

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Baletas Lietuvoje - tarp žemės ir dangaus

2013-12-02

ŽURNALAS: KULTŪROS BARAI

TEMA: Baletas

AUTORIUS: Audronė Žiūraitytė

DATA: 2013-12

Jau kelerius metus Lietuvos baletui vadovauja lenkų choreografas Krzysztof Pastoras ir Rūta Butvilienė. Per trumpą laiką įvykę pokyčiai baletų repertuare ir apskritai trupės gyvenime atvėrė estetines prieštarnas, susijusias su šio žanro ypatybėmis. Baletas, nepaisant specifinio sąlygiškumo, gali būti realistinis, „žemiškas“ arba – tas jam gerokai natūraliau, – pakylėtas į aukštumas, o romantiniai baletai (pavyzdžiui, „Žizel“, „Bajaderė“) suderina ir viena, ir kita. Vienur vyrauja abstraktus šokis, choreografiniai sprendimai, kitur – pantomima, režisūrinės mizanscenos. Visa tai remiasi ne vien klasikinėmis ar neoklasikinėmis šokio formomis, bet ir šiuolaikine plastika, šokio teatru.

Dažnai pažintį su baletu pradėdame nuo libreto. Pastoro „Tristanas ir Izolda“ (vilniškė premjera – 2012 m. rugsėjo 19 d.) labiau įprasmina Tristano – liūdesio vaiko – įvaizdį. Pirmiausia į akis krito nepaprastas, baletui ne itin būdingas siužeto išplėtojimas, pralenkiantis net Richardo Wagnerio operos detalizuotą libretą. Kita vertus, Wagneris tobulai išreiškė kūniškos meilės geismą, o Pastoras tiek muziką, tiek mitą interpretuoja visiškai kitaip. Neatsitiktinai ankstesnes – švedišką ir varšuvietišką – baletų versijas choreografas pavadino tiesiog „Tristanu“. Daugiausia dėmesio skiriama būtent jam – neįveikiamam kariūnui, tapusiam politinių intrigu auka, o ne meilės jausmui, kuris netikėtai jį užklupo.

Veiksma, gana brandžiai įprasminamą Lietuvos baletų trupės, gaubia liūdesys, slogi atmosfera. Wagnerio muziką įtaigiai interpretavo teatre debiutuojujantis dirigentas Modestas Barkauskas, siekdamas skambesio gelmės, pristabdydamas išorinį garsų srautą. Tačiau, skambant kompozitoriaus įvardytiems meilės motyvams, pagal libretą „jaunuoliai mokomi karo meno“. Prarandami esminiai muzikos niuansai. Naujų prieštaruų prasmų esama ir daugiau, bet nenorėčiau pernelyg to akcentuoti. Kiekvienas choreografas, statydamas baletą, turi savus prioritetus, svarbu, kad kūrybinės intencijos rastų tinkamą išraišką. Šikart pirmenybė atiduodama ne jausmams, ne veikėjų būsenoms, o pasakojimui. Jis nulėmė muzikos dramaturgiją, grindžiamą ne vien Wagnerio operos partitūros fragmentais, aranžuotais Henko de Vliegerio, bet ir penkių dainų ciklu pagal Mathildos Wesendonck (su kompozitoriumi ją

siejo meilės ryšys) tekstus (orkestruotė Felixo Mottlio, dainavo Inesa Linaburgytė ir Sigutė Stonytė).

Įdomu atsekti prancūzų muzikinio teatro tradicijas. Pastoro ir Carelo Alphenaaro libretas sukurtas pagal Josepho Bédier „Romaną apie Tristaną ir Izoldą“ (1900), apimantį įvairias sakytines ir rašytines populiariosios sakmės detales nuo keltų legendos, poeto Thomaso iš Britanijos (1173) ir daugybės vėlesnių šios meilės istorijos interpretacijų. Būtent Thomaso versiją Bédier bandė rekonstruoti ir adaptuoti prancūzų kalba. Nors Lietuvoje legenda apie Tristaną ir Izoldą labiausiai žinoma iš genialios Wagnerio to paties pavadinimo operos, detalus baletu siužetas, tarsi liudijantis muzikinio teatro (šiuo atveju baletu) priklausomybę nuo dramos teatro, asocijuojasi su prancūzų „didžiosios operos“ situacijų dramaturgija, kuriai būdingos puikiai suregztos intrigos, paradoksalūs veiksmo posūkiai, ryškūs kontrastai, lyrinės ir istorinės (socialinės) siužeto linijų pynės, riteriškos meilės romantika.

Pastoro choreografinis stilius, net kai interpretuojamos itin jausmingos („Karmen“), drastiškos („Acid city“) temos, yra estetizuotas, neoklasikinis, paisantis meninio saiko, kitaip tariant, santūrus, netgi paprastas. Tai atitinka Bédier teksto ypatybes, kurias, pasak vertimo įžangos autoriaus Tadeuszo Boy-Želeńskio, *lėmė du veiksniai: „vienas – pirmapradis paprastumas, su kuriuo senovės bardai, dar nepaveikti „literatūros“, naiviai ir dalykiškai dėstė įvykių seką; kitas – diametraliai priešingos prigimties – tobulas meninis išmanymas, kuriuo pasižymėjo atkurtosios poemos autorius“* (Bravissimo, 2012, nr. 5–6, p. 9).

Atšiauroka, neegzaltuota, nepsichologizuota, sakytume, viduramžių dvasia dvelkia iš Vilniaus scenoje pastatyto spektaklio, visi jo sandai (ir Adomo Jacovskio scenografija, ir Aleksandros Jacovskytės kostiumai) vientisi, stilingi. Tai neabejotinas baletu privalumas, vis dėlto legenda čia netampa „pačia nuostabiausia, didžiai jaudinančia meilės poema, kokią žmonija kada nors yra sukūrusi“ (Boy-Želeński). Baletu vyrauja liūdesys, meilės kančia, sielvartas. Ar baletu kūrėjai to ir siekė? Tada tai iš tikrųjų visai kita istorija. Šios legendos pagrindu pagal Wagnerio ir kitų kompozitorių muziką sukurta daugiau kaip dvidešimt baletų, to ėmėsi žymiausi pasaulio choreografai – Leonidas Miasinas, Frederickas Ashtonas, Maurice’as Bejart’as, Johnas Cranko, Johnas Neumeieris. Vis dėlto atsiplėšti nuo pirmapradžio amžinojo mito prasmų sunku. Pasak Wagnerio, „Tristanas ir Izolda“ atveria daugybę aistringos meilės atspalvių: ne tik laukimą, liūdesį, skausmą, mirties troškimą, bet ir džiūgavimą... Vilniaus scenoje džiaugsmo buvo mažiausiai, o be jo ir meilės pojūtis atrodo nevisavertis.

Baletu „Čiurlionis“ (premjera įvyko 2013 m. gegužės 24 d.) autorių rimtas, atsakingas kūrybinis požiūris nekelia abejonių. Čia tarsi atgimė jau beveik išnykusi bendradarbiavimo tarp kompozitoriaus (Giedrius Kuprevičius), baletmeisterio (Robertas Bondara) ir dirigento (Robertas Šervenikas) tradicija.

Bondaros nuomone, šokiui tinka visokia muzika, net ir tylą. Iki šiol jis kūrė autorinius baletus, t. y. muziką jiems rinkdavosi pats. Vilniuje choreografas susidūrė su kita situacija – Kuprevičiaus muziką sakė vertinęs techniniu požiūriu, pagal realizavimo galimybes, nes baletu idėja priklauso ne jam. Kitaip tariant, jis nesijautė visiškai laisvas ir ieškojo muziką atitinkančios dvasios. Vis dėlto kompozitoriaus sumanymą choreografas šiek tiek modifikavo, į libretą įtraukė naują personažą – Eugenijų

Moravskį, kuris padėtų sujungti scenas. Kompozitorius savo libretą grindžia trim Čiurlionio gyvenimo aspektais, – tai nepasiekta šlovė, vienatvė, šeimos drama. Neturėdamas galimybės laisvai rinktis muzikos, choreografas buvo priverstas interpretuoti interpretaciją... Ar tai įmanoma? Sunku pasakyti, ar būtinybė prisitaikyti, ar biografinio žanro sudėtingumas, ar „tamsumos, susitelkusios Čiurlionio galvoje“, ar kitos priežastys sutrukdė ryškiau, nuosekliau atsiskleisti Bondaros vaizduotei, juk ankstesnius choreografo darbus kritikai vertino itin palankiai. Beje, libretas „baletiškas“, be komplikuočių išvedžiojimų, lengvai suprantamas, – atrodytų, tai suteikia erdvės abstraktesnei raiškai. Tačiau ją „įžemina“ draminiai sprendimai (programėlėje Bondara pristatytas ne tik kaip choreografas, bet ir kaip režisierius).

„Čiurlioni“, turėdami omenyje baleto žanro sąlygiškumą, turėtume vadinti draminiu baleto spektakliu, kuriame realistinis ir abstraktusis raiškos stiliai ne visada pakankamai įtaigiai sąveikauja. Balete ne vien šokama, šokio čia gal net per mažai. Režisūrinį Bondaros kūrybos aspektą, kuriam jis labai dėmesingas, sustiprina pasirinktų dailininkų komanda: Diana Marszałek ir Julia Skrzynecka (scenografija ir kostiumai), Maciejus Igielskis (šviesos), Ewa Krasucka (vaizdo projekcijos). Scenovaizdžio pagrindas – šviečiančios vertikalės, primenančios stygas, Čiurlionio mėgtus muzikos instrumentus. Jos tirštėja, kryžiuojasi, atspindėdamos psichologinės būklės kitimą, ligos progresavimą. Čiurlionio kūrybos temomis improvizuojama labai subtiliai. Kostiumų, scenos gilumoje liejamų paveikslų spalvos primena Čiurlionio kūrybos koloritą, jo epochą, o veidrodinės grindys tampa nuoroda į menininko tapyboje dažną atspindžio motyvą. Šias skoningas abstrakcijas sujaukia į sceną nuolatos „įvažiuojanti“ ligonio lova – nors tai vienintelis realus scenovaizdžio akcentas, bet įkyriai primena psichiatrijos ligoninės Pustelnike atmosferą, kuri ilgainiui darosi vis slogesnė. Antrame veiksme sceną užtvindo demonai, chimeros su tamsiais budelių apsiaustais. Čiurlionišku kontekstu scenovaizdį praturtino rodomi vaizdo įrašai iš Varšuvos, Sankt Peterburgo archyvų, tragizmą kaitino „liguisti“ paskutiniai dailininko piešiniai. Prieš akis ryškiau iškyla kenčiantis ligonis, o ne didis menininkas. Ar tokį Čiurlionį norime matyti?

Nepalyginamai žemiškesnis, į nūdienos realijas pretenduojantis baletas „Karmen“ (premjera – 2013 m. lapkričio 29 d.). Jį sukūrė olandų choreografė Didy Veldman, dirbanti su šiuolaikinio šokio trupėmis, Vilniuje pirmąkart stačiusi „Karmen“ su „akademiniu“ baleto kolektyvu (kitos versijos rodytos Lydse, Anglijoje, Kanadoje, Naujojoje Zelandijoje). „Neklasikinis“ basų kojų šokis atrodė neįprastas mūsų baleto artistams. Pasak Rūtos Butvilienės, tai visiškai nauja kūno kalba, kupina smulkmenų, niuansų. Choreografė pasidžiaugė, kad trupė atvira naujovėms, todėl malonu su ja dirbti. Baleto artistai, įveikdami treniruoto kūno pasipriešinimą, pasiekė gerų rezultatų. Pagrindinius vaidmenis atlikę Anastasija Čumakova, Andrius Žužžalkinas, Rūta Juodzevičiūtė ir Eligijus Butkus įrodė, kad yra universalūs šokėjai. Šiuolaikinio šokio naujovės menkliau perprato kordebaletas, jo scenos atrodė chaotiškos, nes vienodi judesiai buvo skirtingai įprasminami (pavyzdžiui, epizodo bare pradžia).

Baleto autoriai – ne tik choreografė, bet ir scenovaizdžio, kostiumų autorė Kimie Nakano (Didžioji Britanija), šviesų dailininkas Benas Ormerodas pabrėžė siekę naujoviškai traktuoti temą. Balete skambėjo ne originali Georges'o Bizet partitūra, bet Johno Longstaffo aranžuotė be vokalinių partijų. Soliniai orkestro instrumentai – saksofonas, trimitas, trombonas, violončelė – suteikė naujų spalvų personažams, kurių

šiuolaikiškumo kulminacija laikytinas Eskamiljo tapsmas roko „žvaigžde“. Scenoje ir ekrane jis pasirodo su elektrine gitara rankose ir atlieka toreadorą charakterizuojančią Bizet muziką. Dirigentas Modestas Barkauskas su muzikantais gerai suvaldė tokias transformacijas.

Karmen istoriją (libreto autorius Christopheris Gable'as) į šių dienų miestą perkelia filmuoti vaizdai, šiuolaikinė baro aplinka. Televizijos ekrane matome futbolo rungtynes (gal ir banalus, bet lietuviškesnis akcentas būtų krepšinis), klausomės roko „žvaigždės“ koncerto. Eskamiljo pasirodymus scenoje lydi isteriški panelių klyksmai, o kadaise toreadoras sukeldavo ilgesingus atodūsius ir visuotinio susižavėjimo šurmulį. Gana efektingas Karmen pabėgimas iš kalėjimo siaurais koridoriais – suspaustas vaizdas, rodomas ekrane, pabrėžia laisvės troškimą, išsipildantį, kai šokėja išbėga į erdvią sceną.

Rūdžių, žemės atspalvių scenovaizdis primena gamtiškąją, kūniškąją Karmen prigimtį. Kalėjimo grotų, virbų motyvai pranašauja fatališką lemtį. Drauge sprendimas abstraktus, konstruktyvistinis, išlaisvinantis scenos erdvę šokiui. Klasikinių kanonų nevaržomas judesys piešė aistringos laisvamanės portretą. Spektaklyje gana nuosekliai plėtojamas modernizuotas šokis (ar jis originalus – kitas klausimas) lygia greta su realistinėmis, lengvai suvokiamomis pantomimos mizanscenomis, lyg su „kalbamaisiais dialogais“ iš Bizet operos pirminio varianto (viena iš tokių – scena bare, kai draugai įtikinėja Karmen rinktis ne šeimyninę laimę, o tapti roko „žvaigždės“ palydove). Šokiu įtaigiai atskleistas trapus Mikaelos (Rūta Juodzevičiūtė) paveikslas, gražus jos duetas su Chosé. Deja, jo aistros Karmen choreografinė plastinė melodija apsiribojo žaidybiniais judesiais aplink centre pastatytą lovą ir nutrūko vos užsimezgusi.

Spektaklio sandų dermė organiška, tačiau ar galima būtų sakyti, kad rezultatas tikrai naujoviškas, nepaisant deklaracijų ir didelių trupės atsinaujinimo pastangų? Bandymai chrestomatinius veikalus apvilkti dabarties drabužiais vis dažniau suvokiami kaip pabodę, trivialūs. Tai, ką autoriai pateikia kaip naujovę, atsisuka prieš juos – atrodo senamadiška atgyvena. Neuždrausime be paliovos eksploatuoti Bizet „Karmen“, tačiau abejoju, ar verta tą daryti būtent tokiu būdu. Pasaulyje sukurta gausybė pastatymų šia tema, vien Lietuvoje – Jurijaus Smorigino, Anželikos Cholinis, Krzysztofo Pastoro, kurio interpretacija, beje, kardinaliai skiriasi nuo aptariamų „naujosios“. Jo „Karmen“ su neužmirštamąja Egle Špokaitė yra elegantiška, pakylėta.

Pasibaigus Veldman „Karmen“, inteligentiška garbaus amžiaus žiūrovė pasakė: „Nežinau, kaip vertinate jūs, bet man patiko, nes maniau, kad bus blogiau.“ Jos žodžiai iš dalies atspindi mūsų publiką ir trupę, lyg atsidūrusias „pereinamajame“ etape, bandančias suvokti ir įprasminti neįprastą baleto leksiką. Turėti repertuare kelias skirtingas „Karmen“ gal ir gerai, bet labai svarbus tolesnis baleto trupės modernėjimo kelias kokybės link, jos prioritetai, pasirinkimai.

Modernesne stilistika padvelkė per Lenkijos nacionalinio baleto gastroles (2013 m. gruodžio 4 d.). Baleto vakaras „Laiko aidai“ – tai trys amžių sandūros kompozicijos, sukurtos Asclej'o Page'o, Krzysztofo Pastoro ir Williama Forsythe'o. Savotiška preambule tapo jaunimo orkestro *I, Culture*, įkurto Lenkijoje 2011 m., kai šalis pirmininkavo Europos Sąjungos Tarybai, koncertas LNOBT 2013 m. lapkričio 28 d.,

dirigentas Łukaszas Borowiczus. Buvo atlikta M. K. Čiurlionio simfoninė poema „Miške“ ir avangardiškas aleatorinis Witoldo *Lutosławskio* koncertas violončelei su orkestru, dedikuotas Mstislavui Rostropovičiui ir atspindintis jo konfliktą su valdžia. Solo partiją meistriškai atliko Johannesas Moseris. Antroje dalyje skambėjo *Bélos Bartóko* koncertas orkestrui. Lenkijos ir Rytų partnerystės šalių jauni muzikantai, pasirinkę solidžią programą, grojo talentingai, įkvėptai.

Grižkime prie modernaus baletu. Lenkijos artistai Vilniuje parodė naujausią savo kūrinį, kurio premjera Varšuvoje įvyko 2012 m. lapkričio 17 d. Specialiai jai buvo sukurta pirmoji vakaro dalis – Page'o kompozicija, kitos dvi pastatytos anksčiau. Žymus amerikiečių choreografas Williamas Forsythe'as „Artefaktų siuitą“ (2004) sukūrė pagal to paties pavadinimo 1984 m. spektaklį, padariusį didžiulę įtaką amžių sandūros baletui. „Laiko aidai“ atspindi ir savaip apibendrina XX–XXI a. sandūros modernaus šokio tendencijas. Pastoro manymu, viena ryškiausių iš jų – tai šiuolaikinio šokio atlikėjų energija, gaivališkas fiziškumas, tiesiog neįtikėtinais tobuli judesiai (norintiems atlikti Forsythe'o choreografiją reikia gauti specialų leidimą). Tam būtinos didelės pajėgos, kurių profesinis meistriškumas nekeltų jokių abejonių. Lenkijos nacionalinio baletu trupė visa tai turi. Ypač išpūdingas, atletiškas vyrų šokis (gal ir todėl, kad jį apskritai rečiau matome). Visus tris vienaveiksmius baletus vienijo ryšys su gera „klasikine“, daugiausia šiuolaikine, muzika, vaizduojamaisiais menais. Verbaliniam naratyvui čia vietos nėra. Viskas perkeliama į abstrakčią plastinių, greitai judančių struktūrų seką, kartais sinchronišką, neretai polifonišką, visada daugiareikšmę. Tai iššūkis ir nepatyrusiems žiūrovams, nes reikia remtis dvasine, emocine, intelektualine savo patirtimi, ją sužadinti, nes konkrečių nuorodų, kaip suvokti kūrinį, nepateikiama arba jos labai miglotos. Tokio stiliaus veikalų mūsų teatre pasitaiko labai retai, todėl šis vakaras ypač įsimintinas.

Anglų choreografo Page'o „Amžių virsmas“ (*Century Rolls*) pagal amerikiečių minimalisto Johno Adamso to paties pavadinimo koncertą fortepijonui (beje, prieš keletą metų jį atliko Petras Geniušas) – labai muzikalus spektaklis, veržliai žaismingas ir lyriškas, vizualizuojantis skambančią muziką. Čia svarbūs visi sinestetinės visumos sandai. Dailininkė Tatyana van Walsum scenografiją ir kostiumus sukūrė pagal italų dailininko futuristo Giacomo Ballo (beje, studijavusio ir kūręsio muziką) puantilistinės kūrybos motyvus. Tarp jų vyrauja aliuzijos į fortepijono klavišus ir kitos muzikinės notacijos (pavyzdžiui, diežų). Juodais klavišais „grojo“ besiplaikstantys margaspalviai trumpi balerinų sijonėliai su juodais lopiniais. Ištįsusių klavišų, kitų muzikinių ženklų grafines linijas galima išvelgti galinėje scenos uždangoje, kuri, skirtingai apšviesta (dailininkas Bertas Dalhuysenas), bylodavo ypač išraiškingai (išskirčiau lyrinę koncerto dalį mėlynos ir juodos spalvų fone). Finale gyvas grupinio šokio asinchroniškumas savaip atkūrė minimalistinės muzikos fazių pasislinkimo techniką, buvo apibendrinamai „optimistiškas“, šventiškas. Choreografija pakerejo elegantišku (neoklasikiniu) nuosaikumu, suponuojančiu harmoningą visų spektaklio sandų sintezę.

Antroji vakaro dalis – Pastoro prieš ketverius metus Olandijoje pastatytas vienaveiksmis baletas „Judantys kambariai“, savaip pratęsęs archajines pirmosios „Laiko aidų“ dalies užuominas. Adamso koncertą įkvėpė pianolos (fonografo pirmtakės) mechanizmas, o dabar vyravo „mechaninė“ klavesino muzika – Alfredo Schnittke's „Concerto grosso I“ ir Henryko Mikołajaus Góreckio koncertas klavesinui. Tačiau „Judančių kambarių“ turinys kitoks – emocionalesnis, ekspresyvesnis,

dramatiškesnis, keliantis konkretesnes asociacijas, pavyzdžiui, su skulptūrinės „Pietos“ plastika ir net spalvomis. Kostiumų dailininkas Oliveris Halleris pasirinko vos kelių – juodos ir kreminės – spalvų amplitudę, triko stiliaus kostiumus, pasitikėdamas apšvietimu, kuris išryškina judesius, kūno formas, faktūras, proporcijas (šviesų dailininkas čia irgi Dalhuysenas). Choreografiniai vaizdiniai skulptūriškai išnirdavo iš tamsos, kai įvairiomis formomis (trikampiais, kvadratais) scena būdavo apšviečiama iš viršaus, grindis ir visą erdvę suskaidant į „kambarius“. Pastoro teigimu, šviesų ir judesių žaismas kintančioje erdvėje yra jo baleto esmė. Kartais beveik agresyviu sinchronišką grupinį šokį keitė intymūs duetai, solo numeriai. Skirtingų, bet stiprių jausmų srautas liejosi nenutrūkstamai, nesuteikdamas nė akimirkos abejingam atokvėpiui.

Anksčiau nei kiti du vienaveiksmiai baletai sukurta Forsythe'o „Artefaktų siuita“ (statytoja Katryn Bennetts) LNOBT scenoje atrodė labiau avangardinė, oponuojanti daugiausia klasikiniam baletui. Apnuogintos scenos gilumoje gulintys artistai rankomis sinchroniškai ir nesinchroniškai dėlioja „ornamentus“, šokis čia be saugios pusiausvyros, rizikingas, aišku, energingas ir greitas, drąsus ir užtikrintas – visa tai įtaigiai perteikė Lenkijos nacionalinio baleto šokėjai, įrodę, kad ne veltui jiems duotas leidimas atlikti šią kompoziciją. Šokio epizodus drastiškai atskirdavo su trenksmu nusileidžianti ir vėl pakylanti „geležinė“ uždanga. Skambėjo Johanno Sebastiano Bacho Čakonos iš Partitos Nr. 2 *d-moll* smuikui solo ir pianistės, kompozitorės Evos Crossman-Hecht muzika.

Per Lietuvos baleto gastroles Lenkijoje parodyta „Barbora Radvilaitė“ ir „Čiurlionis“ buvo sutikti gana santūriai, net kritiškai. Lenkų baleto gastrolės Vilniuje tarsi ragino lietuvių baletą, kad jis ir toliau žengtų profesionalaus šiuolaikiško atsinaujinimo keliu. Tikėkimės, kad viena pirmųjų naujojo LNOBT baleto meno vadovo Krzysztofo Pastoro iniciatyvų – kasmet žiūrovams pristatyti įsteigtų choreografinių dirbtuvių eksperimentus, programą „Kūrybinis impulsas“, – irgi duos apčiuopiamų rezultatų. Gal Lietuvos padangėje net pasirodys jaunas talentingas choreografas?..