

Giedriaus Kuprevičiaus baletas „Čiurlionis“. Vaizduotės vaidmuo formuojant kultūrinę atmintį

Rūta Gaidamavičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius

El. paštas ruta.gaidamaviciute@lmta.lt

„Pasaulyje kūrybos mažta
ir mažta“ (S. Geda)

Straipsnio tikslas – pristatyti Giedriaus Kuprevičiaus baletą „Čiurlionis“ kaip memorialistinį kūrinį, kuriame intertekstualumo būdu gausiai naudojami paties M. K. Čiurlionio kūrybos motyvai. Stengiamasi išryškinti kryptingas kompozitoriaus pastangas atskleisti vidinę menininko dramą. Tiriant pasirinktą komponavimo būdą kreipiamas dėmesys į istoriškumą, vaizduotės aspektus. Darbe taikytas analitinis metodas, papildytas fenomenologiniu aspektu.

RAKTAŽODŽIAI: G. Kuprevičius, baletas, istoriškumas, vaizduotė, kultūrinė atmintis, M. K. Čiurlionis, intertekstualumas, citavimas

Šiandien, kai paties individo gyvenimo trajektorija darosi vis įvairesnė, natūralu, kad kūryboje tos įvairovės ribos taip pat yra gerokai pasislinkusios. Teisingiau būtų akcentuoti beribiškumo postulavimą, kai aktualiau ne išdrįsti peržengti nusistatytas ribas, o rasti kryptį, kur dar nebuvo žengta, nes informacijos gausa aliarmuoja, kad viskas jau buvo išbandyta, sukurta. Daug kas vyksta tarsi pastumiant būto ribas, o kūrybinė praktika paliudija ir radikalių sprendimų gyvybingumą. Kartais tas radikalumas remiasi apsisprendimu žengti žingsnį atgal ir bandyti rekonstruoti buvusias idėjas. Vienu tokių galime laikyti Giedriaus Kuprevičiaus baletą „Čiurlionis“ (2013 m. pastatymas LNOBT).

Tyrinėjant cituojamų ir perkuriamų muzikos autorių ratą Lietuvoje, M. K. Čiurlionio figūra aptinkama bene dažniausiai. Po žymiųjų Broniaus Kutavičiaus „Dzūkiškųjų variacijų“, Jurgio Juozapaičio simfonijos „Rex“, galima sakyti, nuolat atsiranda jam skirtų kūrinių – pradedant nedidelėmis fortepijoninėmis miniatiūromis ir baigiant stambiais opusais. Ir ne tik dėl jo kūrybos pripažinimo tautos savastimi, bet būtent dėl tų pirminių savybių, kurios buvo palankios tokiam pripažinimui pelnyti, t. y. Čiurlionio „unikalų gebėjimą byloti ir teigti postulatus, kuriais remiasi universalioji žmonijos kūrybinė patirtis“¹. Dailėtyrininkė Laima Marija Petrusevičiūtė pabrėžia,

1 Petrusevičiūtė 2013: 507.

kad Čiurlionis „niekada nesirūpino formaliu savo paveikslų novatoriškumu, priešingai, jam visada buvo svarbu meno prasmės, idėjinio turinio kloduose išsiskverbti į esmę, neakcentuojant atlikimo technikos, formaliosios pusės. Pagrindinis metodologinis principas – žvelgimas į reiškinius iš sielos transcendencijos perspektyvos.“² Tą patį randame ir muzikos kūryboje. Būtent iš to kyla jo universalumas, būtent todėl jis teikia peno tokiam įvairiam suvokėjų, atlikėjų ir kūrėjų būriui.

Deheroizavimas, kaip šių laikų bruožas, nors ir pavėluotai įsitvirtina ir mūsų erdvėje. Ne veltui sakoma, kad po Pirmojo pasaulinio karo literatūra nebetiki herojais. Mūsų muzikos istorijoje dėl visiems žinomų priežasčių to heroizmo buvo pageidaujama dar gerokai vėliau ir po Antrojo pasaulinio karo. Visgi tokia prievartinė ideologinė nuostata suformavo ir priešingą reiškinį – netikėjimą, priešiškus jam. Gal tai buvo vienas iš vidinių motyvų, kodėl kurdamas baletą kompozitorius Kuprevičius neheroizavo Čiurlionio, priešingai, išryškino ligos, kančios motyvus, apie kuriuos ilgą laiką viešojoje erdvėje buvo nutylima. Kaip rašo Jūratė Trilupaitienė, Čiurlionis „išgyveno nelengvą ir savo, ir savo tautos dalią, žengė ryžtingą žingsnį tautinio tapatumo link. Jis niekada nebuvo laisvas nuo tos aplinkos, kurioje gimė ir kurioje gyveno“³. Matyt, ir dėl to taip dažnai jo kūryboje ieškoma tapatybės ženklų.

Kuprevičius jaučia didesnę atsakomybę dėl Lietuvos istorijos. Savo sceniniams veikalams jis yra pasirinkęs ne vieną Lietuvos ir ne tik istorinę asmenybę. Prisiminkime jo operą „Karalienė Bona“, operetę „Kipras, Fiodoras ir kiti“, tad pats Čiurlionio asmenybės pasirinkimas neatrodė netikėtas, nes kompozitoriaus kūrinių sąrašė jau buvo keletas opusų, susietų su Čiurlioniu. Gali kilti klausimas, kodėl baletas, kodėl ne opera? Juk Kuprevičius išbandė ir tradicinę operą, ir mažiau tipiškas jos atmainas. Turbūt Čiurlionis mūsų sąmonėje per daug yra didinga ir mitais apipinta asmenybė, kad būtų galima įsivaizduoti jį scenoje traukiant arijas. Matyt, dar turi praėti laiko.

Lietuvių balet istorijoje panašaus kūrinio dar nėra buvę. Kurdamas Kuprevičius savęs klausė: „kokio Čiurlionio reikia Lietuvai?“ Jis atskleidė, kas jam buvo svarbu renkantis išeities tašką. „Čiurlionis mane sukrėtė trimis dalykais: neturėjimu Lietuvoje draugų, nesėkmingu pelnytos šlovės siekiu dar gyvam esant (tai aiškiai parodyta paveikslo „Žalčio sonata“ finale) ir šeimos baime. Ar to nepakanka, kad gimtų tokie meno kūriniai ir būtų tokia gyvenimo pabaiga?“⁴ Yra tam tikras paradoksas. Kuprevičius teigia, kad „Čiurlionio kūryba man niekada nebuvo tamsi ar beviltiška. Taip, joje daug tragizmo, perspėjimų, iš pirmo žvilgsnio niūrių prognozių, tačiau didžioji kūrybos dalis šaukte šaukia šviesos, gėrio ir meilės demonus.“⁵ Nepaisant šios charakteristikos, kompozitorius savo veikale labiau išryškina būtent niūriąją kūrėjo

2 Ten pat: 508.

3 Trilupaitienė 2013: 41.

4 Čiurlionis 2013: 10.

5 Kuprevičius 2013: 9.

gyvenimo pusę. Kaip esminė Čiurlionio kūrybai Jono Bruverio iškelta didingumo kategorija⁶ Kuprevičiaus baletui nėra labai svarbi. Čia daugiau akcentuojamos žmogiško trapumo, vienišumo, kančios temos. Čiurlionio laikas jau taip yra nutolęs nuo dabartinio, kad sunku suvokti jo tuometinę jauseną.

Baleto žanras yra abstraktesnis ir dėl to laisvesnis nei kiti scenai skirti kūriniai. Spektaklio baletmeisteris Robertas Bondara pabrėžia, kad „šokio kalba leidžia be žodžių išreikšti tai, kas atrodo neapčiuopiama. Ji padeda pasiekti šerđį, suvokti esmę, prisiliesti prie to, kas svarbiausia.“⁷ Kompozitorius suvokia, kad šiuo atveju baletmeisterio vizijos yra svarbesnės nei jo paties. „Kompozitoriaus įsivaizduoti šokiai realiai nepastatomi, nes jis šoka visai kitais raumenimis, kitu kūnu. Jo materija yra orkestras ir su juo atliekami ritminiai triukai tik jam žinomais būdais. Gi choreografas toje muzikoje sustato visai kitokius taškus.“⁸ Toks išankstinis pasitikėjimas ir pasidalijimas kompetencijomis leidžia išvengti nepagrįstų lūkesčių ir konfliktų. Šio baleto situacija palanki dar ir todėl, kad scenografijoje galėjo būti interpretuoti Čiurlionio dailės darbai (scenografės ir kostiumų dailininkės Diana Marszalek ir Julia Skrzynecka). Kai kurios jų idėjos netikėtai siejasi su Liudo Truikio scenografiniais darbais.

Šokiui dažnai galima taikyti alegorijos sąvoką, o kai tai dar susiję su meninės asmenybės visumos – tiek biografinės jos dalies, tiek įvairiašakės meninės veiklos – interpretavimu, juo labiau atrodo priimtinas būdas. Į tai galima pažvelgti ir hermeneutiniu aspektu, ir tai ypač paranku, kadangi Čiurlionio asmenybė siejama su simbolizmu.

Vaizduotė bet kokiam meniniam procesui yra labai svarbus, dažnai ir lemiamas dalykas. Nuo jos priklauso tiek idėjos originalumas, tiek jos išraiška. Šiek tiek kitokį aspektą vaizduotė įgauna darbuose, kurių sumanymas susijęs su kitų asmenybių kūrybinių aspiracijų perprasminimu. Ypač tokių asmenybių, kurių vaizdinys visuomenėje turi ne tik individualių, bet ir visuotinių, kolektyvinių bruožų. Susidurdami su tokiais kūriniais mes, be visų kitų suvokimo procesų, tarsi tikriname, ar autoriaus kuriamas vaizdinys atitinka tą, kurį buvome susidarę patys. Šiuo požiūriu Čiurlionis yra idealizuota, į tautos olimpą iškelta asmenybė, tačiau kartu mūsų dienomis žinomi faktai atskleidžia žmogiškąją jo pusę. Vaizduotė yra ta sritis, kuri nutiesia tiltą tarp kūrėjo ir suvokėjų.

Iš psichologijos tyrimų yra žinoma, kad kuo mažiau impulsų mus pasiekia, tuo aktyvesnė turi būti vaizduotė, kuri užpildo „tuštesnius“ intarpus. Kuprevičius, matyt, tai žinodamas iš patirties, partitūros neperkrauna. Kai kurie tyrėjai, pvz., Georgina Born, net išskiria muzikinės vaizduotės techniką, priskirdami jai muzikines parafrazes, skolinius, aliuzijas, pastišus, parodijas, priešpriešas ir montažą⁹. Norint adekvačiai suvokti šias technikas rūšis, visgi reikalingas profesinis pasirengimas.

6 Bruveris 2011: 8–18.

7 Kuprevičius 2013: 13.

8 Kuprevičius 2014: 3.

9 Goštautienė 2002: 13–17.

Vaizduotė buvo svarbi ir paties Čiurlionio gyvenime. Fizinis nepriteklus (ir dar Kuprevičiaus akcentuojamas bendravimo trūkumas), lydėjęs Čiurlionį visą gyvenimą, buvo kompensuojamas vaizduotės. „Tikrovės prigimtis visuomet yra deficitinė, todėl jos pratęsimo – arba kitaip tariant – įsivaizdavimo poreikis yra nenumaldomas ir begalinis <...>. Aistra, su kuria mes panyrame į išgalvotus pasaulius, mums teikia savaiminį malonumą.“¹⁰ Tai pamatinė bet kurios kūrybos savybė. Temos artimumą galima sieti ir su paties Kuprevičiaus patirtimi, kuriam neįvertinto menininko drama, kaip ir ne vienam, pasirinkusiam tokį kelią, asmeniškai nebuvo svetima. Toks spėjimas galėtų būti paremtas ne tik ilgalaikiu dėmesio skyrimu (buvo sukurtos net dvi baletų versijos), bet ir pagrindinės dominantės pasirinkimu, nes kitu atveju būtų labiau pabrėžiami susižavėjimo ar pagarbos aspektai. Tą patvirtina ir paties kompozitoriaus žodžiai: „retas mano darbas ar darbelis sulaukdavo palankių vertinimų, dažniau užgaulių, nepamatuotų žodžių be rimtesnio įsigilino“¹¹. Taigi į šį kūrinių galima žiūrėti ir kaip į „išviešintą identifikacijos priemonę“¹², kai paties Kuprevičiaus kaip menininko patirtis sustiprina tai, ką jis priskiria Čiurlionio tapatybei, taip vaizduotei suteikdamas ir realų patirties pagrindą.

Baletas „Čiurlionis“ yra ilgai kompozitoriaus brandintas sumanymas. Kūrinys patyrė svarbių transformacijų, buvo pastatyta tik antroji jo versija. Ši žinia gali ir klaidinti – atrodytų, kad kompozitorius šį bei tą pataisė ir vėl pasiūlė baletmeisteriams. Tačiau iš tiesų liko tik pavadinimas. Tai iš esmės naujas kūrinys. „Baletu muzika gimė sunkiai, nes nebegalėjau rasti tinkamo akustinio rakto: labai sunku rašyti muziką baletui apie kompozitorius.“¹³ Meno kalbų transformacija atveria galimybę neadekvatumui, bet kartu ir kūrybiškumui. Tai antrasis kompozitoriaus parašytas baletas, prieš tai buvo „Atviros jūros vaikas“ (1996).

Pasirinktas muzikos komponavimo būdas, tarsi pratęsiantis paties Čiurlionio mintį, iš vienos pusės, yra rizikingas, nes įsijausti į kito stilių taip, kad jo nesuprastintume, yra labai sudėtinga, puristiškai žvelgiant – net neįmanoma. Iš kitos pusės, jau prabėgęs kompozitoriaus gyventos epochos laikas leidžia geriau pažinti Čiurlionio muzikos stilių. Tą palengvina ir nuolat atsirandantys nauji autorių tyrimai (R. Janeliausko, A. Ambrazo, J. Bruverio, G. Daunoravičienės ir kt.), naujos kūrinių interpretacijos. Be to, palanki ir vyraujanti epochos postmodernistinė stilistika tarsi leidžia integruoti labai plataus spektro reiškinius ir pateikti savitą pažįstamą ir naują variantą.

Išsivijos poetė Eglė Juodvalkė viename savo interviu pabrėžė, kad „dalį eilėraščio pridėda ir skaitytojas“. Muzikos kūrinyje, ypač tokiaime, tie pridėjimai, vidinis perintonavimas neišvengiami. Jų prasmės persiklosto kiekvieną kartą naujai klausant kūrinio.

¹⁰ Sabolius 2012: 97.

¹¹ Pasidavęs scenos narkotikui 2013: 42–47.

¹² Goštautienė 2002: 14–15.

¹³ Kuprevičius 2014: 1.

Jei klausydami kūrinio atpažįstame ir ką nors iš anksčiau atminty įsitvirtinusių kitų autorių kūrinų, turime tam tikrą perprasminimo grandinę. „Be kultūrinės atminties neįmanoma jokia kūryba. Ir neįmanomas joks kontaktas su visuomene, kuri tą atmintį praranda,“¹⁴ – teigia kompozitorius.

Atrodo, kad G. Kuprevičius neturi konvencinių sprendimų baimės. Jis nebijo būti apkaltintas neoriginalumu. Citavimo metodas, kaip pagrindas kūrinų temoms, žinomas visoje muzikos istorijoje. Postmodernus jo išdidinimas, išryškinimas taip pat nėra jokia naujiena. Jeigu, tarkime, Balys Dvarionas ar Antanas Račiūnas po Antrojo pasaulinio karo savo stambiems kūriniais, pvz., simfonijoms, kaip teminę medžiagą pasirinkdavo dviejų ar trijų lietuvių liaudies dainų temas, tai Kuprevičius šiame balete naudoja motyvus net iš 29 autentiškų Čiurlionio kūrinų. Aišku, sceninis kūrinys užima didesnę erdvę.

Dailės kritikas Alfonsas Andriuškevičius vienoje savo esė žaismingai teigia, kad „Modernistai ėjo iš proto dėl originalų, kad tiktai būtų originalas, kad tiktai nebūtų falsifikatas ar kopija! Postmodernistai į šį reikalą žiūri kur kas šalčiau: „Mums vieni-dai rodo!“ Kai kurie net skelbia, esą egzistuoja kopijos, neturinčios, neturėjusios ir niekad neturėsiančios jokių originalų. Ir tai esą labai gerai. Ir tuo bylą reikia užbaigti. <...> Bet štai tokia (hipo)tezė: kiekvienas originalas geidžia kopijos, o kiekviena kopija – originalo. Kam? Ogi tam, kad kopijoje originalas pamato savo savybes, būdą, o kopija originale – savo esmę, prigimtį. Pažinimo geismas!“¹⁵ Iš šio daugiaprasmio pasažo galima daryti ir tokią paprastą išvadą: publikai dažniausiai ne tiek svarbu, kas, ką ir kiek cituoja bei seka, kiek – ar tai yra įtaigu, vientisa, teikia peno ir netgi ar jis ne per toli pažengia nuo įtvirtintų konvencijų.

Kompozitorius šioje partitūroje tikslus ir preciziškas. Jo naudoti originalų pirmųjų taktų motyvai lengvai randami pagal Dariaus Kučinsko sudarytą *Chronologinį M. K. Čiurlionio muzikos katalogą*¹⁶. Partitūra pradedama originalia Čiurlionio melodija, skamba vokalinis jos pavidalas. Išklausius visą baletą, kurio pabaigoje taip pat girdime vokalą, kyla tam tikros menininko apraudojimo asociacijos.

Visgi Kuprevičiui, kaip kompozitoriui melodistui tradicine prasme, stambios apimties kūrinyje be balso išsiversti sunku; jis net į baletą įtraukia ne tik chorą, bet ir išskiria iš jo tris moterų balsus, dainuojančius orkestro ložėje. Tai padeda personifikuoti veikėjas, suteikia muzikai šilumos, pabrėžia emocinį situacijų kontekstą, kartu autentiškiau skamba chorinės kūrybos reminiscencijos. Netiesiogiai tai galėtų būti siejama su trimis Čiurlioniui svarbiomis moterimis, joms personifikuoti kompozitorius pasirinko pučiamuosius instrumentus. Pasak autoriaus, pagal juos galima identifikuoti Mariją (fleita), Bronislavą (klarnetas) ir Sofiją (obojus), tačiau tai nėra geležinė taisyklė. „Tembrai man buvo labai svarbūs ir todėl daugelyje vietų partitūra

¹⁴ Pasidavęs scenos narkotikui 2013: 42–47.

¹⁵ Andriuškevičius 2004: 108, 112.

¹⁶ Kučinskas 2007.

yra kamerinė, išskyrus *tutti* vietas. Choras yra spalva ir minia iš MKČ paveikslų, emocinis fonas. Trys moterų balsai iš choro, dainuojantys gyvai iš orkestrinės, – tai vėl trys MKČ moterys. Per visą baletą jos išdėstytos pagal siužetą ir sueina į trio tik Raudoje, kurios tekstą gavau iš vieno druskininkiečio – tokia Rauda iš tikrųjų buvo (žinoma, tik tekstas, muzikos nebuvo arba jei buvo, kas ją prisimins...)“¹⁷

Čiurlionio muzikos kūryboje dažnai jaučiamas vientisumas, ir tiek mokslininkai stengiasi jį išryškinti, tiek ir jo muziką naudojantys kompozitoriai neretai remiasi šia savybe. Antai Rimantas Janeliauskas pasidavė minčiai sudėlioti klasiko kūrybą į neatpažintus ciklus, o Kuprevičius iš daugeliui žinomų Čiurlionio teminių branduolių pasiryžo suformuoti kitos struktūros muzikinį audinį. Originalo atpažįstamumą užtikrina pakankamai ryškios naudojamų pradinių teminių branduolių citatos (bent jau dauguma jų). O naujumo pojūtį sudaro jų tolesnė raida ir tai, kad net ir girdėdami, tarkime, fortepijoninių kūrinių nedideles citatas, jas girdime orkestro skambesį įvairuojančio tembro bei apsuptas originalios medžiagos. Toks kūrybos metodas gali būti įvardijamas ne tik kaip citavimas, bet ir kaip intertekstualiems opusams būdingesnis muzikos kalbos interpretavimas, siekiant išryškinti pasirinktą siužetą atitinkančius įvaizdžius ir nuotaikas. Be to, kai kurie jų tarsi įgauna leitmotyvų funkcijas. Jų daugkartinis kartojimas aptinkamas vos ne kiekviename partitūros puslapyje. Yra atpažįstamų muzikos reikšmių-ženklų, turinčių sąsajų su per ilgą muzikos istoriją susiklosčiusiomis prasmėmis, pvz., retorinėmis figūromis. Labai daug sunkaus kopimo, tarsi velkant sunkiai pakeliamą našta, arba nedarnaus pianino tembras kaip vienišumo, sudėtingo derėjimo su aplinka išraiška. Kompozitorius aiškina, kad jam buvo svarbus pianino, bet ne fortepijono tembras, „kuris turi provincialų ir keistą skambesį. Man jis labai tiko bendrai to meto atmosferai.“¹⁸ Panašiai kaip ir skaitant XIX–XX a. sandūros lietuvių literatūrą negali nekilti klausimas, kodėl ji tokia liūdna.

„Čiurlionis daugumai kutena fantaziją ir mes dažnai nebeapskaičiuojame savo galių, padėsiančių tas vizijas realizuoti. Čiurlionio menas yra paradoksaliai realus ir klaidinantis savo virtualiomis idėjomis. Atrodo, regi fantazijas, sapnus, o iš tikrųjų – realus pasaulis. Tiesa, jo dalys čia sudėtos ne taip drastiškai, kaip tai darė siurrealistai, tačiau sukelia panašų įspūdį, apgauna ir suvilioja dažniausiai pavojingiems žygiams. Esu tą klastą patyręs, todėl mintis sukurti baletą ir bauginu, ir viliojo“¹⁹, – prisipažino kompozitorius.

Sceniam veikalo pobūdžiui savaime reikalingas dramatinis konfliktas, kuris čia reiškiasi ne tik kaip veikėjų tikslų ir poelgių susikirtimas, bet ir kaip bendresnė šviesos ir tamsos, svajonių ir realybės sandūra. Iš dalies tai tam tikras nuleidimas ant žemės, kalbėjimas apie daugeliui suprantamus dalykus. Žingsnį panašia linkme

17 Iš G. Kuprevičiaus laiško straipsnio autorei 2014 birželio 12.

18 Iš kompozitoriaus laiško straipsnio autorei.

19 Kuprevičius 2014.

matome jau stambios apimties Vidmanto Bartulio „Kelyje“ (tekstas M. K. Čiurlionio, Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės, Liudviko Jakimavičiaus, 2005), kurį autorius rašė su švelnia ironija. Tai taip pat nebuvo įprasto pagarbumo duoklė.

Kaip teigia Kuprevičius, vartydamas Dariaus Kučinsko sudarytą Čiurlionio muzikos kūrinių katalogą²⁰, jis netikėtai atrado, kad „visa Čiurlionio muzikos galia sudėta būtent į pirmuosius taktus. Visa kita jau tik motyvo plėtotė, variacijos.“²¹ Tad, matyt, nenorėdamas tos galios silpninti, jis ir gausiai naudoja temas, ir jas kartoja. Ypač taiklus, mano manymu, pasirinktas kanoninio imitavimo būdas, kai melodinės sekos atkartojamos vėluojant aštuntine ar ketvirtine verte (pvz., Sofijos scenoje ir kitur; žr. 1 pav.).

1 pav. G. Kuprevičius baletas „Čiurlionis“. I veiksmo fragmentas (45–49 taktai)

Neretai viena šalia kitos atsiranda keliolika Čiurlionio temų: toks savotiškai sutankintas citavimas leidžia kompozitoriui lengviau pasiimti Čiurlionio muzikos kalbą artimesne kūrybos maniera, į jo kūrybą žiūrėti kaip į visumą, o klausytojui, nors ir ne visada ar visas temas identifikuojančiam, visgi patirti „dvigubos autentikos“ įspūdį. Kuprevičius taip pat plačiai naudoja paties Čiurlionio mėgtą imitavimą, net ostinatiškumą. Ar motyvų migraciją galima laikyti idėjų migracija? Tai labai sudėtingas klausimas, ypač muzikos kūrinėje. Juo labiau kad ir tarp naudojamų medžiagos plėtojimo būdų galima rasti bendrų dalykų.

Muzikos ir šokio pagrindas ritmas čia išreikštas keliais ryškiais įvaizdžiais: netikro, „kreivo“ valso, smulkiai beriamo, nenumaldomai varomo į priekį įtampos ir tolygaus judėjimo, kai labiausiai išryškėja intonacinis planas. Labai svarbus baletė 3/4 ritmas, kuris sudaro begalinio sukimosi ir kartu svaigimo įspūdį, o gal ir tam tikrą sąsają su lenkų muzika. Kaip romantinių jausmų ir vidinės dramos susidūrimo išraišką galima aiškinti epizodą, pavadintą „Sofija ir Čiurlionis“, kur sudedama kartu 3/4 metras ir 2/4 tema (2 pav.).

²⁰ Kučinskas. 2007.

²¹ Kuprevičius 2014.

2 pav. G. Kuprevičius baletas „Čiurlionis“. II veiksmas, Nr. 7, fragmentas (1–17 taktai)

Gana dažną baletė sinkopavimą čia vargiai galėtume sieti su sutartinėmis. Kompozitoriui sinkopės asocijuoja su „psichinės būsenos netikrumu ir nerimu“. Orkestruotė dažniausiai skaidri, kamerinė, nes atitinka asmeninės dramos intymumo pojūtį ir yra artimesnė cituojamų fortepijoninių paties Čiurlionio kūrybinių akustinei erdvei. Vienas intensyvesnių numerių – Fuga iš II veiksmo Nr. 3 pagal Čiurlionio temą (DK 300) (3 pav.).

3 pav. G. Kuprevičius baletas „Čiurlionis“. II veiksmas, Nr. 3 Fuga, fragmentas (98–102 taktai)

Šiam kūriniai aktualiai meno pasaulyje egzistuojanti opozicija tarp vienkartinumo ir kartotės – tai gali būti ne tik estetinis, bet ir etinis, filosofinis, pasaulėžiūrinis klausimas. Filosofė Jūratė Baranova apibendrindama teigia, kad aptariamai vienkartinumas ir kartotė, du būties tapsmo momentai, „kurie struktūriniškai ne tik individualią egzistenciją, kūrybos galimybę, bet tampa ir pasaulėžiūrinės laiko sampratos skirtingose kultūrose paradigmomis“²². Tame pačiame straipsnyje cituojama mintis iš žymaus prancūzų filosofo ir literato Gilles’io Deleuze’o knygos „Proustas ir ženklai“: „pasikartojimas yra įvairovės varomoji jėga, ir ne mažiau kaip įvairovė – varomoji pasikartojimo jėga“²³. Baletu muzika, kaip žinia, turi nestokoti tos varomosios jėgos, nes reikia sukelti choreografinį vyksmą. Kuprevičiaus balete neretai ši vaidmenį perima mušamieji.

Kompozitoriaus sau išsikelti kertiniai klausimai rašant baletą (kodėl menininkas nesulaukė pripažinimo, kodėl neturėjo draugų ir ar apskritai galėjo būti šeimos žmogus) yra tam tikras dramatis užtaisas, kuris kiekvieno gali būti nukreiptas ir į save. Kuprevičiaus deklaruojamam norui atskleisti asmeninę menininko dramą galėtų būti artimas vokiečių filosofo ir sociologo Habermaso požiūris į nepasitikėjimą metanaratyvais: „demarkacija turės prasmę tik tuomet, kai mes išlaikysime bent vieną standartą, paaiškinantį visų kitų įmanomų standartų nuokrypį“²⁴. Turint mintyje, kad Čiurlionio gyventas laikas buvo itin suvaržytas paprotinių konvencijų ir kad iš tų konvencijų dar ilgai nebuvo išsivadauta, Kuprevičiaus drąsa pereiti nuo menininko kaip etalono, pakylėto nežemiškų galių laidininko, prie jo kaip žmogaus yra labai svarbi.

Nors Kuprevičius nėra struktūralistas, greičiau priešingai, tačiau tokia baletu apimtis, jo numerių struktūra ir pagaliau cituojamų temų gausa lėmė gana akivaizdžią kompozicijos struktūrą. Laiške straipsnio autorei kompozitorius rašė: „dirbau vedamas intuicijos ir struktūrizacijos, kuri matosi formoje. <...> Lietuviškų intonacijų taip pat apstu, tik niekur jos nerodomas tiesmukiškai. Labai svarbu man buvo harmonija ir ritmika, kurie sudaro bendrą muzikos stilistiką. Dainos „Pro keistus vartus išėjau“ motyvu taip pat tik pirmi taktai, ši daina tampa „išėjimo“ leitmotyvu, skambančiu ne vieną kartą.“²⁵ Apskritai baletu esama nemažai arkų.

Kuprevičius aktualizuoja atminties temą, perteikdamas ją per savo vaizduotę. K. Sabolius, išryškindamas vaizduotės autonomiją, sieja ją su suvokimu ir į atsiminimus žvelgia kaip „į dalykų suvokimo aktualizavimą dabartyje, kaip ženklinius pėdsakus“²⁶. Nuo Čiurlionio asmenybės neleidžia nutolti ne tik paviršinis siužetinis lygmuo, bet ir nuolat primenamos jo kūrybos atplaišos, grąžinančios į šimtmečio senumo garsinę

22 Baranova 2014: 4.

23 Baranova 2014: 6.

24 Rorty 1997: 88.

25 Iš G. Kuprevičiaus laiško straipsnio autorei 2014 birželio 12 d.

26 Sabolius, K. Ar vaizduotė gali pavaduoti mūsų suvokimą? Prieiga per internetą: <http://www.filosofija.info/edmundas-husserlis/ar-vaizduote-gali-pavaduoti-musu-suvokima/>

aplinką. Kuprevičiaus tęsinys švytuoklės svyravimą vėl gražina į mūsų dienas. Taigi toks stalo tenisas „žaidžiamas“ visame kūrinyje ir tarsi išplečia Čiurlionio muzikos ribas. Aišku, tik žinovas gali atsekti visų motyvų pasikartojimus, ir tik tada, jeigu specialiai tam nusiteikia. Apskritai labai greitai pasiduodama šio sceninio kūrinio naujai tėkmei, ir tik išsiskiriantis ar netikėtas momentas paskatina svarstyti, ar jis čia dera, kodėl jis čia yra, ką siekta akcentuoti.

Tokiuose kūrinuose, kaip žinia, neturėtume daug dėmesio skirti atminties pagrįstumui. Viena vertus, tai yra laisvas vieno menininko požiūris į kitą menininką, antra – niekada negali žinoti visų buvusio gyvenimo detalių, o juo labiau subjektyvaus jų išgyvenimo ir požiūrio į jas, trečia – visgi ši laisvė yra apribota pasirinktos asmenybės ikoniškumo. Parafrazė kitos tautos menininko tema būtų daug laisvesnė.

Specialus ir ilgalaikis gilinimasis tarsi iš dalies laiduoja tam tikrų sąsajų autentiškumą (bent jau jų tikisi suvokėjai), kita vertus, iš principo neįmanoma priartėti prie kito (ypač jei jų gyvenimai net nebuvo susilietę) tiek, kad tai būtų galima įvardyti atkūrimu. Tai tegali būti daugiau ar mažiau įtikinama kūrybinės intuicijos versija, kurią turi legitimuoti klausytojai. Savo ruožtu ji gali tapti atspirties tašku kitų interpretacijoms.

Jeigu literatūros atveju istoriniai atpasakojimai dažnai yra susiję su fikcija (ypač tai mėgo garsusis italas Umberto Eco), tai muzikoje galime kalbėti apie asociacijų ryškumą, autentiškumą ir panašias kategorijas. Vienas iš tikslų – pateikti savą Čiurlionio gyvenimo versiją bei sukurti ryšius tarp jo ir savos muzikos – yra realizuotas.

Pasirinktas libreto aspektų „minoriškumas“ buvo ir tam tikras vedlys renkantis muzikos teminius branduolius iš paties Čiurlionio kūrybos. Tačiau, išklausę baleto muziką, negalėtume kaip Danutė Palionytė pasakyti, kad „Garsais ir švelniomis pastelės spalvomis Čiurlionis sukūrė tokią muziką, kuri pripildo sielą šviesos, gėrio ir grožio. Ši muzika padeda gyventi, nes joje – mūsų mintys ir svajonės, ašaros ir šypsenos, joje visa neišardoma žmogaus skausmų ir laimės harmonija.“²⁷ Baletas gerokai niūrus.

Natūralu, kad Kuprevičius, įprasmindamas ir leitmotyvais bandydamas užkoduoti realius sąsajų su Čiurlionio gyvenimu turėjusius asmenis, pasirinko kūrinius, kurie jiems buvo dedikuoti ar šiaip artimi muzikine charakteristika.

Kompozitoriaus naudotos 29 temos iš Čiurlionio kūrybos skamba bene 84 momentus, taigi kas keli partitūros puslapiai. Tad nuo Čiurlionio nenuolstama, jo muzika yra lyg viso audinio ataudai, būdingi pavyzdžiai iš viso kūrybos laikotarpio (pradedant pirmuoju opus 1893 m. ir baigiant 1909 m. darbu). Kai kurie jų pasigirsta ne po vieną kartą, yra temų, pasikartojančių abiejuose veiksmuose. Keletas jų yra iš pačių ryškiausių, simboliniais tapusių kūrinių (pvz., iš simfoninių poemų ar populiariųjų fortepijoninių preliudų). Kiek žinau, tai turbūt pats stambiausias ir didžiausiu intertekstualumu pasižymintis kūrinys Lietuvoje. Klausantis susidaro

27 Palionytė 1965.

įspūdis, kad nors temos dažnai kartojamos, Kuprevičius tuo nepiktnaudžiauja, daugiau naudoja tas, kurios nėra taip greit atpažįstamos, nekrenta į akis ir padeda išlaikyti stilistikos, kūrinio vientisumą.

Nors, kritiko Helmuto Šabasevičiaus teigimu, šiuolaikinio baleto samprata yra visiškai neapibrėžta, tačiau tiek kompozitorius, tiek baletmeisteris, juo labiau publika ilgisi „suprantamos istorijos“, kuri turėtų šerdį, ant kurios būtų galima verti draminių vyksmą. Jo muzikinių ir choreografinių prasmių šifravimą, atitikimą ir prasilenkimą su lūkesčiais, žinant Čiurlionio kūrybinį kelią, iš dalies apriboja spektaklio programėlėje deklaruojamos autorių intencijos, tačiau kiekvieno mūsų patirtyje esanti Čiurlionio kūrybos atmintis stebint baletą dalyvauja kaip svarbus kontrapunktas. Tai yra neišvengiama, kai kūrinys turi konkrečią istorinę nuorodą. Prancūzų muzikologas Clodas Ballifas, tarsi nuspėdamas postmodernizmo įsiūbuoto intertekstualumo bumą, teigia, kad „Menininkas yra vagis, tačiau jis vagia ne madą, ir nėra aišku, kur vagystė, o kur tradicijos puoselėjimas. Tam nėra nei recepto, nei katekizmo.“²⁸ Lieka atsakyti į svarbiausius klausimus: „ar tai įprasmintas intertekstualumas“, „ar tai vertingas kūrinys?“ Į pastarąjį klausimą kiekvienas klausantysis atsako savaip. Šabasevičius taip pat kvestionuoja kūrinio žanrą, teigdamas, kad „kūrinį baletu galima vadinti tik iš dalies – tai daugiau šiuolaikinio judesio, vaizdų spektaklis, savaip atsakantis į muzikologės Audronės Žiūraitytės klausimą: „Baletas – muzikos žanras ar vizualusis menas?“²⁹

Santykis su šiuo kūriniumi priklauso ir nuo to, ar jį pirmiausia suvokiame kaip muziką (ji turi realių garsinių sąsajų, teoriškai gali būti interpretuota daugybės skirtingų baletmeisterių), ar kaip konkretų sceninį veikalą, kur, be choreografinės kalbos priimtumo, jos „perskaitomumo“, dar veikia kiti scenos komponentai. Kita vertus, kadangi Kuprevičius čia atsiskleidžia kaip postmodernios epochos žmogus, kuris savo požiūrį demonstruoja cituodamas, ir nuo to, kiek suvokėjui priimtinos postmodernizmo „žaidimo taisyklės“. Kadangi „suvokimui būdingas pratęsimas link to, kas nesuvokiama, tam tikrų properšų užpildymas“³⁰, galima teigti, kad Kuprevičius, nuolat cituodamas Čiurlionį arba lyg iš lego detalių perkonstruodamas Čiurlionio muziką, leidžia mums ją šiek tiek kitaip suvokti, tarsi užaštrintu pasirinkto požiūrio kampu. Prie to prisideda ir orkestruotės niuansai, padedantys išryškinti originalo fortepijono versijos skambesyje gal ne visada akivaizdžiai girdimus intonacijų vingius. Kartu muzikoje esančias užuominas savaip iškelia choreografo kalba. Vizualiam baleto sprendinyje esama aliuzijų į haliucinacijas patiriantį menininką. Iš dalies tai galima ir išgirsti. Toks Kuprevičiaus požiūris yra lyg atsvara įsivyravusiam Čiurlionio kaip ikonos suvokimui.

28 Ballif 1991: 52.

29 Šabasevičius 2013.

30 Jonkus 2008: 66.

Kadangi „įsivaizdavimas vyksta pagal pasaulio raiškos logiką“³¹, natūralu, kad ir garsinei vaizduotei būdingi patirties dėsniumai. Kuprevičiaus baletą „Čiurlionis“ galima vertinti ir kaip kryptingą stimulų atranką įsivaizduojamoms menininko būsenoms (jautimuisi pasaulyje) charakterizuoti.

Tolstant Čiurlionio gyventai epochai yra galimos drąsesnės biografinės atvertys. Kuprevičius pasirinko išryškinti menininko vienišumo dramą ligos kontekste (kaip galimos priežasties ir pasekmės sąveikų išdavą). Kompozitoriui nebuvo svarbus Čiurlionio kaip modernėjančio laikmečio pranašo vaizdiny, kuris jau seniai buvo įtvirtintas lietuvių istoriografijoje. Genijaus provaizdis, jau priimtas visuomenės, čia papildomas kritinėmis išvalgomis, ieškant priežastinio ryšio tarp menininką persekiojusių negandų ir istorinės aplinkos. Istoriskumas, kaip tam tikrų stilistinių epochos normų reminiscencija, kaip įprastų idėjų-vaizdų ratas, sąlygoja medžiagos kontrasto galimybes, nors visiškai identiškas pasilikimas šimtmečio senumo muzikos kalbos rėmuose vargiai įmanomas, bet ir nesiekimas, kaip restauracija. Ji labiau aktuali vizualiųjų menų vertybių, archeologinių paminklų ar architektūros objektų restauratoriams. Kuprevičiaus traktuotę (požiūrį) galima priskirti apibendrinto istoriskumo kategorijai.

Šis baletas – tai savotiška kūrėjo biografijos kvintesencija pasirinktu vienišumo, sociumo nesupratimo aspektu. Išryškinama lemtinga nesusiklosčiusių santykių įtaka ligos progresavimui. Muzikiniu saviDestrukcijos atitikmeniu galėtume laikyti dažną vienaplanį niūrumą, kuris tiesiogiai veikia klausytojo suvokimą. Profesiniai Čiurlionio pasiekimai balete egzistuoja kaip realūs artefaktai, perteikiami citatomis partitūroje ir vaizdiniu baletu sprendimu. Šiuo atveju balete naudojamas intertekstualumo metodas leidžia apibūdinti ir paties charakterizuojamojo kūrybos garsais, Kuprevičiui pasirenkant pagrindinę norimą atskleisti problemą.

Išvados

1. G. Kuprevičiaus baletas „Čiurlionis“ bendroje lietuvių kompozitorių intertekstualių veikalų galerijoje išsiskiria intertekstų gausa ir artimu Čiurlionio kūrybai muzikos kalbos pobūdžiu.

2. Gilindamasis į istorines laikmečio ir biografinės Čiurlionio gyvenimo aplinkybes, kartu nevaržydamas vaizduotės Kuprevičius pasirenka intymiai atkuriamai biografijai artimą žanrą.

3. Šiuo veikalu kompozitorius mūsų kultūrinei atminčiai suteikia naujų, neįprastų spalvų.

4. Sulaužęs tam tikrų nepatogių biografinių aspektų tabu ir tai išdidinęs, Kuprevičius leidžia kitu rakursu matyti Čiurlionio kūrybinę auką ir tuo prisideda prie darbų, skirtų menininko, sudegančio savo kūrybos ugnyje, temos.

31 Ar vaizduotė gali pavaduoti mūsų suvokimą. Prieiga per internetą: <http://www.filosofija.info/edmundas-husserlis/ar-vaizduote-gali-pavaduoti-musu-suvokima/> [žiūrėta 2017 05 18].

5. Šiuo darbu Kuprevičius atsiskleidė ir kaip savotiškas improvizatorius, puikiai sugebantis prisiderinti ir perimti kito autoriaus stilistinę manierą.

6. Pasirinktą komponavimo būdą galima apibrėžti kaip tarpinį tarp istoriškumo (autentiška biografijos ir kūrybos medžiaga) ir meninės fikcijos, kai vaizduotė nukreipia į pasirinktą išryškinti asmenybės aspektą.

7. Čiurlionio asmenybė, kaip savotiškų meninių studijų objektas, pateikiama per savo paties kūrybinį subjektyvumą. Tai kuria ir vidinę distanciją, ir tam tikrą nevienalaikiškumą.

Gauta 2017 07 31
Priimta 2017 08 14

Literatūra

1. Andriuškevičius, A. *Rašymas dūmais*. Vilnius: Apostrofa, 2004.
2. Ballif, C. Liūdnas egzotizmas. *Krantai*. 1991 03: 52.
3. Baranova, J. Vienkartinumas ir kartotė. *Krantai*. 2014. 2: 4–6.
4. Bruveris, J. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas. *Lietuvos muzikologija*. 2011. T. 12: 8–18.
5. Čiurlionis. Trys sukretimai. B. Baublinskienės pokalbis su G. Kuprevičiumi. *Bravissimo*. 2013. 3–4: 10.
6. Goštautienė, R. Kultūros atminties revizijos XX a. pabaigos lietuvių muzikoje. *Menotyra*. 2002. 2: 13–16.
7. Jonkus, D. Intencionalumo struktūra ir genėzė Huserlio fenomenologijoje. *Problemos*. 2008. 73: 66.
8. Kuprevičius, G. *Čiurlionis*. LNOBT spektaklio programa. V., 2013. 34 p.
9. Kuprevičius, G. *Koncertas*. Tyto alba, 2014. 400 p.
10. Kučinskas, D. *Chronologinis M. K. Čiurlionio muzikos katalogas*. Kaunas: Technologija, 2007.
11. Palionytė, D. Mūsų Čiurlionis. *Kauno tiesa*. 1965 09 17.
12. Pasidavęs scenos narkotikui. Su Giedriumi Kuprevičiumi kalbasi Rūta Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai*. 2013. 9: 42–47.
13. Petrusevičiūtė, L. M. Čiurlionio menas tada ir dabar: apie jo prasmį ir kontekstų raidą. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): Jo laikas ir mūsų laikas*. Studijų ir mokslo straipsnių rinkinys. Sudarė G. Daunoravičienė, R. Povilionienė. Vilnius: LMTA, 2013: 507–527.
14. Rorty, R. Habermasas ir Lyotardas apie postmodernybę. *Sociologija. Mintis ir veiksmas*. 1997. 1: 88–97.
15. Sabolius, K. *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*. Vilniaus universiteto leidykla, 2012: 284.
16. Šabasevičius, H. *Trumpa Lietuvos baleto istorija*. Vilnius: Krantai, 2010. 288 p.
17. Šabasevičius, H. Ramybė mirties saloje? Baleto „Čiurlionis“ premjera. *Kultūros barai*. 2013. 6.
18. Trilupaitienė, J. Kūrėjas istorijos kryžkelėse: asmenybės paradigma. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911): Jo laikas ir mūsų laikas*. Studijų ir mokslo straipsnių rinkinys. Sudarė G. Daunoravičienė, R. Povilionienė. Vilnius: LMTA, 2013: 32–43.
19. Žiūraitytė, A. *Ne vien apie baletą*. Vilnius: Krantai, LMTA, 2009. 463 p.

Rūta Gaidamavičiūtė

Ballet by Giedrius Kuprevičius “Čiurlionis”.

The role of imagination in forming cultural memory

Summary

The goal of the article is to present the ballet “Čiurlionis” by Giedrius Kuprevičius as a memorialistic work of art, in which creative motifs of M. K. Čiurlionis are widely employed by means of intertextuality. Attempts are made to reveal the composer’s purposeful efforts, which he took to disclose the creator’s inner drama. Studying the chosen way of composing, efforts are taken to pay attention to the aspects of historicity and imagination. The chosen way of composing can be defined as intermediate between historicity (authentic material of his biography and creative work) and artistic fiction when imagination is directed to reveal the chosen aspect of the personality.

KEYWORDS: Giedrius Kuprevičius, ballet, historicity, imagination, cultural memory, M. K. Čiurlionis, intertextuality, citation