



Jurgis HOPENAS. Pohulianka prieš 100 metų. 1925. Popierius, ofortas. 19,5 × 26,5 cm.
Lietuvos meno pažinimo centras „Tartle“

Jonas STAŠAITIS
1921–2012

*Ar jaučiate šviežios žolės jūs kvapą
Ir žydinčių rugių lankstumą?
Ar girdite, kaip medžių šerdys plaka,
Kaip pievoje samanė siuva?*

*Tą pasaką gyvenimas man seka,
O aš klausausi jos užburtas.
Kaleñdoriaus lapeliais dienos teka,
Jos vienos teka lyg apkurte.*

*Joms nesvarbu, kas miršta, kas užgimsta –
Vienodai suka savo ratą.
Tiktai norėčiau aš išgirsti,
Ką žemė tars ryt saulei tekant.*

Iš rinktinės „Žmogus opi planeta“, 2014

Meno kultūros žurnalas

Krantai



Jonas GUDMONAS, Algimantas KUNČIUS. Viršelis plokštelei „Janina Miščiukaitė. Mikalojaus Noviko dainos“. – Vilnius: Melodija, 1977

TURINYS

| | | |
|---|----|---|
| AR JAUČIATE... | 2 | JONAS STAŠAITIS |
| TYLUSIS ŠAUKLYS | 4 | Ilma MAZRIMIENĖ |
| MOTERIS ŽYDRA SUKNELE | 8 | Marius VYŠNIAUSKAS |
| VILNIAUS PAVELDO PUOSELĖTOJAS | 15 | Nijolė BULOTAITĖ, Loreta SKURVYDAITĖ |
| MELOMANŲ AKIŲ DŽIAUGSMAS | 20 | Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ |
| MIESTAS MIESTE | 26 | Martyna JURKEVIČIŪTĖ |
| NAUJOJI TVARKA | 30 | Aleksandra PILIUCH |
| VYRIŠKA / MOTERIŠKA | 34 | Paulina BLAŽYTĖ |
| MIRUSIEJI, KURIE NIEKADA NEIŠEINA | 38 | Agota VAITKIENĖ |
| „KURIS ESI SLAPTOJE“ | 42 | Tomas ŠEČKUS |
| RENÉ DESCARTES'O IR KONSTANTINO STANISLAVSKIO METODŲ PARALELĖS | 48 | Milda MIČIULYTĖ |
| TIESA KAIP ŽAIDIMAS | 53 | Alberta VENGRYTĖ |
| ŠIUOLAIKINIS MUZIKOS TEATRAS | 58 | Rima JŪRAITĖ |
| ILGAMEČIO BALETO PEDAGOGO PRISIMINIMAI | 62 | Jūratė TERLECKAITĖ |
| SVARBIAUSIA – PROFESIONALUMAS | 66 | Jūratė TERLECKAITĖ |
| MĖNUO | 70 | Vilius MIZARAS |
| ALGIRDAS BUTKEVIČIUS: „BIRŽŲ KRAŠTAS GARSUS ASMENYBĖMIS, KURIOMIS GALIME DIDŽIUOTIS“ | 74 | Vlada BALBIERIENĖ |
| INTELEKTUALIOJI AFORISTIKA | 78 | Alfonsas VAIŠVILA |

Ilma MAZRIMIENĖ

TYLUSIS ŠAUKLYS

JONO STAŠAIČIO GYVENIMAS IR KŪRYBA

Straipsnyje 100-ųjų gimimo metinių proga apžvelgiamas poeto, tremtinio, Pasaulio tautų teisuolio, krikščionio pasauliečio Jono STAŠAIČIO (1921–2012) gyvenimas ir kūryba. Pasak literatūrologės Ilmos MAZRIMIENĖS, ši asmenybė gyveno ir kūrė laikydama žmogaus, kaip vertybės apskritai, principo. Rūpestis dėl žmogiškumo išsaugojimo, tautos, kalbos ir tėvynės likimo buvo nulemtas šios jo pasaulėžiūros tiek gelbėjant žmonių gyvybes nuo holokausto, tiek platinant uždraustą spaudą, dalyvaujant Sąjūdžio veikloje, tiek kūryboje. Sugebėjimas tyliai išarti „Aš – žmogus“ lydėjo kuklų, bet nepaprastą Jono Stašaičio gyvenimą.

THE SILENT HERALD.

THE LIFE AND WORK OF JONAS STAŠAITIS

The article reviews the life and work of the poet, deportee, Righteous Among the Nations, and lay Christian Jonas STAŠAITIS (1921–2012), in commemoration of the 100th anniversary of his birth. According to the literary researcher Ilma MAZRIMINENĖ, his life and writings were directed by the principle that a human is himself a virtue. His concern to save humanity, the fate of his nation, his language and his homeland was directed by this worldview, which he expressed by saving lives during the Holocaust, distributing banned publications, participating in the activities of Sąjūdis (the movement for Lithuanian independence of the 1980s and 1990s), and his creative work. The ability to silently declare 'I am a human' inspired Jonas Stašaitis throughout his modest but extraordinary life.

Jonas Stašaitis. Apie 1938–1939. Iš šeimos archyvo



1921 metų sausio 8 dieną Patolupio kaime, Raseinių rajone, vidutinių ūkininkų Agnietės ir Juozo šeimoje gimė būsimasis poetas, tremtinys, Pasaulio tautų teisuolis, krikščionis pasaulietis Jonas Stašaitis. Šviesios vaikystės patirtis, didžiulė tėvų meilė ir išmintis įdiegė jam svarbiausią gyvenimo vertybę – būti Žmogumi, t. y. mylėti, atleisti ir atjausti visus žmones. Šitaip Jonas Stašaitis elgėsi gyvendamas, dirbdamas ir kurdamas.

PASAULIO TAUTŲ TEISUOLIS

Baigęs Raseinių gimnaziją, 1942–1943 metais Jonas Stašaitis studijavo filosofiją Kauno kunigų seminarijoje kaip Saleziečių kongregacijos atsiųstas studentas. Prieš studijas metus jis dirbo mokytoju kunigo Jono Bosko saleziečių vienuolyno našlaičių ir neturtingų vaikų gimnazijoje Vytėnuose, o nuo 1944 metų buvo paskirtas šios gimnazijos mokslo tarėju. Jos direktoriui kunigui Antanui Skelčiui padėjo gelbėti žydų tautybės vaikus. Vienas iš jų buvo berniukas Izaokas Glikas, kuriuo Jonas Stašaitis rūpinosi kaip savo giminaičiu, kitiems pristatydamas jį Antano Žemaičio vardu. Kilus aplinkinių įtarimams dėl Izaoko kilmės, vaikas buvo išvežtas pas Jono tėvelius, čia globojamas ir saugomas iki susitikimo su mama.

Nepasakojo ir nesigyrė šiuo savo poelgiu, niekas ir nežinojo iš artimųjų apie tai, kol nebuvo pateiktas paties Izaoko Gliko liudijimas, po kurio 2004 metais Jonas Stašaitis apdovanotas Žuvančiųjų gelbėjimo kryžiumi, o 2005-aisiais Izraelio valstybė Stašaičio tėveliams (po mirties) ir jam suteikė Pasaulio tautų teisuolio vardą. Įamžinant šį žmogaus širdies darbą jų vardai įrašyti į Garbės sieną Jeruzalėje, Jad Vašem muziejaus teritorijoje įkurtame Pasaulio tautų teisuolių sode. Lietuvoje Pasaulio tautų teisuolių atminimą 2019 metais įamžino architektas Tauras Budzys, pritvirtindamas atminimo ženklus prie jų antkapių. Tais pačiais metais Jono Stašaičio vardas buvo įamžintas Jurbarko Sinagogų aikštės memoriale.

*Aš nežinau, kas laukia: laisvė ar mirtis,
Bet aš žinau, kad nesu vergas.
Mano širdies pati didžioji paslaptis –
Žmogaus išsaugot šventas vardas.*

*Išsaugoti gyvybę gera, malonu.
Nuo šūvio stirną miškas slepia.
Aš ne tankmėj, o atvirai pasitinku
Ir laisvojo, ir vergo dalią.¹*

POETAS ANT TREMTINIO TAKO

1948 metų rudenį Jonas Stašaitis įstojo į Kauno kunigų seminarijos pirmą teologijos kursą ir, paragintas profesoriaus Prano Kuraičio, lygiagrečiai tęsė trečio kurso filosofijos studijas, o 1949-aisiais jau buvo įtrauktas į išstremiamųjų sąrašą. Tais pačiais metais ir gimė pirmosios Jono Stašaičio eilės tremties vagone.

Kelias vedė į Irkutsko srityje Baikalo ežere esančią Olchono salą. 53 žmonės, kurių nei išsilavinimas, nei inteligencija, nei kultūra nebebuvo reikalinga, viename vagone, kaip pasakytų poetas Jonas Stašaitis, *tremiami iš tėvynės, iš savęs*:

Nuo šiandien mes – juodo darbo jėga. Tą tiesą mums vėliau, jau Chužyre, tiesiai į akis pasakys kadrų skyriaus viršininkas: „Rabočij skot“. Bet tai vėliau. O dabar žiūrėjom į verkiančius žmones, nors ir patiems širdy nelinksma buvo, bet galvojome apie juos, ne tik apie save. Ir štai mano draugas Vytautas [Aneliauskas] tarė:

– O vis dėlto visiems reikės gyventi. Dainuokim. – Jis niūniavo tai liūdnas, tai linksmas melodijas, o aš rašiau žodžius. Kiti taisė, papildė.

Rodos, kad pirmos kelionės dienos vakare padainavome kelias liaudies dainas ir jau vieną savos kūrybos: „Surinko mus, sugaudė...“²

Taigi eilės, virtusios dainomis, tapo paguodos ir stiprybės šaltiniu. Vienomis buvo perteikiama skaudī ašarų nuplauta patirtis, kitose skambėjo nuskaidrinantis nuotaiką linksmesnis žodis. Beje, Jono Stašaičio vaikystės namuose dažnai skambėdavo dainos, o jo mama skatindavo dainuoti ir vaikus. Jau vėliau tokią pačią meilę dainai poetas įdiegė ir savo dukroms: „Verčiau dainą padainuokim, – / Laimė žydi tik širdy“³. Juk daina apvalo, pakylėja, išlaisvina dvasią.

Pirmosios Jono Stašaičio dainos apie tremtinio patirtį davė impulsą tolesnei jo kūrybai, eilėraščiams. Iki tremties surasto gyvenimo tikslo siekimas, filosofijos ir teologijos studijos buvo nutraukta ne savo noru. Todėl visiškai kita primesta gyvenimo kryptis supurtė ir paliko tik galimybę siekti *garso laimės ir žodžio džiaugsmo* naujai dėliojant gyvenimo mozaiką savo kūryboje. Vėliau savo ranka rašytuose prisiminimuose jis teigė, kad beveik visą jo kūrybą galima laikyti tremties eilėraščiais, nes juose dažniausiai išdainavo ne tiek savo, kiek visos tautos, tremiamos iš savo tautinės kultūros, išgyvenimus. Jį jaudino dvasinis tautos genocidas, kurį patyrė tremtyje ir kurį stebėjo sugrįžęs į tėvynę, radęs čia kenčiančius svetimos kultūros chaoso („Pajautėme: / Kiek čia daugel likusiųjų / Iš savęs išstremti. / Tarp jų ir mūsų lyg kinų siena – / Baimė ir prievarta“⁴). Nepadėti plunksnos jį drąsino ir į Olchoną atitremtas poetas Jonas Graičiūnas.



Jonas Stašaitis su šeima Olchono rajono Chužyro kaime prieš grįžtant į Lietuvą. 1957.
Iš šeimos archyvo

O Jono Stašaičio talentas rašyti iš tikrųjų buvo atsiskleidęs dar ankstyvoje jaunystėje, kai Raseinių gimnazijoje veikusiam literatūros mėgėjų būrelyje jis pasižymėjo kaip veiklus jaunas literatas, kurio kūryba buvo spausdinama ir klasės leidžiamame pagrindiniame humoristiniame laikraštyje „Katalauka“. Be to, tuo metu jis redagavo ir Religininkų būrelio šapirografu spausdinamą laikraštėlį „Jaunimo kelias“. Vėliau ne vienas tremtyje sukurtas eilėraščių buvo paskelbtas įvairiuose rinkiniuose, o kai kurie jų tapo tremtinių dainomis.

TREMTINYS TĖVYNĖJE

Sibire vedęs rezistentę, laisvės kovų dalyvę Jadvygą Leščinskaitę ir susilaukęs dviejų dukterų – Neritos ir Birutės, Jonas Stašaitis 1957-aisiais grįžo į Lietuvą. 1958-aisiais pradėjo dirbti techniku Vilniaus melioracijos valdyboje, o kitais metais – ten pat darbų vykdytoju. Pasistatė namą Salininkuose. Nors dirbo paprastą darbą, bet savo kūrybinės veiklos neapleido: rašė eilėraščius, dainavo Salininkų bendruomenės chore, šios gyvenvietės žmonės subūrė į dramos būrelį. Žinoma, kaip rašė Jonas Stašaitis savo prisiminimuose⁵, valdžia jam priekaištavo, kad jis eina į bažnyčią, gieda jos chore, dalyvauja tautinių švenčių minėjimuose, o dukros – ne komjaunulės.

Nuo 1964-ųjų aktyviai dalyvavo spausdinant ir platinant pagrindinę literatūrą. Tais pačiais metais įvykęs susitikimas su pagrindinės spaudos organizatoriumi Povilu Petroniu davė Jono Stašaičio darbams naują kryptį ir prasmę. Tuo metu labai trūko katekizmų ir maldaknygių pirmajai Komunijai rengiamiems vaikams. Todėl padedamas kitų Jonas Stašaitis sukonstravo spausdinimo mašiną ir savo namų (Salininkuose) rūsyje įkūrė slaptą spaustuvę, kurioje iki 1967-ųjų pavasario kartu su žmona atspausdino apie 5 000 maldaknygių egzempliorių. Prie maldaknygių pridėjo ir katekizmus. Juos platino po visą Lietuvą. Spaustuvė, kilus įtarimams, kad yra sekami saugumo, buvo perkelta kitur ir todėl gavo „skrajojančios



Jonas Stašaitis (kairėje) ir Izaakas Glikas (dešinėje)
Lietuvos Respublikos Prezidentūroje po apdovanojimo
Žūvančiųjų gelbėjimo kryžiumi. 2004. Iš šeimos archyvo

spauštuvės“ vardą. Vėliau Jonas Stašaitis pagamino dar šešeris spausdinimo stakles, iš kurių penkerias perdavė Povilui Petroniui, o vienas – Zenonui Urbonui. Be to, trejus metus savaitgaliais dėstė filosofiją slaptose kunigų seminarijose.

Nuo 1973-ųjų gruodžio 4-osios iki 1974-ųjų gruodžio 24-osios už maldaknygių ir Lietuvos katalikų bažnyčios kronikos spausdinimą Jonas Stašaitis kalėjo Lietuvos TSR valstybės saugumo komiteto (KGB) požemiuose. Iš čia rašė laiškus artimiesiems, mintimis aplankydamas ir drąsindamas juos:

Gal kartais ateis jums sunkios valandos abejonių, bet atsiminkite, kad visko, kas šiandien vyksta, reikėjo ir reikia, kad niekas neatsitinka be Dievo valios. <...> Neužmirškite vakare padainuoti, surasti valandėlę laiko atsikvėpti, pasikalbėti. Ne vien darbas sudaro žmogaus gyvenimą. Nuoširdus pasikalbėjimas be baimės atverti širdį neša šilumą, ir tos šilumos visi žmonės pasiilgę. Pakalbėti apie paprastus kasdienesius atsitikimus. Didelių įvykių žmonių gyvenime maža, tai sensacijos, ir jose neatsispindi tikroji žmogaus širdis.⁶

Grįžus iš kalėjimo buvo sunku susirasti darbą. Pavyko gauti tik paprasto darbininko vietą Šalčininkų melioracijos valdyboje. Kartais tekdavo į darbą važinėti net 80 kilometrų. Tačiau jis ir toliau tęsė savo veiklą Eucharistijos bičiulių sąjūdyje ir Saleziečių bendradarbių organizacijoje. 1977-aisiais atnaujino pagrindinės spaudos darbus. Žento Vlodo Kanevičiaus sukonstruota savadarbe tigeline spausdinimo mašina 1979–1980 metais jų namo rūsyje (Salininkuose) buvo atspausdinta maldaknygės „Marija mūsų Motina“ (12 lankų) 10 000 egzempliorių. Tik dėl saugumo sekimo darbai buvo nutraukti. Nuo 1988-ųjų Jonas Stašaitis dalyvavo Lietuvos Sąjūdžio veikloje, 1989–2000 metais dainavo Vilniaus tremtinių chore „Mes nemirė“⁷.

Jonas Stašaitis teigė, kad pažvelgti į visus žmones platesniu žvilgsniu, rūpintis patenkintųjų ar nepatenkintųjų gerove nepaisant tautybės ir rasų skirtumo yra aukštos inteligencijos ir kultūros požymis⁸. Aišku, skaudū gyvenimo patirtis parodė, kad ne visi žmonės siekia gėrio. Tačiau poetas buvo dvasiškai stiprus žmogus, sugebėjęs stovėti priimti gyvenimo sunkumus ir iššūkius. Jis niekada neieškojo kaltų dėl savo negandų. Suprato, jog dėl patirtų gyvenimo sunkumų yra ką kaltinti, tačiau kaltiesiems neįjutė neapykantos ir niekada nesiskundė. O kovos kardas buvo meilės ir gailėstingumo kupina širdis:

*Ne smerkti atėjau. Ne teisti. Tik mylėti.
O meilė, man atrodo, irgi dovana.
Aš nežinau, ar, sese, broli, patikėsit,
Kad užgimė iš meilės ši daina.⁹*

PALIEKANTIS SKAMBANČIAS EILES

Nors Jono Stašaičio poetinis kelias prasidėjo dar tremties iš Tėvynės laikais, bet savo pirmąją poezijos knygą jam pavyko išleisti tik 2001 metais Vilniuje, jau nepriklausomoje Lietuvoje. Knyga vadinosi „Viešpaties pievos“, kurioje išspausdintomis eilėmis autorius perteikė Tėvynės ilgesį ir meilę jai, tremties iš savęs skausmą, maldą, dialogą su Dievu ir žmogaus gyvenimo prasmės paieškas. Lietuvos rašytojų sąjungos Rašytojų klube pristatydama knygą, poetė Paulina Žemgulytė teigė, jog tai yra eilės, ne tik liudijančios žmogaus gyvenimą, jo patirtas kančias, bet ir išreiškiančios viltį, šviesą bei didelę žmogaus galią. O poetas Mykolas Karčiauskas pridūrė, kad šioje poezijoje juodžiausios negandos paskęsta autoriaus meilės lauke – *Viešpaties pievose*. Žinoma, į šią knygą tilpo tik maža dalelė per šitiek metų ranka rašytą ar spausdinimo mašinėle spausdintų eilėraščių.

Prieš tai, 1993 metais, Jonas Stašaitis išleido knygelę apie Mažučius ir Alksnėnus – „Stebuklingas šaltinėlis Mažučiuose“, vėliau atsiminimus apie kunigą Antaną Skeltį – „Tremtinys tėvynėj“ (2004), knygą „Sugriauti Vilniaus mūrai ir užversti šuliniai“ (2005), eiliuotą poemą „Kančios paslaptis“ (2007).

Pats didžiausias ir paskutinis Jono Stašaičio poetinis darbas, kurį jis pradėjo, kai jo gyvenimo saulė jau buvo nutūpusi ant medžių viršūnių, ir paliko pabaigti savo dukrai poetei Birutei Kanevičienei, tai 1949–1990 metais jo kurtos poezijos rinktinės „Žmogus opi planeta“ sudarymas. Ši knyga skaitytojus pasiekė jau po autoriaus mirties, 2014-aisiais.

Pastarąjį leidinį galima vadinti savotiška Jono Stašaičio išgyvenimų autobiografija, dienoraščiu, kuriame asmeninė gyvenimo istorija susipina su tautos, tėvynės likimu nuo tremties ir grįžimo iš jos, nuo okupacijos iki Atgimimo, Baltijos kelio. Šalia perteikiama aiški filosofinė mintis apie žmogaus gyvenimo prasmę, jo laimę, kančią, tikėjimą, viltį ir meilę, taip pat netobulumą. Reikia pažymėti, kad šio poeto kūrybinės minties brandai įtakos turėjo filosofijos ir teologijos studijos, širdies jautrumas, taip pat iškilių lietuvių poetų Maironio, Vytauto Mačernio, Marcelijaus Martinaičio, Justino Marcinkevičiaus, Antano Miškinio ir Bernardo Brazdžionio kūryba.

Jonas Stašaitis buvo savo amžiaus vaikas, nešęs savo amžiaus nerimą, išdainavęs savo kartos išgyvenimus ir kartu – kaip pats gyveno, ieškodamas žmogaus gyvenimo prasmės, o svarbiausia – laimės, kurios kiekvienas siekia, tik kiekvienas ją skirtingai supranta. Poetas laimę žemėje vadino pasaka¹⁰, daugel kartų subyrančia kaip vaikų nameliai iš smėlio¹¹, matė į žemės delną įrašytą tik jos svajonę¹². Amžinosios laimės ilgesys skatino keliauti širdies keliais, joje ieškoti laimės, šviesos, būti klajūnu, kurį gaivino tikėjimo, vilties ir meilės versmė.

Apmąstydamas žmogaus laimės principus savo kūryboje Jonas Stašaitis aiškiai įrašė joje savo filosofinę ir teologinę mintį. Tai ne tik širdies išgyvenimų eilės, užgautos vidinės stygos dainos, bet ir iš kančios gimusi išmintis. Žemėje istorija primena mirtį. Ji kaip faktas, o visa kita – vien sapnai.

Lieka tikrosios esaties ilgesys, pasitikėjimas Dievu. Kai kurie eilėraščiai kaip malda, meditacija, dialogas su Dievu, kuris čia nėra tik kalbos gramatikoje įstrigęs inkliuzas. Būdingas nedogmatiškas fenomenologinis krikščioniškų tiesų perteikimas per kasdienybės išgyvenimus, žmogaus silpnybes. Tai kartu religinės ir pasaulietinės literatūros bruožų turintys tekstai, kuriuos, pasiskolinant ir perfrazuojant George'o Steinerio žodžius¹³, norėtusi vadinti ilgojo Šeštadienio poezija – tarp kančios, vienatvės, neapsakomo nykimo ir svajonės apie išsivadavimą, atgimimą.

Vieną iš aštuonių rinktinės skyrių sudaro mąstymai ir laiškai kalėjime. Iš jų matyti, kad čia kalinamas Jonas Stašaitis didžiumą eilėraščių parašė gilindamasis „į paprastą, prigimtinių žmogaus gyvenimą, kokie virpesiai jį puošia, ugdo ir išskelia, kokie žlugdo, griaua ir padaro nepakenčiamą“¹⁴. Jausdamas aplinkui deformuotą mąstymą, okupacijos metus vadino ne tik sodybų tuštėjimo, bet ir širdžių sudaiktėjimo metais¹⁵. Vis dėlto vieni vaikšto apgrai bom žemės taku, o kiti pražysta gražiausiu žiedu kančioje. Žmogaus ydas, silpnybes jis perteikė satyra perpintais eilėraščiais, apibendrintai pavadintais moderniškais pasakomis ir surinktais į vieną atskirą skyrių. O kituose rinktinės skyriuose – „Ant tremtinio tako“ ir „Ant žemės delno“ einant „Širdies keliais“ ir stebint „Kai obuoliai palieka šaką“ iš „Viešpaties pievos“ gyvenimo „Saulėi leidžiantis“ – ieškoma dorybių šviesos. Poetas suvokė, koks įvairialypis yra žmogus, todėl jį vadino opia planeta, talpinančia savyje laimės paieškas, ydas, kančią, meilę ir gailingumą, daug klausimų, klaidų ir pamokų:

*Paprastesni ir paprasti, atrodo, buvom –
Estrada mūsų buvo kitokia,
Bet patikėkite: tos pačios aistros žudė,
Ir sirgome veik ta pačia liga.*

*Ir godūs, ir pavydūs, ir vienodai žiaurūs,
Greitučiai apipinti panieka
Tą kitą – artimą ir pasitraukti saugiai
Su paslėpta širdy gudria klasta.*

*Atleiskite... Ką kita parašyt norėjos...
Apie šviesos beieškančias akis.
Prisiminė rugiuos pražydę rugiagėlės
Ir ilgesys, parimęs pabary.¹⁶*

Jonas Stašaitis savo gyvenimo kelią nuėjo kurdamas, filosofuodamas, neišduodamas savo vertybių, mylėdamas artimą ir giliai tikėdamas. Didžiausiu savo žemės turtu jis laikė paties sudėtas eiles, kukliai pasvajodamas apie jų skambesį:

*Kiek tūkstančių svajoto žemėj,
Ir aš svajoju.
Kiek tūkstančių sapnavo žemėj,
Ir aš sapnuoju.
Kiek tūkstančių pasiūlgę meilės.
Skambėkit, mano eilės.*

<...>

*Tai visas mano žemės turtas,
Tai visas kraitis –
Sudėtos kelios eilės kuklios
Apie svajotą laimę.
Jau išeinu. Jau vakaras.
Jau baigės mano pasaka.¹⁷*

Jono Stašaičio kūryba svarbi ir aktuali išlieka ir šiandien, išliks ir ateityje, nes šio poeto eilėse, taip pat prozos eilutėse įamžinta dabarties bei ateinančioms kartoms labai jautri, neužmirštama tautos istorinės ir kultūrinės atminties dalis, o filosofine mintimi ieškoma atsakymų į pastovius ir svarius bendražmogiškus klausimus, kurie buvo, yra ir bus aktualūs skaitytojams.

Pasak George'o Steinerio, meno užduotis ir privilegija yra tąsą tarp laikiskumo ir amžinybės, tarp materijos ir dvasios, tarp žmogaus ir Dievo paversti apšviesta esatimi¹⁸. Ir galbūt pačiam to net nenučiuokiant, poetui Jonui Stašaičiui iš tiesų pavyko tapti tyliuoju giesmininku, išdainavusiu sieloje subrendusias eiles.

Ilma MAZRIMIENĖ

¹ Jonas STAŠAITIS. Žmogus opi planeta. – Vilnius: Standartų spaustuvė, 2014, p. 309.

² Ten pat, p. 16.

³ Ten pat, p. 360.

⁴ Ten pat, p. 76.

⁵ Jono Stašaičio ranka rašyti prisiminimai, saugomi šeimos archyve.

⁶ Jonas STAŠAITIS. Žmogus opi planeta. – Vilnius: Standartų spaustuvė, 2014, p. 334.

⁷ Ten pat, p. 618.

⁸ Jono Stašaičio straipsnio „Meilė ir neapykanta“ rankraštis, saugomas šeimos archyve.

⁹ Jonas STAŠAITIS. Žmogus opi planeta, p. 147.

¹⁰ Ten pat, p. 371.

¹¹ Ten pat, p. 58.

¹² Ten pat, p. 79.

¹³ George STEINER. Tikrosios esatys. – Vilnius: Aidai, 1998, p. 218.

¹⁴ Jonas STAŠAITIS. Žmogus opi planeta. – Vilnius: Standartų spaustuvė, 2014, p. 334.

¹⁵ Ten pat, p. 293.

¹⁶ Ten pat, p. 111.

¹⁷ Ten pat, p. 363.

¹⁸ George STEINER. Tikrosios esatys, p. 213.

Jonas Stašaitis. 2003. Iš šeimos archyvo



Marius VYŠNIAUSKAS

MOTERIS ŽYDRA SUKNELE

„FRICK COLLECTION“ SIMBOLIS

XIX amžiaus Prancūzijos meno kontekste tapytojo Jeano Auguste'o Dominique'o INGRES'Ų (1780–1867) mirtis žymėjo tiesioginį bei simbolinį slenkstį tapyboje. Ingres'o kurti moterų portretai vaizduoja modelius kaip alegorijas arba antikines skulptūras. Istoriko Mariaus VYŠNIAUSKO straipsnyje pristatomas garsiausias Niujorko Frick Collection ekspozicijoje esantis Ingres'o kūrinys – Louise de Broglie, grafiënės d'Haussonville, portretas. Pirmą kartą lietuvių kalba detalai nagrinėjama šio paveikslo sukūrimo ir pavaizduotos moters asmenybės istorija.

*LADY IN A BLUE DRESS
A SYMBOL OF THE FRICK COLLECTION*

The death of the painter Jean Auguste Dominique INGRES (1780–1867) marked a literal, and also a symbolic, turning point in the context of 19th-century French art. Ingres portrayed women as allegories or Ancient Greek sculptures. In this article, the historian Marius VYŠNIAUSKAS presents the most famous work by Ingres in the Frick Collection's exhibition in New York, the portrait of Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville. This is the first time that the origins of the portrait and the personality of the woman depicted have been analysed in detail in Lithuanian.

„Amerikos žmonės mėgaujasi – ir ne be pagrindo – kelionėmis į Europą, dažniausiai vykstama apžiūrėti garsiausių paveikslių bei kitų meno kūrinių. Aš ketinu dalį jų atvežti čionai, kad visi amerikiečiai gautų progą juos išvysti neperplaukę vandenyno“, – sakė amerikiečių įmonininkas Henry Clay Frickas (1849–1919), apsilankęs Wallace'o kolekcijos (*The Wallace Collection*) ekspozicijoje Londone¹. Iki 1919 metų jo namuose, Niujorko 5-ojoje aveniu, sukaupta turtinga biblioteka, skulptūrų, rytietišku kilimų, porceliano rinkinių ir 137 paveiksai, tarp jų – Giovanni Bellini, Rembrandto van Rijno, Jeano-Honoré Fragonard'o kūriniai. Vis dėlto labiausiai formuojant bei gausinant kolekciją nusipelnė mecenato dukterė Helen Clay Frick (1888–1984)²: tai ji 1935 metais, vykdydama tėvo valią, privačią šeimos rezidenciją pavertė vienu žinomiausių pasaulio muziejų.

1937-aisiais žurnalas „Life“ iš *Frick Collection* globėjų gavo leidimą išspausdinti pirmąsias spalvotas keletą drobių nuotraukas, įskaitant lietuvišką akcentą turintį Rembrandto „Lenkų raitelį“ (1655). Leidinio viršelį papuošė išpūdingas prancūzų neoklasicizmo tapytojo Jeano Auguste'o Dominique'o Ingres'o (1780–1867) sukurtas Louise de Broglie, grafiënės d'Haussonville, portretas³. Taip atvaizdas virto nemirtingu *Frick Collection* simboliu. Be to, 1985–1986 metais muziejus organizavo pirmąją vienam eksponatui skirtą parodą, kurioje vėl pristatė grafiënės d'Haussonville portretą; paveikslas istorija atskleista pasitelkus eskizus, aristokratės memuarus, testamentą bei pirmojo *Frick Collection* kuratoriaus Edgardo Munhallo (1933–2016) kurtą instaliaciją (vaizdavo portreto interjero detalę)⁴. Šiandien drobės šlovė nenusileidžia Leonardo da Vinci „Monai Lizai“.

Tačiau norint suprasti portreto sukūrimo aplinkybes, iš pradžių būtina apžvelgti kitą ne mažiau svarbų Ingres'o paveikslą – „Antiochas ir Stratonikė“ (*Musée Condé*). Tai reikšmingiausias dailininko kūrinys, nutapytas jam antrąsį viešint Romoje. 1839-ųjų spalį žurnalas „L'Artiste“ entuziastingai pranešė, jog prancūzai laukia atvykstant „epinio“ pa-

veikslas iš Romos. „Tylos! Tegu gatvės bus nuklotos gėlėmis! Tegu namai bus išpuošti vėliavomis! Tegu kariai čiumpa ginklus! Tegu patrankos šauna aukštai! Paryžius laukia vienos gražiausių pasaulio moterų, pono Ingres'o Stratonikės!“⁵ Likimo ironija: nepaisant spaudos fanfarų, drobė mieste nepasirodė iki 1840-ųjų liepos. Tačiau kodėl ji sukėlė tokį šurmuli? Viskas prasidėjo, kai 1834 metais neapsikentęs Paryžiaus salono žiuri priekaištų, – šie kaltino dailininką siekiant meną gražinti į „kūdikystę“ (ikirenesansinius laikus) bei iškraipant anatomines formas, – Ingres'as uždarė savo studiją, visam laikui atsisakė eksponuoti kūrinius salone ir, sutikęs užimti Prancūzijos akademijos Romoje (*Villa Medici*) direktoriaus postą, išvyko į Italiją⁶. Toje pačioje akademijoje tapytojas 1806–1810 metais studijavo kaip prestižinio *Prix de Rome* (Romos prizo) laimėtojas. Kelionės išvakarėse Prancūzijos sosto įpėdinis Ferdinandas Pilypas, Orleano kunigaikštis (1810–1842), užsakė Ingres'ui nutapyti istorinę drobę „Antiochas ir Stratonikė“, turėjusią tapti pora Paulio Delaroche'o (tikr. Hippolyte de la Roche, 1797–1856) paveiksliui „Kunigaikščio de Guise'o nužudymas“ (*Musée Condé*, 1834)⁷.

Užsiėmęs šios meno institucijos reorganizavimu, tapytojas ėmėsi darbo tik direktoriavimo pabaigoje. Paveikslo tema, kuri autorių domino nuo jaunystės, įkvėpė senovės graikų istoriko Plutarcho (Πλούταρχος, 46–120) veikalas „Bíoi Παράλληλοι“ („Gyvenimai“)⁸. Drobė vaizduoja meilės kankinamą Seleukidų imperijos valdovo Seleuko I Nikatoro sūnų Antiochą, šalia kurio lovos klūpo tėvas. Užfiksuota akimirka, kai dvaro gydytojas pajunta šoktelėjusį karalaičio pulsą, kambarįje pasirodžius jo pamotei Stratonikei, ir suvokia negalavimo priežastį. Pirmuosius siužeto eskizus Ingres'as nupiešė apie 1800-uosius, tad galima manyti, jog pasirinkimą inspiravo jo mokytojas Jacques'as-Louis Davidas (1748–1825), su ta pačia tema 1774 metais laimėjęs geidžiamą *Prix de Rome* stipendiją⁹. Vis dėlto XIX amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje nusprendęs užbaigti nuolat atidėliojamą temą, menininkas viską pradėjo iš naujo.

Puošniuose Renesanso rūmuose, apsuptyuose vaizdin- go sodo, įsikūrusi *Villa Medici* skatino menininkų kūrybinę aistrą. Čia ir pradėta tapyti drobė, laiške skulptoriui Édouard'ui Gatteaux autoriaus pavadinta *grande miniature historique* („didžiąja istorine miniatiūra“)¹⁰, rodo aistringą Ingres'o domėjimąsi Antika. Pati kompozicija, kaip ir Delaroché'o drobėje, individą priešpriešina figūrinei grupei. Šviesos nutvieksta, apmąstymuose panirusi Stratonikė atskirta nuo Antiochą supančios grupės, skandinavios šešėlyje. Kompozicijoje gausu senųjų meistrų kūrybos ženklų; išvelgiame ne tik Davido modelį, bet ir antikinių vazų tapybos, skulptūros bei Pompėjų freskų motyvų. Žinoma, tai nėra vien autoriaus nuopelnas. Sukurti foną jis paprašė jauną architektą, Akademijos studentą Victorą Baltard'ą (1805–1874). Šis, pasitelkęs klasikinių pastatų polichromijos tyrimus, nutapė detalių puošnios romėniškos vilos dekorą, kurį Ingres'as vėliau kelis kartus perkūrė¹¹. Figūroms bei interjero baldų dizainui pasitelkta brolių Balze ir Flandrinų pagalba. Taip siekta kuo autentiškiau perteikti klasikinę istoriją. 1840 metais Romoje apsilankiusi grafienė d'Haussonville, pirmą kartą išvydusi dar nebaigtą kūrinių, beregint atpažino, kad paveikslas sukurtas remiantis Plutarcho veikalo ištrauka, kuri drobėje atspindėjo žiūrovui perteikiamą tam tikrą tapytojo nuotaiką. Savo nepublikuotame „Voyage à Rome en 1840“ („Kelionė į Romą 1840 m.“) tekste ji rašė: „Kompozicija primena Herkulanumo scenas“¹². Tų pačių metų vasarą Tuileries rūmuose parodyta drobė „Antiochas ir Stratonikė“ sulaukė ugningų liaupsų. Nudžiugintas sosto ipėdinis pastebėjo, kad Ingres'as „nugin- klavo savo kritikus ir sukūrė darbą, kuris prancūzų tapybai teikia didžiausios garbės“¹³.

1841 metais Paryžiun grįžusį dailininką užtvindė aukštosios aristokratijos užsakymai. Laiške bičiuliui jis skundėsi: „Visi nori portretų. Šešiams jau atsakiau ar bandau išsisukti, kadangi negaliu jų pakęsti. Ne portretų tapyti sugrįžau į Paryžių“¹⁴. Ingres'o neapykanta portretams išties legendinė. Net kalbėdamas apie grafienės d'Haussonville bei baronienės Betty de Rotchild portretus jis prilygino save galerių vergui, priverstam juos tapyti už nuodėmes. 1842 metų birželio 26 dienos laiške tapytojui François Gilbert'ui ironiškai prakeikė nemėgstamą žanrą: *Vive les portraits! Que Dieu confonde les!..* (Tegyvuoja portretai! Velniai juos rautų!..) ¹⁵. Ir nors keletą užsakymų atmetė, kitus priėmė, iš dalies įsitikinęs, kad yra skolingas jų modeliams, bet labiausiai todėl, kad portretų kūryba garantavo stabilias pajamas, leidžiančias atsidėti mėgstamai veiklai – istorinių paveikslų ir *peinture monumentale* kūrybai.

Kaip minėta, Louise de Broglie, grafienė d'Haussonville (1818–1882), su Ingres'u susipažino Romoje, kur jo studijoje susižavėjo paveikslu „Antiochas ir Stratonikė“ (ypač Stratonikės figūra), todėl lygiai tuo pačiu metu kaip tapytojas, grįžusi į Paryžių, pakvietė jį pas save. Tai mini grafienės mokytojas, žurnalistas Ximénėsas Doudanas (1800–1872): „Vakar kartu su ponu Ingres'u pietavome pas ponią d'Haussonville“¹⁶. Visi žinojo, kad pirmasis užsakymas, kuriam dailininkas atsidėjo grįžęs iš užsienio, buvo nutapyti išvaizdų sosto ipėdinį. Tad orleanistų režimą palaikančiai aukštuomenei tapo prestižo reikalu turėti Ingres'o sukurtą portretą. 1842-ųjų vasarą

šia proga bene pirmoji pasinaudojo grafienė. Kunigaikštytė Louise de Broglie priklausė iškiliausiai Prancūzijos diduomenės šeimai. Negana to, istoriografijoje ji pristatoma kaip *Académie française* narių duktė, žmona, motina ir sesuo, pabrėžiant aukštą jos padėtį visuomenėje¹⁷. Jos prosenelis buvo Jacques'as Neckeris (1732–1804), Prancūzijos karaliaus Liudviko XVI (1754–1793) finansų ministras, senelė – žymioji XIX amžiaus pradžios prancūzų-šveicarų rašytoja, Napoleono priešininkė Germaine de Staël (*dit. Madame de Staël*, 1766–1817). Tad mergaitę nuo mažens supo kultūra. Ji gyrėsi vaikystėje perskaičiusi visas naujas knygas, lankiusi naujausius spektaklius, operą ir išsakydavusi aiškesnę nei daugelio kritikų požiūrį¹⁸. Puikiai skambino pianinu (pažinojo Fryderyką Chopiną), talentingai liejo akvareles. Kita vertus, merginą slėgė graži išvaizda: „Man buvo lemta apgauti, pritraukti, suvilioti ir galiausiai priversti kentėti visus, siekusių manyje savo laimės“¹⁹.

Sulaukusi aštuoniolikos, ji iškėjo už diplomato, istoriko Bernard'o de Clérono, grafo d'Haussonville'io (1809–1884). Sprendimą nuotaka pagrindė taip: „Norėjau iškėti jauna ir užimti puikią vietą visuomenėje. Tai buvo vienintelė priežastis, kodėl už jo iškėčiau“²⁰. Nors retkarčiais grafienė būdavo kandi ir šiurkšti, bet dažniau – sąmojinga ir linksma. Po jungtinių atsiskleidė literatūrinis moters talentas. XX amžiaus pabaigoje atrasti memuarai šiandieniam skaitytojui atrodo įdomesni nei kiti kūriniai, bet juose atsiskleidžia universali didikės erudicija. Grafienė d'Haussonville – penkių knygų (prašoma sutuoktinio, išleido anonimiškai) ir keliolikos nepublikuotų, plataus spektro rankraščių autorė. Slėpti tapatybę vertė gvildenamos temos, kurios būtų pakenkusios politinei vyro karjerai: pavyzdžiui, airių nacionalisto Roberto Emmeto biografija, feminizmo apraiškos knygoje „Les derniers années de Lord Byron“ („Paskutiniai lordo Bairono metai“, 1874). Visi šie charakterio bruožai atsispindi Ingres'o portrete. Tiesa, 1838 metais su prašymu nutapyti žmoną grafas iš pradžių kreipėsi į rūmų dailininką Franzą Xaverą Winterhalterį (1805–1873)²¹, bet elegantiška, atgimusio rokoko stiliaus tapyba garsėjantis menininkas būtų sukūręs gražų, tačiau vargiai įsimenantį portretą.

Išlikusios gausios eskizinės studijos šiandien leidžia tiksliai atkurti grafienės d'Haussonville portreto kūrimo eigą. Tai buvo ilga ir kankinanti užduotis, nes darbą nutraukdavo moters kelionės ar nėštumo laikotarpis. Savo mokiniui Amaury-Duvaliui (tikr. Eugène-Emmanuel-Amaury Pineu-Duval, 1808–1885) Ingres'as prisipažino, kad pasaulyje nėra nieko sunkiau kaip nutapyti moters portretą. „To negalima padaryti. <...> Užtenka priversti ją verkti“²². Pirmosios drobės užuomazgos – dailininkui netipiškame ovalios formos eskize (Jano Krugiero galerija, Ženeva), kuriuo norėta sutrumpinti sudėtingą komponavimo kelią bei kliautis fotografijai artimu modelio atvaizdu. Neįprasta tapybine technika sukurtas *ébauche* sufleruoja, kad Ingres'as mėgino perkelti fotografijai artimą pozuotojos įvaizdį tiesiai ant drobės. Čia apstu galutiniam portrete jau pažįstamų bruožų: pakreipta galva, laisvai susegti plaukai, smakrą liečiantis smilius. Tai flirtuojanti Louise, pasitikinti gebėjimu žavėti, bet sustingusi nuobodžia poza. XX amžiaus britų meno istorikai Aaronas Scharfas



Jean-Auguste-Dominique INGRES. Louise de Broglie, grafienės d'Haussonville, portreto studija. 1843–1844. Popierius, pieštukas. 37 x 18,6 cm. © The Frick Collection

ir Williamas Hauptmanas manė, jog ruošdamasis Ingres'as vadovavosi fotografijos principais²³. Tam pritaria vokiečių meno istorikas profesorius Uwe Fleckneris, įsitikinęs, kad eskizas greičiausiai kurtas pagal dagerotipą. Metropoliteno muziejaus katalogas šias prielaidas atmeta, nes pirmieji dagerotipai atsirado tik 1839 metais, o jų kompoziciniai principai liudija dagerotipininkus dirbus pagal tapytojų specifiką.

Ilgai priešišku laikytas dailininkų ir ankstyvosios fotografijos santykis šiandien sulaukia išsamesnių tyrimų. Antai 2008–2009 metais *Musée national Eugène-Delacroix* (Paryžius) organizuota paroda „Delacroix et la photographie“ pristatė Ingres'o konkurento Eugène'o Delacroix (1798–1863) turėtą bei sykiu su fotografu Eugène'u Durieu kurtą fotografinių aktų kolekciją²⁴, dailininko priklausymą pirmosios fotografijos draugijos *Société héliographique* steigėjų grupei

ir kt²⁵. Fotografiją tapybos procese pasitelkdavo, su žymiais fotografais artimai bendravo Lietuvos dailininkai Kanutas ir Boleslovas Ruseckai²⁶. Tad prancūzų fotografijos istorikės Anne de Mondenard tvirtinimas, jog Ingres'as buvo ankstyvosios fotografijos šalininkas²⁷, skamba įtikinamai. Juoba kad šią naują techniką jis naudojo tarpiniame tapybos etape bei įamžindamas užbaigtus kūrinius. Deja, Ingres'as buvo nepatenkintas *ébauche* kompozicija, todėl sumanymo atsisakė ir griebėsi įprastų eskizinių studijų. Patį *ébauche* sunaikino, užtepdamas dažų sluoksniais, o gyvenimo pabaigoje atidavė mokiniui Raymond'ui Balze (1818–1909). Iki 1882-ųjų šis pašalino tris tamsių dažų sluoksnius ir išvydo vaiduoklišką siluetą, kurį pardavė d'Haussonville'ių šeimai²⁸.

Naują etapą Ingres'as pradėjo tipiškais greitais eskizais, tačiau veikiai darbas tapo detaliu modelio tyrimu. Du piešiniai, saugomi *Musée Ingres* (Montobanas, Prancūzija), vis dar susiję su *ébauche*. Vienas jų, iš dalies sugadintas, vaizduoja dvi modelio studijas iš skirtingų perspektyvų. Iš dešinės moteris rankomis gniaužia kėslo atlošą, bet šios unikalios pozos atsisakyta, ir to paties lapo kairėje ji jau dešine ranka pasirėmusi smakrą, o kairiąją apėmusi taliją²⁹. Nuo tada kėdės motyvas išnyksta. Kitas išskirtinis piešinys, saugomas *Musée Bonnat-Helleu* (Bajona), yra vienintelis pavyzdys, kur grafienės rankos sukryžiuotos, o vilkima suknelė daugiau niekur nepavaizduota³⁰. Pažymėtina, jog atsisakęs *ébauche* tapytojas beregint pakeitė modelio stovėsenos perspektyvą iš kairės į dešinę. Vis dėlto sunkiausia buvo kompozicijoje įterpti moters atspindį veidrodyje.

Veidrodžio motyvas Ingres'o kūryboje pirmą kartą pasirodo Madame de Senonnes portrete (Nanto meno muziejus, 1814) ir, matyt, buvo pasiskolintas iš 1799 metais Davido organizuotos žymiosios komercinės parodos „Sabinės“ instaliacijos³¹. Taigi Ingres'as šioje drobėje jau aiškiai suvokė kompozicinę strategiją, kuri tęsis vėlesniuose moterų portretuose: prabangiame interjere įsitaisiusi dama priešais veidrodį, kuriame atspindi jos atvaizdas. Po daugiau nei trisdešimt metų veidrodis atsiras grafienės d'Haussonville portrete. Be to, Montobano eskize dailininkas eksperimentavo su įvairiais žiūros taškais. Tokį fenomeną Munhallas aiškino: „Tarsi medžiotojas, sėlinantis prie savo aukos, Ingres'as juda iš šono į šoną priešais subjektą, vertindamas Louise atvaizdo efektą, kai ji tampa koketiška iš kairės ir oficiali iš dešinės“³². Tai vizuali citata, nes keičiantis regos kampui kuriama kitoniška modelio laikysena. Be to, trečiasis atvaizdas kur kas žemesniame lygyje nei kiti, tad dailininkas žvelgia į pozuotoją iš viršaus.

Ingres'o kūrybos savitumą atskleidžia ir grafienės galvos studija. Eskize (*Musée Ingres*) modelio veidas mirga smulkmeniškais pastabomis, kurios tapytojui atrodė svarbios imantis darbo, pvz., *les prunelles plus petites* (akių lėliukės mažesnės), *nez plus serré* (nosis siauresnė), *menton plus fin* (smakras aštresnis). Kokia jų prasmė? Viena vertus, sukurti kuo realistiškesnį portretą, kita vertus, siekti meninio tobulumo³³. Be to, sunkumų kėlė apdaro fasonas. Daugumoje piešinių grafienė dėvi suknelę ilgomis, plačiomis arba trumpomis rankovėmis, kartais aukšta apykakle. Profesoriaus Paulo Sachso kolekcijos eskize ji apsigobusi šaliu. O Foggo



Jean-Auguste-Dominique INGRES. Louise de Broglie, grafienės d'Haussonville, portretas. 1845. Drobė, aliejus. 131,8 × 92,1 cm.
© The Frick Collection

meno muziejaus (Kembridžas, JAV) piešinyje regime pačios Louise charakterio virsmą. Tai nebe valiūkiška, o brandi asmenybė, truputį pravertomis lūpomis ir papilnėjusia figūra. Veidas taisyklingo ovalo formos, simetriškai perskirti plaukai sudaro pusapskritimą, kompoziciškai artimą veidui³⁴. Vis dėlto prireiks dar vieno eskizo (Britų muziejus)³⁵, kol Ingres'as galiausiai atras tinkamą įvaizdį.

Frick Collection eksponuojama drobė vaizduoja paprastą, bet elegantišką, žydro šilko suknele vilkinčią grafiene, atsišliejusią į židinio atbrailą, virš kurios kabo veidrodinis auksuotais rėmais. Jame atsispindi moters pakaušis bei sprandas. Ant židinio stovi europietiškos ir azijietiškos vazos, Sevro porceliano vazonai su žydinčiomis pavasarinėmis gėlėmis³⁶. Iš šonų didikę supa du krėsiai, apmušti baltu damastu, kad derintųsi prie sienos panelio. Svajinga poza sustingusi moteris, kaire ranka laisvai parėmusi palenktą galvą, meiliai žvelgia į žiūrovą. Tiksliau – jos laikysena atkartoja Stratonikės figūrą. Dauguma ekspertų sutaria, jog Seleukidų karalienei įkūnyti Ingres'as pasirinko Pudicitios – Senovės Romos kuklumo personifikacijos – skulptūrą (II a., Vatikano muziejus)³⁷. Ji buvo išimtinai matronų garbinama. Kita vertus, amerikiečių meno istorikė Sarah Betzer rašo, esą tapytojas kopijavo 1818–1822 metais Pompėjų maisto turguje (*macellum*) aptiktą freską, vaizduojančią Penelopę³⁸. O Andrew Ritchie manymu, tai aliuzija į Senovės Graikijos lyrinės poezijos mūzą Polihimniją, kuri vėl sušmėžuoja drobėje „Mūzų gimimas“ (Luvras, 1856). Aišku viena: charakteringai smakrą parėmusi ranka, padėta ant kitos rankos riešo, žymi klasikinę senovės graikų ir romėnų mene gedulo gestą. 1833 metais prancūzų archeologas Desiré-Raoul Rochette'as (1790–1854) siejo jį su Romos matronų laidotuvių skulptūromis, o rankų gestą – su gedulingu atsisveikinimu su mirusiuoju³⁹. Bet kodėl taip nutapyta grafiene? Munhallo įsitikinimu, tai galėjo sufluoti moters pomėgi senienoms arba Ingres'o mėginimą kūrini netiesiogiai paversti „modernia paslėpto portreto versija, kai tapytojai moteris vaizduodavo lyg deives, alegorines figūras“⁴⁰. O galbūt mįslinga grafienės išraiška reiškia tik viena – jaunos, naujųjų laikų matronos kuklumo idealą?

Amžininkai nesutaria, kaip greitai Ingres'as tapė portretą. Meno kritikas Théophile'is Silvestre'as rašė: „Kartais atrodo, jog jis nusikrato savo nelemto lėtumo: pakako kelių valandų, kad nutapytų modelio rankas neužbaigtam ponios d'Haussonville portretui“⁴¹. Ši citata liudija, jog tapytojas samdė pozuotoją ilgomis sesijoms, nes šios trikdė didikę: „Per paskutines devynias dienas Ingres'as tapė tik vieną ranką“⁴². Manoma, jog eskizus dailininkas piešė užsakovų svetainėje *Hôtel d'Haussonville*, o drobę – savo studijoje *Institut de France*, tai išduoda erdvėje tvyranti šalta, šiaurinė šviesa. Tačiau kokia tai patalpa ir ką joje veikia modelis?

Munhallas paveikslą interpretavo kaip moters sugrįžimą į privačią erdvę, savo poilsį buduare. Tai esą rodo ant krėslo gulintys kašmyro šalis, nosinė, o ant židinio – apversti teatro žiūronai, rankinė bei penkios vizitinės kortelės. Teiginį dar labiau sustiprina pozuotojos garderobas. Paprasta šilkinės taftos suknelė derėjo popietės tualetui (*robe de petit dîner*), nes dieną ji greičiausiai būtų nešiojusi skrybėlę, kurios tapytojas nebūtų užmiršęs įkomponuoti. Kukli šukuosena,

raudonas kaspinas, papuošalai (turkiu inkrustuota apyrankė, žiedas *à la Cléopatre*) pabrėžia moters rafinuotumą. Realybėje grafiene garsėjo abejingumu išvaizdai, todėl nutapyta su nebemadinga suknele⁴³. Tai ypač ryšku lyginant jos ir svainės Pauline de Broglie⁴⁴ portretus. Be to, XIX amžiaus viduryje operoje skrybėlės jau nebebuvo dėvimos, moterys atvykdavo su šukomis ar kaspinais šukuosenose, lygiai kaip vaizduojama portrete⁴⁵. Tad grafiene, matyt, grįžo iš mėgstamos operos ir, prieškambariye aptikusi svečių paliktas korteles, atsinešė jas į buduarą. Beje, tipiškas Ingres'o kūrybai anatomicinis iškraipymas idealiai atsiskleidžia žvelgiant į suknelę. Dešinė grafienės ranka „auga“ ne iš peties, kaip liepia anatomija, bet iš torso vidurio. Galop veidrodinis atspindi ne kambario gilumą, o tik daiktus ant židinio, nekuria „realios“ ir atvirkštinės erdvių skirtybės. Užuoat vaizdavęs kambario foną, tapytojas pagausina daiktų ant židinio. Meno istorikas Robertas Rosenblumas pastebėjo, jog Ingres'o darbas „atrodo primityvesnio, rudimentinio stiliaus, savotiška atbulinė Darvino evoliucija, tolstanti nuo sunkiai iškovotų renesanso ir baroko tapybos gudrybių“⁴⁶. Tai Ingres'o žingsnis ankstyvojo modernizmo link.

Apie darbo baigtį Ingres'as pranešė 1845 metų birželio 28 dieną bičiuliui Charles'ui Marcotte'ui: „Užbaigiau tą praigaistingą portretą, kuris, pailsęs mane kankinti, sulaukė, per keturias ekspozicijos dienas *chez moi*, didžiausios sėkmės“⁴⁷. Palengvėjimas tapytoją užplūdo, kai drobę palankiai įvertino grafienės šeima. „Tėvai, draugai, o visų pirma mylintis tėvas [kunigaikštis de Broglie] buvo sužavėti“⁴⁸. Kartu su modeliu į studiją atvyko net buvęs Prancūzijos ministras pirmininkas Adolphe'as Thiersas (1797–1877), kuris pareiškė: „Ponas Ingres'as turi būti įsimylėjęs jus, kad šitaip nutapytų“⁴⁹. Vis dėlto pats dailininkas optimizmu netryško, įsitikinęs, jog kaip reikiant grafienės gracijos neįstengė perteikti. Tiesa, kūriny patiko ne visiems, Doudanas rašė: „Ponas Raulinas kaip galėdamas gina portretą nuo visuotinių išpuolių“⁵⁰. Neilgai trukus Ingres'as trumpam išvyko į Dampjerą, o drobę paliko studijoje, nes grįžęs ketino nulakuoti. Nežinoma, ar sugrįžęs jis iškart ją atidavė d'Haussonville'ių šeimai, bet 1846 metų pradžioje portretą įtraukė į naujos parodos sąrašą *galerie Bonne-Nouvelle*. Čia pristatyti didieji figūriniai paveiksiai „Antiochas ir Stratonikė“, „Didžioji Odaliska“, „Edipas ir Sfinksas“ bei trys portretai. Kritikų atsiliepimai buvo nuspėjami, nors grafienės atvaizdas sulaukė ypatingo dėmesio.

Realizmo šalininkas Théophile'is Thoré (1807–1869) pastebėjo: „Ponios d'Haussonville portretas pristato naują pono Ingres'o talento aspektą. Čia tapytojas siekė gracijos ir žavesio, buvo dosnus detalių <...> ko šykšti vyrų portretuose. Bet jo maniera šioms smulkmenoms netinkamai pritaikyta“⁵¹. Tačiau poetas Charles'is Baudelaire'as (1821–1867) mėgavosi atkakliu ir aistringumu dailininko meistriškumu: „Ingres'as kuria portretus, galinčius varžytis su geriausiomis Romos skulptūromis“⁵². Tai nėra tuščia frazė, nes tapytojas kūrė portretus atsižvelgdamas į vokiečių menotyro pradaininko Johanno Joachimo Winckelmanno (1717–1768) „kilnaus paprastumo ir ramios didybės“ prioritetus. O pačią tapybą apibūdino skulptūrinėmis frazėmis. „Iš esmės mes nesielgiame kaip skulptoriai, bet turime kurti skulptūrinę tapybą.“⁵³

Vis dėlto užvis labiau Baudelaire'as dievino moterų atvaizdus: „Ingres'as kreipiasi į gležniausią moterų grožį su chirurgo užsidegimu. Jisai su mylimojo nuolankumu seka subtiliaisiais jų formų bangavimais. Ponios d'Haussonville portretas yra gilaus patrauklumo kūrinys“⁵⁴. Portretą autorius taip pat pristatė monumentalioje 1855 metų Tarptautinėje parodoje (*L'Exposition universelle*), kur eksponavo garbingiausioje salės vietoje, žemiau „Homero apoteozės“ (Luvras, 1827). 1867 metais šeima paskolino drobę didžiajai Ingres'o memorialinei retrospektyvai. Kaip tik čia meno kritikas Charles'is Blancas grafiinės portreto stilių praminė bėgančių Ingres'o metų atspindžiu. „Esame priešais vieną vaizdinių, pasirodančių sapnuose, kuriuose jungiasi labai aiškios detalės ir išblukusi visuma“⁵⁵.

Vis dėlto šis portretas turėjo poveikio daugeliui būsimų dailininkų. Pirmiausia, identiška modelio stilistika regima Ingres'o mokinių kūryboje. Ištikimas *maître* sekėjas Hippolyte'as Flandrinas (1809–1864) taip pozuojančią nutapė savo žmoną Aimée, kito mokinio – Victorio Mottezo (1809–1897) nedatuotame „Madame Reynart, née de Reyniac portrete“ susilieja pagrindiniai „Madame Moitessier“ ir „Comtesse d'Haussonville“ portretų elementai. 1869-aisiais didžiausias Ingres'o garbintojas, impresionistas Edgaras Degas (1834–1917) ta pačia poza stovinčią tėvo kabinete nutapė seserį Térèse de Gas Morbili – nors savo modeliui suteikė tipišką nerimo išraišką, priešingą santūriam Ingres'o žavesiui.

XIX amžiaus viduryje Paryžiuje grafiinės d'Haussonville namai garsėjo įtakingu salonu, kur burdavosi tapytojai, muzikai, literatai, pavyzdžiui, Delacroix, sopranas Pauline Viardot, kompozitorius Charles'is Gounod. Čia, pagrindiniame kambaryje, iki aristokratės mirties kabėjo Ingres'o paveikslas⁵⁶. Tačiau moters ir jos portreto panašumas laikui bėgant nyko. Kai grafinę aplankė rašytojas Prosperas Mérimée (1803–1870), jį šokiravo moters pokyčiai. Kadaiše grožio etalonu tituluota dama dabar buvo labai sustorėjusi, rauptų sudarkytu veidu bei vos keliais plaukais, kuriuos šukavosi įprasta mada, tad rašytojas šmaikštavo: „Matome... jos galvos viduryje *la rue de la Paix*“⁵⁷. Kaip vėliau pasakojo draugams, Louise, nevengdama aštraus sąmojo, pirmiausia užsipuolė imperatorių neturint smegenų, o tada imperatorienę dėl nepatrauklių pečių. Į tai Mérimée, aukštas Napoleono III vyriausybės pareigūnas, atsakė: „Karalienė yra viena iš nedaugelio damų, per pastaruosius metus nepriaugusi daug svorio“⁵⁸. Užvaldyta mirties bei kūno irimo kulto (sukelto paauglės sesers mirties), Louise testamente pažymėjo, kad norėtų būti balzamuota ar kremuota, nes tai būtų poetiška kūno baigtis. Ji taip mėgo Ingres'o portretą, kad testamentu, vardydama dukrai paliekamus daiktus, užrašė jį antru numeriu po rūmų Šveicarijoje (*Château de Coppet*). Jai mirus sutuoktinis užsakė portreto kopiją, kuri Paryžiuje pakeitė originalą, išvežtą į *Château de Coppet*. Greičiausiai 1899-ųjų pabaigoje dvare apsilankęs rašytojas Marcelis Proustas (1871–1922) matė ir svetainėje kabėjusį garsųjį paveikslą. Literatas svečiavosi norėdamas geriau pajusti *madame de Staël* literatūrinę atmosferą, todėl išlandžiojo visas dvaro kertes⁵⁹. Portretas dvare kabojo iki jauniausio grafiinės sūnaus Paulio-Gabrielio d'Haussonville'io (1843–1924) mirties. Siekdami



Jean-Auguste-Dominique INGRES. Louise de Broglie, grafiinės d'Haussonville, portreto piešinys graviūrai. 1861. Popierius, pieštukas. 27,6 x 20,4 cm. Leidimas publikuoti suteiktas RISD Museum, Providence. © Museum Appropriation Fund

kompensuoti dvaro išlaidas, palikuonys pardavė drobę prancūzų meno prekiautojui, meno istorikui Georges'ui Wildensteinui (1892–1963)⁶⁰, iš kurio firmos *Wildenstein & Co* 1927 metais ją įsigijo Helen Clay Frick už 125 tūkstančius dolerių (dabar – 1,5 milijono dolerių)⁶¹ ir taip prijungė prie būsimo muziejaus kolekcijos.

Marius VYŠNIAUSKAS

¹ The Frick home becomes \$40,000,000 art museum // *Life*. – December 27, 1937, vol. 3, N. 26, p. 30. (Žiūrėta 2021-04-14) LIFE - Google knygos

² Amy LIFSON. All the art // *Humanities*. – March / April 2012, vol. 33, N. 2. (Žiūrėta 2021-04-14) All the Art | The National Endowment for the Humanities (neh.gov)

³ Jean Auguste Dominique INGRES. Louise de Broglie, Comtesse d'Haussonville, portretas. 1845, drobė, aliejus, 131,8 × 92,1 cm, *Frick Collection*, N. 1927.1.81 (Žiūrėta 2021-04-14) Comtesse d'Haussonville – Works – collections.frick.org

⁴ Ingres and the Comtesse d'Haussonville. November 19, 1985 to February 16, 1986 (Žiūrėta 2021-04-14) Past Exhibition: Ingres and the Comtesse d'Haussonville | The Frick Collection

⁵ *L'Artiste*, Octobre 27, 1839, cit. pagal: Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012, p. 99.

⁶ AMAURY-DUVAL. *L'atelier d'Ingres: souvenirs*. – Paris: G. Charpentier, 1878, p. 160.

⁷ Uwe FLECKNER. *Masters of French Art. Jean-Auguste-Dominique Ingres*. – Rheinbreitbach: H.F. Ullmann, 2007, p. 90–91.

- ⁸ Henry S. FRANCIS. Jean Auguste Dominique Ingres: Antiochus and Stratonice // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. – April 1968, vol. 55, N. 4, Cleveland Museum of Art, p. 106.
- ⁹ Ten pat, p. 107.
- ¹⁰ Henri DELABORDE, Auguste Achile MORSE. Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître. – Paris: Plon, 1870, p. 216.
- ¹¹ Uwe FLECKNER. Masters of French Art. Jean-Auguste-Dominique Ingres... p. 91.
- ¹² Louise D'HAUSSONVILLE. Voyage à Rome en 1840, cit. pagal: Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 100.
- ¹³ Uwe FLECKNER. Masters of French Art. Jean-Auguste-Dominique Ingres... p. 96.
- ¹⁴ Amy Fine COLLINS. Reviewed Work: Ingres and the „Comtesse d'Haussonville“ by Edgar Munhall // *Woman's Art Journal*. – Spring-Summer, 1987, vol. 8, N. 1, Woman's Art Inc, p. 50.
- ¹⁵ Portraits by Ingres: Image of an Epoch / Red. Gary Tinterow, Philip Conisbee. – New York: Harry N. Abrams, 1999, p. 416.
- ¹⁶ Ximénès DOUDAN. Mélanges et lettres – Paris: Michel Lévy Frères, 1878, vol. 3, p. 90.
- ¹⁷ Any WERLY. Progression of the portrait: Ingres and Comtesse d'Haussonville. Essai. – 2011, vol. 9, article 43, p. 159.
- ¹⁸ John RUSSELL. Art view; Ingres's a portrait of a lady is the mirror of an age // *The New York Times*. – November 24, 1985. (Žiūrėta 2021-04-23) ART VIEW; INGRES'S PORTRAIT OF A LADY IS THE MIRROR OF AN AGE – *The New York Times* (nytimes.com)
- ¹⁹ Comtesse d'Haussonville // Frick Collection. (Žiūrėta 2021-04-28) Comtesse d'Haussonville – Jean-Auguste-Dominique Ingres – Google Arts & Culture
- ²⁰ Portraits by Ingres: Image of an Epoch / Red. Gary Tinterow, Philip Conisbee... p. 402.
- ²¹ Amy Fine COLLINS. Reviewed Work: Ingres and the „Comtesse d'Haussonville“ by Edgar Munhall... p. 50.
- ²² John RUSSELL. Art view; Ingres's portrait of a lady is the mirror of an age // *The New York Times*. – November 24, 1985.
- ²³ Aaron SCHARF. Art and photography. – London: Allen Lane, 1968, p. 27; William HAUPTMAN. Ingres and photographic vision // *History of photography*. – 1977, vol. 1, issue 2, p. 121–122.
- ²⁴ Savo dienoraščiuose Eugène'as Delacroix užsimena, kad 1861 m. įsigijo fotografo Charles'io Marcville'io darytas fotografijas pagal Ingres'o eskizus // Eugène DELACROIX. *Journal (1822–1857)* / Ed. par Michèle Hannoosh. – Paris: José Corti, vol. 1, 2009, p. 707.
- ²⁵ Delacroix et la photographie. Exposition. Dossier de presse, p. 8. (Žiūrėta 2021-04-28) DPDelacroix.pub (musee-delacroix.fr)
- ²⁶ SALVE, Italia! / Sudarė Margarita Matulytė. – Vilnius: UAB Adomo Jakšto spaustuvė, 2004, p. 15.
- ²⁷ Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 90.
- ²⁸ Edgar MUNHALL. Ingres and the Comtesse D'Haussonville. – New York: The Frick Collection, 1985, p. 56.
- ²⁹ Andrew RITCHIE. The evolution of Ingres's portrait of the comtesse D'Haussonville // *The Art Bulletin* – September, 1940, vol. 22, N. 3, p. 121.
- ³⁰ Ten pat.
- ³¹ Julia FIORE. 200 Years before Kusama's Infinity Room, Jacques-Louis David Invented the Immersive Installation // *Artsy* – Discover Fine Art – December 28, 2018. (Žiūrėta 2021-04-30) 200 Years before Kusama's Infinity Room, Jacques-Louis David Invented the Immersive Installation – *Artsy*
- ³² Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 36.
- ³³ Andrew RITCHIE. The evolution of Ingres's portrait of the comtesse D'Haussonville... p. 124.
- ³⁴ Uwe FLECKNER. Masters of French Art. Jean-Auguste-Dominique Ingres... p. 113.
- ³⁵ Study for „Comtesse d'Haussonville,“ ca. 1845. (Žiūrėta 2021-04-30) drawing | *British Museum*
- ³⁶ Ганс ЭБЕРТ. Жан-Огюст-Доминик Энгр. Семнадцать цветных таблиц и сорок три черно-белых иллюстраций. – Берлин: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984, p. 63.
- ³⁷ Vatikano muziejuje eksponuojama skulptūra yra senesnės – IV a. pr. Kr. Senovės Graikijos Aidos skulptūros kopija. Cit. pagal: Amy Fine COLLINS. Reviewed Work: Ingres and the „Comtesse d'Haussonville“ by Edgar Munhall... p. 50.
- ³⁸ Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 99.
- ³⁹ Ten pat, p. 100.
- ⁴⁰ Amy Fine COLLINS. Reviewed Work: Ingres and the „Comtesse d'Haussonville“ by Edgar Munhall... p. 50.
- ⁴¹ Théophile SILVESTRE. Histoire des artistes vivants français et étrangers – Paris: E. Blanchard, 1856, p. 28.
- ⁴² Portraits by Ingres: Image of an Epoch / Red. Gary Tinterow, Philip Conisbee... p. 406.
- ⁴³ Amy Fine COLLINS. Reviewed Work: Ingres and the „Comtesse d'Haussonville“ by Edgar Munhall... p. 50.
- ⁴⁴ 1853 m. kunigaikštienės Pauline de Broglie portretą nutapė ir Jeanas Auguste'as Dominique'as Ingres'as: nuo 1958 šis portretas eksponuojamas Metropoliteno meno muziejuje (Niujorke).
- ⁴⁵ Uniformes civil français, cérémonial, circonstances, 1750–1980. – Paris: Musée de la Mode et du Costume, 1982, p. 95.
- ⁴⁶ Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 38.
- ⁴⁷ Henri DELABORDE. Ingres: Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine. – Paris: Henri Plon, 1870, p. 250.
- ⁴⁸ Ten pat.
- ⁴⁹ Charles BLANC. Ingres: sa vie et ses ouvrages. – Paris: Jules Renouard, 1870, p. 145.
- ⁵⁰ Ximénès DOUDAN. Mélanges et lettres, vol. 3, p. 172.
- ⁵¹ Théophile THORÉ. Le Salon de 1846. – Paris: Alliance des arts, 1846, p. 58–59.
- ⁵² Charles BAUDELAIRE. Curiosités Esthétiques. – Paris: Michel Lévy, 1868, p. 145–146.
- ⁵³ Sarah E. BETZER. Ingres and the studio. Women, painting, history... p. 64.
- ⁵⁴ Charles BAUDELAIRE. Curiosités Esthétiques... p. 145.
- ⁵⁵ Charles BLANC. Ingres: sa vie et ses ouvrages... p. 144.
- ⁵⁶ Eugène DELACROIX (1822–1857). *Journal*, ed. par Michèle Hannoosh... p. 1007.
- ⁵⁷ Portraits by Ingres: Image of an Epoch / Red. Gary Tinterow, Philip Conisbee... p. 411.
- ⁵⁸ Ten pat.
- ⁵⁹ William C. CARTER. Marcel Proust. A life. – New Haven: Yale University Press, 2013, p. 276–277.
- ⁶⁰ The 1931 Wildenstein & Co. Building - 19-21 East 64th Street // Daytonian in Manhattan, (žiūrėta 2021-05-08) Daytonian in Manhattan: The 1931 Wildenstein & Co. Building - 19-21 East 64th Street (daytoninmanhattan.blogspot.com)
- ⁶¹ Christopher KNIGHT. Critic's Notebook: Ingres' 'Comtesse d'Haussonville' @ Norton Simon Museum // *Los Angeles Times*. – November 2, 2009 (žiūrėta 2021-05-08) Critic's Notebook: Ingres' 'Comtesse d'Haussonville' @ Norton Simon Museum | *Culture Monster* | *Los Angeles Times* (latimes.com)

Nijolė BULOTAITĖ, Loreta SKURVYDAITĖ

VILNIAUS PAVELDO PUOSELĖTOJAS

MENININKAS, RESTAURATORIUS JURGIS HOPENAS

Jurgis HOPENAS (Jerzy Hoppen, 1891–1969) – primirštas menininkas, restauravęs Vilniaus universiteto bibliotekos Pranciškaus Smuglevičiaus ir Joachimo Lelevelio sales XX a. pradžioje, ištapęs Perlojos, Lentvario bažnyčias, Švč. Sakramento koplyčią Vilniaus arkikatedroje, grafikos kūriniuose įamžinęs ne vieną Vilniaus paveldo objektą. Šiandien jis mums labiau žinomas kaip grafikas ir Stepono Batoro universiteto Dailės fakulteto dėstytojas. Jo ofortų ciklas „Senasis Vilnius“, kurį sudaro trys aplankai, sulaukė pripažinimo ne tik Lenkijoje, bet ir plačiau. Tada jo kūrinių įsigijo ir Europos muziejai (Britų muziejus, Paryžiaus Nacionalinė biblioteka etc.), apie jį buvo rašoma Vilniaus spaudoje. Menininkas dalyvavo parodose Lenkijoje ir užsienyje. Grąžinus Vilnių Lietuvai, Hopenas dirbo naujai organizuotame Dailės muziejuje, tvarkė dailės rinkinius, dėstė piešimą jau lietuviškame Dailės institute. Antrojo pasaulinio karo metu dirbo Lietuvoje, su kolegomis bei mokiniais išpuošė Lentvario ir Perlojos bažnyčias, dėstė Lietuvos dailės akademijoje. Į Lenkiją, Torunę, išvyko 1946, ir nuo tada apie jo tolesnę veiklą, kūrybą Lietuvoje buvo nedaug težinoma. Šiame straipsnyje Vilniaus universiteto bibliotekos darbuotoja Nijolė BULOTAITĖ ir Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto dėstytoja dr. Loreta SKURVYDAITĖ atkreipia dėmesį į jo darbus restauruojant Vilniaus universiteto sales, rūpinimąsi Vilniaus architektūros bei meno paveldu ir jo išsaugojimu.

CARETAKER OF THE VILNIUS HERITAGE
THE ARTIST AND CONSERVATOR JERZY HOPPEN

Jerzy HOPPEN (1891–1969) is a now-forgotten artist, who in the early 20th century restored the Smuglewicz and Lelelew halls in Vilnius University Library, painted the interiors of the Perloja and Lentvaris parish churches and the Chapel of the Blessed Sacrament in Vilnius Cathedral, and recorded several important historical landmarks in Vilnius in his graphic works. Today, he is better known as a graphic artist and a former lecturer in Stephen Bathory University's Faculty of Art. His collection of etchings in three-folders entitled 'Old Vilnius' was acclaimed both in Poland and further afield. His works were acquired by some of the greatest European museums (including the British Museum, and the National Library in Paris), and attracted the attention of the press in Vilnius. He participated in exhibitions both in Poland and abroad. When Vilnius was returned to Lithuania, Hoppen worked in the newly founded Museum of Art, curating art collections. He also lectured on painting at what is now the Lithuanian Institute of Art. He worked in Lithuania during the interwar period. With the help of colleagues and students, he painted the interiors of Lentvaris and Perloja parish churches. Hoppen also lectured at the Vilnius Academy of Art during that time. In 1946, he left for Torun in Poland, and from then few people in Lithuania knew anything about his activity and his creative work. In this article, the researcher of the Library of Vilnius University Nijolė BULOTAITĖ and the lecturer of the History Faculty of Vilnius University dr. Loreta SKURVYDAITĖ look at Hoppen's work in restoring the halls in Vilnius University, and his care for the architectural and artistic heritage of Vilnius and its survival.

Spalvinga ir gana paslaptinga Jurgio Hopeno asmenybė kiek primiršta Lietuvoje, nors Vilnius ir Vilniaus krašto architektūra, paveldas jam labai rūpėjo, paliko ryškų pėdsaką jo kūryboje ir gyvenime.

Jurgis Hopenas gimė 1891 metais Kaune, kuris tada priklausė Rusijos imperijai. Įstojo į Krokuvos dailės akademiją, bet prasidėjęs karas nutraukė studijas. Mobilizuotas atsidūrė Peterburge, studijavo senųjų meistrų darbų Ermitaže¹. Po revoliucijos 1918-aisiais atsidūrė Kazanėje, kur pagal užsakymą nutapė pirmąjį Rusijoje Karlo Marxo portretą iš nuotraukos. Nuo 1921-ųjų apsigyveno Vilniuje ir tais pačiais metais įstojo į Stepono Batoro universiteto Dailės fakultetą, aktyviai įsijungė į Vilniaus dailininkų draugijos (*Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*) veiklą, dalyvavo parodose. Nors nebaigęs mokslų, dėstė Menų mokykloje, gimnazijoje. Dirbo Vilniaus operos dekoratoriumi, knygų iliustratoriumi, kūrė banknotų projektus Lenkijos bankui. Hopenas tapė ir raizgė, o nuo trečiojo dešimtmečio vidurio grafika tapo pagrindine jo meninės veiklos sritimi². Jo studijos dėl daugybės darbų užsitęsė iki 1934 metų. Dar nebaigęs jų 1931-aisiais pakviečiamas dirbti universitete. 1937 metais užima docento vietą, netrukus vadovauja Grafikos ir taikomosios dailės katedrai.

Hopeno veikla buvo labai įvairi. Įtakos jam turėjo ilgametis Dailės fakulteto dekanas, talentingas dailininkas Ferdinandas Ruščicas. Hopenas pasireiškė ne tik kaip tapytojas, grafikas, pedagogas, bet ir kaip paveldo puoselėtojas, fotografas, restauratorius.

Valstybinė paveldo apsaugos struktūra XX amžiaus pradžios Lenkijoje, kuriai tuo metu priklausė Vilniaus kraštas,

Mikolajus Dzikovskis, Kazimieras Kviatkovskis ir Jurgis Hopenas Smuglevičiaus salėje apie 1930 metus. Nuotrauka iš knygos: Anna Supruniuk & Mirosław Adam Supruniuk. Uniwersytet Stefana Batorego w Wilnie w fotografiach, 1919–1939. – Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009





Jurgis Hopenas (stovi pirmas iš kairės) Stepono Batoro universiteto bibliotekos direktoriaus Stefano Rygielio išleistuvėse Pranciškaus Smuglevičiaus salėje. 1930. VU bibliotekos Rankraščių skyrius

formuota taikantis prie sudėtingos ekonominės padėties, karo pasekmių. Dėl lėšų stygiaus numatytiems užduotims įgyvendinti buvo labai svarbi vietinių paveldo globos draugijų bei vietos inteligentijos atstovų, paveldo specialistų pagalba. Vilnius buvo įvardytas kaip ypatingai apleistas, reikalaujantis skubių darbų ir neatidėliotinių sprendimų. Įstatyminės bazės nebuvimas, lenkų specialistų nuomone, komplikavo situaciją, todėl svarbiausia buvo identifikuoti ir konservuoti vertybes, kurioms grėsė sunykti³. 1922 metų rudenį Vilniuje įkuriamas Meno skyrius, skiriamas pareigūnas konservatorius. Konservatoriaus bendradarbiavimas su visuomene, jos aktyviausiais nariais turėjo įtakos efektyviau ir sėkmingiau įgyvendinant siekiamus tikslus. Vilniuje jau buvo susikūrusi ir šioje srityje labai aktyviai veikė Vilniaus mokslo bičiulių draugija, taip pat naujai susikūrusi Vilniaus miesto mylėtojų draugija⁴.

Vienas tokių aktyvių visuomenininkų, specialistų – įvairiapuse aktyvia paveldosaugine veikla pasižymintis Vilniaus mokslo bičiulių draugijos Meno sekcijos narys buvo Jurgis Hopenas.

Jurgis HOPENAS. Peizažas su figūromis. XX amžiaus 3–4 dešimtmečiai. Popierius, akvarelė. 13 x 17 cm. Lietuvos meno pažinimo centras „Tartle“



Hopenas dirbo restauruojant Vilniaus Trinitorių bažnyčios tapybą, fiksavo Trakų pilies sienų tapybos likučius, restauravo Pranciškaus Smuglevičiaus ir Joachimo Lelevelio sales universitete, Jokūbo ir Pilypo bažnyčios tapybą, dalyvavo Vilniaus katedros karališkųjų palaikų tyrimų komisijos veikloje, dokumentavo katedros kasinėjimų atradimus. Restauravimo ir dekoravimo darbų gausybė liudytų jo autoritetą ir pripažinimą, nors Lietuvos menotyrininkai, tyrėjai kai kuriuos jo kaip restauratoriaus darbus vertino gana skeptiškai. Menotyrininkė Audronė Mačiulytė-Kasperavičienė, rašydama apie Vilniaus universiteto rūmų stiliaus raidą, užsimena, jog Smuglevičiaus salės klasicistinį interjerą Hopenas *bandęs atkurti*⁵. Bet rašydama apie Lelevelio salės puošybą teigia, kad Hopeno atkurtas Lelevelio salės interjeras kelia abejonų, o jo rekonstruotas dekoras visai svetimas rokoko stiliui, kurio fragmentai atidengti nišose. Romualdas Kaminskas straipsnyje apie Vilniaus universiteto architektūros ansamblio restauravimą teigia, jog Hopenas neatlikęs tyrimų restauravo Lelevelio salę ir nutolo nuo autentiškos tapybos⁶. Matyt, tokia pažiūra į Hopeno kaip restauratoriaus darbą iš dalies ir nulėmė kritišką požiūrį į jo palikimą paveldosaugos ir pastatų dekoru srityse. Lenkų mokslininkai daugiau tyrinėjo menininko grafikos darbus, tapybą, pedagoginę veiklą tik glaudai paminėdami kitus jo veiklos barus⁷.

Hopenas turėjo savo nuomonę, gal ne visados objektyvią, bet tvirtą, pagrįstą paieškomis, tyrimais, kokius tuo metu sugebėjo atlikti. Štai ką jis rašė apie Smuglevičiaus atliktą barokinio jėzuitų refektoriumo rekonstrukciją: „Tai buvo eilinis erdvis refektoriumas, labai būdingas mūsų vienuolynams XVII amžiaus pabaigoje ir XVIII amžiaus pradžioje. Jį puošė tik gipsiniai rėmai ir plafonas ant skliautų, tarsi brangakmenis pilkos aplinkos rėmuose. Jį dar puošė sakykla ‘raižytojo darbo, vietomis auksuota’ ir tie paveikslai, bet kaip logiškai, protinai, jautriai ir išmanant salės architektūrą viskas buvo išdėstyta! Nieko nereikalingo, viskas, ko reikia, savo vietoje ir viskas turi savo konkrečią ir materialią vertę. Bet štai atėjo Smuglevičius, klasicizmo skleidėjas, baroko tramdytojas, visko, kas atsidavė tuo stiliumi, naikintojas, ir viską perdarė. Taip pertapė, kad iš buvusio refektoriumo neliko nė pėdsako. Pašalinta viskas, kas buvo vienuolyno. Aula turėjo būti pasaulietinė. Vietoj jėzuitų generolų portretų – graikų ir romėnų išminčiai, vietoj plafono su Švenčiausiąja Mergele – Minerva. <...>“⁸

Universiteto bibliotekos Rankraščių skyriuje išlikę laiškų ir dokumentų, iš kurių matyti, kad Hopenas ne tik restauravo Lelevelio salę, bet ir suprojektavo jos šviestuvus bei baldus. Išlikęs jo ranka pieštas spintos su voliuta projektas⁹. Bibliotekoje saugomas ir susirašinėjimas su direktoriumi dėl Smuglevičiaus ir Lelevelio salių restauravimo, skiriamų lėšų, detalios išlaidų sąmatos. Iš dokumentų sužinome, kad Hopenas sukūrė ir Smuglevičiaus salės apstatymo baldais projektą. Susirašinėjime išliko ir Hopeno adresas. Jis gyveno Kaštonų g. 4, butas 2. Kadangi universitetui trūko lėšų Smuglevičiaus salės remontui ir restauravimui užbaigti, jam buvo išrūpinta stipendija, motyvuojant darbštumu ir kompetencija (1928 metais darbai buvo nutraukti dėl lėšų trūkumo)¹⁰.

Kai 1930 metais bibliotekos direktorius Stefanus Rygielis buvo pakviestas vadovauti Varšuvos nacionalinei bibliotekai, bibliotekos darbuotojai ir Knygos bičiulių draugijos nariai

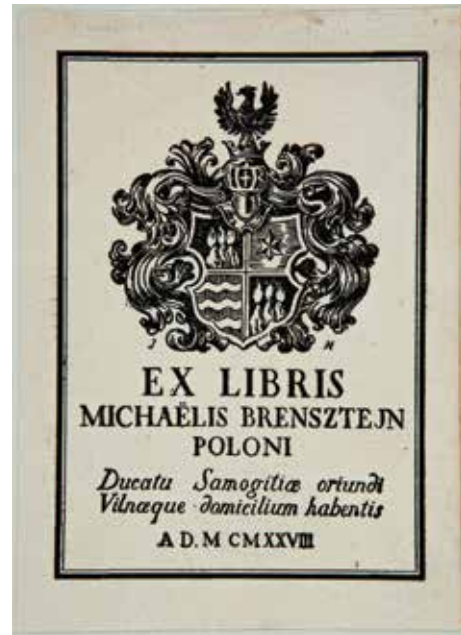
surengė jam išleistuves restauruotoje Smuglevičiaus salėje. Ta proga direktoriui įteiktas Kazimierzo Kwiatkowskio tapytas paveikslas – „Grupinis portretas“, kuriame pavaizduoti svarbiausi šios salės restauravimui nusipelnę asmenys: direktorius Stefanas Rygielis, Jurgis Hopenas ir Kazimierz Kwiatkowski, restauravęs jėzuitų laikų plafoną salės lubose. Grupinėje nuotraukoje matome ir Hopeną, kuris, atrodo, jaučiasi kiek svetimas bibliotekininčių draugijoje. Paveikslas šiuo metu saugomas Varšuvos nacionaliniame muziejuje.

Reikia pridurti, kad Hopeno darbu, matyt, patenkinta biblioteka 1934 metais jį pakvietė įvertinti iš valstybės archyvo bibliotekai atiduotose patalpose rastus istorinio interjero fragmentus. Laiške-ataskaitoje bibliotekos direktoriui Hopenas nurodo apžiūrėjęs bibliotekai atitekusias patalpas prie abiejų observatorijos priestato bokštelių, aprašo rasto dekorą spalvas, būklę ir nurodo, kad pirmiausia visur reikia nuvalyti vėlesnius lubų ir sienų uždažymus, o tie sluoksniai vietomis iki centimetro storio. Taip pat nurodo nuvalyti visų durų uždažymus. Tik atlikus tuos darbus bus galima įvertinti patalpų būklę ir išlikusį paveldą.

Rankraščių skyriuje saugomi keli Hopenui direktoriaus rašyti padėkos laišakai, kuriuose dėkojama už restauruotas sales, sukurtus šviestuvus, už bibliotekos ekslibrisą.

Hopeno kurti knygų ekslibrisai kiek daugiau aptarti lenkų ir lietuvių dailėtyrininkų¹¹. Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyriuje išlikęs bibliotekos direktoriaus prašymas sukurti ekslibrisus Lelevelio knygų kolekcijai, padėka už dovanotą raizginį ir sukurtą bibliotekos ekslibrisą. Ir šiandien daugybė VU bibliotekos knygų, periodikos pažymėti Jurgio Hopeno kurtais ekslibrisais ir jo inicialais, jie matomi ir senųjų knygų, kolekcijų parodose.

Dailininkas buvo aktyvus Vilniaus mokslo bičiulių draugijos meno istorijos sekcijos narys, ypač žavėjęsis Vilniaus baroku. Amžininkų net buvo vadinamas „barokistu“. 1935 metų lapkričio 21 dienos posėdyje jis skaitė pranešimą „Ilgoto Egenfelderio, nežinomo Vilniaus XVIII amžiaus tapytojo ir graverio, pėdsakais“¹². Hopenas Egenfelderiui, išpuošusiam Vilniaus universiteto observatorijos pastatą XVIII amžiaus antroje pusėje, priskyrė restauravimo metu atidengtus du dekorą fragmentus Lelevelio salėje, kur vaizduojami amūriškai rokoko ornamentikos apsuptyje. Jis palygino fragmentus su dviem tapytojo pasirašytomis graviūromis 1766 metų Vilniaus Bazilijonų spaustuvės leidinyje. Ši jo hipotezė nėra paneigta ir minima Lietuvos dailininkų žodyne¹³. XX amžiaus pradžioje, restauruojant Joachimo Lelevelio salę, buvo nuspręsta rinktis galbūt ankstyvesnį dekorą, todėl amūriškai buvo uždengti. Juos atidengė dailininkas restauratorius Boleslovas Motuza-Matuzevičius 1956 metais. Šios Hopeno hipotezės neatmetė ir 2017–2018 metais Lelevelio salę restauravusių „Opus Optimum“ restauratorių tyrimai. Pradėjus restauruoti salę 2017 metų rugsėjį, paaiškėjo, kad mums jau įprasta ir Hopeno rankai visų priskiriama salės sienų puošyba, iš tiesų gerokai pakeista per vėlesnes restauracijas ir remontus, neatitinka Stepono Batoro universiteto laikų salės atvaizdų, išlikusių Jano Bulhako nuotraukose. „Opus Optimum“ restauratoriai ne tik atidengė plafone atrastą šventąjį Stanislovą Kostką, studentų ir mokinių globėją, vaizduojančią freską, bet ir pagal galimybes atkūrė Hopeno



Jurgis HOPENAS. VU bibliotekos darbuotojo muziejaininko Michała Brenzsteino ekslibrisas. Vilniaus universiteto biblioteka

darbą, taip pat išlikusius barokinės jėzuitų laikų sienų puošybos fragmentus. Daugelis menotyrininkų manė Hopeną pertapius, pakeitus jėzuitų koplyčios barokinę puošybą¹⁴. „Opus Optimum“ restauratoriai rado ir daugiau išlikusių jėzuitų koplyčios laikų puošybos. Jų tikslas buvo kuo tiksliau atkurti Hopeno darbą salės XX amžiaus pradžios išvaizdą derinant su XVIII amžiaus dekoru plafone ir išlikusiais buvusios koplyčios laikų sienų puošybos elementais.

Hopenas žavėjosi architekto Jono Kristupo Glaubico kūriniais ir stengėsi išsiaiškinti nežinomus jo darbus¹⁵. Matyt, įkvėptas jo likimo, kai daugumos kūrinių autorystė nebuvo žinoma, nes neliko jokių parašų ar dokumentų, ant savo kūrinių dažniausiai pasirašydavo ar bent jau palikdavo inicialus „J. H.“. Tokiu būdu įsiamžino ir Lelevelio salėje, o jo pavyzdžiu 1956 metais pasekė tos salės restauratorius Boleslovas Motuza-Matuzevičius. Menininko inicialus „J. H.“ galima rasti ir Vilniaus universiteto bibliotekos knygų ekslibrisuose.

Jurgis Hopenas buvo vienas tų išrinktųjų, kuriam leista dalyvauti įamžinant 1931 metais po Katedra atrastus karališkuosius palaikus. Savo dienoraštyje Ruščicas prisimena: „Kai 11.30 atvykau į arkikatedrą, kriptoje radau, be Lorentzo, tapančius Slendziński, Kwiatkowskį ir Hopeną, piešiantį akvafortai. Prisėdau ir aš su savo pieštukais, atėjo Balzukiewiczzius ir tupėdamas modeliavo. Taip mes sėdėjome lanku aplink Barboros palaikus, kai kažkas pasakė: „Kaip dailininkai dvare aplink savo karalienę“¹⁶. Stengiantis išlaikyti deramą pagarbą karališkiems palaikams ir kartu informuoti visuomenę, buvo vengiama komercinio viešinimo, o Hopenų ir kitais Dailės fakulteto žmonėmis buvo pasitikima maksimaliai realistiškai parodant, užfiksuojant tokius ypatingus radinius.

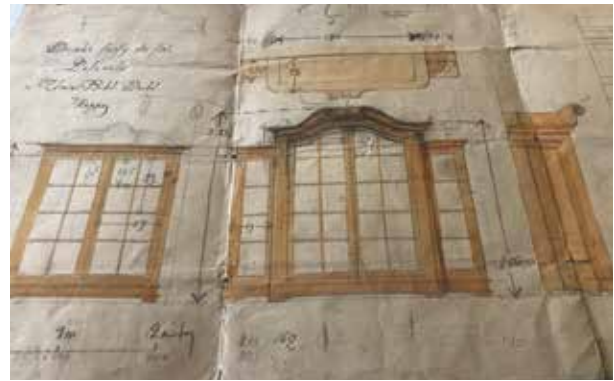
Dailininkas ne tik restauravo, bet ir dekoravo ne vieną Vilniaus bažnyčią: Jokūbo ir Pilypo bažnyčios Šv. Hiacinto koplyčia, Vilniaus katedros Vyskupų koplyčia, Karmeličių vienuolyno bažnyčia¹⁷. Karo metais kartu su savo mokiniais

iš Vilniaus dailininkais Ona Torvirtiene ir Leonardu Torvirtu 1942-aisiais dekoravo Lentvario bažnyčios interjerą. Vilniaus pašonėje esantis savitas ir įdomus kultūros paminklas neseniai sulaukė menotyrininkų dėmesio. Lentvario bažnyčia yra vertingas XX amžiaus istorizmo architektūros ir dailės paminklas, bet už parapijos ribų ji beveik nežinoma. Tai vienas didžiausių XX amžiaus vidurio Lietuvos sienų tapybos ansamblių. Savo masteliu ir stiliaus vientisumu jam prilygsta tik Perlojos bažnyčios sienų puošyba¹⁸.

1943-ųjų vasarą Jurgis Hopenas su mokiniais buvo pakviestas dekoruoti naująją, 1930-aisiais pastatytą Perlojos bažnyčią. Vietos meistrų padedamas dekoravo ją ir gausiai išpuošė lietuviškais simboliais. Vietos gyventojai prisiminimuose pasakojo apie čia dirbusius iš Vilniaus atsikviestus profesionalius menininkus, kurie slapstėsi nuo tremties (turėjo darbo pažymėjimus) ir vietos žmonių remiami maistu čia darbavosi¹⁹. Kai lenkų tautybės piliečiams buvo neleidžiama dirbti daugumoje valdžios įstaigų, Perlojos lietuvių bendruomenė pasinaudojo proga nusamdyti profesionalius dailininkus šventovei papuošti²⁰. Kadangi karo metais trūko dažų, Hopenas pats juos gamino pagal senųjų meistrų receptus iš augalinės kilmės pigmentų, nurodė perlojiškiams rinkti lauko gėles, lupti medžių žievę, nešti pieną. Spalvoms išgauti ir trūkstant reikalingų priemonių dėl karo sąlygų menininkai naudojo gamtines medžiagas, o vietos gyventojai jiems talkino rinkdami reikalingus augalus, parūpindami maisto, suteikdami darbą sudėtingomis karo meto sąlygomis.

Reikia paminėti, kad ir jau išvykęs į Lenkiją Hopenas dekoravo ne vieną bažnyčią: sienine tapyba išpuošė Jėzuitų bažnyčios Bydgoščiuje koplyčią, Torunės Šv. Dvasios bažnyčios presbiteriją, vieną Poznanės katedros koplyčią, Vitkovo bažnyčią prie Gniezno, dvi bažnyčias Prašnyše, taip pat Kielcų vaivadijos Klimontovo kolegiją, Varšuvos garnizono bažnyčią Mokotova gatvėje²¹.

Hopenui labai rūpėjo Vilniaus ir Vilniaus krašto architektūra, jos išsaugojimas. Bendradarbiaudamas Vilniaus laikraštyje „Słowo“, nuo 1935 metų jis paskelbė daugybę straipsnelių ir didesnes apimties rašinių apie Vilniaus meną, architektūrą, nykstantį paveldą. 1935 metais beveik kas mėnesį, o kartais ir dažniau, pasirašydamas slapyvardžiu Jotha, turėjo šiame laikraštyje rubriką „Wilno, ktore ginie“ („Dingstantis Vilnius“), kur aprašydavo įvairius Vilniaus paveldo objektus, vertingas architektūrines detales, įdomius radinius, kritikuodavo netinkamą elgesį su paminklais, pašiepdavo prastus sprendimus. Pavyzdžiui, siūlydamas atsikratyti carinės Rusijos relikvų, net pakeitė rubrikos pavadinimą į „Wilno, ktore bodajby zginęlo“ (Vilnius, kuris gal tiesiog pradingo)²². Savo pozicija, straipsniais aktyviai ragino visuomenę domėtis Vilniaus paminklais, juos saugoti ir vertinti, pažinti. Menininko žvilgsnis ir plunksna neaplenkė įdomesnių Vilniaus laiptinių, kaminų, senamiesčio kiemuose esančių medinių svirnių, anksčiau nuo maro apsisaugoti statytų medinių kryžių – vadinamųjų *karavakų*, turinčių du skersinius (kurių du išlikusius Vilniuje dar nufotografavo). Pavyzdžiui, vienas straipsnelis skirtas aprašyti Bernardinų bažnyčioje esančio šventojo Didako altoriaus angeliukams, kurių vienas turėtų laikyti rankoje indelį su pailgu receptu, o kitas – popieriumi užkimštą stiklainį su kažkokiais vaistais. Deja, šiandien angeliukų ran-



Jurgis HOPENAS. Spintos Vilniaus universiteto Joachimio Lelevelio salei projektas. Vilniaus universiteto biblioteka

kos – tuščios, nors altorius išliko. Galbūt jo mokynys, Stepono Batoro universiteto Dailės fakultete studijavęs menotyrininkas Vladas Drėma iš šio straipsnelių ciklo ir sėmėsi įkvėpimo rašydamas jau nebe apie dingstantį, o apie „Dingusį Vilnių“?

Ne tik laikraštyje, bet ir Vilniaus mokslo mylėtojų draugijos Meno istorijos sekcijos leidiniuose Hopenas paskelbė nemažai platesnės apimties straipsnių apie Vilniaus architektūrą, žymius praeities architektus, dailės parodas, reiškė savo nuomonę apie Vilniaus senamiesčio tvarkymo darbus, ragino tam skirti daugiau pajėgų, specialistų ir lėšų. Kai kurių jo aprašytų, nuotraukose užfiksuotų objektų, interjero detalių jau nebėra, todėl tie aprašymai ir nuotraukos yra nepaprastai vertingi.

Vartydami tarpukario meto Vilniaus nuotraukas neretai rasime Hopeno pavardę: jis fiksavo Vilniaus ir Vilniaus krašto architektūros paminklus, rūpinosi jų išsaugojimu, aktyviai reikėsi spaudoje paveldo klausimais, rinko ir kaupė Vilniaus architektūros, muziejinių vertybių, bažnyčių interjerų vaizdus. 1932 metais Hopenas tapo Vilniaus apskrities restauravimo komisijos nariu, kaupė dailės ir kitų materialinės kultūros paminklų fotoarchyvą iš viso Vilniaus krašto. 1939 metais pateikė pasiūlymą steigti Vilniaus diecezijos muziejų, siūlė ten kaupti nykstančias vertybes iš daugelio Vilniaus krašto bažnyčių, numatė jam patalpas ir konkrečius eksponatus²³. Jo biografai mini, kad iš viso menininkas buvo sukaukęs apie keturis tūkstančius nuotraukų. Didelė šio archyvo dalis atiteko Varšuvos nacionaliniam muziejui. Hopenas nuosekliai tyrinėjo, fotografavo Vilniaus ir Vilniaus krašto architektūros ir dailės palikimą, todėl šiame rinkinyje gali būti daug vertingos nežinomos medžiagos. Tuo metu daugelis fotografavo Vilniaus meno paminklus, žavėjosi fotografo Bulhako darbais, bet Hopenas sau kėlė kitokius tikslus²⁴. Vieninteliame interviu laikraštyje „Słowo“ (žurnalistė guodėsi, kad buvo labai sunku jį pagauti ir pakalbinti) jis pabrėžė, kad nenori konkuruoti su Bulhaku. Žurnalistei paaiškino, kad nori atiduoti savo profesijai – grafikai ir tapybai. Jo tikslas – fiksuoti architektūros ir dailės paminklus, o ne kurti meninę fotografiją, nors jaučiasi esąs būtent meninės fotografijos atstovas²⁵. Hopenas fotografiją laikė pagalbine architektūros studijų priemone ir manė, kad jos teikiamos galimybės dar nėra pakankamai panaudotos mene.

Dailininkas turėjo pedagogo talentą ir buvo puikiai įvaldęs raižybos techniką. Apie jį išlikę labai nedaug prisimini-



Vilniaus universiteto
Joachimo Lelevelio salė. 2020



Vilniaus universiteto
Joachimo Lelevelio salės lubų tapyba. 2020

mų, pats taip pat jų nerašė, buvo gana uždaras, bet kaip tik jis paskutinis nufotografavo jau pasiligojusį profesorių Ferdinandą Ruščicą jo gimtajame Bohdanove. Iš jo rašyto teksto laikraščio „Słowo“ numeryje, skirtame Ruščico atminimui²⁶, ir sužinome, kad Ferdinandas Ruščicas planavo papuošti universiteto bibliotekos pastatą (Universiteto 5) sgrafito piešiniu (matyt, tam būtų pasitelkęs Hopeną ir jo mokinius). Tiek Ruščicas, tiek Hopenas buvo Vilniaus menininkų „Smorgonia“ klubo nariai. Matyt, juos siejo daug bendro, bet Jurgis Hopenas apie tai beveik neužsimena. Gal jo būdą atskleidžia ši ištrauka iš jo mokinio Wojciecho Jakubowskio dailininkui mirus parašytos epitafijos, kur jis cituoja savo mokytoją: „Ir nuo ko čia pradėti? Omnibusas, prikrautas tiek grafikos, kiek ir tapybos, bažnyčių puošybos, meno istorijos. Jokio aiškaus vaizdo. Žmonėms tai nepatinka <...> Aš tiesiog varžausi, nemėgstu, kai apie mane kalbama“²⁷.

Galima įvairiai vertinti Lietuvos ir Lenkijos santykius, nuomones dėl Vilniaus ir Vilniaus krašto XX amžiaus pradžioje, bet reikia pripažinti, kad daugelį šio krašto paminklų šiandien turime tuo metu čia dirbusių lenkų restauratorių, menininkų, entuziastų dėka. Jie nepaprastai mylėjo Vilnių ir jo paminklams skyrė visas jėgas, lėšas, laiką, rūpestingai fiksavo ir stengėsi išsaugoti vertybes taip, kaip galėjo ir sugebėjo. Jurgis Hopenas visą savo talentą, gebėjimus skyrė Vilniaus ir Vilniaus krašto paveldui fiksuoti, išsaugoti, įamžino jo grožį savo kūryboje. Jis tikėjo tuo, ką darė, ir buvo kartos, paliestos dviejų karų, tautinių valstybių kūrimosi, buvimo kelių valstybių piliečiu, atstovas – talentingas, kategoriškas, veiklus, užsispyręs.

Nijolė BULOTAITĖ, Loreta SKURVYDAITĖ

¹ Lietuvos dailininkų žodynas, t. 3: 1918–1944. – Vilnius: 2013, p. 152.

² Jan KOTŁOWSKI. Twórczość Jerzego Hoppena // Studia o bibliotekach i zbiorach polskich, t. 2. – Toruń: Uniw. M. Kopernika, 1992, str. 39.

³ Jolanta FEDOROVIČ. Nekilnojamojo kultūros paveldo apsauga Vilniaus krašte 1920–1939 m.: lenkiško paveldosaugos modelio raiška ir praktika. Lietuvos istorijos studijos, 29. – 2012, p. 84–96.

⁴ Juozapas BLAŽIŪNAS. Kultūros paminklų apsaugos organizacijos ir

paveikslų tvarkyba Vilniaus krašte nuo XX a. pradžios iki 1939 m. // Lietuvos katalikų Mokslų akademijos metraštis, t. 36. – Vilnius, 2012.

⁵ Audronė KASPERAVIČIENĖ. Vilniaus universiteto rūmų stilių raiška. Architektūros paminklai, t. 8, 1984.

⁶ Romualdas KAMINSKAS. Vilniaus universiteto architektūros ansamblio restauravimas. Architektūros paminklai, t. 8, p. 52.

⁷ Jan KAMINSKAS. Jerzy Hoppen – rytownik. – Toruń, 1991.

⁸ Jerzy HOPPEN. Aula Uniwersytetu Wileńskiego dawnym refektarzem OO. Jezuitów / Alma Mater Vilnensis, 1929, z. 8, str. 76.

⁹ VU bibliotekos Rankraščių skyrius, F47-861/1.

¹⁰ VU bibliotekos rankraščių skyrius, F47-861.

¹¹ Vincas KISARAUSKAS. Ekslibrių dailininkas vilnietis Ježi Hopenas. – Ekslibrių klubas. Vilnius, 1983; Wojciech JAKUBOWSKI. Jerzy Hoppen. – Rocznik Toruński, t. 5, 1971.

¹² Jerzy HOPPEN. Śladami Ignacego de Eggenfelder, nieznanego malarza i sztycharza wileńskiego XVIII w. // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji historii sztuki towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie, tom III. – Wilno, 1938–1939, str. 261–263.

¹³ Lietuvos dailininkų žodynas, t. 2: 1918–1944. – Vilnius, 2013.

¹⁴ Vilniaus universiteto rūmai / Teksto autorė – A. Mačiulytė-Kasperavičienė. – Vilnius, 1979, p. 82.

¹⁵ Jerzy HOPPEN. Bezimienni twórcy Wileńskiego baroku. – Słowo, 1937, N. 58.

¹⁶ Algė ANDRIULYTĖ. Karališkųjų palaikų atradimas Vilniaus arkikatedroje 1931 m.: atvaizdų kolekcija / ACTA ACADEMIAE ARTIUM VILNENSIS. – 2012, p. 344.

¹⁷ Lietuvos dailininkų žodynas, t. 3: 1918–1944. – Vilnius, 2013, p. 152.

¹⁸ Lentvario bažnyčia ir jos dekoras. 1905–1943 / Sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė. – Bažnytinio paveldo muziejus, 2012.

¹⁹ Dalia VASILIŪNIENĖ. Sienų tapyba Perlojos bažnyčioje // Menotyra. – 2004, Nr. 3 (36), p. 41–49.

²⁰ Marija LŪŽYTĖ. Nuostabus darbas, atliktas karo metu. XXI amžius, http://www.xxiamzius.lt/numeriai/2013/12/20/istdab_02.html

²¹ Jan KOTŁOWSKI. Twórczość Jerzego Hoppena // Studia o bibliotekach i zbiorach polskich, t. 2. – Toruń: Uniw. M. Kopernika, 1992, str. 64.

²² Słowo, 1935, N. 103.

²³ Jerzy HOPPEN. Sprawa utworzenia Muzeum Diecezjalnego w Wilnie / Hopenas Jurgis. 1939-03-15. LMA Vrublevskių biblioteka, F44-101.

²⁴ Ilona MAŽEIKIENĖ. Nujos vilnietiškos fotografijos atodangos: Jurgio Hopeno fotografiniai miesto motyvai // Literatūra ir menas. – 2007-10-19.

²⁵ Wywiad syntetyczny (rozmowa z prof. J. Hoppenem) // Słowo. – 1937, nr. 119.

²⁶ Słowo. – 1936, Nr. 314.

²⁷ Wojciech JAKUBOWSKI. Jerzy Hoppen // Rocznik Toruński, t. 5. – 1971, str. 190.

Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ

MELOMANŲ AKIŲ DŽIAUGSMAS

VILNIAUS PLOKŠTELIŲ STUDIJS PLOKŠTELIŲ DIZAINAS 1961–1991 METAIS

Straipsnyje pristatoma iki šiol mažai tyrinėtojų dėmesio sulaukusi taikomosios grafikos sritis – lietuviškų sovietmečiu leistų plokštelių grafinis dizainas. Dailėtyrininkė Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ išskiria ryškiausias jam būdingas tendencijas ir analizuoja meniškai vertingiausias plokštelių viršelius.

*JOY FOR THE EYES OF MELOPHILES.
DESIGNS OF VINYL RECORDS FROM
THE VILNIUS DISC STUDIO BETWEEN 1961 AND 1991*

This article presents an area of graphic design that has long been overlooked by analysts, the design of covers for vinyl records released in Lithuania in the Soviet era.

The art researcher Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ highlights the most notable trends in record sleeve design, and analyses the ones that are the most artistically accomplished.

Lietuviškas sovietinis dizainas sulaukia vis daugiau profesionalių tyrėjų dėmesio, be to, daugėja įvairių iniciatyvų, skirtų vertingiems šio laikotarpio baldams ar daiktams restauruoti ir perleisti į antras rankas. Šie teoriniai ir praktiniai taikomosios dailės tyrimai labiau nei kitų dailės sričių analizė leidžia pažinti, kokiame estetiniame fone Lietuvoje gyventa prieš penkiasdešimt metų. Tačiau į tyrinėtojų akiratį ligi šiol nepateko muziką ir dailę jungianti sritis – vinilinių plokštelių vokų dizainas, formavęs daugelio melomanų estetinį skonį. Kas jam buvo būdinga, kokios meninės tendencijos vyravo šioje srityje ir kokias konkrečias plokšteles vertėtų įsidėmėti kaip tiesiog gero dizaino pavyzdžius?

Lietuvoje daugiausia funkcionavo plokštelės, leistos Sovietų Sąjungos firmos „Melodija“, kuri nuo 1958 metų turėjo padalinį Vilniuje. 1962-aisiais padalinys gavo Vilniaus plokštelių studijos pavadinimą ir persikėlė į naujas patalpas tuometiniame Jaunimo sode (dab. Bernardinų sodas), kuriose darbavosi iki 1991-ųjų. Apie pačios plokštelių studijos veiklą rašyta nemažai: ją tyrinėjo Darius Pocevičius¹, Rūta Skudienė², išleistas Luko Devitos sudarytas leidyklos „Melodija“ Lietuvoje išleistų plokštelių katalogas³. Tačiau vizualinis plokštelių apipavidalinimas kol kas plačiau neaptartas.

Algis KLIŠEVIČIUS, Antanas SUTKUS. Viršelis plokštelei „Virgilijus Noreika. Benjaminio Gorbulskio dainos. – Vilnius: Melodija, 1976



Algis KLIŠEVIČIUS. Viršelis plokštelei „Estradinis ansamblis Vilniaus Aidai“. – Vilnius: Melodija, 1972



Pavienėms Lietuvoje leidžiamoms plokštelėms dizainas pradėtas kurti 1961 metais, tačiau dauguma jų iki dešimtmečio antrosios pusės buvo pakuojamos į neišvaizdžius popierinius vokus. Net kai imta kurti originalius plokštelių vokus, jiems buvo keliamas ne komercinio patrauklumo, o iliustracijos uždavinys. Vakaruose pirmieji plokštelių viršeliai imti kurti Jungtinėse Amerikos Valstijose prieš Antrąjį pasaulinį karą, ir netrukus pastebėta, kad pardavimai ženkliai padidėjo⁴. Tačiau Lietuvoje pirkėjų dėmesį atkreipiantiems drąsesniems sprendimams kelių užkirsdavo keli cenzūros filtrai. Plokštelės voko dizainas, kaip ir garso įrašai, pirmiausia buvo tvirtinami LTSR kultūros ministerijos, LTSR kompozitorių sąjungos ir LTSR dailininkų sąjungos atstovų, o galutinis sprendimas dėl leidybos buvo priimamas Maskvoje. Sėkmingai praėjus visais šiais patikras, plokštelių tiražo gamyba, taip pat ir vokų spauda buvo įgyvendinama Rygos plokštelių fabrike⁵. Veikiausiai į Lietuvą atkeliavus galutiniam masiniam platinimui parengtam plokštelės egzemplioriui, būta nepasitenkinimo jo kokybe, nes 1982 metais Vilniaus plokštelių studijoje buvo įsteigtas plokštelių vokų leidybą prižiūrintis padalinys, atsakingas kaip tik už spaudos kokybės kontrolę⁶.

Vilniaus plokštelių studija neturėjo etatinio dailininko (ilgą laiką studijoje tebuvo du darbuotojai – direktorius ir redaktorė), todėl vokų dizainui sukurti kaskart buvo samdomi įvairūs autoriai. Pastoviai su studija bendradarbiavo ir daugiau nei penkių plokštelių vokų dizainą sukūrė Jonas Gudmonas, Giedrė Bulotaitė-Jurkūnienė, Birutė Grabauskienė, Aldona Kliševičienė, Algis Kliševičius, Miroslava Mačan-Boguš, Alfreda Venslovaitė-Gintalienė (tuo metu Zokaitienė), Rima Stasiūnaitė, Rimvydas Kepežinskas, Virginija Stankevičienė ir kt. Čia savo pėdsaką paliko ne tik taikomosios grafikos srityje darbavęsi kūrėjai, bet ir daugelis kitose srityse aktyvių dailininkų. Tarp jų minėtini tapytojai Eugenijus Cukermanas, Vytautas Ciplijauskas, šioje srityje pastoviai nedirbę grafikai Vytautas Valius, Mikalojus Vilitis, Rimtautas Vincentas Gibavičius. Plokštelių dizainui naudotos fotografų Antano Sutkaus, Algimanto Kunčiaus ir kitų autorių nuotraukos.

FOTOGRAFIJA IR ŠRIFTAI

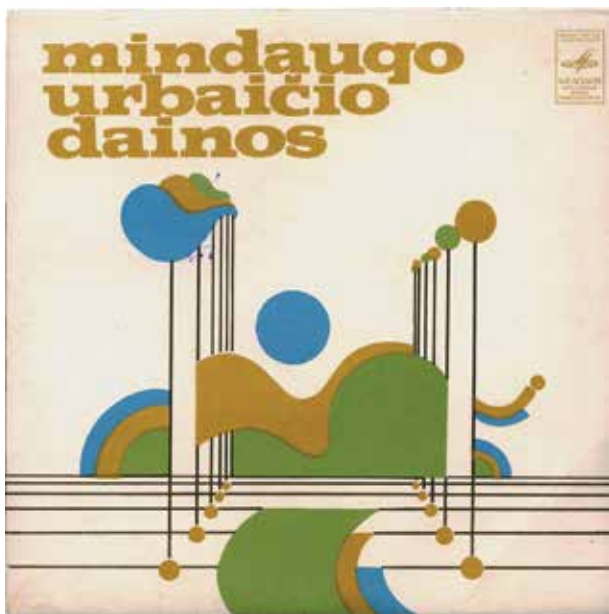
Plokštelių vokų dizainą kuriantys dailininkai pirmiausia susidurdavo su techniniu iššūkiu – kvadratui artimu voko formatu. Tipinis, meniniu požiūriu ne itin vertingas šios užduoties sprendimas buvo panaudoti portretinę atlikėjo ar kompozitoriaus nuotrauką ir ją papildyti kompozicijos viršuje ant balto fono užrašytu plokštelės pavadinimu. Ši klischė sėkmingai funkcionavo ne tik sovietinėje Lietuvoje, bet ir visame pasaulyje – ant pirmųjų plokštelių viršelių savo karjeros pradžioje grupės narių portretus dėdavo net grupės „The Beatles“, „The Rolling Stones“, atlikėjas Bobas Dylanas. Vizualiniu požiūriu neįdomus sprendimas vis dėlto turėjo nemenką socialinį poveikį – ant plokštelių viršelių besipuikuojantys muzikantų veidai greitai tapdavo atpažįstami masėms, o plokštelių viršeliai tapo vienu žvaigždžių kulto formavimąsi paskatinusių veiksnių. Tačiau jau septintojo dešimtmečio antrojoje pusėje minėti muzikantai ėmė ieškoti kūrybiškesnių variantų⁷, stengdamiesi nustebinti savo gerbėjus ir kūrybiškai įsimintinu kiekvieno albumo viršeliu.

Ne visi dizaineriai eidavo lengviausiu keliu. Sėkmingesni buvo atvejai, kai lietuvių dailininkai ieškodavo aukštesnės meninės vertės fotografijų, atidžiai priderindavo šriftą, gerai apgalvodavo jo komponavimą. Iš vertingesnių tendencijų pavyzdžių minėtini šie: Jono Daniliausko viršelis plokštelei „B. Gorbulskio estradinės melodijos“ (1968)⁸, kuriame atlikėjos glaudžiasi klasikinės architektūros nišose, o fotografijos apačioje šypsosi kompozitorius (nuotraukos autorius – Juozas Griekienis). Taip pat Rimanto Buivydo viršelis Algimanto Raudonikio „Estradinėms dainoms“ (1972), kuriame panaudota gyvesnė, asimetriškai sukomponuota portretinė fotografija. Gyvas ir nemonotoniškas Algio Kliševičiaus sprendimas Virgilijaus Noreikos plokštelei (1976) su spalvota Antano Sutkaus nuotrauka: solistas įamžintas Teodoro Kazimiero Valaičio skulptūros „Vėtrungė“ (1973) fone, o viršelis papildytas ryškiaspalve, puošnia antrašte. Įdomus ir Astos Chomentauskienės (tikr. vardas Tatjana Zavadskienė) viršelis plokštelei „Mindaugas Tamošiūnas, Viktoras Malinauskas, Latvijos Televizijos ir Radijo estradinis orkestras“ (1975), kuriame panaudota Jakovo Fišerio fotografija su iš literū sudėliotu plokštelės pavadinimu.

Aštuntajame dešimtmetyje atsiranda vakarietiškiems analogams artimesnių nuotraukos panaudojimo variantų. Fotografijos imtos dėlioti į koliažus, iškerpamas jų fonas, jos dinamiškai derinamos su šriftais. Tokiai tendencijai atstovavo „Vilniaus Aidų“ ansamblio plokštelei sukurtas Kliševičiaus viršelis (1972), Miroslavos Mačan-Boguš viršeliai ansamblio „Estradinės melodijos“ plokštelei (1977) ir Vytauto Kernagio plokštelei (1979), Jono Gudmono viršelis Janinos Miščiuokitės atliekamoms Mikalojaus Noviko dainoms (1977). Plačios koliažo teikiamos galimybės šią techniką leido taikyti ir pasikeitus socialinėms aplinkybėms, siekiant perteikti politines žinutes: pavyzdžiui, 1987 metais išleistoje plokštelėje „Antis“ jos dailininkas Robertas Čerškus iš laikraščio skiaučių sulipdė anties pavidalą, ant kurio įkomponavo vokalistą Algirdo Kaušpėdo figūros fotografiją.

Devintajame dešimtmetyje imta manipuluoti nuotraukų spalvomis, fotografiją pasitelkti kaip nedidelę bendros kompozicijos detalę, pritaikyti ją prie piešinio. Be to, imtasi drąsesnių sprendimų – su ne tik pačių atlikėjų atvaizdais, bet ir stambesnėmis, nebūtinai portretinėmis, detalėmis, susijęjančiomis su plokštelės pavadinimu ir turiniu. Minėtinas avangardinis grupės „Vairas“ plokštelės (1987) viršelis, tapęs viena pirmųjų dešimtajame dešimtmetyje paplitusių estetikos kregždžių. Viršelio autorius Gintaras Balionis panaudojo paties darytą nuotrauką, kurioje stambiu planu nufotografuotas džinsinį švarkelį praskleidusio vaikinio torsas. Ant vaikinio dėvimų marškinėlių matyti grupės „Vairas“ pavadinimas. Plokštelės viršelis buvo artimas vakarietiškiems analogams, kreipėsi tiesiai į tikslinę jaunimo auditoriją, galinčią susitapatinti su vaizduojamo personažo stiliumi.

Kitas populiarus plokštelių viršelių dizaino sprendimas buvo apsiriboti tekstine antraštės kompozicija. Tipografinį sprendimą pasirinko vienos ankstyvųjų lietuviško dizaino plokštelių dizaino autorius grafikas Arūnas Tarabilda. Dailininkas konstruktyvistine stilistika užrašė plokštelės „Tarybų Lietuvos rašytojų balsai“ (1966) pavadinimą panaudodamas tipiškas juodą, mėlyną ir raudoną spalvas, tekstą papildė



Danutė GEDMINIENĖ. Viršelis plokštelei „Mindaugo Urbaičio dainos“. – Vilnius: Melodija, 1978

kompoziciją „sulygiuojančiais“ elementais – raudonu stačiakampiu ir stilizuotu pegaso piešiniu. Tipografijos galimybes panaudojančios kompozicijos buvo ir grafiko Algio Kliševičiaus mėgstamas sprendimas. 1973 metais išleistas pučiamųjų orkestro „Trimitas“ plokštelės „Estradinis koncertas“ viršelių dailininkas suskirstė į devynias lygias dalis ir jose asimetriškai įkomponavo augalinius motyvus puoštu XIX amžiaus pabaigos šriftu užrašytas didžiasias „T“ raides bei plokštelės autorius ir jos pavadinimą. Dar vieną gyvą erdvinę kompoziciją

Vita GRABAUSKAITĖ. Viršelis plokštelei „Lietuvių tarybinių kompozitorių kūriniai fortepijoniniam ansambliui“. – Vilnius: Melodija, 1981



ciją dailininkas sukūrė 1974-aisiais. Dviejų dalių ansamblio „Nerija“ plokštelės viršelyje Kliševičius užrašė į tris dalis suskaidytą grupės pavadinimą, panaudodamas tūrinį efektą ir stambų šriftą be serifų (užraitų), papildytą per raides einančiu vaivorykštės motyvu. Eugenijus Cukermanas pasitelkė minimalistinį tipografinį sprendimą Viačeslavo Ganelino ir Vladimiro Tarasovo plokštelės „Opus“ (1983) pavadinimo raides išskirstydamas į keturis skirtingus kompozicijos kampus. Jas sujungus su bespalviu fonu buvo sukurtas taupia vizualika išsiskiriantis viršelis.

PLASTINĖS IMPROVIZACIJOS

Kitas lietuviškų plokštelių apipavidalinimui būdingas sprendimas buvo iliustracijos, artimos knygos viršeliui, kūrimas. Su keliomis išimtimis, taikytinomis daugiausia lietuvių liaudies muzikos plokštelėms, viršeliai retai atspindėdavo plokštelėje įrašytos muzikos kryptį ar nuotaiką. Veikiau tai buvo laisva dailininkų interpretacija, dažnai įgaunanti abstrakčią išraišką, perteikiama būdinga to meto biomorfine plastika arba griežtesnėmis, su minimalizmu ar optiniu menu sietinomis formomis.

Iš biomorfinės plastikos geriausių pavyzdžių minėtini Danutės Gedminienės, Danutės Gražienės, Valentino Ajausko dizaino darbai. Gedminienė pulsuojančiu, vertikaliomis linijomis perkertamu ritmu sukūrė viršelius Mindaugo Urbaičio plokštelei „Dainos“ (1978) ir Antano Račiūno bei Vytauto Klovos kompozicijoms (1980). Ajauskas Vyganto Telksnio plokštelės „Estradinės dainos“ (1979) viršelyje sukūrė psichodelinį aptakių linijų virpėjimą, spalvine gama primenantį liepsnas. Gražienė plokštelės „Dainuoja Stanislovas Rubinovas“ (1978) viršelyje sujungė aptakių formų bangavimą ir griežtas minimalistines linijas bei plokštumas, taip sukurdamą judėjimo, gyvumo išpūdį. Čia pat verta paminėti ir dar vieną šios dailininkės viršelį, sukurtą Janinos Degutytytės poezijos „Klevų viršūnėse rudens naktis sustojo...“ (1976) skaitymams. Abstrakčiojo siurrealizmo formos čia sujungtos su figūratyviais paukščių, medžių, varpo motyvais, viršelis sukomponuotas jungiant baltos ir juodos spalvos kontrastus, juos papildant tamsiai violetine spalva, taip kuriant mistišką nuotaiką.

Atskirai minėtini grafikės Alfredos Venslovaitės-Gintalienės, tuo metu Zokaitienės, kurti plokštelių vokų viršeliai. Jos viršeliams būdinga lengvai atpažįstama, vientisa stilistika, su figūratyviais motyvais sujungta bioforminė plastika ir skoningas koloritas. Plokštelių „Eduardas Balsys“ bei „100-asis estradinis koncertas“ (abi 1974) viršeliuose, iš aptakių formų kuriami kosminiai motyvai. Pirmajame iš už debesų ryškėja saulė, antrajame pavaizduotas didžiulis planetą primenantis banguojantis skritulys. Tais pačiais metais dailininkė sukūrė dar keturių plokštelių viršelius. Vienas jų – vaikams skirta lietuvių liaudies pasaka „Sigutė“, kuriame taip pat apskritimo formoje įkomponuota šviesiaplaukės mergaitės figūra ir užsimenama apie pasakoje laukiančius siužeto vingius. Plokštelės „Benjamino Gorbulskio dainos“ viršelyje Venslovaitė-Gintalienė sukomponavo du stilizuotus giedančius paukščius. Kompozicija iš kitų šios kūrėjos taikomosios grafikos darbų išsiskiria kontrastingomis psichodelinėmis spalvomis – derinamos geltona, žydra, rožinė, žalia, juoda, raudona. Artima

plastine stilistika pasižymi viršelis plokštelei „Estradinės melodijos“, kuriame virpantys saksofono ir triūbos pavidalai komponuojami žaliuojančio augalinio motyvo fone. Vienas subtiliausių Venslovaitės-Gintalienės darbų šioje srityje – lietuvių liaudies pasakos „Eglė žalčių karalienė“ (1976) viršelis. Jame kuriamas povandeninio pasaulio vaizdas, fone banguojantys motyvai artimi tais pačiais metais pasirodžiusio Eduardo Balsio baletto scenografijai, kurtai grafiko Rimtauto Gibavičiaus. Pirmame plane vaizduojamas besirangantis žaltys ir dar vienas fantastinis jūrų gyventojas. Visuose 1974–1976 metais kurtuose plokštelių viršeliuose Venslovaitė-Gintalienė kūrė rafinuotą, sapnišką pasaulį, todėl šiuo atžvilgiu vokų viršeliai artimi dailininkės estampams.

Minimalistinėms formoms galima priskirti į formos tautumą orientuotus viršelius ir saikingai panaudotus opartinius motyvus. Šiuose viršeliuose vyrauja dviejų spalvų deriniai, pagrindinis vaidmuo atitenka dinamišką rezultatą kuriančiai linijai. Juose puikiai pasitelkiamos ritmo galimybės, per pasikartojimus kuriamas piešinys. Šie bruožai būdingi oparto įkvėptiems Alberto Brogos, Vitos Grabauskaitės, Giedriaus Laurušo, Miroslavos Mačan-Boguš, Virginijos Stankevičienės sukurtiems viršeliams. Platesniąją prasmę minimalistinis sprendimas buvo būdingas ir Cukermano plokštelių viršeliams. 1975-aisiais tapytojas sukūrė viršelį Ganelino, Čekasino ir Tarasovo plokštelei „Con anima: džiaz kontrastai“. Kaip prisimena Tarasovas, pirmasis plokštelės viršelio variantas nebuvo patvirtintas⁹, o antrajame variante Cukermanas sukūrė nuosaikią kompoziciją, kurioje trikampio formoje įrašytas plokštelės pavadinimas. Gyvybės bendram vaizdui įkvėpė klasikinės baltos, juodos ir raudonos spalvų kontrastas. Viršelyje suderinti grakštūs šriftai be serifų ir dekoratyvus, disko stiliaus nuotakoms artimas šriftas. Plokštelės „Béla Bartók. Giedrius Kuprevičius“ (1981) viršelyje Cukermanas sukompnavo savo tapyboje dažną aprūpėjusių, suskilinėjusių plokštumų motyvą, pagyvintą jas kertančiomis vertikaliomis linijomis. Prie plačiąja prasme minimalistinių sprendimų galima minėti ir Leonardo Gutausko viršelį Sigito Gedos poemai „Strazdas“ (1981), kuriame linijinis paukščio galvos piešinys jungiamas su horizontaliomis linijomis ir stropaus mokinio raštą primenančiu šriftu, taip pat Virginijos Stankevičienės viršelį Konrado Kavecko eilėms „Susitikt tave norėčiau vėlei“ (1977) – jame atkartojama apskritimo ir pusapskritimo forma kuria harmoningą kompoziciją.

Dar viena ryški plokštelių apipavidalinimo tendencija buvo inspiracijos paieškos primityvizme ir stilizuotų liaudies meno elementų sušiuolaikinimas. Primityvizmo poveikis akivaizdus bene pirmajame sovietmečiu išleistos lietuviškos plokštelės „Lietuvių liaudies instrumentinė muzika 5“ (1961)¹⁰ viršelyje, kuriame penkis pakartojamas dekoratyvus fragmentas. Jame išryškėja kubistinės stilistikos veidas, primenantis Velykų salos skulptūras, ir ranka, laikanti gėlės žiedą. Primityvizmo įtaka justai ir Petro Ilgūno viršelyje plokštelei „Vilniaus M.K. Čiurlionio vidurinės meno mokyklos mokinių styginis orkestras“ (1973), kuriame taip pat kelis pakartojamas identiškas figūrų piešinys. Stilizuoti liaudies meno elementai kūrybingai panaudoti plokštelės „Kupiškėnų vestuvės“ (1972) viršelyje. Jo autorė dailininkė Birutė Grabauskienė sukompnavo simetrišką piešinį, primenantį molinių indų



Nežinomas autorius. Viršelis plokštelei „Lietuvių liaudies instrumentinė muzika 5“. – Vilnius: Melodija, 1961

dekorą ar karpinius, kuriame paukščiai, kraičio skrynja ir rūtų lapeliai pavaizduoti psichodeline stilistika. Luokės etnografinio ansamblio plokštelės „Patalkių vakaronė“ (1976) viršelyje Grabauskienė šiuolaikiškai interpretavo tautinių juostų raštus, kuriuos perteikė minimalistiškai stilizuotus, su įprastai lietuviškiems audiniams nebūdingais psichodelinių priešingų spektro spalvų deriniais. Lietuviški audiniai į griežtas geometrines formas ir kontrastingas spalvas suvesti ir trijose 1985-ųjų Dainų šventės įrašams skirtose plokštelėse, kurias apipavidalino Jonas Gudmonas.

Jonas GUDMONAS. Viršelis plokštelei „Respublikinė Dainų šventė '85“. – Vilnius: Melodija, 1986



PLOKŠTELIŲ VAIKAMS DIZAINO YPATUMAI

Mažiesiems klausytojams skirtų plokštelių apipavidalinimas nuo suaugusiųjų plokštelių labiausiai išsiskyrė figūratyviniais motyvais: juose ryškiais spalvomis vaizduoti istorijų herojai – patys vaikai arba gyvūnai. Plokštelėse buvo įrašomi vaikams skirti muzikiniai kūriniai, dainelės arba skaitomi žinomų rašytojų pasakojimai, lietuvių liaudies pasakos. Kaip prisimena Vilniaus plokštelių studijos redaktorė Zinaida Niutautaitė, vertas įrašų lietuvių liaudies pasakas atrinkti buvo jos užduotis, tuomet specialiai plokštelių įrašams buvo užsakoma sukurti muziką¹¹.

Vaikiškų plokštelių viršelius galima dalyti į dvi grupes: pirmojoje, kaip ir suaugusiesiems skirtose plokštelėse, buvo pasitelkiama primityvistinė stilizacija, o antrojoje buvo kuriami lyriškesni, poetizuoti, vaikų vaizduotę lavinantys viršeliai.

Pirmajai grupei reikia priskirti grafikų Lidijos Glinskienės ir Birutės Grabauskienės viršelius. Grabauskienė primityvistinius viršelius kūrė lyg nupieštus pačių vaikų. Plokštelės „Mano pasaulis (dainuoja „Ažuoliuko“ mažieji)“ viršeliui (1983) dailininkė laisvu linijiniu piešiniu nupiešė dainuojantį chorą ir jų dirigentą, panašiu vaikišku braižu sukūrė ir plokštelės „Iš senosios lietuvių tautosakos“ (1983) viršelį su kūdikį lopšyje supančiomis laumėmis. Čia pritaikytas ir vaikiškas braižas, kurį imituojant užrašytas plokštelės pavadinimas ir kita informacija. Plokštelės „Violeta Palčinskaitė. Linksmoji lysvė“ viršelį (1979) Grabauskienė sukūrė imituodama vaikišką piešinį kreidelėmis. Glinskienės kurti viršeliai vaikiškos rankos neimituoja, tačiau jie taip pat gyvi, žaismingi, artimi vaikų piešinių nuotaikai. Kosto Kubilinsko „Nepraustasis, neskustasis, nekirptasis katinas“ plokštelės viršelyje (1980) dailininkė pavaizdavo didžiulį dryžuotą katną; lietuvių liaudies pasakų „Karalaitė ir oželis. Oželis padėjėjas“ (1980) bei

„Sesuo ir devyni broliai. Melagis oželis“ viršeliuose (1984) nupiešė žaismingus oželius. Plokštelių viršeliuose ryškėjantis Glinskienės braižas artimesnis lakštinės lietuvių grafikos būdingai liaudies meno stilizacijai.

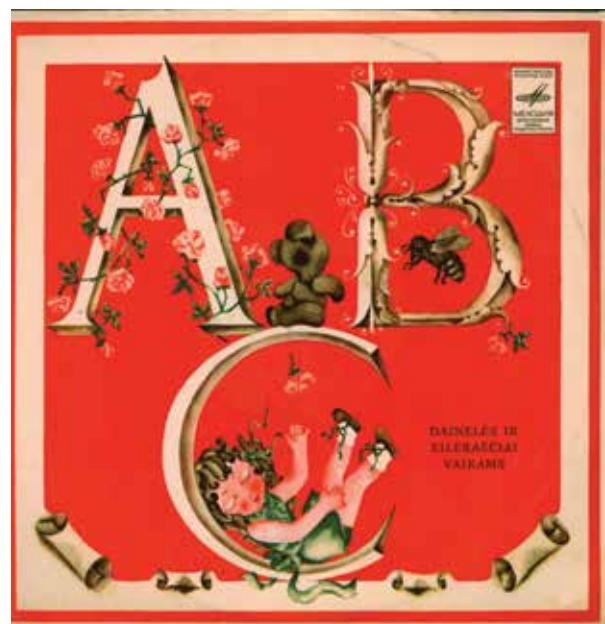
Ypač daug vaikų plokštelių apipavidalino grafikė Aldona Kliševičienė. Juose dailininkė dažnai vaizduoja svajingus vaikus apskritais veidais ir didelėmis akimis, kviesdama su jais susitapatinti savo klausytojus. Poetiškame viršelyje plokštelei „Duokit kelią – vyrai eina iš darželio“ (1979) kompozicijos centre pavaizduoto berniuko veidą supa rausvos gėlės ir drugiai. Plokštelės „Aš ir mano žaislai“ viršelyje (1973) pavaizduotas ant pilvo gulintis, alkūnėmis pasirėmęs berniukas, kurį ratu supa traukinuko vagonuose susodinti žaislai. Plokštelės „ABC. Dainelės ir eilėraščiai vaikams“ viršelyje (1972) dailininkė nupiešė dideles dekoratyvias raides, o „C“ raidėje įkurdino lyg lopšyje užmigusių garbanotą mergaitę. Visuose viršeliuose dailininkė realistiniu piešiniu, papildytu įmantriomis detalėmis, kūrė švelnios, saugios ir svajingos vaikystės įvaizdį.

Poetizuotas pasaulis kuriamas ir dailininkų Teresės Bajorūnaitės-Lekienės, Broniaus Leonavičiaus bei Indrės Každailytės darbuose. Plokštelių „Kaulo senis ant geležinio kalno“ (1980) ir „Lietuvių liaudies pasaka Žuvėjėlis“ (1985) viršeliuose Bajorūnaitė-Lekienė nuosaikiame mėlyname fone pavaizdavo personifikuotą vėjyje besiplaikstančia suknele pelę ir valtyje rymantį šviesiaplaukį berniuką. Abu herojai žvilgsnius nusukę nuo žiūrovo, rymo savo pasaulyje. Svajingas ir žaismingas Leonavičiaus viršelis įgarsintai Martino Vainilaičio pasakai „Bruknelė“ (1984), kuriame žalumos fone pavaizduotos dvi tolstančios figūros, o joms virš galvų skrenda ilgas lyg sliėkas katinas. Každailytė įgarsintų Kosto Kubilinsko pasakų viršelyje (1990) pavaizdavo valtyje besiristančią mergaitę, prie kurios greta oru plaukioja žuvis.

Teresė BAJORŪNAITĖ-LEKIENĖ. Viršelis plokštelei „Lietuvių liaudies pasaka Žuvėjėlis“. – Vilnius: Melodija, 1985



Aldona KLIŠEVIČIENĖ. Viršelis plokštelei „ABC. Dainelės ir eilėraščiai vaikams“. – Vilnius: Melodija, 1972



SPECIALUS PAMINĖJIMAS

Straipsnyje liko neaptarti aukščiau išvardyti tipologijai nepriskirtini, tačiau neabejotinai paminėjimo verti grafinio dizaino darbai. Visų pirma, tai legendiniais tapusių lietuviškų roko operų ir miuziklų plokštelių viršeliai: Filomenos Linčiūtės-Vaitkūnienės poetiškas ir detalai sužetą iliustruojantis Viačeslavo Ganelino „Velnio nuotakos“ viršelis, Rimos Stasiūnaitės popartiškai dekoratyvus Giedriaus Kuprevičiaus „Ugnies medžioklė su varovais“ viršelis (abu 1976), Rimvydo Kepežinsko simbolistinis Kęstučio Antanėlio „Mirties ir meilės Veronoje“ (1984) viršelis. Geidžiamų ir greitai deficitu tapusių plokštelių muzika tapo neatsiejamai susijusi su vizualine jų išraiška. Tad ir vėlesniais laikais kartojant plokštelių tiražus, net jas perleidžiant CD formatu, buvo išlaikomas pirminis įrašų apipavidalinimas.

Taip pat atskirai paminėti reikia originalius, stilistinių analogų neturinčius viršelius. Vienas jų – dekoratyvus ir svajingas ansamblio „Nerija“ 1983 metų plokštelės viršelis, sukurtas tapytojo Arūno Žilio. Vakarietišką dizainą primenančioje iliustracijoje pavaizduotas muzikantų būrys sklendytuvu sklendžia virš marių. Įsimintinas grafiko Mikalojaus Vilučio lengvai atpažįstamu ankstyvajai jo kūrybai būdingu braižu sukurtas viršelis plokštei „Arvydas Ambrasas. Žeme, nepalik mūsų!“ (1979) ir žaismingi Kepežinsko džiaz muzikos festivalio „Birštonas’86“, „Birštonas’88“ plokštelių viršeliai.

Straipsnio pabaigoje telieka atsakyti į jo pradžioje iškelto klausimą. Tad kokių melomanų skonį formavo lietuviškų sovietmečiu leistų plokštelių dizainas? Neabejotinai subtilų, elegantišką, jautrų detalėms. Ir kartu – besimėgaujantį drąsiais spalvų kontrastais, ieškančių originalių meninių sprendimų ir nesutrinkantį pačių įvairiausių stilistikų gausoje.

Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ

Rimvydas KEPEŽINSKAS. Viršelis plokštei „Meilė ir mirtis Veronoje“. – Vilnius: Melodija, 1976



- ¹ Darius POCEVIČIUS. Ką mena stalaktitų lubos Vilniaus plokštelių studijoje (I) // Literatūra ir menas. – Vilnius, 2017-05-05, Nr. 18 (3614); Ką mena stalaktitų lubos Vilniaus plokštelių studijoje (II) // Literatūra ir menas. – Vilnius, 2017-05-12, Nr. 19 (3615).
- ² Rūta SKUDIENĖ. (Ne)Pamiršta „Melodija“: Vilniaus plokštelių įrašų studijai 60 // Lietuvos muzikos link. – Vilnius, 2017, Nr. 20, sausis–gruodis. Prieiga internete <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-20-2017-sausis-gruodis/ruta-skudiene-nepamirsta-melodija-vilniaus-ploksteliu-irasu-studija/>
- ³ Lietuvos populiarioji muzika, džiazas ir rokas firmos „Melodija“ plokštelėse 1962–1992 / Sudarytojas – Lukas Devita. – Vilnius: Mintis, 2013.
- ⁴ Alex Steinweiss and the World’s First Record Cover // Illustration Chronicles. Prieiga internete <https://illustrationchronicles.com/Alex-Steinweiss-and-the-World-s-First-Record-Cover>
- ⁵ Zinaida NIUTAUTAITĖ. Apie Vilniaus plokštelių studiją. Plokštelės kelias // Lietuvos populiarioji muzika, džiazas ir rokas firmos „Melodija“ plokštelėse 1962–1992, p. 19–20.
- ⁶ Ten pat, p. 26.
- ⁷ The Art of the LP: Classic Album Covers 1955–1995 / Sudarytojai – Johnny Morgan ir Ben Wardle. – New York: Sterling, 2015.
- ⁸ Šiame straipsnyje skliaustuose nurodomi plokštelių išleidimo metai. Nuo plokštelės įrašų iki jos atsiradimo masinėje prekyboje paprastai praedavo metai – pusantrų, tad tikėtina grafinio dizaino darbų pabaiga turėtų būti metais ankstesnė.
- ⁹ Vladimiras TARASOVAS. Būgnininko dienoraščiai / Sudarė Lolita Petrašiūnaitė, iš rusų k. vertė Dalia Saukaitytė. – Vilnius: Sofoklis, 2020, p. 80–81.
- ¹⁰ Dailininkas nežinomas. Iki XX a. septintojo dešimtmečio antrosios pusės ant plokštelių vokų nebuvo nurodomi „techniniai“ darbuotojai, tokie kaip garso režisierius, redaktorius, dailininkas ir kt., dalyvavę leidžiant plokštelę.
- ¹¹ „Muzikos industrija sovietmečiu. Maršrutas Nr. 115“. LRT plus laida „Stop juosta“. – Vilnius, 2020-04-26. Prieiga internete <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000102581/stop-juosta-marsrutas-nr-115-vilnius-muzikos-industrija-sovietmeciu>

Mikalojus VILUTIS. Viršelis plokštei „Arvydas Ambrasas. Žeme, nepalik mūsų!“. – Vilnius: Melodija, 1979



Martyna JURKEVIČIŪTĖ

MIESTAS MIESTE

Pokario Londone pastatytas gyvenamųjų pastatų kompleksas Barbikanas, šiandien pripažintas vienu svarbiausių XX amžiaus architektūrinių laimėjimų. It citadelė miesto centre stovintis brutalizmo stiliui priskiriamas kompleksas, suprojektuotas architektų firmos Chamberlin, Powell and Bon, išsiskiria savo dydžiu, ambicija bei unikalėmis architektūrinėmis formomis. Šiame tekste menotyrininkė Martyna JURKEVIČIŪTĖ aptaria komplekso kūrimo istoriją bei pagrindinius architektūrinius sprendimus. Tekste nagrinėjamos Barbikano ir brutalizmo sąsajos bei visuomenės reakcija į iš pirmo žvilgsnio atšiaurų, fortų primenančių pastatų, išdygusių pačiame miesto centre.

A CITY WITHIN A CITY

The postwar Barbican Estate stands in the heart of the City of London. Today, it is considered to be one of the most notable architectural achievements of the 20th century. Designed by Chamberlin, Powell & Bon, the citadel-like centre stands out by its scale, ambition and architecture.

In this article, the art historian Martyna JURKEVIČIŪTĖ discusses the Barbican's history, architecture, and connections with brutalism, and historic public opinion about the centre.

Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka



Londono miesto istorijos šimtmečiai išpausti jo architektūroje. Tarp grakščių viduramžius menančių bokštų čia stūkso romaniniai mūrai, tarp barokinių bažnyčių kupolų kyla stikliniai dangoraižiai, o tarp tipinių Viktorijos laikų gyvenamųjų namų – XX amžiaus modernizmo architektūra. Visuomet gyvas ir besikeičiantis Londonas augo itin sparčiai, o suvaldyti jau XIX amžiaus viduryje per du milijonus gyventojų turintį ir tuo metu didžiausią miestą Europoje ne visuomet buvo lengva. Gatvė po gatvės mieste skleidžiasi neįtikėtinos istorijos, o jų su ankstesnių amžių palikimu derinys ir kuria Londono miesto veidą.

Architektūros stilių maišatis Londone radosi miestą kaskart iš naujo atstatant po nenumatytų negandų. Katastrofų padariniai didžiuosiuose miestuose dažnai tapdavo modernizacijos bei atsinaujinimo galimybe: taip nutiko 1666 metais po didžiojo Londono gaisro, padovanojusio miestui architekto Christoferio Wreno (1632–1723) suprojektuotą Šventojo Pauliaus katedrą, taip nutiko ir po negailestingų Antrojo pasaulinio karo bombų lavinos. Toliau pokario metai miestą sistemingai užpildė modernistine architektūra, o labiausiai architektų pamėgtu stiliumi tapo brutalizmas¹. Anglijos brutalizmas dažniausiai suvokiamas kaip greita ir pigi priemonė užlopyti karo žaizdas. Nepaisant to, daugelis architektų, net ir turėdami didelius biudžetus, brutalizmą rinkosi vertindami jo architektūrinį atvirumą, skulptūrines savybes bei antiburžuazinį stiliaus pobūdį.

Kur šiandien yra vienas įdomiausių angliškojo brutalizmo pavyzdžių *Barbikanas*, anuomet stovėjo vienas seniausių centrinio Londono kvartalų – *Cripplegate*. Dar nuo XIX amžiaus pabaigos jame klestėjo tekstilės prekyba, čia gyveno audinių ir odos pirkliai, aplink būta tekstilės saugyklų. Dėl šios priežasties po 1940 metais įvykusio *Blitz* bombardavimo vos per vieną naktį *Cripplegate* virto pelenų krūva. Šis karo randas nepalietas stovėjo bene dvidešimt metų, iki galiausiai miesto valdžia sutarė dėl reikiamybės į vaiduoklišku virtusį miesto centrą sugrąžinti gyventojus, tad 1962 metais ir prasidėjo vieno ambicingiausių gyvenamųjų pastatų kompleksų pasaulyje statybos. Urbanizuoti bankais ir ofisais aptekusį miesto centrą nuspręsta atsižvelgus į tuo metu itin menką Londono sicho populiaciją (apie penkis tūkstančius gyventojų), o grąžindama žmones į pokariu apleistą centrą savivaldybė siekė sukurti ne tik gyvenimui, bet ir laisvalaikiui tinkamą patogią vietą.

Barbikano projekto konkursą laimėjo architektų firma *Chamberlin, Powell & Bon*, pirmą kartą dirbti pradėjusi 1951 metais statant *Golden Lane* gyvenamųjų pastatų kompleksą. Trys jauni ir patirties neturintys architektai projekto konkurse dalyvavo atskirai, tačiau sudarė pakta, kad bet kuriam jų laimėjus susivienys ir prie komplekso dirbs kartu. Sėkmė nusišypsojo Geoffry Powellui (1920–1999), ir jis, tesėdamas duotą žodį, kartu dirbti pakvietė Peterį Chamberliną (1919–1978) ir Christophą Boną (1921–1999). *Golden Lane* matomi pirmieji architektų susidomėjimai brutalizmu, pirmieji eksperimentai bei paieškos. Puikiai jaučiama Le Corbusier (1887–1965) kūrybos įtaka. Per visą architektų firmos karjerą Le Corbusier, pir-

mą kartą pastato fasade atvirai panaudojęs betoną², jiems buvo pavyzdys bei įkvėpimo šaltinis. Kadangi *Golden Lane* buvo pirmasis ir vienintelis firmos darbas iki *Barbikano*, architektūrologų jis dažnai vadinamas eskizu, pasirengimu nepaprastai drąsiam ir ambicingam *Barbikano* projektui.

Kurdami *Barbikano* kompleksą architektai siekė jį suprojektuoti it mažesnės skalės ateities miesto prototipą. Iš pirmo žvilgsnio statiškas bei atšiaurus, storomis sienomis nuo gatvės apsaugotas kompleksas pirmiausia pavergia savo paslaptinguumu. Čia vertikalemis besistiebianys daugiaaukščiai ir horizontalėmis ištiesę, virš gatvės lygio iškelti gyvenamieji būstai kuria mįšlingą geometrinių formų dėlionę, kurios labirintuose šiandien ne vienas pasimeta. Komplekso viduje nėra jokių automobilių³, čia tarp šurpių mūrų dygsta egzotiniai sodai, vanduo tvenkinyje tamsiai žalias, o pėstieji vaikšto ant kolonų iškilusiais tiltais.

Svarbu paminėti, kad *Barbikanas*, kitaip nei *Golden Lane* bei daugelis kitų gyvenamųjų daugiabučių projektų pokario Anglijoje, nebuvo skirtas socialiniams būstams. *Barbikane* įrengti butai rinkos kaina išskirtinai nuomoti jauniems profesionalams ir jų šeimoms. Tokiu iš pirmo žvilgsnio keistu pasirinkimu miesto valdžia siekė sukurti naują, vėliau Londoną formuosiančią žmonių bendruomenę. Dėl šios priežasties čia norėta įrengti ne tik parduotuves, restoranus, bet ir kino sales, teatrus, mokyklas, meno centrą. *Barbikaną* siekta sukurti kaip visavertį miestą, patenkinantį jo gyventojų lūkesčius jiems nepaliekant komplekso⁴. Neeilinio masto projektas gavo biudžetą, didesnį nei bet kuris kitas valstybės finansuojamas projektas, o architektams teko neeilinė galimybė įgyvendinti įdomiausias vizijas.

Miesto peizaže masyvus, tvirtovę primenantis pastatų kompleksas pirmiausia išsiskiria savo dydžiu. *Barbikanas*, anuomet apgyvendinęs bene pusę centrinio Londono populiacijos, sudarytas iš trijų daugiaaukščių ir trylikos terasinių daugiabučių, sugrupuotų aplink viduje esantį tvenkinį ir žalias erdves bei sujungtų virš gatvės lygio pakeltais pėsčiųjų takais. Neatsitiktinai kompleksas iškilęs ant laibų kolonų. Pirmiausia toks sprendimas pasirinktas siekiant į kompleksą įkomponuoti visus, savi valdybės manymu, išsilavinusiai bendruomenei reikalingus aspektus⁵. Kita vertus, ant kolonų iškėlus gyvenamuosius būstus, *Barbikano* gyventojams suteikiama daugiau privatumo, kai kiti lankytojai prieinami pastatai (menų centras, mokykla, kino salė, bažnyčia) pasilieka gatvės lygyje.

Galiausiai, iškėlus gyvenamuosius būstus virš gatvės lygio, kompleksas tampa erdvesnis. Vandens telkinys *Barbikano* viduje taip pat įkomponuotas ne vien dėl jaukumo pojūčio, bet ir siekiant vizualiai padidinti erdvės pojūtį. Nors tvenkinys seklys (mat iškart po juo – centrinė metro linija), nuo pat komplekso atidarymo vanduo dažomas tamsiai žalia spalva, sukuriančia gylio iliuziją. Neįprasta spalva, šešėliais vandenyje vingiuojančių žuvų kontūrai, egzotinių augalų⁶ bei vandens paukščių gausa tarp niūriai pilkų pastatų sienų čia sukuria labai unikalią atmosferą. Vienoje tvenkinio pusėje iš perpjauto betoninio žiedo sukonstruotas krioklys, kitoje vanduo visiškai nurimęs.

Iš pirmo žvilgsnio kiek agresyvios išvaizdos pastatams priduoda pasirinkta išskirtinai grubi betoninė danga. *Barbikanas* dengtas betonu ir protarpiais matomomis raudonomis plytomis⁷. 1960–1970 metais Britanijoje buvo itin paplitęs betono naudojimas, kartu tai dažniausias brutalistinių pastatų elementas. Vis dėlto betonas šiame pastate išsiskiria iš tuomečių, dau-



Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka

gelio architektų pasirinktų elementų. Chamberlinas, Powellas ir Bonas, atsižvelgdami į dažnai apniukusį ir lietingą Londono orą, nenorėjo pastato padengti lygiu, pilku betono sluoksniu nuogaustaudami, jog didžiama pastato plastikos suplokštės, išnyks ir pasimes. Vietoj to betoninėms sienoms architektai suteikė tekstūrą. Betoninis paviršius sušiurkštintas rankiniu būdu, naudojant pneumatinį gražtą, ir taip paryškinta pastato tekstūra padeda jam išsiskirti iš dažnai rūškanų ir pilkų dienų.

Kaip būdinga daugeliui brutalistinių pastatų, *Barbikane* naudojami kartotiniai elementai, kompleksą surišantys į harmoningą ir vientisą kūrinių. Kartu čia nemažai į komplekso pavadinimą apeliuojančių detalių. Architektams buvo svarbu, kad kompleksas ir vieta, kurioje jis statomas, būtų susieti vizualiniais motyvais. Įkvėptas romėnų laikais čia stovėjusio bar-

Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka





Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka

bakano, pastatas, tarsi atiduodamas duoklę praeičiai, kartoja tvirtovei būdingus motyvus. Ne vien komplekso masyvumas ir tvirtumas primena fortą, kartu čia daug piliai būdingų detalių. Vien *Barbikano* simbolis, ilgą laiką naudotas logotipas, sukurtas Herberto Spencerio (1924–2002), vaizduoja dekoratyvų barbakaną. Ryškiausiai visame komplekse galima pastebėti kreneliažus. Jie visų pirma į akis krinta žvelgiant į didįjį gaisrą atlaikiusią, tačiau gana stipriai per bombardavimą nukentėjusią Šventojo Gilesio bažnyčią. Dantytos pastatų viršūnės kartojamos ant terasinių daugiabučių, matomos ant mokyklų bei išstypusių daugiaaukščių viršūnių. Taip pat kai kuriose išorinėse laiptinėse bei į kompleksą vedančiose rampose įkomponuotos pailgos, plonos šaudymo angos, pastate panaudotos kaip dekoratyvinė detalė šviesos sklaidai.

Šiandien *Barbikanas* vadinamas vienu ryškiausių britiško brutalizmo pavyzdžių. Vis dėlto, nors šis kompleksas ir turi daugumą brutalistiniams pastatams būdingų elementų, architektai niekuomet apgalvotai nesiekė jo kurti šio stiliaus rėmuose. Chamberlinas, Powellas ir Bonas niekuomet tiesiogiai nesivadino brutalistais, juos įkvėpė daugybė stilių, ir nors šiandien matomas *Barbikanas* vizualiai neabejotinai artimiausias brutalizmo sąvokai, pirmuosiuose projektuose kompleksas kurtas kur kas dekoratyviau. 1959 metų ataskaitoje architektai išdėstė planus terasiniams daugiabučiams dengti baltu marmuru, daugiaaukščiams – poliruotu betonu, o kolonas padengti lygiu, spalvotu betonu. Planuose netgi siūlyta gyvenamųjų būstų balkonus iškloti mozaikinėmis plytelėmis. Grubi betoninė danga galiausiai pasirinkta tik apskaičiavus skiriamo biudžeto galimybes⁸.

Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka





Barbikanas. Londonas. Martyno ČERNIAUSKO nuotrauka

Kita vertus, brutalizmas architektūroje radosi ne vien kaip vizualinis stilius, bet ir kaip filosofija. Brutalizmo pagrindas – socialinė lygybė, todėl pastatams naudojamos vienos pigiausių medžiagų, o dekoratyvumo atsisakę architektai daugiausia koncentravosi į pastato funkcionalumą. *Barbikano* atveju šie aspektai vis dėlto negalioja. Vien tai, kad kompleksas kurtas tam tikrai žmonių grupei, rodė jo prestižą, čia pinigų negailėta prabangai ir išskirtinei atmosferai kurti ir nuo pat pradžių koncentruotasi į pasiturinčių gyventojų reikmes.

Pokariu pasirodžiusį brutalizmą britai pasitiko su siaubu ir lig šiolei mielai atsikratytų daugumos to laikotarpio statinių. Visuomenė niekuomet nebuvo palanki ir *Barbikano* atžvilgiu. Nors 1982 metais *Barbikano* atidarymo metu Karalienė pastatą pavadino vienu šiuolaikinio pasaulio stebuklų, kompleksas susilaukė daug įvairiausių visuomenės nuomonių. Dar 1987 metais Londono gyventojai pasisakė už *Barbikano* nugriovimą. Nuomonė nekito ir po dešimtmečio, kai 2003 metais prieš Londono dizaino festivalį vykusioje apklausoje *Barbikanas* buvo išrinktas bjauriausiu Londono pastatu. Nors apklausoje dalyvavo vos apie 1 000 žmonių, ši etiketė *Barbikanui* klijuojama ligi šiolei.

Kad ir netelpantis į brutalizmo sąvokos rėmus, šiandien *Barbikanas* yra vienas svarbiausių šio stiliaus pavyzdžių, o komplekso svarba miesto architektūrai ir istorijai pripažinta 2001 metais *Barbikaną* įtraukus į paveldo saugomų pastatų sąrašą. Komplekso sėkmę lėmė ir tai, kad valdžia neskubėjo priimti sprendimo, ką statyti karo nuniokotoje vietoje. Galiausiai *Barbikanas* iškilo kaip apgalvotas, miestui reikalingas ir miestą papildantis kūrinys, ir šiandien jis yra meistriškas miesto planavimo pavyzdys, dažnai dar vadinamas miestu mieste.

Martyna JURKEVIČIŪTĖ

LITERATŪRA

Reyner BANHAM. The new brutalism: ethic or aesthetic? – London: The Architectural Press, 1966;
Barbican, 1969 // youtube.com (žiūrėta 2021-07-04) <https://www.youtube.com/watch?v=vLPIJsoVq8k>.

Pier GOUGHS. Pier's Gough's inspiration: The Barbican by Chamberlin, Powell & Bon, [interaktyvus], 2010 (žiūrėta 2021-07-27) <https://www.bdonline.co.uk/inspirations/piers-goughs-inspiration-the-barbican-by-chamberlin-powell-and-bon/3162951.article>

Tom BOLTON. From Cripplegate to Agar Town: inside London's vanished neighbourhoods, [interaktyvus], 2015 (žiūrėta 2021-07-01) <https://www.theguardian.com/cities/2015/jun/24/london-vanished-neighbourhoods-cripplegate-agar-town-limehouse-chinatown>

Simon PHIPPS. Brutal London: A Photographic Exploration of Post-War London. – September Publishing, 2016;

Londoners In 1987 Wanted To Demolish These Buildings [interaktyvus], 2017, (žiūrėta 2021-06-15) <https://londonist.com/london/londoners-in-1987-wanted-to-demolish-these-buildings>;

Deyan SUDJIC. The Language of Cities. – London: Pengion Random House UK, 2017;

Our Archive: Construction [interaktyvus] (žiūrėta 2021-07-05) <https://www.barbican.org.uk/our-story/our-archive/construction>

¹ Brutalizmas buvo labiausiai paplitęs architektūrinis stilius pokariniam Šefilde, Koventryje ir Londone.

² Betonas pastato fasade pirmą kartą panaudotas *Unité d'Habitation* pastate. Iki Corbusier betonas statybose naudotas, tačiau dažniausiai slepiamas po kitomis, akiai patrauklesnėmis medžiagomis.

³ *Barbikanas* atskirtas nuo mašinų eismo, o gyventojų reikmėms automobilių stovėjimo aikštelės įkomponuotos po kompleksu, jose įrengti liftai, keliantys žmones tiesiai į jų butus.

⁴ Vis dėlto utopinis planas niekuomet nebuvo iki galo sėkmingai įgyvendintas. Atidarytame komplekse apie 60 erdvių buvo paskirtos prekybos ir komercijos reikmėms, tačiau tik pora sėkmingai išnuomotos.

⁵ Šiuo metu *Barbikane* įsikūrę keli kino teatrai, menų centras, koncertų salė, barai, kavinės, oranžerija, Guildhall muzikos ir dramos mokykla, biblioteka, mergaičių mokykla, kartu čia apgyvendinti ir bene 4 000 tūkstančiai žmonių, turinčių sodus, privačius parkelius bei žaidimų aikšteles.

⁶ Dėl po tvenkiniu esančios metro linijos oro temperatūra virš jos pakilusi dviem laipsniais, o tai sudaro palankias sąlygas tropiniams augalams augti lauke.

⁷ Plytos simbolizuoja prieš karą stovėjusiam Cripplegate rajone nuniokotus sandėlius ir gamyklas.

⁸ Net ir atsisakius marmurinių plytelių kompleksas pradinį biudžetą pralenkė dešimteriopai.

Aleksandra PILIUCH

NAUJOJI TVARKA

PENKIOS MINTYS APIE 17-ĄJĄ VENECIJOS ARCHITEKTŪROS BIENALĘ
„HOW WILL WE LIVE TOGETHER?“

Gegužės 22 dieną pagaliau prasidėjo 17-oji Venecijos architektūros bienalė. Ir nors covid epidemija neleido daugeliui architektų atvykti asmeniškai, o kai kurie paviljonai liko uždari, ši bienalė tapo didžiausiu architektūriniu renginiu nuo 2018-ųjų. Parodos kuratorius libanietis Hashimas Sarkis apsisprendė dėl parodos temos gerokai prieš pandemiją. Pirmą kartą ji nuskambėjo klausimo forma: „Kaip mes gyvensime kartu?“ Pandemijos metu šis klausimas tapo ypač aktualus. Įvairių formų atsakymai išsirikiavo ilgoje instaliacijų ir parodų sekoje buvusiose Arsenalo dirbtuvėse, sandėliu ir laivų statyklų pastatuose, 60-tyje nacionalinių paviljonų, Giardini soduose, rūmuose, bažnyčiose, muziejuose, meno fonduose, konsulatuose – visame mieste ir jo apylinkėse. Menotyrininkė Aleksandra PILIUCH straipsnyje apžvelgiamos pagrindinės koncepcijos, tendencijos ir spėlionės apie ateitį, įsiminusios bienalėje. Kaipgi (susi)gyvensime kartu – gyvūnų ir augalų pasaulio kaimynystėje, realiose ir virtualiose erdvėse, skirtingose valstybių sienų pusėse ir vis dažnesnių stichinių nelaimių sąlygomis?

*THE NEW ORDER
FIVE THOUGHTS ON THE 17TH VENICE ARCHITECTURE
BIENNALE ‘HOW WILL WE LIVE TOGETHER?’*

At last, on 22 May, the 17th Venice Architecture Biennale began. Despite the Covid epidemic preventing many architects from attending in person, and some pavilions having to be closed, the biennale became the largest architectural event since 2018. Hashim Sarkis, the Lebanese curator of the exhibition, chose the theme well before the pandemic. It came in the form of the question ‘How will we live together?’ During the pandemic, this question became especially relevant. Answers to the question in various forms lined the workshops, warehouses and shipyards of the Old Arsenal. Many were also erected in 60 national pavilions, the Giardini Gardens, palaces, churches, museums, art repositories and consulates, throughout the whole city and its area. In this article, the art researcher Aleksandra PILIUCH has compiled an overview of the main concepts, tendencies and predictions for the future which struck her most in the biennale. So how will we live together, along with animals and plants, in real and virtual spaces, on different sides of national borders, and in the aftermaths of increasingly frequent natural disasters?

1 / VEIKTI REIŠKIA PERIMTI DABARTĮ

Filosofas Emmanuelis Lėvinas apibūdina mūsų pasaulį kaip „apverstą“, „suskaidytą“, kuriame įvykių ir racionalios tvarkos neatitikimo, negebėjimo užmegzti tarpusavio santykių pakanka „pažadinti pasaulio pabaigos manijai“¹. „Pasaulio pabaigos“ nuojauta verčia mus sugrįžti į būtį, su kuria kartkartėmis prarandame kontaktą. Žmogus, ko gero, nėra nepertraukiamai susijęs su šio pasaulio daiktais, jis sugeba įgyti ar palikti daiktus, tačiau mes negalime visiškai prarasti ryšio su pasauliu, tas ryšys mums įgimtas. Architektūra šiuo atžvilgiu yra meno forma, labiausiai priartėjusi prie gyvenimo, o jos amžinos problemos, viena vertus, yra pastatų grožis, forma ir stilius, o kita vertus – funkcionalumas ir mąstymas apie žmones, kuriems ir dėl kurių ji egzistuoja. Šių metų Venecijos bienalėje pabrėžiama, jog miestas nėra sienos ar betonas, miestas – tai laisva erdvė tarp jų. Pastebima, kad šiandien architektus vienija ne tiek estetika, kiek problemos (socialinės, ekologinės, energijos taupymo, efektyvumo) ir jų sprendimai: senų pastatų modernizavimas, alternatyvių statybinių medžiagų ieškojimai. Taigi šių metų Venecijos bienalėje kalbama labiau ne tiek apie architektūrą ir urbanistiką, kiek apie naują pasaulio tvarką. Palyginti su 2018-ųjų bienale, 2021 metais dalyvių skaičius padidėjo nuo 71 iki 112. Ankstesnė tema „FreeSpace“ šiandien darosi nebeaktuali, nes mūsų laisvė, susidūrus su uždromis sienomis, yra prarasta. „Nebegalime laukti, kol politikai pasiūlys kelią į geresnę ateitį. Kai politika ir toliau skaido ir izoliuoja, mes galime pasiūlyti alternatyvius gyvenimo būdus pasitelkdami architektūrą“², – savo kuratoriaus, manifeste rašė Hashimas Sarkis.

Taigi – tarp pasirinktų projektų yra atviresnės ir socialiai patrauklios architektūros idėjų, bandymų permąstyti individualaus būsto ir bendro gyvenimo modelius, lyginant miestų ir priemiesčių apgyvendinimo tankumą, miestų plėtros projektus, glaudžiai susijusius su gamta. Pavyzdžiui, kalbama apie dumblius, kurie gali būti naudojami kaip biokuras, statybinė medžiaga ir net kaip ateities maistas, arba apie bites, kurias galima išmokyti statyti korius nurodytu būdu, o tai reiškia, kad pasitelkiant vabzdžius galima kurti skulptūras ir net vaškinę architektūrą. Kitas svarbus akcentas – tai architektų siūlymai naudoti naujas, aplinkai nekenksmingas statybines medžiagas, įperkamo būsto pavyzdžiai, pasenusių pastatų modernizavimo strategijos ir įvairios idėjos kuriant naujus būsto tipus ne tik Žemėje, bet ir kosmose. Šitaip išplečiama pati architektūros sąvoka, šiandien vis dažniau susijungianti su kitomis meno formomis: dailė, videomenu, skulptūra, grafika, ir tampanti prieinamesnė ir suprantamesnė žiūrovams.

Šią idėją puikiai reprezentuoja Urugvajaus paviljonas „Próximamente“, kuris išplečia ir bienalės kuratoriaus pasiūlytą koncepciją. Projekto architektūrinė dalis – tai baltas stalas-ekranas, kviečiantis susėsti, pasinerti į pokalbį ir būti jo dalimi tuo metu, kai žmonija patiria krizę. Kaip teigia kuratoriai, „visą laiką stalas funkcionavo kaip pasakojimų ir gyvenimo priemonė, todėl tai buvo galingas bendravimo laukas, kuriame gali egzistuoti tai, kas vieša ir privatu, namai ir teritorijos. Kadangi Urugvajuje pastatėme juodą stalą-paminklą viešojoje miesto erdvėje – baltas stalas keliauja į Veneciją“³. Stalas-ekranas siūlo pokalbių dekalogą, suvokiamą kaip 360 laipsnių audiovizualinių esė serija, kurioje derinami numatymo, fikcijos ir spekuliacijos veiksmai bei galimo ateities



Urugvajaus paviljonas „Próximamente“ 17-ojoje Venecijos architektūros bienalėje. Kuratoriai – Federico Lagomarsino, Federico Lapeyre, Lourdes Silva.
Nuotraukos autorius © Ignacio CORREA



Japonijos paviljonas „Co-ownership of Action: Trajectories of Elements“ 17-ojoje Venecijos architektūros bienalėje.
Kuratorius – Kozo Kadowaki.
Nuotraukos autorius © Jan VRANOVSKÝ

erdvių atlaso sukūrimas. Šie pokalbiai, diskusijos, mainai ir sugyvenimas yra tyrimų ir plėtos proceso, visa tai apimančio filmo, sukurto Montevidėjuje, rezultatas. Filme dalyvavo daugiau nei šešiasdešimt skirtingo amžiaus kviestinių svečių, atstovaujančių skirtingoms sritims skirtingais kontekstais. Šis baltas stalas yra kvietimas sukurti erdvę dialogui ir erdvę, iš kurios galima būtų skelbti ateitį.

2 / SOCIALINIS ARCHITEKTŪROS VAIDMUO

Šių metų Venecijos bienalės tema tapo kvietimas suabejoti esama padėtimi ir apmąstyti ateitį. Natūralių elementų naudojimas ir naujų medžiagų, kilusių iš aplinkinės faunos ir floros, tyrimas, taip pat liaudies papročiai, kuriuos sukelia aplinkos problemos, išryškina „grįžimo į gamtą“ reiškinį. Pavyzdžiui, Danijos „Connectivity“ paviljone pagrindinis dėmesys skiriamas vandens stichijai, o architektų sukurta vandens ciklinė sistema, jungianti parodos lankytojus vieną su kitu ir su gamta, tampa teiginio „pasaulis yra vientisa ciklinė sistema, kurią mes visi kuriame kartu“, metafora.

Statybos sektoriui išmetant 39% viso pasaulio šiltnamio efektą sukeliančių dujų kiekio, architektai vaidina svarbų vaidmenį kovojant su klimato kaita. Be to, pandemijos metu problemos mastas ir poveikis tapo dar akivaizdesnis, nes tie patys veiksmai, prisidedantys prie klimato kaitos, skatina ir naujų ligų atsiradimą. Todėl keli nacionaliniai paviljonai nagrinėja klimato kaitos ir socialinių pokyčių pasekmes bendruomenėms bei aplinkai ir siūlo galimus sprendimus.

Statybos pramonės poveikio aplinkai problemą bandoma išspręsti JAE paviljone „Wetland“, kuriojamame Waelo Al Awaro ir Kenichi Teramoto, išrandant alternatyvą tradiciniam cementui, kuris sukelia vieną didžiausių CO₂ emisijų. Parodoje eksponuojamas novatoriškas, aplinkai nekenksmingas cementas, pagamintas iš perdirbtų sūrymo atliekų, šalutinis pramoninio gėlinimo produktas. Projektas tiria hiperlokalų bandomąjį sprendimą sumažinti anglies dvideginio išmetimą statybų sektoriuje naudojant gausius išteklius, turimus JAE ir kitose panašioje aplinkoje esančiose šalyse. Vietinė medžiaga

gali būti formuojama į standartines plytas, o jos tvirtumas ir ilgaamžiškumas yra pakankamas perspektyviam sprendimui siekiant sumažinti anglies dvideginio išmetimą.

Kitas įsimintinas pavyzdys – Kadowaki Kozo kuruojamas Japonijos paviljonas „Co-ownership of Action: Trajectories of Elements“, kviečiantis lankytojus apmąstyti vartojimo prekių judėjimą ir iš naujo išvaizduoti tvarumą bei pakartotinį panaudojimą architektūroje. Išardant seną medinį japonų namą ir perkeltiant jį į Veneciją, rekonstruojant jį nauja konfigūracija, parodoma, kaip senos medžiagos gali įgauti visiškai naują egzistavimą, dabartinį prekių judėjimą nukreipiant link pakartotinio naudojimo, o ne vartojimo. Kuruojamas projektas sutelkia dėmesį į architektūrinį medžiagų perdirbimą, sukeldamas diskusijas apie išteklių išsaugojimo skubumą.

3 / VIRTUALIOS ERDVĖS

Kitas labai ryškus šių metų bienalės elementas yra skaitmeninis aspektas. Kai kurie paviljonai priėmė virtualų pasaulį kaip priedą, tačiau kiti žengė link kraštutinumų ir egzistavo praktiškai tik virtualiai, kaip, pavyzdžiui, Australijos paviljonas. Vokietija šiemet pristatė vizualiai tuščią paviljoną „2038. The New Serenity“, ant kurio sienų buvo tik QR kodai, nukreipiantys lankytojus į vaizdo įrašus. Šis paviljonas, bandydamas pateikti atsakymus, pristato pasaulį „Naujosios rimties“ epochoje ir pasakoja „pasaulio, kuriame viskas tiesiog gerai klostėsi, istoriją“, alternatyvią ateitį. Kaip paaiškino paviljono kuratorius Olafas Grawertas, jis ir vadinamoji „Team 2038“ – architektų, menininkų ir mokslininkų grupė, kuriai, be Grawerto, priklauso Arno Brandlhuberis, Nikolaus Hirschas ir Christopheris Rothas – pasiūlė neįprastą idėją: sąlyginę požiūrį į ateitį – nuo 2038 metų iki dabarties. „Nepaisant didelių 2020-ųjų ir 2030-ųjų krizių ar net jų dėka mūsų mąstyme ir veiksmuose įvyko pokyčių, kurie mus praktiškai išgelbėjo“⁴, – sakoma koncepcijoje. Kita vertus, Rusija fiziškai atidarė savo paviljoną bei atnaujino Rusijos ir Japonijos architektūros studijos KASA 1914 metų pastatą, kartu susiedama jį su internetiniu pasauliu ir išplėsdama paviljono



Vengrijos paviljonas „Otherness – Reconditioning Our Modern Heritage“ 17-ojoje Venecijos architektūros bienalėje. Kuratorius – Dániel Kovács. Nuotraukos autorius © Daniel DÖMÖLKY

programą už bienalės ribų. Internetinis projektas, pradėtas 2020-aisiais, bus tęsiamas vėlesnėse skaitmeninio paviljono pavidalu. Kanados paviljonas taip pat perėjo prie skaitmeninio formato ir fiziškai neatsivėrė, skelbdamas tik QR kodus, supažindinančius su jo projektu.

Virtualumo koncepciją tęsia ir Julijono Urbano sukonstruotas Lietuvos paviljonas „Planeta iš žmonių“, įsikūręs Santa Maria dei Derelitti bažnyčioje ir pristatantis išgalvotą pasaulį kosminėje erdvėje, sutelktas aplink 3D skenerį, kuris nuskaitytą bienalės lankytojus ir siunčia juos į kosmosą skaitmeninių simulatorių pavidalu. Nuskaityti lankytojai ir imitacijos formuoja naują planetą, sukurtą tik iš nuskaitytų žmonių. Atvejų tyrimais, technologijomis ir prototipais paviljonas siekia apibrėžti naują kosminę erą, kuri leistų lankytojams kurti su savo vaizduote praktiškai palikti Žemę ir sukurti naują išgalvotą planetą. Vizioniniu tarpdiscipliniskumu šis eksperimentas sukuria tiltą tarp praeities ir ateities – tai simbolizuoja ir sidabrinis ikonostasas, skiriantis skenerį nuo altoriaus, sąveikaujantis su dažytą lubų debesimis.

4 / TARP PRAEITIES IR ATEITIES

Dar viena parodos tendencija yra susijusi su architektūrinio praeities palikimo apmąstymu. Ko galima pasimokyti iš architektūrinio modernizmo – kontroversiškos eros palikimo, kuris šiandien susiduria su besikeičiančiais tvarumu, socialinių normų ir (ypač Vidurio bei Rytų Europos atžvilgiu) politinių pokyčių lūkesčiais? Apmąstymams šia tema yra skirtas Portugalijos paviljonas „In Conflict“, kuriame palyginami interviu su Le Corbusier, išsamiai pasakojusiu apie savo suprojektuotus pastatus ir tikėjimą šviesesne ateitimi, su skirtingų metų laikraščių iškarpomis – tų pačių kvartalų, virtusių sunykusiais nusikalstamais getais, problemoms skirtomis publikacijomis. Straipsnių ištraukos, atspausdintos ant veidrodinio metalo ir atspindinčios Venecijos rūmus su aukštomis lubomis, medžio ir šilko tapetais, sukuria stiprų poveikį. Vengrijos

paviljone „Otherness – Reconditioning Our Modern Heritage“ buvo pristatytos dvylika besikuriančių Vidurio ir Rytų Europos studijų, pakviestų pertvarkyti dvylika socialistinio modernizmo pastatų Budapešte. Vengdami įprastų sprendimų, šie dvylika pasiūlymų naujoviškai atspindi architektūrines vertybes, paveldą, šiuolaikines problemas ir siūlo naują bendradarbiavimo metodą, kuris gali atverti kelią eksperimentiškesnei architektūros praktikai.

5 / POSLINKIAI

Šiais laikais kiekviena karta tampa vis atviresnė migracijos sampratai dėl ekonominių, socialinių, aplinkos, akademinėjų ar politinių priežasčių. Galbūt tai yra pasiklojimas technologijomis, socialinio ir kultūrinio mąstymo pasikeitimas, įsitikinimas, kad svarbiausia yra patogumas ar šiuolaikinės architektūros lankstumas, tačiau žmonėms paguodą suteikia tai, kad jie yra klajokliai „toli nuo namų“. Tarptautiniai bienalės kuratoriai tyrinėja migraciją ir daugybę jos apraiškų, evoliuciją ir jos įtaką miestų ateičiai bei aplinkai, atsakydami į tokius klausimus kaip „Kas taps miestais?“, „Ar kaimo vietovės taps naujais miestais?“, „Kaip pasikeitė pasilikusiųjų ir išėjusiųjų gyvenimai?“, „Kaip mes suprojektuosime savo miestus, kad pagerintume gyvenimo kokybę nuolat besikeičiančioje socialinėje aplinkoje?“. Į šiuos klausimus bandoma atsakyti Šveicarijos paviljone „Oræ – Experiences on the Border“, kuri realizuojant dirbo architektai Muniras Ayoubu ir Vanessa Lacaille, režisierius Fabrice Aragno ir skulptorius Pierre’as Szczepanski ir kuris nagrinėja šalies sienų erdvinę ir politinę įtaką. Su penkiomis šalimis besiribojančioje Šveicarijoje užsieniečiai sudaro 25,1% gyventojų, iš kurių 72% yra Italijos, Vokietijos, Portugalijos ar Prancūzijos piliečiai. Per visą pandemiją bendras aplinkos suvokimas ir jo sąsajos su valstybių sienomis išgyveno dramatiškus pokyčius, suteikiančius projektui naujos kolektyvinės patirties. Tyrimai buvo atliekami analizuojant procesus palei Šveicarijos sieną, tyrinėjant pasienio gyventojus bei sukuriant pagrindą individualiam santykiui su teritorija.

Panašiai kitame nacionaliniame – Rumunijos paviljone „Fading Borders“, kuri suprojektavo architektai Irina Melita ir Stefanus Simionas, nagrinėjami migracijos iššūkiai ir galiybės bei jos poveikis aplinkai. Kuratoriai kaip pavyzdį studijoms pasirinko Rumuniją, nes beveik trys milijonai piliečių per pastarąjį dešimtmetį emigravo ieškodami geresnio gyvenimo užsienyje. Taip mažėjant gyventojų, pasikeitė ir miesto kuriama aplinka. Paviljonas yra padalytas į dvi dalis, kuriose pateikiami du priešingi pasakojimai: vaizdinė medžiaga apie rumunų emigrantus bei jų gyvenimą užsienio šalyse ir masinės migracijos kolektyvinė patirtis bei jos poveikis Rumunijos miestams. Isadoros Hastings, Natalijos de la Rosa, Mauricio Rochos ir Elenos Tudelos kuruojamas Meksikos paviljonas „Displacements / Desplazamientos“ siūlo sprendimus, kaip architektūra gali padėti palaikyti kultūrinę, kalbinę ir teritorinę įvairovę. Tokios nepalankios sąlygos kaip nelygė, aplinkos blogėjimas, nelaimių pavojus ir įvairių rūšių smurtas (ekonominis, socialinis, rasinis bei lyčių), susijusios su struktūrinėmis erdvėmis, buvo pradinis paviljono kūrybos procesas. Nepaisant įvairovės, šie iššūkiai peržengia valstybių sienas ir tampa vienodai nukreipti į skirtingus geografi-

nius regionus bei teritorijas. Instaliacijoje nagrinėjami įvairūs erdvių, kurios skatina nuosavybę, mainus, pasipriešinimą ir atsistatymą, projektavimo bei konstravimo būdai. Architektūrinis paviljono dizainas atspindi vietinės ir pasaulinės tikrovės trūkumus ir leidžia lankytojams patirti bei iširti poslinkio vaidmenį architektūroje.

VIETOJ PABAIGOS

Visai neseniai buvo paskelbta kitos bienalės, šįkart meno, turinčios įvykti 2022 metais, tema: „Svajonių pienas“ (The Milk of Dreams). Tai Leonoros Carrington (1917–2011) knygos pavadinimas. Taip menininkė siurrealistė apibūdina stebuklingą pasaulį, kuriame gyvenimas nuolat išrandamas per

vaizduotės prizmę ir kuriame jam leidžiama keistis, transformotis, tapti ne savimi. Bienalėje bus siūloma įsivaizduojama kelionė po kūnų metamorfozes ir žmogaus apibrėžimus. Galbūt šis bėgimas nuo fiksuotos tapatybės konstrukcijų, ši vadinamoji „sklandi tapatybė“, apie kurią fantazuoja Carrington, ir yra žmonijos ateitis.

Aleksandra PILIUCH

¹ Emmanuel LÉVIN. Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità: Jaca Book, 2016.

² Prieiga internete: <https://www.labiennale.org/it/architettura/2021/intervento-di-hashim-sarkis> (žiūrėta 2021-06-25)

³ Prieiga internete: <https://www.proximamente.uy/> (žiūrėta 2021-07-02)

⁴ Prieiga internete: <https://2038.xyz/> (žiūrėta 2021-07-05)

Lietuvos paviljonas „Planet of people“ 17-ojoje Venecijos architektūros bienalėje. Kuratorius – Jan Boelen.
Nuotraukos autoriai © Aistė VALIŪTĖ ir Daumantas PLECHAVIČIUS



Paulina BLAŽYTĖ

VYRIŠKA / MOTERIŠKA

MENAS KAIP VISUOMENĖJE VYKSTANČIŲ PROCESŲ ATSPINDYS

Dailėtyrininkė Paulina BLAŽYTĖ nagrinėja LGBTQ+ bendruomenės reprezentaciją lietuvių fotografų darbuose ir svarsto, kokius visuomenėje vykstančius procesus jie atliepia. Pasirenkant pavyzdžius, reprezentuojančius homoseksualias poras, translyčius žmones ir moterimis persirenginėjančius vyrus, permąstomi tradiciškai lytį reprezentuojantys ženklai ir jų neapibrėžtumas queer kontekste.

MALE / FEMALE

The art critic Paulina BLAŽYTĖ examines the presentation of the LGBTQ+ community in the work of Lithuanian photographers, and considers what processes they respond to in society. The selection of examples representing homosexual couples, transgender people and men disguised as women rethinks traditional gender-representative signs and their uncertainty in a queer context.

Pradėkim nuo paprastų dalykų – nuo diskusijų. Kaip tik diskusijoms socialinėmis temomis pastaruoju metu skiriama itin daug dėmesio – ne vien viešojoje erdvėje, internete, bet ir privačiame gyvenime, pavyzdžiui, prie laužo gurkšnojant vyną. Temos varijuoja – nuo vakcinacijos (vakcinacija jau seniausiai ištrūko iš sveikatos apsaugą juosiančio gardelio ir tapo dar vienu ir bene didžiausiu visuomenės susipriešinimo šaltiniu), lyties tapatybės klausimų, partnerystės įstatymų iki pabėgėlių ir daugiau ar mažiau atviro rasizmo. Kartais ima rodytis, jog į paviršių lenda ilgą laiką po giliu apsimetinėjimo ir abejingumo sluoksniu slėptos problemos, kurias maitino ir maitina baimė, nežinojimas, o kai kada ir tuščiaavidurė panieka. Tačiau gal jos visuomet taip aktyviai egzistavo, tik buvo užgožiamos kitų, tuo metu aktualesnių problemų? Ir nors visų klausimų viename tekste aprėpti tiesiog neįmanoma, man nerėtusi bent vieną jų pagvilidenti meno lauko – fotografijos – kontekste. Taigi klausiu – kaip laike išmėtytuose lietuvių autorių darbuose reprezentuojama LGBTQ+ bendruomenė ir kokius sociopolitinius procesus šie kūriniai atspindi?

Pirmasis pavyzdys skirtas homoseksualių porų santykių reprezentacijai – tai menininko Ugniaus Gelgudos 2004 metais sukurta serija „Gyvenimas kartu“. Šiuolaikinė tradicinė / netradicinė šeima“. Joje įamžinami įvairūs šeimos / poros modeliai: homoseksualios, heteroseksualios poros, susituokusios labai anksti, turinčios didelį amžiaus skirtumą ir t. t. Nepaisant šių porų skirtumų, visos jos įamžintos labai panašiai – nespaltotas koloritas, ryšį ir intymumą akcentuojantis švelnus prisilietimas (tarkime, apkabinimas ar ant peties padėta galva, žymintys daugiau nei vien platoniską ryšį). Atvaizdavimui pasirinkus analogiškas schemas, tiek homoseksualios, tiek

Ugnius GELGUDA. Antons ir Gabriels.
Iš ciklo „Gyvenimas kartu“. 2004.
Sidabro atspaudas, fotografija. 80 x 110 cm



Ugnius GELGUDA. Solvita ir Ieva.
Iš ciklo „Gyvenimas kartu“. 2004.
Sidabro atspaudas, fotografija. 80 x 110 cm





Ugnius GELGUDA. Vladas ir Elena.
Iš ciklo „Gyvenimas kartu“. 2004. Sidabro atspaudas, fotografija. 80 x 110 cm. MO muziejaus rinkinys

heteroseksualios poros tampa tapačios savo bendru buvimu, o homoseksualūs santykiai normalizuojami. Tačiau, kaip teigia menotyrininkas Tomas Pabedinskas, Gelgudos darbuose pagal įprastinius elgesio modelius atkuriami fragmentai (netradicinių šeimų fotografijose pastebimas neatitinkantis lyties stereotipiškas „moteriškas“ arba „vyriškas“ elgesys) įgyja naują prasmę, t. y. nurodo homoseksualumą. Kita vertus, toks fotografijų skaitymas ir jų šifravimas remiantis nusistovėjusiais modeliais taip pat primena įsisenėjusius lyčių vaidmenis, kurie neretai gali būti ir kenksmingi, nebereikalingi, galų gale seksistiški. Dėl vis dar aktyviai veikiančių stereotipų heteroseksualioje poroje esantis vyras *neturėtų* parodyti jam įgimto švelnumo, jautrumo, savo moteriškosios pusės, nes tai rodytų jį esant „nevyrišką“.

Fotografijas papildė ir tekstas – pačių mylimųjų pasisakymai apie santykius bei išorinę reakciją į juos. Tuometinė visuomenės poziciją homoseksualių porų atžvilgiu geriausiai atspindi vienods Gelgudos fotografijų veikėjų, homoseksualios merginos iš Latvijos (be Lietuvos, fotografuota ir Latvijoje), klausimas: „O paroda bus Lietuvoje? Latvijoje bijočiau fotografuotis, nes situacija dar nestabili“. Tačiau problemiško požiūrio būta ir mūsų šalyje, kurį atskleidžia 2006 metais Juodkrantėje nutikęs incidentas, kai turėjo būti eksponuojama jungtinė Vilniaus dailės akademijos Fotografijos ir me-

dijos katedros dešimtmečiui skirta paroda, o joje planuota rodyti ir Ugniaus Gelgudos seriją. Juodkrantės parodų namų kuratorė panoro ciklą cenzūruoti atsisakant dalies aprašymų, nurodančių į bendrą gyvenimą, nekabinant kai kurių darbų, neakcentuojant serijos pavadinimo ar pakeičiant jį kuo nors tokiu generalizuotu kaip „Žmonės“ bei nekomentuojant „provokuojančio“ meno kūrinio parodos atidarymo metu. Reikalavimams nepritarus, nuspręsta neeksponuoti ne tik Gelgudos fotografijų, bet ir kitų šiai parodai skirtų kūrinių. Atidarant parodą demonstruotas fotografijų nukabinimo performansas.

Galima atrasti keletą tokios situacijos susiklostymo priesaščių. „7 meno dienos“ pasirodžiusiame straipsnyje VDA Fotografijos ir medijos meno katedros dėstytojai Irma Stanaitytė, Vytautas Michelkevičius ir parodos koordinatorė Jurgita Remeikytė jas įvardija: tai ir meno vertinimas, cenzūravimas remiantis neva „moraliniais“ kriterijais, ir miesto bei provincijos priešprieša. Vilniuje ir Klaipėdoje dėl darbų eksponavimo problemų nekilo, tačiau „idealiuoje“ Juodkrantės bendruomenėje vietos „neiščiustytai“ realybei nėra. Ar bent jau nebuvo 2006-aisiais. Kita vertus, sunku būtų teigti, jog požiūris į homoseksualias poras šiandien yra taip pakitęs, kad prieš penkiolika metų egzistavę tabu dabar atrodytų kaip tolimi praeitis. Stambulo konvencija juk sugebėjo sukelti pasipiktinimą, partnerystės įstatymas – dar didesnius ginčus ir



Akvilė ANGLICKAITĖ. Damian (15). Iš serijos XXXX. 2006.
Skaitmeninis atspaudas



Akvilė ANGLICKAITĖ. Nina (15). Iš serijos XXXX. 2006.
Skaitmeninis atspaudas

atmetimo reakciją. Jei valdantieji organai nesutinka, kad homoseksualūs asmenys gali turėti tokias pačias teises kaip ir heteroseksualūs, kaip su tuo gali sutikti visuomenė?

Akvilės Anglickaitės serijoje „XXXX“ (2006) gvildinama translyčių jaunuolių tapatybės tema. Nors menininkė fotografavo ne Lietuvoje, o Olandijoje, ciklas tampa palankia platforma apibrėžiant bendrą kontekstą. O be to... Kiek man žinoma, Lietuvoje tokio pobūdžio ciklo ir neturime. Ir negalėtume turėti, kol lyties keitimo operacija šalyje yra negalima.

Cikle „XXXX“ įamžinami lytį pasikeitę arba ją pasikeisti planuojantys transseksualūs vaikai ir jaunuoliai nuo devynių iki devyniolikos metų. Kaip teigiama serijos aprašyme, čia keliami normalumo, natūralumo ir savojo identiteto išraiškos klausimai. „XXXX“ palieka žiūrovą su neužtikrintumo jausmu, kadangi matomi atvaizdai iš pirmo žvilgsnio atrodo visiškai įprasti, kasdieniški – bent jau tol, kol nesusiduriama su jų aprašymais. Kompozicija, vizualinė raiška neįmantri – jaunuoliai pozuoja savo įprastinėje aplinkoje taip, kaip pozuotų atsiminimui juos norintiems įamžinti artimiesiems. Tai galima laikyti sąmoningu sprendimu, kai siekiama, kad formos intensyvumas neužgožtų turinio. Pabedinsko teigimu, menininkės atsiribojimas nuo estetinių fotografijos savybių, kurios būdingos meninei fotografijai, leido Anglickaitei susitelkti ties fiksuojama realybe bei joje atpažįstamais vaikų identiteto ženklais. Taip pat menotyrininkas pažymi, jog lytinę tapatybę čia apibrėžia tokie ženklai kaip išvaizda, t. y.

berniukiški ar mergaitiški drabužiai, ir elgesys. Fotografijoje jie tampa lytinio identiteto ženklais, o performatyvi savasties išraiška tampa asmens tapatybės reprezentacija, nes nuotraukos fiksuoja tik regimąją tikrovę.

Kitaip nei „Gyvenimas kartu. Šiuolaikinė tradicinė / netradicinė šeima“ atveju, kai kurie šių pasisakymų kur kas labiau išplėsti. Juos skaitydama pastebėjau tam tikrą tendencingumą. Turėdami progą vaikai nešiodavo kitos lyties drabužius, žaisdavo su „neberniukiškais“ ar „nemergaitiškais“ žaislais, tuomet augant, bręstant jų elgesys ėmė pasižymėti pykčiu ar nervingumu, taip pat kitokiais problemiškais bruožais (pavyzdžiui, vienas vaikų jau vienuolikos metų ėmė rūkyti ir vartoti narkotikus). Galiausiai, tėvams susirūpinus ir ėmus ieškoti informacijos, o vėliau ir pagalbos, daugumai jų padėjo Olandijoje įsikūrusi organizacija „Berdache“, taip pat gydytojai. Po problemos identifikavimo, išorinio ištraukimo ir realių veiksmų ėmimosi (vaikai skatinami nešioti priešingos lyties drabužius, o tais atvejais, kai jie vyresni, taip pat imamas stabdyti brendimas, geriama hormonai) jaunuoliai tampa laimingesni, nebeturi pykčio problemų. Tad išvados peršasi pačios?

Unikaliu šio meto pavyzdžiu laikyčiau menininkės Aušros Griškonytės-Volungės seriją „Kekšės“ (1993–2002), kurios centre atsiduria moterimis persirengiantys vyrai. Kaip teigiama parodos „Nuo sutemų iki aušros. 20 LGBT laisvės metų Lietuvoje“ kataloge, autorė į šiuos žmones žvelgia su



Aušra GRIŠKONYTĖ-VOLUNGĖ.
Iš serijos „Kekšės“. 2000. Fotografija

neslepiamu susižavėjimu ir artumu, tad šiuo aspektu ji prilyginama amerikiečių fotografei Nan Goldin, taip pat įamžinusiai LGBTQ bendruomenę. Goldin fiksavo artimus, pažįstamus žmones jiems įprastoje aplinkoje, tad čia nėra fotografui-subjektui būdingos galios persvaros, o darbuose juntamas abipusis, fotografą ir dalyvį siejantis ryšys.

Griškonytė-Volungė renkasi arba studiją, arba namų aplinką, tam tikrą būduarą. Žiūrint į kūrinių dalyvius, galima pastebėti ne tik tapatybės dualumą, žaidimą juo, bet ir jį lydintį platų emocinės išraiškos spektrą. Viena vertus, asmenybės atrodo drąsios ir pasitikinčios savimi, jos koketuoja su kamera ar atvirai iš visko šaiposi. Kita vertus, esama ir pažeidžiamumo, neuztikrintumo, baimės, atsiskleidžiančių objektyvo sugautuose žvilgsniuose. O tapatybės dualumą atrandame žvelgdami ten, kur „vyriška“ ir „moteriška“ susipina, susiraizgo, patiria susidūrimą ir smūgį. Pirmame plane atsidūrusias plaukuotas kojas puošia aukštakulniai batai, gracingu gestu cigaretę su kandikliu laikantis vyras ryškiai pasidažęs, tačiau turi barzdą ir trumpai kirptus plaukus, stereotipiškai vadinamus „vyriška“ šukuosena. O rankose laikomos gėlės juk irgi „moteriška“ – tik jos ne vien simbolizuoja švelnumą ir trapumą, bet geba tapti ir priedanga, nors mažumėlę apsaugančia nuo objektyvo.

„Kekšių“ seriją unikaliu šio meto pavyzdžiu pavadinau ne be reikalo – pernai lapkritį Kirtimų kultūros centre veikė jaunosios kartos menininkės Mildos Vyšniauskaitės paroda „BOYS“, kurioje lytinės tapatybės neapibrėžtumas nagrinė-

jamas per *queer* ir *drag* prizmes. Vyšniauskaitės serija dar labiau provokuojanti – čia daugiau kūno, seksualumo, spalvų ir pasididžiavimo, atėjusių kartu su stipresniu *drag* išitvirtinimu popkultūroje, ypač Vakaruose. Nepaisant to, Vyšniauskaitė teigia, jog grįžusi į Lietuvą (ciklą ji pradėjo dar studijuodama Olandijoje) ne kartą girdėjo pasisakymus, esą jos fotografijos labai „drąsios“.

Taigi kokia toji LGBTQ+ reprezentacija fotografijoje? Ji glaudžiai susijusi su lytinio tapatumo kanonų laužymu ir įsišaknijusių stereotipų apvertimu bei neigimu, kai „moterškumo“, „vyriškumo“ sampratos tampa vis sunkiau apibrėžiamos, o gal ir visai neįgalios *queer* bendruomenei apibūdinti. Ji „kėsinasi“ į tradicinį šeimos santykių modelį ir savasties suvokimą. Kaip matome iš visuomenės reakcijų, iš nesibaigiančių diskusijų, tai gali gąsdinti, nes norint šią painiavą suprasti ir priimti reikia iškeisti saugumą ir patogumą į neaiškumą, į gąsdinančias naujoves, reikia persvarstyti ir iš naujo sudėlioti visą savo vertybių sistemą. Akvilė Anglickaitė ir Ugnius Gulguda bando priartinti homoseksualesius ir translyčius žmones prie „normalumo“ sąvokos, bet man atrodo, jog čia įprastas „normalumas“ netinka – kaip ir bandant prisitaikyti prie pandemio ir postpandeminio būvio, taip ir šiuo atveju praverstų koks nors *new normal*, nes dalykai jau niekad nebebus tokie, kokie buvę.

Paulina BLAŽYTĖ

Milda VYŠNIAUSKAITĖ. Iš ciklo „Boys“. 2020.
Skaitmeninis atspaudas



Agota VAITKIENĖ

MIRUSIEJI, KURIE NIEKADA NEIŠEINA

ŠEIMOS PATIRTIS SU VĖLĖMIS

Gyvenimo ir mirties klausimus gvildena kiekviena tauta. Yra susiklosčiusios kultūrinės praktikos ir tradicijos, kaip priimti gimusįjį, kaip išlydėti ir atsiveikinti su mirusiuoju. Kultūros istorikė Agota VAITKIENĖ trumpoje esė apžvelgia savo šeimoje išlikusias tradicijas, atsineštas dar iš senelių namų. Autorė bando rasti makabriškų ir prieštaringų įsitikinimų paaiškinimą prarastos baltų kultūros ir krikščioniškos religijos sintezėje.

THE DEAD WHO NEVER LEAVE

All people have to deal with questions of life and death. Cultural practices and traditions have developed to greet a new life into the world, and to send off one that passes away. In her short essay, the cultural historian Agota VAITKIENĖ reviews her own family's traditions, passed down from her grandparents. The author tries to find explanations for the macabre and contradictory beliefs that come from a synthesis of the lost Baltic culture and the Christian religion.

VAZONUOSE GYVENANTYS PRIEŠAI

Sakoma, vėlėms nedera kirsti vandens, deja, aš negalėjau savo kambario (parketu išklotomis grindimis) perkelti į salą ar į vandens grioviu apsupatą pilį. Tuo metu, kai man reikėjo, aš net nežinojau apie vandenį kaip skiriančią ribą tarp manęs ir mirusiųjų. Ne, nežinojau beveik nieko, bet banalaus daugiabučio bute privalėjau gyventi kartu su besilankančiomis vėlėmis ir senstančia močiute. Močiutė, regis, nieko nepastebėdavo arba nieko nesakydavo, baisu buvo tik man.

Mes eidavome į bažnyčią, klausydavomės mišių, namų virtuvėlėje skambėdavo Marijos radijas, o virš senelės lovos kabojo šventųjų paveikslėlių, tačiau kažki kodėl per krikščioniškas šventes ji dengdama stalą vaisėms visuomet padėdavo papildomą baltą lėkštę vėlėms, o Vėlinių naktį šiukštu nebuvu galima per anksti nukraustyti patiekalų – tegul vėlės pavargo. Turėtų būti labai išalkusios, gaudamos maisto vieną kartą metuose. Nesuprasdavau, kaip vėlės, kurios yra pagoniškas paveldas, išliko mūsų namų kultūroje, juk mes laikėme save katalikais (nors ir prastais), bet aš neklausinėdavau, nes viskas buvo labai tikra, lyg nebekvestionuojama. Per šeimos susibūrimus suskaičiuodavau ant išlygintos staltiesės išdėliotas lėkštes, suguldydavau sidabrinės šakutes ir peilius, sukaišiodavau sulankstytas spalvingas servetėles, o jeigu ant stalo nelikdavo vietos (jos niekada nelikdavo), papildomą tuščią baltą lėkštę padėdavau ant pianino kartu su šaukšteliu ir nosinaite, – nebuvau tikra, kaip serviruoti maistą mirusiesiems. Laikiau tai žaidimu, maginiu gyvenimo patyrimu, kai realybė praturtėja antgamtiškumu. Mano seneliai buvo orūs mokslo žmonės, aš negalėjau paaiškinti šių keistų tradicijų. Nežinojau, ar jie jas reflektavo, manau: paprasčiausiai jų laikėsi.

Kai ties naujojo tūkstantmečio riba mirė mano senelis, jų praktikuotas vėlių kultas, persimaišęs su krikščioniškomis sielomis ir Amžinojo gyvenimo tiesa, mūsų būste įgijo naują svorį, lyg niekas niekada nepaliktų šio pasaulio ir nekeliautų nei į Rojų, nei į pragarą, o liktų tarp mūsų. Juk vėlės neišnyksta, jos nebent kaip pasakoje „Eglė žalčių karalienė“ įsikūnija į medžius, gal dėl to lietuviams taip skauda širdį matant iškirstas girias. Medžiai beveik kaip žmonės, o gal žmonės beveik kaip medžiai. Močiutė, turėjusi biologijos mokslų daktaro laipsnį, į medžius žiūrėjusi su šventumu, o į sakralų bažnyčios pastatą kaip į nereikalingą suvaržymą, apribojantį žmogaus širdies tikėjimą, kartodavo savo mamos žodžius: jeigu Dievas yra visur, aš geriau su gyvulėliais pabūsiu. Šios erezijos buvo nuoširdžios. Man patiko toks maištingumas, kai pagonybė su krikščionybe pynėsi natūraliai ir nesustabdomai, neįsisąmoninus, kol tai nepersiklojo su praradimo skausmu, prileidus į kambarius neaiškių nematomų

būtybių. Aš išsigandau, kad nesibaigiantis ilgesingas senelio netekties liūdesys, įsikabinus į atminimą, prišaukė nedraugų į namus, kuriuose mes su močiute glaudėmės dviese. Jaučiausi lyg esame nebe vienas; žinoma, nuolatos girdėdama kaimynų bildesį, klausomą muziką ar įjungtą siurblių nusiramindavau, sakydavau, kaip paika, kokia nesąmonė, nieko daugiau aplinkui nėra. Nebuvo, bet tamsią naktį svetainėje, kurioje miegodavau, nuo pianino nukrito tuščias molinis vazonas, jis nesuskilo. Aš išsigandau, prižadinta garso, močiutė – nė kiek. Tarusi: „Nugaravo vanduo“, nors vandens vazone nebuvo, nuėjo toliau miegoti. Grįžau į savo didžiulį susvetimėjusį kambarį, tikėdamasi, kad ant manęs niekas nenukris. Atsiguliau ant sofos prie lango atmerktomis akimis žvelgdama į tuščias lubas. Jeigu kris, tegul krenta, bet ne ant manęs, ne

ant mano galvos, pastūmiau visas gėles kuo toliau nuo savęs į šalį. Raminausi: juk čia ne pas mane atėjo, ne aš kviečiau šį vazonus stumdantį padarą, tai neegzistuoja. Stengdavausi pabėgti iš namų, kuo ilgiau negrįžti, o kai vis dėlto pajausdavau, kad kambaryje kažkas stovi ir stebi mane, sakydavau balsu jam (o gal jai): eik iš čia. Iš šios beprotybės pradėjau naktimis rašyti. Lauke kaukdavo skubiosios pagalbos sirenos, o aš pasinėjusi į juodumą mąstydavau, kaip naktį pasikeičia pasaulis.

BESILANKANČIŲ VĒLIŲ GYVENIMAI

Tirštą vėlių pritvinkusį lapkričio metą, kai lietuvio sąmonėje sapnai susilieja su tikrove ir nebeaišku, ar kas nors

Agota VAITKIENĖ. Lėkštė. 2021. Skaitmeninis piešinys





Agota VAITKIENĖ. Kapinės. 2021. Skaitmeninis piešinys

gyvenime vis dar vyksta, taigi – tą lapkričio metą pasitinka žvakutėmis nusėtos kapinės. Vaikystėje lapkričio pirmosiomis dienomis eidavome lankyti mirusiųjų miestelių ir stebėdavome, kaip šiltos švieselės mirga drėgnoje prietemoje – tai vienas gražiausių mano gyvenimo prisiminimų, galbūt lėmęs makabrišką grožio suvokimą. Mes aptvarkydavome svetimus apleistus kapus pagerbdami užmirštųjų atminimą ir uždegdavome baltas žvakes. Neišeinant iš savo bendruomenės ribų, ši praktika regėjosi absoliučiai normali, net puiki, iki kol studijų metais Vokietijoje nesusidūriau su amerikiečiais istorikais. Jie buvo atvažiavę į Vokietiją iš Minesotos, kupini amerikietiško veržlumo ir idėjų, kupini noro dekonstruoti postkolonijinį pasaulį. Mes turėjome trumpą sausio savaitę, per kurią vakarais gerdavome alų ir kalbėdavomės apie savo

šalis. Papasakojau jiems apie mūsų, lietuvių, kapinių kultą, apie išpuoselėtus kapus, gėles, žvakes, ritualus. Jie klausėsi nustebę, lyg išgirdę apie egzotišką žmonių gentį, besilaikančią praėjusių amžių apeigų. Jie man suteikė perspektyvos: grįžusi į Lietuvą, nusiunčiau vienam iš jų Jeruzalės kapinių nuotraukų, parašė, kad tai labai gražu, kad galėtų ir jie turėti kažką panašaus. Kapinių kultas giliai įstrigęs į lietuvių sielą, lyg mūsų mirusieji niekada nenumirtų, nors tai tikrai nėra tokia sena tradicija, kaip norėtusi tikėti, o vėlių atminimą, neskaitant taip mylimų Vėlinių, išlaikė tik atskiri šeimos ratai. Nusprendžiau išlaikyti ir aš, truputį. Kai į kitą pasaulį išėjo ir mano močiutė, aš savo pirmagimiui kelių mėnesiui sūneliui dainavau lopšines apie medžiuose lyg baltos varnos besisupančias vėles, kurios ateina naktimis į namus, bet jų nereikia

bijoti, nes joms tiesiog labai vieniša. Sūnus dar buvo per mažas, kad suprastų žodžius, o ir reikšmė nebūtų nuraminusi, bet aš negalėjau nustoti galvojus apie Žemėje klaidžiojančias vėles. Senelė į mano gyvenimą atnešė vėles, ji jas ir paliko. Rudenį perskaičiau, kad pagal senąjį tikėjimą paukščiai peržiemoja dvasių pasaulyje, sparnais kerta mūsų realybes – ant lietaus plaunamų plikų medžių tupinčios varnos galėtų būti vėlės. Tai taip nemoksliška – šis pagonybės aiškinimas, taip atvira interpretacijoms, taip atvira gyvo žmogaus klaidoms.

Kai domėjaisi laisvamaniškai baltų tikėjimais, radau, kad vėles kuruoja Vėlinas. Paskui jis susisiejo su krikščionišku velniu, bet išliko požeminio pasaulio valdovu. Juokaučiau, kad vykstant epochiniam tikėjimo lūžiui mirė visi panteono dievai, išgyveno tik Vėlinas, nors jis jau iki tol buvo miręs. Truputį primena senovės graikų požemio pasaulio karalystės dievą Hadą, į kurį sielas per Acherono upę plukdydavo keltininkas Charonas. Iškelisiu drąsiai nepagrįstą sąsają – skaičiau Gintaro Beresnevičiaus tekstus, jau minėjau, kad vėlės negali kirsti vandens, gal tai sutampa su senovės graikų Acherono patirtimi – kirtus upelį nebėra kelio atgal? Kas sieja vandenį ir gyvybę, vandenį ir mirtį, kad jis taptų esminiu gyvybės ir mirties pasaulių dalintoju? Galbūt vanduo yra gyvybė, gyvybės syvai, todėl ir nebeperžengiami mirusiesiems, privalu būti gyvam norint kirsti gyvybės realumą? Įdomu, ką apie šiuos mano svarstymus pasakytų seneliai, jie tiesiog žinojo, kaip derėtų elgtis senųjų, iškreiptų, bet vis dar egzistuojančių relikvų atžvilgiais. Nežinau, kiek jų plėtotos tradicijos autentiškos, kiek išsaugojusios senųjų protėvių tikėjimus, tačiau jos sudarė jų lietuvišką tapatybę, pačią savastį.

Senelių namuose gyveno vėlės, bet jie laužė *plotkeles* Kūčių išvakarėse, kalbėdavo maldas, o močiutės sesuo, kuri buvo pati atkakliausia ir griežčiausia mano žinoma katalikė, nuosekliai lankanti mišias, švenčianti bažnytines šventes, kartais prie šventinio stalo paprašyta burdavo iš kavos tirščių. Tetos sakydavo, kad ji turi dovaną, ji pamato, kas bus ateityje, neklysdama pranašauja. Na, kaip ir santuokos padovanota vyro močiutė, tiki į Dievą, bet ieškodama atsakymo gali išmesti Taro kortas. Juk ne iš blogos valios ar piktų kėslų, nejaugi tai smerktina – pasitelkti raganystes sprendžiant ūpius gyvenimiškus klausimus. Smerktina, bet religiją, struktūruotą tikėjimą, žmogus pasikoreguoja pagal savo supratimą, juk niekas neprižiūri, kaip sakė anyta – „Dievas žino tiesą, jis supranta“, kai užklausu dėl domėjimosi horoskopais. Tokiomis aplinkybėmis ir niekuomet iš kasdienybės nepasitraukiančios vėlės yra natūrali, nebaisi gyvenimo dalis. Vėlės kaip vėliava, ji neva stiprina mus praeities stiprybėmis, primena mums mūsų turimą identitetą.

ŠEIMOS SAPNŲ PRANAŠYSTĖS

Kartais mirusieji ateina sapnų pavidalu, mano šeima vadiną juos angelais, tad mes iš giminės turime sau priskirtus angelus. Išklausiusi istorijas, teiraudavausi, kodėl gi aš tada nesusapnuoju mirusių artimųjų, kurie man suteiktų atsakymus, nerimaudavau, kad man kažkas negerai. Mane ramindavo – tai įvyks, atėjus laikui dar atsiskleis globėjas, tai bus gal kas nors iš gilesnės praeities. Na, tai dar neįvyko, nežinau, ar

norėčiau, ar atpažinčiau savo proprotėvius, ar mes apskritai susikalbėtume. Prisipažįstu, kartą sapnavau mirusįjį, bet jis ne kraujo giminė, sapnavau jį ant raibuliuojančio saulėje ežero kranto, tačiau jis man nieko nepasakė, tik šypsojosi. Ar aš galiu dabar sakyti, kad mane palietė giminės sapnų patirtis? Nesu tikra.

Ar tik mano šeimoje normalu tikėtis susapnuoti mirusiuosius, kurie suteiks reikalingus atsakymus? Padengti stalą išėjusiesiems, lyg jie vis dar būtų netoliese? Ar tai mano šeimos bruožai, ar čia vidinė šalies kultūra, kurioje mirusieji lieka gyventi kartu su gyvaisiais? Reikėtų atlikti sociologinę apklausą ir iškvesti atsitiktinius žmones, kurie truputį pameluotų. Reikėtų atlikti istorinį tyrimą ir kalbinti liudininkus, kurie tiksliai nebeprisimintų. Reikėtų reflektuoti save ir taip paversti savo patyrimą tik asmenine vienos šeimos istorija.

Mano namuose, kuriuose augau, Bažnyčia susikryžmino su nepaaiškinama kaimo tradicija, kai Dangus taip toli, o mirtis neišvengiama; tačiau itin skausminga, kad artimuosius norisi palikti savo gyvenime, nelaukti, kol mirtis sugrąžins prie išėjusių žmonių, bet išėjusius žmones prisirišti arčiau savo sielos, net ir vėlių pavidalu. Ir lėkštės su maistu Visų šventųjų išvakarėse paliekamos juk ne pavalgyti, o prisiminti mirusiuosius, kurių vienetą tariamės sušildantys žvakės liepsna, nors iš tiesų šildome save prieš baugią juodą žiemą.

Kai atsiguliuoju į lovą, pastačiusi vazoną atgal ant pianino, greitai užmigau ir miegojau ilgai. Kitomis dienomis mačiau besisukantį juodą vėją kambario centre, jaučiau stebinčius pavidalus, bet sakiau sau, kad man vaidenasi, kad čia audringa vaizduotė. Tačiau net ir suvokusi vaizduotės galią aš kalbėdavau garsiai, taip save ramindama, sakydavau: ne aš tave kviečiau, ne pas mane atėjai, ir gyvenau savo gyvenimą. Gal tuo metu ir įvyko lūžis, kai mano vaizduotė ir realybė susilydė.

Agota VAITKIENĖ

Agota VAITKIENĖ. Rudens gėlė. 2021. Skaitmeninis piešinys



„KURIS ESI SLAPTOJE“

Kino ir teatro aktorius Tomas ŠEČKUS 2018 įgijo vaidybos bakalauro laipsnį Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, o 2020 m. toje pačioje akademijoje – ir meno (vaidybos) magistro laipsnį. Per šešerius studijų metus jam teko mokytis iš žymiausių Lietuvos režisierių ir aktorių – Jono Vaitkaus, Agniaus Jankevičiaus, Dariaus Meškauskas, Airidos Gintautaitės, Valentino Masalskio. Šis tekstas – magistrinio darbo „Aktorius emocijų valdymas: asmeninė refleksija kuriant „Dovydo psalmes“ ištrauka, jame autorius siekia atsekti aktorius (tai yra savo) emocinius išgyvenimus, todėl pasirinktas autoetnografinis metodas, kompleksškai atskleidžiantis jo patirtis dirbant su savo jausmais bei jų valdymu. Dėl šios priežasties autorius pradėjo rašyti dienoraštį, ėmė žymėti tai, kaip jis jautėsi diena po dienos: koks buvo jo emocinis laukas, kaip jis jautėsi kurdamas, įgyvendindamas pasirinktą medžiagą – meninį projektą „Dovydo psalmės“, su kokiais iššūkiais susidūrė ir ką įgijo viso darbo metu. Su autoetnografiniu metodu autorių supažindino doc. dr. Agnė Jurgaitytė-Avižinienė ir psichologė Rūta Barkauskaitė.

Autoetnografija yra kokybinis, išsamus autoriaus (šiuo atveju mano – aktorius) patirties tyrimas arba savianalizė, kurioje tyrėjas pristato ir atskleidžia savo mąstymo būdą, siekdamas giliau suvokti savo kūrybą bei paaiškinti ją. Autorius pasakoja asmeninio gyvenimo istoriją iš tam tikro kūrybinio laikotarpio ir individualios patirties vaidyboje remiasi analize bei savos kultūrinės terpės kontekstu kaip medžiaga savo tyrimui.

Autoetnografiniame metode dėstoma sukaupta patirtis, aprašomos situacijos, išgyvenimai bei jausmai, emociniai proveržiai, pasireiškiantys skirtingais gyvenimo momentais. Aktorius-tyrėjas nagrinėja, kaip jo patirtis bei išgyvenimus lemia etikos bei kultūrinės charakteristikos, tokios kaip asmens bei epochos skirtumų suvokimas, socialinis statusas, kultūrinis kontekstas, asmeninės pasaulėžiūros laisvė įsitikinimų srityje. Autoetnografiniu tyrimu autorius visada kviečia į diskusiją, skatina iš vidaus susipažinti su tam tikru mąstymo būdu, problematika ir sprendimais, emocinio intelekto samprata, kultūra bei etika, ragina veikti ar net keisti esamą situaciją, kad visi suprastų, su kokiais iššūkiais susiduriama.

Toks kokybinis tyrimas suteikia kūrybinę laisvę, nes visa surinkta informacija pristatoma pasakojimu, o tam, kad pasakojimas būtų paveikus, jis turi būti ir įtraukiantis. Aš pasakodamas išdėščiau savo mintis, jausmus ir išgyvenimus, sukauptus beveik per visą magistro studijų kūrybinės veiklos laikotarpį. Pasakojimas yra reflektivaus pobūdžio, todėl mintys dažnai gręšis tai į praeitį, tai keliaus į ateitį, kaip ir būdinga refleksijai (lot. *reflexio* – atgręžimas). Taigi kviečiu kartu pasinerti į mano išgyvenimus ir atradimus. Tikiu, kad šis pasakojimas kiekvienam jo kūrybinėje gyvenimo kelionėje padės atrasti ką nors gilesnio ir šviesesnio.

‘WHO ART IN SECRET’

In 2018, the theatre and film actor Tomas ŠEČKUS gained a BA in acting from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and in 2020 he gained an MA in acting from the same institution. In his six years of studies, he learned from some of the best-known actors and theatre directors in Lithuania: Jonas Vaitkus, Agnius Jankevičius, Darius Meškauskas, Airida Gintautaitė and Valentinas Masalskis. This passage is an excerpt from his MA thesis ‘The Actor’s Control over their Emotions: A Personal Reflection on Creating “Dovydo psalmės” (Psalms of David)’, in which he tries to trace his own emotional experiences. He took an auto-ethnographic approach, which reveals the complexity of his experiences when working with his feelings and his control over them. The author began keeping a diary, and started recording how he felt every day: what the condition of his emotional space was, how he felt when creating and realising his chosen subject, the arts project ‘Psalms of David’, what challenges he faced, and what he gained from all his work. Dr Agnė Jurgaitytė-Avižinienė and the psychologist Rūta Barkauskaitė taught the author the auto-ethnographic approach.

PRADŽIA. KODĖL PASIRINKAU DOVYDO PSALMES?

Rytas. Apsimiegojęs lėtai išvirstu iš lovos ir išjungiu telefono žadintuvą. Septinta ryto, spalio 7-oji. Laikas važiuoti į kliniką. Nieko baisaus – kojos kelio reabilitacija po plyšusio menisko operacijos. Visi tie pratimai labai malonūs, bet kodėl taip anksti ryte? Dejuoju: „Dieve! Pasigailėk!“ Sukaupęs tą menką rytinį ryžtą, pakylu iš savo „kapo duobės“ – taip jaučiuos po operacijos – ir iškart keliauju į automobilį...

Tiesą pasakius, ryte pasiplieskenti šiltame baseine išties malonu, ypač kai kompaniją palaiko garbaus amžiaus moterys bei vyrai. Jiems labai keista, ką toks jaunas vaikinai veikia kartu su jais. Stebisi: Meniskas?! Ir tokiam amžiuje, vaje! „Hm, taip, daug kas taip sako“, – pagalvoju ir palinksiu galva. Nežinau, ką atsakyti, ne aš „surėdžiau“ savo kūną. Prieš operaciją daktaras pasakė, kad mano sąnariai iš prigimties silpnoki, o jei dar neteisingai paskirstomos fizinės apkrovos, tai atsitinka taip, kaip ir atsitiko.

Po smagios rytinės treniruotės Antakalnio poliklinikoje atvažiuavau į vieninteliuos tokius rūmus visame Vilniaus centre, kur virš senų gigantiškų medinių paradinių durų iškilmingai kabo įstaigos pavadinimas: „Hogvartsas: burtų ir kerėjimo mokykla“. Tai yra Lietuvos muzikos ir teatro akademija, arba kitaip – Slušų rūmai. Buvo sunku įstoti į šią mokyklą; dabar, kai atsigręžiu, jau praėję šešeri metai – kaip greitai bėga laikas!

<...>

Leisti laiką su kursiokais paskaitose, po to susitikti valgykloje ir bendrauti tikrai gera. Bet yra darbai, kuriuos reikia atlikti, dėl kurių čia ir susirinkome. Mokslinio darbo dėstytoja pasiūlė man rašyti dienoraštį, kuriame turėčiau žymėti viską, kas vyksta mano gyvenime ir kas veikia mane emociškai. Taigi – duomenis rinkti jau pradėjau, o kaip bus su menine dalimi? Teoriškai, kadangi mano magistrinio darbo

tema turėtų būti apie emocijas, meninei daliai reikėtų imti kokią nors archetipišką medžiagą, kaip Oidipas ir pan. (Na, bent jau taip siūlo Susana Bloch savo knygoje.) Antikiniai epai – tai ne psichologinės dramos, jose nėra susipynusių emocijų. Taigi galima būtų prisiliesti prie grynosios emocijos. Bet aš pats labai noriu statyti monospektklį pagal Dovydo psalmes. Pirmiausia todėl, kad niekas to dar nedarė arba darė labai seniai. Taip seniai, kad niekas net nebepamena. O ir iš tiesų: ar kas nors yra žvelgęs į aktoriaus emocijas iš krikščioniškosios perspektyvos, tai yra kaip visa tai siejasi su tikinčiojo pasaulėžiūra?

Kitas dalykas: psalmės panašios į monologus ir turi tikrai ryškių emocijų. Dovydas buvo senovės Izraelio karalius, be to, ir poetas – psalmininkas, kurio kūriniai išliko iki šių dienų. Beveik pusė viso Psalmyno giesmių jo paties parašyta. Tos psalmės labai skirtingos, ir jau daugelį amžių krikščionys, žydai ar net musulmonai gieda kaip tik šias giesmes, jomis meldžiasi, kada labai sunku arba kada apima begalinis džiaugsmas. Dovydo gyvenimas buvo nepaprastas, ir jo kūryba toli gražu nėra patetiška ar sentimentali: juk jis buvo ne tik karalius, bet ir karys. Lygiai taip pat jis, kaip kiekvienas žmogus, turėjo silpnybių, su kuriomis grūmėsi maldų – psalmių – padedamas. Nors jaunystėje Dovydas buvo paprastas piemuo, jauniausias sūnus gausioje šeimoje ir gal net nesantuokinis tarnaitės vaikas. O tuo metu tai buvo pati žemiausia pozicija, tačiau Dievas jį išrinko ir pašaukė būti Karaliumi.

Šiandien visą laiką lijo lietūs, bet buvo taip gera! Susiskambinau su Masalskiu (mano meninės dalies vadovu). Pranešiau, kad noriu kurti savo pasirodymą pagal Dovydo psalmes. Pasirinkimas jį nustebino. Jam pasirodė keista, nes šiais laikais nedaugelis iš jaunesniųjų studentų nori statyti ką nors sakralaus, susijusio su tikėjimu. Nepopuliaru. Na o aš pats dėl savo jaunumo, gal net ir nebrandumo, tikrai daug nesvarsčiau, ar čia tinkama medžiaga, ar ne. Tiesiog man ji labai patiko. O be to, išmoksiu atmintinai Šventojo Rašto posmų – tai, ką kiekvienas krikščionis siekia padaryti, bet, deja, niekada neprisiuošia.

Taigi, gavęs vadovo „palaiminimą“, ėmiausi skaityti psalmes ir rinkti tas, kurios geriausiai tiks mano emocijoms tirti.

<...>

ATESTACIJA

Gruodžio 9 dieną, kaip ir buvo paskirta, įvyko „super duper“ rimtas egzaminas – meninio tyrimo pristatymas. Visi kursioikai pristatė savo temą ir tai, ką yra nuveikę, bei tolesnio darbo planą. Pristačiau ir aš.

Jau daugiau kaip mėnesį pildžiau savo dienoraštį atsižvelgdamas į keturis pagrindinius veiksnius: asmeninį emocijų lauką, meninį tyrimą, iššūkius ir sunkumus, su kuriais susiduriu, bei savo asmenines išvalgas. Šis dienoraštis turi padėti užfiksuoti, o po to analizuojant suprasti mano, kaip kūrėjo, išgyvenimus, savijautą ir pan., kad atsiskleistų, koks kompleksiškas ir sudėtingas yra emocinis aktoriaus pasaulis. Taip pat jis padės man pačiam, kaip aktoriumi ir kaip žmogui, labiau pažinti save, suvokti, iš kur ir kaip atsiranda emocijos, kaip jomis galima naudotis kūryboje bei dirbant scenoje.



Valentinas Masalskis ir Tomas Šečkus.
Modesto ENDRIUŠKOS nuotrauka

Mano meninė dalis – spektaklis pagal Dovydo psalmes (knyga iš Šv. Rašto). Stengsiuosi sukurti tokią būseną, kai žmogus yra visiškai vienas. Tik jis, jo emocija ir Dievas. Apsisprendžiau: šiam pasirodymui pasirinksiu Vilniaus Švč. Mergelės Marijos Ramintojos bažnyčios požemius.

Po egzamino palydėjau profesorių Masalskį iki jo automobilio. Priėjęs jis sustojo, atsigrėžė, pažvelgė skvarbiu, „gustavišku“ žvilgsniu (Valentinas Masalskis yra vaidinęs Gustavą Augusto Strindbergo „Kreditoriuose“) ir tarė:

– Gerai pasirodei. Nebuvo gėda.

EMOCIJŲ NARKOMANAI

Vienoje paskaitoje kalbėjome apie virtualią realybę, apie jos teikiamą naudą, o gal ir žalą teatrui bei menui. Mane šokiravo vienas pavyzdys: tikro smurto rodymas. Trumpame filmuke vienas vaikinai su beisbolo lazda muša kitą. Mes, žinoma, to nežiūrėjome, bet kalbėjome apie tai, jog vieniems žiūrovams tai buvo bjauru, juos tie vaizdai šokiravo, o kiti buvo pasyvūs stebėtojai.

Filmukas – socialinis eksperimentas, parodantis, kokias skirtingas pozicijas užima tos pačios visuomenės individai. Bediskutuojant pradėjau galvoti apie tuos, kurie liko žiūrėti filmuko iki pabaigos. Kodėl jie tai žiūri? Kas čia yra? Negi jie taip išsikrauna? Bet tada pagalvojau apie aktorius, kurie tai vaidino: kodėl jie tai daro? Vardan ko? Man tai – tiesiog sadizmas.

Tada pradėjau mąstyti plačiau: galvojau apie žmones ir emocijas. Gal greičiau apie žmones ir kraują. Kodėl žmonės visad norėjo to kraujo, stebėjo gladiatorių žaidynes, aukojamus žmones bei gyvulius? Ar dėl to kilo visi pasauliniai karai, apie tai kuriami smurtiniai videožaidimai, kino filmai ar spektakliai teatre? Kodėl tame tiek daug jaudulio, azarto, tiek daug aistros? Kodėl tiek pykčio ir euforijos? Kodėl tai išvis gali jaudinti?.. Ir kodėl žmonės renkasi aktorius profesiją? Kodėl aktoriai nori patirti tas emocijas? Kodėl jie nori kęsti tas kančias, kurias kenčia kiti, ką jie tuo nori pasiekti? Išgyventi kitų žmonių emocijas tokias, kokių patiems nėra tekę išgyventi! Tik kur kas stipresnes, aukštesnes! Jie siekia kokio nors emocinio sužadavimo?

O gal tai savotiškas apsisvalymas? Gal giliai viduje žmogus supranta, jog tik krauju, tik per kraują jis gali būti išpirktas? Kodėl žmonėms taip reikia to liejamo kraujo? Vieni jį lieja, o kiti žiūri. Dėl išganymo? Išganyti save ir kitus? Kartu verkia, juokiasi, myli, nekenčia. Kodėl jie nori tų emocijų?

Tada prisiminiau, kad visos teatro praktikos kilo iš religinių ritualų. Vadinas, mes – žmonės – esame emocijų narkomanai, mes taip ieškome patys savęs, mes taip ieškome Dievo, mes turbūt bandome taip Jį prisišaukti, nes giliai viduje jaučiame, kad esame pasmerkti?

BAIMĖS KAMBARYS

Apie Lee Strasbergo metodą man kalbėjo Valentinas. Tiesą pasakius, niekada neturėjau galimybės jo išbandyti, bet Akademijs pakvietė vieną dėstytoją, kuri vedė šio metodo praktinį seminarą. Turiu taip pat paminėti, jog ir pats Valentinas Naujųjų metų proga, galima sakyti, man padovanojo šitą seminarą pas Barry Primusą, amerikiečių aktorių ir vaidybos lavybinką. Buvau daug girdėjęs apie šį metodą – Holivudas! Ir panašiai... Jį taikydami sau, aktoriai išprotėja!

Visi, kas buvome, atsisėdome ant kėdžių – visiškai atsipalaidavimas, bet ne toks, kad užmigtume. Peržvelgėme atidžiai savo kūną: kur jauti įtampą – atleidi. Po trumpo apšilimo galėjome pasirinkti kitą pratimą. Pratimai buvo tokie:

1. Ryto kava: turi pajusti kavos puodelį. Jo svorį, karštį, kvapą, skonį ir t. t. Negalima daryti iš naujo! Visą laiką žaidi tik su tuo kavos puodeliu. Jeigu ima nusibosti, turi dar labiau susitelkti į išvardytus veiksmus.

2. Skutimasis prieš veidrodį (vyrams): analogiškas ryto kavai.

3. „Baimės kambarys“, kuris gali būti arba tavo įsivaizduotas, arba realus iš tavo patirties. Pasirinkau „Baimės kambarį“ ir nėra į prisiminimus. Kūriau savo realaus, baisiausio atsiminimo kambarį. Prisiminiau naktį, kai gulėjau lovoje ir prabudau, nes baisiai išsigandau. Mano kojos ir rankos buvo sustingusios – negalėjau jų pajudinti. Iš visų jėgų stengiausi prasižioti, bet atrodė, jog mano žandikaulis taip pat surakintas. Gyvenime dar nesu taip bijojęs! Pajutau virpulį. Netikėtai kažkokia jėga pradėjo mane spausti prie lovos. Bandžiau grumtis su ja, bet nieko negalėjau padaryti: visas mano kūnas buvo tarsi paralyžuotas, norėjau šaukti, bet kažkas laikė užčiaupęs man burną.

„Ar tikrai teisingai darau šitą pratimą?“ – pagalvojau sėdėdamas auditorijoje ir prisimindamas tą naktį: „Šitas kamba-

rys nėra realus. Bet jei galima įsivaizduoti nesamą kambarį, tai, žinoma, galima įsivaizduoti ir sapną“.

Pabandžiau sušukti, bet visi žodžiai skambėjo tik mano mintyse. Įsitempė raumenys, girdėjau stiprų ūžesį ausyse, jaučiau, kad kažkas nori įlįsti į mane: jei jam pavyks, aš mirsiu!..

Aš vėl auditorijoje, mano akys atmerktos – kambarys sukurtas. Pradedu jausti virpulį, mano kvėpavimas dažnėja. „Sakyk tekstą, bet kokį!“ – išgirstu raginimą. Pasirenku monologą iš vaidinamo spektaklio, nes jį moku geriausiai. Pradedu ramiai, iš lėto, tyliai, bet staiga nejučiom užkyla kvėpavimas. Mane įspėja: „Atsargiai! Hiperventiliuosi – gali nutirpti rankos“. O tai jau ir prasidėjo: nebegaliu tiesiai sėdėti. Aš tikrai kažką išsišaukiau! Sakyti tekstą pasidaro neįtikėtina sunku. Atsisėdu ir griebiuosi relaksacijos pratimo.

Mano „Baimės kambarys“ buvo miego paralyžius, kurį patyriau gal prieš šešerius metus. Tik tai kiek vėliau sužinojau, kad kiti žmonės savo noru leidžiasi į gilias meditacijas ir išgyvena panašias patirtis kaip aš tą naktį. Tačiau net ir labiausiai patyrę joga gali mirti atlikdami tokias praktikas. Nesakau, kad siekiau atlikti kažką panašaus: man tai visą laiką buvo svetima, o ir pats paralyžius – neapsakomai baisi patirtis: man atrodė, jog mane užpuolė kažkoks demonas.

Vis dėlto po pratimo nustebau. Keista, pasirodo, prisiminus ryškų įvykį, galima taip greitai išsišaukti tą baimę – tai veikia! Deja, išeiti iš emocinės būsenos taip greitai nepasisėkė. Netgi po relaksacijos pratimo vis dar jaučiau, jog šiek tiek tos emocijos dar užsiliko.

PYKTIS, KERŠTAS IR PRAKEIKSMAI

Po pirmųjų repetacijų su Valentinu Masalskiu man iš karto pasidarė aišku, jog emocijos yra subtilus dalykas. Norint, kad jos būtų tikros, objektas ar tikslas, kuris jas sukelia, taip pat turi būti labai artimas. Taigi jei imiesi rodyti, kaip gerai tu manipuliuoji emocijomis, tai negali būti paremta arba apsiribota tik tokiu tikslu: noru parodyti, kaip gerai valdai emocijas, nes iš esmės tai reikštų tik pasimaivymą. Nebent tave veža ekshibicionizmas. O manęs tai nejaudina.

Todėl padariau išvadą, kad pasirodymo tema turi būti rimtesnė už mano taškymąsi emocijomis. Ji turi mane patį sukurti ir sujaudinti iki sielos gelmių, ji turi įkaitinti man kraują. Pasirodymo tema mane turi vesti, o emocijos gali ateiti ir išeiti, jos pačios nėra esmė, jos – tik įrankis, kuris man padeda atskleisti problemos dydį.

Savo pasirodymui pagal Dovydo psalmes pasirinkau kelias giesmes, kurios mane šokiravo savo... kaip čia pasakius... – griežtumu? Ko gero, tai – per paprastas žodis. Na, tai buvo tikri prakeiksmi: „Sutraiškyk jiems dantis! Tegul būna kaip negyvas gimęs – saulės niekada nematęs kūdikis!“ Arba kita psalmė: „Tebūna trumpas jo gyvenimas! Jo vaikai telieka našlaičiais!“ Ištosos tirados prakeiksmų, tokie žodžiai, kurių nelinkėtum net didžiausiam savo priešui! Nors... nežinau, ką reiškia kare prarasti draugą arba netekti mylimo sūnaus, o Dovydas tai patyrė.

– Aš nematau to, apie ką tu kalbi, – sako Valentinas. – Jeigu taip, sakykim, pasitelkęs vaizduotę išsišauktum šitą subjektą? Kas yra tavo subjektas? Tu turi turėti labai konkretų žmogų, kad galėtum jam išsakyti visą šitą skausmą. Tu jį prakeik! Čia ne riksmas esmė, bet energija, kurią tu jam siunti

kaip prakeiksmą. Tavo tėvas, kaimynas, tavo kolega, kuris tave išdavė, bet jis turi būti konkretus, ir iš jo visos pasaulio niekšybės eina.

Sutrikau. Mes – krikščionys – mokomi atleisti savo priešams. Ir aš visada taip darydavau: mokykloje mano bendraklasiečiai dažnai pasišaipydavo iš manęs. Kai jie juokdavosi, aš juokdavausi kartu. Netgi pastebėjau, jog tai juos suglumindavo, ir gana greit patyčios liaudavosi. Žinoma, būdavo skaudu, bet man niekada nekildavo noras visų jų prakeikti. O dabar matau, jog studijuojant aktorystę kaip tik tos nuoskaudos, pykčiai yra mano pagrindinis maistas – tai, iš ko aš *pasigaminu* emociją. Bet ar aš tikrai noriu vėl patirti tuos išgyvenimus?

– Visada „pasidėk“ žmones, kuriuos tu mylėsi, – sako Masalskis, – kurių neapkęsi, kurie įžeis tave, nes iš to tu darysi *maistą* savo vaidmenims, nes kito būdo nėra.

Dovydas keikia kažkokį žmogų. Šiame monologe – toks baisus įtūžis, jis nekenčia jo visa savastimi. Aš bijau sakyti tokius žodžius kam nors konkrečiai. Čia jau reikia įsivaizduoti kokią tragediją ar kokias skerdynes, kurias tas žmogus įvykdė. Bet aš turiu įsivaizduoti jį iš savo aplinkos: kaip jis atrodo, kaip kalba ir panašiai, – deja, visai nieko tinkamo neprisimenu.

– Bijau. Bijau – čia toks prakeiksmas!

– Tu ne jį prakeiki, tu prakeiki subjektą, kuris yra tame žmoguje. Jis – ne žmogus.

„Ogi iš tikrųjų, Dieve, aš toks pavargęs nuo tų visų jo nesąmonių, – staiga prisiminiau vieną žmogų ir jo padarytą skriaudą. Juk parašyta: ‘nevertas prakeiksmas nuskris kaip žvirblis’. (Patarlių 26:2) Vadinasi, tam žmogui nieko neatsitiks.“

– Kaip?.. Ar turiu keikti tą savybę, kuri mane įžeidė? – pasitikirinau.

„O jei atsitiks, vadinasi, jis buvo to vertas, argi ne teisingai pasakiau?“ Prisiminiau, kai sėdėjau namuose, virtuvėje prie stalo, ir pykau dėl jo idėjų: „Neturi jis Dievo!“

– Tie žmonės yra *fantomai*, – atsako Masalskis. – Gal tas tavo žmogus, kuris tave įžeidė, yra ir pasikeitęs. Bet tu kalbi apie jo poelgį kaip istoriją, tu kalbi apie tą buvusį faktą. Tu jį ištrauki, norėdamas parodyti: taip nedarykite. Svarbiausia – tavo tikslas.

„Jis dar drįsta ginčytis! Turi daugybę problemų ir dar ginčijasi su manimi! Kuo jis save laiko?! Galėtų būti nuolankesnis“, – mąstau (apie savo fantomą, apie tą žmogų, kuris mane įžeidė) ir pradėdu kalbėti psalmės tekstu: „Juk tas žmogus niekad nenori daryti gera. / Prakeikti jis mėgo – tebūna jis pats prakeiktas! / Palaimos linkėti nemėgo – niekas jo te nelaimina!“

SIELVARTAS IR ATGAILA

Grįžau namo. Vakarą praleidau vienas. Pastebėjau, kad kriauklė vonios kambaryje užsikimšus, tai ją sutvarkiau. Nieko kito nenorėjau daryti: nei mokyti teksto, nei skambinti vadybininkei, kad susitarčiau dėl požemių nuomos mano pasirodymui. Apėmė nepaaiškinamas noras būti vienam, nežinojau, ką veiksiu. Pakeičiau stygas klasikinei gitarai. Dabar stygų skambesys nepalyginamai geresnis...

Neseniai po ilgos draugystės buvau išsiskyres su mergina ir norėjau susitelkti į save. Tačiau gana greitai pajutau atsirusią tuštumą kaip nišą: fizinio artumo trūkumą.



Tomas Šečkus spektaklyje „Dovydo psalmės“. Modesto ENDRIUŠKOS nuotrauka

– Ko tu šitoje psalmėje prašai Dievą? – per repeticiją paklausė Masalskis.

51 psalmės pradžioje yra prierasas, kuris aiškina jos kontekstą: „Atgailos psalmė. Chorvedžiui. Dovydo psalmė. Atėjus pas jį pranašui Natanui po jo nuodėmės su Batšeba“. Dovydas ne tik permiegojo su ja, bet ir suorganizavo jos vyro Urijo nužudymą, ir tik po to, kai pranašas Natanas išpranašavo bei demaskavo Dovydo nuodėmes, šis padarė atgailą.

– Aš suprantu, – atsakau, – kad čia kova su nuodėme!

Groju gitara: norisi pasidžiaugti naujomis stygomis – skamba klasiškai.

Tada (vėl) prisėdu prie kompiuterio. Biblijoje parašyta: „Negeisk“. Bet išgirstu ir kitą mintį: „Krikščionybė nėra dogmų kratinys. Ir netikėk dogmomis, nes viskas kinta. Kurti reikia nesustoti: visada būti veiksmu, ar – ne?..“ (Seniau esu piešęs nuogas moteris, bet viską išmesdavau, nes jaučiau, jog tai mane atitolina nuo Dievo. „Betgi čia anatomija, savišvieta, meninė išraiška.“) Buvo kelios nuotraukos, kurios man patiko, tiesiog norėjau jas pamatyti, gal net pamėginti jas nupiešti. Tokiu būdu tos kūno linijos lyg artėja prie tavęs, traukia.

Aišku, kai pieši, prasideda amato niuansai: imi galvoti apie techniką, bet iš tiesų tą vakarą neketinau piešti, net nebuvau išsitraukęs pieštukų. Keistas dalykas: tų nuotraukų tiek daug, ir iš esmės visur tas pat, bet buvo dvi, kurias užsigeidžiau pamatyti šį vakarą. Ėmiau jų ieškoti. Nesisekė. Kažkodėl buvau atkakliai užsispyręs susirasti būtent jas.

„Kaip reaguotų mano draugės, jei tokį dabar pamatytų? Pagalvotų, jog aš ištvirkęs?..“ Kodėl taip azartiškai ieškau tų



Tomas Šečkus spektaklyje „Dovydo psalmės“.
Modesto ENDRIUŠKOS nuotrauka

nuotraukų? Radęs tiesiog išsaugojau elektroniniame pašte, bet nesėdėjau ir nespokojojau į tą sustingusį kadrą. Matyt, pats ieškojimas buvo svarbesnis nei rasta nuotrauka.

– Kokia kova? Kaip tu gali kovoti su nuodėme, jeigu tu ją jau padarei? Tu sakai: esu nuodėmingas. Mane motina pagimdė nuodėmingą. Su kuo tu čia gali kovoti? – dar kartą paklausia Masalskis.

– Su gundymu, – patvirtinu.

Po sekmadieninio susirinkimo atlikau Dievui išpažintį. Jaučiausi atsigavęs. Namie pastebėjau, kokios purvinos grindys. Išploviau. Negalėjau būti tokioje nešvaroje. Tada atsigėriau kavos, paglosčiau katiną, iš šaldytuve likusių produktų pasidariau sumuštinį. Prisiminiau kažkada Masalskio ištartus žodžius: „Net kai gaminu valgį kuriu“. Tai susisiejo su mano vakarykšte mintimi, kuri iškilo, kai vos pakeitęs gitaros stygas ėmiau mokytis vieną muzikinį kūrinį. Buvo taip gera klausytis – jis palietė širdį. Kai randi gerą muzikos, literatūros arba tapybos kūrinį – tave užplūsta toks *Oh My God!* jausmas. Atrodo, jei tik šiuo kūrinium pasidalinčiau su kitais žmonėmis, jie iškart pasikeistų – jų siela taip pat pradėtų virpėti. Iškart dingtų visi nesutarimai. Dėl tokio jausmo verta kurti – tik tokio jausmo vedamam ir reikia kurti! Atgijus šioms mintims pagalvoju, kad kūryba tikrai padeda neviltyje. Kai sunku – pradėk kurti.

– Bet dabar tu juk neturi jokio noro nusidėti? Čia yra toks išpažinties ir atsiprašymo mišinys. Man tavo mizanscena patinka, bet man nepatinka, ką tu darai, – vėl gaunu pastabą.

Tą naktį tarsi jaučiau norą pasimelsti, bet nesimeldžiau, nes... Nakties tamsoje vis dar mačiau tuos visus vaizdus. Atgijo atmintyje paaugliškos hormonų audros, kurios mokyklos laikais tiesiog daužyte daužydavo galvą. Visiškai nevertinau moterų, erotinės nuotraukos ir popkultūra išdarkė supratimą, kas yra graži moteris. Bet juk viskas buvo taip seniai, man atrodė, kad aš jau susitvarkiau su savimi, savo emocijomis. Kas atsitiko? Kaip man dabar melstis? Kaip aš maldoje atnešiu Jam savo širdį? Jis juk kiaurai mane mato. Prisiminiau pastoriaus žodžius, kai jis kalbėjo apie maldą: „Malda aš tu-

riu pagerbti Dievą. Ji turi būti nuoširdi. Iš širdies, sielos gelmių...“ Taip, taip, meldžiantis nereikia slėptis nuo emocijų, tai tas pat, ką aš darau savo pasirodyme. Tada iškilo dar viena pamokslo mintis: „Dievas pirma dirba su žmogumi, o tik pas-kui – per žmogų“.

– Norėdamas pravirkti, norėdamas išvis ką nors pajauti, visada stenkis susikoncentruoti į vieną tašką, – taria Masalskis.

Sėdėjau namie, ant sofos. Visos mintys vienu metu ėmė sukintis galvoje, ir tada pajutau, jog kažkas ateina. Tikrai norėjau melstis, tik nežinojau, nuo ko pradėti. Fone grojo Kanye West „Ultralight beam“. Mergina dainavo: *And I know that You'll take good care of your child / No longer am afraid of the night...* (Aš žinau, Tu pasirūpinsi Savo vaiku / Ir nakties aš daugiau nebijau... – Vertė autorius). Tuose žodžiuose buvo nepaaiškinama paguoda, gerai nesupratau, bet netikėtai man ėmė kaisti galva: „Kas čia dedasi?“ Kaip tos visos moterų nuotraukos man tapo svarbesnės už santykį su Dievu? Pasidarė gėda: tarsi Jis iš tikrųjų mane matytų kiaurai. Nenorėjau verkti. Laikiau viską užgniauzęs savyje, bet nebepajėgiau. Į vieną krūvą supuolė ir kvailos nuotraukos, ir tuštuma po išsiskyrimo su mergina, nesėkmės repeticijose, mėginant įsijausti į Dovydo psalmes, ir mano nevykėliškumas. Apsibloviau, nes buvo šlykštu dėl savęs. Viską taip ilgai laikiau užspaudęs, bet pagaliau sugebėjau paleisti...

Praėjus kuriam laikui nusiraminau... Kodėl?.. Jis – Vieš-pats – vis dar myli?..

– Tu dabar dar neturi tos nuodėmės, – pasakė Masalskis, kai gulėjau ant auditorijos grindų ir bandžiau mechaniškai išsišaukti ašaras, – todėl verksmo ir nėra! Tu turi susirasti nuodėmę, kurią pats esi padaręs.

Aš visa tai suprantu – tiesiog reikia laiko. Dabar tas ir justis, kad viskas tik gerai suvaidinta. „Įsivažiuoju“ į emociją, nors man joje reikia jau būti. Todėl, kad jau būčiau toje emocijoje, turiu įeiti į būseną, turiu turėti tą Paulo Ekmano „jungtuką“. Man siūlo eiti per monologo raktinę frazę: jei sakau „Dieve, pasigailėk manęs“, tai ir „kalu“ tą patį: „Dieve, pasigailėk manęs, Dieve, pasigailėk manęs...“

Žmogus – įdomus sutvėrimas: prieš kelias naktis išgyvenau tikrą atgailą ir po jos jaučiausi švarus. Lyg atvėręs naują lapą.

PRIEŠ SPEKTAKLĮ

Visą dieną buvo beprotiškas oras. Tai siautė uraganas, viesulas su lietumi, tai kruša, ir dar siaubingai šalta ir šlapia. Tiesiog negalėjau išlipti iš lovos. Iš ryto važiauvau suderinti visų techninių reikalų, kurių buvo be galo daug, ir jie tiesiog vargino. O po pietų iki vakaro repetavau „Dovydo psalmes“, bet buvo labai sunku.

Nesuprantu, kodėl taip niekas nejaudina. Tuščia. Jaučiausi labai prastai. Monologai, atrodo, visai stringa. Siela kažkokia pavargusi, sunki. Susierzinau. Taip koktu viduje pasidarė. Sako: meldžiوسي Tam, kas yra kur kas aukštesnis už mane, Tam, kas nepalyginamai toliau. Prašau pagalbos To, kuris tikrai gali padėti. Niekas kitas nepadės – tik Jis.

Bet vis tiek tekstas skamba buitiskiškai. Nors užmušk – nesuprantu, ką reiškia melstis tam, kas aukščiau tavęs. Kodėl

man taip neišeina? Augau krikščioniškoje šeimoje, visą gyvenimą lankiau bažnyčią, dvidešimt vienerių metų net patyriau tą „atgimimą iš Aukštai“: tą, ką šv. Augustinas įvardija „Dieviškuoju apšvietimu“, ir vis tiek nepagaunu, kas yra Dievas. Ir kaip į Jį kreiptis. Akimirką apniko toks jausmas, jog pradėjau kliedėti: „O gal aš iš tikrųjų esu tobulas? Nekaltas, be nuodėmės? O jei ir yra kas buvę, tai man – seniai atleista?“ Ne! Man bjauru: esu nevertas sakyti tokių tekstų, esu per kvailas, per menkas. Sakoma: „Prisimink protėvius“. Gerai! Atsisėdu ant kėdės: „Pasąmonė yra neišnaudotų galimybių šaltinis, iš ten ištraukiame tai, ką vadiname netikėtumu. Tai gali būti mano tėvų ar prosenelių archetipas. Esu tik smaigaliukas to, ką turiu pajauti, kas yra man už nugaros. Esu signalas“.

Sėdžiu vienas auditorijoje ir baigiu išdurnėti. Einu, užvalgysiu picos.

– Patek į savotišką brandą, nes tu, kaip Tomas, gausi labai daug. Atsiskaityk tokiam bibliniam variantui, nes praleisi – ir niekada neturėsi. Tu dabar turi galimybę, kokios galbūt niekada neturėsi. Poezija skirta nebūčiai... Su Dievu tu negali kalbėti kaip su žmogumi, juk tu kalbi su Dievu, – sako Masalskis.

Ką darau su šitomis psalmėmis – tai bandau pagauti tiesą, tiesos akimirką. Tą jau buvau patyręs aną vakarą, kai ištiko verksmo priepuolis. Nors man skaudėjo, bet aš jaučiau tame nepaaiškinamą meilę, tarsi kažkas mane būtų guodęs. Toje paguodoje buvo ir džiaugsmo.

Bažnyčios rūšys drėgnas ir šaltas. Leidžiantis laiptais žemyn, už pravirų durų žiojėjo gili tamsa. Įjungus šviesą visos sienos nusidažė blyškia pilkšva spalva. Rūsysis priminė seną kapą, sunkūs skliautai grėsmingai spaudė prie žemės, visi praejimai, nusileidimai ir kambariai buvo klaustrofobiškai siauri, išskyrus pagrindinį, kurio gale stūksojo į sieną įmūryti laiptai, vedantys link viršuje esančių sutrešusių medinių durų. „Kai meldiesi, eik į savo kambarėlį ir, užsirakinęs duris, melskis savo Tėvui, kuris yra slaptoje, o tavo Tėvas, regintis slaptoje, tau atlygins viešai.“ (Mt 6,6.)

Norėjau skaityti psalmes šiuose požemiuose. Sienos iš plytų ir akmenų bylojo apie daugelį slaptų ir gal net nedorų įvykių, nutikusių toli nuo žmonių akių. Tuo metu per žinias girdėjau apie gaisrus Australijoje, krikščionių persekiojimus Kinijoje ir kitką. Žmonijos istorija pilna krizių, katastrofų ir karų. Mano proseneliai buvo persekiojami, vienas buvo karininkas, Lietuvos armijos pulkininkas leitenantas. Bolševikai jį ištrėmė į Sibirą, ir ten jis paguldė savo galvą.

Norėjau prisiliesti prie kažko neregimo, bet juntamo toje tamsoje, į kurią įpuola kiekvienas žmogus savo gyvenime: ten, kur jis gimsta ir miršta. Kurioje kartojame psalmininko žodžius: „Nors eičiau per mirties šešėlio slėnį, nebijosiu pikto, nes Tu su manimi. Tavo lazda bei Tavo ramstis palaiko mane“.

– Anąkart ryte pasimeldžiau, – ėmė pasakoti Masalskis, – ir sakiau žmonai: žinai, meldžiausi ir paprašiau tik vieno dalyko... Jis ištraukė mane iš visokių situacijų: nežinau – angelas sargas ar kas? Bet aš padėkojau už vieną dalyką: kad jis leido man kurti. O kurti – tai ne spektaklį daryti. Tai nusivalyti batų, kurti – tai padaryti patiekalą, užauginti vaiką, kaip kas moka. Kurti – tai net spektaklį žiūrėti: mes gauname impulsą ir mes ką nors vaizduojamės, mes jau gauname tą suvokimą. Va

kas yra kūryba, va už ką aš esu Jam dėkingas. Kad Jis leido man pamatyti tą pasaulį, leido man kurti – todėl kūrybos aš niekad neatsisakysiu.

Likus dienai iki pasirodymo, pavakary užsidariau savo kambaryje. Žiūrėjau biografinį filmą apie muzikantų grupę. Jos vadovas sukūrė albumą apie uolumą: apie užsidegimą Dievui ir apie tai, kaip tą pirmąją meilę Jam prarandi per gyvenimą. Šiame biografiniame filme mane pribloškė grupės vadovo žodžiai: „Prieš išeidamas į sceną jaučiausi toks silpnas, visai nepasiruošęs, tačiau tiesiog ėjau ir dariau“. Nustebino, kad net ir pripažintas atlikėjas gali jaustis nepakankamai pasiruošęs kalbėti rimtomis temomis.

Aš taip pat jaučiausi silpnas ir nevertas kalbėti Dovydo psalmėmis. Jo skausmas dešimt kartų didesnis už mano. Pajutau, jog Dievas sąmoningai tai daro ir mano viduje: kažkas suvirpėjo – tai buvo vėl tas artumas, ta paguoda, ji užliejo mano krūtinę, ir aš pravirkau. Tyliai, savo sielos viduje, girdėjau šiuos Dievo žodžius, ištartus apaštalo Pauliaus lūpomis: „Pakanka tau mano malonės, nes mano stiprybė tampa tobula silpnume“. Pajutau, jog Dievas mane mato ir Jis nepaliks manęs vieno.

PASKUTINĖS MINTYS

Iškart po premjeros rašyti sunku. Išpūdžiai dar nesusi-gulėję. Taip keista pagaliau pristatyti spektaklį žiūrovams. Kažkodėl atrodė, jog jau daug kartų esu tai daręs. Nebuvau įsitempęs ar susijaudinęs. Ir tai buvo gerai: jaučiau, kad viskas priklausys nuo manęs.

Labai norėjau pasidalinti tuo sielą perkeičiančiu momentu, kuris užklupdavo, kai melsdavausi vienas – pasidalinti Dievo ramybe, pranokstančia visokią supratimą, saugančia mūsų širdis ir mintis nakties tamsoje, tačiau tai tetruko lygiai akimirką. Greitai pasirodė ir išnyko, kaip Masalskis ir buvo sakęs. Einame pagauti tiesos akimirkos, kurios nėra nei aktoriuje, nei žiūrovi, nei tuose požemiuose, nei iš jų išlipus, ir einant gatve ji sklendo kažkur tarp mūsų. Kartais kaip balandis nusileidžia ant peties, tačiau ten nepasilieka...

Emocijos tampa tarsi įrankiais, kuriais bandome pagauti tiesą. Pajusti savo maldose, repeticijose ir pasidalinti su kitais savo spektakliuose. Aktorius tampa tarytum kunigu – Dievo ir žmogaus tarpininku. Nežinau, ar taip mitologizuoti šią profesiją yra gerai, bet juk kiekvienas savo gyvenime nori daryti tai, kas turi prasmę. Prisimenu, kad vaikystėje norėjau būti superherojus: gelbėti pasaulį nuo blogio. Kodėl to nepamačius savo kasdienybėje? Savo specialybėje?

Todėl ir kalbama apie nuolatinę kelionę bei paiešką kitos – Pažadėtosios – žemės. Bet net ir pasiekus ją, pagaliau įsikūrus, žmogus čia neužsiliks. Jis negalės sustoti ir pasiduoti patogumams: jis kelias toliau ieškoti kitos, dar geresnės žemės.

Tomas ŠEČKUS

Milda MIČIULYTĖ

RENÉ DESCARTES'Ų IR KONSTANTINO STANISLAVSKIO METODŲ PARALELĖS

XVII amžiuje filosofas René Descartes'as (1596–1650) atskyrė sielos ir kūno substancijas. Filosofas pradėjo kalbėti apie jas kaip apie atskiras bei apie jų jungtis. Atsižvelgiant į tai, pastebėta, jog nuo XIX amžiaus teatro horizonte siela ir kūnas imti plačiai nagrinėti įvairių režisierių. Besiremdami įvairių filosofų darbais, teatro metodologai pradėjo mąstytojų mintis inkorporuoti į savo meno veiklą ir su jų pagalba tobulinti teatro kūrėjų veiklos efektyvumą. Priėmus prielaidą, kad žmogus susideda iš dviejų, viena kitai padedančių funkcionuoti, substancijų, imtos kurti naujos teatro metodologijos, pratimai aktoriams. Teatras imtas suprasti kaip menas, kuris apima tiek aktorius sielą, tiek kūną, nes tai yra vienintelis menas, kuriame visas kūnas yra aktorius „darbo įrankis“. Taip teatras susiduria su sielos ir kūno dualumo problematika, kuri jau nuo XVII amžiaus kelia smalsumą ir filosofijos mąstytojams. Režisierės Mildos MIČIULYTĖS straipsnyje kalbama apie XIX–XX amžių teatro aktorius ir režisieriaus Konstantino Stanislavskio (1863–1938) meninių aspektų sąlytį su Descartes'o mąstymu. Teatro reformatorius niekur savo darbuose tiesiogiai neminėdamas prancūzų filosofo pavardės ar jo minčių, stebėtinai priartėja prie mąstytojo teigtų idėjų apie sielos ir kūno dualumą bei jų tarpininkus. Descartes'as savo filosofiniuose mąstymuose taip pat neanalizavo teatro, tačiau jo dualizmo sistema galima „paskolinti“ šiam menui ir pamatyti, kaip ji skleidžiasi teatro horizonte.

PARALLELS BETWEEN THE METHODS OF RENÉ DESCARTES AND KONSTANTIN STANISLAVSKY

The famous 17th-century philosopher René DESCARTES separated the concepts of the soul and the body. He started to talk about them, and how they are connected. Reflecting on his ideas regarding this new concept, it turns out that from the 19th century, the concept began to be explored by different theatre directors. Building on various works by many philosophers, theatre methodologists started to incorporate their most notable thoughts into their work, in order to improve their efficiency. When the idea that humans consist of two substances, the body and the mind, which help each other to keep functioning, was finally accepted, new theatre methodologies started to emerge, accompanied by new training techniques for actors. After that, the theatre experienced a rebirth, since people came to understand that 'acting' is a special form of art, which incorporates both the actor's soul and body simultaneously, for only when this synergy happens can they make their body become an 'acting tool'. This is when theatre confronts the problem of the duality of the soul and the body, which has been relevant since the 17th century, and increases curiosity among various philosophers.

The article by the theatre director Milda MIČIULYTĖ delves into the creative depictions and illustrations of Descartes' ideas by the 19th and 20th-century theatre actor and director STANISLAVSKY.

As a theatre innovator, Stanislavsky never mentioned directly the name or the thoughts of the famous French philosopher, but his relationship with the ideas of Descartes, in some works, is extremely close, especially regarding the duality of the soul and the body, and their intermediaries. It should be noted that Descartes never analysed theatre in his philosophical works; however, his ideas can definitely be applied to this branch of art, and explored from a different angle.

DESCARTES'Ų ABEJONĖ TEATRE

René Descartes'as filosofijoje yra siejamas ir su abejonės metodo įtvirtinimu. Būdamas įsitikinęs, kad žinojimas reikalauja tikrumo, o empirizmo tikrumas nėra patikimas, jis teigė, kad juslėmis ir jų teikiamu žinojimu pasitikėti negalima. Descartes'as norėjo rasti tai, kas nekelia jokios abejonės. Čia jam buvo reikalingas metodas – tikslios arba pagrįstos taisyklės, leidžiančios gauti patikimų žinių, apsaugančių suvokiančiuosius nuo klaidos. Naudojantis metodu, pirmiausia reikia surasti intuityvius dalykus, kurie nekelia jokios abejonės, o toliau yra reikalinga dedukcija – vieno dalyko išvedimas iš kito. Taigi intucija ir dedukcija – du veiksmi, kuriuos turi atlikti intelektas.

Descartes'o metodas, ieškant absoliutaus tikrumo, yra abejonė. Filosofas suabejojo viskuo, kas atrodo tikra. Jo pagrindinis tikslas buvo surasti abejonės ribas, kurių neperžengtų protas. Filosofas nenagrinėja kiekvieno dalyko atskirai, jis iš karto kritikuoja „pamatus, ant kurių laikosi senosios nuomonės“ (2, – čia ir toliau skaitmeniu skliaustuose nurodomas literatūros sąrašo numeris – *red.*). „Pamatai“ Descartes'ui yra pojūčiai. Jų apgaulingumas verčia atmesti juos ir viską, kas yra gaunama per pojūčius. Taigi atmetęs empirizmą, Descartes'as supranta, kad pasaulis nėra mums duotas tiesiogiai ir negalime būti įsitikinę, jog išorės pasaulis ir jo objektai yra pažinūs. Descartes'o mąstyme išryškėja subjekto ir objekto problema, ryšys tarp minties ir daiktų. Dvasinę tikrovę Descartes'as privilegijuoja fizinių daiktų pasaulio atžvilgiu. „Kogero, visiškai nustojęs mąstyti, visiškai nustočiau ir egzistuoti“ (3), – jei asmuo abejoja daiktų pasauliu, tai suabejoti abejojimo aktu yra nebeįmanoma. Abejojant tuo pačiu metu yra ir mąstoma, vadinasi, teiginys „aš mąstau“ – visada teisingas. Tad vieninteliu dalyku suabejoti nedera – tai grynųjų *ego*, kuris mąsto. Šis *ego* Descartes'o filosofijoje yra apibrėžiamas kaip *cogito*. *Cogito* – mąstymo veiksmas, iš kurio kildinama ir įrodoma mąstančiojo egzistencija. *Cogito* neabejojamas todėl, kad variantas „aš mąstau“ arba „aš abejoju“ privalo egzistuoti esybė, kuri ir atlieka mąstymo ar abejojimo veiksmą. Vis toliau, su abejonės metodo pagalba, nuo išorės objektų egzistavimo tolstantis subjektas vienintelį tikrumą atranda savo mąstyme. Tikrumas surastas, tačiau kad tai įvyktų, subjektas yra atskiriamas nuo išorės objektų. Distancija, atsiradusi tarp objektų ir subjekto, lemia tai, kad kiti objektai yra prieinami tik protui, „apie juos žinome ne todėl, kad juos matome ar liečiame, bet todėl, kad mąstome arba suprantame mintimis“ (3). Filosofas daro išvadą, kad nieko negali geriau

pažinti, kaip tik savo dvasią (3). Tyrinėjant bet kurį išorės kūną yra įsitikinama ne to kūno buvimu, o tik tuo, kad tyrinėjantis žmogus jį apmąsto. Objektų pažinimas kyla iš mąstymo, o mąstydami pažįstame savo sielą.

Descartes'o ir Stanislavskio kūrybose atrandame jų pasirinktų metodų panašumą. Abejonės metodo, siūlančio atmesti visus išankstinius tikėjimus, paralelė yra aptinkama Stanislavskio darbuose „Magiškojo Jeigu“ terminu: kaip reikėtų vaidinti, *jeigu* medinės scenos grindys būtų plonas ledo sluoksnis ant ežero paviršiaus? Pabaigoje ieškojimų to, kas nekelia jokios abejonės, Descartes'as atranda mąstantį Aš, kuriuo vieninteliu neįmanoma abejoti. Stanislavskio „Magiškojo Jeigu“ pritaikymas lemia tai, kad aktorius suabejoja ir, kaip Descartes'as, nebetiki faktiškuoju pasauliu. Jis privalo suabejoti ne tik aplinkiniu pasauliu, bet netgi savo paties, aktoriaus, asmenybe tam, kad atvertų kelią neabejotinam personažo pasirodymui. Stanislavskio metodas sukuria distanciją tarp personažo ir išorinių objektų. Šią subjekto ir objekto skirtį teatre paaiškinti galima tuo, jog norint, kad personažas išliktų ant scenos, reikalinga suabejoti visais objektais, kurie liudija teatro išorėje esantį pasaulį. Personažas turi nebetikėti scenos, prožektorių, uždangos ir kitų objektų egzistavimu, nes *jeigu* jis pripažintų pastarųjų buvimą, tuo iš karto paneigtų savo egzistavimą. „Reikšmingiausia yra tai, kad jūs dabar buvote ne scenoje, bet Malolietkovos bute. Jūs tikrai gyvenote įsivaizduotoje šeimoje. Tokią būseną scenoje mes savo kalba vadiname 'aš esu', – tai sutirštinta, beveik absoliuti tiesa scenoje“ (10), – suabejojus faktiškuoju pasauliu, atrandamas personažo „aš esu“. Stanislavskio teatre reikalinga pasirinkti – arba pripažinti išorės objektus egzistuojant, bet tokiu atveju likti aktoriaus asmenyje, arba suabejoti objektais ir taip steigti personažo gyvenimą. Stanislavskio teatrui reikalingas antrasis variantas ir subjekto-objekto skirtis. „Magiškojo Jeigu“ tikslas – įsivaizduojamybės plotmę pateikti kaip tikrą, nes tik tada, kai aktorius patikės savo personažu, juo patikės ir žiūrovai. Visų įsitikinimų, kuriuos iki šiol turėjo aktorius, suspendavimas įgalina vienintelį mąstymą apie duotas aplinkybes ir personažą, kuriems egzistuoti tik šiuo būdu yra įmanoma. Descartes'o filosofijoje metodinė prieiga atveda prie mąstymo, steigiančio egzistenciją ir jos neabejotinumą. Stanislavskio metodinė prieiga padeda neabejoti personažo tikrumu, nes režisieriui yra svarbu įtikinti žiūrovus tuo, kas neabejotina yra teatre – „pjesės ribose“ esančiu personažu (1). Taigi, Descartes'o ir Stanislavskio metodais ir priegomis prie žmogaus sampratos siekiama paaiškinti, kaip filosofijos metodinė prieiga sąveikauja su teatine praktika.

SIELA IR KŪNAS – PERSONAŽAS IR AKTORIUS

Mąstymu Descartes'as laikė sielos esmę. Teigdamas, kad žmogus turi „aiškią ir ryškią idėją apie save kaip apie mąstantį ir netįsų daiktą“ (3), Descartes'as turi omenyje dvasią, o kalbėdamas apie tįsą ir nemąstančią substanciją, jis kalba apie kūną pažymėdamas dvasios ir kūno pagrindinį skirtumą – sugebėjimą mąstyti. Mąstymas yra veiksmas, kuriuo suabejoti yra neįmanoma, taigi siela, kuriai jis priklauso, yra artimiausia suvokiančiojo tikrovė. Dėl to, kas nekelia abejonų ieškojimų pabaigoje, Descartes'as prieina išvadą, jog tai yra subjektas ir jo siela. Visa tiesa apie pasaulį gali būti atrandama tik sieloje.

Descartes'o mąstyme yra akivaizdūs du dualizmo momentai. Subjekto ir objekto bei sielos ir kūno skirtys. Šie dualizmai glaudžiai susiję. Subjektas yra supriešinamas su objektais įvedus abejonės momentą, nes, suabejojęs išorinių objektų egzistavimu, subjektas kaip esantį gali pripažinti tik save. Įvedus subjekto-objekto skirtį, subjekto egzistavimas yra pagrindžiamas mąstymo veiksmu. Mąstymą priskiriant tik vienai iš dviejų asmens substancijų – sielai, yra pabrėžiamas kitas dualizmas Descartes'o mąstyme – sielos ir kūno. Nors, svarstydamas šių dviejų substancijų ryšį, filosofas mini „glaudžią jų sąjungą“ (3), pagrindiniai jų atributai lieka tokie skirtingi, kad pagrįsti šią sąjungą tampa sudėtinga. Descartes'as teigė, jog siela ir kūnas yra nedalomas vienis. Pradėdamas savo mąstymą nuo dualizmo sampratos, filosofas vėliau ima kalbėti apie sielos ir kūno priežastinį ryšį – kiek siela lemia kūno judėjimą ir koks kūno indėlis sukeliant sieloje jausmus bei aistras, – taigi jis, Descartes'as, ima ieškoti šių substancijų santykio.

Pagrindinis šio filosofo ir rusų teatro režisieriaus Stanislavskio sąlyčio taškas yra jų prieiga prie žmogaus sampratos. Stanislavskio teatre įžvelgiami dekartiško dualizmo sampratos modeliai. Todėl dualizmas režisieriui tampa hipoteze, kurią reikia patikrinti. Jis iškelia klausimą: ką teatre atskleidžia dualizmas ir kaip scenos meno praktikoje galima panaudoti dualistinę perspektyvą? Repeticijų metu, atskyręs aktorių kaip kūną, o jo personažą kaip sielą, režisierius pateikia pratimų, kuriais yra lavinamos abi substancijos. Pasibaigus repeticijų laikotarpiui, spektaklyje vyksta sielos ir kūno integracija, ir aktorius tampa psichofizine esybe, o kūnas ir siela tampa vienu, padedančiu kurti „teisingą vaidybą“. Descartes'as tokią pačią skirtį demonstruoja su *cogito ergo sum*, atskyręs „mąstantį daiktą“ nuo „išorinio daikto“, Stanislavskio atveju – „mąstantį aktorių“ nuo „išorinio aktoriaus“ (7). Prisiminus kitą – kūno ir sielos – skirtį Descartes'o mąstyme, galima teigti, kad Stanislavskis aktorių suprato kaip kūną, o personažą kaip sielą ir ieškojo būdų juos sujungti, kad scenoje išvystume psichofizinę vaidybą, kurioje susitinka personažo siela ir aktoriaus fizinis kūnas (12).

SIELOS IR KŪNO RYŠYS

Dvasios ir kūno santykiyje Descartes'as įžvelgia kūną esant vienintelį, kuris geba tiesiogiai veikti dvasią. Sakydamas, kad, „išskyrus kūną, mes nematome nieko kito, kas tiesiogiai veiktų mūsų sielą“ (2), Descartes'as pabrėžia, jog veikimas, judėjimas, kuris yra būdingas kūnui, daro įtaką sielai – sukelia joje potyrius. Potyriais filosofas vadina visus suvokimus ir žinojimą, kurie ateina per išorinių daiktų sudirgintas mūsų jusles, sielai suvokimus teikia nervai. Kūnas pajunta juslėmis gaunamus pojūčius, šitai nervais pasiekia smegenis, iš kurių juos pajunta ir siela. Reiškiniai, tarpininkaujantys sielai ir kūnui bei nurodantys jų santykį, yra vaizduotė, atmintis, taip pat vienas iš svarbiausių – sielos aistros. Stanislavskis savo metodą teatre grindė artima Descartes'ui teze, kuria jis išreiškė sielos ir kūno ryšį: „<...> esu su juo [kūnu] taip glaudžiai susijęs, tiesiog sumišęs, kad sudarau su juo lyg ir vieną visumą“ (3). Režisierius, pradėjęs nuo sampratos, jog žmogus yra sielos ir kūno junginys, tęsia savo metodinius ieškojimus aktoriaus lavinimo srityje. Descartes'o dualizmą galima laikyti atspirtimi, kuri inspiravo režisieriaus



René Descartes. Nicolaso Haberto graviūra pagal Franso Halso sukurtą portretą. 1697. www.wellcomecollection.org

svarstymus, kaip kūniškoji ir dvasinė substancijos turi viena kitą veikti teatre, kad būtų pasiekta „teisingesnė“ vaidyba. Taigi, analizuojant Stanislavskio aktoriaus lavinimo metodą, bus prisimenami Descartes'o sielos ir kūno tarpininkai – vaizduotė, atmintis bei sielos aistros.

TRIJŲ TIESŲ TEORIJA

Stanislavskio teatro metodikoje aiškiai matyti trijų Descartes'o išskirtų žmogiškųjų substancijų tarpininkų analizė ir plėtotė. Descartes'o sielos ir kūno įtakos vienūs kitai samprata turi padėti aiškiau perprasti Stanislavskio teatro metodiką ir tai, į ką aktorius turėtų koncentruotis. Režisierius išskiria tris aktoriaus darbe svarbias tiesas – emocinę, veiksminę ir vidinę. Sielos aistras vadindamas emocine tiesa, režisierius parodo, kodėl ji turi būti lavinama ir kaip ji funkcionuoja veiksminės tiesos (kurią nulemia kūnas) ir vidinės tiesos (kurią lemia siela) atžvilgiu. Stanislavskio darbuose jaučiama Descartes'o dualizmo mintis, jog sielos ir kūno junginys yra svarbus aktoriaus darbo pagrindas.

Descartes'o žmogaus samprata apima sielos ir kūno substancijas. Teigdamas, jog nustojęs mąstyti žmogus nustotų ir egzistuoti, Descartes'as pabrėžia mums artimesnę substanciją – dvasinę, mat mąstymas yra išskirtinis sielos gebėjimas. Descartes'o apmąstymų rezultatu laikomas refleksijos teiginys (9) „mąstau, vadinasi, esu“ nurodo į tai, kad kol žmoguje egzistuoja mąstanti siela, tol jis gali egzistuoti. Tačiau veikale „Sielos aistros“ Descartes'as sielos mąstymą padalija į keletą segmentų. Mintys Descartes'ui yra veiksmai ir potyriai, o potyriais jis vadina visą mūsų žinojimą. Mąstymui priskirdamas žinojimo veiksmą, Descartes'as priartėja prie Stanislavskio teiginio, kad „aktoriaus kalboje 'žinoti' yra sinonimas žodžiui 'jausti'. Jeigu žinoti yra jausti ir jausti yra būti, tada peršasi logiška išvada, kad žinoti yra būti“ (6). Čia matome dar vieną

Stanislavskio panašumą į Descartes'o mąstymą – jie abu iš žinojimo ir mąstymo išveda egzistenciją. Descartes'as kalba apie mąstančio subjekto, o Stanislavskis – apie personažo egzistenciją, tačiau tiek mąstantis subjektas, tiek personažas yra esiniai, kuriais autoriai negali suabejoti.

Descartes'ui, kaip ir Stanislavskiui, suvokimas būtinai turėjo būti reflektyvus – nesąmoningos suvokimo plotmės jie nepripažino. Stanislavskis teigė, jog teatre negalima pasikliauti sąmoningomis įkvėpimo akimirkomis (10). Aktorius, kitaip nei dailininkas ar kompozitorius, negali laukti, kada atsiskleis jo sąmonės plotmė. Tai buvo racionali vaidybos sistema: „kai sąmonė nėra nuolatos veikianti, įsikišti turi sąmoningas protas“ (6). Descartes'o teiginys „mąstau, vadinasi, esu“ įgauna tokią pačią prasmę teatro kontekste. Reikia kuo daugiau žinoti apie personažą, mąstyti apie jį, kad jis egzistuotų dabartyje. Stanislavskis aktorius mokė, kad supratimas turi atsirasti prieš vaidinimą, suteikdamas daug informacijos apie personažą, režisierius siekė padėti aktoriams geriau pažinti jį, mąstyti, o šitaip ir iš tiesų būti juo. Anot Descartes'o, žmogus yra „mąstantis daiktas, arba substancija, kurios visa esmė, arba prigimtis, yra mąstymas“ (3). Prigimtis, anot filosofo, pojūčiais žmogui parodo, kad jo kūnas yra glaudžiai susijęs su siela. Sielos ir kūno susijungimas įgalina mus pajusti visus mūsų pojūčius.

Visus teatrinis ieškojimus, išreikštus įvairiausiai patirtimis, Stanislavskis rėmė svarbiausio klausimo analizei – kaip reikia „teisingai“ vaidinti? „Nejaugi nėra techninių priemonių, kad galima būtų patekti į artistinį rojų ne atsitiktinai, o savo valia? Tik tada, kai technika pasieks tokių galimumų, mūsų aktorinis amatas taps tikroju menu“ (11), – šis klausimas skatino ieškoti sistemos „tikrajam menui“ pasiekti. Dažnai kartojama Stanislavskio formuluotė, jog teatre reikia „gyventi tikrą, nesuklastotą gyvenimą“, jungia savyje „sielos“ sąvokos prasmę. Nes „nesuklastotas gyvenimas“ Stanislavskiui buvo „žmogiškosios sielos įkūnijimas, išraiška scenos personažų“ (5). Režisierius skyrė emocinę bei veiksminę tiesas ir teigė, jog įgyvendinus šias dvi tiesas yra pasiekama vidinė aktoriaus tiesa, kuri prilygsta tam, kas yra įsivaizduojama. Dekartiškas dualizmas teatre pasireiškė kaip vidinių ir išorinių emocijų prieštaravimas (12) – vaizduotė sukuria vidinę tiesą, kelią į ją sudaro emocinės ir veiksminės tiesų įgyvendinimai. Veiksminė tiesa yra susijusi su kūnu. Vidinės tiesos išskleidimas ir yra gyvenimas ant scenos. Stanislavskio sistema siekė padėti aktoriams prasiskverbti iki savo vidinės tiesos ir gyventi scenoje, ši sistema buvo išsiskyrusi tikėjime, kad kas veikia kūną, veikia ir sielą, jie esą vientisas darinys.

VAIZDUOTĖ

Vaizduotė Descartes'as laiko sielos ir kūno tarpininke. Vaizduotė Descartes'ui yra „ne kas kita kaip tam tikras sugebėjimo pažinti santykis su kūnu“ (3). Atsispyrdamas nuo to, kas kūniška, žmogus gali tą materialų daiktą įsivaizduoti ir pažinti, o pažinimo gebą yra intelektualinis veiksmas, atliekamas siela. Vaizduotė jis priskiria prie nereikalingų ar paskutinėse vietose pagal reikmę žmogui esančių funkcijų todėl, kad „gebėjimas įsivaizduoti visai nėra būtinas mano prigimčiai, t. y. mano dvasios esmei“ (3). Sielai priklauso supratimo geba, o įsivaizdavimas iš dvasios reikalauja ypatingos įtam-

pos, kuri nereikalinga ką nors suprantant ar suvokiant (2). Svarstydamas tiesos pažinimo klausimą, Descartes'as dvasią privilegijuoja kūno atžvilgiu ir jai priskiria tiesos pažinimo gebą. Vaizduotės nepriskirdamas dvasios esmei, filosofas ją nutolina nuo žmogaus sielos ir įkurdina kūniškuose daiktuose, tvirtindamas, kad ką nors įsivaizduodama siela gilinasi į materialius daiktus. Būtent ji, o ne kūnas supranta daiktus ir išsiaiškina tiesą apie juos. Ši vaizduotės samprata ne tik parodo, kad ji yra viena kūno ir sielos tarpininkė, bet ir leidžia Descartes'ui prieiti išvadą, jog materialūs daiktai iš tikrųjų egzistuoja. Tačiau filosofui vaizduotė nebuvo svarbus elementas, jis ją vadina nereikalinga, kintančia, neesmine dalimi (8) ir sako, kad siela net ir stokodama įsivaizdavimo gebos išliktų tuo, kuo yra.

Stanislavskis kalbėjo apie tai, kaip reikia aktorių parengti, kad jis galėtų pasiekti „teisingą“ vaidybą. Mokydamas siekti „teisingos“ vaidybos režisierius akcentuoja sielos ir kūno ryšį: Stanislavskis „buvo suinteresuotas aktoriaus darbu su savo personažu, o labiausiai – veiksmo ir jausmo santykiais. Jis tikėjo, kad veiksmas kyla iš jausmo – personažas pabėga, nes <...> pajuto baimės jausmą. Vien tikras jausmas gali sukelti tikrą veiksmą“ (1). Režisierius taip pat pabrėžė kūno atsipalaidavimą vardan to, kad būtų laisviau mąstoma, beigi vaizduotės įjungimą į kūrybą. Pratimai, skirti tam lavinti, turi padėti pasiekti emocinę aktoriaus tiesą, kuri išjudina veikimo tiesą. Toji veikimo tiesa, susijungusi su emocine, išreiškia vidinę aktoriaus tiesą. „Tiesos pajautimas – geriausias jausmo, išgyvenimo, vaizduotės ir kūrybos akstinas“ (11): pasiekti ir perteikti vidinę aktoriaus tiesą buvo svarbiausias Stanislavskio tikslas, kurio jis siekė visą gyvenimą. Vaizduotė aktoriui yra labai svarbi, režisierius aiškiai pabrėžia, jog be šio sugebėjimo aktoriui nebus įmanoma įsivaizduoti tiesos situacijos, kurioje save atranda personažas. Metodas, kuriuo galima pasiekti geriausių vaizduotės rezultatų, yra jau minėtas Stanislavskio „Magiškas Jeigu“. Pats režisierius metaforiškai vadina šį „Jeigu“ svertu, iškeliančiu mus iš kasdienio gyvenimo į vaizduotės plotmę.

Pagrindiniu aktoriaus parengimo aspektu laikoma vaizduotė yra skirtumas tarp Descartes'o ir Stanislavskio požiūrių, abu jie vaizduotę laikė sielos ir kūno tarpininke, tačiau Stanislavskio analizėje vaizduotė užėmė daug svarbesnę vietą.

ATMINTIS

Žmogus yra linkęs įsivaizduoti ne tik kūniškos prigimties substancijas, bet ir tokius dalykus kaip spalvos, garsai, skoniai ar skausmas. Čia reikėtų aptarti atminties vaidmenį. Spalvas, garsus, skonį „daug geriau skiriu pojūčiais, nes per juos, taip pat per atmintį, šie dalykai, atrodo, pasiekia mano vaizduotę“ (3), – Descartes'as apie atmintį kalba kaip apie labai artimą veiksnį vaizduotei. Prisiminus anksčiau minėtą schemą „kūnas–vaizduotė–siela“, nebus suklysta pirmajam elementui, kūnui, priskyrus pojūčius. Tam, kad lytūs pojūčiu pračityje patirtas skausmas dabarties momentu būtų „išsauktas“ į mūsų vaizduotę ir mes gebėtume įsivaizduoti jau nebesantį ir nebejuntamą poveikį mūsų kūnui, tarp pojūčių (kūno) ir vaizduotės turi įsiterpti atmintis. Tokiu atveju minėtoji schema, vaizduojanti kūno ir sielos tarpininkus, pasikeičia, ir ją galima išreikšti taip: „kūnas–atmintis–vaizduotė–siela“.

Stanislavskio aktoriaus mokymuose Descartes'o atmintis, sielos ir kūno tarpininkė, vadinama emocine tiesa. Emocinė tiesa, nuo kurios prasideda vaidyba, režisierius išplėtojo iki emocinės atminties pratimo. Anot Stanislavskio, personažo pagrindas visada yra pats aktorius: „<...> ant scenos tu niekada nepameti savęs. Kaip artistas, tu visada vaidini su savo paties asmenybe. Išėjimas iš savęs paties yra neįmanomas“ (10). Stanislavskis kritikuoja aktorius, kurie nepasitelkia į pagalbą emocinės atminties: „<...> šiandieną jūs nepaprastai tiksliai pakartojote tik išorinius veiksmus, jų nesušildydami vidiniais išgyvenimais. Šiandieną jūs tesirūpinote pasekmėmis. Štai kodėl aš tariau: jūs neparodėte savo emocinės atminties“ (10). Režisierius sako, kad aktoriai, kurie tik kartoja išorinius veiksmus ir neužpildo jų vidiniais jausmais, vaidina su „mirusiomis kaukėmis“ (10). „Scenos menas Stanislavskiuvi yra ne mimesis, o metamorfozė“ (6), – mėgdžiojimo menu užsiimantis aktorius kuria personažą savo kūnu, gestais, pozomis. O metamorfozės veiksmą atliekantis aktorius turi transformuotis, keisti savo vidų, tačiau tam neužtenka vien fizinio kūno, čia yra keičiamasi gelbstint sielai. Tam aktoriui prireikia emocinės atminties, jos padedamas jis jungia savo kūną ir personažą – sielą.

SIELOS AISTROS

Sielos aistros irgi yra iš sielos ir kūno tarpininkų. Sielos aistros Descartes'ui yra „suvokimai, susiję tiek su išoriniais objektais, tiek su įvairiomis mūsų kūno būsenomis“ (2). Tai, kad šios aistros yra sielos ir kūno tarpininkės, galima teigti todėl, kad jas Descartes'as apibrėžia kaip suvokimus, kurie yra

Konstantinas Stanislavskis – Gajevas. Antono Čechovo „Vyšnių sodas“. Maskvos Dailės teatras. Atvirukas. Prancūzija



glaudžiai susiję tiek su kūnu, tiek su siela ir dėl to tapo migloti. Taip pat aistros prilyginamos jausmams, nes siela aistras „suvokia taip kaip ir išorinius jutimų objektus ir šitaip juos pažįsta“ (2), – Descartes’as priduria, jog aistros yra jausmai, kurie siejasi ne tik su kūnu, bet ir su siela. Raumenys, priklausantys kūnui, priverčia judėti gyvybines dvasias. Turint tai omenyje ir prisiminus Descartes’o mintį, kad aistras „sukelia, palaiko ir sustiprina tam tikras dvasių judėjimas“ (2), peršasi išvada, jog aistros glaudžiai siejasi ne tik su siela, bet ir su dvasių judėjimu, kurį sukelia kūnas, taigi – ir su kūnu. Descartes’as aistras dar pavadina jauduliais, išskirdamas sielos aistrų savybę sukresti ir pakeisti sielą. Taigi sielos aistros yra gana ryškus veiksnys, tarpininkaujantis tarp sielos ir kūno. Pagrindinis organas, nurodytas filosofo, esantis žmogaus kūne ir jungiantis jo funkcijas su sielos funkcijomis, yra smegenyse esantis kankorėžinė liauka. Šio organo aprašymu Descartes’as dar kartą parodo, kodėl aistras galima traktuoti kaip kūno ir sielos tarpininką. Descartes’as teigia, jog dvasia visus įspūdžius iš kūno gauna tik per smegenis. Matant baimę keliantį išorinį objektą, dvasios, atsispindėjusios nuo šio vaizdinio, susidaro ant liaukos ir patenka į nervus, kurie judina žmogaus kojas tam, kad jis galėtų pabėgti. Vėliau kraujas nuneša į smegenis išgaštį palaikančias dvasias; įeidamos į smegenų poras, dvasios sužadina smegenų liaukos judesį, kuriuo siela pajunta šią aistrą, baimės jausmą. Taigi tampa aišku, kad kūno judėjimas (šiuo atveju bėgimas) kilo išoriniam objektui tapus impulsu. Judėjimas kūniškąją substanciją apėmė pirmiau, nei dvasinę substanciją pasiekė išgaščio aistra – mat tik sujudėjęs kūnui dvasios sužadino smegenų liauką, ir joje, kaip savo buveinėje, siela pajuto baimę. Descartes’o sielos aistrų teorija teigia, kad, kūnui pradėjus veikti, aistrų „egzistavimas ir atliekamos funkcijos nuteikia žmogaus sielą norėti to, kam jos parengia kūną“ (2). Išgaščio jausmo aistra sukelia sielai norą bėgti, nes kūno raumenys šiam veiksmui jau yra pasiruošę.

Stanislavskis savo trijų tiesų teorija (emocinė, veiksminė ir vidinė tiesos) pateikė požiūrį, kad pirmiausia kyla emocija, kuri yra glaudžiai susijusi su kūnu. Iškilusi žmoguje emocija priklauso materialiajai substancijai ir sukelia joje veiksmus: „teisingas ir logiškas procesas yra vidinis patyrimas, kuris ateina pirmas ir tuomet yra įkūninijamas išorine forma“ (5). Vien tikras jausmas (vidinis patyrimas) gali sužadinti tikrą veiksmą. Emocija, kurią nori išreikšti aktorius, turi išsidalyti į mažus veiksmus, rodančius kitiems, ką aktorius jaučia. Stanislavskiu aktorius emocijos buvo tas atspirties taškas, nuo kurio prasideda visi veiksmai. Veiksmai, kuriuos mato žiūrovas, yra emocijų reprezentacijos, visi veiksmai teatre turi būti pripildyti emocijų, antraip jie bus tušti: „jei aš tave myliu, aš noriu tau šypsotis, pasiūlyti kėdę, padaryti tau puodelį kavos, atsisėsti šalia, laikyti tave už rankos ir taip toliau. Mano meilė pateisina virtinę veiksmų. Emocija sužadina judesį“ (5).

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, jog Stanislavskis teigia, kad kūnas aktoriui yra svarbesnis instrumentas už sielą. Tokia išvada peršasi sekant jo mintimi, kad fizinis veiksmas gali sužadinti vidinės tiesos mintis ir jausmus (4). Tačiau reikia nepamiršti Stanislavskio išskirtos emocinės tiesos. Galima teigti, kad emocinę tiesą Stanislavskis laiko veiksminės tiesos (kūno) ir vidinės tiesos (sielos) tarpininke. Emocinę tiesą atitinka Descartes’o išskirtos sielos aistros. Emocinė tiesa

(sielos aistros) yra Stanislavskio metodika pasiremiančio aktorius sielos ir kūno tarpininkė.

Sielos bei kūno substancijų skirtis ir jų vienos kitai daroma įtaka lemia ilgą Descartes’o aiškinimą apie glaudžią jų sąjungą. Kūnas ir siela yra skirtingos substancijos, tačiau, pasitelkęs vaizduotės, atminties bei sielos aistrų sampratas, filosofas parodo jų sąveikavimą. Descartes’o abejonės dėl metodo būdu įsteigtos subjekto ir objekto skirties rodo, jog subjektas yra vienintelis, kuriuo negalima suabejoti todėl, kad jis abejoja ir mąsto, o suabejoti tuo, kad yra abejojama, nebeįmanoma. Abejones lydi mąstymas, ir jis priskiriamas sielai. Taigi, negana to, jog Descartes’o metodas įsteigia subjekto ir objekto skirtį, – tuo pačiu metu yra įsteigiama ir sielos, kaip mąstančiosios substancijos, bei kūno, kaip tįsiosios substancijos, skirtis. Descartes’as suformulavo tokią sąmonės ir kūno problematiką, kokia egzistuoja dabar – bandanti išsiaiškinti, kaip protas veikia kūną ir kaip pastarasis veikia protą.

Įveiksminus filosofinę mintį, ji virsta praktika teatre. Todėl Stanislavskio teatrinės sistemos išplėtojime galima įžvelgti dekartiškas prielaidas, kaip prancūzų filosofo metodinė prieiga sąveikauja su teatine praktika. Vaizduotė, atmintis ir sielos aistros Descartes’o ir Stanislavskio mąstymuose sieja kūną ir dvasią.

Sielos ir kūno ryšiu abu mąstytojai yra panašūs, o metodo klausimu gana gretimos jų išeities pozicijos vėliau prasilenkia. Siekiant rasti tai, kuo negalima suabejoti, Descartes’as abejonės metodu atmeta viską ir atranda *ego cogito*. „Magiškojo Jeigu“ būdu, suabejojęs aktorius tikrove, Stanislavskis taip pat suabejoja esama tikrove ir atmeta viską (aplinką, daiktus, savo asmenybę), kad patektų į kitą tikrovę. Kadangi emocijos turi būti tikros, jų „pasiskolinimas“ iš aktorius asmenybės yra vienintelė išlyga, leidžiama kasdiene tikrove suabejojusiam aktoriui. Bet to neužtenka, kad atrastų neabejotiną esatį ant scenos – personažą. Tam reikia, kad režisierius įsivestų naujos tikrovės aplinkybes, kuriomis patikėjęs atsiskleistų neabejotina personažo egzistencija.

Milda MIČIULYTĖ

LITERATŪRA

1. R. BALEVIČIŪTĖ. Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo įspaudus lietuvių teatre // Menotyra. – 2007, Nr. 4, p. 47–55.
2. R. DESCARTES. Sielos aistros. – Vilnius: Pradai, 2002.
3. R. DESCARTES. Metafiziniai apmąstymai // Rinktiniai raštai. – Vilnius: Mintis, 1978, p. 151–225.
4. R. J. KEMP. Embodied acting: what neuroscience tells us about performance. – London: Routledge, 2010.
5. R. LEACH. Makers of modern theatre: an introduction. – London: Routledge, 2004.
6. S. MITTER. Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook. – London: Routledge, 2002.
7. J. PITCHES. Science and Stanislavsky tradition of acting. – London: Routledge, 2006.
8. K. SABOLIUS. Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova // Kinas ir filosofija. – 2013, p. 75–91.
9. T. SODEIKA. Filosofija ir teksta. – Kaunas: Technologija, 2010.
10. K. STANISLAVSKIS. Aktoriaus saviroša. – Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1947.
11. K. STANISLAVSKIS. Mano meninis gyvenimas. – Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1951.
12. P.B. ZARRILLI. Acting (re)considered: a theoretical and practical guide. – New York: Routledge, 1995.

Alberta VENGRYTĖ

TIESA KAIP ŽAIDIMAS

ALLAINO BADIOU ĮVYKIS HIPOTETINĖJE GILBERT'Ų SIMONDONO „SITUACIJOJE“

Dailėtyrininkės Albertos VENGRYTĖS straipsnyje, bendru palyginimo pagrindu pasitelkiant Nyderlandų istoriko ir kultūros teoretiko Johano Huizingos žaidimo kaip kultūrinės funkcijos sampratą, sugretinamos dviejų prancūzų mąstytojų – Lietuvoje kol kas negausiai tyrinėtos XX amžiaus antrosios pusės epistemologo Gilbert'Ų SIMONDONO (1924–1989), technologijų filosofijos bei moderniojo platonizmo atstovo, ir materialistinės ontologijos pagrindėjo Alaino BADIOU (g. 1937) idėjos. Pagrindinės šių autorių teorijas kuriančios sąvokos (Badiou įvykis ir situacija bei Simondono ciklinės ontogenezės konceptai) tekste aktualizuojamos nuo XX amžiaus 9–10 dešimtmečiais vyraujančios metaforos „kultūra kaip performansas“ (pakeitusios ankstesniuosis „kultūros kaip teksto“ perskaitymus) diskurse. Taip straipsnio autorė tampa Huizingos žaidžiančiu žmogumi (homo ludens), o skaitytojas – šio teksto tiesos liudininku bei kritiku.

TRUTH AS A GAME

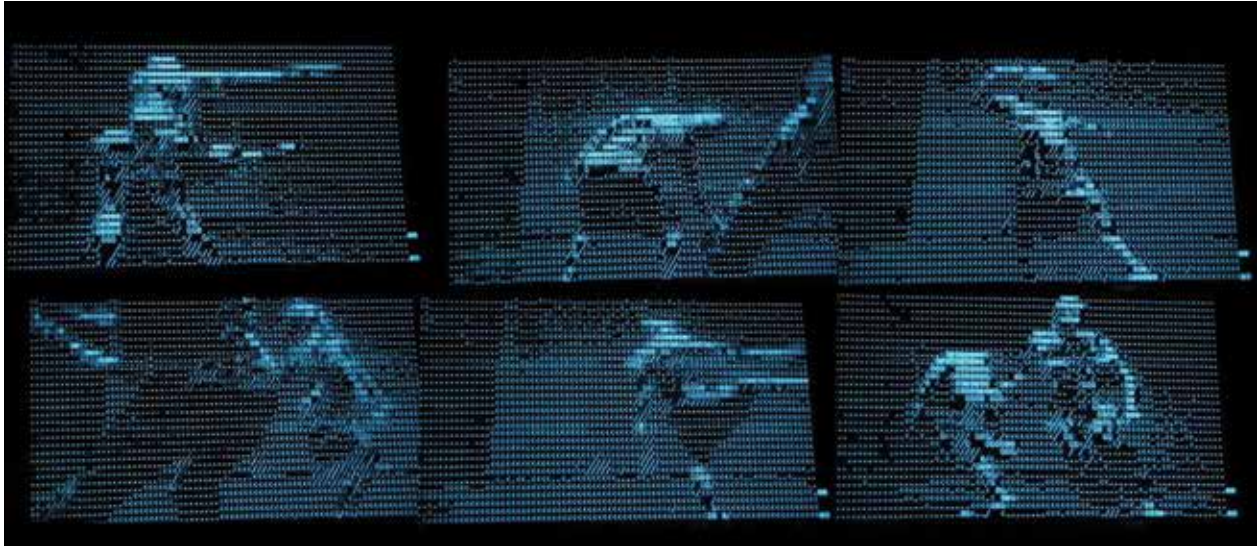
Alain Badiou's event in Gilbert Simondon's hypothetical 'situation' Using the notion of the game as a cultural function developed by the Dutch historian and cultural theorist Johan Huizinga as a common basis for comparison, this article by the art researcher Alberta VENGRYTĖ analyses the philosophical theories of two French thinkers: Gilbert SIMONDON (1924–1989), an epistemologist and proponent of the philosophy of technology in the second half of the 20th century, whose philosophy has so far generated very little research in Lithuania; and Alain BADIOU (b. 1937), a modern Platonist, and the inventor of materialist ontology. The main concepts that form the philosophy of the two authors (Badiou's event and situation, and Simondon's concepts of cyclical ontogenesis) are presented in a metaphorical discourse of culture as performance (prevailing globally since the last two decades of the 20th century, and replacing previous 'readings' of culture as text). Thus, the reader of this text transforms its author into Huizinga's homo ludens, becoming oneself, in parallel, a witness and a critic of the truth as a game.

Keliant sau rimtą (o gal ir ne visai pamatuotą) tikslą glaus-tame straipsnyje apmąstyti Allaino Badiou (g. 1937) ir XX amžiaus technologijų filosofo, epistemologo Gilbert'Ų Simondono¹ (1924–1989) filosofinių teorijų sąlyčio taškus, mintimis lygiagrečiai nuklystant taip pat ir į šiuolaikinį tiesos filosofinį diskursą, vienintelė išeitis, regis, yra suvokti tai kaip žaidimą.

Žaidimo, kaip svarbiausio žmonijos kultūros elemento, laikytino kultūriškumo ontogenetine išeitimi, sampratą – remdamasis giliomis antropologijos, filosofijos, lingvistikos, psichologijos ir literatūros žiniomis – 1938 metais parašytame veikale „Homo Ludens“² išplėtojo Nyderlandų akademikas Johanas Huizinga (1872–1945). Siekiant palyginti ir kritiškai apmąstyti Badiou įvykio ir situacijos bei Simondono ontogenezės, kaip cikliško tapimo tarp nevienodo ontologinio-epistemologinio statuso individų (biologinių, fizinių, psichinių, techninių), filosofines sąsajas ir skirtis, istoriškai ankstesnė Huizingos žaidimo koncepcija čia tampa „bendru [Badiou ir Simondono filosofinių prieigų] palyginimo pagrindu“³, įgalinančiu nevienakrypčio šių dviejų teoretikų filosofinio mąstymo suvokimą kaip procesualų tarpusavio veiksmo santykį, pasižymintį tam tikromis žaidimo taisyklėmis. „Analoginė mintis yra ta, kuri tyrinėja pačių santykių tapatybes, o ne santykius tarp tapatybių, tačiau svarbu pabrėžti, kad šios santykių tapatybės yra veiksmo santykių, o ne struktūrinių santykių tapatybės“⁴, – teigė Simondonas. Tad, pirmiausia, susitarkime dėl šiam tekste galiojančių „žaidimo“ taisyklių.

Remiantis Huizinga, „kiekvienas žaidimas visais laikais gali visiškai užvaldyti žaidėją. Žaidimo ir rimtybės prieš-prieša visados netvirta. [Jo] menkavertiškumas pasiekia ribą ties rimtybės didžiavertiškumu. Žaidimas pereina į rimtybę, o rimtybė – į žaidimą. [Jis] taip pat gali pranokti rimtybę ir pakylėti į grožio ir šventumo aukštumas <...>. Nebūdamas „įprastas gyvenimas“, žaidimas atsiduria už tiesioginio poreikių ir geismų tenkinimo ribų. Jis šį procesą pertraukia. <...> Bent jau taip žaidimą įsivaizduojame. Tačiau vien dėl to, kad yra reguliariai besikartojanti permaina, žaidimas tampa gyvenimo palydovu, priedėliu, jo dalimi. <...> Individui nevalia jo atsisakyti kaip biologinės funkcijos, o visuomenė negali jo atsisakyti dėl jame glūdinčios prasmės, dėl jo reikšmės, reiškiamosios vertės, jo kuriamų dvasinių ir socialinių ryšių, trumpai tariant – kaip kultūrinės funkcijos. <...> [Skirtingos kiekvieno žaidimo taisyklės] lemia tai, kas galioja jo apibrėžtame laikiname žaidimo pasaulyje. [Jos] yra privalomos ir neginčijamos“.

Aukščiau įvardyti Huizingos žaidimo požymiai – formalieji. Tačiau ir sociopolitiniai žaidimo efektai (o galbūt afektai?), kylantys jį laikiškai žaidžiančiųjų tikrovėje, tokie kaip įtampa, pusiausvyra, balansavimas, keitimasis vietomis,



Igloo (Bruno MARTELLI ir Ruth GIBSON). *Viking Shoppers*. 1999–2001.
Vitaliniai atlikėjų kūnai gyvai paverčiami skaitmeniniu kodu (šokėjų dubleriais). © www.gibsonmartelli.com

kontrastas, variacija, surišimas ir atrišimas, specifinė žaidimo geba jo dalyvius „užkerėti“ savitu, tik jo plotmėje egzistuojančiu ritmu bei žaidimo harmonija⁵ ir t. t. nurodo į (est)etinių-episteminių kiekvieno tokio žaidimo metmenį – jį suvokti ir konceptualizuoti įmanoma tik remiantis sąžiningo⁶ žaidimo taisyklėmis, kurių laikosi visi jo žaidėjai ir kurios savo ruožtu lemia žaidimo erdvėje kolektyviai suvokiamą specifinę jo atlikimo (est)etiką. Kitaip tariant – žaidimo tiesą.

Šiame kontekste dar viena šio teksto autorės inicijuojamo teorinio „žaidimo“ Badiou ir Simondono filosofinėmis sąvokomis dalyve galima laikyti vokiečių *performatyvumo* teoretikę ir teatrologę, „Performatyvumo estetikos“⁷ (2013) pagrindėją Eriką Fischer-Lichtę. Huizungos žaidimo konceptas laikytinas bendruoju įvykio, *situacijos* ir *ciklinės individualizacijos*, kaip estetinio-politinio-episteminio *tikrovės performavimo* (angl. *to perform* – atlikti) palyginimo pagrindu, o Fischer-Lichtės performatyvumo estetika čia reikšminga kaip šio žaidimo „tarsi“ eliminuojantis katalizatorius, įsteigiantis taisyklę, jog žaidimas tiesa, kaip ir performatyvumo estetika, „<...> yra nepajėg[us] atskirti meno, socialinio gyvenimo ir politikos“⁸.

Taigi, jei Badiou *įvykį* laikysime laikišku, pagal „išorines“, nepalankias ar „primestas“ *tikrovės* taisykles atliekamo (sociopolitinio) žaidimo *situacijos* performavimu (pgl. Fischer-Lichtę), tai Simondono *ciklinė ontogenezė*, įtraukianti skirtingos prigimties tapsiančius [sic!] individus bei per jų tarpusavio veiksmo santykių raišką „žaidimo“ (*individualizacijos*) erdvėje užtikrinanti jo raidą *per se*⁹, įvykį iš momentiško – transformuojančio, atrodytų, paverčia procesualiu – performuojančiu. Arba iš ontologinio – statiško epistemologiniu – dinamišku. Kitaip tariant, regis, jog simondoniškas žaidimas esti horizontalus, o jo taisyklės kykla ne žaidimą disciplinuojančioje išorėje, bet jo paties viduje: *iki-individualioje* „žaidėjų“ būties stadijoje, kurioje kaskart naujai *išrandamas*¹⁰ tokio kolektyvinio „žaidimo“ poreikis ir apskritai galimybė.

Šiuo požiūriu, jei individualizacija Simondono ontogenezėje kildinama ne iš substancijos (kaip klasikiniame substancinio atomizmo diskurse, kuriame individas visada *jau* egzistuoja ir yra *tapatus sau*) ar materijos ir formos sąveikos (*hilomorfizmo teorija*), o iš *iki-individualios* būklės, kaip metastabilus¹¹ pokyčio „potencialumo rezervo“¹², sukuriančio sąlygas rastišiam procesui, tai žaidimą kursiančių [sic!] individų *iki-individualumo* metastabilią plotmę galima palyginti su *iki-performatyvum* jų būviu, kuriame iš anksto nenustatomos jokios specifinės tarpusavio „žaidimo taisyklės“. Šiame kontekste komplikuojasi *žaidimo tiesos* ir jos genėzės klausimai.

Analizuojant nevienodų galimybių *žaidimo erdvėse* performatyviai (įvykiškai, pgl. Badiou) veikiantį kūną pagal Erikos Fischer-Lichtės teoriniame modelyje suformuluotas kritines – vertinamąsias performatyvumo kategorijas, tiesiogiai lemiančias atlikimo metu sukuriamos *grįžtamojo ryšio kilpos autopoezė* (prilygstančią *tarpusavio veiksmo santykiams* tarp ontogenezę patiriančių individų), *posthumanistinės* šio kūno būklės raišką tiksliausiai apibūdina JAV postmodernizmo literatūros kritikės Katherine Hayles monografijoje „Kaip mes perėjome į posthumanistinę būklę: virtualūs kūnai kibernetikoje, literatūroje ir informatikoje“¹³ (1999) išplėtotą sampratą. Joje posthumanistinis kūno tapsmas suvokiamas ne vien kaip susijęs su technologiniais biologinio kūno elementais ar implantais (tapsmas *kiborgu*), tačiau ir kaip konceptualus poslinkis, leidžiantis suvokti subjektyvumo konstravimą kaip *informacinį procesą*: „žmonės pereina į posthumanistinę būklę, kai suvokia save kaip esančius šioje būklėje“¹⁴.

Vis dėlto, kaip ir *kibernetiniame* kūno modelyje (pgl. Ihabą Hassaną), Hayles pažymi, jog „informacija prarado savo kūną <...> tam, kad galėtų būti konceptualizuojama kaip nuo fizinių formų, kuriose, manoma, yra įrašyta (*embedded*), kokybiškai skirtingas esinys. *Posthumanistinėje* būklėje nėra esminių skirtumų ar absoliučių riboženklų tarp kūniškos būties ir kompiuterinės simuliacijos, kibernetinio mechanizmo

ir biologinio organizmo, robotinės teleologijos ir žmogiškojo tikslo¹⁵. Taigi įkūnijimą traktuojant kaip nematerialų komunikacinį procesą, Hayles koncepcijoje ašine tampa kritika „kultūrinio suvokimo, kad *informacija* ir *materialumas* yra konceptualiai skirtingi ir kad informacija savaip yra svarbesnė ir esmingesnė nei materialumas“¹⁶.

Svarbu tai, kad atsiedama įkūnijimą nuo imanentinio priklausymo fiziniam kūnui, nes, „priešingai nei kūnas, įkūnijimas yra kontekstualus, įtrauktas į vietos, laiko, fiziologijos ir kultūros, kurie drauge sudaro sąlygas šiam aktui įvykti, specifišką“¹⁷, autorė siekia dekonstruoti istorinius žmogiškosios (*human*) ir posthumanistinės (*posthuman*) būklių konstruktus kaip specifinį technologijų, kultūros ir savaties suvokimo rezultatą, t. y. vertina šias būkles kaip unikalių istorinių aplinkybių, o ne „natūraliojo aš“¹⁸ (*natural self*) nulemtus subjektyvizacijos modelius. Taigi kūno perėjimą iš žmogiškosios į posthumanistinę būklę aiškinant ne per substancialų tokio virsmo pasireiškimą erdvėje (regimą materijos pokytį), bet per struktūros, leidžiančios jam įvykti, susidarymą (epistemini – komunikacinį pokytį), posthumanistinis kūnas Hayles teoriniame modelyje apibrėžiamas kaip „amalgama, heterogeniškų komponentų kolekcija, materialus – informacinis esinys, kurį apibrėžiančios ribos yra nuolat formuojamos ir rekonstruojamos“¹⁹.

Apibendrinant galima teigti, kad Hayles posthumanistinio kūno koncepcija performatyvaus žaidimo tiesos požiūriu reikšminga keletu aspektų. Teorizuodama nykstantį informacijos ir materijos skirtumą, įgalinanti posthumanistinę žmogiškojo kūno būklę, kurioje biologinis kūnas praranda savo struktūrinį ir ontologinį vientisumą, autorė, viena vertus, paverčia technologinėje aplinkoje tampanti biologinį kūną *amalgama*, nuolat performuojama informacinių (nematerialių) įkūnijimo procesų. Hayles sumenkina ontologinį skirtingų

medijų, kurioms galėtų „priklausyti“ skirtingos prigimties kūnai (biologinis, fizinis, techninis ir t. t.), statusą, o kūno perėjimą į posthumanistinę būklę suvokia kaip šio skirtumo neutralizavimą. Kita vertus, autorės teoriją vertinant iš skirtingose sociopolitinėse plotmėse vienu metu tampančių kūnų perspektyvos, šių kūnų būties pokyčiai negali būti paaiškinti vien ontologinio skirtumo tarp žmogiškosios ar posthumanistinės būklės, joms būdingų socialumo ar politiškumo, tikroviškumo ar virtualumo, gyvumo ar medialumo neutralizavimu arba jo išnykimu, nes per „kaskart sukuriama, ypatingą, [tarpusavio sąveikos] medžiagiškumą“²⁰ sudaro sociopolitinio-žaidiminio (pgl. Huizungą) *tikrovės* performavimo akto patyriminį pagrindą. Tai yra – jo įvykišką „potencialumo rezervą“ (Simondono žodžiais tariant, *metastabilumą*) dar iki žaidimo egzistavusiai *situacijai* (pgl. Badiou) perkeisti.

Kad ir kaip komplikuotume šiame tekste nagrinėjamo sociopolitinio žaidimo tikrove taisykles ar jo *tiesos* sąlygas, „paskviesdami“ į polemiką įsijungti naujų „žaidėjų“ – regis, jog esminiu Badiou ir Simondono filosofinio mąstymo skirtumu [sic!] išlieka žaismingai – išradingai tampančio individo kaip baigtinio (*jau esančio tikrovėje*, kurią savo veiksmais siekia performuoti) arba žaidybiškai įsisteigiančio tikrovėje (ir taip ją formuojančio) simbolizacijos etapiškumas. Per vidinio ontogenetinio pokyčio rezonansą bei išorinio individo išivaizduotos *tikrovės* suvokimo sąjungą gimstančią *tiesą* kaip tik ir nagrinėja Simondono *ciklinės vaizduotės* teorija, pasak filosofo Kristupo Saboliaus, „viršijanti išivaizduojantį subjektą, taip pat steigianti subjekto koreliacijos su jo socialine aplinka (*milieu*) būdus ir sąlygojanti jų potencialą“²¹.

XX amžiaus pabaigos–XXI amžiaus pradžios humanitariniame mąstyme dominavusios Baudrillard'o aptariamoms *technoapokalipsės* („virtualumo atėjimas yra savaiminė mūsų apokalipsė, atimanti <...> net ir *tikro* apokaliptinio įvykio

Eglė BUDVYTYTĖ. Dainos iš komposto. Mutuojantys kūnai, yrančios žvaigždės. Videoperformansas. 2020





Vygandas ŠIMBELIS (Das Vegas). Projektas „Meno vertė“. Performatyvus meno verčių aukcionas, atliekamas gyvai

galimybę²²) originalią kritiką suformavo taip pat ir Šveicarijos-JAV literatūrologė ir kibernetikos teoretikė Marie-Laure Ryan monografijoje „Naratyvas kaip virtuali realybė: įtrauktis ir interaktyvumas literatūroje ir elektroninėse medijose“²³ (2001).

Ryan teigimu, „mes mėgaujamės vaizdiniais kaip tik dėl to, kad jie nėra tikri (*the real thing*); gėrimės jais dėl įgūdžių, kuriais pasinaudojant jie buvo sukurti. Toks malonumas suponuoja, kad meninio teksto [sic!] skaitytojai ar žiūrovai netampa mimetinės iliuzijos aukomis; jie nesiliauja suvokti, jog [skaitomas ar regimas] tekstas tėra dubleris; jog tai, kas kelia pasigėrėjimą, yra vien tik iliuzionistinis vaizdinio *efektas, dirbtinio dirbtinumas*“²⁴. Tas pat pasaky-

tina apie socialinius ir politinius vaizdinius. Vis dėlto nesunku pastebėti, kad semiotinė Ryan fikcinių kultūros *teksto* reikšmių „skaitymo“ samprata, grindžiama episteminiu suvokėjo gebėjimu vertinti iliuzinę meninio turinio raišką (formą, kuri kultūriniam objektui suteikiama panaudojant specifinius meninius įgūdžius ir kurios mimetinio tapatumo ar skirtumo lyginant su objekto pirmavaizdžiu atpažinimas tampa vertybiškai svarbesnis už ontologinį paties objekto statusą), implikuoja fiksuoto, iš pasyvios, inertiškos materijos ir aktyvios formos sudaryto daikto egzistavimą, taigi yra nepakankama Badiou filosofinės dialektikos kontekste. Kita vertus, tiek pat pagrįstai galime klausti: ar materialistinė

Vygandas ŠIMBELIS (Das Vegas). Projektas „Meno vertė“.

Kairėje – interaktyvi instaliacija, dešinėje – interneto platforma, kurioje generuojamos pradinės meno vertės. Instaliacija biometrinius lankytojų duomenis verčia skaitinėmis-estetinėmis vertėmis



Badiou ontologija nėra vien tik reakcinga matematinė fikcija, nedaug ką bendro turinti su patiriančio subjekto ir jo socialinės aplinkos koreliacijomis?

Šio teksto autorė, nemėgindama *išrasti* [sic!] dar vieno *įvykio tiesos* diskurso, yra linkusi manyti, jog platoniška Badiou *įvykio tiesa* yra artimesnė čia jau pristatytai *postaristoteliškajai* Ryan „dirbtinio dirbtinumo“ dialektikai nei *išradin-gam* tampančio individo gebėjimui performuoti sociopolitinės tikrovės sąlygas. Daugiau „vilties“ XXI amžiui (esančiam taip pat, o galbūt ir labiau technologiniu nei žmogišku) savo filosofiniuose darbuose, regis, suteikia Simondonas, paversdamas jį *transindividualia* (net jei kiek *pozityvistine*) žaidimo „aikštele“. Kita vertus, ontogenetinis kokybiškai skirtingos prigimties individų tapsmo *žaidimas*, balansuojantis, kaip jau pastebėta šio teksto įžangoje, tarp „rimtybės didžiavertiškumo“ ir „užvaldyto“ žaidėjo raiškų, tikriausiai galėtų apimti bendrąsias XXI amžiaus *posttiesos* „žaidimo taisykles“, kurių ontologiniame lygmenyje neretai įrašomas taip pat ir realybėje egzistuojančios individų gebės performuoti socialinę bei politinę *tikrovės* metmenis nyksmas.

Straipsnyje išplėtoti svarstymai apie *žaidimą tiesa* apima *įvykio* (est)etikos, socialumo bei politiškumo metmenis bei Gilbert'o Simondono filosofinės teorijos „nežmogišką humanizmą“ (pgl. Audronę Žukauskaitę), kurie nuolat balansuoja tarp galimybės transformuoti XXI amžiaus *posttiesos inter-individualumą* į išradingų *čia ir dabar* „varžybų“ dialektiką, vis dėlto neretai tampa vien sociopolitiniu *spektakliu*, kurio „dramaturgiją“ lemia ne lygiateisis (*transindividualus*) „atlikėjų“ santykis su bendrai patiriama *įvykio tiesa* (jį pagrįstai laikytume performatyviu), tačiau gebos paveikti konkrečią *tikrovės situaciją* iliuziją. Vis dėlto, net ir tapusios vien skaitytojo minčių žaidimu, čia pristatytos idėjos gali būti laikomos *pasisekusiais* (angl. – *felicitous*, pagal XX amžiaus vidurio kalbos filosofo, performatyvumo teorijos pradininką Johną L. Austiną) performatyviais teiginiais. Teksto autorė viliasi: „kuriančiais tą tikrovę, apie kurią kalba“²⁵.

Alberta VENGRYTĖ

¹ Gilbert'o Simondono ontogenezės teorija apima procesualų individo tapsmą nuo ikiindividualios iki transindividualios būklių. Šios sąvokos buvo pagrįstos pirmojoje šio mąstytojo daktaro disertacijoje („Individuacija formos ir informacijos šviesoje“, 1958). Tuo metu antroji Simondono disertacija („Apie techninių objektų egzistavimo būdą“, 1958) nagrinėja techninių objektų genezę bei aiškina epistemologines žmogaus ir technikos santykio problemas.

² Johan HUIZINGA. Homo Ludens. Mėginimas apibrėžti kultūros žaidiminį elementą / Iš nyderlandų k. vertė Antanas Gailius. – Vilnius: Gelmės, 2018, p. 358.

³ Simondono *alagmatinio paradigmatismo* (*veiksmų teorijos*) esmė – bendro skirtingo ontologinio lygmens (biologinių, fizinių, techninių, psichinių ir kt.) individuaciją patiriančių individų palyginimo pagrindo atradimas.

⁴ Gilbert SIMONDON. Individuation in Light of Notions of Form and Formation, vol. 1: Posthumanities / Vertė Taylor Adkins, pirmą kartą publikuota 1964 (L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information). – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020, 440 p.

⁵ Johan HUIZINGA. Homo Ludens, p. 28.

⁶ Pasak Huizungos, „su žaidimo sąvoka laikysena itin artimai susijusi sąžiningumo sąvoka: žaisti privalu „garbingai“. Žaidimo grovėjas yra ne kas kita kaip neteisingai žaidžiantis žaidėjas. Pastarasis apsimeta žaidžias žaidimą. Žaidimo bendrija jo nuodėmę atleidžia lengviau nei žaidimo grovėjo, nes pastarasis griaua patį jų pasaulį“ // Ten pat, p. 29.

⁷ Erika FISCHER-LICHTE. Performatyvumo estetika [1 leidimas „Ästhetik des Performativen“. – Frankfurt am Main, 2004] / Iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė. – Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 344.

⁸ Ten pat, p. 155.

⁹ Kaip vidinio *tampančių žaidėjų tarpusavio afektyvumo ir transduktyvumo*, dėl kurių žaidime *pernešama* iš ontogenezės metu išryškėjančių jų tarpusavio skirtumų kylanti *informacija*: tampančių individų, atsiskiriančių nuo ankstesniosios savo būties fazės ir pereinančių į kokybiškai naują *metastabilumo* būklę skirtumo reikšmė ir sąlyga.

¹⁰ Simondono *išradimo* koncepcija glaudžiai susijusi su 1965–1966 m. Sorbonos universiteto paskaitose filosofo išplėta *ciklinės vaizduotės teorija*.

¹¹ Skirtingos prigimties individams būdingas nevienodo laipsnio *metastabilumas*, pasireiškiantis per kokybinius jų tapsmo kompleksiskumo skirtumus. Prancūzų filosofė Anne Sauvagnargues šiam skirtumui apibūdinti pasitelkia poliariškos *membranos*, vieną *informaciją* praleidžiančios į lastelės vidų, o nuo kitos ją apsaugančios, analogiją: „membrana tiesiogine to žodžio reikšme konstituoja – sukuria – vidujybę“ (pgl. „Simondon, Deleuze and the Construction of Transcendental Empiricism“ // Pli: The Warwick Journal of Philosophy (Special Volume: Deleuze and Simondon). – 2012, p. 12.

¹² Audronė ŽUKAUSKAITĖ. G. Simondono ontogenezės teorija: tarp organizmo ir techninio objekto // Problemos. – Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018, Nr. 94, p. 23.

¹³ Katherine HAYLES. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. – Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1999.

¹⁴ Ten pat, p. 85–86.

¹⁵ HAYLES. Min veik., p. 2–3.

¹⁶ Ten pat, p. 18.

¹⁷ Ten pat, p. 196.

¹⁸ Min veik., p. 3.

¹⁹ Ten pat.

²⁰ Erika FISCHER-LICHTE. Performatyvumo estetika, p. 287.

²¹ Kristupas SABOLIUS. Traversing Life and Thought: Gilbert Simondon's Theory of Cyclic Imagination // Social Imaginaries, vol. 5, N. 2; Zeta Books, 2019, p. 37–57.

²² Jean BAUDRILLARD. Paroxysm: Interviews with Philippe Petit. – London, New York: Verso Books, 1998, p. 23.

²³ Marie-Laure RYAN. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media [1-as leidimas]. – Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2001, p. 399.

²⁴ Marie-Laure RYAN. Min veik., p. 40.

²⁵ Performatyvumo koncepcija suformuota 1955 m. britų kalbos filosofo Johno Langshaw (J. L.) Austino (1911–1960) Harvardo universitete skaitytame 12 paskaitų cikle „Kaip atlikti veiksmus žodžiais“ (angl. How to do things with words). Austinas rėmėsi nauja teorine kategorija – pirminiais performatyviaisiais aktais, apimančiais autoreferentinius bei tikrovę kuriančius (kalbėjimo) veiksmus, ir pavyks-tančius arba ne pirmiausia dėl institucinių ir socialinių sąlygų: „žodniais teiginiais galima ne tik nusakyti aplinkybes ar pateikti faktus, bet ir atlikti veiksmus, taigi teiginiai gali būti ne tik konstatyvūs, bet ir performatyvūs“ (žr.: J. L. AUSTIN. „Lecture I“ // How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 / Sudarė J.O. Urmson. – London: Oxford University Press, 1962). Pagrindiniai performatyvių teiginių požymiai yra šie: 1) jie yra autoreferentiniai, nes reiškia jais nusakomą veiksmą; 2) jie yra steigiantys tikrovę, nes kuria tą socialinę tikrovę, apie kurią kalba.

Rima JŪRAITĖ

ŠIUOLAIKINIS MUZIKOS TEATRAS

NAUJOJI OPERA LIETUVOJE

Per pastaruosius trisdešimt metų nepriklausomoje Lietuvoje įvairėjo ne tik valstybinių teatrų propaguojamas klasikinės operos repertuaras, bet ir pradėta skirti daugiau dėmesio šiuolaikinių veikalų pastatymams. Atsirado ir išaugo naujosios operos judėjimas – šis novatoriškas žanras daugiausia pristatomas tarptautinių festivalių programose ir plėtojamas nepriklausomos kūrybinės grupės „Operomanija“ veikloje. Operos kritikė, teatrologė Rima JŪRAITĖ apžvelgia šiuolaikinio muzikos teatro, naujosios operos raišką Lietuvoje: žanro raidos etapus, tendencijas ir kryptis.

CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE
NEW OPERA IN LITHUANIA

Over the past 30 years, not only has independent Lithuania diversified the Classical opera repertoires of state theatres, but it has also begun to pay more attention to producing contemporary works. The New Opera movement has emerged and grown: this innovative genre is presented mainly at international festivals, and has been developed in the activities of the independent creative group Operomanija. The opera critic and theatrologist Rima JŪRAITĖ reviews contemporary musical theatre and new opera in Lithuania: the stages in the development of the genre, and its tendencies and directions.

Šiuolaikinio muzikos teatro, arba eksperimentinių muzikos kaip teatro, pavyzdžių nuo pat atkurtos nepriklausomybės pradžios matydavome Lietuvoje rengiamuose tarptautiniuose festivaliuose – tai būdavo ir atvežtiniai užsienio kūrėjų darbai, ir specialiai festivaliams užsakyti lietuvių autorių kūrinių premjeros. Abiem atvejais – dažniausiai vienkartiniai šio žanro pristatymai, suburdavę konkretaus festivalio publiką: šiuolaikinio teatro arba šiuolaikinės muzikos gerbėjus. Nuo ankstyviausio nepriklausomoje Lietuvoje rengto tarptautinio teatro festivalio LIFE laikų iki ilgametės ir iki pat šiol vykstančios aktualiosios muzikos „Gaidos“ bei Vilniaus festivalio.

Spektaklių ar pasirodymų žanro įvardijimas dažnai atliepavo juos pristatančio festivalio kryptį ir visos programos kontekstą, todėl panašios stilistikos kūriniai būdavo pozicijuojami kartais kaip teatro, o kartais kaip muzikos menas. Arba žanro teatriškumo ir muzikiškumo santykį nusverdavo tai, kurio autoriaus – kompozitoriaus ar režisieriaus – pavardė geriau žinoma konkretaus festivalio publikai. Neretai patys organizatoriai ir net autoriai nežinodavo, kaip tiksliai pristatyti vieną ar kitą kūrinių, tad tikriausiai siekdami neapvilti publikos vis įvardydavo, jog tai – performansas (turbūt remdamiesi ne žanro apibrėžtimi, o vien pirmine žodžio *to perform* – atlikti reikšme). Anuomet dar itin retai vartota sąvoka *naujoji opera* – ją Lietuvoje jau gerokai vėliau, nuo 2008-ųjų, savotiškai legitimavo kūrybinė kompanija „Operomanija“, tais metais surengusi pirmąjį trumpametražių operų festivalį „Naujosios operos akcija“.

Tad iki tol pristatytas naujosios operos apraiškas vadinkime platesne šiuolaikinio muzikos teatro apibrėžtimi. Į šią kategoriją sutilptų ir kompozitorių Martyno Bialobžesčio bei

Jono Jurkūno kūrinyms sopranui, instrumentiniam ansamblui ir elektronei muzikai „Stella Hermetica“ (festivalis „Gaida“, Šiuolaikinio meno centras, 2007), ir muzikinio teatro spektakliu įvardytas „Prarastas laikas“ (kompozitoriai „Coda Nova“, libreto autorė Gabija Grušaitė, režisierius Oskaras Koršunovas – „Gaida“, Šiuolaikinio meno centras, 2013), ir teatralizuotas pastatymas – simfoninė pasija „Laukimas“ pagal Edvardo Griego muziką (libreto autorius Karlas Ove Knausgārdas, režisierius Calixto Bieito – Vilniaus festivalis, 2019). Atskiromis premjeromis pristatyta drama, muziką ir šokį jungianti opera-sarsuela „DaliGala“ (kompozitorius Giedrius Kuprevičius, libreto autorius Herkus Kunčius, režisierius Gytis Padegimas, 2008), šokio operos „Dykra“ (kompozitorius ir libreto autorius Jonas Sakalauskas, choreografė Agnija Šeiko, 2011) ir „Džuljetos“ (kompozitorius J. Sakalauskas, choreografė A. Šeiko, 2012) bei kt. Šiuolaikiniam muzikos teatrui artimas skambesys išgautas ir interpretuojant klasikinės operos kūrinius, pavyzdžiui, „bohemičių“ elektrinė opera „e-Carmen“ (elektroninės muzikos kūrėjas Marijus Adomaitis / Ten Walls, režisierė Dalia Ibelhauptaitė, 2016). Tai pirmiausia iš atminties išskylantys per keliolika metų matyti / girdėti kūriniai, – be abejo, jų buvo sukurta kur kas daugiau, tačiau šios publikacijos tikslas yra apžvelgti ir pristatyti šiuolaikinio muzikos teatro, naujosios operos raišką Lietuvoje: ne tiek kūrinių ir kūrėjų įvairovę bei šiai scenos meno sričiai skirtus festivalius ar iniciatyvas, kiek įvardyti tam tikrus raidos etapus, tendencijas ir kryptis.

Atrodytų, šiuolaikinis muzikos teatras turėtų būti palaidomas ir valstybiniame sektoriuje – svarbiausiose šalies muzikos teatro institucijose, tačiau visais laikais šiose įstaigose tradiciškai dominavo klasikinė opera arba operetė, kartais miuziklas. Šiuolaikiškumas čia daugiausia suvokiamas kaip konceptuali režisūra, aktualizuojanti keletą amžių senumo baroko, klasicizmo ir romantizmo muzikos kalbos kūrinius. Valstybinių muzikinių teatrų koncentracija į stambios formos

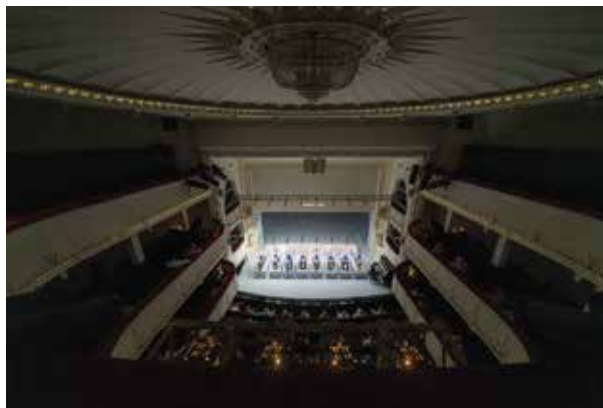
Šis tekstas priklauso publikacijų ciklui „Šiuolaikinis muzikos teatras: naujoji opera Lietuvoje“, kurį iš dalies finansavo Lietuvos kultūros taryba, suteikusi autorei individualią stipendiją.

kūrinius net ir per paskutinius penkiolika metų toliau palaikė vien didelio masto, tad ir didelio biudžeto, tačiau šių teatrų publikai vis dar neįprastą šiuolaikinės operos produkciją. Tai gi nekonkurencingą traviatų ir aidų kontekste, iš esmės finansiškai nuostolingą ir... toliau statomą itin retai. Štai keletas įsimintinesnų naujaušų šiuolaikinės operos pavyzdžių valstybiniuose teatruose: Lietuvos nacionalinio operos ir baleto teatro Didžiojoje scenoje – Peterio Eötvöso „Meilė ir kiti demonai“ (2008), Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2014), „Post Futurum“ (kompozitorius Gintaras Sodeika, libreto autorius Sigitas Parulskis, režisierius Oskaras Koršunovas, 2018), šokio opera „Amžinybė ir viena diena“ (choreografas Itzik Galili, kompozitorė Rita Mačiliūnaitė, dramaturgė Ingrida Gerbutavičiūtė, 2019), Klaipėdos valstybiniame muzikiniame teatre – opera „Į švyturį“ (kompozitorė Rita Mačiliūnaitė, libreto autorė Gabrielė Labanauskaitė-Diena, režisierė Loreta Vaskova, 2017). Tik pastarieji du kūriniai iš tiesų atstovauja šiuolaikinei operai ne vien savo raiška, bet ir komandinės kūrybos principais. Tai, kad laikantis ikimoderniojo meno tradicijų, operą priskiriančių vien kompozitoriaus autorystei, „Post Futurum“ LNOBT programėlėje nurodomas esąs Gintaro Sodeikos kūrinys, viena vertus, atrodo paradoksaliau, kita vertus – labai tiksliai atskleidžia valstybiniuose teatruose įsigalėjusį inertišką žvilgsnį net ir į naujai kuriamą operą.

Tačiau tai nėra būdinga tik Lietuvos operos ir muzikinių teatrų tradicijai. Analogišką situaciją galima pastebėti kaimyninėje Latvijos nacionalinėje operoje ir balete – pavyzdžiui, šiuolaikinė opera-paskaita „Michailas ir Michailas žaidžia šachmatais“ įvardijama kaip kompozitoriaus Kristapo Pētersono kūrinys. Tačiau svarbu pažymėti, kad Rygos teatre šiuolaikinis repertuaras įkurdintas tam tinkamesnėje, *black box* tipo Mažojoje salėje – be sietynų ir draperijų, – LNOBT tokios salės neturi. Mažesnė ir sterili erdvė tarsi palankesnė išties naujai operai, eksperimentinėms idėjoms įgyvendinti dar ir dėl to, kad kamerinę salę realiau užpildyti šiuolaikiškumo operoje nepabūgusiais žiūrovais, o tai yra gana siauras valstybinių teatrų lankytojų ratas.

Atskiras eksperimentines erdves šiuolaikinei operai skiria ir didieji Europos operos teatrai. Vienas naujaušų pavyzdžių – šių metų gegužę Karališkajame operos teatre Londone pristatyta hiperrealybės opera „Current. Rising“, paties teatro skambiai įvardyta kaip pirmoji tokia pasaulyje. Šioje penkiolikos minučių trukmės operoje keturi žiūrovai panardinami į virtualią realybę, kuriamą akustinėmis ir vaizdinėmis priemonėmis, patiriamą pasitelkiant VR akinius. Šis pavyzdys kartu gana tipiška atskleidžia, kaip ilgametės tradicijas puoselėjantys teatrai supranta operos šiuolaikiškumą ir mėgina koja kojon žengti su atsargiais žiūrovais: nuosaikiai šiuolaikiškai, dažnai pasitelkdamai jau anksčiau stipriai išekspluototas, todėl pažinias technologijas.

Atrodo, kad ne tik Lietuvoje, bet ir užsienyje šiuolaikinis muzikos teatras, naujoji opera dažniausiai tampa festivaliniu menu, orientuotu į tikslinę auditoriją. Tokį išpūdį paliko Nyderlanduose rengiamas kasmetinis tarptautinis festivalis „Operadagen Rotterdam“, į savaitės programą sutalpinantis ir konceptualesnius, šiuolaikinius muzikos teatro kūrinius, ir nuosaikius klasikinės operos perdirbinius, ir muzikines-pažintines ekskursijas valtimi miesto kanalais, ir bemaž visa kita,



Opera „Geros dienos!“ Kauno valstybiniame muzikiniame teatre. Spektaklis rodytas Pažaislio muzikos festivalyje. Autorės – Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė. Jono DANIELEVIČIAUS nuotrauka

ką galėtume įvardyti „neformatu“. Tokia išraiškos priemonių įvairovė mėginama pritraukti platesnę auditoriją.

Šiuolaikinė opera, *naujoji opera*, šiuolaikinis muzikos teatras – šios sąvokos šiandien, regis, tapo ypač madingos, – jomis vis dažniau skambiai įvardijami audiogidai, garso instaliacijos, pasivaikščiavimai, pasiplaukiojimai ir kiti ne teatro scenoje pristatomi darbai, turintys kokį nors akustinį komponentą. Kita vertus, *opera* (it. ir lot. – *veikalas, kūrinys*) šiuolaikinių menų lauko dalyviams – kūrėjams, kritikams ir žiūrovams – praplėtė savo konotaciją: nuo stambiųjų muzikos formų ir melodingumo tradicijų iki akustinių eksperimentų, performatyvaus atlikimo, garsinio patyriminio teatro bei kt. Tiksliau – *opera* sugrįžo prie nepaprastai plačios, pamatinės šio žodžio reikšmės.

Operos sampratai įvairėti ir *naujosios operos* sąvokai įsitvirtinti Lietuvos scenos meno bei muzikos lauke didžiausios reikšmės turėjo 2008 metais prodiuserinės kompanijos „Operomanija“ įsteigtas festivalis „Naujosios operos akcija“ (NOA). Pirmiausia jo įtaką liudija faktas, kad, ne taip, kaip kituose Lietuvoje vykstančiuose festivaliuose, čia pristatomi ne pavieniai tokio žanro kūriniai, o visa programa dedikuojama būtent naujai operai. Keturioliktus metus gyvuojanti „Operomanija“ NOA festivaliais šalyje sukūrė tam tikrą tęstinę – reguliariai žanrą palaikančią – tradiciją: iš pradžių prasidėjęs kaip kasmetinis trumpametražių operų festivalis, trečiaisiais gyvavimo metais išaugo trumpąjį formatą ir tapo šiuolaikinės operos festivaliu. Per tuos metus įvairėjo pristatomų kūrinių forma, plėtėsi naujosios operos žanru susidomėjusių kūrėjų ir auditorijos ratas, išplėta tarptautinė šio žanro darbų sklaida.

Iš septynių jau įvykusių NOA festivalių pirmuose penkiuose daugiausia buvo pristatomi premjeriniai kūriniai, sukurti specialiai šiam festivaliui, kasmet vidutiniškai po šešias septynias operas, – didžiama jų parodytos tik po vieną kartą. Jau pirmuosiuose NOA festivaliuose išryškėjo tendencija: kūrėjai maksimaliai laikėsi naujosios operos formato, jaučiamas tikslingas pristatomų kūrinių operiškumas. Pavyzdžiui, festivalių programėlėse nurodomi tradiciniai operos žanro dalyviai ir elementai: muzikos vadovas bei dirigentas ir orkestras, chormeisteris ir choras, solistai; savaime supran-



Opera-performansas „Saulė ir jūra (Marina)“ rodytas Teatro Argentina, Romoje. 2021. Autorės – Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė. Nuotrauka iš organizatorių archyvo

ma – ir kompozitorius, libreto autorius bei režisierius; neretai ir trumpasis operos siužetas (sinopsis). Kertinę operiškumo svarbą NOA kūrėjams patvirtina ir prie konkretaus kūrinio pavadinimo nurodomas jo žanras: opera, mini opera-etiudas, monospektaklis-opera, šokio opera, haiku opera ir t. t.

Tiesioginis operos ingredientų dominavimas NOA kūryboje tęsėsi iki penktojo festivalio (2012), kurį dėl drastiškai sumažinto finansavimo „Operomanijai“ teko optimizuoti į vienos dienos renginį – jo metu buvo pristatytos šešios nanooperos, kiekviena truko nuo trijų iki septynių minučių. Tie metai žymi ir tam tikrą lūžį „Operomanijos“ operiškumo sampratoje – pirmiausia tuo, kad operos žanras skambiai manifestuojamas. „Nors opera laikoma nacionalinės kultūros politikos atributu bei prioritetu, iš tiesų ir šiame lygyje opera nebėra šventa karvė, todėl metas griebti skalpelį ir nupjauti antsvorį arba įsitraukti į genetinius eksperimentus ir išrasti naują veislę. Tai visai ne meninis banditizmas, tai bandymas!“⁴¹ – skelbiama nanooperos manifeste.

Galiausiai „Operomanijos“ darbuose vis labiau erdvėje pačios operos samprata, ir, regis, šis žodis ilgainiui pasirodė nebepakankamas naujiems kūriniams apibūdinti, todėl preciziškai tikslus žanro įvardijimas tapo „Operomanijos“ prioritetu. Kartu tai – ir kelrodis šiuolaikinį meną vis dar įtariai vartojančiai publikai. Kompanijos pavadinimas suponuoja kūrinius

vertinti būtent per operiškumo prizmę, tačiau išryškėjusi aiški kryptis šiuolaikinio muzikos teatro link – į akustinių eksperimentų ir naujų formų paieškas – nulemia žanrų įvairumą, kuriuose vis rečiau figūruoja žodis *opera*: pavyzdžiui, garso instaliacija-performansas, garso patirtis, muzikiniai paveikslėliai ir kt.

Nors visais NOA festivalio laikais buvo orientuojamasi į autentišką, naują turinį, po 2012-ųjų jo periodiškumas ėmė retėti (rengiamas kas trejus metus), o premjeros skelbiamos ne festivalio metu, tad NOA tapo tarpfestivalinio laikotarpio kūrybinių rezultatų susumavimu, tam tikra nuveiktų darbų panorama. Vienas esminių aspektų, skiriančių „Operomanijos“ operas, tad ir visą naujosios operos žanrą nuo tradicinės operos kaip kompozitoriaus vienvaldės autorystės kūrybos rezultato, yra kolektyvinės kūrybos principas. Nuo pat pirmojo NOA festivalio kiekvienas veikalas buvo pabrėžtinai pristatomas kaip komandinės kūrybos vaisius. Regis, tai sukėlė ir tebekelia nepatogumų kai kuriems autoriams ir institucijoms, pavyzdžiui, enciklopedininkams, siekiantiems suklasifikuoti lietuvių autorių kūrybą ir naujosios operos žanrą: naujasias operas lyg į Prokrusto lovą tradiciškai talpinantiems vien tik muzikai bei kompozitoriams skirtose skiltyse. Tad standartinių formų ir kūrybos modelių laužymą būtų galima įvardyti kaip dar vieną ir galbūt reikšmingiausią naujosios operos žanro kūrėjų kryptį.

Svarbu ir tai, kad iš pradžių buvusi vien lokali, šiandien lietuvių autorių kuriama ir prodiusuojama naujoji opera tampa glokali (*glocal*) ir jau spėjo palikti svarbią žymę reprezentuodama Lietuvos kultūrą svarbiausiose tarptautinėse arenose. Pavyzdžiui, opera-performansas „Saulė ir jūra (Marina)“ 58-ojoje Venecijos šiuolaikinio meno bienalėje įvertinta „Aukšiniu liūtu“; opera „Geros dienos!“ gastroliuoja po festivalius visame pasaulyje; pernai Italijoje, „Carapelli for Art“ fondo organizuotame konkurse, nugalėjo barokinio teatro triukšmų mašinų performansas „Navigacijos“ („Operomanija“, 2018).

Lietuvių kūrėjų trio – kompozitorės Linos Lapelytės, libreto autorės Vaivos Grainytės ir režisierės Rugilės Barzdžiukaitės – sukurtų šiuolaikinių operų tarptautinį pripažinimą nulėmė konceptuali forma ir globali tematika. „Geros dienos!“ („Operomanija“, 2011 ir 2013) per dešimties prekybos centro kasininkų istorijas atskleidžia ne tik personažų kasdienės patirtis, bet ir ryškų socialinį pjūvį; čia taip pat nuskamba ir vartotojiškos kultūros kritika. Operoje-performanse „Saulė ir jūra (Marina)“ (prodiuserinė kompanija „Neon Realism“, 2017) eskaluojamos klimato kaitos ir ekologinės problemos. Ne tik muzikinė medžiaga, bet ir šiandienoje atpažįstami tipai bei aktualiai, netgi aštri tematika radikaliai atskiria naująją operą nuo vargiai sušiuolaikinamų klasikinės operos siužetų, nors anuomet ir jais buvo išreiškiamas socialinė kritika, tik pridengta romantizmo herojų patosu.

Įdomu ir tai, kokia labili gali būti naujoji opera, integruojama pačiose įvairiausiose erdvėse – nuo *black box* stiliaus scenos dėžučių, kamerinių salių, meno galerijų iki pompastiškų teatro *all'italiana* stiliaus scenų, šiuolaikiniam kūriniui suteikiančių naujų, paradoksalių konotacijų, kartu išreiškiančių kritiką ar pašaipą visuomenės sluoksniui, besivaiknčiam socialinio statuso savo demonstratyviais vizitais didžiuosiuose operos teatruose. Netikėtumo įspūdį paliko ne tik „Geros dienos!“ fotografijos iš ložėmis, raudono aksomo apmušalais ir auksu

tviskančio Romos *Teatro Argentina*, arba nauja patirtis žiūrint šią operą vizualiai kuklesnėje, bet istoriškai turtingoje Kauno valstybinio muzikinio teatro salėje. Dar labiau netikėta, kad „Saulei ir jūrai (Marinai)“ su visu paplūdimiu (20 tonų smėlio!) buvo leista įsikurti jau minėto *Teatro Argentina* žiūrovų parteryje: viena vertus – dar praėjusiam amžiuje tai būtų buvę kone šventvagiškas pasikėsinimas į respektabiliai publikai priklausantią brangiųjų bilietų zoną, kita vertus – teatre supiltą realistinį pliažą baroko laikų žiūrovas, tikėtina, būtų priėmęs kaip dar vieną tuolaikinį taip geidžiamą teatro stebuklą.

Ne tik tarptautinis pripažinimas ir itin plati pasaulinių gastrolių geografija žymi naujosios operos peržengimą iš pirmojo – eksperimentinio, publikai mažai pažįstamo ir dėl savo vietos scenos menų lauke turinčio pakovoti žanro – etapo. Toks pat reikšmingas ir šiuolaikinio muzikos teatro kūrinų tapimas ne festivaliniais-premieriniais, o repertuariniais – pritraukiančiais naujos publikos, sulaukiančiais įvairių sričių meno kūrėjų iniciatyvų, taip pat ir vis daugiau kritikų dėmesio. Ėmė rasti ir daugiau su šiuolaikiniu muzikos teatru susijusių iniciatyvų: nors dažniausiai tai vėlgi esama pavienių projektų; keletą tokių darbų pristatė režisierius Žilvinas Vingelis ir jo atstovaujamas vizualinių eksperimentų teatras *Kosmos Theatre*, tačiau operą dar per anksti įvardyti viena šio teatro kryptių. Galiausiai galima teigti, kad 2021-ieji šiuolaikinei operai Lietuvoje tapo ir savotiško naujo (trečiojo?) raidos etapo pradžios metais, kai buvo peržengtos vienės naujosios operos žanrą kultivuojančios organizacijos ar institucijos ribos: jungtinėje LNOBT ir „Operomanijos“ iniciatyvoje „Operos genomus“ atrinkti ir toliau bendradarbiaujant plėtojami penki šiuolaikinio muzikos teatro projektai, turintys potencialo tapti ne tik premjeromis, bet ir teatro repertuaro dalimi.

Šiuolaikinė, naujoji opera Lietuvoje savo kelią skynėsi netolygiai. Iš pradžių pristatyta retais, pavieniais pavyzdžiais, tik po dviejų dešimtmečių sulaukė tęstinių iniciatyvų, kai prodiuserinė kompanija „Operomanija“ ėmė tikslingai burti būtent operos žanrui neabejingus šiuolaikinio meno kūrėjus. Nuo tada muzikos ir scenos menų diskurse suaktyvėjo svartymai *kas yra ir kas nėra opera*. Kaip teigia „Operomanijos“ vadovė, prodiuserė Ana Ablamonova, ne kartą teko išgirsti, kad organizacijos pristatoma kūryba – tai ne opera: „Ir iš kritikų, ir iš publikos. Tačiau, atrodo, jau perėjome šį etapą ir į viską žvelgiame giliau, ne tik per kūrinio atitikimo žanro kanonams prizmę“².

Žanro raidą Lietuvoje atskleidžia tai, kad naujosios operos darbai pirma tarsi laviravo tarp artumo tradiciškesnės operos sampratai arba tuometį operos suvokimą visiškai peržengiančių eksperimentų, jų eskizų; vėliau išsigrynino naujosios operos kaip tarpžanrinių, performatyvių, dažnai vizualinių ir / ar vien akustinių koncepcijų kryptys. Apskritai viena šiuolaikinio muzikos teatro kryptių šiandien būtų galima įvardyti nuolatines, nepaliaujamas novacijų paieškas.

Rima JŪRAITĖ

¹ Asta PAKARKLYTĖ, Linas PAULAUSKIS, Ana ABLAMONOVA. Nanooperos manifestas // Festivalio bukletas. 5-asis šiuolaikinės operos festivalis „Naujosios operos akcija“. – Vilnius, 2012-12-19, p. 4.

² Rima JŪRAITĖ. Naujosios operos slinkty: ištakos ir įtakos. Pokalbis su „Operomanijos“ prodiuserė Ana Ablamonova // Menų faktūra, 2021-07-26. Prieiga per internetą <http://menufaktura.lt/?m=1052&s=70252>

Barokinio teatro triukšmų mašinų performansas „Navigacijos“ (iš „Blogų orų“ serijos). Autorius – Arturas Bumšteinas.
Martyno ALEKSOS nuotrauka



Jūratė TERLECKAITĖ

ILGAMEČIO BALETO PEDAGOGO PRISIMINIMAI

Baleto artistas ir pedagogas Pranciškus PELURITIS gimė 1938 m. sausio 8 d. Spirėnuose (Utenos vlsč.). 1952 buvo priimtas į Vilniaus dešimtmetės mokyklos Choreografijos skyrių. 1955 pasiūstas mokyti į Agrippinos Vaganovos choreografijos mokyklą Leningrade. 1959–1968 šoko Lietuvos valstybiniame akademiniam operos ir baleto teatre. Trejus metus neakivaizdžiai baleto pedagogikos mokėsi Valstybiniame teatro institute (GITIS) Maskvoje, 1971–1972 Vilniaus pedagoginiame institute studijavo baleto režisūrą. 1974–1975 tobulinosi Maskvos choreografijos mokykloje, įgijo klasikinio šokio pedagogo kvalifikaciją. 1960–1984 ir 1989–1996 ugdė baleto šokėjus M. K. Čiurlionio menų mokykloje. 1984–1989 ir nuo 1996 dirbo pedagogu įvairiose Lenkijos baleto mokyklose. Sukūrė choreografinių kompozicijų, solo vaidmenis baletuose „Paryžiaus katedra“, „Spragtukas“. Pedagogą kalbina Jūratė TERLECKAITĖ.

Recollections of a Long-Time Ballet Teacher

The ballet dancer and teacher Pranciškus PELURITIS was born on 8 January 1938 in Spirėnai, in the Utena district. In 1952, he was accepted by the Choreography Department of the Vilnius Ten-Year School. In 1955, he was sent to study at the Agrippina Vaganova School of Choreography in Leningrad. Between 1959 and 1968, Peluritis danced at the Lithuanian State and Academic Opera and Ballet Theatre. For three years, he studied privately at the State Institute of Theatre Arts (GITIS) in Moscow. In 1971 and 1972 he studied ballet directing at the Vilnius Pedagogical Institute. In 1974 and 1975, the artist continued his studies at the Moscow School of Choreography, where he qualified to teach Classical ballet. Between 1960 and 1984, and 1989 and 1996, he taught ballet at the M.K. Čiurlionis School of Art. As well as teaching in Lithuania, he worked as a ballet teacher at various Polish ballet schools. He has devised several choreographic compositions, and has been a soloist in The Hunchback of Notre-Dame and The Nutcracker. The ballet teacher is interviewed by Jūratė TERLECKAITĖ.

Kokia buvo pradžių pradžia? Kokia buvo aplinkinių reakcija? Koks buvo Jūsų bendraamžių požiūris į pasirinktą profesiją?

Į baletą patekau netikėtai. 1952 metų rugpjūtį, baigiantis vasaros atostogoms, į Vilniaus trečiuosius vaikų namus, kuriuose tuomet gyvenau, atėjo baletmeisteris Vytautas Grievickas rinkti vaikų į naujai steigiamą Choreografijos skyrių prie Vilniaus dešimtmetės mokyklos ir man, tada keturiolikmečiui, pasiūlė stoti į šį skyrių. Nurodė vietą, datą, kur ir kada vyks stojamieji egzaminai. Egzaminai vyko Vilniaus konservatorijoje (dabartinėje Muzikos akademijoje), mane priėmė. Be manęs, mokyti baleto buvo priimti dar keli berniukai iš vaikų namų. Mus praminė „muzikantais“, kadangi lankėme Vilniaus dešimtmetę muzikos mokyklą, jokių patyčių nebuvo, mokyklos Muzikos skyriaus mokiniai buvo labai draugiški.

Kaip sužinojote apie galimybę išvykti mokyti į Leningradą?

Po trejų mokslo metų Vilniuje Vytauto Grivicko pastangomis buvo išrūpinta galimybė toliau mokyti jau Leningrade, garsiojoje Agrippinos Vaganovos choreografijos mokykloje. Traukiniu atvažiavę į Leningradą ir išėję į miestą, pamatėme cerkvę su nukapotais kupolų kryžiais. Tai buvo proletariato kovos su „religiniais prietarais“ rezultatas, ir man tai priminė vaizdus, matytus pokario Vilniaus gatvėse, išmaldos prašančius karo suluošintus žmones. Leningradas padarė stiprų įspūdį ne tik savo dydžiu, bet ir gerai suplanuotais nuostabiais architektūriniais ansambliais, erdvėmis aikštėmis. Tai juk buvo Rusijos carinės imperijos sostinė! Ją projektavo ir statė žymiausi Italijos architektai. Agrippinos

Vaganovos choreografijos mokykla buvo miesto centre, gražiam Karlo Rossi ansamblio pastate, susidedančiame iš trijų pastatų: Aleksandro dramos teatro ir per visą gatvės ilgį pastatytų dviejų (250 metrų ilgio ir 25 metrų aukščio) pastatų.

Mieste buvo gausu muziejų. Užtenka paminėti garsųjį Ermitažą, kuriame sukaupta begalė pasaulinio meno šedevrų. Pirmaisiais mokslo metais, o ir vėliau beveik kiekvieną sekmadienį praleisdavome Ermitaže, lankydavome teatrus. Pirmiausia norėjome pamatyti baleto spektaklius, nepamiršome ir dramos teatrų. Pirmas baletas, kurį pamačiau, buvo Piotro Čaikovskio „Miegančioji gražuolė“ su žymiausiomis to meto baleto žvaigždėmis Natalija Dudinskaja ir Konstantinu Sergejevu. Buvome sužavėti pačiu teatru, jo dydžiu ir puošnumu, taip pat aukštu viso spektaklio lygiu. Puikiai šoko ne tik pagrindinių vaidmenų atlikėjai, bet ir visi tiek solistai, tiek kordebaletų šokėjai. Puikiai grojo didelis teatro orkestras, žavėjo nuostabios dekoracijos ir kostiumai. Spektaklis buvo atliktas išties karališku stiliumi.

Ar labai ideologizuotas buvo mokymo procesas?

Ypatingai ideologizuojama nebuvo. Visas dėmesys skirtas specialybės disciplinoms, tai yra šimtas procentų baletui, ypač klasikiniam šokiui. Klasikinio šokio dėstytojai buvo itin gerbiami. Mums svarbiausia buvo baleto pamokos ir spektakliai.

Ar buvote laimingas, kad mokėtės baleto?

Buvau patenkintas, kad patekau į aukšto lygio baleto mokyklą, tikėjau – galėsiu šio to pasiekti pasirinktoje profesijoje.

Kas buvo Jūsų mokytojai? Kurie daugiausia Jums davė kaip asmenybei, šokėjui, pedagogui?

Tradicškai baleto pradėdame mokyti dešimties metų vaikus, o visas mokymo procesas trunka devynerius metus. Leningrado choreografijos mokykloje buvo nusistovėjusi ši tradicija. Mes mokėmės ne tradicinėje, o šešerių metų eksperimentinėje grupėje. Mums buvo priskirtas vidurinių klasių pedagogas Leonidas Petrovas. Vaganovos mokyklos pedagogai nusprendė, kad trejų metų mums nepakaks, ir išsyk pridėjo dar vienerius mokslo metus. Petrovas mus mokė trejus metus. Ketvirtaisiais buvome pasaulinio garso pedagogo Aleksandro Puškino mokiniai. Jo vardą plačiai išgarsino jo buvę auklėtiniai Rudolfas Nurejevas ir Michailas Baryšnikovas, užsienio gastrolių metu pasiprašę politinio prieglobsčio ir palikę „laimės šalį“ SSSR. Puškino pamokos puikiai ugdė jėgą, techniką, artistiškumą – pagrindines ir būtinas klasikinio šokėjo savybes.

Tačiau paskutiniaisiais mokymo metais mane ištiko katastrofa – sustreikavo širdis, ir gydytojai uždraudė didelius fizinius krūvius. Mano, kaip šokėjo solisto, viltys žlugo. Tuomet, Puškino patartas, ėmiau gilintis į pedagoginio darbo principus. Mokyklos vadovybė sudarė man sąlygas lankytis įvairiose klasėse, su pedagogais konsultuotis metodiniais klausimais, vesti pamokas stebint tų klasių pedagogams. Kai Puškinas susirgo, dvi savaites jis patikėjo man vesti pamokas mūsų klasėje. Nemažai laiko teko praleisti mokyklos metodiniame kabinete.



Pranciškus Peluritis su mokiniais Vyčiu Podžecku, Arūnu Jozeliūnu, Vytautu Budra ir Jurijumi Okulevičiumi. M.K. Čiurlionio menų mokykla. Apie 1977. Asmeninis archyvas

Kaip supratote, kad turite pašaukimą mokyti vaikus baleto?

Dar prieš iškylant mano sveikatos bėdoms, ėmiau domėtis teoriniais baleto pagrindais. Išgijau Agrippinos Vaganovos knygą „Klasikinio šokio pagrindai“. Iki Vaganovos niekas pasaulyje nebuvo taip sistemingai tų pagrindų išdėstęs. Vėliau visuomet stengiausi įsigyti literatūros, susijusios su klasikiniu šokiu ir mokymo metodika.

Po egzamino su abiturientais. Jurijus Smoriginas, Pranciškus Peluritis, Algis Mičėnas, Petras Skirmantas. M.K. Čiurlionio menų mokykla. 1974. Asmeninis archyvas



Kokius kursus lankėte, kur to išmokote, ar visa tai buvo Jums įgimta?

Dar dirbdamas Vilniaus Akademiniam operos ir baletu teatre trupės pedagogu ir baletu artistu baigiau baletu režisūrą Vilniaus pedagoginiame institute. Po devynių sezonų teatre perėjau dirbti į Vilniaus M.K. Čiurlionio meno mokyklos Baletu skyrių. Siekdamas pagilinti metodines žinias baigiau dvimečius metodinius kursus prie Maskvos choreografijos mokyklos. Šiuose kursuose gavau daug vertingų žinių ir praktinių įgūdžių.

Kiek metų dirbote Čiurlionio menų mokykloje? Kokie su tuo susiję prisiminimai?

Lietuvos baletas nuo pat savo atsiradimo pradžios augo ir tobulėjo pasišventusių entuziastų dėka. Ir tokių pasišventusių žmonių dėka jis šiandien laikosi. Tokie žmonės dirbo ir tebedirba teatre, mokykloje. Mokykloje nuo 1960-ųjų pradėjau dirbti antraeilėse pareigose, vėliau perėjau į pirmąsias ir dirbau iki 1996-ųjų, iš jų penkerius metus – pedagogu Lenkijoje.

Jūsų mylimiausi, labiausiai viltis pateisinę mokiniai?

Man visi mokiniai, kaip kad ir mano vaikai, vienodai brangūs, mylimi, nors jų gabumai ir pasiekimai buvo skirtingi. Nuolat stengiausi visus traktuoti vienodai. Svarbu kasdien baletu pamokoje dirbti šimtu procentų, o ne „puse kojos“, ir aptingusius teko spausti jų pačių labui. Dirbdamas mokykloje, išauklėjau nemažą baletu artistų būrį. Jie visi prisidėjo prie Lietuvos baletu tobulėjimo. Paminėsiu tik pačius ryškiausius, kaip antai: a. a. Joną Katakina, Petrą Skirmantą, Jurijų Smoriginą, Raimundą Maskaliūną, Eligijų Butką. Aš jais didžiuojuosi.

Kaip susiklostė, kad išvykote dirbti pedagogu Lenkijoje? Kur, su kuo dirbote? Kokias baletu „žvaigždes“ išauginote, kokie jų laimėjimai? Ar mokėjote lenkų kalbą?

Pranciškus Peluritis su mokiniais po valstybinio egzamino.
Bytomas. 2007. Asmeninis archyvas



Krantai 180

Norą dirbti užsienyje pareiškiau Lietuvos TSR kultūros ministerijai 1983 metais. Iš Maskvos Goskoncerto gavau pasiūlymą dirbti Lodzės valstybinėje baletu mokykloje, ir 1984-aisiais su žmona ten išvykome. Prieš tai man buvo pasiūlyta dirbti Vietname, Hanojuje, bet ten darbavusis pažįstama kolegė atkalbėjo dėl karšto ir drėgno klimato. Vėliau sulaukiau pasiūlymo mokytojauti Ulan Batore, sutikau, bet galiausiai pasiūlė darbą Lenkijoje. Ir išvykau ten. Dėl menko atlyginimo Lietuvoje negalėjau mokėti skolų. Apskritai visi, kas kur galėjo, vyko užsidirbti svetur. Per penkerius metus išleidau vieną berniukų ir dvi mergaičių klases. Be to, du kartus, 1985-aisiais ir 1986-aisiais, mokslo metų pabaigoje po dvi savaites teko vesti Varšuvoje klasikinio šokio pamokas jauniems Lenkijos teatro artistams ir skaityti metodines paskaitas pedagogams. Prasidėjus *perestroikai*, grįžau į Vilnių. Antrą kartą buvau pakviestas į Poznanės Didįjį teatrą dirbti baletu pedagogu ir repetuoti su solistais. Teko darbuotis ir Gdanske, Bytome. Lenkijoje veikė penkios valstybinės baletu mokyklos, kas dveji metai būdavo organizuojami uždari konkursai geriausiems šių mokyklų trijų amžiaus grupių – žemesniųjų, vidurinių ir vyresniųjų – mokiniams. Man irgi teko rengti mokinius konkursams. Keturis kartus laimėjome pirmąsias vietas, neminint antrųjų ir trečiųjų. 2004 metais tarptautiniame jaunimo baletu konkurse Rieti (Italija) Dawidas Trzensimiechas tapo absoliučiu 34-ojo konkurso Lozanoje (Šveicarija) *Prix de Lausanne* nugalėtoju ir buvo pakviestas dirbti Londono Karališkajame baletu solistu. Lenkų kalbą šiek tiek mokėjau, nes nuo 1950 metų Vilniuje gyvenau tarp lenkiukų. Pradžioje Lenkijoje su mokiniais kalbėjau rusiškai. Jie net pyko, kad gan greitai ėmiau su jais bendrauti lenkiškai, mat patys norėjo pramokti rusiškai.

Kokiais apdovanojimais buvote įvertintas?

Dirbdamas Lenkijoje gavau daugybę garbės raštų, ne kartą buvau apdovanotas piniginėmis premijomis. 2007-aisiais gavau Bytomo miesto mero premiją, 2009-aisiais „Už nuopelnus kultūrai“ – Lenkijos kultūros ministro medalį „Glorija Artis“.

Kaip vertinate Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos Baletu skyriaus mokymo lygį? Kokį laikotarpį baletu laikote sėkmingiausiu?

Kadangi ilgą laiką dirbau Lenkijoje ir į Lietuvą parvykdavau tik vasaros atostogų, negalėjau matyti nei mokyklos, nei baletu spektaklių, todėl į šiuos klausimus atsakyti negaliu.

Koks Jūsų požiūris į tai, kad kviečiama daug užsieniečių į LNOBT, Klaipėdos muzikinį teatrą?

Atsakymas paprastas: trūksta savų šokėjų. Bet priežastys slypi giliau. Baletas – jaunųjų menas, ir po devynerių metų studijų mokykloje bei dvidešimties metų darbo teatre šokėjo kūne – jo pagrindiniame instrumente – neišvengiami fiziologiniai pokyčiai, ir šokėjas privalo užbaigti baletu artisto karjerą. Taip, sulaukęs maždaug keturiasdešimties, jis priverstas išeiti ir gyventi iš nepilnos, labai mažytės bazinės pensijos.

Ką jis turi daryti? Mokykloje pedagogų visos vietos užimtos, privačių baletų mokyklų pakankamai pristeigta, įgyti naują profesiją tokiame amžiuje nėra paprasta. Todėl baletų artistų profesija tampa nebeįdomi, ir tėvai, rūpindamiesi savo atžalų ateitimi bei jų gerove, į baletų mokyklą nebeveda vaikus. Mokykla yra bejėgė. Juk vaikai – ne drugeliai, kurių būtų galima prisigaudyti marliniu graibštu. Teatrai priversti kvies-
tis artistus iš kitų šalių, ir mes matome, kaip sunkiai kelių kartų auginamas ir puoselėtas Lietuvos baletų „laisvas“ pradeda skęsti. Baletas – elitinis menas, jis daug kainuoja, ir tik nuo valstybinių lygių priimtų sprendimų priklausys, ar šis „laisvas“ išplauks, ar nuskęs.

2019 metais išleidote knygą „Klasikinio šokio metodika. Vyrų klasė“. Kiek metų rašėte? Kodėl manėte ją esant reikalingą?

Knygai parašyti prireikė dvejų metų, o jai išleisti – dar tiek pat. Man norėjosi, kad per penkiasdešimt penkerius pedagoginio darbo metus sukaupta metodinė medžiaga nepraptų, o galėtų praversti šį darbą po manęs tęsiantiems. Baletų artistų ugdymas – sudėtingas procesas, reikalaujantis gilių metodinių žinių. Turime taisyklingai formuoti jo kūną, kuris yra jo instrumentas, ir kartu ugdyti artistą – menininką. Viliuosi, kad ši knyga bent iš dalies tam pasitarnaus.

Ar esate laimingas žmogus? Jei tektų rinktis iš naujo, ar pasirinktumėte tą pačią profesiją?

Baletas „įsiurbė“ mane ir visam laikui tapo svarbia ir neatskiriama mano gyvenimo dalimi.

Kodėl išvykote gyventi į Druskininkus?



Pranciškus Peluritis su mokiniais po valstybinio egzamino. Lodžė. Asmeninis archyvas

Nes Druskininkai – labai geras miestelis pensininkui, koks puikus jame oras!

Ko Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos ir Lietuvos baletų jubiliejų proga palinkėtumėte pedagogams, mokiniams, baletų artistams: esantiems ir būsimoms kartoms?

Jubiliejų proga sveikinu visus Baletų skyriaus mokinius, pedagogus, vadovus, artistus ir baletų veteranus. Baletas – nuostabus menas, ir Jūs esate nuostabūs, kad pasirinkote šią gražią profesiją, juk ne visi turi galimybę dalintis su žmonėmis grožiu, taurinti jų sielas, teikti puikių emocijų ir nepakartojamų išpūdžių. Garbė Jums!

Dėkoju Jums už pokalbį.

Jūratė TERLECKAITĖ

Pranciškus Peluritis prie Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baletų skyriaus. Asmeninis archyvas



Jūratė TERLECKAITĖ

SVARBIAUSIA – PROFESIONALUMAS

Aleksandras JANKAUSKAS (g. 1971), Taškento (Uzbekistanas) choreografijos mokyklos auklėtinis (1990), Dnepropetrovsko (1990–1991) operos ir baleto, Klaipėdos valstybinio muzikinio teatro (KVMT, 1995–2005) šokėjas, Kauno valstybinio muzikinio teatro šokėjas (2005–2016), nuo 2016 – Kauno valstybinio muzikinio teatro vyriausiasis choreografas. Aleksandras Jankauską kalbina Jūratė TERLECKAITĖ.

PROFESSIONALISM IS THE MOST IMPORTANT THING

Aleksandras JANKAUSKAS (b. 1971) studied at the Tashkent School of Choreography in Uzbekistan (1990). He has danced with the Opera and Ballet Theatre in Dnepropetrovsk (1990–1991), and at the state music theatres of Klaipėda (1995–2005) and Kaunas (2005–2016). Since 2016, he has been the main choreographer at the Kaunas State Music Theatre. Aleksandras Jankauskas is interviewed by Jūratė TERLECKAITĖ.

Aleksandras JANKAUSKAS. 2016.
Fotografas – Laimutis BRUNDZA



Malonėkite prisistatyti žurnalo „Krantai“ skaitytojams. Papasakokite, kas lėmė, kad pasirinkote baleto profesiją, ir kuo ypatingas Jūsų kūrybinis kelias.

Kadangi mano tėvelis – 1941 metų birželio tremtinys, aš gimiau ne Lietuvoje, o Taškente. Mano mama – armėnė. Vaikystėje buvau labai energingas, ir tėvai nusprendė nukreipti mano energiją pozityvia linkme – atidavė į choreografijos mokyklą Taškente, kurią baigiau 1990-aisiais. Mokytis baleto man labai patiko, nieko nenorėjau keisti, galima sakyti, jog tai buvo tas atvejis, apie kurį sakoma: „lemtis“.

Kokia veikla užsiėmėte nuo 1990 metų?

Vieną sezoną šokau Dnepropetrovsko operos ir baleto teatre, tačiau dvejus metus buvau priverstas tarnauti sovietinėje armijoje. 1992-aisiais pradėta įgyvendinti tremtinių grįžimo į Lietuvą programa, ir tais metais visa mūsų šeima – brolis Michailas, jo žmona Liuba su dviem vaikais, aš su tėvais – atvykome į Lietuvą, Žarėnus Telšių rajone, kur tėvelis atgavo jo šeimai priklausiusią žemę. Kurį laiką bandžiau ūkininkauti, ariau žemę, dirbau įvairius žemės ūkio darbus. Atsitiktinai sutikta Klaipėdos valstybinio muzikinio teatro dainininkė pakvietė šokti šiame teatre – jame labai trūko vyrų. Taip netikėtai 1995 metais tapau Klaipėdos muzikinio teatro baleto trupės (vadovė – Laisvė Dautartaitė) šokėju. Šokėjo formą buvau praradęs. Teko juodai dirbti. Juodai – dešimt metų. 1996-aisiais įstojau į Klaipėdos universiteto Šokio katedrą ir 2001-aisiais įgijau choreografo-pedagogo bakalauro laipsnį. Studijuodamas dirbau šokio mokytoju įvairiuose būreliuose, važinėjau į seminarus. Kėliau savo kvalifikaciją Lietuvoje ir užsienyje. 2001-aisiais Klaipėdoje subūriau šokio kolektyvą „Alter ego“, tų pačių metų vasarį kolektyvas dalyvavo festivalyje „Naujoji forma“ su choreografinė kompozicija „Angelo Sonata“ (pagal Ąstoro Piazzollos muziką).

2002-aisiais Klaipėdos dramos teatre su „Alter ego“ pastaciau choreografinį spektaklį „Quo vadis“ pagal Sergejaus Rachmaninovo kūrinį „Mirusiųjų sala“. 2003-aisiais Klaipėdos muzikinio teatro baleto trupei pastaciau choreografinį spektaklį „Džoker“, o 2004-aisiais Klaipėdos festivaliui „Muzikinis rugpjūtis“ – dvi choreografinės miniatiūras pagal Arnoldo Schönbergo muziką „Nakties praregėjimas“ ir „Viltis“. 2003–2004 metais dėsciau šiuolaikinę plastiką Kauno valstybiniame muzikiniame teatre. Kitąmet jame pradėjau dirbti šokėju. Nuo 2004-ųjų aš – šokio mokytojas Kauno choreografijos mokykloje. Nuo 2005-ųjų pradėjau dirbti VDU universitete. Vokalo specialybės studentams dėstau sceninį

judesį, choreografinio meno praktiką, o nuo 2019-ųjų būsimiems šokio pedagogams – klasikinį ir modernų šokį.

2009–2010 metais stažavausi Sankt Peterburgo valstybinėje Nikolajaus Rimskio-Korsakovo konservatorijoje, profesoriaus Nikolajaus Bojarčikovo klasėje.

Igijau baletu režisieriaus kvalifikaciją. 2010–2014 metais buvau Agrippinos Vaganovos baletu akademijos aspirantas. 2018-aisiais įgijau mokslo daktaro laipsnį Rusijos meno istorijos institute (*Российский институт истории искусства*).

Nuo 2007-ųjų Kauno valstybiniame muzikiniame teatre prasidėjo mano kaip choreografo kelias: sukūriau baletu spektaklius vaikams „Kalėdinė pasaka“ ir „Sniego karalienė“, šokio spektaklį „Notrdamo legenda“. Buvau pakviestas statyti šokio interpus operetėms „Vienos kraujas“, „Karaliaus antrininkas“, „Kornevilio varpai“, operai „Makbetas“, koncertams. Kaip choreografas dalyvauju kasmetiniame festivalyje „Operetė Kauno pilyje“. Prieš karantiną su teatro baletu trupe parengėme koncertą „Baletu vakaras su Viljamu Šekspyru!“.

Esu kviečiamas dalyvauti įvairiuose projektuose. Panevėžio muzikiniame teatre pastačiau šokius operetei „Vienos kraujas“. Teko statyti muzikinės dramos „Legenda apie Pilėnus“ choreografiją su Valstybiniu dainų ir šokių ansambliu „Lietuva“. Buvau pakviestas dalyvauti jungtiniame Sankt Peterburgo ir Baltijos šalių konservatorių projekte statant operas „Eugenijus Oneginas“ ir „Jolanta“. Nuo 2016-ųjų Kauno valstybiniame muzikiniame teatre einu vyriausiojo baletmeisterio pareigas.

Ar teisingai supratau, kad adaptuotis Lietuvoje nebuvo sunku? Ar neteko kažko įgimto, išmokto, įgyto atsisakyti, atvykus gyventi Lietuvon?

Pati pradžia buvo sunki, nes dariau tai, ko nebuvo mano širdy, bet kai atėjau į teatrą, kaip žuvis patekau į savo „vandenis“ – atgijau. Lietuvių kalbą išmokau sunkiai, nebuvo kitos išeities. Dabar net nepasakyčiau, kada išmokau, tik atsimenu, kad grupiškai susitarė ir nustojo man versti į rusų kalbą. Ar aš ko nors atsisakiau atvažiuavęs? Ne. Turėjau norą „atkasti“ tai, kas manyje buvo paslėpta.

Ar pasiilgstate Uzbekistano?

Ne. Gal buvo tik didžiulis noras apsilankyti kaip turistui, sūnui parodyti, kur gimiau, įgijau profesiją.

Kokias charakterio savybes ir įgūdžius turi turėti baletu trupės meno vadovas, choreografas?

Vadovas turi būti profesionalas, mokėti organizuoti kolektyvo veiklą, matyti trupę kaip vieną organizmą, matyti stiprius ir silpnus šokėjų brožus, turėti ateities viziją. Vadovas turi būti stiprus, pasitikėti savimi, savo žiniomis, mokėti išgirsti ir suprasti artistus, suklydus nevingti atsakomybės. Neklysti padeda gera komanda. Šiais laikais choreografas turi būti perpratęs platų choreografinės leksikos spektrą. Svarbu ir mokėti filosofškai, ne paviršutiniškai žvelgti į pasaulį, į žmones.

Kaip sekasi suburti, auginti, puoselėti baletu trupę?



Aleksandras Jankauskas šokėjų konkurse Kauno valstybiniame muzikiniame teatre. 2017, balandis. KVMT archyvas

Kadangi Lietuvoje šokėjų trūksta, pastaruoju metu juos kviečiu iš užsienio. Šokėjai skatinami siekti geresnių kūrybinių rezultatų. Tai daug priklauso nuo repertuaro. Kiekvienas trupės narys gauna galimybę pasirodyti kaip šokėjas, ir nuo to priklauso jo ateitis. Skatinti galima ir pinigais, ir moraliai. Moralinį pasitenkinimą artistas gauna iš žiūrovų ir kolegų. Mūsų trupė labai draugiška ir palaiko vienas kitą.

Kaip, kuo motyvuojate atlikėjus?

Stengiuosi sudaryti jaunų ir gabių šokėjų sveiką konkurenciją. Motyvuojau naujų spektaklių pastatymais, skirdamas pagrindinius vaidmenis.

Ar rengiate konkursus darbui teatre, ar jis atviras ES ir trečiųjų šalių šokėjams? Kam teikiate pirmenybę – Nacionalinės Čiurlionio menų mokyklos ar kitų mokyklų auklėtiniais?

Rengiame konkursus. Vykstu į ES šalyse rengiamus konkursus. Dabar mūsų trupėje šoka devyni užsieniečiai, atvykę iš Rusijos, Japonijos, Suomijos, Australijos, Didžiosios Britanijos, Ispanijos, Malaizijos. Norėčiau teikti pirmenybę lietuviams, bet Čiurlionio menų mokykloje auklėtinių nėra daug, mums jų nelieka, arba jie nenori važiuoti į Kauną.



Aleksandras Jankauskas repetuoja „Baletu vakarą su Šekspyru“. 2019, birželis. Fotografas – Domas RIMEIKA

Kas Jums yra ideali baletu trupė, kaip ją apibūdintumėte?

Sunku apie tai kalbėti, nes baletu trupė yra muzikinio teatro dalis. Dėl šios priežasties mūsų trupė dalyvauja visuose teatro pastatymuose – operetėse, miuzikluose ir operose. Baletu trupė turi šokio spektaklius ir koncertus. Bet prioritetas yra viso teatro trupės repertuaras, taigi dauguma spektaklių nėra baletai. Dėl to muzikinio teatro baletu atlikėjai turi mokėti visus šokio žanrus. Ideali baletu trupė – tai trupė, kuri kupina jaunatviško žingėdumo, be galo imli, mylinti teatrą ir gyvenanti teatro gyvenimu. Ir, žinoma, profesionali.

Ar Kauno muzikinis teatras kviečiasi choreografus iš kitų teatrų, kitų šalių? Ką jie duoda, davė trupe?

Kviečiame choreografus iš kitų Lietuvos teatrų, iš užsienio. Kviestiniai choreografai ateina su savo patirtimi, atsineša naujų idėjų, trupei suteikia naujų galimybių, siekių. Trupėje spektaklius kartu su režisieriais kūrė Aušra Gineitytė („Balius Savojoje“), Inga Briazkalovaitė („Silva“), choreografai Arikas Krupas („Aida“) ir Davidas Avdyshas („Grafaitė Marica“), italas Gianni Santucci („Kita Pelenės istorija“), baltarusis Dmitrijus Jakubovičius („Aukštinė kepurė“).

Kuriuos savo pastatymus labiausiai vertinate ir kodėl? Ar Jūsų nuomonė sutapo su žiūrovų vertinimais?

Labiausiai man įsiminti pirmieji pastatymai – Ástoro Piazzollos „Angelo sonata“, Arnoldo Schönbergo „Nakties praregėjimas“ ir „Viltis“. Ieškodamas geriausių choreografijos sprendimų, jiems skyrė daug laiko ir emocijų. Čia kaip pirma meilė. Geriausi vertintojai – žiūrovai, jų emocijos.

Ar Jūsų kūrybinėje biografijoje pasitaikė spektaklių, kurių nenorėtumėte prisiminti?

Nėra tokių. Kiekvienas darbas suteikia patirties.

Ar svarbu ir kodėl kurti choreografiją pagal lietuvių autorių, kompozitorių kūrinius, sudaryti sąlygas kurti lietuvių choreografams?

Labai svarbu, nes lietuviška choreografinė raida yra sustojusi. Svarbu, nes per choreografiją galima perteikti labai turtingą filosofinę arba tautinę išmintį. Vien tik lietuvis kompozitorius, lietuvis choreografas ir lietuvis dailininkas – tai dar ne lietuviškas baletas. Jame turi būti užkoduotas lietuviškas „žvilgsnis“, lietuviškas „supratimas“, lietuviška „pasaulėžiūra“. Manau, kad šią problemą turi spręsti ne tik choreografai. Kaip sakė mano vadovas profesorius Nikolajus Bojarčikovas, jeigu pavyksta liaudies padavimą perteikti taip, kad esmę suprastų ne tik Lietuvos žmonės, tada tas veikalas gali tapti klasikinis, vadintis lietuvišku baletu ir išlikti labai ilgai.

Dėl sąlygų lietuvių choreografams? Mano nuomone, puiškus dalykas – „dirbtuvės“, kur kartu triūsia kompozitoriai, choreografai, filosofai, kritikai ir literatai / poetai. Tada matau ateitį, bet ar tai įmanoma? Dabar tėra pavieniai atvejai, kurių nelabai kas palaiko, turiu omenyje Mariją Simoną Šimulynaitę. Ne kiekvienas teatras nori ir gali leisti sau eksperimentuoti.

Šią temą nagrinėjau savo disertacijoje, kurioje rašiau: „Atkūrus Lietuvos nepriklausomybę (1990 m.), prasidėjo ketvirtasis nacionalinio baletu istorijos etapas, kuris galėjo remtis turtinga Lietuvos scenine choreografija, kūrybiniais, moksliniais ir pedagoginiais paveldais“. Atkreipiau dėmesį į kelis momentus. Turtėja nacionalinis baletu repertuaras. Pavyzdžiui, 2014-aisiais Vlodo Jakubėno draugijos iniciatyva buvo imtasi baletu „Vaivos vaivorykštė“ rekonstrukcijos. 2011 metais įvyko premjera Anželikos Cholinos baletu „Barbora Radvilaitė“, kurio sceninis gyvenimas sėkmingai tęsiasi; lietuvių tautosakos paveldo motyvai pasirodo kameriniuose jaunųjų choreografų darbuose.

Šiandien Lietuvos baletas turi viską, ko reikia: tautinio identiteto elementus, valstybines baletu trupes, nacionalinę choreografijos mokyklą; turi originalios kūrybos tradicijas, profesionalią kritiką, baletu istorijos tyrinėtojus, nuolatinę auditoriją.

Sudėtingiausias dalykas yra aiškiai suformuluotos paveldo išsaugojimo koncepcijos neturėjimas. Nepaisant to, nuo aštuntojo dešimtmečio pabaigos Lietuvos choreografija sukaupė reikiamą patirtį, kūrybinį potencialą tautinės kultūros vaizdiniais ir idėjoms atspindėti simbolinėmis formomis. Ši patirtis reikalauja aktyvaus sceninės kūrybos tobulėjimo.

Kas lemia vieno ar kito baletu spektaklio pasirinkimą: ar tai, kas „atlieka“ po operos, ar finansai, ar šokėjų pajėgumas? O gal lemiamą žodį taria teatru vadovas?

Visaip būna, lemia viskas. Mūsų teatre repertuarą nustato meno taryba.

Kokia Jūsų repertuarinė politika? Kokios stilistikos spektakliams teikiate pirmenybę?

Savo pastatymuose sintezuoju įvairius šokio stilius: klasiką, neoklasiką, šiuolaikinį, *contemporary jazz*.

Ar ugdate jaunąjį žiūrovą? Ar pakankamai repertuare spektaklių vaikams?

Turime ne vieną spektaklį vaikams. Tai būtų pagal Edvardo Griego muziką pastatytas baletas „Sniego karalienė“, Zitos Bružaitės opera „Grybų karas ir taika“, Tomo Kutavičiaus opera „Nykštukas Nosis“, Antano Jasenkos „Dryžuota opera“, Eduardo Chagagortiano komiška opera „Ausinė kepurė“, muzikinė opera „Mažoji burtų fleita“ pagal W.A. Mozarto operą „Užburtoji fleita“.

Kaip sekasi motyvuoti šokėjus karantinų sąlygomis?

Sunkus, tikrai sunkus ir jautrus klausimas. Prieš pirmą bangą nepavyko išvykti į mokslinę konferenciją Almaton, vykusią per zoom platformą. Joje kaip tik šia tema kalbėjome. Visur sudėtinga situacija. Baletu žmonės kenčia psichologiškai ir fiziologiškai. Šokėjo amžius nėra ilgas, svajonių realizacijai nėra galimybių. Tai jauni šokėjai, kurie supranta, kad pasiduoti negalima, ir dirba dvigubai. Repetuojame koncertinius numerius, yra norinčių save išbandyti kaip choreografa. Suteikiame galimybę pasirodyti ir išbandyti savo jėgas naujame koncerte.

Jūsų manymu, kada buvo Kauno muzikinio teatro aukso amžius?

Prieš karantiną, kai salė buvo užpildoma 95 procentais, tai buvo geriausias rodiklis Lietuvoje.

Kokį spektaklį, spektaklius norėtumėte matyti Kauno muzikiniame teatre po penkerių, dešimties metų?

Šiuos savo ambicingus planus paliksiu paslapyje. Tepasakysiu, kad repertuare noriu turėti šešis baletu spektaklius, keturias koncertines programas ir keturis vaikiškus baletus.

Kaip vertinate patirtį dirbant Nacionalinės Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokyklos Baletu skyriuje?

Vienareikšmiškai puiki patirtis. Gaila, kad nutrūko šis projektas, praradome šešis berniukus, kurie būtų galėję sėkmingai dirbti ir jau būtų baigę mokyklą. Deja.

Kaip vertinate Čiurlionio menų mokyklos Baletu skyriaus mokinių parengimo lygį, vaikų motyvaciją ir panašiai?

Subtilus ir provokuojantis klausimas. Pagal ką reikia lyginti? Lietuvoje ji – geriausia. Jos lygis tenkina, nes mūsų teatrui to lygio pakanka.

Kokių savybių labiausiai reikia turėti, išsiugdyti norint tapti profesionaliu menininku?

Svarbiausios savybės būtų viską daryti iki galo, reikalauti iš savęs daugiau nei iš kitų, tobulintis savo profesijos srityje.

Ką savo kūryba siekiate perteikti žiūrovams?

Savo nuomonės neperšu niekam, bet nebijau ją parodyti. Kūryboje turiu vienintelį siekį – „atplėšti“ žiūrovą nuo kasdienybės, nuo buitės, kad jis nuskrįstų kartu su atlikėjais į kitą – gal svajonių, gal sapnų, nežinau, kaip tiksliau apibū-

dinti, pasaulį. Nes kai žmogus nors akimirka nutolsta nuo savo problemų, jis grįžta tarsi iš naujo atgimęs.

Kas Jus labiausiai gyvenime liūdina, o kas, priešingai, teikia džiaugsmo?

Labiausiai liūdina tai, kad mes tapome vartotojais, net meną mes vartojame. Džiugina vaikai – jie pasaulį mato neiškreiptai, jie gyvena dabartimi ir džiaugiasi, jie moka svajoti.

Iš kur semiatės įkvėpimo kūrybai, stiprybės, kantrybės „rutininiame“ darbui?

Kantrybės teikia mano mokytojų perduota patirtis, o stiprumo duoda gyvenimo vertybės ir siekiamybė, požiūris į gyvenimą ir meną.

Įkvėpimas kūrybai ateina iš aplinkos, kai atsiriboji nuo blogų minčių, blogų įpročių, prastų žmonių, kurie trukdo būti savimi, o buvimas savimi teikia daugiau pozityvių minčių ir leidžia atsiskleisti kūrybiškumui.

Kas Jums svarbiausia kūrybinėje veikloje, gyvenime?

Kūrybinėje veikloje svarbiausia – laikas. Jo man trūksta. Visa kita – mokėjimas užsidaryti nuo pasaulio ir pasinerinti į „kitą“ – kūrybinį pasaulį, tada klausytis intuicijos, „pasmaugti“ savo nuomonę ir žavėtis vaizdais, kuriuos suteikia intuicija.

Gyvenime yra kiek kitaip: mokėti išgirsti kitus, atskirti pasekmes nuo priežasčių, turėti savo nuomonę ir jos nebijoti.

Dėkoju Jums už pokalbį.

Jūratė TERLECKAITĖ

Po operos „Makbetas“ premjeros. Iš kairės į dešinę – režisierius Gintautas Želvys, baletu artistė Asta Voronova, choreografas Aleksandras Jankauskas, baletu artistas Gintaras Visockis, operos solistė Gitana Pečkytė-Vilkėlienė. Kauno valstybinis muzikinis teatras. 2019, gruodžio 14. Fotografas – Domas RIMEIKA



Vilius MIZARAS

MĖNUO

Vilius MIZARAS (g. 1939) gimė Biržų krašte, Štakiriu kaime, 1957 baigė Biržų antrąją (dabar – Aušros) vidurinę mokyklą, dirbo Biržų, Pasvalio ir Šiaulių laikraščių redakcijose. Sulaukęs trisdešimties apsigyveno Rygoje, dirbo fotografu kartografijos įstaigoje, laikraštįje rusų kalba „Pabaltijo geležinkelininkas“, „Laisvosios Europos“ radijo korespondentu Latvijai, buvo vienas Lietuvių kultūros draugijos Rygoje kūrėjų. Žurnale „Krantai“ publikuota keletas jo esė ir fotografijų. Šiame numeryje skelbiamus autoriaus impresyvius apmąstymus ir prisiminimus papildo jo nuotraukos.

THE MOON

Vilius MIZARAS (b. 1939) was born in the village of Štakiriai in the Biržai district. He completed his studies at the Second (now Aušra) Middle School of Biržai in 1957, and has worked on newspapers in Biržai, Pasvalys and Šiauliai. When he was 30, he moved to Riga, where he worked as a photographer for a cartography company, for the Russian-language version of the newspaper Pabaltijo geležinkelininkas (The Baltic Railwayman), and as the Latvia correspondent for the Laisvoji Europa (Free Europe) radio station. He was also a founding member of the Lithuanian Cultural Society in Riga. The magazine Krantai has already published a few of his essays and photographs. In this issue, the author's impressive reflections and recollections are supplemented by his photographs of moonlight and the moon.

Rygos centre mėnesio nėra. O jei ir pasirodo, tai tik kaip dekoratyvinė architektūros detalė ar kaip piešinys paraštėje. Tukume jis – ypač kai virš horizonto sušvinta tiksliai nupjau-ta jo pusė – su niekuo nepalyginamas. Žiūrint į jį, palygini-mai į galvą neateina. Lėtai kyla jis, skverbdamasis tau į akis, į smegenis, į visą tavo esybę magiška savo jėga, savo šviesa, savo vėsa, nuo kurios, susiliejusios su rudens tyła ir pasku-tinių gervių girksėjimu, pats pasijunti tos vėsos ir šviesos, tos jau apšerkšnijusios žolės po kojom ir to tamsaus skliauto, į visas puses nuo mėnesio nubarstyto žvaigždynais, to Paukš-čių Tako, to krintančio meteoroido dalimi. Pasijunti toks menkas menkas ir toks – laimingas.

Į tą mėnesį aš žiūriu vienas. Žmonių aplink nėra, tik ret-karčiais kažkas praeina, išvedęs pasivaikščioti šunį. Į mėnesį, atrodo, niekas daugiau ir nekreipia dėmesio.

Kodėl jis mane taip veikia, nežinau. Gilindamasis į šį klausimą, prieinu išvadą, kad mane visada domino optiniai efektai. Gal ir į upę vaikystėje mėgau ilgai spoksoti todėl, kad mane veikdavo mirguliuojantis jos vanduo.

Saulėtą dieną Estijoje, Tartu mieste, stebėjau, kaip van-dens atspindžiai žaidžia tilto konstrukcijose. Padariau visą tų atspindžių nuotraukų seriją. Jų ne tik niekas nespausdino, bet ir nė vienam jas žiūrėjusiam jos neatrodė įdomios. O aš,

kartais tas nuotraukas išsitraukęs, ilgai į jas žiūriu ir jaučiu malonumą.

Gražiausiai vis dėlto atrodo mėnesio atspindys. Ypač žiū-rint nuo Apaščios liepto netoli Biržų. Kartais jis juda, supasi, kartais, iššokus vabzdį gaudančiai kuojai, suskyla net į kelias dalis.

Liepto ten dabar nebėra, ir pati upė užžėlusį meldais. Bet yra dar kitų upių, ežerų, net jūra prie Jūrmalos, kur man kartais pavyksta pasigauti mėnesio atvaizdą. Tik sukelia jis jau kitokias emocijas. Kadais padėjo įsivaizduoti, kas mano gyvenime, atrodė, dar bus, dabar – prisiminti, kas buvo ir nebeprisikartos. Daug ko ir nebesinorėtų pakartoti.

Šį trumpą tekstą, kurį jūs ką tik perskaitėte, kartu su mėne-sio nuotrauka tarp savo rankraščių atrado „Krantų“ redaktorė Nijolė ir man paskambino. Matyt, jis prieš kokius dešimtį metų buvo nusiųstas žurnalui, o parašytas gal dar anksčiau. Aš, pasirašęs savo popieriuose, radau ir dar neišmestą jo juodrašį.

Mano požiūris į mėnesį nepasikeitė ir dabar. Tik susitar-kim iš karto – nevadinkit, bent man girdint, šio nuostabaus dangaus kūno mėnuliui. Gal čia vienas mano psichinės ligos požymių, bet negaliu pakęsti deminutyvinių daiktavardžių for-

Vilius MIZARAS. Iš ciklo „Mėnuo“. 2021



mų. Kai kada jas pats vartoju, tačiau tik ką nors pašiepdamas.

O šaipytis iš mėnesio negaliu. Tuo labiau kad jis beliko vienintelis tikras draugas, galintis su manim pabendrauti. Kiti išmirė, du dar yra, bet toli ir prikaustyti prie lovų. Vienas, tiesa, giriasi esąs sveikas, bet gyvena dar toliau – San Franciske. Anksčiau atskrisdavo kas trečią rugsėjį, kai jam patikdavo mūsų ankstyvo rudens oras, bet dabar su tuo skraidymu patys žinot kaip.

Tai va, beliko mėnuo. Laukiu jo žiūrėdamas pro langą, kai jis, didelis ir raudonas, pakils virš kalvoto pušyno. Už to pušyno yra jūra, ten jis gal jau pakilęs ir atrodo dar išpūdingiau, norėčiau jį tokį nufotografuoti su visais atspindžiais vandeny, bet nežinau, kaip tenai nuvažiuoti. Buvo kilusi mintis išsinuomoti mašiną, deja, sugalvojau per vėlai, kai jau buvo pasenusios mano vairuotojo teisės.

Todėl spoksau pro langą ir įsivaizduoju, kaip jis spindi virš vandens ar leidžia savo spindulius pro pušų šakas, ir pats sau garsiai deklamuoju buvusio bendradarbio ir draugo Vytauto Valionio posmelį:

Pro pušis mėnesiena varvėjo.

Nors ir knygą skaityk, kaip šviesu.

Ar tai jūros ošimas, ar vėjo?

Pro pušis mėnesiena varvėjo,

Ir man rodės – sapne aš esu.

Vytautas buvo ne menkesnis mėnesio mėgėjas už mane. Sykį jam šovė į galvą idėja: kai bus geras oras ir pilnatis, perplaukti Širvėnos ežerą ir tada – atgal. Nueinam jau po dvyliktos, kai nebėra prie to ežero nė vieno žmogaus, nusirengiam visai nuogi ir, aplenkdamį salą, plaukiame iki kito kranto, iki Rinkuškių kaimo, tada grįžtam. Aišku, po vieno plaukimo neiškentėm redakcijoj savo žygdarbiu nepasigyrę. Moterys netikėjo. Ir kartą, kai atplaukėm, neberadom paliktų savo drabužių. Pradėjom šalti ir panikuoti. Bet iš už krūmo pasigirdo juokas. Pažinom bendradarbių Nijolės ir Jadvygos balsus.

Kalbinom ir kitus prisidėti. Bet, rodos, tik kartą ar du su mumis plaukė redakcijos žemės ūkio skyriaus vedėjas Tautvydas Nastopka. Tautvydas buvo šaunus vyras, bet ne toks romantikas kaip mes.

Biržuose kaip sporto šaka buvo populiarus kulkinis šaudymas. Įrengė gerą šaudyklą, ir mes su Vytautu eidavom tenai iš mažojo kalibro šautuvo ar pistoleto į taikinį pašaudyti. Man

sekdavosi, ir varžybose net dusyk užėmiau prizines vietas.

Kartą Vytautas iš milicijos skyriaus viršininko Antano Tamašausko atsinešė kovinį pistoletą TT, perdirbtą šaudyti mažojo kalibro šoviniais. Pašaudėm juo ir šaudykloje, bet Vytautas sugalvojo, kad daug įdomiau būtų pašaudyti naktį mėnesienoje. Išsivedėm „emką“ (motociklą M-72), jis vairuoja, aš už jo, o pakeliui į priekabą įsisodinom dvi panas. Išvažiuom toliau nuo miesto, radom plyną lauką ir medį ir tik tada susigriebėm nepasiėmę jokio taikinio. Buvęs tą dieną kolūkyje, kišenėje turėjau užrašų knygutę, smulkiai prirašytą pavardžių ir skaičių. Nebepresimenu, kaip ir prie ko pritvirtinom tą knygutę: man su Vytautu taikyti nelabai sekėsi, viena pana pistoleto išvis neėmė į rankas, o kita, čiupinėjanti ginklą pirmą kartą, mano užrašus taip sušaudė, kad kitą dieną teko ilgai vargti, telefonu tikslinant tuos skaičius ir pavardes.

Mėnuo, aišku, švietė ne vien plaukiant ar šaudant, bet ir vaikščiojant su kokia mergina. Tačiau tada daugiau žiūrėjau ne į mėnesį, o į ją. Tik jau vėliau atsirado dar vienas ne mažesnis už mane ir Vytautą mėnesio mėgėjas.

Aš visada prastai miegojau. Ir ką gi: prisigeriu migdomųjų, šiaip taip užmiegu, bet apie antrą nakties girdžiu kumščio smūgius į duris. Pažįstu – tai Biržų muzikos mokyklos direktorius Vaclovas Šerkšnas. Atrakinu ir vėl lendu po atklode. Bet jis neduoda ramybės:

– Tokia naktis, o tu drybsai! Žiūrėk, koks mėnuo!

Ištraukia jis mane, būdamas stipresnis, už kojų ir tempia į lauką. Iš tikro – lauke stebuklinga tyła, stebuklingas dangus ir virš namo, kur dabar, neabejoju, gerai įmigęs mano bičiulis rašytojas Petras Skodžius, stebuklingas mėnuo. Stovim ant laiptelių, tylim ir žiūrim į jį, kol man pasidaro šalta. Vaclovas, nors vasariškai, bet apsirengęs, o aš be marškinių ir be kelnų.

Kitą kartą beveik vėl tas pat:

– Tokia naktis! Važiuojam maudytis!

Iki ežero pėsčiom būtų apie dešimt ar penkiolika minučių kelio, tačiau Vaclovui būtinai reikėjo važiuoti. Atsirakinu sandėliuką, išsivedu motociklą ir tik gatvėje užvedu. Bet vis tiek vienas po kito prikaišiojo pabudinti namo šeiminkas ir kaimynas. Vėliau pasivesdavom motociklą daug toliau, ir nežinau, ką prikeldavom. Prie ežero nusirengdavom irgi visai nuogi, paplaukiudavom, ir tada aš jau veždavau Vaclovą namo.





Vilius MIZARAS. Iš ciklo „Mėnuo“. 2021

Atsibaladodavo šis pas mane ir visai nekoku oru. Atsisėda, pasideda rankas ant stalo ir pradeda liūdnei kalbėti. Jis niekaip negalėjo sau atleisti dar gyvendamas Klaipėdoje padarytos asmeninės klaidos. Savo stipriais kumščiais daužydavo mano stalą ir sau kaktą. Kartais nusiraminiui to daužymo neužtekdavo, prireikdavo ir alkoholio. Tik jo pas mane būdavo retai.

Vieną naktį Vaclovas įėjęs atsisėda prie stalo, patyli ir pareiškia:

- Noriu alaus!
- Kurgi tu jo gausi vidurnaktį? – klausiu.
- Pas Petrauską, – atsako negalvojęs.

Kaip geri aludariai Biržuose garsėjo Petrauskai ir Kalinauskai. Jie darydavo alų ir rajono valdžiai, kai ta laukdavo svečių iš Vilniaus ar pati į Vilnių veždavo.

Alaus tą naktį aš visai nenorėjau, be to, man, Vaclovą vežant, reikėjo vairuoti. Bet buvo įdomu ir žinoti, kaip jis tokiu metu to alaus prašys. Petrauskai gyvena už miesto, ir Vaclovas, kaip ir pas mane, ima daužyti duris kumščiu. Pasigirsta piktas šuns urzgimas, prasiveria durys, po to jau girdisi ir piktas to šuns šeimininko, gero mūsų abiejų pažįstamo Broniaus Petrausko, balsas. Vaclovas labai mandagiai ima prašyti alaus, bet Bronius nesiklauso – liepia nešdintis arba šunį paleis. Ir užtrenkia duris.

Aš net apsidžiaugiau, kad jam to alaus nedavė. Pamaniau, parvešiu namo ir gal dar pats užmigsiu. Todėl, įvažiuavęs į miestą, varau savo „Jawą“ Vilniaus gatve, po to pasuku į Respublikos, o paskui reikėjo sukti į Vytauto. Bet visai prie Vytauto gatvės Vaclovas duoda man savo kumščiu į nugarą ir komanduoja:

– Stok!

Pamaniau, kad jam ir be alaus pūslė prisipildė. Bet jis nuo motociklo nelipa ir pradeda filosofuoti: čia pat gyvena švietimo skyriaus vedėja Marija Blekaitienė, jam kaip ir viršininkė, be to, protinga moteris, taigi turėtų žmogų suprasti. Reikia jam aptarti su ja ir vieną svarbų klausimą.

Blekaičiai, kiek žinojau, šuns neturi, bet vis tiek man įdomu, kaip vedėja į tokius naktinius svečius reaguos. Susitariam: jeigu jį įleis, aš suku motociklą ir važiuoju namo, o jis pareis pėsčias.

Jau buvo pradėję kiek švisti, todėl aš viską matau. Vaclovas spaudžia skambutį, tarp durų pasirodo chalata užsimetusi

Blekaitienė, ir jis prabyla: atseit atsiprašom, drauge vedėja, kad ne laiku, bet ištiko didelė bėda. Šeimininkė jį kviečia į vidų, aš jau suku motociklą, tačiau jis, žaltys, vėl liežuvio nenuvaldo:

– Čia dar Mizaras iš redakcijos, jis nori pabėgti.

Tada jau bėga, plevėsuodama chalato skvermais, prie mažės Blekaitienė ir šaukia:

– Draugas Mizarai, draugas Mizarai, nepabėkit!

Nepabėgau. Kai įėjom ir susėdom visi prie stalo, Blekaitienė, aišku, tuoj rimtai susidomėjo, kas per bėda atsitiko. Vaclovas aiškina: „Įsinorėjom, drauge vedėja, alaus, nuvažiom pas Petrauską, bet pirmas pabudo Bronius, pats alaus nedarantis, ir ne tik nedavė, o dar grasino šunim užpjudyti“. Nors duok, kad jį kur, į marmūzė – aš to alaus visai nenorėjau, bet Vaclovas kalba už abu.

Blekaitienė ne tik nesupyko, bet ir ėmė garsiai kvatotis. Tikrai didelė bėda – pripažino. Paskui pakilo ir greit grįžo su buteliu degtinės.

– Atsiprašau, – sako, – alaus neturiu. Bet gal bus gerai.

– Bus gerai, – patvirtina Vaclovas.

Blekaitienė išėjo jau ilgesniam laikui, grįžo susišukavusi, gražiai susijuosusi, o rankoj lėkštė su pripjaustyta užkanda.

Ir tada prasidėjo tarp jų ilga ir rimta, rodos, tik oficialiam dieniniam posėdžiui tinkanti kalba. Viena muzikos mokytoja buvo kažkuo labai nusikaltusi, ir jis, Šerkšnas, kaip direktorius, vienas niekaip nesugalvoja – atleisti ją ar dar palikti. Tą nusikaltimą žinojo ir draugė vedėja. Ir iš pradžių abu beveik sutartinai buvo linkę ją atleisti. Bet, mažėjant butelio skysčiui, prie kurio tik lūpas pridėdavo ir Blekaitienė, kelis kartus analizuojant padėtį bei keičiant nuomones, buvo nutarta tą mokytoją dar palikti.

Man nusibodo tos jų šnekos, bet jau tik visai prašvitus išvažiuom.

Atsiprašau skaitytoją, kad gerokai nutolau nuo mėnesio, tačiau Vaclovą prisiminti man labai malonu. Kaip ir beveik visi vyrai, aš kartą padariau didelę kvailystę – oficialiai vedėjui. O žmona sugalvojo povestuvinę kelionę – su turistiniais keliais palaipti po Kaukazo kalnus. Nebeprišimenu, pirmoje stovykloje ar jau kiek pakopus instruktorius paprašė visus sueiti vienon vieton – reikės išrinkti grupės seniūną ir ūkvedį. Suėjom, ir aš vėl padariau kvailystę – ėmiau garsiai kažką visiems pasakoti. Ir išrinko mane seniūnu.



Nežinojau, kokios bus to seniūno pareigos, bet pati bjauriausia pasirodė pusryčių organizavimas. Sudarai grafiką, kas kada turės tuos pusryčius ruošti, ir dar vakare primeni, bet rytą vieni ateina, kiti ne. Jei neateina, išalkę turistai triukšmingai braunasi pas seniūną.

Grupėje buvo nemažai lietuvių. Pirmiausia susipažinau su klaipėdiečiu muziku Antanu, su kuriuo išsiaiškinom turį bendrą pažįstamą – Biržų muzikos mokyklos direktorių Vaclovą Šerkšną. Su muzika buvo susijusios ir dar kelios gražuolės klaipėdietės. Štai jos rytais ir nenorėjo bulvių skusti. Kartą nuėjau kelti, o jos dar gulti neatėjusios. Ir su manim jos, buvusios labai draugiškos, net kalbėti nustojo.

Kartą einu dieną – stovi jos, dirsčioja į mane, o Antanas pašnibždom joms kažką aiškina. Jis irgi dirsčioja. Supratau – nenori, kad aš girdėčiau. Pagaliau susinervinęs neiškenčia ir garsiai sušunka:

– Jis Šerkšno draugas!

Tie žodžiai buvo magiški – klaipėdietės vėl neragindamos virė pusryčius, o aš supratau, kad ir Klaipėdoje Vaclovas buvo nusipelnęs pagarbos.

Jei jau nutolau nuo mėnesio, tai nutolsiu ir nuo Vaclovo ir grįšiu prie kito šituose puslapiuose jau minėto – Broniaus Petrausko. Kolūkių pirmininkų kabinetuose kabėdavo Lenino portretai. Bet pasklido gandas, kad vienas naujai išrinktas ar paskirtas pirmininkas vietoj Lenino pasikabino poetą Adomą Mickevičių. Valdžia liepia jį pakeisti Leninu, o jis – jokiū būdu. Tegu geriau jį atleidžia iš pirmininkų.

Kartą jis ir liūdnam pagarsėjo. Buvo Chruščiovo laikai, kai kolūkiuose liepė arti dobilienas ir vietoj jų sėti kukurūzus. Pirmojo arimo pagarsinti važiuoju su irgi minėtu Tautvydu Nastopka. Jis turėjo tą arimą aprašyti, o aš ariančius traktorius nufotografuoti. Tada susipažinau ir su to kolūkio pirmininku, vėliau mus grasinusius šunim užpjudyti Broniumi Petrausku.

Po daugelio metų, kai vienas svečiavausi pas Bronių, jis, prisiminęs tas dienas, susiėmė galvą rankomis ir ištare:

– Kokia gėda...

Vėliau pradėjo aiškinti: jis buvo susijęs su technika, o apie žemės ūkį nieko neišmanė. Kaip liepė iš aukščiau, taip ir darė.

Dar po kiek metų ar dešimtmečių sutikau Bronių gatvėj besišypsantį kaip mėnesį. Buvusi tame kolūky kažkokia šventė, ir jį taip pat pakvietė. Ir niekas nepriminęs to dobilienu arimo.

Petrauskų giminė buvo lenkai ir turėjo sentimentų abiem tėvynėms – Lietuvai ir Lenkijai. Bronius ypatingai domėjosi abiejų istorija.

Kai persikėlė į didelį namą netoli Biržų, būstą išdabino originaliais pažįstamų autorių meno kūriniais ir reprodukcijomis. Erdviame pirmo aukšto kambaryje kone pusę sienos užėmė didžiulis peizažas. Buvo ant tos sienos ir kitokių paveikslų, taip pat istorinių suvenyrų bei daugybė knygų. Antrame aukšte garbingiausioje vietoje kabėjo tas pats Adomas Mickevičius, o virš durų – didelė Józefo Pilsudskio fotografija.

Kai kas Broniaus nesuprato ir net pašėpdavo. Jis tikrai išsiskyrė iš kitų ir nelengvai rasdavo bendrakalbių, prilygtančių jam intelektu ir erudicija.

Grįžtu prie mėnesio. Jis iš tiesų man beliko vienintelis draugas. Draugas buvo ir visą gyvenimą. Bet kartą mėnuo su manim pasielgė chuliganiškai.

Buvau pasiryžęs savo likimą visam laikui surišti su viena medike. Pasiėmiau atostogų ir važiuoju pas ją. Kryžkalnio degalinėj dirbęs poetas pripylė man pilną „Moskvičiaus“ baką, ir aš, kupinas ateities planų, vairavau į Lietuvos pietvakarių pusę. Iki šiol prisimenu pašėlusiai skanius šaltibarščius Pagėgių restorane.

O kai vėl išvažiuoju į kelią, pamačiau juodai įdegusią rankutę iškėlusią mažaūgę juodaplaukę figūrėlę. Jai reikėjo patekti į paskutinį jos kaiman važiuojantį autobusą.

Važiuoju nepaisydamas greitį ribojančių ženklų, bet į autobusą vis tiek pavėlavom. Vėl vingiavo dešimtis kilometrų siaurais keliukais. Paskui ilgai remontavau jos sugedusią elektrinę viryklėlę. Dar vėliau, jau temstant, pradėjo kaprizintis, nenorėdamas užsivesti, mano motoras. O nuo horizonto ėmė kilti toks didelis didelis, toks šviesus šviesus mėnuo. Ir mano juodarankei kilo idėja – praleisti naktį jo šviesoje prie Ventės švyturio.

Patyrčiau daug romantiškų naktų, bet šią laikau romantiškiausia savo gyvenime. O jų abiejų – nei tos, pas kurią važiuoju, nei tos, pas kurią nuvažiuoju, likimą nežinau. Jos buvo jaunesnės, ir tikiuosi, kad ir dabar yra gyvos bei sveikos ir kad kartais jas mato mėnuo. Būtų šaunu, jei jis susiprastų jas užkalbinti ir duotų bent vienai mano telefono numerį.

Vilius MIZARAS

Vlada BALBIERIENĖ

ALGIRDAS BUTKEVIČIUS: „BIRŽŲ KRAŠTAS GARSUS ASMENYBĖMIS, KURIOMIS GALIME DIDŽIUOTIS“

Šalies knygynuose ir bibliotekose neseniai pasirodė biržėno Algirdo BUTKEVIČIAUS knyga „Biržų krašto siluetai“. Jos autorius – krašto visuomenei žinomas žmogus: žurnalistas, tautodailininkas, poetas, kraštotyrininkas. Jo straipsnius yra spausdinę ir „Krantai“. Po naujos knygos sutikusių autorių raštu pakalbino liuanistė Vlada BALBIERIENĖ.

ALGIRDAS BUTKEVIČIUS:

‘MAN IS A SOUNDING WORLD WITH BIG DREAMS ...’

The book ‘Silhouettes of the Biržai Region’ by Algirdas Butkevičius was published recently and can be found in Lithuanian bookshops and libraries. Its author is a man known to the local public: a journalist, folk artist, poet and local historian. His articles have also been published in the magazine Krantai. After the appearance of his latest book, the author was interviewed by the Lithuanian philologist Vlada BALBIERIENĖ.

Algirdas Butkevičius. Biržų krašto siluetai. – Vilnius: Kriventa, 2021, 480 p.



Jūsų straipsnius apie iš Biržų krašto kilusius arba su juo susijusius žmones su įdomumu skaitau rajono spaudoje. Man, „emigrantei“ iš kito regiono, smalsu susipažinti su šio savaip specifinio krašto istorija, su jo įžymiais žmonėmis. Susidomėjusi varčiau Jūsų naująją solidžią, net 480 puslapių, knygą ir pirmiausia skaičiau apie pažįstamus žmones. Kažkoks „kablukas“ neleido atsitraukti nuo tekstų. Sudomino Jūsų „priėjimas“ prie straipsnių veikėjų, saikingas, tačiau tikslingas disponavimas įvairiais šaltiniais. Ar apie visas 116 asmenybių pakako duomenų? Kaip atrinkote straipsnius knygai? Juk esate prirašęs jų begalę.

Rinkdamas duomenis apie knygoje aprašytas asmenybes stengiausi perskaityti viską, kas man buvo prieinama. Bet mielieji buvo asmeniniai susitikimai ir pokalbiai. Į knygą pateko tie tekstai, kurie atrodė kokybiškesni.

Jūsų naująją knygą šiltai priėmė Biržų Jurgio Bielinio viešosios bibliotekos darbuotojų sukviesti klausytojai. Pilnutėlyje Biržų pilies salėje vos tilpo vietiniai bei iš kaimyninių Pasvalio, Pakruojo rajonų ir kitų vietovių atvykę knygų bičiuliai. Popietėje kalbėjusi ir renginį vedusi jaunosios kartos poetė ir filosofė, Lietuvos rašytojų sąjungos pirmininko pavaduotoja biržėnė Aušra Kaziliūnaitė anotavo knygos sandaros, tematikos ypatumus ir apie tai bei apie kūrybines peripetijas klausinėjo Jus. Kaip pats vertinate šį leidinį? Kai kas jį vadina krašto mini enciklopedija, kai kas – apybraižų ir pokalbių rinkiniu. O kaip Jūs apibūdintumėte?

Pačiam vertinti sudėtinga. Peikti nesinori, girti – nekuklu. Skaitytojo valia, kokiam žanrui knygą priskirti.

Matyti, kad Jūs, kaip kraštotyrininkas, naudojate daugelio šaltinių medžiaga, bet atskleidžiate ir savo pastebėjimus, išgyvenimus, įspūdžius iš susitikimų su žmonėmis ar iš bendravimo su jais kitomis formomis. Kaip Jums pavyko įsigilinti į jų kūrybinį ar visuomeninės veiklos kelią, į jų asmenybes? Kuriuos asmenis manote labiausiai pažinęs ir atskleidęs?

Nemanau, kad visada pasiseka pasiekti tai, ko nori. Turbūt išsamiausi tekstai apie poetą ir vertėją Stanislovą Dagilį, Joną Meką, Daumantą Čibą, pokalbiai su žurnalistu ir fotografu Viliumi Mizaru, astronomu Gunaru Kakaru, rašytoju Algimantu Zurbu, aktore Jūrate Budriūnaite, vertėja Renata Zajančauskaite. Pokalbių patrauklumas ir įtaiga priklauso ir nuo to, kiek geranoriški ir atviri yra kalbinami žmonės.

Rašote apie įvairių sričių Biržų krašto talentus: kultūros, literatūros, meno, sporto, medicinos, politikos ir kt. veikėjus. Gal dar turite neįdėtų į knygą apybraižų arba esate numatęs kalbinti aprašytinas asmenybes? Jus labiau domina praeities žmonės? Šioje knygoje rašote ir apie jaunesnius – apie politikę Birutę Valionytę, poetą Alį Balbierių, sportininkus Austrą Skujytę ir Žydrūną Savicką, aktorę Jūratę Budriūnaitę... O gal parengsite knygos tąsą apie XXI amžiaus kitus žymesnius krašto kultūros, literatūros, visuomenės ir kt. sričių veikėjus?

Peržiūrėjęs savo archyvus aptikau pluoštą į šią knygą nepatekusių tekstų. Turiu sukaupęs medžiagos ir apie kitus žymius Biržų krašto žmones. Apie dar vieną panašią knygą negalvoju. O „Biržų krašto siluetai“ išleisti tik Biržų bibliotekininkų pastangų ir rūpesčio dėka.

Reginio vedėja Aušra Kaziliūnaitė pavadino Jus vienu iškilčiausių Biržų krašto žmonių. Jūs esate Lietuvos žurnalistų ir Lietuvos tautodailininkų sąjungų narys, 10 metų dirbote mokytoju ir mokyklos direktoriumi, 33 m. buvote žurnalistas, iš to laikotarpio 13 m. redagavote rajono laikraštį. Kiek šios daugiašakės veiklos prisidėjo prie knygos atsiradimo?

Nemanau, kad pedagoginė ir žurnalistinė veikla paskatino šios knygos atsiradimą. Didžiąją dalį tekstų parašiau išėjęs į pensiją, ir jie pirmiausia buvo išspausdinti Biržuose leidžiamuose laikraščiuose.

Man imponuoja Jūsų poezija. 1999 metais išleistoje knygutėje „Metų laiptai“ spausdinami Jūsų ir aštuoniolikmečio, ir šešiasdešimtmečio eilėraščiai. Posmuose ryškėja skaidrūs gamtos, gimtųjų namų šilumos, artimųjų ilgesio motyvai, subjekto ir pasaulio santykis. Ten ir lyriniai eilėraščiai, ir baladė, ir pasakėčios su ironijos gaidelė. Esate teigęs: „Aš esu lyrikas <...>, tarsi XIX a. idealistas romantikas“. Šiomet išleistame Biržų literatų klubo „Versmė“ almanache „Versmės spalvos“ Jūsų pateiktuose eilėraščiuose pastebima pakitusi lyrinio subjekto jausmų gama. Vien pavadinimai „Ateina laikas“, „Senatvė“, „Minoriškas“, „Malda“, „Ar galėjau“ nuteikia skaitytoją filosofiniam pamąstymui apie būties trapumą, pasirinkimo galimybių vertinimą. Kokie ir apie ką Jūsų poetiniai kūriniai šiuo metu ant Jūsų poezijos stalėlio? Kadaise ironizavote: „Poezija – senatvės liga“. Ar ir dabar taip galvojate?

Nepprisimenu, kad būčiau atsiliepęs apie poeziją kaip apie senatvės ligą. Gal ką panašiai kadaise ir esu pasakęs, bet šiaudien taip negalvoju. Tegul pagyvenę žmonės eiliuoja, jei jiems ir jų artimiesiems tai teikia džiaugsmo. Esu parašęs apie šimtą naujesnių eilėraščių, bet jie tikriausiai ir liks rankraščiuose.

Seniau kai kurias publikacijas pateikdavote Dainiūno slapyvardžiu. Kokia šio pseudonimo istorija? Kokių dar slapyvardžių esate turėjęs ar turite? Gal kaip Balys Sruoga, apie kurį rašote naujoje knygoje, prisistatydavote skaitytojui vis kitaip?

Gimiau Dainiūnų kaime, Biržų rajone. Iš čia ir Dainiūno slapyvardis. Tėvas yra pasakojęs, kad prieš šimtą metų matininkas, matavęs naujakuriams žemę, pasiūlęs kaimą pavadinti



Algirdas Butkevičius įteikiant Antano Macijausko premiją.
2014 metų vasara. Stanislovo VADOPALO nuotrauka

Dainiūnais, nes vasaros vakarais vyrai labai gražiai dainuodavo. Tarybiniais metais, kaip ir daugelis to laiko žurnalistų, turėjome ne vieną slapyvardį. Pavarde pasirašydavom tik reikšmingesnes publikacijas. Įvairūs slapyvardžiai turėjo laikraščio skaitytojus įtikinti, kad rašo daug autorių.

Iškalbinga Jūsų metaforinė mintis: „Žmogus panašus į paukštį. Jis turi du sparnus. Vienas mano sparnas – poezija ir tekstų apie kultūrą rašymas. Kitas sparnas – drožyba. Jie abu man suteikia pusiausvyrą“. Tai kada ir kaip, kieno skatinamas ėmė plazdėti tas pirmas sparnas?

Kaip ir daugeliui – pirmieji eilėraščiai gimė mokyklos suoloje. Vėliau jie buvo spausdinami Biržų rajono laikraštyje, o

Krinčine simbolinį laužą užkuria Vladas ir Alma Braziūnai
ir Algirdas Butkevičius





Šventieji Algirdo Butkevičiaus drožinių galerijoje.
Algirdo BUTKEVIČIAUS nuotrauka

Algirdas BUTKEVIČIUS. Koplytėlė tėvui jo sodintame ažuole.
Algirdo BUTKEVIČIAUS nuotrauka



rašyti skatino prie redakcijos susibūrusio literatų būrelio pirmininkas Petras Skodžius.

Kitas Jūsų sparnas susijęs su tautodaile. Rūpintojėliai, šventieji, garsių žmonių bareljefai, įvairios dekoratyvinės skulptūrėlės, stogastulpiai, didelės medžio skulptūros Juodkrantėje, Biržuose, Likėnuose, po atviru dangumi, parodu salėse, privačiose valdose, Jūsų įsteigtoje savo drožinių „Medinukų galerijoje“, kurioje yra apie 1000 drožinių... Ne veltui 2012 m. Jums suteiktas meno kūrėjo statusas. Nuo ko viskas prasidėjo? Esate savamokslis ar kieno nors pamokytas medžio drožėjas?

Esu savamokslis medžio drožėjas. Rimčiau pradėjau drožinėti apie 1966 metus, dirbdamas Pasvalio rajono Daglėnų aštuonmetėje mokykloje. 1967 metais dalyvavau parodose Panevėžyje, Vilniuje, Maskvoje, buvau priimtas į Liaudies meno draugiją.

Kas Jus įkvepia drožybai: istorija, įvykiai, biografijos, asmenybės? Ką reikšmingo Lietuvos istorijai įamžinote savo drožiniuose?

Drožyba – teikiantis ramybę, mielas užsiėmimas. Nemačiau, kad sukūriau ką reikšmingo Lietuvos istorijai. Nebent 1989 metų vasarą sukurtas stogastulpis Užšiliuose, skirtas Mokytojams, nukankintiems Sibiro tremtyje, ar Rūpintojėliams tų metų Baltijos keliui, paminklas Sibiro tremtinių kančioms atminti Biržų geležinkelio stotyje.

Žinia, Jūsų sūnus Vaidotas, kaip ir Jūs, pedagogas, kaip ir Jūs kadaise buvote, dabar yra Biržų „Atžalyno“ pagrindinės mokyklos direktorius. Jis taip pat tautodailininkas – skulptūrų, koplytstulpių meistras. Pratęsė ne tik giminytės, bet ir kūrybinę liniją. Kaip tai vertinate?

Džiugina, kad savo laisvalaikį skiria medžio drožybai.

Savo poezijos ir drožinių knygoje „Metų laiptai“ eilėraštyje be pavadinimo išsitariate: „Bet kartais gaila vaikiškų svajonių, / Nutolusių dienų kaip švenčių – gaila“. Apie ką svajojote vaikystėje ir apie ką dabar? Esate išrinktas Biržų savivaldybės garbės piliečiu. Kokį savo ir miesto gyvenimą matote savo svajonėse?

Džiaugiuosi kasmet gražėjančiais Biržais ir biržiečiais.

Savo rašiniuose akcentuojate žmonių dvasines vertybes, pozityvias moralines nuostatas. Kaip manote, kurios Jūsų aprašytų herojų vertybės prisidėjo prie tautos mentaliteto stiprinimo ir išsaugojimo, kurios iš Jums svarbiausių nuostatų neturėtų išnykti ateities kartose?

Meilė gimtajai kalbai, papročiams, tradicijoms.

Dėkoju už malonų pokalbį. Tikiu, kad Jūs sukursite daug gimtąjį kraštą įprasminančių kūrybinių darbų. To ir linkiu.

Vlada BALBIERIENĖ



Algirdas BUTKEVIČIUS. Koplytstulpis tremtiniam Biržų geležinkelio stotyje

INTELEKTUALIOJI AFORISTIKA

Filosofas Alfonsas VAIŠVILA analizuoja žinomo Lietuvos aforisto Aloyzo TENDZEGOLSKIO (g. 1945) aforizmų ir esė apie aforizmus knygą „Aforistika iš dangaus“ (2020). Aforizmus autorius apibūdina kaip „įžvalgaus žmonių santykių pažinimo ir jo įdomios išraiškos formų vienvėgę, o patį literatūrinį aforizmų žanrą – kaip literatūros ir filosofijos (meno ir mokslo) sintezę. Kadangi kiekvienas aforizmas yra atskiras ir idėjiškai savarankiškas meno kūrinys, tai aforizmų knyga gali būti skaitoma kaip savotiška „knygų“ knyga, tuo išsiskirdama iš visų kitų knygų.

Lietuvos aforistai, svarstydami šiuolaikinio žmogaus egzistencijos problemas jiems būdingu metodu, vis aiškiau savo kūriniais įsirašo ne tik į moderniąją lietuvių literatūrą, bet turi kai ką originalaus pasakyti ir ne Lietuvos skaitytojui. Tarp tokių kūrinių galime matyti ir 2020 metais leidyklos „Homo liber“ išleistą Aloyzo Tendzegolskio aforizmų ir aforistikos esė knygą „Aforistika iš dangaus“ (109 p.). Paskaitęs šią subtiliai mąstyti ir šypsojanti skatinančią knygą, pajunti joje slypintį tam tikrą atsaką į sparčiai augantį aforistikos aktualumą nūdienos informacinio potvynio sąlygomis, kai, regis, nėra kada skaityti storų knygų, bet norisi kuo greičiau įžvelgti gyvenimo aktualijų gelmę ir kartu patirti šio pažinimo formų sukeltą estetinį pasitenkinimą. Aloyzas Tendzegolskis mano, kad aforizmas kaip tik yra tas būdas, kuriuo jis tikisi perduoti tokiam „skubančiam“ skaitytojui abi šias vertybes kuo trumpesne, bet nustebinti verčiančia fraze. Savo ištikimybę aforizmomis ir humoreskai autorius įrodinėja jau septintąja knyga. Būdamas išoriškai ramaus būdo, bet slepiantis savyje neramią ir maištingą „teisybės ieškotoją“ dviasią, pasirinko aforizmą – kaip trumpą, taiklią ir kandžią frazę šio pasaulio ydoms pastebėti, jas išsakyti taip, kad jos sukeltų skaitytojui juoką, pačios dėl savęs susigėstų, savo puikybę prarastų, nepatrauklios atrodytų, kartu verstų ir patį demaskuotoją „pasitempti“: „Bark nedorėlius, labiau pasitempsi pats“. Aloyzas Tendzegolskis aforizmuose siekia subtiliai derinti išmintį su poezija, satyra, humoru: „Smagu sukčiauti, bet smagu ir sukčių sugauti“, „Žuvis tik ašaka gali atsikeršyti už kabliuką“...

Ši knyga – ne tik serija įdomių aforizmų, bet ir autoriaus pastanga kurti pačią aforizmų teoriją – aforistiką, apmąstyti savo paties ir kolegų kūrybą, aiškinantis, kas yra aforizmai, kas tai per žanras, kuo jis skiriasi nuo kitų literatūros žanrų. Šiuose klausimuose slypi ir tam tikras paradoksas: visą gyvenimą rašęs aforizmus ir su kiekvienu nauju aforizmu, regis, daugybę kartų atsakinėjęs į įvairius čia iškeltus klausimus, autorius dabar teiraujasi savęs, kas yra aforizmas. Bet tai tik paradokso iliuzija – Aloyzas Tendzegolskis sąmoningai kuria meninę intriga, kad sudarytų sau dar vieną progą – paskatą kitokios tematikos aforizmomis kurti, nes į daugelį klausimų, taip pat ir į čia iškeltus, atsakinėja aforizmais. Šį kartą net – visa jų serija: „Aforizmai apie aforizmus“. Jei aforizmas aiš-

INTELLECTUAL APHORISTICS

The philosopher Alfonsas Vaišvila analyses the aphorisms of the famous Lithuanian aphorist Aloyzas Tendzegolskis, and his book of essays on aphorisms 'Aphoristics from Heaven' (2020). The author describes aphorisms as the unity of the perceptive cognition of human relationships and its interesting forms of expression, and the literary genre of aphorisms itself as a synthesis of literature and philosophy (art and science). Because each aphorism is a separate and ideologically independent work of art, a book of aphorisms can be read as a kind of 'book of books', thus distinguishing it from other books.

kinamas per aforizmą, tai išeitų – nežinomą norima aiškinti per nežinomą. Šios „loginės klaidos“ rašytojas, atrodo, tarsi sąmoningai siekia, kad ir atsakydamas į klausimą, kas yra aforizmas, pirmiausia išliktų ne logiku, o menininku. Todėl neturi stebinti ir tai, kad aforizmo esmė – daugiafunkcė jo socialinė paskirtis atskleidžiama tuo pačiu originaliu būdu – aforizmais: 1) aforizmas kaip minties išraiškos taupumo matas („Kam kalbėti trumpai, kai galima trumpiau“, 2) aforizmas kaip kvailysčių griovėjas („Kvailystei išlaikyti reikia daugybės institucijų, o jai sugriauti pakanka vieno aforizmo), 3) aforizmas kaip demaskuotojas („Aforizmas parodo ydą, kurios kitaip nepamatysi“), 4) aforizmas kaip pažinimas („Reiškinys išryškėja, kai apibūdini jį aforizmu“), 5) aforizmas kaip pažinimo išsamumas („Aforizmas pasako taip, kad tau nekiltų klausimų“). Aforizmų ištakos irgi aiškinamos aforizmu: „Kaip eilėraštis iš liaudies dainų, taip aforizmas iš patarlių“.

Pačią aforistiką Aloyzas Tendzegolskis veda iš antikos, iš Romos autorių, kurių aforizmus vadina mintimis „be datų ir erų“, t. y. universaliomis tiesomis, prasimušančiomis virš bet kurio konkretaus istorinio laiko. Tendzegolskio kūryboje irgi vyrauja aforizmai „be datų“: „Laisvė gyva draudimais“, „Laišką rodo veidrodžiai“, „Žmonija tiesia vis patogesnius kelius blogiui ateiti“, „Visi patarimai tušti, jei nesi pradėjęs darbo“, „Atkaklus oponentas paskelbiamas prieš“, „Kas, kad gabus, jei esi neatsargus“, „Pasaulis toks, kokį jį mato stipriausieji“, „Prievarta meluoti verčia, o laisvė leidžia“ ir daugybė kitų. Tai universalios, virš laiko ir istorijos esančios žmogaus egzistencijos tiesos, kurios prusina, išmintimi džiugina, susirūpinti verčia...

Bet pasitaiko ir išimčių. Štai toksai aforizmas: „Skambiausias žmonijos šūkis: „Daloj Ka-Pè-Es-Es“. Tai aforizmas „su data“. Jis neabejotinai sukels šypseną buvusiam sovietinės imperijos pavergtam žmogui. Bet ar jis lygiai taip paveiks ir skaitytoją iš Briuselio ar Vašingtono? Ar aforizmas bus kaltas, jei toks skaitytojas iš Briuselio, jį skaitydamas, galbūt traukys pečiais ir sakys: „Nesuprantu“. Mat ši frazė jam galbūt priklausys prie aforizmų „su data“ – su konkrečiu laiku. Lygiai taip pat šį aforizmą galbūt skaitys ir ateinančios lietuvių kartos, negyvenusios sovietinės imperijos sąlygomis.

Aforizmai – mokslinės hipotezės. Aloyzo Tendzegolskio knygoje apstu aforizmų, pretenduojančių net į mokslinių hipotezių statusą, ypač, manau, reikšmingi tie, kurie reiškiniu esmę (tapatumą) atskleidžia per reiškiniu vidinį prieštarumą („Laisvė gyva draudimais“, „Viešumas turi paslapčių“, „Velniats įsitenka ir tarp maldai sudėtų delnų“, „Blogis gerinasi, kol laimi“, „Vos pradedi ginti tiesą, tuoj pat reikia ginti save“, arba parodant, kada kokybės ima judėti savo priešybių link: „Pervertintas gėris virsta blogiu“, „Vyriausiąjį labiname, kol paverčiame nelabuoju“ ir daugelis kitų.

Rašytojo knygoje galima išskirti ir kitą grupę aforizmų „be datos“, kurie fiksuoja socialinės jėgos dažnai lemiantį vaidmenį žmonių santykiuose: „Be karjeros neįrodysi, kad tavo mintys teisingos“, „Kas teisesnis, tas viršesnis, kol ateina viršininkas“, „Jei didžiūną trauksi per dantį, liksi be danties“, „Nesunku išsieteisinti krašte, kur nusidėję visi“...

Tokie aforizmai neabejotinai yra mokslinės hipotezės, kurios gali būti plėtojamos į atskiras studijas. Sokrato aforizmas „Žinau, kad nieko nežinau“ istorijoje buvo išplėtotas filosofų skeptikų į perdėto reliatyvizmo teoriją, kurioje visos vertybės paskelbiamos tokiomis santykinėmis, kad pasidaro nebepagaunamos, kad jos nuolat išslysta iš bent kiek jas stabilizuoti, jų tapatumą fiksuoti siekiančio proto formų: pasaulis, vertybės išnyksta, viskas tampa „sraunios upės tėkme“ (*panta rei*), naikinančia bet kokį stabilesnę žinojimą ar vertybių tapatumą, jų kokybinį apibrėžtumą. Vadinas, aforizmų „be datų“ kūrėjai yra ne tik literatai, bet ir gilūs mąstytojai, filosofai, o pats aforizmų žanras – akivaizdi literatūros ir filosofijos (meno ir mokslo) sintezė.

Aforizmai – autoriaus nuomonės. Tarp Aloyzo Tendzegolskio aforizmų yra minčių, kurias galima vertinti kaip autoriaus nuomonės, su kuriomis jau galima ir ginčytis ar plėtoti. Bet abiem atvejais jos skatina mąstymą. Tokiu aforizmu – nuomone, manau, galima laikyti mintį: „Nedorieji, liaukitės! Doruosius užgrauš pavydas“. Tai įdomus priminimas nedorybėje slypinčios priešybės – patrauklumo, kuris gali sugundyti ir doruosius, jei juose yra užslėptas noras nebūti doriems. Šią loginę intrigą sukurianti forma kartu slepia savyje mintį, jog dorieji tokie yra ne dėl aukštos moralės, o tik dėl negalios: vadinas – jei pajėgtų būti nedorėliais, jais ir būtų. Iš čia klausimas: ar dorieji – iš negalios, ar ir – iš savidraudos? Kitokio tipo aforizmas – nuomonė: „Aforizmų niekas nesieja, tik autoriaus pavardė“. Tai prieš aforizmų skirstymą temomis. Bet su šia mintimi irgi galima diskutuoti, nes tarp knygos aforizmų yra daugybė kitų, kuriuos jungia ne tik autoriaus pavardė. Tokia ne vieno aforizmo temine jungtimi yra saiko, doros, šeimos, teisingumo, tiesos, darbo, pavydo ir daugelis kitų sąvokų-temų, kurioms pažinti autorius skiria ne vieną aforizmą. Šios sąvokos-temos jungia, grupuoja aforizmus prieš paties autoriaus valią, nesvarbu – ar jis, autorius, formaliai skirsto savo aforizmus į temas, kaip knygoje „Tūkstantis ir viena mintis“ (2006), ar kaip to nedaro šioje knygoje.

Autorius intriguoja, kai vieną aforizmų paslapties formą „naikina“ kurdamas naują: viena ranka aiškina aforizmus (vadinas, siekia nubraukti nuo jų paslaptį), antra ranka juos apgaubia nauju paslapties šydu – aforizmu: „Aforizmai ne kuriami, jie nukrinta iš dangaus“. Juo paženklintas

ir pats knygos pavadinimas. Šioje paslapyje kūrėjas kukliai nutyli faktą, kad aforizmai krinta „iš dangaus“ ne į bet kokią galvą, o į tam tikrą pažintinį ir estetinį patyrimą turinčią.

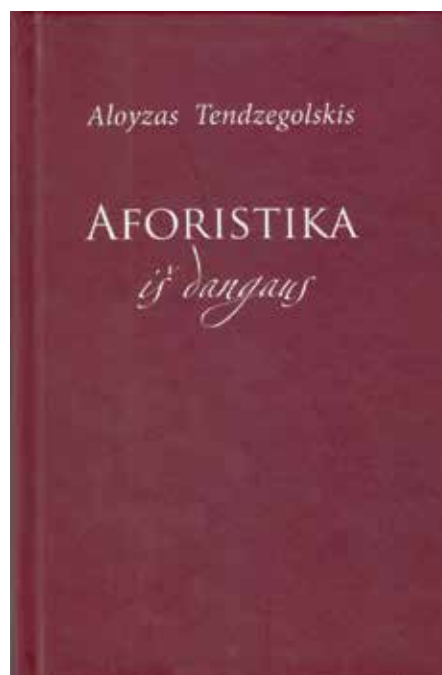
Žodžių talpumas. Viena išskirtinių aforisto talento savybių – gebėjimas trumpai išsakyti „netrumpą“ mintį: „Pasaulio neapibūdinsi dviem trimis sakiniais, tik vienu“. Tame autorius mato dar vieną aforizmo socialinės paskirties lauką: „Aforizmas ugdo vieno sakinio grožį“. Kartu mato galimybę eiti dar toliau: „Kam kalbėti trumpai, jei galima trumpiau“. Todėl įrodinėja, kaip „vieno sakinio grožį“ aforizmuose gali pakeisti dviejų ar net vieno žodžio grožis: dviejų žodžių aforizme „Lavinkis, laviruok“ autorius bendraja šaknimi *lav-* prasmingai sujungia žodį – priemonę („Lavinkis“) su žodžiu – tikslu („Laviruok“), o vieno žodžio aforizmuose: „Švelniava“, „Chachacharakteristika“ vieną priešybę „įgręžia“ į kitą.

Nors dviejų ar vieno žodžio aforizmų Aloyzo Tendzegolskio knygoje yra vos trys, jie rodo aforistikos ir autoriaus meistriškumo galimybes reikšti mintis maksimalaus talpumo žodžiais. Tuo aforistika dar kitaip nustebina skaitytoją ir kartu skatina pajusti, kokios didžiulės minčių reiškimo žodinės galimybės slypi (atsiskleidžia) mūsų kalboje, kai ji patenka į išradimo aforisto kūrybą.

Samprotauti apie aforizmų knygą galbūt yra sudėtingiau negu apie kurią nors kitą, nes čia nėra vienos knygos, čia tiek knygų, kiek aforizmų, ir vis temišškai skirtingų, vienu į kitas nepanašių. Tokia „knygų“ knyga – tai liudijimas, koks neįprastas ir naujai įdomus gali pasirodyti pasaulis, kai po jį pasidairė aforistas ir jį perdavė skaitytojui jau „perdirbtą“ į aforizmų – neįprastų minčių ir vaizdų – įvairovę.

Alfonsas VAIŠVILA

Aloyzas Tendzegolskis. Aforistika iš dangaus. – Vilnius: „Homo liber“, 2020, 109 p.





REMIA PROJEKTĄ
KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI
(RĖMIMO SUMA – 12 000 EUR)



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

STRAIPSNŲ APIE DAILĘ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

STRAIPSNŲ APIE TEATRĄ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

STRAIPSNŲ APIE LITERATŪRĄ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

STRAIPSNŲ APIE MUZIKĄ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALE *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
Šventaragio g. 4, Vilnius

KNYGYNE „NATOS“
Totorių g. 20, 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 „Standart Impresa“
Dariaus ir Girėno g. 39
LT-02189 Vilnius
www.standart.lt

Pirmajame viršelio puslapyje –
Jurgis HOPENAS. Vilniaus katedros remontas. 1933. Ofortas.
43 × 34 cm. Lietuvos meno pažinimo centras „Tartle“

Ketvirtajame viršelio puslapyje –
Vilius MIZARAS. Iš ciklo „Mėnuo“. 2021

Tiražas – 500 egz.

© „Krantai“, 2021