



Rimtas TARABILDA. Jono Avyžiaus knygos „Mažosios pasakos“ atvartas. 1969

Ramutė SKUČAITĖ*DUONA (SENAI)*

*Vėl prieteminė vienuma...
Tada – minioj. Eilėj be galo.
Nevalyva kalbų suma
Bestovint lyg ir apsivalo...*

*Šarmoto sparno negalia
Prišals prie plunksnų sidabruotų,
Pavirtus priekalnio gėle,
Iškart sustingusia ant grotų.
(Ta surūdijus apsauga,
Pati sustingus ir snieguota,
Durims įsakiusi kažką,
Turbūt seniai utilizuota.)*

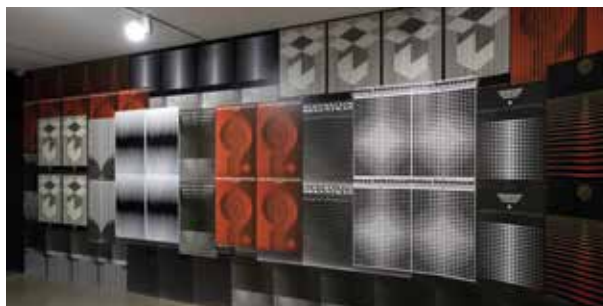
*Ryt saulė priekalnį išklos
Toku spindėjimu – net režia,
Kai po tamsos – kurčios, aklos –
Išgirsiu – sniego smuikai griežia.*

*Ne smuikus – girgždančias duris
Pajausim grojančias paguodą,
Kai jos lėtai atsidarys.*

*Nukritęs paukštis.
Duona.
Duona.*

Meno kultūros žurnalas

Krantai



Vytauto Kaušinio, Birutės Grabauskienės,
Kęstučio Šveikausko ir Kęstučio Gvaldos plakatai.
Lietuvos Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos nuosavybė.
Paroda „Opartiniai atspindžiai XX a. 7–8 dešimtmečių
Lietuvos dailėje“. MO muziejus.
Gintarės GRIGÉNAITĖS nuotrauka

TURINYS

DUONA (SENAI)	2	Ramutė SKUČAITĖ
(NE)PASKUTINĖS PAGONIŲ APEIGOS	4	Austė NAKIENĖ
BROLYSTĖS SAITAI	10	Jadvyga BAJARŪNIENĖ
NAUJI EILĖRAŠČIAI	14	Ramutė SKUČAITĖ
BIRŽŲ PILIES KIEMO PUOŠMENA	16	Edita LANSBERGIENĖ
VINCENTO SMAKAUSKO PĖDSAKAS LATVIJOJE	20	Joana VITKUTĖ
ANELĖS VANKAVIČIENĖS PORTRETAS	26	Rūta JANONIENĖ
IŠ PARYŽIAUS	28	Giedrė JANKEVIČIŪTĖ
OPARTINIAI ATSPINDŽIAI XX AMŽIAUS LIETUVOS DAILĖJE	36	Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ
PERŽENGĘS RIBĄ	40	Liucija ARMONAITĖ
ATVIRAS LAIŠKAS	46	Jonas JURAŠAS
PAKARTOTINAI PANAUDOTA BŪTIS	48	Agnė KULBYTĖ
ATVIRA. GALIMA ĮEITI	52	Ilma MAZRIMIENĖ
PAKLUSTI VIDINIAM GENIJUI	56	Elvina BAUŽAITĖ
SINESTEZINIS <i>GENIUS LOCI</i>	62	Salomėja JASTRUMSKYTĖ
PERTEKLINIS AKTORIUS	68	Rimgailė RENEVYTĖ
„NAUJOSIOS OPEROS AKCIJOS“ DIENORAŠTIS	70	Rima JŪRAITĖ
PAKELEIVIO PAMĄSTYMAI	76	Jūratė TERLECKAITĖ
BALETO PRIMADONA	80	Livija GULBINAITĖ
ĮKVĖPK, IŠKVĖPK IR KLAUSK: KAS GI ČIA KVĖPUOJA?	84	Brigita BUBLYTĖ

Austė NAKIENĖ

(NE)PASKUTINĖS PAGONIŲ APEIGOS

BRONIŲ KUTAVIČIŲ PRISIMENANT

Muzikologės Austės NAKIENĖS straipsnis skirtas 90-osioms kompozitoriaus Broniaus KUTAVIČIAUS (1932–2021) gimimo metinėms. Jame apžvelgiami jo kūrybos bruožai, taip pat interpretuojamas vienas populiariausių kūrinių – oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“. Kompozitoriaus muzikoje dera archaika ir modernumas, lokalumas ir universalumas. Kadangi rašė futuristinės ideologijos laikais, kai lietuvių istorinė ir kultūrinė atmintis buvo trinama, jo kūriniuose nestokota nuorodų į praeitį. Nagrinėjamos oratorijos „pagoniškasis“ vyksmas primena vidurvasario šventę. Jos dalyse skamba žalumos, žydėjimo apdainavimai, šnabždami gyvatės užkalbėjimai, prašoma šimtamečio ažuolo globos. O pabaigoje pasigirsta vargonai, kurie gaudžia vis garsiau, kol naujasis krikščioniškasis sluoksnius nustelbia ikikrikščioniškąjį. Klausantis kūrinio pabaigos, kai kanoną giedantis choras vis labiau tilsta, mintyse iškyla „nutildytų balsų“ metafora. Ji primena daugybę sykių pasikartojusį kitaminčių nutildymą, disidentų pasitraukimą į pogrindį. Tačiau, kaip žinome iš istorijos, „nutildyti balsai“ dažnai ir vėl suskamba.

(NOT) THE LAST PAGAN RITES. THE WORKS OF BRONIUS KUTAVIČIUS

The article by the musicologist Austė NAKIENĖ celebrates the 90th anniversary of the birth of the composer Bronius KUTAVIČIUS. It reviews the key features that distinguish his work, and interprets one of his most popular works, the oratorio *Paskutinės pagonių apeigos* (The Last Pagan Rites). The composer's music combines archaism with modernity, and locality with universality. Since he wrote during the era of the ideology of futurism, when the historical and cultural memory of the Lithuanians was being erased, his works contain many references to the past. The 'pagan' event of the oratorio that is considered here is reminiscent of the midsummer festivity. Contained within it are songs of nature, blossoming, whispered incantations of a snake, and asking for the protection of a 100-year-old oak tree. And at the end, an organ is heard, playing louder and louder, until the new Christian influence dominates the pre-Christian one. At the end of the piece, when the choir singing the canon becomes more and more silent, the metaphor of 'silenced voices' comes to mind. It recalls the many instances of silencing opposition, dissidents going underground. However, as we know from history, 'silenced voices' often speak again.

Bronius Kutavičius (1932–2021) jau seniai pripažintas viena svarbiausių šiuolaikinės lietuvių muzikos figūrų, kompozitorius yra laikomas lietuviškojo minimalizmo pradininku. Tačiau galima tarti, kad jis ir ryškiausias lietuvių kompozitorius conceptualistas, visada siekęs stebinti klausytojus. Kutavičiaus pavardė siejama su dideliu, kone sukrečiančiu poveikiu, kurį Lietuvos kultūrinei visuomenei darė jo oratorijos, kameriniai ir simfoniniai kuriniai, operos. Jo sumanymai kildavo iš gamtos ir iš kultūros, jį įkvėpdavo anksčiau sukurti meno kūriniai, praeities epochų įvykiai, prieš šimtmečius gyvavę muzikos stiliai.

Kutavičiaus kūryba išeina iš grynosios muzikos ribų, apima labai platų kultūrinį kontekstą, atidengdama amžių glūdimoj skendinčius tautų istorijos ir priešistorės klodus. Kaip apie jo įgarsintą praeities pasaulį rašė Gražina Daunoravičienė – „Atidžiau pasišvalgius, it koks miražas jame ima ryškėti baltiškos gentys, braižosi kultūriniai išnykusios Prūsijos kontūrai, šnekasi jotvingiai, pro pirštus byrantis smėlis pusto kuršių kaimus, garbinamos gyvatės ir karūnuojamas Mindaugas“ (Daunoravičienė, 2008: 207). Tai kultūros sluoksniai, kurie mums beveik nepažinūs, tačiau Kutavičius bandė bent hipotetiškai juos atkurti.

Kompozitorius buvo prisiekęs lituanistas, skyręs kūrinių ne vienam Lietuvos istorijoje veikusiam asmeniui ar žymiam kultūros veikėjui. Kaip pastebėjo Viktorija Daujotytė, daugelio jo kūrinių sumanymai atėjo iš literatūros – kompozitorius rėmėsi pamatiniais lietuvių literatūros tekstais. Atkreipė dėmesį į jo paties pasakojimą apie knygyne nusipirktą seną nupigintą chrestomatiją, kurioje rado ir Liudviko Rėzos, ir Antano Strazdo, ir kitų eiles, paskatinusias parašyti ne vieną kūrinių¹. Tai buvo žaliu drobiniu viršeliu aptraukta „Lietuvių literatūros

chrestomatija“, išleista 1957-aisiais, „ilgai pardavinėta – šios brangios knygos mažai kam reikėjo. Vienas ypatingiausių lietuvių kompozitorių apie ją išsitarė: *atvėrė man akis, tuo maitinausi*“ (Daujotytė, 2008: 54). Jis tarsi muziejininkas surasdavo kokią nors savitą, paslaptinę kultūros vertybę (pvz., sename giesmyne užrašytą giesmę, senos moters padainuotą liaudies dainą) ir ją naujai interpretuodavo, aktualizavo.

Žymusis menininkas turėjo išsiskiriančią vaizduotę ir galėjo daug ką įgarsinti, tad lituanistiniai tekstai tapdavo jo muzikinių kūrinių preformomis. (Čia tiktų prisiminti filosofo Kristupo Saboliaus paaiškinimą, kad yra ne tik vaizduotė, gali būti ir „garsuotė“). Pasitelkdamas nepaprastai turtingą „garsuotę“, jis sugebėjo praeities tekstus transformuoti į muziką, nebylius istorijos tarpsnius paversti skambančia istorija. Savo kūriniams Kutavičius taikė senovinius, dabar jau retai girdimus garsus. Pagal Donelaičio poemą „Metai“ parašytame kūrinyje jis panaudojo dalgio pustymo ir žolės pjovimo garsus, skambančius iš įrašo. Tie garsai šiuolaikiniams žmonėms jau skamba tarsi praeities muzika, kaip ir dundėjimas, stuksėjimas ar dūzgimas, kurie seniau buvo girdimi kalant kalvėje arba audžiant staklėmis, verpiant rateliu. Oratorijoje „Magiškas sanskrito ratas“ panaudotas darbo įrankis – linų brauktuvus, iš jo neapibrėžto aukščio garsai išgaunami paties autoriaus sugalvotais būdais. Nebegirdimus garsus primena ir kūrinyje „Praeities laikrodžiai“, nes mechaninio laikrodžio tikėjimas ar valandų mušimas seniau buvo įprastas dalykas, tačiau dabarties laikrodžiai nebetiksi – jie begarsiai.

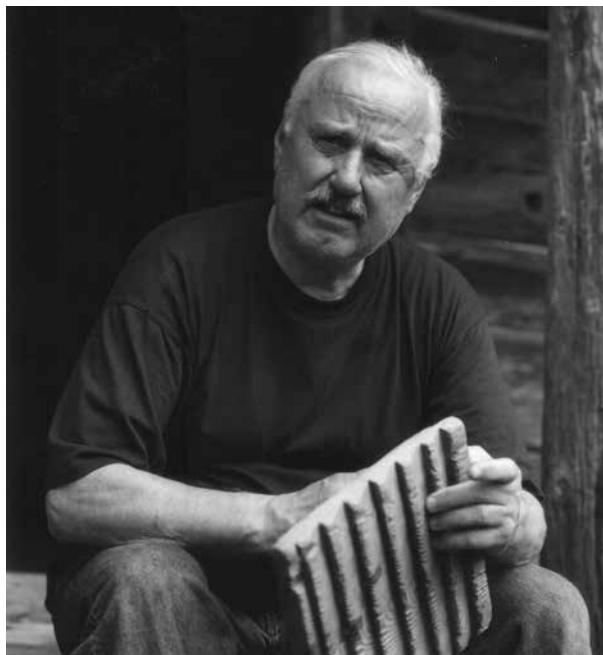
Kalbinamas muzikologų, kompozitorius yra ne kartą pasakojęs apie gimtajame Molainių kaime patirtus garsinius įspū-

džius. Vaikystėje jam didžiausią įspūdį paliko grojimas armonika: „būdavo, net seilės bėga beklausant, jau pats armonikos dumplių ištempimas veikdavo“ (Kutavičius, 1987: 142). Labai įspūdingas atrodė ir smuikavimas: „Atėjo iš gretimo kaimo toks muzikantas Lechavičius – grojo polkas. Tai mane taip sukrėtė, kad nutariau ir pats išmokti smuiku groti. Motina už miežių ar kviečių maišą nupirko man smuiką“ (Kutavičius, 1992: 57). Vaizduotę žadindavo ir įvairūs gamtos garsai: „Dažnai muzikinius garsus aš kaip tik ir įžvelgiu ten, kur kitiems – ne muzikiniai garsai. Ypač gamtoje, triukšmuose randu garsinių idėjų. <...> Pažiūrėkim į paukščius ar į medžių šakas, ar į vėją, kaip jis šiurena. Trekšt šakelė kokia – ir ritmas pasigirsta...“ (Kutavičius, 1992: 58) Tai tik keletas fragmentų, liudijančių kompozitoriaus pomėgį ieškoti neįprastų garsų ir gebėjimą išgirsti muziką visur: gamtoje ir buityje.

Kompozitorius yra sulaukęs priekaištų, kad jo kuriama muzika išvis ne muzika: ne griežimas styginiais, bet šiaip kažkoks girgždesys, ne dainavimas, bet veikiau šnabždėjimas ar šūkčiojimas. Tokį neakademišką jo kūrinių garsyną galima susieti su senąsias apeigas lydėjusiais beldimais ir šūksniais ir su folkloriniais garso išgavimo būdais, pvz., „muzikavimu“ sukančiomis girsas ir pusbalsiu niūniuojant kokią nors melodiją. Kaip nurodė etnomuzikologė Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, jo pasirinktų „naujų priemonių“ šaknys glūdi pradžių pradžioje – „pirminiuose muzikinio-kalbinio intonavimo pavyzdžiuose. Tad teisingas buvo Kutavičius teigdamas: „Daugelis man prikaišiojo „supernaujas priemones“, o man jos atrodė „supersenos“². Ši teiginį, matyt, reikėtų interpretuoti taip: kompozitorius, „pasirinkdamas“ savo oratorijoms tinkamą muzikinę kalbą, specialiai neieškojo modernių išraiškos priemonių, bet rėmėsi seniausiais (universaliais įvairioms tautoms) muzikos klodais, nejučia prasiskverbdamas į ten glūdinčias garso prasmes“ (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2008: 188).

Nuolat stebėdamas savo gyvenamojo laikotarpio kultūrinį kontekstą, dairydamsis, kas vyksta aplinkui, jis atkreipė dėmesį ir į septintajame dešimtmetyje kilusį folkloro judėjimą, ypač į sutartinę tradicijos atgaivinimą. Sovietmečiu šiai tradicijai buvo iškilusi grėsmė, kaimuose senųjų giedotojų beveik nebelikę, tad sutartinės būtų išnykusios, jei ne jaunieji folkloristai, taip pat ir kompozitoriai. Kutavičius buvo vienas tų, kurie ieškojo bendrumų, siejančių senovinę polifoniją ir šiuolaikinę muziką, jį domino disonansinis sutartinų skambėjimas, poliritmija, saviti kontrapunkto principai, muzikinės medžiagos sluoksninavimas, ne mažiau svarbūs buvo ir reminiscenciniai ryšiai su praeitimi, kuriuos to meto klausytojams kėlė sutartinės.

Įvade kamerinės muzikos kompaktinei plokštelei „Mažasis spektaklis“ esu rašiusi, kad kompozitorius Kutavičius buvo didžiausias lietuvių muzikos konceptualistas. Gal ne visi su tuo sutiktų, nes žymiausiu konceptualaus meno kūrėju laikomas Niujorke gyvenęs Jurgis Mačiūnas, „Fluxus“ judėjimo pradininkas, kurio kūriniai irgi buvo „ne muzika“. Jie nebuvo užrašyti natomis, menininkas tik parašė atlikėjams instrukcijas, ką reikėtų daryti, kaip atlikti kūrinių. (Vienas tokių kūrinių buvo sumanymas pakviesti žmones į koncertą, kurio nebus, tad atvykusiems teks sugalvoti, kaip praleisti laiką, gal susidraugauti, gal kažką veikti, gal grįžti namo. O tai ir buvo tas „ne meno“ kūrinys). Mačiūnas siūlė atmesti kultūros kodus ir įprastas meno suvokimo patirtis, kurti neįprastas situacijas, į viską žvelgti naujai. Kutavičiaus konceptualizmas visai kitoks:



Bronius Kutavičius. Arūno BALTĖNO nuotrauka.
Lietuvos muzikos informacijos centras

jis negriauna ir neklibina kultūros pagrindų, neverčia kitaip suvokti to, kas vyksta. Jo kūryba paprastai palieka klausytojams didelį įspūdį, apie kurį iškart net nesinori kalbėti, bet norisi paveiktiems išeiti iš salės ir išsinešti su savimi.

Apie Mačiūną jo bičiulis Jonas Mekas rašė: „Didelė Fluxus programos dalis susideda, išplaukia iš jo vaikystės prisiminimų, iš vaikų žaidimų. <...> Jo Fluxus meno darbai yra lygiai ignoruojami, atmetami Amerikos lietuvių ir sovietinės Lietuvos. Jiems jis toks kvailokas. <...> Jurgio indėlis į Vakarų meno išsivystymą yra lygiai svarbus kaip Čiurlionio! Bet mano broliai lietuviai sakys, kad aš irgi sukvailėjau, kai jie skaitys šituos žodžius“ (Mekas, 1998: 260). Šis palyginimas nėra išsigalvojimas, bet tiksliau būtų lyginti panašiu laiku, t. y. XX amžiaus antrojoje pusėje, gyvenusius menininkus ir jų inovacijas. Konceptualizmo apraiškų galima atrasti ne tik išeivijoje, bet ir šioje Atlanto pusėje.

Panašių minčių kaip Niujorko avangardininkai turėjo ir Vilniaus menininkai, kūrę keistas situacijas, gretinę nesuderinamus dalykus, pvz.: tarsi miesto centre įvykdytos akcijos aprašymą galime perskaityti Marcelijaus Martinaičio eilėraštį „Kukutis Katedros aikštėje susapnuoja Žuvėlių kaimą“. Tas kaimas su karvių išmintu taku, diendarzių šiluma, šimto metų kambaros vėsa atsiranda ten, kur jo neturėtų būti, suvirsta nusistovėjusi tvarka. Ir kitus Martinaičio eilėraščius iš ciklo „Kukučio baladės“ galima perskaityti kaip konceptualaus meno instrukcijas, pvz.:

*Neleisti,
kad Kukutis su pilnu šiaudų vežimu
įvažiuotų
pro atviras gastronomo duris,
kad Katedros aikštėje
susišauktų
alkanas savo kiaules!*



5

ATTACCA

Bronius KUTAVIČIUS. „Paskutinės pagonių apeigos“. Partitūros rankraštis. 1978. Lietuvos muzikos informacijos centras

Neleisti,
kad, užsimetęs ant pečių dalgi,
liptų trapu į lėktuvą
arba –
spalvotame televizoriuje
pasirodytų
basas
vištų baltam debesų!
<...>

Okupuotoje Lietuvoje kūrūsieji menininkai negalėjo atmesti tradicijos. Juos domino kronikose surašyti Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorijos puslapiai ir vėlesnė tautinio romantizmo istorija, tebebuvo jaučiamas ir glaudus ryšys su gimtosiomis vietomis, senelių ir tėvų namais. Blunkančius, trupančius istorijos puslapius neretai buvo bandoma rekonstruoti. O gal toks uždavinys – atgaivinti užmirštą paveldą ryšiomis asociacijomis, papildyti ankstesnes kultūrinės prasmės naujomis prasmėmis – buvo svarbesnis nei žaidimo taisyklių atmetimas, „menas – pokštas“?

Vieni konceptualių Broniaus Kutavičiaus kūrinių yra jo oratorijos, sukurtos skambėti netradicinėse erdvėse, kartais ir neakademiniams atlikėjams. Jų atlikimas – ir šiuolaikiškas muzikinis teatras, ir archajinis ritualinis vyksmas. Penkios oratorijos – tai penkios praeities kultūrinių vaizdinių rekonstrukcijos: pirmąsias gamtiškos jausenos atkūrimas „Pantestinėje oratorijoje“ (1970), senosios pasaulėjautos nykimo ir krikščionybės atėjimo pavaizdavimas „Paskutinėse pagonių apeigose“ (1978), išnykusios lietuvių genties atminimo įamžinimas oratorijoje „Iš jotvingių akmenų“ (1983), mitinių pasaulio sandaros simbolių atkūrimas oratorijoje „Pasaulio medis“ (1986) bei sugrįžimas prie ciklinio laiko tėkmės suvokimo oratorijoje „Magiškas sanskrito ratas“ (1990).

Oratorija „Iš jotvingių akmenų“ parašyta balsams ir liaudies instrumentams, tačiau tie instrumentai ne visai įprasti. Pirmojoje dalyje grojama įvairaus dydžio akmenimis bei archajiškais instrumentais: būgnais, lanku, švilpa, šiaudo birbyne. Joje bandoma atkurti muziką, galėjusią skambėti jotvingių genties ritualų metu. Jotvingiai kadaise gyveno dabartinės pietų Lietuvos ir pietryčių Lenkijos žemėse, jie buvo sunaikinti anksčiau nei jiems artimi prūsai, dar XIII amžiaus pabaigoje. Jie paliko labai mažai savo kalbos paminklų, seniausi jų kalbos fragmentai – anoniminiame XVI amžiaus rankraštyje „Sūdavių knygelėje“ įrašyti keli sakiniai³. Tiesa, pasvarstoma, kad jotvingiai ir sūdaviai gal ir nebuvo ta pati gentis. Tačiau šiuo atveju šaltinio duomenų patikimumas nėra labai svarbus, nes oratorijoje atkuriami hipotetiniai jotvingiai, ir įvyksta meninis susitikimas su jais. Klausydamiesi šios muzikos galime pasijusti tarsi keliauninkai, prieš daugybę metų atvykę į Lietuvos žemes ir stebintys mažai žinomą gentį, kalbančią savo kalba, nešiojančią keistus apdarus, švenčiančią savo šventes. Tai neįmanoma, bet galima įsivaizduoti, kad protėvių kaulai tebeguli po žeme ir akmenys, kuriuos jie buvo paėmę į rankas, teberandami laukuose. Taigi, tebėra išlikusi „žemės atmintis“.

Kaip rašo lenkų muzikologas Krzysztof Drobą – „Dvi kūrinių dalys yra tarsi dvi muzikinės atodangos. Pirmąją užpildo Jotvingijos vizija, o antrojoje nusidriekia lietuviška Dzūkija“. Pirmojoje dalyje tarsi prabyla žemės atmintis, pasigirsta akmenimis išgaunami garsai: „keliolika skirtingų ritmų mušami lauko akmenimis, juos palaipsniui perima „pirmykščiai“



Bronius KUTAVIČIUS. „Iš jotvingių akmenų“. Partitūros rankraštis. 1983. Lietuvos muzikos informacijos centras

instrumentai (lankas, švilpynė, šiaudinė birbynė, šeivelė, moliniai būgneliai), o vėliau – balsai, tais pačiais ritmais skanduojantys minėtus tris jotvingių sakinius“. Antrojoje dalyje skamba Dzūkijos muzikiniame dialektui artimi melodiniai motyvai, jie „išplėtojami ir faktūriškai sutirštinami, į žaidimą įsitraukiant smuikui ir skudučiams, armonikai ir paprastai fleitai, o vėliau instrumentinį sluoksnį užklojant dzūkų dainos „Pūtė vėjas ažuolą“ medžiaga“ (Droba, 2018: 67). Po garsios kulminacijos – medinių ragų pūtimo – lieka skambėti vienbalsė paties kompozitoriaus užrašyta daina. Kaip pastebi muzikologas, abi dalys paremtos panašiu principu – specifinių formulių kartojimu. „Vis dėlto tos dalys skirtingos, skirtingi ir kompozitoriaus sukurti pasauliai: jotvingių pasaulis, išbelstas ritmu, ir dzūkų pasaulis, išdainuotas. Kūrinių užbaigianti daina kelia klausimą apie šių dviejų pasaulių santykį: kartu tai klausimas apie kompozitoriaus pranešimo istoriografinę prasmę. Tad ar šie pasauliai papildo vienas kitą, ar priešpriešinami, o gal neutraliai koegzistuoja? Čia atsiveria įvairių interpretacijų laukas“ (Droba, 2018: 68). Kutavičiaus kūriniams būdingas daugi sluoksniškumas, juose kalbama apie iš anksčiau paveldėtas ir vėliau sukurtas vertybes. Galima suprasti, kad šiuo atveju tos vertybės dera: vienas kultūrinis sluoksnis užkloja kitą, gyvuoja jo vietoje.

Daugiau klausimų kelia oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978) sumanymas, finalas ir klausytojams skirtas pranešimas. Kaip rašo lenkų muzikologas, Kutavičiaus oratorių subjektas yra „gentinė, tautinė bendruomenė, gyvenanti, išgyvenanti savojoje žemėje kaip medis“, tačiau „išorinės įtakos naikina gentį, bendruomenę“. Tad ar ji išsilaikys, ar išnyks? „Kai gaudžia vargonai – barokiniai Vilniaus jėzuitų,



Kadras iš filmo pagal Sigito Gedos poemą ir Broniaus Kutavičiaus muziką „Strazdas žalias paukštis“. Režisierius – Jonas Vaitkus, dailininkė – Dalia Mataitienė. Lietuvos kino studija, 1990. Dalia Mataitienės archyvas

kai septintąjį kartą nuskambėjus įtvirtinamas jų triumfas – skamba kaip fatališka lemtis“ (Droba, 2018: 75). Oratorijos „Paskutinės pagonių apeigos“ pabaiga muzikologui atrodo tragiška, nes vienos vertybės naikina, užgožia kitas.

Šio kūrinio „pagoniškasis“ vyksmas primena ant kalno vykstančią Rasos šventę, vidurvasario iškilmes. Kūrinio pradžioje pasigirsta ragų signalai, kvietimas į šventę. Jo dalyse skamba žalumos, žydėjimo apdainavimai (tarsi polifoninės sutartinės), šnabzdami gyvatės užkalbėjimai, vėl giedama, prašoma šimtamčio ažuolo globos. O kūrinio pabaigoje ima gauti vargonai, kurie gaudžia vis garsiau, kol naujasis sluoksnius nustelbia senąjį. Kadangi visa kūrinio muzikinė medžiaga kompozitoriaus sukurta, skambanti krikščioniška giesmė irgi necituojama, ji klausytojams neatpažįstama. Vis dėlto ji primena giesmę „Gyvenimą tas turės pašlovintą“ iš Martyno Mažvydo giesmyno, tad oratorijos finalą galima susieti su lietuvių raštijos pradininko pamokymu: „Kaukus, Žemėpačius ir Laukosargus pameskit, / Visas velniuvas, deives apleiskit“, paskelbtu „Katekizme“ jau gerokai po Lietuvos krikšto. Žinoma, vis garsėjanti, įsitvirtinanti krikščioniška sluoksnį galima sieti ne tik su reformatorių, bet ir su jėzuitų veikla: kai kurių ūkininkų sodybose vis dar laikytų žalčių naikinimu, senųjų apeigų ir papročių draudimu.

Tolimą praeitį įgarsinusi oratorija sulaukė daugelio suvokėjų dėmesio. „Paskutinių pagonių apeigų“ paliekamą įspūdį komentavusio Dainiaus Razausko nuomone, jau vien kūrinio pavadinimas kelia liūdesį – juk apeigos „paskutinės“ (Razauskas, 2019). Jis kritikavo ir „pagonybės“ terminą aiškindamas: „Lietuvos valdovams nusprendus priimti valstybinį krikštą, į Lietuvą atėjo lenkiškoji krikščionybė, kuri teisulį krikščionį sutapatino su lenku, o lietuvių – su klaidatikiu pagoniu. <...> Visa, kas prieš tai buvo lietuviška, tapo pagoniška. Kalba irgi – iki pat XX amžiaus vidurio, o retsykais dar ir dabar tai *jėzyk pogański*. <...> Štai iš čia ir yra atėjęs požiūris į senąją lietuvių

dvasinę tradiciją kaip į kažkokią laukinę keistenybę“ (Razauskas, 2019). Bet, mitologo ir religijotyrininko įsitikinimu, senoji lietuvių religinė-dvasinė tradicija nebuvo jokia atsilikusių keistuolių „pagonybė“. Tad į lietuvių kultūrą neturėtume žiūrėti XIX amžiaus romantikų žvilgsniu, kaip į grimznančią praeitin, nykstančią, turėtume tvirčiau tikėti ją esant gyvybingą.

Tęsiant šiuos svarstymus, galima tarti, kad minėtos Kutavičiaus oratorijos pavadinimą galima suvokti ir kaip „(Ne) paskutines pagonių apeigas“, nes šios meninės apeigos jau buvo daugelį kartų atliktos ir dar ne kartą skambės ateityje. Autoriaus intencija sukurti tokį kūrinį reiškia ne norą užmiršti, nutildyti, bet norą priminti, pagarsinti, todėl du oratorijoje sugretinti kultūros ir muzikos sluoksniai turbūt nuolat išliks greta, taip ir neužgoš vienas kito. Jeigu šias apeigas laikysime (ne)paskutinėmis, tuomet paaiškės, kad Kutavičius mąsto panašiai kaip jo kartos poetas Sigitas Geda ar išeivijos poetas Kazys Bradūnas, sluoksniavę pirmąją gamtą, žemdirbystę ir pagaliau rašytinę kultūrą, pvz., eilėraštyje „Krikštasuolė“:

Pirmoji čia dygo žolė.

Augo giria.

Paskui atklydo laukai,

Atbėgo rugiai,

Ir stebuklas pavirto duona.

Buvo namai.

Stovėjo stalias.

Paskutiniai atėjo knyga ir kryžius

į krikštasuolės kertę.

<...>

Pagal šią sampratą naujos vertybės nepaneigia ankstesnių vertybių, kurios išlieka kartinės: taip laikui bėgant formuojasi brandi ir gyvybinga lietuvių kultūra, kurios stiprybė – daugiasluoksnis praeities palikimas.

Vytauto Landsbergio nuomone, pagonybės temą Kutavičiaus kūryboje „turime interpretuoti kaip ryšio su gamta ženklą, kaip mėginimą sąlygiškai atkurti, apčiuopti buvusią šios žemės vaikų pasaulėjautą – ji nėra, kaip galėtų paviršutiniškai atrodyti, koks nors keistuoliškas grimzdimas į seniai praėjusius laikus. Ne, XX a. pabaigoje, kai pasipūtęs ir nusigręžęs gamtos valdovas bei eksploatatorius susivokė bebaigias kirsti šaką, ant kurios pats sėdi, atsigręžimas į gamtą su pasiilgimo ir brolybės žodžiais nėra jokia archaika. Sąmoningai ar nesąmoningai menas signalizuoja, kas aktualu visiems ir dabar“ (Landsbergis, 2021: 39).

Muzikologės Jūratės Katinaitės tikinimu, ši oratorija turbūt labai populiari todėl, kad jos idėja tiek nacionalinė, skirta lietuvių publikai, tiek ir universali, jaudinanti įvairių tautų klausytojus⁴. Išties, klausantis jos pabaigos, kai kanoną „Tu ažuole, tu ažuole“ giedantis choras vis labiau tilsta, suvokėjų mintyse iškyla „nutildytų balsų“ metafora. Ji primena daugybę sykių pasikartojusį kitaminčių nutildymą, disidentų pasitraukimą į pogrindį, tačiau ne visiems laikams. Kaip žinome iš Lietuvos ir kitų šalių istorijos, tie „nutildyti balsai“ dažnai ir vėl suskamba, rezistencinės laisvės idėjos vėl atgimsta.

Oratorija „Magiškas sanskrito ratas“ atkreipia dėmesį, kad laikas gali būti suvokiamas ne vien kaip linijinis, bet ir kaip ciklinis. Tuomet „praeinantis laikas“ gali pasirodyti kaip „amžinasis sugrįžimas“. Kūrinys parašytas dvylikai dainininkų ir multiinstrumentalistų. Atliekamas senoviniais lietuvių liaudies instrumentais: kanklėmis, skudučiais, birbynėmis, skrabalais,

garsai išgaunami taip pat ir senoviniai darbo įrankiais bei „vaidiškais“ instrumentais: varpeliais, metalofonais, išilginėmis fleitomis. Devynių dalių kūrinys primena įvairių pasaulio kraštų ritualinės muzikos vėrinį. Kiekvienos dalies skambėjimas vis kitoks, jai panaudojami vis kiti instrumentai bei nevienodi dainavimo būdai: įprastas bei gerklinis dainavimas, šnabždesiai, šūkavimai. Devynių dalių kompozicija simbolizuoja magišką ratą, kurio sukimasis niekada nesibaigia. Simbolinė išraiška pasižymi ir oratorijos užrašymas, jos dalių partitūros yra rato, saulės, laiptuotos piramidės bei žvaigždės formos.

Broniaus Kutavičiaus vizijos, jo išvengtose praeities ir dabarties sąsajos nėra paprastai paaiškinamos. Kaip rašo Linas Paulauskis, jo muzika nepaprastai mįslinga: „Kompozitorius kaip šamanas puikiai žino, kaip užburti publiką ir įtraukti ją į savo apeigas. Jis tarsi architektas stato preciziškas konstrukcijas – partitūras, dažnai primenančias mandalas iš įvairių geometrinių figūrų: ratų, kvadratų, kryžių, žvaigždžių ir pan. Jo muzikos technika, regis, ne itin sudėtinga – dažniausiai pagrįsta kelių skirtingo ilgio darinių vienalaikiu kartojimu, nuolatinėmis mirguliuojančios faktūros rotacijomis. Šias konstrukcijas paprasta analizuoti, tačiau tai nėra niek nepraskleidžia paslaptinumo šydo. <...> Reikia peržengti laiko prarajas, kad tolimos praeities vaizdai kaip gyvi prabiltų į šiandienos klausytojus“. Muzikologas primena paties kompozitoriaus žodžius apie kūrybos paslaptinumą: „Kodėl burtininkas veikia? Jis praktiškai nieko nedaro, tik apsigaubia visas paslaptimi. O praeitis ir yra didžiausia paslaptis. Ir savo kūrinuose aš ieškau paslapties. Jei gu nėra paslapties – nėra ir muzikos“ (Paulauskis, 2008: 70).

2021 metų spalio 2 dieną, per kompozitoriaus laidotuves, Vilniaus Šv. Jonų bažnyčioje nuo įėjimo link altoriaus nusi tiesė baltas takas – ant grindų buvo išdėlioti lakštai, grafinės jo kūrinių partitūros. Tai buvo tarsi visas jo kūrybos kelias. O per mišias kunigas pamokslavo apie nežinomybę: kas mūsų laukia užbaigus žemišką kelionę, nė vienas nežinome, tačiau neturėtume bijoti, turėtume iškelti Dievo namus pasitikdami, laukdami amžinosios ramybės ir džiaugsmo.

Žmogus laikinas, o menas amžinas. Prisimindami kompozitorių Bronių Kutavičių, esame dėkingi, kad į lietuvių muzikos kultūrą, kuri atrodė esanti jauna, jis ėmė žiūrėti kaip į brandžią. Tik tai šimtmetį trunkančią jos istoriją nukėlė į tolyn į praeitį ir projektavo jos ateitį. Buvo geras istorikas (o istorikas, nupučiantis dulkes nuo praeities vertybių, yra beveik burtininkas). Jam lietuvių kultūra atrodė labai savita ir nepaprastai atspari, jis ragino tikėti – ateis laikas, kai ta kultūra bus tūkstantmetė.

Austė NAKIENĖ

LITERATŪRA

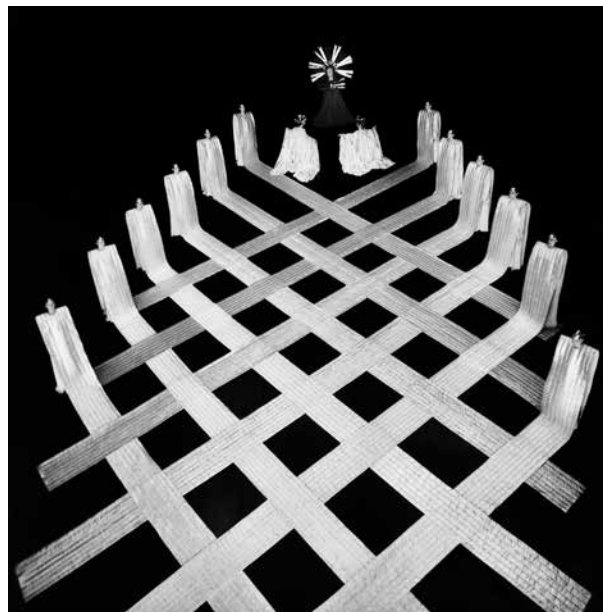
Daujotytė Viktorija, 2008. Broniaus Kutavičiaus pastovios preformos ir kintančios formos. Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas / Sudarytoja – Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, p. 50–56.

Daunoravičienė Gražina, 2008. Choralų bokštai istorinių vizijų skliautuose: modeliai ir metaforinis ženklavimas. Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas / Sudarytoja – Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. Vilnius: Versus aureus, p. 207–259.

Droba Krzysztof, 2018. Lietuvos mitas Broniaus Kutavičiaus oratorijose. Susitikimai su Lietuva. Straipsniai, pokalbiai, programos / Sudarė ir parengė Rūta Stanevičiūtė. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.

Gaidamavičiūtė Rūta, 2005. Kūrybinių stilių pėdsakais. Pokalbiai su muzikais. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Jasinskaitė-Jankauskienė Inga, 2001. Pagoniškasis avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai. Vilnius: Gervėle.



Kadras iš filmo pagal Sigito Gedos poemą ir Broniaus Kutavičiaus muziką „Strazdas žalias paukštis“. Režisierius – Jonas Vaitkus, dailininkė – Dalia Mataitienė. Lietuvos kino studija, 1990. Dalia Mataitienės archyvas

Kutavičius Bronius, 1972. Muzika – tai poezija. 10 klausimų kompozitoriui. Kalbėjosi Irena Mikšytė. – Kultūros barai, 1972, Nr. 8, p. 41–43.

Kutavičius Bronius, 1987. Tikiu įkvėpimu. Su kompozitoriumi Broniumi Kutavičiumi kalbasi muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė. – Pergalė, 1987, Nr. 12, p. 142–151.

Kutavičius Bronius, 1992. Esu prisirišęs prie to senojo medinio kaimo. Kompozitorius Bronius Kutavičius atsako į Rūtos Goštautienės klausimus. – Krantai, 1992, Nr. 7–9, p. 56–59.

Landsbergis Vytautas, 2021. Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Vytautas Landsbergis apie Bronių Kutavičių / Sudarytoja – Eglė Bertašienė. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija.

Mekas Jonas, 1998. Trys draugai. Jurgis Mačiūnas, Yoko Ono, John Lennon. Pokalbiai, laiška, užrašai. Parengė Jonas Mekas. – Vilnius: Baltos lankos.

Paulauskis Linas, 2008. „Jei gu nėra paslapties, nėra ir muzikos“. Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas / Sudarytoja – Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. – Vilnius: Versus aureus, p. 70–74.

Račiūnaitė-Vyčinienė Daiva, 2008. Apie liaudies muzikos kodus. Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas / Sudarytoja – Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. – Vilnius: Versus aureus, p. 175–206.

Razauskas Dainius, 2019. Dainius Razauskas: „Krikščionybė sukonstravo pagonybę kaip savo šešėlį, kaip tamsiąją savo pusę“. Kalbino muzikologė Sigita Ilgauskaitė. 2019 m. lapkričio 21 d., prieiga internete: <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2019/11/21/d-razauskas-krikscionybe-sukonstravo-pagonybe/>

¹ Kompozitorių kalbino Rūta Gaidamavičiūtė. Pokalbis skelbtas kn.: Gaidamavičiūtė 2005: 182.

² Kompozitoriaus teiginys cituojamas iš kn.: Jasinskaitė-Jankauskienė, 2001: 24.

³ Sūduvių knygelė paskelbta kn.: Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai, t. 2 / Sudarė Norbertas Vėlius. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 2001, p. 123–156. Šiame vokiečių kalba rašytame šaltinyje aprašomi senoviniai sūduvių (kitais vadinant jotvingiais) vestuvių, laidotuvių ir kiti papročiai, jų aprašymuose įterpti kreipiniai: „Ohow mey myle swente panike!“ (o mano miela šventa ugnele) ir „kayls naussen gingethe“ (geriau už tave, mano drauge).

⁴ Muzikologės komentaras pristatant oratoriją „Paskutinės pagonių apeigos“ per Broniaus Kutavičiaus 90-mečiui skirtą koncertą Vilniaus rotušėje.

Jadvyga BAJARŪNIENĖ

BROLYSTĖS SAITAI

JACOBAS IR WILHELMAS GRIMMAI

Jacobo GRIMMO (1785–1863) ir Wilhelmo GRIMMO (1786–1859), dažniausiai įvardijamų kaip broliai Grimm (die Brüder GRIMM) kūryba, pirmiausia rinkinys „Vaikų ir namų pasakos“ („Kinder- und Hausmärchen“) bei mokslo veikalai (ypač „Vokiečių žodynas“ – „Deutsches Wörterbuch“) išgarsino juos ne tik Vokietijoje, bet ir visame pasaulyje. Tai svarbus palikimas visoms kultūrinės visuomenės kartoms. Lietuvoje brolių Grimmų kūrybos, ypač pasakų, sklaida gana plati (palyginti gausūs vertimai), tačiau apie jų gyvenimą ir veiklą informacijos mažoka. Filologė, vokiečių literatūros žinovė Jadvyga BAJARŪNIENĖ plačiau supažindina su svarbiausiais šių iškilų asmenybių gyvenimo faktais, jų biografijų peripetijomis XIX a. politiniame, visuomeniniame ir kultūriniame kontekste.

BONDS OF BROTHERHOOD.
JACOB AND WILHELM GRIMM

The work of Jacob GRIMM (1785–1863) and Wilhelm GRIMM (1786–1859), usually referred to as the Brothers Grimm (die Brüder GRIMM), primarily the collection Kinder- und Hausmärchen and their academic work (especially a dictionary of German), made them famous not only in Germany but all over the world. It is an important legacy for all generations of cultivated society. Works by the Brothers Grimm, especially the fairy tales, are quite common in Lithuania (there are quite a lot of translations), but there is little information about their life and activities. The philologist and expert in German literature Jadvyga BAJARŪNIENĖ presents the most important facts in the lives of these outstanding personalities, and sets the vicissitudes of their lives in the political, social and cultural context of the 19th century.

Literatūros istorikai tvirtina, jog šiandien Grimmų pasakos išverstos į 170 kalbų. Kaselio miesto brolių Grimmų muziejaus duomenimis, knygų tiražas jau yra pasiekęs milijardinę ribą! UNESCO siūlymu Grimmų rinkinys „Vaikų ir namų pasakos“ įtrauktas į pasaulio dokumentikos paveldo sąrašą.

Nors lietuvių skaitytojui Jacobo ir Wilhelmo Grimmų vardai taip pat gerai žinomi, o jų surinktas pasakas skaičius ištisos kartos, išsamesnių žinių apie šių autorių bei mokslininkų gyvenimą Lietuvoje trūksta; informacija gana fragmentiška.

Straipsnyje apžvelgiamas šių iškilų XIX amžiaus vokiečių mokslo ir kultūros asmenybių gyvenimo kelias, pabrėžiami svarbūs biografijos momentai, taip pat atskleidžiamas istorinis politinis gyvenamosios epochos kontekstas.

Nors Wilhelmo ir Jacobo Grimmų vardai tradiciškai minimi kartu ir tą bendrumo įspūdį sustvirtina dažnai spausdinamas jų brolio dailininko Ludwigo Emilio Grimmo 1843 metais nutapytas dvigubas portretas, tačiau kiekvienas jų pasižymėjo skirtingais charakteriais, todėl norima paryškinti individualius abiejų brolių bruožus.

Grimmų gimtasis miestas – Hanau (Heseno žemė), kurioje plati Grimmų giminė buvo įsikūrusi jau nuo XVI amžiaus. Giminėje taip pat buvo teologų, Reformatų bažnyčios dvasininkų, šeimoje buvo laikomasi protestantiško tikėjimo tradicijų, protestantiškos vertybės ir darbo etikos principai formavo taip pat Jacobo bei Wilhelmo pasaulėjautą. Tėvas Philipas Wilhelmas Grimmas (1751–1796) buvo tarnautojas, juristas, motina – Dorothea, mergautinė pavardė Zimmer. Trylika metų trukusioje santuokoje gimė 9 vaikai, 3 mirė kūdikystėje, išgyveno Jacobas (g. 1785), Wilhelmas (g. 1786), Carlas, Ferdinandas, Ludwigas Emilis ir vienintelė dukra Charlotte. Abu vyresniusius, Jacobą ir Wilhelmą, nuo pat ankstyvų dienų siejo itin glaudus brolystės ryšys. Jau jaunystėje jie tvirtai apsisprendė niekada nesiskirti, gyventi ir kurti kartu. Daugelį savo knygų publikavo bendru autoriumi kaip Broliai Grimm.

Tvarkingoje aprūpintoje šeimoje vaikai praleido laimingą vaikystę. Savo autobiografiniuose memuaruose Jacobas ir Wilhelmas aprašo idilišką šeimos atmosferą, nuostabias šventes, harmoningą aplinką².

1791 metais tėvui gavus kitas pareigas, šeima iš Hanau persikėlė į nedidelį miestelį Štainau an der Štrase (Stein au an der Strasse) rytinėje Heseno žemės dalyje. Iš pradžių gyvenimas ir čia slinko be rūpesčių, tačiau 1796 metais mirus tėvui padėtis pablogėjo. Motina su vaikais turėjo išsikraustyti iš erdvaus tarnybinio namo ir persikelti mažą ankštą būstą, o vienintelis šeimos pragyvenimo šaltinis buvo kukli našlės pensija, kurios nepakako gabius, žingeidžius vaikus leisti į

mokslius. Jacobui ir Wilhelmui teko rūpintis šeimos gerove. Jie atsakingai prisiėmė šias pareigas, sunkumai brolių nepalaužė, ugdė jautrumą ir užgrūdino jų charakterį, tačiau kartu suformavo tam tikrą tuomet vienuolikmečio Jacobo atšiaurumą, ir gal dėl to jis visą gyvenimą liko atsiskyręs ir vienišas. Sudėtingoje šeimos situacijoje pagelbėjo motinos sesuo Henrietta Zimmer, Kaselio rūmų dama. 1788 metais Jacobas ir Wilhelmas išvyksta į Kaselį ir pradeda mokytis miesto gimnazijoje – Fridericianum licėjuje. Jaunuoliai dėjo daug pastangų atkakliai žengti kartu su licėjaus mokymo programa, sėkmingai įveikdami net didžiausias užduotis jie užbaigė mokslius. 1802-aisiais Jacobas pateikia prašymą teisės studijoms Marburgo universitete. Kitais metais jo pėdomis pasekė Wilhelmas. Tokį pasirinkimą lėmė jų abiejų tėvų jau anksčiau pareikštas noras matyti sūnus juristais³.

Teisės studijos Marburge broliams buvo neįdomios, jie tiesiog nuobodžiavo, ironiškai vertino dėstytojus ir jų darbo metodus, jų netenkino dėstytojų lygis. Laimė, tarp jų buvo viena išimtis – jaunas profesorius, žymus to meto teisės teoretikas, romėnų teisės žinovas, Friedrichas Carlas von Savigny, skatinęs kritišką-istorinį požiūrį, mokęs plačiai ir laisvai mąstyti. Savigny įsidėmėjo guvaus proto, žingeidžius studentus brolius, vertino jų mokslinį polėkį ir idealizmą. Dėstytojas supažindino studentus su klasikine ir naujausia vokiečių literatūra, leido jiems naudotis turtinga asmenine savo biblioteka.

Marburgas tapo lemtinga brolių Grimmų gyvenimo stotimi. Įkvepianti buvo ne tik paties Savigny asmenybė – svarbios buvo ir čia užmegztos pažintys. Savigny brolius supažindino su savo draugais, jaonais rašytojais romantikais, Achimu von Arnimu ir Clemensu Brentanu, pastarojo sesuo Kunigunde buvo Savigny žmona. Achimas ir Clemensas atstovavo romantizmo judėjimui, vadinamajai tautiškos krypties Heidelbergo mokyklai, išleido senosios vokiečių poezijos rinkinį „Stebuklingas berniuko ragas“, akcentavo tautosakos ir vokiškųjų viduramžių poezijos svarbą, skatino brolius Grimmus rinkti liaudies kūrybą.

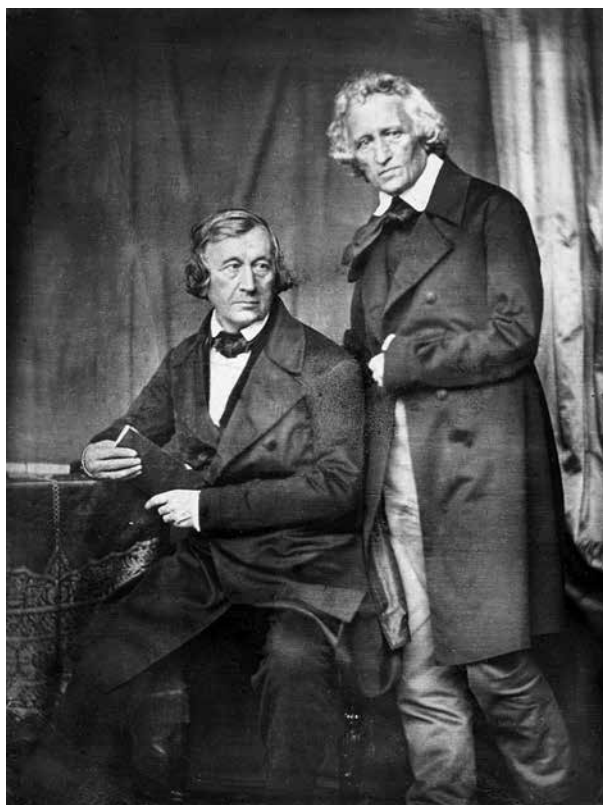
1805 metais Savigny pasiūlė Jacobui kartu vykti į Paryžių, padėti jam rinkti mokslinę medžiagą savo naujai rašomai teisės istorijos studijai. Išvykus Jacobui, Wilhelmas jautėsi giliai nelaimingas, laiške broliui jis rašė: „kai tu išvažiavai, maniau, kad plyš man širdis“⁴. Į išsiskyrimą Jacobas reagavo panašiai: „mielas Wilhelmai, mes daugiau niekada niekada nesiskirsime“⁵.

Paryžiuje Jacobas mėgavosi Europos didmiesčio kultūra, dažnai lankė meno galerijas, teatrus. Jis taip pat nepailstamai dirbo bibliotekose; susipažinęs su archyvinio darbo ypatumais, ieškojo ne tik Savigny reikalingų šaltinių, bet ir jį patį dominančių viduramžių literatūros tekstų. Atradęs vertingų XIII amžiaus lotyniškų rankraščių, epų (pvz., Apie lapiną Reineke) fragmentų, juos nurašė ranka.

Jacobas savo laiškuose Wilhelmui skundžiasi pinigų stoka, brangių pragyvenimų Paryžiuje.

1805 metų rugsėjį Jacobas grįžta iš Paryžiaus.

Motina, suprasdama kritinę sūnaus padėtį – Jacobas (kitaip negu Wilhelmas, 1806 išlaikęs valstybinius egzaminus) nebuvo baigęs studijų, neturėjo nei darbo, nei pinigų, todėl motina pakvietė jį į Kaselį, kur per tą laiką buvo įsikūrusi ir



Hermann Bliow (1804–1850).

Wilhelm ir Jacob Grimm. 1847. Dagerotipas. www.wikipedia.org

gyveno kartu su kitais vaikais. 1805 m. vasario 24 d. laiške jį Jokūbui rašo paskerdusi kiaulė ir kviečia skanių vaišių⁶.

Šiame ir kituose panašiu metu rašytuose laiškuose jaučiamas motinos rūpestis dėl vaikų ateities ir skausmingas troškimas suburti šeimos narius po vienu stogu, dalintis su jais kasdieniais vargais ir džiaugsmiais.

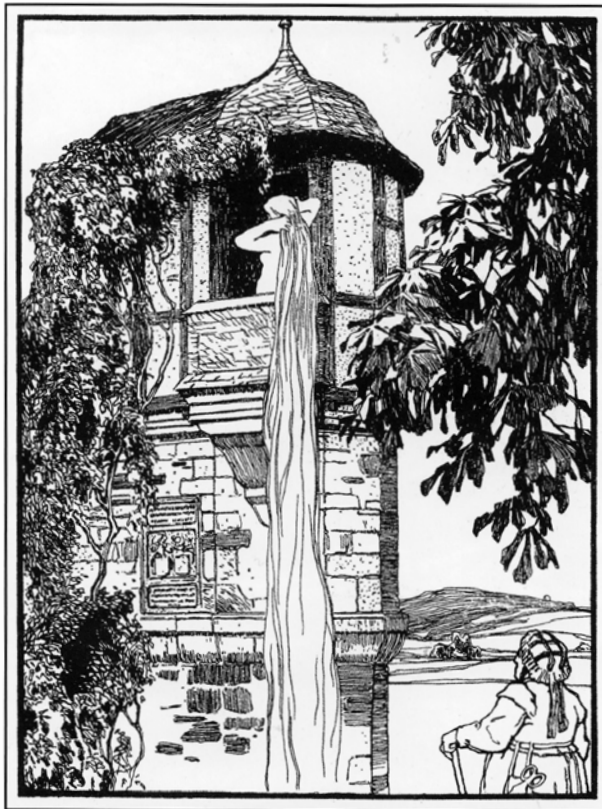
Šis Grimmų šeimos, kaip ir kitų Heseno krašto žmonių gyvenimo laikotarpis, paženklintas Napoleono armijos okupaciniais veiksmais.

1806 metais Napoleono kariniai daliniai užėmė Heseno, ir tai iš esmės pakeitė šios praeityje savarakiškos, klestinčios Vokietijos žemės geografinį ir politinį statusą. Heseno vardas dingo iš žemėlapių, o sritis buvo inkorporuota į dirbtinai sukurta Vestfalijos karalystę, valdomą Napoleono brolio Jérôme'o Bonaparte'o, kuris savo rezidencija pasirinko Kaselio miestą.

Grimmų namuose buvo apgyvendinti prancūzų armijos kareiviai. Jacobas savo autobiografijoje vaizduoja svetimos jėgos įsiviešpatavimą gimtajame mieste. Pirmykštis miesto vaizdas visiškai pasikeitė: gatvėje matei svetimus žmones, papročius, girdėjai svetimą garsiakalbę⁷.

Kadangi Jacobas mokėjo prancūziškai, jį paskyrė dirbti armijos komisijoje, koordinuojančioje karinių padalinių maitinimą, o 1807 metais Jacobas gavo tarnybą Karo kolegijoje.

Grimmų šeimoje nestigo rūpesčių: Wilhelmas, jau nuo pat jaunystės būdamas nekokios sveikatos, šiuo metu sunkiai suserga.



Otto UBBELOHDE. Iliustracija pasakai „Katilėlis“ („Rapunzel“). 1909. Iš knygos: *Mythen & Legenden – Die fantastische Welt der Brüder Grimm – Entlang der Deutschen Märchenstraße.* – Stürtz Verlag, 2014

1807 metais Jacobas meta monotonišką, menkai apmokamą tarnybą ir Karo kolegijoje, kurioje madingą Paryžiaus aprangą turėjo iškeisti į uniformą ir pudruotą peruką, nes norėjo kuo daugiau laiko skirti literatūrai.

Po šių nesėkmių Jacobo gyvenime ateina dvasinis pakilimas. Jau minėti poetai Achimas von Arnimas ir Klemensas Brentano ketino parengti knygos „Stebuklingas berniuko ragas“ tęsinį. Norėdami į šį darbą įtraukti daugiau žmonių, jie paskelbė viešą raginimą rinkti tautosaką, tačiau norinčių buvo nedaug. Todėl Brentano parašė savo svainiui Savigny, klausdamas, ar jis Kaselyje neturįs pažįstamo, kuris bibliotekoje pasidairytų „kokių nors senų dainelių“ ir jas nukopijuotų. Savigny pagalvojo apie Jacobą, kuris susižavėjęs šia idėja pradėjo paieškas ir taip pat įkalbėjo Wilhelma prisidėti prie šio darbo. Pirmąjį XIX amžiaus dešimtmetį tęsėsi bendradarbiavimas su „Stebuklingo berniuko rago“ leidėjais.

1808 metais miršta motina Dorothea Grimm. Vaikams tai buvo ne tik dvasinis skausmas, – motinos mirtis lėmė šeimos padėties pablogėjimą, nes ji neteko pensijos, o Wilhelmas dėl savo menkos sveikatos negalėjo rasti darbo.

Jacobas pradėjo ieškoti darbo bibliotekoje ir nuo 1807 metų birželio paskiriamas asmeniniu karaliaus Jérôme'o bibliotekininku. Šia darbo vieta ir taip pat maloniu karaliaus elgesiu Jacobas liko patenkintas. Jacobo solidus atlyginimas šeimai buvo didelė paspartis. Wilhelmui atsivėrė galimybė gydytis Vokietijos sanatorijose; Jacobas rėmė Wilhelma finansiškai.

Per tą laiką Grimmai iš rašytinių bibliotekose rastų šaltinių, taip pat iš žmonių pasakojimų buvo surinkę nemažai vertingos tautosakinės medžiagos.

Kai Brentano 1827 metais atvyko į Kaselį, susitiko su Grimmais, ir, kaip jis rašė laiške Achimui von Arnimui, maloniai nustebo išvydęs tokius du malonius, rimtus, tarsi iš vokiečių senovės nužengusius draugus. Jie buvo, anot Brentano, tokie kuklūs ir dievobaimingi, nors sukaupė didžiulį literatūros lobį, ir šie rezultatai juo labiau stebino, kadangi broliai, neturėdami pinigų knygoms ar kitiems vertingiems dokumentams, tekstus nurašinėjo ranka⁸.

1830 metais Grimmai persikėlė gyventi į Getingeną (Göttingen). Čia jie dirbo miesto bibliotekoje ir skaitė paskaitas universitete. Darbas bibliotekoje jų netenkino, čia jie nerado tinkamos terpės mokslinėms idėjoms realizuoti, tačiau bibliotekininkystės srityje pasižymėjo aukštu profesionalumu ir sumaniai tvarkė mokslinės literatūros fondus, sukūrė patogias sąlygas bibliotekos lankytojų moksliniam darbui.

Skaityti paskaitas universitete abiem reiškė nemažą išbandymą. Jacobas, labiau už viską mėgęs ramybę ir vienatvę, pilnoje studentų auditorijoje jautėsi nejaukiai, be to nepasižymėjo oratoriniais gabumais, nepritraukdavo studentų dėmesio. O Wilhelmas, priešingai, pasirodė esąs talentingas kalbėtojas, mokėjęs gyvai ir aiškiai atskleisti dėstomą temą. Tiesa, vėliau paliudyta, kad Jacobo paskaitos ir akademinis darbas vyko sėkmingai, jo erudicija ir platus interesai studentams darė teigiamą įspūdį, jis turėjo pasekėjų⁹.

Getingene broliai Grimmai atsidūrė, gal ir patys to nesitikėdami, politinės įtampos epicentre. Georgui Ernstui Augustui I tapus naujuoju Hanoverio karaliumi, buvo panaikinta gana liberali ir nuo seno 1833 metais priimta žemės konstitucija. Karaliaus reikalavimu universiteto tarnautojai privalėjo prisiekti naujai konstitucijai, tačiau septyni žymūs profesoriai (vadinamasis „Getingeno septynetas“ (*Göttinger Sieben*)), tarp jų ir broliai Grimmai, atsisakė duoti priesaiką, ir už tai buvo pašalinti iš universiteto, o Jacobas turėjo dar ir emigruoti iš Hanoverio karalystės – jis išvyko pas brolį Liudviką Emilį į Kaselį, kur toliau tęsė savo mokslinius tyrinėjimus.

Šis įvykis sukėlė platų atgarsį Vokietijoje, protestų banga nuvilnijo per visą šalį, steigėsi solidarumo komitetai, buvo renkamos piniginės lėšos. Protestavo ir Getingeno miesto studentai. Palaikyti profesoriams reikėjo pilietinės ir žmoniškos drąsos, kurią parodė daugelis Vokietijos žmonių, tarp jų ir žymi rašytoja romantikė Bettina Brentano-von Arnim. Ir nors Grimmai išgarsėjo, jie išliko kuklūs ir santūrūs, nesijautė esą didvyriais.

Tvirta ir nuosekli Jacobo ir Wilhelmo pilietinė laikysena, taip pat novatoriška mokslinė jų veikla išgarsino jų vardą toli už Heseno žemės ribų. Po dramatiškų išgyvenimų Getingene jų gyvenime ateina prašviesėjimas: 1838 metais broliai gauna garbingą užsakymą sudaryti fundamentalų vokiečių kalbos žodyną (*Das Deutsche Wörterbuch*). 1840 metais į Prūsijos sostą įžengus Frydrichui Wilhelmui IV, dideliu Grimmų gerbėjui, broliai pakviečiami atvykti į Berlyną, jiems skiriamas solidus 3 000 talerių atlyginimas, patogus butas prabangiam Tiergarteno rajone. Žymiesiems mokslininkams surengtas deramas priėmimas, pagaliau jie pelnytai galėjo skinti

šlovės laurus. Autoriai buvo skatinami, jiems buvo suteiktos geros gyvenimo ir darbo sąlygos. Jie tapo Mokslo akademijos nariais. Žodyno idėjai suteikta ne tik mokslinė (Grimmai suprato naujo žodyno būtinybę, nes esami žodynai buvo pasenę, neatitiko naujausių leksikografijos reikalavimų), o ir politinės-istorinės reikšmės: kancleris Otto von Bismarckas manė, kad toks veikalas turėtų sustiprinti vokiečių tautos vienybės jausmą. Šis žodynas apvainikavo brolių Grimmų gyvenimą ir veiklą (I tomas pasirodė 1854, o 1860 buvo išleistas II tomas), taip pat buvo svarbiausiu XIX amžiaus kalbos mokslo leidiniu. Aiškindami atskirų žodžių kilmę ir vartojimą, autoriai pasitelkė gausybę žodžių bei citatų nuo viduramžių epų, Martino Lutherio raštų iki Goethe's kūrybos. Autoriai ištyrė šimtus ir tūkstančius vokiečių kalbos žodžių pavyzdžių, aiškindami vokiškų žodžių kilmę, jie dažnai naudojo ir lietuvių kalbos pavyzdžiais bei leksika (žr. Philipp KRAUT. Jacob Grimm und die litauische Sprache – Studien und Korespondenzen / Archivum Lithuanicum 17, 2015). Iš pradžių planuota maždaug per vienerius metus išleisti septynis tomus. Į pagalbą autoriai pakvietė 80 bendradarbių, įtraukė taip pat savo pažįstamus ir draugus, siuntusius jiems aktualią medžiagą. Pavyzdžiai buvo užrašomi kortelėse, kurių Grimmų namuose, intensyviai vykstant darbui, susikaupė tūkstančiai, kilo chaosas. Suprantama, kad tokio masto darbui reikėjo ne tik tikėjimo jo prasmingumu, kantrybės, bet ir tvirtos sveikatos, o Wilhelmo ir Jacobo sveikata sutrikdavo, deja, neretai, atsiliepė sunkios gyvenimo sąlygos praeityje, varginantis darbas knygų saugyklose, archyvų rūsiuose, taip pat ilgos kelionės prastais keliais, dažnai – vėjo perpučiamoje karietoje. Ilgainiui žodyno sudarymas broliams tapo nelenkva našta. Jacobas dar spėjo aprašyti raidę F ir išnagrinėti daiktavardį *Frucht* – vaisius. Šį dramatišką Grimmų gyvenimo tarpsnį pavaizdavęs rašytojas Günteris Grassas biografijoje knygoje „Grimmų žodžiai. Prisipažinimas meilėje“ išvelgia čia reikšmingą simboliką – žodynas buvo ištis tarsi ilgai brendęs vaisius¹⁰. Mirtis nutraukė šį unikalų leksikografinį projektą (Wilhelmas mirė 1859, Jacobas – 1863 metais). Kad žodynas būtų užbaigtas, o tai įvyko 1961 metais, prireikė atkaklaus ištisus dešimtmečius trukusio kelių germanistų kartų intensyvaus darbo. Šiuo metu Grimmų žodyną sudaro 33 tomai, yra parengtos skaitmeninės versijos.

Jacobo ir Wilhelmo Grimmų vardai įamžinti ne tik ant knygų viršelių. Į simbolinį reikšmingiausių Vokietijos asmenybių šimtuko sąrašą įėjusių brolių Grimmų atminimas puoselėjamas įvairiais būdais (neretai, deja, ir komerciniais tikslais): jų portretai buvo atspausdinti ant didelės vertės pinigų banknotų, jų vardais pavadintos mokslo institucijos, gatvės, mokyklos, jiems pastatyti paminklai.

Berlyne prie Humboldtų universiteto veikia brolių Grimmų centras, kuriame sukaupta gausi grožinė ir mokslinė literatūra, taip pat saugoma jų asmeninė biblioteka. 1975 metais buvo atidarytas Vokietijos Pasakų kelias (*Deutsche Märchen Straße*)¹¹, jungiantis gimtąjį Grimmų miestą Hanau su Brėmenu – miestu, minimu vienos garsios pasakos pavadinime. Kelias veda per vietas, kuriose vyko pasakų veiksmas, o skulptūros vaizduoja populiarių pasakų motyvus.

Hanau miesto amfiteatre vasaros sezono laikotarpiu kasmet vyksta festivaliai, skirti konkrečiam pasakui.



Ludwig RICHTER. Ilustracija pasakai „Snieguolė“ („Schneewittchen“). Iš knygos: *Mythen & Legenden – Die fantastische Welt der Brüder Grimm – Entlang der Deutschen Märchenstraße*. – Stürtz Verlag, 2014

Grimmų pėdsakas ryškus plačiame kultūros lauke: muzikoje, filmografijoje, literatūroje, teatre.

Jacobo ir Wilhelmo politiniai ir moraliniai idealai – laisvė, teisingumas, patriotizmas, meilė savo kraštui, jo kalbai ir istorijai – neprarado svarbos iki mūsų dienų.

Jadvyga BAJARŪNIENĖ

¹ Die fantastische Welt der Brüder Grimm. Text und Fotografien von Gerald Axelrod – Stürtz: Würzburg, 2014 (10).

² Die Brüder Grimm – Ihr Leben und Werk in Selbstzeugnissen, Briefen und Aufzeichnungen – Ebenhausen Bei München, 1952 (p. 13–14, 16). Herausgegeben von Hermann GERSTNER.

³ Die Brüder Grimm – Ihr Leben und Werk in Selbstzeugnissen, Briefen und Aufzeichnungen – Ebenhausen Bei München, 1952 (p. 26). Herausgegeben von Hermann GERSTNER.

⁴ Die Brüder Grimm – Ihr Leben und Werk in Selbstzeugnissen, Briefen und Aufzeichnungen – Ebenhausen Bei München, 1952 (p. 32). Herausgegeben von Hermann GERSTNER.

⁵ Ten pat, p. 34.

⁶ Ten pat, p. 35.

⁷ Ten pat, p. 38.

⁸ Ten pat, p. 43.

⁹ Ten pat, p. 180–181.

¹⁰ G. GRASS. Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung. Göttingen: Steidl, 2010, p. 213.

¹¹ Eberhard Michael IBA. Deutsche Märchenstraße. Hameln: CW Niemeyer, 2011.

Ramutė SKUČAITĖ**NAUJI EILĖRAŠČIAI****DAUGIAU**

*Aš turbūt jau viską pasakiau.
Tuščia tuštumoj ir dar daugiau.
Tuštuma vėl ruošiasi tuštėti!
Ar tikėt?
Bet tenka patikėti –
Akyse jau ima tirpti dienos,
Slepiasi dirvoj rugių ražienos,
Kardu nukapotos – ne dalgiu.
Tai daugiau nei tuštuma tikiu.*

BENDRATYS

*Išeiti. Nematyti. Neištiesti.
Nelaukti. Nesutikti. Nepaliesiti.

Neverkti. Netikėti. Negalėti.
Nešaukti. Nesiglausti. Nemylėti –
Taip žiūri akys į kitas akis.
...Ar pasakys? –
Tikrai nepasakys.*

1944 (DAR SENIAU)

*Dar dvelkė vasara išvargintais arkliais
Ir kas savaitę aikštėj virė turgūs.
Atrodė – niekas niekam neatleis,
Ir ginčai buvo dideli ir sunkūs.

Ir niekas nežinojo, kas bus dar,
Ir nuoskaudos, ir nuomonės didėjo,
Ir niekas nesuprato, kad artėja
Toks mažas čia ir didelis dabar.*

*Bet buvo daug vardinių už stalų
Ir daug šnekų, kokias visi supranta.
O tarp tikrų teisybių ir melų
Skambėjo gražios dainos apie gamtą.*

LAISVĖ

*Nėra paklydėlės dukters – yra sūnus.
Ir nupenėtas veršis skirtas sūnui.
Jo sugrįžimas lauktas, bet sunkus:
Atėjęs ir per sielas, ir per kūnus.*

*Jei šitaip eita – brista ir krauju.
Ir sugrįžimas – išėjimui lygus.
Klajonių ritmą ir kažką iš jų
Dar groja nežinioj nutrūkę stygos.*

*Išnykę žuvys plaukioja sniege,
Iš po vandens strazdai numirę gieda.
Nušvinta laisvė nebūtim staigia,
Nei kas kam rūpi, nei svarbu, nei gėda.*

ROMANSAS

*Kažko balandis išsigandęs
Sparnus pakėlė. Ruošias skristi.
Ir ima atvirukas kristi
Į nesančių laiškų dėžutę.
O atvirukas su paukščiu
(tikriausiai ten toks pat balandis)
Sparnus pakėlęs, išsigandęs,
Kad neišlaikė paslapčių,
Nors joms seniai jau metas žūti –
Kai nesanti laiškų dėžutė
Iš savo laiko pakraščiu
Vos ėmus atvirukui kristi,
Pasakė: visa tai – kvailystė.*

ŠIAIP

*Įdienojo. Išryškėjo spalvos.
Viskas vėl atrodo kaip anksčiau.
Aš pati – be niekieno pagalbos –
Mažą trikampėlį išlanksčiau.*

*Visa tai, kas būta – jau juokinga.
Ir seniai seniai neįdomu.
Gal tik naiviai mokinukei tinka
Nešt, kas buvo slėpta, iš namų.*

*... Trikampėlis – niekas. Tik žaidimai
Tie nukaršę žodžiai, adresai.
Užmarštį, o gal prisiminimą,
Kartais šiaip imi ir užrašai.*

BIRŽŲ PILIES KIEMO PUOŠMENA

LANKYTOJUS PASITINKANTI BUKŲ KOMPOZICIJA

Biržų tvirtovėje kunigaikščių Radvilų laikais negalėjo būti medžių, nes jie būtų trukdę pagrindinei – gynybinei – pilies funkcijai.

Šiandien šis vienas svarbiausių Biržuose turistų lankomų objektų neįsivaizduojamas be pavėsį teikiančių medžių, sodintų bandant Didžiojo Šiaurės karo metų apgriautą tvirtovę paversti rekreacine vieta. Iš visų prieškariu sodinto parko želdinių išsiskiria daugiakamienių bukų kompozicija, pasitinkanti kiekvieną, vos įėjusį į pilies kiemą, ir rimtai konkuruojanti dėl dėmesio tiek su pagrindiniais statiniais, tiek su gynybiniais bastioninės tvirtovės įrengimais. Bukų želdyną pristato Biržų krašto muziejaus „Sėla“ direktoriaus pavaduotoja Edita LANSBERGIENĖ.

*Lengvi drugeliai –
bukas sėklas pabėrė –
baugu suminti...*

Atvykstančiųjų į Biržų tvirtovę dėmesį pirmiausia, be abejo, patraukia gynybinių įrenginių sistema: pylimai, bastionai, gynybinis griovys (fosa), atkurtas tiltas. Kai kurie garšiai ima abejoti, ar tai tikra pilis, nes neturinti aukštų bokštų, kitiems kyla klausimų dėl vandens gynybiniame griovyje ar tilto pakėlimo principo. O esama ir lankytojų, kurių akis pirmiausia užkliūna už augmenijos – ant pylimų ir pilies kieme augančių medžių, kurie, atstatant pilies rūmų, arsenalo pastatus ar bandant apsaugoti autentiškas senųjų statinių liekanas, buvo gerokai praretinti. Likusieji ir šiandien kelia nemažai diskusijų, nes karo istorijos specialistams atrodo, kad medžių čia visai neturėtų būti, bet gamtą mylintiems biržiečiams ar miesto svečiams vasarą teikiantys pavėsį, o pavasarį ir rudenį keičiantys spalvą lapuočiai ir ištisus metus puošnūs spygliuo-

ADORNING THE COURT OF BIRŽAI CASTLE.

A COMPOSITION OF BEECHES GREETING VISITORS

There were no trees at the Biržai fortress during the time of the Radvilas, because they would have interfered with the main function of the castle, namely, defence. Today, one of the most visited objects in Biržai is unimaginable without trees providing shade, planted to turn the fortress that was battered during the Great Northern War into a recreational site. Among all the greenery of the antebellum garden, a composition of multi-stemmed beeches stands out, welcoming everyone as soon as they enter the castle's courtyard, and competing for attention both with the main buildings and the defensive installations of the bastion fortress.

The beeches are described by Edita LANSBERGIENĖ, a deputy director at the Sėla Biržai Regional Museum.

čiai atrodo tikra komplekso puošmena. Tad kiekvienas net ir vėtrų paguldytas medis sukelia gana aštrią visuomenės reakciją. Juolab kad tarpukariu, kai mintis atkurti 1704 metais švedų sugriautus Biržų pilies statinius buvo per drąši, šioje istoriškai svarbioje Biržams vietoje buvo kuriamas parkas, sodinami medžiai įvairiomis, valstybei svarbiomis, progomis, kai kurie net turėjo savo vardus (pvz., Vilniaus ąžuolas). Parko kūrimo iniciatorė buvo Lietuvai pagražinti draugija, tačiau aktyvios buvo ir kitos visuomeninės organizacijos, Biržų gimnazistai. Tad ir vyresnės kartos biržiečių atmintyje iki šiol išlikęs Biržų pilies parkas su gėlynuose augusiais įspūdingais rožių medžiais, kvepiančiais alyvų krūmais. Bet atkūrinėjant tvirtovės komplekso pastatus norėta sugrąžinti autentiškesnį buvusios pilies vaizdą, be to, augmenija trukdė ir statybos darbams, todėl gėlynų, buvusio sodo nebeliko, smarkiai sumažėjo medžių. Tačiau šiandien tebepuošiantys Biržų tvirtovės kompleksą jau yra tapę šio objekto puošmena, ypač – lankytojus pasitinkantys paprastieji bukai – įprasti žaliaalapiai ir jų rau-

Biržų pilis. Zenono MEŠKAUSKO nuotrauka



Biržų pilis. 2019. Alio BALBIERIAUS nuotrauka





Bukai prie Biržų pilies. 2021. Alio BALBIERIAUS nuotrauka

donlapės formos. Tai vieni puošniausių šiuo metu tvirtovės teritorijoje augančių medžių, bet negalėtume sakyti, kad juos, gražiausiomis spalvomis pasipuošiančius pavasarį ir rudenį, Biržų krašto fotografai dažnai fiksuoja.

Kad tarpukariu buikai buvo Lietuvai pagražinti draugijos kuriamo Biržų piliakalnio parko dalis, abejonių nekyla, tačiau dendrologams, Lietuvos parkų specialistams, dar ir šiandien žvelgiantiems į pilies teritoriją kaip į parką, kyla noras paties parko užuomazgų ieškoti gerokai anksčiau – XVIII amžiaus pradžioje. 2009 metais LŽŪ rengtame projekte Biržų parkams ir želdynams tvarkyti samprotaujama, kad 1704-aisiais Biržų pilies apsiausties plane švedai jau pavaizdavo parko medžius¹, parko fragmentai, anot jų, įžiūrimi ir Napoleono Ordos, Pranciškaus Smuglevičiaus paveiksluose. Bet atidžiau pažvelgus į Napoleono Ordos (1807–1883) litografiją aiškiai matyti, jog „tvirtovės papėdėje, paežerėje auga medžiai, krūmai, pačioje tvirtovės teritorijoje jų nedaug, gal kai kur auga koks pavienis atsitiktinis sėjinukas“². Žinant, kad nuo tvirtovės pastatų išsprogdinimo iki Ordos paveikslo sukūrimo buvo praėję daugiau kaip 150 metų, per tiek laiko apleistoje teritorijoje galėjo išdygti ir užaugti ne vienas atsitiktinai pasisėjęs medis, tačiau tvarkingai susodintų želdinių pakankamai tiksliai pavaizduotame peizaže įžiūrėti neįmanoma. Atmesti reiktų ir projekto rengėjų minimas Rusijos caro Petro I Didžiojo, Biržuose 1701 metais pasirašiusio sutartį su LDK valdovu Augustu II, pasodintas liepas³. Sutartį abu valdovai pasirašė vasarį, gilią žiemą, tad liepų sodinti negalėjo. Išties legenda apie Petro I liepą atkeliavo iki šių dienų ir tikrai buvo labai populiari prieškarui.

Prieškarinėse „Biržų žiniose“ buvo rašoma, kad XIX amžiaus pabaigoje–XX amžiaus pradžioje erdviame pilies kieme užveistas vaismedžių sodas, pasodinti ar išdygo patys pavieniai medžiai, minimi alyvų krūmai, besileidžiantys šlaitu ežero link⁴. O tikrasis piliakalnio apželdinimo vėjus prasidėjo 1923 metais: gegužės pirmąją Lietuvai pagražinti draugija inicijuoja „Laisvės medžio“ sodinimą, tada, gegužės 5 dieną,

„Biržų Gimnazija gražiai medeliais apjuosė visą Biržų pilį. Kitais metais manoma pasodinti antrą medelių eilę. Tokiu būdu pasidarys aplink visą pilį graži alėja. Gegužės 6 buvo Lietuvos 5 metų sukaktuvių atminimui keliama Nepriklausomybės Medžių sodinimo šventė. Pasodinti trys ąžuolėliai, vienas pilies kalne – Radvilų Medis“⁵. Dar po metų pilies kieme ims ūsti ir gimnazistų pasodintas Vilniaus medis⁶.

Visų gražių patriotinių iniciatyvų metu buvo sodinami tradiciniai lietuviški medžiai, vardus gavo, be abejo, tvirtausi ir giliausiai mūsų kultūroje įsišakniję ąžuolai. Tarpukario spaudoje neaptinkama žinių, kada pilies teritorijoje pasodinti puošnieji parkų medžiai: juodosios pušys, kėniai, maumedžiai, buikai. Minėtame Lietuvos žemės ūkio universiteto 2009-aisiais rengtame projekte nurodyti prieš maždaug trisdešimtmetį darytos inventorizacijos duomenys, jog tada „piliakalnio parke“ augę „20 vietinių medžių ir 26 (ar 17?) introdukuotų medžių bei krūmų rūšys ar formos“⁷. Projekte minima, jog 1931 metais „pilies kiemas buvo apsodintas įvairių

Biržų pilis. 2006. Alio BALBIERIAUS nuotrauka





Biržų pilis. 2006. Alio BALBIERIAUS nuotrauka

svetimžemių medžių eilėmis ir grupėmis“, o 1933-aisiais pasodinta 100 juodųjų pušų (šiandien sunku būtų šitai įsivaizduoti), vešėjo kaštonų alėjos⁷. Apie bukus – jokių užuominų, bet gal jie buvo tarp minimų 1931-aisiais sodintų svetimžemių medžių? Neišlikę ir kokių nors atsiminimų, istorijų, kaip, kada ir kas šiuos gražuolius pasodino, taip kaip gražų pasakojimą yra palikusias juodosios pušys. Anot ilgamečio Biržų ligoninės gydytojo Česlovo Kasparavičiaus, šie puošnūs spygliuočiai pilies kieme, rikiuotės aikštės pakraščiuose buvo susodinti Gediminaičių stulpų kompozicijomis. Šiandien nebe visos gražuolės tebeošia, tačiau įžiūrėti buvus Gediminaičių stulpų ornamentiką dar įmanoma.

Aleksandro Stulginskio universiteto Miškų ir ekologijos fakulteto Miško biologijos ir miškininkystės instituto absolventė Rugilė Šimulytė pirmosios pakopos universitetinių studijų baigiamajame darbe „Paprastųjų bukų (*fagus sylvatica l.*) senmedžių augimo ypatumai vakarinėje ir šiaurinėje Lietuvos dalyje“ nepraleido pro akis ir biržietišką bukų, kurių esama tvirtovės kieme ir Likėnų parke. Rugilė Šimulytė užfiksavo, suskaičiavo ir išmatavo mūsų pilies bukus, suskaičiavo visus kamienus (turi po 6–8) ir netgi įvardijo vieną biržietišką buką esant rekordinį. Anot diplomantės, raudonlapės paprastojo buko formos nėra labai dažnos, šie medžiai auga Renave, Dabikinėje, Palangoje, Švėkšnoje, Kretingoje, Kalnėnuose, Viešvilėje, iš jų net trys daugiakamieniai raudonlapiai medžiai (paprastasis bukas *Purpurea Latifolia*) – Biržų pilies kieme⁸. Kadangi raudonlapės formos medžiai susodinti į kompoziciją su dar penkiais žalialapiais, tai susipynusios medžių lajos tiek pavasarį sprogstant lapams, tiek dabantis rudens drabužiu būna ypač puošnios. O Lietuvos rekordininkas besąs vienas iš mūsų raudonlapių: „aukščiausias raudonlapės formos bukas siekia 24 m aukščio ir auga Biržų pilies parke“⁹.

Žinant, kad bukas yra jautrokas šalčiui ir jo natūralaus augimo arealo šiaurinė riba eina ties Karaliaučiumi, reikia džiaugtis, kad Biržų tvirtovės teritorijoje jie taip smagiai prigyjo ir išaugo net iki rekordinio Lietuvoje aukščio. Kaip bukas bijo lietuviškų žiemų, teko patirti auginant paprastojo buko raudonlapę formą savo kieme: po vienos šaltos žiemos liko nenušalus vieniintelė šakelė, kuri paskui ir tapo dabar jau išlakaus medžio kamieniu. O Biržų pilies kieme, matyt, nuo atšiauraus šiaurės Lietuvos klimato juos puikiai saugojo aukšti gynybiniai tvirtovės pylimai.

Ir nors tikslus bukų pasodinimo laikas nėra visai aiškus, galime drąsiai teigti, jog mūsiškiams jau tikrai gerokai per aštuoniasdešimt, nes paprastasis bukas žydėti pradeda sulaukęs trisdešimties–aštuoniasdešimties amžiaus ir tik nuo 30–40 metų pradeda derėti. O gausiai dera kas treji–penkeri metai. Derantis bukas tiems, kurie jį tokį mato pirmąkart, atrodo tikras stebuklas: perėjus pilies tiltą po daugiakamieniais medžiais visa žemė atrodo nusėta mažais aksominiais drugeliais. Tai – išsiskleidusios buko sėklų dėžutės, išbarsčiusios ten slėptus riešutėlius. Riešutėliai nedideli – viename kilograme paprastai jų būna apie 4 000. Galima drąsiai paskanauti, bet rekomenduojama nepadauginti, nes sukrimtus per penkiasdešimt gali prasidėti negalavimai – riešutėliai turi ir nuodingų medžiagų. Nežinia, kiek Biržuose kasmet atsiranda buko riešutų valgytojų, tačiau vietos floristai jau senokai aptiko išsiskleidusias drugelio formos sėklų dėžutes, kurios puikiai

tinka įvairioms sausų gėlių kompozicijoms ir net kalėdinėms dekoracijoms. Tad vos tik bukai išbarsto savo sėklas, į pilies kiemą priguža varlinėtojų: kas riešutėlius renka, o kas – drugeliais išsiskleidusias dėžutes...

Kad Biržų pilies kieme paprastieji bukai giliai įleido šaknis ir puikiai jaučiasi, rodo ir tai, jog vieną pavasarį Biržų krašto muziejaus „Sėla“ muziejininkai palei vartų pastato griuvėsius, vietose, kur darbininkai neprieina šienaudami žolę, pastebėjo keletą iš riešutėlių išdygusių buko sėjinukų. Smagiausia buvo, kad bent pora buvo išlaikę raudonlapę formą: vieno lapeliai labai intensyviai raudoni, kito – jau lyg „praskiesti“ žalia spalva. Gaila, kad, bandant juos išauginti kitoje erdvėje, raudonlapiai dėl įvairių priežasčių neišgyveno, o žalialapė forma – jau stiebiasi aukštyn. Bet gyva lieka viltis, kad gražieji Biržų tvirtovės bukai ir vėl kada nors nustebins.

Edita LANSBERGIENĖ

¹ Lietuvos žemės ūkio universiteto 2009 m. rengtas Biržų rajono savivaldybės parkuose ir skveruose esančių želdinių tvarkymo projektas. Projekto vadovas – dr. Julius Bačkaitis, p. 30.

² Antanas SEIBUTIS. Radvilų Biržų tvirtovė: nuo XVIII a. griuvėsių iki XXI a. traukos centro.

³ Lietuvos žemės ūkio universiteto 2009 m. rengtas Biržų rajono savivaldybės parkuose ir skveruose esančių želdinių tvarkymo projektas. Projekto vadovas – dr. Julius Bačkaitis, p. 30.

⁴ Antanas SEIBUTIS. Radvilų Biržų tvirtovė: nuo XVIII a. griuvėsių iki XXI a. traukos centro.

⁵ Biržų žinios, – 1923, gegužės 16, Nr. 16.

⁶ Biržų žinios, – 1924, gegužės 4, Nr. 10.

⁷ Lietuvos žemės ūkio universiteto 2009 m. rengtas Biržų rajono savivaldybės parkuose ir skveruose esančių želdinių tvarkymo projektas. Projekto vadovas – dr. Julius Bačkaitis, p. 30.

⁸ Aleksandro Stulginskio universiteto Miškų ir ekologijos fakulteto Miško biologijos ir miškininkystės instituto absolventė Rugilė ŠIMULYTĖ. Pirmosios pakopos universitetinių studijų baigiamasis darbas „Paprastųjų bukų (*fagus sylvatica l.*) senmedžių augimo ypatumai vakarinėje ir šiaurinėje Lietuvos dalyje“, p. 20.

⁹ Aleksandro Stulginskio universiteto Miškų ir ekologijos fakulteto Miško biologijos ir miškininkystės instituto absolventė Rugilė ŠIMULYTĖ. Pirmosios pakopos universitetinių studijų baigiamasis darbas „Paprastųjų bukų (*fagus sylvatica l.*) senmedžių augimo ypatumai vakarinėje ir šiaurinėje Lietuvos dalyje“, p. 22.

Biržų pilis. Zenono MEŠKAUSKO nuotrauka



Joana VITKUTĖ

VINCENTO SMAKAUSKO PĖDSAKAS LATVIJOJE

Šių metų rugpjūčio pradžioje lankantis Latvijoje, Jelgavos (iki 1917 m. – Mituva / Mintauja; vok. Mitau) Ėdertso Eliasso (1887–1975) vardo istorijos ir meno muziejuje, teko patirti malonių staigmenų. Įžengus į pagrindinę dailaus pastato salę joje atvykėlius netikėtai pasitiko ten kabanti žymiojo lietuvių tapytojo, grafiko ir gydytojo Vincento SMAKAUSKO (Wincenty Smokowski, 1797–1876) didelio formato batalinė drobė „Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais“¹. Kaip šis, bėgant metams nemažai nukentėjęs, bet vėliau restauruotas įspūdingas kūrinys atsidūrė Jelgavoje? Kokia jo istorija? Remdamasi kruopščiu Ėdertso Eliasso muziejaus restauratorės Saivos Kuplės ir jos kolegų muziejininkų atliktu, tačiau gal dar ne visiems senosios mūsų šalies dailės mylėtojams žinomu 2018 m. publikuotu tyrimu, dailėtyrininke Joana VITKUTĖ stengiasi atsakyti į šiuos klausimus².

PAVEIKSLO SIUŽETAS

Įspūdingo dydžio drobėje žiūrovui prieš akis atsiveria kalnuotoje vietovėje įamžinta rusų, melsvų ir pilkšvų atspalvių kolorite skendinti XIX amžiaus pirmosios pusės kariuomenių susitikimo scena. Kokį konkrečiai konfliktą ar tiksliau – jo atomazgą vaizduoja ši talentingai sukomponuota Smakausko drobė, regis, paaiškina pats jos pavadinimas – „Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais“. 1848–1849 metais per Europą nugriaudėjo Tautų pavasaris – konstitucinio ir respublikinio valdymo šalininkų, siekusių sumažinti senujų monarchijų įtaką ar visiškai panaikinti ir sukurti nepriklausomas tautines valstybes, įžiebtas sukilimų laikotarpis, paskatinęs daugelio nacionalinių judėjimų gimimą. Į 1848-ųjų sausį sukilimu Sicilijoje prasidėjusį Tautų pavasarį įsiliejo ir kitos Italijos žemės, taip pat Prancūzija, Vokietija, o kovo mėnesį – ir Vengrija. Habsburgų valdomos Austrijos imperijos dalimi buvę vengrai reikalavo suformuoti Vengrijos vyriausybę, suvienodinti piliečių teises, panaikinti cenzūrą ir vykdyti kitas liberalias reformas, taigi iš esmės svarbiausiu jų tikslu tapo Vengrijos nepriklausomybė. Pešte buvo įkurtas Visuomenės gelbėjimo komitetas, suformuota Nacionalinė gvardija, o netrukus ir profesionali Vengrijos kariuomenė, 1849-aisiais pradėjusi ypač sėkmingą puolimą ir iš Habsburgų valdžios išvadavusi didžiąją šalies teritorijos. Deja, greitai įvykiai jau ėmė klostytis nebe taip sėkmingai. Austrijos imperatorius Pranciškus Juozapas I (1830–1916), matydamas, kad austrų kariuomenė viena prieš aistringai besikaunančius vengrus neatsilaikys (grėsmė buvo iškilusi ir sostinei Vienai), bandė kreiptis pagalbos į Rusijos imperatorių Mikalojų I (1796–1855), kuris sukilimui slopinti pasiuntė daugiau nei šimtą tūkstančių karių. Jau birželį Vengrijon įsiveržė Rusijos ir Austrijos kariuomenės. Po kelių skaudžių pralaimėjimų vengrai priešams galutinai nusileido mūšyje prie Timișoaros (vengr. *Temesvár*,

VINCENTAS SMAKAUSKAS' FOOTPRINT IN LATVIA

Visiting Latvia at the beginning of August, I had a pleasant surprise at the Ėderts Eliass (1887–1975) Museum of History and Art in Jelgava (until 1917, Mituva/Mintauja, in German Mitau). On entering the main hall of the handsome building, visitors were greeted unexpectedly by the large-scale battle canvas “Surrender at Vilagos”, 1849 by the famous Lithuanian painter, graphic artist and physician Vincentas SMAKAUSKAS (Wincenty Smokowski, 1797–1876)! How did this impressive work, which had weathered much over the years but was later restored, end up in Jelgava? What is its story? The art researcher Joana VITKUTĖ tries to find the answers using a careful study carried out by Saiva Kuplė, a restorer at the Ėderts Eliass Museum, and her colleagues, which, although published in 2018, has not yet reached all lovers of old art in our country.

rumun. – *Timișoara*; dabar miestas Vakarų Rumunijoje), o rugpjūčio 13 dieną prie Vilagošo (vengr. *Világos*; rumun. – *Șiria*; dabar vietovė Vakarų Rumunijoje) Artūro Görgei'jaus (1818–1916) vadovaujama Vengrijos kariuomenė oficialiai kapituliavo. Revoliucija buvo nuslopinta. Minėtina ir tai, kad formaliai vengrai sutiko pasiduoti tik rusų kariuomenei, nes nusileisti austrams būtų buvę pernelyg žemintina. Rudenį trylikai vengrų generolų ir pirmajam šalies ministrui pirminkui grafui Lajosui Batthyány (1807–1849) buvo įvykdytos egzekucijos, nubausta 100 civilių, daugiau nei 10 000 – įkalinta. Ne vienas išsigelbėti spėjęs Vengrijos revoliucijos lyderis pasitraukė į Jungtines Amerikos Valstijas. Vengrijos kariuomenės vėliavas austrai perdavė rusams, kurie jas kaip trofėjus išgabeno į Sankt Peterburgą. Kovos simboliu tapusias istorines vėliavas vengrams grąžino tik Sovietų Sąjunga 1941-aisiais mainais į tada Vengrijoje kalėjusius komunistus. Visą šį kontekstą turime turėti galvoje žvelgdami į iš pirmo žvilgsnio standartinę batalinę kompoziciją vaizduojančią Smakausko drobę, nes joje įamžintas ypač skaudus vengrų istorijos puslapis. Kaip taikliai pastebėjo Kuplė: „Vilagoše nevyksta jokių dramatiškų kovų, tai – kapituliacija – simbolinė ceremonija, po kurios viena pusė krūtinę pasidabina nauju medaliu, o kita praranda paskutinę savo tautos laisvės viltį“³.

GENEROLO UŽSAKYMAS

Panoraminės kompozicijos dešinėje Smakauskas pavaizdavo rusų, o kairėje – vengrų pulkus ir jų vadus. Kūrinio detalės smarkiai sunykusios, tad įžvelgti pačių svarbiausių paveikslų veikėjų jau nebeįmanoma. Vis dėlto čia į pagalbą ateina latvių menotyrininko Edo Šimtės atrastas Jelgavoje ilgą laiką gyvenusio vokiečių tapytojo, istoriko, archeologo, pedagogo bei Kuršo literatūros ir meno draugijos (vok. *Kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst*, 1815–1939) biblio-

tekininko, raštininko Julijuso Döringo (1818–1898) parengtas, tada jau prie draugijos veikusiam Kuršo provincijos muziejui (vok. *Kurländischen Provinzial Museums*) priklausiusio paveikslo aprašymas, 1858 metų birželio 4 dieną perskaitytas šios draugijos posėdyje:

[Paveikslo – J. V.] veiksmas vyksta smėlėtoje lygumoje be jokios žalumos, o lygumą supa aukštumos su daugybe viršūnių. Čia susitelkusios abi kariuomenės. Centre joja generolas Rüdigeris su žvilgančia karininkų palyda <...>; priešais juos kitoje pusėje su savo kompaniais vaizdingoje grupėje (labai netvarkingoje, užtat tokioje meniškoje!) šuoliuoja sukilėlių vadas Gōrgei'jus. Gōrgei'jus liesas, vilki civiliais drabužiais, o dešinėje rankoje ramiai laiko popieriaus lapą – kapituliacijos ženklą⁴.

Döringo aprašymas leidžia identifikuoti du paveikslo gilumoje kadaise nutapytus, tačiau dabar jau nebeįžiūrimus raitus priešiškų kariuomenių vadus: minėtąjį Gōrgei'jų ir vienam iš trijų Vengrijoje kovojusių Rusijos armijos korpusų (iš viso apie 45 000 karių) vadovavusį kavalerijos generolą grafą Friedrichą von Rüdigerį (*rus.* Федор Васильевич Ридигер, 1783–1856). Pasak amžininkų, po virtinės pralaimėtų mūšių Gōrgei'jus parašė laišką von Rüdigeriui, kuriame teigė, kad sutinka besąlygiškai pasiduoti, tačiau tik rusams, ir kvietė grafą atvykti į susitikimo vietą prie Vilagošo kaimo, kur jis pats savo karių akivaizdoje galėtų oficialiai priimti vengrų kapituliaciją. Nenuostabu, kad bene didžiausią pergalę savo karjere generolas panoro įamžinti ir drobėje – kaip tik jis ir tapo išpūdingosios Smakausko drobės užsakovu. Dailininkui gyvenant ir dirbant Varšuvoje⁵ nutapyto paveikslo kūrimo užkulisius Smakauskas aprašė 1850 metų liepos 17 dienos laiške savo bičiuliui rašytojui, istorikui, publicistui ir dailininkui Juozapui Ignacijui Kraševskiui (Józef Ignacy Kraszewski, 1812–1887):

Pabaigiau „Giorgėjų“, prie kurio sėdėjau dieną naktį septynis su puse mėnesio. Sumokėjo man 400 rublių, dar priklausau 100. Gerai ir tai. Kokia paveikslo paskirtis, dar nežinau. Paryžiuje darysiu jo litografiją ir turiu vilties užsidirbti, nes visi šio korpuso [von Rüdigerio korpuso – J. V.] karininkai sumokėjo už egzemplioriaus prenumeratą po tris sidabro rublius. Nepatikėsi, bet tapydamas šį paveikslą turėjau ne jūrą, o visą okeaną išgerti: kiekviename žingsnyje dailė ir fantazija turėjo paklusti karinei tvarkai ir disciplinai. Arba aš pats trims mėnesiams važiuosiu į Paryžių, arba piešinį nusiųsiu litografuoti į Adamo [t. y. į prancūzų tapytojo ir litografo Victoro Adamo (1801–1866) – J. V.] rankas. Paprašysiu, kad atspausdintų dviem tonais. Kaip bus, dar nežinau⁶.

Taigi atrodo, kad, nors ir gana pelningas, von Rüdigerio užsakymas Smakauskui sukėlė nemažai galvos skausmo. Ir turbūt labiausiai dėl to, kad jį kurdamas dailininkas turėjo ypač mažai kūrybinės laisvės. Smakausko žodžiais tariant, dailė ir fantaziją riboja karinė tvarka ir disciplina; maža to, šiame procese dalyvavo ne tik pats užsakovas, bet ir jo kompanionai. Anot Döringo, Smakauskas „Kapituliaciją prie Vilagošo 1849 metais“ nutapė pagal von Rüdigerio generalinio štabo kapitono Vitkovskio parengtą eskizą. Tikėtina, jog tai iš Kobryno (Gardino gubernija, Kobryno apskritis) kilęs Rusijos



George DAWE (1781–1829). Friedricho von Rüdigerio portretas. 1822–1828. Žiemos rūmų Karo galerija, Sankt Peterburgas. <https://en.wikipedia.org>

kariuomenės generolas, o 1863–1875 m. – Varšuvos miesto prezidentas (meras) Kalikstas Vitkovskis (Kalikst Witkowski, 1818–1877). Taigi visai įmanu, kad šis vyras paveikslo kūrimo metu galbūt ne kartą Smakauską aplankė ir jo varšuvietiškoje dirbtuvėje. Spaudimą menininkui kuriant drobę pastebėjo ir Döringas, kuris, priešingai nei ypač subjektyvi Sankt Peterburgo spauda, dėl komponavimo ar proporcijų netikslumų priekaištavo ne autoriui, o Vitkovskiui: „juk negali kaltinti menininko, kuris turėjo tapyti pagal diletanto parengtą eskizą“⁷.

Nėra aišku, kaip ir kodėl von Rüdigeris tokiam jam asmeniškai svarbiam paveiksliui kurti pasamdė būtent Smakauską. Viena vertus, jų keliai galėjo susikirsti dailininkui dar 1823–1829 m. studijuojant Sankt Peterburgo dailės aka-

Buvusi *Academia Petrina* (Jelgavos gimnazija) – dabar Ėdertso Eliaso istorijos ir meno muziejus. <https://www.latvia.travel>





Vincentas SMAKAUSKAS. Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais. 1850. Ėdertso Eliasso istorijos ir meno muziejus, Jelgava

demijoje (čia Smakauskui sekėsi tiesiog puikiai – pelnė ne vieną medalį). Kita vertus, jie galėjo susipažinti ir Varšuvoje, kur grafas tikriausiai lankėsi šeštojo dešimtmečio pradžioje. Šiaip ar taip, Vitkovskio prižiūrėtu, tačiau dailininko braižą ir savitumą išlaikiusiu Smakausko darbu von Rüdigeris turėjo likti patenkintas – kūriny susilaukė gerų atsiliepimų. To meto Varšuvos spaudoje rašyta:

Smakauskas prieš kelias dienas baigė didelį paveikslą, vaizduojantį svarbų paskutinio vengrų sukilimo epizodą – „Giorgėjaus pasidavimą“. Patraukia dėmesį pasiduodančių vengrų būrys, labai tapybiškai sugrupuotas. Jam priešinama griežtai disciplinuota rusų kariuomenė. Paveikslas, nutapytas J[o] D[idenybės] generolo grafo Rüdigerio užsakymu, daugelį sudomino⁸.

Gerų žodžių kolegai negailėjo ir Kanutas Ruseckas (Kanuty Rusiecki, 1800–1860). Paštu iš Smakausko gavęs paveikslą litografiją, 1851-ųjų birželio 6 dienos laiške sūnui Boleslovui Mykolui (Bolesław Michał Rusiecki, 1824–1913) pasidžiaugė: „Smakauskas atsiuntė man dovanų vieną litografijos „Giorgėjaus pasidavimas“ egzempliorių. Labai patiko. Teikia autoriui šlovę. Pirmą kartą jo yra suskambo aukštesniu tonu“⁹. 1851-aisiais Smakauskas šią litografiją do-

vanojo ir Kraševskiui¹⁰. Šios sėkmės, tikėtina, įkvėpti kariškiai Smakauskui užsakė dar vieną drobę. 1850 metų vasarą išanalizavęs vietovės topografinį žemėlapi ir mūšio aprašymą dailininkas jau komponavo didelio formato (3,9 × 5,2 m) drobę „Mūšis prie Vespriamo“ (vengr. *Veszprém*; miestas Vakarų Vengrijoje). Žinoma ir tai, kad 1852-aisiais Smakauskas, siekdamas gauti akademiko vardą, kartu su kitais darbais į Sankt Peterburgo dailės akademiją išsiuntė ir paveikslą, vaizduojantį mūšyje prie Vespriamo suimtų vengrų sukilėlių perdavimą iš Ukrainos kilusiam Rusijos imperijos armijos feldmaršalui grafiui Ivanui Fiodorovičiui Paškevičiui (ukr. Іва́н Фе́дорович Паске́вич, 1782–1856)¹¹.

LATVIŠKIEJI KŪRINIO ISTORIJS VINGIAI IR RESTAURACIJA

Ir vis dėlto kaip drobė „Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais“ pateko į Jelgavą, o tiksliau – tuometę Mintaują? Čia ir vėl turime grįžti prie jos užsakovo von Rüdigerio. Friedrichas Alexanderis von Rüdigeris gimė 1783-aisiais Mintaujoje, senoje Kuršo didikų šeimoje. Iš pradžių auklėtas namuose, vėliau – privačioje mokykloje, 1799-aisiais įstojo į Rusijos kariuomenę ir pradėjo sėkmingą karinę karjerą. Pasižymėjo tiek karuose su Švedija (vadinamasis Suomijos karas), tiek su

Prancūzija (vadinamieji Napoleono kariai), tiek su Turkija. Uoliai malšino ir 1830–1831 metų Lietuvos bei Lenkijos sukilimą, taip pat – Vengrijos revoliuciją. Ilgainiui išsitarnavo kavalerijos generolo laipsnį, pelnė daugybę karinių apdovanojimų. Maža to, 1847-aisiais gavo grafo titulą, o 1853–1855-aisiais laikinai ėjo Lenkijos Karalystės vietininko pareigas. Von Rüdigeris mirė 1856-ųjų birželio 11-ąją Karlsbade, palaidotas Mintaujoje liepos 5 dieną (kapas neišliko). Dėl tarnybos von Rüdigeris nuolatos keitė savo gyvenamąją vietą, tačiau visada stengėsi palaikyti ryšius su gimtąja Mintauja. Šiame mieste 1836-aisiais jis ir vedė – Kuršo baronaitę Louise von Firks (*rus.* Луиза Карловна фон Фиркс, 1811–1894). Svarbiausiojo sentimentinio, o drauge ir simbolinio savęs įamžinimo išraiška tapo ir paskutinė von Rüdigerio dovana Mintaujai: 1856 metais, vykdant testamentinę jo valią, iki tol privačioje jo kolekcijoje saugota Smakausko drobė „Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais“ buvo padovanota ten įsikūrusiam Kuršo provincijos muziejui (kaip tik šia proga muziejuje buvo perskaitytas ne kartą cituotas Döringo pranešimas). Muziejų 1818-aisiais įsteigė minėtoji Kuršo literatūros ir meno draugija.

Draugijos nariai ir jos donatoriai per daugiau nei šimtą gyvavimo metų Kuršo muziejuje sukupė didelę istorinių, kultūrinių ir meninių šio krašto vertybių kolekciją, užsiėmė šviečiamąja veikla. Kuršo muziejaus veikla buvo žinoma ir Lietuvoje, visai įmanu, kad jis (be kitų svarbių veiksmų) galėjo netiesiogiai stimuliuoti ir pirmojo viešojo Lietuvos muziejaus – 1855–1865 metais Vilniaus universitete veikusio Vilniaus senienų muziejaus – atsiradimą¹². Iš pradžių Kuršo muziejus veikė keliuose pastatuose, o 1898-aisiais persikėlė į naują puošnų pastatą, kuris buvo pastatytas nugriauto Mintaujos teatro vietoje. Projekto autorius – žinomas Rygos architektas ir menotyrininkas Vilhelmas Neumannas (*latv.* Johans Vilhelms Kārlis Neimanis, 1849–1919). Šiose patalpose muziejus veikė iki 1939-ųjų, kai, prasidėjus Antrajam Pasauliniam karui, draugijos ir muziejaus veikla buvo nutraukta. Nemažai vertybių išsivežė į Vokietiją emigravę baltvokiečiai, daug dingo be žinios. Kitos muziejaus kolekcijos atiteko Valsťbiniam Latvijos istorijos muziejui (dar 1935 metais dalį vertybių perėmė Latvijos vyriausybė ir perkėlė į Valsťbės archyvą). 1944-ųjų vasarą istorinį muziejaus pastatą kartu su jame dar buvusiomis muzealijomis subombardavo Raudonoji armija. Nuo žemės buvo nušluotas ne tik Kuršo muziejus, bet ir beveik visa senoji Mintauja. 1952-aisiais muziejaus veikla buvo atnaujinta (dalis kolekcijų grąžintos iš Vokietijos). Pavadintas Jelgavos istorijos ir meno muziejumi (nuo 1975 – Gedertso Eliaso¹³ istorijos ir meno muziejus), jis buvo perkeltas į restauruotą įspūdingą *Academia Petrina*, arba kitaip – Jelgavos gimnazijos – pastatą¹⁴.

Tačiau kas nutiko Smakausko drobei? Anot Kuplės, šią jos istorijos dalį vis dar gaubia paslaptis. Viena versijų teigia, kad sovietmečiu muziejus paveikslą perėmė iš muitinės, kur jis galėjo atsidurti, kai bandyta jį išvežti iš šalies. Vis dėlto labiau tikėtina, kad miestą bombarduojant didelio formato drobė buvo paslėpta, o vėliau grąžinta į muziejaus kolekciją. Vėl Smakausko paveikslas viešai buvo pristatytas tik 2018-ųjų gruodį, švenčiant 200-ąsias Kuršo muziejaus įkūrimo metines. Tuomet šis, vienas iš nedaugelio iki mūsų dienų išlikusių



Vincetas SMAKAUSKAS. Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais. Fragmentas (vengrų kariai). Joanos VITKUTĖS nuotrauka. 2022

senosios kolekcijos liudininkų, buvo kruopščiai restauruotas ir eksponuotas šios institucijos istorijai skirtoje parodoje.

Drobę restauravusi Kuplė'ė susidūrė su ne vienu iššūkiu. Kaip minėta, dauguma pagrindinių kompozicinių paveikslų fragmentų buvo prarasta. Dėl to greičiausiai kaltos netinkamos kūrinių laikymo sąlygos karo ir pirmaisiais pokario metais. Norėdami atsekti išnykusias kūrinių detales, latvių

Victor ADAM pagal Vincetą SMAKAUSKĄ. Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais. Litografija, XIX a. 6 dešimtmečiui. Karo istorijos institutas ir muziejus, Budapeštas. <https://picryl.com/amp/media>



kolegos pirmiausia ėmė domėtis bendrais Smakausko kūrybos tyrimais ir netrukus apsidžiaugė radę pirmąją ir kol kas vienintelę šiam dailininkui skirtą Vlado Drėmos (1910–1995) monografiją. Dar daugiau vilties suteikė tai, jog Drėmos knygoje buvo ne tik trumpai aptarta paveikslo sukūrimo istorija, bet ir pateikta minėta jo litografija, kuri leido susidaryti pirminį kūrinių vaizdą¹⁵. Tiesa, knygoje spausdintos iliustracijos kokybė buvo prasta (sunku įžiūrėti smulkesnes detales), todėl nuspręsta ieškoti litografijos originalo. Drėmos monografijoje iliustracijos šaltinis nebuvo nurodytas, todėl paieškos užtruko kelerius metus. Pirmiausia kreiptasi į Lietuvos, vėliau – į Lenkijos muziejinius ir menotyrininkus. Bergždžiai. Rengiantis rašyti tyrėjams į Sankt Peterburgą, netikėtai interneto platybėse buvo aptiktas litografijos atvaizdas su nuoroda į Budapeštę įsikūrusį Karo istorijos institutą ir muziejų (vengr. *Hadtörténeti Intézet és Múzeum*). Taip Jelgavos muziejaus darbuotojai gavo kokybišką skaitmeninį Paryžiuje Smakausko užsakymu atliktos litografijos atvaizdą. Tačiau net ir turint pakankamai aiškų grafinį prarastų paveikslų detalių „suflerį“, nuspręsta drobėje dirbtinai jų neatkurti, nes pasiekti visiškai tikslios figūrų rekonstrukcijos jau buvo neįmanoma. Nutarta išsaugoti tik išlikusius kompozicijos fragmentus, jų koloritą, tonaciją, taip ne vien drobę prikeliant antram gyvenimui, bet ir neatimant kūrinį įrašytos sudėtingos vėlesnės jos istorijos.

Per karą buvo prarastos ne tik paties paveikslo detalės, bet ir svarbus jo puošybos elementas – prabangūs auksiniai rėmai. 1856 metų pranešime Döringas rašė: „Tiesiog nega-

lima nepaminėti labai plačių ir nepaprastai gražių auksinių rėmų su gausiais pjaustiniais, vaizduojančiais herbus, figūras, karines emblemas. Šie rėmai buvo pagaminti grafo Rüdigerio lėšomis ir dabar yra viena didžiausių muziejaus puošmenų“¹⁶. Šiandien didelį įspūdį ir prabangą Smakausko kompozicijai suteikusių rėmų fragmentą galime matyti tik Ėdertso Eliasso istorijos ir meno muziejuje eksponuojamoje fotografijoje, kurioje įamžinta XIX amžiaus pabaigos–XX amžiaus pirmosios pusės Kuršo muziejaus ekspozicija. Nuotraukoje galime matyti ir tai, kad be žinios dingę rėmai buvo dekoruoti paausiais reprezentaciniais medžio drožiniais – imperatoriaus Mikalojaus I monograma, Rusijos imperijos, Vengrijos ir von Rüdigerio herbais, kitais jau sunkiai įžiūrimais motyvais, paausiuota puošybine figūrele.

TAPYTI ISTORIJĄ

„Nors paveikslas ir prarado svarbiausius savo tapybinius elementus, jis išlaikė kultūrinę ir istorinę svarbą, atskleidžiančią XIX amžiaus įvykius, žmonių likimus. <...> Vincento Smakausko paveikslas – tai portalas į istorinį laikotarpį, kuriuo naudodamiesi tyrėjai gali plaukioti ir nardyti ieškodami praeities perlų“, – rašo Kuplė¹⁷. Ir tikrai, intriguojanti ir pakankamai gerai dokumentuota drobės sukūrimo istorija (o tai senosios Lietuvos dailės istorijos tyrimuose pasitaiko retai), dramatiškas siužetas atveria daugybę durų tolesniems meno, politikos, karybos tyrimams. Ir vis dėlto čia dar kartą norėtusi

Senojo Kuršo provincijos muziejaus ekspozicijos fotografija su matomu įrėmintos Vincento SMAKAUSKO drobės fragmentu.
XIX a. pabaiga – XX a. pirmoji pusė. <http://jvmm.lv>



trumpam grįžti prie „Kapituliacijos prie Vilagošo 1849 metais“ siužeto ir jo vietos Smakausko kūrybos kontekste.

Į mūsų dailės istoriją talentingas tapytojas ir puikus grafikas Smakauskas, ko gero, ryškiausiai įsirašė kaip svarbių Lietuvos ir Lenkijos istorijos įvykių, kultūrinio palikimo fiksuotojas. Apskritai istorinį žanrą jis manė esant „svarbiausia, tobiliausia, visapusiško dailininko pasirengimo reikalaujančia tapybos sritimi“¹⁸. Prisiminkime Smakausko drobes „Steponas Batoras įsteigia Vilniaus akademiją“ ir „Stepono Batoro portretas“, grafinius Jadvygos ir Jogailos atvaizdus, Kęstučio, Aleksandro Jogailaičio ir daugelio kitų Lietuvos ir Lenkijos valdovų gyvenimų scenas, bajorų kasdieną vaizduojančius piešinius ir eskizus, lietuvių tautosaka paremtus medžio raižinius Kraševskio poemos „Anafielas“ (1840–1846) pirmajai daliai „Vitolio rauda. Giesmė iš Lietuvos padavimų“ (*lenk. Witolorauda. Pieśń z podań Litwy*) ir daugelį kitų darbų. Dar vienas svarbus Smakausko istorinio žanro kūrinių bruožas – reakcija į jo laikais vykusius svarbius ar net skaudžius jo tėvynės politinio gyvenimo procesus. Manoma, kad didvyriška 1830–1831 metų sukilėlių kova ir skaudus jų pralaimėjimas galėjo įkvėpti tokius emocinio krūvio ir apskritai Romantizmui būdingos taurios simbolikos kupinus dailininko kūrinius kaip „1830–1831 metų sukilėlis priima iš angelo piligrimo lazda“, „Našlė su vaikais prie vyro kapo“, „Senelis prie kryžiaus“, „Aklas elgeta su berniuku“, „Prie kapo“, „Prie kryžiaus“, „Malda“. Tad, atrodytų, nenuostabu, jog Smakausko repertuare atsirado ir glaudžias paraleles su Lietuvos ir Lenkijos kova brėžianti 1848–1849 metų Vengrijos revoliucija. Ir vis dėlto tapant vengrų nepriklausomybės kovų vaizdus dailininkui teko užimti kitokią paveikslų užsakovų nulemtą poziciją, – temine vengriškųjų kompozicijų linija ir centru tapo ne vengrų, o imperinės rusų kariuomenės pergalės, kurias taip norėjo įamžinti jų dalyviai.

Vargu ar ši situacija Smakauskui buvo maloni, nes anuo-mėčiai lenkų ir lietuvių išgyvenimai (su viena kita išimtimi) buvo analogiški tiems, kuriuos patyrė vengrai. Matyt, šį kartą menininko pasirinkimą lėmė materialinis aspektas. Iš laiškų Kraševskui galima suprasti, kad Smakauskas nebuvo labai patenkintas rusų karininkų vykdytu išoriniu jo kompozicijų reguliavimu ir diktatu, tačiau (bent iš von Rüdigerio užsakytos drobės ir jos litografijų) vylėsi nemažai uždirbti. Nepelnytai dažnai užmirštos dailininkų gyvenimo kasdienos nevertėtų ignoruoti ir šioje situacijoje, nes kaip tik finansiniai dalykai neretai lemdavo gal ir ne visada su menininko kūrybine filosofija ar asmeniniu požiūriu sutampančius, tačiau pelningus užsakymus. Ir dar vienas, tik iš pirmo žvilgsnio gal paprastas momentas – tai Smakausko aistra pačiai tapybai, jam gyvenant Varšuvoje tapusiai „maloniausia kūrybine veikla“¹⁹ ir kompensuodavusiai visus sunkumus:

Giedromis dienomis kiek lieka laiko po darbo nuolatos tapau. Nuoširdžiai pripažįstu, kad niekas negali prilygti tam malonumui, kurį patiriu sėdėdamas su palete ir teptukais... Jau praėjo penkiolika metų nuo laiko, kai gavau aukso medalį ir dailininko vardą. Per visus tuos metus uždirbau vos šimtą dukatų už paveikslus, kuriuos nupirkė mano žmonos senelis. Nė pats velnias nepriverstų manęs tapyti (nežinomiems šykštiems pirkėjams), jeigu žmogus nejaustum vidinio ir beveik organiшко poreikio, – panašiai kaip skrandžiui reikia maisto, taip kas-

dien jaučiu poreikį tapyti, Šiandien tapyba man tapo kasdieniu maistu, be kurio gyventi negalėčiau. <...> Tapytojo profesija didelė laimė – bent yra kuo pasaldinti gyvenimo kartėlį, kurį neišvengiamai tenka patirti, bet tegul tai bus Dievo garbei“²⁰.

Norisi tikėti, kad bent keletą tokių akimirkų Vincentui Smakauskui suteikė ir vingraus jo teptuko 1850 metais Varšuvoje „papasakota“, o šiandien Jelgavoje saugoma „Kapituliacijos prie Vilagošo 1849 metais“ istorija.

Joana VITKUTĖ

¹ Vincentas SMAKAUSKAS. Kapituliacija prie Vilagošo 1849 metais. Drobė, aliejus. Apie 277 × 211 cm, 1850, Gėdertso Eliaso istorijos ir meno muziejus, Jelgava. Paveikslas išmatavimai šiame straipsnyje buvo apytiksliai konvertuoti į centimetrus iš Reino (arba Prūsiskų) pėdų ir colių, kuriais buvo atliktas senasis kūrinių matavimas, greičiausiai įtraukiant ir tuo metu kūrinių puošiusius prabangius rėmus (paveikslas plotis: 8 pėdos ir 10 colių, o aukštis: 6 pėdos ir 8,5 colių).

² Pagrindiniu straipsnio informacijos šaltiniu tapo Gėdertso Eliaso istorijos ir meno muziejaus tyrėjų parengtas išsamus dviejų dalių straipsnis. Žr.: Saiva KUPLE. „Vienas gležnas stąsts (I dalis)“, 2018 // *jvmm.lv* (žiūrėta 2022-08-07), <http://jvmm.lv/index.php/lasitava/muzeja-prieksmeta-stasts/vienas-gleznas-stasts-jeb-vinenta-smakauska-kapitulacija-pie-vilagosas-1849-gads-glezna>; Saiva Kuple – „Vienas gležnas stąsts (II dalis)“, 2018–2020 // *jvmm.lv* (žiūrėta 2022-08-07), <http://jvmm.lv/index.php/lasitava/muzeja-prieksmeta-stasts/vienas-gleznas-stasts-jeb-vinenta-smakauska-kapitulacija-pie-vilagosas-1849-gads-glezna-ii-dala>. Prie tyrimo taip pat prisidėjo muziejininkai Marjus Zaļeckis, Edgars Umbrāks ir Andrejs Dābols.

³ Saiva KUPLE. „Vienas gležnas stąsts (I dalis)“.

⁴ Ten pat.

⁵ Į Varšuvą Smakauskas atvyko 1841 m., kur vertėsi privataus gydytojo praktika ir tapė. 1858 m. grįžo į Lietuvą.

⁶ Cit. iš: Vladas DRĖMA. Vincentas Smakauskas. – Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 79–80.

⁷ Saiva KUPLE. „Vienas gležnas stąsts (I dalis)“.

⁸ Cit. iš: Vladas DRĖMA. Vincentas Smakauskas, p. 80.

⁹ Ten pat.

¹⁰ Ten pat.

¹¹ Ten pat, p. 78.

¹² Vilniaus senienų muziejaus įkūrėjas Eustachijus Tiškevičius (Eustachy Tyszkiewicz, 1814–1873) domėjosi Kuršo istorija, paskelbė šio krašto istorijai svarbių dokumentų. 1869 m., t. y. jau po Vilniaus senienų muziejaus reorganizacijos, buvo išrinktas ir Kuršo literatūros ir meno draugijos nariu. Žr.: Violeta PAUNKSNYTĖ-GAILIŪNIENĖ. „Šešeri Eustachijaus Tiškevičiaus metai Biržuose (1866–1871)“ // *Eustachijus Tiškevičius: darbai ir kontekstai. Mokslo straipsnių rinkinys* / Sudarytojai – Žygintas Būčys ir Reda Griškaitė. – Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2014, p. 330. Kuršo literatūros ir meno draugijos ir muziejaus ryšius su Lietuva ne viename savo darbų tyrė ir Ernestas Vasiliauskas.

¹³ Gėdertsas Eliassas – latvių tapytojas, pedagogas, meno istorikas, vienas žymiausių šalies menininkų. Jelgavos muziejuje veikia nuolatinė jo kūrybos ekspozicija, daugelis jo darbų bei kaupta asmeninė meno kolekcija saugoma ir šios institucijos fonduose.

¹⁴ 1775–1941 m. veikusi Jelgavos gimnazija laikoma seniausia vidurinio mokslo institucija Latvijoje. Gimnazija svarbi ir Lietuvos istorijai, nes joje mokytojavo Jonas Jablonskis (1860–1930), o ją baigę tokie žymūs šalies tautinio atgimimo veikėjai kaip Antanas Smetona (1874–1944), Ernestas Galvanauskas (1882–1967), Mykolas Sleževičius (1882–1939) ir kt. Vienu metu lietuviai sudarė net ir daugumą gimnazijos moksleivių. Jelgavoje XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje taip pat veikė ir slapotos tautinės lietuvių draugijos.

¹⁵ Vladas DRĖMA. Vincentas Smakauskas, p. 79, 255.

¹⁶ Saiva KUPLE. „Vienas gležnas stąsts (I dalis)“.

¹⁷ Ten pat, (II dalis).

¹⁸ Vladas DRĖMA. Vincentas Smakauskas, p. 70.

¹⁹ Ten pat, p. 66.

²⁰ Ištraukos iš Varšuvoje 1844 m. vasario 16 ir 1845 m. balandžio 22 dienomis Smakausko Kraševskui rašytų laiškų. Cit. iš: Ten pat.

Rūta JANONIENĖ

ANELĖS VANKAVIČIENĖS PORTRETAS

Dailėtyrininkės Rūtos JANONIENĖS straipsnyje pateikiama naujų duomenų dailininko Valentino VANKAVIČIAUS (Walenty Wańkowicz, 1800–1842) biografijai, daugiausia dėmesio skiriant mažai žinomam jo asmeniniam gyvenimui. Plačiau pristatoma dailininko žmonos asmenybė, jos likimas. Pirmą kartą Lietuvos spaudoje publikuojamas naujai išaiškintas šio žymaus XIX a. dailininko kūrinys – privačioje kolekcijoje Vilniuje saugomas Anelės Vankavičienės-Dochtorovičienės (Aniela Wańkowicz – Dochtorowicz, apie 1808–po 1873) portretas.

A PORTRAIT OF ANIELA WAŃKOWICZ

In her article, the art researcher Rūta JANONIENĖ provides new data on the life of the artist Walenty WAŃKOWICZ (1800–1842), focusing mainly on his little-known personal life. She gives some details about the personality of the artist's wife and her fate. A portrait of Aniela WAŃKOWICZ-Dochtorowicz, (c. 1808–1873) by the famous 19th-century artist, from a private collection in Vilnius, is published here for the first time in the Lithuanian press.

Prieš porą metų buvau paprašyta žvilgtelėti į privačioje kolekcijoje esantį paveikslą. Meno kolekcininko Algirdo Petraičio parodytas nedidelis jaunos kilmingos moters, vilkinčios XIX amžiaus pirmosios pusės drabužiais, portretas iš karto sudomino. Pagalvojau, kad intymus, kamerinis atvaizdas, skirtas ne reprezentacijai, bet greičiau kaip prisiminimas artimiesiems, turėtų būti susijęs su dailininko šeima. Moters veidas pasirodė lyg kur matytas, bet labiausiai intriguavo kitoje pusėje ant porėmio esantis įrašas, skelbiantis, jog tai žymaus Vilniaus meno mokyklos auklėtinio Valentino Vankavičiaus tapytas ponios Dochtorovičienės atvaizdas¹. Profesionalios ir subtilios tapybos pobūdis tokiai atribucijai neprieštaravo. Tiek paveikslas, tiek patvirtinti, tiek portrete vaizduojamą asmenį patikimai identifikuoti padėjo kūrinio palyginimas su Valentino Vankavičiaus tapytu žmonos su vaikais portretu, saugomu Varšuvos nacionaliniame muziejuje. Abiejuose portretuose moters veidas pavaizduotas labai panašiai, tapyta, ko gero, naudojantis tuo pačiu eskizu.

Valentino Vankavičiaus kūrinių Lietuvos rinkiniuose nėra daug. Jauno mirusio dailininko palikimas ir nėra itin gausus, be to, išblaškytas tarp Lietuvos, Lenkijos, Baltarusijos ir Prancūzijos kolekcijų. Tad iki tol nežinomo šio autoriaus kūrinio atsiradimas Lietuvoje – reikšmingas įvykis, paskatinęs labiau pasidomėti dailininko šeimos ir kartu paties paveikslas istorija².

Valentinas Vankavičius gimė 1800 metų vasario 14 dieną Kalužycų dvare (dab. Baltarusija), mokėsi Polocko jėzuitų akademijoje, 1818-aisiais pradėjo dailės studijas Vilniaus universitete. Nors iš pažiūros Vilnius jo biografijoje atsiranda tik epizodiškai ir visų pirma siejamas su studijų metais, iš tiesų jo šeimos ryšys su Lietuvos sostine gilus ir reikšmingas. Dailininko mama Scholastika gimė ir augo Vilniuje, patriotine veikla garsėjusių bajorų Valentino ir Onos Reutaitės Goreckų šeimoje. Be Scholastikos, šeimoje augo dar penki vaikai. Iš jų dailininko gyvenime bene reikšmingiausias vaidmuo teko dėdei Antanui³ ir tetai Rožei⁴, pas kurią Savičiaus gatvės name Nr. 97⁵ jis kurį laiką gyveno.

Su būsimąja žmona Anele Scholastika, Pranciškaus ir Teodoros Rostockių dukra, Vankavičius susipažino studijų metais. Mergaitės vaikystė prabėgo Pinske⁶, bet, anksti netekusi tėvų, ji kartu su seseria pateko giminaičio Medardo Rostockio globon⁷. Taigi Vankavičius galėjo ją sutikti su kolegomis lankydamasis Rostockio Rutos dvare arba su bičiuliu Julijonu Korsaku keliaudamas po Pinsko apylinkes (Korsakai giminiavosi su Rostockiais). Vienaip ar kitaip, jaunam dailės studentui gražioji Anelė taip rūpėjo, kad dėl jos jis rizikavo netgi savo profesine karjera. Gavęs Vilniaus universiteto stipendiją pasitobulinti Peterburgo dailės akademijoje, jau 1824 metų lapkritį jis turėjo pasirašytą leidimą kelionei, tačiau delsė ir iš Minsko išvyko tik 1825-ųjų sausį, negana to, dar tais pačiais metais be akademijos vadovybės sutikimo išvyko iš Peterburgo į Pinską, kur rugpjūčio 24-ąją susituokė su Anele⁸. Jam jau grįžus į Peterburgą, 1827-aisiais Pinske gimė sūnus Boleslovas Adomas⁹. 1828 metų vasarį Anelė Vankavičienė atvyko į Peterburgą. Pasak Stanislovo Moravskio, tai buvo smulkutė, bet itin miela rafaeliško grožio moteris, ne tik daili, bet ir supratinga, pakęsdavusi visokius savo vyro kvailiojimus¹⁰. Praleidę imperijos sostinėje metus, 1829-ųjų pavasarį Vankavičiai grįžo į Vilnių. Čia tų metų gegužės 9 dieną gimė jiems duktė Elena Marija, pakrikštyta Šv. Jonų bažnyčioje 1830 metų gegužės 17 dieną, kartu su balandžio 20-ąją gimusiu sūnumi Andriejumi Kazimieru¹¹. Gali būti, kad maždaug tuo metu Vilniuje buvo sukurtas mūsų aptariamasis portretas. Edvardas Jonas Römeris laiškė tėvams iš Vilniaus 1831 metų kovo 5 dieną rašė: „Pas Vankavičių vis daugėjant vaikų, daugėja ir šeimyninių portretų“¹². Iš tiesų žmoną ir vaikus dailininkas tapė ne kartą, giminių rinkiniuose buvo net keli tokie grupiniai portretai. Minima, kad Vankavičius dažnai naudojosi žmonos atvaizdu kaip modeliu ir kurdamas Šv. Šeimos kompozicijas, kurias tapė sekdamas garsiomis Rafaelio drobėmis.

1831–1838 metus praleidę Minske ir Slepiankos dvare ir čia susilaukę jaunėlio Jono Edvardo¹³, Vankavičiai vėl grįžo į Vilnių, lankėsi ir netolimuose dvareliuose – Levidonyse,

kuriuose gyveno Valentino sesuo Stanislava Hornovskienė, taip pat tetos Rožės Visogerdienės Babruikiškėse netoli Dūkštų. 1839 metų liepos 3 dieną Babruikiškėse buvo parašytas Valentino Vankavičiaus testamentas – tai bene paskutinis jo pėdsakas Lietuvoje¹⁴. Netrukus dailininkas išvyko į Prancūziją, o 1842-aisiais mirė Paryžiuje. Lietuvoje likusi dailininko našlė su vaikais dar keletą metų glaudėsi Babruikiškių dvare. 1845-aisiais Maišiagalos bažnyčioje ji susituokė su gubernijos sekretoriumi Jonu Dochtorovičiumi (Dochtorowicz)¹⁵, su juo iki 1859-ųjų gyveno Verusavos (Vėriškių) dvare¹⁶, vėliau persikėlė į Vilnių. Kaip galima spręsti iš čia cituoto įrašo ant portreto porėmio, Vankavičiaus tapytą portretą našlė atsinešė į naujuosius namus. Kūrinį galėjo paveldėti jos ir Dochtorovičiaus sūnus Juozapas¹⁷ arba dukra Anelė¹⁸. Kada ir kur mirė Anelė Vankavičienė-Dochtorovičienė, kol kas nepavyko nustatyti.

Rūta JANONIENĖ

¹ Užrašas ant porėmio pieštuku: Walenty Wańkowiec (1799–1842) Portret / p. Dochtorowicz.

² 2020 m. šiuo atradimu pasidalijau Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros institute surengtoje paskaitoje, kurios pagrindu parengta ir ši publikacija.

³ Antanas Goreckis (1787–1861) – poetas, 1830–1831 m. sukilimo dalyvis, tapytojo Tado Goreckio tėvas.

⁴ Rožė Goreckytė Visogerdienė-Zambžickienė (Wysogierdowa-Zambrycka, 1784–1851).

⁵ Dabartinis adresas – Bokšto g. 4 / Išganytojo g. 2.

⁶ Ваньковичи, Минск: Беларуская Энцыклапедыя, 2012, стр. 273.

⁷ Ten pat, p. 277. Įdomu, kad M. Rostockis buvo ir Adomo Mickevičiaus bei jo brolių globėju.

⁸ Ten pat, p. 278.

⁹ Ten pat, p. 273.

¹⁰ Stanisław MORAWSKI. W Peterburku 1827–1838: wspomnienia pustelnika i kochałki kobiałki z 18 miedziotrukami, Poznań, 1927, str. 8.

¹¹ Vilniaus Šv. Jonų bažnyčios krikšto metrikų knyga, 1830, LVIA, f. 1667, ap. 1, b. 19, l. 70–70v.

¹² Edvardo Jono Römerio laiškas tėvams, Vilnius, 1831, kovo 5, Varšuvos Nacionalinės bibliotekos Rankraščių skyrius, Rps 8697 II, l. 146.

¹³ Jonas Edvardas Vankavičius (1838–1899) gimė Slepiankos dvare.

¹⁴ Ваньковичи, p. 308.

¹⁵ Maišiagalos bažnyčios santuokos metrikų nuorašų knyga, LVIA, f. 604, ap. 22, b. 3, l. 196v. Jono Dochtorovičiaus ir Leonidos Žilinskos sūnus Jonas Marcellis Dochtorovičius gimė Vilniuje 1817, sausio 16. (Vilniaus Šv. Jonų bažnyčios krikšto metrikų knyga, 1815–1830, LVIA, f. 604, ap. 10, b. 240, l. 45v), mirė Vilniuje, 1866 gegužės 20, palaidotas Bernardinų kapinėse (Vilniaus Šv. Pranciškaus ir šv. Bernardino bažnyčios mirties metrikų knyga, LVIA, f. 604, ap. 20, b. 112, l. 163).

¹⁶ 1843 m. Jonas Dochtorovičius vyresnysis nupirko Verusavą, o 1846 m. perleido jas savo sūnui Jonui. Dochtorovičiams dvaras priklausė iki 1859 m.

¹⁷ Juozapas Jonas Antanas Dochtorovičius gimė 1850 m. (Nemenčinės bažnyčios krikšto metrikų knyga, LVIA, f. 604, ap. 20, b. 67–69, l. 120v–121), 1880–1882 m. buvo atidaręs fotografijos ateljė Vilniuje, Pilies g. (Dainius Junevičius. Fotografowie na Litwie 1839–1914, Łódź, 2001, str. 16). 1881 m. Vilniuje vedė Eleną Gorskytę (Vilniaus Šv. Jonų bažnyčios santuokos metrikų knyga, 1876–1885, LVIA, f. 604, ap. 20, b. 192, l. 115v). Mirė 1916 m. Sokulkoje, Palenkėje.

¹⁸ Dukra paminėta J. M. Dochtorovičiaus mirties metrikuose (LVIA, f. 604, ap. 20, b. 112, l. 163).



Valentinas VANKAVIČIUS. Žmonos portretas. Apie 1830. Drobė, aliejus. 29,5 × 23,5 cm. Algirdo Petraičio kolekcija

Valentinas VANKAVIČIUS. Žmonos su vaikais portretas. 1833. Drobė, aliejus. 23 × 17,5 cm. Signuotas WW. Nacionalinis muziejus, Varšuva. MP 2990 MNW



Giedrė JANKEVIČIŪTĖ

IŠ PARYŽIAUS

NEEMIJOS ARBITBLATO MENINĖ VEIKLA KAUNE

Dailėtyrininkė Giedrė JANKEVIČIŪTĖ apžvelgia tapytojo ir skulptoriaus Neemijos ARBITBLATO (1908–1999) biografijos ankstyvąjį laikotarpį, susijusį su jo gyvenimu ir veikla Kaune.

Straipsnyje atskleidžiamos kryptingos Arbitblato pastangos supažindinti Lietuvos visuomenę su Paryžiaus bohema, skelbiant trumpus pasakojimus apie jos gyvenimą žurnale „Naujas žodis“ ir laikraštyje „Diena“, taip pat įdiegti Kaune reikšmingą dailės gyvenimo elementą – privačią dailės galeriją. Trumpai pristacius Arbitblato galerijos veiklą, keliamas klausimas apie iki šiol vis dar nepakankamai įvertintą šio dailininko indėlį į tarpukario Lietuvos dailės gyvenimo modernizaciją.

FROM PARIS. ARTISTIC ACTIVITIES
OF NEEMIJA ARBITBLATAS IN KAUNAS

From Paris. The artistic activities of Neemija Arbitblatas in Kaunas. The art historian Giedrė JANKEVIČIŪTĖ reviews the early part of the life of the painter and sculptor Neemija ARBITBLATAS (1908–1999), relating to his life and activity in Kaunas. The article shows his purposeful efforts to introduce bohemian Paris to Lithuanian society by publishing short stories about its life in the magazine *Naujas žodis* and the newspaper *Diena*, as well as introducing an essential element of artistic life to Kaunas, a private art gallery. The brief introduction to the activities of the Arbitblatas Gallery raises the question of the still underestimated contribution by this artist to the modernisation of artistic life in interwar Lithuania.

Neemijos Arbitblato paso kortelė. 1925.
Kauno regioninis valstybės archyvas

Tima 15/2 1929 met.

Eilės Nr. <i>43340</i>	Pavardė <i>Arbitblatas</i>	Paso blanko Nr.
	Vardas <i>Neemija</i>	<i>1251493</i>
Gyvena- moji vieta:	Valsčius	
	Kaimas (miestas)	<i>Kaunas</i>
Gimimo diena arba amžius:	<i>6 XI 1908 m.</i>	
Gimimo vieta:	Apšeritis	
	Valsčius	<i>Kaunas</i>
	Kaimas	
		Asmens žymės: Ogis: _____ Plaukai: _____ Akys: _____ Vaidas: _____ Ypatybių žymės: _____
Darbas <i>Mokymo</i>		
Tautybė <i>Žydai</i>		
Tikybė <i>judais</i>		

N. Arbitblatas
(Parašas)

Tapytojas ir skulptorius Neemija Arbitblatas (1908–1999) arba, kaip jis pats vėliau prisistatinėjo – Arbit Blatas, yra vienas iš kelių Lietuvos žydų menininkų, kurie ne tik sulaukė tarptautinio pripažinimo, bet ir pabandė perkelti į gimtuosius namus truputį Paryžiaus modernizmo.

Kai kalbame apie tarpukario Lietuvos dailę ir jos vakarietiškoji dimensija, pirmiausia prisimename grupuotę „Ars“ ir jos debiutą 1932 metais. „Ars“ narių Antano Gudaičio, Telesforo Kulakausko, Juozo Mikėno, Antano Samuolio, Jono Steponavičiaus, Viktoro Vizgirdos ir jų rėmėjų Mstislavo Dobužinskio, Adomo Galdiko bei Pauliaus Galaunės vardai su žyme „nauja“ tvirtai įėjo į Lietuvos kultūros istorijos kanoną. Tuo tarpu Neemija Arbitblatas „Ars“ istorijoje beveik niekada neminimas, ir tai yra labai neteisinga. Taip, viešojoje grupės veikloje Arbitblatas nedalyvavo, formaliai nebuvo jos narys, jai nepriklausė, bet kartu su Gudaičiu, Vizgirda ir literatūrinio avangardo grupuotės „Keturi vėjai“ nariu Juozu Petrėnu stovėjo prie „Ars“ ištakų ir itin nusipelnė, kad tokia grupuotė, gerokai sujaukusi ramius ir vienodus Lietuvos dailės vandenį, apskritai atsirastų.

Kitas svarbus Arbitblato meninės veiklos jo gimtajame Kaune epizodas – lygiai tais pačiais 1932 metais miesto menininkų gyvenimą sujūdinusi, šiam gyvenimui naujų bruožų suteikusi jo privačios galerijos veikla. Kaip atskirą Kauno meninio gyvenimo epizodą galerijos veiklą yra aprašiusios žydų dailės tyrinėtojos Vilma Gradinskaitė, Evelina Bukauskaitė, taip pat ir šių eilučių autorė¹, o platesnė šios institucijos kultūrinė reikšmė dar nėra pakankamai aptarta ir įvertinta. Tai trukdo geriau suvokti ketvirtąjo dešimtmečio Kauno meninio gyvenimo dinamiką.

Neemija Arbitblatas gimė 1908 metų lapkričio 6 (19) dieną Kaune, prekybininko šeimoje. Pirmojo pasaulinio karo metais su tėvais gyveno Ukrainoje, Poltavoje, o karui pasibaigus kartu su jais grįžo į Kauną. Iš ankstyvųjų Neemijos vietų Kaune svarbi realinė žydų gimnazija. Ją tapatiname su dabartine Juozo Naujalo muzikos mokykla Kęstučio gatvėje, tačiau šis pastatas pagal Borucho Klingo projektą Alytuje gimusio JAV filantropo Edwardo Azrielio Chase'o



Neemijos Arbitblato kompozicija „Paroda“ Kazio Binkio redaguoto žurnalo „Mūsų dienos“ (1928, Nr. 6) viršelyje, reklamuojanti jo parodą su Samueliu Greenburgu Darbo biržoje



Samuelio Greenburgo spalvotas linoleumo raižinys „[Čikagos] upė“. Apie 1928. Privati kolekcija

lėšomis iškilo tik 1931 metais, kai Neemija jau buvo baigęs mokyklą, palikęs Kauną ir senokai gyveno Paryžiuje. Vieną ankstyvųjų Arbitblato kaunietiškos paauglystės atminties vietų galima rasti Žaliakalnyje: tai žydų kapinėse Radvilėnų plente palaidoto jo mokytojo ir kolegos Jokūbo Mesenbliumo (Jacques Missene; 1894–1933) kapas. Mokinyš ir mokytojas 1924-aisiais kartu išsiruosė užkariauti Europos: iš pradžių į Berlyną, paskui į Paryžių. 1926-aisiais atvykęs į tuometinę modernizmo sostinę Arbitblatas lankė vadinamąsias laisvasias akademijas: studijavo Juliano, „Didžiosios lūšnos“, André Lhote'o mokyklose, scenografijos pagrindus įgijo pas Ukrainos pabėgėlę Aleksandrą Ekster.

Palyginti su daugeliu apie dailės studijas svajojusių bendraamžių, Arbitblatas buvo privilegijuotas. Jo šeima pajėgė jį remti finansiškai, o ne vienas talentingas jaunuolis ar mergina, kaip kad tragiško likimo kauniečiai žydai dailininkai Jokūbas Lipšicas, Černė Percikovičiūtė, buvo priversti tenkintis Kauno meno mokykla, nes neturėjo lėšų kelionėms ir pragyvenimui ne namie. Migrudamas tarp Paryžiaus ir Kauno Neemija apsistodavo pas tėvus. Pradėjęs verslą Kaune Idelis (Ilja) Arbitblatas nuomojosi patalpas Frumkinams priklausiusiam carinių laikų daugiaaukštyje, kuris nuo 1868 metų stovėjo ant Laisvės al. ir Maironio g. kampo (pastatas neišliko). 1933-iaisiais šeima persikėlė į Malkės Bruskienės namus Elenos Ožėskienės ir Kristijono Donelaičio gatvių sankryžoje, pastatytus pagal Ciuricho Politechnikos instituto auklėtinio Nojaus Bero Joffės projektą. Užapvalinto namo kampo pirmame aukšte veikė Jochelio Kagano gastronomijos parduotuvė, o Arbitblato muzikos instrumentų parduotuvės langai žvelgė į K. Donelaičio gatvę.

Gyvendamas Paryžiuje Neemija nuolat grįždavo į Kauną tiek su savo naujais kūriniais, tiek ir su vietos dailės gyvenimo atnaujinimo iniciatyvomis. 1927 metais jis surengė savo tapybos parodą Kauno Biržos salėje su Apolinaru Šimkūnu, išleido jos katalogą². Kitamet ir vėl pasirodė gimtajame mieste, šįkart su Paryžiaus bendramoksliu amerikiečiu Samueliu Greenburgu. Vietinė lietuviška spauda noriai reklamavo paryžietiško desanto pasirodymą Darbo biržos salėje. Pavyzdžiui, Kazio Binkio redaguotas žurnalas „Mūsų dienos“

Neemijos Arbitblato ir Samuelio Greenburgo parodos pristatymas žurnale „Mūsų dienos“ (1928, Nr. 16, p. 6): parodoje vyravo abiejų dailininkų sukurti portretai





Adomo Smetonos pieštas Neemijos Arbitblato portretas – iliustracija Arbitblato straipsniui „Montparnase“ žurnale „Naujas žodis“ (1929, Nr. 22 (109), p. 8)

Neemijos Arbitblato straipsnis „Montmartre“ žurnale „Naujas žodis“ (1930, Nr. 2 (113), p. 54) su Adomo Smetonos iliustracijomis



(1928, Nr. 6) ant viršelio it renginio reklaminę afišą reprodukavo ryškiai modernistinių formų Arbitblato kompoziciją *Paroda*. Todėl šis įdomus, Lietuvos kontekste reto turinio ir stiliaus autoriaus greičiausiai ne(i)saugotas kūrinys pasiekė ir mūsų dienas.

Beje, Kazys Binkis buvo vienas Arbitblatui artimų Kauno intelektualų. Arbitblato nutapytas Binkio portretas minimas literatūroje, o puikus 1934-aisiais jo sukurtas *art deco* stiliaus rašytojo žmonos Sofijos Binkienės atvaizdas išliko šeimos kolekcijoje; jis buvo reprodukuotas šiuolaikinėje menotyros literatūroje³.

Tai, kad bent jau nuo 1929 metų Arbitblatas Kaune užsibūdavo ir ilgesniam laikui, liudija fotografija, kurioje dailininkas užfiksuotas paveikslais nukabinėtoje atelėje prie molberto tapantis garsios dailės istorikės ir kritikės Halinos Kairiūkštytės portretą. Kairiūkštytė šioje nuotraukoje atrodo tarsi trečiojo dešimtmečio pabaigos europinio madų žurnalo modelis. Pirmiausia dėmesį patraukia trumpai pakirpti jos plaukai ir madinga varpelio formos skrybėlaitė, vadinamasis *cloche*, šviesūs bateliai neaukšta pakulne ir prie jų priderintos šilkinės kojinės. Suknelės sukirpimą sunku įžvelgti, tačiau matyti, kad ji tik vos dengia kelius.

Nuotraukoje dailininkui už nugaros atpažįstamas ekscentriško literato Juozapo Albino Herbačiausko portretas, studijos kampe matyti dar vienas elegantišku kostiumu vilkinčio vyriškio atvaizdas. Apie 1929 metus Arbitblatas bandė įsivertinti Kaune kaip portretistas: sukūrė visą seriją laikinosios sostinės menininkų – literatų, teatrolių, dailės pasaulio žmonių – atvaizdų. Dauguma jų neišliko, tačiau bent iš dalies rekonstruoti visumos vaizdą padeda reprodukcijos⁴. Sugretinus, pavyzdžiui, Arbitblato apie 1928-uosius tapytą nežinomo vyro portretą, kuris buvo reprodukuotas žurnale „Mūsų dienos“ prie teksto, reklamuojančio jo parodą su Greenburgu⁵, nustebina panašumas į kito kauniečio – Chaimo Mejerio Fainšteino 1934 metais sukurtą amžininko atvaizdą iš Nacionalinio M.K. Čiurlionio dailės muziejaus rinkinių. Jei ne gana ženklus chronologinis skirtumas, atrodytų, kad abiem pozavo tas pats tuos pačius ar tokius pačius drabužius – rudą kostiumą, pilką skrybėlę, melsvus marškinius – dėvintis, tamsiai raudonomis įstrižinėmis juostomis išmargintą pilką kaklaryšį pasirišęs jaunas vyriškis – tipiškas žemesnės vidurinėsios klasės atstovas, greičiausiai, kaip ir abu dailininkai, emancipuotas žydas.

Arbitblato sukurtos teatro veikėjų portretų galerijos pavyzdys – aktoriaus ir režisieriaus Juozo Vaičkaus portretas (1930), šiandien esantis teisininko Jauniaus Gumbio kolekcijoje⁶. Plačiai žinomas tragiškai žuvusio rašytojo Romo Striupo portretas (ca 1929), saugomas Kauno technologijos universiteto rinkinyje. Šį kūrinių faktiškai būtų galima laikyti grupiniu portretu: rašytojui iš kairės antrame plane matyti dar du Kauno bohemos veikėjai, iš kurių neabejotinai atpažįstamas Herbačiauskas, o portretuojamojo dešinėje – dvi vietinės smagaus gyvenimo ir pramogų mėgėjos ryškiu sunkiu makijažu, madingomis *cloche* formos skrybėlaitėmis, viena užsimitusi plunksnų boa. Pati scena skatintų galvoti apie vokiečių Naujojo daiktiskumo dailės ikonografiją, kuri galėjo paveikti Arbitblatą jam lankantis Berlyne.

Striupo portreto stilistika skatina atkreipti dėmesį, kaip stipriai šiuo laikotarpiu Arbitblatą veikė tuometis jo moky-

tojas ir, manytina, autoritetas André Lhote'as, priskiriamas pokubistinės dailės atstovams. Jo veikiamas Arbitblatas, matyt, pamažu pradėjo linkti ir link *art deco* stiliaus, kuriuo sekė iki ketvirtąjo dešimtmečio vidurio. Kaip tik šiuo laikotarpiu, laikydamasis *art deco* geometrizmo, jis ir sukūrė daugumą geriausių savo tapybos kūrinių. Tai patvirtina Nacionalinio M.K. Čiurlionio dailės muziejaus kolekcijoje esantis teatro dailės kūrinys – Valstybės teatre Kaune 1931-aisiais Stasio Pilkos pastatyto spektaklio pagal Molière'o pjesę „Skapeno klastos“ III veiksmo uždangos eskizas.

Tiltus tarp Paryžiaus ir Kauno Arbitblatas itin aktyviai ėmėsi tiesti apie 1928–1929 metus. Tai ir paroda su Samueliu Greenburgu, ir paryžietiškų bruožų Kauno veikėjai dailininko sukurtuose portretuose. Dar viena patraukli ir paveiki informacijos sklaidos forma, kurią pritaikė Arbitblatas, – tai trumpi straipsniai apie Paryžiaus įdomybes, spausdinti populiariame žurnale „Naujas žodis“ ir laikraštyje „Diena“⁷. Įdomu, kad bendradarbiaudamas su „Nauju žodžiu“ dailininkas pasirinko rašančio stebėtojo ampluą, o iliustracijas jo tekstams piešė Paryžiuje su valstybės stipendija studijuojantis kolega Adomas Smetona, turėjęs ryškią karikatūristo gyslelę. Tarp 1929 ir 1931 metų pasirodė penkios šio dueto kartu ar vien Arbitblato parengtos apybraižos – kad ir nedidelis, bet vis dėlto visas ciklas⁸.

Tuo metu, t. y. tarp 1929 ir 1931-ųjų, tęsti studijų iš Kauno į Paryžių atvyko ištisa plejada Meno mokyklos auklėtinių. Daugelį jų pasitiko ir globojo būtent Arbitblatas. Kaip jis jais rūpinosi nuo sutikimo *Gare du Nord*, t. y. Šiaurės stotyje, pigiuose mobiliuose apgyvendinimo kambariuose, užsirašymo į privačias akademijas, apsilankymo žymiausiose galerijose ir kt., pasakojo, pavyzdžiui, Antanas Gudaitis. Klausinėjamas žurnalisto Tomo Sakalausko po daugelio metų Gudaitis prisiminė: „Atvažiavau į Paryžių. Šiaurės stotyje mane pasitiko geras pažįstamas iš Kauno laikų dailininkas Neemija Arbitblatas. Mudu pradėjome ieškoti man viešbučio“⁹.

Arbitblatas puikiai integravosi į vadinamosios Paryžiaus mokyklos – *École de Paris* – dailininkų aplinką. Vienas liudijimų – jo sukurta ketvirtąjo dešimtmečio Paryžiaus dailininkų bohemos portretų galerija, saugoma ir eksponuojama Paryžiaus priemiesčio Bulonės-Bijankūro Trisdešimties metų muziejuje (*Musée des années 30*). Tarp šios galerijos eksponatų – japono dailininko Léonardo Tsuguharu Foujita atvaizdas. Tikėtina, kad būtent Arbitblatas supažindino Foujita ir Juozą Tysliavą, kurio poezijos rinkiniui „Vėjų taurė“, išėjusiam Paryžiuje 1926 metais prancūzų kalba, Foujita nupiešė Tysliavos atvaizdą¹⁰.

Ir Arbitblatui, ir jo lietuviams kolegoms svarbus Paryžiaus atradimas buvo privačios galerijos, jų veikla ir vaidmuo įtvirtinant modernizmo naujoves. Tokios institucijos būtinumą Lietuvoje, visų pirma laikinojoje sostinėje, kurioje iki Vytauto Didžiojo kultūros muziejaus atidarymo 1936-aisiais nebuvo jokios dailės kūrinių eksponavimui pritaikytos salės, tarpusavyje gyvai aptarinėjo Paryžiuje studijavę Kauno meno mokyklos auklėtiniai. Į šias diskusijas, be jokios abejonės, įsitraukdavo ir Arbitblatas, gal jis net būdavo vienas tokių pokalbių iniciatorių. Arbitblatas turėjo daug platesnį akiratį nei jo lietuviai kolegos, orientavosi Berlyno ir Paryžiaus dailės gyvenimo realijose, mokėjo kelias kalbas, plėtojo pažinčių



Neemija ARBITBLATAS. Paryžius. Iki 1940.
Lietuvos nacionalinis dailės muziejus

tinklą (bendravo su paryžiečiais, užmezgė ryšius su tautiečiais dailininkais iš Latvijos, Lenkijos, JAV). Nieko keista, kad būtent Arbitblatas pasiryžo priimti iššūkį ir atidaryti privačią galeriją Kaune¹¹. Tikėtina, kad neabejoti galimą galerijos sėkme jam padėjo asmeninė patirtis – sunkumai, patirti ieškant tinkamos salės parodoms su Šimkūnu ir Greenburgu.

Vasaros atostogoms 1932-aisiais grįžęs į Kauną Arbitblatas išsinuomojo patalpas iš advokato Rapolo Skipičio jo naujutėliame name Nepriklausomybės aikštės ir Gedimino gatvės sankryžoje ir rugsėjo 4 dieną atidarė pirmąją parodą, kurioje dalyvavo Kauno žydų dailininkai Maksas Bandas, Zalė Bekeris, Mozė Cesleris, Jokūbas Kazlauskas, Isaja Kulvianskis, Jokūbas Lipšicas, Hiršas Markus, Černė Percikovičiūtė, Ezekeelis Štreichmanas ir lietuviai Mečislovas Bulaka, Adolfas Valeška, Stasys Ušinskas.

Paroda sudomino apie 500 lankytojų, didžiausiu jos atradimu pripažinta dailininkės Černės Percikovičiūtės kūryba. 1932 metų spalio 8 dieną paroda buvo papildyta latvių darbais. Tarp eksponentų atsirado latvių *art deco* žvaigždės Aleksandra Belcova, Janis Cieliavas, Mozė Dembo, Romanas Suta, taip pat dar du kauniečiai: Rimtas Kalpokas ir Feiga Bliumbergaitė-Kopman. Žadėta parodyti Marko Šagalo kūrinių.

1932 metų lapkričio 12 dieną Arbitblato galerija pakvietė kauniečius į parodą intriguojančiu pavadinimu „1760“. Įvairios skaičių kombinacijos tuo metu buvo populiarios tarp avangardo menininkų. Tačiau šiuo atveju publikos dėmesį patraukusi mįslė turėjo labai paprastą paaiškinimą. Skaičius tiesiog nurodė vieno pagrindinių parodos dalyvių – japonų dailininko Katsushika Hokusajaus gimimo metus, o pati paroda pristatė japonų ksilografijas iš Mstislavo Dobužinskio



Rapolo Skipičio namai, kuriuose veikė Neemijos Arbitblato galerija.
Giedrės JANKEVIČIŪTĖS fotografija, 2022, gruodis

rinkinio. Didžiosiose Europos šalyse japonizmo mada nuvilnijo iki Pirmojo pasaulinio karo. Lietuvą ji irgi užkabino, bet labai menkai. Ketvirtąjo dešimtmečio Kauno publika jau buvo subrendusi tokiai pažinčiai. Tad paviešindamas Dobužinskio kolekcijos eksponatus Arbitblatas pataikė į dešimtąją: dėl populiarumo parodą jam teko pratęsti, ji veikė iki gruodžio vidurio.

Visgi Arbitblato galerijos pasisėkimą šiek tiek sumenkinio buvusių jo rėmėjų ir bičiulių, susibūrusių į dailininkų modernistų grupuotę „Ars“, debiutas laikinuosiuose Čiurlionio galerijos rūmuose ant Ažuolų kalno. „Ars“ paroda, be jokios abejonės, pristatė Kaune nematytas dailės naujoves, o vietos menininkų ramybę sudrumstė grupuotės narių pretenzijos užimti lyderių pozicijas, kurių vyresnė karta visai neketino užleisti¹². Šiuo atveju svarbu prisiminti ir tai, kad arsininkų lyderiai Gudaitis ir Vizgirda iš pradžių ketino prisidėti prie Arbitblato, remti jo galeriją, veikti kartu¹³. Tačiau jų keliai 1932 metų vasaros pabaigoje kuriam laikui išsiskyrė. Gudaitis paliko Arbitblatą, patraukdamas savo pusėn talentingus ir tarp bendraamžių žinomus bei įtakingus menininkus Jonyną, Kulakauską, Mikėną, Vizgirdą, taip pat „paryžietį“ grafiką Steponavičių bei talentingą džiuvos kamuojamą Kauno tapytoją Antaną Samuolį.

Su Arbitblatu ir arsininkais mėgino konkuruoti ir į Nepriklausomųjų draugiją susibūrę jauni dailininkai. Jų lyderis Valeška pasinaudojo Arbitblato iškelta salono-galerijos idėja. Nepriklausomieji išsinuomojo patalpas buvusiam kino teatre

Neemija Arbitblatas tapo dailės kritikės ir istorikės Halinos Kairiūkštytės-Jacinienės portretą. Kaunas, 1929.
Lietuvos literatūros ir meno archyvas





Neemija ARBITBLATAS. Natiurmortas su austrėmis. 1935. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus

„Oaza“ Laisvės alėjoje ir 1932-ųjų lapkritį pradėjo veiklą pasiūlydami Kauno publikai susipažinti su grupės narių kūryba.

Dvi galerijos, atvėrusios duris 1932 metų rudenį, žadėjo Kaunui gyvą ir dinamišką parodinį gyvenimą.

Iki tol parodų saloną Kaune turėjo tik Lietuvių dailės draugija, trečiajame dešimtmetyje nuomojusi patalpas iš vienuolių marijonų Laisvės alėjoje 61 numeriu pažymėtame name. Draugijos rengiamos parodos buvo retos, o šiokiomis tokiomis meno pasaulio naujienomis padvelkdavo vos viena kita.

Bene įspūdingiausia šiuo požiūriu – latvių porceliano paroda, surengta 1926-aisiais ir pristačiusi ką tik Paryžiaus 1925 metų tarptautinėje dekoratyvinio meno parodoje pastebėtus ir įvertintus latvių *art deco* porceliano dirbinius, kurtus Aleksandro Belcovos, Romano Sutos, Sigizmundo Vidbergo – Lietuvoje jau spėjusių pagarsėti ir mėgstamų dailininkų.

Tačiau grįžkime prie Arbitblato galerijos. 1932 metus galerija užbaigė dviem parodom: beveik dvi savaites veikusi JAV dailininko Benjamino Kopmano ir jo žmonos kaunietės Feigos Blumbergaitės-Kopman kūrybos paroda, kuri vietiniams kritikams nepatiko, bet atkreipė publikos dėmesį į modernybės klausimą. Antroji paroda – latvių karikatūristo

ir scenografo Michailo Jo/Io (Michailo Joffe's) kūrybos pristatymas – buvo skirta lengvam metų užbaigimui; ji atidaryta 1932 gruodžio 31 dieną ir įvertinta itin palankiai, keletas eksponatų nupirkti.

Po 1933 metų sausio pabaigoje atidarytos Kauno ir Klaipėdos žydų dailininkų ir Zelmano Utkės iš Paryžiaus parodos vasario 26 d. Arbitblatui pavyko sukurti naują vietos meninio gyvenimo įvykį.

Galerija pakvietė lankytojus į populiarios fotografės Zinaidos Bliumentalienės kūrinių parodą. Lankytojų netrūko, tad paroda buvo pratęsta. Kitaip ir būti negalėjo: publiką domino ir traukė meistriškai padaryti žymių asmenų fotoportretai, taip pat fotografės asmenybė. Zinaida garsėjo kaip nepriklausomo būdo, ekstravagantiškos išvaizdos emancipuota gražuolė. Pas ją mėgęs fotografuoti tuometinis užsienio reikalų ministras Stasys Lozoraitis apibūdino Zinaidą kaip „puikią portretistę, gražią moterį ir įdomią pašnekovę“¹⁴. Bliumentalienės fotoateljė „Zinaida“, pradėjusi veikti nuo 1931 metų lapkričio, buvo žinoma ir mėgstama daugelio įtakingų kauniečių, rimtai konkuravo su kiek vėliau pradėjusia veikti latvio Karlio Baulo ateljė.



Neemija ARBITBLATAS. III veiksmo uždangos eskizas Molière'o pjesės „Skapeno klastos“ pastatymui Valstybės teatre Kaune.
Režisierius – Stasys Pilka. 1931. Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus

Pripažinimą Zinaidai pelnė portretai. Prie įdomiausių ir geriausiai pavykusių jos darbų buvo priskirti Juozapo Albinio Herbačiausko, Mečislovo Bulakos, Juozo Vaičkaus, Igno Šlapelio, Vinco Čepinskio, Petro Leono, žinoma, ir Neemijos Arbitblato fotoportretai. Tačiau Zinaida fotografavo ir Lietuvos gamtos vaizdus, jos peizažinės fotografijos buvo įtrauktos į Lietuvos prisistatymą 1937 metų Paryžiaus pasaulinėje parodoje. Zinaidos fotografuoti ir Arbitblato tapyti Nidos žvejų gyvenimo vaizdai, Kuršių marios su kurėnų burėmis – ne tik romantiški peizažai, tai kartu ir geopolitiniu požiūriu svarbūs, aktualūs kūriniai, primenantys amžininkams apie neseniai atsikovotą pajūrio teritoriją priklausomybę Lietuvai. Kultūrinę šių motyvų reikšmę atskleidžia palyginimas su vokiečių ekspresionizmo daile, pavyzdžiui, Nidoje vasarodavusio Maxo Pechsteino peizažais, kuriuose irgi atpažįstamos Zinaidos ir Arbitblato žvilgsnį patraukusios kurėnų burės. Ši analogija skatintų labiau gilintis į Arbitblato kūrybos sąsajas su ekspresionizmu, jo akivaizdžius prancūziškuosius ryšius papildyti vokiškojo modernizmo įtakomis.

Nepaisant pasisekimo, Arbitblato galerija vis dėlto veikė nuostolingai. Lietuvos meno mėgėjai neskubėjo atverti piniginių ir įsigyti galerijoje pristatomų meno kūrinių. Galbūt galerija padėjo šiek tiek padidinti klientų gretas fotografei Zinaidai, tačiau pačiam Arbitblatui įsitvirtinti gimtajame Kaune sekėsi prasčiau. Norinčių jo nutapyto portreto ar peizažo buvo reta, nors keletą Paryžiuje nutapytų kūrinių įsigijo nacionalinis dailės muziejus – M.K. Čiurlionio galerija. Tačiau privati klientai nesusidomėjo nė jo nutaptais moterų aktais, kurių keletą dailininkas parodė asmeninėje parodoje, atidarytoje jo galerijoje 1933 metų kovo 19 dieną. Paroda buvo didžiulė, eksponuota per 60 paveikslų. Deja, pirkėjai neskubėjo įsigyti Paryžiuje karjerą darančio menininko kūrinių, ir tik vos vienas kitas ankstyvojo laikotarpio Arbitblato kūrinys šiandieną aptinkamas Lietuvoje.

1933 m. gegužės 1-ąją Arbitblatas išvyko į Paryžių ir tolesnę savo karjerą susiejo su šiuo miestu. Liepos 31 d. jis sukūrė šeimą – vedė amerikietę dailininkę Sylvią Satenstein ir apsigyveno su ja Arago bulvare. Lietuvos spauda aprašė kitų

metų pavasarį Paryžiaus Van Leero galerijoje (rue de Seine, 41) surengtą Arbitblato asmeninę kūrybos parodą. „7 meno dienų“ korespondentas akcentavo, kad joje esama ir paveikslų „lietuviškais siužetais“¹⁵. Monparnase veikusi *Van Leer* galerija garsėjo tarp Paryžiaus mokyklos dailininkų, bet jos savininkai nebijojo ir radikalesnių kūrėjų: dar 1926 metais pristatė surrealisto Maxo Ernsto dailę, tad Arbitblato pasirodymas šioje galerijoje liudijo apie stiprėjančią pripažinimą paryžietiška meno lauke.

Po 1933 metų Arbitblatas vis rečiau besugrįždavo į gimtąjį Kauną, ryšiai su buvusiais bičiuliais ėmė trūkinėti. Ilgesnis jo apsilankymas dokumentuotas 1935-aisiais. Maždaug tuo metu dailininkas galutinai susitrupino pavardę ir pradėjo pasirašinėti „Arbit Blatas“. Na o dar po kelerių metų politinės permainos apskritai privertė jį permąstyti savo ateitį ir palikti Europą, juo labiau kad 1938 metų rugsėjo 2 dieną jiedu su Sylvia susilaukė dukters Dorothée Renée. Mergaitė, beje, gimė Miunchene, kur itin stipriai jautėsi besitvenkiantys audros debesys: ką tik buvo įvykusi „Išsigimusio meno“ paroda, duris atvėrė Vokietijos menui norminti skirta ekspozicijų erdvė *Haus der Kunst*. 1939 metais Grenoblio muziejaus direktorius Pierre André Farcy parašė ir išleido Arbitblato monografiją. Knyga tapo tarsi atsiveikiniu su Prancūzija, paženklino Arbitblato gyvenimo ir kūrybos europietiškojo laikotarpio pabaigą. 1939-ųjų rudenį dailininkas apsigyveno Niujorke, po karo migravo tarp Jungtinių Valstijų, Paryžiaus ir Venecijos. Mirė 1999 m. balandžio 27 d. Niujorke.

Neemijos Arbitblato veiklą Kaune, taip pat jo indėlį į Lietuvos meninės kultūros reprezentaciją užsienyje amžininkai spėjo pastebėti ir įvertinti. Jo kūriniai buvo reprodukuoti reprezentaciniuose leidiniuose apie Lietuvos dailę, dailininko novatoriaus biograma 1933-iaisiais publikuota pirmajame „Lietuviškosios enciklopedijos“ tome¹⁶. Paradokslu, kad į Lietuvos kultūros nacionalinį kanoną dailininkas buvo įrašytas būtent tais pačiais metais, kai paliko Kauną.

Arbitblato reikšmę nepriklausomos Lietuvos kultūrai patvirtina ir jam skirtas išeivijos dėmesys: autoritetingas kultūros žurnalas „Aidai“ nuo 1953 metų nuolat spausdino jo kūrinių reprodukcijas: Arbitblato kūrinius, pavyzdžiui, buvo iliustruotas visas šio įtakingo leidinio 1958 metų liepos numeris, ten pat išspausdintas Grenoblio muziejaus kuratoriaus, dailininko ir dailės kritiko, 1939-ųjų monografijos apie Arbitblato kūrybą autoriaus Andry-Farcy straipsnis apie iš Kauno kilusį modernistą, tapusį pasaulio piliečiu, bet nepamiršusį gimtojo miesto.

Giedrė JANKEVIČIŪTĖ

¹ Vilma GRADINSKAITĖ. The modern art gallery of Neemiya Arbit-Blatt in interwar Kaunas, Pinkas: Annual of the culture and history of East European Jewry, t. 1, 2006, p. 168–180; Giedrė JANKEVIČIŪTĖ. Žydų dailininkai tarpukario Lietuvos meninėje kultūroje, Abipusis pažinimas: lietuvių ir žydų kultūriniai saitai / Sudarė Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbieckienė. – Vilnius: VU leidykla, 2010, p. 69–102; Vilma GRADINSKAITĖ. Modernaus meno galerija Kaune, ArbitBlatas (1908–1999) / Sudarė Ilona Mažeikienė. – Vilnius: LDM, 2019, p. 203–212; Evelina BUKAUSKAITĖ. Žydų meninis gyvenimas Lietuvoje 1919–1940 m.: tarp autonomijos ir integralumo, daktaro disertacija. – Vilnius, 2021, p. 63–74.

² N. Arbitblato ir A. Šimkūno paveikslų paroda, katal., Kaunas, [s. l.], 1927.

³ Plg. XX a. lietuvių dailės istorija, 1900–1940, t. 2 / Sudarė Ingrida Korsakaitė ir kt. – Vilnius: Vaga, 1983, il. XLIX; Giedrė JANKEVIČIŪTĖ (sudarytoja). Art deco Lietuvoje. – Kaunas: Nacionalinis M.K. Čiurlionio muziejus, 1998, p. 51.

⁴ Plg. dailininko archyve išsaugotų fotografijų reprodukcijas knygoje: Ilona MAŽEIKIENĖ. ArbitBlatas (1908–1999). – Vilnius: LDM, 2019, p. 60–62.

⁵ [s. n.], N. Arbitblato ir S. Greenburgo paveikslų paroda. „Mūsų dienos“. 1928, Nr. 16, p. 6.

⁶ Paveikslo reprodukciją ir aprašymą žr.: lietuvosmenas.lt/artwork/221.

⁷ Plg. Neemija Arbitblatas, Paryžiaus meno rinkoje // Diena. – 1929, balandžio 11; Neemija Arbitblatas, Paryžius – didžiausias meno centras // Diena. – 1929, balandžio 28.

⁸ Neemija Arbitblatas, Montparnase. Dail. Arbitblato N. Žodžiu laiškais iš Paryžiaus, „Naujas žodis“, 1929, Nr. 22 (109), p. 8; Neemija Arbitblatas, Montmartre, „Naujas žodis“, 1930, Nr. 2 (113), p. 54; Neemija Arbitblatas, Lotynų kvartale, „Naujas žodis“, 1930, Nr. 6 (117), p. 138; Neemija Arbitblatas, Paryžiaus turgavietė naktį, „Naujas žodis“, 1930, Nr. 14 (125), p. 292; Neemija Arbitblatas, Rue Blondel, „Naujas žodis“, 1931, Nr. 1 (136), p. 16–17.

⁹ Tomas SAKALAUSKAS. Antanas Gudaitis: Septyni vakarai su dailininku. – Vilnius: Mintis, 1989, p. 38.

¹⁰ Juozas TYSLIAVA. Coup de ventes. Vertė Halina Izdebska. Įžangos autorius – Oscar Milosz. – Paris: Ceux qui viennent (1926).

¹¹ Dailininkas Arbitblatas steigia privačią galeriją // Dienos naujienos, 1932, rugpj. 10.

¹² Jolita MULEVIČIŪTĖ. Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje. – Kaunas–Vilnius: ČDM, Kultūros ir meno institutas, 2001, p. 130–150.

¹³ Moderniško meno galerija // Dienos naujienos. – 1932, rugpj. 25.

¹⁴ Giedrė JANKEVIČIŪTĖ (sudarytoja), Diplomas par excellence: Kazys Lozoraitis. – Kaunas: Artuma, 2008, p. 112.

¹⁵ Kronika // 7 meno dienos. – 1934, Nr. 104, p. 18.

¹⁶ Lietuviškoji enciklopedija, t. 1. – Kaunas: Spaudos fondas, 1933.

Neemijos Arbitblato tėvo Idelio Arbitblato prašymas
Kauno III rajono mokesčių inspektoriumi išduoti jam prekybos
muzikos instrumentais patentą. 1940 m. gruodžio 20 d.
Kauno regioninis valstybės archyvas



Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ

OPARTINIAI ATSPINDŽIAI XX AMŽIAUS LIETUVOS DAILĖJE

SEPTINTASIS–AŠTUNTASIS DEŠIMTMEČIAI

MO muziejaus parodos „Opartiniai atspindžiai“ kuratorė Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ pristato Lietuvos dailės ir oparto ryšius. Apžvelgiamos tarptautinės ir vietinės lietuvių dailininkų susidomėjimą šia kryptimi skatinusios įtakos, oparto apraiškų Lietuvos dailėje savitumas bei analizuojamos skirtingos šios raiškos taikymo galimybės įvairiose dailės šakose: tapyboje, grafikoje ir dizaine.

REFLECTIONS OF OP ART IN LITHUANIAN ART FROM 1970 TO 1980

Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ, curator of the 'Opartiniai atspindžiai' (Reflections of Op Art) exhibition at the MO Museum, presents the connections between Lithuanian art and Op Art. The international and local influences that stimulated the interest of Lithuanian artists in this direction, and features of the manifestations of Op Art in Lithuanian art, are reviewed, and the different possibilities for the application of this expression in various branches of art are analysed: painting, graphics and design.

Nors įprasta sakyti, kad sovietmečiu Rytų Europa, taip pat ir Lietuva, nuo Vakarų valstybių buvo atitverta geležine uždanga, kultūros tyrinėtojai tikslina šią metaforą – uždanga veikiau buvusi nailoninė¹. Apie tai, kad vis tik būta įvairių ryšių su užsieniu, liudija ir Lietuvos modernistinės dailės tyrimai. Vienas jų – 2022 metų rugpjūtį MO muziejuje atidaryta paroda „Opartiniai atspindžiai“, kurioje pristatyti tapybos, grafikos, monumentaliosios dailės ir dizaino darbai. Parodoje gilinamasi į XX amžiaus septintąjį ir aštuntąjį dešimtmečius – laikotarpį, kai pasaulyje opartais tebebuvo aktuali vaizduojamųjų menų tendencija, tačiau dėl atsiribojimo nuo „socialistinės tikrovės“ Sovietų Sąjungoje abstrakcijos buvo nepageidaujamos. Vis dėlto Lietuvos viešojoje erdvėje opartiniai kūriniai buvo priimami nevienodai – įvairiais atvejais juos lydėdavo ne vien kaltinimai formalizmu, bet ir pozityvūs atsiliepimai spaudoje.

Terminas *opartais* pirmą kartą pavartotas 1964 metais amerikiečių žurnale „Time“, aptariant naują Europos ir JAV vaiz-

duojamojo meno tendenciją kurti abstrakčius, optinėmis iliuzijomis grįstus darbus. Lietuvoje kūrę menininkai opartą galėjo atrasti per kultūrinę spaudą ar lankydami parodose socialistinėse valstybėse. Laimingiesiems pavykdavo aplankyti ir Vakarų valstybes: Juozas Pilipavičius, įsidarbinęs Paminklų restauravimo valdyboje, su komandirute lankėsi Vakarų Vokietijoje², Rimtautas Gibavičius – Islandijoje, Suomijoje, Italijoje, Graikijoje, Vokietijoje³ ir kt.

Kad ir susipažinę su užsienio kūrėjų darbais, Lietuvos menininkai tiesiogiai jais nesėkė, veikiau ieškojo būdų, kaip opartinius motyvus integruoti į savo kūrybos visumą. Abstrakčius optinius elementus lietuviai jungė su peizažo žanru ar figūratyviniais motyvais. Opartu domėjęsi dailininkai pamėgo mirgėjimo efektą, tačiau nebūtinai jį grindė optinėmis iliuzijomis. Šiuos eksperimentus galima sieti su ne mažiau nei Vakarų įtakos veikusiomis, gilią šaknis turinčiomis vietinėmis optinės dailės tradicijomis.

Paroda „Opartiniai atspindžiai“ MO muziejuje. Gintarės GRIGĖNAITĖS nuotrauka



LIETUVIŠKOS OPARTO IŠTAKOS

Profesionaliojoje Lietuvos dailėje pirmąsias optines iliuzijas matome dar XVI amžiaus pabaigos renesansinėje sienų tapyboje. Vienas geriausiai išlikusių pavyzdžių – Vilniuje, Aušros Vartų g-vėje, namo Nr. 8, buvusio „Medininkų“ restorano sienų dekoras. Jame iš kontrastingų spalvų suformuoti optinėmis iliuzijomis pasižymintys geometriniai raštai, jais dengtos išorinės pastato sienos, langų nišos. 1970–1979 metais sgrafitai buvo restauruoti. Įdomu, kad prie šio darbo prisidėjo tapytojas Pilipavičius, vėlesnėje individualioje kūryboje ėmęs integruoti opartinius elementus. Savo patirtį dirbant su renesansinės optinės dailės restauracija ir susidomėjimą opartu tapytojas taip apibendrino: „Kai ieškai, tai ką nors ir randi. Nauja – tai pamiršta sena“⁴.

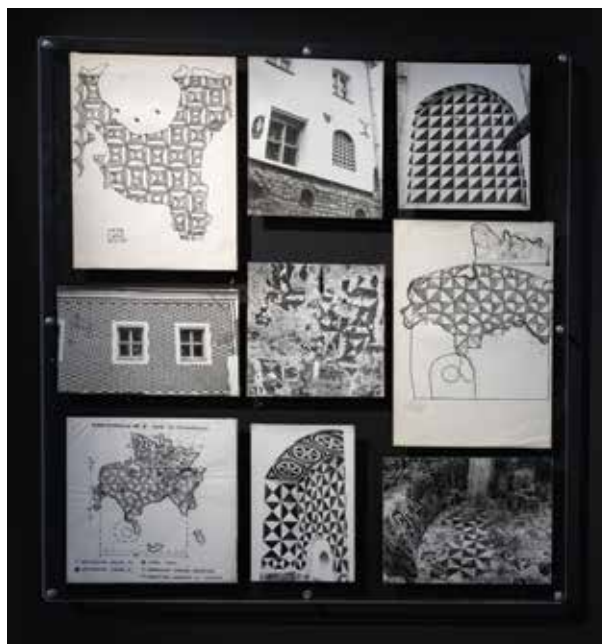
Ilgą laiką Lietuvos mene optinės iliuzijos gyvavo ir liaudies dailėje, kuri paremta ritmiškais geometrinių raštų pasikartojimais. Optinio mirgėjimo gausu tekstilės dirbiniuose, visų Lietuvos regionų lovatiesėse ir rankšluosčiuose. Lietuvių tautodailėje gausiai aptinkami opartiniai motyvai puikiai tiko tautodailės parodų ar liaudies muzikos renginių plakatams apipavidalinti, septintojo dešimtmečio publikai sudominti, taigi dailininkai opartinius raštus pirmiausia pritaikė kaip liaudies ornamentikos citatas, bet netrukus ėmė pasitelkti ir kitoms su „darbo liaudimi“ siejamoms temoms – pavyzdžiui, Vytautas Kaušinis ir Juozas Galkus 1967 metais opartinius plakatus sukūrė Lietuvos TSR liaudies ūkio ir kultūros pasiekimų parodai.

Sąlytis su lietuvių liaudies menu, jo stilizavimas domėtis opartu paskatino ir dar kelias dailininkes. Nuoseklus, prie oparto atvedęs tautodailės motyvų apibendrinimo kelias geriausiai atsiskleidžia grafikės Monikos Urmanavičiūtės-Jonaitienės linoraižinių cikle „Lino darbai senojoje Dzūkijoje“ (1966), kuriame pavaizduoti lino pluošto apdirbimo etapai. Moterų figūros estampuose stipriai apibendrintos, puoštos mirgančiais opartiniais raštais. Atsispirdama nuo lietuviškos ornamentikos, vėlesnėje kūryboje menininkė išbandė ir abstrakčias oparto formas. Panašiai klostėsi ir scenografės bei tapytojos Dalias Mataitienės stiliaus plėtotė. 1965-aisiais menininkė sukūrė kostiumus televizijos baletui „Eglė žalčių karalienė“, šią temą pratęsė savarankiškose tapybos kompozicijose „Eglė“ ir „Žilvinas“ (1965). Jose pasakos herojų siluetus pavaizdavo sudarytus iš geometrinių figūrų – čia jau atsiskleidė Mataitienės tapybai būdingas struktūriško ornamentinio vaizdo konstravimas.

Greta tarptautinio meno įtakų ryškus lietuvių liaudies meno poveikis ir išeivijos lietuvių Kazio Varnelio bei Kazimiero Žoromskio opartiniuose kūriniuose. Bene pirmąsyk Varnelio kūrybos sąsajos su lietuvių tekstile ir medine architektūra pastebėtos 1987-aisiais pristačius parodą Vilniuje⁵. Vėliau menotyrininkė Laima Laučkaitė-Surgailienė Varnelio paveikslus lygino su lovatiesių audiniais, pastebėjo panašias jų proporcijas ir geometrinių ornamentų efektus⁶. Panašumų su liaudies tekstile esama ir Žoromskio devintojo dešimtmečio tapyboje, paveikslų paviršius konstruojamas iš linijų, susipinančių tarsi metmenys ir ataudai.

OPARTINIAI EKSPERIMENTAI

Liaudies meno poveikis, iš jo perimtas struktūrizuoto, ritmiško vaizdo kūrimas padarė didelę įtaką lietuvių dailininkams, tačiau po šių pamokų kūrėjai ėmėsi toliau eksperimentuoti su opartinėmis formomis. Vis dėlto šis būdas buvo ne iš lengvųjų – oficiali kultūros ideologų pozicija teigė, kad abstrakcijos veda „į faktiškai neegzistuojantį grynų linijų ir spalvų pasaulį, verčia pamiršti realius šiandienos pasaulio interesus“⁷, kitaip tariant, socialistinėje valstybėje yra nepageidaujamos. Taigi šia linkme norėjusiems kurti menininkams kilo nemažai iššūkių siekiant savo kūrinius pristatyti viešai.



Aušros Vartų g-vė 8. Renesansinio pastato (namo Nr. 8) restauracijos dokumentai. Juozo Pilipavičiaus nuosavybė

su šiuo uždaviniu sėkmingai susidoroję į geometrinių abstrakcijų kūrybą linkusi dailininkė Dalia Mataitienė. Menininkė LTSR valstybiniame dailės institute pirmiausia studijavo tapybą, tačiau greitai suprato, kad toliau einant šiuo keliu reikės priimti daug kompromisų. Taigi po poros metų įstojo į scenografiją, kurioje buvo lengviau įgyvendinti polinkį į apibendrinimą, dekoratyvų vaizdą⁸. Greta scenografijos kūrimo Mataitienė ir toliau tapė. Iš autorės abstrakčių ciklų opartui artimiausią išraišką įgavo serija „Lino poema“ (1965–1970), kurioje pabrėžiant perspektyvą kuriama iliuzinė erdvė. 1973 metais menininkės personalinėje scenografijos parodoje sėkmingai išeksponuotas ir šis ciklas, kritikų recenzijose teigiamai įvertintas dėl „iškilmingumo įspūdžio“⁹.

Panašiu keliu mėgino eiti tapytojas Juozas Pilipavičius, po studijų ėmęs dirbti restauracijos srityje. Dekoratyvus Pilipavičiaus tapybos stilius, racionalūs keliame uždaviniai nenaudojant perspektyvos kurti erdvę gerokai išsiskyrė ekspresyvios lietuvių tapybos kontekste, dėl to ne kartą sulaukė vyresnių kolegų kritikos. Dailės parodų kontrolei santykinai laisvėjant, 1979-aisiais Pabaltijo jaunųjų menininkų parodoje dailininkas eksponavo abstraktų triptiką „Judėjimas“ (1978–1979). Tais pačiais metais Pilipavičiui pavyko gauti leidimą surengti asmeninę parodą Dailės fondo salone, kurioje greta nuosaukesnių apibendrintų fantastinių peizažų ir figūrinių darbų jis išeksponavo abstrakčius oparto įkvėptus kūrinius iš ciklo „Stereo“. Nors cenzūros priekaištų dėl abstrakcijų Pilipavičius



Lietuvių liaudies tekstilės dirbiniai ir išeivių Kazimiero Žoromskio bei Kazio Varnelio tapybos darbai. Lietuvos Nacionalinio dailės muziejaus, Lietuvos nacionalinio muziejaus Kazio Varnelio namų-muziejaus ir Nacionalinio Čiurlionio dailės muziejaus nuosavybė.
Gintarės GRIGĖNAITĖS nuotrauka

nesulaukė, tačiau negavo ir dailės kritikų dėmesio. Kaip teigė pats autorius, parodos recenziją laikraštis „Literatūra ir menas“ spausdinti tuomet atsisakė.

Dramatiškiausia ir bene geriausiai žinoma dailininko Vladislavo Žiliaus kova dėl galimybės viešai eksponuoti abstrakčiąją tapybą. Žilius buvo baigęs grafikos studijas, „Minties“ leidykloje dirbo vyriausiuoju dailininku, jo iliustracijos ne sykį buvo įvertintos įvairiais diplomais. Grafiko karjera iš pažiūros klostėsi sklandžiai: per šešerius metus jis Vilniuje surengė keturias personalines parodas, sukūrė iliustracijų ar viršelių daugiau nei 30-čiai knygų, apie jo grafikos darbus palankiai atsiliepė oficialioji spauda¹⁰. Greta grafikos darbų Žilius užsiėmė tapyba, kurioje nuo septintojo dešimtmečio pabaigos ėmė ryškėti dėmesys optiniam menui. Dėl radikalaus tapybos pobūdžio ir parodų komisijoms būdingo siauro cechinio požiūrio Žiliaus darbai į atrankas nepatekdavo. Nenorėdamas taikytis su saviraiškos laisvės apribojimais, dailininkas pateikė prašymą emigruoti iš SSSR, netrukus po to buvo pašalintas iš LTSR dailininkų sąjungos bei atleistas iš darbo. Galiausiai apie patiriamus kūrybinius suvaržymus parašęs „Lietuvos Katalikų Bažnyčios kronikoje“ paviešintą laišką LKP CK pirmajam sekretoriui Petriui Griškevičiui, gavo leidimą palikti šalį.

Vladislavo Žiliaus opartinės kompozicijos, 1969–1971. MO muziejaus ir Lietuvos meno pažinimo centro „Tartle“ nuosavybė.
Gintarės GRIGĖNAITĖS nuotrauka



Didesnę kūrybinę laisvę turėjo opartu domėjėsi grafikai. Kaip rašo Ieva Pleikienė, grafikai „būdingas pritaikumas (vietoj šiandien įprasto grafinio dizaino buvo vartojamas taisyklingosios grafikos terminas) nemažai lėmė žemą vietą dailės hierarchijoje ir kartu platesnes vizualinės laisvės ribas. Galima numanyti, kad dėl tų pačių sąsajų su grafiniu dizainu kai kurie formos eksperimentai knygų iliustracijose ir lakštinėje grafikoje galėjo būti pateisinti, pasitelkiant dekoratyvumo priedangą“¹¹. Nepaisant to, grafikos srityje oparto atgarsiai retai įgydavo grynai abstrakčią išraišką – mirgėjimo, virpėjimo, gylio efektus dailininkai dažnai jungdavo su stilizuotais gamtiniais motyvais. Viena ankstyviausių oparto apraiškų Lietuvoje galima laikyti grafiko, scenografo, monumentalisto Rimtauto Gibavičiaus ciklą „Vandenų gyventojai“ (1964), – jame kuriamas laisvas raibuliavimo įspūdis. Netrukus gimė ciklas „Pajacai“ (1965), – čia žiūrovo rega provokuojama pulsuojančia griežto geometrinio fono ir arlekinų figūrų kompozicija.

Greta Gibavičiaus opartinių kompozicijų minėtini mažiau žinomų grafikų darbai. Jonaitienės estampe „Žuvys“ (1969) neatsisakoma figūratyviųjų motyvų, tačiau smulkiais linijomis, panašiai kaip ir Gibavičiaus „Vandenyno gyventojuose“, kuriamas pulsavimo įspūdis. O linoraižinyje „Aguro krioklys“ (1967) dailininkė iš oparto priemonių arsenalo perima linijų ritmą ir hipnotizuojantį efektą, artimą savalaikiam psichodelinio meno reiškiniui. Grafikės Vaidilutės Grušekaitės kompozicijose „Avinai“ ir „Puokštė“ (abu 1967) taip pat kuriamas linijinis ritmiškas piešinys, susitelkiama į detalės santykį su visuma. Prie vakarietiško oparto grynųjų abstrakčių formų labiausiai priartėjo grafikos dizaineris Antanas Kazakauskas, sukūręs kompoziciją be pavadinimo (~1968–1970), kurioje laisvą organinių formų motyvą sujungė su aproprijuotu italų dailininko Franco Grignani plakato „Alfieri & Lacroix“ (1964) opartiniu fragmentu.

Nemažai opartinių atspindžių turinčių grafikų darbų buvo kuriama ir publikuojama knygos meno srityje. Laikmečio dvasią puikiai atspindėjo architekto Algimanto Alekno sukomponuotas stilingas geometrinis 1973 metų kalendoriaus dizainas. Įsimintinos Žiliaus nestabilią abstrakčią erdvę perteikiančios opartinės Vlado Šimkaus knygos „Geležis ir sidabras“ (1968) iliustracijos. Kartais optinės iliuzijos pasirinktos ne kaip savarakiškas, o kaip figūrinį piešinį papildantis motyvas: Kazakauskas Vilio Lācio romano „Žvejo sūnus“ (1968) aplanke opartinius apskritimus sujungė su žvejų figūromis; Rimtas Tarabilda Jono Avyžiaus knygai „Mažosios pasakos“ (1969) sukūrė išraiškingą abstraktų opartinį atvartą, tačiau iliustracijose opartinius elementus pasitelkė tik kaip foną pasakų herojams vaizduoti.

Į abstraktaus, konstruktyvaus vaizdo kūrimą linkę dailininkai dažnai priimdavo sprendimą dirbti grafinio dizaino srityje, kuriame dekoratyvumas buvo laikomas specifine jam tinkama raiška. Tokį požiūrį išreiškė 1966-aisiais žurnale „Mokslas ir technika“ publikuotas oparto kryptį pristatęs straipsnis. Jame pabrėžtos oparto pritaikymo dizainui galimybės, teigiama, kad „madų srityje oparto stilius gali įnešti naują, šviežią ir gana originalų akcentą“. (Beje, ta proga viršelį papuošė žurnalo meninio redaktoriaus Alfonso Čepausko sukurta originali abstrakti opartinė kompozicija.) Dėl didesnės kūrybinės laisvės kaip tik grafinio dizaino srityje gimė daugiausia opartinių atspindžių – jų gausu koncertų, muzikos įrašų, spaudos leidinių, buitinių ir techninių prekių apipavidalinime.

Ypač ryškiai opartinės formos klestėjo plakato srityje. Grafikas, plakatų kūrėjas Vytautas Kaušinis, kurio darbams būdinga minimalistinė, racionali raiška, kurdamas muzikos renginių ar pramonės prekių plakatus sėkmingai pasitelkė opartinį ritmą. Minėtini ir Birutės Pranciškos Grabauskienės subtilūs linijiniai piešiniai išsiskiriantys plakatai, Kęstučio Gvaldos ir Kęstučio Šveikausko plakatai, kuriuose iš ritmiškai pasikartojančių formų kurti įvairių buitinių objektų kontūrai.

Aštuntojo dešimtmečio pradžioje opartiniai motyvai rado kelią ir į žurnalų viršelių apipavidalinimą. 1971 metais dizaineris Feliksas Daukantas sukūrė atnaujintą žurnalo „Statyba ir architektūra“ dizainą ir dvejus metus projektavo geometrinius, optinėmis iliuzijomis praturtintus viršelius. Oparto pėdsakų esama grafiko Arvydo Každailio kurtuose literatūrinio žurnalo „Pergalė“ viršeliuose, sukomponuotuose iš pasikartojančių geometrinių formų.

Opartas taikytas ir pakuočių dizaine – nuo muzikos plokštelių vokų, iki muilo, kojinių ar sausainių įpakavimų, taip pat lakoniškose prekinių ženklų (logotipų) formose. Šioje srityje pasižymėjo Eksperimentinio taros ir įpakavimo konstravimo biuro dailininkai Monika Urmanavičiūtė-Jonaitienė, Kęstutis Ramonas, Teresė Ivanauskaitė, Nijolė Jakučionienė, Teresė Bajorūnaitė-Lekienė.

Taigi nors Lietuvos dailininkams buvo būdinga gana nuosekliai domėtis opartu ir sąlytį su šia meno kryptimi tegalime įvardyti atspindžiais, jų būta pakankamai gausių, kad šiuos ryšius galėtume paminėti kaip reikšmingą septintojo ir aštuntojo dešimtmečių dailės fenomeną. Ryškiausiai jis atsiskleidė grafinio dizaino srityje, tačiau taip pat smėkštelėjo ir grafikos bei tapybos baruose. Pritaikytas kitose socialinėse sąlygose nei savo ištakose Vakaruose, opartas įgijo savitų, naujų

reikšmių. Opartas Lietuvos dailininkams padėjo kurti uždarą iliuzinę erdvę ir, kaip ir kitos abstrakcijų rūšys, leido atsiriboti nuo sovietinės realybės.

Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ

Paroda „Opartiniai atspindžiai“ MO muziejuje veiks iki 2023 m. vasario 19 d.

¹ György PÉTERI. Nylon Curtain – Transnational and Trans Systemic Tendencies in the Cultural Life of State-socialist Russia and East-central Europe // Slavonica, vol. 10, No 2, November 2004, p. 113–123; Rūta STANEVIČIŪTĖ, Danutė PETRAUSKAITĖ, Vita GRUODYTĖ. Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika. – Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.

² Juozas Pilipavičius apie tapybos darbų ciklą „Stereo“: videoreportażas, kalbino Deima ŽUKLYTĖ-GASPERAITIENĖ. MO muziejus, 2022.

³ Rimtautas Vincentas Gibavičius / Sudarė Ieva PLEIKIENĖ. – Vilnius: R. Paknio leidykla, 2017, p. 135–149.

⁴ Pilipavičius apie tapybos darbų ciklą „Stereo“, op. cit.

⁵ Vincas KISARAUSKAS. Žemaitiškas optinis menas // Krantai, 1990, Nr. 1, p. 44–46.

⁶ Laima LAUČKAITĖ. Lietuviai anapus tradicinio modernizmo // Išeivijos dailė: tarp prisirišimo ir išsilaisvinimo. – Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003, p. 148.

⁷ Lionginas ŠEPETYS. Modernizmo metmenys. – Vilnius: Vaga, 1967, p. 116.

⁸ Virš gyvenimo tėkmės. Užrašė Helmutas ŠABASEVIČIUS // Krantai, 1993, Nr. 1/3, p. 65–71.

⁹ Laima CIEŠKAITĖ. Tarsi aruodas rudenį... // Literatūra ir menas, 1974, sausio 19.

¹⁰ A. BUTKUTĖ. Poeziją skaito dailininkas // Komjaunimo tiesa, 1968, vasario 4.

¹¹ Plačiau: Ieva PLEIKIENĖ. Kūrybinio identiteto strategavimas: kaip būti pripažintam ir išlikti savimi. Rimtauto Vincento Gibavičiaus atvejis // Lietuvos kultūros tyrimai, 2019, Nr. 11, p. 158.

Vaidilutė GRUŠECKAITĖ. Avinai. 1967. Cinkografija. 48 × 64 cm. MO muziejaus nuosavybė



STRAIPSNIŲ
PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ



Liucija ARMONAITĖ

PERŽENGĘS RIBĄ

TEATRO REŽISIERIUS JONAS JURAŠAS

Teatro režisierius, Nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatas Jonas JURAŠAS (g. 1936) Lietuvoje ir užsienyje sukūrė daugiau kaip 50 spektaklių. Tarp jų – lemtingoji, 1972-aisiais pastatyta Juozo Grušo drama „Barbora Radvilaitė“, tapusi legendiniu Lietuvos teatro spektakliu, režisieriaus nesitaikstymo su sovietine cenzūra, pasipriešinimo sistemai ir kovos už laisvą Lietuvą simboliu. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus darbuotoja Liucija ARMONAITĖ prisimena dramatiškus ir kitų J. Jurašo spektaklių kūrimo momentus, jo neišsenkančią tvirtybę, siekį visada vadovautis menininko ir piliečio sąžine. Publikaciją papildė Jono Jurašo Atviras laiškas LTSR Kultūros ministerijai, Kauno valstybiniam dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai, laikraščio „Literatūra ir menas“ redakcijai, rašytas 1972 m. rugpjūčio 16 d.

CROSSED THE LINE.

THE THEATRE DIRECTOR JONAS JURAŠAS

The stage director and winner of the National Culture and Art Prize Jonas JURAŠAS (b. 1936) has staged more than 50 plays in Lithuania and abroad. Among them is the fateful 1972 drama Barbora Radvilaitė (Barbara Radziwill) by Juozas Grušas, which became a legendary piece of Lithuanian theatre and a symbol of disagreement with Soviet censorship, resistance to the system, and the struggle for a free Lithuania. Liucija ARMONAITĖ, who works at the Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum, remembers dramatic moments in the creation of Jurašas' other productions, his inexhaustible strength, and his desire to always be guided by his conscience as an artist and as a citizen.

SPEKTAKLIS – IŠBANDYMAS

1972-ųjų balandį Kauno dramos teatre Jonas Jurašas pastatė Juozo Grušo dramą „Barbora Radvilaitė“. Įvyko kelios spektaklio peržiūros ir aptarimai, per juos teatro ir kultūros valdininkai, susidorodami su „nepatogiu, per daug dvasingu ir nacionalistiniu“ režisieriumi, audringai triuškinsio spektaklį. Jurašui buvo įsakyta spektaklio finale atsisakyti Aušros Vartų Dievo Motinos paveikslo, o pagrindinį vaidmenį sukūrusiai aktorei Rūtai Staliliūnaitei liepta nevartoti žodžių „Lietuva Tėvynė“, nurodyta koreguoti kitus režisūrinius sprendimus. Premjera buvo nukelta į rudenį.

O po mėnesio, gegužės 14 dieną, prie Kauno muzikinio teatro, protestuodamas prieš sovietinį režimą, susidegino Romas Kalanta. Birželio 2-ąją įvyko Kauno miesto partinio-ūkio aktyvo susirinkimas; Kauno saugumo šefas Gediminas Bagdonas savo pranešime teigė, kad „atėjus Jurašui žymiai pasikeitė Kauno dramos teatro spektaklių ideologinis kryptingumas, dirbtinai užaštrinami negatyvūs momentai“¹. Saugumietis įvardijo kelias pjeses, tarp jų ir „Barborą Radvilaitę“, tvirtino, kad pjesės „yra visiškai silpnos ir netgi žalingos, nes aktyvizuoja nesveikas politiniu požiūriu „Kauno žiurovų“ nuotaikas“².

Tos neramios vasaros rugpjūtį Jurašas kartu su artimiausiais bičiuliais susitiko prie Baltijos. „Tada Šventojoje, Teatre sąjungos nameliuose, parašiau protesto laišką. <...> Labai daug prirašiau, bet Glinskis (dramaturgas Juozas Glinskis – L. A.) padėjo sutraukti, sukondensuoti. Padariau šešis egzempliorius ir išsiunčiau į Kultūros ministeriją, į visas redakcijas. Išsiuntęs tą laišką, supratau, kad pasirašiau sau mirties nuosprendį. Mane pradėjo tiesiog fiziškai tąsyti, atsimentu, net vėmiau, sėdėdamas ant Šventosios kranto, krėtė šaltis. Supratau, kad viskas baigta“³, – pokalbyje su teatrologe Irena Aleksaite prisiminė Jonas Jurašas.

Tai buvo pirmas toks protesto laiškas sovietinio režimo metais Lietuvoje. Išdrįsęs pasipriešinti sovietinei sistemai, Jurašas buvo pašalintas iš Kauno dramos teatro vyriausiojo režisieriaus pareigų be teisės dirbti teatre. Kiekvieną Jurašo judesį budriai sekė saugumas, blokuodamas bet kokią „užsikabinimą“ kad ir už kukliausio ar laikino darbo. Užkliuvo net naktinio sargo darbas Dailės muziejuje ar estų kvietimas nusifilmuoti „Tallinnfilmo“ juostoje...

Tais, gniuždančiais 1973-aisiais Jurašas tarsi praregėjo, savo išgyvenimais pasidalijo su bičiule, Maskvoje gyvenusia teatro kritike Jelena Chodunova: „Visi antraeiliai dalykai pasitraukė į šalį. Aš pažvelgiau į akis Tikrovi (pabraukta Jurašo – L.A.). Gelmės, traiškančios žmogų visuose matmenyse. Kartais tai būtina patirti kiekvienam, kaip žmogaus stiprybės

išbandymą. Esu vienas, visiškai nuogas, nusimetęs apsauginius šarvus. Ir jeigu užteks jėgų, kaip atpildas bus Viltis. Didžioji Viltis išsaugoti savo sielą. Taigi, viską praradęs aš įgavau svarbiausia: sielos ramybę, tikėjimą ir įsitikinimą. Aš laimingas kaip niekada, nes galiu sau pasakyti: tu teisy, nors visas pasaulis prieš tave. <...> Visa yra niekis, jei tarp žmogaus ir menininko (pabraukta Jurašo – L.A.) nėra santaikos. Jei sąžinė – sąlyginė sąvoka, jei mes pasinaudojame ja nelygu metų laikas ir oras. Pradedu dirbti skulptorių pameistrių, kaip Renesanso epochoje. Tai mano brendimo laikas. Meistras tampa pameistriu. Štai kur tikroji kultūros aušra. „Barborą“ sutrumpino, nustekeno. Aš atsakiau autorystės. Rodoma su triumfu...“⁴⁴

Jurašas paminėjo bičiulį, skulptorių Vladą Vildžiūną, tuo metu kūręs skulptūrą „Lietuviška baladė“. Buvimas garsojoje Marijos ir Vlado Vildžiūnų laisvamanių menininkų bendruomenėje Vilniaus Jeruzalėje buvo atgaiva, o akmens skaldymo ir tašymo darbai padėjo užsidirbti duonos kąsniui.

1974 metų gruodį, po ilgų vilkinimo mėnesių, KGB Jurašų šeimai leista išvykti iš Tėvynės.

DEGINA NEĮGYVENDINTŲ IR SUŽALOTŲ KŪRINIŲ BALSAS

Taip režisierius pradėjo lemtingąjį 1972-ųjų rugpjūčio 16 dienos Atvirą laišką⁵. Ir tikrai, apžvelgus penkiolika Jono Jurašo spektaklių, per devynerius metus pastatytus iki emigracijos, vos keli nebuvo darkomi, priverstinai taisomi ir koreguojami.

1963-iaisiais Jonas Jurašas, Sąjunginio teatro meno instituto Maskvoje (GITIS) režisūros studijų diplomantas, Vilniaus rusų dramos teatre (dabar Vilniaus senasis teatras) pastatė diplominį darbą – Aleksandro Volodino „Paskyrimą“. Įvyko premjera, spektaklis buvo įtrauktas į repertuarą. Tačiau vaidintas trumpai, nes teatro Meno taryba, „pritardama darbo žmonių laiškam“, pareiškė, esą tai – smulkiaburžuazinis, ideologiškai kenksmingas spektaklis ir uždraudė jį rodyti. Jurašas supyko, atsisakė savo darbą teikti GITIS'o valstybinių egzaminų komisijai ir išvažiavo į... Pietų Uralą. Ten, Čeliabinsko valstybiniame dramos teatre, 1963 metais įvyko šio režisieriaus spektaklio „Kasa marė“, sukurto pagal moldavų rašytojo Iono Druță's (Jono Drucės) pjesę, premjera. Iš Maskvos atvykusi egzaminų komisija darbą įvertino aukščiausiu pažymiu.

Diplomuotam režisieriui pasiūlyta vadovauti Maskvos valstybinio M. V. Lomonosovo universiteto Studentų dramos teatrui. Jurašas entuziastingai ėmėsi darbo – pradėjo repetuoti šveicarų dramaturgo Friedricho Dürrenmatto pjesę „Fizikai“. „Vadovavimas Maskvos valstybinio M. Lomonosovo universiteto Dramos teatrui buvo vienas maloniausių mano darbo periodų. Studentai aktoriai visi buvo arba fizikai, arba matematikai. Jie puikiai suprato pjesės problematiką, su jais buvo lengva dirbti. Tie žmonės tiesiog alsavo pjesės medžiaga, gyveno tuo, ką vaidino, ir ne kartą man pačiam atsidėję aiškino šiuolaikinės fizikos problemas. Tikėjausi, kad spektaklis bus geras. Tačiau nebuvo lemta pakelti uždangos – darbui einant į pabaigą, „Fizikų“ buvo atsisakyta. Tada supratau, kad šioje studijoje vargu ar kada nors bus vietos meniniams ieškojimams. Po pusantrų metų bergždžio darbo nutariau atsisveikinti“⁶, – pasakojo Jonas Jurašas viename interviu.



Jonas Jurašas Vilniuje. Apie 1967. Antano SUTKAUS nuotrauka. Asmeninis Jono Jurašo archyvas

REŽISIERIUS SU PERSPEKTYVA

Jauno režisieriaus perspektyvą išvėlgė teatrologė Irena Aleksaitė. 1966 metais ji dirbo Kultūros ministerijos Reper-tuarinėje-redakcinėje kolegijoje, tad nuvyko į Šiaulių dramos teatro premjerą – „priimti“ Jurašo spektaklio, sukurto pagal Arkadijaus Arkanovo ir Grigorijaus Girino pjesę „Vestuvės visai Europai“ („Žiūrėk, Europa!“). „Spektaklis, didelei mano nuostabai, padarė gerą įspūdį! Buvo profesionaliai sustyguotas, su aiškia mintimi – antimiesčionišku įtūžiu, kandžiu humoru. Aktoriai tiksliai vaidino savo vaidmenis – šiauliečių trupė tarsi pradėjo kvėpuoti... <...> Grįžusi informavau Kultūros ministeriją, kad atsirado režisierius su perspektyva. Jurašui pasiūlyta statyti spektaklį Lietuvos valstybiniame akademiniam dramos teatre“⁷, – po daugelio metų kalbėjo Irena Aleksaitė.

Aktorė ir režisierė Nijolė Mirončikaitė geru žodžiu mini reiklaus režisieriaus repeticijas, kūrybinę atmosferą. Jurašui išvykus, su juo ir toliau bendraujama: aktoriai rašo laiškus, sulaukia atsakymų. „Didelis ačiū visam kolektyvui už ištikimumą (pabraukta Jurašo – L.A.) spektakliui, – parašė Jurašas N. Mirončikaitei 1967-ųjų žiemą. – Gyvenime būti ištikimam – sunkiausias dalykas, ypač mūsų amžiuje – vertybių nuvertinimo amžiuje.“ Ir pridūrė: „Trokštu tik vieno – kad kiekvienas spektaklis būtų premjera, o ne buksavimas išmuštose vėžėse“⁸.

DIRBO KAIP APSĖSTAS

Kai Jonas Jurašas atvyko į Kultūros ministeriją, tuometinis kultūros ministras Juozas Banaitis paklausė, ką jis norėtų statyti Vilniuje, Akademiniam dramos teatre. Režisierius nurodė lenkų dramaturgo Sławomiro Mrożeko „Tango“. Ministrui patiko pasirinkimas. Tuo metu „Tango“ buvo vienintelė

Sovietų Sąjungoje prieinama tikros absurdo dramaturgijos pjesė; ją iš lenkų kalbos išvertė ir Jurašui pasiūlė jo bičiulė Aldona Liobytė, aktorė, rašytoja, vertėja.

1967 metais Vilniuje Jonas Jurašas pastatė du spektaklius. Leonido Zorino pjesė „Varšuvos melodija“ – istorija apie žmonių atskyrimą, lenkaitės Helenos ir ruso Viktoro meilę, kurią sugriovė 1947-ųjų vasario 15-osios įsakas, Sovietų Sąjungos piliečiams draudžiantis tuoktis su užsieniečiais. Žiūrovai veržėsi į spektaklį, kuriame vaidino dvi aktorių poros – Irena Garasimavičiūtė ir Arnas Rosenas bei Marija Rastekaitė ir Mykolas Smagurauskas, tačiau „Varšuvos melodija“, suvaidinta vos vieną sezoną, buvo išbraukta iš repertuaro.

„Dirbti su juo buvo didelis malonumas. Aš ir dabar galiu pasakyti, kad tokio darbo dar nebuvau matęs ir galvojau, kad štai taip ir turi būti, – prisiminė aktorius Arnas Rosenas. – Jei-gu tu nepasidarydavai toks kaip jisai darbo metu – nieko negalėdavai pasiekti. Kai jis pradėjo Sławomiro Mrożeko „Tango“, buvo stačiai kaip apsėstas. Apie nieką kitą negalėjo galvoti. Tuo metu jis gyveno „Vilniaus“ viešbučio filiale, esu ten buvęs kalbėtis, repetuoti. Pamenu, tos akylosios viešbučio budėtojos stebėjosi, kad jis tik dirba: nei geria, nei moterų vedasi! Kas čia per jaunas žmogus? Reikėjo matyti, kaip jis repetuodavo! Viską išgyvendavo su kiekvienu artistu, jo emocijos atsispindėdavo veide, apie kiekvieną personažą viską žinojo.“

Ministras Juozas Banaitis mirė nesulaukęs „Tango“ premijos; į jo vietą atėjo Lionginas Šepetys.

Spektaklio „Moljeras“ plakatas. 1968.
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



„Tango“ finale buvo nuleidžiamas raudonai apšviestas pasaulio žemėlapis – akivaizdus nedviprasmiškas antisovietinis iššūkis. „Naujasis ministras reikalavo drastiškai pakeisti finalą, – prisiminė Jurašas. – Įvyko pirmas mano susidūrimas su Šepečiu ant labai siauro liepto. Per vieną spektaklį vis dėlto išsikovojau, kad scenos darbininkai nuleistų pasaulio žemėlapi, kurio fone šokamas, proletariato batais trypiamas tasai tango. „Tango“ sėkmingai vaidintas visą sezoną, iki sovietų invazijos į Čekoslovakiją 1968 metais. Mrožekas, gyvenęs Paryžiuje, pasirašė protesto laišką prieš tą smurto aktą. Iškart po to į Lietuvos kultūros ministeriją paskambino budrūs kolegos iš Varšuvos: pas mus Mrožekas jau uždraustas, o pas jus tas spektaklis vis dar eina!“¹⁰ „Tango“, aišku, tučiuojau dingio iš scenos.

Na o Jurašas – talentingas, drąsus, reiklus ir griežtas – teatre vienus erzino, kitiems kėlė baimę dėl postų ar įtakos. Pradėjo intrigėlės, pasiūnibždėjimai. Aktorės, net „žvaigždės“, negebėdavusios atlikti režisieriaus reikalavimų, per repeticijas apsipildavo ašaromis, o namie savo įtakingiems vyrams, dirbantiems CK, skųsdavosi, kad Jurašas liepia keisti profesiją...

AMŽINAS MENININKO KONFLIKTAS SU VISUOMENE

Jonas Jurašas, paskirtas vyriausiuoju režisieriumi į Kauno valstybinį dramos teatrą, čia 1968–1972 metais pastatė aštuonis spektaklius. Tik du – Maro Baidžijevo „Dvikova“ (1968) ir Čingizo Aitmatovo „Motinos laukas“ (1971) – nesukėlė „žiezirbų“; buvo įvertinti diplomais ir premijomis.

Prisimindamas savo pirmą susitikimą su Kauno teatro trupe, Jonas Jurašas ne kartą minėjo, kad visi iškart pajuto, jog jis „absoliučiai svetimos kraujo grupės režisierius“. Tuo metu teatre vaidino grupė pripažintų aktorių, 1952-aisiais baigusią aktorystės studijas GITIS'e. Tačiau Jurašui buvo nepriimtina jų vaidyba, svetimos pažiūros. Tad į teatrą, kurį vadino sovietinio, stalinistinio raugo bastionu, priėmė jaunų aktorių, tarp jų – Viktorą Valašną, Viktorą Šinkariuką, Nijolę Lepėškaitę.

Jurašo debiutas Kaune – Michailo Bulgakovo „Moljeras“. Jau po pirmos repeticijos prie jo priėjo aktorius Vytautas Tomkus ir pasakė: „Jonai, ar žinai, kad kiekvienas tavo žodis užrašomas? Šalia manęs sėdi žmogus su 'lagaminėliu', kuriame sukasi magnetofonas. Viskas, ką tu kalbi, jiems atrodo baisi erezija“. O aš trupei aiškinau, kad spektaklis bus ne apie kažkada gyvenusį Moljerą, bet apie amžiną menininko konfliktą su visuomene. <...> Tai buvo pirmas mano pareiškimas. Ir iškart pajutau priešišumą. „Susicementavęs“ kolektyvas labai aiškiai leido suprasti, kad nepritaria idėjoms, kurias skleidžiu. Tiesa, keletas aktorių žavėjosi manimi, jaunu, drąsiai kalbančiu režisieriumi, – juk jie tokių dalykų tame teatre nebuvo girdėję. Bet repeticijos ėjosi labai sunkiai. Aš pirmą kartą pasiėlgiau taip drastiškai – vienam aktoriui tiesiai pasakiau: tu nemoki nei judėti, nei žodžio pasakyti, nei žingsnio žengti. Liepiau nebevaikščioti į repeticijas. Tada prieš mane sukilo visa gauja: aha, jeigu jis pašalino aną, tai gali ir mane. Visi pradėjo aršiai gintis, rodydami ragus ir nagus. Bet aš atsiilčiau. Spektaklį išleidau. <...> Galbūt valdžia net nesuvokė, koks antisovietiškas jo patosas.“¹¹

Tuo metu laiškė Aldonai Liobytei Jurašas rašė: „Dabar esu beatodairiškai pagautas savo spektaklio statybos. Sąlygos labai sunkios. Pašalinau iš darbo vyr. dailininką Navicką, „nusipelnusių“. Padėtį gelbsti Malinauskaitė, dar nenusipel-

niusi. <...> Nuolatinių kompromisų grandis. Spektakliu noriu pasakyti labai daug, galbūt daugiau, negu galima. Tai turėtų būti spektaklis su labai asmenišku pamušalu, nors koks meno kūrinys gali būti neasmeniškas?“¹²

ŽADINO ŽMOGŲ IŠ LETARGO

1968-ųjų gruodį įvyko „Mamutų medžioklė“, sukurtos pagal Kazio Sajos pjesę, premjera. Spektaklyje buvo vaizduojami keturi personažai, ieškantys pažadėtos komunizmo gerovės, nesibaigiančios šventės ir laisvės nuo bet kokių įsipareigojimų. Jurašas sugalvojo įdomią spektaklio formą, kurios Lietuvos teatre niekas daugiau nepakartojo. Visi personažai turėjo antrininkus; juos vaidino Modrio Tenisono suburtos pantomimos trupės mimai (trupė iš Jaunimo teatro Vilniuje jau buvo perkelta į Kauno dramos teatrą). Aktoriai kalbėjo tekstą, o mimai vaizdavo personažų klampojimą po „smalą“. Iš pradžių „Mamutų medžioklė“ niekam nekliuvo. Kultūros ministras Lionginas Šepetys į spektaklį atsivedė SSSR kultūros ministro pavaduotoją Vasilijų Kucharskį, vertė ir aiškino, kad spektaklyje kalbama apie Amerikos rinkimų kampaniją. Bet iš Maskvos atvažiavusi komisija suprato, kad čia kritikuojama visai ne Amerika...

„Tai buvo labai ryškus švystelėjimas, toks drąsus tiesos išsakymas, tokia nauja, netikėta metaforiška teatro kalba! – kalbėjo teatrologė Irena Veisaitė. – Kai kas pasijuto užgautas spektaklio, tarytum būtų apkaltintas esąs mamutas, bandė gintis. Reakcija parodė, kokia svarbi buvo Jurašo teatro funkcija, kaip jis žadino žmogų iš letargo, kaip vertė blaiviai pažiūrėti į save. Atsimenu, kaip aistringai Jonas tada kalbėjo apie svarbiausią teatro paskirtį – šnibždėti, sakyti, šaukti, rėkti, skelbti TIESĄ“¹³.

Po daugelio metų ir režisierius prisiminė „Mamutų medžioklę“: „Tai buvo pirmas mano spektaklis Kaune, išbrauktas iš repertuaro. Be jokių išlygų. Man neleido nieko taisyti – nei nuimti, nei pridėti. Kaskart po spektaklio, uždangai



„Mamutų medžioklė“. Spektaklio scena. 1968. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

nusileidžiant, pagalvodavau, ar mus jau dabar, tiesiai nuo scenos, „sudės“ į vežimus, ar dar palaikys?.. Juk per kiekvieną spektaklį salėje jiems skirtose nuolatinėse vietose sėdėdavo du žmonės iš KGB ir viską užsirašinėjo...“¹⁴

PASKUTINĖ BOLŠEVIKŲ VAKARIENĖ

Ir kiekvieną pirmadienį į teatrą ateidavo žmogus iš KGB: rinko informaciją, ko per savaitę prikaltėjo Jurašas. Virš režisieriaus galvos susikauptė juodi debesys. Atvažiavo kultūros ministras Lionginas Šepetys ir pasakė, kad reikėtų ką nors pstatyti Lenino jubiliejui. „Man tada šovė į galvą – „Bolševikai“! Jeigu jau joti į pragarą, tai ant gero arklio. Pasiimu tuos „Bolševikus“, perskaitau vieną, antrą sykį, suskaičiuoju – 12 komisarų. Ir sakau dailininkei Janinai Malinauskaitei: taigi

„Bolševikai“. Spektaklio scena. 1970. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



čia – „Paskutinė vakarienė“, mes ir parodykim paskutinę bolševikų vakarienę. Aliuzija į religinį apaštalių, šventai tikinčių savo misiją, įvaizdį šiems komisarams tiko, nes jie irgi be išlygų tikėjo savo tiesa, – prisiminė Jurašas darbo su Michailo Šatrovo pjese pradžią. – Antrame veiksmo, remdamiesi prancūzų revoliucijos pavyzdžiais, jie kalba apie tai, kad revoliucija žudo savo vaikus, svarsto, ar imtis raudonojo teroro, ar ne. Visų rankos kruvinos. Staiga iš žemės iškyla stalas, jie sustingsta, ir matome mizansceną kaip Leonardo da Vinci paveiksle... O finale skamba Internacionalas, kurį parašyti užsakiau Giedriui Kuprevičiui – toks chaosas, kakofonija visomis kalbomis. Akivaizdu, kad jie visi jau yra lavonai, nes po truputį merdėjo per visą spektaklį. Tai buvo akibrokštas – špyga kišenėje.“¹⁵

Tačiau to, regis, niekas nežvelgė: Lenino 100-mečiui surengtame festivalyje „Bolševikams“ skirta apdovanojimų. Spektaklis patiko ir LKP CK pirmajam sekretoriui Antanui Sniečkui, – buvo nuspręsta „Bolševikus“ vežti į Maskvą. Bet prieš gastroles atvažiavo partinių kritikų komisija iš Maskvos ir pareiškė, jog tai – politinė provokacija, pasityčiojimas iš revoliucijos, makabriškas šokis ant Lenino bendražygių kapo.

UŽKLIUVO BUITINĖ KOMEDIJA

Po „Bolševikų“ teatro Meno taryba įtartinai sureagavo net į Kazio Sajos buitinę komediją „Šventėžeris“. „Per pirmą meno tarybos posėdį kategoriškai liepta net nepradėti repeticijų. Suvoakta, jog tai toks dinamitas, tokia bomba, kuriai sprogtus teatras jau niekaip neišsikaptys, – prisiminė Jonas Jurašas. – Mane iškvietė į partijos komitetą pasiaiškinti dėl kai kurių pjesės

„Grasos namai“. Algimantas Voščikas – Antanas Strazdas,
Rūta Staliliūnaitė – Marija Pikulienė. 1970.
Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus



frazių, pavyzdžiui, kad Lietuvoje viskas miršta, greitai liks gyvos tik musės ir pan. Aš pasakiau: nesu partijos narys, kvieskit komunistus ir aiškinkitės, o aš – režisierius, mane paskyrė Kultūros ministerija <...>. Aš jums neaiškinu, kaip vadovauti kolchozams ir gamykloms, jūs man neaiškinkit, kaip statyti pjeses... Taip ir kalbėdavomės... Manęs jie neapkentė „juodai“¹⁶.

Jurašas trinkelėjo durimis. „Šventėžerio“ repeticijas sustabdė ir... pakvietė Kazį Sąją režisuoti savo pjesę. Po savaitės dramaturgas, anot Jurašo, pabėgo, o jam, režisieriui, pasiūlė atnaujinti repeticijas. Bet jau buvo cenzūruotas tekstas; Janinos Malinauskaitės scenografijoje neliko kareiviškų batų, sugalvotų kaip kaimo namukų kaminai...

1970 metais sukurtas „Šventėžeris“ per trisdešimt dvejus metus parodytas daugiau kaip 800 kartų. Jurašas sakė, kad nemėgsta spektaklio, kuriame „šlaisstosi girti traktorininkai“, bet akcentavo: „Pjesės tema iš tikrųjų novatoriška, nes tada dar niekas pasaulyje nekalbėjo apie aplinkosaugą. O čia pirmą kartą prabilti apie nepaliaujamą gamtos teršimą: melioracija, vaizdingas upes paverčianti kanalais, žemė įmirkusi tepalais ir kitokiu „brudu“¹⁷.

PJESĖ TARSİ BIBLIJA

1970-aisiais Jonas Jurašas pastatė ir Juozo Glinskio pjesę „Grasos namai“. Tai pasakojimas apie kunigo ir poeto Antano Strazdo gyvenimą, per kurį išsakyta mintis, kad sovietinis pasaulis – kalėjimas, o menininkas, užrakintas jame, cenzūruoja pats save.

„Po peržiūros penkias valandas vyko diskusija su Šepečiu ir partiniais vadovais, – prisiminė Jurašas. – Originalus finalas buvo toks: prieš uždangą nusileidžia geležinės grotos, o už jų caro žandarai nagaikomis ir grandinėmis plaka valstiečius. Šepetys paklausė: ar jūs suprantate, ką darote? Aš atsakiau: taip, suprantam – čia sukilimas prieš caro patvaldystę. Tada jis: ne, ne, nepasakokite, mes žinom, kad jūs turite galvoje visai ne caro žandarus. Taigi, po peržiūros spektaklis buvo uždraustas. Mudu su Glinskiu visą naktį svarstėme, ką daryti. Jis pasiūlė kitokį finalą, kurį aš, nors grieždamas dantimis, priėmiau. Jis buvo toks: du valstiečiai, susėdę ant tvoros, liūdnei dainuoja: „Mes, Lietuvos muzikėliai...“ Tas liūdnas dainavimas gal ir adekvatus atitikmuo, bet pirmasis finalas buvo labai žiaurus, labai įspūdingas. Po šito pakeitimo cenzoriai leido rodyti spektaklį.“¹⁸

Jurašas džiaugėsi, kad šiaip taip pavyko apginti spektaklį, savo bičiulei Jelenai Chodunovai rašė: „Nors ir teko susitaisyti su kai kuriais net esminiais praradimais, tačiau dar liko ir daug puikių dalykų. Nežinau, kiek ilgai bus vaidinama šita pjesė, ji per daug gera mūsų laikais. Ją parašė šventas žmogus, ji beveik kaip Biblija...“¹⁹

MAKBETAS, BARBORA IR EMIGRACIJA

1971 metais Jonas Jurašas laimėjo Maskvos teatro „Sovremennik“ konkursą statyti Williamo Shakespeare'o „Makbetą“. Teatre specialiai šiam pastatymui buvo suburta grupė specialistų, turėjusių vertinti spektaklį, „nutiesti kelią“ kitoms peržiūroms, premjerai. Ir nors garsiausias to meto Sovietų Sąjungos šekspyrologas Aleksandras Anikstas Jurašo spektaklį įvertino kaip itin ryškų, išskirtinį europinėje šios pjesės pastatymo tradicijoje, jam ir kitiems spektaklio šalininkams agresyviai



„Barbora Radvilaitė“. Rūta Staliūnaitė – Barbora Radvilaitė. 1972. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

oponavo tie, kurie teigė, kad teatras „Sovremennik“ visų pirma turi atspindėti sovietinio gyvenimo aktualijas. „Makbetas“ nė karto neparodytas žiūrovams...

O 1972-iejį Jurašo gyvenime paženklinanti kūrybinis svaičulių ir atradimų statant „Barborą Radvilaitę“ bei skausmu, taip pat praradimais. Beje, „Barboros Radvilaitės“, stipriai cenzūruotos ir sudarkytos, premjera įvyko 1972 metų rugsėjo 9 dieną be režisieriaus. Spektaklis gyvavo dvylika metų, parodytas 196 kartus.

Emigracijoje – JAV, Kanadoje, Vokietijoje, Belgijoje, Japonijoje – Jurašas pastatė arti trisdešimties spektaklių. Pasak rašytojos, dramaturgės, eseistės ir vertėjos Aušros Marijos Sluckaitės-Jurašienės, per pirmąjį dešimtmetį išeivijoje Jurašas savo spektakliais žūtbūt siekė Vakarų pasauliui parodyti maištingo žmogaus, menininko konfliktą totalitarizmo deformuotame krašte.

Liucija ARMONAITĖ

¹ Alvydas DARGIS. Hair. Lietuviškas variantas // Nemunas, 1990, Nr.5, p.50.

² Ten pat.

³ Aušra Marija SLUCKAITĖ. Spektaklių ir sapnų klavyrai. – Vilnius: Kultūros barai, 2016, Nr. ????, p. 45, 46.

⁴ Jonas JURAŠAS. Laiškas Jelenai Chodunovai. Vilnius, 1973. – Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, J. Jurašo rinkinys.

⁵ Jonas JURAŠAS. Atviras laiškas. 1972, rugpjūčio 16. – Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, J. Jurašo rinkinys.

⁶ L. JACINEVIČIUS. Atėjo naujas // Nemunas, 1968, Nr. 8, p. 29.

⁷ Aušra Marija SLUCKAITĖ. Spektaklių ir sapnų klavyrai. – Vilnius: Kultūros barai, 2016, p. 15–16.

⁸ Jonas JURAŠAS. Laiškas Nijolei Mirončikaitėi. Maskva, 1967, sausio 23. – N. Mirončikaitės asmeninis archyvas.

⁹ Jonas JURAŠAS / Sudarė Audronė Girdzijauskaitė. – Vilnius: Gervėlė, 1995, p. 69, 70.

¹⁰ Aušra Marija SLUCKAITĖ. Spektaklių ir sapnų klavyrai. – Vilnius: Kultūros barai, 2016, p. 17.

¹¹ Ten pat, p. 19, 20.

¹² Aldona LIOBYTĖ (1915–1985). Korespondencijos fragmentai / Sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Gintarė Paškevičiūtė-Breivienė. – Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2015, p. 256.

¹³ Jonas JURAŠAS / Sudarė Audronė Girdzijauskaitė. – Vilnius: Gervėlė, 1995, p. 41.

¹⁴ Giedrius Mackevičius (1945–2008) ir jo Teatras / Sudarė Liucija Armonaitė. – Vilnius: Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, 2018, p. 46, 47.

¹⁵ Aušra Marija SLUCKAITĖ. Spektaklių ir sapnų klavyrai. – Vilnius: Kultūros barai, 2016, Nr. p. 26–27.

¹⁶ Ten pat, p. 29.

¹⁷ Ten pat, p. 30.

¹⁸ Ten pat, p. 33, 34.

¹⁹ Jonas JURAŠAS. Laiškas Jelenai Chodunovai. Kaunas, 1970, gruodžio 22. – Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, J. Jurašo rinkinys.



„Makbetas“. Spektaklio scena. 1971. Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus

ATVIRAS LAIŠKAS

LTSR KULTŪROS MINISTERIJAI,
KAUNO VALST. DRAMOS TEATRUI,
LIETUVOS TEATRO DRAUGIJAI,
LAIKRAŠČIO „LITERATŪRA IR MENAS“ REDAKCIJAI

Daugelį metų dirbus teatre, pribrendo būtinybė išsakyti susikaupusias mintis, liečiančias režisieriaus kaip menininko ir piliečio veiklos principus.

Dvasinės vertybės – vienintelis kūrėjo atlyginimas visuomenei už teisę joje gyventi. Atrodytų, kad joms kurti pas mus yra palankios sąlygos. Ką rodo patirtis? Nemaža mano spektaklių, kaip antai: „Varšuvos melodija“, „Tango“, „Mamutų medžioklė“, „Moljeras“, „Šventėžeris“, „Grasos namai“, susilaukė gyvo visuomenės dėmesio. „Dvikova“, „Bolševikai“, „Motinos laukas“ buvo apdovanoti diplomais ir premijomis. Teatras sėkmingai vykdo finansinius planus. Tokia sėkmė galėtų režisierių patenkinti. Tačiau kas slypi giliau?

Metais trunkanti kova už teisę statyti subrandintą spektaklį. Nesibaigiantys disputai su apsidraudėliais įrodinėjant būsimą spektaklio svarbą visuomenei. Beprasmiškai eikvojama energija besiginant nuo demagogiškų bandymų dar negimusiuose spektakliuose įžiūrėti autorių kėslus. Kūrinio audinio darymas, kategoriškai išreikalaujant atsisakyti netgi esminių akcentų. Galop spektaklių eksploatacijos apribojimas arba visiškai jų uždraudimas ignoruojant plačios teatrinės visuomenės auditorijos nuomonę.

Iš dvylikos spektaklių, pastatytų per penkerius metus, tik tris galėčiau laikyti daugmaž atskleidžiančius mano pasaulėjautą. Bet ir juos žiūrovas išvydo sužalotus, praradusius didelę meninės įtaigos dalį. „Tango“ finalas išbrauktas, „Mamutų medžioklė“ iškupiūruota. Abu spektakliai uždrausti. Daugelis žiūrovų jų taip ir neišvydo. Itin svarbios „Grasos namų“ scenos irgi iškupiūruotos, kompozicija ir finalas pakeisti.

Kompromisų kelias buvo vienintelis būdas, kuriuo aš buvau priverstas vadovautis, norėdamas išsaugoti žiūrovui savo suluošintus kūrinius.

Kompromisai... jie patogūs atsitiktiniams priklydėliams, kurie meno sferose ieško ramių užtėkių.

Ar dvasios komfortas nėra meninės sąžinės išdavystė? Ar išdavystė lieka neatlyginta?

Pasirinkęs kompromisus, menininkas nebejučia, kaip senka jo dvasinės pajėgos, kaip jis artėja prie išsigimimo.

Tas kelias – ne man.

Aš negaliu priimti tiesų, primetamų iš šalies. Menininkas, įkūnydamas svetimas „tiesas“, tampa svetimas sau. Atsiribodamas nuo savojo mikropasaulio, kuriame sutelktas ir viso pasaulio patyrimas, kūrėjas netenka ryšio su nūdienes planeta.

Kurdamas teatre, aš noriu išreikšti laiko dvasią, žmogiškos būties sudėtingumą, jos prieštarumą.

Teatras – mano gyvenimas ir aistra, egzistencijos prasmė. Teatras – ryšys, jungiantis mane su žmonėmis.

Teatras – viena reikšmingiausių priemonių kuriant tėvynę, tai barometras, rodantis jos didybę ir nuopuolį. Jautrus ir

kryptingas teatras su visa stilių ir žanrų įvairove – nuo tragedijos iki vodevilio – per kelerius metus gali pakeisti liaudies pasaulėžiūrą. O suluošintas teatras, vietoj sparnų turįs kano pas, gali ištvirtinti visą tautą.

Teatras – tai ašarų ir juoko mokykla, laisva tribūna, iš kurios žmonės gali pasmerkti pasenusią arba melagingą moralę ir gyvu pavyzdžiu atskleisti širdies ir jausmo amžinuosius dėsnius.

Tauta, nep prisidedanti prie teatro kūrimo, yra arba mirusi, arba merdėjanti. Bet jeigu teatras juoku ir ašaromis neužčiuopia visuomenės pulso, jos istorijos, savo liaudies dramos, tikrųjų gimtojo peizažo spalvų, neišreiškia tautos dvasios, tai jis neturi teisės vadintis teatru. Jį reikia vadinti lošimo namais arba vieta, kur begėdiškai „užmušamas laikas“ (F. Garsija Lorka).

Aš pašvenčiau visas savo jėgas, kad teatras taptų tiesos, gėrio ir grožio nešėju.

Šiuos idealus siekiau įkūnyti ir paskutiniame savo spektaklyje „Barbora Radvilaitė“. Didelių teatro pastangų dėka gimė spektaklis, galėjęs būti reikšmingu mūsų teatro gyvenime. Tačiau neaišku, ar jį pamatys žiūrovas. Nejaugi „Barboros Radvilaitės“ laukia ankstyvesnių spektaklių likimas?

Vienintelis meno kūrinio vertintojas – žiūrovas. Laisvai besiformuojantys kriterijai neturi būti pakeičiami nuomonėmis, sudaromomis hermetiškoje kabinetų tvankoje.

Iki šiol beldžiausi negaudamas leidimo statyti Ž. Anušo „Antigonės“, R. Chochuto „Vietininko“, T. Ruževičiaus „Mano dukrytės“, Vaiso „Marat-Sado“, L. Zorino „Diono“ ir kitų veikalų. Man buvo siūloma „rinktis“ iš planinių sąrašų pjeses, kurios visiškai neatitinka mano pasaulėjautos.

Šiandien mane degina neįgyvendintų ir sužalotų kūrinių balsas. Man koki tariaama atskirų spektaklių sėkmė. Kompromisai, taktiniai gudravimai, beprasmiškas trypčiojimas biurokratijos koridoriuose, žmogiško orumo žeminimas, niūrios perspektyvos, – visa tai verčia mane ryžtis:

- po ilgų apmąstymų aš pradėtu nuo to, kad atsisakau ką nors keisti baigtuose spektakliuose;
- aš atsisakau proginių spektaklių kaina pirkti subrandintų kūrinių viltį;
- aš pripažįstu tik tuos kūrybos vertinimo kriterijus, kurie gimsta aštrioje nuomonių kovoje;
- aš kuriu taip, kaip liepia menininko ir piliečio sąžinė.

**Kauno Valst. dramos teatro
vyr. režisierius Jonas JURAŠAS**

1972 m. rugpjūčio 16 d.

Aušra Marija ir Jonas Jurašai su Aušros Vartų Dievo Motinos paveikslu, sukurtu spektakliui „Barbora Radvilaitė“. Merkinė, apie 2000. Brolių ČERNIAUSKŲ nuotrauka. Po 1972 m. peržiūrų teatro rekvizitininkai paslėpė paveikslą, taip išsaugodami jį nuo sunaikinimo. Teatras padovanojo paveikslą Jurašams tik po 15 metų, 1989-aisiais, kai jiems pirmą kartą buvo leista atvykti į Tėvynę.



Agnė KULBYTĖ

PAKARTOTINAI PANAUDOTA BŪTIS

HENRIKO ČERAPO TAPYBA

Menininkė, menotyrininkė Agnė KULBYTĖ aptaria Henriko ČERAPO (g. 1952) tapybos ciklą „Ventos dainos. Slenksčiai ir kaskados“, 2022 metų gegužę eksponuotą galerijoje „TSEKH“ Vilniuje. Tai autobiografiška tapyba, pripildyta skausmingų dvasinio egzilio būsenų, skatinanti apmąstyti egzistencines laiko patirtis tapyboje. Monumentalios, abstrakčios drobių serijos išryškina kartotės idėją – kaip paradoksali meninės tikrovės ir realybės sąryšį, „būties akistatas“ su reikšmės ir funkcijos praradusiais tikrovės ženklais. Pakartotiniai panaudota būtis – paties tapytojo frazė, ištarta po apsilankymų gimtojoje Papilėje, kuri privertė suklusti apie pakitusią savijautą, tuštumos ir nykimo įvardijimą, apie visa ko nuvertėjimą ir trumpalaikiškumą, kurį dabartiniame peizaže reprezentuoja istorinių objektų likučiai ir vizionieriškų vaikystės prisiminimų vietos. Siekdamas visa tai įamžinti Čerapas leidžia suprasti tapybą kaip nykimo ir atminties transformacijoms nepasiduodančių mąstymo kryptį, kaip introspekcinės vizijos galią ieškoti vaizdinių patvarumo, metafizinės nuojautos bei epinio tūrio atskleidimo tapyboje.

RECYCLED EXISTENCE. THE ART OF HENRIKAS ČERAPAS
The artist and art researcher Agnė KULBYTĖ discusses Henrikas ČERAPAS' painting series 'Thresholds and Cascades. Songs of the River Venta' exhibited in May 2022 at the TSEKH gallery in Vilnius. It is an autobiographical form of painting, filled with painful states of spiritual exile, which encourages reflection on existential experiences of the time through painting. The monumental, abstract series of works highlights the concept of repetition as a paradoxical connection between artistry and reality, a 'confrontation of being' between signs of reality that have lost their meanings and functions. Recycled existence is a phrase coined by the painter himself after repeated visits to his native Papilė, which forced him to recognise his altered state of mind and name the emptiness and decay, the devaluation and ephemerality of everything, which are represented in the current landscape by the remains of historical objects and visual memories of places from childhood. In order to convey these ideas on canvas, Čerapas allows us to understand painting as a way of thinking that cannot be transformed by decay or tinted memory, and as the power of introspective vision to search for visual durability, metaphysical intuition, and the revelation of epic volume in painting.

Henriko Čerapo „Ventos dainos. Slenksčiai ir kaskados“ – tiesioginė nuoroda į jo tapyboje atsiveriančią autobiografinę plotmę. Tai konkrečios vietos nostalgija ir negrįžtamo laiko konstatavimas. Tai sutelkiama ir „kartojama“ simbolinė tapybos forma. Atskirų šio ciklo drobių bei mažesnių serijų pavadinimai – giminės Papilės leitmotyvai („Raudonskardis“, „Papilės kooperatyvo sandėlio memorialas“ ir kiti kodai – subjektyvios metaforos). Jie virsta iškalbingais abstrakčių ir lakoniškų drobių „epigrafais“, sukeldami keistą vaizduotės susidūrimą su nesatimi ir kartu aiškumo nuojautą, – jog šuolis tarp vaizdo ir tikrovės čia jau įvykęs, materializuotas drobėje.

Tokia tematinė gairė, lyg introspekcinės vaizduotės galimybių išbandymas, ateina iš ankstesnės dailininko kūrybos, tačiau naujausiose serijose virsta pačiu savivokos mediumu, transliuojamu drobių paviršiais. Serijų tapymo įkarštyje, trumpame interviu autorius pats apibūdino tokį savo autobiografinį

susimąstymą ir retrospektyvizmą: „Gali būti, kad tai ir yra tai, ką vadini „priežasties ir padarinio“ ryšiu, ir ši konstanta yra aukštesnė valia, kuri mane veda. *Aftermath* galbūt ir yra vidinio susikauptimo ties šitos paslapties apmąstymu dalis ar fazė, arba gilesnė pradžia“¹.

Neatsitiktinai norisi stabtelėti prie žodžių ir įvardijimų, egzistuojančių paraleliai, semantiniame ir vizionieriškame tapybos suvokimo lygmenyje, jį pažadinančių. Lyrinė dedikacija lyg muzikos kūrinys apjungia skirtingas melodines linijas ir faktūras (*dainas*), daugybę į jas sudėtų gyvenimo epizodų. Tad žvelgdamas „vidine akimi“ atsitokėji, jog Ventos upė ir iš tiesų apjuosia istorinę Papilės miestelio dalį, teka pro Raudonskardžio atodangą link Piliakalnio, kaskart aplenkdamas ir nuglundindama tuos pačius, svarbiausius, „slenksčius“. Šioje virtualioje savimonės įgauboje atsiduria daugybė vizualiųjų dėmenų, kad ir aikštė su garsiuoju paminklu Simonui Daukantui, stebima iš priešingos pusės – nuo geležinkelio, iš buvusių gimtųjų namų „atskaitos taško“.

Taigi meninio vaizdavimosi lygmenyje įmanomas toks realybės ir reginio persiklojimas, tiksliau, – jo pripildytas pats abstraktaus paviršiaus krūvis, jo intensyvumas, net jei bet kokie metoniminiai ryšiai su jusliniais objektais yra pašalinti, išgryninti. O galbūt tokioje meninio regėjimo vizijoje tik ir užsimezga sąlytis su pačia tikrove, kuri iki tol būtų nepažinta, glūdėtų „nebūtyje“? „Man tapomas paviršius, tapybinė erdvė, visų pirma yra *figūra*, per kurią suvokiu manyje gimstantį egzistencinį provaizdį“ (H. Čerapas)².

Naujųjų serijų plastinė kalba stiliaus požiūriu nėra lengvai išaiškinama ar atsekama, nors joje galima atpažinti *art informel*, savitas abstrakčiojo ekspresionizmo bei minimalizmo modifikacijas. Tik pasidavus iliustratyviosios vaizduotės nuojautai netikėtai svarbi tampa pati dažo tėkmės ir vandens srautų aso-

Geležinkelis Papilėje. 2015. Henriko ČERAPO nuotrauka



ciacija. Toks jau yra pats drobės prilietimo gestas – brūkšnio brėžimas ar tēškimas, kuris nuo viršaus teka žemyn ir dažniausiai reikalauja tam tikro struktūrinimo, lygiai kaip ir upės tėkmė materialiam pasaulyje. Pačiu gestu dažniausiai pasitikima kaip laikiško išgyvenimo fiksacija, jis tartum išlaisvina dažo materiją ir pajungia vaizdinui. Tokių regimybių tapsmą dažo sraute, o kartu ir laiko temos refleksijas vaizdžiai atskleidžia visa ankstesnė Čerapo kūryba, ypač figūratyviniai darbai iš ciklo „Gelžkeliai ir Galvos“ („Skenduolių pasaulis“, 2003–2004; „Lelijos, lelijos!“, 2006). Tapybiniai pavidalai virsta romantizuotomis atminties konfigūracijomis, o šioji, atmintis, viską gali perversiti, sulaukyti. Garsusis Čerapo paveikslas „Rising Rising. I put a Spell on You“ (2004) įkvėptas vaikystės nuotraukos, kurioje du broliai nufotografuoti fotoateljė, prie fono uždangos, vaizduojančios peizažą su upeliu (apie 1955). Tačiau paveiksle – nuotraukos motyvo negatyvas, figūros sukeistos vietomis – lyg vandens atspindys.

Ilgainiui tokie daugiasluksniai vaizdiniai nebesutelpa į vienetinę konstrukcinę sanklodą, juos įmanoma perteikti serijomis, tęstine forma, tarsi ornamentine visumos nuoroda. Atrodytų, kad iki tol buvusi be galo egzistenciška, lyg kūniškas įspaudas tapybos materijoje ir erdvėje, dabar Čerapo tapybinė ekspresija spraudžiama į tikslų technikos apskaičiavimą, o kartu ir į mentalinio tų vaizdinių klogo numatymą. Matyt, čia glūdi ir pačios tapybos laikiškumo patirtis, jos savireflektyvumo galių užčiuopimas. „Ventos dainos. Slenksčiai ir kaskados“ nutapytos minimalizmui artimu „brūkšniavimo metodu“, kurį Čerapas pradėjo eksploatuoti 2013 metais ir vėliau įgyvendino didelio formato drobių serijose („Live“, „Les Exercices“, „Aftermath“). „Slenksčiai ir kaskados“ antrina laiko metaforą, šįkart provokuoja pasąmoninį geležinkelio vaizdinį, bėgių ritmiką – tarsi opozicinę dominantę upės tėkmei vaikystės peizažo struktūroje.

Teminiu požiūriu tiek dabartinių, tiek ankstesnių Čerapo vaizdinių sandara nuojautą, jog tapyboje atrandame kitokią, tikrovėje jau prarastą Papilę ir jog tai susiję ne vien su vaikystės ar tapybinių regimybių nostalgija. Kitaip tariant, tai, kas atpažįstama ir sava, drobėse tartum ieško pasimetusių sąsajos su visuma, tampa net sau pačiam nebeatpažįstamais šifrais dabartyje. Pavyzdžiui, ankstesniuose „Dirvonuose“ protarpiais išnirdavo geležinkelio aplinkos detalės, o semaforo vertikale kartais sutapdavo su Daukanto paminklo siluete. Gal taip ši akcentą perkeliame į savą, kiek idilišką erdvę, reikalingą sustiprinti? Kartais ir dabar, instaliatyvose situacijose prie tapybos darbų iškeliami ano meto aptašyto medžio skulptūriniai objektai.

Toje savų vaizdinių orbitoje tvyro įtampa, smarkiai suki busi su dabarties jūtimu – lyg tapytojo pastanga pažvelgti „už savęs“. Tartum pats praradimo išgyvenimas skatina tikrumo nuojautas, tartum reikalauja ir savotiško moralinio pateisinimo: „Daugybę metų stebėdamas tėviškės peizažą, matau, kaip jis per vieno žmogaus gyvenimą neatpažįstamai pasikeitęs. Dabartinėms kartoms tie vaizdai, kurių apsuptyje aš ir mano karta užaugo, nebeegzistuoja, jie tapę mitinių ar legendinių pasakojimų temomis. Nebėra malūnų, su vandens rato keliamais pilnais ešerių sūkuriais, upių užtvankų su bedugnėmis sietuvomis, vienkiemių paslaptingų paunksmių, pakeitęs koplytėlių, nebėra gelžkelių prekių sandėlių. Visi šie ar panašūs, prarastą mentalinį peizažą liudijantys motyvai man yra naujo ciklo tapybiniai vaizdiniai, kurių padedamas noriu išlieti skaudų prarasto pasaulio ilgesį ir tapybinėmis formomis tartum įamžinti žmogiškąją atmintį.“ (H. Čerapas)³.



Henrikas ČERAPAS. Dvi pilkos figūros Papilėje. 1990–1991.
Drobė, aliejus. 196 × 131 cm. Arūno BALTĖNO nuotrauka

Taigi, „Ventos dainų“ drobėse atspindi pakitęs santykis su gimtine ir niūrios, kartais desperatiškos dabarties refleksijos. „Grįžimas“ tampa nebeįmanomas, tik pakartojamas, ir šią pajautą Čerapas susieja nebe vien su asmeniniais sentimentais, bet ir su kultūrinio peizažo bei istorinio laiko kismu, jo išprovokuota savijauta. Tapytojo vaizduotė dabar dirba su keistais jaukumo likučiais, butaforijomis, gremėzdiškais dariniais arba turi tartum „išdidinti mastelį“ tų vietų ir žymių, kurios realioje tikrovėje yra pranykusios. Tie vaizdiniai tampa nauju akstinu kurti savą biografinę viziją, lygiai kaip ir romantizuoti provaizdžiai, tik santykis su jais tartum atvirkštinis – regimybės čia šaukiasi prisiminimų, kažkokio būtojo klogo lygmens, pranykusios savo būties. Simboliškieji gimtinių peizažo orientyrai lieka tartum priešpriešinti žmogiškajai tikrovei, – tai ne vien pamėkliškos atminties konfigūracijos, o brūkšniai, lyg apnuogintas minties karkasas, simultaniškai kartojantis pačią buvimo galimybę. *Būties kartote* tampa nebe stebėjimo būseną ar atminties mutacijos, bet savotiška kova su praeinamybe, „benamiškumo“ jausmu. Tikrovė čia konstruojama ir permąstoma dabartyje, tačiau lyg „iš šešėlio“, ieškant galimybės išbūti ir išverti.

Visa tai prikelia kraštutines XX amžiaus introspekcinės kūrybos filosofijas, jau įvardijusias subjekto negalią atpažinti tikro „įvykio“ pėdsakus savyje, rizikingai priartinusias būties sąvoką prie niekinės esaties – kaip „vartojamo objekto“. Čerapas, regis, imasi to, kas tokioje negatyvioje plotmėje jau įgavo neegzistuojančios realybės statusą, o atidžiau įsižiūrėjus – kas dar turi su-



Henrikas ČERAPAS. ... Ir visas mūsų gyvenimas. Papilės kooperatyvo sandėlio memorialas II. 2022, sausis–kovas.
Drobė, aliejus, ofsetiniai dažai. 292 × 460 cm. Arūno BALTĖNO nuotrauka

laikytų „būties likučių“, kas tebėra virsmo įtampoje – iš būties struktūros į civilizacinį šlamštą. Jo tapyba nesiūlo tiesmukos atkūrimo vizijos, tačiau atkreipiamas dėmesys, kaip greitai vyksta pati laiko ženklų transgresija, išstumianti bet kokius prasmės žymenis į atskirtį.

Maištingą atsitraukimą nuo svetimybių ir kartu universalią „vidinės tremties“ savijautą Vytautas Kavolis yra įvardijęs kaip „neaiškumo“ išpažinimą savyje, net jo siekį, nulemtą šiuolaikinės civilizacijos kismo priežasčių („Visada žmogus definuodavo save ir būdavo kitų definuojamas pirmiausia tuo, kas jame aiškiausia: jo priklausomybė kraštui, tradicijai, tikėjimui. Šiandien žmogus definuoja save visų pirma tuo, kas jame neaišku: kraštu, kurio jis neturi; tradicijomis, kurios jo nebemaitina; tikėjimu, kuris miręs.“⁽⁴⁾). Taigi tatau ne vien fizinio atotrūkio nuo tėviškės būseną, bet ir pasitraukimą į resignaciją, o abstrahuoti tapybos vaizdiniai – irgi tokios neužpildomos tuštumos projektavimas. Tiksliau tariant, tas grumtynes su tuštuma atspindintys pėdsakai⁵. Tiesa, pati meninė pastanga, kuri savo autonomijoje generuoja tokius „tikrumo likučius“, irgi atsiduria tartum „tremtyje“, kultūrinio šurmulio paribyje, jos funkcija darosi „neaiški“.

Negrįžtamai nuplaukianti upė – ne tik bėgančio laiko metafora. Joje slypi begalybės nujautimas, to, kas viršija pažinimo jėgas. Kartotės principas tapyboje taip pat turi kitų prasmų nei vien spontaniškoji pasąmonė ar vitališka energija, paklūstanti visa objektyvuojančiam ritmui. Joje slypi numanoma galimybė išsiveržti iš subjektyvios laiko patyrimo struktūros. Čerapo atveju tai pasitvirtina vien jau dėl to, kad serijų tęstinumo idėja pagrįsta tobulo atlikimo siekiu. Laikomasi įsitikinimo, kad, apribojus išraiškos priemones ir kasdien imantis to paties veiksmo, galima atlikti savą „pratimą“ geriau ar net pereiti į kitą būseną. Galbūt toks momentas ir atsivėrimas yra besikartojantis – kaip

momentinė užbaiga, visumos įspūdžio virptelėjimas? Dieno raščio principu ant drobių, taip pat pavadinimuose fiksuojama nutapymo data, kartais keliolika seansų. Čerapo žodžiais, tie įrašai žymi nebe procesą, bet „būties akistatas“, jų intensyvumą. Taigi, nepasitenkinama mechaniškos kartotės įspūdžio sukūrimu nei tokio reiškinio iliustravimu, nesižavima ir destruktijos vaizdiniais, įvairiausiais dažo beformiškumo efektais, – masina universalesnis matmuo, kūrybinė galia, kuri įkvepia vidinio tikslingumo siekimą.

Išties, „Ventos dainų“ serijas lyginant su „Les Exercices“ ar „Aftermath“, daug ryškesnė statika, dekoratyvumas, mažiau rankos judesio pėdsakų ir atsitiktinumų, netgi pačių brūkšnių, dažo blokų skaidymo, mirgėjimo. Tik vienur kitur tos plokštumos tartum prasiveria, arba įvedama įstrižainė, žyminti tikroviškos formos ekspresiją (nuožulnaus stogo linija, geležinkelio juostos perspektyvoje). Paradoksalu, bet šiame cikle pasitvirtina, kad kartojimas yra pusiausvyros sąlyga, leidžianti išgauti trokšamas dimensijas tapyboje: tėkmės statiką, harmoniją, vidinį balansą, šviesos reiškimąsi, Čerapo žodžiais – *epinio tūrio* (didingumo ir dvasingumo) išraišką. Šviesa persmelkia juodo dažo materiją, monolitinę visų vaizdinių konsistenciją, o tam atskleisti nepakanka vienkartinio įspūdžio–paveikslo, – tokiam įsisiūbavimui ir gaudesui reikia begalinio plėtimosi.

Tūriškumas apjungia laikiškas patirtis tartum daugiasluoksnėje struktūroje, įgalina jų atsikartojimą ir apskritai nėra viena-reikšmė, išaiškinama tapybos dimensija. Kiekvienoje atskiroje drobėje juntamas judesys – dažo masės įsiūbavimas, jos nežymus atotrūkis nuo kraštinių, o serijos išsklotinėje (pavyzdžiui, parodos erdvėje), vienatonėje statiškoje ritmikoje, tarp gulsčių stačiakampių formatų nuvilnija vertikalių akcentai. Neatsitiktinai, grynindamas savą metodą, Čerapas drąsiai pasiremia mo-

dernistinės tapybos atstovais: Matisse'o gebėjimu mąstyti realybės vaizdą, Mondriano plastinės konstrukcijos kūrimu, Mondriano paviršiaus valdymu, materializacija. Taip savitai tęsiamas ir modernistų „formaliojo elemento“ (*aequilibrium*⁶) puoselėjimas, tematiškai išreiškiantis tikrovės išsipildymą ar apsiareiškimą, o plastikoje matomas kaip begalinis vienos kombinacijos variacijų kartojimas, tarsi siekiant įveikti žmogiškosios sąmonės ribotumą. Vieniems tai Absoliutas, kitiems – viršžmogiškos būties nuojautas įkūnijanti kokybinė apibrėžtis. Čerapui visa tai virsta įsipareigojimu – pakartoti ir perreflektuoti savyje tai, kas nedingę ir neprarasta, bet nebepastebima net kraštovaizdyje ar atminties užkaboriuose. Jo tapybiniai būties pakartojimai įmanomi neišvengiamai suvokiant patirties fragmentiškumą, žmogiškosios tikrovės prasilenkimą, tragiškumą Absoliuto akivaizdoje – bet realizuojant pamatytą visumą kaip atsivėrimą.

Išpūdingiausiai tai atskleista ciklo megapaveiksluose Papiilės kooperatyvo sandėliui atminti. Tarpukariu statytas ir miestelio klestėjimą menantis javų ir prekių sandėlis „Atžala“⁷ iki šiol tebestovi Papiilėje, prie geležinkelio, netoli buvusios namų vietos. Jo likimas Čerapui itin skaudus. Pastatas avarinės būklės, niekam neberekalingas, tartum baugus praeities šešėlis, su boluojančiu sovietmečio laikais atsiradusiu pavadinimu „Laisvė“. Tuose pastato „griaučiuose“ net norėjo parodą ir instaliaciją sukurti, ne kartą fotografavo ir filmavo, taip „įveiklindamas“ pastato būtį. Ir tapydamas Čerapas jį paverčia savotišku *pasaulio namo* archetipu, tiksliau – suteikia tapybinį-metodinį savo *aequilibrium* – lyg kokį ilgaamžiškumo matą. Pirmajame paveiksle („Papiilės kooperatyvo sandėlio memorialas I“, 2021) varijuojama sienų ritmika – *vertikalės* ir *horizontalės* čia atitinka dangų-žemę ir pastato struktūrą. Pabrėžiamas centravimas, išduodantis nežymią slinkti, – menamą vidaus vaizdo persiklojimą su išoriniu geležinkelio bėgių ritmu. „Papiilės kooperatyvo sandėlio memorialas II“ (2022) turi prieraišą – „...ir visas mūsų gyvenimas“, lyg nuorodą į visa pasiglemžiantį Kroną. Jame ir trys veikėjai – šviesos blyksniai. Tai paslaptinga vietos žymių redukcija, lyg koks metafizinis regėjimas, sujungiantis buvusį ir esamą laiką į vieną kontinuumą, mechaniška kartotė ir abstrahavimas, suveikiantys kaip atminties komunikacinė pastanga, įmanoma virš lokalių erdvių ir laiko parametrų.

Dėsnina, kad nuorodos į kultūrinį kontekstą Čerapui ateina vėliau, pirma realizavus savus vaizdinius. Megapaveiksluose „Papiilės kooperatyvo sandėlio memorialas (2022)“ ir

„Raudonskardis. (Alfreds-Baba-Henriks)“ (2021) įmanoma atsekti tokį tapytojo postorientyrą – Van Gogho piešinį su trijų žmonių siluetais peizaže („Trys figūros prie kanalo su malūnu“, 1883), suveikusį kaip vaikystės prisiminimo analogija. Konkretūs provaizdžiai atsiranda ieškant universalesnio turinio užuominos, ir tokią asociacijų grandinę galima tęsti. Kūrinio metaforą – seną sandėlį su kiaurais plyšiais, pro kurį ir dabar prašvilpia traukiniai – gali pamatyti lyg vaizdingą *picturesque*, kur pro antikinės kolonados griuvėsius veržiasi vanduo, simbolizuodamas civilizacijos griūtį ir pastovumą, arba neišvengiamą dviejų tvarkų (gamtos ir žmogaus) sandūrą (kaip Hubert'o Robert'o paveiksle „Paviljonas su kaskada“, 1767). Tad vis išnyrantis kultūrinis vaizdinys turi realius savo parametrus – tam tikrą erdvės orbitą, idilišką višetą, paradoksaliai byloja apie trokštamą tvarumą ir jaukumą.

Pakartotiniai panaudota būtis – kad ir kaip ironiškai tai skambėtų, susijusi su įsisąmoninimu, jog reikalinga grįžti prie realybės ženklų kaip nuorodų į prasminę visumą, į belaikę teritoriją, – Čerapui tai gimtinės ir vaikystės kraštovaizdis, tarp Ventos vingio ir geležinkelio bėgių. Tai kūrybos misija, kurią Čerapas suvokia ir įgyvendina kaip savą plastikos užmojį, – suteikti Lietuvos tapybai trokštamą *epinį tūrį*.

Agnė KULBYTĖ

¹ Laikas grįžti į savo upę. Agnės Kulbytės pokalbis su Henriku Čerapu // Aftermath (parodos katalogas). – Vilnius: Galerija „Meno parkas“, 2019, p. 27.

² Ten pat, p. 29.

³ H. Čerapas apie Aftermath tapybos serijas (rankraštis), 2018.

⁴ Vytautas KAVOLIS. Neaiškūs žmogus ir istorijos dviprasmybė // Metmenų laisvieji svarstymai / Sudarė Virginijus Gasiliūnas. – Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1993, p. 89.

⁵ Ši specifinė egzilio būseną, kai išsaugoma gimtinės vaizdinio jėga, matyti daugelio išeivijoje kūrusių abstrakcionistų kūryboje – Prano Gailiaus Ventos krašto reminiscencijos, Edvino Strautmanio mitologizuotos ekspresijos ir kt.

⁶ Pieno Mondriano, Vasilijaus Kandinskio teoriniuose samprotavimuose vartojama kategorija *aequilibrium* įvardija abstrakčiosios tapybos tikslą – plastinėmis priemonėmis išgauti universalų tikrovės lygmenį, perteikti tvarkos idėją.

⁷ Tai tarpukariu veikusios Vartotojų kooperacijos pastatai Papiilėje – buvę miestelio gyvybingumo ženklai: Papiilė (Lietuvos valsčiai), t. 1 / Sudarė Vida Girininkienė ir kt. – Vilnius: Versmė, 2004, p. 723.

Papiilės žemės ūkio kooperatyvo javų ir prekių sandėlio vidaus erdvė. 2018, rugpjūčio 31.
Henriko ČERAPO nuotrauka



Henrikas ČERAPAS. Papiilės kooperatyvo sandėlio memorialas I.
2021, lapkritis–gruodis. Drobė, aliejus, ofsetiniai dažai.
292 × 460 cm. Arūno BALTĖNO nuotrauka



Ilma MAZRIMIENĖ

ATVIRA. GALIMA ĮEITI

VYTAUTO POŠKOS TAPYBA

Intermedialistė literatūrologė Ilma MAZRIMIENĖ, pasitelkdama Umberto Eco atviro kūrinio sampratą, žvelgia į Vytauto POŠKOS (g. 1971) tapybos darbus jų atvirumo aspektu. Juose menininkas kviečia mintimis, žvilgsniu įeiti ir pabūti dalyviu meno kūrinio rėmais apibrėžtoje, bet turinio interpretacijų galimybių laisvoje erdvėje, pamatyti sapno viziją, svajoti, ieškoti atsakymų žvelgiant į tylaus ryto peizažą, kurti pasakojimus iš gyvenimo kelionių ir istorijų fragmentų, pajusti šviesos srauto ar neapibrėžtos erdvės begalybę, atpažinti spalvomis perteikiamą emociją.

OPEN. YOU MAY ENTER. PAINTINGS BY VYTAUTAS POŠKA

The intermedialist literary scholar Ilma MAZRIMIENĖ looks at the paintings of Vytautas POŠKA (b. 1971) in terms of their openness, as described in Umberto Eco's concept of an Open Work. In his work, the artist invites you to enter with your thoughts and your eyes, and be a participant in the space defined by the frame of the painting, but fully open to the possibilities of interpretation of the content, to explore the vision of a dream, to daydream, to seek answers while taking in a quiet morning landscape, to piece together narratives from fragments of life and stories, to feel the infinity of the flow of light or boundless space, to recognise the emotion conveyed through colours.

Vytautas POŠKA. Autoportretas. 1994.
Drobė, aliejus. 100 × 81 cm



Simbolių nevienareikšmiškumas, tam tikras struktūrinis užbaigtumas ir kartu pasidavimas iki galo neapibrėžtai, tačiau kryptingą atsakymą skatinančiai interpretacijai, kuriai laukiamas ir įtraukiamas skaitytojas ar žiūrovas, būdingi pagal Umberto Eco¹ vadinamiesiems *atviriems* literatūros, muzikos ir vaizduojamojo meno kūriniais.

Tapytojas, freskų kūrėjas Vytautas Poška, surengęs daugiau kaip trisdešimt (kartu paėmus) personalinių ir grupinių savo darbų parodų, kalbėdamas apie kūrybą visada pabrėžia simbolio svarbą mene, bet kartu kviečia žiūrovus kurti prasmes ir patiems, skatindamas juos virtualiai įeiti į kūrinio erdvę.

ERDVĖ, HORIZONTAS, CENTRINĖ PERSPEKTYVA

Vytauto Poškos darbuose matoma atviro kūrinio koncepcija pagal neribotos laisvos erdvės perteikimo vaizduojamojo meno darbe principą. Jo darbuose kūrinio kompozicija sukuriamą taip, kad galiausiai dėmesys nukreipiamas į centrą, tolyn į erdvines platybes, prie kurių veda paveiksle komponuojami vienas už kito arba tostant mažėjantys objektai. Šitaip žiūrovo žvilgsnis trumpam fiksuoja pavaizduotus objektus ir atgaivina mintyse jų simbolizuojamas reikšmes, galiausiai sustodamas ties horizontu, tarsi ten kažkas kvieštų apmąstymams, meditacijai sujungti atskirus, bet tarpusavyje tam tikromis patirtimis susijusius meno kūrinio elementus. Vėlesniuose dailininko darbuose objektai įgauna abstrakčią formą, yra dengiami veiksmo tapybos principą primenančių nutapytų linijų, rūko brūkštelėjimų arba visiškai išsilieja spalvomis, virsta taškais įvairiausiomis linijomis beribėje erdvėje.

Žiūrovas kviečiamas ne chaotiškai, o kryptingai įsiterpti, šitaip išlaikydamas autoriaus kūrinio sumanymą. Vienuose paveiksluose žiūrėjimo kryptį rodo žmonių figūros, atsukusios nugarą žiūrovui ir žvelgiančios į tolį („Rytas 8“, 1994), kituose – tostantys ir erdvėje išnykstantys popierinės svajonės paukščiai („Popierinė svajonė“, 2006), į priekį per kopas vedantys pėdučių atspaudai („Nykstantys smėlyje 1“, 2003) ar judėjimo kryptį rodantis takas („Takas 1“, 2013). Nuo matomos erdvės pereinama prie to, kas yra už horizonto, nematoma. Už jo slypinčias prasmes kuria žiūrovo sąmonė iš meno kūrinio prieš tai vieninga perspektyva susijusių daugia-reikšmių elementų. Todėl horizontas ir už jo tebesitęsiančios erdvės įspūdis byloja apie kūrinio atvirumą, leidžiantį kurti nevienareikšmius pranešimus. Šitaip yra įgyvendinamas vienas iš meno kūrinio uždavinių – žadinti stebėtojo vaizduotę ir priminti vertybiškai svarbias kultūrines patirtis kartu paliekant joms interpretacinę laisvę. Tai tarsi menininko kvietimas įeiti į kūrinio erdvę ir ten priimti simboliais, perspektyva ir spalvomis įrašytą komunikacinę žinutę bei kurti savo naujas prasmes. Atsiranda atviro diskurso galimybė. Dabar jau nuo

stebėtojo vidinės gelmės, jo kultūrinės atminties turtingumo priklausys, kokias gilumas atvers ši kūrinio erdvė. Taip pat toks atsidavimas laisvoms asociacijoms bei grįžimas prie objekto tam, kad atrastų įtaigos priežastis ir meistrystę, pasak Umberto Eco, leidžia suvokėjui mėgautis ne tik savo asmeniniu išgyvenimu, bet ir kūrinio kokybe, jo estetinė kokybė².

Pasikartojantys menininko tapybos darbų pavadinimai rodo per visą jo kūrybos laikotarpį nekintančią tematiką ir motyvus. Kinta tik formų apibrėžtumas. Galima pastebėti, kad ankstyvojoje Vytauto Poškos kūryboje aiškiai matoma darbe tapomų objektų formų skirtis, o tik erdvė už horizonto tampa atvira. Tačiau vėliau atskirų formų ribos vis labiau nyksta, ir galiausiai net pereinama į neapibrėžtumą, sąlyginę beformystę („Erdvė 4“, 2018). Šitokią formos kaitą galima aiškiau matyti sugretinus du autoriaus autoportretus: pirmas yra tapytas 1994, o antras – 2013 metais. 1994-ųjų autoportretas yra vienas pirmųjų menininko darbų. Čia kiekvienas vaizduojamas objektas turi savo aiškias ribas. Aplinkui menininką vaizduojami obuoliai simbolizuoja jo kūrybinio kelio, pažinimo pradžią, kuri taip pat bendrasąmonine atmintimi siejama ir su žemiško gyvenimo pradžia. 2013 metais nutapytame autoportrete kūrinio erdvė kupina laisvo kūrybinės minties judesio, išeinančio įvairiomis linijomis, brūkštelėjimais iš menininko figūros, susiliejančios kartu su abstrakčia erdve. Nenusipėjama minčių ir patirčių gausybė rodo nueitą netrumną kūrybinį kelią.

JUDĖJIMAS, VITALIŠKUMAS, GARSAS

Vytauto Poškos darbuose išgaunamas erdvės gylis sukuria vidinio judėjimo galimybę suvokiant save ir meno kūrinio erdvę kaip esančius čia ir dabar, kartu pabrėžiant kūrybos procesą. Judėjimo pobūdis keičiasi nuo pradžioje kuriamo ramaus, lengvo sklendimo sapno vizijoje, ryto tyloje ar salos vienuroje iki brovimosi per judesio, garso foną, už kurio slepiasi dvasinė ramybė, meditacijos galimybė, vidinis dialogas su savimi ir pasauliu, kartais pasakojimo užuomazga.

Judėjimas neatskiriamas nuo garso, todėl jis gali būti triukšmingas, vos girdimas, tarsi plevenimas, ar visiškai tylus. Garso pobūdis nusakomas spalva ir linijomis. Paveiksluose „Sapnas“ žiūrovas patenka į surrealistinę, t. y. virš tikrovės esančią, erdvę, kurioje sklęsdamas gali medituoti, spėti, kas siuvama viduryje tvenkinio stovinčia siuvimo mašina („Sapnas 1“, 2002), ar kieno karūna palikta ant baltą staltiesę užtiesto stalo („Sapnas 2“, 2004), regėti stalą, prie kurio (ne)seniai buvo vakarienaiuta („Sapnas 3“, 2001), baltą staltiesę ar drobulę („Sapnas 4“, 1997), sapną-viziją („Sapnas 5“, 2001) ar aistros iliuziją („Sapnas 6“, 2009). Šviesios spalvos ir formos lengvumas sukuria ir išplečia ramybės kupiną erdvę. Tai pozityvumą skleidžianti erdvė, kuri būdinga ir kitiems autoriaus darbams, tik vėliau atsiranda daugiau nutapyto judesio ir garso.

Žvelgdamas į daugelį vėlesnių šio menininko darbų, žiūrovas vienur pirmiausia susiduria su tarsi ant viršaus užtapytu foniniu triukšmu, kitur su judesio akcentavimu. Tačiau jis lieka paviršinis, per jį bandoma judėti į drobės gilumą, kurioje veriasi simbolių kalba, kuriasi pasakojimo galimybė ar apmąstymų gelmė. Šitaip paveikslų plokštumą padalijama į



Vytautas POŠKA. Autoportretas. 2013.
Drobė, aliejus. 120 × 100 cm

išorinius ir vidinius erdvės sluoksnius: pirma sukuriamas judesys, garso fonas, antra – atsiranda pasakojimo užuomazgos ar nesibaigiančiame atvirame horizonte plytinti meditacinė erdvė. Kai kuriuose paveiksluose ekspresyviomis linijomis kuriama muzika, garso iliuzija, kūrinio vitališkumo išraiška („Saksofonistas 1“, 2014) ir („Saksofonistas 2“, 2014). Kitur netaisyklingomis, „džiazuojančiomis“ linijomis sukuriamas upės vandens šniokštimas, pro kurį geriau įsiklausius galbūt galima būtų išgirst (išvaizduoti), apie ką kalbasi ant tilto virš

Vytautas POŠKA. Šaltinis. 2005.
Drobė, aliejus. 82 × 100 cm





Vytautas POŠKA. Saksofonistas (Geltonas džiazas). 2014. Drobė, aliejus. 100 × 70 cm

upelio susitikusios žmonių figūros („Pasimatymas“, 2015). Dar kitur mirguliuojantis vanduo ir ant lieptelio stovinčių dviejų kėdžių sujungimas raudonomis gyvybės, aistros gijomis byloja apie ką tik vykusį bendravimą („Nutūkęs pasimatymas“, 2010), o ankstesniame darbe raudona linija sujungtas vyro ir moters figūras („Raudona linija 1“, 2009) galima manyti esant tarsi šių pasimatymų veikėjus, kurie susitiko aistros take tarp raudonų aguonų („Aistros takas 1“, 2008) ir vėliau peržengė savo santykių raudoną liniją („Raudona linija 2“, 2009). Šie paveiksłai – tarytum atskiri romano puslapiai arba spektaklio fragmentai. Kaip tik linijomis perduodama veiksmo iliuzija, o raudona spalva – visą žmogaus esybę apimantis aistros jausmas. Žiūrovo interpretacija skatinama kaip pasakojimas. Pirmą – vaizdas, o tada – interpretuotojo žodis. Linijų, figūrų abstraktumu autorius suteikia galimybę būti potencialaus tapybinio romano ar spektaklio bendraautoriumi, šitaip išlaikydamas atviro kūrinio koncepciją.

SIMBOLIS, DAUGIAPRASMIŠKUMAS, INTERPRETACIJA

Simbolizmo, siurrealizmo, ekspresionizmo bei abstraktaus meno bruožų sintezė ir savita kūrybos technika leido kurti Vytautui Poškai simbolinį turinį, paliekant jį atvirą kryptingoms daugiaprasmišioms interpretacijoms. Abstrakčioje erdvėje vaizduojami konkretūs objektai įgyja simbolinę prasmę, atveria filosofinio turinio potencialą, o menininko vaizduotėje gimstantys sapnai ar vizijos skatina pasakoti.

Vienas pasikartojančių autoriaus kūryboje motyvų yra takas. Kaskart jis įgauna vis kitokias formas: ežero lieptas, atsikartojantis lieptu į dangų („Takas 1“, 2013), balta staltiese nutiestas takas iki laiptelių ir ažūrinį (tarsi senoviniais rašmenimis išraižytą) rūko dengiamą dangų („Takas 2“, 2002), vėžių takas pievoje („Takas 3“, 1999) ar takas tarp baltų obelių („Takas 7“) bei kiti. Tako motyvas yra svarbus ne tik taip pavadintuose darbuose, bet ir daugelyje kitų. Dažniausiai takas vingiuoja link horizonto, ir toluoėje danguje dar galima įžiūrėti jo atskirus fragmentus. Gamtovaizdis nėra konkretus, tai gamtos abstrakcija, o takas tampa žmogaus gyvenimo kelio simboliu. Žiūrovui paliekama interpretuoti kito ar apmąstyti savo paties kelionę. Atsiranda daugiaprasmiškumas: žemiškas gyvenimas, laikinumas, trapumas, aistra, svajonė, begalybė ir amžinybė.

Kitas dažniausiai pasikartojantis – baltos drobulės motyvas. Ja dengiamas stalas, jį baltuoja sapnuose, dar kitur tampa drabužiu, taku, šaltiniu ar ramybės sala. Didelis dėmesys skiriamas jos klostavimuisi, kuriuo sukuriamas judesio, lengvo plevėnimo įspūdis. Tai tyrumo, ramybės ir gyvybingumo, dvasinio šaltinio simbolis. Jis tarsi nuramina, įgauna šventumo atspalvį.

Spalvomis nusakomos vidinės būsenos. Balta, smėlio, žalsva ir kitos pastelinės spalvos kuria ramybės, atsiribojimo nuo globalizacijos ir technologijų nulemtą pasaulio triukšmo, tylos erdvę. Šitoks lengvumas organiškai įtraukia žiūrovą ir leidžia jam mąstyti apie gyvenimą filosofiškai arba tiesiog pailsėti, kitaip tariant, atsigauti sielai. Raudonos spalvos akcentas jau įveda į kitą būseną. Tai aistra. Nutapytos gėlės taip pat virsta spalviniais simboliais, kurie vienu simbolizuoja aistrą („Aistros takas 1“, 2008), kitur – dangiškos ramybės



Vytautas POŠKA. Vakaras. 2014.
Drobė, aliejus. 60 × 80 cm

mėlynumą, dvasinės jungties („Irisai 2“, 2016) ar fantazijos („Lubina“, 2014) plotmę.

Tai atviri ir įtraukiantys į save meno kūriniai. Žiūrovui sunku atplėšti akis ir norisi mintimis būti ramioje, pozityvioje bei šviesioje jų erdvėje. Apima lengvumo, laisvės jausmas. Čia laikas sustoja dabarties taške, ir po šimto metų dėl kūrinio atvirumo atliepsiančiame erdvėje, kuri visada bus čia ir dabar žiūrovo atžvilgiu. Vytauto Poška tapybos darbai žiūrovui yra kaip tarpininkai, sujungiantys praeitį ir ateitį dabarties taške meditacijai, filosofiškam gyvenimo apmąstymui ar pasakojimo užuomazgai.

Ilma MAZRIMIENĖ

¹ Umberto ECO. Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje. – Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 298.

² Umberto ECO. Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje. – Vilnius: Tyto alba, 2004, p. 189.

Vytautas POŠKA. Nykstantys smėlyje 4. 2020.
Drobė, aliejus. 80 × 90 cm



Elvina BAUŽAITĖ

PAKLUSTI VIDINIAM GENIJUI

INTERVIU SU PIANISTU, DAILININKU VIKTORU PAUKŠTELIU

Viktorą PAUKŠTELĮ – muziką, dailininką – pianistą, tapytoją, įprasminantį renesansinę artes liberales dvasią bei postmodernistinę menininko–kūrėjo sampratą, kalbina menotyryninkė Elvina BAUŽAITĖ tapybos darbų parodoje „Uždraustas kraštovaizdis“, veikusioje Žemaičių dailės muziejuje Mykolo Oginskio rūmuose Plungėje. Pokalbyje siekiama užčiuopti unikalųjį menininko pasaulį sudarančius polių – skirtingas, tačiau viena kitą papildančias meno rūšis – muziką ir dailę, kaip harmoningą raiškos polilogą tarp minties ir kalbos, tarp vakar ir šiandien istorijos tėkmėje.

OBEY YOUR INNER GENIUS

Art critic Elvina BAUŽAITĖ interviews Viktoras PAUKŠTELIS, a musician, pianist, and painter, who embodies the Renaissance spirit of artes liberales and the postmodern concept of the artist-creator. The conversation takes place in painting exhibition „Forbidden Landscape“, which was held at the Zemaiciai Art Museum in Mykolas Oginskis Palace in Plunge. The conversation aims to grasp the poles that make up the unique world of the artist – different but complementary art forms – music and art, as a harmonious polylogue of expression between thought and language, between yesterday and today in the flow of history.

Viktoras Paukštelis. Ryčio ŠEŠKAIČIO nuotrauka



Viktoras Paukštelis – muzikas, dailininkas – pianistas, tapytojas – savąja raiška įprasminantis renesansinę *artes liberales* dvasią bei postmodernistinę menininko – kūrėjo sampratą, kada skirtingos meno rūšys harmoningai dera, viena kitą atliepia, papildo, kalbasi tarpusavyje. Pokalbis – dialogas ir daugialypis polilogas, galima sakyti, yra vienas esminių Viktoro Paukštelio meninės raiškos sandų, unikalumo žymių, ypatybių: kaip muzikas, jis, kas kartą atlikdamas skirtingų epochų kūrinius, juos savitai interpretuodamas, tarytum veda dialogą su kompozitoriumi, o kartu kviečia auditoriją – klausytojus – leistis asmeninės pajautos duotimis į prasminį polilogą; kaip dailininkas tapytojas Paukštelis vėlgi dažnai pasitelkia įvairių epochų kūrinius, juos perleidžia per savąją minčių ir jausmų, emocijų skalę ir pateikia unikaliai autentišką darbą, kuriame – kito kūrėjo paveikslas savita perspektyva. Taip vizualine kalba siejasi, bendrauja – susitinka dailės pasaulio asmenybės, gimsta meninis, kultūrinis polilogas, kiekvienam žiūrinčiajam regint idėines sąsajas, savitas, naujas tapybos meno koncepcijų (ap)raiškas, kurios įgalina (at)pažinti, prisiminti ir perprasmininti turimas asmenines bei bendrąsias patirtis, skirtingų autorių darbus, jų atspindžius epochose, kultūrose, pažiniai nepažiniuose meno klando individualybėse. Šių minčių kontekste, akivaizdoje regint Viktoro Paukštelio tapybos darbų parodą „Uždraustas kraštovaizdis“, veikusią liepos 23–spalio 3 dienomis Žemaičių dailės muziejuje Mykolo Oginskio rūmuose Plungėje, kaip įprasta Paukštelio atveju, atidarytą autoriaus soliniu koncertu, pokalbis su menininku – kūrėju, norint įžengti į unikalųjį jo pasaulį.

VAIKYSTĖ

Viktorai, prisiminkite savąją vaikystę, kuri, žinia, plėtojosi meno pasaulio apsuptyje, menininkų artimųjų draugijoje.

Taip, aš augau meninėje aplinkoje: mano seneliai ir tėvai – iš klasikinės muzikos pasaulio, tad mane visą laiką supo muzikinė aura, ir to poveikis – akivaizdus.

Labai svarbu – gamta. Augau netoli Vilniaus, medinių namų kaime. Ankstyvasis mano gyvenimo laikotarpis buvo savotiškas gamtos, laisvės ir disciplinos, kurią ugdžiau grodamas, derinys.

Mano asmenybės formavimuisi didelės įtakos turėjo knygos. Iš pradžių tai buvo nelabai sudėtinga literatūra: Marko Twaino „Tomo Sojerio nuotykių“, Alexandre'o Dumas „Trys Muškietininkai“, „Grafas Montekristas“, bet po truputėlį viskas rimtėjo... Man skaitymas ypač svarbus, nes lavina ir išlaisvina vaizduotę. Skaitydamas pats sukuriau personažų įvaizdžius, situacijas, interjerus ir t. t., o tai kiek prarandama



Viktoras PAUKŠTELIS. Miegantis matadoras. 2020. Drobė, aliejus. 130 × 164 cm. Audriaus KLIMO nuotrauka

mūsų gyvenamame vizualaus pateikimo, telefonų ir kitokių ekranų laike!

Kita vertus, įrašai: nuo 11–12 metų labai domėjausi klasikinės muzikos įrašais, skirtingų pianistų: Glenno Gouldo, Vladimiro Horowitzo, Ivo Pogoreličiaus, Sviatoslavo Richterio ir daugelio kitų grojimu.

Taigi turėjau dvi aistras: pirmoji – knygos, antroji – muzikos įrašai. Pastarieji tada nebuvo taip lengvai pasiekiami, jų atveždavo studijuojantys užsienyje ar gaudavome vieni iš kitų... Atsimenu, kaip įrašus kopijuodavome – perrašydavome iš kasetės į kasetę, iš disko į diską. Paskui klausydavau, analizuodavau, bandydavau išsiaiškinti, kuo unikalūs Gouldas, Richteris ar Horowitzas... Šios patirtys man labai svarbios, įkvėpusios ir paskatinusios vėliau reikalauti iš savęs originalaus mąstymo ir savito požiūrio į atliekamą muziką.

AUTENTIKA IR UNIKALUMAS

Prakalbė apie savąjį santykį su žymiaisiais pianistais, papasakokite apie tai plačiau, pasidalykite asmenine pajauta, unikaliu jų grojimo, interpretacijų girdėjimu.

Skirtingais gyvenimo laikotarpiais vienas ar kitas pianistas tampa artimas. Man atrodo, kad bent jau XX amžiuje vienas ypatingiausių pianistų yra Vladimiras Horowitzas. Tai muzikantas, sukūręs savo autentišką grojimo manierą ir stilių. Pasižymėjęs velniška energija ir giliu filosofiskumu. Jis sugebėdavo groti taip, lyg kalbėtų su klausytoju labai intymiai ir asmeniškai. Jo perteikiamos emocijos peržengdavo fizikines garsų ribas ir sukdavo klausytojams transcendentinę, beveik šamanišką būseną.

Glennas Gouldas man artimas buvo paauglystėje, jis imponavo savo romantinio atsiskyrėlio įvaizdžiu. Gouldas nuo trisdešimties nebekoncertavo, užsidarė ir tik įrašinėjo. Jo atlikimo technika pasižymi ypatinga precizika, lygumu, tikslumu. Gouldas prieštaravo pasaulyje įsigalėjusiai tvarkai – normoms ir nuostatoms, – o tai svarbu. Žmonės, kurie sugeba iškilti kurdami savąją tvarką, keičia meno istoriją, daro ją ne nuobodžią ar „teisingą“, bet skatina naujų stilių ir srovių menė radimąsi.

Žvelgiant į dailės, meno pasaulį, juk palieka įspūdį ir dažniausiai įsimena ne tie tapytojai, kurie paklūsta esamai tvarkai, o kaip tik tvarkos ir istorijos keitėjai, pirmieji sukūrę ką naujo.



Viktoro Paukštelio darbų paroda „Uždraustas kraštovaizdis“.
Žemaičių dailės muziejus, Mykolo Oginskio rūmai Plungėje. 2022. Audriaus KLIMO nuotrauka

Tęsdamas išskirčiau ir trečiąjį man labai artimą pianistą – Ivo Pogoreličių. Jo interpretacijos labai originalios. Taip pat labai vertinu Krystianą Zimermaną ir Michailą Pletniovą.

Viktorai, Jūsų studijos vyko Lietuvoje ir užsienyje, pasidalykite svarbiausiomis patirtimis, reikšminėmis įžvalgomis apie muzikos ir dailės menų mokymąsi.

Turėti gerą muzikos dėstytoją yra labai svarbu; <...> gal netgi sakyčiau: geras muzikos dėstytojas yra kiek svarbiau negu geras dailės dėstytojas. Jeigu esi gimęs būti tapytoju, gali save atrasti net ir sulaukęs vyresnio amžiaus; be to, gali porą metų netapyti, paskui vėl grįžti prie tapybos. Muzikoje tai neįmanoma. Jeigu iki penkiolikos metų neturėjai gero mokytojo, išugdžiusio tavyje grojimo technikos, galima sakyti, panašiai kaip balete, beveik nėra tikimybės, kad viso to išmoksi ateityje.

Turėjau gerus mokytojus, tačiau buvau pernelyg nevaldomas ir todėl neišsiugdžiau to, kas reikalinga, kad scenoje būčiau visiškai laisvas. Dėl to man grojimas turi tam tikrą įtampos, kovos elementą. Kartais matau lengvai, natūraliai grojančius muzikantus. Jiems visa tai paprasta, jų grojimas organiškas vien dėl turimo reikiamo pasirengimo. Nebūtinai tie muzikantai įdomūs, kartais jie stokoja charakterio, asmenybės individualumo, bet groja lengvai ir laisvai. Muzikanto profesija reikalauja gero mokytojo ir daugelio įdėtų ypatingų darbo valandų, ypač jaunystėje.

Kalbėdamas apie mokymosi – studijų patirtis, nors mokiausi ir Lietuvoje, ir Vokietijoje, ir Prancūzijoje, paminėčiau pastarąją. Į Paryžių atvykau ganėtinai subrendęs ir jau sugebėjau kiek pasirinkti, kas svarbu, o kas ne. Prancūzijoje supratau, kad niekada nebūsiu „tikras pianistas“ ir kad įprasta pianisto karjera nėra mano kelias. Kartais suvokimas to, ko negali, atpalaiduoja.

Studijuodamas gerai jaučiausi, susiradau artimų bičiulių. Muziejai, gatvės, miesto išplanavimas veikė savo energija. Mano dėstytojas ir draugas Jeanas-Marcas Luisada, prancūzų

pianistas, mokė ne tik muzikos, bet ir kino. Jis – *cinefilas*, todėl beveik kiekviena pamoka, kuri vyko du kartus per savaitę, baigdavosi žiūrint kino klasikos šedevrus: Luchino Visconti, Federico Fellini, Piero Paolo Pasolini, Johno Fordo, Stanley Kubricko ar Reinerio Wernerio Fassbinderio filmus.

Įdomu, kaip jaučiatės gyvendamas Lietuvoje, kaip regite dabarties Vilnių?

Tai mano vaikystės miestas. Vilnius yra gražus, nedidelis, kamerinis, tai, kad beveik visur galiu nueiti pėsčias ar nuvažiuoti dviračiu, yra puiku. Prieš keletą metų Vilniuje intensyviai buvo kertami medžiai. Baisėjausi tuo. Džiaugiuosi, jog ši mada kiek aprimo. Dabar, atvirkščiai, matau, kaip sodinami nauji medžiai ir krūmai, o seni paliekami. Manau, kad pagrindinė Vilniaus stiprybė yra gamtos ir miesto derinys. Be to, kadangi Vilnius yra tarp kalvų, tvyro smogas, tad žaluma yra vienintelis būdas išvalyti orą.

Kalbant apie kultūrinį gyvenimą Vilniuje ir Lietuvoje, reikia suprasti, kad mūsų šalis nėra didelė, čia visi vieni kitus pažįsta, tad ir kultūrinis gyvenimas labiau kamerinis nei tarptautinis. Tačiau vertinu tai, kad, gyvendamas čia, turiu savo studiją – dirbtuves, artimus draugus.

MUZIKA YRA MENAS, KURIS VYKSTA ČIA IR DABAR

Kalbant apie muziko karjerą, gerbiamas Viktorai, kas apskritai Jums yra koncertas bendrąja prasme? Kokie jausmai ir emocijos jam besirengiant?

Mes, muzikantai, ilgai būname užsidarę savo repeticijų studijose, mokomės, rengiame naujus kūrinius, ieškodami interpretacijos subtilybių.

Tada ateina momentas išeiti į sceną. Tuo metu svarbu viską pamiršti ir leisti patiems pirštams nueiti reikiamą kelią. Kontaktas su publika užsimezga tik tada, kai esu visiškai susikaupęs ir kartu atsipalaidavęs, priešingu atveju – jeigu būsiu įsitempęs, susikaustęs, nesugebėsiu ne tik realizuoti

muzikinės minties, kūrinio interpretacijos, bet ir pasidalyti energija. Tarp koncentracijos ir atsipalaidavimo vyksta tam tikra kova – ir tai, kaip viską suderinti ir pasiekti harmoniją, man yra didelis menas. Geriausi koncertai įvyksta tada, kai „ne aš groju“, o apima jausmas, lyg viskas vyktų savaime, o aš būčiau pakilęs virš atlikimo užduočių.

Koncerto unikalumui, manytina, reikšmės ir įtakos turi pati muzikavimo vieta, erdvė. Pasidalykite, kiek ir kaip muziką pianistą veikia supanti aplinka?

Kiekvieną kartą eidamas groti bandai padaryti geriausią, ką gali. Sakyčiau, grojant svarbiausi trys dalykai: instrumentas, publika ir akustika.

Išskirti vienos ypatingos salės negalėčiau. Yra tekę groti ir Niujorko „Carnegie Hall“ salėje, ir Berlyno filharmonijoje. Berlyno filharmonijoje akustika labai gera, turbūt viena geriausių, kokioje man yra tekę groti.

Neseniai koncertavau Kanadoje, miestelyje Niagara-on-the-Lake ir Toronte: vienas koncertas vyko bažnyčioje, kitas – koncertų salėje. Dvi įdomios patirtys visiškai skirtingose salėse. Bažnyčioje šiek tiek „drėgnesnė“, aidinti, savitai šarminga akustika, o koncertų salėje akustika – žymiai „sausesnė“. Du koncertai, kurių kiekviename groti reikėjo visiškai kitaip, atsižvelgiant į salės specifiką, nors programa buvo ta pati...

Kalbėjome apie pianisto autentiškumą ir unikalumą, tačiau atliekamos muzikos autorius vis dėlto yra kompozitorius. Kaip Jūs suvokiate, jaučiate ir pateikiate santykį su kūriniu – interpretuojamu, grojamu? Kiek šiame procese esama laisvės, meninės bendrystės, kiek galbūt diktatoriško nurodymo, atsidavimo, paklusimo kompozitoriui?

Visų pirma, mes nežinome tikrojo kompozitoriaus įsivaizdavimo. Pavyzdžiui, Sergejaus Rachmaninovo muzika yra labai romantiška, lyriška, dramatiška ir ekspresyvi, o jis pats ją atlikdavo šaltai, racionaliai, matematiškai tiksliai; tai rodo, kad muzika pati savaime yra viena, o kompozitorius, jos autorius, ją groja visiškai priešingai. Mes žinome, kad, pavyzdžiui, Frédérico Chopino laikais fortepijonas skambėjo kitaip nei šiuolaikinis. Esu grojęs Chopino fortepijonu, tai visiškai kitaip skambantis instrumentas. Taigi grodami Chopino valsą mes negalime atkartoti tokio fortepijono skambesio, kokį įsivaizdavo Chopinas. Taip pat bėgant laikui kinta ir estetinis suvokimas: kas yra gerai, kas – blogai, ir pan. Paklausykite XX amžiaus pradžios, vidurio ir galo atlikimų. Jie visi bus skirtingi skambesio, tempo, ritmo laisvės atžvilgiu. Taigi interpretacijos laisvė yra pianisto kūrybiškumo esmė, bet, žinoma, ji pagrįsta skoniu, išsilavinimu bei nuodugnia muzikinio teksto analize.

Vienas esminių koncerto elementų – auditorija, papasakokite plačiau apie santykį su klausytoju; pasidalykite, kiek ir kaip publika veikia Jus?

Tik publikos dėka koncertas įvyksta, nes ji yra ausys, kurios priima garsais sklindančią energiją, ir taip ji realizuojasi. Publika gali ir palaikyti, gali ir trukdyti. Koncerto metu jaučiu ją, ir mano užduotis yra įtikinti savo interpretacija,



Viktoras PAUKŠTELIS. Mergina su vaisiais II. 2021.
Drobė, aliejus. 176 × 148 cm. Audriaus KLIMO nuotrauka



Viktoras PAUKŠTELIS. Religinis potyris II. 2021.
Drobė, aliejus. 31 × 24 cm. Audriaus KLIMO nuotrauka

vesti klausytoją kartu. Niekada nežinau, kas laukia koncerte. Būna, kad kūrinį esu grojęs jau penkiasdešimt kartų, ir visi kartai skirtingi, nes kiekvieną jų groji kitaip. Muzika yra menas, kuris vyksta čia ir dabar. Niekada negali pataisyti, negali grįžti, turi koncerto valandą išeiti ir, nepaisant savijautos, atsiduoti maksimaliai.

Pasidalykite savuoju repetitijos suvokimu, patyrimu.

Repeticija man yra tam tikras apmąstymas, sustatymas muzikinės medžiagos į vietas. Repeticija dažnai yra tam tikras sulėtinimas to, kas įvyks koncerte. Paprasčiausiai stengiuosi lėtai grodamas kuo giliau apmąstyti tarpgarsinius santykius, pauzes. Kuo mano nervų sistema stabilesnė, tuo geriau tai pavyksta, o paskui ir koncertas būna sėkmingesnis.

Įvardijote pianistų skirtumus, kiekvieno jų savitumą, unikalumą, įdomu, kiek esama pianistų bendruomenės, kaip patirties, žinių dalijimosi terpės, kiek pianistai yra individualistai, linkę visa atrasti patys ir pasilaikyti sau?

Koncertuojantys pianistai, mano manymu, yra vieni didžiausių egocentrikų tarp muzikantų. Kiek pažįstu, dauguma yra tokie. Tai natūralu, nes dažniausiai pianistas groja vienas arba su orkestru kaip solistas, tad jis turi būti dėmesio centre. Konkurencija taip pat yra milžiniška. Bet turbūt, kaip ir kiekvienoje profesijoje, kuo žmogus jautresnis, intelektualnesnis ir labiau atsidavęs profesijai, tuo ir jo atlikimas turtingesnis.

Jūsų minimai konkurencijai, manytina, šiuolaikiniame pasaulyje įsigalėti leidžia ir padeda, ją skatina konkursai; pasidalykite savomis patirtimis ir mintimis, kas yra ir ką reiškia konkursas muzikui ir pačiai muzikai.

Dalyvaudamas konkurse muzikantas turi atitikti tam tikrus standartus, pagal kuriuos vertinama, ir klausant dažnai susidaro įspūdis, kad visi groja labai panašiai. „Gerai“ – vadinasi, atitinka standartą; „blogai“ – neatitinka. Tačiau neretai geriausi muzikantai nėra laimėję jokie konkurso – tas

pats Vladimiras Horowitzas, Glennas Gouldas, Sviatoslavas Richteris ar Piotras Anderszewskis. Turbūt konkursai kiek naikina individualybes, ir tik mažuma sugeba atsilaikyti. Kita vertus, tai yra galimybė pianistui būti pastebėtam. Jei laimi, pavyzdžiui, Chopino konkursą, kontraktas su rimta įrašų kompanija ir vadybine agentūra – garantuotas.

„TAPAU KAIP NEGALIU NETAPYTI“

Kalbamės Jūsų parodos „Uždraustas kraštovaizdis“ aki-vaizdoje. Viktorai, kas Jums uždrausta dailėje?

Dailė veikiama madų: stilištos keičiasi greitai. Uždraustas yra klausimas: kas leidžiama, o kas ne. Aš tapau taip, kaip negaliu netapyti, einu tuo keliu, kuriuo negaliu neiti, o tai man diktuoja kultūrinis lygmuo, skonis, sukauptos žinios. Bandau paliesti tai, kas yra šiek tiek toliau, tai, kas įdomu, nepažinta, todėl paslaptinga ir savotiškai uždrausta.

Kraštovaizdis dailės kalbą yra peizažas. Pabrėžėte asmeninę gamtos svarbą gyvenime, o kiek kraštovaizdis, kaip peizažas, reikšmingas ir artimas Jums kaip dailininkui?

Peizažas man yra plati sąvoka. Jeigu įsižiūrėtume, peizažas yra beveik viskas. Mūsų veidas irgi yra peizažas. Poetiškai kalbant, veide gali rasti ir kalnus, ir ežerus, ir bedugnes; oda yra kaip žemė. Beveik bet kurį daiktą dailės perspektyvoje galima matyti kaip savitą peizažą-kraštovaizdį, tam reikia tik vaizduotės.

VARTAI Į ŽMOGAUS VIDŲ

Kalbate apie veidą kaip apie peizažą. Taip, Jūsų dailės kūriniuose daug portretų, tad kas Jums yra portretas? Kas slypi po žmogaus atvaizdu dailės meno pasaulyje? Ką tai liudija ir byloja, žvelgiant iš laiko perspektyvos, keičiantis amžiams ir epochoms, kintant žmonių gyvenimo kultūrai?

Portreto sąvoka labai stipriai pakito lyginant su pradine paskirtimi – įamžinti, užfiksuoti žmogaus veido ar galvos atvaizdą. Kaip žinote, atsiradus fotografijai, tai tapo nereikalinga, išskyrus retus atvejus. Žvelgiant į kaukoles, jos atrodo labai panašios, matomi tik nedideli skirtumai. Tačiau veidai labai skirtingi, nes juose – tiek genetinė, tiek gyvenimiškos patirtys. Man portretas įdomus kaip anonimiški vartai į žmogaus vidų. Nieko nėra sunkiau, kaip nutapyti gerą portretą, o ne skurdžią modelio ar nuotraukos kopiją.

Pasidalykite savuoju santykiu su Lietuvos dailė, galbūt Jums artimu Mikalojumi Konstantinu Čiurlioniu, sava kūryba apėmusiu muziką ir dailę.

Lietuva – maža šalis, turinti nedidelę, trumpą dailės istoriją, jeigu lygintume, tarkim, su italų ar flamandų dailės istorija. Čiurlionis, žinoma, vienas svarbiausių ir originaliausių Lietuvos menininkų. Man įdomus jo muzikinių formų panaudojimas tapyboje.

Kaip minėta įžangoje, savo dailės kūriniiais mezgate dialogą-polilogą su dailės istorija. Kas Jums įdomiausia, ką ir kodėl asmeniškai labiausiai vertinate?

Viktoras Paukštelis. KKKC Parodų rūmai, Klaipėda.
Asmeninio archyvo nuotrauka





Viktoro Paukštelio koncertas Paliesiaus dvare. Simo MART nuotrauka

Man įdomi Vakarų europietiškoji tapybos tradicija ir jos atšakos „naujuose pasauliuose“. Labai nenorėčiau išskirti vieno dailininko ar epochos. Juk visi amžiai tarpusavyje susipina, vienas kitą maitina ir papildo.

PRARASTI PROTĄ

Kaip regite ir vertinate šiuolaikinį meną? Kiek ir kokios įtakos jis turės ateities kūrėjams, bylodamas mūsų dabartį?

Manau, svarba bus panaši kaip ir ankstesnėse epochose. Žinoma, dabar, nesant laiko distancijos, sunku įvardyti. Ši epocha įdomi informacijos ir galimybių gausa. Bet pilnatvę galima pajusti ir gyvenant nedideliame plote bei informacijos kiekiu pasaulyje, kaip Andrew Wyethas, kuris didžiąją gyvenimo dalį praleido tik savo namų ir artimų apylinkių teritorijoje, tapydamas vis tą patį modelį ir gamtos motyvus.

Jeigu turėtumėte galimybę, kokią muzikos, dailės, apskritai istorinę kultūros asmenybę norėtumėte sutikti? Kodėl?

Jų labai daug. Išvardysiu kelis. Norėčiau gyvai pamatyti, kaip tapo Diego Velázquezas, Caravaggio ir Rembrandtas. Paklaustyti, kaip repetuoja Vladimiras Horowitzas, Edvinas Fischeris ar Walteris Giesekingas. Sutikti Wolfgangą Amadeusą Mozartą, Franzą Schubertą ar Johanną Sebastianą Bachą. Kodėl? Nes smalsu pamatyti, kaip atrodo genijai, keitę meno vyksmą. Juk jie taip pat buvo žmonės.

Šiandien pasaulis taip pat išbandomas įvairių sukrėtimų, jų akivaizdoje, Jūsų manymu, kokia yra meno užduotis? Ko-

kia menininko – kūrėjo misija ir pareiga? Kaip ją suvokiate, prisiimate ir įprasminate, siekiate išpildyti savo veikla kasdien Jūs?

Menas yra labai plati sąvoka, o jo paskirtis man nežinoma... Kiekvienas turbūt supranta individualiai. Tapytojui tai gali būti pagautas spalvinis santykis, aktoriui – įtikinamai suvaidinta scena, konceptualiai kuriančiam menininkui – naujai sugalvota, aktuali ir provokatyvi idėja.

Aš gyvenu smulkmenų pasaulyje: balta drobė, išspausti dažai, laukimas tinkamo momento pradėti tapyti... Tik einant mėnesiams ir metams kažkas lyg pradeda formotis, bet ir tai skęsta abejonių rūke.

Taip mums kalbantis – kas ir kaip meno realybėje atlieptų ir įprasmintų mūsų dabartį Jūsų akimis, pajauta ir perteiktų tai šio straipsnio skaitytojams?

Aš mėgstu gyvenimo kelio ir jo beprasmybės motyvą, o jį matau Miguelio de Cervanteso „Don Kichote“, Jameso Joyce'o „Ulise“ ar Stanley Kubricko „Barry Lyndone“.

Pokalbio pabaigoje Jūsų linkėjimas kultūrai, menui, kūrėjams, patyrėjams, sau asmeniškai...

Sau palinkėčiau įsigilinti į procesą, gerąją prasmę prarasti protą, ieškoti savo natūralios autentiškos kalbos ir niekada nenuleisti rankų, nes po nuopolių būna pakilimai.

Elvina BAUŽAITĖ

Salomėja JASTRUMSKYTĖ

SINESTEZINIS *GENIUS LOCI*

Kūrybinių rezidencijų įkurdinimas savito tapatumo vietovėse gali vykti keleriopai – arba rezonuoti su vietos dvasia, ją reflektuoti, sustiprinti, arba konfliktuoti ir skaidyti. Kūrybinėje metalo meno ir šiuolaikinės juvelyrikos rezidencijoje „Srovės“, šių metų liepos 17–27 dienomis vykusioje istorinėje Justino Vienožinskio sodyboje, susitelkta į požeminio vandens motyvą – tėkmės, judesio, akustikos, variacijos. „Srovių“ rezidencijos savitumas – rimties ir atokumo vietovė atidengiama metalo menui ir juvelyrikai kurti. Nes kas užginčytų, kad plačiai šiuolaikine prasme suprantama juvelyrika yra gryniausia kontempliatyvumo estetika? Pastarosios meno šakos savitumas, intensyviai plėtojamas Lietuvoje jau keletą dešimtmečių, dabar pasitelkia ir vadinamojo *genius loci* įkvėptį. Apie rezidenciją, kurios pavadinimas „Srovės“ rezonuoja su vietos dvasios samprata (požeminės geologinės srovės, išjudindamos kūrybines intencijas, sukuria pavidalus, neišvengiamai persmelktus įgilinančios sensorinės aplinkos) rašo menotyrininkė Salomėja JASTRUMSKYTĖ.

SYNAESTHETIC GENIUS LOCI

*The placement of creative residencies in areas with a distinctive identity can evolve in several ways: either they resonate with the spirit of the place, reflecting it and strengthening it, or they conflict with and detract from it. In the Srovės (Currents) creative residence for metal art and contemporary jewellery, which took place on 17–27 July this year at the historic homestead of Justinas Vienožinskis, the focus was on the motif of underground water: flow, movement, acoustics, variations. The uniqueness of the Srovės residency is that the peaceful and remote area is used for the creation of metal art and jewellery. After all, who would dispute that jewellery, as broadly understood in the modern sense, is the purest contemplative aesthetic? The uniqueness of the other branch of art, which has been intensively developed in Lithuania for several decades, now comes from the inspiration of the so-called *genius loci*. The art researcher Salomėja JASTRUMSKYTĖ writes about the residency, whose name Currents resonates with the concept of the local spirit: underground geological currents, stirring up creative intentions, creating art that is permeated by a deepening sensory environment.*

Genius loci kinta, gali būti ir prarandamas. Kita vertus, vietovės savotiškai užkonservuoja savo tapatumą, netgi nustato jo trukmę. Kūrybiniu polilogu virstąs *genius loci* yra išbandomas – arba įsiurbia naujus sukuriamus savo tapatumus / tapatumo replikas, arba pasvyra link jų, kinta, susitapatina. Kūrybiniai aktai vietos dvasios apgaubtyje yra tarsi eksperimentai, tikrinantys vietos dvasios persmelkties atsparumą. Juk gali nutikti, kad aktyvus kūrybinis veiksmas sukurs įcentruojančią trauką, ir vietos dvasia turės jai asistuoti, ją adoruoti. Taigi, kūrybinių veiksmų kvietimasis į *genius loci* epicentrą visada yra lydimas rizikos, kai kūryba ir iš jos išsprogstanti savikūra gali nustelbti vietovės intensyvumo spinduliavimą. Nors paprastai ši rizika sutinkama didesnio kūrybinio mastelio intervencijose į vietos dvasią – architektūros, landšafto inžinerijos ir pan., tačiau per asmens įkūnytumą ir autentišką kūrybinį veiksmą vietos dvasios transformacija gali įvykti tokia pat stipri tarsi nugriovus (ar pastačius naujus) pastatus / iškirtus medžius. Gamtiniai ir artefaktiniai vietos dvasios elementai gali būti nukonkuruojami žmogaus asmens stipraus autentiškumo. Netgi derėtų teigti, jog vietos dvasią kuria geomorfiniai, biomorfiniai, artefaktiniai ir asmeniniai elementai. Sinestezinis patyrimas juos visus geba sulieti, sukurdamas nediskursyvų sinestezinį pačios *genius loci* pajautos pagrindą.

Fenomenai, su kuriais susiduriame iki-kognityviniame lygmenyje, dažniausiai slepia sinestezinį pradą. Sensorinės, nereflektyvios, netgi ontologinės sampynos ir vienovės mani-

Šiuolaikinės juvelyrikos rezidencijos „Srovės“ paroda. Rokiškio krašto muziejus. 2022. Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER





Birutė STULGAITĖ. Kitimas. Plienai. 64 × 30 cm; kūrinių fragmentas. Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER

festuojasi padidintos *mysterium fascinans* traukos momentais ar vietomis. Taip ir *genius loci* savo prigimtimi yra sinestezinis, nesvarbu, kaip sinestezijos ir teritorinės vietos sąsają traktuosime. Sensorinis gaubtas, saugantis vietos tapatumą nuo irumo rymo ant homogeniškos juslių sanklodos. Nors sinestezinis patyrimas, anot Richardo Cytowico, žymiausio XX amžiaus sinestezijos neurofiziologinės paradigmos kūrėjo (beje, pasiremiančio ir Johno Dewey pragmatizmo apyaušriu), apibūdinamas kaip pasyvus, savaiminis, nevalingas, įtraukiantis ir netgi prilyginamas mistiniam patyrimui. Paminėję Cytowico tezė skamba taip: „Sinestezija yra savaiminė, nors ją galima sužadinti. Tai pasyvus patyrimas, kuris kažką išstinka. Ji yra nenuslopinama, bet dėl identifikuojamų stimulų gali lengvai kilti. Ji negali būti valingai sukeliamas, įsivaizduojama ar valios pastangomis atmetama“¹.

Christianas Norbergas-Schulzas, vienas ryškiausių architektūros (ir vietos dvasios) teoretikų, teigia, kad vietos sukauptos reikšmės sudaro jos *genius loci*: „Apskritai vieta yra duota, lyg koks charakteris ar „atmosfera“. Todėl vieta yra kokybinis, „visuminis“ fenomenas, kurio negalima redukuoti į jokias jo savybes, kaip antai erdviniai santykiai, nepametant iš akių jo konkrečios prigimties“².

Genius loci sąvokos ankštumas, dėl kurio pastaraisiais dešimtmečiais būgštavo nemažai mąstytojų, mėginančių aprėpti vietų ir vietovių numinozinę trauką, veikiau reiškė lukštenimąsi nei ribotumą. *Genius loci* aktualus perrašymas atmosferos arba atmosferos estetikos sąvokomis telpa į dabar itin išsiplėtusį vadinamąjį atmosferinį kultūros ir estetikos posūkį. Tiesa, atmosferinio posūkio humanistikoje nelaikyti visų sąvokų trūkinėjančiais luobais išgelbėjimu, o veikiau žvelgti į jį jo paties adoruojamo situatyvumo, sąlygiškumo ir, pridurčiau, laikinumo bei atsiktinumo aspektais, tačiau kvėpavimo paradigma, paslėpta giliausiose struktūrose (kaip antai muzikologo ir sensorikos tyrėjo Marko Lemano eksperimentas, atvėręs kvėpavimo „judesį“ grindžiantį bet koki muzikinį darinį), yra aklinų vakarietiškojų sąvokų likimas. Romėniškosios kilmės *genius loci* samprata – tobula ir tvirta lyg Gardo tiltas (*Pont du Gard*), bet efemeriskasis vanduo juo nebeteka. Naujosios paradigmos, paradigminių posūkių yra giluminis mentalitetų vėdinimas, tad nuo Norbergo-Schulzo architektūrinės *genius loci* / stabilas loci dvigalvės gorgonės iki atmosferinio posūkio sinestezijų protrūkio yra jei ir ne šuolis, tai bent jau sklėsma.

Gernoto Böhme's esminis atmosferos estetikai ir galiausiai visam vadinamajam atmosferiniam posūkiui veikalas

„Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik“ (Atmosfera: esė apie naują estetiką, 1995) pirmiausia atsispiria nuo gamtos, vietovės, geomorfino peizažo, apskritai, kaip jis pats teigia, estetinio požiūrio į ekologiją. Anot Böhme's, klasikinė estetika pripažįsta tik tris ar keturias atmosferas, pavyzdžiui, grožio ar didingumo, taip pat beveidę atmosferą tokią, kokia ji yra, ir dar aurą. Tačiau atmosferos pripildo įvairakilmės, įvairalypės erdves. Böhme nurodo kai kurias būtinas atmosferos sąlygas (ilgainiui postulatai išsiplės iki poetikų): atmosferos gali būti sukuriamos. Atmosferos visada yra kažkas kitur, ten, kažkas tik beveik-objektyvu. Atmosferas sukuria tam tikri veiksniai³. Jos yra tai, kas patiriama būnant kūnu žmonių, daiktų arba erdvių atžvilgiu. Jos yra dinamiškos afektų galios, erdvinės nuotaikų nešėjos ir kyla iš daiktų, jų konsteliacijų, vietovių, asmenų. Aplinkybių ir sąlygų. Neapibrėžtybių ir sandūrų.

Nors atmosferinis posūkis iš esmės sutampa su sinestezijos aktualumo plėtra, ką drįsčiau įvardyti sinesteziniu posūkiu, prasidėjusiu apie XX amžiaus vidurį ir atvedusį į sinestezijos estetikos susiformavimą, atmosferos estetiką gvildeinantys autoriai retai ir nedrąsiai vartoja sinestezijos sąvoką, nors pabrėžia kaip tik visų juslių ir pojūčių vienybę, atvertą šioje naujoje sensorinėje-estetinėje paradigmoje. Vienas iš nedaugelio atmosferos estetiką atsargiai ir sporadiškai susiejančių su sinestezija, yra italų mokslininkas, estetikos tyrėjas Tonino Griffero. Savo knygoje „Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces“ (anglų kalba išleistoje 2010 metais) jis

Neringa POŠKUTĖ-JUKUMIENĖ. Mėlio gylis. Geležis, epoksidinė derva, magnetinė plokštė, jaspis. 70 × 39,5 cm. Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER





Karina KAZLAUSKAITĖ. Garso matuokliai I. Lietvamzdis, žalvaris, plienas. 96 × 94 cm. Vaizdai iš abiejų pusių.
Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER



vartoja daugiskaitos formą – sinestezijos (*sinaesthesias*). Sinestezijų daugybiškumas iš tiesų subtiliai rezonuoja su atmosferos / ū visapersmelkiamumu. Beje, kalbėdamas apie atmosferos estetiką, jis apžvelgia sąvokos „atmosfera“ istoriją ir reikšmingai pastebi ją numačiusias, istoriškesnes ar inertiškesnes sąvokas, tarp kurių yra ir *genius loci* (beje, įterpta greta atmosferos estetikai svarbių daugiakalbių sąvokų: aura, *Stimmung*, *numinosum*, *ambiance* ir kt.)⁴. Taigi, pirmapradiškai užčiuopiamas *genius loci* sinesteziskumas atmosferos estetikoje įgauna erdvią ir laisvą eksplikaciją. Nors skėtinė atmosferos sąvoka Griferro'ui galiausiai yra nepakankama ir vėliau (knygoje „Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres“) jis ją apgaubia plačiu fatinės estetikos pavėsiu⁵, vis dėlto derėtų pabrėžti sinestezijos padėtį šiame „terminologinių skėčių kontinuumo“. O tai juk yra žmogaus jausmų ir daugybiški begaliniai jų generuojami pojūčiai, iš kurių lyg iš smulkiausių, be paliovos mirgančių ir zujančių, susipynusių, susiliejusių elementų spiečiaus ir netgi niekaip neberedukuojamo visybiškumo susidaro atmosferos, vietos, erdvės, fatinė, afekto ir kitos iki-predikacinės estetikos.

„Bet kas gi yra atmosfera? Visų pirma, tai pavyzdys pasyvios sintezės, didžiąja dalimi intersubjektyvios ir holistinės, esančios pirmiau analizės ir paprastai išskylančios iš emocinės suvokėjo situacijos, taip pat besipriešinančios bet kokiai sąmoningai pastangai šį patyrimą kam nors adaptuoti“⁶. Taip, tai viena iš galimų atmosferos, kaip naujos estetinės paradigmos emanacijos, apibrėžčių, o tai juk yra simetriška sinestezijai, kuri taip pat yra pasyvi, savaiminė, nevaldoma, atspari sąmoningoms valios pastangoms (Richardo Cytowico sinestezijos diagnostiniai punktai ilgainiui tampa kanoniški). Negana to, atmosferos / *genius loci* / erdvės / situatyvumo / afekto ir kt. estetiniuose patyrimuose aptinkame intersubjektyvumo, nors vertėtų apimti dar daugiau – tarpbūtiškumo aprėptį, kurios iki šiol vis dar stokoja sinestezijos samprata ir jos pozityvistiniai apibrėžimai. Maurice'as Merleau-Ponty štai pastebi šį dinamišką viso ko poveikio / atsispindėjimo būvį: „<...> mūsų kūnas, kaip požiūrio taškas į daiktus, ir daiktai, kaip abstraktūs vienintelio pasaulio elementai, suformuoja sistemą, kurios kiekvienas momentas yra įreikšmintas visų kitų iš karto“⁷. Atmosferų suvokimas labiausiai reiškia būti jų paliestame jaučiamame kūne. Taip, tai yra ir sinestezija, ir ne-vien-sinestezija, kinestezija ar pagaliau polimodalinis patyrimas. Veikiausiai tai reiškia, kad per jausmo kūną yra kažkam prisistatoma.

Atmosferos gali reikštis per skirtingus jutimus arba fenomenus, kaip antai jausmai, oras, gamta ar tylą. Ir tik labiau artinantis prie atmosferos sąvokos, tampa prasminga archetipiškai klasifikuoti atmosferinių patyrimų turtingumą, – teigia Thomas Latka⁸. Galima kalbėti netgi apie „ontologinę sinesteziją“, kur, pagal vienų jausmų modalumo perkėlimo kitų jausmų modalumams principą, vertėtų kryžmom dėlioti ontologijas, galiausiai prarandant jų tįsumą ir inertiškumą, nes atmosferos, tokios, kokios jos yra, neigia patį ontologiskumą – jos nėra stabilūs aiškiai apibrėžiami būviai, bet taip pat nėra vien efemerinės ir praeinančios. Atmosferos yra tarpiniai būviai, santykio terpės. Sinestezija visgi visada kyla iš sensorinio *tarp*, o atmosferos sruva iš sinestezinių tarpeklių tinklo. Vakarų esetikai, kaip ir visai oksidentinei sąmonei, takumas ir situatyvumas yra iššūkis ir nuotykis – tiek senso-

rinis, tiek lingvistinis. Kita vertus, fenomenai visada pirmesni už jų artikuliacijas, maža to, fenomenai švenčia jų vardus lyg atsitiktinumus. Antai japonų kalboje esama iki-diskursyvaus atmosferos patyrimo niuansavimo (*funiki, kehai, kibun, fŭdo, kŭki, ki, ma, aida*), beje, turint omenyje, kad vidinis kalbos darumas iš esmės yra situatyvus.

Apeliuodamas į Aleksanderį Baumgarteną ir jo *Ästhetik* (1750–1758), nuo kurios prasideda dabarčiai vis mįslingesne tampanti suvokimo ir mąstymo sritis, Tonino Griffero pastebi atmosferomis esant tai, kas ir buvo tada užmiršta – begalinį percepcijos lankstumą ir produktyvumą. Buvimas pasaulyje, toji fenomenologinė *axis mundi*, yra nuolat apščiai pripilama iš afekto indų. Tūnojimas, įsikūrimas tam tikroje vietovėje, sinestezinis susiliejimas su neišsakomaisiais jos fluidais, *genius loci* daugiajuslinis perkeitimas – susitikimas su tvyrojimo pertekliumi – situatyviu pertekimu savimi / aplink save. Tiek atmosferos, tiek sinestezijos, tiek vietos dvasios yra situatyviosios gijos, pulsuojančios srovės, tarsi iš vidaus atsimušiančios į percepcijos riešą. Afekto posūkiu įvardijamas dar vienas „hierarchinis paradigmos debesis“ ar tiesiog dar viena „paradigminė estetika“ priverčia estetikos masyvą gręžtis į jausmo ir jutimo supavimąsi, į ne-dualumo būvį, kuriame telkiasi soti patirties delta – kiekvienas jutimas yra pilnas *cornu copiae* šuoro.

Lyg negana būtų atmosferos / ū pertekliaus dabartinėje humanistikoje, Griffero dar sukuria kvazi daiktų, kvazi objektų sampratą, esą turėsiančią praplėsti atmosferos estetiką, ištrinti ribą tarp objekto, juolab meno, estetikos ir afektų srauto estetikos. Kvazi objektais įvardydamas spinduliuojančius natūralius tikrovės fenomenus, kaip antai prieblanda, šviesumas, švitiesys, tamsa, vėjas, oras, paros laikas, rūkas ir kt., taip pat santykiškai dirbtinius fenomenus: muzika, garsovaizdis, miestovaizdis, žvilgsnis, charizma, įsikūrimas, baugulys ir t. t. atveria estetinių sluoksnių sklidiną buvimo erdvę. Beje, toks erdvinis ir atmosferinis estetiškas santykis su aplinka šiek tiek primena ir atmosferos posūkio naujausios bangos įkvėptas kone viena laikiškas Timothy Mortono hiperobjektų (2013) bei Richardo Newhauserio sensologijos (2014) sąvokas. Atmosferos estetika, viena iš labiausiai augančių pragmatizmo ir fenomenologijos filosofijos inspiruotų estetikų (nuostabūs sąvokose glūdįs daugybiškumas!) įvynioja žmogaus buvimą į sukūrį – jausmų, pojūčių, nuojautų, sinestezijų, perceptų deleuziškąją prasmę, aero-bio-konvergencijų estetinio patyrimo šokyje. Böhme's, atmosferos estetikos pradininko, įvardytosios „daiktų ekstazės“, emociškai įkraunantios aplinką, išjudina sėslias tvermes, paversdamos jas atmosferiniais srautais ir srovėmis, iki-loginio svaigulio fiesta.

Tai štai kas yra tos srovės – juvelyrinės „Srovės“! Intuityviai ir simptomiškai sugautas / užgautas vietos dvasios duslumas – po-žemyje, po-odyje, po-jausmyje, po-erdvyje, po-emalyje, po-sluoksnyje. Srautais einąs iki-dualumo tūris. Situacijų ir vietų gaivalas, sutinkąs žmogaus juslyną ir jausmyną – daugybiškąją atmosferų ir sinestezijų kaupą.

Reikia pastebėti, kad atmosferos sąvoka neišnirio iš niekur – būta pirmtakų, suformavusių kitokias sąvokas, implikuojančias panašų fenomeną. Visų pirma tai būtų Walterio Benjamino sąvoka *aura*, suprantama kaip nepakartojamas pasirodymas to, kas yra tolima ir neprieinama, kad ir kaip

arti tai būtų, ir kas nukreipia mus į kažką visiškai užvaldančio. Lygiai tokia pat svarbi ir vertinga yra Léono Daudet *ambiance* sąvoka, sukurta apie 1928 metus. Ji suprantama kaip savitas sąmoninis sensoriumas, kuriuo būtų galima geriau suvokti paprastai nepaaiškinamą individualią ir kolektyvinę įtaką. Panašiai atmosferos neapibrėžtybę mėgina apčiuopti ir Rudolfo Otto *numinosum* bei Georgo Simmelio *Stimmung* sąvokos (pastarąją jis taikė daugybei skirtingų kontekstų, bet labiausiai peizažui ir kvapui). Visose šiose pirminėse atmosferos sąvokose lengvai nutuokiamas „sinestezinis nutylėjimas“ – nediferencijuoto juslinio aktyvumo matmuo. Be to, atmosferos sąvoka, Böhme's intencija tapusi naujos estetikos pradmeniu, net savo ištakose buvo susijusi su vietovės, vietos, įsivietinimo dimensija, nujautė tapatumo su vieta sinesteziskumą. Šias sąvokas kaip pirmtakes lengvai gali savintis ciklinė sensorinė chronologija – atmosferos sąvoką tarsi numato senovinė *genius loci* samprata, o pastaroji genetiškai susijusi su prieš tai išvardytomis – Böhme pastebi, jog Benjamino auros sąvokos genezė iš pradžių apėmė vietos ir gamtos skleidžiamą nenusakomą patyrimą, kažkuo artimą melancholiškam *genius loci* aidui, ir tik vėliau šis auros sąvokos aspektas išnyko iš benjaminiškosios estetikos, susitelkdamas į abstrakčią ir nesaistomą fenomenų iliuminaciją¹⁰.

Taip, *genius loci* sensoriškumo ir sinestezizmo eksplikacijos galėtų būti begalinės. Galiausiai jos atveda į šio tarpinio (*in-between*) fenomeno nenusakomos „tūrinės estetikos“ momentinį epilogą – dabartinę perdėm universalią atmosferos sąvoką. Vertėtų pastebėti, kad atmosferų sinestezizmas, dažniausiai pastebimas tik kaip atsitiktinis, nesminis, vienas iš daugelio atmosferiškumo modų, iš tiesų yra slapta išėjimas iš šios atmosferos sąvokos prieštaravimų ir nebesuvaldomo sklidimo. Fenomenologinė jaučiamo kūno atrama, prie kurios pririšamas atmosferos sąvokos debesis, to debesies traukos gali būti ir išrauta, jei nepastebėsime paties sensoriumo kaip atmosferų „cunamio akies“.

Taigi, begalinės daugybiškų atmosferų srovės, tekančios per vietos dvasios senvagę, galiausiai sugrąžina prie meno kūrinio akistatos su atmosferos alternatyva jam. Nors atmosferos estetika graso ištirpdyti meno kūrinio tapatumą, hierarchijas ir net būtinumą, kita vertus, ji taip pat paaiškina tuos meno kūrinio aspektus, kurie liko už ankštai surištos estetikos tradicijos ribų. O taip, estetika nepaaiškina meno kūrinio kaip didelės ir sklidžios visumos (atmosfera netgi sumeta naujos dichotomijos mįslę savajam ontologijū neiginiui: tįsumas vs sklidumas), o paaiškinti nebėgi dėl to, kad vis „lėtėja“ dėl tolydžio sunkstančios sensorinės užmaršties naštos – juo daugiau fenomenų estetika užmiršta, juo didesnį inercijos svorį velka. O pamiršo ji tikrai nemenką masyvą – ištisą žmogaus percepciją. Nors nesileisime į viliojančią „estetikos archeologiją“, tačiau tas ypatingas iki-estetiškas įvykis, kuriame susitinka vietos dvasia ir *hic et nunc* kuriamas meno kūrinys, tikslingai atsivėręs tos vietos dvasios permelkiamumui, akina ir jauti, ir klausiti. Atmosferiškumas, judantis kaip srovės visomis kryptimis, o pragmatiškai redukuojant, bent dviem – iš vidaus ir vidun – sutveria sąlygas meno kūrinio kilmės amplitudei – konkreti vietos atmosfera smelkiasi ir turi įtakos meno kūrinui; pats meno kūrinys, savo ruožtu autonomiškesnis nei keliolika Theodoro Adorno suponuotų meno autonomijų, iš savęs padvelkia tik jam savastingomis atmosferomis. Taigi,



Rūta NAUJALYTĖ. Objektas su mėsmale. Mėsmalė, siūlai, polistireninis putplastis. 50 × 30 × 20 cm.
Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER

atmosferoje pumpuruoja kita atmosfera – veikusiai dar nepastebėtas šios paradigmos aspektas – ir toji naujos atmosferos vakuolė kyla iš pačios sensorikos, kūrybinio spontaniškumo bei tam tikro sinestezinio atsparumo – būdingos meno kūrinio, tokio, koks šis yra, membranos. Tai yra ir priežastis jau kadaise peržengto meno kūrinių iliustratyvumo („literatūriškos“ tapybos, „peizažinės“ muzikos ir t. t.). Pumpuruo-

jančių, o vėliau konkuruojančių atmosferų kamuoliai performuoja meno lauką – kas būtų, jei Pierre'o Bourdieu meno lauko sąvoką perrašytume atmosferos gestais?

Atmosferinė prieiga yra labai paranki šiuolaikiniam menui, kuris vis dažniau siekia įtraukti žiūrovus į betarpišką ir momentinį kūrinio patyrimą, į fatinės estezės aktą. Šiuolaikinio meno kūriniai (jau ne vien instaliacijos ar performansai,

bet štai net juvelyrė) pasirodo kaip judrios atmosferos – ištirpusios beribės neišsakomybės. Atmosferos pačios yra be vietės, nelokalizuojamos, išsklidusios, tačiau prilimpančios prie tam tikrų daiktų, situacijų, erdvių, aplinkų, sukuriančios cirkuliuojančias sroves tarp patiriančiųjų, patiriamųjų, kuriančiųjų ir kuriamųjų. Savaiminis situatyvumas ir subjektyvios emocinės emanacijos, pasyvumas ir kūrimo veiksmas supila lakią terpę, kurioje meno ir kasdienio patyrimo teritorijos lyg keliaujančios kopos ima užslinkti perkeisdamos (ar palaidodamos) viena kitą. Beje, meno kūrinio kaip atmosferos idėja yra nubrėžta ir Mikelio Dufrenne'o fenomenologinėje estetikoje.

Rezidencijoje „Srovės“ sukurti meno darbai – sinesteziški atmosferų / *genius loci* mazgai. Atmosferos sąvokos genezės segmentai šiuosyk man regisi kaip para-sinonimų asorti, leidžiantis mėgautis, skonėtis sąvokos mase (žinoma, su akademinio atsainumo valia). Kiekvieno šioje vietovėje sukurto darbo skvarba yra daugiašakės ypatingo fenomeno srovės – fenomeno, kurį pridengia tik persiklojančių sąvokų vėduoklė, o ne hegeliškasis galutinės sąvokos vienetiškumas (kaip spindinti nominalistinio nuosprendžio viršūnė). Ir jei sakysime, kad Birutės Stulgaitės stigmatiškos suvirintos metalo siūlės-sandūros kyla iš gaivališkos atmosferų sudurties, arba Karinos Kazlauskaitės paradoksali sinestezinė senų cinkuotų lietausvandeninių tūbų vargonis atiteka iš požeminėmis geologinėmis srovėmis paženklinto *genius loci*, o Sandros Malaškevičiūtės milžiniški kinetiniai „auskarai“, veikusiai skirti tik neišmatuojamoms sinestezinėms akaša (skr. *ākāṣa*) erdvės ausies lezgelėms, pajuda nuo *numinosum* gausmui tapataus vėjo, išjudančiam iš vietovės kinestezės – kas galėtų paneigti, kad sąvokos istoriškumo klausymasis nugirsta dabarčiai būdingus nutylėjimus? Kad naujausia sąvoka yra viską išsemianti. Kad dabartinis idėjos, estetikos, veiksmo, pojūčio *etc.* būvis yra paskutinis kalnų grandinės gūbrys, nuo kurio teleistina žvalgytis. O juk R. Naujalytės mikronėriniais sukurti aitraus mėlynumo lašai gali kilti iš tvinstančios vietos dvasios arba įmantraus *ambiance* jutimų perviršio, kaip ir prūsiškojo mėlio fosforuojančios haliucinacijos Neringos Poškutės-Jukumienės emaliuose gali sulydyti Simmelio *Stimmung* ar Benjamino aurai prierašius kvapo ir drėgmės persunktus peizažus.

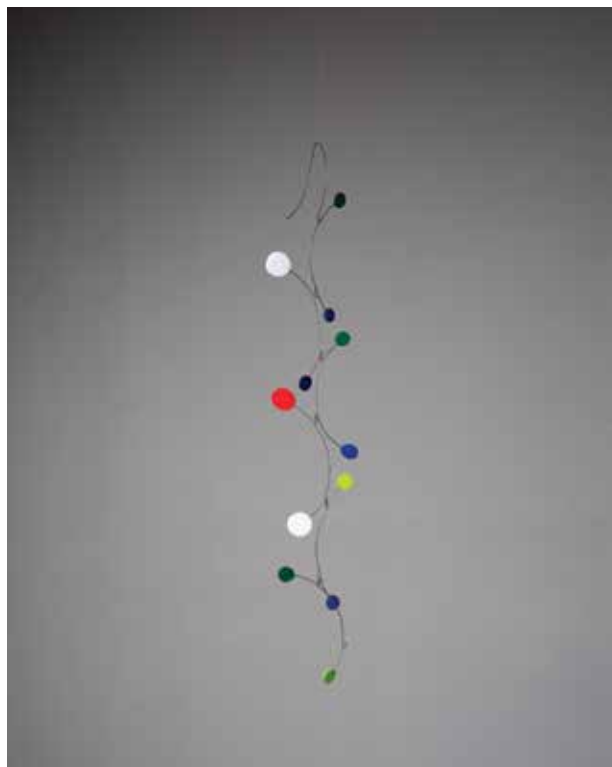
Salomėja JASTRUMSKYTĖ

- ¹ E. Richard CYTOWIC. *Synesthesia: A Union of the Senses*. Springer Science & Business Media, 2012.
- ² Christian NORBERG-SCHULZ. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1980.
- ³ Gernot BÖHME. *The Aesthetics of Atmospheres*. Routledge, 2016.
- ⁴ Tonino GRIFFERO. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Routledge, 2016.
- ⁵ Tonino GRIFFERO. *Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres*. SUNY Press, 2017.
- ⁶ Ten pat.
- ⁷ Maurice MERLEAU-PONTY. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Baltos lankos, 2018.
- ⁸ Thomas LATKA. *Philosophy of the Atmospheric Turn. Atmospheric Turn in Culture and Tourism: Place, Design and Process Impacts on Customer Behaviour, Marketing and Branding* (ed. Michael Volgger, Dieter Pfister), Emerald Group Publishing, 2019.
- ⁹ Tonino GRIFFERO. *Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres*. SUNY Press, 2017.
- ¹⁰ Gernot BÖHME. *The Aesthetics of Atmospheres*. Routledge, 2016.



Rūta NAUJALYTĖ. Objektas su mėsmale. Fragmentas.
Mėsmalė, siūlai, polistireninis putplastis.
Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER

Sandra MALAŠKEVIČIŪTĖ. Kinetinis objektas „Auskarai IV“.
Cinkuota viela, organinis stiklas. 80 × 16 × 16 cm.
Nuotraukos autorius – Klaus Leo RICHTER



Rimgailė RENEVYTĖ

PERTEKLINIS AKTORIUS

Teatrologė Rimgailė RENEVYTĖ išsamiai aptaria pakitusį aktorius ir personažo santykį. Analizuodama aktorius ir personažo konfliktą autorė pasitelkia Oskaro Koršunovo spektaklio „Dugne“ esantį pavyzdį, kai aktorius Dainius Gavenonis į žiūrovus kreipiasi savo kaip aktorius vardu. Straipsnyje siekiama parodyti, kaip per konkretų pavyzdį pasikeičia aktorius įsikūnijimo į personažą procesas, nes Gavenonio-Satinas „Dugne“ suardo tradicinę personažo matricą ir scenoje egzistuoja per aktorius ir personažo konfliktą, nenurodydamas tik į personažą arba tik į aktorių. O dramaturginiame vaidmenyje atsirandantis „perteklinis“ aktorius pakeičia ir vaidmens, kaip jau aktorius ir personažo bendrabūvio, sampratą. Taip aktorius ir personažo konfliktas tampa nauja vaidmens ir pačios vaidybos kryptimi.

REDUNDANT ACTOR

The theatrologist Rimgailė RENEVYTĖ discusses in detail the changed relationship between the actor and the character. Analysing the conflict between the actor and the character, the author uses the example of Oskaras Koršunovas' play Dugne (The Bottom), when the actor Dainius Gavenonis addresses the audience by his name as an actor. The article aims to show how the process of the actor's transformation into the character changes through a specific example, because in Dugne, Gavenonis-Satin breaks the traditional matrix of the character that exists on the stage through the conflict between the actor and the character, not referring only to the character, or only to the actor. And the 'redundant' actor appearing in the dramaturgical role also changes the concept of the role as the co-existence of the actor and the character. Thus, the conflict between the actor and the character becomes a new direction for the role, and for acting in general.

„Kas tu esi?“ – žvelgdami į veidrodį „Hamletą“ (rež. O. Koršunovas, 2008) prologe klausia spektaklio aktoriai. Iš žodžių į klyksmą virstantis klausimas „kas tu esi?“ nuskamba tarsi priekaištas atspindžiui, personažo kauke nuolat slepiančiam tikrąjį aktorius veidą. Veidrodis spektaklyje atrodė esanti saugi aktorius akistatos su pačiu savimi metafora, netikėtai atvėrusi teatro bedugnę: ar aktorius, veidrodyje stebintis savo personažą, yra tas, kuris stebi, ar tas, kurį stebi? Ar aktorius čia tampa savo paties personažu? Susidurdami su teatro paradoksu, jog scenoje nevaizduoti neįmanoma, aktoriai jau kurį laiką peržengia ir aktorius-personažo ribas. Visa spektaklio forma iš esmės kuriama toje erdvėje tarp aktorius ir personažo, todėl pabaigoje tiksliai tarsi mechanizmas veikęs „Hamletas“ staiga išyra, ir aktoriai vienas po kito čia pat, scenoje, nustoja savo personažų, spektaklio veiksmo dalyvaudami nebe kaip personažais meluojantys atspindžiai, o veikiau kaip priekaištingai tiesos reikalaujantys aktoriai.

Šią tiesą aktorius pasiekia „Dugne“ (rež. O. Koršunovas, 2010), kai jau nebeturi veiksmo, kuriuo galėtų prisidengti kaip personažas. „Scenoje reikia veikti“¹, – rašo Stanislavskis, per fizinį aktorius aktyvumą šifruodamas visą vaidybos esmę. Žinoma, Stanislavskis omenyje turi ir išorinį, ir vidinį veiksmą, bet kaip tik išorinio veiksmo atsakymas „Dugne“ leido dar labiau sutramdyti personažą ir dramaturgiją, kurie iš aktorius reikalaujant vaidybos. Tačiau vidinis veiksmas, net ir išsaugodamas psichologinį personažų pasakojimą, sustiprina aktorius poziciją, paversdamas ne aktorių personažo, o patį personažą aktorius instrumentu. Šitaip „peržengti“ personažą išdrįstama aktoriui betarpiškai kreipiantis į žiūrovus: „Kas norėtų išgerti už žmogų su Dainiumi, kuris vaidina Satiną?“ Viena vertus, šiuo kreipiniu aktorius „nusiima“ personažo kaukę ir kaip asmuo kreipiasi į publiką, tačiau, kita vertus, ar „Dainius, vaidinantis Satiną“, nėra dar vienas spektaklio „Dugne“ personažas? Ką mes stebime esantį priešais – personažą, aktorių ar veikiau kažką kita, ko dar nesugebame įvardyti?

Erika Fischer-Lichte aprašo aktorius ir personažo santykį per kūnišką judviejų sankirtą: kūno turėjimą ir buvimą kūnu. Remdamasi teatro istorijos pavyzdžiais, autorė rašo,

jog „[v]aidybos menas turėjo padėti aktoriui panaikinti scenoje jo kūnišką buvimą pasaulyje, taigi fenomenalųjį kūną kiek įmanoma paverčiant jį „tekstu“, sudarytu iš personažo jausmus, sielos būsenas ir kt. žyminių ženklų. Taigi įtampa tarp aktorius fenomenaliojo kūno ir personažo vaizdavimo reikėjo panaikinti pastarojo naudai“². Ši „atlikėjo fenomenaliojo kūno, jo kūniško buvimą pasaulyje ir personažo tarpusavyje įtampa“³, nesąmoningai atkreipdama dėmesį į atlikėjo asmenį sukūrė sąlygas personažą konstruoti kaip tik iš aktorius ir personažo konflikto. Vadinasi, net jeigu šis aktorius Dainius Gavenonio kreipimasis į publiką savo vardu tėra vaidyba už personažo ribų, vis dėlto dramaturgines aplinkybes nustelbia spektaklio aplinkybės, leisdamos personažą kurti iš paties aktorius asmens bei aktorius ir personažo įtampos, tampančios vaidinančiojo dalimi.

Sakoma, jog aktorius personažui tik „paskolina“ savo kūną, tačiau tęsiant mintį apie aktorius ir personažo kūnų suvokimo prieštarą ir pasitelkiant Gavenonio-Satino atvejį, kyla klausimas, kokios aktorius įsikūnijimo į personažą galimybės. Pati spektaklio forma leidžia atsirasti nuoseklaus ir vientiso įsikūnijimo spragai tarp Gavenonio ir Satino, paneigiančiai iliuziją, jog aktorius yra tik personažas. Kitaip tariant, sutrūkinėjęs *tapimas kažkuo kitu* suardo personažo vientisumą ir įsikūnijimą paverčia tik aktorius-personažo virsmo dalimi. Pasak Lichte's, norint išvengti minėto aktorius ir personažo konflikto, „įsikūnijimas pirmiausia reikalauja „iškūnijimo“⁴. Iškūnijimas aktorius kūną „apvalo“ nuo asmenybės bruožų tam, kad šie nevaržytų ieškoti būdų įsikūnyti į personažą. Tačiau „Dugne“ aktorius „neiškūnija“ savęs, arba, kitaip tariant, savo kūną „paskolina“ su visu savimi, ir todėl personažas kuriamas ne iš tuščio, o iš perteklinio aktorius. Vis dėlto „iškūnijimas“ spektaklyje tampa tokia pat svarbia, o gal net ir svarbesne aktorius-personažo virsmo dalimi. Skirtumas tas, jog aktorius „iškūnijamas“ ne prieš tampant jam, t. y. prieš įsikūnijant, o tuo pat metu. Svarbu ir tai, jog „iškūnijimas“ jau suvokiamas kaip bendras aktorius-personažo virsmas, nebe kaip grįžimas atgal į tradicinį personažą. Dėl šio pokyčio, kai vienakryptis veiksmas (akto-

riaus tapimas personažu) išverčiamas į kitą pusę (personažo virsmas aktoriumi), aktorius spektaklio metu „konkuruoja“ su personažu, o vaidmuo talpina dvilypį (ir aktoriaus, ir personažo) *kūną*. Šiuo atveju „kūnas“ suvokiamas tik metaforiškai, tačiau „dvilypės sąmonės“ sąvoka galėtų kur kas tiksliau nusakyti Gavenonio-Satino konfliktą. Šią sąvoką vartoja medijų psichologijos profesorė Elly A. Konjin savo knygoje „Vaidinti emocijas“ („Acting emotions“); remdamasi Diderot paradoksu, ji aktoriaus-personažo konfliktą perraiškina taip, jog „dvilypė sąmonė“ (*double consciousness*) sukuriamą aktoriui esant visiškai priklausomam nuo personažo emocijų, tačiau tuo pat metu jas kategoriškai kontroliuojant⁵. Šis dvilypumas leidžia aktoriaus ir personažo santykio riboms persidengti išvengiant radikalių sankirtos – vaidyba / nevaidyba. Pasak Konjin, kai aktorius išitraukia (bet nebūtinai įsikūnija) į personažą arba personažo emociją, dramaturginė jo partitūra tampa ir aktoriaus emocijų išgyvenimo procesu⁶. Tai reikštų, jog vaidinantis aktorius išgyvena ir dramaturginį, ir realų pasaulį tuo pačiu metu. Tad aktorius-personažas, galintis turėti dvilypę sąmonę, bet negalintis būti vienas nuo kito atskirai, kelia dar vieną problemą klausimą – ar aktorius gali suvokti save vaidinantį? Ar „Dugne“ Satinas leidžiasi pastebimas ir kontroliuojamas paties Gavenonio?

Jau minėta, jog aktoriaus ir personažo santykio ribos persidengia tarpusavyje („dvilypė sąmonė“) bei tampa nebeįmanoma atskirti ne tik vaidinimo nuo buvimo scenoje, bet ir aktoriaus nuo personažo ir atvirkščiai. Taip pat negalime skirstyti, kuris iš jų išgyvena, o kuris simuliuoja sceninę tikrovę, juolab spektaklio „Dugne“ atveju, kai sceninis veiksmas palankus tiek aktoriui „nevaidinti“, tiek personažui „apvaidinti“ spektaklio aplinkybės. Tuomet nusitrina riba ir tarp įsikūnijimo-išsikūnijimo galimybės bei simuliacijos. Priėmę sąlygą, jog vaidinantis aktorius suvokia, kad jis nėra personažas, bet yra jo emocijų raiškos galimybė, galime teigti, jog ši atskirtis aktorių depersonalizuoja, t. y. aktorius mato save vaidinantį ir išgyvena personažo situaciją per atstumą, tačiau kartu esama jausmo, kad viskas yra netikra. Tuomet ir Richardo Schechnerio aprašyta⁷ aktoriaus baimė, kai šis išsigąsta suvokęs, kad vaidina, yra depersonalizacijos pasekmė, nes ji susijusi su *kito* – savęs kaip personažo pamatymu.

Lenkų režisierius Jerzy Grotowskis, polemizuodamas su Stanislavskiu, rašo, jog per personažą aktorius nesąmoningai nurodo į savo paties gyvenimą⁸. Kritikuodamas emociją atmintį, per kurią Stanislavskis leido aktoriui personažą kurti iš savo asmeninės patirties, svarbesniu dėmeniu Grotowskis įvardija kūno atmintį, kuri jo paties suvokiama kaip praeities ir ateities patirtis. Tačiau kadangi ši kūno atmintis apima ir aktoriaus praeitį, t. y. emociją atmintį, ir tai, ko dar tik tikimasi, t. y. aktoriaus ir / ar personažo ateitį, Grotowskis kur kas jautriau žvelgia į aktoriaus ir personažo santykį. Taip vaidmenyje talpinamas ir savarankiškai mąstantis bei spektaklio veiksmą nulemti galintis aktorius ir dramaturginių aplinkybių sąlygotas personažas. Tiesa, nederėtų Grotowskio suprasti kaip pažodžiui, t. y. personažą suvokiant kaip gryną aktoriaus asmenybę. Grotowskio požiūriu, aktorius išreiškia save kaip asmenį per dramaturginio personažo „kūną“, tačiau jame sąmoningai išnyksta: „[č]ia svarbu vaidmeniu pasinaudoti kaip tramplinu, kaip instrumentu, kuris padeda tyrinėti tai, kas paslėpta po kasdienybės kauke <...> idant ją paaukotume,



Darius Meškauskas – Baronas, Dainius Gavenonis – Satinas.
Maksim Gorkij, „Dugne“. Režisierius – Oskaras Koršunovas.
OKT teatras. Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka

atskleistume“⁹. Taigi, viena vertus, aktorius „išlipa“ iš personažo, kita vertus, paties aktoriaus nebelieka šiame personaže. Tai reiškia, jog išbaigtoje aktoriaus-personažo konflikto pagrindu kuriamo personažo matricoje nebelieka ir paties savo vaidmens suvokėjo. Tad anksčiau minėtas dvikryptis įsikūnijimo ir „išsikūnijimo“ veiksmas nėra galutinis personažo mutacijos rezultatas, nes aktoriaus tapimas personažu ir personažo tapimas aktoriumi reikalingas judviejų įtampai išnykti. Šis įsikūnijimo ir „išsikūnijimo“ veiksmas sukuria dar vieną aktoriaus-personažo transformaciją: aktorius, toks, koks jis, yra paverčiamas personažu, o personažas paverčiamas aktoriumi. Tačiau jeigu aktorius gali įsikūnyti, personažas geba tik išsikūnyti, todėl atsiranda nauja įsikūnijimo samprata, sujungianti įsikūnijimą ir išsikūnijimą kaip vientisą aktoriaus-personažo virsmą. Aktoriaus virtimas į personažą, o personažo – į aktorių „Dugne“ paverčia „Dainių, vaidinantį Satiną“, ne dar vienu personažu, o veikiau paties personažo personažu, kaip nauja baigtine personažo mutacijos forma. Taigi „Hamletas“ aktorius, žvelgiantis į veidrodį ir atspindys-personažas, žvelgiantis iš veidrodžio, „Dugne“ virsta dviem veidrodžiais, žvelgiančiais vienas į kitą ir nebesukuriančiais tarpusavio įtampas. Išnykus aktoriui kaip subjektui-suvokėjui, nebelieka ir objekto-personažo, kurį reikėtų suvokti. Todėl aktoriaus konkurencija su personažu teta tarpinė personažo būseną, kurios dėka personažas kaip aktoriaus-personažo įtampa, virsta „tuščiaiduriu“ veidrodžiu arba personažo personažu.

Rimgailė RENEVYTĖ

¹ STANISLAVSKIS, Konstantinas. Aktoriaus saviruoša. Saviruoša kūrybiniame pergyvenimo procese. Kaunas: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1947, p. 93.

² Fischer-Lichte, Erika. Performatyvumo estetika. – Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 127.

³ Ten pat, p. 125.

⁴ Ten pat, p. 129.

⁵ KONJIN Elly, A. Acting emotions. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, p. 31.

⁶ Ten pat, p. 101.

⁷ Ten pat, p. 44.

⁸ GROTOWSKI, Jerzy. „Reply to Stanislavsky“. TDR. Re-Reading Grotowski, vol. 52, No 2, 2008, p. 37.

⁹ Ten pat, p. 28–29.

Rima JŪRAITĖ

„NAUJOSIOS OPEROS AKCIJOS“ DIENORAŠTIS

8-asis šiuolaikinio muzikos teatro festivalis „Naujosios operos akcija“ (NOA), vykęs spalio 14–22 dienomis Vilniuje, programoje pristatė aštuonis kūrinius. Du iš jų jau patikrinti laiko ir pažįstami publikai – tai garso patirtis Vilniaus gėte „Glaistas“ ir muzikiniai paveikslėliai iš Lietuvos televizijos archyvų „Radvila Darius, Vytauto“, – jie jau keletą sezonų figūruoja festivalį rengiančios prodiuserinės kompanijos „Operomanija“ aktyviajame repertuare, ir apie juos buvo rašyta anksčiau. Tačiau festivalis NOA unikalus tuo, kad imasi pasaulinių premjerų – jų šįkart buvo net penkios, taip pat festivalyje parodytas ir svečių iš Ukrainos spektaklis. „Naujamajai operos akcijai“ skirtime dienoraštyje scenos menų kritikė Rima JŪRAITĖ aptaria kaip tik šiuos – naujausius – festivalyje matytus kūrinius.

BLOG FOR THE NEW OPERA ACTION

The eighth contemporary musical theatre festival New Opera Action (NOA), which took place on 14 to 22 October in Vilnius, comprised of a programme of eight works. Two of them have already stood the test of time and were familiar to the audience: the sound experience of the Vilnius ghetto Glaistas (The Filler), and musical pictures from the Lithuanian television archives Radvila Darius, Vytauto (Radvila Darius, Son of Vytautas), have been in the repertoire of the production company Operomanija (Operamania) that has been organising the festival for several seasons, and have been covered before. Nevertheless, the NOA festival is unique in that it hosts world premières: this year there were as many as five, and it also featured a performance by guests from Ukraine. In a blog dedicated to New Opera Action, the performing arts critic Rima JŪRAITĖ discusses the latest works seen in the festival.

ĮVAIZDIS YRA VISKAS

2022 m. spalio 14 d. | Muzikinis performansas „Sporto grupė“

Kūrėjai: Gailė Griciūtė, Gabrielė Labanauskaitė, Viktorija Damerell, Sholto Dobie, Greta Štiormer.

NOA festivalį atidariusio muzikinio performanso „Sporto grupė“ premjera žiūrovus „Menų spaustuvės“ Juodojoje siekė nukeldinti į sporto klubo salę su visais jos atributais: treniruokliais, besitreniruojančiais ir prakaito smarsu atmosferos realistiškumui „pastiprinti“. Tokiu, kurio nė nepastebėtume patys būdami treniruotėje, bet dirgino (tiesa, ne visus!) žiūrint performansą už taip ir nenuvirtusios ketvirtosios sienos. Aromaterapiniai efektai Lietuvos scenose anaipol ne naujovė, jau būta ir apelsinų, ir troškintų kopūstų, – uoslės jautriesiems kvapai gali pavogti visą kūrinį¹, todėl šalia sėdėjęs kolega meno kritikas Vaidas Jauniškis performansą stebėjo iš kur kas pranašesnės pozicijos, nes jam tokie pojūčiai *nelabai*.

Muzikinis performansas „Sporto grupė“. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022. Martyno ALEKSOS nuotrauka



Tai ką gi muzikantai veikia sporto salėje? Treniruojasi savadarbiais, tiksliau – Sholto Dobie sukonstruotais „naujadarais“ – treniruoklių ir vargonų vamzdžių hibridais. Šeši atlikėjai čia užkuria treniruoklių-vargonų mechanizmą į įvairuojančio (ne)damumo orkestrą, kurio atliekama partitūra (kompozitorė Gailė Griciūtė) ir tampa įdomiausia bei netikėčiausia performanso dalimi. Šešių atlikėjų fizine jėga pažadinami įrenginiai ne tik veikia kaip treniruokliais valdoma akustinių vamzdžių sistema, – performanse jais grojama ir kaip tradiciniais instrumentais (pvz., primenančiais ragą, daudytę, fleitą, Pano fleitą), pasitelkiami ir kiti fiziniai garso išgavimo būdai (stuksenimas, slėgimas, tempimas). Muzika nuolat keičiasi – iš pradžių ji minimalistinė, vėliau priartėja prie pop / šokių muziką primenančių ritmų, vėl sugrįžta prie minimalizmo ir grynojo garso estetikos, galiausiai pasiūlo aliuziją į šiuolaikiškai aranžuotą folklorą.

Scenoje šeši atlikėjai pristato šiuolaikinio sporto klubo tipą pasitelkdami tam tikrą „raktinį“ jų savivokos ir pasaulėvokos veiksmų – supermotyvatorę-žinovę (*Kaip atrasti save? Nugalėti save!*), dvasinius kelrodžius, deginamų kalorijų skaičiuotoją ir kt. „Sporto grupėje“ mesianistiškai skelbiamas „staklių“ ir ištreniruoto kūno kultas, čia vadovaujamas nerašytu „geros formos“ dekalogu, kurį mums nuolat primena žurnalų viršeliai ir TV, perša sporto ir dar labiau grožio industrijos atstovai, nes, mielieji, „kas nedirba – tas nevalgo“. Tai pasaulis, kuriame kaifuojama nuo maudžiančių raumenų, o valgymas reiškia nebet užpelnytą atlygį, kitaip priskiriamas prie didžiųjų nuodėmių. Bet ir tikslas šventas: sulaukti pripažinimo.

Vietomis ironiškas, žodžių sąskambiais ir paradokais grįstas Gabrielės Labanauskaitės libretas, atlikėjų kartojamas it mantros, taip pat judesių mechanizmas ir sceninio vyksmo monotonija, sporto salės erdvės kasdieniškumas ir įprastumas (tad ir pagavus atpažįstamumas), savaip mediatyvi garsinė aplinka primena kitas operas-performansus – „Geros dienos!“, „Saulė ir jūrą“. Dėl treniruoklių-vargonų monumentalumo ir net savotiško skulptūriškumo bei atlikėjų susisaistymo su



Archeologinė opera „Chornobyldorf“, Ukraina. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022. Martyno ALEKSOS nuotrauka

įranga „Sporto grupė“ veikiau palieka gyvosios instaliacijos įspūdį. Vis dėlto, nors šis kūrinys universaliai atpažįstamas vakarietiškoje kultūroje, su minėtomis žanro pirmtakėmis „Sporto grupei“ būtų sunku konkuruoti tiek frazių aštrumu, tiek ir formos grynumu bei tikslumu, taip pat ir tematikos aktualumu.

UKRAINIETIŠKOJI *GRAND OPÉRA*

2022 m. spalio 16 d. | Archeologinė opera „Chornobyldorf“ (Ukraina)

Muzika, dramaturgija, libretas, režisūra, scenografija: Roman Grygoriv, Illia Razumeiko.

Ukrainiečių kūrybinė kompanija „Opera Aperta“ ir jos lyderiai – kompozitoriai Roman Grygoriv bei Illia Razumeiko – pristatė archeologinę operą „Chornobyldorf“. Operos pavadinimas tarsi ne(iš)verčiamas, bet kartu yra ir kone tiesioginė nuoroda į 1986-aisiais Černobylyje įvykusią atominės elektrinės reaktoriaus avariją ir iki šiol jaučiamas radiacinės katastrofos pasekmes. Šių dienų Ukrainoje vykstančio Rusijos sukeltos karo veiksmų kontekste anuometinių patirčių reminiscencijos ne šiaip sau rezonuoja, o kartu su kasdienėmis žiniomis apie rusų užgrobtos Zaporizijos AE visa jėga užgriūva mus tarsi žemės drebėjimas, sujungindamas saugaus gyvenimo pamatus realiomis ir šįkart jau aiškiai suvokiamomis globalinėmis grėsmėmis net ir tose šalyse, kurių teritorijose nevyksta karas. Tačiau „Chornobyldorf“, sukurta dar 2020-aisiais, primygtinai nepasakoja nei apie Černobylį, nei apie karą –

operos veiksmo vietos nuorodas ir pasekmių bei vėl tykančio pavojaus užuominas galime išskaityti septyniose šios operos videonovelėse, patirti-išgyventi – per kūrinio atmosferą.

„Chornobyldorf“ prasideda it savotiškos Dainų šventės ar misterijos prologas – ilga įžanga, ataidinčia tarsi protėvių balsais ir dainomis. Vėliau atskirais įvairių scenos menų atstovų atliekamais numeriais, dažnai primenančiais hieratinius ritualus, išauga kone į prancūziškąją *grand opéra*. *Grand opéra* – nes didelė: tai didelė opera didelei scenai, dar ir su aktyviai naudojamu podiumu, vedančiu jos link. „Chornobyldorf“ montažo-koliažo būdu susipina galybė stilių, žanrų, epochų, išraiškos priemonių. Čia visko daug: operos, šokio, dramos, performanso, *folk* muzikos motyvų, paruoštų instrumentų, archajinių ir etnoritualų, videoepizodų. Tiksliausias apibūdinimas, mano manymu, žvelgiant į kūrinio formą – tai pastišinė opera, o į muzikinę kalbą – labiau archeologinė nei šiuolaikinė, naujoji.

Didžiausia šios operos kūrėjų stiprybė – tai beribis eksperimentavimas muzikoje. Labiausiai jaudina, žinoma, grynėji ukrainiečių ir kitų tautų etnomuzikos elementai, jie nuolat išskyla daugiau kaip dvi valandas trunkančioje operoje ir yra viso kūrinio jungiamoji, jį organizuojanti grandis. Dar vienas, man įsimintiniausias muzikinis „Chornobyldorf“ patyrimas – tai bažnytinis, krikščioniškų mišių epizodas (citatos iš *Agnus dei* ir *Miserere*), kuris taip pat persidengė su ukrainietiškuoju *folk*, gerklinio dainavimo ir sunkesnės muzikos užuominomis. Gedulingų mišių citavimas tikriausiai apskritai yra išskirtinis Grygoriv ir Razumeiko muzikinės kalbos



TikTok opera „Planeta Deluxe“, Lietuvos nacionalinio operos ir baletų teatro bei prodiuserinės kompanijos „Operomanija“ vykdomo šiuolaikinės operos projekto „Operos genomas“ kūrinys. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022. Martyno ALEKSOS nuotrauka

bruozas, ypač paveikiai ir įsimintinai skleidžiasi judviejų *operoje-requiem* preparuotam fortepijonui „IYOV“ (rodyta festivalyje „Operadagen Rotterdam“, 2018 – plačiau apie šį kūrinį mano rašyta „Krantuose“, 2018, Nr. 3).

Būtent muzika apgaubia gana eklektišką – daugiausia rituališką, tačiau ir medijuotą, ir intertekstualią, o vietomis itin plakatišką (finale sušvytuojanti auksinė Lenino „saulė“), kaip ir akimirkomis groteskišką ar net estradišką, šou estetikos persmelktą (Orfėjo ir Euridikės epizodas) – vizualinę „Chornobyldorf“ visumą. Ne kas kitas, o muzika suponuoja šio kūrinio atmosferą kaip nepaprastai sudėtingą akustinį peizažą, kuriame klaidžioja nerimstančios sielos, besitveriančios viena kitos ir postapokaliptinio pasaulio likučių. Autentiškais ukrainiečių ir kitų tautų (mongolų, karelių), Vakarų kultūroje mažai sutinkamais bei preparuotais instrumentais atliekama partitūra įtraukia į nykimo, griūties, sumaišties, net gedulo, atsisveikinimo būsenas. Tad nors ir kiek daug visko vyksta scenoje, nepaisant peno akims ir mintims, „Chornobyldorf“ yra itin atmosferinis darbas – šiuo požiūriu kūrinys kviečia sekti impulsus, pasitikėti nuojautomis (juk apie tai universaliai byloja kone visi apeiginiai bei religiniai ritualai), užuot mėginus išskoduoti įvykius ar siužetą.

GYVENIMAS – DELUXE, O KAIP DĖL OPEROS?

2022 m. spalio 18 d. | TikTok opera „Planeta Deluxe“

Kūrėjai: Greta Štiormer, Jūra Elena Šedytė, Aistė Marija Stankevičiūtė, Denisas Kolomyckis, Norbert Hinc, Rūta MUR, Simas Okas, „Liudmila“, „Ambulance on Fire“, Andrius Šiurys, Tomas Narkevičius (Free Finga), Vitalij Puzyriov, Valdas Latonas.

Prodiuserinė kompanija „Operomanija“ ir Lietuvos nacionalinis operos ir baletų teatras (LNOBT) ėmėsi šiuolaikinės operos projekto „Operos genomas“, kurio vieną iš darbų, ir patį pirmąjį iš projekto atrinktų idėjų penketuko, pristatė NOA festivalio programoje. Tai ypač jaunos kūrybinės komandos TikTok opera „Planeta Deluxe“, pagrįsta šio socialinio tinklo-programėlės veikimo principais: sparčia informacijos kaita, asmeninio gyvenimo viešinimu (čia svarbu pažymėti, kad iš tiesų tai yra tik viena iš TikTok vartotojų kuriamo turinio atšakų), vaizdinės ir garsinės medžiagos, t. y. simultaniųjų medijų, atakomis. Pirmiausia svarbu pastebėti, kad LNOBT į savo Didžiąją salę įsileido visiškai naujų vėjų ir

pritraukė šiam teatrui turbūt labiausiai neįprastos publikos – (itin jauno amžiaus) jaunimo, kuris sudarė didžiąją žiūrovų auditorijos. Tikriausiai šioji „Opera Deluxe“ ir buvo tikslin-gai orientuota į teatre besilankysiančiųjų „šviežią kraują“.

TikTok operoje pristatomi penki personažai, kurie, kaip teigiama festivalio programėlėje, yra kiekvieno iš penkių pagrindinių šios operos kūrėjų *alter ego*, turi tam tikros jiems būdingos charakteristikos, išskirtinių savybių ar įkūnija specifinį visuomeninį statusą. Muziką „Planetai Deluxe“ kūrė ar „paskolino“ visas būrys populiariosios, šokių ir alternatyviosios muzikos autorių; visa tai į operos kompoziciją sujungė Jūra Elena Šedytė.

Taigi, kaip veikia iš pirmo žvilgsnio toji labai neoperiška TikTok opera ir kas yra „Planeta Deluxe“? Didžiojoje scenoje susodinta publika pirmiausia prieš save išvydo žiūrovų salės ložes, pavirtusias elektroninės programėlės video „langeliais“, tarsi tai būtų lesbietės Agnės, darboholiko Viliaus, vakarėlių liūtės Valerijos, kriptovaliutų investuotojo Roberto ir dainininkės, *sugar daddy* išlaikytinės Margo asmeninės TikTok paskyros, kuriose kiekvienas jų ištransliavo po savo portretinę ariją. Būtent arijos TikTok operoje suveikė kaip klasikinio operiškumo reminiscencija, – žinoma, dar ir dėl to, kad buvo atliekamos operos dainininkų: Petros Zahumenskios, Eglės Stundžiaitės, Juozo Janužo, Pauliaus Prasausko ir Aistės Miknytės. „Planetoje Deluxe“ skambėjo labiausiai įtraukianti, populiari muzika (ypač Rūtos MUR, Free Finga, Andriaus Šiurio kompozicijos), kuri čia įdomiai dera su operiniu vokalu (pvz., koloratūrinė šokių muzika), taip pat netikėtai išnaudota apversta scenos ir žiūrovų salės erdvė, bet...

Bet reprodukuojant TikTok programėlės turinį čia neįmanoma nei krislo ironijos nei replikos TikTokerių kartai ar socialinių tinklų programėlių fenomenui, tik scenoje dar sykį padauginama internete besireiškiančios tam tikros grupės žmonių, pailustruotos utiruotais tipais, TikTok'inė savireklama, jų narcisizmo šventė. Nesunku nuspėti, kad „Planetoje Deluxe“ dominuoja AŠ-AŠ-AŠ naratyvas, „susireikšminimas“ čia iškeliamas kaip vertybė, ištransliuojama daug geriausių TikTok'inių (savęs) versijų, o finale dainininkų-personažų ansamblis tarsi iš sakyklos paskelbia dar ir „10 patarimų, kaip susidoroti su depresija“, – scenoje tik dar sykį parodomas ir pakartojamas socialinių tinklų klišės, bet taip ir neišartikuliuojama jokia nauja žinia ar bent jau požiūris. Tik #AšAšAš, #ViskasLux, #VisiemsDeluxe, #fantastix, #TikTokOpera, #PlanetaDeluxe.

Dar vienas „bet“. Bet gal tai ne(at)pažinu ir nepagavu tik tiems, kurie patys šviesmečiais nutolę nuo Deluxe planetos? Tada #kapituliuoju.

KALBINIAI ŽAIDIMĖLIAI

2022 m. spalio 19 d. | Korporatyvinė distopija / probiotinė ekotopija balsams „Puikus naujas kūnas“

Kūrėjai: Arturas Bumšteinas, Žygimantas Kudirka.

Paskutinėmis rugsėjo dienomis ir spalio pradžioje vykęs Vilniaus tarptautinis teatro festivalis „Sirenos“ kvietė žiūrovus kartu pasvarstyti apie kūnus ir užsienio programoje pasiūlė net devynis skirtingos tematikos, stilistikos ir estetikos scenos menų kūrinius. Festivalį atidarė netradicinių teatro formų paieškomis garsėjančios kompanijos „Rimini Protocol“ (Vokietija) vieno iš kūrėjų – Stefano Kaegi koncepcija grįstas kūrinys „Nejaukos slėnis“: čia scena buvo patikėta vieninteliam „aktoriui“ – robotui-humanoidui. Į žmogų stulbinamai panašus robotas tarsitvartino technologijų invazijos į žmonių galimybes, tačiau sykiu atskleidė ir savo ribotumą. Nejauka turėjęs pasėti humanoidas nepajėgė įgyvendinti šio tikslo, nes taip ir nepasikėsino į šiandienio žmogaus visagalybės pojūtį, tad „nepakeičiamųjų vis dar yra“; galiausiai juk ir pats robotas yra žmogaus suprogramuotas kūrinys.

Korporatyvinę distopiją arba probiotinę ekotopiją balsams (iš pirmo žvilgsnio šiek tiek pretenzingas, bet iš tie-

sų labai tiksliai nurodytas kūrinio žanras) „Puikus naujas kūnas“ NOA festivalyje pristatė muzikos autorius Arturas Bumšteinas ir scenarijaus autorius Žygimantas Kudirka pasiūlė diametralų poslinkį žmonijos ir technologijų santykiuose: įsikūnyti į daiktą, tobulesnį už biologinį kūną, bei tampantį sielos namais. Prisidengę korporacija „WeTransfer Corp.“ šie menininkai pateikia netolimos ateities viziją ir netgi visą manifestą, apdainuojantį naują produktą rinkoje – transformaciją į Puikų naują kūną™. Naujoji prekė – daiktas kaip tobulesnė žmogaus egzistencijos forma – iš pirmo žvilgsnio atrodo paradoksali, bet, Bumšteino ir Kudirkos šmaikščiai išreklamuota, netrunka suvilioti. Šiais (o ypač pandemijos) laikais, kai daugiausia „bendraujame“ su technika ir per techniką, patys ja tapę galėtume užmegzti nuolatinę ryšį su žmonėmis. Galų gale puikaus naujo kūno pasirinkimo galimybės kone beribės – galima pageidauti daikto, kuris idealiai atlieptų kiekvieno mūsų būdo savybes, pomėgius ar estetinius poreikius, t. y. visa savo esybę atitiktų kiekvieno mūsų „turinį“. Argi tai ne tobuliausias „gražios sielos gražiam kūnui“ siekio išsipildymas? Atėjo dvasingų mašinų laikas, – skelbia korporacija, – ir labiausiai glumina tai, kaip natūraliai ir priimtina skamba šie kūrinys mums peršami postulatai. Gal todėl, kad tieku ekscentriškai piešia sąmojingą ir, svarbiausia, teikiančią vilties (trans)plastinės chirurgijos ateitį? Tikrieji, fiziniai žmonių kūnai, regis, liks tik tam, kad aptarnautų mus-kaip-daiktus tarsitvartinti techninis servisas ir tiesiog palaikytų mūsų gerovę.

Korporatyvinė distopija / probiotinė ekotopija balsams „Puikus naujas kūnas“. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022.
Martyno ALEKSOS nuotrauka



Bet grįžkime prie to, kad kūrinio žanras – distopija balsams. Garso menininko Bumšteino sukomponuotomis sutartinėmis (kurias atlieka valstybinio ansamblio „Lietuva“ choro grupė) sklinda puikiai atpažįstamas, mūsų etnokultūroje pamatinis, sakyčiau, net pasąmoningai saugumo ir patikimumo pojūčius žadinantis poveikis. Būtent sutartinių muzikinė forma bei deminutyvinė kalba suteikia komiško rimtumo, netgi solidumo ir sykiu lengvumo libretui, nors apdainuojamos, pavyzdžiui, kūno tobulinimo procedūros (*skruostus pasikėliau, plaukelius ravėjau, randelius suau-džiau*). Daugiabalsiškumas čia inspiruoja naujas, ironiškas ir paradoksalias reikšmes ar tiesiog sąskambius, kylančius iš skiemenų konsteliacijų, dainuojant sutartines persipinančių frazių.

„Puikiame naujame kūne“ Bumšteinas ir Kudirka grakščiu humoru taikliai suprojektuoja distopinę viziją, kurioje robotai-humanoidai, jeigu tik panorėsime, ir bus tos geriausios mūsų pačių versijos, bei leidžia pasvajoti apie savo kaip oro kondicionieriaus ar indaplovės egzistenciją. Ir kaip tikri reklamos agentai pažada kaip tik tai, ko iš esmės visi labiausiai trokštame – susikurti patvaresnę, gražesnę ir laimingesnę savo pačių būtį.

P. S. Dar kartą atsigręžiant į „Puikaus naujo kūno“ dualistinį žanrą, kuris, nors kūrinio autorių ir tiksliai įvardytas, vis dėlto atrodo „pritemptas“, kyla minčių, kad šioji korporatyvinė distopija nudreifavo dar ir į probiotinę ekotopiją tik dėl finalinės scenos – lopšinės kiekvieno mūsų esybę palai-kančioms žarnyno bakterijoms.

BEGEMOTAS RŪKE

2022 m. spalio 20 d. | Koncertas su choreografinė uodega „The Urban Tale of a Hippo“ (Urbanistinė pasaka apie begemotą, arba Urbanistinė begemoto uodega)

Kūrėjai: Panayiotis Kokoras, Andrius Katinas, Nanni Vapaa-vuori, Morta Nakaitė, ansamblis „Synaesthesia“.

Visada magėjo tiesiogiai panirti į režisieriaus Roberto Wilsono spektaklį-peizažą – bet kurią jo režisuotą operą. Norai kartais ima ir išsipildo – galbūt tik iš dalies ir pačiais

Koncertas su choreografinė uodega „The Urban Tale of a Hippo“. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022. Martyno ALEKSOS nuotrauka



netikėčiausiais pavidalais, bet atliepdami lūkesčius: apsi-blaususiame Dūmų fabriko peizaže teko ir pasiplaukioti, ir paplūdiriuoti kartu su begemotu, dar koku vienu kitu šimtu paukščių ir žvėrių, ansamblių „Synaesthesia“ bei kitais sava-rankiškai migruojančiais *animus-animalis*. „The Urban Tale of a Hippo“ iš tiesų nėra kiek neprimena wilsoniškos horizontų architektūros. Nes braidyti po „Hippo“ – kur kas saugiau, čia atsiduri tankioje migloje, kurią gali ne tik regėti, bet ir uosti, jausti nugulant odą. Kitaip gi Wilsono peizaže – viskas sterilu, preciziška, įpareigoja, ir net menkiausias kryptelėjimas sugriautų jo (teatrinio) pasaulio tvarką, – po Wilsono peiza-žus taip sau nepasivaikščiosi.

„The Urban Tale of a Hippo“ – man atrodė veikiau ne koncertas, kad ir su uodega, o muzikinis vyksmas, pilnas gyvasties, nes ir pats / pati jame išvyksti lyg į kelionę. Nepaliaujamas čirpimas, gagenimas, krankimas, maurojimas, riaumojimas, baubimas, klyksmai, klykavimai, kryksmai – visa ši animalistinė orkestruotė labai netradiciškai išgauna-ma pačiais tradiciškiausiais instrumentais (smuiku, klarnetu, fortepijonu ir kt.). Bet čia paliekama laisvė rinktis – nematyti ar kaip tik matyti (ir tik tiek, kiek norisi matyti) garso-gyvas-ties šaltinį kaip materiją, nes pakanka minimalių pastangų, kad kaipmat įjertum į sapnišką ar meditatyvią būseną. Juslės čia aktyvios, būdraujančios, įdarbintos visu pajėgumu. Nei erdvė, nei garsovaizdžiai neformuoja konkrečių reikšmių, neperša griežtai užsifruoto semiotinio lauko, o kaip tik skatina intuityvią ir be galo subjektyvią kelionę po kūrinį.

Stebėti šią muzikinę gyvastį iš vieno taško – tai būtų tas pat kaip mėginti susidaryti įspūdį apie dramblį matant arba čiuopiant tik jo koją. Bet priimdama/-as žaidimo taisykles ir leisdama/-is į kelionę gali sutikti begemotą rūke ir kitus.

HARDCORE² „TRAVIATOS“

2022 m. spalio 22 d. | Opera „Traviatos“

Kūrėjai: Artūras Areima, Maximilianas Oprishka.

Dar nemačius režisieriaus Artūro Areimos ir kompo-zitoriaus Maximiliano Oprishkos operos (taip kūrinio žan-rą įvardija autoriai) „Traviatos“ nebuvo įmanoma išvengti asociacijų su viena žymiausių Giuseppe's Verdi operų „La Traviata“. Be abejo, kūrėjai tokios intrigos ir siekė. Dar, ti-kriausiai, būsimų žiūrovų lūkesčių ir jau mačiusiųjų kontro-versijų. Atsigręžiant į istoriją, Verdi kūrybos gerbėjai XIX a. viduryje tikriausiai buvo nusiteikę lygiai taip pat, nors, žinoma, tada teatrų reklaminės kampanijos apsiribodavo tik lauko afišomis, gal dar koku skelbimu laikraštyje, tad iš es-mės žiūrovai nelabai žinojo (dauguma ir nelabai domėjosi), kokį naują kūrinį jie žiūrės teatre. Verdi, kurdamas savąją „Traviatą“, jau buvo pakeliui į šlovės zenitą; po žymiųjų jo operų („Rigoletto“ ir „Trubadūro“) naujoji premjera sulaukė stulbinamos nesėkmės. Regis, respektabili Venecijos teatro publika pasišiaušė scenoje išvydusi parsiduodančią moterį, – anaipol ne tikrą, o tik personažą. Kurtizanę, damą su kamelijomis – baltomis, raudonomis, – besidangstančią len-gvabūdiškais puotomis, aukštuomenės rateliais, spindinčia prabanga ir, svarbiausia, įstabaus grožio arijomis. Tai kuo čia taip puritoniškai piktintis: fikciniu amoralumu, o gal at-pažįstamumu iš savo pačių gyvenimo?

Tai, kas galbūt įaudrino romantizmo epochos publiką, nebekelia klausimų šiandieninei. Tad, kaip galima buvo numanyti, Areima ryžosi nuplėšti prašmatnią Violetos Valéry suknią, o Oprishka – atsižegnoti nuo užstalės „Libiamo“ ir pasiūlė kūrinių apie šiuolaikinės sekso industrijos atstoves/us – realius žmones su tikromis istorijomis, tikėtina, vykstančiomis ir kiekvieno mūsų artimoje kaimynystėje. Kūrinio pavadinimu „Traviatos“, išvertus iš italų kalbos reiškiančiu *puolusias moteris* arba *tuos, kurie nuklysta*, čia tarsi vėl siekiama pakurstyti moralės ir vertybių diskursą. Ir, neslėpsiu, man šis kūrinys padarė būtent tokį poveikį, tik visai ne sekso paslaugų teikimo ir vartojimo „moralumą“ šiuokart norisi kvestionuoti.

„Traviatos“ supintos iš dviejų siužetinių linijų – tradiciškai operinių Pono ir Ponios personažų ir jų vokalinio virazų, bei dokumentinių istorijų, pasakojamų iš pirmų lūpų, t. y. prabylančių pačių sekso paslaugų dalyvių, – ir viena, ir kita pateikiama garso įrašų formatu. Pirmasis – seksualinių fantazijų tematikos, bet supoetintas, metaforizuotas dainuojamasis libretas nuskamba komiškai. Antrasis – jam kontrastingas: tikrųjų *traviatų* žodiniai pasakojimai čia itin atviri, detalūs ir tiesmuki. Bet pats faktas, jog sekso pirkimo ir pardavimo veikla egzistuoja mūsų visuomenėje, kad šiais (ir visais) laikais jos būta pačių įvairiausių formų, kad tiek tokių paslaugų ieškotojai, tiek ir teikėjai turi beribių fantazijų, kad, kaip ir bet kokioje rinkoje, galima susirasti tai, ko tik norisi – nestebina ir nėmaž nesukelia „siaubėjimosi“. Šiandien būtų absurdiška ir veidmainiška (arba stulbinamai naivu) apsimesinėti, kad dalies *traviatų* nematome tiesiog gatvėse, baruose ar ignoruoti jų būtų, kad ir telegeniškai papudruotą, kartas nuo karto šmėkštelint ir elementariausiose gyvenimo būdo laidose, kiekvienų namų TV ekranuose. Todėl stebina ne istorijos apie sekso paslaugų teikimo specifiką, meniu, kainoraštį ar klientų pageidavimus, nestebina ir tai, kad dažniausiai į tokį amatą pastūmėja labai sudėtinga ir skaudė prielaidų (artimųjų nemeilė, nuolatinis nepriteklus, žema savivertė, įvairios priklausomybės, ypač narkotikams, verčiančios visais būdais prasimanyti pinigų ir kt.), o patys žmonės, kurie jomis dalijasi. KAIP jie dalijasi.

Neužiimsiu man nepriklausančiu psichoanalitikos vaidmeniu ir nemėginsiu ne tik „iškoduoti“, bet ir spėlioti, kodėl sekso paslaugas teikianti mergina šitaip pajuokia klientą, tyčiojasi iš jo žodžių ir demonstratyviai mėgaujasi sau prisiskirta pranašumo pozicija, čia pat neslėpdama, kad „faina, kai galima prisidurti šimtinę“. Arba štai vyro-masažisto, teikiančio relaksacijos paslaugas pagal pageidavimą (ir, beje, ir su laiminga pabaiga) *normalaus* seksistinio pasaulio filosofija: „normaliame pasaulyje vyrai gauna daugiau už moteris, o čia ji [kolegė] ima 100, o aš 50 eurų“. Tai tik du portretai iš kūrinio pristatytų šešių pašnekovų ir, regis, dokumentinė medžiaga buvo sumontuota etiškai – „Traviatų“ kūrėjai specialiai nesiekia sukelti nei žiūrovų juoko, nei pasipiktinimo. Juolab nekyta minčių, jog norėta kaip nors sukompromituoti šiam kūrinui savo istorijas suteikusius herojus, atvirščiai – išliko įspūdis, kad kūrinio erdvėje pašnekovų istorijų epizodai gana nuosekliai perteikti taip, kaip ir buvo papasakoti, žinoma, įvertinant tai, kad pasakojantieji išsyk žinojo kalbą „viešam reikalui“. Vis dėlto įdomu, kaip iš tiesų buvo renkama (visiems pašnekovams užduoti vienodi klausimai, ar apskritai atsakymai buvo režisuoti klausimais, o gal leista



Opera „Traviatos“. Šiuolaikinės operos festivalis NOA, 2022.
Martyno ALEKSOS nuotrauka

kalbėti laisvai?) ir montuojama dokumentinių pasakojimų medžiaga, kokiais kriterijais vadovavosi kūrėjai? Tikėtina, kad šį tą scenai teko ir cenzūruoti, tad nesužinosime, ir kokia dalis pasakojimų liko už kadro ar „tarp eilučių“. Galų gale ar visų kalbintųjų balsai apskritai pasiekė sceną?

Kadangi kūrinys daugiausia atveria dokumentines istorijas, girdime tikrus tikrų *traviatų* balsus bei į šiuos siužetus taip pat iš garso įrašo terpiasi operinis *belkantis* Pono ir Ponios *duo* – šioji opera labiausiai primena garso spektaklį. Ir Maximiliano Oprishkos muzika čia dvilypė: diagetinė, tarsi garso takelis dokumentikai, kurį scenoje atlieka violončelininkų ansamblis „Cello Club“, o operistus (tenoro Edgaro Davidovičiaus ir mecosoprano Noros Petročenko balsai) čelės palydi jau kaip akompanimentas. Garso spektaklio specifiška šiam kūrinui leistų lygiai taip pat, o gal ir dar paveikiau nuskambėti salės tamsoje (tiesa, taip dokumentiką jau pirma pateikė Kamilė Gudmonaitė spektaklyje „Sapnavau sapnavau“) ar sceną atiduodant vien muzikantams. Nes toji daugiau kaip valandą trukusi sceninė merginos-kaukės-kūno pantomima niekaip nepaveikė kūrinio percepcijos.

Ši Areimos ir Oprishkos „Traviatų“ versija – tikėjaisi, kad taip aistringai siekiant paneigti verdisškosios „Traviatos“ saloninių pastatymų kanoną (su kuriuo iš tiesų neturi nieko bendro), bent jau įmaknos žemėtais batais į mūsų fasadines, kultūringas „vidines svetaines“. Privers išgirsti istorijas, kurių nenorime girdėti, – gal net paskatins šį tą permąstyti. Gali būti, kad kažkam ir sujudino tai, kas galbūt metų metais tūnojo sušluota po kilimu (tiems, kuriems iš tiesų būta ko slėpti). Ir štai klasikinėje operoje dabar, finale, būtų jau pats laikas moralui arba herojaus mirčiai. Laimė, „Traviatose“ dominavo dokumentika, tad čia nebus mirties nei moralų, tik pastebėjimas, kad požiūrį į kitus nulemia ne vien KUO gyvena ir KĄ pasakoja žmonės, bet ir KAIP jie tai daro.

Rima JŪRAITĖ

¹ Berašant šią apžvalgą, NOA festivalio prodiuserė Ana Ablamonova padėjo atskleisti aromatų „detektyvą“: vis dėlto tai buvo ne kūrinio specialusis efektas, o sceninės mašinos, skirtos pažeme leisti dūmus, pašalinis poveikis.

² *Hardcore* (hardkoras) – turi daugybę įvairių reikšmių, kurios priklauso nuo konteksto. Čia vartojama šiomis reikšmėmis: *sunkiasvoris ir atviras*.

Jūratė TERLECKAITĖ

PAKELEIVIO PAMAŠTYMAI

POKALBIS SU BALETO ISTORIKU IR KRITIKU ŽILVINU DAUTARTU

Žilvinas DAUTARTAS (g. 1941) – M.K. Čiurlionio menų mokyklos baleto (tuometio Choreografijos) skyriaus auklėtinis, baleto artistas, Valstybiniame teatro institute (GITIS) Maskvoje baigė teatrologiją, bendradarbiavo su „Komjaunimo tiesos“, „Kultūros barų“ redakcijomis, kelių baletų ir filmo „Odė Lietuvos baletui“ scenarijų bendraautoris, ilgametis „Valstybės žinių“ vyriausiasis redaktorius. Pastaraisiais metais talentinga plunksna įamžino čiurlioniukų Baleto skyriaus visų laidų auklėtinius.

MUSINGS OF A PASSENGER. AN INTERVIEW WITH THE BALLET HISTORIAN AND CRITIC ŽILVINAS DAUTARTAS

Žilvinas DAUTARTAS (b. 1941), a ballet artist and former student in the Ballet Department (then the Department of Choreography) at the M.K. Čiurlionis School of the Arts, graduated in theatre studies from the State Theatre Institute (GITIS) in Moscow, worked with the publishers of Komjaunimo tiesa (Communist Youth Truth) and Kultūros barai (Domains of Culture), co-authored several ballets and the script for the film Odė Lietuvos baletui (Ode to Lithuanian Ballet), and was a long-time editor-in-chief of Valstybės žinios (State News). In recent years, he has skilfully immortalised pupils of all generations at the Ballet Department of the National M.K. Čiurlionis School of the Arts.

Žilvinas Dautartas studijų Valstybiniame teatro institute (GITIS) Maskvoje metu. 1971. Asmeninis archyvas



Taip, esu pakeleivis, Lietuvos baleto pakeleivis. Kartais nutolstu nuo jo ilgesniam ar trumpesniam laikotarpiui, tačiau niekad jo neišsižadu.

Kas lėmė, kad „išuoliavote“ į baletą?

Net nežinau. Gal tai, kad po Stalino mirties tėvui atsirado galimybė grįžti į Operos ir baleto teatrą, persikėlusį Vilniun. Žingsnį, lėmusį mano pažintį su Lietuvos baletu, sunku įsivaizduoti kaip „šuoį“. Veikiausiai tai buvo kažkokio „klipatos“ iš „Dievų miško“ mindžikavimas. Ar galėjo „šuočiuoti“ pokario vaikas, vos ne chroniškai sergantis plaučių uždegimu, pastoviai „siurbčiojantis“ žuvų taukus ir kramsnojantis hematogeną, apdovanotas įvairiais negalavimais? Bet, Salomėjos Nėries mokyklą iškeitus į Choreografijos skyrių prie Dešimtmetės muzikos mokyklos, po truputį dingo visi negalavimai. Užtai atsirado jėgų ir „užklasinei“ veiklai.

Kokius prisiminimus išsaugojote apie Mikalojaus Konstantino Čiurlionio meno mokyklą, jos pedagogus?

Nors mano choreografinis „tobulėjimas“ vyko ganėtinai trumpai, vis tik prisiminimai apie šią mokyklą ir šiandien „kirbina“ širdį. Ir sąžinę. Jei tai būtų įmanoma, tikrai atsiprašyčiau ir nuoširdžiai padėkočiau auklėtojai mokytojai Vandai Galinienei, privalomojo fortepijono mokytojai Lidijai Dorfman, visų prasižengėlių siaubui istorijos mokytojai Juozui Būdėnui ir, žinoma, specialybės mokytojai Jadvygai Jovaišaitei-Olekienei bei duetinio ir charakterinio šokio dėstytojai Vytautui Grivickui. Jų dėka, nors nebuvau geriausias mokinys, netgi atvirkščiai, manyje išliko kad ir silpnas, bet nenuneigiamas ryšys ir su mokykla, ir su jos Choreografijos skyriumi.

Žmonės sako, kad nėra nieko agresyvesnio už eks kunigą, eks rūkorių ir eks girtuoklį. Aš ir dabar save laikau eks „čiurlioniuku“. Gal todėl visą laiką priekabiaiu žiūriu į nepagrįstai neigiamus atsiliepimus Baleto skyriaus veiklos ir poveikio Lietuvos baletui atžvilgiu.

Kiek metų šokote NOBT?

Buvau priimtas stažuotoju į Operos ir baleto teatro baleto trupę su 250 rublių atlyginimu. Tikrai ne dėl gabumų. Pagrindinė priežastis, kodėl Fortūna atsisuko į mane – trupėje tragiškai trūko vyrų, todėl tikau paskutinei kordebaletų linijai. Taigi nenuostabu, kad mūsų kordebaletas labiau buvo panašus į *folksšturmo* būrelį, pasiklydusį tarp apkasų, negu į klasikinio baleto spektaklio masinių scenų dalyvius.

Kokius sukūrėte vaidmenis?

Masinių šokių personažas – gladiatorius „Spartake“, valkata „Paryžiaus katedroje“, čiabuvis „Rigondoje“, žodžiu,

„žmonės iš gatvės“ ir kiti. Mano ambicijos buvo atvirkščiai proporcingos kūrybiniam potencialui. Tad nieko nuostabaus, kad ambicijos raiškos įrankis, mano liežuvis, tapo mano priešu. Pasiuntęs vieną iš teatro vadovų eiti... trejiems metams išėjau atlikti „garbingą pareigą“.

Beatlikinėdamas tą „pareigą“ gavau ir gerą pamoką – niekada savo vadui nesakyk, ką apie jį galvoji. Kartą, kai nesugebėjau ant skersinio atlikti vieno privalomo pratimo (per mėnesį buvau priaugęs aštuonis kilogramus gyvo svorio), kuopos vado buvau išvadintas „Tože mnie – balerun!“ (Irgi man, balerūnas!). Kadangi su tokia panieka buvo atsiliepta apie mano buvusią profesiją, pasiūliau kapitonui praplėsti savo akiratį, kad atskirtų cirką nuo baleto. Po tokio pasiūlymo tris savaites kas antrą dieną kulniuodavau į pulko virtuvę plauti indų arba, jei pasisekdavo, skusti bulvių. Būčiau iškenčęs dar tris savaites, bet vieną rytą, einant į tą lažą, per garnizono garsiakalbius nuskambėjo... Rožinis valsas iš Piotro Čaikovskio baleto „Spragtukas“. Ir to užteko. Pasakiau sau: „Žilvinai, išmokai daug ko, ne tik indus plauti. To pakaks!“ Net su kaupu. Kadangi tapau drausmingas, perpratau tarnybos reikalavimus, neblogai „perkandau“ karybos mokslus, susilaukiau ir pulko politruko Sokolovo primygtinio pasiūlymo: „Ty chorošo bėgajės na lyžax i streliajės, poetomu dolžen byt’ komunistom!“ (Tu gerai lakstai su slidėmis ir šaudai, todėl turi būti komunistu!). Kadangi karinės drausmės pamokas jau buvau perpratus, netrukus buvau „išventintas“.

„Atpylęs“ trejus metus ir tris mėnesius, vėl pravėriau teatro tarnybinio įėjimo duris. Deja, treji metai tarnybos, kai apie šokėjo formos palaikymą negalima buvo net pasvajoti, nepraejo be pėdsakų. Supratau, kad vėl reikia atsisveikinti su teatru, su scena. Skaudus atsisveikinimas, bet vis ne toks, koks būtų išdirbus dešimtmečius.

Ką Jums davė baletas per tuos kelerius metus su pertraukomis?

Jam esu dėkingas už galimybę iš arčiau pažinti šios unikalių profesijos subtilybes, spektakliuose šokti su meistras ir eiliniaus šokėjais. Dar kartą grįžus į teatrą, tuometinė baleto meno vadovė Genovaitė Sabaliauskaitė suabejojo mano gebėjimais po trejų metų pertraukos tapti tikrai profesionaliu baleto artistu. Esu dėkingas jai, kad paklausė: „Kodėl grįžtat? Juk vis vien stosit į kokią aukštąją“.

1968 metų rugsėjį aš jau – GITIS’o Teatrologijos fakulteto pirmo kurso studentas. Manau, kad man pasisekė – iš 154 pretendentų patekti į dešimtuką ne toks jau menkas laimėjimas. Manau, tam įtakos turėjo ne tiek mano išprusimas ar gerai „pakabintas“ liežuvis, kiek tai, kad buvau atitarnavęs armijoje, turintis darbo stažą teatre ir, o tai svarbiausia – TSKP narys. Džiaugiuosi, kad kurso vadovas buvo vienas ryškiausių to meto Maskvos baleto kritikų Nikolajus Elijašas, kad rusų ir Vakarų teatro istorijas dėstė Maskvos akademinio ir teatrinio pasaulio elitas: Kagarlickis, Diušenas, Borisas Asejevas ir kiti šviesuliai.

Bebaigiant institutą buvau iškviestas pokalbiui pas fakulteto dekanę Tatjaną Prozorovą. Kadangi visas fakultetas žinojo, kad baigęs studijas su džiaugsmu atsisveikinsiu su Maskva, ji tiesiai paklausė, ar aš susirasiu darbą Lietuvoje.



Vytautas Brazdylis vyresnysis, Henrikas Banys ir Žilvinas Dautartas baleto spektaklyje „Peras Giuntas“. 1956. Asmeninis archyvas

Jei ne, tai ji turi mane supažindinti su Rusijos Federacijos kultūros ministerijos paraiška – Jakutijos autonominei respublikai reikia kultūros ministro pavaduotojo, o jis turi būti ne rusas, partijos narys ir su darbo stažu. Tad jeigu tai manęs netenkina, turiu gauti garantinį raštą iš bet kokios įstaigos Lietuvoje, kad būsiu įdarbintas. Padėkojęs už informaciją puoliau ieškoti išeities. Ačiū „Komjaunimo tiesos“ vyriausiajam redaktoriui Vilhelmui Chadzevičiui, sutikusiam priimti į darbą GITIS’o absolventą ir išgelbėjusiam Lietuvą nuo galimai „lietuviško“ Alksnio ar, geriausiu atveju, Burbulio.

Ką veikėte baigęs baleto artisto karjerą?

Studentaudamas dirbau kiemsargiu Maskvoje priešais Valstybinę Lenino biblioteką, buvau vienos Serpuchovo mokyklos šokių ratelio vadovu, per atostogas Lietuvoje dirbau statybose, Vilniaus plastmasių gamykloje ekstruzijos ceche operatoriumi (po kelių valandų instruktažo).

Ar nebuvo minčių pasukti pedagogo keliu?

Ne, tikrai ne. Tam reikia kantrybės, o aš ja pasigirti negaliu. Jau stojant į institutą manęs klausė, kodėl renkuosi teatrologiją, o ne baletmeisterių ar pedagogo specialybes. Atsakiau: jei būsiu prastas pedagogas, kentės vaikai, jei prastas baletmeisteris – kentės baleto artistai ir žiūrovai, jei prastas žurnalistas – tiesiog niekas nespausdins. Kol kas dar spausdina. Kartais.

Kokiomis aplinkybėmis tapote „Valstybės žinių“ redaktoriumi, „išdavėte“ baletą?

Nemanau, kad, nueidamas į „Valstybės žinias“ dirbti vyriausiuoju redaktoriumi, „išdaviau“ baletą. Juk be „Komjaunimo tiesos“ ir vėliau dirbau žurnalistinį darbą, bendradarbiau LTR, dirbau „Kultūros baruose“, kartu su baletmeisteriais rašiau libretus arba jų naujas redakcijas (Benjamino Gorbulskio „Mikės nuotyčiai“, Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis, „Baltaragio malūnas“), recenzavau naujus pastatymus. Juk kartais reikia ir pačiam pailsėti, ir duoti pailsėti nuo savęs kitiems, pažvelgti į tai, kas vyksta, iš šono.



Algis Mackevičius, Alfonsas Leonavičius ir Žilvinas Dautartas atlieka Rusų šokį Juliaus Juzeliūno balete „Ant marių kranto“. Apie 1962. Asmeninis archyvas

Ką veikėte Spaudos komitete, Kultūros ministerijoje, Lietuvos teatro sąjungoje?

„Komjaunimo tiesoje“ dirbau korespondentu, „Kultūros baruose“ kuravau teatro skyrių. Bendradarbiau su „Vakarinėmis naujienomis“, „Tiesa“, „Gimtuoju kraštu“, „Literatūra ir menu“, „Kalba Vilnius“, vedžiau laidas apie baletą Lietuvos televizijoje. Esu vieno filmo – „Odė Lietuvos baletui“ su režisiere Laima Lingyte bendraautoris. Autorystę dalijuosi ir su statytojais, ir su kompozitoriais – choreografu Vytautu Brazdyliu (Juozo Gruodžio „Jūratė ir Kastytis“) ir kompozitoriumi Viačeslavu Ganelinu („Baltaragio malūnas“).

Kuo paaiškintumėte savo „skrajojimą“ po daugelį įstaigų?

„Skrajojimą“ pateisinu noru kuo daugiau patirti, išbandyti save įvairiose situacijose. Po darbo „Komjaunimo tiesoje“ buvau pakviestas į Spaudos komitetą, ten buvau eilinis klerkas, kol „paviliojo“ „Kultūros barų“ vyriausiasis redaktorius Mindaugas Marcalis. Bendravimas su Lietuvos teatro elitu ir eiliniaisiais aktorais praturtino mane ir kaip teatrologą, ir kaip žmogų. Tokį blaškymąsi galiu pateisinti tik noru daugiau pamatyti, greičiau išbandyti. O besimokant Choreografijos skyriuje man trūko elementarios kantrybės. Turėjau neblogą keltį, pakenčiamą šuolį, įgimtą sukinį (net neišmokęs šokio abėcėlės laisvai susukdavau dvigubą *saut de basque* atgal), tad tie visi *battement tendu, demi plié* ir t. t. taip skyrėsi nuo to, ką mačiau scenoje. Atgydavau tik antroje pamokos dalyje – kai salės viduryje prasidėdavo šuoliai ir sukiniai, tad ir stengiausi tik ten, kur reikėjo mažiausiai pastangų. Bet to neužteko, todėl turėjau atsisveikinti su mokykla. Po poros metų, kai buvau priimtas į baleto trupę stažuotoju, pradėjau kitaip žiūrėti į kasdienį darbą, vadinaujį „trenažą“. Bet buvo jau vėlu, praleistos pamokos, pasyvus požiūris ir darbas nepraėjo be pėdsakų. Beje, be visų tų „užsitarnautų“ minusų, ne mažiausią vaidmenį suvaidino ir charakteris bei ta vos rusenanti kūrybinė kibirkštėlė, atrodo, matoma tik man vienam.

Kas yra geras kritinis straipsnis?

Nemanau, kad bet kuris kritikas iš anksto žino, kokią recenziją jis rašys – kritinę ar palankią. Nebent tai būtų užsakomasis straipsnis. Jei spektaklis tikrai geras, jei jis priverčia ne tik grožėtis, bet ir mąstyti, tu visada teigiamai įvertinsi statytojo ir atlikėjų darbą. Geras kritinis straipsnis? Geras bus nebent kritikuojamojo asmens ar grupės oponentui ir jo bičiuliams, todėl, manau, yra du skirtingi supratimai – kritinis vertinimas ir kritikavimas. Ar svarbūs kritiniai straipsniai? Kaip kam. Kiekvienas savaip reaguoja ir į kritiką, ir į teigiamą vertinimą. Labiausiai pykstama, kai rašantysis išvis nepamini to ar kito. O straipsniai, nelygu – geranoriški jie ar kritiški, reikalingi bent jau dėl to, kad jie tarsi „užfiksuoja“ spektaklį ar atlikėją, palikdami galimybę ateityje susipažinti su to laikotarpio kultūra, profesionalumo lygiu.

Kas Jums buvo, yra etalonu teatrologijoje, į ką lygiavotės?

Jei atvirai, net nežinau. Jei nors kiek suvoki, iš kiekvieno gali šio to pasisemti – iš vieno erudicijos, iš kito kruopštumo, iš trečio pakantumo. Tačiau taip imi susivokti tik laikui bėgant. Kol jaunas, bandai įtvirtinti save, tiki savo gebėjimais. Bet po kiek laiko pradedi objektyviau, kritiškiau vertinti ne tik save, bet ir tai, kas dedasi aplink. Ar yra riba tarp pozityvios ir destruktivos kritikos? Nežinau. Jei ir yra, tai labai trapi, ne visada matoma ar jaučiama.

Kokie Jūsų mėgstamiausi baletai mūsų teatre per visą Lietuvos baletą gyvavimo laikotarpį?

Kompozitoriaus Juozo Pakalnio ir baletmeisterio Broniaus Kelbausko „Sužadėtinė“ (dar teko laimėti pamatyti), Piotro Čaikovskio „Miegančioji gražuolė“ su Eldoro Renterio scenografija, Sergejaus Prokofjevo „Romeo ir Džuljeta“ (Nikolajaus Bojarčikovo choreografija), Viačeslavo Ganelino „Baltaragio malūnas“, Léo Delibes'o „Kopelija“ (Eldoro Renterio scenografija, Vytauto Brazdylio choreografija), Piotro Čaikovskio „Franческа Da Rimini“ su Genovaitės Sabaliauskaitės choreografija, Marijos Paškevičiūtės ir Martyno Rimeikio „Dienos, minutės“ bei „Procesas“.

O sukurti ne mūsų teatre?

Žinoma, pirmiausia tai būtų Igorio Stravinskio bei Maurice'o Bejarto'o „Šventasis pavasaris“ ir Maurice'o Ravelio „Bolero“, parodyti per „XX amžiaus baletą“ trupės gastroles Maskvoje ir Vilniuje, Aramo Chačaturiano „Spartakas“ Didžiajame teatre Maskvoje su Jurijaus Grigorovičiaus choreografija, Romualdo Grinblato „Rigonda“ su Helenos Tangijevos-Birzniece's choreografija Rygos teatre.

Kurias Lietuvos balerinas pirmiausia išskirtumėte?

Nuo 1954 metų, kai pirmą kartą pamačiau baletą spektaklį, o tai buvo Juozo Pakalnio „Sužadėtinė“ su Marija Juozapaityte, esu matęs visas mūsų baletą šokėjas, bet nesiimu kurią nors jų išskirti. Visos jos paaugojo save šiam sunkiam ir negailestingam menui, tad nutarti, kurios auka yra didesnė, gali tikrai ne žmonės. Nors, blaiviai mąstant, kartais ir ne-

žmonės ką nors vertindami suklysta, auką vertindami pagal dūmų tirštumą.

Ar ne per daug kviečiamės užsieniečių, per mažai palaikome, puoselėjame savus?

Ar ne per daug užsieniečių? O kada jų buvo mažai? Jie tik vadinosi kitaip – „broliškų respublikų pasiuntiniai, padedantys“ mums įgyvendinti iškeltus uždavinius.

Jūsų manymu, kurį Lietuvos baleto istorijos laikotarpį būtų galima laikyti aukso amžiumi?

Manau, kad visos mūsų baleto kartos turėjo savo Aukso amžių. Tiesiog vieni turėjo geresnes sąlygas, kiti mažesnes, treči išvis jų neturėjo, tačiau mūsų baletas buvo, kovojo, kartais iš paskutiniųjų, ir tų praėjusių arba praeinančių kartų dėka mes šiandien turim tokį baletą, kuriuo teisėtai galime didžiuotis ir didžiuojamės. Tuos kūrybinius procesus, kurie šiandien vyksta LNOBT, trupės formavimo politiką objektyviau galėsime vertinti tik tada, kai įveiksime visas negandas ir sugebėsime kompensuoti tuos praradimus, kuriuos patyrėme.

Kuriuos baleto spektaklius įrašytumėte į Lietuvos aukso fondą?

O su mūsų baleto aukso fondu truputį kebliau. Gal klystu, bet didesnę to fondo dalį sudaro baletai, statyti tais laikais, kai jų dar buvo tik vienas kitas. Pradedant Juozo Pakalnio „Sužadėtine“ (baletmeisteris Bronius Kelbauskas). Ir, žinoma, Juliaus Juzeliūno „Ant marių kranto“, privertęs į augantį Lietuvos baletą kitaip pažvelgti ir daugumą sovietinio baleto elito (baletmeisteris Vytautas Grivickas) bei Vytauto Klovos „Audronė“, puikiai iliustruojanti Tautos kovą su priešais, prisidengiančiais lozungais apie meilę tikėjimui (baletmeisteris V. Grivickas). Manau, kad vietos aukso fonde nusipelnė ir Léo Delibes'o „Kopelija“ (pastatyta 1983 metais, baletmeisteris – Vytautas Brazdylis). Tai puikus pavyzdys, įrodantis, kad galima naujai pažvelgti į klasikos paveldą, nežalojant jo pagrindinės minties, žinios, kuri šiuo klasikos šedevru buvo skelbiama šimtmečius.

Kokią įtaką Jums turėjo tėvai?

Jeigu sakysiu, kad milžinišką, vadinasi, nieko nepasakysiu. Tėvas Stasys Dautartas – pirmasis mūsų Kopelijus, po to operos solistas, režisierius – išmokė ne tik mylėti teatrą, sceną (artistams ji tas pat, kas kunigams altorius), bet ir gerbti. Jo *credo* buvo: „Kovok net netekęs vilties, išverk nesulaukęs sėkmės“. Ir ištvėrė. Ištvėrė visas okupacijas, bastymąsi po bažnytkaimius, bet neprarado tikėjimo Teatro menu, jo galia. Tą tikėjimą įskiepijo ir man – aš tikiu mūsų baleto ateitimi, bet vadovaujuosi vienu iš žinomų įsakymų: „Nesusiurkau sau dievų!“ Tėvo tikėjimas Teatru, noras jam tarnauti ir padėjo jam išlikti nepataisomu optimistu, tuo „geriečiu“, padedančiu visiems, kurie paprašo pagalbos (sugebėjo Čikagos lietuvių operai nusiųsti Jurgio Karnavičiaus operos „Gražina“ partitūrą). Be abejo, didžiulį palaikymą jis juto iš mūsų Mamos Kotrynos Dautartienės – šeimos neoficialios „galvos“, sugebėjusios suvaldyti ne tik impulsyvų gyvenimo palydovą, bet ir būrį nemažiau impulsyvių neklaužadų.

Koks įvykis svarbiausias Jūsų gyvenime?

Jų buvo du. Svarbiausia tai, kad gimiau tokioje šeimoje, kad turėjau tokius brolius ir seseris. Ir tai, kad prieš pusę amžiaus savo likimą (ir vargus) su manimi susiejo Gražina Sakalauskaitė, baleto solistė, nepakartojama Žizel, Kastė, Kopelija, Klaričė ir t. t. Ji tapo ne tik mano palydovė gyvenime, bet ir tuo žaibolaidžiu, surinkdavusiu visas neigiamas iškrovas, kurias sukeldavo mano liežuvis ar plunksna. Kadangi buvau apsiginklavęs pakankamai stora oda, mano oponentai visą ugnį nukreipdavo į mano silpniausią vietą – antrąją pusę. Bet atlaikė.

Ką Jums asmeniškai reiškia Tautos laisvė?

Aš laisvas tiek, kiek laisva Tauta. Kaip gyvenu Nepriklausomoje Lietuvoje? Kiek investavau, tiek ir gaunu. Kartais pagalvoju, kad mes kaip maži vaikai, norintys kokio nors žaislo. Kol jo neturim, tol svajojam apie jį, o gavę greitai apsiprantame. Gauti norimą žaislą nepakanka, reikia bent jau ne mėtyti jo kur pakliūva. Iškovoti laisvę mažą, svarbu ją dar ir išsaugoti. Niekas kitas be mūsų to nepadarys.

Tragiškiausias įvykis Lietuvos, kaip Valstybės, gyvenime?

Be abejo – 1940 metai, pirmoji okupacija, nors ir pridengta „minkštąja galia“. Lietuva po Vyriausybės paskutinio posėdžio „išmetė baltą rankšluostį į ringą“ net nebandydama bent simboliškai pasipriešinti. Nė vieno šūvio iš Lietuvos pusės! Gal dabar ir bepigū postringauti, bet tada visi stengėsi išvengti galimų aukų. Šiandien visi žinome, kiek tai kainavo ir tebekainuoja Lietuvai.

O šviesiausias įvykis mūsų Valstybės gyvenime?

Kovo 11-oji. Ar įsivaizduojame savo gyvenimą be šios datos? Gaila, kad tokio ryžto dalis mūsų neturėjo 1940 metų birželyje.

Dėkoju Jums už pokalbį, sveikinu Jus su praėjusiu Jubiliejumi.

Jūratė TERLECKAITĖ

Žilvinas Dautartas su žmona – baleto soliste ir pedagoge
Gražina Sakalauskaite. XX a. septintasis dešimtmetis.
Asmeninis archyvas



STRAIPSNIŲ
PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ



Livija GULBINAITĖ

BALETO PRIMADONA

APIE BALETO SOLISTĘ NELLI BEREDINĄ

Nelli BEREDINA gimė 1957 m. rugpjūčio 13 d. Suchumyje. 1975 m. baigė Maskvos choreografijos mokyklą prie Didžiojo teatro (dabar – Choreografijos akademija), 1975–1989 – Lietuvos operos ir baleto teatro solistė, 1983 – Lietuvos nusipelnusi artistė. Vaidmenys: Mirta, Žizel (Adolphe'o Adamo „Žizel“), Alyvų Fėja, Aurora, Odeta-Odilia (Piotro Čaikovskio „Miegančioji gražuolė“, „Gulbių ežeras“), Beatričė (Michailo Čulakio „Dvių ponų tarnas“), Ragana (Eduardo Balsio „Eglė žalčių karalienė“), Motina (Antano Rekašiaus „Amžinai gyvi“), Svanilda (Léo Delibes'o „Kopelija“), Raimonda (Aleksandro Glazunovo „Raimonda“), Driadžių valdovė, Kitri (Ludwigo Minkaus „Don Kichotas“), Silfidė (Hermano Løvenskioldo „Silfidė“), Franciska („Žydrasis Dunojus“ pagal Johanno Strausso muziką), Marija Magdalietė („A Próba“ pagal Johanno Sebastiano Bacho ir Gáboro Presserio muziką). 1988 m. sukurtas televizijos filmas „Šokio garbei“, skirtas Nelli Beredinos ir Petro Skirmanto kūrybai (režisierius – Vytenis Pauliukaitis). Nelli Beredinos kūrybą apžvelgia baleto istorikė Livija GULBINAITĖ.

THE LEGEND. THE PRIMABALLERINA NELLI BEREDINA

Nelli BEREDINA was born on 13 August 1957 in Sokhumi. In 1975 she graduated from the Moscow School of Choreography at the Bolshoi Theatre (now the Academy of Choreography). From 1975 to 1989 she was a soloist with the Lithuanian Opera and Ballet Theatre, and in 1983 she was appointed a Meritorious Artist of Lithuania (LSSR). Her roles include Myrtha, Giselle (Adolphe Adam's Giselle), Lilac Fairy, Aurora, Odette-Odile (Tchaikovsky's Sleeping Beauty and Swan Lake), Beatrice (Mikhail Tchulaki's Servant of Two Masters), Witch (Eduardas Balsys' Eglė, Queen of the Serpents), Mother (Antanas Rekašius' Alive Forever), Svanilda (Léo Delibes' Coppelia), Raymonda (Aleksander Glazunov's Raymonda), Lady of the Dryads, Kitri (Ludwig Minkus' Don Quixote), Sylphide (Hermann Lovenskiold's La Sylphide), Franciska (Blue Danube to the music of Johann Strauss), and Mary Magdalene (A Próba to the music of Johann Sebastian Bach and Gábor Presser). In 1988, the television film Šokio Garbei (To the glory of Dance) was created, dedicated to the work of Nelli Beredina and Petras Skirmantas (directed by Vytenis Pauliukaitis). Ballet historian Livija GULBINAITĖ reviews Nelli Beredina's work.

Nelli Beredina repetuojant koncertinį numerį „Miško pasaka“. 1986. Asmeninis archyvas



Kūryba yra ėjimas meno vingiais ieškant dviejų, trijų ar kur kas daugiau įvaizdžių, prie kurių visada atsiveria širdis.

Albert Camus

Nelli – balerinos – istorija itin įdomi. Mažylė mergytė, rankoje nešdama puantus, pasipuošusi tiuline suknute eina filmuotis... Fotografijoje kamera tokia didelė, jog, atrodo, tilptų toji nedrąši „artistė“. Tai buvo ketverių metų Nelli „aukštuma“, kai gimtajame Suchumio mieste lankė ansamblį „Auksinė žuvelė“. Čia ji pirmą kartą pajuto ir puantų „skoni“. Kolektyvo vadovė Aleksandra Galatina, pastebėjusi gražius Nelli fizinius duomenis ir didelį potraukį šokiui, įkalbėjo jos tėvelius leisti į tolesnius profesionalius šokio mokslus. Tad mama nuvežė dukrą į Maskvą, į choreografijos mokyklą prie Didžiojo teatro (dabar – Choreografijos akademija – L. G.). Konkursas buvo didžiulis, tačiau mergaitė, susikaupusi ir atkakli, praėjo visas konkurso dalis ir aukščiausiu įvertinimu buvo priimta ten, kur pati itin troško. Nelli kiek kitaip įsivaizdavo mokslus Maskvoje nei su jais susidūrė realybėje. Jai atrodė, kad jos koncertinė veikla Suchumyje buvo kur kas įdomesnė ir nuostabesnė, todėl mokykloje ji manė viską žinanti ir jau seniai esanti balerina. Ją kamavo nuobodulys ir kasdinių pamokų rutina: ilgai, lėtu tempu atlikinėti tuos pačius judesius prie atramos, nuolat tiesinant nugarą, tose pačiose pozicijose laikyti išvargusias rankas... Važiuodama Maskvon, Nelli nemanė, jog didysis kelias baleto meno link prasidės kaip tik šitaip... Čia ji turėjo įveikti kantrybės ir laiko junginį. Tarsi plati upė, čiurlenusi menkomis srovelėmis, turėjo surasti savo vagą ir lyg nedrąsus daigas laisvai stiebtis aukštyn, į individualybės virsmą.

...Ir buvo ilgos, pusantros paros truncančios kelionės traukiniu į namus. Pas močiutę, mamą, tėtį ir brolių. Vasaros atostogos – puikiam metui prie jūros, savoje aplinkoje, kur niekas netrukdytų ir kuria galėjo naudotis kaip išmanydama. Tai buvo trumpos vasaros, kuriose gyveno laisvai ir ramiai – ji jau buvo atratinusi save nuo to, be ko galėjo apsieiti. O visa, kas reikalinga kūnui, laukdavo Maskvoje. Vėliau, paaučiusi, Nelli imdavo ilgėtis pamokų choreografijos mokykloje. Ir nebebuvo nelaukiamų ar nepasiektų kelionių, per kurias ji nė kiek nepasikeisdavo. Pasikeisdavo tik aplinka, bet ne ji pati. Atėjo metas, kai būsimoji balerina, palydėta puikių rusų baleto pedagogų (jos mokytoja – Sofija Golovkina), baigė Maskvos choreografijos mokyklą. Jai buvo tarsi „priklijuota“ puikios mokyklos etiketė, ir ji pati netikėtai tapo brangenybe daugeliui sovietinių teatrų. Pradžioje, tarsi vizija, buvo Nacionalinis teatras Varšuvoje, tačiau likimas taip lėmė, jog ji – norom ar nenorom – netikėtai pateko į Vilnių. Gal ir todėl, kad Nelli nemėgo (ir nemėgsta) miestų gigantų. Atvykusią į Vilnių ją stotyje pasitiko baletmeisteris Česlovas Žebrauskas. Turėjo atvažiuoti keturios naujokės, o stotyje – penkios. „O kas Jūs?“ Paklausė. „Aš – Nelli Beredina“, – atsakiau. „Puiku, kad Jūs atvažiavote pas mus“, – tarė jis. Tad ir priėmė į Vilniaus teatrą, – prisimena balerina. Pirmasis vaidmuo buvo Mirta Adolphe'o Adamo balete „Žizel“. Šį vaidmenį turėjo parengti labai greitai, dėl to labai jaudinosi. „Prisimenu, nueinu pas baletmeisterį Eligijų Bukaitį, sakau, jog toks sudėtingas vaidmuo, aš negaliu taip greitai... O jis atsako: „Šuolį turi, žingsnį turi? Tad pirmyn, ruoškis“. „Ką gi, po savaitės aš jau šokau Mirtą. Žinoma, ir



Nelli Beredina repeticijų salėje. Apie 1976. Asmeninis archyvas

Nelli Beredina – Silfidė. Hermano Løvenskioldo „Silfidė“. Michailo RAŠKOVSKIO nuotrauka. Asmeninis archyvas





Nelli Beredina – Marie Taglioni. Cesare Pugni, „Pas de Quatre“. Nuotraukos autorius – Nick A. SARABANOS. Asmeninis archyvas



šuo­lis, ir žingsnis – bu­vo. Ta­čiau da­bar, peržiūrinėda­ma fo­to­gra­fijas, ma­tau, jog ne viskas bu­vo ge­rai. Ne vien fi­ziniai duomenys lemia tikrą, gerą vaidmenį. Jame daug vietos turi skirti sielai“. Čia reikėjo itin pažinti ir pa­čią save. O pažinti save – tai gilintis ne tik į tą Aš, kurį pažįs­tame, bet ir į tą, ku­rio nepa­žįs­tame. Kūrusi vaidmenis viena ir ne­tu­rė­ju­si partne­rio (Nelli bu­vo itin aukšta) pa­rengė nepagrindinius vaidme­nis Ludwigo Minkaus „Don Kichote“ (Driadžių valdovę), Piotro Čaikovskio „Miegančiojoje gražuolėje“ (Alyvų fėją). Čia jai jau padėjo puiki, reikli, kartu ir tolerantiška pedagogė Lidija Šulga-Tamulevičienė. Iširus Petro Skirmanto ir Lore­tos Bartusevičiūtės duetui, jai tarsi paties likimo pamėtėtas „prilipo“ aukštas, majestotiškas ba­leto solistas Petras. Lidi­ja tu­rėjo daug dar­bo: tuo me­tu (1978–1990) jie re­petavo su pa­grin­dinė­mis po­romis, ku­rių tuo me­tu Vilniaus teatre tada bu­vo net ke­tu­rios. Pati Nelli pa­pra­šė jos pa­galbos, o Lidi­ja tiesiog ne­ga­lėjo atsisakyti ir ne­pa­dėti gra­žiai, aukštai po­rai. Taip Nelli su Pe­tru ba­leto šven­to­vėje šoko dvidešimt me­tų. Iš Nelli lai­ško sa­vo partne­riui: „Mu­du susit­prė­jome, atvi­rai bendra­vome ir džiaug­smo, ir ne­laimė­je. Lie­josi prakaitas, gin­čai dėl vaidme­nų in­ter­pre­ta­cijų. Tu „iškas­davai“ įdo­mius *pas de deux*, re­tai šoka­mus kitų ar­ti­stų. Jie bu­vo su­dė­tingi tech­niškai ir dvasiškai, ta­čiau la­bai ef­ek­tingi. *Pas de deux* iš Rolan­do Pe­tit „Esmeraldos“, Ludwigo van Beethoveno Opus Nr. 5, taip pat Maurice'o Bėjart'o, Kenneth'o Macmil­lano kūriniai. O Danieliaus Aubero „Pas de deux“ tapo kara­lišku numeriu tikraja to žodžio prasme. Tai bu­vo repertuaras, su ku­riuo ne­bu­vo gėda pa­si­ro­dyti pa­sa­ulio ša­lių pro­fesio­nalams ir publi­kai. Kai mū­sų teatre Ni­ko­la­jus Bo­ja­rčikovas sta­tė nuostabų spek­ta­klį – Mi­cha­ilo Ču­la­kio ba­le­ta­ją „Dvie­jų po­nų tar­nas“ – dar­bo užteko trims pa­grin­dinėms po­roms. Po pre­mje­ros (1979, ge­gu­žės 26) ba­let­meis­teris pakvie­tė mu­du šokti Sankt Pe­terburgo Ma­žajame teatre. Piotro Čaikovskio „Gulbių ežerą“ šokome ir Rygoje, Ulan Ba­to­re (Mon­goli­ja), Ni­ka­ra­gvo­je, Ju­gos­la­vijo­je bei Ru­mu­nijo­je. Su kon­certini­ais nu­meriais gas­tro­liavo­me 33 pa­sa­ulio ša­lyse. Kai 1980 me­tais da­ly­va­vo­me są­jun­giniame ba­leto ar­ti­stų kon­kur­se Maskvo­je, puikus pe­dagogas Pi­otras Pes­to­vas pa­sa­kė: „Štai kur puikus sos­tinės dar­bas!“ Aišku, min­tyse jis tu­rėjo ma­no, Ta­vo ir Li­di­jos tri­o. Aš die­vi­nai gas­tro­les su ge­riausiais ba­leto solis­tai­sis iš bu­vusios SSSR. Tai bu­vo nau­jos pažin­ty­sis, akivaizdžios pro­fesio­nalumo pa­mo­kos. Jie visi sie­kė to­bulybės ir ver­tė ki­tus į juos lygiuotis“. Iš Pe­tro lai­ško Nelli: „Su Ta­vimi su­kū­rė­me daugiausia vaidme­nų ir ilgiausiai dir­bome kartu. Tu bu­vai ga­bi, ta­len­tinga, ne­pre­ten­zinga ba­le­ri­na. Ačiū Tau, kad bu­vai nuo­širdi, atvi­ra, pa­pra­sta (tai ne­bū­dinga pri­ma­ba­le­ri­no­ms). To­dėl ma­lonu bū­da­vo po re­peti­cijų su­tikti Ta­ve tiesiog žingsniuojančią gatvę ir besišypsančią likimui... Bene taikliausius žodžius apie Ta­vo pri­gimtinį ta­len­tą ir gra­cingumą (jiems aš nuo­širdžiai pri­ta­riu) yra pa­sa­kiu­si ame­rie­kiečių ba­leto kri­ti­kė Anna Kis­sel­goff: „Ža­vinga ir gra­kšti ba­le­ri­na gulbės kaklu iš Vilniaus teatro – Nelli Be­re­di­na. Jai bū­dingas ju­desių tikslumas ir švelnumas“.

Repetitorė Lidija Šulga-Tamulevičienė, Nelli Beredina ir Petras Skirmantas prieš spektaklį „Gulbių ežeras“. 1980. Asmeninis archyvas

„Nelli šokio jėga – ne triukai, o laisvumas, su kuriuo ji atlieka sudėtingiausius judesius. Garsūs artistės fuetė – platus, laisvi, tarsi paukščio skrydžio. Atrodo, kad ji šoka be pastangų, tarsi savo malonumui“ (Žilvinas Dautartas).

Pati balerina pripažįsta, jog būdavo ir ne itin pavykusių spektaklių (po traumų ar ligos), ir čia ji atmena teisingus bei išmintingus pedagogės Lidijos žodžius: „Jei po nepasisekusio spektaklio judu kas nors giria, reiškia, jog tas žmogus nelinki judviem gero“. Pora itin daug laiko praleisdavo gastrolėse. Vokietijoje jiedu šoko net tris su puse mėnesio. Kaip tik per šias gastroles Nelli susipažino su Kijevo teatro baleto solistu Vitalijumi Vološinu. Jiedu sukūrė šeimą. Vilniuje Vitalijus šoko vienuolika sezonų. Pora kartu pragyveno devyniolika metų, užaugino dukrą Jekateriną. Ji nepasirinko tėvų kelio, nors nemažai šoko, dainavo, tačiau baigė Mykolo Riomerio universitetą. Jekaterina – energinga, impulsyvi, tikra tėčio kopija. Nelli džiaugiasi, jog abi puikiai sutaria: dukra yra jos meilė ir atgaiva.

Balerinos karjerą Nelli baigė „Tarptautine baleto žvaigždžių fiesta“(1998-07-01), kurią jai dovanavo ir organizavo ištikimasis partneris Petras Skirmantas. Tame puikiame vakare Nelli šoko Esmeraldos ir Kvazimodo „Pas de deux“, o Antono Dolino „Pas de quatre“ pasirodė tarsi tikra karalienė, nutiesianti žvaigždėtą kelią savos Legendos linkui...

Teatro uždangai nusileidus, vienerius metus dirbo repetitore Lenkijoje, Didžiajame teatre Lodzėje. Grįžusi pedagoginį darbą tęsė Balio Dvariono muzikos mokykloje, Valstybiniame ansamblyje „Lietuva“. Dabar balerina savo patirtį,



Nelli Beredina – Aurora. Piotro Čaikovskio „Miegančioji gražuolė“. Asmeninis archyvas

žinias ir sielą perduoda Nacionalinės M.K. Čiurlionio menų mokyklos Baleto skyriaus auklėtinėms.

Kiekvienas menas tobulėja ir subtilėja, kai menininko kūrybos rezultatą pavyksta perduoti sekėjams.

Wilhelm Diltthey

Livija GULBINAITĖ

LITERATŪRA

Valė ČEPLEVIČIŪTĖ. Atsisveikinimas su šventove // Respublika, 1998.

Aistė STONYTĖ-BUDZINAUSKIENĖ. TV laida „Legendos“.

Livija GULBINAITĖ. Neprarastas laikas // Laiškai. – Vilnius, 2016.

Nelli Beredina ir Petras Skirmantas šoka *Adagio* pagal Johanno Sebastiano Bacho muziką. Choreografas – Vadim Fedotov. Asmeninis archyvas



Nelli Beredina ir Petras Skirmantas po koncertinio numerio – fragmento iš Roland'o Petit baleto „Paryžiaus katedra“. Asmeninis archyvas



STRAIPSNIŲ
PUBLIKACIJĄ PARĖMĖ

SPAUDOS,
RADIO IR
TELEVIZIJOS
KOMISIJA
LIETUVOS
KULTŪROS
TARYBA

Brigita BUBLYTĖ

ĮKVĖPK, IŠKVĖPK IR KLAUSK: KAS GI ČIA KVĖPUOJA?

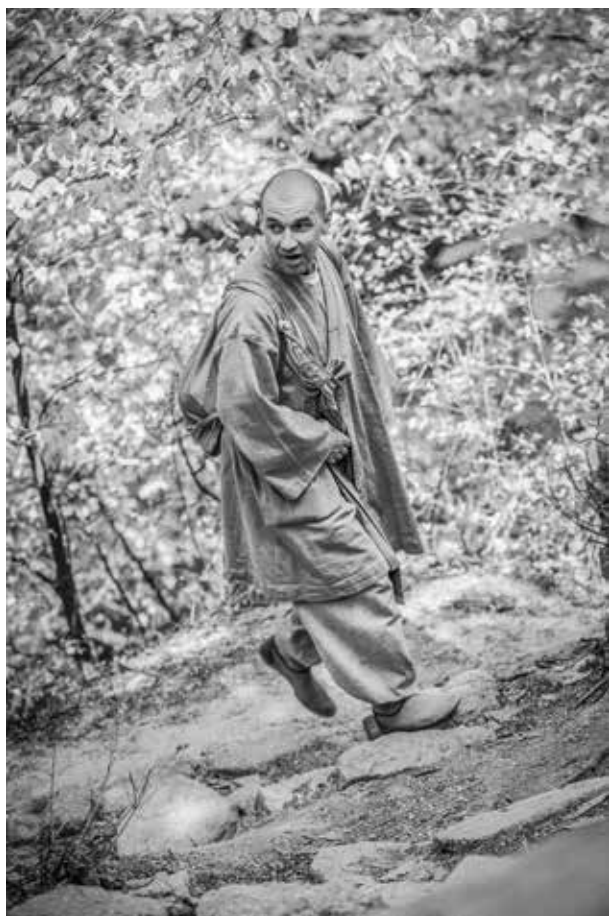
NEPUBLIKUOTAS INTERVIU SU IŠKELIAVUSIU REŽISIERIUMI KĘSTUČIU MARČIULYNU,
KURIS TAPO VIENUOLIU BO HAENG SUNIMU

Menininkės ir menų daktarės Brigitos BUBLYTĖS straipsnis skirtas lietuvių režisieriui Kęstučiui MARČIULYNUI, kuris tapo zenbudistų vienuoliu Bo Haeng Sunimu. 1961 m. rugsėjo 14 d. Kęstutis gimė Lietuvoje, Ramonuose, o kaip Bo Haeng Sunimas iškeliavo 2022 m. balandžio 22 d. Pietų Korėjoje, Seule. Straipsnio autorė prisimena nueitą režisieriaus, aktoriaus, rašytojo virsmų kelią ir jų susitikimus kūrybinių bei dvasinių ieškojimų kryžkelėse, skaitytojams pristato niekur nepublikuotą jūdvių pokalbį 2004 metų spalio 23 dieną Niujorko Centriniam parke.

*BREATHE IN, BREATHE OUT, AND LISTEN:
WHO IS BREATHING HERE? AN INTERVIEW WITH THE
DIRECTOR AND BUDDHIST MONK BO HAENG SUNIM
(KĘSTUTIS MARČIULYNAS)*

The article by the doctor of art Brigita BUBLYTĖ is devoted to the Lithuanian director Kęstutis MARČIULYNAS, who became the Zen Buddhist monk Bo Haeng Sunim. Born on 14 September 1961 in Ramonai in Lithuania, Kęstutis became Bo Haeng Sunim on 22 April 2022 in Seoul in South Korea. The author of the article remembers the differing path of the writer and their meetings at the crossroads of their creative and spiritual searches. Readers are presented with a never-before-published conversation between the two that took place on 23 October 2004 in Central Park in New York.

Kęstutis Marčiulynas – Bo Haeng Sunim. Seulas, 2004.
Dmitrijaus MATVEJEVO nuotrauka



2022 metų balandžio 22 dieną į savo elektroninę pašto dėžutę gaunu laišką nuo Won Bo Sunim (Won Bo Sunim yra zenbudistų vienuolė lietuvė Korėjoje): „Turiu pranešti liūdną žinią: šį rytą šventykloje savo kambaryje Bo Haeng Sunimas buvo rastas negyvas. Pirminė išvada – sustojusi širdis. Dėl laidotuvių ir ceremonijų kol kas dar nieko nėra nuspręsta. Namu Amita Bul“.

Bo Haeng Sunimas, Lietuvoje žinomas kaip aktorius ir režisierius Kęstutis Marčiulynas, mėgdavo iškirsti įvairių išdaigų. Suintriguoti. Stebėti reakcijas, o paskui papasakoti kokią istoriją, ką nors linksmo, pamokančio ir visada netikėto, todėl pamaniau, kad gal ir šį kartą pajuokavo, o gal rengia spektaklį?.. Tiesa, vėliau internetu stebėtos Bo Haeng Sunimo laidotuvės, vykusios Korėjoje, iš tiesų buvo panašios į spektaklį: laidotuvių dalyviai vienuoliai apsirengę tradiciniais pilkais drabužiais, velionio karstas uždengtas rudo ir oranžinio derinio užklotu, kuris išsiuvinėtas auksiniu siūlu, besisiejančiu su auksinėmis Budos statulomis. Vis šmėsteli nuotrauka, – joje „šviečia“ šio renginio „režisieriaus“, Bo Haeng Sunimo šypsena. Skamba varpelis ir budistinė giesmė Namu Amita Bul, kuri budistų yra giedama mirus žmogui. Vienuoliai susikaupe. Judesiai santūrus. Viskas stilistiškai vientisa. O juk dar ką tik tai, 2022-ųjų vasario 27 dieną, nuotoliniu būdu susitikome su vienuoliu Bo Haeng Sunimu ir kalbėjome tema „Įvadas į Šeštojo Zen Patriarcho Huinengo „Platformos Sutrą“. Buvo labai įdomu, ir, kaip visada, po jo kalbos užplūdo ramybė. Jokių mirties ženklų. Vis dėlto balandžio 25 dieną Won Bo Sunim pranešė: „Šiandien Bo Haeng Sunimo kūną atvežė į šventyklą ir pašarvojo. Ekspertizės nustatyta, kad širdis buvo silpna, ir tai – jos sustojimo priežastis. Namu Amita Bul. Dži Džang Bosal“. Po šios ži-

nios supratau, kad linksmo vienuolio pasakojimo nebebus, o ir naujų Bo Haeng Sunimo knygų taip pat. Stop! Bet juk yra dar kai kas mano stalčiuje! Kai kas, ką skaitė vos keli profesoriai. Apie viską nuo pradžių.

1996 metais Nacionaliniame Lietuvos dramos teatre Vilniuje repetavau Džuljetos vaidmenį Eimunto Nekrošiaus spektaklyje „Meilė ir mirtis Veronoje“; bufete pastebėjau tamsių akių žmogų, pro kurį greitai prabėgdavau, nes jis man atrodė iš kito pasaulio, beskęstas „velnio lašuose“. Tai buvo režisierius Kęstutis Marčiulynas. Tuo laikotarpiu pamačiau ir jo režisuotą spektaklį „Jaja“, kuris mane tiesiog užbūrė. Neišdildomą įspūdį paliko Eglės Mikulionytės vaidyba. Tada net negalėjau įsivaizduoti, kokia transformacija įvyks su Kęstučiu, kuris anuomet buvo ant degradacijos ribos. Rašau apie tai drąsiai, nes jis pats viešai pripažino, kad nuo alkoholio ir savižudybės jį išgelbėjo meditacija: „Man teko rinktis – arba bomžynas, arba vienuolynas“, – portalui DELFI. It sakė vienuolis. 1999-ųjų gruodį jis išvyko į vienuolyną Pietų Korėjoje, o jau 2001-aisiais tapo novicijų vienuoliu. Šioje amžių sandūroje, apie 2000-uosius, ir aš atradau meditaciją bei įsitraukiau į Vilniaus zen centro bendruomenės veiklą. Buvau liudininkė, kaip pasirinktas zen budizmo praktikos kelias keitė Kęstučio gyvenimą. Dabar norėjosi bendrauti, o ne kaip anuomet greitai prabėgti pro šalį. 2004-ųjų spalį viešėjau Niujorke. Taip sutapo, kad ir Bo Haeng Sunimas tąsyk buvo šiame mieste. Tais metais Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje rengiau teatro magistratūros baigiamąjį darbą tema „Japonų teatro aktorius kvėpavimo ir balso kultūra, technika bei universalumas“. Mes susitikome centriniame parke ir ant suolo kalbėjome apie mano magistratūros darbą. Šis interviu tapo svarbia mano baigiamojo darbo dalimi, o pats tekstas nugulė į stalčių.

INTERVIU SU ZENBUDISTU VIENUOLIU KĘSTUČIU MARČIULYNU 2004 METŲ SPALIO 23 DIENĄ NIUJORKO CENTRINIAME PARKE

K: Jeigu tu rašai apie No teatrą – jis tau patinka?

B: Taip.

K: Gali pasakyti kokią nors pjesę?

B: Populiariausios nepasakysiu. Kokią žinau, galiu pasakyti.

K: Pasakyk.

B: Kai motina praranda sūnų, eina jo ieškoti, ir dainuoja dvasios, kviečia. Ir atskrenda to sūnaus dvasia.

K: Ar gali įsivaizduoti Jono Vaitkaus spektaklį „Vėlinės“ No teatro stilistika? Tematika juk panaši.

B: Ne.

K: Kodėl? Tai, vadinasi, siužetas nėra svarbu? Kiek tu matei tikrų No spektaklių?

B: Vieną. Tokijuje.

Tad šiandien, kai Kęstučio Marčiulyno, tapusio Bo Haeng Sunimu, gyvenimo debesis jau praplaukė, nutariau pasidalyti mūsų pokalbiu Niujorko centriniame parke 2004-aisiais. Žvelgdama iš laiko perspektyvos galiu drąsiai teigti, jog šis interviu yra su žmogumi, kuris man praktiškai parodė, kaip iš tamsos keliauti į šviesą.

Jau gerokai po mūsų susitikimo Niujorke ir daugelio *kiole* (*kiole* (lot. Kyol Che) yra trijų mėnesių atsiskyrimas vienuolyne) pasirodė griežtos dvasinės praktikos vaisiai. Štai keli jų:

2010 metais Bo Haeng Sunim išleido knygą „Laiškai iš Drakono kalnų“, kuri 2018-aisiais pripažinta geriausia lietuvių autoriaus dvasine knyga, o 2022-aisiais išėjo jau šeštoji jos laida.

2011-aisiais su aktore, režisiere Egle Mikulionyte inscenizavo mono-spektaklį „Auksinė šventyklą“ pagal Yukio Mishimos knygą „Auksinė šventyklą“, kuriame suvaidino pagrindinį vaidmenį.

2012 metais Bo Haeng Sunimas pakvietė Pansori dainininkę (Park In Hee) atstovauti šiam unikaliai korėjietiškam paveldui Lietuvoje. Jis taip pat surengė keletą Zen Meistro Sol Chong Kunsunim kaligrafijų parodų didžiausiose Lietuvos miestuose.

2016 metais Bo Haeng Sunim inscenizavo ir parodė savo improvizacijų vakarą „Laiškai iš vienuolyno“ (pagal jo autobiografinę knygą „Laiškai iš drakono kalnų“).

2021 metais išėjo knyga „Nabi, arba Gyvenimo teatras“.

Tęsdamas kūrybinę veiklą jis ir toliau keliavo po Lietuvą, vedė mokymus įvairiausiose vietose, įskaitant kalėjimus, kur mokė kalinius meditacijos ir kitų dvasinių praktikų.

„Įkvėpk, įkvėpk ir klausk: kas gi čia kvėpuoja?“, – sakė Bo Haeng Sunimas, kuris prieš tai buvo Kęstutis Marčiulynas.

K: Ar jis tau įdomus? Pirmiausia tau turi būti įdomus No teatras, o rašymas – tai tik detalės.

B: Man įdomios No teatro technika.

K: Kas yra technika? Tu užsidėjus kaukę nepavaikščiotum po sceną? Tu bandei kada nors vaikščioti su No teatro kauke? Tu žinai, kam tie keturi stulpai No teatre pastatyti? Kad jie matytų, kur eiti. Tai yra pagrindinis dalykas – fizika. Jeigu jie nemato, kur eina, jie nukrenta, nes jie negali pasižiūrėti žemyn, kur baigiasi scena. O stulpas matosi – kairėj, dešinėj. Ir jie orientuojasi į stulpus, kai vaikšto.

Teatras yra apgaulė. Bet kuri technika, kuria remiasi aktoriai No teatre, paprastam žmogui nesuprantama. Kad ir kiek jie tobulintųsi savyje – tarkim, trisdešimt metų prieš tai, kol jiems leidžiama išeiti į sceną – dauguma dabartinių žiūrovų tik žiovauja žiūrėdami į juos. Arba eina į tą teatrą, kaip Lietuvoje atsitiko, daugiausia iš mados ir apsimeta, kad kažką suprato, nors dauguma nieko nesuprato. Beje, No teatras ne-

įdomus ir patiems japonams. Bet tas teatras jų kultūroje yra nepaprasta brangenybė – jie susirūpinę, kad jis išliktų, skiria tam lėšų. Aktoriai uždirba, bilietai brangūs, dauguma žmonių nori tai pamatyti. Ir tai šeimos tradicija, perduodama iš kartos į kartą. Pas mus nėra tokio dalyko.

Pirmiausia tau reikia pažiūrėti, kiek šeimų yra No teatre ir kaip tai perduodama tėvo sūnui, tėvo sūnui... Vieno vaidmens, kito vaidmens šeima, kai judesys ir vaidinimas yra keli šimtai metų tas pats. Tikrai labai išprusę japonų žiūrovai, kurie ne vien domisi kultūra, bet tas jų išprusimas yra tiesiog kraujyje, jie gauna jį iš savo tėvų, iš šeimos, iš aristokratiškos aplinkos. Ir tik tokie žmonės galbūt suvokia šį teatrą. Vertybė, kuri turi išliekamąją formą tiek, kiek tas teatras yra reikalingas. No teatras yra reikalingas pirmiausia patiems japonams – jau nebe vien kaip kultūros dalis, bet ir kaip momentinė tam tikrame laike jų kultūros istorijos projekcija, kokią mes matome, tarkim, 2004 metų spalio 23 dieną. Jeigu mes matome šitą dieną tą spektaklį, kuris gyvuoja jau ilgai iki mūsų, keičiasi tikrai žmonės, mes matome tą jų kultūros stiprumą, grynakraujiškumą – teatrinės kultūros grynakraujiškumą.

Žiūrint į tai ir klausantis kai kurių režisierių, aktorių ar teatrologų pasakymų, jog teatras yra dabarties menas, tikrai čia ir dabar – dėl to, kad jis žūsta, po to jau niekas jo neatkaros, – mes galbūt turime santykį su tam tikru dabartiniu teatru, kuris privalo būti įdomus, ypač šitame laikotarpyje, kuris labai greitai keičiasi, nes nieko nėra pastovaus, viskas labai trumpalaikiška, ir teatras turi prie viso to prisitaikyti. Tada jis tampa įdomus, tada žmonės eina į jį, moka už tai ir gauna tam tikro supratimo, kuris turėtų padėti jiems šiame gyvenime. Vienas teatras suteikia jiems paprastą supratimą – tokį kaip muilo operos supratimą. Aš paklausiau vieną korėjiečių profesorių: kodėl jis žiūri muilo operas? Jis pasakė – žinai, aš kartais norėčiau pamatyti save, kaip kitąsyk kvailai atrodau gyvenime. Ir jam tai padeda. Toliau – mano zen meistro, kuris visą laiką žiūrėjo tas muilo operas, kitas mokinyš paklausė: kada tu pagaliau baigsi žiūrėti tuos kvailių filmus? Jis atsakydavo: aš nežiūriu kvailių filmų – aš žiūriu kiną. Bet čia labai prastos kokybės kinas?! (Kaip ir dabartinių teatrų būna prastos kokybės.) Tai ką tu žiūri? – klausdavo. O jis sakydavo: aš žiūriu kančią. Nors tik labai išsilavinę, didelės dvasinės kultūros žmonės gali bet kur, bet kokiam reiškinyje matyti ką nors tokio. Jam nelabai svarbu, kokie būtent teatrai – svarbiau jo paties santykis su supančia aplinka, ir bet kurio žmogaus pasakymas apie tuos dalykus neturi jokios reikšmės pačiam reiškiniui.

Visi mes sakom, kad Miltinis kažkada buvo labai įžymus režisierius, aukštos klasės menininkas... Dabartiniu metu jo spektakliai būtų neįdomūs. Gal kas ko nors iš jo išmoko, gal kažką jis perdavė, gal kažkokie aktoriai liko iš jų – bet iš esmės jis kaip teatrinė asmenybė, su savo knygomis, su savo rašymais – nors ir gali būti įdomus studentams, gali kažkas kažką atsekti, – neturi didelės įtakos.

Nei aktoriaus technikos, nei kvėpavimo technikos negalima išmokti. Nėra jokios mokyklos, kuri galėtų parengti aktorių. Nėra nė jokio režisieriaus, kuris galėtų parengti aktorių. Yra tik žmogus, kuris myli, kuriam patinka teatras, ir

jis tobulėja tikrai pats ieškodamas tam tikrų savo pratimų, kurie jam galėtų padėti individualiai. Jeigu jis priklauso kokiai sistemai, gauna kažkokių diplomus ir panašiai, kažkoks režisierius jį atranda – tada mes turime režisūrinį teatrą. Tada aktorius, toks, koks jis yra, gali patikti ir būti įdomus režisieriui tiek, kiek šis klausytų jo. Tada mes neturime teatre asmenybių. Jeigu mes neturime teatre asmenybių, tai mes turime tą režisūrinį teatrą, kuris dabar gyvuoja.

Jeigu Amerikoje gyvuliuką palieki lauke ilgesniam laikui arba uždarai mašinoje eidamas gerti kavos, užsikalbi su draugu ir tas gyvuliukas pradeda staugti, žmonės gali iškviesti policiją, ir tu turėtum sumokėti baudą už tai, kad kankini šunį. Aš manau, kad režisieriai turėtų sumokėti baudą už tai, kad kankina aktorius, jiems patiems to nežinant, dėl jų mentalinio lygio. Galbūt jiems už tai mokami pinigai, galbūt jie patenkinti teatre – bet iš principo jie, aktoriai, yra žlugdomi kaip asmenybės. Ir dabartiniame teatre, tokiam koks jis dabar yra, kiek aš jį žinau, – aktoriai netobulėja. Galbūt jie uždirba daugiau pinigų, galbūt pavažinėja – bet jie netobulėja kaip asmenybės. Jie tik laukia kokio nors vaidmens, o režisierius daugiau ar mažiau naudoja tą aktorių, kad jis įvykdytų kokį jo sumanymą visiškai negalvodamas apie jo tobulėjimą. Aktorius turi paklusti režisieriui ir suprasti jį, atrasti kažkokių „daryk-ką-nors“, „skaldyk-neskaldydamas“, „eik-neidamas“... ir kokių tik užduočių dar jis ten gali gauti! Ir atlikdamas tai, jis tampa gyva, dvasine, intelektualia, pilna energetikos marionete. Tai gali būti įdomu žiūrovams, nes jie nežino kito teatro. Bet yra buvę tikrų teatrinų asmenybių, kurios valdo publiką ir kurioms režisierius siūlo tą bendradarbiavimą – kažkada taip bendradarbiavo Vaitkus ir Masalskis, Vaitkus ir Šinkariukas, Vaitkus ir Kazragytė, Nekrošius ir Bagdonas, Nekrošius ir Smoriginas... Tai būdavo dviejų susikalbėjimas, ir šitaip gimdavo spektakliai, kurie turėjo vertę – panašiai kaip galbūt ir Miltinio spektakliai kitados.

No teatras, kas įdomiausia, vaidina tą patį šimtą, du šimtus metų. Jeigu tu esi asmenybė – jie visi mato. Jeigu tu nesi asmenybė, vaidindamas tą patį vaidmenį – jie irgi visi mato. Tas pats judesys, tas pats rankos mostas, kuris yra atidirbtas... – bet neatidirbtas. Kinai tai vadina „Buwei“ stiliumi – „daryk-nedarydamas“, „piešk-nepiešdamas“ – kada tu tampi vienu. Čia jau arčiau *zen*. Pirmoje *zen* pakopoje mes mokomės tapti Vienu. Ypač japoniškojoje tradicijoje to ir pakanka, o korėjiečių teatre mes žengiame dar vieną žingsnį. Yra toks klausimas (konganas) – kai vienoje rankoje laikome kažką, o kitoje peilį, paruoštą jam pjauti, ir klausiamo: štai esate du šimtai žiūrovų šioje salėje, ir jeigu bent kiek mylite ką nors – tą gyvuliuką, pasakykite ką nors, tą meilės žodį tam gyvuliukui, įrodykite, kad jį mylite. Jeigu ne – aš jį papjausiu...

Tai va, čia tas sutapimas, kada visi tampa (cypia kaip kažkiukas) – du šimtai žmonių pradeda taip kaukti, kad man pasidaro gaila tos salės, nes jie sutapo su ta kančia, tapo vienu su tuo – ir šitaip jie gal išgelbės tą gyvuliuką. Mano tradicijoje to neužtenka. (Pauzė) Reikalinga auka. Jeigu tu tikrai myli. Meilė be aukos yra savimeilė – man patinka, kad aš ką nors myliu. Ir aš esu laimingas savo meile kam nors dėl to, kad man nuo to gerai. Bet jeigu tau reikia kai ką paaukoti, tada...

Ir tu man pasakyk, kuo tai susiję su teatru?

B: Sakei, vienuolis turi sutapti, tapti Vienu. Tai gal ir aktorius taip pat?

K: Tas „Buwei“ stilius – „daryk-nedarydamas“. Čia, suprantai, yra duota arba neduota. Svarbiausia, kad tu esi tam tikroje užduotyje, tris ar penkias minutes, ar dešimt, ar penkias sekundes – taip natūraliai, kad tu jau transformuojiesi į kažką kitą, to neatskleisdamas savo judesiu. Trys žingsniai į kairę, pasisuki – ir kai tos durys prasiveria, tu sakai: „Ieikite“. Ir tas atidirbimas, ir tas „Ieikite“ tavo yra toks, kad kai kurie žiūrovai atsikelia ir nori įeiti kažkur... Ar supranti? Jis toks pilnas, tas pasakymas, kad jis tiesiog liepia man kažką daryti. Eina natūralus impulsas – ne vien tik žodžiais. Pats didžiausias kontaktas būna tada, kai sakai šitai ne vien žodžiu, bet ir savo esme, savo kažkokiais šešiais gyvenimais prieš tai ir dešimčia priekyje... Ir tu sakai TAI šiuo metu, ir atsitinka taip, kad visi dievai trimituoja kartu su tavimi, suskamba visi himnai, nes tu sutampi su kažkuo TUO, prisilieti prie to TAI, kuris neturi nei gimimo, nei mirimo. Tai yra nei pradžioje, nei gale, nei šioje žemėje, nei už jos ribų. Ir tada, kada vyksta tokio lygio vaidyba, žmonės pajunta tikėjimą gyvenimu. Tada atsiranda kažkas tokio...

B: Ir žiūrovui, ir jam pačiam?

K: Jam pačiam jau yra. Kalbu apie tai, kad aktorius suvokia – ne atskirais momentais, o jis jau yra toks. No teatrą kūrė zen vienuoliai, kurie dar nebuvo pasiekę tobulybės zen meditacijoje. Kai praktikuoji zen, tu labai nori kažką kurti, atsiranda didžiulė energija ką nors daryti. Tu sėdi sėdi sėdi, ir čia viskas susikaupia (rodo į pilvo apačią). Ir taip norisi kažką daryti – o meistrai sako: išlauk, nieko nereikia daryti. Ir man nereikėtų čia kalbėti... :) Nieko nedaryti, išlaukti išlaukti išlaukti... Jeigu tu pasieki realizaciją, tą vadinamąjį prašviesėjimą – kuris yra šūdų malimas, bet jis kažkoks ten, kažkur... sunku apibūdinti, nes mūsų gyvenimas kaip žaidimas, nes nei tu, nei aš neegzistuojame kaip tokie gabaliukai – egzistuoja tai, kas mumyse yra bendra šiuo metu, kaip ir visoje žmonijoje, kaip ir visi lapeliai, dangus, viskas... – suvokimas to bendro ir yra ta realizacija, vadinkime tai prašviesėjimu. Tik tai tuomet tu gali ką nors sakyti žiūrovui. Aš jau nekalbu apie režisierių, kuris turi įvesti aktorių į šitokį lygmenį – aišku, pats turi būti tai pasiekęs. Jeigu mes to neturime, turime tai, ką dabar turime – bet reikia visiškai suprasti, kad mes turime tik tai tokį teatrą.

No teatro savo pirminėje studijoje turėjo būti štai toksai, nes tie zen vienuoliai jau turėjo tam tikrą dvasinį lygį. Toliau šeimose viską perduodavo iš kartos į kartą. Labai sunku įgauti tą transmisiją, tą paveldėjimą. Galbūt mes dabar turime tam tikrą nelabai didelį tradicijos lygį – nes nėra žmonių, kurie jį galėtų patikrinti, kurie galėtų ką nors pasakyti. Aišku, jis atitrūkęs nuo gyvenimo, jis atitrūkęs nuo dabarties – tas teatras. Kaip sakoma, dulkes nuvalai nuo tos auksinės vazos ir žiūri į ją vėl, o gėlių pamerkti negali, nes ji stovi po penkiomis šešiomis signalizacijomis. Bet yra aktorių, kurie patys atranda, kaip prašviesėti, ir suvokia tai. Nors žmogui, kuris vaidina, visai nereikia mano kalbų, ir jis nesuvokia, ką aš kalbu, o jeigu ir suvokia kas nors, tai tik klausia: kodėl pats to ne-

padarai? Visa tai yra šimtaprocentinis nusišnekėjimas, ką aš čia kalbėjau.

Vienas žymus režisierius klausė, kodėl dabar jaunimas nenusiima kepurės įeidamas į teatrą. Teatras prasideda nuo žmogaus dvasios. Mes jos neturime, nes dabar teatre atsirado toks popsas. Tu už teatro ribų irgi darai popsą. Mūsų aktoriai, kirsdami sienas, irgi daro popsą – kai jie net negali ištraukti savo paso, nes neprisimena, kur jį padėjo, ir juos išneša iš vienos šalies į kitą, nes jie nebevaldo savęs dėl tam tikrų priežasčių... Popsas tapo gyvenimo būdu – tiek scenoje, tiek už scenos ribų. Net už scenos bufete įdomesnis spektaklis būna jau pasibaigus spektakliui scenoje. Išsidarkymas, dvasinės savasties neturėjimas... Tada atsiranda tokios įdomios detalės, kai būna smalsu, kaip tai padaryta, – kokios nors įdomios dekoracijos, dar kas nors; ir įmetamas tas aktoriukas, kuris atlieka tam tikras funkcijas ir gali prabėgti nuogas, gali kažką labai drastiškai suvaidinti.

Yra žmonių, kurie savaime truputį dvasingesni, kurie nesėdi bufete, po spektaklio eina namo – tada jie gauna kažkokių vaidmenis, tada režisierius gal kažką rimčiau daro su jais, – bet tai vis vien yra savotiška degradacija. Kaip dabar tu gali ką įdomaus pasakyti, kad būtų įdomu žiūrovui, kai viskas priklauso nuo režisieriaus, kaip jis sugalvoja? Jeigu aktorius bando režisuoti – pirmiausia jam sunku tai padaryti, nes jis atsispiria nuo to, ko jis neturi. Jeigu aktorius nesuvaidina vaidmens, tai jis mano, kad režisuodamas atgamins tai ir šitaip taps aktoriumi. Tada jis eina į sceną, bet tu matai, kad visai ne iš tos pusės. Jeigu tu nori gerti, tai tas rašalas tikrai nėra tau pats geriausias gėrimas. Geriau dar atsisiekti paties vandens – bet gal kitame šaltinyje... Bet jeigu geri ne savo vandenį – tikrai nebūsi nuo to atsigėręs.

Žmonės, dirbantys teatre, labai prisiriša prie jo. Labiau siai prisirišę prie teatro yra scenos darbuotojai. Jiems ir moka mažiausiai, bet jie negali išeiti – jie myli teatrą. Tačiau jeigu aktorius, vaidindamas vieną kitą vaidmenį, taip myli teatrą, ir scenos darbininkas, laikantis žvakes, lygiai taip myli teatrą – tai apie kokį tobulėjimą ir iš kokios pusės galima kalbėti? Pirmiausia turi kažkas pasakyti, kad visa tai yra blogai. Teatras yra liga. Atsiverianti uždanga, scenos kvapas, žiūrovų šurmulyks ir visa kita... tai yra dėl ko mes turėtume būti daug rimtesni. Kad nebūtų einama į sceną su batais, su gatvės drabužiais... Ta pagarba – iš kur ji turi būti? Ji turi būti iš vidaus. Bet tada tu būsi neįdomus jaunimui, neįdomus tam laikotarpiui. Kaip visa tai sudėti į viena? Turi būti asmenybė, turi suprasti, kad reikia tobulėti pačiam.

Rašydama darbą, eik į TAI. Niekas bilietai į tavo darbą nepirks, ir niekas to darbo iš viso neskaitys. Tik tai pati sau gali pakelti kartelę, kad pati sau būtum sąžininga.

Brigita BUBLYTĖ



REMIA PROJEKTĄ
KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI
(RĖMIMO SUMA – 33 000 EUR)



REMIA PROJEKTUS

KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI. STRAIPSNIŲ APIE DAILĘ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 10 000 EUR)

KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI. STRAIPSNIŲ APIE ŠOKĮ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 7 000 EUR)

KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI. STRAIPSNIŲ APIE TEATRĄ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 8 000 EUR)

KULTŪRŲ IR KARTŲ DIALOGAI. STRAIPSNIŲ APIE LITERATŪRĄ CIKLAS
MENO KULTŪROS ŽURNALUOSE *KRANTAI*
(RĖMIMO SUMA – 5 000 EUR)

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

„KRANTŲ“ ŽURNALŲ GALIMA ĮSIGYTI

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

KNYGYNE „AKADEMINĖ KNYGA“
Universiteto g. 4, Vilnius

„KATALIKŲ PASAULIO“ LEIDYKLOS KNYGYNE
Šventaragio g. 4, Vilnius

KNYGYNE „NATOS“
Totorių g. 20, Vilnius

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

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

Krantai

Meno kultūros žurnalas

REDAGUOJA

Helmugas 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, J. Basanavičiaus g. 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 Helmugas ŠABASEVIČIUS

Address: Verslo centras B7, J. Basanavičiaus g. 7, LT-01118

Vilnius, Lithuania

Tel. (370) 682 35546

krantu.redakcija@gmail.com

www.kranturedakcija.lt

Spausdino

Standart Impresa

Dariaus ir Girėno g. 39

LT-02189 Vilnius

www.standart.lt

Pirmajame viršelio puslapyje –

Kęstutis GVALDA. Plakatas „Mūsų šviestuvai“. 1969. Ofsetinė spauda. 90 × 60 cm. Fragmentas. Karolinos Jakaitės nuosavybė

Ketvirtajame viršelio puslapyje –

Alfonsas ČEPAUSKAS. Žurnalo „Mokslas ir technika“ (1966, Nr. 8) viršelio fragmentas

Tiražas – 500 egz.

© „Krantai“, 2022