močiutės nuotrauką, kurią Laisvydė atsirinko iš krūvos panašių, sukūrė meno kūrinį, o vėliau parodos dalelė liko su manimi.

Esu gavusi dar vieną dovaną – kūrybos pamoką. Buvau Konstantino Bogdano dirbtuvėje, jis lipdė Romo biustą, paklausė mano nuomonės. Įsijaučiau, pradėjau aiškinti, o Bogdanas delikačiai pasiūlė tiesiog imti į ranką stiklą ir pataisyti, kaip man atrodo geriau. Birutė Žilytė mėgsta sakyti, kad žaidžia gyvenimą, o aš pabandžiau žaisti kūrybą.

Vieną savaitgalį nuvažiavome į Palangą, pamatėme, kad Antano Mončio muziejuje netrukus bus atidaryta nauja paroda. Atėjome ir netikėtai sau atradome skulptorių Juozą Budzinauską. Jo darbai iš karto patraukė akį, pavyzdžiui, iš plieno dalgių sukonstruotas skėtis. O ir pats autorius – sielos grynuolis, Viešvilės mokyklos dailės mokytojas. Juozas atve-

žė skėtį į Vilnių, ir kartu rinkome jam vietą ant namo sienos: meno kūrinys (šiuo atveju dalgiai) gali būti pavoingas, jei netinkamai pritvirtintas, be to, nuo vietos priklauso, ar kūrinys atrodys žaismingai, ar agresyviai.

Dažniausi svečių klausimai – kam jums visa tai? Ką su tuo darysite? Į pirmą klausimą atsakymą turiu – mes su visu šiuo menu gyvename. O ką su viskuo darysime – nežinau, kaip gyvenimas pasisuks. Žinau, kad viską norėčiau išsaugoti sau ir vaikams, vaikų vaikams. Noriu, kad ir jiems reikėtų meno. Ir ne tik tada, kai domėtis menu yra madinga.

R. R. Venecijos meno bienalėje 2017 metais pamačiau darbą Žilvino Landzbergo, kuris atstovavo Lietuvai gražioje netikėtoje vietoje – ne Giardini paviljonuose, o vienos bažnyčios bendruomenės namuose. Po pusmečio pasiūliau jam savo nuožiūra įrengti kambarį sūnaus namuose, įkomponuojant darbus iš Venecijos. Mums patiems buvo netikėta, kad išdrįsime leisti menininkui bute daryti „ką nori“. Išėjo taip, kad labai žavingo ir keisto „žaidimo-proceso“ rezultatas viršijo visus lūkesčius ir svajones.

D. Š. Kaip Jus veikia menas?

R. R. Gyvendamas su nuolat tave supančiais meno kūriniais papildomai fiksuoji įvairius naujus pastebėjimus, netikėtas svečių, namiškių ir vaikų reakcijas, – patiriame emociją ir vizualinį krūvį.

Kažkada parodinių erdvių architektai Gražina Pajarskaitė ir Saulius Valius sukūrė namų ekspoziciją. Buvo įdomu stebėti jų įgūdžius, mąstyseną, ieškojimus. Vyko netikėtas eksperimentas, padedantis atskleisti meno grožį. Butas – ne muziejus, bet virto beveik muziejumi, o gal net daugiau nei muziejumi. Nuo to laiko mes gyvename nuolatinio meno aki-vaizdoje: mes žvelgiame į kūrinius, o jie – į mus. Gyvenimas muziejuje yra nenusakomas.

Gyvenimas su menu. Niekas nežino, kas tai yra. Čia panašiai kaip su knygomis. Kam jos reikalingos? Tam reikalingas ir menas. Daugeliui žmonių koronavirusas parodė, kad be daugelio dalykų visiškai gali apsieiti: be daugybės drabužių, be gurmaniškų maisto produktų, be daugelio baldų. Aš naiviai tikiuosi, kad gal žmonės atsigręš į meną, į gilesnius dalykus. Meno darbai kalba apie gimimą, gyvenimą ir mirtį, bet jokių būdų ne apie buitį.

D. Š. Dėkoju už pokalbį ir išpūdingos kolekcijos pristatymą.

Daiva ŠABASEVIČIENĖ

Dailininkas Mindaugas Skudutis dirbtuvėje laiko dar nenudžiūvusį paveikslą „Šventasis Romanas“. 2017.
Romano RAULYNAIČIO nuotrauka



Kamilė PIRŠTELYTĖ

VISAS PASAULIS VAIDINA

Meno istorikės Kamilės PIRŠTELYTĖS straipsnyje, reaguojant į 2018–2020 metais vykusius ekonominius, ideologinius protestus Lietuvoje, trumpai aptariami meno ir nepriklausomos Lietuvos valstybės istorijos, politikos, antropologijos ryšiai. Autorė aptaria ir analizuoja šiuos įvykius sugretindama istorinius pavyzdžius su šiuolaikiniais kontekstais. Straipsnyje svarstoma apie performatyvios meninės kultūros prasmingumą ir įtaką, prisidedančią prie visuomeninio gyvenimo, bręstančios valstybės procesų.

ALL THE WORLD'S A STAGE

The art historian Kamilė PIRŠTELYTĖ briefly discusses relations between art, politics, anthropology, and the history of independent Lithuania, by reviewing economic and ideological protests that took place in Lithuania between 2018 and 2020. The author analyses these events by juxtaposing historic examples with the modern context, and overviews the meaningfulness and influence of performative art culture, contributing to public life and the country's maturity.

Pastarieji 2018–2020 metai ypatingi. Vis aiškiau matome: Lietuva kartu su pasauliu kinta, ir visuomenė į tai reaguoja. Globalinė pandemija, karinės, ekologinės ir ekonominės įtampos skirtingų šalių visuomenes sukaustė, tačiau atvėrė neribotas žmogaus kūrybiškumo teritorijas.

Šį kūrybiškumo fenomeną neblogai iliustruoja ir pastarųjų metų Lietuvos kontekstas. Dažnėjantys teatralizuoti skirtingų sektorių protestai, balkoninės akcijos bei kiti performatyvumo reiškiniai tarsi iš snaudulio pažadina seną mintį: performatyvioji teatrinė kultūra – viena įtakingiausių meninių kultūrų, gebančių daryti realius pokyčius valstybiniuose procesuose. Savo prigimtiniu tarpdiscipliniskumu ir socialiai politine intervencija, šiandien daugiau besireiškiančia šiuolaikinės dailės krypčių formomis (antai įvairios konceptualizmo, gyvo veiksmo, kūno meno išraiškos – hepeningai, performansai, akcijos, instaliacijos), performatyvioji meno kultūra vis ryškiau matoma mūsų kasdienybėje. Siekdama apibendrinti tarpdisciplininius šiuolaikinės dailės formų ir scenos menų performatyvumo reiškinius, tekste vartosiu bendrinę performatyvios meno kultūros sąvoką. Taigi, ką ji reiškia mums, lietuviams?

VISA LIETUVA VAIDINA

Visai neseniai Lietuva atšventė savo nepriklausomybės atgimimo trisdešimtmetį. Per šį gana trumpą laikotarpį įvyko gausybė teigiamų pokyčių meno, mokslo, verslo srityse. Tą rodo ne tik tarptautinės arenos dėmesys Lietuvos sukurtai produkcijai, prestižinės pirmųjų vietų nominacijos, bet ir sociokultūrinė veikla, liudijanti, kad mūsų jauna demokratinė valstybė pagaliau pasiekė tam tikrą brandos lygmenį, kuriuo galime didžiuotis. Į trisdešimtmetį įdomu pažvelgti ir menotyriniu bei antropologiniu būdu, pastebėti tam tikras paraleles tarp nepriklausomybės idėjos atgimimo laikotarpio ir 2018–2019 metų modernios Lietuvos įvykių. Vis dažnėjantis pastarųjų dvejų metų visuomeninis aktyvizmas perša mintį, kad performatyviosios meno kultūros kaip politinio protesto funkcija vėl iš lėto bunda mūsų visuomenėje, liudija tam tikrus istorinius pasikartojimus. Ir tam norisi skirti kiek daugiau dėmesio.

2019 metais per Lietuvą nuvilnijo performatyvių protestų banga, kurią labiausiai lėmė ekonominės priežastys – netenkinantys kasmetinio valstybinio biudžeto tvirtinimo sprendimai, mokesstinė sistema, per maži atlygiai, – palyginkime juos su darbuotojų sukuriama pridėtine verte ir darbiniais krūviais. Ši banga – tarsi 2018 metais vykusio mokytojų protestų atgarsis. Pedagogai Lietuvą nustebino savo netikėtomis ir gana išradingomis priemonėmis. Jie ir juos palaikantieji (apie 6 000 žmonių) susirinko ne tik į taikų „Paskutinio skambu-

čio“ mitingą, kurio metu, skambinant varpeliais ir giedant himną, buvo sukurta simboliška, Vyriausybės link judanti gyvų žmonių grandinė. Tačiau apie dvidešimt mokytojų pasiryžo dar ir protestuodami nakvoti pačioje Švietimo ministerijoje, iki bus priimti Švietimo darbuotojų profsąjungos narių suformuluoti reikalavimai. Ir atkakliai, kartais pasikeisdami, tai darė beveik mėnesį.

Prabėgus metams, performatyvių protestų banga pasipylė visoje Lietuvoje. Lapkričio viduryje, skelbdami skambią frazę „Lietuva, tavo kaimas miršta“, žiūrėdami į Vokietijos pavyzdį, šalies žemdirbiai skirtinguose Lietuvos laukuose šalia kelių pristatė daugybę žalių simbolinių kryžių. Gana greitai sostinėje ir kituose šalies miestuose ūkininkai pradėjo antrą tyliojo protesto bangą – „Traktorių maršas“. Jo metu ilgos traktorių kolonos, pasidabinusios kryžiais, gedulingais vainikais ir plakatais, sudarė savotišką procesiją per centrinių gatvių arterijas. Į panašią procesiją, tik papildant ją gedulinga melodija, išvažiavo ir prie vilkikų vairų sėdintys vežėjų asociacijos „Linava“ vadovai, protestuodami dėl prievolės savo vairuotojams didinti algas. Prieš šiuos verslininkus „už cinizmą“ kontrprotestavo paprasti darbuotojai – vieni, apsirėšę simboliniais baltais bintais (neva tenka dirbti net ir sergant, nes negauna ligų išmokų), mingavo priešais Vyriausybę, kiti, dirbantys ilguosiuose reisuose, stjo šalikelėse ir nejudėjo 45 minutes. Tylus, kiek siurrealius gatvės akcijų performansas primenančios manifestacijos tapo efektingu meno intervencijos pavyzdžiu, – jų diskursyvus atgarsis netilo visoje Lietuvoje, o po kelių mėnesių pasiekė ir Europos parlamentą.

Beveik tuo pačiu metu protestavo ir švietimo sektorius. Vilniaus universitetas lapkričio 27 dieną Vinco Kudirkos aikštėje atliko ironišką teatralizuotą demonstraciją „Diplomas už *Ačiū*“, kurios tikslas buvo atkreipti dėmesį į juokingai mažus akademikų atlygius bei dideles spragas švietimo srityje. Akcijos metu rektorius Artūras Žukauskas, kartu su palaikančiais akademikais, išdalijo net 500 netikrų diplomų. Demonstracija priminė neblogą farso spektaklį, turintį hepeningo elementų, gal net paradoksią „Karaliaus Ūbo“ audienciją, kurios iš anksto suplanuotą veiksma gyvai kūrė ir keitė neplanuotai prisijungiantys gatvės praeiviai. Nusidriekusi ilga jaunų žmonių eilė vingiavo iki pat raudono kilimo. Norintieji gauti diplomą turėjo ne tik išlaukti kelias valandas, bet ir po vieną praeiti šiuo kilimu, kurio gale, prie stalo, ištaigingai su skeptu sėdėjo pats rektorius. Jau netrukus, gruodžio 5–6 dienomis, nesulaukęs atitinkamos valdančiųjų reakcijos, Vilniaus universitetas oficialiai laisva valia pats padarė tai, ką prievarta jam buvo padarę tik caras ir naciai – sustabdė veiklą. Performatyvios protesto priemonės, tarsi išpėjamas signalas, perėjo prie drastiškesnių sprendimų.

Su Vilniaus universitetu kūrybiškai solidarizavosi ir daugiau švietimo įstaigų. Gruodžio 5 dieną Vilniaus dailės akademija surengė akciją – instaliaciją „Lietuva be mokslo – Lietuva be ateities“, kurios metu priešais Senųjų rūmų fakultetą buvo pastatytos gipsinės Michelangelo skulptūrų „Mirštantis vergas“ ir „Maištaujantis vergas“ kopijos, o šalia jų klausytojai galėjo išgirsti viešą lektorės Laimos Kreivyčės paskaitą. Tuo tarpu Lietuvos muzikos ir teatro akademija gruodžio 16 dieną atliko performatyvią protesto akciją „Šauksmas“. Jos



VU protesto akcija. 2019, lapkričio 27. Nuotraukos autorius – Edvard BLAŽEVIČ (LRT)

metu apie šimtą akademinės bendruomenės žmonių kas keturis tylos intervalus šaukė po dvidešimt sekundžių. Vieni išlindę pro pravirus langus, kiti – išėję į centrinį balkoną.

2018–2019 metais protestų su performatyvios meno kultūros raiškos ženklais vyko ir dėl kitų priežasčių. Čia galima prisiminti ir teatrališkus Reformatų skvero renginių aktyvistus, agituojančius prieš skvero rekonstrukciją planus, ir dėl objektyvios šimtmečio istorijos tarpusavy konfliktuojančias visuomenines grupes: į Signatarų balkoną (vėl) neįleistas feministes visuomenininkes, „Naručio“ balkone skaitančias garsiausių šimtmečio moterų vardus bei vasario 17 dienos deklaraciją; dėl generolo Vėtros atminimo lentos, Kazio Škirpos alėjos, „Laisvės kalvos“ skulptūros besipiktinančius piliečius, kovojančius už skirtingas ideologines tiesas – ar net už „tinkamiausią“ meninę estetiką.

Nors ekonominių ir ideologinių protestų banga netruko nusiūgti, tačiau performatyvios meninės kultūros ne meninėje bendruomenėje pulsas nesiliovė. 2020-ųjų pandemija namuose uždarė milijonus žmonių visame pasaulyje. Ir visas pasaulis, regis, ėmė vaidinti. Kol brazilai nepasitenkinimą valdžios sprendimais reiškė balkonuose mušdami puodus ir keptuves, lietuviai (dažnai – pavieniai), sekdami italų pavyzdžiu, taip pat paskelbė „balkonines akcijas“, skatinančias kolektyviškai solidarizuotis kiekvieną vakarą išeinant į balkonus bei plojimais dėkojant karantino metu sunkiai dirbantiems medikams. Lietuviškas drovumas šioms akcijoms suteikė savitą performatyvumo prieskonį. Čia mes turime ir aktorių performerį – tą vieną kaimyną, nejaukiai išėjusį ploti vienumoje, ir žiūrovą – kitą kaimyną, smalsiai stebintį namo gyventoją. Ir svarbią meno funkciją, t. y. keliamus klausimus, pavyzdžiui: dėl kokių priežasčių ir kam reikalingi plojimai? Medikams, kaimynams ar man?

Visi šie įvykiai – kai kurie iš dalies paveikę Vyriausybės sprendimus, kai kurie iškėlę svarbias temas, reikalaujančias permąstymo šiuolaikinėje Lietuvoje, kelia nuostabą, kaipgi sunkūs laikai geba skirtingose bendruomenėse pažadinti kūrybiškos, performatyvios emocijų bei minčių saviraiškos poreikį, kuris kartais gali išvirsti į netikėtą anarchiją bei destrukciją. Tai skatina permąstyti lietuvišką ideologinį meninį aktyvizmą, kuris nemažai daliai visuomenės atrodo svetimas ir mums nebūdingas.



Vilniaus dailės akademijos instaliacija – akcija
„Lietuva be mokslo – Lietuva be ateities“. 2019, gruodžio 5.
Vilniaus dailės akademijos archyvas

LAŠAS PO LAŠO, ARBA PERFORMATYVIOJI KULTŪRA KAIP IDEOLOGINIS PROTESTAS

Teatras, vaizduojamieji menai visada turėjo politinį kontekstą bei tam tikrą psichoterapinę funkciją. Performatyvios meno kultūros intervencinė funkcija valstybiniu mastu būdinga lietuviams tarsi vietiniam žvėriui atšiauri lietuviška miškų aplinka. Pagal įvairias skirtingų metų laikų aplinkybės – įvairiai ir skirtingai atsiskleis gyvūno gebėjimai bei motyvacija išgyventi.

Tačiau tai nėra išskirtinis mūsų tautos bruožas. Jis pasireiškėdavo kiekvienoje epochoje ir daugelyje valstybių, bet skirtingomis formomis ir tikslais¹, kurie priklausydavo nuo to, ar valstybė demokratinė, ar diktatūrinė. Ir čia galima prisiminti ne tik XX amžiaus propagandinius, nacionalinį susitelkimą skatinančius teatro, kino, dailės pavyzdžius, septintojo–aštuntojo dešimtmečių Vakarų avangardinio politinio teatro bangą, šiuolaikinės dailės akcijas ir performansus, bet ir senovės graikų vaidintą politinę satyrą, gebėjusią keisti ir formuoti viešąją opinią, ar krikščionybės sklaidą viduramžiais, pasitelkiant meninės raiškos kalbą kaip komunikacijos priemonę su mažiau išprususia visuomenės dalimi². Už daugelio pavyzdžių, įskaitant senovines ritualines apeigas, metų laikų šventes, karo dainas, procesijas, linksmas lengvabūdiškas komedijas miestų turgavietėse, neretai stovėjo konkretus, netiesioginis arba tiesioginis tikslas, dažnai susijęs su valstybės procesų eiga.

XIX amžiuje, dažnai vadinamame teatro aukso amžiumi (visuomenė turtingėja, teatras išlieka pagrindine pramoga, kurią vėliau nukonkuruoja atsiradęs kinas), nacionalinis teatras tapo savotišku valstybės suverenumo ir brandos įrodymu. Ši mintis atrodo naujai, žvelgiant į ją iš kitos perspektyvos – suaktyvėjusios performatyvios meninės raiškos ne meninėje Lietuvos bendruomenėje.

Daugybę kartų girdėjome frazę „menas išgelbės pasaulį“. Pirminis vidinio skeptiko impulsas sukelia atmetimo reakciją. Joks tapybos darbas nesukėlė pilietinės revoliucijos. Joks spektaklis nesugriovė totalitarinio režimo. Performatyvus plovimas balkonuose nesustabdys Koronaviruso. Tačiau... ar tikrai? Frazėje esantis naivumas iš tiesų slepia gerokai rim-

tesnę idėją: menas gelbėja ir keičia pasaulį veikdamas „molekuliniame lygmenyje“, t. y. tendencingai ir netiesiogiai. Juk net kietiausias betonas, veikiamas aplinkos, gruntuinių vandenų, įtrūksta, o gatvės laipteliui pasidarius nebefunkcionaliam, atsiranda poreikis jį atnaujinti. Gyva performatyvios meno kultūros raiška, tarsi psichoterapiniai seansai, žmonių sąmonėse daro mažus perversmus, privedančius prie didelių valstybinių pokyčių.

Tam pagrįsti turime aibę lokalių bei tarptautinių pavyzdžių. Apšvietos epochos idėjos bei šūkis *Sapere aude!* (Horatius – Išdrįsk žinoti!) palietė visas sritis, įskaitant kūrybą ir meno kritiką. Suvokimas, kad menas gali kelti klausimus, kad žmogus turi pasikliauti savo protu, Kanto požiūris, kad kūryba yra laisvas proto pasirinkimas³, paskatino modernaus mentaliteto formavimąsi visoje Europoje. Kas paneigtų, jog diskursyvi literatūra, satyrinės komedijos, pašaipūs pamfletai neprisidėjo prie nuosprendžio Marijai Antuanetei nukirsti galvą? Kad impresionistai, sukėlę viešą pasipiktinimą, Paryžiaus atmetusių ir neatmetusių salonuose pristatę „skandalingų“ kūrinių, tokių kaip Manet „Olimpija“ ar „Pusryčiai ant žolės“, nepaspartino europinio mentaliteto modernėjimo?

Kad menas gana stipriai veikia visuomenines grupes ir jų pasirinkimus, prisidedamas prie valstybės problemų tvarkymo, galima pastebėti ir Lietuvos diskurse. Vienas spektaklis revoliucijos nesukėlė, tačiau slaptieji lietuviškieji vakarai, plėtoti pogrindyje, prisidėjo prie 1918 metų revoliucijos. Ezopine kalba vykę socialrealistiniai spektakliai leido sušlubuoti ideologijai, jai iki galo neišsakyti lietuvių tautos sąmonėje. Garsioji Wagnerio operų *Gesamtkunstwerk* teorija⁴, kalbanti apie meno poveikį masių suvienijimui, jo ritminės judėjimo harmonijos ir orkestro garsų mechanikos, kaip emocijų stiprintuvo, idėjos, nors buvo panaudotos ir Hitlerio propagandai kine – teigiamai atsispindėjo roko maršuose. Masinis vienybės ir stiprybės pojūtis, sukeltas tam tikros muzikinės sinchronizacijos ir bendrumo, dar aiškiau į paviršių iškėlė pradžioje atrodžiusią neįtikėtiną mintį: nepriklausomybė – reali ir pasiekama.

Kalbant apie Sąjūdžio laikotarpį ir performatyvios meninės kultūros suintensyvėjimą, čia turbūt reikėtų prisiminti ir kelis drastiškesnius įvykius, pavyzdžiui, unikalųjį Baltijos kelią. Ar net, kad ir kaip kontroversiškai tai skambėtų, makabrišką Romo Kalantos ideologinį susideginimą. Pastarasis, dėl savo reprezentacijos (išėjimo į viešumą ir veiksmų, pagrįstų politine ideologija) beveik galėtų būti laikomas pirmuoju lietuviškuoju radikaliojo politinio performanso pavyzdžiu. Juk beveik tuo pačiu metu pasaulyje nusidriekė garsioji septintojo–aštuntojo dešimtmečių kūno meno performansų banga, kai pasaulis susipažino su tokiomis asmenybėmis kaip Vienos akcionistai Hermannas Nitschas, Otto Muehlis, serbė Marina Abramović, vokiečiai Josephas Beuysas bei kitais autoriais, pasižymėjusiais radikaliu meno reprezentavimu ir panašia Centrinės bei Rytų Europos politine istorija. Performatyvios kūno meno išraiškos šokiravo pasaulį, nes pasirodymai balansavo ant plonos psichologinės bei moralinės ribos. Ritualinis brutalumas ir sadomazochizmas, kuriais siekta įveiksminti ideologiją ir kūrybą, reprezentavo ne tik asmenines, bet ir geopolitines realijas per

aukos, kančios, psichologinės prievartos, laisvės suvaržymo simboliką.

Meno, kaip pasipriešinimo ar propagandos, reprezentacija ne sykį atskleidė, kad performatyvioji meninė kultūra geba išskibinti viešąjį *status quo*. Nesvarbu, ar tai būtų politinių, ar religinių, ar kultūrinių, filosofinių ideologijų sankirta. Ar meninė raiška būtų pasitelkta kaip ugdomoji, skatinamoji propaganda, ar suverenumo, pasipriešinimo saviraiška.

PERFORMATYVIOJI KULTŪRA KAIP ĮSPĖJAMASIS VALSTYBINIS SIGNALAS

Valstybės ir meno santykis yra tarsi snaudžiantis vulkanas. Ramybės laikotarpiu šis santykis nėra abipusiškas, net šiek tiek konfrontuojantis. Tačiau sunkių laikų akivaizdoje teatro ir valstybės mechanizmai, regis, aktyvuojami ir priešpriešinės ribos susiniveliuoja, atskleidžiant, kad teatrinės kultūros kalba yra iššaknijusi visų – mokytojų, dėstytojų, ūkininkų, sunkvežimių vairuotojų, verslininkų, gydytojų bei kitų sektorių darbuotojų – pasąmonėse. Teatrinė kultūra, tarsi valstybinio masto signalizacija, įspėja, kad laikas stabtelėti ir padaryti aplinkos, kurioje gyvename, reviziją, nes to nepadarius gali laukti sunkiai nuspėjamos pasekmės.

Performatyvios menos kalbos besimanti visuomenė gali būti tyrinėjama dvejopai. Viena vertus, tai galėtų rodyti tam tikrą pozityvią mūsų jaunos demokratinės valstybės brandą. Visuomenė tapo drąsesnė, psichologiškai mažiau suvaržyta, atkaklesnė, gana kūrybinga ir sąmoninga, kad imasi šios intelektualinės manifestacijos. Kita vertus, tai galėtų reikšti savotišką valstybinę signalizaciją, kuri bando įspėti, kad, nors tapome brandesni ir drąsesni pakovoti už savo teises, susiduriame su ryškiomis problemomis, dėl kurių negebame susikalbėti, nes dalis visuomeninių grupių, valstybės vadovų arba nenori, arba negali į jas reaguoti kompromisiškai. Čia išskyla poreikis pasitelkti meninę kalbą, kuri yra universali ir gebanti į save atkreipti visą dėmesį. Pasitelkti ją kaip konflikto komunikavimo formą mes išmokstame jau vaikystėje: susikuriame vaidmenis žaisdami kiemų karą, imamės lapų ir pieštukų, fiktyvių pasakų kūrimo, lėlių ir jų painių santykių siužetų projektavimo. Mat meninė kalba vienu metu mus atitolina nuo netenkinančios realybės ir į šią realybę priverčia pažvelgti iš atstumo, kūrybiškai, suteikiant saugią erdvę artikuliuoti tai, ko nedrįstame ar iki galo nesuprantame, tačiau įkyriai jaučiame.

Regis, prabėgo tiek šimtmečių, o reziumuoti galima vis dar ta pačia, barokine koncepcija⁵: visuomenė tebėra maskaradinė, pasaulis – vis dar scena, o žmonės – vis dar jos aktoriai. Mat mūsų įprasti socialiniai ryšiai, nelygu kokia aplinka, kurioje esame, pagrįsti amžinu bendravimo taisyklių laikymusi, sąmoningu, laisvos valios pasirinkimu dalyvauti šiame maskarade. Kai taisyklės tampa neveiksmingos, meno kalba signalizuoja, kad laikas šias taisykles koreguoti. Taigi, gyvename spektaklyje, o gal – performanse, iš kurio niekada nebuvome ištrūkę, nes pasaulis vaidino, vaidina ir vaidins. O tai juk bręstančiai tautai – be galo svarbi virsmo sąlyga.

Kamilė PIRŠTELYTĖ



Lietuvos muzikos ir teatro akademijos protesto akcija „Šauksmas“. 2019, gruodžio 16. Justino STACEVIČIAUS (LRT) nuotrauka

- ¹ Gerda ŽEMAITYTĖ. Protestas kaip kūrybos ir saviraiškos forma. – Kaunas: Vilniaus dailės akademija, 2016.
- ² Theatre in France after the Revolution, German Romanticism and Naturalism, The propagandist theatre, Church theatre // Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/theater-building/German-Romanticism-and-Naturalism>
- ³ Imanuelis KANTAS. Sprendimo galios kritika. – Vilnius: Mintis, 1991.
- ⁴ Krisztina LAJOSI. Wagner and the (Re)mediation of Art: *Gesamtkunstwerk* and Nineteenth-Century Theories of Media, 2010 // Frame, 2010, Nr. 23.2, p. 42–60.
- ⁵ Eugenija ULČINAITĖ. Mokyklinė Baroko drama: Antikinės dramos tradicijos ir aktualijų atspindžiai // Lietuvos jėzuitų teatras: XVI–XVIII amžiaus dramų rinktinė. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008, p. 11–36.

LITERATŪRA

- Austin John LANGSHAW. How To Do Things With Words. – Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Indrė DAUNYTĖ. Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje // Menotyra. – 2002, Nr. 4(29), p. 33–42.
- Theatre in France after the Revolution, German Romanticism and Naturalism, The propagandist theatre, Church theatre // Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/theater-building/German-Romanticism-and-Naturalism>
- Krisztina LAJOSI. Wagner and the (Re)mediation of Art: *Gesamtkunstwerk* and Nineteenth-Century Theories of Media. 2010 // Frame. – 2010, Nr. 23.2, p. 42–60.
- Immanuelis KANTAS. Sprendimo galios kritika. – Vilnius: Mintis, 1991.
- Eugenija ULČINAITĖ. Mokyklinė Baroko drama: Antikinės dramos tradicijos ir aktualijų atspindžiai // Lietuvos jėzuitų teatras: XVI–XVIII amžiaus dramų rinktinė. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008, p. 11–36.
- Audronė ŽUKAUSKAITĖ. Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejais // Menas kaip socialinis diskursas / Sudarė Agnė Narušytė (ser. Acta Academiae Artium Vilnensis 58). – Vilnius: VDA leidykla, 2010, p. 195–203.
- Gerda ŽEMAITYTĖ. Protestas kaip kūrybos ir saviraiškos forma. – Kaunas: Vilniaus dailės akademija, 2016.

STRAIPSNIŲ
PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ

Viktorija BOBINAITĖ

TRYŠ ŠOKIO ASMENYBĖS

POKALBIAI SU ELIGIJUMI BUTKUMI, JURGITA DRONINA IR JULIJA STANKEVIČIŪTE

Skirtingų kartų ir patirties baleto artistai dalijasi mintimis apie šokio artistų stiprybę ir nepalaužiamą ryžtą veikti. Jų individuali kūno kalba, artistiškas ir meilė šiai išoriškai gražiai, bet daug išstvermės reikalaujančiai profesijai atvedė į kelią, kuriame jie yra dabar. Apie Lietuvos ir pasaulio baletą, augančią jaunąją kartą ir keliamus iššūkius Nacionalinės M. K. Čiurlionio meno mokyklos direktoriaus pavaduotojas baletu ugdymui bei Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro pagrindinis solistas Eligijus BUTKUS, Kanados nacionalinio baleto ir Anglijos nacionalinio baleto primabalerina Jurgita DRONINA bei Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro solistė Julija STANKEVIČIŪTĖ kalbasi su choreografe Viktorija BOBINAITE.

THREE DANCE PERSONALITIES.
CONVERSATIONS WITH ELIGIJUS BUTKUS,
JURGITA DRONINA AND JULIJA STANKEVIČIŪTĖ

Ballet dancers from different generations and with different experience share their thoughts on what gives them strength and courage to act. Their distinctive body language, artistry and love for this outwardly beautiful but demanding profession have brought them to where they are today. Egidijus BUTKUS, the deputy director for ballet at the National m.K. Čiurlionis School of the Arts, and principal soloist with the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, Jurgita DRONINA, a principal dancer with the National Ballet of Canada and English National Ballet, and Julija STANKEVIČIŪTĖ, a soloist with the Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, are interviewed by the choreographer Viktorija BOBINAITE about ballet in Lithuania and the world, the new generation of ballet dancers, and challenges in ballet today.

Eligijus Butkus – Jagas, Eglė Špokaitė – Dezdemona. Anatolijaus Šenderovo baletas „Dezdemona“ (choreografas – Kirill Simonov).
Fotografas – Michail RAŠKOVSKIJ



Manau, jog dirbu labai prasmingą darbą – tai duoklė mokyklai, juk tą pačią mokyklą baigiau. Grįžau namo.

Eligijus Butkus

Kaip atsidūrėte baletu pasaulyje? Kiek prirėikė laiko prisijaukinti šią profesiją?

Viskas prasidėjo Užventyje, mažame miestely Kelmės rajone, lietuvių liaudies šokių būrelyje pas mokytoją Onutę Jankauskienę. Ji buvo ir garsaus šokėjo Petro Skirmanto mokytoja. Tais laikais, kai aš mokiausi, būrelių pasirinkti nebuvo daug. Įžvelgusieji mano talentą ir tinkamus duomenis pasiūlė iš pradžių vykti į Kelmės choreografijos mokyklą. O mano mokytoja pasakė, kad jeigu važiuoti, tai tik į Vilnių. Man, vaikui, pirma šovusi mintis buvo: „Oho! Vilnius – sostinė, taigi čia yra labai gerai. Susipažinsiu su baletu!“ Nebuvo taip, jog aš iškart žinojau, ko noriu. Taigi atvykęs į Vilnių supratau, kad svajonės ir tikrovė skiriasi kaip diena ir naktis. Tiesa, iš pradžių manęs nepriėmė į Čiurlionio menų mokyklą. Bet spalio mėnesį man paskambino ir pranešė: „Jeigu norit, atvykit“. Pasakiau tėčiui ir mamai, kad noriu mokytis Vilniuje. Aišku, pradžia tikrai nebuvo lengva. Kai tau dešimt metų ir tu išvyksti į sostinę, ne taip dažnai grįžti į namus, susisiekimo priemonių nebuvo tokių... Nebuvo paprasta, bet metai po metų su šoku susidraugavau. Aš save realiai identifikuojau, kada pasakiau sau, jog noriu būti šokėju. Tai buvo vienuoliktoje klasėje. Taigi baigęs mokyklą buvau priimtas į Nacionalinį operos ir baletu teatrą.

Sukūrėte daug įsimintinų vaidmenų Lietuvos nacionaliniame operos ir baletu teatre, taip pat ir Anželikos Cholinės šokio teatre. Ko labiausiai pasiilgstate iš teatro gyvenimo?

Toks sutapimas, kad klausiate. Šiandien po ilgos pertraukos sapnavau, jog šoku scenoje, ir galiu pasakyti, jog prabūdęs pagalvojau, kad labai mielas sapnas, bet visiškai nepajutau jokios nostalgijos ar liūdesio. Gera prisiminti, kaip buvo, bet tai yra praeitis puikus etapas.

Tai scenos nesiilgite? Pagaliau užtarnautas poilsis, kurio taip trūksta baletu artistams...

Tikrai nesiilgiu. Beje, aš dar turiu vieną vaidmenį Anželikos Cholinės šokio teatre, spektaklyje „Ana Karenina“. Esu sukūręs tikrai nemažai vaidmenų. Vien Anželikos Cholinės teatre – vienuolika ar dvylika. Aš pas ją baigiau ir aktorius-šokėju bakalauro studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Tie metai, kai šokau LNOBT, Anželikos Cholinės šokio teatre ir dar studijavau akademijoje, buvo tikrai ypatingai sunkūs. Mes dirbome visiškai be išieginų. Pirmadienis būdavo paskaitų diena. Likusiomis dienomis – spektakliai ir repetitijos teatre. Iš tikrųjų, kai tau yra dvidešimt keleri, tu atsikeli ir iškart bėgi. Aš žiūrių į savo dabartinius mokinius ir galvoju: „Kada, jeigu ne dabar?“ Nereikia savęs gailėti, juk ir to miego, kai esi jaunas, daug mažiau reikia.

Nuo 2016 metų vadovaujate Nacionalinės Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos Baletu skyriui. Su kokiais iššūkiais susiduriate ugdydami jaunąją kartą?



Eligijus Butkus. Fotografas – Tomas IVANAUSKAS

Visų pirma, iššūkis man buvo šitos pareigos. Aš neturėjau patirties, atėjau kaip pagrindinis solistas. Ir jau pradėjęs vadovauti dar dvejus metus šokau teatre. Esu labai dėkingas visiems savo kolegoms, kurie buvo ir mano mokytojai, o aš atvykau dabar jiems vadovauti. Žinoma, nuoširdžiausiai dėkoju Linai Puodžiukaitei-Lanauskienei, kuri mane įvedė ir perdavė vadovavimo Baletu skyriui patirtį. Ganėtinai sklandžiai praėjo pirmi metai, tai iš tikrųjų ir buvo didžiausias iššūkis. Kiekviena diena man buvo iššūkis, nes tu nuolat susiduri su naujais dalykais. Turi strategiškai mąstyti, vadovauti, burti bendruomenę. Turi būti pasiruošęs nuo ryto iki vakaro, nes tėvams, vaikams, mokytojams esi reikalingas. Esu tos bendruomenės ašis, kuri negali būti be nuotaikos, turiu visada „būti pulse“. Manau, jog dirbu labai prasmingą darbą – tai duoklė mokyklai, juk tą pačią mokyklą baigiau. Grįžau namo.

Esate sukūręs labai daug vaidmenų, ankstesniuose interviu minėjote, jog kurdamas vaidmenis stengėtės ne tik pasižiūrėti kitų teatrų spektaklius, bet ir perskaityti originalius kūrinius. Ar atsakingai rengtis vaidmeniui tebėra svarbu? Ar tai aktualu šių dienų jaunimui?

Aktualu, ir dar labiau. Todėl, kad kokybės kartelė kyla. Jeigu nori būti geras ir įdomus artistas, turi būti intelektualus, išsilavinęs, apsiskaitęs. Tikrai neužtenka vien tik gerai šokti. Aš labai stengiuosi savo mokiniams tai įteigti. Reikia lankyti parodas, spektaklius ir domėtis kitais menais. Man labai daug davė studijos Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Aktorinio meistriškumo paskaitos pas Silviją Krivickienę ir kitus dėstytojus. Aš visiškai kitaip pradėjau žiūrėti į vaidmenį. Gavau įrankius, kaip kurti vaidmenį ir kaip prie jo prieiti. Svarbu žinoti, ką tu darai, o ne tik techniškai puikiai sušokti judesių junginius. Scenoje mes apsinuoginame, ir nieko tu neapgausi. Tavo intelektas ir visas pasirengimas puikiai matosi.

Kokius skirtumus įžvelgiate tarp savo kartos ir šios kartos mokinių?

Dabar daugiau vaikų yra motyvuotų. Nemaža dalis jų žino, ko nori, jau stodami į Nacionalinę Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklą. Jie yra nusiteikę dirbti. Žinoma, jie dabar turi daug didesnių galimybių. Viskas dabar pasiekama kur kas lengviau ir visai kiti yra informacijos šaltiniai.

Norėčiau pakalbėti su Jumis apie baleto konkursus, kurių vis daugėja, pastebime vis daugiau dalyvaujančių mokinių. Tad neabejotinai galima teigti, kad apskritai auga visiškai kitokia būsimų artistų karta. Juk Jūsų kartai tokių galimybių daug nebuvo. Ar, Jūsų manymu, tie konkursai reikalingi būsimam artistui?

Tikrai mums tokių galimybių nebuvo. Svarbiausia išlaikyti balansą ir sveiką protą, kad baletas nepasidarytų sportu. Tie konkursai turi savo plusus ir minusus. Vieną mokinį jie gali tik pastūmėti į priekį, o kitą nesėkmė gali sužlugdyti ir neišvengiamai psichologiškai paveikti. Šiemet prestižiniame konkurse Lozanoje dalyvavo ir mūsų mokinė Milda Luckutė. Ji pasirodė puikiai, ir aš tikrai nuoširdžiai ja didžiuojuosi. Mūsų ugdymo proceso tikslas – ne vien tik dalyvavimas konkursuose. Mokiniam tai lyg pasirodymo platforma. Mes vis dėlto turim programas, yra sceninė praktika, tai nuoseklus darbas kiekvieną dieną. Juk užėmus konkurse pirmąją vietą dar nereiškia, jog teatre tu būsi pagrindinis solistas.

Kas dar, Jūsų nuomone, svarbu būsimam baleto artistui?

Nėra vieno sėkmės recepto. Visų pirma – labai svarbu sveikata. Ja rūpintis reikia pradėti nuo mažens. Tą bandau ir įdiegti savo mokiniams.

Ko, Jūsų akimis, dar trūksta Baleto skyriui? Jums vadovaujant šis skyrius labai keičiasi: atvažiuoja vis daugiau dėstytojų iš užsienio, atsirado naujas bendrabutis, mokyklos septyniasdešimtpenkmės proga Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre bus pristatytas Anžėlikos Cholino šokio spektaklis, kuriame dalyvaus Nacionalinės Čiurlionio menų mokyklos mokiniai. Kokias dar svajones norite įgyvendinti mokykloje?

Turiu daug planų ir idėjų. Šiuo metu pagrindinė svajonė, kurią puoselėjame – kad atsirastų programos užsieniečiams. Noriu, kad ši mokykla atsivertų ir plėstųsi, nes ja tikrai plačiai domimasi. Aš labai tikiuosi, kad 2021 metais mes jau turėsime užsieniečių.

O ar Jums pačiam nesinori tapti pedagogu?

Ne. Pedagogo profesija yra labai sudėtinga. Ir arba tu jauči, kad gali tokį darbą dirbti, arba ne. Aš gal ir galėčiau, bet jaučiu, kad nenoriu. Man patinka tai, ką dabar darau. Galiu visiškai atsiduoti vadybai ir matyti visą Baleto skyrių. Darbo yra labai daug, ir man reikia susikonzentruoti į jį.

Ko Jūs norėtumėte palinkėti mokiniams ir būsimiems artistams?

Norėčiau, kad kuo anksčiau suvoktų, dėl ko jie yra čia, ko jie siekia, tada motyvacija dar anksčiau „ateitų“. Nes iš tikrųjų vien taip mes galime užauginti ateities artistus. Tada kiekvieną dieną žingsnis po žingsnio jie siekia savo tikslo. Man tai buvo vienuoliktoje klasėje. Aš galvoju: o jeigu tai būtų atsitikę penktoje klasėje? Gal būtų buvę kur kas geriau. Tiesiog noriu, kad mano mokiniai nepraleistų nė vieno laiptelio. Man labai rūpi, jog jie suvoktų, koks reikšmingas yra mokytojo vaidmuo. Turi būti pagarba jam, nes tiems, kurie tampa dideliais ir garsiais šokėjais, mokytojas buvo labai svarbus. Juk atėjus į teatrą jau reikia šokti ir kurti vaidmenis, nebe laikas svarstyti, ko aš noriu gyvenime. Reikia kas dieną gerti į save informaciją ir augti.

* * *

Nematau būtinybės klasikinį šokį šokti taip, kaip jis buvo šokamas prieš šimtą metų. Visa evoliucionuoja, tik kodėl – ne šokis?

Jurgita Dronina

Kaip atsidūrėte baleto pasaulyje? Kiek prireikė laiko, kad prisijaukintumėt šią profesiją?

Atsidūriau baleto pasaulyje visiškai atsitiktinai. O prasi-dėjo nuo pramoginių šokių, kai gerbiamas Elegijus Bukaitis mane pastebėjo pamokos metu. Buvau labai mažo ūgio, mane pastatydavo ant palangės, kad daryčiau pamoką, būčiau pavyzdys kitiems. Jis pasiūlė pabandyti jėgas gimnastikos sekcijoje prieš stojant į Čiurlionio menų mokyklą. Gimnastika man labai nepatiko, ir aš nekantriai laukiau pažinties su baletu. Po gimnastikos užsiėmimų patekau pas gerbiamą Aliodiją Ruzgaitę į parengiamąją klasę ir tik po to įstojau į Baleto skyriaus penktąją klasę. Iki šiol puikiai atsimenu, kaip su mama ir sese nuėjome į baletą „Snieguolė ir septyni nykštukai“. Po jo aš ir šokau, ir įsivaizdavau vaidinanti visų septynių nykštukų charakterius. Mane baletas patraukė būtent skirtingų charakterių įkūnijimu ir vaidyba. Tas jausmas augo su kiekvienais metais mokykloje ir vėliau su kiekvienu nauju vaidmeniu teatre.

Šių dienų artistui labai svarbi greita adaptacija. Jūs esate puikus pavyzdys. Su kokiais sunkumais susidūrėte dirbdama skirtinguose teatruose?

Pirmaisiais metais man labai sunku buvo pradėti šokti šiuolaikinę choreografiją. Ne vadinamąją neoklasiką, bet tikrą, šiuolaikinę. Kai aš mokiausi mokykloje, progresyvaus tikrojo šiuolaikinio šokio pamokų nebuvo. Labai vargau

stengdamasi atsipalaiduoti šokyje, rasti judesio koordinaciją ir svorio perkėlimo technikas. Visko turėjau išmokti pati ir greitai, nes teatre niekas nelaukia, kol tu subręsi. Man labai patinka šokti tiek klasikinius, tiek šiuolaikinius spektaklius. Ypač šiuolaikinis šokis padėjo atsiskleisti ir klasikiniame šokyje. Visi teatrai turi skirtingą repertuarą ir skirtingus pastatymus. Vien tik „Gulbių ežero“ esu sušokusi dešimt pastatymų. Keičiau teatrus tam, kad judėčiau pirmyn ir vis atrasčiau savyje ką nors naujo. Man labai rūpi dirbti su skirtingais choreografais ir pedagogais. Juk iš kiekvieno pasisėmi žinių ir gebėjimo matyti skirtingus šokio bruožus. Pedagogai padeda atrasti savyje nežinomas galimybes. Kiekvienas teatras man būdavo galimybė, laiptelis tobulėti.

Jūsų šokio stilistiką suformavo didžiulė patirtis dirbant su įvairiais choreografais bei artistais iš skirtingų pasaulio šalių. Ar labai svarbu artistui susipažinti su įvairių pasaulio šalių choreografų darbu?

Taip, labai svarbu. Tiek klasikinio šokio, tiek šiuolaikinio šokio menas eina pirmyn. Apie tai net nediskutuojame. Be abejo, reikia gerbti klasikinio šokio tradicijas ir istoriją. O jau įvaldžius techniką prisidėti prie šio meno evoliucijos. Nematau būtinybės klasikinį šokį šokti taip, kaip jis buvo šokamas prieš šimtą metų. Visa evoliucionuoja, tik kodėl – ne šokis? Ką mes paliksime po savęs, jeigu tebandysime išsaugoti tradicijas? Ir nesukursime naujų tradicijų, o tik saugosime „muziejinius“ spektaklius? Reikia galvoti, kokią istori-

ją paliksime mes. Šokis turi tobulėti, žinoma, atsižvelgiant į griežtas tradicijas, bet neuždarant artisto į dėžutę. Reikia kurti spektaklius, kurie taps ateities tradicija. Mano akiratis ypač prasipletė 2004-aisiais išvažiavus tęsti studijų į Miuncheno akademiją. Aš labai aiškiai supratau, jog šokio išraiška yra individuali ir artistas skiriasi vaidmens ir judesio traktavimu, o ne priklausymu kažkuriai mokyklai ir stilistikai. Labai svarbu intelektualus vaidmens kūrimas, o visa kita yra tik technikos ir judesio šlifavimas. Apie tai, kad artistui reikia duoti laisvę kūrybai ir kad padėti jam atsiskleisti yra reikalingas geras pedagogas, galiu kalbėti valandomis.

Praejęs sezonas Jums buvo pilnas išbandymų: kojos operacija, daug pastangų ir ištvermės reikalaujantis pasirengimas grįžti į sceną ir staiga pasikeitusi situacija dėl pasaulyje paskelbto karantino. Turbūt neretai panašiose situacijose atsidūręs artistas jaučia scenos ir žiūrovų ilgesį?

Negaliu atsakyti už kitus artistus, galiu pasakyti tik savo nuomonę ir palyginti laiką, prarastą dėl kojos operacijos, ir laiką, kuris yra prarandamas dabar dėl paskelbto karantino. Kol išsiaiškinome, kas yra mano kojai, operacija ir atsistatymas buvo daug sunkesni nei ši pauzė dėl pandemijos pasaulyje. Šiuo metu aš nesijaučiu vieniša ar nesuprasta. Šis laikas nėra beprasmiškas. Šokėjai toliau treniruojasi, ir tai vyksta virtualioje erdvėje. Visi labai susivienijo ir vienas kitą palaiko bei skatina toliau tobulėti. Atsirado puiki galimybė vienam iš kito mokytis, gauti patarimų ir rasti naujų būdų

Jurgita Dronina. Fotografė – Karolina KURAS





Jurgita Dronina. Fotografė – Karolina KURAS

tobulėti. O tada, kai gyvenau nežinomybėje beveik metus, negalėjau net stovėti ant vienos kojos ir blaudžios raumuo pradėjo vizualiai nykti, buvo baisiau. Iki tol nebuvau patyrusi jokių traumų, man tikrai buvo sunku priimti realybę, kad negaliu šokti ir niekas man neduoda atsakymo – kodėl. Jaučiausi vieniša ir nesuprasta. Pagal daromus testus man sakė, kad viskas gerai, taigi tuo metu pradau pasitikėjimą gydytojais. Labai džiaugiuosi, jog Londone radau puikius specialistus ir pasiryžau operacijai. Nieko labai rimto ir nebuvo, tiesiog arterija per arti kaulo prisilinko. Tik, gaila, po operacijos istorija nesibaigė. Ilgainiui supratome, jog man randą susiuvo per stipriai. Taigi teko iš naujo siūti. Taip ir prabėgo metai. Skaudu prisiminti, jog viskas galėjo būti atlikta per mėnesį, o aš pradau metus. Tad ši situacija buvo daug skaudesnė nei karantinas. Žinoma, scenos ir žiūrovų ilgesys didžiulis. Darbas studijoje, dienos, pilnos repeticijų, pasirengimas spektakliams – viso to dabar nėra. Gaila, taip ir nespėjau pasimėgauti spektakliu su žiūrovais. Mūsų teatrą uždarė likus vienai dienai iki mano spektaklio.

Esate puikus pavyzdys žmogaus, kuris geba prisitaikyti prie įvairių gyvenimo sąlygų. Paskelbus karantiną pasitelkusi šių dienų technologijas pradėjote vesti klasikinio šokio pamokas, kurios sulaukė didelio susidomėjimo visame pasaulyje. Kokių potyrių Jums atneša ši nauja veikla?

Aš jau seniai pripratusi dirbti viena. Prie trupės pamokų prisijungiu tik du tris kartus per savaitę. Mano pamokos visada trunka ne mažiau nei dvi valandas. Kai gavau pirmą pasiūlymą vesti pamoką *instagram* platformoje gyvai stebint kitiems šokėjams, ne iš karto sutikau. Nebuvau tikra, ar jiems patiks mano pamokos struktūra. Mano pamokos nelengvos ir reikalauja rimto darbo, nežinojau, ar bus daug šokėjų, kuriems toks darbas priimtinas. Nuoširdžiai buvau nustebinta dideliu susidomėjimu. Gavau daug laiškų, kuriuose šokėjai dėkoja, kad nebejaučia skausmų, jaučiasi stiprūs, jaučia savo išverstumą, ašį. Man tai buvo didžiulis postūmis ir motyvacija toliau vesti virtualias pamokas. Žinojimas, kad esu reikalinga, man irgi suteikia stimulą toliau dirbti. Aš tikiu, kad po šito karantino labai daug šokėjų bus pasikeitę, kur kas daugiau žinos apie savo pačių kūną ir tiesiog išmanys, kaip toliau dirbti.

Ar vesdama pamokas galite išvardyti, kokius skirtumus išvelgiate tarp savo kartos ir šios kartos mokinių?

Šios kartos mokiniai daug talentingesni ir su neapsakomai gerais duomenimis baletui. Jie fiziškai geriau pasirengę priimti naujoves. Jie turi labai platų pasirinkimą ir atvirai žiūri į pasaulį. Jie prieina prie informacijos srautų, puikiai žino, kas šokio pasauliui yra aktualu. Mano laiku daug kas buvo uždara ir uždrausta. Reikėjo toli išvažiuoti, kad praplėstum akiratį.

Kas dar, Jūsų nuomone, be puikiai įvaldytos šokio technikos, svarbu baletui artistui?

Intelektas lavinimas. Be jo technika neskamba ir tikrai atrodo kaip gimnastika ar cirkas. Kas trečias šokėjas dabar atlieka tris keturis piruetus ir visi kojas kelia 180 laipsnių. Daugumos puikūs kūnai ir nėra prie ko prikibti. Bet kad ne-

liktų tiktai gražiu kūnu, artistas turi rasti savo individualumą ir savo unikalią judesio išraišką.

Ar galima tikėtis, kad ateityje Jus išvysime kaip klasikinio šokio pedagogę?

Tikrai niekada apie tai negalvojau ir nesvajojau. Iki šiol esu dirbusi su daugeliu traumas patyrusių artistų, kurios prisijungdavo prie mano ilgų pamokų. Daug jaunų balerinų rengiau konkursams ir daugeliui artistų padėdavau atrasti save vaidmenyse. Tai buvo tik pagalbinis darbas, o ne noras dėstyti ar būti pedagogu. Kol kas aš nematau savęs kaip pedagogės, bet niekada nesakau niekada. Mielai dalijuosi savo patirtimi ir atradimais, kurie man padėjo tobulėti. Džiaugiuosi, kad galiu padėti šokėjams analizuojant vaidmenį ar judesį, o gal tiesiog jiems perprantant savo pačių kūną, puantų technikos valdymą, pėdų skambesį ir kitas specialybės subtilybes.

2020 metais atsirado Jūsų vardo fondas, kurio misija – remti baletą mokinius iš nepasiturinčių šeimų. Kaip kilo ši idėja?

Visų pirma esu labai dėkinga lietuvių šokio drabužių „Bosaddo“ įkūrėjoms. Jos su manimi susisieikė siūlydamos prie jų prisijungti sukuriant mano vardo drabužių liniją. Bet man patiko, kad tai nebuvo tik drabužių linija. Man buvo duota galimybė sukurti misiją, kuri atspindėtų mano profesines vertybes, individualumą, artistiškumą, užsispyrimą, tikslo siekimą bei puikią kokybę. Norėjau, kad ši linija atspindėtų viską, kuo aš tikiu, taip pat prisidėtų prie galimybės atsiverti patiems talentingiausiems mokiniams, kuriems trūksta finansinių galimybių eiti svajonių link. Tad mes kartu su kompanija „Bosaddo“ įkūrėme Jurgitos Droninos fondą, kur dešimt procentų pelno nuo parduotų „Bosaddo by Jurgita Dronina“ gaminių keliaus į mano vardo fondą. Aš su nekantrumu laikiu, kada galėsime padėti jauniems šokėjams. Ši misija man labai svarbi, nes esu pati perėjusi per didžiulius sunkumus bandydama rasti finansų, kad galėčiau išvažiuoti į konkursus bei į pasaulinių teatrų atrankas darbui. Labai noriu, kad jauni šokėjai negalvotų apie tai, kad jie tikėtų savimi, savo galimybėmis ir atkakliai eitų savo svajonių link.

Ko palinkėtumėte jaunajai kartai?

Darbštumo, atkaklumo, kantrybės darbe. Nepasimesti atvirame pasaulyje ir jo suteiktose galimybėse. Mokėti atsiriboti nuo aplinkos ir pasinerti į savo pačių tobulėjimą bei supratimą, kad labai daug priklauso nuo jų pačių. Norėčiau kiekvienam priminti, jog baletas profesija yra labai puiki dėl to, kad mes turime galimybę dalytis jausmais ir žmogiškumu. Mūsų profesija skiepija jautrumą, supratingumą, dvasingumą.

* * *



Julija Stankevičiūtė. Fotografas – Martynas ALEKSA

Kaskart pasibaigus spektakliui apimdavo jausmas, jog tai buvo paskutinis mano šokis, ir, jei tokia būtų tiesa, būčiau laiminga.

Julija Stankevičiūtė

Kaip atsidūrėte baletto pasaulyje? Kiek prireikė laiko, kad prisijaukintumėt šią profesiją?

Manau, iš dalies „kalti“ tėvai, kad jų dėka atsidūriau tinkamoje vietoje tinkamu metu, o tada jau visa kita išsirutuliojo. Ilgą laiką nežinojau, kur patekau, kas laukia, dar ir dabar atrodo, kad viskas yra taip, kaip turi būti, ir to savęs net neklausinėjau. Žinoma, kiekvienais metais vis daugiau ir įvairesnių atrandu šios profesijos ypatumų ir prasmų sau pačiai. Bet prisijaukinti jos turbūt neketinu, tik pažinti noriu kuo labiau.

Šį sezoną sukūrėte pagrindinį Eglės vaidmenį Martyno Rimeikio šokio spektaklyje „Eglė žaizdų karalienė“, vaikiškame baletė „Čipolinas“ pirmąkart sušokote Ridikutę, o Piotro Čaikovskio „Spragtuke“ įkūnijote Mari. Net neabejoju, šiuos metus vertinate kaip sėkmingus?

Nedažnai drįstu net pasvajoti, kad per gana trumpą laikotarpį tiek visko nuostabaus galėtų įvykti. Kiekvienas vaidmuo ko nors išmokė, ką nors pasiėmė ir labai daug padovanojo. Manau, kol vyksta tokie mainai, kiekvienai metai yra sėkmingi.

Kuris šių vaidmenų Jums reikšmingiausias?

Turbūt panašiai turėtų jaustis motina, paklausta, kurį vaiką myli labiausiai. Visi vaidmenys be galo skirtingi ir atnešė labai skirtingas patirtis, pamokas ir jausmus, todėl visi nepaprastai brangūs ir reikšmingi. Bet vis dėlto negaliu nuslėpti, kad ypatingą ryšį pajutau su Egle. Sukūrus šį vaidmenį atrodė, kad nugyvenau visą gyvenimą. Ir tas gyvenimas buvo jaudinantis, kupinas meilės, užsidegimo, skausmo ir laimės akimirkų, ir radau jame prasmę. Kaskart pasibaigus spektakliui apimdavo jausmas, kad tai buvo paskutinis mano šokis, ir, jei tokia būtų tiesa, būčiau laiminga.

Jau trejus metus šokate LNOBT baletų trupėje. Kas sunkiausia jaunam artistui įsiliejant į teatro veiklą?

Sunkiausia pradžia – tai informacijos kiekis, kuris užplūsta pirmaisiais metais, kai tenka išmokti visų repertuaro spektaklių choreografiją ir būti visada pasiruošus, jeigu prireiks, atsistoti į kieno nors vietą. Kitaip sakant, reikia turėti daugiau nei dvi akis ir dvi ausis ir daug daug dirbti. Manau, kad tai, ko išmoksti pirmais metais, vėliau labai praverčia, bent jau man praverė. Nes toliau nebūna lengviau.

Kurdami naują vaidmenį artistai labai įvairiai tam rengeiasi: žiūri kitų teatrų spektaklius, skaito tų kūrinių originalus ir t. t. Kokie Jūsų pasirėngimo metodai?

Aš taip pat, rengdamasi vaidmeniui, jei spektaklis būna paremtas literatūriniu kūriniu, mėgstu perskaityti originalą ir kartais to kūrinio analizę, komentarus, kuriuos randu. Jei egzistuoja kūriniu remtas filmas, taip pat dažnai pažiūriu. Bet kartais šiek tiek baisu „prikrauti“ į save pašalinių nuomonių, interpretacijų ir pamesti save, todėl mėgstu nemažą dalį vaidmens palikti sau, savo nuojudumui, savam jo atradimui per išgyvenimus ar vaizduotę.

Kas, Jūsų nuomone, baletui yra dar, be puikiai įvaldytos šokio technikos, labai svarbu?

Baletui artistas pirmiausia yra ir žmogus, todėl manau, kad ugdant save kaip artistą labai svarbu save ugdyti ir kaip žmogų. Mano mylima Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos mokytoja Aušra Gineitytė kartą pasakė, kad šokėjui šokant scenoje labai matyti, kiek ir kokių knygų jis yra perskaitęs. Su tuo labai sutinku, manau, kad plėsti ir spalvinti savo vidinį pasaulį bei domėtis plačiau, ne tik sava profesija, yra ypatingai svarbu bet kuriam menininkui.

Pasauliui, tame tarpe ir Lietuvai, paskelbus karantiną pasikeitė ir baletui artistų darbas. Kaip jis atrodo dabar?

Iš tiesų, viskas apsivertė aukštyne kojomis, bet gyvenimas nesustojo, todėl stengiamės nesustoti ir mes. Teatras stengiasi kaip įmanoma pagerinti darbo sąlygas, parūpino kiekvienam artistui po gabalėlį linoleumo ir kas rytą transliuoja klasikinio šokio pamokas internetinės konferencijos formatu. Tad darbas vyksta virtuvėse, balkonuose ir įvairiuose namų kampeliuose. Vieniems po kojomis šmirinėja šunys, katės, kitiems – dūksta vaikai. Kartą įsivaizdavau, kiek nuobodžiaujančių, nuo buities pavargusių namų ir kambarių dabar

kasdien pripildomi šokio. Formai palaikyti kiekvienas individualiai dar turi įvairių rutinų ir papildomų pratimų, be to, internete, kur pažvelgsi, pilna videopamokų iš garsiausių pasaulio teatrų ir nuostabiausių šokėjų. Bet labiausiai dabar trūksta kūrybinės dvasios, kurią aš asmeniškai bandau pažadinti skaitydama, rašydama, piešdama, kurdama receptus, vaikščiodama po gamtą. Kūrybinę formą palaikyti ne mažiau svarbu.

Ar jau pajutote scenos ilgesį? O gal kaip tik naudinga pertrauka?

Taip, scenos pasiilgau, ir taip, pertrauka naudinga. Manau, visais gyvenimo atžvilgiais, kai atimama kas nors svarbaus, labiau pradedi tai vertinti. Draugus, šeimą, gamtą, sceną. Be to, atsirado laiko mažiems ir dideliems darbams, projektams, malonumams, laiko, kurio anksčiau vis trūkdavo. Tačiau viskas tęsiasi gana ilgai, todėl jau labai norisi visos šios situacijos „apibendrinimo“, norisi grįžti prie įprasto ritmo.

Pernai „Kūrybiniame impulse“ pristatėte savo pačios sukurtą choreografinę miniatiūrą „Daug, vėlu, toli, nėra“. Kokius džiaugsmus ir patirtis atnešė šis debiutas? Galbūt ir ateityje Jus kaip choreografę išvysime vis dažniau?

Buvo labai baisu. Bet labai to norėjau, norėjau pabandyti. Pirmą kartą kūrybai naudoju ne savo, o svetimus kūnus. Ir tai buvo didžiausias iššūkis, džiaugsmas ir patirtis. Turėjau išmokyti, kaip tiksliai perteikti šokėjams tai, ką įsivaizduoju, ir dažnai fantazijos, kilusios mano galvoje, prarasdavo visą magiją. Todėl tai, kas visai netyčia gimdavo salėje, pranokdavo visas mano fantazijas. Tada ir ten, kartu su šokėjais, keistis mintimis ir idėjomis, bandyti ir ieškoti drauge buvo tikras malonumas. Todėl ateityje, jei tik turėsiu kokių sumanymų ir ryžto, būtinai bandysiu dar kartą.

Ar galite atskleisti, kokie scenos debiutai Jūsų laukia naujame sezone?

Šiuo metu sunku planuoti ateitį, joje labai daug klausukų. Planuose ir svajonėse – nemažai, bet svarbiausias metų debiutas – vėl sugrįžti į sceną.

Viktorija BOBINAITĖ

Julija Stankevičiūtė. Fotografas – Martynas ALEKSA



Gintarė ADOMAITYTĖ

MANO PASAKA ŠOKA

Gintarė ADOMAITYTĖ – rašytoja, kurianti vaikams ir suaugusiems, tyrinėjanti vaikų literatūros praeitį ir dabartį, rašanti knygas apie gerai žinomus ir nepelnytai primirštus rašytojus. Šiuo metu „Gelmių“ leidykla spaudai rengia jos eseistikos knygą „Iš baltojo namo“. Čia publikuojamas pasakojimas – minėtos knygos fragmentas. Jame gilinamasi į kultūros projektų savastį, ieškoma būdų įdomiai, suprantamai skleisti menus, jų įvairovę.

MY STORY CAN DANCE

The author Gintarė ADOMAITYTĖ writes for both adults and children. In her work, she explores the past and the present of children's literature, and writes about well-known and undeservedly forgotten writers. The publishers Gelmės are currently preparing a book of her essays 'Iš baltojo namo' (From the White House) for publication. An extract from this book is printed here. It delves into the essence of cultural projects, looking for new inroads into spreading the arts in more intuitive and interesting ways.

Baleto „Sniego karalienė“ scena. Centre – Sniego karalienė – Aukšė Mikalajūnaitė. Choreografas – Aleksandras Jankauskas. Kauno valstybinis muzikinis teatras. 2008. Laimučio BRUNZOS nuotrauka



I. VAIKYSTĖS MIESTE

Tai įvyko seniai neseniai, prieš daugiau nei penkias dešimtis metų. Įvyko Kaune, Laisvės alėjoje.

Prie gatvės prekystalio, apkrauto knygomis, vingiavo eilė. Smagiam dėduliui nukrito pinigėlis. Pasilenkiau ir pakėliau. O jis, atsidėkodamas, nupirko man knygą. Tai buvo lietuvių pasakos. Augau santūrioje, griežtoje inteligentų šeimoje. Niekada nieko iš svetimų man neleido imti. Tą kartą mama leido.

Tas vaikystės prisiminimas vis dažniau mane lanko. Ypač dabar, kai esu ne tik knygų rašytoja – dar ir projektų kūrėja. Jų būta keliolikos, tų projektų, sėkmingų, įsimintinų arba beveik sėkmingų, tobulintinų. Vis dėlto nuotykis Laisvės alėjoje tebeatrodė man svarbiausiu, įdomiausiu „projektu“ iš visų, kuriuos esu patyrusi. Tereiktų tiek nedaug – nupirkti vaikui knygą, jei tik matai, kad jam labai jos reikia.

Seniai neseniai, prieš daugiau nei penkias dešimtis metų, Kaune, Laisvės alėjoje, Muzikiniame teatre, rodė Offenbacho operą „Hoffmanno pasakos“. Dabar jau žinau, kad tikrasis Ernstas Theodoras Amadeus Hoffmannas (1776–1822) ir opera „Hoffmanno pasakos“ bendro turi nedaug. Tik šiek tiek... Svarbiau, kad visiems laikams į mano vaikišką, neužterštą atmintį įsirašė ne tik operos fragmentai, tas graudžiai smagus triukškas ir barkarolė, bet ir skambi pavardė: Hoffmannas. Namuose turėjau puikią jo knygą – „Spragtuką“, iliustruotą dailininkės Adrienne Segur (1901–1981). Neatsiskaitydavau, neatsižiūrėdavau, šiek tiek ir baugindavau... Kartais man atrodė, kad tiedu kūrėjai – Hoffmannas ir Segur truputį kalti, kad pelių ir žiurkių baiminuosi visą savo gyvenimą.

Kas kita Čaikovskio baletas „Spragtukas“. Sunku pasakyti, kiek kartų jį mačiau, o kiek klausiausi muzikos. Ir – perdozavau. Ir – bėgdavau nuo jo kuo tolyn, lėkdavau. Dabar jau nurimau. Saldumynas? Taip. Bet juk vaikystės saldumynas!

O juk buvo dar viena nuo mažens man svarbi knyga – „Katino Murklio pažiūros į gyvenimą“. Tas Murklis iš knygų lentynos į mane dairėsi nuo 1964 metų, kol pagaliau atėjo ir jo laikas – tuomet, kai iš tiesų subrendau Hoffmannui. Panirau į jį tuoj po studijų. Beje, gal net liguistai panirau, taip nutiko ir, matyt, nutiks ne vienam Ernsto Theodoro Amadeaus gerbėjui.

Dabar, kai jau galiu skaityti Hoffmanną šaltesniu protu, brėžiu svarbią išvadą: viena pasaka būtinai augina kitą pasaką, manąsias tai jau tikrai augino, gal ir tebeaugina, Hoffmannas.

Ir dar kartą, jau trečiąjį, rašau: seniai neseniai, Kaune, jo priemiestyje Marvelėje... Mama lankė „Aušros“ gimnazijos



Viačeslav OKUNEV. Scenovaizdžio eskizas Piotro Čaikovskio baletui „Spragtukas“. Choreografas – Krzysztof Pastor. Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras. 2014. LNOBT archyvas

bendraklasę Viktoriją. Jos sūnus Saulius ir aš turėjome žaisti. Jis buvo vyresnis, jau mokinukas. Aš – dar ne. Neradome bendros kalbos. Tada jis man padavė knygą, taip atsikratydamas nelaukta viešnia. Tai buvo Hanso Christiano Anderseno pasakos. Nudžiugau, kad tam berniukui jau laikas eiti į mokyklą – jis mokėsi popietiniu metu, tada sakytą – antroje pamainoje. Galėjau skaityti!

Kai manęs, rašytojos, vaikai teiraujasi apie pirmą perskaitytą knygą, sutrinku: vienos tokios išskirti negaliu. Miniu ir dėdulės dovaną – lietuvių pasakas, ir Anderseną, kartais bandau pasakoti apie Hoffmanną.

Šis trejetas mano prisiminimų – tai trys banginiai, ištikimai plūduriuojantys šalia manęs, net leidžiantys į juos atsiremti, kai to man labai reikia.

II. Šeškinės balkone

Jau senokai nebesisuku smagių žingsnių vakarėliuose, o jei kartais ir tenka, tai žingsniai kiek lėtesni, apgalvoti. Esu smagi tetulė, rašanti pasakas. Tačiau... Vieną kartą Lietuvos pakraštyje, Kapčiamiesčio miestelyje, dešimties metų mergaitė, svajojanti tapti Lietuvos prezidente, bendruomenės akivaizdoje manęs teiravosi:

– O ar būna taip, kad Jūs, likusi namuose viena, pasileidžiate muziką ir šokate?

Nei būsimai prezidentei, nei bendruomenei meluoti negalėjau.

– Taip, būna, jei lieku viena.

Mano gyvenimo pasaka susiklostė keistokai: esu balerinos sesuo, ilgainiui tapau šokių mokytojo žmona. Balerina jau seniai nebešoka, mokytojas nebemokytojauja. Išliko jo aistra – šokio istorija.

Kai mudu į bendras lentynas sudėjome savo knygas, kai ėmiau lyginti, bendrinti šokio, muzikos, literatūros istoriją, ir apie Hoffmanną, o ypač apie Anderseną sužinojau kur kas daugiau.

Taip prasidėjo projektas „Šokančios knygos“. Jo pradžia – balkone.

Tame Šeškinės balkone įsitaisėme vieną karštos vasaros vakarą. Klausėmės garsų, sklindančių iš kitų balkonų, iš atvirų langų... O kas gi sklido? Vis tie patys, vienodi, įkūrūs TV garsai... Retsykiais – barniai. Arba girtos dainos.

Kalbėjomės apie tai, kaip žmonės, maži ir dideli, patys save uždaro į kalėjimą. Kas dieną, kas vakarą – tas pat. Pasakojomės iki paryčių apie tai, kas ir kaip mudu vaikystėje artino prie meno, prie kultūros. O artino kartais žiauriai...

Esu viena iš daugelio mano kartos žmonių, kurie mokėsi skambinti fortepijonu. Mane pažįstantys žmonės žino, kaip aš, kalbėdama, mosuoju rankomis. Ir mosuosiu – kiek norėsiu... Nes dabar jau esu laisva. O kadaise per tas rankas



Vilniaus „Vyturio“ pradinės mokyklos šokių mokytoja, Vilniaus kolegijos dėstytoja, vadovėlių apie šokį autorė Rasa Prokurotienė pamokoje. Asmeninis archyvas

yra trankiusi fortepijono mokytoja, beje, viena geriausių Vilniuje.

Choreografas taip pat turėjo slogių prisiminimų. Apie dailės vaikų mokyklą, apie choreografijos aukštąsias studijas... Apie menų mokytojus, kurių metodika yra viena: garsiai šaukti, žeminti, slopinti.

Štai taip balkone, besikalbant apie viską, ir prasidėjo projektas „Šokančios knygos“ – pirmasis mūsų projektas! Mums rūpėjo atskleisti kūrybines galias, kurios glūdi kiekviename žmoguje. Atskleisti – sakau per drąsiai, per skambiai. Rūpėjo bent kelis vaikus, o kad ir vieną vienintelį vaiką, pastiprinti, padrąsinti. Truputėlį ir patys norėjome sugrįžti į vaikystę, galbūt – pareikšti pagarbą tiems žmonėms, kurie mus ugdė nedauždami nei per rankas, nei per kojas, nei per kitas, minkštesnes, vietas.

Mūsų idėjas suvokė ir IBBY Lietuvos skyrius, ir Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Vaikų literatūros centras. Tapome judria didžiulio bendro projekto dalele.

Hanso Christiano Anderseno pasakos „Idutės gėlės“ iliustracija.
111booksfor2011.wordpress.com



“THE FLOWERS WERE DANCING VERY GRACEFULLY ROUND EACH OTHER.” (p. 31.)

III. „VYTURIO“ PRADINĖJE

Reikėjo rasti mokyklą, kuri mus įsileistų į šokių – būtent į šokių – pamokas. Ją radome. Tai – Vilniaus „Vyturio“ pradinė mokykla. Tai – ketvirtokai ir jų mokytoja, kurios vardas atitinka ją pačią: Meilė.

Meilė Stungytė ir šokių mokytoja Rasa Prokurotienė mažumėlę „kaltos“, kad, patys sau planavę iššūkį, patekome į beveik šiltnamį. Atėjome pas skaitančius, pas mąstančius, pas išmokytus diskutuoti vaikus.

Keturi rytmečiai rudenį, keturi pavasarį – tiek to mūsų projekto tebūta. Projektas rėmėsi senove – devyniolikto amžiaus patirtimi. Laimei, turėjome akompaniatorę Olgą Beliukevičienę, tad mūsų žodžius lydėjo ne įrašai, o tikra pianino muzika. Į kiekvieną rytmetį atsinešdavome knygų, žurnalų. Nenorėjome, kad vaikus kas nors filmuotų, fotografuotų. Baiminomės kameros, paverčiančios mus pozuotojais. Tegu vaikai atsiskleidžia sau – tik sau, tik patys sau...

Nežinau, ar leista skirstyti žmones į dvi dalis. Bet jeigu leista... Vieniems įdomus procesas, kitiems – rezultatas. Priklausau pirmiesiems. Ir projekto esmė – ne koncertas, ne paroda, ne rašinių almanachas. Tik vienkartinė, tik trumpalaikė improvizacija.

Prašėme vaikų, kad į pirmąjį rytmetį atsineštų mylimą žaislą, apie jį pasakotų. Savąjį atsinešėme ir mudu – senoviškus, dar mano močiutės rankų šildytus, riešutų spaustukus. Taip pradėjome kalbą apie Hoffmanną. Apie „Spragtuką“. Skaitėme ištraukas iš pasakos, kalbėjome apie Hoffmanno gyvenimą – apie jo nuobodžias dienas, audringas naktis, apie tai, kaip skeldavo savo asmenį į dvi dalis: teisininko ir menininko. Svarstėme, kodėl jo pasakose tokie svarbūs žaislai. Bandėme suvokti, kas esame mes patys – ar leidžiame kitiems žmonėms su mumis žaisti?

Galbūt ir esame žaislai likimo rankose, bet... kokie žaislai? Ar leidžiame, kad mus tampytų už virvūčių, ar keliaujame drąsiai patys sau – nelyg narsus karys Spragtukas, atgaujantis žmogiškas galias jautriose Marijos rankose?

Anderseną – tas rašytojas, kurį galima – verta, būtinai! – atskleisti šokių pamokoje. Juk jis pats taip norėjo šokti baletą... Pasaką „Jūros karalaitė“ ir jos Undinėlę visi galime traktuoti kaip tik norime, bet man ji – balerina. Tylinti, neištarianti nė žodžio, išsiskaitanti tik šokiu, o dar tos nuolat skaudančios jos kojos...

Anderseno pasakos šoka. Juk šoka – ir meilei pasiaukojusi Undinėlė, ir vargšė Karen, svajojusi apie raudonus batus, ir ta žaislinė balerina, sudegusi meilės ugnyje, o kur dar nimfos...

Tačiau vaikams parinkome „Idutės gėles“. Keista ar ne, bet ši puiki pasaka Lietuvoje primiršta. O jūs ar pamenate ją? Tas gėles, pernakt taip smagiai puotaujančias, kad paryčiais nuleipsta. Praeis kiek laiko, ir atsisaus. Į Anderseno rytmetį mūsų projekto vaikai nešėsi gėles. Ir tikras, ir pieštas.

Tie puikūs, nuoširdūs vaikai, taip atidžiai klausė mūsų žodžių, taip nuoširdžiai vartė knygas, niekaip negalėjo atsipalaiduoti – tiesiog patys šokti, improvizuoti... Juk pirmoje gretoje stovėjo mergaitė, lankanti gimnastiką. Ji neva mokėjo šokti, o kiti? Vien mėgdžiojo ją.

Trečiąją rytmetį ir mus, ir vaikus išgelbėjo, net pašokdino tobula auklė Merė Popins. Žodžių reikėjo nedaug: šiek tiek papasakoti apie rašytoją Pamelą Travers, šiek tiek muzikos – Johaneso Brahmsio lopšinės... Būtent Brahmsio lopšinė buvo ta muzika, kuri tolimojoje Australijoje, mažame miestelyje, įkvėpė būsimą rašytoją Pamelą Travers ir jos drauges šokti.

Prašėme vaikų, kad jie atsistotų ir net pavaikštinėtų taip, kaip Merė Popins: nugara tiesi, kojų trečia pozicija. Vaikams patiko. O dar... Travers nekenė žodžio *kurti*. Jai patiko kitas žodis: *perėti*. Perėjimas – jos vaikystės žaidimas. Mūsų ketvirtokai minutę pritūpė ir tykiai perėjo – savo Didžiąją svajonę... Apie ją dar pasakosiu, kiek vėliau.

Skaitėme pasaką apie šokančią karvę. Ne Hoffmanno, ne Anderseno pasakos, o būtent ji – ta šokanti karvė – paskatino vaikus persikūnyti: kaip jie šoko!

Ketvirtąjį rudens rytmetį planavome skirti Mykolo Sluckio (1928–2013) sakmei „Milžinai nenorėjo karaliais būti“. Kas galėjo pamanyti, kad tą dieną, kai kalbėsime su vaikais apie du milžinus – Neringą ir Naglį, Lietuvoje, Vilniuje, višės Anglijos karalienė.

Mykolo Sluckio sakmė – mano vaikystės knyga apie vienišą našlį žveją, auginusį didžiulį kūdikį... Kitokia, visai kitokia buvo ta mergina Neringa: lyg ir reikalinga kaimui, lyg ir atstumta... Ji gelbėjo skęstančius laivus, bet... Kas tokią didžiulę ims į žmonas, kas pamils?

Galbūt kas nors prisimena rusų rašytoją Aleksandrą Griną, komunistų sistemos užguitą, atstumtą. Galbūt kas nors iš vyresniųjų kartos prisimena mergaitę Asol – ji prie šiltos pietų jūros laukė savo Grėjaus.

Mūsiškė – Mykolo Sluckio Neringa – prie atšiaurios Baltijos jūros sulaukė savojo Naglio. Kiek erdvės kalbėtis su vaikais: apie meilę, kantrybę, mokėjimą laukti... Kiek šokio: jūra, vėjas, smiltys! Ir... man rodos... tą dieną atsitiesė, patikėjo savimi didžiausia, stambiausia klasės mergaitė.

Kai prisimenu pavasario rytmečius „Vyturio“ mokykloje, tai svarbiausieji man atrodo ne užsienio rašytojai, nors kalbėta ir apie juos. Svarbiausias – Kazys Boruta (1905–1940).

Kraupiais pokario metais Kazys Boruta sukūrė šedevrą. Našlys rašytojas pasakojo apie našlį malūnininką Baltaragį, auginantį gražuolę dukrą Jurgą. Apie sielą, parduotą velniui, apie pelkes, kuriose nuklimpsta mūsų sąžinė.

Ne tik apie knygos turinį, bet ir apie knygos likimą dera kalbėtis su vaikais. Knyga tapo ir filmu, ir baletu, ir miuziklu, ta muzika lig šiol tebeaidi, įgyja naujų galių miestų aikštėse. Kodėl ir kur iš miuziklo afišų dingio svarbiausioji pavardė: Kazys Boruta?

IV. Svajose

O dabar apie svarbiausią akimirką – kai pritūpė ketvirtokai vienai minutei ir perėjo – visai kaip Pamela Travers – savo Didžiąją svajonę. Projekto pabaigoje ją aprašė.

Mano nuostaba, mano džiaugsmas! Klasėje net trys mergaitės, svajojančios tapti rašytojomis. Viena jų beveik parašiusi knygą, tik... užstrigo, kol kas nebeturi apie ką rašyti. Bet kada nors... Buvo sodininkas. Turėjome skulptorių, ir ne



Pamela Travers – Titanija. William Shakespeare, „Vasarvidžio nakties sapnas“. Apie 1924. State Library of New South Wales

bet koki – jis žadėjo kurti ledo skulptūras. Turėjome ir šokėją – ne mergaitę, vaikiną. Ką manote apie tobulo kuprinės kūrėją? Ketvirtoko kuprinė tokia sunki, kad būtina jai sukurti kojas: tegu žingsniuoja pati. Mano simpatijas laimėjo skraidančio kilimo autorius. Jam vieno kilimo mažai. Kad skrietų – reikia dviejų. Tarp jų bus motoriukas...

Neslėpsiu: projekte dalyvavo – smagiai šoko – ir mano rašytos pasakos, tačiau juk svarbiau aprašyti tas, kurios manąsias išaugino.

Projektą pradėjome nuo žaislų. Baigėme knygomis. Prašėme vaikų, kad atsineštų savo mėgstamų. Jie atsinešė... Kartu su knygomis – ir savo bėdas. Ne vienas sakė: aš atsinešiau knygą, bet ne savo mylimiausią. Tos, kuri man labai patinka, neturiu, o ir bibliotekoje neradau.

Tai kur jūs esate, ką veikiate, dėdės ir tetos? Aš žinau: ta geidžiama vaikystės knyga tikrai yra knygyne. Ne tokia jau baugi jos kaina. Bet kokia vertė!..

Gintarė ADOMAITYTĖ

**Indra DREVINSKAITĖ, Jonas NAKTINIS,
Evaldas TIMUKAS, Vilmantė VORIENĖ**

MEKŲ GIMINĖS KELIAI

Didelius plotus atvaizduojančiame žemėlapyje pamatėme siūlus – tarsi gyslas, sudarytas iš panašių vietovardžių. Pasirodo, tai yra keliai, kuriais iš šiaurės į pietus traukė ištisos gentys, giminės, patekusios į nepakeliamas gyvenimo sąlygas. Straipsnyje aptariami MEKŲ giminės, kuriai priklauso ir menininkas Jonas Mekas, keliai.

THE ROADS OF THE MEKAS FAMILY

Indra DREVINSKAITĖ, Jonas NAKTINIS, Evaldas TIMUKAS and Vilmantė VORIENĖ, researchers from Biržai, present their ideas on the origin of the surname MEKAS, which belonged to Jonas Mekas (1922–2019), the famous Lithuanian-American filmmaker, poet and artist. Using an Imperial Russian topographical map called trechverstovka, and looking at large areas, they noticed that similar place names are like veins, and often run in a north-south direction. The researchers link these results with the movement of people to the south, when living conditions in the north became very difficult. The ancestors of Jonas Mekas, a prominent cultural figure, moved along the routes Karelia–Latgala–Minsk–Sluck, and Karelia–Latgala–Svenciany–Oshmiana–Lyda. A third possible route was from the Kingdom of Tver to the River Dnepr. An offshoot of one of these routes was Latgala–Semenishki, where Jonas Mekas was born.

Jonas Mekas – garsiausias Mekų giminės atstovas, 1922 metais gimęs Semeniškių kaime, 1944-aisiais priverstas su jaunesniu broliu Adolfu pasitraukti iš Lietuvos ir 1949-aisiais apsistojęs Niujorke po Vokietijoje praleistų penkerių metų. Tai visame pasaulyje garsus menininkas, kūrėjas, filmininkas (kaip pats save vadino), kino kritikas, poetas, nuo 2011 metų – Biržų garbės pilietis. 2016-aisiais Jonas Mekas pradėjo bičiuliauti su Biržų rajono savivaldybės Jurgio Bielinio viešąja biblioteka, o 2017-ųjų rudenį atsiuntė jai iš Niujorko dalį savo archyvo. 2019 metų gruodį Biržų J. Bielinio viešojoje bibliotekoje įkurtas Jono ir Adolfo Mekų palikimo studijų centras, kurio tikslas – įvairiomis formomis puoselėti šių abiejų brolių atminimą.

Po 1863 metų sukilimo cariniai kartografs paruošė neblogą karinį žemėlapi [1], (pavadintą *Trechverstovka*, arba *Karty Schuberta* – Трехверстовка, карты Шуберта), kad užvaldytose ir savose teritorijose būtų lengviau orientuotis. Yra ten keli procentai nežinia kodėl pakeistų vietovardžių, bet didžiuma teisingai pavardinti. Sudarytas dideliems plotams pagal vieningus reikalavimus, žemėlapis puikiai gali būti naudojamas kitokiems iškilusiems klausimams spręsti. Tai ne stalininių kartografų pasidarbavimas Karaliaučiaus krašte, kai viskas buvo ištrinta. Carinis, sudarytas per trumpą laiką (10–20 metų skirtingose teritorijose), yra lyg momentinė fotografija, parodanti, kas XIX amžiaus viduryje dar buvo likę iš senų laikų.

Ką aptinkame tame dideliame žemėlapyje, eidami nuo šiaurės? (Vietovardžiai palikti tokie, kokie buvo kartografų užrašyti.)

Didžiojo žmlp. lapas	Didesnė vietovė	Kaimas	Kaimas arba vienkiemis
2–10	Novaja Ladoga	Miakinkino	
3–11	Tichvin	Mechново	
5–8	Luga	Mekorica	6–11 Mnevo
7–8	Porchov	Mèchi, Michnova	Myza Miagkogo
9–9	Sitkina	Menšova	
9–10	Toropec	Mechova	
11–6	Kraslava	Minki	Menglova
11– 7	Disna	Makejenki	
12–5	Svenciany	Meciany	Menkuški
14–5	Ošmiana	Mechi	
15– 4	Lyda	Mankovcy	
15–6	Minsk	Menki	Men'kovka
16–3	Volkovisk	Menki	
16–4	Slonim	Minkeviči	
17–6	Sluck	Micheiki	
18–3	Kobrin	Minki	



Kaimas Mekorica, lapas 5–8



Kaimas Men'ki: šeši kiemai, netoli Minsko (lapas 15–6)



Trijų kiemų kaimelis Menkuški netoli Švenčionių (lapas 12–5)

Šiauriausiai aptiktas kaimas – Miakinkino (lapas 2–10).
Netoliese teka upė VolchovKaimas Meciany Švenčionių apylinkėse,
netoli Aržveto ežero (lapas 12–5)



Alis BALBIERIUS. Kelias iš Papilio Jono Meko Semeniškių link



REMIA PROJEKTĄ
KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI
(RĖMIMO SUMA – 8 000 EUR)



REMIA PROJEKTUS
STRAIPSNIŲ APIE ŠOKĮ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

STRAIPSNIŲ APIE DAILĖ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

UŽ PARAMĄ ŽURNALUI „KRANTAI“
NUOŠIRDŽIAI DĖKOJAME
P. IRENAI RAULINAITIENEI

„KRANTŲ“ ŽURNALŲ GALIMA ĮSIGYTI

„KRANTŲ“ REDAKCIJOJE
Verslo centras B7, Basanavičiaus 7, Vilnius
Telefonas 8 682 35546

KNYGYNE „AKADEMINĖ KNYGA“
Universiteto g. 4, Vilnius

„KATALIKŲ PASAULIO“ LEIDYKLOS KNYGYNUOSE
Pranciškonų g. 3/6, Vilnius
Šventaragio g. 4, Vilnius

KNYGYNE „NATOS“
Totorių g. 20, Vilnius

MENO LEIDINIŲ KNYGYNE „HUMANITAS“
Dominikonų g. 5, Vilnius

ELEKTRONINĖJE PARDUOTUVĖJE www.2di.lt
IR 2DI SALONUOSE:
Vilniuje, P. Lukšio g.32 (PC „Domus galerija“)
Kaune, Pramonės pr.8E (Namų idėjų centras „NIC“)
Klaipėdoje, Minijos g.42 (Namų idėjų centras „NIC“)
Utenoje, Kupiškio g.19 (Namų idėjų centras „NIC“)

Krantai

Meno kultūros žurnalas

REDAGUOJA

Helmutas ŠABASEVIČIUS
(*vyriausiasis redaktorius*)

Nijolė KVARACIEJŪTĖ
(*redaktorė*)

BENDRADARBIAUJA

Diana ALIONIENĖ

Lukas MICKEVIČIUS
(*vertėjas*)

Joseph EVERATT
(*vertimo redaktorius*)

Daiva MIKALAINYTĖ
(*maketuotoja*)

Žurnalo įkūrėjas – Vaidotas DAUNYS (1958–1995)
Leidžiamas nuo 1989 metų
Leidžia KRANTŲ redakcija
Redakcijos adresas:
Verslo centras B7, Basanavičiaus 7, LT-01118 Vilnius
Telefonas 8 682 35546
krantu.redakcija@gmail.com
www.kranturedakcija.lt

“Krantai” quarterly on Culture and Art
Founded by Vaidotas Daunys (1958–1995)
Published in Lithuania
Editor-in-Chief Helmutas ŠABASEVIČIUS
Address: Verslo centras B7, Basanavičiaus 7, LT-01118
Vilnius, Lithuania
Tel. (370) 682 35546
krantu.redakcija@gmail.com
www.kranturedakcija.lt

Spausdino
UAB „Standartų spaustuvė“
Dariaus ir Girėno g. 39
LT-02189 Vilnius
www.standart.lt

Pirmajame viršelio puslapyje –
Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN. Indija. 2013. Mišri technika

Ketvirtajame viršelio puslapyje –
Eglė SUROTKEVIČIŪTĖ-DEAN. Piemuo. 2012. Mišri technika

Tiražas – 500 egz.

© „Krantai“, 2020