



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KAMERINIO ANSAMBLIO KATEDRA

MARTA FINKELŠTEIN

**MUZIKOS KURATORYSTĖ ŠIUOLAIKYBĖJE:
KONTEKSTAI, LIETUVIŠKOJI SCENA IR ANSAMBLIS
„SYNAESTHESIS“**

Meno doktorantūros projektas
MUZIKA (C 001)

VILNIUS, 2023

Meno projekto vadovės:

Projekto kūrybinio darbo vadovė: prof. dr. INDRĖ BAIKŠTYTĖ

Projekto tiriamojo darbo vadovė: prof. dr. LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. VYKINTAS BIELIAUSKAS-BALTAKAS (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Nariai

prof. ALEKSANDRA ŽVIRBLYTĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

prof. EMLYN STAM (Fontys School of Fine and Performing Arts, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

prof. dr. RŪTA STANEVIČIŪTĖ-KELMICKIENĖ (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

prof. dr. VYTAUTAS MICHELKEVIČIUS (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2018–2022 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2023 m. birželio 21 d.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2023 m. birželio 22 d.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF CHAMBER ENSEMBLE

MARTA FINKELŠTEIN

**CURATING MUSIC IN CONTEMPORANEITY:
CONTEXTS, LITHUANIAN SCENE, AND ENSEMBLE
*SYNAESTHESIS***

Artistic Research Project

MUSIC (C 001)

VILNIUS, 2023

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Prof. Dr. INDRĖ BAIKŠTYTĖ

Research supervisor: Prof. Dr. LINA NAVICKAITĖ-MARTINELLI

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. VYKINTAS BIELIAUSKAS-BALTAKAS (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Stage and Screen Arts, Music C 001)

Members:

Prof. ALEKSANDRA ŽVIRBLYTĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Stage and Screen Arts, Music C 001)

Prof. EMLYN STAM (Fontys School of Fine and Performing Arts, Stage and Screen Arts, Music C 001)

Prof. Dr. RŪTA STANEVIČIŪTĖ-KELMICKIENĖ (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. VYTAUTAS MICHELKEVIČIUS (Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Research H 003)

The artistic research project was prepared over the period of 2018 to 2022 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 21st of June 2023.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on 22nd of June 2023.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA	7
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS	8
ĮVADAS	8
1. KURATORYSTĖS RAIDA IR FORMOS ŠIUOLAIKYBĖJE	13
1.1. Šiuolaikybė kaip meno dabarties apibrėžtis	13
1.2. Kuratorystės raida vizualiajame mene	20
1.2.1. Kuratoriaus profesinio modelio susiformavimas institucijoje.....	21
1.2.2. Kuratorystės posūkis ir nepriklausomo kuratoriaus įsitvirtinimas.....	22
1.2.3. Kuratorystė išplėstiniame lauke.....	25
2. KURATORYSTĖS INTEGRACIJA KOMPOZICINĖS MUZIKOS KONTEKSTE	31
2.1. Koncerto formato raida ir kontekstai	32
2.2. Muzikos lauko fragmentacija	37
2.2.1. Kanonizuotos žinios.....	37
2.2.2. Paradigminiai pokyčiai muzikos raiškoje.....	44
2.3. Kuratorinės praktikos kaip nauja veikimo strategija	47
2.3.1. Profesinio modelio formos.....	48
2.3.2. Kuratorystės praktikų integracijos motyvai.....	51
3. KURATORYSTĖS PĖDSAKAI LIETUVIŠKOS MUZIKOS LAUKE	57
3.1. Šarūno Nako veiklų kuratoriniai dėmenys	61
3.1.1. 1996 m. festivalyje „Gaida“ pristatytos programos kuratoriškieji bruožai.....	62
3.1.2. Paroda „Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas“.....	64
3.2. „Operomanija“ ir Anos Ablamonovos prodiuserinis braižas	66
3.2.1. Kritikos iššūkiai analizuojant „Operomanijos projektus“.....	67
3.2.2. Festivalio NOA pokytis nuo 2008 m. iki 2018 m.....	71
3.3. Lietuviški šiuolaikinės muzikos ansambliai	73
4. ANSAMBLIO „SYNAESTHESIS“ VEIKLOS FORMAVIMAS PER IŠPLĖSTINES KURATORYSTĖS PRAKTIKAS	80
4.1. Muzikos įvykio kuravimo dėmenys – forma, vieta, kontekstas	81
4.2. Kuruoti ansamblio „Synaesthesia“ projektai	94
4.2.1. Programos dramaturgijos formavimas.....	95
4.2.1.1. „Piano Hero“. Rečitalio žanro apmąstymas koncertine forma.....	96

4.2.1.2. „Nymphology“. Moterų kūrėjų reprezentacijos aspektas kuratorinėje praktikoje...	106
4.2.1.3. „Miške. Garso ekologija“. Bendradarbiavimo su festivaliais įk kontekstinimas.....	116
4.2.1.4. „Flaneur“. Archetipinio miesto klajoklio garsinis įprasminimas.....	119
4.2.1.5. „Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]“. Tamsių istorinių perspektyvų jungtis per muzikinį naratyvą.....	125
4.2.2. Tarpdiscipliniai projektai.....	132
4.2.2.1. „ZELLVERHALL“. Erdvinės ir garsinės patirties jungtis įvietintoje kompozicijoje.....	133
4.2.2.2. „Sonic Fiction“. Performatyvi atlikėjų raiška scenoje.....	138
4.2.2.3. „Hado zona“. Muzikiniame potyryje atsiskleidžiantys šviesos ir tamsos matmenys.....	145
4.2.2.4. „The Urban Tale of a Hippo“. Instrumentinė raiška patyriminiame veiksmo lauke.....	152
IŠVADOS	156
LITERATŪROS SĄRAŠAS	159
SUMMARY	168
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	183
PRIEDAI	184
1 priedas. Skaitmeninės nuorodos į pristatytų projektų reprezentaciją internete.....	185
2 priedas. Aktualiosios muzikos festivalio „Gaida“ apžvalga (1991 – 2021 m.).....	187
3 priedas. Interviu su prodiuserinės organizacijos „Operomanija“ vadove Ana Ablamonova.....	200
4 priedas. Projekto „Nymphology“ kūrėjų apklausa.....	210
5 priedas. Projekto „Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]“ papildoma medžiaga.....	221
6 priedas. Interviu su projekto „Hado Zona“ šviesos instaliacijos koncepcijos autore Akvile Aglickaite.....	233
7 priedas. Interviu su projekto „Sonic Fiction“ bendrakūrėja Greta Grinevičiūte.....	236

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

1. Fausto Romitelli – Professor Bad Trip: Lesson I (1998)

Fleитай, klarnetui, smuikui, altui, violončelei, el. gitarai, fortepijonui, perkusijai ir elektronikai
Trukmė – 14 min.

2. Raphaël Cendo – Tract (2007)

Fleитай, bosiniam klarnetui, baritoniniam saksofonui, arfai, fortepijonui, smuikui, altui, violončelei
Trukmė – 11 min.

3. Brigitta Mutendorf – Shivers on Speed (2013)

Fleитай, klarnetui, smuikui, violončelei ir fortepijonui
Trukmė – 10 min.

4. Mirela Ivičević – Case Black (2016)

Fleитай, klarnetui, el. gitarai, perkusijai, fortepijonui, smuikui, violončelei ir elektronikai
Trukmė – 9 min.

Atlikėjai: Vytenis Gurstis (fleita), Artūras Kažimėkas (klarnetas), Arminas Bižys (saksofonas), Kamilė Kubiliūtė (smuikas), Monika Kiknadzė (altas), Arnas Kmieliauskas (violončelė), Pranas Kentra (el. gitara), Marta Finkelštein (fortepijonas), Lukas Budzinauskas (perkusiija). Dirigentas – Toby Thatcher

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

IVADAS

Problemos pagrindimas. Pastaruosius šešerius metus pagrindinis mano meninės veiklos objektas – šiuolaikinės muzikos ansamblio „Synaesthesia“ veikla. 2015 m. tapau kolektyvo pianiste, vėliau, išvelgusi ansamblio potencialą kurti prasmingą turinį ir kartu tinkamą erdvę savo kaip atlikėjos raiškai, ėmiau inicijuoti edukacines išvykas¹ ir kūrybinius projektus. Ilgainiui tapau ne tik ansamblio meninio turinio formuotoja; lygiagrečiai man teko užduotis kurti organizaciją², įgalinančią muzikos kolektyvą veikti Lietuvos kultūros lauke. Greta kūrybinių užduočių teko kurti organizacijos modelį, darbo struktūrą ir komunikacijos strategijas, taip pat prisiimti juridinę atsakomybę. Tai privertė gilintis į šalies kultūros politiką bei tarptautines šiuolaikinės muzikos ansamblių veiklos praktikas, ieškoti organiško, meninės vizijos ir vietinį kontekstą atliepančio veiklos modelio. Patirtis ir priimami sprendimai paskatino į muzikos lauko procesus žvelgti daugiasluoksniškai, derinant meninius, konceptualius ir logistinius aspektus, skleidėsi suvokimas, kad kiekvienas sprendimas tampa kūrybinės prasmės dalimi.

Problemiškas pasirodė kompozicinės muzikos diskursas, kuris per edukacijos programas ir profesinio lauko reiškinių stebėjimą tiesiogiai formavo mano kaip atlikėjos identitetą ir jam reikalingų kompetencijų suvokimą. Pastebėjau, kad vis dar intensyviai koncentruojamasi į muzikos teksto tyrimus, veikiant per kanonizuotus žinių perteikimo ir kūrybinių pristatymo formatus, o tai riboja mano suvokimą apie profesinės raiškos ribas ir veiklos integraciją į aktyvų meno lauką. Muzikos srities praktikoje ir analizėje pasigedau platesnio požiūrio į muzikos reiškinius, aprėpiančius kultūros politikos, organizacinių modelių perspektyvas. Visos šios probleminės išvalgos galiausiai atvedė prie meninio tyrimo ir empirinių meninės veiklos eksperimentų, kurie galėtų padėti man atsakyti į klausimus apie

¹ 2016 ir 2017 m. mano iniciatyva ansamblio „Synaesthesia“ nariai (Vytautas Oškiniš, Artūras Kažimėkas, Diemantė Merkevičiūtė, Monika Kiknadzė, Gunda Baranauskaitė ir aš) stažavosi meistriško kursuose ISA (*International Summer Academy*), meistriško kursuose šiuolaikinės muzikos kategorijoje. Užsiėmimai vyko su lyderiaujančių Europoje ansamblių „Ictus“, „Klangforum Wien“ ir „Tana Quartet“ nariais. Abiejose išvykose ansamblio nariai buvo įvertinti prizais už „geriausią šiuolaikinės muzikos atlikimą ir interpretaciją“.

² 2017 m. birželio 13 d. įkurta viešoji įstaiga „Šiuolaikinė ausis“.

naujas ir savalaikes nūdienos muzikos atlikėjų ir kolektyvų veikimo formas, vidinės veiklos hierarchiją, atvirumą tarpdisciplininėms formoms ir ryšio su klausytoju užmezgimą.

Parankiausias šiam tyrimui pasirodė vizualiajame mene jau kurį laiką ypatingą svorį įgavęs kuratorystės diskursas. Per pastaruosius kelis dešimtmečius šiuolaikinio vizualaus meno įvaizdis tapo itin patrauklus plačiajai publikai, įtraukė ją į performatyvų nuolatinės kultūrinės transformacijos žaidimą. Įžvelgiu, kad būtent kuratorystės diskursas ir meno lauke jau kelis dešimtmečius įsitvirtinę kuratoriai, gebantys kurti alternatyvias meno pristatymo struktūras, ir tapo stiprėjančio vizualiojo meno matomumo priežastimi. Nauji tyrimai ir plėtojamos meninės praktikos ženkliai keičia ne tik meno pristatymą, bet ir interpretaciją, kūrybą bei susitikimą su meno patyrėju. Menotyros tyrimų lauko gylis ir įtaka meno praktikoms pasirodė kaip itin pozityvus giminingos disciplinos pavyzdys, kurio taikymas atveria muzikos lauko atsinaujinimo galimybę.

Šiame darbe nagrinėjant kuratorių, meno istorikų ir muzikos lauko tyrėjų darbus, formavosi paralelės tarp pagrindinių meno įvykių – parodos vizualiuosiuose menuose ir koncerto muzikoje – raidos, socialinių reikšmių, tradicijų ir dabarties praktikų. Išryškėjo, kad ilgą laiką lygiagrečiai besiplėtojančios koncertinės ir parodų praktikos XX amžiuje gerokai pakeitė savo trajektorijas, ir šiandien tai atsispindi kiekvienos jų raiškoje.

Šiuo tyrimu siekiu į muzikos lauką pažvelgti pragmatiškai – atsisakyti idealizuoto požiūrio į kompozicinės muzikos išskirtinę vietą kultūroje ir kartu kūrybiškai įvertinti galimus veiklos formatus ir jų vietą šiuolaikybėje.

Temos naujumas ir aktualumas. Muzikoje kuratoriaus profesinis modelis atsiranda fragmentiškai ir dažniausiai yra siejamas išskirtinai su šiuolaikinės muzikos veiklomis. Dažniausiai kuratoriais save įvardija pavieniai asmenys, be vientiso ir aiškiai apčiuopiamo kuratorystės diskurso. Vis dėlto pastaraisiais metais pastebimas ryškus pokytis: vis aktyviau vyksta diskusijos, organizuojami simpoziumai, steigiamos kuratorystės integracijai muzikoje skirtos mokslo programos. Visa tai signalizuoja apie augantį poreikį iš vizualiojo meno skolintis sėkmingas praktikas ir lygiagrečiai formuoti originalias, būtent muzikai tinkamas veiklos strategijas.

Nors Lietuvoje³ kuratoriais save vadina jau keletas skirtingomis trajektorijomis veikiančių⁴ muzikos profesionalų, tačiau mokslo darbų ar straipsnių, besigilinančių į kuratorinius sprendimus, jų turinį ar poveikį kultūrai, nėra daug⁵. Tame išvelgčiau didelę spragą, nes praleidžiama proga analizuoti muzikos procesus formuojančių žmonių veiklas, neatsiranda kritinė perspektyva, o programos kūrimo, pristatymo ir medijavimo strategijos lieka beveidės. Neretai nevykę sprendimai nesulaukia priimtoms atsakomybės, o sėkmingiausieji lieka deramai neįvertinti. Tad visa muzikos apytaka, sukoncentruota tik į muzikos kūrėjus ir atlikėjus, neatspindi išsamaus muzikos lauko procesų vaizdo, o veikiau įtvirtina atgyvenusius hierarchinius modelius. Neskiriant pakankamai dėmesio atrankos kriterijų ir koncertų paruošimo bei pristatymo peržvalgai, muzikos renginių formavimas vyksta inertiškai. Daugybė kūrybingumo stokojančių organizacijų slepiasi už jų pristatomo turinio vertės. Atrodo, kad ypač didžiosiose institucijose Vakarų kultūros šedevrais laikomiems kūriniais nereikalingas rekontekstualizavimas ar naujas žvilgsnis šiuolaikybeje. Ir nors dalies šiuolaikinės muzikos atstovų veikloje galima išvelgti alternatyvią poziciją (dažnai pasireiškiančią pasikartojančiomis formomis), ja nesiekama atidesnio klausytojo dėmesio ar kultūrinio atpažinimo. Tokioje perspektyvoje muzikos aktualizavimas ir auditorijos pritraukimas nukreipiamas į rinkodaros sprendimus, praleidžiama galimybė sąmoningai permąstyti muzikos sferos veikimo modelius ir jų vietą kultūroje. Šio tiriamojo darbo **hipoteze** tampa prielaida, kad šiuolaikinės muzikos praktikoms iš esmės gali pasitarnauti kuratorystės priegios ir strategijos.

Šio meninio tyrimo tikslas – išanalizavus egzistuojančius kuratorystės diskursus, atskleisti kuratorines strategijas, galinčias padėti aktualizuoti vakarietiškos muzikos tradicijos tąsą šiuolaikybės sąlygomis; jas praktiškai formuoti ir taikyti šiuolaikinės muzikos ansamblio „Synaesthesia“ veikloje.

³ Lietuvos kontekste išskirčiau menininkės ir kuratorės Laimos Kreivytės disertaciją *KURuoTI. Kuravimas kaip meno praktika ir politika*. Vilniaus dailės akademija, 2022 m. Autorė atskleidžia tampraus ryšio tarp kuravimo ir kūrybos potencialą, kurį iliustruoja savo įvairiapuse veikla. Kreivytė pristato (post)kuravimo terminą, kuris tampa parankus kalbant būtent apie kuratorinio diskurso įveiklinimą per meno praktikas.

⁴ Galima išskirti Šarūno Nako ir Vykinto Baltako atvejus, kuriuos detaliau aptariu trečiajame darbo skyriuje, nagrinėdama Lietuvoje veikiančių asmenų veiklas. Taip pat ryški atlikėjų Mindaugo Bačkaus ir Roberto Bliškevičiaus, kompozitorių Agnės Matulevičiūtės, Jutos Pranulytės, Jūros Elenos Šedytės, Arturo Bumšteino, Gailės Griciūtės kuratorinė veikla.

⁵ Vienas jų – Rūtos Stanevičiūtės sudarytas straipsnių, interviu ir recenzijų rinkinys „Gaidos obertonai“ (2010), kuriame apžvelgiami Lietuvoje vykstančio festivalio „Gaida“ programiniai pokyčiai ir jam vadovavusių asmenų kuratorinis braižas 1991–2009 m.

Darbo uždaviniai:

1. Ištirti šiuolaikybės bruožus, turinčius įtakos dabarties meno naratyvams, kūrybos ir medijavimo formatams.
2. Išnagrinėti kuratorystės termino raidą vizualiojo meno kontekste, institucinius kuratorių veiklos pokyčius ir dabartines kuratorystės tendencijas.
3. Aptarti koncerto kaip pagrindinio muzikos įvykio raidą ir reikšmę kompozicinės muzikos praktikoms.
4. Išryškinti fragmentaciją tarp žinių kanonizacijos ir naujosiomis paradigmomis paremtų praktikų kompozicinės muzikos lauke bei aptarti kuratorystės praktikų integracijos potencialą instrumentinės muzikos sferoje.
5. Aptikti ir išryškinti kuratorystės praktikų pėdsakus Lietuvos šiuolaikinės muzikos lauke nuo 1990 m. Išanalizuoti ryškiausius muzikinių reiškinių formavimo pavyzdžius.
6. Parengiant muzikinio įvykio formavimo modelį pristatyti suformuotą kuravimo strategiją.
7. Pristatant kuruotus „Synaesthesia“ ansamblio projektus, atskleisti kiekvieno projekto vystymo motyvaciją, koncepcijas ir įgyvendinimui reikalingas praktines užduotis.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Tiriamajame darbe naudotą literatūrą ir šaltinius galima suskirstyti į keletą pagrindinių grupių.

Pirmoji – tai kultūrologų, menotyrininkų, muzikologų bei muzikos kritikų studijos, nagrinėjančios meno pristatymų sąlygas ir reikšmę. Išskirčiau Julijos Fominos *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida* (2010), Timo Rutherfordo-Johnsono *Music After the Fall. Modern Composition and Culture since 1989* (2017), Martino Tröndle'io sudarytą straipsnių rinktinę *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance* (2020), Aušros Trakšelytės *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene* (2012), Erikos Fischer-Lichte *Performatyvumo estetika* (2013), Rūtos Stanevičiūtės sudarytą straipsnių, recenzijų ir pokalbių rinktinę *Gaidos obertonai* (2010), internetinį žurnalą *On Curating* (daugiausia analizuoti numeriai – *Gender Relations in New Music*, *Curating Contemporary Music*, *Curating in Feminist Thought* bei *Spaces of Anticipation*).

Antroji šaltinių grupė – tai ansamblių, kompozitorių ir festivalių internetinės svetainės, koncertų aprašai, programų archyvai. Išskirčiau *Lietuvos ansamblių tinklo (LAT)*, *Ictus*,

Ensemble Modern, Ensemble Intercontemporain internetines svetainės, prodiuserinės kompanijos *Operomanija* ir Lietuvos muzikos informacijos centro archyvus⁶.

Paskutinioji šaltinių grupė – tai tyrimo empirinę dalį formuojanti medžiaga: asmeniniai susirašinėjimai su festivalių organizatoriais, kuratoriais, menininkais ir atlikėjais, projektų aprašai, kūrinių partitūros ir anotacijos; taip pat svarbi vaizdo ir garso medžiaga, reprezentuojanti kuruotų projektų turinį.

Darbo struktūra. Tiriamąjį darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas bei keli priedai. Pirmojoje darbo dalyje tiriamas kuratorystės diskursas vizualiajame mene ir jo pokyčiai institucinėje perspektyvoje. Antrojoje darbo dalyje nagrinėjama pagrindinio muzikos pristatymo formato – koncerto – raida ir jo sąsajos su vizualiuoju menu, taip pat kuratorinio požiūrio į kompozicinės muzikos sferą integravimo potencialas. Trečioji dalis yra skirta Lietuvoje besireiškiančių kuratorių veiklos analizei bei platesnei lietuviško muzikinio konteksto apžvalgai. Paskutinę darbo dalį sudaro ansamblio „Synaesthesia“ veiklos analizė iš kuratorinės perspektyvos.

⁶ www.operomanija.lt, <https://www.lithuanian-ensemble.net>, <https://www.nicomusic.eu>, www.ictus.be, www.mic.lt, www.ensemble-modern.com/en.

1. KURATORYSTĖS RAIDA IR FORMOS ŠIUOLAIKYBĖJE

Kuratorystės praktikos per pastaruosius tris dešimtmečius paplito ne tik vizualiuosiuose bet ir scenos menuose, veikdamos meno kūrinių pristatymo tendencijas, kultūros politiką bei institucines struktūras. Kuratorinis diskursas tapo priemone pažvelgti į meno procesus kompleksiskai ir juos rekontekstualizuoti šiuolaikybeje – globalioje, performatyvioje ir politiškai angažuotoje šiandienoje. Pats terminas „*kuravimas*“ tapo inovatyvių formų, tarpdisciplininio bendradarbiavimo, institucinių struktūrų kritikos ir ypatingai sąmoningo darbo sinonimu, taip pat vartojamas kuriant įvairius akademinis diskursus, tokius kaip kritinė teorija, lyčių studijos, poststruktūralizmas ir postkolonializmas⁷, taigi žymėjo meno lauke jaučiamą poreikį atsitraukti nuo išskirtinai vidinių meno kūrinių savybių ir koncentruotis į meno įvykius.

Šiame skyriuje aptarsiu dabarties meno lauko sąlygas, jų ryšį su kuratorystės praktikomis, taip pat pristatysiu jų taikymo motyvus kompozicinės muzikos srityje.

1.1. Šiuolaikybė kaip meno dabarties apibrėžtis

Vienas svarbiausių šio poskyrio tikslų – ištirti ir įvardyti dabarties meno lauko bruožus, darančius įtaką meno naratyvams, kūrybos ir medijavimo formatams. Savo tyrimuose, nagrinėjančiuose kuratorines perspektyvas vizualiajame mene ir jo apraiškas Lietuvoje, menotyrininkė Julija Fomina išvelgia „kokybiškai naują, globalų meno raidos periodą, o po 1989-ųjų kuriamą meno produkciją, turinčią specifinių bruožų, laikyti šiuolaikiniu menu“ (Fomina 2014: 82) ir vartoja tarptautiniame menotyros diskurse jau prigijusį ir nuo XXI a. pradžios vartojamą *šiuolaikybės* (angl. *contemporaneity* arba *the contemporary*) terminą, kuris nusako ir sujungia pastarojo trisdešimtmečio meno procesus po viena kategorija. Svarbi tyrėjos mintis, kad „kiekvienas istorinis periodas turi savo šiuolaikybės versiją (-as). Tačiau čia kalbama būtent apie naujausią, tebevykstantį šiuolaikybės laikotarpį, globalų meno raidos tarpsnį, prasidėjusį po Berlyno sienos griūties“ (Fomina 2016). Galbūt šiuolaikybė palaipsniui įgaus kitonišką apibrėžimą, tapsiantį bendru terminu, apibendrinančiu meno vyksmus nuo 9-

⁷ <https://www.fhnw.ch/en/continuing-education/music/cas-curating-contemporary-music> [žiūrėta 2022 01 12].

ojo dešimtmečio pradžios, tačiau šiuo metu tai itin parankus, vizualiojo meno lauke svarų įdirbį turintis terminas, per kurį „gilinamasi į pokyčius globaliame meno lauke, tiriama, kokios naujos temos, raiškos priemonės, komunikacijos formos būdingos šiuolaikiniam menui, kuo jos specifinės, palyginus su praėjusiais meno raidos laikotarpiais, ir kokias siūlo dabarties suvokimo gaires“ (Fomina 2015: 41).

Meno tyrėjų bendruomenėje⁸ 1989-ieji dažnai pasirenkami kaip atspirties taškas dėl geopolitiškai svarbių vyksmų – Berlyno sienos griūties ir prasidėjusio Sovietų Sąjungos irimo, šaltojo karo pabaigos, Tianmenio aikštėje įvykusių riaušių bei procesų, pabaigusią apartheidą Pietų Afrikoje, pradžios. Visi šie įvykiai paskatino pasaulio galios centrų persiskirstymą. Pokyčius dar labiau išryškino XX a. 9–10-ajame dešimtmėčiais vykusios sparti technologinių inovacijų integracija į žmonių gyvenimą, kuri gerokai perskirstė laiko ir erdvės parametrus, juos metaforiškai praplėtė bei fiziškai suartino. Pasaulį ekonomiškai sujungė laisvoji rinka, vis stipriau veikianti visas sociokultūrinės sritis: kartu su vis daugiau laiko ir perkamosios galios įgaunančiais žmonėmis ji sukūrė iki tol nematytą meno industriją.

Vis dėlto menotyroje *šiuolaikybės* sąvoka priimama nevienareikšmiškai. Pirmiausia, kritikai pastebi, kad nė vienas terminas negali apibrėžti globalaus meno procesų, nes neįmanoma aprėpti kiekvienos šalies ar regiono specifikos, istorinio konteksto. Ypač dažnai kritikuojamos europocentrinė meno tyrimų tendencijos, kai, remiantis vakarietiška tradicija, bandoma taikyti homogeniškus apibrėžimus ir įtvirtinti savo privilegijuotą statusą. Tai gali būti sąmoningai išsakyta savikritika ir šio darbo kontekste, nes dėl kalbos specifikos jame remiamasi disertacijos autorei prieinama literatūra lietuvių ir anglų kalbomis. Visgi pats suvokimas, kad dabartyje nebeįmanoma tyrinėti meno lokaliai, neatsižvelgiant į globalius procesus, atspindi vieną ryškiausių šiuolaikybės tendencijų – globalumą.

Daugeliu atžvilgių globalumas įsibėgėjo jau XX a. kartu su industrializacija ir vis patogesniu, dideliu skaičiui žmonių prieinamu keliavimu (nuo traukinių⁹ iki lėktuvų). Tai

⁸ Šiuolaikybė tyrinėjama remiantis 2016 m. publikuota Julijos Fominos, Alexanderio Aberro, Kristupo Saboliaus, Zdenka'os Badovinac, Vsevolodo Kovalevskio straipsnių rinktine *Šiuolaikybės pavidalai*. <https://artnews.lt/rubrikos/zurnalas/siuolaikybės-pavidalai> [žiūrėta 2022 05 26].

⁹ Globalumo pradžią galima brėžti daugelyje tarpinių ir tai išskirtinai siejasi su technologijų naujovėmis – transportu ar žinių perdavimu. Pirmąjį itin ryškų pokytį, kurį lėmė Vakarų Europą apjuosęs traukinių tinklas, savo monografijoje *Europiečiai* (2019) įvardija Orlando Figesas. Knygoje išsamiai nagrinėjamas šis pokytis ir kompozicinės muzikos reikšmė europietiškosios kultūros tapatumui. Taigi galima išžvelgti pirmąsias globalumo, šiuo atveju tarptautinių ryšių, užuomazgas bei transporto reikšmę globalizacijos akceleracijai, kuri labiausiai įsibėgėja paskutiniajame XX a. dešimtmetyje.

paspartino kultūrinių idėjų mainus, kurie po Berlyno sienos griūties dar labiau suintensyvėjo. Fomina pažymi, kad globalizacijos epocha turėjo didžiulį poveikį naujai menininkų kartai, pradėjusiai naudotis atsivėrusiomis galimybėmis „nevaržomai keliauti, neprisirišti prie konkrečios geografinės (ir mentalinės) kūrimo terpės, laisvai rinktis veiklos orientyrus nebe lokaliame, o tarptautiniame meno ir vizualiosios kultūros kontekste“ (Fomina 2015: 83). Prasiplėtusios menininkų veiklos trajektorijos pastebimai pakeičia ir pačių menininkų poreikius – vengiama griežtų estetinių nuostatų, burtis į vienalytes grupes ar vadinamąsias *mokyklas*. Šiuolaikybės sąlygomis veikiantys menininkai drąsiai laviruoja tarp kūrybos formų ir žanrų, populiarinio ir „aukštojo“ meno, materialaus ir virtualaus prisistatymo. Nepaisant autorių tautybės, meno kūriniai pristatomi naudojantis universaliais naratyvais ar formomis, jie tampa matomi bei suprantami globaliame meno lauke. Pasak Fominos:

Šiuolaikybei būdingas globalumas reiškia, kad šiuolaikinio meno ir kuravimo praktikos įgavo viršnacionalinį charakterį, tad jų suvokimas neribojamas kultūrinių, socialinių ir geopolitinių suvokėjų priklausomybių. Tuo pačiu jos nuolat atveria naujus, nebūtinai tiesiogiai su mūsų patirtimi susijusius esamojo laiko aktualijų pjūvius ir perspektyvas, galinčias keisti išgyvenamo laiko suvokimą (Fomina 2015: 84).

Platus matomumas, neišsemiamos kultūrinių mainų galimybės sukuria ir tam tikrą pavojų – globalizacija kaip „kultūros vakarietizacija“ (angl. *Westernization*), naudojantis nesibaigiančia kultūros produkcija ir mainais, „gali nukreipti į hegemonizaciją ir skirtumų išlyginimą“ (Rutherford-Johnson 2017: 121). Pateikimo formatas, kultūrinių hierarchijų balansas ir kiti globaliame meno lauke atsiveriantys aspektai suponuoja naujas įtampas.

Kalbant apie globalumą, neįmanoma jo sukcentruoti vien tik į fizinio mobilumo aspektą. Lygiaverčią ženklų įtaką jam turi pasaulinio interneto tinklo (angl. *world wide web*) atsiradimas. Technologijų įtakos kultūrai ir sociologijai tyrimai yra dar labai nauja sritis, sutrikdžiusi iki šiol nuosekliai vykusius pokyčius. Aktyviai bandoma plėsti šią tyrimų sritį ir įvardyti, kaip per socialinę mediją technologijos išplečia realybės pojūtį bei įtvirtina naujus komunikacijos ir sklaidos formatus. Dėl technologijų atsiranda ir socialinio performatyvumo aspektas, kurio apraiškos vis ryškiau veikia visuomenę. Tiesioginė įtaka menui taip pat vystosi sparčiau, nei gebama reflektuoti procesus. Alexanderis Alberro taip formuluoja šiuolaikybės bruožus, susijusius su medijomis:

<...> kiekybinis naujų medijų šuolis paskatino perkurti komunikacijos, informacijos, bendruomenių, nuosavybės, erdvių ar net paties subjekto sampratą bei praktikas. Pasaulinis žiniatinklis suteikia priemones tiesioginėms ir diversifikuotoms interaktyviosioms sąveikoms, sudarė sąlygas lanksčiai ir kompleksiskai informacijos sklaidai bei suteikė daugiau galimybių meno, technologijų ir socialinio gyvenimo tarpusavio integracijai (Alberro 2016).

Pasaulinį tinklą tyrėjas interpretuoja ir kaip „eksponentiškai besiplečiančią globalią hipertekstinę erdvę“, taip nusakydamas jaučiamą informacijos kiekį ir jo suvokimo negalimumą. Išryškėja pasaulio fragmentacijos priežastis, kai neribojamas ir niekaip strategiškai neatrenkamas turinys vienu metu gali aprėpti daugybę laikmečių, nuomonių, žiūros taškų, interpretacijų. Remdamasi tyrėju Terry’iu Smithu, Fomina išvelgia besikuriantį prieštaravimų lauką, kuriame vis labiau išryškėja laiko reliatyvumas ir prasminis daugiasluoksniškumas:

<...> akceleracija, buvimas visur tuo pačiu metu ir radikaliai priešingų suvokimų pastovumas, nesuderinami to paties pasaulio matymo ir vertinimo būdai, asinchroninių temporalumų sutapimas, susidūrimai tarp įvairių kultūrinių ir socialinių daugialypumų – visa tai suplakta tokiomis būdais, jog pabrėžia vis didėjančius skirtumus jų viduje ir tarp jų pačių (Fomina 2015: 83–84).

Kultūros fragmentavimasis, itin išryškėjęs tarp kultūros mėgėjų, lėmė žanrų bei subžanrų išsiskyrimą gausiose paralelėse. Šios paralelės egzistuoja tiek produkcijos prasme, netrukdydamos viena kitai, tiek persipindamos gerbėjų skoniuose, kurie atsiskleidžia skirtingose meno formose, žanruose. Tradicinių socialinių grupių fragmentaciją tyrinėjęs Zygmuntas Baumanas (Bauman 2013) naudojo terminą „individualizuota visuomenė“, kurios bruožais jis įvardijo gyvenimo būdo įvairovę, prasiplėtusias galimybes ir individų jaučiamą spaudimą rinktis. Šis procesas stipriai paveikė masinės medijos auditorijas ir kultūros vartojimo rinką. Taigi keičiasi ir socialinis meno gerbėjo profilis. Kultūros sociologas Gerhardas Schulze’ė tokį naują kultūros etapą apibrėžia stebėdamas naujus visuomenės statuso ir kultūros vartojimo elementus, kurie aktyviai trina „aukštojo“ ir „populiariojo“ meno rėmus (Schulze 2008). Tai vyksta dėl visuomenės pokyčių, kai iš piramidinės struktūros su aiškiai susiformavusiomis klasėmis išsiskiria masė, kurios pagrindiniu identiteto formavimo įrankiu tampa gyvenimo būdas, pasireiškiantis per edukaciją, amžių, statusą, pasirinktus pomėgius ir

formuojamą kultūrinę tapatybę. Čia pat atsiveria performatyvaus, nuolatos formuojamo ir perkuriamo individo identiteto potencialas.

Stebėdamas visuomenę Schulze'ė įvardija dominuojantį ir visas sritis persmelkiantį poreikį giluminiams, identitetą formuojantiems ir statusą apibrėžiantiems potyriams, ir tokiam reiškiniui pasiūlo naują apibrėžtį – „patyriminė visuomenė“ (ibid.). Menotyrininkė Dorothea Hantelmann, pasiremdama Schulze'ės teorija, meno lauką papildė „patyriminio posūkio“ sąvoka ir siūlo šį pokytį įvertinti ir mene, taip pat koncentruotis į potyrių kūrimą kaip ryšio su auditorija mezgimo strategiją (Hantelmann 2014). Tai neišvengiama, nes kyla iš visuomenės poreikio kultūroje, socialinėse ir ekonominėse veiklose koncentruotis į potyrio aspektą ir atskleidžia naują auditorijos bruožą: iš išmanančios konkretų žanrą, siejamos edukacijos ir socialinės grupės bei suformuojančios vientisą bendruomenę ji tampa sunkiai nuspėjama, o susidomėjimas menu tiesiogiai koreliuoja su formuojamu potyriu (jungiančiu naratyvą, situacijos elementus, komunikacinę žinutę).

Susitelkiant į meno įvykį svarbus tampa performatyvumo aspektas bei jį lemiantys socialiniai ir kultūriniai kontekstai, kurie kiekvienu atveju kūrinis ir juos pristatančius įvykius apibrėžia iš naujo. Kompleksiniame kultūros lauke vis labiau nykstant disciplinų, geografijos ir pasiekiamumo riboms, Erika Fischer-Lichte savo darbe „Performanso estetika – naujas požiūris į kultūros studijas?“ išplėstinį požiūrį į meno įvykį papildė ritualais ir kitokiais kultūriniais reiškiniais¹⁰. Ji taip pat išskiria pagrindinius teiginius, kurie padeda identifikuoti performatyvius reiškinis:

1. Performansas įvyksta per kūnišką veikiančiojo ir stebinčiojo koegzistavimą, per jų tarpusavio susidūrimą;
2. Performansas yra kintantis ir efemeriškas. Kai jis pasirodo „čia ir dabar“, jis patiriamas dabartyje ypatingai ir intensyviai;
3. Performansas neperteikia sukurtų prasmų, priešingai, jis iškelia prasmes, kurios atsiranda jam vykstant;
4. Performansai charakterizuojami per „įvykiškumą“, specifinę potyrio patirtį, kuri sukuria tarpinę būseną (Fischer-Lichte 2018).

¹⁰ Savo tyrimuose Fischer-Lichte neapsiriboja tik meno reiškiniais, bet analizuoja ir sporto renginius, plačios visuomenės dėmesį pritraukiančius įvykius (tokius kaip princesės Dianos laidotuves ar olimpinių žaidynių atidarymus). Ši tendencija pastebima ne tik jos darbuose, bet performatyvumą kultūroje tyrinėjančiose leidiniuose – Paulo Alleno ir Harvie'o Jenso *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (2006) ir Roselee'os Goldberg *Performance: Live Art since the '60s* (1998).

Visa tai priverčia į meno įvykį žvelgti iš platesnės perspektyvos; šiuolaikybė atneša vieną ryškiausių naujovių, ji išryškina kuratoriaus veiklos svarbą – meno įvykis nebėra tiesiog „meno reprezentacijos medija, tai tampa ir dinamiška produkcijos vieta“ (Fomina 2015: 42). Čia kalbama apie reikšmių ir potyrių produkciją, kuri nustelbia iki tol vyravusį vidujinių meno objektų prasmių ir verčių dominavimą: kuomet svarbus ne tik konkretus meno kūrinys, bet visi jo pristatymo kontekstai bei susitikimo su žiūrovu dramaturgija. Toks pokytis XX a. antroje pusėje ima atsispindėti menotyroje – atsiranda muziejaus studijų sritis¹¹, kurios susidomėjimo laukas atitraukia nuo konkretaus kūrinio ir integruoja kultūros mokslus, architektūrą, sociologiją, psichologiją, vadybą, kuratorystę ir kultūros politiką. Meno įvykio formavimas ir interpretacija tampa kontekstualūs, priklausomi nuo visos grandinės veiksmų. Nors estetiniai tikslai ir poveikis išlieka meno kūrybos priešakyje, tačiau pristatymo kontekstas nebėra paslėptas, o paties kūrinio atsiradimo ir komunikacijos veiksniai tampa tiesiogine interpretacijos dalimi.

Dėl *šiuolaikybės* termino vartojimo tyrėjai yra pasidaliję į dvi stovyklas – vieni siūlo terminą vartoti diskursyviai, išryškinant daug vienu metu koegzistuojančių temporalumo (laikiškumo) apraiškų, kiti – periodizuoti pastarojo trisdešimtmečio meno procesus. Temporalumą akcentuojantys tyrėjai pabrėžia šiuolaikybėje išsifragmentavusias reikšmes ir kontekstus, kuriuos vargiai ar dar gali apimti vienas terminas, ir neįmanomą meno kūrinio prasmės užfiksavimą, nes jis nuolat patenka vis į kitą laiko ir kritinės perspektyvos suvokimo erdvę. Kaip teigia filosofas Kristupas Sabolius, „šiuolaikybei svarbus net ne dabarties įsisąmoninimas (tarsi nuolat būtų paskui kažką vėluojama), bet *ateities* išpildymas ir praeities įdabartinimas“ (Sabolius 2016). Jis išskiria įvairias galimas aptarti dabartis – sukonstruotas, paralelines, konvencines, globalias ar dominuojančias (ibid.). Atsiskleidžia šiuolaikybės bruožas, kuris gerokai sutrikdo įprastu chronologiniu ar bent linijinio laiko suvokimu grįstą analizės lauką. Visa tai įvelia į fragmentuotą ir daugiasluoksnę, nuolat kintančią meno prasmių masę, kurios analizei svarbiausias yra būtent pačios situacijos komplikotumo įvardijimas. Meno tyrėjas Terry's Smithas nurodo „šiuolaikybę sudaro būtent akceleracija, abstraktumas,

¹¹ Žr. Claire Bishop, *Now You See It. Artforum* (2013); Claire Bishop, *Radical Museology* (2013 m.); Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating* (2014); Odetos Žukauskienės „Muziejų kultūra, kintantys diskursai ir institucinė kritika“ (2012).

radikalūs suvokimo skirtumai, nesutampantys to paties pasaulio matymo ir vertinimo būdais, asinchroniniai temporalumai, atsitiktinumai, įvairių kultūrų susistumdymas“ (Smith 2008: 8, 9). Tam tikra prasme šiuolaikybė atsiskleidžia kaip erdvė, kurioje nebeįmanoma brėžti vertybinės, kokybinės hierarchijos, o naratyvai ir kriterijai nuolatos kinta. Tokioje perspektyvoje veikiantys menininkai ir meno organizacijos, viena vertus, patenka į intensyvių prasmės kūrimo maratoną, kita vertus, turi nuolatinės savikūros galimybę, geba pabėgti nuo stagnacijos ir prasminės inercijos. Taigi, nors „šiuolaikybė – daugialypė ir neturinti pastovių reikšmių kategorija, šiuolaikybė galima vadinti ir dabar gyvenamą laiką, ir tą įsivaizduojamą, kuriame dabartis susijungia su praeitimi ir ateitimi“ (Fomina 2016). Irit Rogoff šiuolaikybėje išvelgia įsitvirtinusių performatyvumą, kuris persmelkia ne tik meno raišką, bet ir kūrybos, pristatymo bei mąstymo formas:

Šiuolaikybė yra mūsų objektas – ne kaip istorinis periodas, ne kaip aiškus medžiagų rinkinys, ne kaip artumo ar aktualumo programos, apie kurias kalbame, bet veikia kaip jungtis. „Šiuolaikybė“ mums reiškia, kad šiame momente yra tam tikras skaičius bendrų problemų ir neatidėliotinių temų, tam tikra kritinė valiuta, bet bene svarbiausia – performatyvus įgalinimas, mus juosiančių rėmų atpalaidavimas, taigi galime laisviau judėti, naudoti ir diegti įvairių teorinę, metodologinę ir performatyvią retoriką bei veikimo būdus; gyventi vietovėse, kuriose nebūtume žinoję, kaip galima produktyviai įsikurti (Rogoff 2006).

Vis dėlto norint susisteminti ir aprėpti likvidžius šiuolaikybės bruožus, šį konceptą galima vartoti ir kaip *periodizacijos įrankį*. Pasak meno istoriko Alexanderio Alberro, *šiuolaikybė* laipsniškai formavosi ilgą laiką veikiama globalizacijos ir neoliberalizmo, o galutinai įsitvirtino XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje ir gali būti įvardijama kaip savarankiškas istorinis periodas, „kuris leidžia apmąstyti socialinį darinį kaip tokį, kuris leidžia apmąstyti visuomenę kaip visumą“ (Alberro 2016). Šiuolaikybė tampa įrankiu, aprėpiančiu kompleksiskai susietą ir ekonominių, politinių, kultūrinių ir ideologinių įtakų visumą, kuri tampa „dominuojančių struktūrų“ jungtimi: „Šiuolaikybės kaip periodo apibrėžimas ir, be abejo, tikroji bet kurios periodizacinės sampratos galia yra euristinė, atverianti galimybę naujai ir produktyviai suvokti tai, kas iš pažiūros atrodo pažįstama – leidžia išvelgti ryšius tarp šiuo metu vykstančių reiškinų ir įvykių“ (ibid.). Taigi šiuolaikybė iš esmės nesiekia atsisakyti egzistuojančių struktūrų ir jų prasmų, tačiau drąsiai atveria galimybes alternatyvioms jų konfigūracijoms.

Šiame poskyryje aptartoms *šiuolaikybės* sąlygoms prirėikė naujų veikimo strategijų, kurioms parankus pasirodė gyvybingas ir adaptuotis kintančiomis sąlygomis gebantis kuratorystės diskursas. Fomina apibendrina kuratorių veiklos svarbą būtent paskutiniųjų trijų dešimtmečių pocesuose vizualiajame mene; pasak tyrėjos, jie paskatino dinamiškus procesus ir įvėlė vizualiųjų menų profesionalus į nuolatinį savikritišką, kūrybingą veiklos aktualizavimą (ibid.):

Šiuolaikybės laikotarpiu nepaprastai išaugo parodų reikšmė ir pasikeitė jų statusas. Jos tapo ne tik viena pagrindinių naujausio meno reprezentacijos formų, bet ir kūrybine medija, o kuravimas – savarankiška kūrybine veikla, prilyginama meninei. Nauja kuratorių karta perėmė anksčiau meno kritikų atliktus vaidmenis ir virto šiuolaikinio meno lauko nomadais, besistengiančiais inicijuoti naujas diskusijas ir priversti judėti vis į naują vietą (Fomina 2015: 38).

Mano tyrimo kontekste ryšys tarp šiuolaikybės ir kuratorinio diskurso tampa pamatiniu, nes norima apčiuopti dabarties meno procesų specifiką, apmąstyti ją kompozicinės muzikos srityje ir pasirinkti tinkamas veikimo strategijas. Šią intenciją patvirtina kuratorės ir meno tyrėjos Irit Rogoff mintis: „suprasti šiuolaikybę yra taip pat svarbu, kaip ir kuratorystę, kad ji rastų, kaip konceptualiai aprėpti dabarties skubius klausimus, o ne juos komentuoti ir pasirinktų kaip temą“ (Rogoff 2006). Taigi atsiskleidžia poreikis ne tik apmąstyti, bet ir įgalinti kuratorinį diskursą per menines praktikas.

1.2. Kuratorystės raida vizualiajame mene

Nors šiame darbe koncentruojusi į kuratorystės raiškos galimybes šiuolaikybės sąlygomis, visgi svarbu aptarti įvykusias svarbiausias slinktis, paveikusias kuratoriaus profesinį modelį nuo jo susiformavimo meno lauke pradžios. Kuravimo terminas (lotynų k. *cura* – „rūpintis“), pasak Elke'ės Krasny, iki šiol išlaikė savo pamatinę reikšmę: „etimologiškai ir istoriškai „kuruoti“ reiškia „rūpintis“ (Krasny 2016). Ilgą laiką terminu buvo nusakomos įvairios nebūtinai su menu susijusios pareigybės¹². Remiantis Julija Fomina, šiame darbe pristatomos trys ryškios profesinės slinktys kuratorystėje, kurios atspindėjo meno lauko kintančius poreikius ir kritinės minties įtakas.

¹² Tokiu pat „kuratoriaus“ pavadinimu apibrėžiamos pareigybės aptinkamos jau nuo Romos imperijos laikų, kada kuratoriais buvo vadinami oficialūs valstybės tarnautojai, atsakingi už svarbius piliečių poreikius, – sanitariją, saugą, transportą. Viduramžiais kuratoriaus pareigybė randama bažnytinėje struktūroje ir apibrėžiama kaip „vidurys tarp administracinės viešųjų ryšių kontrolės ir sielų gelbėjimo“ (Strauss 2010). Bažnytiniame kontekste „kuratoriai visuomet buvo keistas miškas tarp biurokrato ir kunigo“ (ibid.).

Parodų ir kuratorystės istorijoje siūlomas evoliucinis kuratorystės raidos modelis: kokybinė kuratoriaus veiklos kaita nuo pripažintų vertybių reprezentacijos link kūrybinės emancipacijos. Jis taip pat paremtas novatoriškų meno pristatymo struktūrų kūrimo precedentais, tad apima ir revoliucinį aspektą. Šis modelis atskleidžia, kaip istorijos eigoje kartu su meno praktikomis keitėsi jų pristatymo būdai ir kokią įtaką tam turėjo parodų kūrėjai (Fomina 2015: 25).

Nors egzistuoja evoliucinė raidos perspektyva, leidžianti įvardyti skirtingus kuratorių veikimo modelius – kuratorius institucijoje, nepriklausomas kuratorius ir kuratorystė išplėstiniame lauke, vis dėlto skirtinguose šiuolaikinio pasaulio kontekstuose visi jie yra aktyvūs ir vienas kitą papildantys. Svarbu aptarti jų raidą ir kiekvieno susiformavimo aplinkybes.

1.2.1. Kuratoriaus profesinio modelio susiformavimas institucijoje

Vizualiųjų menų lauką kuratorystė pasiekė apie XVII a. ir ilgą laiką „kuratoriai meno pasaulio užkulisiuose buvo atsakingi už meno artefaktų interpretavimą ir dokumentavimą privačiose ir viešose meno kolekcijose“ (Amaral 2021: 5). Meno lauke jie tapo būdingo „nematomo, bet objektyvaus“ pristatymo atstovai, kurie savo veiklą grindė tuometėmis tendencijomis:

Istorinę muziejaus sampratą analizavusi Karsten Schubert, besiremddama Britų muziejaus Londone pavyzdžiu, tvirtina, kad XIX a. kuratorių požiūris į savo veiklą ir meno istoriją buvo kone darvinistinis: eksponuojamus kūrinius jie dėstė griežtai chronologine tvarka, vadovaudamiesi formų evoliucija nuo senovės Graikijos iki dabarties. Šis požiūris koreliavo su tuomet pradėjusios formuotis akademinės meno istorijos disciplinos kuriamu kanonu (Fomina 2015: 19).

Svarbu paminėti, kad tai susiję su viešų muziejų steigimu, kada menas išsprūdo iš dvarų ir dvasininkijos dichotomijos, nors buvo giliai joje įsišaknijęs. Menas pradeda savo kelią link auditorijų plėtros ir tampa besikuriančio buržuazijos sluoksnio susidomėjimo objektu. Tuometinių kuratorių motyvacija remiasi vertybių saugojimu ir naujų meno lankytojų edukacija. Parodos buvo rengiamos pabrėžiant meno chronologiją ir istorinius aspektus, o tai vyko reaguojant į viešąjį interesą susipažinti su vertingiausiu menu. Taigi didžiosios meno institucijos tapo pažangos ir progreso erdvėmis, kūrė meno kanoną ir žymėjo naują tendenciją – meno sakralizaciją. Tai sukūrė beprecedentį dėmesį menui ir jo kūrėjams, kurie iš dvaro ar bažnyčios tarnautojo statuso buvo pakylėti į mistifikuotą talento / genijaus lygmenį. Aplink meną susikūrė nauja ritualinė vieta sociokultūriniame audinyje.

Kuratorių profesinio modelio susiformavimą galime sieti su didžiųjų meno institucijų kūrimusi, kuomet kuratoriai neturėjo individualistinės strategijos, tačiau sekė to meto

tendencijas ir visuomeninės poreikius. Meno muziejai neabejotinai tapo ir meno autoriteto erdvėmis, ir šį statusą išlaikė iki šiol. Kaip teigia Deborah J. Meijers, „muziejus yra institucija, turinti sprendžiamąjį vaidmenį nustatant meno kūrinių vertę“ (Meijers 1996: 5). Didžiosioms meno institucijoms išlaikant įtaką ir prestižą iki šių dienų, institucijoje veikiančių kuratorių galime įvardyti kaip meno procesų atspirties tašką, iš kurio perspektyvos (jį tęsiant ar jam oponuojant) vystėsi tolesnis kuratorystės diskursas. Iki šiol galime atrasti keletą institucijų, kurių veikimo tendencijos vis dar atspindi šį kuratorišką turinio formavimą. Muziejuose vis dar svarbią ekspozicijų dalį užima chronologine tvarka išdėstyti eksponatai, atveriantys lankytojui istorinę meno raidos perspektyvą. Ir toliau institucijoje egzistuoja kuratoriaus profesija, kuri tiesiogiai siejasi su konkrečios muziejaus ar kolekcijos išmanymu, tyrimais, eksponavimu. Didžiosios institucijos tampa institucinės kritikos ir eksponavimo praktikų kvestionavimo objektais, o atsivėrusi objektyvaus pasakojimo negalimybė nuolat išryškina institucijų reprezentuojamų arba nutylimų naratyvų problematiką. Pastaraisiais dešimtmečiais vis dažniau kalbama apie Vakarų Europoje eksponuojamus kitų kultūrų ir šalių artefaktus, įvairių rasių žmonių atvaizdų įkontekstinimo poreikį, moterų kūrėjų reprezentaciją ir kt. Taigi institucijose dirbančius kuratorius tiesiogiai paveikia šiuolaikybės tendencijos, bendro kuratorinio diskurso kryptys.

1.2.2. Kuratorystės posūkis ir nepriklausomo kuratoriaus įsitvirtinimas

Nepriklausomo kuratoriaus reiškinys žymėjo „kuratorystės posūkį“ ir prasidėjo tuomet, kai rūpinimasis konkrečios institucijos ar asmens kolekcija išsiplėtė, „kai menas tapo labiau diskursyvus ir jautrus kontekstui, ypač XX a. 7-ajame dešimtmetyje, aktyvėjant nematerialiai kūrybai, tokiai kaip instaliacijos, hepeningai ar performansų menas“ (Ferdman 2019: 40). Meninės iniciatyvos dažnai vykdavo laikinose vietose: parduotuvėse, angaruose, netrukus sunaikinti planuojamuose pastatuose, visur kur galima buvo įsikurti nemokamai arba nuomotis itin trumpą laiką. Svarbiausia to meto tendencija buvo nepasiduoti komercializacijai ir priešintis elitinio meno tradicijoms. Kuriamų alternatyvių meninių vyksmų ir performansų vyksmo vieta atskleidė ypač akivaizdų institucijų veiklos atitolimą nuo menininkų raiškos poreikių. Menininkai nebelaukė meno institucijų įvertinimo ir pakvietimo eksponuoti darbus, o patys kūrė gyvybingas, alternatyvias meno organizacijas. Ilgainiui tai leido suvokti, kad patys formuodami meno renginio turinį, vietą ir pristatymo strategiją, meno kūrėjai turės daugiau galimybių pristatyti savo idėjas tiesiogiai ir rasti autentiškesnį kontaktą su savo žiūrovu.

Ne iš karto tai buvo siejama su stabilia kuratoriaus veiklos reikšme institucijoje, o konkrečiam profesiniam modeliui įvardyti ir rasti tinkamą veikimo strategiją prirėkė laiko. Tačiau tokios veiklos apibrėžimo terminas nebuvo svarbus tuo metu veikusiems meno lauko agentams, siekusiems dirbti alternatyviai, iškelti naujas meno pristatymo tendencijas. Pokytis meno lauke pirmiausia reiškėsi „kova už naujų formų bendruomenės, naujų formų bendrą darbą, naujų formų žinių produkciją (organizaciją), kuri tik vėliau buvo pavadinta kuravimu“ (Richter 2016). Taigi „kuratorystė, specifinė meno lauko agentų – kuratorių – veikla, menotyriinių tyrimų objektu tapo tik XX a. pabaigoje“ (ibid.), tačiau pats jos įsitvirtinimas vyko apie 7-ąjį dešimtmetį. Kuratoriai aktyviai ėmė veikti už institucinių ribų, o jų veiklos išskirtinumas buvo tas, kad jie pradėjo abejoti „objektyvumu“ ir kriterijais. Buvo jaučiamas įprastų meno lauko reiškinių tendencijų kvestionavimas, vėrėsi erdvė institucijų kritikai. Būtent institucijų kritika tapo viena svarbiausių šiuolaikinės kuratorystės diskurse, nes ji „kvestionuoja galios struktūras, hegemoniškus diskursus ir hierarchijas“ (ibid.) ir taip nuolat apmąsto ir įgalina alternatyvius veiklos būdus ir atsinaujinimą.

Institucijų kritikos įsitvirtinimui buvo svarbus 1960 m. Seto Siegelaubo pasiūlytas „demistifikacijos“ terminas, kuris žymėjo poreikį atverti informaciją apie tai, kaip atrenkami, užsakomi ir pasirenkami kūriniai (O’Neill 2012). Tuo metu veikiantys kuratoriai tikėjo, kad toks procesas padės demistifikuoti meno lauke paslėptas galios struktūras. Pasak meno kritiko Paulo O’Neillo, kuratoriškoji kritika gerokai skyrėsi nuo tradicinės menotyros, apsiribojančios meno kūrinio ar menininko biografija, ir suteikė erdvę diskursyvioms, kontekstualioms ir geopolitiką aprėpiančioms diskusijoms, kurių centre buvo parodos turinys. O’Neill’as tai pavadino „neokritiška“ erdve, atvėrusia kitą etapą menotyroje (meno kritikoje). Tai lėmė ir vidinę profesinės orientacijos kaitą, kai „iki šiol pažinoti žmonės, kurie buvo kritikai, tapo kuratoriais. Taigi šviesiausi, mašliausi žmonės įsivėlė į šį daugiasluoksnį medijavimo, prodiusavimo ir neokritiškos užsiėmimą“ (Gillick 2005: 74). Šis pokytis padarė didelę įtaką meno kritikos formatui: „neabejotinai pačios svarbiausios esė apie meną pastaraisiais dešimt metų yra ne meno žurnaluose, o kataloguose ir kitoje medžiagoje, sukurtoje galerijose, meno centruose ir parodose“ (ibid.). Taigi kuratorystė tapo individualių praktikų vieta, atspindinti unikalią kuratoriaus-kūrėjo poziciją, o institucijų kritikos perspektyva atvėrė pristatymo, įvairovės reprezentacijos, socialinės atsakomybės potemes.

Kartu stipriai pasikeitė požiūris į meno renginių lankytojus, aiškiai jaučiama poststruktūralistinių idėjų įtaka – kūrinio reikšmės nebepriklausė tik nuo autoriaus, bet tapo jo ir suvokėjo bendra kūryba, taip buvo atverta autoriaus kategorija (Foucault ir Barthes’o įtaka), o, remiantis Umberto Eco, „kūrinys apibrėžiamas kaip atviras interpretacijos reikšmių laukas“

(Fomina 2015: 30). Taigi galima išvelgti ryškų pokytį – atsitraukiama nuo įsitvirtinusios institucinės tvarkos, kuri apibrėžia meno vertę, struktūruoja meno patirtį ir joje slypinčias prasmes, o kuratorius tampa laisvu meno lauko veikėju, kuriančiu subjektyvias prasmes ar joms susikurti reikalingas situacijas.

Grįžus prie laikmečio, kuris yra tiesiogiai siejamas su kuratoriaus profesinio modelio pokyčiu ir termino „kuratorystės posūkis“ prigijimu, verta panagrinėti 1972 m. Kaselyje, Vokietijoje, vykusią parodą *Documenta V*. Parodos kuratorius šveicaras Haraldas Szeemannas tapo labai gerai žinomu meno lauko veikėju, kai 1969 m. kuravo parodą „Kai nusiteikimai tampa forma“ („When Attitudes Become Form“). Minėta paroda buvo neįprasta tuo, kad greta pažįstamų galerijoms meno kūrinių autorius pristatė neįprastus meno formatus – performansus ir konceptualųjį meną, kurių vienintelis eksponavimo būdas – per gyvą atlikimą arba dokumentaciją. Szeemanno naudojama neįprasta eksponavimo estetika stebino vidurinės klasės žiūrovą, pripratusį prie galerinės švaros. Konservatyvi Šveicarijos publika nesuprato parodos, ir kuratorius galų gale buvo atleistas iš Berno meno galerijos (*Kunsthalle Bern*). Tai pastūmėjo Szeemanną įsteigti nepriklausomą „Intelektualių svečių darbo agentūrą“ (angl. *The Agency for Intellectual Guest Labor*), tapusią pirmąja tokia kuratorine organizacija. Būtent šis savarankiškumas atvėrė kelią „nepriklausomam kuratoriui susitelkti ties parodų potyrio formavimu, darbu skirtingose erdvėse ir su skirtingais menininkais. Kuravimas tuomet tampa ne apribota, bet performatyvia praktika, susifokusuojanti į įvykio koncentratą, kai trumpam laikotarpiui darbai ir performansai parengiami parodai“ (Farnsworth 2020: 62). Tęsdamas savo veiklą *Documenta V* kontekste Szeemannas formavo turinį, išnaudodamas paantraštę kaip siūlomą metanaratyvą – „Kvestionuoti realybę – dabarties pasaulio vaizdiniai“. Performatyvų priėjimą prie parodos lėmė vien tai, kad buvo pakeista kategorija: išryškinant įvykiškumo svarbą, iš „100 dienų parodos“ ji buvo pervadinta „100 dienų įvykiu“. Kuratorius neskirstė meno į kategorijas ar žanrus: pristatė tiek profesionalaus, tiek mėgėjų meno atstovus, greta derindamas populiariosios kultūros vaizdinius. Svarbiausias kuratoriaus tikslas buvo suformuoti naujos *žinių produkcijos* metodus – pagrindinis kriterijus buvo ne meno raiškos pristatymas, o konceptualios idėjos įveiklinimas. Neįprastas buvo ir skirtingų laikotarpių meno sugretinimas. Pasak Deborah’os J. Meijers, būtent tai suformavo poslinkį link „ahistorinės“ ekspozicijos, kuri leidžia „atsisakyti chronologinių trukdžių ir konvencionalių stilistinių kategorijų, įpintų į meno istoriją“ (Meijers 1996: 5).

Ekspozicijos paantraštė ir laviravimas tarp skirtingų meno žanrų, taip išsivaduojant nuo išskirtinai europietiškojo aukštojo meno standartų, pritraukė beprecedentį tais laikais žiūrovų antplūdį (parodoje apsilankė apie 220 tūkstančių žmonių) ir atskleidė kitokį požiūrį į

meną ir jo ribas, kai koncentruojamasi į alternatyvios komunikacijos ir reprezentacijos potencialą. Iki šiol paroda minima tarp svarbiausių meno pasaulyje įvykių, kurioje kuratorius prisistatė kaip *metaautorius*. Ši paroda atskleidė naują būdą pristatyti ir komunikuoti meną, įvedė iki šiol aktyviai nagrinėjamas problemines kuratoriaus temas – autorystės klausimus, kai kuratorius, dėliodamas metanaratyvą, keičia autonominio meno kūrinio prasmes. *Documenta V* kontekste šią problematiką iliustruoja tarp Szeemanno ir Roberto Morriso (skulptoriaus, konceptualaus menininko ir rašytojo) įvykęs konfliktas. Menininkas atsisakė dalyvauti parodoje ir apie tai pranešė atviru visai meno bendruomenei raštu (pasirašytas 1972 m. gegužės 6 d.). Antiekspressionistinės pakraipos autorius išvelgė kuratoriaus manipuliaciją, visiškai neatitinkančią jo meno idėjos ir eksponavimui reikalingų sąlygų. Autorius teigė, kad kuratorius pasinaudojo jo darbu, kad iliustruotų „iškreiptus sociologinius principus arba pasenusias meno istorijos kategorijas“. Panašią kritiką išreiškė ir kiti meno lauko veikėjai, išvelgę pavojų meno kūrinio autonomiškumui ir kaltinę Szeemanną eksponuojant pačią ekspoziciją, o ne meno kūrinius (Buren 1972: 29). Kartu su autorinėmis parodomis itin plačiai atsivėrusi meno autonomijos problematika yra aktuali iki šiol: programas ir parodas kuruojantiems asmenims dažnai užduodami etiniai klausimai, o problema egzistuoja visoje kuratorinėje sistemoje. Visgi tai, kad Szeemannas įžiebė tokias aršias diskusijas šia tema, atskleidė asmeninės atsakomybės klausimą, kuris iki autorinės parodos modelio slėpėsi po instituciniu šydu.

Apibendrinus galima teigti, kad to meto meno lauke Szeemannas įvykdė vizionierišką veiksmą ir, nepaisant prieštarų įvardijant meno kūrinio autonomijos pažeidimą, pademonstravo, kaip galima komunikuoti estetinius pasirinkimus žiūrovui ir taip formuoti alternatyvius kultūrinius naratyvus. Szeemannas drąsiai kritikavo ir didžiąsias meno institucijas, pasiūlė lankytojams subjektyvių, asmeniškai interpretacijai erdvės paliekančių meno formatų. Individualus kuratorių požiūris ir mažieji naratyvai ilgainiui tapo vyraujančiomis meno pristatymo tendencijomis. Atsisakyta menamo objektyvumo iliuzijos (atskleidžiamas jo neįmanomumas), o meno pristatymų kūrimas tapo lygiagretus meninei veiklai.

1.2.3. Kuratorystė išplėstiniame lauke

Pastaraisiais dešimtmečiais dėl ypač išpopuliarėjusio kuratoriaus profesinio veiklos modelio, besireiškiančio tiek tradiciškai, tiek visa palete meninių praktikų, pradėta mąstyti apie tam tikrą teorinį atskyrimą. Kuratorė Maria Lind (2021 m.) pasiūlė dvi traktuotes: kuravimą (angl. *curating*), kuris konkrečiai apibrėžtų parodų formavimą, ir kuratorystę išplėstiniame

lauke (*curatorial*), kuri leistų suvokti ją dar plačiau, prisitaikant prie pasirinktos raiškos priemonių, nesvarbu, ar jos būtų aiškiai apčiuopiamos, ar eksperimentinės. Jos teigimu, kuratorystė išplėstiniame lauke (angl. *curatorial*) yra suprantama kaip multidimensinis vaidmuo, ji aprėpia kritiką, redagavimą, edukaciją, lėšų pritraukimą ir kt. Bet svarbiausia – ji peržengia „vaidmens“ ribas ir įgauna funkcijos, metodo ar net metodologijos formas (Lind 2021).

Tai nėra atskira kuratorystės atšaka, ją siūloma matyti kaip integralią iki šiol suvokiamų praktikų tąsą ir interpretuoti kontekstualiai. Jos poreikį nulemia tai, kad menas ir jame kuriamos reikšmės dažnai išsprūsta iš įprasto ekspozicijos formato, o veiklos nebėra tiesiogiai orientuotos į rezultatą (parodą). Lind kuratorystę mato kaip aiškiai išreikštą per technines užduotis, atpažįstamą institucijose veikiančių ar individualiai kuriančių kuratorių veikloje. Išplėstiniame lauke kuratorystė kuria įtampas bei pristato naujas idėjas „per signifikacijos procesą ir santykius tarp objektų, žmonių, vietų, idėjų ir t. t.“, ir svarbiausia – ji „nesustoja ties *status quo*“ (ibid.). Tam tikra prasme šios sąvokos nuolat viena kitą papildo, ir išplėstinis laukas savaime tampa naujo profesinio tyrimo objektu.

Meno procesuose praddami vertinti meniniai tyrimai, eksperimentai, struktūrų permąstymai ir atnaujinimai, kurie dažnai nepasiekia auditorijos tiesiogiai, tačiau yra matomi kaip vienodai reikšmingi meno lauko procesams. Apibrėžti kuratorystę išplėstiniame lauke nėra lengva, todėl tam parankus Fominos paaiškinimas:

Ji nepateikia vieningų tokių praktikų vertinimo kriterijų, o veikia siekia apibrėžti kuratorystę kaip plataus diapazono veiklą, neapsiribojančią vien parodų kūrimu. Ją siūloma suvokti kaip turinčią ilgalaikį poveikį, diskursyvią, ne tiek į materialųjį rezultatą, kiek į daugialypį procesą orientuotą įvairiapusės paskirties veiklą, o į parodų kūrimą žvelgti kaip į vieną iš šios veiklos barų. Tad apibrėžiant šią koncepciją, dėmesys nuo praktinės parodų kūrimo veiklos bei jos rezultatų interpretavimo perkeliamas į plačių šios veiklos horizontų, jos poveikio kultūros ir sociopolitiniam laukui svarstymą (Fomina 2015: 43).

Svarbus yra papildomas paaiškinimas, kad tai nėra vien tik parodų kūrimo ar pasiruošimo jam įprasminimas. Tai meninių struktūrų ir potyrių tyrimo laukas, kuris potencialiai gali kurti unikalias reikšmes, pasiūlyti ne tik neįprastą turinį ir jo derinius, bet ir unikalų suvokimo ar patyrimo rakursą.

Lygiagrečiai tampa svarbus žinių kaupimo ir perteikimo aspektas. Aiškiai formuluojamas ne tik turinio ir reprezentacijos sąmoningo pasirinkimo poreikis, tačiau ir jų formatų įvairovė, kultūrinės įvairovės perteikimas skirtingomis kūrybos ir pristatymo

formomis. Kalbėdama apie kitoniškų žinių formavimo, perteikimo ir testavimo situacijas, Irit Rogoff 2021 m. pasiūlo terminą „žinių įvykiai“ (angl. *events of knowledge*). Ji taip pat pabrėžia, kad reikalingi nauji santykiai tarp esamų žinių sistemų, „jei kuratorystė gali būti žinių vieta, kurioje galima repetuoti jos krizes, tuomet ji turi potencialo ne tik atkartoti, bet ir prisidėti prie reprezentacijos pokyčių“ (Rogoff¹³). Svarbiausias yra pokyčio įveiklinimas per meninę praktiką, net jei ji nėra tiesiogiai susijusi su reprezentacija.

Įvykis, tapęs vienu pirmųjų kuratorystės išplėstiniame lauke pavyzdžių ir išpranašavęs žinių suvokimo pokytį šiuolaikybėje, – tai filosofo Jeano-François Lyotard'o kartu su dizaino teoretiku Thierry Chaput 1985¹⁴ kuruota paroda „Les Immatériaux“ (liet. „Nematerijos“), kuri buvo pristatyta Pompidou centre Paryžiuje. Pasak filosofo Michelio Foucault, ji „žymėjo kuratorystės posūkį kritinėje teorijoje“ (Foucault 1978: 226) ir atskleidė kuratorystės potencialą formuoti naujas žinių aplinkybes. Filosofas Johnas Rajchmanas pažymi, kad ši paroda buvo „įvykis iki 1989 m., numatęs globalizacijos įsibėgėjimą ir veikęs kaip melancholiška šiuolaikinio meno vaidmens pokyčių akceleracija“ (Rajchman 2009). Daugeliu atžvilgių ši paroda gali būti laikoma tiek autorinio kuravimo, tiek kuratorystės išplėstiniame lauke pavyzdžiu, ir tai puikiai iliustruoja, kaip kuratorystės praktikos persipina ir nuolat viena kitą papildo.

Lyotard'as parodos, arba, kaip jis pats ją vadino, „manifestacijos“, idėją formulavo kaip „informacijos dramaturgiją postmoderniame būvyje“ (ibid.), aiškiai apeliuodamas į savo tekstą – *ataskaita apie žinojimą „Postmodernus būvis“* (1979, lietuvių kalba – 1993, 2010), kuriame išdėstė mintis apie esminius žinojimo pokyčius, didžiųjų naratyvų griuvimą ir nepasitikėjimą institucijose sukauptą galia. Prieš parodos atidarymą pasirodžiusiame interviu autorius paaiškina savo motyvus, konceptualizuodamas šią parodą: „aš priimu save kaip filosofą ir man atrodo, kad filosofui svarbu gebėti užfiksuoti tai, ką jis galvoja, neapribojant savęs vieninteliu instrumentu – knyga“ (Blistène, in McDowell 2014). Jau pats parodos pavadinimas „Les Immatériaux“ nurodo nematerialumo siekį, kuris iš įprastai materialaus parodos turinio lūkesčių transformuojamas per „kalbą, pojūčius, laiką ir pasipriešinimą“ (Hui 2016: 181). Konkrečiau – naujasis materialumas buvo reikalingas technologinėms inovacijoms, kurios užėmė vis didesnę dalį filosofinių debatų. Parodos dramaturgija stipriai siejosi su kruopščiai sustrateguotu lankytojo potyriu. Kiekvieno apsilankiusiojo „buvo paprašyta užsidėti ausines,

¹³ <https://aaa.org.hk/en/programmes/programmes/irit-rogoff-the-exhibition-as-an-event-of-knowledge-production> [žiūrėta 2022 12 01]

¹⁴ Nors paroda yra suformuluota iki 1989 m., jos specifinė kuratorinė logika puikiai iliustruoja išplėstinę kuratorystės praktikas, dėl to būtent ši plačiai aptarta ekspozicija yra aptariama šiame poskyryje.

kurios pagaudavo skirtingas radijo bangas, kai jie naviguodavo per pilko metalo ekranų rūką. Kiekvienas vizualinis reginys buvo suporuotas su Antonino Artaud, Franzo Kafkos ar Paulio Virilio audiotekstais, reklamų melodijomis ir triukšmu“ (McDowell 2014). Parodoje suplanuota lankytojo judėjimo erdvėje dramaturgija derinama su sudėtingu erdvę suskaidančiu tamsiu dizainu, jam apšviesti pritaikyta speciali šviesa ir garsas, kūrę kūnišką potyrį, kurio tikslas aiškinamas „giliai jaučiamo šiuolaikybės neužtikrintumo dramatinizacija“ (ibid.). Eksponatai buvo integrali potyrio dalis, formuojama per eksponuojamus meno kūrinius, technologinius įrenginius ir atskirus sunkiai klasifikuojamus objektus. Buvo kuruojama potyrio visuma.

Pasak Andreas Broeckmanno, „Lyotard'o parodos konceptualizavimas, ypač dėl telekomunikacinių technologijų, sukūrė naują praktinę kalbą tarp siuntėjo ir gavėjo, o kartu fundamentaliai veikė kaip postmodernaus posūkiu pagrindas“ (Broeckmann et al. 2020: 11). Ekspozicijos įtaka kuratorystės praktikų perspektyvoje ir meninėje (filosofinėje) raiškoje buvo svari, nes atskleistas alternatyvus ekspozicijos kaip meno reikšmių formavimo erdvės potencialas, kuris gali skleisti kuriant bendrą, nuo konkretaus objekto nepriklausomą naratyvą. Su šia paroda kuratorystės diskurse atsirado ir labai svarbi *žinių produkcijos* (angl. *knowledge production*) sąvoka, kuri įvardijo galimybę per skirtingus, dažnai tarpdisciplininius meno formatus atskleisti alternatyvius naratyvus, kurti mitologijas ir originaliais būdais maišyti vis labiau išsitrinančias kategorijas. Svarbia medžiaga šiuo atveju tampa meniniai tyrimai, aprėpiantys meno ir mokslo sferas, tarpdisciplininio dialogo iniciatyvos, kai galima jungti keisčiausius darinius ir per juos kurti naujus prasmų tinklus. Čia susiduriama su realybės transformacija per žodžius ar įvykius, atvedančius tiesiogiai prie XX a. iškilusios performatyvumo sąvokos, kuri išsamiau aptariama 2.2.1 šio darbo poskyryje.

Glaustai aptartos slinktytys nuo kuratoriaus institucijoje, nepriklausomo kuratoriaus iki kuratorystės išplėstiniame lauke apibendrinamos lentelėje Nr. 1.

Lentelė Nr. 1. Kuratorystės diskurso pokytis

Kuratorius institucijoje (formuojasi XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje)	Nepriklausomas kuratorius (iškyla XX a. 7-ajame dešimtmetyje, aktyviai reiškiasi iki šiol)	Kuratorystė išplėstiniame lauke
Profesinis modelis susiformuoja besikuriančiuose viešuosiuose	Profesinio modelio transformacija,	Tai nėra atskira kuratorystės atšaka, ją siūloma matyti kaip

<p>muziejuose ir tampa integralia didžiųjų meno institucijų struktūros dalimi.</p> <p>Auditorija – besiformuojantis naujas buržuazijos sluoksnis.</p> <p>Strategijos – meno kolekcijų rinkimas ir sisteminimas. Svarbi chronologinė linija ir meno progresinės raidos naratyvas. Rezultatas – meno kanonas. Ypatingas dėmesys kūriniai.</p> <p>Kuratoriai ir jų sprendimai nematomi, jie atspindi objektyvius to meto viešuosius interesus, nukreiptus į edukaciją.</p>	<p>atsirandanti kartu su institucijų kritika. Veikiama už institucijų ribų kvestionuojant „objektyvų“ turinio pasirinkimą, įprastus meno naratyvus ir hierarchijas.</p> <p>Auditorija – iškelti klausimai apie vidines meno struktūras tiesiogiai veikia ir auditoriją. Perimama poststruktūralistų idėja apie meno reikšmę, besikuriančią tarp kūrėjo ir suvokėjo. Auditorija nebėra matoma kaip pasyvi minia. Lygiagrečiai populiarėjantys hepeningai ir performanso menas nukreipia dėmesį nuo baigtinės meno kūrinio idėjos.</p> <p>Strategijos – eksperimentuojama su meno ekspozicijų formatais, gretinamos skirtingos meno formos, kuriami metanaratyvai, jungiantys kūriniai. Dėmesys įvykiui, bienalių, festivalių populiarėjimas.</p> <p>Kuratorijų sprendimai tampa atviri, o jie patys – svarbiais meno procesų dalyviais. Keičiasi kuratoriaus statusas, jo pozicijos meno lauke tvirtėja, jis turi vis daugiau įtakos.</p>	<p>integralią iki šiol suvokiamų praktikų tąsą ir interpretuoti kontekstualiai.</p> <p>Apibrėžimas – kuratorė Maria Lind siūlo dvi traktuotes: kuravimą (angl. <i>curating</i>), kuris konkrečiai apibrėžtų parodų formavimą, ir kuratorystę išplėstiniame lauke (angl. <i>curatorial</i>), kuri leistų suvokti ją dar plačiau, prisitaikant prie pasirinktos raiškos priemonių – aiškiai apčiuopiamų ar eksperimentinių.</p> <p>Poreikis – tokios kuratorinės veiklos apibrėžimas reikalingas tam, kad sudarytų prasminę erdvę praktikoms, kurios ne visuomet tiesiogiai pastebimos ekspozicijose. Šios veiklos reiškiasi per meno tyrimus, eksperimentus, dažnai atspindi meno leidiniuose, diskusijose, o kartais keičia pačias meno eksponavimo ir naratyvo kūrimo strategijas.</p> <p>Raiškos formos – išryškinamas įvairių meno sričių potencialas kaip vaisinga, skirtingas žinių sistemas jungianti žinių erdvė. Lygiaverčiai tampa svarbus formos apmąstymas, diskusijos, dokumentacija, edukaciniai aspektai. Gilinamasi ne tik į meno turinio, bet ir jo pristatymo formų pasirinkimą ir kuriamas reikšmės.</p>
---	--	--

Lentelėje išskirti kuratoriniai modeliai yra parankūs norint aiškios klasifikacijos bei prasminiams raidos taškams sudėlioti. Vis dėlto verta paminėti, kad plati kuratorystės rūšių įvairovė šiandien persipynusi ir aktyviai reiškiasi skirtingose terpėse. Itin plačiai išsikerojusią, sunkiai aprėpiamą jų įvairovę puikiai aiškina Terry'o Smitho mintis, kad „kaip ir visos profesijos, ši turi savo pagrindą ir marginalius narius, ir tuos, kurie nėra įtraukti“ (Smith 2022: 42). Autorius siūlo itin platų nūdienos kuratorių veiklų spektrą:

[...] muziejaus direktorius/kuratorius; muziejaus vyriausiasis (angl. *chief*) kuratorius, vyresnysis (angl. *senior*) kuratorius, bendradarbiaujantis (angl. *associate*) kuratorius, asistuojantis kuratorius (angl. *assistant curator*), kuratorius asistentas (angl. *curatorial assistant*), rezidentas (angl. *intern*); muziejaus kolekcijos kuratorius, registruotojas, konservuotojas, parodos dizaineris; muziejaus kuratorius edukacijai, kuratorius visuomenės informavimui; laikinas parodos kūrėjas muziejuje; *Kunsthalle*, meno erdvės vadovas / kuratorius; menininkas-kuratorius; kuratorius-menininkas; kuratorius specialistas (vienoje medijoje, požiūryje ar metode); nepriklausomas kuratorius; kuratorius kolekcionierius, projekto kuratorius; renginių, festivalių programų sudarytojas; kuratorinio kolektyvo narys, parodos koproduuseris; kuratorius-edukatorius, akademinis kuratorius (meno mokyklose ir universitetuose); kuratorius teoretikas, kuratorius tyrėjas; kviestinis kuratorius (pavyzdžiui akademikas, filosofas ar garsenybė). (Smith 2022: 42–43)

Tokia profesinių apibrėžimų amplitudė atspindi kuratorinio diskurso plotį ir neaprepiamą raiškos potencialą, atveriantį galimybę veikti pačiomis įvairiausiomis formomis. Kuratoriai egzistuoja visuose meno sistemos hierarchijos lygmenyse – kuruoja menininkai ir jų kolektyvai, skirtingų disciplinų specialistų tandemai, o taip pat ir institucijų atstovai. Tokioje perspektyvoje pabrėžčiau ne paties kuratoriaus profesinio apibrėžimo, tačiau kuratorystės diskurso, leidžiančio minėtiems veikėjams vieningai reikštis bendrame kontekste, svarbą.

Nagrinėjant kuratoriaus profesinio modelio kaitą matyti, kad jis tapo vizualiojo meno pokyčio simboliu, o jo ryšys su meno institucijomis ir jų reprezentuojamomis vertybėmis – meno pasaulio procesų atspindžiu. Kuratoriai tapdavo meno pristatymų kūrėjais, reaguojančiais (vėliau ir formuojančiais) į sociokultūrinius procesus, naratyvus, kritinę mintį ir meno raišką. Šiuolaikybės sąlygomis vis mažiau apribotos disciplinos nuolatos susiduria tiek teorijoje, tiek praktikoje, todėl patenka į besiplečiantį kuratorinį akiratį. Taigi gyvybingas, išplėtotas ir aktualus kuratorinis diskursas tampa vis aktualesnis įvairių disciplinų menininkams ir tyrėjams. Kuratorinio diskurso integravimas į kompozicinės muzikos praktikas tampa pagrindiniu šio tyrimo objektu.

2. KURATORYSTĖS INTEGRACIJA KOMPOZICINĖS MUZIKOS KONTEKSTE

Nors šiame tiriamajame darbe daugiausia dėmesio skiriama vadinamosioms šiuolaikinės muzikos praktikoms, tačiau vengiama akivaizdžios takoskyros tarp laikmečių, stengiamasi į koncertą ir kitus muzikos pristatymo formatus žvelgti kompleksiskai, o pavyzdžius rinktis pagal tyrimo logiką, jų neatskiriant dirbtinėmis kategorijomis. Dėl to svarbu apibrėžti kompozicinės muzikos, esančios šio darbo tyrimo objektu, ištakas, kurios, pasak muzikologo Timo Rutherfordo-Johnsono, vystėsi „ikirenesansinės Europos dvaruose ir bažnyčiose, ir nors šie dvarai ir bažnyčios prarado savo funkciją ar tapo kultūriškai marginalūs, šiuolaikinė kompozicinė muzika išlaiko svarbų ryšį su jų moderniais palikuonimis ir produkcijos bei klausymosi struktūromis, kurios tai reprezentuoja“ (Rutherford-Johnson 2017: 3).

Atkreipčiau dėmesį į terminą *kompozicinė muzika*, kuris bus vartojamas plėtojant šį meninį tyrimą, nes jis padeda nubrėžti bendras ištakas turinčios sukomponuotos ir sunotuotos¹⁵ muzikos prigimtį, tačiau kartu yra nepriklausomas nuo konkretaus laikotarpio, žanrinio ar estetinio apibrėžimo. Manau, kad vyraujanti dirbtinė muzikos laikotarpių ar žanrų segregacija, kurioje dabarties muzika pakaitomis apibrėžiama terminais „šiuolaikinė“, „aktualioji“ ar „modernioji“, yra anachronistinė, ji neleidžia šiandien visapusiškai atskleisti organišką muzikos tradicijų tąsą ir visų jos atšakų. Lygiai taip pat terminas *klasikinės muzikos* koncertas nepasižymi aiškia logika, nes neapėmia nei konkretaus laikotarpio klasifikacijos, nei žanrinio apibūdinimo, taigi tam tikra prasme veikia kaip kategorizacijos įrankis, įtvirtinantis kompozicinėje muzikoje kanonizuotomis žiniomis ir naratyvais besiremiančią koncertinę praktiką. Nors neįmanoma visiškai išvengti tokio muzikos skirstymo dėl paprasčiausio poreikio turėti auditorijoms suprantamas kategorijas, tačiau verta atkreipti dėmesį į tai, kad toks skirstymas ir jo alternatyvų nebuvimas atspindi klasifikacijų, pristatymų formuluočių inerciją ir bendrą kompozicinės muzikos lauko pastangų kurti savo įvaizdį ir žodyną dabarties sąlygomis trūkumą.

Pirmuose darbo poskyriuose aptarta šiuolaikybė ir kuratorystės raidos etapai vizualiajame mene tampa pagrindu naujai pažvelgti į kompozicinės muzikos lauką, brėžti paraleles. Kaip teigia Fomina, per šiuolaikybės prizmę „gilinamasi į pokyčius meno lauke, tirama, kokios naujos temos, raiškos priemonės, komunikacijos formos būdingos

¹⁵ Čia turima omenyje notacija plačiąja prasme, apėpanti ir įprastai suprantamas partitūras, grafines natas ar konceptualius kūrinis. Taigi visos komunikacijos formos, egzistuojančios tarp kūrėjo (atlikėjo) ir publikos, kurios įprasmina kūrinio idėją ir sukuria erdvę interpretacijai.

šiuolaikiniam menui, kuo jos specifinės, palyginus su praėjusiais meno raidos laikotarpiais, ir kokias siūlo dabarties suvokimo gaires“ (Fomina 2015: 84). Būtent tai tampa tolesnio aptarimo tikslu.

2.1. Koncerto formato raida ir kontekstai

Jei vizualiojo meno sferoje pagrindinis meno pristatymo formatas yra ekspozicija, tai muzikoje – koncertas. Pažymėtina, kad literatūros šaltinių apie muzikos pristatymo formatus, savo intensyvumu prilygstančių ekspozicijų studijoms ir turinčių tiesioginės įtakos koncertinėms praktikoms, muzikos lauke yra vos keletas¹⁶ ir jie anaipol neatliepia didžiulio įdirbio muziejininkystėje nagrinėjant parodos formatą. Visgi pastaruoju laikotarpiu kartu su augančiu kuratorinio diskurso aktualumu atsiranda ir tyrimų, žvelgiančių į muzikos įvykį kritiškai, o kartu ieškančių šio kultūrinio reiškinių ištakų, socialinės funkcijos apibrėžties ir galimos tolesnės krypties. Vienas ryškiausių tokių tyrimų pavyzdžių – Martino Tröndle'io sudaryta straipsnių rinktinė *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance* (2020), kurioje jis surinko daugybę įvairių sričių (sociologijos, estetikos, kultūros vadybos ir antreprenerystės, etnologijos, muzikologijos, atlikimo meno, koncertų dramaturgijos ir dizaino, žurnalistikos, kuratorystės) tyrėjų ir atvėrė kompleksišką koncerto istorijos tematinį lauką¹⁷.

Tröndle'is pastebi, kad vizualiojo meno sferoje jau ilgą laiką į pirmą planą iškelta institucijų kritika ir detalios muziejaus studijos sukūrė platų tarpdisciplininį mąstymo lauką, atšviežino praktikas ir patraukė publikos dėmesį. Autorius kritikuoja muzikoje jaučiamą tematinį vakuumą, kuris susidaro dėl to, kad dėmesys yra išskirtinai nukreipiamas į tekstą, jo autorių ir atlikėjų, be to, aiškiai nubrėžia, kad šios studijos reikalingos ne tik esamai padėčiai analizuoti, bet ir norint akademinės muzikos praktikas išlaikyti aktualias ilgalaikėje perspektyvoje. Siekiant šio tikslo, privalu peržvelgti muzikos formato ištakas, reikšmę visuomeniniams procesams ir galimas tolesnes vystymosi alternatyvas:

Nepaisant išpirktų salių *Elbephilharmonie* Hamburge euforijos, turistus traukiančių Berlyno filharmonijos ir individualių inovatyvių koncertų salių statistikos Vokietijoje, JAV ir JK, ryškėja

¹⁶ Brandono Farnswortho mintis, išsakyta knygoje *Curating Contemporary Music Festival* (2020).

¹⁷ Taip pat pastebėčiau pianistės ir kuratorės Heloisos Amaral tyrimą *Yearning to Connect. A Short Introduction to Music Curatorship* (2021) pristatantį koncertinių praktikų įvairovę; minėta muzikologo Brandono Farnswortho monografija *Curating Contemporary Music Festivals* (2020) tyrinėja koncertines praktikas festivalių kontekstuose.

mažėjančio klasikinės muzikos koncertų lankomumo požymiai. Atrodo, sutampa laikas ir poreikis permąstyti antraštę „Koncerto studijos“ ir sukurti erdvę šiam diskursui atsirasti (Tröndle 2021:19).

Labai svarbus kompozicinės muzikos koncerto, kaip jį suprantame šiandien, aspektas yra klausymosi tyloje fenomenas. 1909 m. žurnale *Die Musik* pasirodęs Wilhelmo Holzhammerio ir Paulo Marsopo prašymas simfoninių koncertų klausytis tyloje žymėjo naują etapą: „salė buvo pritildyta, orkestras paryškintas, o publika rinkosi meno šventyklos tyloje“ (Tröndle 2021: 48). Tyla tapo nauju reikalavimu publikai, privertusiu pakeisti įprastus koncerto laiko ir turinio atrankos kriterijus. Atsisakoma ilgų koncertų, populiarių nuo XIX a. vidurio, kuriuos sudarydavo itin skirtingi numeriai – pradėdant solo vokaliniais pasirodymais, baigiant atskirų simfonijų dalimis (simfonijos iki tol retai kada buvo atliekamos kaip vientisas kūrinys), šokio ir kamerinės muzikos numeriais, o improvizacija buvo neatsiejama koncertų dalis. Iki prašymo muziką klausyti tyloje, žiūrovai bendraudavo, tiesiogiai reaguodavo į girdimą ir matomą turinį plodami ir balsu (tiesiogiai juos vertino), gėrimai ir maistas dažnai būdavo šio potyrio dalis. Įsigalėjęs žiūrovų tylai, koncertų dalys sutrumpėjo ir buvo aiškiai atskirtos. Turinys kristalizavosi pagal žanrus, muzika buvo skirstoma į atskiras kategorijas – vokalinę ir kamerinę, retai susipinančias vienoje programoje. Koncertuose nebeliko vietos improvizacijoms – vis labiau telkiantis į muzikos tekstą, jos visai išnyko iš kompozicinės muzikos pristatymų.

Pasak Gerhardo Schulze'ės, tylus klausymasis yra vienas didžiausių europietiškos kultūros išradimų. Jį galima laikyti muzikos kaip autonominės meno srities įtvirtinimu, sukūrusiu unikalias klausymosi tradicijas, ir šiandien besireiškiančias skirtingomis formomis. Schulze'ė pabrėžia, kad šiam ritualui skirtos muzikos salės tapo pagrindinėmis muzikinio potyrio vietomis. Tai tiesiogiai siejosi su meno sakralizacijos tendencija, kuri buvo minėta nagrinėjant vizualiųjų menų situaciją steigiantis meno institucijoms. Tyrėjas teigia:

<...> nors mąstymas tapo sekuliarus, tačiau poreikis kažko dvasiškai transcendentinio išliko. Muzikos klausymasis buvo suprantamas kaip metafizinė komunikacija su kažkuo amžinu. Tam pasiekti reikėjo ne tik muzikinio įkvėpimo, bet ir sielos bei įgimto kito pasaulio pojūčio. Postsakralaus stiliaus laikotarpiu muzikos klausymasis kreipė link kažko tolumo ir nuostabaus (Schulze 2021: 91–92).

Taigi palaipsniui (XVIII–XX a.) įtvirtinamas ir naujas muzikos statusas, kuris nebesitenkina dvaro ir bažnyčios reikmėmis. Pasak Elenos Ungeheur, „Muzika iškrenta iš priešastinių dvasinių kontekstų ir užsitikrina savo vidinę sekuliarių mainų (koncertas už pinigų) vertę. Šis faktas sukūrė ir toliau kuria tolimas pasekmes, tokias kaip autonominės

muzikos kaip meno formos gimimas“ (Ungeheur 2021: 112). Muzikos įvykio pagrindinis tikslas tapo tik klausymasis be jokių kitų veiksmų – maldos, šokio, bendravimo ar valgymo, kurie iki tol buvo integrali muzikavimo dalis ir priklausė nuo jos paskirties.

Klausymasis tyloje sukonzentravo visą publikos dėmesį į kūrėjus ir atlikėjus bei jų pristatomą turinį. Ungeheur pasiūlo įdomią paralelę ir išvelgia, kad taip atkartojamas bažnytinis modelis, kuriame muzikos tekstas užima šventraščio vietą, atlikėjai – Dievo tarpininkų, o klausytojai – ritualo dalyvių vietą (ibid.). Koncerto formato raidoje tyrėja išvelgia ir tiesioginę sąsają su besiformuojančiu buržuazijos sluoksniu, kuriam muzikos klausymasis, natų skaitymas ir visi muzikos mėgėjo ir išmanytojo atributai buvo tolygūs *saves sukilninimui* (angl. *self-enoblement*). Susidariusios sąsajos su sakralia muzikos prigimtimi keičia muzikantų užduotis ir statusą visuomenėje, kuris XIX a. pagimdo virtuozų ir genijų kultą, o muzikantą iškelia į mitologinį lygmenį. Įdomu tai, kad socialinis poreikis ypatingam ir sakraliam potyriui sukuria šalutinį poveikį, kuris gerokai pakeičia iki tol vyravusią improvizacinę, per tradicijas perduodamą muzikos atlikimo kultūrą. Tuomet visas dėmesys iš koncerto kaip socialinio įvykio perkeliamas į tekstą, jo išpildymą ir žiūrovo informavimą apie tai, kas yra svarbiausia ir kaip tai išgirsti:

Koncertų salės tapo svarbiausiomis vietomis, simbolizuojančiomis buržuazinę reprezentaciją, o buržuazija davė toną jos *status quo* XIX a., bent jau Europoje. Ir nors šios erdvės apibūdinamos kaip vietos, kur realizuojama autonominė muzika, jos visuomet yra socialinės institucijos (Kirchberg 2021: 350).

Greta bažnytinių svarbu paminėti ir pasaulietines ištakas, išvelgiamas salonų bei tavernų kultūroje. Tai buvo sekuliari praktika, pirmiausia socialinio pobūdžio renginys,¹⁸ kuriame muzika buvo vienas iš elementų. Šis natūraliai iš miestietiškos buržuazinės kultūros išsivystęs reiškinys buvo populiarus Europos sostinėse ir didesniuose miestuose, tačiau skirtingose šalyse gerokai skyrėsi tiek užsiimant būdinga veikla, tiek vertinant erdvinį „salono“ supratimą. Nesama itin daug informacijos apie tokius įvykius nėra, nes, pasak Beatrix Borchard (Borchard 2021: 166), žmonės nekalbėdavo ir nerašydavo apie muziką, jie tiesiog muzikuodavo. Visgi iš pavienių dienoraščių galima suprasti, kad tokios muzikinės praktikos palaipsniui tapo kažkuo tarpiniu tarp viešo ir privataus renginio, erdvės taip pat nebuvo konkrečiai nusakomos: tai galėjo būti ir kambariai, ir specialiai paruoštos didesnės salės.

¹⁸ Beatrix Borchard teigimu, tokiuose pasibuvimuose žmonės diskutuodavo įvairiomis temomis, kartu grodavo ir improvizuodavo, žaisdavo muzikinius ir literatūrinius žaidimus, gerdavo arbatą ir valgydavo sumuštinus.

Žmonių skaičius – nuo kelių iki keliasdešimties. Tačiau tai buvo itin svarbus socialinio gyvenimo elementas, kūres muzikos klausytojų bendruomenę ir atspindėjęs pirminius jos lūkesčius. Programos sudarymo ir pateikimo principas buvo demokratiškas ir dažnai siejosi su vidine dalyvaujančiųjų motyvacija, o atlikėjai būdavo tiek profesionalai, tiek mėgėjai.

Taigi išgryninamas vienas svarbiausių muzikos bruožų – jos socialumas, kuris tiesiogiai siejasi ir su klausytojo tapatybės savivoka. Paanalizavus šiuo metu egzistuojančių subkultūrų – repo, sunkiojo metalo, popmuzikos, technomuzikos ir daugelio kitų – klausytojus, galima įžvelgti, kad juos sieja ne tik muzika, bet ir socialinio elgesio kodai, simboliai, aprangos stilius:

Jausmas, kad priklausai bendruomenei, turinčiai vieną tikslą ir kartu patiriamą potyrį, yra identifikuojamas konkrečiais elgesio motyvais (grupei įprastais ritualais), simboliais (šukuosena, tatuiruotėmis, drabužiais) ir lingvistiniais ypatumais, aiškiai leidžiančiais suprasti, kad kažkas „priklauso“. Tai galima taikyti tiek *country* muzikos gerbėjams, naujosios muzikos mėgėjams, metalistams, hiphoperiams, pankams ir Zalcburgo festivalio publikai, tiek ankstyvosios muzikos bendruomenei (Tröndle 2021: 51–52).

Gerai suprantamais kultūriniais elgesio ritualais pasižymintios muzikos patyrimo situacijos leidžia pajusti bendruomeninį estetinį potyrį, ir tai sukuria kolektyvinį priklausymo bendraminčiams jausmą. Suvokiant platų skirtingų subkultūrų suponuotą patyriminių poreikių spektrą, galima daryti išvadą, kad nėra optimalių koncertinių situacijų, tačiau kiekvienas žanras suponuoja patį geriausią variantą ir situaciją savai bendruomenei, kartu su ja eksperimentuoja ir išbando naujus formatus.

XX a. sociokultūriniai pokyčiai turėjo įtakos potencialiems koncertų salės lankytojams. Pirmiausia, klausytojų požiūris į laisvalaikio leidimo būdus tapo vartotojiškas, muzikos pasiūla plėtėsi tiek koncertinių organizacijų, tiek žanro prasme. Muzikos potyris tapo įmanomas ir intymioje namų aplinkoje naudojantis garso technika, o dėl elektrinių instrumentų ir galimybių įgarsinti akustinius instrumentus muzikos renginiai įgavo masinį formatą. Atsirandančioms muzikos formoms nereikėjo ypatingų žinių ir susikaupimo, jos organiškai integravosi į mados ir populiariosios kultūros kontekstus. Tokia situacija kėlė daug klausimų apie klasikinio koncerto formato ir jo ideologijos aspektus bei jų socialines funkcijas. Ungeheur įžvelgia ir tai, kad išlikęs žmonių poreikis mokytis ir suprasti muzikos reiškinius niekada neišnyko, jis iki šiol egzistuoja visame pasaulyje; keliamas klausimas dėl edukacinio turinio formatų, kurie daugeliu atvejų toliau įtvirtina hierarchinę muzikos teksto ar autoriaus genijaus piramidę ir nesudaro

galimybių atskleisti naujus kontekstus ar užmegzti betarpišką dialogą su klausytojais. (Ungeheur 2021).

Grįžtant dar prie unikalios kompozicinės muzikos koncertų bruožo – klausymosi tyloje, Ungeheur išskiria šį bruožą kaip emocinę kontrolę, kuri nepaisant muzikos charakterio ar fiziologinių dirgiklių išlieka nepakitusi (ibid.). Vis dėlto kitokio žanro muzikos koncertuose kūno reakcijai paliekama platesnė erdvė, ir tai matoma kaip išsilaisvinimo, emancipacijos ženklas, leidžiantis kurti tiek kūnišką, tiek emocinį ryšį. Kūniškumas, šiuolaikybėje įgavęs ypatingą reikšmę per socialinį kūno statusą ir jame užkoduotą politinį krūvį, klasikinės muzikos atveju tampa suvaržytas, ir tai nuolatos įtvirtina muzikai skirtos erdvės – koncertų salės. Savo ruožtu kyla klausimas dėl hegemonišką žanrą reprezentuojančio formato aktualumo. Koncertinio klausymosi alternatyvos poreikis jaučiamas nagrinėjant daugybę siūlomų klausymosi variantų, tačiau visame pasaulyje statomos naujos koncertų salės demonstruoja socioekonominį visuomenės progresą, prestižo siekį bei norą pritraukti kultūrinį turizmą ir retai kada rodo daugiau dėmesio koncerto klausymosi praktikų alternatyvoms.

Etnomuzikologas Raimundas Vogelsas, nagrinėdamas klasikinio formato koncerto aktualumą, lygina jį su ritualais. Tyrėjas pažymi, kad būtent koncertinis etiketas (kurį jis įvardija kaip „priskirtą formalų elgesį“), tai yra laukimas koncertinėje situacijoje, kuris daugiausia yra nukreiptas išskirtinai į muzikos turinį, ir sukuria tam tikrą inerciją. Tyrėjas abejoja, kad koncertinis formatas, susiformavęs prieš 130 metų kaip tenkinantis emancipuotos buržuazijos poreikius, išlieka aktualus ir šiandien. Pabrėžiama, kad išsilaikiusios elgesio tradicijos, kurių tikimasi iš klausytojų klasikinės muzikos koncerte, atstumia didelę potencialių klausytojų grupę. Tokia situacija susidarė, kai visas dėmesys buvo nukreiptas tik į muzikinį tekstą ir jo atlikimą, nemąstant apie klausytojų potyrį ar socialinius koncerto aspektus. Vogelsas kritikuoja savaimę suprantamą poreikį edukuoti publiką ir atskleidžia pamatinę elitistinę poziciją, kad muzika turi būti suprasta, teisingai klausoma ir girdima – kitaip nei jo nagrinėjami ritualai, kurie turi kitoniškus kultūrinius tikslus bendruomenėse ir sukelia papildomų lūkesčių auditorijai (Vogels 2021).

Šio poskyrio temos atskleidžia koncerto raidą ir susiformavimo kontekstus. Aptariamos per šimtmečius įsitvirtinusios tradicijos, socialiniai ir reprezentaciniai aspektai, leidžiantys įvertinti jo įtaką visos kompozicinės muzikos laukui. Kitame poskyryje aptarsiu muzikinių paradigmos pokytį, iš kurio perspektyvos atsiveria supratimas, kad kompozicinės muzikos įvairovės pristatymui reikalingas šviežias požiūris į koncerto žanrą.

2.2. Muzikos lauko fragmentacija

Šiuolaikybės sąlygomis išryškėjo kompozicinės muzikos fragmentacija, kai dalis muzikos lauko dalyvių koncentruojasi į praktikas ir formatus, kurių pagrindas yra kanonas ir kanonizuotos žinios. Kita jų dalis savo veikimo ideologiją formuoja per XX a. pakitusių muzikos paradigmų perspektyvą – susikaupiami į nuolatinės naujovių paieškas, eksperimentavimą su medijomis, konceptualių menu, radikaliomis garso suvokimo formomis, atlikimo praktikomis. Pastebimas nenuoseklus atitrūkimas nuo tradicijos, kurį muzikos tyrėjas Sandeepas Bhagwati įvardija kaip akademinės muzikos „neurotiškumo“ požymį:

Neurotiška, nes ji dažnai neigia savo tradiciją, o visgi tai yra esminė kryptis jos autonaratyvo, kuris brėžia stiprią poziciją, nukreiptą prieš tradiciją. O mes visi žinome, kad pabrėžtinai prieštaravimas yra gilių įtakos to, nuo ko bandai atsiriboti, pripažinimas (Bhagwati 2018: 62).

Susiformuoja tam tikra ideologinė priešprieša, neleidžianti išlaikyti konstruktyvaus ryšio tarp tradicijos ir inovacijų, kurti kūrybiškai paslankių naratyvų bei pristatymo formatų ir taip išlaikyti kompozicinės muzikos aktualumą.

2.2.1. Kanonizuotos žinios

Tröndle'io 2021-ųjų straipsnyje „Koncerto teorija“ kritikuojami muzikos istorijos naratyvai dėl dažnai pasirenkamos istorinio progreso perspektyvos: „skaitytojai žavisi formaliais parametrais, kurie keičiasi nuo šedevro iki šedevro: fuga pasiekia savo kulminaciją Johanno Sebastiano Bacho, sonata – Ludwigo van Beethoveno, *lied* – Roberto Schumanno, o leitmotyvas – Richardo Wagnerio kūryboje“ (Tröndle 2021: 31) – tai vyksta aiškiai neartikuliuojant pasirinkimo motyvų ir analizės kriterijų, todėl „muzikos istorija perskaitoma kaip genialių darbų serija, sukurta didžiųjų (baltųjų) vyrų“ (ibid.). Taigi čia atvirai suabejota formuojamais vertės kriterijais, ideologiniu angažuotumu ir požiūriu į kompozicinės muzikos palikimą. Ši mintis atskleidžia vieną rimčiausių kompozicinės muzikos lauko problemų – žinių kanonizavimą, kuris iki šiol nuolatos įtvirtinamas per tyrimus, koncertines praktikas ir edukaciją. Išvelgiama stagnacija, tampanti priešprieša gebėjimui atsinaujinti ir kurti prasmingus kultūrinius naratyvus.

Daugelis kompozicinės muzikos lauko profesionalų ir melomanų užaugo tradicinio muzikos klausymosi ir analizavimo kontekste, todėl jie tikisi suprantamos fabulos ir aiškios prasmės, kurias jie galės išvelgti formuodami interpretaciją ar klausydamiesi muzikos kūrinio. Bėda ta, kad kintant muzikos garso sampratai ir atlikimo tradicijoms, prireikia kitokių klausymosi ir suvokimo įgūdžių. Tačiau nepaisant raiškos pokyčių kompozicinėje muzikoje per pastarąjį šimtmetį, svarbiausios edukacinės įstaigos ir koncertinės salės pagrindinį naratyvą vis dar formuoja per kanoninės muzikos sklaidą ir įtvirtinimą.

Kanonas į tyrėjų ir klausytojų akiratį patenka kaip autoritetingų lauko dalyvių nekvestionuojamai laikoma „vertinga“ muzikos dalis. Būtent *kanono* sąvoka, kuri pradžioje labiau asocijavosi su konkretaus stiliaus taisyklių apibrėžimu ir religiniais normatyvais, pradėta aktyviai vartoti atsiradus poreikiui išskirti kūrybą, pasirinktą dėl tam tikrų ideologinių ar estetinių motyvų. Muzikologas Josephas Kermanas pažymi, kad „kanonas yra idėja, o repertuaras yra įgyvendinama programa“ (Kerman 1983: 107), ir atskleidžia muzikos lauke slypintį pavojų, kai nuolat kintantis vyksmas dirbtinai sustabdomas ir bandomas klasifikuoti. Kermanas išskiria kelias svarbiausias tokio muzikos skirstymo priežastis:

- XIX a. įsivyravusi naujovė atlikti anksčiau sukurtus kūrinius. Tai tapo nauja tendencija, nes buvo įprasta atlikti išskirtinai maždaug gyvenamuoju laikmečiu sukurtas kompozicijas;
- kritikų poreikis romantizuoti autorių kūrybą (pavyzdžiui, E. T. A. Hoffmanno iškelta trijų autorių – Mozarto, Haydno ir Beethoveno – kūryba) formuluojant bendrą analizės metodą ir iškelti ideologiškai laikmečiui artimos muzikos estetikos poreikį;
- tobulos muzikinės idėjos koncepcija, kurios atsiradimui stiprią įtaką darė muzikos raštas ir jo sklaida („literacy“), todėl natose užfiksuota muzikinės kompozicijos idėja yra beatodairiškai atlikėjų siekiamas tikslas (Kerman 1983).

Tyrėjas pažymi pasirinkimo kriterijaus problematiką: „šioje kritikos rūšyje šedevro statusas jos objektui suteikiamas kaip duotybė, o vėliau visas dėmesys dosniai skirstomas vidinei kūrinio darnai atskleisti“ (Kerman, in Goštautienė 2007: 35) ir priduria svarbią kritinę pastabą: „man atrodo, kad tikroji intelektualinė analizės terpė yra ne mokslas, o ideologija“ (ibid.: 36). Atskleidžiama problemiška kanono įtvirtinimo logika, kurią apmąstant veriasi sociopolitiniai motyvai ir įsitvirtinusi patriarchalinė, kolonialistinė vertybinė linija:

Vakarų muzikos asociacijos su kolonialistine galia ir aristokratiška mecenatyste lėmė, kad tas sąlygotumas reišktė griežtus rasės, lyties, seksualinės orientacijos ir klasės apibrėžimus. Šis palikimas vis dar yra lėtai keičiamas (Rutherford-Johnson 2017: 21).

Būtent didžiosios institucijos, formavusios ir įtvirtinusios kanoną, pritrūksta įrankių naujam žvilgsniui į muzikos vertės kriterijus, įvairovės reprezentaciją ir muzikos vietą platesniame sociokultūriniame kontekste. Kartu darosi vis sunkiau ignoruoti probleminius kanono aspektus, besisiejiančius su kolonializmu ir lyčių reprezentacija. Artikuliuojama ir kultūros savikūros perspektyva, kai nuolat kartojant universaliais laikomus formatus, nukreiptus į kanono įtvirtinimą, praleidžiama galimybė konstruktyviai suvokti jo susidarymo sąlygas, kurios iš dabarties perspektyvos atrodo problemiškos. Kanono rekontekstualizavimas tampa pamatiniu praktiniu įrankiu tiek kolonialistinėje, tiek feministinėje perspektyvoje:

Kanonas sufleruoja universalumą – tai reiškia, kad darbai, kurie priklauso kanonui, yra ne tik sukonstruoti ir reprezentuoja estetiškai aktualius reiškinius, bet taip pat interpretuojami kaip įrašyti į mūsų kultūrinį savęs apibrėžimą. Būtent dėl to kanono plėtimas, peržiūrėjimas ir nuolatinis interpretavimas yra vienas iš svarbių feminizmo klausimų (Kobolt 2012).

Vis dėlto jei kanonas veikia ideologinėje perspektyvoje, sėkminga integracija tampa ne tik formalia užduotimi, kurios paprastas sprendimas galėtų būti didesnis moterų, įvairių rasių ir kultūrinių identitetų kūrėjų skaičius. Prireikia kompleksiško požiūrio į sisteminės problemas – vertės nustatymo kriterijus, iki šiol susidariusios nelygybės kontekstus, lygiavertį bendradarbiavimą įgalinančias formas. Stebint vakarietišku institucijų pastangas inicijuoti pokyčius, išryškėja keli kritiniai aspektai, kurie leidžia brėžti tiesiogines paraleles tarp lyties ir pokolonialistinių naratyvų integracijos:

1. Reprezentacija prestižinėse institucijose. Darmštato festivalio ir kursų¹⁹, vieno didžiausių ir prestižinių šiuolaikinės muzikos renginių, atvejis:

¹⁹ Darmštato atvejis pasirinktas dėl dviejų priežasčių: 1) tai vienas iš svarbiausių įvykių šiuolaikinės muzikos lauke, kuriame formuojamos praktikos ir reprezentacinė logika veikia tendencijas visame pasaulyje. 2) George'o E. Lewiso (2020) straipsnyje *A Small Act of Curation. Curating Contemporary Music* pateikiama detali informacija apie Darmštate atliktus afrikos diasporos ir moterų sukomponuotus kūrinius, o pateikti duomenys tampa svari pavyzdžiu apie įvairovės reprezentaciją prestižinėse institucijose. Straipsnyje pristatomi tyrimai yra kuratorinio projekto *Defragmentation – Curating Contemporary Music* dalis; jame (savi)kriškai apžvelgiamos struktūrinės institucijų tendencijos.

- Pasak kompozitorės Ashley Fure ir pianistės Georginos Lewis, iš 1946–2014 m. Darmštato kursų ir festivalio programoje atliktų kompozicijų tik 7 proc.²⁰ sukūrė moterys (Lewis 2020).
- George'o E. Lewiso tyrimas atskleidė, kad per tą patį 1946–2014 m. laikotarpį nuskambėjo tik dvi kompozicijos, sukurtos autorių iš Afrikos žemyno diasporos, ir tai sudaro 0,04 procento (ibid.).

2. Vertės kvestionavimas:

- Kuriami specialūs fondai, programos, įstatymai ar kvotų sistemos, kurių tikslas yra kokybiška moterų profesionalių integracija. Visame pasaulyje vyksta debatai, kai norint suteikti lygiavertes platformas abiem lytims, išvelgiamos nevienodos sąlygos vyrų atžvilgiu ir keliami klausimai apie moterų kūrybos vertę. Į tokią kritiką kultūros medijų ir kūrybinių industrijų dėstytoja Kate McMillan atsako: „Argi neakivaizdu, jog teigini, kad kvotos gali lemti prastesnę darbo kokybę, paprasčiausiai reikėtų suprasti, kad moterų menas yra žemesnio lygio?“ (McMillan 2019).
- Lewisas atskleidžia, kad dirbdamas su partneriais Europoje (jų nekonkretizuoja) ir kuruodamas jų inicijuotą išskirtinai juodaodžių Amerikos kompozitorių programą, jis susidūrė su blankiai formuluojamomis, bet aiškiai išreikštomis abejonėmis dėl tokios programos meninės kokybės (ibid.)

Taigi europietiškos muzikos organizacijų (dažniausiai šiuolaikinės muzikos kontekste) pastangos dekonstruoti kolonialistinius naratyvus sulaukia kritikos. Išvelgiama formali pozicija, kylanti iš sociokultūrinių įtampų, tačiau pasirenkami bendradarbiavimo formatai atspindi siaurą požiūrį į problemos esmę. Įdomu tai, kad nagrinėdamas įvairovės klausimą savo 2020-ųjų straipsnyje „Mažas kuravimo veiksmas“ (angl. *A Small Act of Curation*) Lewisas mato bendradarbiavimo pavojų su „istoriškai baltomis“ institucijomis, kurios rengia pavienius projektus, skatinančius kitos rasės kūrėjų darbus, tačiau neinicijuoja pamatinio pokyčio. Jis cituoja Sarą Ahmed, pasak kurios „įvairovės demonstravimas tampa baltumo reproduktivumo

²⁰ Taip pat svarbus yra Didžiojoje Britanijoje veikiančio PRS (*Political Risk Services*) tyrimas, kuris parodė, kad iš 2018–2019 m. Didžiosios Britanijos pagrindinėse koncertų salėse sezono metu nuskambėjusių kompozicijų tik 5,3 proc. yra sukurtos moterų. <https://www.thestrad.com/debate/why-are-female-composers-still-markedly-behind-in-terms-of-prominence/8118.article> [žiūrėta 2020 05 12].

technologija: pridodant spalvą prie balto veido, organizacija patvirtina to veido baltumą“ (Lewis 2020). Atsiliepdamas į šią kritiką Bhagwati įžvelgia, kad dažnai tai „Vakarų klausimai apie Vakarus“ (Bhagwati 2018: 56). Kritikuotinas poreikis savo kolonialistinės praeities klausimą spręsti ją vėl įtvirtinant vakarietiškais formatais ar atidžiai atsirenkant patogius autorius bei partnerius: „vieninteliai atsakymai, kuriuos pripažins muzikos institucijos ir eurologinės²¹ muzikos tradicijos atstovai, bus tie, kurie padės įtvirtinti šią tradiciją“ (ibid.). Įžvelgiama pozicija, kad kompozicinės muzikos scena yra erdvė, legitimizuojanti ir taip sėkmingai egzistuojančias muzikos praktikas. Kartu tai atspindi vakarietiško pastangų idealizavimo pavojų, nes jos iš esmės yra sau parankios. Čia pabrėžčiau, kad kiekvienos šalies atveju egzistuoja skirtingi ryšiai su kolonialistine praeitimi, tačiau Vakarų Europoje ši tema yra aktuali, ji intensyviai veikia visuomenę ir meno lauką. Svarbu pažymėti, kad poreikis peržiūrėti kolonialistinio palikimo įtaką ir lyčių balansą kompozicinėje muzikoje pasireiškė gerokai vėliau nei kitose kultūros srityse. Ypač daug nuveikta literatūroje ir vizualiajame mene, kur svarbiausi meno įtakų centrai pasiskirstė skirtinguose žemynuose. Tuo metu svarbiausios įtakos zonos kompozicinės muzikos lauke stabiliai išsilaikė Vakarų Europoje ir Šiaurės Amerikoje.²²

Ryšėja sudėtinga situacija, kai kanoniniai autoriai ir nuolatinis jų įtvirtinimas tam tikra prasme „praryja“ visą kitą informaciją, sustabdo naujų praktikų ir vardų integraciją į kompozicinės muzikos diskursą. Pasak Anne’os C. Shreffler, „pagrindiniai muzikos tyrėjai, sekdami panašiomis diskusijomis literatūros ir meno istorijoje 8-ajame dešimtmetyje, pradėjo tirti įtakas, formuojančias vakarietiškos muzikos kanono genialiais laikomus kūrinius, kvestionavo jų pamatines savybes, vertės suvokimo mechanizmus ir galų gale jų pagrįstumą“ (Shreffler 2013: 4). Visgi, kitaip nei vizualiojo meno sferoje, tokie tyrėjų interesai, nors ir buvo svarbi pastanga, tačiau nesukėlė didesnio atgarsio ir platesnio praktinio susidomėjimo muzikos tyrimų srityje. Taigi buvo praleista galimybė rekontekstualizuoti kanoną ar kvestionuoti institucinę pasirinkimo logiką. Nagrinėdama muzikos kanoną ta pati autorė iškelia mintį, kad

²¹ Eurologinė muzika (angl. *Eurologic music*) – tai Lewiso pasiūlytas terminas 2002 m. pasirodžiusiame jo straipsnyje „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives“. Analizuodamas Amerikos muziką po 1950-ųjų jis aptaria, kaip buvo neigiama afroamerikiečių džiaz muzikantų įtaka, siekiant išlaikyti muziką „tyrą“ nuo asociacijų su rasiniais protestais. Atskiriami skirtingi „eurologinis“ ir „aftrologinis“ požiūriai į rasę, etniškumą, klasę ir muzikos politikos ideologiją.

²² Svarbu paminėti posovietinio dekolonializmo temą, kuri dėl Rusijos vykdomos agresyvios tarptautinės politikos ir 2022 m. pradėtos plataus masto invazijos į Ukrainą, tampa itin aktuali mūsų regione. Atsivėria problematiški kanono aspektai: jo susiformavimo ir nuolatinio įtvirtinimo logika (rusų autorių dominavimas ir kitų posovietinio regiono kūrėjų trūkumas) ir programavimo pasirinkimų etiškumas karo fone (būtent Rusijos autorių). Radikali politinė situacija skatina kanono rekontekstualizavimą, sąmoningą požiūrį į kultūrinius naratyvus ir jų poveikį visuomenei.

„tradicija šiuo aspektu yra ne tiesiog praktikų rinkinys, ji perduodama iš vienos kartos į kitą ir atspindi kultūrinį autoritetą“ (ibid.). Svarbiausia čia yra tai, kad susiduriama su autoriteto ir ideologijos klausimais, kurie daro įtaką muzikantams ir jų veiklos laukui, muzikos įvaizdžiui ir auditorijos lūkesčiams. Svarbu paminėti ir edukacinių institucijų svarbą, kurios savo programose atspindi kanono problematiką ir, pasak violončelininkės Tanjos Orning, „centruotos aplink *Werktreue* idealą, pabrėžiantį ištikimybę kompozitoriaus darbui, o tai stipriai sumažina kūrybinę dimensiją vystant atlikimo gebėjimus. Šis, maštant kanono logika, genialių darbų atkūrimas ir vėl sulaiko klasikinės muzikos atlikėjus nuo buvimo menininkais šiuolaikinėje visuomenėje“ (Farnsworth et al. 2021: 35). Taigi tiesiogiai veikiamos ir muzikos srityje besidarbuojančių profesionalų veiklos trajektorijos.

Christianas Thorau (Thorau 2021) savo tyrime taip pat išvelgia paralelę tarp kūrinių kanonizacijos ir auditorijos informavimo apie klausomą turinį formų. Jis nagrinėja muzikos pristatymo elementus, pradėdamas nuo žodinės prezentacijos ir skrajučių apie 1800-uosius metus ir baigdamas šiandienos išmaniosiomis programėlėmis. Minėti lankstinukai ar skrajutės buvo reikalingi tam, kad suteiktų pagrindinės informacijos apie planuojamo vakaro eigą ir turinį, o tai leido orientuotis laike ir pristatomoje programoje: įvardijama pasirodymo tvarka, pasirodymų žanrai (simfonija, uvertiūra, vokalinis numeris ar kamerinis kūrinys) ir kompozitorių bei atlikėjų pavardės. Dažnai prie vokalinių numerių būdavo pridėdama ir tekstas, kad publika galėtų sekti pristatomus literatūrinius pasakojimus, galima sakyti, kad tai buvo dabar naudojamų subtitrų prototipas. Tyrėjas pabrėžia, kad maždaug XIX a. pirmąjį dešimtmetį palaiptai naudojami kūrinių numeriai, tonacijos, pastebima ir nauja praktika – kūriniai sezono metu kartojami kelis kartus. Žengiant į XX a. koncertai be informacinių leidinių tapo sunkiai įsivaizduojami, programėlėse buvo įvardijami ne tik kūriniai, bet ir jų aprašai (anotacijos), informacija apie kompozitorių ir atlikėjus. Buvo manoma, kad žinios sustiprins muzikos klausymo potyrį. Dirigentas ir tyrėjas Leonas Botsteinas (Botstein 1992) tokį klausymą vadina „klausymasis skaitant“ ir pažymi, kad muzika tampa neatsiejama nuo jos medijavimo per tekstą iki paties atlikimo momento. Atliekamos muzikos atranka mažėja, tačiau žinios apie pristatomus autorius ir kūrinius vis labiau detalizuojamos, o, pasak Thorau, tai kanonizuoja ne tik atliekamą repertuarą, bet ir žinias apie jį. Pamažu reikalavimai muzikos klausytojui auga, jo nenutrūkstamo dėmesio trukmė turi plėstis, nes atliekami ištisi ciklai – sonatos, simfonijos, vokaliniai ciklai ir kameriniai kūriniai. Disciplinuotas sėdėjimas tyliai kartu sukelia lūkesčius, kad dėl buklete pateiktos informacijos klausytojas užsiims dar ir saviedukacija (ibid.).

Muzikos pasirodymus palydintis tekstas tapo vienu iš papildomų įrankių ir patiems kompozitoriams. Jie suprato, kad tylinti publika, skatinama suprasti kūrinį per tekstinę informaciją, gali būti paveikiama pateikiant ir tam tikrą muzikinę „programą“. Tai išvelgę vadinamosios „programinės muzikos“ kūrėjai sąmoningai pradėjo teikti kūrinio naratyvus ar vaizdinius, tokiu būdu sukurdami papildomą medijavimo elementą, kuris galėtų sustiprinti publikos sąsają su muzika.

Dabar didžiosios koncertų salės rengia informacinius (edukacinius) bukletus, kurie pristato ne tik kalendorių, planuojamas programas ir atlikėjus, bet ir pateikia išsamius menininkų interviu, užsakytus specialius tekstus apie konkrečius renginius ar programų idėjas. Daugiausia dėmesio tenka pristatomoms muzikos žvaigždėms ir svarbiausiems kūriniais. Atlikėjus pristatančios biografijos išlieka šabloniškos: vardijami laimėti konkursai, svarbiausi bendradarbiaujantys muzikantai ar kolektyvai, dažniausiai rašoma trečiuoju asmeniu, nedaug asmeninių pasisakymų, retai pateikiamos asmeninės meninės įžvalgos ar kūrybinės idėjos.

Labai svarbu pažymėti, kad vis dar nėra įprasta pristatyti programų sudarytojus, jų pasirinkimų logiką, motyvaciją. Taigi akivaizdu, kad koncertų salės išlieka mistifikuotomis erdvėmis, kurių programiniai pasirinkimai yra pagrįsti „vertingiausia“ laikomos muzikos pristatymu, požiūriu į edukaciją ir žinių apie atliekamus kūrinius įtvirtinimu susidomėjusiems žiūrovams. Galima daryti išvadą, kad daugybė koncertų salių ir edukacinių organizacijų vis dar laikosi XIX a. paradigmu. Viena vertus, suvokiamas per ilgus metus susiformavęs kanono pažinimas bei istorinė vertė, kita vertus, vis svarbesnė atrodo pastanga permąstyti kanono susiformavimo ideologinį kontekstą, reprezentacijos lauką ir turinio aktualumą.

Apibendrinant šį poskyrį ryškėja kompozicinės muzikos ideologinė takoskyra tarp naujųjų paradigmu nulemtų kūrybos / pristatymų tendencijų ir kanonizuotų žinių / veikimo strategijų. Pabrėžiamas poreikis kurti vientisą, gyvybingą ir konstruktyviai veikiančią diskursą. Tai poreikis rekontekstualizuoti kanoną, peržvelgti muzikos reprezentacijos hierarchijas, sukurti kokybišką erdvę naujų kultūrinių naratyvų kūrimui ir originaliems muzikos pristatymo formatams. Nesikėsinama į pozityvius koncertinių praktikų elementus, tačiau sąmoningas jų aptarimas ir aktualizavimas šiuolaikybėje taip pat yra svarbus. Įrankius tam ir atveria kuratorystės diskursas, kurio pagrindines minties trajektorijas aptarsiu kitame poskyryje.

2.2.2. Paradigminiai pokyčiai muzikos raiškai

Šiame poskyryje šiuolaikybės būsenos muzikoje aptarimo atspirties tašku pasirenku kuratoriaus ir kompozitoriaus Larso Petterio Hageno mintį:

Internetas ir posttiesos era davė naują radikalų pokytį santykiuose tarp muzikos institucijų, atlikėjų, kompozitorių, teoretikų ir publikos. Tradicinės hierarchijos susiduria su iššūkiais per naujas beribes paskirstymo, dokumentacijos, kūrybos ir prezentacijos galimybes, kurios ištrina ribas tarp meninių ir kuratorinių praktikų ir atveria atsinaujinusį interesą tarp kompozitorių ir atlikėjų per muziką, grįstą socialiniais ir kultūriniais ryšiais (Hagen 2020: 3).

Šiuolaikybės sąlygomis muzikos raiškos ribos ir motyvacija kinta ir plečiasi. Remdamasis Zygmuntu Baumanu, Ruthefordas-Johnsonas, pasiūlo likvidumo terminą, kuris vartojamas kalbant apie hibridines muzikos kūrybos formas, gausų medijų naudojimą, rekononavimą, tarpžanriškumą. Lygiagrečiai svarbi ir likvidaus identiteto sąvoka, kai „individai vėlyvosios modernybės visuomenėje nebėra pririšti prie vieno nuoseklaus identiteto – darbo, karjeros, socialinės pozicijos, tautybės, išvaizdos ar net lyties“ (Rutheford-Johnson 2017: 94). Muzikoje šį reiškinį identifikuoti tikrai nėra sunku: neretai menininkai aprėpia kelis skirtingus profesinius modelius ar derina muzikines veiklas visiškai skirtingos stilstikos muzikoje. Tokia stilistiškai neapribotos veiklos tendencija tampa įprasta ir šiuolaikinę muziką atliekančių ansamblių veikloje, kai muzika nuolat balansuoja tarp akustinės ir elektroakustinės raiškos, pristatymai tampa vis labiau tarpdisciplininiai.

Kalbant apie paradigminius pokyčius kompozicinės muzikos raiškoje, išskirčiau technologijos įtaką. Pagrindinis įvykis, lėmęs svarbiausius lūžius, buvo galimybė įrašyti muzikos garsą. XIX a. pabaigos atradimas palaipsniui integravosi į kompozitorių veiklas ir turėjo „kertinį vaidmenį ištrinant skirtumus tarp muzikos ir jos kito. Juostinės kompozicijos leido kompozitoriams praleisti muzikinę notaciją, instrumentuotę ir atlikėjus per vieną žingsnį“ (Cox ir Warner 2004: 5). Tai buvo radikalus pokytis iki tol labai aiškioje muzikos kūrybos, atlikimo ir klausymosi struktūroje, „padaręs konvencionalias skirtybes tarp „muzikinio“ ir „nemuzikinio“ garso vis mažiau reikšmingas“ (ibid.). Kalbėdamas apie atsiradusias galimybes įrašyti garsus kompozitorius Karlheinzas Stockhausenas, teigia, kad „tai revoliucinė idėja naujojoje muzikoje, mes dabar galime muziką ne tik dainuoti ar groti sukonstruotais

instrumentais, bet taip pat galime patys sukurti garsus naujoms kompozicijoms. Mes žinome, kaip suformuojami tam tikri garsai. Tai yra visiškai naujas horizontas visoje Vakarų muzikoje“ (Obrist 2013: 17). Stockhauseno minčiai pritaria ir muzikos kūrėjas Davidas Toopas, jau nuo XX a. pradžios išvelgęs kategorijų atsivėrimą: įvyko „kategorijų erozija, sistemos atvertos tam, kad sukurtų erdvę stimului, naujoms idėjoms, naujoms įtakoms dėl greitai besikeičiančios aplinkos“ (Toop 1995: xii). Pakito ir santykis su auditorija – įrašyta muzika tapo gyvenimo būdo dalimi, o jos prieinamumas keitė jos vietą sociokultūriniame gyvenime.

Konceptualiai prasiveria erdvė naujai mąstymo perspektyvai, kurią kompozitorius Johnas Cage'as apibūdina kaip „muzikinių garsų lauko visumą“ (Angl. *Entire field of sound*). Reaguodamas į kūrybos lauko pokyčius, suponuotus technologijų inovacijų, kompozitorius noriai ėmėsi mąstyti apie muzikos kūrinių ribas. Jo kompozicija *4'33* (1952) yra puikus pokyčio pavyzdys – tai visų pirma konceptualus kūrinys, kuriam labiau būdingos ne kūrinių, o įvykio savybės. Cage'as pateikia įvykio idėją ir laukia, kol visi dalyviai taps jo bendraautoriais – kartu konstruos jo prasmę. Pasak jo, muzika gali būti laike ir erdvėje sistemingai paskirstytų garsų junginys, bet gali būti ir pasirinktas laiko segmentas (keturios minutės ir trisdešimt trys sekundės), kai klausomės garsų, kurie yra „visiškai neprognozuojami, nepriklausomi nuo pavienių žmonių ketinimų, planų, machinacijų“ (Fischer-Lichte 2004: 203).

Cage'o požiūris – tai laikmečio atspindys, stipriai susijęs su pamatinio požiūrio į baigtinį tobulą kūrinių pavidalą kitimu. Visoje savo kūryboje šis kompozitorius nagrinėja muzikos ribų klausimą, plečia suvokimą apie tai, kas apskritai gali būti vadinama muzikiniu garsu. Jis preparuoja instrumentus, kad praplėstų jų garsų skalę, o kartu atsigręžia į natūralius garsus – lietaus lašus, kvėpuojančią publiką. Šis kompozitorius visoje savo kūryboje mąsto apie patį kūrybos procesą, bando naujas kūrybos strategijas. Pasak tyrėjų, „Cage'as apibrėžė kūrybos procesą kaip demokratišką“ (Allan, Harvie 2006: 83). Cage'o demokratiškumas atsiskleidžia jo požiūryje į kūrėjo vaidmenį ir muzikos raišką. Būdamas smalsus žmogus per visą savo karjerą jis nuolat eksperimentavo ir buvo tų eksperimentų dalyvis. Jo kūriniai nepretenduoja į *tiesos įsikūnijimo* statusą, jie visuomet palieka erdvės apmąstymams ir naujoms interpretacijoms. Kompozitorius taip pat demokratiškai žiūri į garsus ir jų šaltinius. Jo kūryboje garsai gamtoje ar žmogaus erdvėje kylantis „triukšmas“ yra lygiaverčiai smuiko, fortepijono ar bet kurio kito muzikos instrumento garsinei amplitudei.

Kai įvykis ir visi jo dalyviai tampa ašimi, vieno žmogaus idėjos kaip neginčijamos tiesos priėmimas yra nebeįmanomas. Vieno žmogaus ar teksto viršenybė tiesiog nebeaktuali

kompozitoriui. Pasak Cage'o, „Kai bandai apibrėžti kompozitoriaus vaidmenį, atrodo, kad tai tiesiog žmogus, nurodantis žmonėms, ką daryti. Man šis būdas kažką daryti itin nepatrauklus. Aš norėčiau, kad mūsų veikla būtų daug socialesnė“ (Cage 1961: 25). Įtvirtinama *atviro kūrinio* idėja, kuri veikia visą muzikinio įvykio hierarchiją.

Šiuolaikybės periodu dėl nanotechnologijų, leidžiančių muziką ne tik įrašyti ir jos klausytis, bet ir galutinai ją dematerializuoti, muzikos produkcijos ir klausymosi įpročiai kinta dar kardinaliau. Nebereikalingos didžiulės fonotekos, specialūs ir sudėtingi muzikos įrašymo ar klausymosi mechanizmai, muzika tampa pasiekama vienu piršto paspaudimu. Lygiagrečiai atsiranda paprastos, tačiau labai efektyvios muzikos kūrimo programėlės, leidžiančios bet kuriam išmanųjį telefoną turinčiam asmeniui disponuoti kūrybos įrankiais, kuriems prieš šimtmetį būtų reikėję daugybės mechanizmų, juostų ir kitų materialių įrankių. Tai stipriai keičia visą muzikos produkcijos ir klausymosi sistemą, jos nebegalima suvokti tais pačiais būdais.

Dėl šių išvardytų veiksnių kultūros fragmentavimasis tapo itin pastebimas ir tarp kultūros mėgėjų, o tai lėmė gausias žanrų bei subžanrų išsiskirstymo ir egzistavimo paraleles. Netrukdydamos viena kitai jos reiškiasi tiek produkcijos prasme, tiek persipindamos gerbėjų skoniuose, kurie geba derinti barokinės ir repo muzikos įrašų kolekcijas, individualizuoja įprastai daug laiko ir dėmesio reikalaujančią kultūrinę priklausomybę. Taigi keičiasi ir socialinis muzikos žanro gerbėjo profilis. Neregėtu greičiu paplitusios medijos ir visą pasaulį apėmęs interneto tinklas neatpažįstamai keičia žmogaus veiklą. „Kartą sukeltas performatyvus posūkis vystosi dešimtmečiais, yra modifikuojamas socialinių ir humanitarinių mokslų bei technologijos studijų, taip pat – kompiuterinės inžinerijos, kuri skatina kultūros ir technologijos apibrėžimų pokyčius ir konceptualizaciją“ (Leeker et al. 2017: 21). Svarbiausia suvokti, kad medijos įsiskverbia į šiuolaikinio žmogaus gyvenimą ne tik tiesiogiai veikdamos kūrybos metodus, bet ir keisdamos bendrą žmogaus realybės / virtualumo potyrį. Žmogaus socialinis, kūrybinis pažinimo laukas padalijamas į dvi nuolat viena kitą įtakančias ir papildančias dalis. Žmonės jau priprato savo įvaizdį ir gyvenimo turinį formuoti abiejose realybėse. Dažnai būtent per medijas, socialinius tinklus žmogus suvokia save ir savo gyvenimo prasmę, įtvirtina dalyvavimo renginyje ar grojimo koncerte reikšmę, dalindamasis įrašais ir nuotraukomis. „Visuotinio įvairiausio pobūdžio renginių atkūrimas mūsų kultūroje nuvertino gyvą buvimą; šį nuvertinimą tegalima kompensuoti perceiving gyvo atlikimo patirtį kuo labiau priartinant prie „medijuotos“ patirties net tada, kai gyvas įvykis savo pobūdžiu jau pats yra priarėjęs prie perteikiamo medijomis“ (Fischer-Lichte 2004: 112). Taigi jei mūsų asociatyvus mąstymas

ieško prasmių abiejose realybėse, nebegalime išvengti giluminio poveikio pačiai kūrybos / atlikimo ideologijai.

Medijos perkelia minią į virtualią erdvę ir transformuoja minios sąvoką. „Tapimas minia anksčiau buvo priklausomas nuo emocinio ryšio tarp fiziškai koegzistuojančių kūnų; medijų ryšių paradigmoje bendra emocija, atrodo, apleido fizinio kūniško koegzistavimo būtinybę“ (Lecker et al. 2017: 137). Minios galia persikelia į virtualią erdvę, ir nors meno praktikos vis dar daugiausia vyksta gyvai²³, tačiau itin dažnai transliacijos ir dokumentacija tampa lygiaverte įvykio dalimi. Tai turi įtakos meno kaip įvykio „čia ir dabar“ suvokimui, nes pridamas dar vienas, medijos, lygmuo. Tai labai išplečia įvykio vyksmo lauką ir verčia dar kompleksiščiau mąstyti apie įvykio pristatymą.

Labai svarbu paminėti, kad medijos kuria dar daugiau erdvių, atkuriančių naujus suvokimo parametrus. Pavyzdžiui, dabar populiariausi socialiniai tinklai „Facebook“ ir „Twitter“ kuria naujas erdves, kuriose teiginiai tampa itin performatyvūs, t. y. jais atliekami tam tikri veiksmai, jie yra kontekstualūs ir leidžia formuoti identitetą. Įdomu stebėti, kaip šios platformos politikų, kritikų ir menininkų rankose perkelia dalį sociokultūrinio turinio į virtualią erdvę. Kuriasi naujos, alternatyvios bendruomenės, į kurias žmonės buriasi pagal bendrus pomėgius ar interesus. Žmogaus realybė iš dalies fragmentuojasi, tačiau kartu iš mažų dalelių jis geba kurti itin individualų ir sąmoningais pasirinkimais pagrįstą gyvenimo naratyvą.

2.3. Kuratorinės praktikos kaip nauja veikimo strategija

Vizualaus meno paslankumas ir gebėjimas formuoti aktualų turinį per kuratorines praktikas pastarąjį dešimtmetį pasirodė patrauklus muzikoje veikiantiems menininkams ir tyrėjams. Jaučiamas aktyvus susidomėjimas kuratorystės potencialu – steigiamos mokslo programos, vyksta simpoziumai ir diskusijos²⁴. Analizuojamas kitų disciplinų teorinis ir praktinis įdirbis, o juo remiantis vystomos naujos strategijos, galinčios padėti optimizuoti kompozicinės muzikos praktikas ir aktualizuoti ilgą vakarietiškos muzikos tradiciją šiandien.

²³ Verta paminėti Covid-19 pandemiją, kuri 2020–2022 m. privertė menininkus ir organizacijas ieškoti alternatyvių formatų meno pristatymams ir askseleravo medijinio turinio gamybą. Pandemija padarė ženkliai įtaką tiek meno praktikoms ir lankytojų įpročiams.

²⁴ Pastebėtini pavyzdžiai: *Curating Contemporary Music* mokslų programa (Šiaurės vakarų Šveicarijos taikomųjų mokslų ir menų Universitetas, Bazelis), projektas *Defragmentation – curating contemporary music* (plačiau apie jį 52 psl.), *Curating Diversity* kursai (rengiami tinklo *Sounds Now*), jaunųjų kuratorių programa (Hudersfieldo šiuolaikinės muzikos festivalio kontekste, skirtas Didžiojoje Britanijoje reziduojantiems kuratoriams).

2.3.1. Profesinio modelio formos

Dažnai pasigirsta kritika dėl per dažno termino „kuratorius“ vartojimo. Į kuratoriais save vadinančių asmenų veiklas įtariai žvelgia tiek žodžio skeptikai (kam reikalingas papildomas muzikos profesinių pareigybių pavadinimas?) tiek ir entuziastai, kai juo įvardijamas veikiau renginio koordinavimas, o žodis reikalingas dėl prestižo ar aktualaus termino. Visgi scenos menų kuratoriaus Floriano Malzacherio teigimu, „abstraktus pavadinimas „kuratorius“ turėtų būti matomas kaip savęs provokacija, iššūkis, paties prisiimta kompleksinė užduotis, o ne galbūt įgautas prestižas. Tai reiškia paversti darbą dar sudėtingesniu. Siūlomas nelengvas ambicingas siekis, bet pagal jį mes kaip kuratoriai turėtume būti vertinami“ (Malzacher 2019: 16). Kalbama apie tam tikrą įsipareigojimą, kai kuratorinėje perspektyvoje prisiimama atsakomybė už formuojamą turinį ir tam pasirinktus įrankius. Muzikoje veikiančių kuratorių veiklos amplitudė labai plati – jie dažnai užpildo trūkstamas grandis kuriant pristatymus, formuojant programas, originaliuose projektuose ar organizuojant alternatyvią edukaciją. Taigi permąstomos muzikoje veikiančių profesionalų kompetencijų ribos, vystomi vidiniai organizacijų veiklos modeliai, prisitaikoma prie tarpdisciplininio dialogo.

Visgi negalima teigti, kad be „kuratoriaus“ apibrėžimo muzikos lauke nėra ar nebuvo asmenybių, kurios sugebėdavo suformuoti naują perspektyvą ar veiklos būdus – tai ir originalūs atlikėjai, kompozitoriai, sėkmingi agentai ir programų sudarytojai.

Muzikos lauke „kuratoriaus“ sąvoka yra pakankamai nauja, bent jau lyginant su vizualiu lauku, tačiau funkcijos nėra naujos, tik jų pavadinimai kiti – meno vadovas, direktorius, dramaturgas, festivalio programos sudarytojas ir t. t. Pastaraisiais dešimtmečiais ribos tarp menininko ir kuratoriaus vaidmenų „muzikinio lauko“ kontekste išsitrynė. Daugybė muzikantų naudoja kuratorystės praktikas savo veikloje. Tiek kuratorinės, tiek kompozicinės ar atlikėjiškos veiklos strategijos aprėpia tarpdiscipliniškumą, pritaikymą, archyvavimą, darbą su kontekstu kaip kompoziciniu parametru, koncertinių serijų sudarymą ir alternatyvias institucijas (Hagen 2020: 3).

Atlikėjus, kompozitorius, prodiuserius, festivalių vadovus ir kitus muzikos lauko veikėjus vienija poreikis permąstyti ir praplėsti veikimo trajektorijas, ambicijos veikti tarpdisciplininiam lauke, arba kuratoriniame diskurse.

Dar tik pradėjusi savo integraciją į muzikos discipliną kuratorystė visu įdirbiu atsiveria kitose srityse ir suteikia unikalią galimybę naudotis sukaupta praktine patirtimi ir tyrimais. Atsiranda galimybė integruoti išplėstinės kuratorystės metodus, kurie leidžia ne tik kelti

kritinius klausimus apie koncertines praktikas, bet įprasminti juos per formatų įvairovę – diskusijas, performansus, eksperimentus, alternatyvią edukaciją, meninius tyrimus ir lygiagrečiai kalbėti apie praktinius lauko aspektus.

Kuravimas yra diskursyvus darinys (jį eskizavo Michelis Foucault). Jis sukuria priėmimą ir atmetimą, taisykles, teisingus ar neteisingus („geras“ ar „blogas“ menas) principus, pateikia konsteliacijas, pavyzdžiui, diskurso draugijas ir institucijas, taip pat materialines sąlygas (gamyba, biudžetai ir kt.). Šia prasme kuravimas yra žinių ir tiesos kūrimas (jei tai suprantama kaip istoriškai sukurta su labai specifišku poveikiu). Žvelgiant iš struktūrinės perspektyvos, kuravimas, kaip Vakarų kultūros meno produkcija, apima rasistinius, seksistinius ir sociologinius, t. y. į klasę orientuotus, išstūmimo mechanizmus. Kuruoti – reiškia tai žinoti ir kartu suvokti, kad kultūra kuriama nuolat. Kultūros (daugiskaita) yra suprantamos kaip nuolat migruojančios, kintančios ir lemiančios hibridizaciją socialiniu ir asmeniniu lygmeniu, neapsiribojant geografiniu apibrėžtumu ar pilietiniu identitetu (Richter 2018: 12).

Visgi muzikos kontekste vienas iš problemiškesnių gilesnio poveikio koncertinėms praktikoms ir edukacinėms programoms aspektų yra konstruktyvios institucinės ir kultūros politikos (savi)kritikos trūkumas, todėl koncertų salės ir festivaliai vis dar prima šabloniškus programavimo sprendimus, kurie nėra išsamiau paaiškinami ar kontekstualizuojami. Dažnai tai slepia ideologinę motyvaciją ar galios centrų įtakas, o kartais tiesiog platesnio požiūrio į muzikos raišką XXI amžiuje stoką. Kaip pabrėžia scenos menų kuratorius Florantas Malzacheris, „kuratoriaus profesijos iškilimas sceniniuose menuose yra reakcija į apsimestinį kuklumą, po kuriuo slepiasi daugybė programų sudarytojų (festivalių rengėjų). Jie dangstosi prodiusuojamais arba užsakomais kūriniais tarsi nebūtų nematomo ar pasąmonėje susiformavusio kriterijaus, antipatijų, pragmatizmo, ekonomikos, politikos ir t. t. kiekviename jų pasirinkime“ (Malzacher 2019: 18). Meno nešališkumas vis dažniau demaskuojamas kaip negalimybė: „ar tai erdvė, ar socialinis kontekstas, rėmas, kuriame meno kūrinys yra pristatomas, visuomet jis yra susijęs su prasmės produkcija ir praeina funkcijos pokyčius priklausomai nuo meno apibrėžimo kiekvienoje situacijoje“ (von Bismarck 2019).

Įdomi šioje perspektyvoje atrodo apie 1990–2000 m. vizualiojo meno srityje aktualizuota Naujojo institucionalizmo idėja, pristatoma kaip naujas kuratorinės praktikos modelis²⁵, kuriame išskirtinis dėmesys meno struktūroje yra sutelkiamas į institucijų permąstymą ir alternatyvų veikimą. Šių praktikų integracija buvo vykdoma įvairaus dydžio organizacijose ir kūrė ryšį tarp didžiųjų ir eksperimentinių organizacijų. Kuratorius Jonas

²⁵ Kuratorystės leidinys *Ausstellungstheorie und praxis* interpretuoja Naująjį institucionalizmą kaip naują kuratorinės praktikos modelį (Kolb, Flückiger 2013).

Ekebergas Naujojo institucionalizmo praktikose išvėlgė galimybę „susifokusuoti į ryšius tarp meninės produkcijos, viešųjų institucijų ir socialinio pokyčio“ (Ekeberg 2013: 53). Terminas „Naujasis institucionalizmas“ apibūdina kuratorines, edukacines ir administracines funkcijas organizacijų viduje ir gebėjimą formuoti alternatyvas, tiesiogiai veikiančias meno raišką.

Aiškiai suvokiant, kad ištekčiai, infrastruktūra ir publikos dėmesys yra baigtiniai, mąstoma, kaip valstybės finansuojama sistema galėtų būti tolygesnė ir prisitaikyti prie meno raiškos įvairovės. Išryškėja poreikis peržvelgti veiklos būdus, esamas hierarchijas, atliepti dabarties raišką ir jai reikalingus įveiklinimo mechanizmus. Tai tapo vidinės motyvacijos akstinu: „instituciniai veikėjai išsilaisvino nuo tradicionalistinių charakteristikų, vaidmenų ir mandatų ir savikritiškai pažvelgė į savo pozicijas kultūros politikos ir socialinėje struktūroje“ (Kolb, Flückiger 2013). Eksperimentinėse organizacijose išbandomi alternatyvūs formatai pasklinda po visą meno sferą, populiarėja edukaciniai ir žinių keitimosi formatai – kūrybinės dirbtuvės, paskaitos, publikacijos.

Nors naujasis institucionalizmas turėjo didelės įtakos vizualiojo meno sferai, tačiau kaip savarankiška ir svarbi kuravimo praktika stipriau neįsitvirtino. Tai pirmiausia siejama su ryškiai sumažėjusiu finansavimu Vakarų Europoje 2000–2010 m., ir tai gerokai sutrikdė eksperimentinių organizacijų veiklas.

Sufleruojamas praktinis kompozicinės muzikos potencialas – per meno praktikas kelti klausimus apie muzikos salių socialinį vaidmenį, repertuarų reprezentacinius tikslus, muzikos pristatymo, žinių apie kompozicinę muziką apsisikeitimo formatus. Įgalinti ryšius tarp eksperimentinės ir isteblišmentinės plotmės, kurių vidinė sąveika yra labai svarbi išlaikant tradicijos ir inovacijos balansą.

Iš kuratorinės perspektyvos išskirčiau kelias svarbias potemes aktualizuojant kompozicinę muziką šiuolaikybėje:

- kanono permąstymas ir rekontekstualizavimas;
- teorinės ir praktinės reakcijos skatinimas į paradigminius kompozicinės muzikos pokyčius;
- konstruktyvi institucijų kritika, orientuota į naujų veikimo taktikų ir naratyvų kūrimą, vertybinių nuostatų permąstymą;
- alternatyvios edukacijos ir žinių apie kompozicinę muziką apsisikeitimo formatų integracija;
- atlikėjams reikalingų praktinių ir teorinių žinių permąstymas.

Nėra aiškių ir išgrynintų metodų, padedančių išspręsti šiuos klausimus. Reikalingi eksperimentai, diskusijos, tyrimai, kurie sudarytų sąlygas kokybiškam kompozicinės muzikos įkontekstinimui į šiuolaikybę.

2.3.2. Kuratorystės praktikų integracijos motyvai

Kūrybiškas požiūris į kompozicinės muzikos kuravimą skleidžiasi pamažu, tačiau intensyviai. Ypatinę dėmesį kuratoriniams sprendimams teikia Vakarų Europoje ir JAV veikiantys šiuolaikinės muzikos festivaliai²⁶ ir ansambliai²⁷. Tam tikra prasme jie yra alternatyva didžiosioms institucijoms, jų viduje egzistuojančioms hierarchijoms ir muzikos pristatymo formatams. Jau prisistatymuose ir programose nuolat pabrėžiamas alternatyvumas, kitoniška vidinė hierarchija įbalsinant inovacijos / kanonizuoto veikimo priešpriešą. Žvelgiant iš šalies, tai nėra agresyvi konfrontacija, bet abipusiai svarbi apytakos sistema, kurioje vyksta žinių ir praktikų mainai, dažnai ir abipusis patirčių apsikeitimas formuojant turinį, tarpininkaujant ar edukaciniuose projektuose.

Šiame poskyryje sutelksiu dėmesį į kuravimo muzikoje integracijos pavyzdžius ir kuratorinės veiklos motyvaciją. Išskirčiau dvi aiškias linijas:

- **Struktūrinio pokyčio įveiklinimas.** Tai didesnių organizacijų ar sambūrių pastangos vykdyti pokyčius. Atkreipiamas dėmesys į kompozicinės muzikos aktualizavimą, teorinį ir praktinį ryšį su kitomis disciplinomis, unikalias šiuolaikybės sąlygas, socialinį muzikos vaidmenį.
- **Individualus profesinių raiškos galimybių tyrimas.** Tai individų arba nedidelių grupių veiklos, orientuotos į profesinės saviraiškos alternatyvas ir aktualumą. Atkreipiamas dėmesys į reikalingas naujas kompetencijas tarp sričių, ryšio su auditorija paieškas.

²⁶ Išskirčiau ansamblius, kurie į muzikos įvykio formavimo dėmenis žvelgia šiuolaikiškai ir atliepia kuratorinio diskurso tendencijas: *Ensemble Proton* (www.ensembleproton.ch/en/), *Ictus* (www.ictus.be), *Nadar Ensemble* (www.nadarensemble.be/), *Ellision Ensemble* (www.elision.org.au), *Manchester Collective* (<https://manchestercollective.co.uk>), *Ensemble Resonanz* (www.ensembleresonanz.com/en).

²⁷ Festivalių kontekste kuratorinės tendencijos yra ypač ryškios, visgi lyderiais laikau festivalius aptariamus šiame poskyryje (*MaerzMusik*, *Donaueschingeno* ir *Ultima*), taip pat pridėčiau *Dark Music Days* (www.darkmusicdays.is), *Gaudeamus* (www.gaudeamus.nl/en/festival/), *Long Play* (www.bangonacan.org/longplay/).

Vienas ryškiausių struktūrinio kuratorystės integravimo į muzikos organizacijų veiklas ir jų tematinį lauką pavyzdžių yra keturių lyderiaujančių šiuolaikinės muzikos pristatymo platformų – tarptautinių naujosios muzikos vasaros kursų Darmštate, „MaerzMusik“, „Donaueschingeno“ ir „Ultima“ festivalių – inicijuotas bei Vokietijos Federacijos kultūros fondo remiamas tyrimas „Defragmentacija – kuruoti šiuolaikinę muziką“ (angl. *Defragmentation – curating contemporary music*), vykdomas nuo 2018 metų. Projektu siekta įtvirtinti daugelyje sferų svarbius debatus apie lytį ir įvairovę, dekolonizaciją ir technologijos pokyčių svarbą institucijose, taip pat – aptarti kuratorystės praktikas šiame lauke.

Šio projekto metu tyrimas ir meninė praktika sąveikauja per naujų veiklų vystymą, paremtą žinių perdavimu tiek teoriniu, tiek meniniu lygmeniu. Projektas „Defragmentacija – kuruoti šiuolaikinę muziką“ analizuoja šiuolaikinės muzikos socialinį aktualumą, reflektuoja jos genealogiją ir dabartinius ryšius su jautriomis sociokultūrinėmis temomis. Viso tyrimo pagrindas – (savi)kritisks generatyvinis metodas, galintis pasiūlyti toliaregiškus impulsus naujos krypties šiuolaikinės muzikos kuravimui²⁸.

Projekto tikslas – inicijuoti struktūrinį pokytį, susijusį su šiomis tematinėmis sferomis, ir išvystyti geresnes praktikas. Pabrėžiamas praktinis integracijos aspektas, kai kiekviename festivalyje įvairių meno sričių menininkai, tyrėjai ir kuratoriai dalijosi patirtimi, naudodamiesi kritinės savirefleksijos metodais aptarė idėjų pritaikymą praktikoje. Projektu buvo siekiama užtikrinti svarbiausių temų plėtotės tęstinumą aukščiausio lygio meninėse institucijose. Diskusijose, pranešimuose ir leidiniuose išryškintos pagrindinės dabarties muzikinio konteksto aktualijos vertė sąmoningai ir savikritiškai apmąstyti struktūras, kuriose vakarietiškos kompozicinės muzikos platformos veikdavo iki šiol.

Projektas tapo stipriu kuratorinio diskurso integravimo postūmiu kompozicinės muzikos srityje ir legitimizavo ryškia, tačiau fragmentinę teorinę ir praktinę pastangą. Ji aktyviai plečiasi, įgauna teorinius kontūrus ir įvairius praktinės raiškos formatus. Iškeltos temos skverbiasi į bendrą kompozicinės muzikos diskursą.

Pastebimi aktyvūs individualių menininkų ar grupių kuravimo veiksmai dažnai reiškia kontrolės perėmimą, atliepiantį tiesioginį poreikį naujai pažvelgti į savo profesinės veiklos trajektorijas ir patiems formuoti tinkamiausius pristatymo ir komunikacijos su auditorija formatus. Kaip teigia pianistė ir kuratorė Heloisa Amaral:

²⁸ https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_240304.html [žiūrėta 2018 10 13].

Jie kuria projektus, testuoja skirtingas bendradarbiavimo formas ir palieka savo individualų įspaudą užsakytuose kūrinuose. Dar daugiau, jie mąsto ir veikia už savo tiesioginio lauko, ieškodami naujų impulsų kituose muzikos žanruose, gimininguose menuose, politikoje ir moksle, taip pat kvestionuoja savo darbų aktualumą platesniame socialiniame kontekste (Amaral 2020: 29).

Amaral taip pat išvelgia ypatingą atlikėjų padėtį – suvokdami visus turinio aspektus, jie geriau nei vadybininkai ar institucijų atstovai gali suformuoti meninę situaciją ir susitikimą su auditorija. Kuratorystė kaip disciplina yra susirūpinusi matomumu, dėmesingumu, ryšiais, konfigūracijomis, utriravimu to, kas jau egzistuoja. Atlikėjas-kuratorius nebėra tas, kuris tiesiog groja: jis mąsto, rūpinasi vadyba, koordinuoja, įsivaizduoja tobulam rezultatui reikalingus scenarijus (ibid.).

Labai dažnai atlikėjų paieškos yra aktyviausios už institucijų ribų, eksperimentinėse erdvėse, ir išryškina gilesnės metodologijos trūkumą. Violončelininkė ir tyrėja Tanja Orning, žvelgdama į klasikinės muzikos edukacines programas ir atlikėjų raišką, įvardija „institucionalizuotų tradicijų“ (Orning 2019) fenomeną, tiesiogiai veikiantį atlikėjų vaidmenį ir darbo koncepciją. Remdamasi edukacijos tyrėjos Monikos Nerland (Nerland, in Orning 2019) disertacija ji pabrėžia, kad vidinis akademinės muzikos diskursas yra įsitvirtinęs per socialines praktikas, o būtent jose nuolat įtvirtinamas „dėmesio verto“ repertuaro ir „teisingo“ atlikimo naratyvas nulemia kultūrinį svorį. Jei tam tikros praktikos neįtraukiamos į pagrindinį kontekstą, jos iš esmės lieka šešėlyje ir sunkiai gali įtvirtinti gilesnį pokytį. Visgi nepaliaujamai kintant notacijai, požiūriui į performatyvumą, darbą su technologijomis bei augant darbo su atviromis, bendradarbiavimu grįstomis formomis poreikiui, tai tampa edukacinės sistemos trūkumu (ibid.).

Labai dažnai ansambliai imasi ir edukacijos²⁹, reaguodami į pagrindinių institucijų programinius trūkumus rengiant instrumentalistus. Vieno iš lyderiaujančių ansamblių Europoje „Ictus“ veiklos tikslų apraše pabrėžiamas poreikis kvestionuoti interpretacijos formavimo ribas, nutolstama nuo tradicinio „teisingo“ ar „artimiausio“ muzikos teksto perskaitymo, kalbama apie „atlikimo technikas, instrumento gamybą, bendruomenines praktikas ir individualią kūno kalbą; elektroninės muzikos klausimus, akustiką ir įgarsinimą; klausymo būdus, ideologiją ir reikšmę“³⁰.

Paradoksalu, tačiau pagrindinės atlikėjus rengiančios programos muzikos akademijose ir konservatorijose nepasiduoda naujoms tendencijoms: „mes matome, kad konservatorių

²⁹ Įvairių formatų programos yra įsteigę *Ensemble Modern* (www.ensemble-modern.com/en/about-us/academy), *Ictus*, (www.ictus.be/projects/academy), *Nadar* (<https://nadarensemble.be/education/>).

³⁰ <https://www.ictus.be/ensemble> [žiūrėta 2022 10 13].

tradicijoje atlikėjo meistrystė ir su ja susijęs savęs kaip specifinio instrumentalisto identifikavimas yra labiau vertinamas nei meniniai aspektai“ (Orning 2019). Taigi vis dar susitelkiama į kanoninio repertuaro, nekvestionuojamai laikomo labiausiai vertu scenos ir detalių studijų, atlikimą. Jo įtvirtinimas toliau sėkmingai vyksta didžiosiose muzikos institucijose, nepaisant naujų tendencijų, kritinės minties, technologinių pokyčių ar socialinių kontekstų. Kaip teigia Tanja Orning:

Idėja apie autonominį meną, kad muzika egzistuoja nekvestionuojamai vertingoje nuo konteksto nepriklausomoje erdvėje, turi būti ginčijama. Visa muzika turi kontekstą ir yra sukurta su tam tikra ideologija ar idėjomis tam tikro laikmečio žmonių. Tai yra grynas klasikinės muzikos tingumas kalbėti apie autonominę estetinę erdvę (Farnsworth et al. 2021: 35).

Kolektyvai dažnai susiburia dėl vidinio poreikio pasiūlyti turinį ir veiklas, nepriklausančias nuo aukštesnių įstaigų politikos, ir kartu oponuoti šiai „nepriklausomos estetinės erdvės“ idėjai.

Nevyriausybinių sektoriaus rėmimo schemas, kurios tik labai retais atvejais gali pasiūlyti ilgalaikį stabilumą, sukuria įtampą ir verčia organizacijas laviruoti tarp meninės raiškos ir rinkos sąlygų, reaguoti į klausytojo / žiūrovo poreikius, kultūros tendencijas bei meno rinką. Pasak Dorothee'os Richter, „kuravimas, kaip ir viskas meno srityje, neišvengiamai yra susijęs su meno rinka. Nėra tokių dalykų kaip „už diskurso ribų“ ar „už rinkos ribų“. Kuratoriams ir menininkams labai svarbu apsispręsti, kaip save išdėstyti diskurse / rinkoje“ (Richter 2018: 13). Kaip teigia muzikos organizacijų konsultantas Jamesas Undercofleris, „Laikas nustoti skūstis dabartiniu chaosu ar finansavimo mažinimu meno ir kultūros sektoriuje ir ieškoti kūrybinių kelių į sveikesnę ir stabilesnę situaciją. Jauni ir jaunatviškai mąstantys žmonės dabar yra motyvuoti ir įkvėpti kūrybiniam procesui, kuris padėtų sukurti naujus darinius, kad juose ansamblių atlikėjai galėtų būti laisvi ir produktyvūs“ (Undercofler 2012). Egzistuoja daugybė ansamblių, kurie, veikdami kaip nepriklausomi kolektyvai, apibrėžė ne tik naujo finansinio veikimo modelius, bet ir stipriai paveikė kūrėjo–atlikėjo–klausytojo vidinės ekosistemos grandis. Pasak Rutherfordo-Johnsono, „atlikėjai, organizatoriai ir kompozitoriai išlavino savo antreprenerystės sugebėjimus, identifikavo ir kūrė rinkos nišas, plėtojo auditorijas ir savo prekės ženklus“ (Rutherford-Johnson 2017: 26).

Labai dažnai ansamblių iniciatoriais tampa ir aplink save muzikantus sutelkia kompozitoriai. Tokių pavyzdžių yra daugybė: Phillipa Glasso ansamblis, „Steve Reich and Musicians“, „Bang on a Can All-Stars“ (Davidas Langas, Julia Wolfe, Michaelis Gordonas), „Maze“ (Yannis Kyriakides), „Decoder“ (Alexanderis Schubertas), „Ensemble Garage“

(Brigitta Muttendorf), „Black Page Orchestra“ (Matthias Kranebitteris) ir daugelis kitų. Tai lemia gyvybingus reiškinius aplink kompozitoriaus darbus, dažnai pritraukia bendraminčius, kuriuos domina panaši raiška. Atsiskleidžia ir paties kompozitoriaus požiūris į muzikos lauką – vieni daugiau dėmesio sutelkia į savo muzikos pristatymą, kiti formuoja daugiasluoksnes programas ar kartu su bendraminčiais autoriais ir atlikėjais inicijuoja projektus.

Vienas ryškiausių pavyzdžių, kai kompozitoriai sukuria alternatyvias muzikos pristatymo platformas, sujungiančias bendraminčius, yra „Bang on a Can All-Stars“ organizacija. Jos įkūrėjai – kompozitoriai Davidas Langas, Julia Wolfe ir Michaelis Gordonas – startavo vienos dienos koncertu-muzikiniu maratonu, kuris išsivystė į meninę organizaciją, aprėpiančią kiekvienais metais pristatomą „Bang on a Can Marathon“ (nuo 2020 m. „Long Play“) muzikinę programą, „The People Commission Fund“ platformą, renkančią lėšas jaunų talentingų kompozitorių kūrinių užsakymams, „Bang on a Can All-Stars“ kolektyvą, įrašų projektus, vasaros muzikos festivalio „Bang on a Can MASS MoCa“ programą, skirtą jaunų kompozitorių ir atlikėjų edukavimui, ir „Asphalt Orchestra“ mobilią gatvės muzikos grupę, kuri siūlo mobilius performansus, rekontekstualizuojančius neįprastą muziką. Visi organizacijos padaliniai yra tikslingos plėtros pasekmė. Jos vadovai nuo pat pradžių ypatingą dėmesį skyrė muzikos pristatymo alternatyvoms ir suvokė būtinybę mąstyti plačiau, neapsiriboti vien tik kompozitoriaus veiklos lauku, bet kurti tokią aplinką, kurioje galėtų pristatyti savo kuriamą muziką jiems priimtinomis formomis. Kompozitorė Julia Wolfe teigė:

Kas buvo negerai su naujosios muzikos scena? Naujosios muzikos koncertai turėjo akademinį paskaitų aurą. Auditorija buvo rinktinė ir rimta, programų aprašai ilgi su patoso kupinomis kompozitorių biografijomis. Atlikėjai atrodė taip, tarsi visą savo gyvenimą praleido užsidarę klasėse. XIX amžiaus klasikinės muzikos tradicijos buvo formalios ir kūrė distanciją (Rutherford-Johnson 2017: 40).

Kalbėdama apie vieną iš ryškiausių organizacijos rengiamų „Bang on a Can Marathon“ festivalių, kurio metu įvairiose Niujorko vietose atliekama šiuolaikinė muzika, Wolfe pabrėžia: „Mes nenorėjome tiesiog prodiusuoti koncertą – norėjome sukurti įvykį, todėl priėmėme kuratoriškus ir rinkodarinius sprendimus, kurie anuomet nebuvo įprasti“ (Rutherford-Johnson 2017: 40). Pasak Rutherfordo-Johnsono, tai leido „suteikti prioritetą pokyčiui paties įvykio gravitacijos centre, kai nuo kompozitorių ir atlikėjų autoritarizmo ir autonomijos judama link auditorijos potyrio ir laisvės“ (ibid.). Šio ansamblio ideologija aiškiai apibrėžia poreikį patiems kūrėjams ir atlikėjams formuoti tokį turinį, kuris sąmoningai perteiktų muzikinių pristatymo

formų ir ryšio su publika alternatyvas, leistų permąstyti įprastus koncertinės veiklos formatus ir ryšį su muzikinės kultūros tradicija.

Taigi kuratorystės diskursas suteikia galimybę perkelti kompozicinę muziką į kompleksišką ir šiuolaikybę atliepiančią lauką. Tai aktyviai darančios organizacijos ir individai nuolat pabrėžia hegemonizuotų naratyvų ir praktikų problematiką, o tam oponuodami kuria naujas teorines prieigas ir praktinę raišką.

3. KURATORYSTĖS PĖDSAKAI LIETUVIŠKOS MUZIKOS LAUKE

Šiame skyriuje lietuvišką kompozicinės muzikos lauką analizuojant nuo 1990-ųjų, kaip *šiuolaikybės* atskaitos taško, atsiskleidžia svarbūs raidos aspektai. Per trisdešimtmetį įvykę proveržiai, egzistavusios įtampos, besikuriančios alternatyvios veikimo trajektorijos atspindi daugiasluoksnį lauką, kurio kryptis ir įvaizdį formavo didžiosios institucijos, festivaliai, nepriklausomos organizacijos, muzikos ansambliai, menininkų sambūriai ir pavienių asmenybių veikla.

Specifinė Lietuvos situacija Nepriklausomybės pradžioje atspindėjo pokyčio etapą meno lauke, kuris tiesiogiai buvo susijęs su pakitusia šalies santvarka ir besivystančiais socialiniais-politiniais ryšiais su kitomis valstybėmis ir regionais. Šalies kūrėjai ir atlikėjai tapo dar nepažintos erdvės, ištrūkusios iš per prievartą hegemonizuoto ir dirbtinai suformuoto sovietų meno naratyvo, atstovais. Perbraižius Europos žemėlapi, menininkų iš naujų nepriklausomų šalių veikla žadino smalsumą, o šalies kūrėjai užėmė gerą dialogo su tarptautiniais partneriais poziciją. Atsirado nauja lokali muzikinės kultūros realybė, o atsivėrusios sienos ir laisvų kultūrinių mainų galimybė skatino bendruomenės lūkesčius dėl sklandžios Lietuvos menininkų integracijos į globalų kompozicinės muzikos kontekstą. Taip pat buvo jaučiamas poreikis užpildyti vietinę terpę įdomiaisiais užsienio reiškiniais. Tai puikai iliustruoja Šarūno Nako išsakyta mintis apie jo motyvaciją 1997 m. rengiant festivalį „Musica ficta“:

<...> norėjau kompensuoti tam tikros rūšies informacijos badą. Ne todėl, kad pasirinktus autorius ar kolektyvus laikyčiau geresniais už kitus, toliau nuėjusiais ar panašiai <...> norėjosi parodyti Lietuvoje tai, ko anksčiau padaryti nepavykdavo³¹.

Minėtas „informacijos badas“ yra tiesiogiai susijęs su iki 1990-ųjų egzistavusia geležine uždanga, kai tik ribotas kiekis informacijos galėjo patekti į pagrindinį reprezentacinį lauką. Menotyrininkas Terry'is Smithas, nagrinėdamas regiono ir šalių, iki 1990 m. buvusių Sovietų Sąjungos okupacijoje, situaciją, vartoja „postsovietinių periferijų“ (Smith 2008: 2) sąvoką. Šį terminą perėmusi Slovėnijoje veikianti vizualiojo meno kuratorė Zdenka Badovinac atskleidžia susidariusią problemą, kurią galima tapatinti ir su visomis „periferinėmis“ erdvėmis. Tyrėja pabrėžia problemišką bandymą įrašyti šių šalių meno istoriją tiesiai į

³¹ <https://www.mic.lt/lt/diskursai/wnmm-nr-18/siuolaikines-muzikos-scena-lietuvoje-festivaliai-ir-kas-uz-ju/> [žr. 2022 12 08].

vakarietišką kontekstą, kartais „niūriai nepaisant to, kas asocijuojasi su mūsų pačių avangardinėmis tradicijomis ir galingu savęs kontekstualizavimo procesu“ (Badovinac 2009). Kuratorė įžvelgia kolonializmo problemą, kai ištrūkus iš vienos kolonijinės erdvės linkstama pataikauti kitai, net jei naujoji kryptis ne visuomet savalaikė ir organiškai tinkama kultūrinei saviraiškai, o tai dažniausiai kyla dėl „pasitikėjimo savimi trūkumo, kartais balansuojančio ant vergiškumo Vakarams ribos“ (ibid.). Iki šiol jaučiamas poreikis idealizuoti Vakarus, tačiau stiprėjant kultūros tyrimams identiteto tema, randasi ir kritinė perspektyva, kurioje formuojamas kompleksinis santykis su kitomis šalimis.

Kalbant apie krypties pasirinkimą Nepriklausomybės pradžioje, yra įdomus „Gaidos“ festivalio atvejis. Muzikologė Gisela Gronemeyer teigia:

1991 m. įkurtos „Gaidos“ [anksčiau ji vadinosi „Baltijos muzikos festivalis“ – red.] dėmesio centre atsidūrė Lietuvos, Latvijos ir Estijos muzika, deja, Baltijos muzikos forumas iš to neišsirutuliojo. Iširus Sovietų Sąjungai, kaimynės, užuot stiprinusios savo baltiškąją sąjungą, pradėjo ieškoti ryšių su Europos šalimis“ (Gronemeyer, in Goštautienė 2010: 433).

Taigi nuo baltiškosios krypties tolstama vedant poreikiui įsirašyti į platesnius europietiškus kontekstus, o tai atspindi minėtą Vakarų idealizavimo tendenciją, kai ryšiai aktyviai plėtojami su didžiosiomis šalimis ir festivaliais. Strategiškai tai pasiteisina tik iš dalies, nes, nors kiekviena šalis įdeda daug pastangų formuodama individualų įvaizdį, turi galimybių prestižinėse scenose, visgi tai nesukuria aiškesnio regioninio atpažinimo ir gilesnių kūrybinių saitų³².

Pačiame Baltijos regione, kur kiekviena šalis individualiai kuria savo kultūros strategiją, orientuotą į Vakarus, jaučiama atitolimo tendencija, nukreipta į bendros istorinės praeities apmąstymą ir įprasminimą. Svarbu paminėti, kad pastaraisiais metais baltiškasis bendradarbiavimas yra atkurtas „Baltic Contemporary Music Network“ (Baltijos šiuolaikinės muzikos tinklas) formatu: siekiama suvienyti pajėgas ir pristatyti regiono muziką kartu su partneriais Europoje koordinuojant naują festivalį „Baltijos muzikos dienos“ ir vykdant kitus projektus³³. Tam tikra prasme grįžtama prie pradinės identiteto ir regioninių kultūrinių ryšių paieškos. Vos kelis metus veikiantis tinklas kol kas demonstruoja pozityvų efektyvumą, kuria erdvę, kurioje pabrėžiamas ir pristatomas bendras regioninis tapatumas. Visgi svarbi ne tik

³² Labai svarbu pažymėti unikalų Arvo Pārto kūrybos fenomeną, kuris išsiveržė iš bendros baltiškos muzikos kūrėjų situacijos kompozicinės muzikos kontekstuose.

³³ <https://www.balticnewmusic.com>.

baltiškoji linija; karo Ukrainoje perspektyvoje veriasi klausimai apie rusų muzikos vietą kanone, gilumines įtakas per vertybines ir edukacines sistemas³⁴.

Grįžtant prie muzikos festivalių temos – pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį tai buvo pavieniai renginiai, dedikuoti išskirtinai šiuolaikinės muzikos pristatymams. Tai suponavo juos lankančios muzikos bendruomenės didelius lūkesčius išgirsti geriausius savo šalies bei užsienyje vertinamų kūrėjų darbus. Pasak Gražinos Daunoravičienės, „šie festivaliai daugeliui lietuvių autorių tapo beveik vienintele galimybe išgirsti naujausius savo kūrinius, beje, netgi užsienio autorių kontekste“ (Daunoravičienė, in Stanevičiūtė 2010: 88). Sunkiai įgyvendinami lūkesčiai kėlė įtampą festivalių rengėjams, kurie individualiai ar bendradarbiaudami imdavosi programos formavimo ir visos festivaliui reikalingos organizacinės veiklos. Pastebėtina, kad šiuolaikinės muzikos lauke festivaliai egzistuoja kaip pagrindinė pristatymų forma – dėl kultūros rėmimo sistemos pavieniai renginiai ar projektai išlieka sistemos veikimo pagrindu. Nesant žiūrovų įpročius formuojančių erdvių ar nuosekliai veiklas plėtojančių kolektyvų, susiformuoja muzikos lauko apytakos disbalansas. Apie tai plačiau žr. 3.3 poskyryje, kuriame kalbama apie Lietuvoje veikiančių ansamblių situaciją.

Susiklosčiusi padėtis yra glaudžiai susijusi su paveldėta kultūros finansavimo sistema, kurioje pagrindiniai resursai buvo nukreipti į didžiausias koncertines įstaigas, reprezentuojančias pagrindinį kultūrinį naratyvą, iki Berlyno sienos griūties atidžiai kontroliuojamą. Tai nėra išskirtinai lietuviškas fenomenas, paraleles galima brėžti ir su kitomis šalimis. Timas Rutherfordas-Johnsonas, analizuodamas šiuolaikinės muzikos situaciją JAV ir Europoje, labai pragmatiškai žvelgia į pokytį šaltojo karo pabaigoje, kai daugybėje šalių naujosios muzikos finansavimas buvo gerokai apkarpytas. Naujosios muzikos praktikos buvo pastūmėtos į neoliberalios politikos sferą, kurioje veiklos sąlygas tiesiogiai diktavo rinka, o ne valstybinė kultūros politika. Praeito šimtmečio pabaigoje laisvoji rinka tapo erdve, į kurią buvo žvelgiama viltingai ir kuri turėjo suformuoti naujas meno tradicijas, atsietas nuo šaltojo karo sukurtų įtampų. Atlikėjai ir kompozitoriai pradėjo perimti savo atlikimų, prisistatymo, leidybos reikalus į savo rankas ir „kurti rinkos nišas, plėtoti auditorijas ir prekės ženklus“ (Rutherford-Johnson 2017: 26). Visgi greta kūrėjų iniciatyvų buvo reikalingos ir kultūros politikos pastangos kuriant finansavimo modelius, įgalinančius įvairovę reprezentuojančio meno koegzistavimo sistemas. Šalys, gebėjusios laiku ir konstruktyviai sureaguoti į pokytį, tapo šios

³⁴ Plačiau ši tema aptariama 3.1.5. poskyryje.

srities lyderėmis. Vokietijoje, Austrijoje, Šveicarijoje ir Skandinavijos šalyse jau trisdešimt metų sąlygos muzikos kūrėjams sudaromos atsižvelgiant į paradigminius pokyčius³⁵.

Manychiau, kad kompozicinės muzikos probleminiai klausimai slypi ne konkrečioje institucijoje ar ideologiškai atsiskyrusiuose, „šiuolaikinę“ ir „klasikinę“ muziką reprezentuojančiuose sektoriuose, bet muzikantų bendruomenės vangume įsiliejant į šiuolaikybės diskursą, kuriame menas suvokiamas kontekstualiai. Ignoruojant dabarties meno performatyvumą, medijų įtaką, tarpsritiškumą, kintančias paradigmines nuostatas, praleidžiama proga aktualizuoti tradiciją. Didėjanti muzikos renginių pasiūla kiek susiaurina individualių festivalių ar muzikos renginių organizatorių atsakomybių lauką siekiant aprėpti viską vienu mostu, taigi atsiranda erdvės konceptualesniems sprendimams, kurie sukuria didesnę programų kokybės ir koncepcijos lūkestį. Išskirčiau kelis festivalius, kurie, nors ir su minimaliais resursais, tačiau dėl išgrynintos koncepcijos geba formuoti originalų turinį: „Druskomanijos“³⁶ festivalis nuo pat įsteigimo buvo ir iki šiol išlieka jaunosios muzikantų kartos kūrybinės raiškos platforma; „Muzika erdvėje“³⁷ pristato įvietintos muzikos koncepciją ir jos galimybių išraišką Vilniaus erdvėse; „Muzikos ruduo“³⁸ renkasi originalius tematinis lietuviškos muzikos pjūvius. Taigi nepaisant kompozicinės muzikos lauke jaučiamo ideologinio fragmentavimo ir neproporcingo resursų paskirstymo, egzistuoja labai pozityvios slinktys.

Šiame skyriuje susitelksiu į dviejų asmenybių, gebėjusių kūrybiškai veikti minėtomis sąlygomis – Šarūno Nako ir Anos Ablamonovos – veiklos pavyzdžius, kuriuose išvelgiu originalius kuratorinio požiūrio elementus. Naką tapatinu su nepriklausomo kuratoriaus reiškiniu, nes veikdamas tiek institucijose, tiek už jų ribų, jis išlaiko individualų braižą, o į kompozicinės muzikos lauką žvelgia daugiasluoksniškai. Ana Ablamonova, kurdama paslankią organizacinę sistemą, prisitaikančią prie tarpsritinio ir aktualaus turinio atsiradimo poreikių, lietuviškame kontekste atveria išplėstinės kuratorystės lauką. Paskutinis poskyris skirtas ansamblinės veiklos perspektyvai, kuri suteikia platesnį kontekstą ketvirtajam skyriui ir mano veiklai kuruojant „Synaesthesia“ ansamblį.

³⁵ Tai nėra tobula, sistema, tačiau minėtuose šalyse yra sutelkiamas dėmesys į kompleksiską kultūros politikos sistema, kuri yra ne tik valstybinio sektoriaus, bet ir iniciatyvų bei fondų pastanga.

³⁶ <https://www.druskomanija.lt> [žr. 2023 01 20].

³⁷ <https://www.muzikaerdveje.lt> [žr. 2023 01 20].

³⁸ <http://muzikosruduo.lt> [žr. 2023 01 20].

3.1. Šarūno Nako veiklų kuratoriniai dėmenys

Pastarąjį trisdešimtmetį Šarūnas Nakas muzikinėje terpėje reiškėsi įvairiai: kūrė muziką, vadovavo festivaliams „Gaida“ (1996) ir „Musica Ficta“ (1997), taip pat – Vilniaus naujosios muzikos ansamblui (1982–2000), su kuriuo Lietuvoje ir užsienyje pristatė daugybę lietuviškų programų, parašė knygą apie šiuolaikinę muziką Lietuvos moksleiviams, kuravo parodas ir iki šiol rengia radijo laidą „Modus“ (kartu su kompozitoriumi Mindaugu Urbaičiu).

Nors pagal išsilavinimą Nakas yra kompozitorius³⁹, jis savo veiklą išplečia, kompozicines žinias siedamas su kitų menų kontekstais. Priklausomai nuo turimos idėjos ir siekiamo tikslo, jis kuria ir pritaiko formatus, informacijos perteikimo būdus, jo veikla pasižymi konceptualumu, žaismingumu ir poreikiu aprėpti įvairesnius sociokultūrinius sluoksnius. Nors visos jo veiklos susijusios su muzikos lauku, tačiau formos prasme yra hibridinės ir veikia kaip alternatyvių naratyvų ir formatų pavyzdys. Nako veiklas galima tapatinti su kuratorinėmis – atsitraukęs nuo muzikos lauko formatų inercijos jis permąsto jas šiuolaikybės kontekste. Kalbinamas Astos Pakarklytės, jis paaiškina poreikį naujų raiškos priemonių, kurios padeda sąmoningai atsitraukti nuo vyraujančių, praeituose amžiuose susidariusių koncertinių praktikų:

Dalyvauti standartinėje koncertų salės akcijoje, susiformavusioje XIX amžiuje, nėra pats įdomiausias dalykas, nes tokie specifiniai spektaklio formai (kostiumuoti atlikėjai, vaizdingi dirigento judesiai, tipiškos instrumentų konsteliacijos ir nuobodūs apšviestos scenos dekoras) jau sunku atrasti kažką labiau intriguojančio. Šiandieninis gyvenimas teikia labai daug impulsų absoliučiai kitokiems muzikos ir jos pateikimo formatams, todėl to vengti arba nematyti nebūtų protinga. Dalis naujovių neabejotinai prigis ir bus įdomios ne tik premjerų metu, bet ir vėliau (Pakarklytė 2008b).

Jo veiklai aptarti pasirinkau 1996 m. „Gaidos“ festivalio programą, kuri gretinama su kitų metų programomis išsiskiria kuratorišku požiūriu į programavimą. Savo ruožtu meninio ir mokslinio tyrimo paroda „Juzeliūno kabinetas“ (2016) demonstruoja originaliu būdu kompozicinės muzikos lauke veikusią asmenybę.

³⁹ <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/nakas/> [žiūrėta 2023 01 20].

3.1.1. 1996 m. festivalyje „Gaida“ pristatytos programos kuratoriškieji bruožai

Nakas „Gaidos“ festivalio⁴⁰ vadovu buvo vienerius metus – 1996 m., tačiau jo sudaryta programa tapo originaliu pavyzdžiu, atliepiančiu kuratorinės veiklos tendencijas, ir pademonstravo, kaip jos gali būti integruotos į muzikinį kontekstą. Konceptualiai išgrynintos ir aiškiai komunikuojamos programų idėjos padėjo suformuoti įvairiapusį festivalį, o kartu sukėlė diskusijas muzikos bendruomenėje.

Programos strategiją galima pavadinti autorine. Festivalio buklete Nakas įvardijamas kaip „festivalio direktorius, programų ir katalogo sudarytojas“. Būtent programos ir katalogo ryšys, atsiskleidžiantis per Nako įvardijimą, signalizuoja programos ir jos pristatymo kataloge ryšį, rodantį svarbius vadovo strategijos aspektus. Kiekviena programa aiškiai konceptualizuota, ji buklete pristatoma per kviestinių autorių (Austės Nakienės, Gintaro Šepučio, Arūno Dikčiaus, Rūtos Goštautienės, Mindaugo Urbaičio, Jūratės Gustaitės, Daivos Budraitytės, Vidmanto Bartulio) tekstus ir atskleidžia kiekvieno jų pristatymo logiką. Be to, pirmą kartą programėlėje matyti ir vizualiojo dizaino sprendimai (dailininkai Liudas ir Ernestas Parulskiai), veikiantys dviem kryptimis – pateikiama kiekvieno autoriaus fotografija ir apipavidalinama individuali programa su tema besisiejiančiomis iliustracijomis. Iliustracijos yra svarbus festivalio naujo pristatymo aspektas, nes iki tol festivalio bukletuose apie kūrinius ir autorius būdavo pateikiama tik tekstinė informacija. Paties katalogo koncepcija atspindi nešablonišką požiūrį į festivalio vadovo (tuo metu vartotas direktoriaus terminas) uždavinį. Programa suskirstyta į tematiškai vientisas programas. Muzikologas Linas Paulauskis teigė:

Visas festivalis buvo sudarytas „moduliniu“ principu iš daugelio beveik visiškai autonomiškų konceptualių renginių, dažnai įgyjančių intelektualinės avantiūros mastą. Jų idėjas glaustai apibendrino aforistiški koncertų pavadinimai bei paantraštės, o plačiau jos buvo išdėstytos puošniame ir stilingame festivalio buklete, kuris dėl tekstų kokybės ir apipavidalinimo (nepaisant keleto riktų) tampa savarankiška estetinė vertybe (Paulauskis, in Stanevičiūtė 2010: 124–125).

Toks programos pristatymas buvo itin šviežias muzikos lauke, o jo ryšius su vizualiojo meno kuratorinėmis praktikomis pastebi ir muzikologė Rūta Gaidamavičiūtė: „Kitoks nei įprasta muzikos grupavimas, temų ir kontekstų ryškinimas (tai pastaruoju metu labai būdinga

⁴⁰ Platesnį festivalio „Gaida“ aptarimą žr. Priede Nr. 2.

rengiamoms parodoms) buvo lyg tam tikro naujo festivalio modelio pristatymas“ (Gaidamavičiūtė, in Stanevičiūtė 2010: 141).

Kūrinių atranką suponavo kiekvieno koncerto potėmė, kuri atsiverdavo pasirenkant programos kūrinius. Tai konceptualus autoriaus atrankos principas, kai programos pasirinkimas tampa tam tikro muzikinio laikotarpio peržvelgimu. Onos Narbutienės komentaras atskleidžia tokios atrankos potencialą ir poreikį: „tada reikėtų atrinkti vertingiausius kūrinius ir preciziškai juos atlikti. Tikriausiai mums atsivertų daug nežinomų lietuvių muzikos puslapių. Dabar svarbu, kad padarytas pirmas žingsnis (Narbutienė, in Stanevičiūtė 2010: 140). Visgi autorinis kuratoriaus žvilgsnis ir kūrinių pasirinkimas sulaukė kritikos ir kėlė klausimą, ar kūrinių atrankos kriterijai optimaliai atitiko kiekvieną pasirinktą potėmę. Tai puikiai atskleidžia kritiškas Narbutienės žvilgsnis į programos „Bandydas apžvelgti I“, skirtos pristatyti 1940–1959 m. kurtą muziką, atrankos kriterijus ir jų potekstes: „Kyla klausimas, koks tokio nelygiaverčio pasirinkimo tikslas: ar prikelti iš užmaršties nežinomus kūrinius, ar įrodyti, kad proginiai kūriniai nepaisant teksto yra vertinga muzika <...>. Ar tai tiesiog ironiškas žvilgsnis į tuos kūrinius ir jų kūrėjus?“ (ibid.). Nakas viename iš savo interviu tarsi atsako į užduotą klausimą:

Tokios retrospektyvos dar niekad nebuvo, ir aš rengiu ją be jokios ironijos. <...> Koncertas iš stalininės epochos kūrinių reikalingas kaip informacija, reikalingas tos muzikos susidūrimas su šia diena. Juk ano mąstymo reliktais laisvai gyvena ir šiandien (Nakas, in Budraitytė: 149).

Šis atsakymas pirmiausia gali būti įvardijamas kaip kuratoriaus programos parinkimo motyvas, kai retrospektyva siejama tiek su poreikiu ją nuosekliai pristatyti, tiek megzti sąsajas su šiuolaikybe, matyti ją kaip tąsą, o ne atskirtą laikotarpį. Kartu toks spaudoje vykęs dialogas atskleidžia, kad muzika, išsprūdusi iš gryno muzikos teksto ir atlikimo analizės lauko, atsiveria tam tikro muzikos istorijos permąstymo per koncertines programas galimybei. Sudarydamas programą Nakas pasirenka atverti potėmes ir laikmečius, taip programos pasirinkimai tampa ypač atsakingi, nes apibendrinant konkrečią idėją ar laikmetį tikimasi ryškiausių pavyzdžių ir nekvestionuotinai vertingų kūrinių. Čia galima įžvelgti du niuansus. Pirma, tai autoriaus skonio ir žinių klausimas, aprėpiant kelias dešimtis muzikos autorių, suprantant, kad egzistuoja aiškios žmogiškosios ribos žinoti visus tuo metu pasirodžiusius kūrinius (juolab jei daugelis jų netapo repertuariniais), nuomonių apie kūrinių vertę skirtumus, taigi sudarius autorinę programą suvokiama, kad tai vieno žmogaus subjektyvus požiūris. Antrasis niuansas – kyla klausimas, ar visuomet estetiškai (struktūriškai) stipriausios kompozicijos yra geriausi ir tiksliausi savo

laiko atspindžiai, ypač pasirenkant tam tikrą palyginimo, laikmečio atspindėjimo ar panašius atskaitos taškus, o galbūt tai siekis pristatyti muziką.

Visgi Nako festivalio organizavimo patirtis nebuvo labai pozityvi ir atgrasė jį nuo tokios veiklos ateityje, be to, kūrė neigiamą požiūrį į patį festivalio formatą. Savo interviu su Jūrate Katinaite Šarūnas Nakas teigia:

Neberengiu festivalių todėl, kad absoliučiai nebepasitikiu šiais formatais, laikau juos apskritai netgi kenksmingais normaliam gyvenimui, sulyginčiau juos su polinkiu baliavoti, linksintis ir apie nieką rimtai negalvoti. Aš rinkčiausi įvairios muzikos (jokiu būdu ne į getą suvartytos šiuolaikinės) sezonus. <...> Na, o festivalių žanras yra labai komfortabilus vadybininkams, patogus ministerijai, bet menininkams duoda labai mažai. Pirmiausia, kad atskiras kūrinys, kuris ir turėtų būti tikslas, paskęsta kaip lašas jūroje (Nakas, in Katinaite 2010: 508).

Analizuojant festivalio programą ir kritikų reakcijas atsiveria įdomus aspektas – atviros ir aiškiai deklaruojamos idėjos sukelia daugiau susidomėjimo nei programos, kurių pasirinkimo logika yra užslėpta. Muzikos sferoje atsiveria demistifikacijos potencialas.

3.1.2. Paroda „Juzeliūno kabinetas: modernėjantis lietuviškumas“

2016 m. lapkritį pristatyta Šarūno Nako kuruota ir kartu su Dainiumi Liškevičiumi, Rimu Sakalausku ir Liudu Parulskiu kurta ekspozicija, kurios formatas įvardijamas kaip „meninio ir mokslinio tyrimo paroda“, atvėrė įdomią kūrėjo portreto kūrimo alternatyvą būtent per ekspozicijos formatą. Kalbėdamas apie parodą Nakas tarsi komentuoja jos pavadinimo kompleksškumą auditorijai, kuri yra autoriaus pagrindinis pašnekovas formuojant ekspoziciją: „Paroda ne apie daržovių konservavimą ar stenėjimą apie mūsų vertybes. Nieko panašaus. Jos „intelektualumas“ tėra tik išorinis apvalkalas, o giluminė intencija labai žmogiška – meilė tam, kuris čia lankosi“ (Klusas 2016).

Peršasi palyginimas su pirmajame skyriuje aptarta „Les Immatériaux“, kuri veikė performatyviai konstruodama „informacijos dramaturgiją“ (Rajchman 2009). Pasak Evelinos Januškaitės-Krupavičės, Nako kuruotoje ekspozicijoje „Juzeliūno biografija parodos fone išskleidžiama kaip pats tikriausias ir modernus kūrybinis veiksmas“ (Januškaitė-Krupavičė 2017), o tai leidžia patvirtinti parodos performatyvumą, besireiškiantį per conceptualų ir kūrybinį kuravimo aktą. Sukaupia informacija apie Juzeliūną yra interpretuojama per meninį pasakojimą, kuriame kūrybiškai žvelgiama į kiekvieną elementą, aplenkiant didaktinius informacijos pateikimo formatus. Suvokėjas šioje parodoje žaidžia ir aktyviai interpretuoja,

gauna užduotį suvokti visumą iš mažesnių elementų. Januškaitė-Krupavičė pastebi ir neįprasto formato pavojų mažiau su muzika susipažinusiame žiūrovui: „Ši paroda tam tikra prasme yra eksperimentinė, nes kontekstą mažiau išmanančiam žiūrovui gali kilti klausimas, kas eksponuojama?“ (ibid.).

O eksperimentas pirmiausia yra nukreiptas į asmenybės gyvumo perteikimą, ir tam reikalingos originalios priemonės. Nevengiama ironijos, žaismingumo ir informacijos mitologizavimo, ir tam tikra prasme tai tampa opozicija įprastam ir kiek supanašėjusiam kompozitorių gyvenimo ir nuopelnų įamžinimui. Kaip teigia Nakas, „tai – šiuolaikinio meno paroda, o ne muziejinė, memorialinė ekspozicija. Čia daug faktų, tačiau mums labiau rūpi patys fenomenai, idėjos, o ne visokios biografinės smulkmenos. Nevengiame ir jų, bet tik tiek, kiek reikia“ (Klusas 2016).

Kadangi paroda skirta kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno (1916–2001) gimimo šimtmečiui, Nakas aprėpia jo kūrybinius ir asmenybės elementus (kaklaraiščiai, asmeniniai daiktai, fotografijos), tačiau svarbi ir filosofinių bei istorinių potemių konceptualizacija. Keliaujant per spalvingas Juzeliūno gyvenimo detales jos įprasminamos ir kuriamas modernus mitas. Puikus pavyzdys – metafora apie žuvelę:

Vienas kertinių parodos simbolių – žuvelė. Tai nuoroda į Juzeliūno mintį, kad kiekviename kūrinyje turi būti „žuvelė“. Šiai paslaptinai koncepcijai įvaizdinti Sakalauskas sukūrė auksinės žuvelės hologramą, taip tarsi apeliuojama į troškimų ir norų išpildymą. Parodos viduryje sutinkama Liškevičiaus suprojektuota instaliacija, į kurią žiūrovas *patenka*, t. y. būna pagaunamas. Kaip žuvelė. Jis įtraukiamas į bučiaus formos instaliacijos viduje rodomą muzikinį vaizdinį, kuris virsta mistinio spektaklio užuomazga (Januškaitė-Krupavičė 2017).

Agnė Narušytė straipsnyje „Instrukcija paminklui“ šį naratyvo konstravimo būdą per skirtingus elementus aptaria remdamasi kaklaraiščio simbolikos tyrimu. Specialiai parodai buvo atkurtas Juzeliūno kaklaraištis⁴¹, kuris iliustravo tam tikrus kompozitoriaus asmenybės bruožus ir leido kalbėti apie jo lietuviško modernumo sampratą. Narušytė teigia:

Šio kaklaraiščio pakanka apibūdinti asmenybei. Tai visų sričių menininkų seniai naudojamas ir neišsemiamas tropas – metonimija. Šįkart – su metaforos krūviu. Ir kartu šis objektas praneša, kas atsitiks žiūrint parodą: čia nebus nuoseklaus pasakojimo apie visą Juzeliūno gyvenimą, bet švytės jo fragmentai,

⁴¹ Sumanymas įgyvendintas kartu su lietuvių dizaineriais, be to, sukurta ir vienetinių Juzeliūno peteliškių ir fantazijų kolekcija (*limited edition*). Raštą sukūrė dizaino studijos „Indigo textile“ menininkės Milita Balčaitytė ir Elzė Sakalinskaitė, vienetinius aksesuarus iš lietuviško lino pagamino „April look“ kūrėjos. Pagal <http://www.dizainofondas.lt/lt/objektai/juzeliuno-kaklaraistis>.

kuriuose glūdintys pasikartojimai, paralelės ir nukrypimai žiūrovo galvoje jungsis į monumentą, įsisąmoninsime tuos ryšius ar ne (Narušytė 2017).

Ekspoziciją laikau vienu įdomiausių kuratorystės pavyzdžių muzikos lauke Lietuvoje. Publika yra įtraukiama į naratyvo konstravimą, o jo teisingumu ar pagražinimu užsiima ir parodos kūrėjai, ir patyrėjai. Tai atspindi originalų Nako požiūrį į muzikos žinias, galimybę jas pateikti. Nors Nako kūrybinis braižas yra atpažįstamas, tačiau nuolat perteikiamas per kitoniškas formas jis atskleidžia platų raiškos potencialą.

3.2. „Operomanija“ ir Anos Ablamonovos prodiuserinis braižas

„Operomanija“ tinklalapyje⁴² pristatoma kaip „prodiuserinė kompanija, plėtojanti ir kurianti šiuolaikines operas, naująjį muzikos teatrą, inicijuojanti ir palaikanti įvairių meno sričių kūrėjų bendradarbiavimą“. Analizuojant tokios organizacijos specifiką, idėjiškai artima atrodo Heinerio Goebbelso siūloma *atvirų namų (free house)* idėja, apibrėžianti organizacijos modelį, kuris pirmiausia orientuojasi į paslankumą siekiant naujų meno formų ir idėjų:

Be fiksuotų efektyvumo specifikacijų, galimybių panaudojimo, repertuaro ir su maža technikos, administracijos ir vadybos komanda, nes kuo labiau apibrėžta ir reguliuojama, tuo labiau netinkama kaip prodiusuojanti įstaiga tam, kad išrastų tai, kas mums dar nėra žinoma. Kitais žodžiais tariant, be nuolatinio orkestro, be choro, be aktorių ar šokėjų trupės, bet su pakankamais resursais tam, kad atrastų save nuo projekto iki projekto ir suprastų, kas geriausia menui (Gourgouris 2004).

Būtent gebėjimas nuolatos „išrasti, kas mums dar nėra žinoma“, atrodo kaip organizacijos ypatybė, kai jautriai reaguojant į kiekvieno kūrėjo ar kūrybinės komandos vidinę dinamiką, sukuriamos tinkamiausios sąlygos tarpšritinei vaizduotės raiškai.

Pasak teatrologės Rimos Jūraitės, nuolat organizuodama Naujosios operos akcijos (NOA) festivalius organizacija „sukūrė tam tikrą tęstinę – reguliariai žanrą palaikančią – tradiciją“ (Jūraitė 2022), o pats festivalis, vykstantis nuo 2008 m., kaip ir pati organizacija, patyrė dideles transformacijas. Organizacijos pradžia buvo bendraminčių sambūris, tuo metu jungiantis LMTA studijuojančius įvairių specialybių studentus – kompozitorius, dainininkus, dirigentus, instrumentininkus, choristus, muzikologus, režisierius, aktorius, vadybininkus, prie kurių prisijungė scenografai iš Vilniaus dailės akademijos ir nepriklausomi poetai. Kaip mini

⁴² <https://operomanija.lt>.

organizacijos vadovė Ana Ablamonova, „Pirmaisiais organizacijos „bendruomeninio“ gyvavimo metais idėjų fontanas liejosi laisvai ir žaibiškai imdavomės įgyvendinti vos ne viską, ką sugalvodavome“ (Ablamonova 2020⁴³). Tačiau vėliau, kaupiant patirtį, turinio formavimo ir darbo su menininkais strategijos keitėsi, vyko kruopštesnė atranka, darbai buvo plėtojami ilgesnį laiką. Įdomu ir tai, kad didelę įtaką organizacijos pokyčiams turėjo socialinis aspektas, kai buvo sunku išlaikyti kūrybinę bendruomenę, nes nebeužteko tik entuziazmo, o komandos meninė ir asmeninė motyvacija kito:

Kito kūrėjų interesai, atsirado įdomesnių ir palankesnių pasiūlymų. Įsitraukė ir naujų kūrėjų, kurie nepatyrė organizacijos gimimo, tos pradinės komunos euforijos, todėl jiems nebuvo aktualus bendruomenės puoselėjimas. Tad vieningos aktyvios bendruomenės nebeliko. Bet liko jos projektus ir pradinę idėją plėtojanti organizacija. Taip natūraliai „Operomanija“ iš kūrybinės grupės transformavosi į prodiuserinę kompaniją (ibid.).

Kito ir organizacijos veiklos trajektorija – jei pradžioje pagrindinis renginys ir metų tikslas buvo NOA festivalis, kuris nuosekliai vyko kasmet 2008–2012 m., tai vėliau festivaliai ėmė retėti ir po itin menkai paremto festivalio 2012 m., grįžo 2015 ir 2018 metais. Organizacijos veiklos intensyvumas nesumažėjo, tačiau festivaliai nebebuvo pagrindinis pristatymų tikslas, jis buvo nukreiptas į pastatymų kokybę ir veiklos tęstinumą. 2022 m. pabaigoje Operomanijai buvo suteiktas Vilniaus savivaldybės organizacijos statusas, kuris padės toliau žengti tikslingus žingsnius link stabilumo. Organizacijos nuolatinis augimas ir gebėjimas prisitaikyti prie Lietuvos kultūros sistemos sąlygų ir pasinaudoti visais galimais strateginiais įrankiais demonstruoja Ablamonovos (kuri yra pagrindinė organizacijos strategė) gebėjimus ir vizionierišką mąstymą.

3.2.1. Kritikos iššūkiai analizuojant „Operomanijos“ projektus

Analizuojant atsiliepimus spaudoje⁴⁴ galima pastebėti, kad nuo 2019 m. pradžios⁴⁵ „Operomanijos“ veikla buvo aptarta daugiausia teatrologų, filosofų, menotyrininkų ar kino kritikų (išskiriamos ne muzikos lauko atstovų publikacijos). Neskaitant radijo interviu formato, galima surasti net 22 tekstus, aptariančius ar išsamiai analizuojančius naujus organizacijos kūrinius (autoriai Vaidas Jauniškis, Jūratė Visockaitė, Rima Jūraitė, Rūta Oginskaitė, Vaiva

⁴³ Visas interviu su Ana Ablamonova – Priede Nr. 3.

⁴⁴ <https://operomanija.lt/apie-mus/lietuvos-ziniasklaida>) [žiūrėta 2022 01 30].

⁴⁵ Informacija surinkta iki 2022 01 30, į tyrimą nepateko 2022 m. spalio mėnesį vykęs NOA festivalis.

Martišauskaitė, Dovilė Zavedskaitė, Rimgailė Renevytė, Aušra Kaminskaitė, Goda Dapšytė, Ramunė Balevičiūtė, Daiva Šabasevičienė, Daiva Lapėnaitė, Tautvydas Bajarkevičius, Ugnius Babinskas). Nuo 2019 m. įvairiose platformose paskelbtos penkios muzikos atstovų publikacijos, mininės organizacijos veiklą: tai keturi skirtingų potemių interviu, kuriuose kalbinami kūrėjai ar organizacijos vadovė (trys interviu parengti Rasos Murauskaitės ir vienas – šios disertacijos autorės), muzikos apžvalgininko Vitalijaus Gailiaus albumų apžvalgoje aptartos Arturo Bumšteino vinilinės plokštelės bei skaitmeniniu formatu prieinamas „Audiokaukas“ (2015 m. – projekto pristatymas, 2019 m. – įrašo leidyba). „Operomanijos“ veikla aptariama muzikologės Onos Jarmalavičiūtės straipsnyje, apžvelgiančiame operos žanro pokyčius; čia pastebėtas „Glaistas“ (2019 m.) kaip operos-ekskursijos formato darbas. Pažymėtinas skirtingas darbo aptarimas ir muzikos atstovų įrankių arsenalas, kai šie apžvelgia kūrinius platesniame muzikos reiškinių kontekste arba inicijuoja interviu – tai atspindi norą perprasti vykstančius kūrybinius ir organizacinius procesus, nesiimant vieno ar kito kūrinio analizės. Analizuodama tokią situaciją organizacijos vadovė Ana Ablamonova teigia:

Manyčiau, pagrindinė priežastis – akademinės muzikos bendruomenės atkakliai iš kartų į kartas perduodama mąstymo kultūra ir tradicija. Mūsų pristatomą meną nėra lengva tiksliai pamatuoti akademinės muzikos bendruomenei įprastais įrankiais. Todėl jis tarsi prasilenkia su šios bendruomenės narių vertinimų skale. Nėra iki galo aišku, ką su tokiu menu daryti. Dažnu atveju iš viso pristatomo kūrinio konteksto yra išoperuojama muzika ir bandoma reaguoti vien į tai. Bet vien šis segmentas be visumos neveikia, jis nevisavertis ir nėra TAI, kas buvo sumanyta autorių. Ypač kai mes viską pristatome tarsi operos kontekste, kurio klasikinėje tradicijoje kompozitorius vis dar yra pozicionuojamas kaip pagrindinis ir esminis kūrinio autorius. Teatro, vizualiųjų menų bendruomenė tikriausiai turi kitokius tokio meno vertinimo kriterijus, neišskiria muzikos ar kažkurio kito elemento kaip atskiro darinio, o vertina visumą. Manyčiau, tai yra skirtinga mąstymo kultūra, skirtingos meno recepcijos tradicijos, kur vienu atveju tarsi viskas yra suprantama, kitu – nėra aišku, ką su tokiu menu daryti, į kurią lentyną padėti (Ablamonova 2020).

Taigi susiduriame su situacija, kai į tradicinės analizės rėmus netelpantys kūriniai nepatenka į muzikos bendruomenės akiratį ir yra „įvaikinami“ kitų disciplinų; taip toliau nepastebimos autentiškos lokaliai ir tarptautinės muzikos praktikos, o muzikos laukas vis labiau atsiskiria nuo bendros kultūros terpės. Ypač svarbu suprasti, kad kultūrinė spauda ir jos autoritetai gali tapti svarbiais reiškinių įprasmintojais, komunikacijos su publika kūrėjais, aptarti kūrėjams ir atlikėjams reikalingas kompetencijas ir geruosius pavyzdžius.

Kritikos lauką „NOA“ Ablamonova suaktyvina festivalių metu inicijuodama recenzijų konkursą „Kokybiškiausių recenzijų versijos“. Galimybė aplankyti festivalio renginius ir tapti

vykstančio kultūrinio reiškinių (festivalio) dalimi domina jaunosios kartos meno stebėtojus. Dalyvaujantiems autoriams sukuriama prasminis laukas: visos recenzijos viešinamos bendradarbiaujančiame „Menų faktūros“ portale, kur kiekvienas dalyvis gali peržvelgti kitų įžvalgas, taip pat autoritetinga komisija (2018 m. dalyvius vertino Vaidas Jauniškis, Erika Drungytė ir Lina Navickaitė-Martinelli) teikia atgalinį ryšį. 2018 m.⁴⁶ jame itin aktyviai ir beveik išskirtinai dalyvavo muzikos lauko atstovai, buvo sukurtos 23 recenzijos, o prizinės vietos padalintos muzikologėms Ingridai Alonderei, Karolinai Rimskytei ir šio darbo autorei). Pastebėčiau svarbų faktą – nė vienas iš konkurse dalyvavusių asmenų vėliau, po vykusio konkurso, nenagrinėjo naujų „Operomanijos“ pastatymų. Taigi gyvybingas formatas, leidžiantis išsakyti savo nuomonę ir tapti festivalio dalimi, sukuria susidomėjimą, tačiau jo trūkumas nebuvimas muzikos bendruomenėje atskleidžia bendro lauko gyvybingumo ir alternatyvių kritikos platformų trūkumą. Pabrėžtina tai, kad pati recenzijų kultūra turi terpes kuriuose vyksta prasminga jos sąsaja – tai ir savaitraščio „7 meno dienos“ muzikos skiltis, žurnalas „Muzikos barai“, portalas muzikosantena.lt, „Lietuvos ryto“ portalo kultūros skiltis, visgi dažniausiai ten publikuojamos recenzijos tik dar labiau įtvirtina susitelkimą į teksto analizę ar atlikėjų atlikimų specifiką, pernelyg retai įtraukiamos temos apie muzikos pristatymo strategijas ar kultūrinius diskursus.

Atsiskleidžia muzikos lauko problematika, kai daugybei naujų, nekonvencionalių meno praktikų su sava vidine struktūra, terminologija ir raiška reikalinga nauja estetinė logika. Pasak Amerikos teoretikės Peggy Phelan, kalbėjimo apie naujus meno reiškinius būdas turi pasikeisti: „analizuojant reikalingas performatyvus, kūrybingas ir kritiškas diskursas, kuris atskleistų efemeriškus įvykio bruožus užuot bandant jį sutalpinti į konvencionalios akademinės ar žurnalistinės prozos rėmus“ (Phelan 1993: 169). Būtent naujų meno suvokimo ir analizės metodų poreikis yra vis aktualesnis siekiant užtikrinti sėkmingą komunikaciją tarp kūrėjų ir meno stebėtojų, ypač aptariant reiškinius, kurių neapėriama įprasta analizė.

Apibendrinant galima teigti, kad kūriniai kompozicinės muzikos kontekste dažniausiai dar „suvokiami kaip autonomiški objektai, atsieti nuo konkrečių kontekstų ar diskursų“ (Amaral 2021: 4), ir labai retai apie vykstančius muzikinius procesus mąstoma plačiau, įvardijant ir tai, kad „kūrinio patyrimas ir suvokimas skirsis priklausomai nuo to, kur, kada ir kam tai buvo sukurta, atlikta ir pristatyta“ (ibid.).

⁴⁶ 2018 m. konkurso pavyzdį pasirinkau dėl to, kad jame dalyvavau. Tai man suteikia galimybę tiesiogiai įvardinti formato patrauklumą, o taip pat siūlyti įžvalgas apie tai, kodėl vėliau nerandama motyvacijos tęsti recenzavimo. Tai kompleksiškas klausimas, apėriantis kultūros politiką ir resursus, tačiau šio pavyzdžio kontekste ryškėja tai, kad kūrybiškas formatas gali sudominti labai platų spektrą recenzentų kurti gyvybingą kritikos lauką.

Tarpinius muzikos ir teatro žanrus savo straipsnyje „Muzikos teatras: muzikalumas, teatrališkumas ir šiuolaikinė opera“ aptariantis Edvardas Šumila pristato dabarties tarpsritinių scenos kūrinų problematiką, kai naujosios muzikos teatro versijos dėl technologijų įtakos, interneto meno ir darbus užsakančių institucijų kontekstų tam tikra prasme patenka į tarpinę erdvę. Puikūs pavyzdžiai yra Europoje žinomi vardai – Johannesas Kreidleris, Jennifer Walsh, Alexanderis Schubertas ar Natacha Diels, kurių darbai, balansuojantys tarp kelių disciplinų, ypač dažnai patenka į šiuolaikinės muzikos festivalius, o tai neabejotinai daro įtaką tiek darbų sklaidai, tiek pačių autorių kūrybinėms trajektorijoms (Šumila 2021). Straipsnyje aptariama ir „Operomanija“ kaip ryškiausiai šią tendenciją atliepanti meno organizacija Lietuvoje, išryškinama susidariusi sudėtinga situacija su naujai gimstančiais tarpžanriniais kūriniais ir jų kritika:

Įdomu ir tai, kad muzikos teatro kritika užsiima tiek teatro, tiek muzikos aplinkos žmonės, ir tai turbūt neišvengiama bei suteikia keletą skirtingų perspektyvų, paverčiančių bendrą vaizdą įdomesniu. Tačiau matyti, kad šioje terpėje atsirandantis menas jau pats dažnai yra kritika įvairiomis prasmėmis, o tai dar labiau komplikuoja, reikalauja pakilti į tam tikrą metalygmenį ir įvertinti tuos aspektus, prie kurių išsklaidos ir stengtasi priartėti šiame tekste – teatro ir muzikos ryšio įvairialypiškumo, jų perskyrų sąlygiškumo, skirtingo pačių sąvokų supratimo, institucinės priklausomybės. Tai taip pat reiškia, kad šitaip pratęsiamas kūrinio egzistavimas, dalyvaujama jo paradoksuose. Gebėjimas įskelti žiežirbą ir duoti impulsą diskusijai tampa vienu svarbiausių tokio kūrinio vertinimo kriterijų (ibid.).

Šis kritikos ir „metalygmens“ poreikis, aptariamas Šumilos, pirmiausia užčiuopia muzikos refleksijos problemą, kartu svarbu ir tai, kad atskleidžiami iššūkiai, tenkantys procesą kuruojantiems asmenims. Už įprasto institucinio mąstymo gimstantys originalūs ir šiuolaikybę su visais jos atributais atspindintys kūriniai kiekvieną kartą turi kurti kitokį identitetą, laviruoti tarp žanrinio apibrėžimo ribos.

Kiekvienas kūrinys „Operomanijos“ apibrėžiamas labai apmąstyta, tarsi apsaugant nuo atsitiktinių žanro klišių patekus į vieno ar kito žanro festivalį. Pradedant konvencionaliausiu ir labiau pastatymo apimtį nusakančiu apibrėžimu – kamerine opera keliaujama per tiesiogiai žanro apibrėžimą plečiančius, bet kartu savo sąsajas su juo suponuojančius pavadinimus – erdvinė opera, komiksų opera, haiku opera, šokio opera, animacinė opera, kino opera, opera vaikams, monospektaklis opera, nanoopera. Tačiau kiti projektai drąsiai nutolsta nuo sąsajos su opera ir siūlo originalius žanrinio apibrėžimo variantus – garso instaliacija, performansas, muzikiniai paveikslėliai iš Lietuvos televizijos archyvų, audiovizualinis projektas, garso vaidinimas, surrealistinis farsas arba komiškas madrigalas.

Analizuojant „Operomanijos“ prodiusuotus kūrinis ir jų pristatymus NOA festivalyje galima išvelgti pokytį: 2008 m. pristatomi tik operomis vadinami darbai, vėliau prie žodžio *opera* pridedamas kodinis žodis ir pagaliau pastaraisiais metais žanro apibrėžimas tampa ne mažiau svarbia pavadinimo dalimi. Paklausta apie žanrinių apibrėžimų įvairovę, organizacijos vadovė Ana Ablamonova paaiškina:

O subpavadinimų įvairovė... Tikriausiai visus šiuos kūrinis būtų buvę galima apibūdinti keliomis lakoniškesnėmis sąvokomis: „opera“ ar „performansas“, ar dar kas nors, taip juos sugrupuojant ir suvienodinant. Tačiau visada ieškome kuo tikslesnio apibūdinimo, kuris paaiškintų žiūrovui, kas jo laukia. Juk kaskart kviečiame į visiškai naują, nežinomą kūrinį, todėl labai svarbu žiūrovą teisingai nuteikti, jo nesuklaidinant ir neišprovokuojant didesnių lūkesčių. Tai visada turi įtakos kūrinio recepcijai (Ablamonova 2020).

Tad jei dabarties tarpžanriškumą ir jo aptarimui reikalingų įrankių neapibrėžtumą įvardytume kaip tam tikrą meno lauko problemą, sprendimą priskirti kiekvienam kūriniumi tinkamiausią žanrinį apibrėžimą galima vertinti kaip originalų sprendimo būdą. Kaip galima matyti iš Ablamonovos pasisakymo, tai tiesiogiai siejasi su poreikiu kuo tiksliau informuoti kūrinio žiūrovą apie jį laukiantį įvykį ir, žinoma, puikiai atskleidžia kūrinių kūrybinius kontekstus.

3.2.2. Festivalio NOA pokytis nuo 2008 m. iki 2018 m.

Skirtingus „Operomanijos“ prodiuserinės kompanijos veiklos etapus galima apžvelgti dešimtmečio (2008–2018) perspektyvoje.

Pirmasis NOA festivalis tapo svarbia institucine alternatyva jauniems menininkams, norintiems eksperimentuoti šiuolaikinės operos srityje. Per dvi dienas (vasario 28 ir 29 d.) buvo pristatytos šešios operos, kurias galima laikyti eksperimentinėmis, bet per daug nenutolstančiomis nuo operai būdingų raiškos priemonių bei glaudaus muzikos ir libreto ryšio. Išryškėja komunikacijos braižas – užuot pasinaudojus akademinėje muzikoje įprastu hierarchiniu modeliu, kai kompozitorius įvardijamas kaip svarbiausias operos kūrėjas, visa kūrybinė komanda pristatoma kaip lygiaverčiai nariai. Tai pažymi ir teatrologė Rima Jūraitė:

<...> kiekvienas veikalas buvo pabrėžtinai pristatomas kaip komandinės kūrybos vaisius. Regis, tai sukėlė ir tebekelia nepatogumų kai kuriems autoriams ir institucijoms, pavyzdžiui, enciklopedininkams,

siekiantiems suklasifikuoti lietuvių autorių kūrybą ir naujosios operos žanrą: naująsias operas lyg į Prokrusto lovą tradiciškai talpinantiems vien tik muzikai bei kompozitoriams skirtose skiltyse (Jūraitė 2022).

Bendruomenine prigimtimi grįstas festivalis neturėjo konkrečių programos atrankos kriterijų. Festivalyje buvo pristatomi organiškai susibūrusių kūrybinių komandų darbai, konceptualiai nebuvo derinama kūrinių tematika ar raiškos būdai; svarbiausia buvo kurti platformą, kurioje menininkai galėtų išbandyti savo menines idėjas ir kaupti reikalingą patirtį.

2018 m.⁴⁷ festivalis pademonstravo ryškius organizacijos struktūros ir turinio pristatymo pokyčius. Organizacijos veiklos perspektyvoje keitėsi festivalio tikslai. Jis tampa ilgalaikio darbo pristatymo platforma, programoje derinami publikai pristatyti darbai ir premjeros. Kai festivalis nėra pagrindinis tikslas, atsisakoma potemių ar konceptualių atrankos kriterijų, taigi komunikacijoje pabrėžiamas kiekvieno kūrinio išskirtinumas. Kiekvieno nuosekliai vystomo projekto kūrybinė komanda, lokacija, atlikėjai, kūrybiniai sprendimai yra pagrindinis festivalio akcentas. Svarbu pažymėti, kad festivalis tampa tam tikra eksperimentine platforma ir sukuria muzikos festivaliams nebūdingą priešpriešą (daugybė festivalių į programas įtraukia gerai žinomus ir todėl dėmesį patraukiančius autorius ar darbus) – tampa labiausiai neatpažįstamu tašku, kuriame rodomos per trejus metus susiformavusios premjeros (dažnai jose pirmą kartą dokumentuojamas projektas ar išbandomas jo poveikis publikai). Vis dėlto į nuolatinę organizacijos repertuarą patenka tik sėkmingiausi darbai.

Kūrinių ir kūrybinių komandų atranką vykdo organizacijos vadovė Ana Ablamonova. Per 13 metų jai teko prodiusuoti apie 50 operų ir visų jų susikūrimo istorija buvo skirtinga:

Visų kūrybinių projektų istorijos skirtingos. Buvo atvejų, kai pastebėdavau beveik užbaigtą kūrinių ir pasiūlydavau menininkams bendradarbiauti, pasirūpinti kūrinio plėtra ir sklaida. Buvo atvejų, kai kūrėjas ateidavo su konkrečia idėja ir sutardavome ją vystyti kartu. Neretai ši idėja kūrybinio proceso metu neatpažįstamai transformuodavosi. Buvo ir tokių projektų, kai komandos formavimą inicijuodavau aš. Kartais atspirties tašku tapdavo tema, kartais – konkretus menininkas, kartais – kokia nors detalė, atrodo, neesminis pokalbis ar kita aplinkybė. Konkretesnių kriterijų ar metodų neturiu. Atrodo, vadovaujuosi intuicija (Ablamonova 2020).

⁴⁷ Šio darbo kontekste pasirenkama nagrinėti pirmąjį „NOA“ festivalį (2008 m.) ir vykusį po dešimtmečio (2018 m.). Atsiskleidžia Ablamonovos braižo pokytis – nuo bendruomeninio vyksmo vadybos iki konceptualios prodiuserinės vizijos. Visgi, verta paminėti, kad „NOA“ festivaliai įvairiomis formomis ir apimtimis vyko 2008 m., 2009 m., 2010 m., 2011 m., 2012 m., 2015 m., 2018 m., 2022 m. Organizaciniai pokyčiai atsiskleidžia interviu su autore, priede Nr. 3.

Nors ieškodama meninių sprendimų Ablamonova vadovaujasi intuicija, į veiklą ji įtraukia visą komandą ir taip išvengia hierarchijos. Visame kūrybiniame procese skatinamas dialogas, vengiama vieno iš kūrinio elementų sureikšminimo, kūriniai formuojami tarpdiscipliniškai. Tai atsispindi ir operų kūrybinės grupės pristatymuose, kur visi kūrėjai yra įvardijami kaip lygiaverčiai, o tai sudaro tam tikrą vertybinę tąsą, siejančią organizaciją su pirmaisiais festivaliais.

Apibendrinant poskyrį svarbu paminėti, kad Ablamonova įgalina kūrėjus dvejopai – pirmiausia įsiklausydama į kūrybines idėjas ir suteikdama galimybę jas įgyvendinti ir kartu plėtodama nevyriausybinių sektoriaus organizacijos veiklą, kuri demonstruoja išskirtinį kūrybinį požiūrį į veikimo formatus šiuolaikybeje.

3.3. Lietuviški šiuolaikinės muzikos ansambliai

Atkūrus Nepriklausomybę išskirtinai šiuolaikinę muziką įvairiais laikotarpiais atliko įvairiausios sudėties kolektyvai: Vilniaus naujosios muzikos ansamblis, „Gaidos“ ansamblis, „Ex Tempore“, Lietuvos ansamblių tinklas, NIKO (Naujų idėjų kamerinis ansamblis), „Mikroorkestra“, styginių kvartetas „Chordos“, „Symphens“, „Twenty Fingers duo“, „Melos“ vokalinis ansamblis ir daugelis kitų fragmentiškai veikusių darinių. Jų atsiradimo motyvacija dažnai panaši – kurti erdves dabarties muzikai, bendraminčių kūrybai, rasti atlikėjiškos raiškos vystymo terpes.

Visgi svarbu pažymėti, kad Lietuvoje niekada neegzistavo strategiškai nuosekliai remiama įstaiga, kuri atstovautų muzikos kolektyvui, atliekančiam tik šiuolaikinę muziką. Nebuvo nė vienos koncertų salės, skyrusios erdvę nuosekliai šiuolaikinės muzikos klausytojų pritraukimui. Šie aspektai yra labai svarbūs analizuojant ansamblių vietą kultūros terpėje.

Galima sakyti, kad šiuolaikinę muziką atliekančių kolektyvų padėtis Lietuvoje nuo pat Nepriklausomybės atkūrimo stipriai nepakito: tai nevyriausybinių sektoriaus pastangos, dažniausiai besilaikančios dėl pavienių asmenybių entuziazmo ar tam tikru metu organiškai išskylančių muzikinių sambūrių arba individų energijos. O valstybinės koncertų organizacijos šiuolaikinei muzikai skiria formalų dėmesį, kuris neturi gilesnio poveikio nei muzikos tendencijoms, nei klausytojams (dažnai net ir pristatomi šiuolaikinės muzikos kūriniai atitinka senųjų paradigmų logiką, taigi atsispindi tik nedidelę dalį šiuolaikybeje koegzistuojančios kūrybinės raiškos). Be struktūrinio pagrindo įvairialypei šiuolaikinės muzikos plėtrai muzikos laukas tik dar labiau fragmentuojasi. Jau dvidešimt metų pabrėžiamos svarbios logistinės

sąlygos, reikalingos kokybiškai šiuolaikinės muzikos plėtrai ir santykio su klausytoju įtvirtinimui:

Tokia muzika reikalauja ilgų repeticijų, sudėtingos atlikėjų sudėties. Neturint jokio institucinio pagrindo, nors kitos sritys yra stropiai institucionalizuotos, viskas pakimba norų lygmenyje, ši muzika normaliai nefunkcionuoja. Jeigu Beethoveno sonatą nors ir genialiausias pianistas sugrotų vienintelį kartą ir ji būtų įrašyta į vienintelį CD, abejoju, ar Beethovenas būtų kultinis kompozitorius. Jį groja dešimtys tūkstančių atlikėjų šimtus tūkstančių kartų – tada įsiklausoma į tą muziką, suvokiama jos estetika, jos laikas, ženklai, jos retorika, esmė, dvasia. Tai tampa sava, pažįstama ir lengvai atpažįstama. Kai kūrinyje šmėkšteli kaip kažkokia sudėtingų kodų sistema, dažniausiai jis suvokiamas neteisingai, iš inercijos taikant visai kitus jam netinkamus kodus, ir galiausiai prapuola tarp kitų kūrinių, kurie taip pat tik šmėkšteli ir dingsta (Nakas, in Pakarklytė 2008b).

Dabartinė padėtis stipriai apsunkena šiuolaikinės muzikos pristatymo nuoseklumą, nesudaro kokybiško kūrėjų ir atlikėjų bendradarbiavimo tinklo, apsunkena sąlygas formuoti patrauklų šiuolaikinės muzikos įvaizdį ir tam tikra prasme nustumia ją į šalį.

Muzikologė Gražina Daunoravičienė, apžvelgdama pirmąjį Nepriklausomybės dešimtmetį, išskiria kultūros politikos strategijos ir organizacijos problemą, susijusią su muzikos pristatymo tęstinumu, kuri sieja su ansamblių veikla: „mes neturime organizuotų struktūrų, kurios rūpintųsi šiuolaikinės muzikos sklaida. Štai estai gana sėkmingai veržiasi į Europos muzikos rinką: 1999 m. „Gaidoje“ dalyvavo „Reval“ ansamblis, o 2001 m. atvažiavo „Nyyd“ ansamblis, gyvuojantis jau beveik 10 metų ir kasmet parengiantis teminius koncertų ciklus“ (Daunoravičienė, in Gaidamavičiūtė 2010: 266), išskiriamas ir Estijos koncertinio gyvenimo nuoseklumas, kai visus metus vyksta šiuolaikinės muzikos koncertai. Ši pastaba puikiai atspindi muzikologės įžvelgtą galimybę ansambliams tapti savo šalies kultūros procesų katalizatoriais, gebančiais tiek palaikyti gyvybingas ir nuoseklias šiuolaikinės muzikos pristatymo veiklas, tiek tapti savo kultūros ambasadoriais užsienio šalyse.

Analizuodama 2001 m. „Gaidos“ festivalio programą, muzikologė Veronika Janatjeva atkreipia dėmesį į užsienio ansamblių atvežamų programų tendencijas: „festivalyje dalyvavę kolektyvai pasižymėjo tvirtai suręstomis programomis, atitinkančiomis koncepciją „koncertas kaip meno kūrinys“ (Janatjeva, in Stanevičiūtė 2010: 263). Rūta Stanevičiūtė, aptardama 2002 m. festivalio programą, išskiria ansamblį „Nieuw Ensemble“ iš Olandijos, kuris „žavi ne tik atlikimo precizika, subtiliu skoniu, įžvalgumu atrasti naujus vardus, konceptualumu (tą ypač liudija ansamblio inicijuojami festivaliai ir projektai – nelyg muzikos laikmatis), atvirumu muzikos pasauliams anapus naujosios muzikos scenos“ (Stanevičiūtė 2010: 278). Jau tuomet

pastebimas individualių ansamblių braižas, gebėjimas formuoti programas, atskleidžiančias kultūrinius diskursus, pristatyti reiškinis bendru koncerto formatu.

Būtent ansambliai, daugelyje pasaulio šalių veikdami nuosekliai ir turėdami aiškia kūrybinę strategiją, geba formuoti programų sudarymo tendencijas. Visgi vien idėjų tokių procesų išjudinimui nepakanka, reikalingi finansavimo modeliai, dabarties muzikos atlikimui pritaikyta infrastruktūra.

Analizuojant ansamblių vadovų ir narių interviu lietuviškoje spaudoje, galima rasti išsamios informacijos apie pristatomas programas ir bendradarbiavimą su konkrečiais autoriais, tačiau itin sunku suvokti organizacinius veiklos aspektus: finansavimo modelius, repeticijų sąlygas ir panašius logistinius klausimus, nuo kurių dažnai priklauso veiklos kokybė ir intensyvumas. Išimtimi galima laikyti Vykinto Baltako ir LAT (Lietuvos ansamblių tinklo) atvejį. Ambicinga Baltako ansamblio vizija aprėpia visą šiuolaikinės muzikos bendruomenę ir potencialiai turėtų veikti kaip visam laukui atstovaujanti ir jungianti platforma:

Lietuvoje yra daug puikių perspektyvių muzikų, dar yra atlikėjų, norinčių atvažiuoti į Lietuvą. Tačiau toji šiuolaikinė muzika neužima reikiamos pozicijos ne tik klausytojų auditorijoje, bet ir atlikėjų bendruomenėje. Manau, todėl, kad nėra visus vienijančios ašies. Aktyviausieji dirba pavieniui. Ansamblių tinklas (todėl ir tinklas) buriasi visus vienydamas idėjomis, visų siekiama labai svarbia misija Lietuvoje, veiklos strategija. <...> Mūsų misija – rasti galimybių juos vienyti net į kamerinio orkestro tipo kolektyvą ir tokiu būdu įgyvendinti stambesnius projektus. Siekiame sukurti galimybes vienodai mąstantiems, suvokiantiems naujosios muzikos specifiką ir grojimo savitumus atlikėjams patikėti naujus užsakomus Lietuvos ir kitų kraštų kompozitorių kūrinis. Atlikėjams reikia padėti. Juk ne visi muzikantai gali būti geri organizatoriai, tai normalu. Jie gerai groja, o greta turi būti profesionalai, kurie jiems padėtų organizuoti veiklą, gastroles, kurti įvaizdį, plėtoti kontaktus su pasaulio agentūromis. Kita misijos dalis – išvežti lietuvišką muziką į pasaulį. Ji ir atlikėjai to verti (Baltakas, in Fridmanaitė 2014).

Ši vizija demonstruoja konstruktyvų ir visus muzikos struktūros dėmenis apimančią Baltako mąstymą, kalbama ne tik apie programų stiprybę ir atlikėjų profesionalumą, bet ir apie poreikį kurti reikalingas struktūras, padėsiančias Lietuvos kultūrai vystytis ir būti pastebėtai tarptautiniu lygmeniu. Visame interviu itin detalai aptariama tarptautinių projektų vystymo specifika, gebėjimas pristatyti savo kultūrą visame pasaulyje ir struktūriškos problemos, kurias sprendžia LAT. Išplėtoti tarptautiniai ryšiai (labiausiai susiję su Baltako kaip kompozitoriaus profesine sėkme), didelis organizacijos įdirbis nepelnė išskirtinių sąlygų lietuviškoje kultūros finansavimo sistemoje, taigi nuolat sprendžiamos išlikimo ir nuoseklaus veikimo problemos. Asmeninėje *Facebook* paskyroje 2020 m. sausio 26 d. išsakyta mintis atspindi fragmentišką ir

nestabilų rėmimą, kuris nesudaro jokių galimybių veiklos tęstinumui ar organizacinių ambicijų vykdymui:

Lietuvos Ansamblių Tinklas jau trečius metus negauna jokios paramos. Visiškai nepriklausomai nuo to, kad turime partnerius, svarbius pasirodymus Lietuvoje ir užsienyje ir stiprų įdarbį. Asmeninės man problemos nėra. Gaila tik matyti, kaip nyksta struktūra, įdirbis ir noras kažkada pasivyti ta linkme kryptingai dirbančius bei struktūrinį stabilumą turinčius užsienio kolektyvus tampa iliuzija. Vienas iš esminių siekių kuriant LAT'ą buvo šiuolaikinės muzikos atlikimo kultūros kūrimas ir puoselėjimas – Lietuvoje dar palyginti nežinoma žemė. Bet tam reikia nuoseklaus ir periodiško darbo, publikos švietimo, vadybos užsiauginimo ir pastovaus kontakto su užsienio partneriais. Viso to dabartinėmis sąlygomis neįmanoma pasiekti – užsiauginti vadybininkai pabėga į stabilesnius darbus, darbas su muzikantais kiekvieną kartą prasideda vis nuo pradžių. Taip pat ateina momentas, kai norisi savo energiją skirti veiklai, turinčiai aiškesnę tęsinį. Prisipažinsiu, kad esu kryžkelėje (Vykintas Baltakas, asmeninė *Facebook* paskyra, 2020).

Taigi LAT veikla atspindi lietuviškos kultūros problematiką, kuri yra susijusi su šiuolaikinės muzikos sklaida. Nors atsiranda vis daugiau finansavimo struktūrų (savivaldybių, kultūros ministerijos, kultūros tarybos) programų, kurios yra skirtos nevyriausybinių sektoriaus organizacijoms, tačiau finansavimo fragmentiškumas ir išteklių ribos šiuolaikinės muzikos kolektyvams sukuria sunkiai įveikiamus iššūkius. Ypač tai pasakytina apie didesnės sudėties darinius, kurių repeticijoms reikalingos specialios erdvės su reikiama instrumentais (fortepijonas, perkusija), taip pat – techninė bazė kūriniais su elektronika atlikti (garso sistema, ausinės, papildoma kompiuterinė įranga), kurios negali pasiūlyti net ir didžiausios Lietuvos koncertų salės.

Nagrinėjant ansamblio veiklos idėjas⁴⁸, įdomu tai, kad Vykintas Baltakas tam tikrais atvejais prisistato kaip programos kuratorius, o kitais, užleidžia kuratorinę poziciją kompozitoriams ar atlikėjams. Minėtame interviu jis aiškiai įvardija LAT muzikos pristatymo ir programų formavimo užduotis, kuratorinių praktikų svarbą LAT veiklose: „Sudarydami programą dirbame su kuratoriais. Kuratorius pateikia idėją, kurią svarsto su tinklo organizatoriais. Kuratorius nebūtinai lietuvis, žvilgsnis iš šalies taip pat svarbus“ (Fridmanaitė 2014). Kuruoti programas kviečiami ir pavieniai atlikėjai. Minimas pianistas Benjaminas Kobleris, kuris pakviestas kuruoti György Ligeti muzikinį portretą. Asmeniškai jį

⁴⁸ Pasirinkta detalai nagrinėti būtent LAT ansamblio veiklas, nes šis kolektyvas yra struktūriškai panašiausias į „Synaesthesia“ ansamblį (sudėtimi, atliekamu repertuaru). Tai suponuoja panašius veiklos iššūkius ir vietą kultūros lauke.

formuodamas atlikėjas turės galimybę atskleisti savitą požiūrį į autoriaus darbus. Paties Baltako kuratorinis indėlis driekiasi per visą veiklos laikotarpį.

LAT veikloje išsiskiria trys svarbiausios linijos:

- 1) Kompozitorių muzikinių portretų pristatymas. Tokių programų tikslas yra nuosekliai pristatyti gerai žinomus autorius ir svarbiausius jų muzikinius darbus: „Tokiuose kelių dienų festivaliukuose siekiame kiek įmanoma geriau atskleisti kūrėją, parodyti skirtingų žanrų, skirtingu laiku sukurtus kūrinius, kad matytųsi stiliaus dinamika“ (Fridmanaitė 2014). Paminėsiu svarbius koncertuose pristatytus kompozitorius: Gerhardą Stäblerį (2011 m., kuratorius Vykintas Baltakas), Bronių Kutavičių (2012 m., kuratorius Vykintas Baltakas), Luciano Berio (2013 m., kuratorius Vykintas Baltakas), Wolfgangą Rihmą ir Matthiasą Pintscherį (2014 m., kuratorius Vykintas Baltakas), Johną Woolrichą ir Philipą Cashianą (2014 m., kuratorė Marija Grikevičiūtė), Mauricio Kagelį (2016 m., kuratorius Vykintas Baltakas), Julijų Juzeliūną (2016 m.), Osvaldą Balakauską (2017 m.), Vykintą Baltaką (2018 m.) ir Ramūną Motiekaitį (2019 m.).
- 2) Vienos šalies muzikos ir jos sąsajų su lietuvišku garsovaizdžiu pristatymas. Pristatyta šiuolaikinė Ukrainos (2015 m., kuratorius Roman Yusipey), Serbijos (2015 m.), Egipto (2017 m.) ir Lenkijos muzika (2018 m.). Programa formuojama derinant pasirinktos šalies, lietuvių ir gerai žinomų kompozitorių darbus, kurie sujungia programas. Svarbios ir struktūrinės sąsajos, kurios rodo LAT organizacinius gebėjimus formuoti santykius su festivaliais ir ansambliais, kurie apsikeičia programomis, ir taip reprezentuoti savo šalį.
- 3) Skirtingų kompozitorių programos, jungiamos programinės idėjos ar pagal konkrečių autorių pristatymo poreikį: „Lietuvių muzika: retro atspindžiai“, kurioje pristatomi 1960–1990 m. sukurti lietuvių kompozitorių kūriniai (2013 m. kuratorius Anton Lukoszevieve), „Muzika vaizde & vaizdas muzikoje“ (2016 m.), „Virtualus orkestras“ (2018 m.), „Mažti“ (2020 m.), „Atrasti“ (2020 m.) bei daugelį kitų, pristatytų Lietuvoje ir užsienyje.

Šio poskyrio pabaigoje, kelios išvalgos apie „Synaesthesia“ ansamblio organizacinį aspektą⁴⁹. 2018 m. žurnale *Lithuanian Music Link* pasirodžiusiame straipsnyje „Synaesthesia“ – XXI amžiaus ansamblis“ kompozitorius Mindaugas Urbaitis aptarė šio kolektyvo vietą platesniame Lietuvos šiuolaikinių ansamblių istorijos kontekste, analizavo ansamblio meninę veiklą, programų sudarymo principus ir pristatymo formatus. Vienas iš svarbių pastebėjimų yra susijęs su ansamblio tolesnio gyvavimo problematika:

Tačiau bėgant laikui ansambliui „Synaesthesia“ neabejotinai kils ne tik estetinių repertuaro pasirinkimo, bet ir pragyvenimo problemų. Vien dabartinis ansamblio narių entuziazmas gali nepadėti išlikti, jeigu jis nebus nuolat ir tinkamai palaikomas kultūrą ir meną remiančių institucijų – šiuolaikinės muzikos festivalių ir retų koncertų „donorystės“ tikrai nepakaks. Reikia tikėtis, kad „Synaesthesia“ pasišventimas, pasiekimai ir įdirbis atliekant šiuolaikinę muziką bus tinkamai institucionalizuoti, kad tai neliks tik entuziazmu paremtu laisvalaikio užsiėmimu (Urbaitis 2018: 28–31).

Labai svarbus Urbaičio išskirtas „institucionalizavimo“⁵⁰ aspektas įvardijamas kaip būtinas tolesnio ansamblio išlikimo elementas. Visgi Urbaitis nepateikia konkretaus sprendimo lietuviškos kultūros kontekste, nesiūlo jokių konkrečių organizacinio modelio variantų. Tai nestebina, nes, kaip teigia Audronis Imbrasas⁵¹, per trisdešimt metų nuo Lietuvos Nepriklausomybės atgavimo neatsirado nė vienos naujos valstybinį statusą įgavusios meno organizacijos, atliepančios muzikos lauko pokyčius ar atsinaujinančius meno raiškos formatus. Taigi nėra aiškios sistemos ar kriterijų, kurie užtikrintų stabilesnę valstybinį rėmimą ar aiškios formos struktūrinę pagalbą veiklų plėtrai. Didžiosios muzikos institucijos neturi ansamblių rezidencijų ar programų, skirtų jaunųjų atlikėjų integracijai į profesionalų muzikos lauką. Taigi Urbaičio minimas „ansamblio narių entuziazmas“ yra vienintelis stimulus kurti alternatyvų veikimą įgalinančias nepriklausomas menininkų struktūras.

Siūlyčiau išvalgą, kad esminė problematika slypi ideologinėje fragmentacijoje (šiuolaikinė muzika vs klasikinė), nors tai nėra natūralus kokybės ar vaizduotės parametras. Yra tiek nekūrybingų, šiuolaikybėje anachronistiškai atrodančių šiuolaikinės muzikos pristatymų, tiek ir kūrybingų, įdomius rakursus atskleidžiančių didžiųjų salių koncertų.

⁴⁹ Darbo autorė sąmoningai pasirinko koncentruotis į vadovavimo ansambliui „Synaesthesia“ kuratorinius aspektus, kurie yra atskleidžiami 4 skyriuje. Nors organizaciniai aspektai yra integrali vadovavimo dalis, aprėpianti kultūros politiką, vadybinę strategiją ir rinkodarą, jiems aptarti prireiktų papildomos apimties ir metodikos, todėl pasirenkama jų paminėti tik šio poskyrio kontekste.

⁵⁰ Dėl ribotos darbo apimties sąmoningai pasirinkta giliau nenauginėti „Synaesthesia“ organizacinės specifikos, kuriai perteikti būtų reikalingas atskiras tyrimas, aprėpiantis kultūros politiką, finansavimo struktūras, valstybės remiamų ir nevyriausybinio sektoriaus organizacijų veiklų specifiką.

⁵¹ Laida „Fokusas. Kaip veikia kultūros sistema?“, 2022 05 13. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000212993/fokusas-kaip-veikia-kulturos-sistema>. [žiūrėta 2022.05.20].

Svarbiausia yra poreikis megzti ryšius tarp ideologiškai atsiskyrusių estetikų ir visą dėmesį nukreipti į kompozicinės muzikos lauko atsinaujinimą.

Apibendrinant ansamblių veikimo trajektorijas Lietuvoje, išryškėja vizijos ir resursų neatitikmuo, o atsitraukus ir dar vieną žingsnį – įsisenėjusios struktūrinės kultūros politikos problemos. Įvertinus atšiaurias kultūros sąlygas, aiškėja dvilypė užduotis: kūrybiškai žvelgti į kultūros terpę ir veiklos būdus, apmąstyti strategijas, kaip įgalinti institucinį bendradarbiavimą, sklandų kompozicinės muzikos tradicijų ir inovacijų sąryšį. Tai, kad ansambliai toliau steigiasi, norėdami kurti įdomias veikimo formas, ir randa būdų egzistuoti, signalizuoja apie vidinę motyvaciją ir kultūrinį poreikį įbalsinti dabarties muzikos reiškinius.

4. ANSAMBLIO „SYNAESTHESIS“ VEIKLOS FORMAVIMAS PER IŠPLĖSTINES KURATORYSTĖS PRAKTIKAS

Ketvirtasis šio darbo skyrius – tai atvejo studija. Pastaruosius šešerius metus pagrindinį dėmesį skyriau „Synaesthesia“ ansamblio kūrybinės vizijos formavimui ir meninių projektų kuravimui. Mano veiklą motyvavęs klausimas – „kaip kompozicinės muzikos praktikos gali būti aktualizuotos šiuolaikybėje?“ – atsispindėjo kūrybinėse iniciatyvose ir pasirinktuose eksperimentiniuose formatuose. Kartu tai leido struktūruoti požiūrį ir išgryninti 4.1. poskyryje pristatomą *išplėstinę muzikinio įvykio formavimo schemą*, kuri, nors nepretenduoja aprėpti visų įmanomų įvykio dėmenų, tačiau įtraukia aktualius kontekstus bei pristatymo formatus ir erdves.

Mano požiūris į muzikos raišką ir noras veikti kompozicinės muzikos srityje tiesiogiai siejasi su pianistės atlikėjos identitetu, kuris verčia ieškoti veikimo trajektorijų ir saviraiškos formų, leidžiančių pritaikyti profesines žinias apie grojimą fortepijonu kameriniame ansamblyje. Taigi pagrindinis dėmesys yra teikiamas instrumentinei raiškai ir tiesiogiai siejasi su kompozicinės muzikos tradicijos tąsa. Tai svarbu paminėti dėl to, kad muzikos srityje veikiantys kuratoriai, kurie neapsiriboja tik instrumentinės raiškos lauku, gali dirbti su gerokai platesne garso meno praktikų amplitude, įveikinti kitoniškas infrastruktūras, raiškos formas, technologines inovacijas. Vis dėlto mano pasirinktas fokusas tiesiogiai siejasi su poreikiu įveikinti ir į naująsias meno praktikas integruoti instrumentalistų raišką. Tai nėra tik teorinis interesas, veikiau poreikis suvokti lauko tendencijas ir ugdyti joms reikalingas papildomas kompetencijas. Dėl keliamų klausimų ir formuojamų veiklos formatų reikėjo plėsti požiūrį į garso išgavimo būdus (išplėstinėmis technikomis), tekstinių nuorodų interpretaciją, judėjimą erdvėje, sceninę raišką. Taigi šio meninio tyrimo procese atsivėrė tarpsritis veikimo laukas, būtinas mano atlikėjiško ir kuratoriško sąmoningumo kontekstams bei jų raiškai šiuolaikybėje.

Svarbu paminėti, kad kuruojamų programų formą ir turinį kartu kūrė ir ansamblio „Synaesthesia“ nariai. Nors sąmoningai pasirinkau aptarti tuos projektus, kuriuose programų koncepcija, realizacija ir komunikacija buvo mano kuratorinė atsakomybė, svarbu įvardyti ir kolektyvo narių indėlį į interpretacinius sprendimus bei kūrybinį procesą. Nuo konvencionalių projektų, kuriuose buvo reikalingas detalus interpretacijos formavimas, iki netradicinio formato sceninių vyksmų, kuriuose su kitais ansamblio nariais lygiagrečiai veikėme, tirdami savo galimybių scenoje trajektorijas. Projektų kontekste veikėme kolektyviai, vienas kitą papildant, o sėkminga realizacija buvo galima tik dėl organiškų ansamblio narių sinergijos. Kiekvieno projekto aprašo pradžioje nurodomi jame dalyvavę atlikėjai, tačiau dėl ribotos darbo

apimties galimybių dėmesys sutelkiamas į kuratorinius projektų aspektus, tik išskirtiniais atvejais pabrėžiant atlikėjiškus iššūkius.

4.1. Muzikos įvykio kuravimo dėmenys – forma, vieta, kontekstas

Šiame poskyryje pristatysiu savo kuratorinį požiūrį į pagrindinius įvykio formavimo elementus – renginio formatą, erdvę ir kontekstą, kurie tiesiogiai siejasi su nuolat apmąstomu klausimu apie kompozicinės muzikos raiškos potencialą šiuolaikybeje. Tai trys integralios meninio įvykio dalys, kurių pasirinkimas (sąmoningas ar padiktuotas koncertinių praktikos inercijos) formuoja ir interpretacinį lauką.

Atspirties taškas – įžvalga, kad didžiosios, pagrindines praktikas reprezentuojančios, formuojančios ir įtvirtinančios kompozicinės muzikos institucijos (koncertinės ir edukacinės) remiasi į vyraujančią muzikinio įvykio pristatymo derinį:

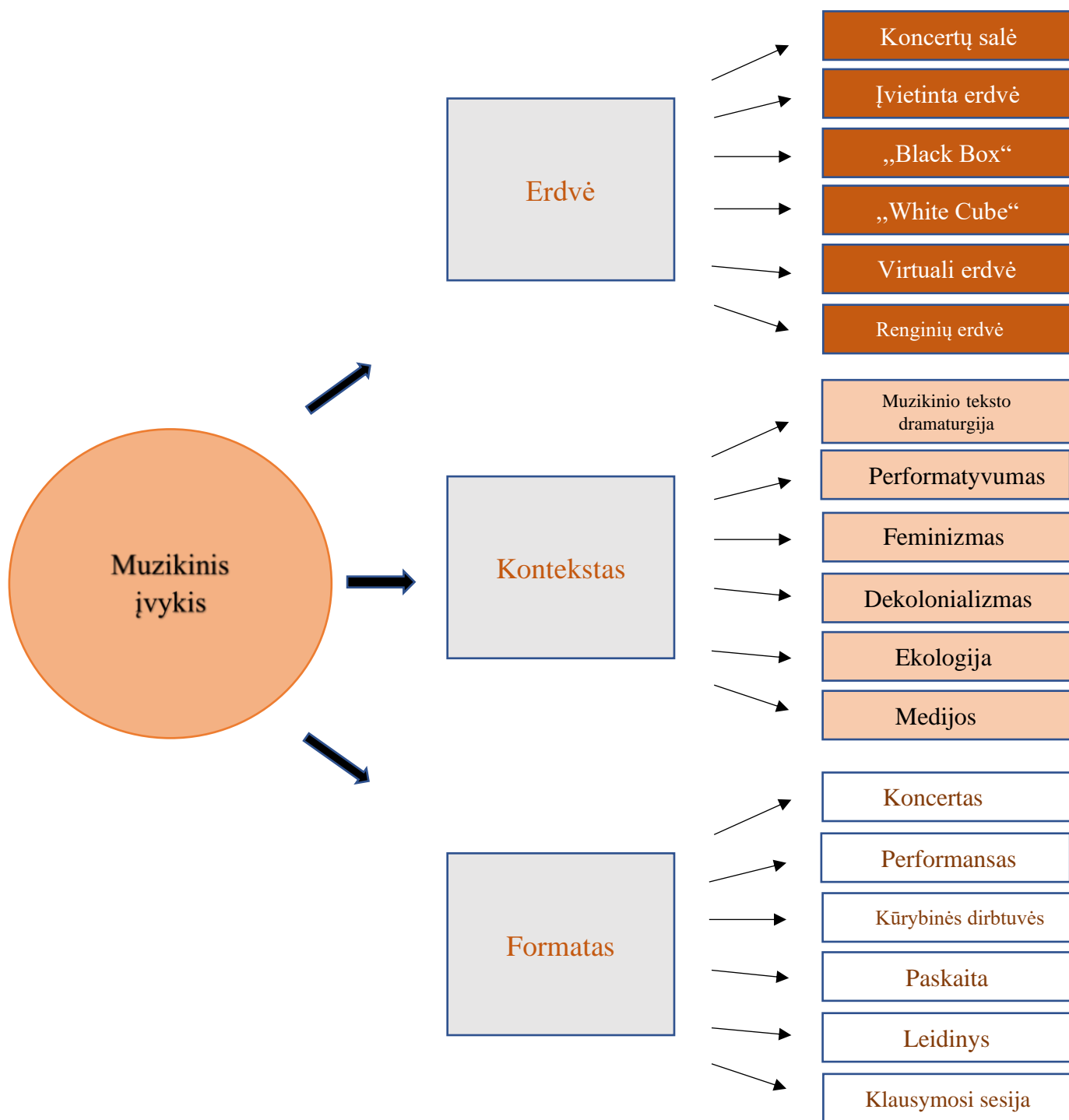
Schema Nr. 1. Vyraujantis muzikinio įvykio pristatymas



Visgi atsižvelgiant į taprsritinę, performatyvią, įvairiems kritiniams kontekstams jautrią šiuolaikybės būseną, kyla poreikis plėsti požiūrį į jos pristatymo erdves, programų kontekstus ir galimus formatus. Tam yra skirta išplėstinė muzikinio *įvykio formavimo schema*.

Mano pasirinkti pogrupiai (žr. Schemą Nr. 2) nepretenduoja aprėpti visų įmanomų erdvės, formato ar konteksto galimybių, tačiau atliepia scenos menų tendencijas ir aktualius klausimus formuojant muzikos renginius. Pristatoma pasirinkimo amplitudė tampa akstinu kelti kūrybinius klausimus, praplėsti vaizduotę formuojant garsinį įvykį ir kvestionuoti kiekvieno pasirinkto elemento įtaką prasminiam laukui. Mano kaip atlikėjos ir kuratorės motyvaciją įgarsina 2.3.1 poskyryje pristatyta Floriano Malzacherio mintis, kad kuratorė yra „savęs provokacija, iššūkis, paties prisiimta kompleksinė užduotis, o ne galbūt įgautas prestižas. Tai reiškia paversti darbą dar sudėtingesniu“ (Malzacher 2019: 16). Modelis tampa atramos tašku ieškant originalių muzikos įvykio derinių, taip pat siekiant į muzikinę interpretaciją žvelgti kaip į kompleksinį, nuo kiekvieno muzikos įvykio elemento priklausantį reiškinių.

Schema Nr. 2. Išplėstinis muzikinio įvykio formavimo modelis



Šiuolaikybėje aiškiai juntamas kontekstualumas ir laiko suvokimo nevienalytiškumas verčia atkreipti dėmesį į vieną svarbiausių įvykio elementų – erdvę. Prancūzų filosofas Henri Lefebvre teigė, kad „(socialinė) erdvė yra (socialinis produktas), kuriame per mąstymą ir veiksmus įprasminami tai erdvei būdingi bruožai“ (Lefebvre 1991: 300), ir tai muzikos sferoje verčia susimąstyti, kokias reikšmes sukaupė reprezentacijai ir pristatymams pasirenkamos erdvės. Būtent erdvė tampa pamatiniu kūrybos pristatymo elementu. Pabrėžiama, kad įprastos muzikos pristatymo erdvės (koncertų salės, operos teatrai) ir alternatyvios (įvietintos kompozicijos, teatro, galerijų erdvės) tampa kūrinio ar vyksmo formavimo ir interpretavimo dalimi. Kaip teigia Aušra Trakšelytė savo disertacijoje⁵² apie įvietintą meną, „vieta tampa tam tikru diskursu, o ne estetiniu taikiniu (sąveikos su viešąja ar institucine erdve paieškomis)“ (Trakšelytė 2012: 5). Savo kuratorinėje veikloje nuolatos įsitikinu, kad erdvės suponuoja išankstinį santykį su muzika, ir tam turi įtakos ne tik pateikiamas meninis turinys, bet ir vietos akustika, estetika, atmosfera, tradicijos ir erdviniai parametrai.

Kuruojant koncertus ir bendradarbiaujant su įvairiais kūrėjais ir atlikėjais, muzikos įstaigomis ir festivaliais, atsiveria koncerto dizaino aspektai, kurie glaudžiai siejasi su erdve ir jos socialiniais kontekstais – pradedant informacijos pateikimu žiūrovui (programėlės, aprašai, atlikėjų įvardijimas, komunikacija socialinėse medijose), atlikėjų pozicionavimu (scenos išplanavimas, papildomų vizualinių sprendimų naudojimas), baigiant publikos elgesio etiketu ir įpročiais. Išryškėja ne tik teoriniai poreikiai – įsivaizduojamos tobulos koncertinės situacijos, tačiau lokali, dėl kultūros lauko dabarties ir infrastruktūros atsiverianti realybė. Iš šios perspektyvos nė vienas muzikos įvykį pristatantis elementas nėra nejudrus, o kūrybiškai žvelgiant į vietą ir jos kuriamus kontekstus, galima ją transformuoti, žaisti su įprastomis reikšmėmis ir įpročiais.

„Synaesthesia“ ansamblio veiklos kuravimas atskleidė, kad erdvė visuomet tampa vienu iš svarbiausių elementų formuojant muzikos renginį ir daro įtaką visiems kitiems. Šiai išvalgai reikšminga tai, kad ansamblis (kaip ir kiti Lietuvos kolektyvai, pristatantys tik šiuolaikinę muziką) neturi įprastos koncertinės erdvės. Per dešimtmetį ansamblis koncertavo daugiau nei trisdešimtyje skirtingų lokacijų vien Vilniaus mieste (žr. Iliustraciją Nr. 1). Taigi erdvės ir jų kuriama sociokultūrinė terpė visuomet tampa integralia interpretacijos dalimi, susidedančia iš akustinių ir erdviųjų specifikacijų, publikos elgesio įpročių, erdvę reprezentuojančių organizacijų vidinės ir išorinės komunikacijos bei daugelio kitų aspektų.

⁵² Aušra Trakšelytė, *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*, Vilniaus dailės akademija, 2012 m.

Siekiant atskleisti erdvės kuriamo kontekstualumo aspektus, čia pateikiamas ansamblio „Synaesthesia“ koncertavimo 2013–2023 m. žemėlapis Vilniuje⁵³:



Iliustracija Nr 1. Ansamblio „Synaesthesia“ lokacijų Vilniuje, kuriuose 2013–2023 m. buvo pristatomi muzikiniai įvykiai žemėlapis. Eglės Mikušauskaitės grafinis apipavidalinimas.

⁵³ Ansamblis „Synaesthesia“ 2013 m. įsikūrė Vilniuje, kur per visą savo gyvavimo laikotarpį veikė aktyviausiai. Miesto infrastruktūra ir ryšiai su koncertinėmis bei scenos menų organizacijomis suponavo veiklos galimybes ir raiškos formatus.

Vilniuje pristatytų ansamblio „Synaesthesia“ muzikinių įvykių lokacijos pagal Iliustraciją Nr. 1:

- 1) Kompozitorių namai (Mickevičiaus g. 29);
- 2) Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Centriniai rūmai, Didžioji salė (Gedimino pr. 42);
- 3) Valdovų rūmai (Katedros g. 4);
- 4) Vilniaus rotušė (Didžioji g. 31);
- 5) Vilniaus dailės akademija, Šachmatinė salė (Malūnų g. 5);
- 6) Taikomosios dailės ir dizaino muziejus (Arsenalo g. 3a);
- 7) Fortepijonų salonas „Organum“ (Basanavičiaus g. 26);
- 8) Gedimino bokštas (Arsenalo g. 5);
- 9) Profsąjungų rūmai, klubas „Pelėda“ (V. Mykolaičio – Putino g. 5);
- 10) „Kinema“ studija, (šiuo metu „Meno avilio“ sinemateka) (Goštauto g. 2);
- 11) Baras „Peronas“ (Geležinkelio g. 6);
- 12) Kultūros baras „Kablys“ (Kauno g. 5);
- 13) Lukiškių kalėjimas 2.0, Lauko scena (Lukiškių skg. 6);
- 14) Kultūros kompleksas „SODAS 2123“ (Vitebsko g. 2123);
- 15) Lietuvos parodų ir kongresų centras „LITEXPO“ (Laisvės pr. 5);
- 16) Planetariumas (Konstitucijos pr. 12a);
- 17) Menų Fabrikas LOFTAS (Švitrigailos g. 29);
- 18) Energetikos ir technikos muziejus (Rinktinės g. 2);
- 19) Liubarto tiltas (Patiltė);
- 20) Šiuolaikinio Meno Centras (Vokiečių g. 2);
- 21) Nacionalinė dailės galerija (Konstitucijos pr. 22);
- 22) MO muziejus (Pylimo g. 17);
- 23) Jono Meko vizualiųjų menų centras (Gynėjų g. 14);
- 24) Menų spaustuvė, Juodoji salė (Šiltadaržio g. 6);
- 25) Žemės ūkio informacijos ir kaimo verslo centras + Registrų centras (Kudirkos g. 18);
- 26) Vilniaus dailės akademija, Gotikinė salė (Maironio g. 6);
- 27) Dūmų fabrikas (Dūmų g. 5);
- 28) Lietuvos radijas ir televizija, Įrašų studija (Konarskio g. 49);
- 29) Vilniaus kultūros, pramogų ir sporto rūmai (Rinktinės g. 1);
- 30) Verslo centras „Green hall 2“ (Upės g. 23).

4.2 poskyryje bus atskleistas erdvės pasirinkimas pagal pristatomų projektų logiką. Bendrais bruožais pristatysiu kiekvienos erdvės specifiką ir poveikį pristatymui:

- **Koncertų salė**⁵⁴. Tai koncertinę tradiciją įtvirtinti erdvė, kai per ilgus metus formuojant tinkamą sceninį išdėstymą, akustines specifikacijas ir lankymo tradiciją, susikuria koncertinės salės sąlygos, net jei tam jos nebuvo skirtos (Taikomosios dailės muziejus ar Šv. Kotrynos bažnyčia Vilniuje). Pastebima tendencija, kad visame pasaulyje kylančios išpūdingos koncertų salės tampa miesto prestižo simboliu, o jų aktualumas tik auga. Tai suponuoja koncertinio formato aktualumą ir motyvuoja kūrybingam požiūriui į programavimą ir komunikaciją su potencialiomis auditorijomis. Plačiau koncertų salės ir koncertinio formato ryšys bei raida aprašyti 2.1 poskyryje.

⁵⁴ Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal Iliustraciją Nr. 1: **koncertų salėms** priskiriamos Nr. 1–7 nurodytos lokacijos.

Taigi, šios salės yra skirtos įtvirtinti ir tęsti kompozicinės muzikos tradiciją, kai pagrindinis dėmesys yra kreipiamas į tekstą ir atlikėjus, dažniausiai skamba instrumentinė ir vokalinė muzika. Tai yra optimalios erdvės kompozicinėms idėjoms ir suformuotoms interpretacijoms pristatyti. Daugiausia dėmesio tokiose salėse skiriama muzikinio turinio dramaturgijai, kuri tampa įvykio centru.

Elgesio etiketas koncerto metu yra pakankamai aiškus: abipusiu publikos ir atlikėjų sutarimu muzikinių interpretacijų bus atidžiai klausomasi tyloje. Komunikacijos įrankiai su publika yra universalūs, išlaikoma tendencija edukuoti žiūrovus ar įtvirtinti jų žinias. Programėlėse ar per pranešėją nurodoma detali informacija apie sukūrimo metus, opusus, kompozitorių biografijas, atlikėjų pasiekimus. Priklausomai nuo salių dydžio, koncerto / festivalio programinio konteksto ir institucinės pozicijos varijuoja tiesioginis ir metaforinis atstumas tarp atlikėjo ir auditorijos, o tai turi įtakos interpretaciniam laukui ir komunikaciniams elementams⁵⁵.

- **Renginių erdvė**⁵⁶. Šioje schemoje renginių erdvės užima svarbią vietą. Jos atspindi naują tendenciją, kada kompozicinės muzikos atstovai vis dažniau pasirodo nekonvencionaliuose koncertinių salių kontekstuose – baruose, klubuose, kompozicinę muziką atliekantiems instrumentalistams neįprastose vietose⁵⁷. Tai tarsi tarpinė kategorija tarp koncertų salės ir įvietintos kompozicijos, nes kiekviena erdvė savaime suponuoja kontekstualumą ir priklausomai nuo pristatomos garsinės medžiagos sukuria naują prasmų lauką. Tačiau įvietinto meno atveju erdvė yra sąmoningai integruojama į turinį, o muzikos įvykio *renginio erdvėje* atveju koncertinė praktika perkeliama į nekonvencionalias erdves. Tokio pasirinkimo motyvacija dvejopa: viena vertus,

⁵⁵ Prie šios kategorijos priskirčiau ir specialiai garsiniams įvykiams statomas laikinas struktūras. Dėl reikalingos infrastruktūros ir didelių kaštų, tai itin reti atvejai, tačiau paminėčiau Iannio Xenakio ir La Corbusier bendrą projektą Philips paviljonui parodoje Expo 1958 m.

⁵⁶ Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal iliustraciją Nr. 1: **renginių erdvėms** priskiriamos Nr. 8–19 nurodytos lokacijos.

⁵⁷ Ryškūs pavyzdžiai, kuomet renginio erdvė tampa itin svarbia potyrio dalimi. Lietuvoje – Monikos Zenkevičiūtės (Monikazė) ir Šv. Kristoforo orkestro pasirodymas „Laws of Distraction“ klube „Gallery 1986“; Asmik Gregorian, Karlo-Magnuso Fredriksono ir Kauno miesto simfoninio orkestro koncertas Žalgirio arenoje, pasauliniame kontekste išskirčiau „Deutsche Gramophone“ ciklą „Yellow Lounge“, kuomet akademinės muzikos atlikėjai (Daniel Hope, Peter Gregson, Víkingur Ólafsson, Daniil Trifonov, Menahem Pressler ir kt.) pristatomi naktinio klubo kontekste, festivalio „MaerzMusik“ renginio „The Long Now“ renginiai, kuomet įvairių žanrų instrumentinė ir elektroninė muzika pristatoma „Kraftwerk“ erdvėje (buvusi elektrinės energijos gamykla, šiuo metu joje pristatomi įvairūs renginiai), performansų menininkės Marinos Abramovič ir pianisto Igorio Levito bendro projekto „Goldberg Variations“ pristatymas „Park Avenue Armory“.

tai gali būti sąmoningas poreikis rasti originalią pristatymo erdvę, formuoti kitokią santykį su auditorija ar net veikti pagal populiariosios muzikos pristatymui artimesnę logiką. Tačiau dažnai tai priverstinė alternatyva, kai turinys nepatenka į institucinį vaizduotės lauką, vis dar kiek mistifikuotai sudarinėjamas koncertams pritaikytų erdvių programas.

Vis dėlto abiem atvejais veikiama kitoniškomis koncertinės praktikos ir muzikos klausymo etiketo sąlygomis, kurios suponuoja kiek didesnę pristatymo įvairovę – tai gali būti ir koncertinių tradicijų su pranešėjais atkartojimas, ir detalių žinių apie kūrinius perteikimas. Kita vertus, galimas kitiems žanrams būdingesnis prisistatymas – laisvesnė komunikacija (atsisakoma konkretizuotos informacijos, supaprastinamas kūrinių pristatymas – neišskiriant kiekvieno opuso, sukūrimo metų, atlikėjų ir autorių biografijų), tiesioginis bendravimas su publika, sukuriama sąlyga judėti, vartoti gėrimus ar užkandžiai.

Išskirčiau lauko koncertų fenomeną, kuris tiesiogiai siejasi su techninėmis galimybėmis įgarsinti muzikos instrumentus ir garsą bei sukuria ypač plataus pristatymo galimybes.

- „**White Cube**“⁵⁸. Terminas „White Cube“⁵⁹ (liet. Baltas kubas) tiesiogiai nusako savo esmę – baltai nudažyta kubo formos erdvė. Ši meno eksponavimo erdvė labai populiari pasaulio galerijose ir muziejuose. Pasak kuratorės Nikolett Eröss, tai yra ne tik eksponavimo, bet ir ideologinė erdvė, glaudžiai susijusi su vakarietišku modernizmu, padedanti izoliuoti meno kūrinius sunkiai nusakomo laiko erdvėje, kurioje jie „*atskiriama nuo už jų egzistuojančios realybės, jų istorinio, ekonominio ir socialinio konteksto*“ – (Eröss⁶⁰). Išryškintas ypatingas tokios erdvės gebėjimas suteikti kiekvienam objektui išskirtinumo ir sakralumo pojūtį. Šio darbo kontekste terminas „White Cube“ yra vartojamas kalbant apie konkrečias vizualiojo meno erdves, net jei patys pristatymai nėra formuojami baltoje švaroje. Vizualiojo meno kuratorių dėmesys scenos menų vyksmui rodo tarpdalykinio bendradarbiavimo poreikį, kuris, pasak Erin Joelle Mccurdy (Mccurdy 2018:

⁵⁸ Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal iliustraciją Nr. 1: „**White Cube**“ priskiriamos Nr. 20–23 nurodytos lokacijos.

⁵⁹ 1976 m. JAV leidžiamame „Atrium“ žurnale terminą pristatė menininkas ir kritikas Brianas O’Doherty trijų dalių esė „Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space“ (liet. Baltojo kubo viduje. Galerinės erdvės ideologija).

⁶⁰ <https://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/white-cube/> [žiūrėta 2022 10 22].

275), meno institucijose pasireiškia dėmesiu objektų reprezentacijai, jos ryšiu su lankytojais.

Tačiau čia atsiveria kritinis aspektas – neretai muzikantai⁶¹ į šią erdvę žvelgia kaip į dar vieną renginio vietą. Tai skatina vizualiojo meno erdvių aura, įvairiam menui atvira šiose erdvėse besilankanti publika, kontekstui jautresnė institucinė pozicija. Ir nors toks pasirinkimas dažnai yra labiau reprezentacinis nei turinį formuojantis, tai nedaro jo mažiau prasmingo.

- **„Black Box“**⁶² (liet. Juodoji dėžė) – tai scenos meno erdvės apibūdinimas, dažniausiai siejamas su teatine arba sceniniams performansams skirta erdve, kurios visi paviršiai (sienos, lubos, grindys) yra juodi, langai aklinais uždengiami. Tokio tipo erdvė scenos menuose yra tarsi paralelė „white box“ vizualiojo meno pasauliui – ji suteikia neutralumo jausmą, atsieja nuo konkretaus architektūrinio / erdvinio konteksto, yra struktūriškai paprasta. Juodoji dėžė ir baltasis kubas yra laikomi modernybės žyminčiu XX a. atradimu, kuris leido naujai pažvelgti į meno pristatymą – atitolus nuo erdvės dizaino, sutelkti dėmesį į konkretų kūrinį ar pastatymą, į kiekvieną kartą kontekstualiai formuojamą turinį. „Black Box“ erdvė tampa itin svarbi dėl mene vis dažniau naudojamų ekranų – tamsi aplinka leidžia organiškai įterpti šį techninį elementą.

Muzikos srityje tokios erdvės poreikis yra dvejopas, tačiau itin svarbus kuriant optimalias pristatymo sąlygas. Pirmiausia jis yra tinkamas muzikinių projektų su vaizdine medžiaga audiovizualinei raiškai. Ši erdvė taip pat yra paranki performatyviems projektams, kurie suteikia estetinį neutralumą ir galimybę naudoti teatrinį apšvietimą, scenografinius elementus.

- **Įvietintos erdvės**⁶³. Įvietinto meno sąvoka muzikoje yra problemiška, nes iš esmės visi scenos menų renginiai, gyvai sąveikaudami su meno turiniu, įvietina tam tikrą pastato elementą. Visgi šios kategorizacijos kontekste apibrėžčiau

⁶¹ Galerinės erdvės ypač mėgstamos Vilniuje vykstančių festivalių. Aktualiosios muzikos festivalis „Gaida“ nuolatos pristato koncertines programas Šiuolaikinio meno centre arba Nacionalinėje galerijoje; festivalis „Muzikos ruduo“ programą pristato bendradarbiaudami su MO muziejumi ir Energetikos ir technikos muziejumi.

⁶² Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal Iliustraciją Nr. 1: „**Black Box**“ priskiriama Nr. 24 lokacija. Taip pat šiame darbe minima solo pasirodymui „Piano Hero“ naudota LMTA Centrinuose rūmuose esanti Balkono teatro erdvė atitinkanti „Black Box“ erdvės parametrus.

⁶³ Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal Iliustraciją Nr. 1 „Įvietintomis erdvėmis“ tapo Nr. 25–27 lokacijos.

įvietinto meno skirtybę – pristatomo meno kūrinio tiesioginį ryšį su erdve. Pavyzdžiu galime pasirinkti „Dūmų fabriką“, kuris iš esmės dažnai veikia kaip renginių erdvė ir transformuojasi į konvencionaliai suvokiamą situaciją – publiką ir jos centruotą dėmesį į sceną, nesvarbu koks kūrinys pristatomas. Projekte „The Urban Tale of a Hippo“ (plačiau apie projektą – poskyryje 4.2.2.4) „Dūmų fabriko“ erdvė tapo kūrinio prasminio lauko dalimi. Tokiu atveju „atlikimo erdvė reikia suprasti kaip performatyvią <...> erdvė kuria atlikimo erdviškumą, jis suvokiamas šios erdvės nustatytomis sąlygomis“ (Lichte 2004: 170). Erdvė nebėra fonas, ji tampa performanso ašimi. Dažniausiai įvietintų kompozicijų pristatymuose atsisakoma koncertams būdingo žiūrovų vietų išdėstymo, paliekama galimybė žiūrovams patiems pasirinkti klausymosi vietą ir patirti įvietintą erdvę iš skirtingų rakursų. Keičiant įprastą koncertinę situaciją, kinta ir koncertų rengėjų lūkesčiai publikai, laisviau žiūrima į tarpusavio bendravimą, atėjimą ir išėjimą iš erdvės⁶⁴.

- **Virtuali erdvė**⁶⁵. Muzikos įvykio dokumentacija iš esmės yra labai įprasta praktika, atsiradusi įrašius garsą. Virtualios erdvės fenomenas įdomus ne tik tuo, kad itin plačiam ratui žmonių prieinama įvairiausia vaizdo ir garso medžiaga, tačiau ir dėl naujų turinio kūrimo ir komunikacijos formatų. Vis dažniau virtuali erdvė yra muzikos įvykio pristatymo arba jo pratęsimo įrankis. Verta pažymėti ir virtualios erdvės įtaką komunikacijai, kai koncerto patirtis prasideda dar iki gyvo buvimo koncerto vietoje: pristatomi atlikėjai, muzikos kūriniai, atlikėjai tiesiogiai bendrauja su savo auditorija, dalijamasi repeticijos akimirkomis.

Virtualybė daro tiesioginę įtaką ir kūrėjų vaizduotei, kuriamos virtualios muzikos patyrimo erdvės, virtualybėje patiriami ar kartu su auditorija kuriami performansai. Meno turinio perkėlimas į virtualias platformas atskleidžia galimybę pasiskolinti kino industrijoje įprastus prasmės formavimo įrankius (kadruotę, jos greitį, parenkamą rakursą, konkretaus atlikėjo ar sceninės visumos perteikimą), papildyti turinį kitais elementais – pokalbiais, dokumentine

⁶⁴ Įvietintos muzikos festivalis „Muzika erdvėje“ (meno vadovai Matas Drukteinis ir Agnė Matulevičiūtė) nuolat gilinasi į įvietintų kompozicijų galimybes Vilniuje. Pristatomi lietuvių autorių darbai atskleidžia įdomias lokacijas tiek pastatų viduje tiek atvirose erdvėse. Plačiau apie festivalį: <https://www.muzikaerdve.lt>.

⁶⁵ Ansamblio „Synaesthesia“ pasirodymų numeracijoje pagal Iliustraciją Nr. 1: **virtualios erdvės** kategorijai priskiriamos Nr. 28–30 lokacijos. Svarbu paminėti, kad virtualių erdvių turinys transliuojamas virtualiose platformose (radijuje, *Youtube*, *Facebook*, tačiau visuomet egzistuoja pirminė, realų veiksmą įgalinanti erdvė.

medžiaga, animacija ir kt. Tam tikra prasme virtualybė neleidžia nutraukti kultūrinio įvykio reikšmių kūrimo, per nuolatinę komunikaciją, dokumentaciją įsuka auditoriją į nesustabdomą potyrio lauką.

Kiekvienas projektas ar koncertinė programa visuomet egzistuoja ne tik prasminį lauką suponuojančioje erdvėje, bet ir tam tikroje ideologinėje perspektyvoje (dažnai gali būti kelios skirtingos) ir turi būti apsvastyta (savi)križiškai. Atsižvelgiant į kuratorinio diskurso tendencijas, negalima meno atsieti nuo platesnio sociokultūrinio konteksto. **Konteksto** kategorija siūlau strategiškai įvardyti aktualias temas, atskirus ir tarpusavyje susietus diskursus.

Ypač svarbūs ir kultūrinio svorio įgavę **dekolonialistiniai** ir **feministiniai** diskursai, **ekologinės** krizės ženklai bei **performatyvi** dabarties meno realybė, besireiškianti tarp gyvos ir **medijuotos** patirties, tampa pagrindu permąstyti vyraujančią kompozicinės muzikos naratyvą ir įsitraukti į nuolatinę transformaciją, kurią patiria kultūros laukas:

- **Muzikinio teksto dramaturgija** šioje schemoje yra išskirtinė kategorija, beveik visuose garso įvykiuose / koncertuose, kuomet reikalingi sprendimai, nulemiantys pristatomą turinį ir jo išsidėstymą laike. Koncertinėse praktikose inertiškas dramaturgijos formavimas dažniausiai remiasi chronologija (epochų ar individualių kompozicijų) ar susiformavusia tradicija (įprasta garsiausių kūrinius palikti finalui). Kūrybiškai kuriojama muzikinio teksto dramaturgija gali turėti daugybę išraiškos priemonių (tematinių, estetinių, konceptualių) ir kurti unikalią klausytojo intelektualinę ir emocinę patirtį.
- **Dekolonializmas**⁶⁶. Kiekvienas regionas ir konkreči šalis turi savo sociopolitinį santykį su kolonializmu, susijusį su istorine praeitimi. Vienas svarbiausių

⁶⁶ Sandeepas Bhagwati savo straipsnyje „How to Be a Node, a Temporary Abode“ (2018) kritikuoja kompozicinės muzikos lauko „susireikšminimą“ ir sunkiai kintantį kolonialistinį santykį (tarp kolonialistų ir kolonizuotų), išryškina įsigalėjusių praktikų nepaslankumą, kuomet keliamos dekolonialistinės temos labiau performatyvios, nei siekiančios realaus struktūrinio pokyčio; Rolando Vázquezas tuo tarpu dėmesį nukreipia į klausymo praktikas ir jų ryšį su kolonialistiniais naratyvais, atskleidžia ideologinį ryšį tarp modernumo ir kolonializmo; Deutche Welle dokumentiniame filme „The Documenta art exhibition and the debate over antisemitism“ apie „Documenta 15“ atsiskleidžia kaip europietiško meno tendenciją įgalinti kuratorinę komandą atstovaujančią post-kolonialistinį požiūrio tašką (šiuo atveju kolektyvas iš Indonezijos), jame pasirodžius kritiką Izraelio valstybei simbolizuojančiam vizualiniam turiniui, tai tapo itin problematiška vietos kontekste (suvokiant Vokietijos istorinę praeitį). Taigi atsiveria kultūrinio susikirtimo ir kontekstualumo aspektas, reikalaujantis jautraus meno kūrinių įkontekstinimo. Internetinė nuoroda: <https://www.youtube.com/watch?v=A9uhf1iSvN8> [žiūrėta 2022 12 02].

dekolonialistinio judėjimo tikslų yra vyraujančių mąstymo būdų ir veikimo strategijų rekontekstualizavimas aiškiai įvardijant kolonialistinių vertybių ir veikimo būdų pasekmes, siekis surasti jautresnius tarpkultūrinio veikimo formatus. Kultūra interpretuojama plačiąja prasme – peržvelgiamas skirtingų kultūrų požiūris į meno išraiškos formas, aprėpiamas santykis su gamta, vidinės bendruomenių ypatybės. Dažnai dėmesys nukreipiamas į tai, kas nepelnytai išsityrė, nepateko į akiratį, buvo hegemonizuota ar kultūriškai nusavinta. Neapsiribojama meno kūriniais ir jų interpretavimu, pasirenkama meta-perspektyva ir apmąstomos kultūrinės potekstės, vieta bendruomenėje, institucinių galių klausimai.

- **Ekologija.** Kuravimas ekologinės krizės kontekste tampa svarbiu veiklos aspektu, darančiu įtaką tiek praktinėms, tiek teorinėms veikimo trajektorijoms. Daugybė meno iniciatyvų yra susijusios su aktyvizmu ir aplinkosauga, nukreiptos į tvaraus veikimo paieškas, kuris tarnautų ne tik globalaus meno rinkai, bet ir mažesnėms ekologinėms bei socialinėms ekosistemoms. Menuose vis didesnę pagreitį įgauna iniciatyvos, kupinos savistabos ir tiesiogiai susijusios su naujos geologinės epochos – antropoceno – įtvirtinimu.
- **Feminizmas**⁶⁷ suteikia paskatą apmąstyti identiteto klausimus⁶⁸. Lyties perspektyva pasiūlytoje schemoje veikia kaip įvadinė, tačiau itin didelį įdirbį turinti potėmė. Greta jos egzistuoja seksualinės orientacijos, heteronormatyvumo, rasės reprezentacijos problematika, tačiau kompozicinės muzikos kontekste feministinis klausimas tėra gilesnių struktūrinių pokyčių įžanga kompozicinės muzikos srityje. Tad dar nėra kritinės erdvės aptarti kitus

⁶⁷ Feminizmo sferoje kuratorystė pabrėžiama kaip pokyčio įveiklinimas, nors egzistuoja daugybė šaltinių, šio darbo kontekste išskirčiau Susan McClary *Reading Music: Selected Essays* (2007), Marilyn Nonken *Identity and Diversity in New Music* (2020), Carol Hanisch *Personal is Political* (1970tel), Kaija Kaitavouri *The Participant in Contemporary Art – Art and Social Relationships* (2018), Platformos *On Curating* (<https://on-curating.org/issues.html>) leidiniai: Nr. 47 *Gender Relation in New Music* (2020), Nr. 44 *Curating Contemporary Music* (2020), Nr. 29 *Curating in Feminist Thought* (2016), Lietuviškame kontekste svarbus Astos Pakarklytės straipsnis „Išdaužtas stiklas – cherchez la femme“ (2008).

⁶⁸ Pastebėtina, kad feministinis diskursas leidžia kritiškai peržvelgti lygiavertės reprezentacijos aspektą muzikoje. Ši potėmė artimai siejasi su jau aptarta dekolonializmo tema. Abiem atvejais keliami klausimai apie vyraujančio naratyvo ir identiteto reprezentavimą. Tai tiesiogiai siejasi su visų visuomenės narių lygybės ir žmogaus teisių klausimais, aprėpiančiais tiek lytį, seksualinę orientaciją, rasę, fizinę negalią, kurių probleminiai aspektai atsiskleidžia žvelgiant į reprezentacinių meno erdvių programas ar infrastruktūrą.

identiteto aspektus. Visgi feminisčių pastangos kitose meno srityse sukūrė platų diskursą, kuris stipriai paveikė tiek kūrybos lauką, tiek struktūras.

- **Performatyvumas** yra itin komplikuota kategorija. Pasak meno tyrinėtojos Dorothea'os von Hantelmann, „neįmanoma aiškiai apibrėžti, kas yra performatyvus meno kūrinys. Kaip kategorija performatyvumas išlieka slidus, ir ne be geros priežasties – šis terminas yra pagrįstas visišku jo originalios reikšmės pasikeitimu“ (Hantelmann 2014). Kartu ši tyrėja išskiria performatyvumo mene dviprasmiškumą, pasak jos, visas menas savyje turi realybės formavimo dimensiją. Ji siūlo į performatyvumą mene žiūrėti ne kaip į naują meno klasę, tačiau išryškinti specifinę „prasmės produkciją“, kuri „tam tikra prasme yra specifinė metodologinė orientacija, veikianti lygiagrečiai performatyvumui ir kurianti kitokį požiūrį į tai, kas kuria meno kūrinio prasmę“ (ibid.). Kompozicinės muzikos srityje performatyvumas integruojamas labai fragmentiškai ir dažnai „nesusikalbama, kai *performative* interpretuojamas kaip „teatrališkas“ (angl. *performance-like*) (ibid.). Pabrėžčiau šio žanro dėmesį kūrybiškumui ir gyvai besiskleidžiantiems įvykiams, jų prasminiam laukui.
- **Medijos**⁶⁹ turi įtakos visiems modernaus žmogaus gyvenimo aspektams – darbui, laisvalaikiui ir asmeninės komunikacijos erdvei. Medijos iš esmės įtraukia visus meno potyrio aspektus – komunikuojama dar iki įvykio, jis gali tapti lengvai pasiekiamas globaliai publikai, o dokumentuotas ir toliau egzistuoti. Medijos tampa ir įvykių dalimi, ir kūrybos priemone.

Galima apibendrinti, kad visos siūlomos **konteksto** kategorijos veikia integraliai, tačiau reikalingos naujos veikimo strategijos, galinčios kiekvieną jų įveikinti kompozicinės muzikos kontekste ir kurti alternatyvius kultūrinius naratyvus. Dorothee Richter kuratorystę mato kaip „žinojimo produkciją“ (angl. *knowledge production*) (Richter 2016), ir tai puikiai atspindi kuratoriaus užduotį šiuolaikybeje. Tai virsta priešprieša muzikos lauke pastebimai tendencijai veikti išskirtinai tekstinėje estetinio turinio trajektorijoje, kurioje pakankamai aiškiai nubrėžti pagrindiniai naratyvai ir juose susiformavę vertybiniai kriterijai. Kompozicinės muzikos

⁶⁹ Svarbūs leidiniai – „Performing the Digital“, sudarytas Martinos Leeker, Imanuelio Schipperio ir Timono Beyeso (2017); Gunterio Berghauso „Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies“ (2005).

situacija, kai linkstama veikti kanonizuotų žinių pagrindu neįsigilinant į kintančias paradigmas, aptariama 2.2 skyriuje, tačiau pasiūlytos schemos kategorijos tampa tam tikra veikimo atspirtimi.

Paskutinioji formato kategorija atsispiria nuo kompozicinėje muzikoje labiausiai vertinamo ir stabiliausiai įsitvirtinusio *koncerto*. Esamų ir naujų formatų pritaikymas šiuolaikybe leidžia praplėsti kompozicinės muzikos raišką ir klausytojo patirtį. Pristatomi formatai nėra apriboti praktinės išraiškos, kurioje tiesiogiai veikia instrumentalistai, jie aprėpia visą muzikos ekosistemą (kompozitorius, muzikologus, vadybininkus, kritikus), o naudojami kūrybingai gali prasmingai papildyti instrumentalistų veikimą ir savivoką. Visi šie formatai gali sąveikauti tarpusavyje ir įgauti originalias formas:

- **Performansas** – suponuoja performatyvias veikimo sąlygas, atveria galimybę veikti tarpsritinėje terpėje, jungti muziką ir kitus scenos menus – teatrą, šoki, cirką.
- **Kūrybinės dirbtuvės** – egzistuojančių praktikų apsikeitimo ir naujų kūrimo erdvė. Galimybė veikti, susitelkiant ne į galutinį tikslą, bet tam tikrus kūrybinius klausimus, tampa priešprieša išskirtinai į tekstą ir kompozitoriaus autoritetą sukonzentruotoms praktikoms.
- **Paskaita** – informacijos perteikimo platforma, papildyta diskusijomis. Kuratorinėje perspektyvoje svarbiu tikslu gali tapti kanonizuotų žinių rekontekstualizavimas arba naujų naratyvų integracija.
- **Leidinys** – tai gali būti programėlė, lankstinukas, natų albumas, knyga. Kaip ir paskaitos atveju, jis gali tapti kanono kvestionavimo erdve.
- **Klausymosi sesija** – formatai, nukreipti į garsinės medžiagos klausymąsi, – garso pasivaikščiojimai, konkrečios medžiagos, specialių grojaraščių klausymasis. Dėmesys sutelkiamas į aplinką arba tam tikrą potemę ir kontekstą.

Taigi kuravimo veiksmas per pasirinktą formatą tampa muzikos įvietinimu ir įkontekstinimu. *Išplėstinė muzikinio įvykio formavimo schema* atliepia poreikį ieškoti kompleksinio veikimo formatų. Jų įveiklinimas mano praktikoje atskleidžiamas 4.2 poskyryje aptariant kuruotus projektus.

4.2. Kuruoti ansamblio „Synaesthesia“ projektai

Šio poskyrio tikslai – atskleisti, kaip kuruodama įvairių instrumentinių sudėčių projektus naudojuosi 4.1 poskyryje pristatytomis formos, vietos ir konteksto kategorijomis. Kalbėdama apie įgyvendintus projektus:

- apibrėšiu programos turinį ir jį sudarančių elementų pasirinkimo logiką;
- pristatysiu projekto plėtojimo procesus;
- aptarsiu atlikėjiškas perspektyvas;
- įvardysiu pristatymo publikai strategijas.

Skyriuje analizuojami šie meniniai projektai:

- **„Piano Hero“ (2018)**
- **„Nymphology“ (2020)**
- **„Miške. Garso ekologija“ (2020)**
- **„ZELLVERHALL“ (2020)**
- **„Flaneur“ (2021)**
- **„Sonic Fiction“ (2021)**
- **„Hado Zona“ (2021)**
- **„Tamsūs laikai. Atspirties taškas“ (2022)**
- **„The Urban Tale of a Hippo“ (2022)**

Projektai skirstomi į du pogrupius:

- **Programos dramaturgija.** Kuratorinės užduotys paremtos programos koncepcijų kūrimu, dramaturgiškai paveikiu kompozicijų išdėstymu. Dėmesys sutelkiamas į programos vientisumą, reprezentacinius aspektus. Muzikinis tekstas ir jo išpildymas išlieka esminis, o tai įtvirtina ir pratęsia klausymo tyloje tradiciją.
- **Tarpdisciplininiai projektai.** Kuriami kartu su kitų sričių menininkais, muzika ir jos atlikimas tampa lygiaverčiu sceninio vyksmo elementu. Kartu atsiveria alternatyvūs būdai veikti kompozicinės muzikos lauke.

Skirtinguose pogrupiuose kuruotos programos pristatomos chronologiškai. Tai atspindi mano profesinį virsmą (vis dar tebevykstantį), kuris lemia didesnę atidumą reprezentaciniams, erdviniais ir kontekstualiems pristatymų elementams.

4.2.1. Programos dramaturgijos formavimas

Šiame poskyryje aptariami tie projektai, kuriuose svarbiausia kuratorinė užduotis buvo muzikinių kompozicijų pasirinkimas / užsakymas ir jų pristatymo dramaturgijos formavimas. Žvelgiant iš kuratorinės perspektyvos, programos kūrimo sprendimai neapsiriboja vien tik vidinių kūrinių savybių (žanro, laikmečio, dinamikos, tempo, vidinės dramaturgijos) įvertinimu ir išdėstymu. Skirtingais atvejais atkreipiamas dėmesys į:

- **Estetines linijas.** Programa formuojama siekiant atskleisti estetinį vientisumą arba kontrasto principu išryškinti įvairovę.
- **Konceptualias idėjas.** Jos tampa programos ašimi, pagal jas atrenkami arba užsakomi kūriniai.
- **Logistinius niuansus.** Instrumentų preparavimas ar perderinimo poreikis, muzikantų kiekis scenoje ir pasikeitimai tarp kūrinių. Visi šie elementai tampa dramaturginio rebuso dalimi.
- **Reprezentacinius kontekstus.** Atkreipiamas dėmesys į reprezentacinę programos žinutę – regioninę ar miesto specifiką, lyties reprezentaciją ir kt.

Analizuojant projektus veriasi daugiasluoksni kuratorinė perspektyva ir jai atskleisti reikalingi įrankiai – informacija apie kūrėjus, kūrėjų interviu ir apklausų fragmentai, lentelės (atskleidžiančios muzikinio kūrinio idėją ir kuratorinį sprendimą, leidžiantį jį įkontekstinti platesniame programos kontekste), komunikacinės žinutės perskaitymas patikrinamas pagal recenzentų atsiliepimus.

4.2.1.1. „Piano Hero“. Rečitalio žanro apmąstymas koncertine forma

Nuo pat susikūrimo 2013 m. „Synaesthesia“ tapo ne tik ansamblinio grojimo, tačiau ir individualių iniciatyvų erdve – koncertinėse programose buvo pristatomi solo numeriai⁷⁰, ansamblio nariai inicijavo programas, kurios leido jiems susikoncentruoti į savo instrumentų raišką. Paminėtinas 2019 m. klarnetininko Artūro Kažimėko projektas „The Art of Metal“, kuriame visas dėmesys buvo skirtas kontrabosinio klarneto galimybėms, taip pat – 2022 m. kontrabosininko Donato Butkevičiaus pristatytas projektas „Architectonics of Bass“, kuriame nuskambėjo šešios premjeros kontrabosui. Ansamblininkų iniciatyvos atspindi tendencijas, pastebimas ir kitų šiuolaikinės muzikos ansamblių gretose. Solo programos tampa integralia repertuaro dalimi, leidžiančia pristatyti dabarties kūrėjų kūrybos įvairovę įvairiems instrumentų deriniams, taip pat koncentruotis į konkretaus instrumento raišką ir inovacijas.

2018 m. pristatytame audiovizualiniame performanse „Piano Hero“⁷¹ programos pasirinkimas ir dramaturginis išdėstymas man, kaip pianistei, tapo priemone apmąstyti fortepijono rečitalio žanrą – jo raišką, įvaizdį populiariojoje medijoje ir naujosios kartos kompozitorių požiūrį į šį koncertinį formatą. Projekto apraše išsakyta projekto formavimo logika:

Performansas „Piano Hero“ – tai šiuolaikinio pianisto įvaizdžio ir veiklos lauko tyrimas. Koncertų salėse vis dar lyderiaujantis fortepijono rečitalio žanras atliepia romantizmo laikų idėją apie pianistą herojų – mintinai atliekamos sudėtingos programos, fortepijonas pasuktas 90 laipsnių kampu (tam, kad žiūrovai galėtų stebėti virtuozinę atlikėjo techniką bei veido išraiškas). Tačiau jau nuo XX a. pradžios kompozicinės idėjos žengia kita linkme: kuriami conceptualūs darbai, naudojamos medijos, išplėstinės technikos. Paradoksalu, tačiau koncertų salėse muzikos pristatymo formatai nekinta. Kaip sako muzikologas Alexas Rossas: „Problema ne ta, kad šiandieninis koncertų atlikimo būdas tapo beviltiškai nuvalkiotas, bet tai, jog muzika per ilgai buvo apribota vienu, beveik universaliai atkartojamu formatu“⁷² (Ross 2008⁷³).

⁷⁰ 2015 m. klarnetininkas Artūras Kažimėkas programoje „Posh Underground Workers“ atliko Davido Lango kompoziciją „Press Release“; 2019 m. kontrabosininkas Donatas Butkevičius programoje „In Fahrenheit“ atliko Julia'os Wolfe kūrinių „Stronghold“; 2020 m. perkusininkas Andrius Rekašius programoje „Reappearing Focus“ atliko Unsuk Chin kompoziciją „Allegro ma non troppo“; 2019 m. gitaristas Pranas Kentra programoje „Posh Underground Workers“ atliko kompoziciją „Garb it!“.

⁷¹ 2018 m. spalio 12 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Balkono teatre. Performansas taip pat pristatytas festivalyje „Teatro dienos“ (2019 m. kovo 15 d.).

⁷² <https://www.facebook.com/events/2349057895127688/> [žūrėta 2022 12 03]

⁷³ Kitas svarbus Alexo Rosso straipsnis, pasirodęs 2016 m. žurnale *New Yorker* – *Piano theatre: Igor Levit and Evgeny Kissin revise the recital format*. Autorius pateikia du originalius fortepijono rečitalio formato variantus, kurie leidžia apmąstyti itin platų kūrybinį šio žanro potencialą.

Pabrėžiami keli elementai – grojimas mintinai ir fortepijono padėtis salėje, suponuojantys tradicijos inerciją, kuri šiandien retai kada apmąstoma ar rekontekstualizuojama. Formuojama dabarties kūrėjų požiūrio į šį formatą ir jo ryšio su naujosios muzikos paradigmomis XXI amžiuje intriga. Paskutinioji koncerto aprašo pastraipa atskleidė tam tikrą paradoksalią situaciją, kai formatas kritikuojamas, tačiau čia pat jis ir pristatomas publikai. Šio projekto kontekste fortepijono rečitalio formatu pristatyta programa tapo save reflektuojančia. Performanso aprašas pasiūlė klausytojui dvilypę perspektyvą – gilintis į pavienius pristatomus kūrinius ir kartu kritiškai žvelgti į patį koncertinį formatą bei jo elementus.

Aprašu buvo kuriamas publikos dėmesingumas projekto koncepcijai. O konkrečių kūrinių pasirinkimas, išdėstymas programoje ir papildomi sceniniai sprendimai (šviesa, drabužiai, projektoriuje rodoma medžiaga) padėjo išryškinti kiekvienos kompozicijos specifiškumą ir teminį ryšį su apmąstoma idėja. Tokiu būdu formuojama vientisa viso vakaro dramaturgija.

Svarbu paminėti, kad performansui pasirinkta *Black Box* erdvė⁷⁴ leido kūrybiškai naudoti teatrinį apšvietimą (šviesų dailininkas Giedrius Gurevičius), vizualinius projektuojamus elementus, papildomų kamerų perspektyvas (operatorius Kornelijus Jaroševičius) ir įgarsinimą (garso režisierius Julius Jarašius). Taigi buvo kuriamas estetiškai vientisas pasirodymas, kuriame stebėtojo dėmesys nukreiptas į kūrybinės komandos sąmoningai išryškinamus sceninius elementus. Ši erdvė tiesiogiai veikė ir žiūrovo lūkesčius, kai žanrui įprasta koncertinės salės aplinka buvo pakeista teatrine erdve.

Pagal kūrinių pasirinkimo logiką išskirčiau tris pogrupius:

- 1) fortepijono rečitalio tradiciją reprezentuojanti kompozicija (Vengriškoji rapsodija Nr. 2),
- 2) kompozicijos, padariusios didelę įtaką fortepijoninės muzikos raiškai ir muzikinio garso sąvokos praplėtimui („Banshee“ ir „4'33“),
- 3) šiuolaikybės sąlygomis kuriančių autorių kompozicijos, leidžiančios apmąstyti dabarties fortepijono raišką („Toccata“, „Piano Study“, „Piano Hero“).

Nepaisant itin skirtingos kūrinių estetiškos prigimties ir chronologijos (nuo 1847 m. iki 2011 m.), minėtomis priemonėmis buvo sudaryta bendra idėjinė arka. Sukurti tokį vientisumą padėjo ir papildomas elementas – užsklandos, projektuojamos ekrane prieš kiekvieną kompoziciją. Būtent jos vienu ar keliais žodžiais atskleidė kiekvienos kompozicijos žanrą ar

⁷⁴ Lietuvos muzikos ir teatro akademijos centriniuose rūmuose įsikūręs Balkono teatras.

pagrindinę programinę idėją („Toccata“, „Study“, „Rapsodija“, „4'33“, „Banshee“, „Piano Hero“).

Lentelė Nr. 2. Programos „Piano Hero“ kompozicijų pagrindinės idėjos ir jų įkontekstinimas performanse

1. Francesco Filidei, „Toccata“ (1995)	
Kompozicijos savybės	Pristatymo kontekstas
<p>Šios kompozicijos originalumas – ji atliekama nenuspaudžiant nė vieno klavišo. Vietoje to instrumento klaviatūra, dangtis ir rėmai užgaunami kaip perkusinis instrumentas. Kompozitorius naudoja daugybę alternatyvių garso produkcijos elementų – varijuoja skirtingomis instrumento vietomis (braukiama baltais ir juodais klavišais, jų apatine ir viršutine dalimis), taip pat beldžiama, daužoma skirtingomis rankos dalimis (nagais, pirštais, krumpliais). Pasak autoriaus, šiame kūrinyje į instrumentą jis žvelgia kaip į didelį juodą žvėrį su kojomis ir baltais, juodais dantimis (Filidei 2018). Nepaisant nekonvencionalaus garso šaltinio panaudojimo, žaisminga kompozicija per griežtą ritminę struktūrą išlaiko virtuozinę fortepijono rečitalio kūrinio efektą.</p> <p>Pavadinimas „Toccata“ veikia dvejopai. Pirmiausia jis išreiškia sąsają su fortepijoninės muzikos repertuare populiaraus muzikos žanro – tokatos – savybėmis. Jai būdingas veržlus, nenutrūkstamas judėjimas ir ritminis intensyvumas. Kita reikšmė – itališkas veiksmažodis <i>toccare</i> (liet. liesti) veikia kaip žodžių žaismas, nes visas kūrinys išgaunamas įvairiais klaviatūros lietimo būdais.</p>	<p>Kompozicija pasižymi fiziškumu – svarbus kiekvienas gestas. Šiuo atveju fortepijono rečitaliui būdinga instrumento pozicija – 90 laipsnių kampu pasuktas instrumentas, kai žiūrovas mato pianisto veidą ir rankas iš dešinės pusės – neatrodė optimali. Todėl pasirinktas papildomas vizualus elementas – tiesiogiai transliuoti vaizdą iš kameros, pakabintos virš atlikėjos. Toks rakursas atskleidė kūrinio choreografiškumą, paryškino kitoniškas garso išgavimo technikas ir jų įvairovę.</p> <p>Nors autorius to nenurodė kaip būtinybės, kompozicija dar buvo įgarsinta kontaktiniais mikrofonais, kurie išryškino kiekvieną garsinį elementą.</p>



Iliustracija Nr. 2. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, F. Filidei „Toccata“ pristatymo akimirka (nuotraukos autorius Modestas Endriuška, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

2. Johannes Kreidler, „Studija fortepijonui“ (2011)

Naujojo konceptualizmo atstovu laikomas Johannesas Kreidleris savo kompozicijose dažnai ironizuoja kompozicinės muzikos tradicijas. „Studijoje fortepijonui“ jis imasi fortepijono rečitalio temos. Žaismingai naudojami šie kūrybiniai elementai:

- Po fortepijonu lygiagrečiai jo dangčiui padėta garso kolonėlė tampa tolygiu garso šaltiniu su gyvai išgaunamu fortepijono grojimu. Dinamiškoje kompozicijoje muzikinė medžiaga „mėtoma“ tarp gyvo ir įrašyto garso. Kartais pianistas tik imituoja grojimą, o kartais jo pradėtą motyvą pabaigia įrašas. Taip kuriamas netikėtumo jausmas, tam tikra apgaulė tarp to, kas girdima ir matoma.
- Papildomi elementai suteikia ironijos dėmenį, paminėtinas perkusijos lazdelės užgavimas, kuris nurodomas tokiu greičiu, kad jo neįmanoma išgirsti

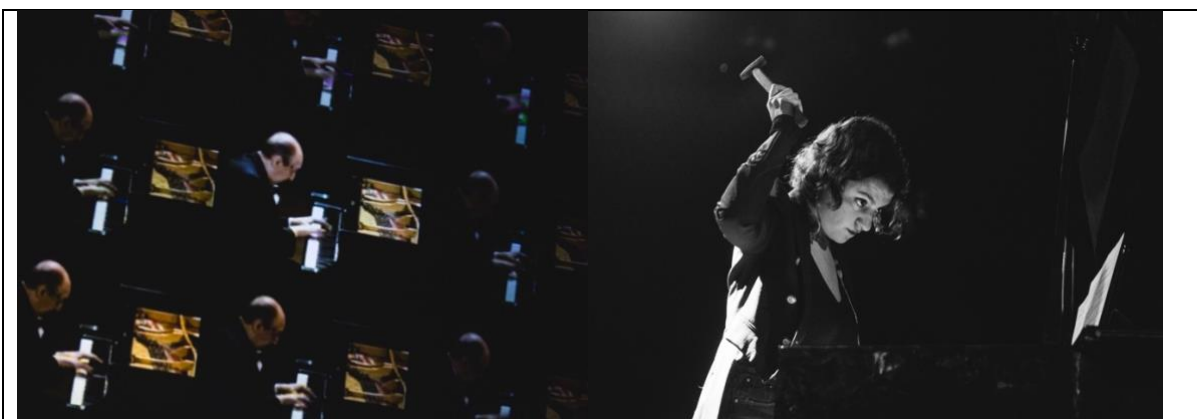
Autorius tiesiogiai apžvelgia fortepijoninio rečitalio elementus ir juos perkelia į medijuotą, interneto naudotojo patirtį atliepiančią estetiką. Kūrinio kompleksiskumui ir netikėtai vystomai dramaturgijai nereikėjo jokių papildomų elementų, šviesos ar garso sprendimų, nes visi elementai buvo numatyti autoriaus. Itin fragmentiška ir idėjiškai daugiasluoksnė kompozicija buvo savaime labai didelį sceninį / intelektualinį krūvį turinti koncerto dalis.

Bendrame koncerto kontekste ji veikė kaip daug idėjų jungianti kompozicija (išplėstinės technikos,

<p>ar užtikrintai atlikti. Tarsi pašiepiami išplėstinių technikų naudojimo iššūkiai.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kūrinio gale atlikėjas užsimoja prieš instrumentą plaktuku, išgąsdindamas žiūrovą galimu tolesniu atlikėjo elgesiu. Kompozitorius referuoja į muzikos kontekste ypatingą dėmesį tiek fortepijonui, tiek jo destrukcijai⁷⁵. - Naudojama vizualinė atlikėjų medžiaga. Pirmuoju atveju atlikėjas staiga perkeliamas į ekraną, kuriame kiekvienas jo žingsnis suskyla į daugybę pavienių vaizdo fragmentų⁷⁶. Antruoju ekranas padalijamas į kelis pianisto Vladimiro Horowitzo vaizdus – į kompoziciją įtraukiamas atpažįstamas fortepijono rečitalių atlikėjas, o vėliau ir jo besiklausančios publikos kadras. Kompozicija papildoma pianisto-herojaus perspektyva. - Vietoje numanomos kūrinio kulminacijos muzika netikėtai nutrūksta, sustabdomas ir gyvo atlikimo pojūtis – vietoje to ekrane eksponuojama audros kadro virtinė. Tai gali būti interpretuojama kaip ironija romantinės kulminacijos atžvilgiu. 	<p>pianisto-herojaus archetipas, audiovizualinis dėmuo).</p>
---	--

⁷⁵ Minėtinos Jurgio Mačiūno, Josepho Beuyso, Nam June Paiko, Beno Vautiero, Anneasos Lockwood, Yosuke Yamashita, Diego Stocco, Douglaso Gordonio ir daugelio kitų meninės akcijos, kur jie daužė, degino ar kitaip naikino fortepijoną.

⁷⁶ Kad pasiroštų šiam kelių sekundžių fragmentui, atlikėjas turi tiesiogiai kontaktuoti su autoriumi. Prie instrumento iš anksto reikia įrašyti nepertraukiamą 54 veiksmų virtinę keliais skirtingais gestais. Tuomet autorius įterpia medžiagą į suprogramuotą algoritmą, kuris integruojamas į bendrą kūrinio medžiagą.



Iliustracija Nr. 3. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, J. Kreidlerio „Studija fortepijonui“ pristatymo akimirkos (nuotraukos autorius Modestas Endriuska, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

3. Ferenc Liszt, „Vengriškoji rapsodija Nr. 2“ (1847)

Kompozicija pasirinkta fortepijono rečitalio formato reprezentacijai. Lisztas yra siejamas su šio koncertinio žanro atsiradimu ir įtvirtinimu – jo dėka buvo organizuoti solo programų fortepijonui pristatymai. Jis įtvirtino standartą, kad muzika būtų atliekama mintinai 90 laipsnių kampu pasuktu fortepijonu (kad publika matytų solisto veido išraiškas ir virtuoziską pirštų miklumą). Ši kompozicija yra viena iš garsiausių virtuozinių pjesių fortepijonui.

Kūrinio fenomenui ir vietai populiariojoje kultūroje turėjo įtakos jo panaudojimas dviejuose animaciniuose filmuose – „The Cat Concerto“⁷⁷ ir „Rhapsody Rabbit“⁷⁸. Paradoksalu, tačiau šie animaciniai filmai fortepijono rečitalio įvaizdį ne tik įrašė į fortepijoninės muzikos gerbėjų atmintį, tačiau su juo supažindino itin plačią auditoriją. Tai lėmė ir fortepijono rečitalio įvaizdžio įtvirtinimą populiariojoje kultūroje.

Koncerte kūrinys atliekamas originalia forma, tačiau pridedami du papildomi vizualiniai elementai:

fortepijono klavišai, rodomi iš viršaus filmuojant gyvai virš pianistės, koncerto dramaturgijai suteikia vientisumo (atkartojamas pirmojo kūrinio rakursas), vėliau pridedamas papildomas elementas – įtraukiami kadrai iš animacinio filmuko „The Cat Concerto“.

Derinant šiuos kameros rakursus, kuriama filmukui artima dramatinė linija. Šis sprendimas skatina apmąstyti kūrinio atpažinimą, kultūrinę vertę (ir galimybes ją suvokti, kai kompozicija yra gerai žinoma ir girdėta), sąsajas su populiariąja kultūra.

⁷⁷ Trumpametražis animacinis filmas, „Tom & Jerry“ serija, režisieriai Williamas Hanna ir Josephas Barbera, 1947 m., „Metro-Goldwyn-Mayer“ produkcija, JAV.

⁷⁸ Trumpametražis animacinis filmas, „Merrie Melodies“ serija, režisieriai Teddas Pierce’as ir Michaelas Malteseris, 1946 m., „Warner Bros“ produkcija, JAV.



Iliustracija Nr. 4. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, F. Liszto Vengriškosios rapsodijos Nr. 2 pristatymo akimirka (nuotraukos autorius Modestas Endriuška, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

4. John Cage , „4'33“ (1952)

Kalbant apie muzikos suvokimo paradigmu pokyčių. Cage'o kompozicija yra viena iš svarbiųjų. Jos išskirtinumas plačiai aptartas muzikos ir meno tyrėjų. Dėl kūrinio svarbos tiek rečitalio, tiek visos muzikos tradicijos perspektyvoje jis buvo įtrauktas į programą. Vien tai, kad kūrinys, tapęs ikoniškas ir atliekamas įvairiomis sudėtimis, pirmą kartą buvo atliktas pianisto, rodo fortepijono tradicijos įtaką ir kultūrinį svorį.

Performanse ši kompozicija buvo pristatoma kiek sutrikdant kuriamo performanso logiką. Įžiebta šviesa visoje salėje tarsi ištraukia klausytoją iš švarios *black box* potyrio estetikos. Šviesa tampa komentaru apie pačios kompozicijos koncepciją ir joje atsirandantį kitonišką publikos vaidmenį, taip pat muzikinio garso suvokimą. Trukmę atitinkantis kompozicijos pavadinimas irgi buvo svarbus elementas: viso kūrinio metu klausytojai galėjo stebėti senkantį kompozicijos laiką – nuo 4.33 min. iki 0.00.



Iliustracija Nr. 5. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, J. Cage'o „4'33“ pristatymo akimirka (nuotraukos autorius Modestas Endriuška, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

5. Henry Cowell, „The Banshee“ (1925)

Ši kompozicija yra laikoma pirmąja, kai pianistas muziką atlieka išskirtinai instrumento viduje. Taigi naujai žvelgiama į garso išgavimo potencialą, tiriamos vidaus panaudojimo galimybės. Tokios kompozicijos atlikimas iš esmės reikalauja dvilypio persiorientavimo – netradicinė notacija ir stygų naudojimas paverčia grojimą instrumentu labai kūnišku, gestais grįstu veiksmu. Kaip teigia muzikologas Davidas Nichollsas, „tradiciniai santykiai tarp notacijos, atlikimo ir percepcijos fundamentaliai pakinta“ (Cizmik 2010: 437). Visgi kompozicijoje egzistuoja harmoninė logika, kuriai atskleisti reikalingas detalus instrumento stygų pozicijų įsisavinimas.

Kompozicija performanso kontekste veikia dvilypiai – pirmiausia ji siejasi su pirmuoju programos kūrinio. Čia taip pat nebelieka konvencionalaus grojimo fortepijono klavišais, o išmoningai naudojamos harmonijos, braukimo per stygas variantai. Kompozicija suteikia laiko distanciją – prieš šimtmetį parašyta kompozicija fortepijono rečitalio kontekste vis dar atrodo keistai, o tai gana reta didžiosiose muzikos institucijose vis dar dominuojant tradicinės notacijos ir garso išgavimo reprezentacijai. Šviesa išryškina dar viena instrumento išgavimo vieta – fortepijono vidinė dalis: kai visoje salėje įsivyrėja tamsa, vienintelis šviesos šaltinis (priklijuojamos LED šviesos juostos) apšviečia tik užgaunamų stygų plotą.



Iliustracija Nr. 6. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, H. Cowello „The Banshee“ pristatymo akimirka (nuotraukos autorius Modestas Endriuška, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

6. Stefan Prins, „Piano Hero #1“ (2011)

Savo kompozicijoje Prinsas daugiasluoksniškai apmąsto pianisto santykį su instrumentu, garsines instrumento galimybes ir vietą skaitmenizacijos stipriai veikiamoje kultūroje. Iš kūrinio pavadinimo matyti, kad „Piano Hero“ kompozitorius domisi pianistu kaip kultūriniu herojumi, jo ryšiu su savu instrumentu ir tuo, kaip jis dabar kinta.

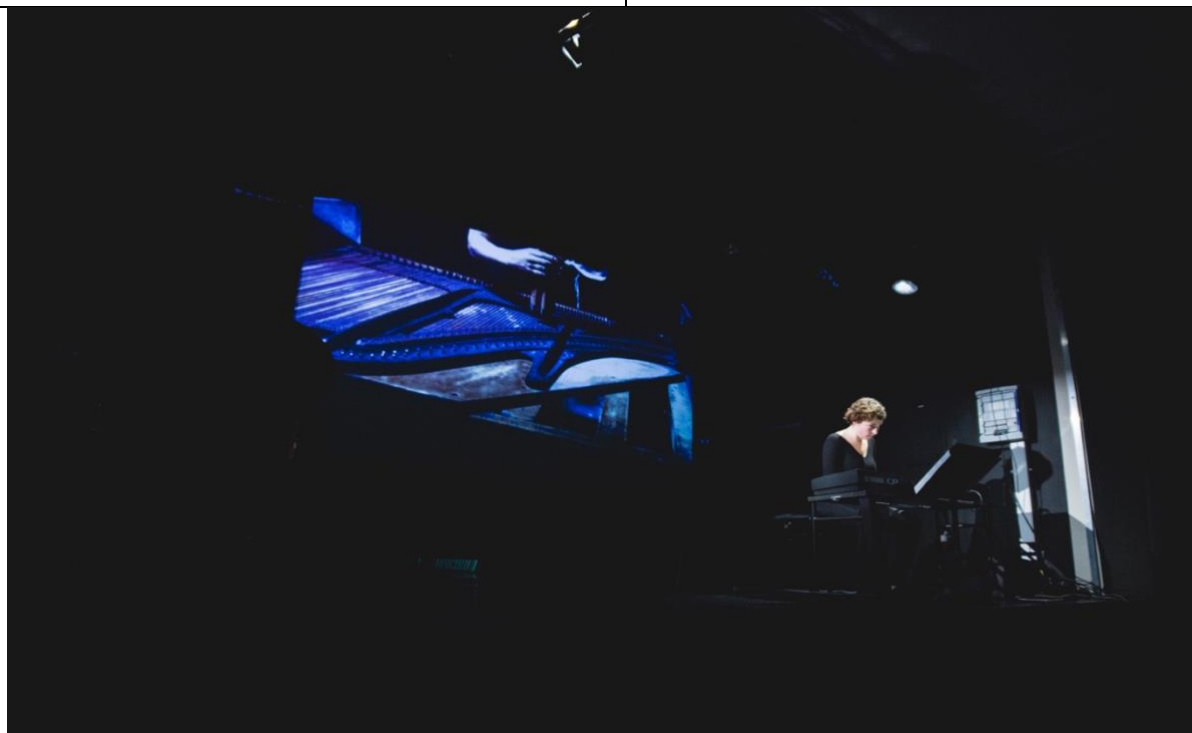
Kompozicijos idėjos kūrimo etapai:

- Pirmiausia buvo dekonstruotas fortepijonas – išmontuoti klavišai, metalinės stygos, plaktukai, demperiai ir kitos detalės, tuomet grojant šiomis dalimis daromi įrašai. Taigi vaizdas ir garsas išgaunami grojant šiomis detalėmis kaip perkusiniaisiais instrumentais.
- Antrame etape kompozitorius kompiuterine programa koduoja išgautus garsus ir vaizdus. Jie tampa nauju garsynu ir vizualinės medžiagos pagrindu.

Kompozicija buvo pasirinkta kaip finalinė dėl kelių priežasčių. Pirmiausia tai vienintelis kūrinys, kuris atliekamas ne akustiniu instrumentu, o specialiai užprogramuotu sintezatoriumi. Išlaikytas fizinis koncerto tęstinumas, nejudama į skirtingas vietas be didesnės prasmės. Kompozicija pasižymėjo visiškai netikėtu garsiniu atspalviu fortepijono rečitalio kontekste. Ji išreiškė moderniausią požiūrį į instrumentą, atlikėją ir žanrą.

- Šis naujasis garsynas koduojamas taip, kad kiekvienas elektroninio pianino klavišas įveiklintų skirtingą garsą, kartu suteikiamas ir vizualus elementas, nes kiekvienas klavišas turi ir vaizdinį atitikmenį.

Taigi kompozitorius pasiūlo naują fortepijono garsyno variantą – nors išgautas iš dekonstruoto fortepijono dalių ir atliekamas naudojantis klasikine notacija ir klaviatūra, jis veikia pagal kitą logiką. Tai skaitmenizuotą, šizofrenišką dabartį ir jos įtaką kūrybiniam procesui atspindinti kompozicija.



Iliustracija Nr. 7. Audiovizualinis performansas „Piano Hero“, S. Prinso „Piano Hero #1“ pristatymo akimirka (nuotraukos autorius Modestas Endriuška, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Meno centro archyvas)

Performansui pasirinktoms kompozicijoms reikėjo virtuoziškumo (net jei ir ne konvencionaliai apibrėžiamo), visas dėmesys buvo nukreiptas į solistę ir kompozitoriaus teksto išpildymą. Taigi jis atitiko fortepijono rečitalio žanro standartą kompozicinės muzikos kontekste. Įdomia kūrybine užduotimi tapo kritinės perspektyvos suformavimas, nukreiptas į inertiškus programavimo, reprezentacijos ir koncertinių elementų pasirinkimo aspektus.

4.2.1.2. „Nymphology“. Moterų kūrėjų reprezentacijos aspektas kuratorinėje praktikoje

„Synaesthesia“ projektų kontekste yra svarbus lyties reprezentacijos aspektas. Susidomėjimą šia tema sukėlė pastebėtas ansamblio repertuaro disbalansas. Nors kolektyvas atlieka išskirtinai XX a. pabaigos ir XXI a. pradžios kompozicijas, tačiau 2018 m. sudarius ansamblio atliktų autorių sąrašą, akivaizdžiai dominavo vyrų kompozitorių muzika. Kaip ansamblio vadovei man kilo daug klausimų dėl tokios situacijos priežasčių, kultūrinės erdvės inercijos ir sąmoninių nusistatymų. Menotyrininkės Dorothee'os Richter mintis, kad „iš feministinės perspektyvos institucinė kritika turėtų būti integruota į projektus“ (Richter 2016), skatino savikritiškumą priimamų sprendimų atžvilgiu ir naujų veikimo strategijų paiešką. Išskirčiau tris, mano naudojamas kuratorinėje veikloje:

- **Lyčių reprezentacijos simetrijos siekis bendrame projektų kontekste.** Vengiu procentais grįstos nepaslankios pozicijos kiekvienos programos sudarymo atveju. Stebiu bendras tendencijas ir sąmoningai siekiu, kad naujų programų ir užsakomų kūrinių kontekste egzistuotų kokybiška kūrybos erdvė abiejų lyčių kompozitoriams.
- **Moteris kūrėjas pristatančių programų formavimas.** Ryškiausiu pavyzdžiu laikau programą „Shivers“⁷⁹. Nebuvo sudėtinga išsikelti užduotį – sudaryti kokybišką ir ryškias užsienio tendencijas atliepiančią programą tik iš moterų kūrėjų darbų. Programoje sugulusi muzika, pasak recenziją parašiusios Godos Marijos Gužauskaitės, „pasirodė itin kompaktiška ir turininga, atskleidžianti tiek atlikėjų profesionalumą, tiek ir dėmesio vertus šiuolaikinės muzikos opusus“ (Gužauskaitė 2019). Kartu programa veikė ir kaip tam tikra institucinė provokacija. Festivaliui „Gaida“ pateiktame apraše sąmoningai nebuvo minima tai, kad programoje pristatomos tik moteriškos lyties kūrėjos, nes tai laikiau labiau savo vidine kuratorine užduotimi nei informacija žiūrovui. Visgi festivalio komunikacijoje lyties aspektas buvo išryškintas ir atspindėjo tai, kad koncentruotas moterų darbų pristatymas vienoje programoje dar vis yra neįprastas ir atkreipia dėmesį, suponuoją papildomo komentaro poreikį.
- **Feministinio diskurso integravimas į kompozicinės muzikos lauką per meno praktikas.** Tokį tikslą kėliau kuruodama projektą „Nymphology“, kurį šiame poskyryje aptarsiu plačiau.

⁷⁹ Programa pristatyta 2019 m. aktualiosios muzikos festivalyje „Gaida“ Nacionalinėje dailės galerijoje. Atlikėjai: Vytenis Gurstis, Artūras Kazimėkas, Arminas Bižys, Diemantė Merkevičiūtė, Monika Kiknadzė, Gunda Baranauskaitė, Donatas Butkevičius, Andrius Rekašius, Marta Finkelštein, Karolis Variakojis.

Projektui „Nymphology“ (2020–2021) pasirinktas eksperimentinis formatas aprėpė mano kaip kuratorės projekto inicijavimą, komandos suformavimą, proceso aptarimo sesijų moderavimą, dokumentaciją, interpretacijos formavimą, pristatymo ir informacinės strategijos sudarymą.

Ypatingas dėmesys buvo skirtas nuolatinei kūrėjų ir atlikėjų komunikacijai, idėjų cirkuliacijai, saugios aplinkos sudarymui. Dalyvauti projekte buvo pakviestos trys moterys kompozitorės – Juta Pranulytė, Monika Sokaitė ir Agnė Matulevičiūtė. Įdomu tai, kad nė viena iš paminėtų autorių iki projekto savo darbuose nesikoncentravo į išskirtinai feministinės tematikos nagrinėjimą, į projektą leidosi kaip į kūrybinę kolaboraciją be išankstinės pozicijos. Projekte kaip atlikėjos dalyvavo smuikininkė Diemantė Merkevičiūtė, altininkė Monika Kiknadzė ir aš – kaip pianistė ir projekto kuratorė.

Projektas buvo plėtojamas dviem etapais:

- 1) kūrybinis procesas ir kompozicijų pristatymas „Druskomanijos“ festivalyje⁸⁰;
- 2) skaitmeninio projekto versijos kūrimas ir pristatymas⁸¹.

Pirmojo etapo tikslas buvo kiekvienai autorei sudaryti sąlygas rašyti jai svarbia tema, o per glaudų ir nuoseklų komunikavimą judėti prie bendro projekto koncepto suformavimo. Pradinio susitikimo metu parengiau klausimus, kurie padėtų atskleisti kiekvienos dalyvės pozicijas feministinėje perspektyvoje, suteiktų galimybę dalintis patirtimis. Siekiant suteikti saugią erdvę, diskusija sąmoningai nebuvo įrašinėjama ar dokumentuojama. Kaip tai paveikė jos kūrybinį procesą, dalijasi Monika Sokaitė:

Neįtikėtinai įkvepia tas saugumo jausmas. Labai paprastas pavyzdys: seksistų ar mišrioje komandoje aš tikrai nebūčiau pasirinkusi tokių raiškos priemonių. Net nebūtų atėjusi mintis, kad aš galiu daryti ir taip ir kad tai puikiai suveiks. Man tai yra tarsi žingsnis į naują etapą ir į naujas patirtis – tiek feministines, tiek muzikines (Sokaitė, 2020, iš apklausos).

Galima teigti, jog projekto dalyvėms parengti klausimai tapo svarbia vystomo projekto dalimi. Pasak Pranulytės, „kai kurie buvo labai provokuojantys ir vertė išsakyti savo poziciją,

⁸⁰ 2020 m. rugpjūčio 30 d., Druskininkai. Festivalio „Druskomanija“ organizatorius Lietuvos kompozitorių sąjunga.

⁸¹ 2021 m. gegužės 13 d. „Facebook“ ir „Youtube“ platformos.

tuo metu supratau, kad aš ne visais klausimais turiu nuomonę ar poziciją ir negaliu į juos atsakyti net pati sau“ (Pranulytė 2021). Užduoti klausimai ir dalyvių darbas sesijų metu atspindėjo įdomią tendenciją, kai itin aktyviai visuomenėje aptarinėjami klausimai, kurių gausu medijoje ir teorinėje literatūroje, vis dar mažai integruoti į kultūrinės veiklos realybę. Juta Pranulytė dalijasi, kaip projekto tematinė linija ir vykusios diskusijos leido jai išgryninti savo poziciją:

Aš tikrai esu feministė ir tai yra faktas, tą galiu drąsiai ir garsiai šiandien pasakyti. Iki projekto to negalėjau, tai tikrai yra didelis įvykis mano viduje ir turbūt tokios erdvės yra nuostabi galimybė kiekvienam žmogui, kiekvienam kūrėjui permąstyti savo poziciją (ibid.).

Tai kone aiškiausiai išreikštas pokyčio pavyzdys, tačiau mintį apie vidinį pokytį arba atsiradusią erdvę savo pozicijai įvertinti išsakė ir kitos dalyvės: „man šitas projektas buvo labai įdomus feminizmo klausimu, nes jis leido man įtvirtinti savo poziciją“ (Merkevičiūtė 2021).

Teorinis ir praktinis santykis su feministine teorija nebuvo pagrindinė projekto tema. Menininkės kalbėjo apie labai platų spektrą patirčių ar vyraujančių stereotipų tiek profesinėje veikloje, tiek asmeniniame gyvenime. Proceso metu kiekviena kompozitorė išskyrė sau įdomiausias potemes: geismą, santykį su mama ar moters įvaizdžio kompleksiskumą, kuriuos plėtojo savo kūrinuose. Taigi diskusijų etapas sukūrė bendrą tematinę erdvę, kuri padėjo aiškiau suprasti kiekvienos poziciją ir ryšį su kūryboje vystoma tema.

„Druskomanijos“ festivalyje kūriniai buvo pristatomi publikai pačių kompozitorių trumpais pasisakymais apie projektą ir pagrindines kūrinių idėjas. Iki koncerto programą reprezentavo jos aprašas, atskleidžiantis pavadinimo reikšmę bei bendrą koncepciją. Pridėta pastaba žaismingai provokavo, atskleisdama vieną iš projekto metu pasidalintų istorijų:

Viena iš daugelio žodžio „nimfa“ reikšmių – santuokai tinkamo amžiaus moteris. Būtent tokio amžiaus kompozitorės Monika Sokaitė, Juta Pranulytė, Agnė Matulevičiūtė ir atlikėjos Diemantė Merkevičiūtė, Monika Kiknadzė, Marta Finkelštein leidosi į kūrybinį bendradarbiavimą, kurio ašis – moters muzikoje tyrimas. Publikai pristatomi kūriniai atspindi platų temų spektrą – nuo moteriško geismo ir moters įvaizdžio reprezentacijos iki gyvenimą formuojančio santykio su mama. Svarbiausias šio projekto tikslas – praplėsti erdvę atviroms diskusijoms apie lytį muzikoje ir papildyti kūrybinę moterų reprezentaciją tarptautinių festivalių ir ansamblio „Synaesthesia“ repertuaro kontekstuose.

*Pastaba! Gerai žinomas Lietuvoje muzikantas, paklaustas, kodėl jo sudarytoje programoje nėra nei vienos moters kūrinio, atsakė: „Juk ne žmonos ieškau“. Norime patikinti, kad nors šis koncertas sudarytas iš moterų kūrybos, jo tikslas nėra susijęs su vyro arba žmonos paieškomis (Projekto aprašas, 2020).

Festivalio kuluaruose koncertas sukėlė daug diskusijų tiek dėl Sokaitės, Matulevičiūtės ir Pranulytės kompozicijose nagrinėjamų temų, tiek dėl bendros projekto koncepcijos. Tarp publikos buvę kūrėjai ir atlikėjai teigė, kad „Nymphology“ provokuoja apmąstyti savo poziciją ir galimus kūrybinius sprendimus.

Gausūs atgarsiai ir praturtinanti vystomo projekto patirtis skatino ieškoti projekto dokumentavimo formato, kuris padėtų ne tik kokybiškai įrašyti sukurtas kompozicijas, bet ir atskleisti kūrybiniame procese aptartas temas. Tam tinkamiausias pasirodė muzikinio filmo su interviu fragmentais formatas. Projekto skaitmeninei dokumentacijai pakviečiau režisierių Kristijoną Diršę, kuris glaudžiai dirbdamas su kūrėjų komanda ieškojo optimalių vizualinių ir režisūrinių sprendimų projekto video versijai.

Lentelė Nr. 3. Vizualinės realizacijos ryšio su kompozicinėmis idėjomis pristatymas

1. Juta Pranulytė, „MOM“ (2021 m. versija)	
Kompozicijos anotacija (naudojami originalūs kompozitorių pateikti aprašai)	Pristatymo kontekstas:
Tai kompozitorės pokalbis su mama apie moteriškumą, muzikos komponavimą, baimes ir sunkumus. Turbūt niekas kitais taip aiškiai neapibrėžia žmogaus kaip jo santykis su mama. Aš visada „sečiau mamos keliu“, ir, kad ir kaip smarkiai bandžiau tapti autonomiška, individualia asmenybe vis sugrįždavau prie mamos patirčių; jos visos vienaip ar kitaip išsiskleidžia mano gyvenime. Šis kūrinys – mano vidinių baimių ir poreikių studija, mano individualumo ir giluminės, moteriškosios energijos paieškos, mano ir mamos santykio atskleidimas. (Pranulytė 2020, kūrinio aprašymas).	Kūrinyje autorė formavo labai glaudų ryšį tarp muzikinės medžiagos ir joje skambančio teksto (autorės mamos Snieguolės Dikčiūtės interviu) ir vaizdų (kadrai iš šeimyninio archyvo). Tam kad dėmesys būtų optimaliai sukoncentruotas į vizualinį ir garsinį ryšį, buvo pasirinktas ryškus apšvietimas, gausiai naudojami stambūs atlikėjų ir projektoriaus kadrai.



I was raised in these... of Čiurlionis Art Gymnasium...

Iliustracija Nr. 8. Muzikinis filmas „Nymphology“, režisierius Kristijonas Diršė. Kadras iš J. Pranulytės kūrinio „MOM“ pristatymo⁸²

2. Agnė Matulevičiūtė, nimfonija „Nimfų sodas“ (2020)

Analizuojant istorinę ir socialinę moters lytį, sugrįžtama prie ištakų – senovės Graikijos ir antikos laikų poetės Sapfo, jos tekstų, eilėraščių, o tiksliau – „Sapphic fragments“ (liet. „Sapfiškieji fragmentai“). Žodis *sapphic*, kilęs iš poetės vardo, reiškia moteriai patinkančias moteris, bet ne lesbietes. Žodis lesbietė atsirado būtent nuo Lesbo salos, kurioje gyveno Sapfo. Šios temos kontekste Sapfo laikoma pirmąja feministe, prakalbusia apie moteris ir jų pasaulį kitaip, būtent moters lūpomis. Pagrindinė kūrinio tema – begalinės (*endless*) moters įvaizdžio (*image*) reprezentacijos, įkvėptos menininkės Cindy Sherman kūrybinio metodo, jo taikymas muzikoje. Šiais laikais daug moterų / muzikančių / rašytojų vis dar pasivadina Sapfo (vartoja šį vardą kaip pseudonimą). Senovės graikų kontekstas atlikėjas paverčia nimfomis (*hesperidėmis*), kuriančiomis nimfoniją: jos groja kompozitorės Agnės Matulevičiūtės rekomponuotas rusų

Kitaip nei Pranulytės ir Sokaitės kūrinių atveju, Matulevičiūtės kūrinys neturi vizualinės medžiagos, yra elektroakustinis. Filmuojant tai suteikė galimybę rinktis įvairesnius kameros rakursus ir greitį, taip pat daugiau dėmesio skiriama atlikėjoms, jų išraiškai. Bendras kiek pritemdytas apšvietimas buvo derinamas su individualizuotomis šviesomis kiekvienai atlikėjai. Atsirado žalsvų ir rausvų atspalvių.

Autorės kūrinyje integruota idėja, kai skambant elektroninei medžiagai atlikėjos nustoja groti ir žvelgia į auditoriją, įgavo labai paveikią formą – kiekviena atlikėja buvo filmuojama

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=UHY9roMsSsY&t=4661s> [žiūrėta 2023 02 10]

<p>kompozitoriaus Arthur Lourié (pasirinkta dėl lyties) graikiškas dainas, parašytas pagal tuos pačius Sapfo tekstus, išleistas 1918 m. Kūrinyje panaudota ir inovatyvi garsinės partitūros forma – ausinėse atlikėjos klausosi įrašo, kuriame skamba prieš tai jų sugrotos to paties kūrinio partijos, taip reprezentuodamos pačios save. (Matulevičiūtė 2020, kūrinio aprašymas).</p>	<p>stambiu planu. Ilgai objektifikuojama moteris medijoje tarsi įgauna galią žvelgti atgal į žiūrovą.</p>
---	---



Iliustracija Nr. 9. Muzikinis filmas „Nymphology“, režisierius Kristijonas Dirsė. Kadras iš A. Matulevičiūtės nimfonijos „Nimfų sodas“ pristatymo⁸³

3. Monika Sokaitė, „lost in longing for love“ (2020)

<p>Čia mano meilė ir skausmas Čia mano <i>raison d'être</i> ir netikrumas Čia mano adoravimas ir neapykanta Tai mano <i>Giesmių Giesmė</i> Tau</p> <p>Iš kaip čia taip išėjo, aš pati nesuprantu, ir tai mane žudo, kaip Britney Spears ir Grafa Montekristą žudo vienatvė. <i>My loneliness is killing me, I must confess I still believe</i> <i>Britney Spears, Baby one more time</i> <i>Ma solitude me tue, j'avoue que je continue de croire.</i> Alexandre et Dumas, Le Comte de Monte-Cristo (2020 Sokaitė, kūrinio aprašymas)</p>	<p>Moters geismą perteikianti kompozicija pristatoma prigesintoje, raudonu atspalviu apšviestoje erdvėje. Kamera renkasi lėtesnius, ištemptus kadrus, kurie, iliustruodami muzikinę medžiagą, suteikia erotinių konotacijų.</p>
---	---

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=UHY9roMsSsY&t=4661s> [žiūrėta 2023 02 10].



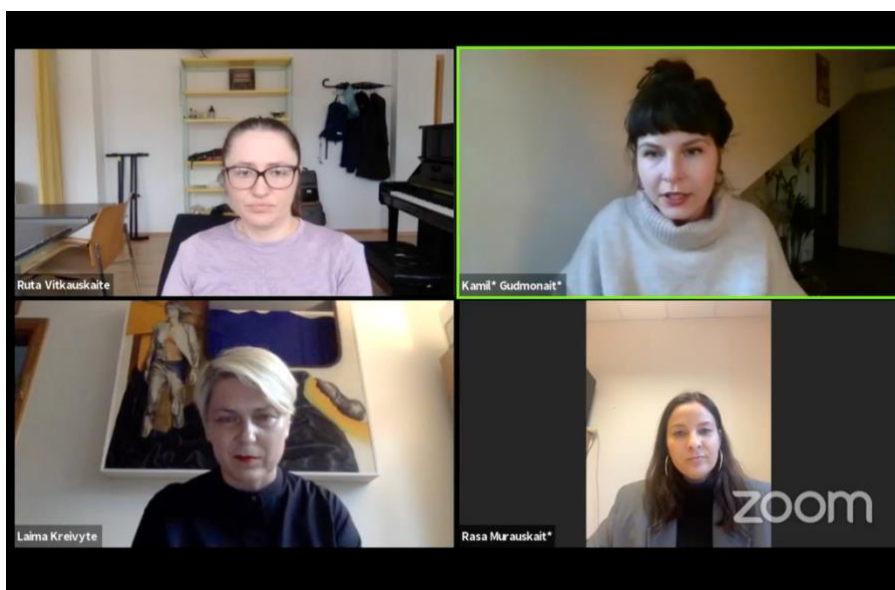
Iliustracija Nr.10. Muzikinis filmas „Nymphology“, režisierius Kristijonas Dirsė. Kadras iš M. Sokaitės kūrinio „lost in longing for love“ pristatymo⁸⁴

Svarus projekto elementas – kūrėjų ir atlikėjų interviu, kurie filme suskirstyti į keturis segmentus. Detaliai redaguojami kiekvienos dalyvės pasisakymai⁸⁵ sudarė tris tematines linijas, o kartu veikė kaip įvadas į kiekvieną kompoziciją. Kaip pastebi menotyrininkė Laima Kreivytė, papildžius filmą interviu segmentais, suteikta galimybė neapsiriboti meno kūrinium, o susitelkti į viso projekto metu aptartą teminį lauką: „visi šie kūriniai buvo labai įdomūs, bet įdomi ir struktūra, kad yra tarsi toks meta-pasakojimas, viena vertus yra kūriniai ir yra menininkų refleksijų apie tai, ką jos galvoja ir kas joms svarbu“ (Kreivytė 2021).

Projekto skaitmeninį pristatymą papildė diskusija *Zoom* platformoje, kurioje dalyvavo skirtingose meno sferose veikiančios moterys – menininkė Laima Kreivytė, kompozitorė Rūta Vitkauskaitė ir režisierė Kamilė Gudmonaitė, pokalbį moderavo Rasa Murauskaitė. Ši diskusija leido apžvelgti Lietuvos meno lauką plačiau, neapsiribojant tik kompozicinės muzikos lauku. Ryškėjo skirtingų disciplinų (teatro, muzikos ir vizualiųjų menų) panašumai ir skirtumai.

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=UHY9roMsSsY&t=4661s> [žiūrėta 2023 02 10].

⁸⁵ Redagavo Marta Finkelštein ir Kristijonas Dirsė.



Iliustracija Nr. 11. Kadras iš „Pre-Nymphology diskusija“, iš kairės viršuje Rūta Vitkauskaitė, Kamilė Gudmonaitė, iš kairės apačioje Laima Kreivyte, Rasa Murauskaitė⁸⁶

Viso projekto metu ir diskusijoje išryškėjo kelios atsikartojančios temos: lyties stereotipai ir standartai, veikiantys išorinį požiūrį į kūrėjos gebėjimus ir net profesijos pasirinkimą; moteriško / vyriško meno raiška, kuri suponuoja temas, estetinius sprendimus; pačios moters kūrėjos pozicijos legitimumas, kuris dėl lyties tarsi savaime yra antrarūšis, esantis už „pagrindinio“ naratyvo ribos; pozityviosios diskriminacijos tematika. Būtent šios temos sudarė pagrindinę diskusijos teminę arką (žr. Lentelę Nr. 4).

Lentelė Nr. 4. Svarbiausių pasisakymų diskusijoje pristatymas pagal temas

Asmeninis lyties stereotipų / standartų potyris:
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Meno lauke gal ir priimtina būti stipria moterimi, bet tik iš jo išėjus arba įėjus į namų erdvę, atsiranda visai kiti standartai (Juta Pranulytė)</i> - <i>Lyčių stereotipus jaučiu romantiniame santykiyje (J. P.)</i> - <i>Privalau elgtis pagal tam tikras taisykles, nes esu moteris (J. P.)</i> - <i>Šią temą supa labai daug stereotipų, labai daug kategoriškų, konservatyvių pozicijų (Agnė Matulevičiūtė)</i>
Moteriško / vyriško meno dichotomija:

⁸⁶ <https://www.facebook.com/ensemblesynaesthesia/videos/2846526692262944> [žiūrėta 2023 02 20].

- *Atspirties tašku pasirenki ne objektą, tarkime, turinį, o kažkokią šalutinę savybę – vyras ar moteris (Diamantė Merkevičiūtė)*
- *Esą moteriškas menas turi savyje kažkokių ypatingų žinučių ar ypatingesnę transliaciją nei vyriškas, tarsi kažkuo jis labai skiriasi. O kuo jis skiriasi? Tai tą aš ir įvardijau – emocionalesnis, empatiškesnis... ar kuo? Ar paveiktas mėnesinių ciklo? (D. M.)*
- *Buvo dėstytojo komplimentas: „na va, parašei kaip vyras“, šaunu. Ir man realiai tai buvo komplimentas, kol nesuvokiau, kad taip negali veikti. Aš suprantu, jei pasakytų: „parašei kūrinį kaip Robertas Schumannas“, bet pabrėžia lytį; tarsi jei parašysi kaip moteris, tai bus „come on“, pataisykim kažką (Monika Sokaitė)*
- *Visą mokymosi akademijoje laikotarpį vertinimas, kas yra gera ir bloga, buvo per „vyriška ir moteriška“. Jei tu darai kažką blogai, tai tada girdėdavom tokius komentarus: „na čia tokia moteriška režisūra“, kuri buvo skirta ir vyrams (Kamilė Gudmonaitė)*
- *Per vieną mūsų egzaminą sėdėjome keturi kursiojai – trys vyrai ir aš viena moteris. Mūsų kurso vadovas pasakė: „kurse pas mus yra tik vienas vyras – Kamilė“ Iš tikrųjų buvo tas vertinimas nuolatos per tam tikrą lyties dichotomiją (K. G.)*

Pozityviosios diskriminacijos perspektyva:

- *Gaunu tam tikras galimybes dėl to, kad esu jauna moteris kompozitorė. Vakaru Europoje tam tikros programos yra kuriamos būtent jaunoms moterims kūrėjoms (J. P.)*
- *Kai kur sąmoningai daromi tokie žingsniai, nes ilgą laiką buvo žygiuota į kitą pusę, ir ta disproporcija dažnai yra tokia žiauri, kad muziejams tas kolekcijas padaryti „padoresnes“, ne tik lyčių, bet ir rasės ar kitokių patirčių atžvilgiu, tai reikės labai labai daug metų (Laima Kreivytė)*
- *50 ir 50 įvedimas yra organizacijų suvokimas, kad jie ne tik turi atverti vartus ir galvoti, kad moterys pasipils pro tuos vartus, bet ir labai strategiškai kviesti, ieškoti tų moterų, kurių kūryba jiems įdomi, aukštos kokybės ir patiems inicijuoti tą visą pokytį visuomenėje (Rūta Vitkauskaitė)*

Skepticizmas dėl moteriško tematinio lauko svarbos ir vyriškos pozicijos pokyčio baimė:

- *Tiksliai neprisimenu, kokiais žodžiais tai buvo sakoma: „bobų pezalai ir panašiai čia bus“ (Monika Kiknadzė)*
- *Mes sulaukėme labai didelio žmonių pasipriešinimo, kurie turi vienokią ar kitokią nuomonę, sulaukėme neapykantos kalbų ir asmeninių žinučių (apie reakciją į „Trance Trance Trance“ spektaklį) (K. G.)*
- *Įsivaizduoja, kad mes juos bandom parodyti blogąja prasme, patys vyrai jaučia, kad jiems nebeliks vietos, kad vien moterų kūriniai bus atliekami (M. K.)*
- *Man kartais atrodo, kad mes dar neišsprendėme šitų nelygybės problemų ir adekvataus vertinimo, o jau pradėdame apgailestauti: „kas gi bus ateityje, kur tie vyrai atsidurs“, bet palaukite – praeis šimtmečiai, kol tai pasikeis (L. Kreivytė)*

Diskusiją stebėję žiūrovai pastebėjo binarinės lyčių reprezentacijos trūkumą: „man regis, tas konfliktas Lietuvoje daugiau ir kyla dėl binarinės lyčių reprezentacijos. Galbūt reikėtų kalbėti apie lytiškumo spektrą“ (Bubnelis 2021, *Facebook* komentaras). Tai svarbi pastaba paties projekto kuravimo perspektyvoje, nes strategiškai formuojant komandą ir aptariamų temų lauką, šis aspektas nebuvo apmąstytas ar mėgintas integruoti. Visgi neradus įrankių bent pradinei moteriškos lyties atstovių kūrybos reprezentacijai institucijose, lytiškumo spektras atrodo kaip kontekstualiai neįmanomas pradinio dialogo atskaitos taškas.

„Nymphology“ laikau vienu sėkmingiausių bandymų integruoti kuratorinę prieigą į savo kaip menininkės-tyrėjos veiklą. Sukurta saugi erdvė kompozitorėms ir atlikėjoms dalintis patirtimis ir kūrybinėmis idėjomis, o projektui pritaikytas unikalus skaitmeninis formatas leido atskleisti platų teminį lauką ir projekto procese išsikristalizavusias dalyvių pozicijas. „Nymphology“ papildė ansamblio „Synaesthesia“ repertuarą projektu, kuris ne tik integravo daugiau moterų kūrėjų darbų, bet ir veikė kaip vieša žinutė apie tokią ansamblio poziciją. Verta paminėti, kad po pirminės projekto iniciatyvos ansamblio repertuare atsirado nuosekli, tolygi lyčių reprezentacija. Paskutinių dviejų sezonų kontekste moterų kompozitorių darbai užima tolygią, o kai kuriais atvejais ir didesnę pristatomos programos dalį.

4.2.1.3. „Miške. Garso ekologija“. Bendradarbiavimo su festivaliais įk kontekstinimas

„Miške. Garso ekologija“ (2020 m.) atsiradimas tiesiogiai atspindi bendradarbiavimo su kitomis kultūrinėmis organizacijomis realybę. Tai gali veikti dvejopai – viena vertus, gali sukurti papildomą įtampą siekiant atitikti primestus reikalavimus, apribojant kūrybinės raiškos galimybę, tačiau pozityviu atveju gali inspiruoti originalius kūrybinius junginius, o keičiantis patirtimis ir idėjomis, sudaryti sąlygas stipraus turinio atsiradimui. Per pastaruosius penkerius metus teko patirti abu minėtus variantus, o dėl lankstaus požiūrio, organizacinio pasitikėjimo ir kūrybinio dialogo projektą „Miške. Garso ekologija“ laikau sėkmingu tarporganizacinio bendradarbiavimo rezultatu.

Kaip įprasta, bendraudama dėl ansamblio koncertų su Lietuvoje veikiančiais festivaliais, domėjausi pristatymo kontekstu, numatytais pasirodymų erdvėmis, logistinėmis galimybėmis, tematinėmis inspiracijomis:

- **Kintų muzikos festivalio** vadovė Audra Juodeškienė išryškino poreikį į programą įtraukti projektą, kuris koreliuotų su Lietuvos gamta ar net pačiu Kintų regionu. Ji atkreipė dėmesį į tai, kad festivaliui siūlomų programų turinyje pasigendama muzikantų reakcijos į dabarties aktualijas ir regioninį / sezoninį aspektus.
- **Čiurlionio festivalio** vadovė Aleksandra Žvirblytė, neribodama raiškos formų, įvardijo vieną pageidautiną programos dėmenį – ryšį su Mikalojaus Konstantino Čiurlionio kūryba.

Abiejų festivalio vadovių poreikiai koreliavo su mano kuratoriniu siekiu aktualizuoti siūlomas programas, įprasminti lokalų teminį kultūros lauką. Festivalių kūrybinis pasitikėjimas ir lankstumas inspiravo kurti naują muzikinį turinį.

Koncepcijos kūrimo pradžioje išgryninau du svarbius siekius – **formuoti sąsajas su garso ekologijos praktikomis kompozicijoje ir M. K. Čiurlionio kūryba**. Realizuojant projekto idėją, mano užduotimi tapo dabarties muzikos kūrybos metodų apmąstymas, M. K. Čiurlionio laiškų, straipsnių apie jo kūrybą ir muzikos analizė. Skaitant laiškų rinkinį „Laiškai Sofijai“, sudomino 1908 m. lapkričio 19 d. jo rašytas laiškas iš Sankt Peterburgo būsimai žmonai Sofijai Kymantaitei-Čiurlionienei: „Norėčiau sudėti simfoniją iš bangų ošimo, iš šimtametės girios paslaptingos kalbos, iš žvaigždžių mirksėjimo, iš mūsų dainelių ir bekraščio mano ilgesio“ (Čiurlionis, in Landsbergis 1973: 80). Tokią autoriaus poetinę idėją – norą kurti iš aplinkoje esančių garsų – susiejau su garso ekologijos praktikomis, aplinkos įrašų rinkimu

(angl. *field recordings*). Piršosi idėja, kad gyvendamas šiandien jis taip pat būtų šios muzikinės krypties atstovas. Tai viena pagrindinių sąsajų su Čiurlioniu šio projekto kontekste – efemeriška ir spekuliatyvi, tačiau kartu atverianti galimybę pamąstyti apie kompozicinių praktikų kaitą.

Projektui pasiskolinau simfoninės poemos „Miške“ pavadinimą, kuris autoriaus kūryboje išsiskiria iš bendro konteksto, nes veikia ne tik kaip programinė nuoroda, bet ir originaliai įvardija fizinį buvimą konkrečioje vietoje. Pridėjusi junginį „garso ekologija“ referavau į muzikos kryptį, kurios kontekste kviečiau veikti kūrėjus.

Projektui buvo pasirinktas atviro kvietimo kompozitoriams formatas. Jame nurodoma projekto koncepcija, siūloma instrumentuotė (fleita, bosinis klarnetas, altas, el. gitara, fortepijonas), projekto tvarkaraštis ir bendradarbiaujančios organizacijos. Kūrėjai buvo kviečiami teikti savo idėjas ir anksčiau sukurtos muzikos pavyzdžius. Visi programos rengime dalyvavę atlikėjai⁸⁷ kandidatus rinko kartu, skirdami taškus kiekvienam kompozitoriui. Tai atskleidė „Synaesthesia“ muzikantų skonių ir vertinimo kriterijų įvairovę. Buvo atrinkti keturi kompozitoriai: Kevinas Langas, Justina Šikšnelytė, Beata Juchnevič, Yiorgis Sakellariou.

Svarbu paminėti, kad 2020 m. vasario mėn. pradėtas rengti projektas pateko į pirmąją Covid-19 viruso bangą, o tai gerokai pakeitė pradinį projekto vystymo ir pristatymo planą. Vietoj balandžio mėnesį numatytos kūrybinės rezidencijos Kintuose, kurioje turėjo dalyvauti visi kompozitoriai ir užmegzti tiesioginį ryšį su Kintų regionu (buvo planuojamos ekskursijos, garsinės ekspedicijos), kompozitoriams buvo pasiūlyta fiksuoti savo garsinę aplinką. Tai kiek pakoregavo projekto koncepciją, tačiau atnešė įdomių rezultatų – praplėtė projekto garsinės reprezentacijos geografiją:

- Kevinas Langas fiksavo karantino metu pakitusį Zalcburgo garsinį paveikslą. Dėl apribotos galimybės judėti muzikinę medžiagą rinko parke. Projektą natūraliai papildė urbanistinio garsovaizdžio elementai.
- Justina Šikšnelytė (tuo metu gyvenusi Ekvadore) garsinę medžiagą prekompozicijai rinko Amazonės džiunglėse.
- Lietuvoje gyvenantys Beata Juchnevič ir Yiorgis Sakellariou garsinę medžiagą rinko Vilniaus ir jo apylinkių garsinėje aplinkoje.

⁸⁷ Vytenis Gurstis (fleita), Monika Kiknadzė (altas), Pranas Kentra (el. gitara), Artūras Kažimėkas (klarnetas), Marta Finkelštein (fortepijonas), Karolis Variakojis (dirigentas).

Pandeminis kontekstas nutolino projektą nuo pirminės idėjos jį tiesiogiai sieti su Kintų regiono garsovaizdžiu, tačiau dėl susiklosčiusių aplinkybių įgavo kitą įdomų atspalvį – tapo pandeminio garsovaizdžio dokumentacija.

Sudėtinga pandemine realybe vertė galvoti, kaip skaitmenizuoti programą ir ilgo karantino atveju išlaikyti viešų pristatymų planus. Projekto dokumentacijai pakviečiau menininkę Ilmę Vyšniauskaitę, kuri apie projektą ir savo kūrybinius tikslus jame teigia:

Labai norėjau, kad šios rezidencijos filmuotame montaže atsispindėtų atmosfera, kurioje gyvenome visą savaitę. Miškas, paukščiai, saulė, ilgi vakarai ir pokalbiai buvo neatsiejama Kintų rezidencijos patirtis. Bandžiau tą užfiksuoti kalbėdamasi su kompozitoriais ir tikiuosi, kad pavyks nukelti žiūrovus į koncertų salę, o tai padės iš arčiau pažinti ansamblį „Synaesthesia“ bei jų gražų darbą (Vyšniauskaitė 2020, iš asmeninio susirašinėjimo).

Su Vyšniauskaite dėliojant projekto dokumentacijos koncepciją, ryškėjo ir video formate slypintis potencialas – ne tik užfiksuoti koncertinę situaciją, tačiau praplėsti pristatymą kompozitorių ir atlikėjų pasisakymais, kūrybinio proceso fragmentais.



Iliustracija Nr 12. Kadrai iš muzikinio filmo „Miške. Garso ekologija“, rež. Ilmė Vyšniauskaitė. Iš kairės Yorgis Sakellariou ir Beata Juchnevič⁸⁸

Skaitmeninė projekto versija, pristatyta 2020 m. gruodžio 1 d., atvėrė galimybę tęsti veiklas skaitmeninėje erdvėje per karantiną. Pozityvus tokio pristatymo formato aspektas – projektą galėjo stebėti tarptautinė publika.

Apibendrinčiau, kad nesant bendram gyvo kūrybiniam procesui stigo glaudesnio konceptualaus pagrindo, ryšio tarp kūrėjų, o dėl atviro kvietimo ir atrankos principo projekte dalyvavo skirtingo estetinio požiūrio autoriai, naudojantys įvairius kūrybos metodus. Projektui

⁸⁸ https://www.youtube.com/watch?v=_Lc70yoLUXU&t=2137s [žiūrėta 2023 01 20].

pritrūko estetinio vientisumo, bendra koncertinė dramaturgija buvo kiek padrika. Dėl šios priežasties, skirtingai nei pristatant „Piano Hero“ ir „Nymphology“ projektus, detaliam formuojamos dramaturgijos pristatymui nenaudojau lentelės formato, nes jo taikymas neatskleistų papildomų prasminių kontekstų. Kitiškai vertindama konceptualų programos vientisumą, pozityvumą išvelgiu sėkmingame bendradarbiavime su festivaliais, kai specialiai kurta programa turi tiesioginį teminį ryšį su kiekvieno festivalio kūrybine vizija bei pasiūlo šiuolaikišką jos interpretaciją.

4.2.1.4. „Flaneur“. Archetipinio miesto klajoklio garsinis įprasminimas

2020 m. formuodama projekto „Flaneur“ idėją išsikėliau šiuos tikslus:

- inicijuoti projektą, perteikiantį estetinį kūrėjų Dominyko Digimo, Juliaus Aglinsko ir Ramūno Motiekaičio bendrumą;
- įk kontekstinti tematinės gaires, jungiančias kompozitorių kūrybos kryptį šio projekto kontekste;
- įprasmiti urbanistinę pandemine patirtį vinilinės plokštelės formatu.

Su Digimu, Aglinsku ir Motiekaičiu yra tekę dirbti ne kartą⁸⁹. Formuodama „Synaesthesia“ programą ar atrinkdama kūrinius ansamblio kompaktiniam diskui⁹⁰, jutau jų bendrumą, kurį norėjosi įprasmiti kūrybine forma. Nors kompozitoriai yra skirtingų kartų⁹¹, tačiau galima užčiuopti juos vienijančias estetiškes, poetines ir muzikines idėjas. Kompozicijų dramaturgijoje jaučiama lėto formos konstravimo ir mediatyvinio motyvų vystymo laisvė. Kūrinių pristatymuose dominuoja poetiški kūrinių pavadinimai ir anotacijos. Minėtų kompozitorių muzika perteikia šviesų liūdesį, melancholiją. Ieškodama jų bendrumo raktažodžių, rėmiausi jų muziką interpretuojančiais tyrėjais.

⁸⁹ Dominykas Digimas buvo įtrauktas į keletą programų nuo pat ansamblio įkūrimo 2013 m.; jo dalyvavimas buvo tiesiogiai susijęs su poreikiu realizuoti kūrybines idėjas. Ansamblio veiklos kontekste skambėjo jo kompozicijos „Inter“, „Another Point of View“, „Vidinė vėjo pusė“ ir „Walking Through Three Points“. 2020 m. buvo pristatytas valandos trukmės audiovizualinis projektas „Why Does This Appear?“

⁹⁰ Ansamblio pirmajame CD, kuris buvo leidžiamas Lietuvos muzikos informacijos centro iniciatyva siekiant surinkti lietuvių kūrėjų darbus ansamblio sudėčiai, tarp atrinktų kompozicijų yra Juliaus Aglinsko „Būseną. Stebėjimas“, Dominyko Digimo „Another Point of View“ ir Ramūno Motiekaičio „After the Sunset Cycle“, taip pat kompozitorių Ritos Mačiliūnaitės, Ryčio Mažulio, Ričardo Kabelio, Andriaus Arutiuniano kompozicijos. Visgi kompaktinės plokštelės turinys nėra konceptualiai vientisas ir apima skirtingas pristatomų kompozitorių estetiškes kryptis.

⁹¹ Julius Aglinskas gimė 1988 m., Dominykas Digimas gimė 1993 m., Ramūnas Motiekaitis gimė 1976 m.

Ramūno Motiekaičio kūryboje Eglė Grigaliūnaitė išvelgia „rytietišku minimalizmu dvelkiančią estetiką“ (Grigaliūnaitė⁹²). Tai tampa tiesiogine sąsaja su kito kompozitoriaus muzikinėmis kryptimis. Kaip pastebi Edvardas Šumila, „į Dominyko Digimo inspiracijos lauką anksti pateko Rytų kultūra – asmeninė simpatija ir jos pomėgis itin ryškus pirmuosiuose kūrinuose“ (Šumila⁹³). Visgi abiejų autorių atveju rytietiškos inspiracijos labiau išvelgiamos filosofinėje perspektyvoje, kuri išryškėja pasirenkant muzikos formą, garso įsiklausymo ir tylos įprasminimo praktikoje. Pasak Šumilos, kūrėjai „nebando užsiimti rytietišku elementu transponavimu ir taip išvengia neskoningų orientalistinių klišių“ (ibid.). Pastebimas ryškus kompozitorių polinkis į intuityvią raišką, nesiekiančią monumentalių efektų. Kalbant apie Motiekaitį pažymima, kad jis sąmoningai vengia koncertiškumo ir „renkasi intymų kalbėjimą užuominomis, kur svarbiau ne „reikšmės“ generavimas, o tiesiog pats garsas, įsiklausymas į jį“ (Grigaliūnaitė). O štai Digimo „intuityvūs apmąstymai turi keletą ryškių vektorių: emocinės būsenos neišvengiamai susilieja su bendromis klausytojo patirtimis ir estetiniame lygmenyje rezonuoja skirtingose situacijose bei nuotaikose“ (Šumila⁹⁴). Kalbėdamas apie Juliaus Aglinsko muzikinius bruožus Šumila pabrėžia intuityvumą: „nuo pat pirmųjų darbų jo kūrybai būdingas ir visai priešingas stilius – intuityvus ir kiek artimas anglosaksiškoms muzikos tendencijoms“, taip pat išryškina ir dar vieną visiems trims būdingą kūrybos elementą – nuo pat profesionaliosios kūrybos pradžios aiškiai atpažįstamą estetinį braižą. Šie autoriai vengia blaškymosi tarp estetinių kryptių ir dirbtinių įtakų, kiekvienas kuria savitą ir lengvai atpažįstamą braižą.

Kitą svarbų autorių bendrumo aspektą įvardijau spaudoje pranešime, pasirodžiusiame prieš projekto viešą pristatymą:

Mano galvoje ryšys tarp Juliaus, Dominyko ir Ramūno kuriamos muzikos egzistavo jau seniai, tik reikėjo progos ir formato jį įprasminti. Jie man – labai „vilnietiški“ autoriai. Matau juos Vilniaus gatvėse ir stebiu, kaip jų kūrybos procesas įvyksta tiesiogiai veikiamas miesto. Dominykas man – tarsi „Vilniaus žemėlapiukas“, kuris miestą koduoja partitūrose, garsinėje medžiagoje, subtiliai fiksuodamas garsinę miesto istoriją. O Julius yra tiesioginis paties vinilo pavadinimo „Flaneur“ įkvėpėjas. Daugybę kartų stebėjau jį vaikstantį gatve, iš jo eisenos ar žvilgsnio suprasdavau, kad tai – kūrybinis pasivaikščiojimas „įsisavinant“ miestą ar per jį filtruojant savo kūrybines idėjas⁹⁵.

⁹² <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/motiekaitis/> [žiūrėta 2022 06 01].

⁹³ <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/digimas/#bio> [žiūrėta 2022 06 01].

⁹⁴ <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/aglinskasjulius/#bio> [žiūrėta 2022 06 01].

⁹⁵ <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/muzika/synaesthesia-vinilines-ploksteles-flaneur-kuriniuose-kompozitoriu-santykis-su-miestu-284-1541582> [žiūrėta 2021 12 12].

Minėtas intymus ryšys su savo miestu, Vilniumi, tapo svarbiu šio projekto konceptualizavimo motyvu. Prancūziško termino *flaneur* (tapusio ir viso projekto pavadinimu) reikšmės per urbanistinį personažą intuityviai sujungė tris kompozitorius. Terminą *flâneur* (pranc.) 1863 m. esė „Modernaus gyvenimo tapytojas“ pristatė Charles’is Baudlaire’as ir jis tapo vienu ryškiausių urbanistinių personažų, siejamų su tokiomis asociacijomis kaip „besimėgaujantis žmogus, lengvabūdis, urbanistinis tyrinėtojas, gatvės žinovas“⁹⁶. Šis terminas į lietuvių kalbą dažnai verčiamas kaip „miesto bastūnas“, tačiau Lietuvoje vartojamas ir neverčiamas žodžio atitikmuo *flaniūras*, su kuriuo siejama miesto patirtis stebint jį pasivaikščiojimo (flaniūravimo) metu. Jį tiesiogiai siečiau su Juliaus Aglinsko kūrybos metodu, kai jis „išvaikšto“ kompoziciją, tą jis ne kartą yra pasakojęs privačiuose pokalbiuose. Dominykas Digimas savo meninėse praktikoje taip pat naudojami tiesioginėmis miesto inspiracijomis, kurias jo atveju įprasmina ne tik pasivaikščiojimas, bet ir aplinkos įrašai (angl. *field recordings*), miesto koordinačių ar planų perkėlimas į kompozicijas. O Ramūnas Motiekaitis asocijuojasi su visuomenės stebėjimu iš šono, vengiant patekti į jos aktualijų epicentrą.

Svarbi buvo ir ta aplinkybė, kad pasaulį ištiko Covid-19 pandemija. Žmonės buvo priversti izoliuotis, internetinę erdvę užpildė tuščių miestų vaizdai. Urbanistinė žmogaus patirtis stipriai pakito. Išryškėjo melancholijos, tylos ir intymaus klausymo perspektyva. Taigi autoriai buvo kviečiami įprasminti šią situaciją savo kompozicijose. Kaip ir projektas „Miške. Garso ekologija“, šis buvo projektas pandeminis, jo procesas negalėjo vykti nuolat gyvai bendraujant ir eksperimentuojant. Autorių muzikai būdingas intuityvumas ir tiesioginio programiškumo vengimas padiktavo abstraktesnį teminį bendrumą, labiau nutaikytą į estetinę raišką. Dėl to nematau prasmės kūrinius pristatyti lentelės formatu, jų anotacijos programos dramaturgijai neturi tiesioginės reikšmės.

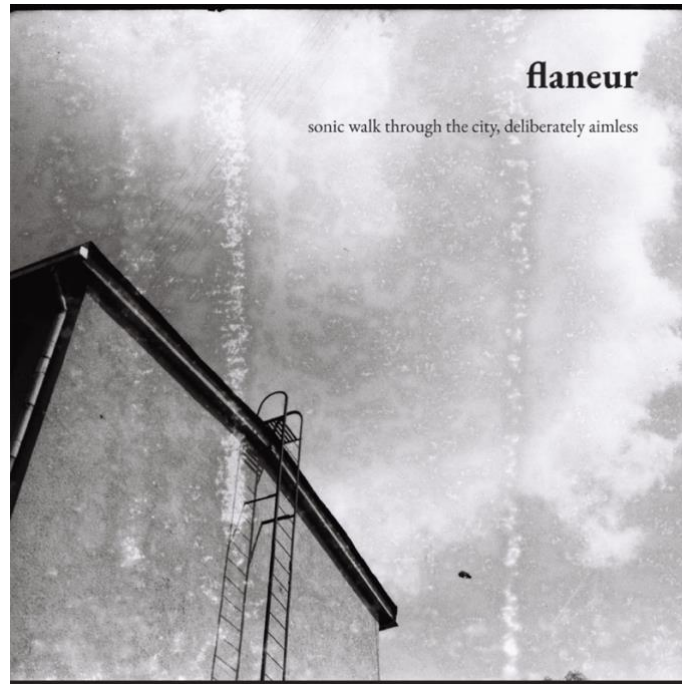
Kūriniai, kuriems reikalingas susikaupimas ir įsiklausymas, padiktavo ir leidybos formatą, t. y. vinilinę plokštelę⁹⁷. Pastarąjį dešimtmetį sugrįžusi klausymosi praktika tapo alternatyva virtualių platformų turinio sumaiščiai, sugrąžino prie visais aspektais klausytojo

⁹⁶ Didžiojoje Britanijoje įsikūrusio muziejaus „Tate“ svetainėje pateikiama meno tyrėjų surinkta informacija: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/flaneur> [žiūrėta 2020 01 12]

⁹⁷ Atlikėjai – Vytenis Gurstis (fleita), Artūras Kažimėkas (klarnetas), Diemantė Merkevičiūtė (smuikas), Monika Kiknadzė (altas), Arnas Kmieliauskas (violončelė), Donatas Butkevičius (kontrabosas), Andrius Rekašius (perkusija), Marta Finkelštein (Fortepijonas), Karolis Variakojis (dirigentas).

patirčiai parengto vientiso albumo formato⁹⁸. Būtent toks formatas pasirodė tinkamiausias subtiliai, įsiklausymo reikalingai muzikinei medžiagai.

Vinilo viršelį sukūrusi dizainerė Greta Unguvaitytė pasirinko fotografijoje užfiksuotą miesto fragmentą (Iliustracija Nr. 13). Vengta iliustratyvumo, konkrečių asmenų ar aiškiai atpažįstamų Vilniaus miesto vietų ar pastatų reprezentavimo, ieškota betikslio pasivaikščiojimo jausmą perteikiančio vizualinio fragmento.



Iliustracija Nr 13. Projekto „Flaneur“ vinilinės plokštelės viršelis. Dizainerė Greta Unguvaitytė

„Flaneur“ koncepcijos pristatymui buvo sukurti reprezentaciniai video (videografas Mantas Kristijonas Kuliešius), kuriuose kompozitoriai nufilmuoti vaikstantys po jiems svarbias Vilniaus vietas. Kiekvienam kompozitoriui buvo skirtas atskiras video (ir vienas bendras), kurio garso takeliu tapo kūrinio fragmentas, derinamas su autoriaus mintimis apie kompoziciją. Šių video gamyba buvo tam tikras komunikacinis elementas. Jau ilgą laiką ansamblio pristatymuose vengiama atskirų anotacijų, pasakojamas bendras programos naratyvas, neišskiriamos skirtingos idėjos, nebent jos būtų esminės kūrinio suvokimui arba koncepto įprasminimui. Šiuo atveju atskiri video veikė kaip vizualinės anotacijos (Digimas ir Motiekaitis pasirinko įgarsinti būtent kūrinių kūrybinius aprašus).

⁹⁸ Svarbu paminėti, kad nors pagrindinis leidybos formatas yra vinilinė plokštelė, muzikinė medžiaga yra pasiekama ir didžiausiose platformose – *spotify*, *apple music*, *bandcamp*. Toks sprendimas yra dažna visų muzikos žanrų praktika, kai fizinis formatas papildomas ir virtualiu turiniu.



Iliustracija Nr.14. Juliaus Aglinsko kūrinio „tylos atspindžiai“ pristatomojo video kadras⁹⁹. Video autorius Kristijonas Mantas Kuliešis



Iliustracija Nr. 15. Ramūno Motiekaičio kūrinio „1997-tieji regi mane“ pristatomojo video kadras. Video autorius Kristijonas Mantas Kuliešis¹⁰⁰



Iliustracija Nr. 16. Dominyko Digimo kūrinio „Sensascape“ pristatomojo video kadras. Video autorius Kristijonas Mantas Kuliešis¹⁰¹

⁹⁹ <https://www.facebook.com/ensemblesynaesthesia/videos/537260391023526> [žiūrėta 2023 02 02].

¹⁰⁰ <https://www.facebook.com/ensemblesynaesthesia/videos/164302055769265> [žiūrėta 2023 02 02].

¹⁰¹ <https://www.facebook.com/ensemblesynaesthesia/videos/260322072151433> [žiūrėta 2023 02 02].

Po projekto pristatymo¹⁰² pasirodžiusi kompozitorės Viltės Žakevičiūtės recenzija leido suprasti, kad suformuluota projekto idėja buvo aiškiai iškomunikuota ir pasiekė klausytoją:

Visus tris kompozitorius vienija gebėjimas ir noras įsiklausyti tiek į save, tiek į mus visus supančią aplinką. Panašumai šių trijų autorių kūrinuose gana akivaizdžiai pastebimi atkreipiant dėmesį į estetiką, stilistiką, kuriamą atmosferą. Muzikos dėka pavyko suprasti, kad kiekvieno autoriaus santykis su Vilniaus miestu yra intymus ir labai individualus, nebūtinai kiekvienam taip paprastai suprantamas. Ko gero, didžiausią įspūdį palieka muzikos poetiškumas, mašlumas ir savitas uždaramas. Tai nėra muzika ekstravertams, ji per trapi (Žakevičiūtė 2021).

2022 m. sulaukęs kvietimo pristatyti programą „Sacrum Profanum“ festivalio programoje, festivalio vadovas Krzysztofą Pietraszewskis pastebėjo lyčių disbalansą. Paašškėjo, kad moderniose muzikos pristatymo platformose lyčių balansas yra atidžiai stebimas, reprezentacinis abiejų lyčių balansas yra prioritetas. Nors daug dėmesio skiriu lyties reprezentacijos aspektams formuodama bendrą metų repertuarą, tačiau netaikau jo visiems projektams (minimu atveju rėmiausi trijų kompozitorių estetinė bendryste). Visgi svarbu pažymėti, kad veikiant tarptautinėje sferoje ir siūlant kelis autorius pristatančias programas, nereikėtų vadovautis vidine ansamblio programavimo logika. Todėl šios programos autorių pasirinkimą laikau vertą (savi)kritikos. Juolab kad pasirodymui minėtame festivalyje „Flaneur“ buvo papildytas Žibuoklės Martinaitytės „Solastalgia“ (2020) ir Dianos Čemerytės „Meine Seele wartet“ after listening to Bach“ (2020) kompozicijomis ir tai suteikė projektui estetinės dermės ir naujų spalvų bei puikiai pasiteisino dramaturgiškai. Po projekto Lenkijos kritikė Karolina Dąbek rašė:

Sužinojusi vakaro leitmotyvą buvau nusiteikusi skeptiškai. Pandemijos prisiminimai? Vaikščioti po apleistą miestą? Kokia kankinanti tema! Tai per ilgai ir per daug intensyviai veikė mūsų kasdienybę, kad šiandien apie tai kalbėtume be nusivylimo ar net šleikštulio. Suabejojau, ar iš kiek klišinio tuščių gatvių kraštovaizdžio galima išgauti ką nors meniškai vertingo ir ar šią savotišką, tačiau skausmingai įprastą patirtį dar galima pateikti iš įdomios perspektyvos. Kaip paašškėjo, aš klydau.

Naujoji lietuvių minimalistų muzika sukurta taip, kad kalbėtų apie paprastus ir jau praėjusius dalykus. Kitų labiausiai asmeniškų prisiminimus ji apgaubia nostalgijos migla, kurioje galima nesunkiai atrasti ir sau artimus. Tai daroma nepretenzingai, kartais kiek naiviai, bet gražiai ir įtikinamai (Dąbek 2022).

¹⁰² 2021 m. rugpjūčio 1 d., Vilnius, Lietuvos kompozitorių sąjunga.

Šis pasisakymas rodo, kad nuosekliai vystomas ir kūrėjų sprendimuose jaučiamas idėjinis vientisumas gali būti labai svarbus išankstinės komunikacijos su klausytoju įrankis. Net jei pirminė kritikės reakcija buvo skepticizmas, jis turėjo pagrindą, intrigavo. Kai pristatymas pasiteisina ir dramaturginiais, ir kūrybiniais aspektais, gali tapti labai svaria priemone kurti kontekstualiai intriguojantį muzikinį turinį.

4.2.1.5. „Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]“. *Tamsių istorinių perspektyvų jungtis per muzikinį naratyvą*

Programa *Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]* (liet. *Tamsūs laikai. Atspirties taškas [6/14, 9/11, 2/24]*) buvo pristatyta 2022 m. rugsėjo 15 d. Lietuvos kompozitorių sąjungoje, festivalyje „Jauna muzika“¹⁰³. Projekto koncepcija buvo formuojama kartu su kultūros vadybininke ir kuratore Kateryna Alymova, 2022 m. pavasarį atvykusia į Lietuvą dėl Rusijos karinės invazijos į Ukrainą. Bendravimas radikalių įvykių perspektyvoje, nuolat kalbant apie karinius veiksmus ir jų pasekmes Ukrainos žmonėms, persikėlė ir į meninės kūrybos lauką. Ryškėjo poreikis įprasmiti pokalbius koncertine forma, kurti bendruomeninę erdvę dabarties įvykių apmąstymui. Tapusi festivalio „Jauna muzika“ vadove Alymova, formuodama festivalio tematinę liniją, konceptualizavo kylančias mintis ir perkėlė jas į festivalio temas aprašą:

Pagrindinė šių metų festivalio tema – **veiksmas(-ai)** ir jų istorinės, filosofinės bei mokslinės interpretacijos. Europoje siaučiantis žiaurus karas ir genocidas – tinkamas momentas pagalvoti ne tik apie veiksmus ir priešpriešas, bet ir apie kelius bei trajektorijas. Šiame festivalyje tokia koncepcija geriausiai perteikiama per garso patirtį, nes garso kūrimas tiesiogiai susijęs su veiksmu, reakcija. Visi programoje numatyti muzikos kūriniai – tai veiksmų rinkiniai, atitinkantys šiandienos tikrovę. Kūriniai ją tyrinėja, į ją reaguoja arba virsta pauzėmis tarp garso žingsnių (Alymova, 2022¹⁰⁴).

¹⁰³ Bendradarbiaujant su Lietuvos radiju ir televizija, gruodžio 7 d. ji buvo gyvai transliuojama kanalu *LRT Klasika*.

¹⁰⁴ <https://festival.jauna.org> [žr. 2022 10 12].

Gavusi pakvietimą kuruoti festivalio „Jauna muzika“ programą, pradėjau mąstyti apie veiksmus, tampančius atskaitos taškais istorijos perspektyvoje. Mintys susikoncentravo į konkrečias tamsių istorijos laikotarpių datas, kurios virsta didžiulio istorinio pokyčio ar kolektyvinės traumos simboliais. Mintyse iškilo Steve'o Reicho kūrinys „WTC 9/11“. Autorius šios kompozicijos muzikinį naratyvą sukonstravo naudodamas garsinę dokumentaciją, susijusią su teroro aktais, ir papildydamas ją trijų lygiagrečiai skambančių kvartetų medžiaga. Šis kūrinys pasufleravo programos instrumentinę sudėtį – styginių kvartetą¹⁰⁵. Taigi Reicho kompozicija tapo renginio koncepcijos atspirties tašku. Idėja komunikuojama programos apraše:

„Synaesthesia“ pristatoma programa kuruota tamsiais laikais, kurie apgaubė mūsų regioną po to, kai vasario 24 dieną Rusija įsiveržė į Ukrainą. Reaguojant į šių metų festivalio koncepciją „Veiksmas(-ai)“ programa deklaruoja tai, kad kai veiksmas yra įvykdomas, jis nebegali būti atšauktas. Programa formuojama remiantis trimis datomis, kurios radikaliai pakeitė istoriją:

14 06 – masinių trėmimų iš Lietuvos pradžia

11 09 – teroristų išpuoliai Niujorke

24 02 – karas Ukrainoje

Šie įvykiai yra trijų valstybių – Jungtinių Amerikos Valstijų, Lietuvos ir Ukrainos – istorijos suniokojimas, paliekantis tautoms prarastą saugumo jausmą, bendruomeninę traumą ir neteisingumo jausmą.¹⁰⁶

Reicho kūrinį programoje buvo sutarta papildyti naujais Lietuvos ir Ukrainos autorių kūriniais, kurie lygiagrečiai kurtų mūsų regionui svarbias datas atliepiančią turinį. Pasirinkau kompozitorę Ritą Mačiliūnaite, kurios muzikinis braižas, gebėjimas dirbti su dokumentine garso medžiaga, patirtis teatre ir konceptualus mąstymas atrodė optimalus variantas šio projekto kontekste. Kateryna Alymova pasiūlė ukrainiečių autorių Borisą Loginovą, kurio muzikinis braižas ir mąstymo būdas rezonavo su formuojama projekto koncepcija. Abu kompozitoriai žinojo apie programoje jau numatytą kūrinį „WTC 9/11“ ir projekto koncepciją, taigi galėjo apmąstyti savo estetinį pasirinkimą atsižvelgdami į bendrą kontekstą. Mačiliūnaitės

¹⁰⁵ Atlikėjai: Simas Tankevičius (smuikas), Kristina Morozova (smuikas), Monika Kiknadzė (altas), Ignė Pikalavičiūtė (violončelė), Ritos Mačiliūnaitės kūrinio paskutinėje dalyje diskanto partiją atliko Kostas Kravčenko (Vilniaus „Ąžuoliuko“ muzikos mokyklos mokinys, mokytoja Edita Narmontienė).

¹⁰⁶ Programos aprašas sukurtas 2022 m. rugsėjo mėn., paviešintas internetinėse platformose www.synaesthesia.lt, www.festival.jauna.org.

teigimu, ji per daug neprisirišusi prie Reicho kūrinio medžiagos, o Loginovas atskleidžia, kad, sužinojęs apie šio kūrinio buvimą programoje, gerokai pakeitė savo pirminius kompozicinius planus.

Kaip minėta poskyrio pradžioje, programos idėjos formuluotė tiesiogiai siejosi su dabarties įvykiais ir poreikiu apie juos kalbėti per meninę formą. Visgi kilo tam tikras kuratorinės etikos klausimas: ar šioje situacijoje autoriai nepatenka į organizacinės įtampos erdvę, kurioje apribota jų kūrybinių pasirinkimų amplitudė ir kuriamas spaudimas rašyti festivaliui / ansambliui aktualia, nors gal ir emociškai sudėtinga tema? Aptarinėdamos kylančias mintis su Kateryna Alymova sutarėme, kad suteiksime autoriams laisvę ir galimybę pasirinkti jiems patogias potemes ar kūrybinę raišką, tačiau aiški, datų apmąstymu paremta koncepcija bus svarbi kuriant dramaturginę programos arką ir komunikacinę žinutę žiūrovui.

Pokalbyje Loginovas atskleidė, kad pačioje karo pradžioje jis negalėjo net pagalvoti apie muzikos rašymą, o kalbos šia tema jam atrodė netinkamos, nes visas dėmesys buvo skirtas pirminei reakcijai, pagalbos teikimui ir saugios vietos paieškai. Visgi „suvokiau, kad anksčiau ar vėliau privalėsiu kalbėti. Tai buvo neišvengiama“ (Loginov, 5 priedas). Atėjus vėlyvajam pavasariui, kompozitoriui darėsi vis aiškiau, kad militaristinė tematika ir visos išgyventos emocijos pradėjus rašyti taps kompozicijos dalimi. Jis teigia: „rašydamas muziką tu išgyveni tam tikras traumas, ir kai gerai sukomponuota muzika randa atsaką tavyje ir kituose žmonėse, komponavimas gali būti laikomas terapiniu. Ar muzika gali padėti visiškai įveikti šią traumą? Nemanau. Bet gali paaiškėti, kad dėl šios traumos ji gali suteikti stipresnę reikšmę ir malonumą tam žmogui, kuris rašo, o gal ir aplinkiniams“ (ibid.).

Emocinio ryšio su kūrybine tema kontekste kalbėdamas apie idėją rašyti apie teroro akto įvykius Steve'as Reichas pasakoja, kad gavęs Kronos užsakymą styginių kvartetui su įrašytais balsais, nežinojo, kokią tematinę liniją galėtų pasirinkti. Po keturių mėnesių dvejonių jį aplankė suvokimas, kad „turiu neužbaigtų reikalų <...> aš dar nesusitvarkiau su 9/11“ (Berger 2011). Taigi šiems abiem autoriams kompozicijos buvo tarsi galimybė per meninį procesą „perkošti“ patirtis. Ritos Mačiliūnaitės atveju tai buvo galimybė dirbti su medžiaga, kuri tiesiogiai siejosi su jos šeimos istorija – ji nusprendė imti interviu iš savo tėvo, vaikystę praleidusio tremtyje kartu su tėvais. Kalbėdama apie savo iššūkius ji pasakoja, kad sunkiausia buvo dirbti su savo artimo žmogaus įrašytais pasakojimais. Redaguodama ir atrinkdama fragmentus kompozicijai, ji juto ypatingą atsakomybę, bijojo iškraipyti reikšmę ar nenoromis pasišaipyti (Mačiliūnaitė, 5 priedas). Taigi šioje programoje pristatomos kompozicijos atspindėjo labai sudėtingas ir asmeniškai svarbias autoriams temines linijas.

Lentelė Nr. 5. Kūrybinių sprendimų ryšys su istoriniais įvykiais

<p>1. Rita Mačiliūnaitė (dramaturgas Aivaras Dočkus), „Ne mano upė“ (2022)</p>
<p>Kūrinyje perteikiama autorės tėvo Broniaus Mačiliūno vaikystės tremtyje istorija. Muzikinę medžiagą autorė konstruoja naudodama įrašytą pokalbį, elektroninę bei gyvai kvarteto (ir paskutinėje dalyje diskanto) atliekamą instrumentinę partiją. Keturios kūrinio dalys atskleidžia skirtingus tremties aspektus. Vienas iš jų – pasakojimas iš vaiko perspektyvos. Taip kuriamas daugiasluoksniškumas. Iš atminties fragmentų sunertas naratyvas atskleidžia esminius vaiko poreikius nepaisant radiklios situacijos: „vaikui yra kitaip negu suaugusiam, vaikui svarbu, kad mama yra prie tavęs“. Emociškai paveiki istorija, autorės teigimu, yra „unikalus vieno žmogaus ir kartu visos tremtį patyrusios tautos liudijimas apie tragediją, kuriai negalima suteikti bent mažiausios galimybės pasikartoti“ (Mačiliūnaitė, anotacijos fragmentas). Tremties tematika vėl aktualizuojasi dabarties karo akivaizdoje.</p>
<p>2. Steve Reich, „WTC 9/11“ (2010–2011)</p>
<p>Kūrinys vystomas trijose dalyse. Pirmojoje naudojami Šiaurės Amerikos oro erdvės apsaugos komandos (<i>North American Aerospace Defense Command</i>), Niujorko gaisro departamento (FDNY) garso įrašai, kuriuose užfiksuota pirmoji gelbėtojų reakcija (<i>first responders</i>) į rugsėjo 11-osios teroristinius įvykius vos jiems įvykus. Antrojoje skamba autoriaus kalbintų žmonių interviu apie jų potyrius nelaimės dieną (tarp jų ir kompozitorius bei artimas autoriaus draugas Davidas Langas). Trečiojoje autorius įprasmina savo ryšį su žydiškąja religine tradicija <i>shmira</i>, pagal kurią greta mirusiojo dainuojamos psalmės arba biblinės giesmės ir taip palydima žmogaus siela. Šiuo atveju atskleidžiama netipiška šios tradicijos raiška po rugsėjo 11-osios teroro aktų, kai ieškant aukų kelias savaites, savanoriai <i>shmiros</i> giedotojai atkeliaudavo prie gelbėjimo vietos ir palapinėse prie rastų kūnų dainuodavo pamainomis. Reichas dėlioja medžiagą iš garso įrašų ir trijų lygiagrečiai veikiančių kvartetų – vienas jų groja gyvai, kiti du yra įrašyti iš anksto (Kronos kvarteto įrašas). Naudojama autoriui būdinga technika, kurią jis vadina kalbos melodija (angl. <i>speech melody</i>) – įrašyti žmonių pasakojimai yra dubliuojami su muzikine medžiaga. Pasak Jaysono Greene'o, tai „išryškina negirdėtą nerimastingą muziką jų intonacijoje ir ritme“ (Greene¹⁰⁷) ir sukuria „nematomą jungtį, kur žodžiai tampa muzika“ (ibid.).</p>

¹⁰⁷ <https://pitchfork.com/reviews/albums/15796-steve-reich-and-kronos-quartet-wtc-911/> [žiūrėta 2022 10 01].

Papildomai autorius kai kur taiko originalų sprendimą – nuosekliai prailgina paskutines bales, taip sukurdamas harmoninę logiką.

3. Boris Loginov, „Sleep during Insomnia“ (2022)

Kompozicijoje autorius perteikia būseną, kuri jį apniko Ukrainoje 2022 m. vasario 24 d. prasidėjus karinei invazijai. Jis perteikia sunkiai žodžiais įvardijamą būseną, kurioje sumišęs nerimas, nuolatinio emocinio pokyčio jausmas ir naujas formas įgaunantis savisaugos instinktas. Perteikiamas ypač intensyvus? kasdienis egzistavimas fizinio pavojaus akivaizdoje. Miegas tampa paviršutiniškas, o į jį pasinėrus, sunku atskirti sąmonės ir pasąmonės tėkmę. Paradoksalu, kad „veikiant vidinei ir išorinei įtampai, patys baisiausi ir gražiausi dalykai pastebimi intensyviai, ryškiai ir beveik tuo pačiu laiku“ (Loginov, iš asmeninio susirašinėjimo).

Dėliojant programos eiliškumą, įvykių chronologija tapo svarbesnė už muzikinės medžiagos specifiką ar vidinę dramaturgiją. Koncerto metu vis mažėjanti laiko distancija atvėrė ir emocinio santykio su kiekvienu įvykiu aspektą, taip buvo formuojama klausytojo potyrio arka.

Kompozitoriaus Loginovo atveju išskirčiau kūrybinį aspektą, kuriuo jis detalai dalijosi asmeninio pokalbio metu. Kūrinyje „Sleep during insomnia“ yra naudojama muzikinė citata iš rusų kompozitoriaus Sergejaus Tanejevo kantatos „Jonas Damaskietis“, o pati idėja pasitelkti rusų autoriaus fragmentą buvo ilgos vidinės kovos išraiška. Jis pasakoja, kad rašymo pradžioje ieškodamas muzikinės medžiagos, nuo kurios galėtų atsispirti, kompiuteryje peržiūrėjo aplanką pavadinimu „Rusų muzika“, ir priduria, kad konservatorijoje¹⁰⁸ rusų muzikai buvo skirtas atskiras paskaitų kursas. Tai atspindi institucinį rusiškos kultūros integralumą ir vis dar teikiamą išskirtinę reikšmę Ukrainos kompozicinės muzikos mokslo sistemoje, taip pat neišvengiamą įtaką kultūros laukui. Tokį pasirinkimą jis ilgai kvestionavo, nes nenorėjo būti neteisingai suprastas, tačiau kartu jam buvo svarbu kūrybiškai apdoroti savo ryšio su agresoriaus kultūra perspektyvą:

Jei būčiau Tanejevą pakeitęs ukrainietiška daina, esu tikras, kad mano darbas būtų praradęs dalį prasmės. Tai, kad citata yra rusiška, man buvo labai svarbu. Faktas yra tas, kad aš myliu rusišką muziką, ir tai buvo mano bandymas rasti santykį su savimi pačiu. Rusiška muzika yra didelė

¹⁰⁸ Kompozitorius studijavo Ukrainos nacionalinėje Piotro Čaikovskio muzikos akademijoje.

mano gyvenimo dalis, ir dabar, karo sąlygomis, geriausia būtų tiesiog ignoruoti jos egzistavimą. Bet neįmanoma ignoruoti to, kas yra svarbus tavo paties komponentas (Loginov, 5 priedas).

Kartu jis atskleidžia, kad artimiausiu metu didelė dalis rusiškos kultūros, kuri jam buvo svarbi, nebegalės egzistuoti jo gyvenime, ir argumentuoja kodėl: „paprastai tariant, tai yra įžeidimas, tarsi mylimo žmogaus išdavystė“. Šis Boriso pasakojimas apie kūrybos procesą atrodė labai savalaikis ir aktualus, juolab kad vis ryškiau girdimas kritinis diskursas rusų kultūros atžvilgiu.

Būtent Rusijos kūrėjų reprezentacija tapo centriniu klausimu kultūros lauke po invazijos į Ukrainą. Jaučiamas naujas akstinas permąstyti postsovietinio regiono kultūros identitetą ir ryšį su rusų kultūra. Stebint pasaulinių muzikos organizacijų reakcijas ir bandant aiškiai formuluoti asmeninę poziciją, kilo poreikis inicijuoti diskusiją, į kurią būtų galima įtraukti Lietuvos ir Ukrainos muzikos lauko veikėjus. Taigi 2022 m. birželio pradžioje „Synaesthesia“ feisbuko paskyroje įvyko virtuali diskusija „Ukrainos šiuolaikinės muzikos susidūrimas su nauja realybe. Kontekstai, iššūkiai, ateitis“ kartu su Ukrainoje veikiančia organizacija „Kijevo šiuolaikinės muzikos dienos“ (angl. *Kiev Contemporary Music Days*), skirta aptarti Ukrainos šiuolaikinės muzikos situaciją prasidėjus invazijai. „Pokalbis aprėpia istorines dimensijas ir pastarojo laiko vyksmus šiuolaikinėje akademinėje muzikoje Ukrainoje, problematišką Rusijos požiūrį į kaimyninių šalių kultūrą ir paveldą, taip pat efektyvius būdus paremti Ukrainos muzikantus karo metu“¹⁰⁹. Diskusiją moderavo muzikos kritikė Rasa Murauskaitė, joje dalyvavo Lietuvos ir Ukrainos atstovai – Iryna Tukova, Albertas Saprykinas, Kateryna Alymova, Edvardas Šumila, Oleksandras Vynogradovas¹¹⁰.

Diskusijos temos – pradedant Ukrainos meno lauko vystymusi ir ryškiausiai kūrėjais ir baigiant dabartinės padėties suponuotomis kultūros politikos dilemomis¹¹¹. Daugiasluksnis dialogas leido suformuoti bendro Lietuvos ir Ukrainos muzikos lauko dalyvių suvokiamą diskursą ir sudaryti sąlygas tolesnei veiklai.

¹⁰⁹ Fragmentas iš diskusijos aprašo, facebook.com renginyje, 2022 m.

¹¹⁰ Paskaitos dalyviai ir jų užimamos pareigos: Iryna Tukova – muzikologijos profesorė, dėstanti Nacionalinėje muzikos akademijoje, Kijeve; Albertas Saprykinas – kompozitorius, Kijevo šiuolaikinės muzikos dienų bendraįkūrėjas, Ukrainos valstybinės meno agentūros vyriausiasis specialistas; Kateryna Alymova – kultūros vadybininkė, Kijevo šiuolaikinės muzikos dienų bendraįkūrėja, „Kryla“ orkestro vadovė, festivalio „Jauna Muzika“ meno vadovė; Edvardas Šumila – filosofas, muzikologas ir kuratorius, doktorantūros studentas *The New School* Socialinių tyrimų skyriuje Niujorke; Oleksandras Vynogradovas – nepriklausomas kultūros vadybininkas, vertėjas ir muzikantas, „Zapravka“ iniciatyvos, skirtos meno rezidencijų paramai, bendraįkūrėjas. Diskusiją moderavo muzikos kritikė ir vyriausioji programos LRT KLASIKA redaktorė Rasa Murauskaitė.

¹¹¹ Priede Nr. 5 pateikta lentelė yra diskusijos santrauka. Iš joje pateiktų fragmentų galima susidaryti išsamesnį vaizdą apie diskusiją. Ją sudarydama derinau svarbias citas su išreikštų idėjų apibendrinimais, tačiau abiem atvejais nurodau mintį išsakančią asmenį. Pokalbį suskirsčiau į tris potemes: *dabarties iššūkiai, tolesnio veikimo strategijos ir imperialistinių naratyvų problematika*.

Diskusijos pamatu tapo bendrai suvokiama kompozicinės muzikos kanono problema. Jei iki šiol kritinį pagreitį teoriniame lauke įgyjanti tema muzikos organizacijų praktinėje veikloje didesnio atgarsio nesulaukė, tai radikaloje Rusijos agresijos perspektyvoje ji įgavo visai kitą aktualumą (angl. *urgency*). Ukrainos muzikos bendruomenės nariai pripažįsta, kad jie nebegali klausyti rusų kompozitorių muzikos (Tukova, 5 priedas). O imperialistinėje praeityje sukauptas kultūrinis kapitalas ir matomumas toliau veikia kaip minkštoji galia ir suteikia erdvę tolesniam „rusiško mito eksportui“ (Šumila, 5 priedas). „Tai sukuria naujovišką diskursą, kad yra ši mitologizuota žemė, kuri įsisavina visas įtakas. Visgi buvo įrodyta, kad daugelis dalykų, kuriuos norima pateikti kaip rusiškus rusų muzikoje, iš tikrųjų yra skoliniai iš kitų kultūrų, priklausiusių Rusijos imperijai arba vis dar priklausančių Rusijai“ (Šumila, 5 priedas). Pažymėtina, kad ši perspektyva yra geriau suprantama postsovietinio regiono šalyse, kurios tiesiogiai vis dar jaučia ilgametės apropiacijos (kai imperinio naratyvo perspektyvoje pasisavinami visi okupuotų šalių kultūriniai pasiekimai) ir dirbtinai iškeltos imperinės (Rusijos imperijos, vėliau Sovietų sąjungos) kultūros vertės pasekmes. Tačiau Vakarų Europoje ar JAV kultūrą siūloma nemaišyti su politika, o koncertų salėse sėkmingai skamba rusų kanono klasika. Pasak Oleksandro Vynogradovo, „galimybė atskirti kultūrą ir politiką tam tikra prasme yra Vakarų šalių privilegija“ (Vynogradov, 5 priedas). O kalbėdamas apie kanono problematiką jis teigia, kad reikalingas kanono „dekonstravimas ir dekolonializavimas“, tačiau pabrėžia, kad tai nėra išskirtinai Rusijos meno klausimas, nes kanonas vis dar „yra baltaodžių vyrų dominuojamas, heteronormatyvus ir daugeliu požiūrių rasistiškas, paprasčiausiai siauras ir diskriminuojantis“ (ibid.). Visgi kalbant apie dabartį ir situaciją karo kontekste, išskirčiau kelias per diskusiją išryškėjusias veiksmų taktikas:

- Institucinė kritika – atvirai kvestionuojanti muzikos organizacijų pasirinkimus, įtakas, finansinius susitarimus. Kaip teigia Šumila: „Kultūra ir muzika yra visuomet susijusios su institucijomis matomumu, kuris tampa mechanizmu, leidžiančiu legitimizuoti rusišką diskursą, kurį Rusija siūlo, ir tai nėra taip nekalta, kaip gali atrodyti.<...> visuomet už to slypi pinigai.“ (Šumila, 5 priedas)
- Erdvės alternatyviems naratyvams suteikimas. Kalbant apie Rusijos kultūros boikotą, jis iškeliamas ne kaip radikalus reikalavimas, bet kaip spaudimas muzikos organizacijoms ieškoti alternatyvų.

Pati pridėčiau įžvalgą:

- Svarbus regioninio bendradarbiavimo stiprinimas, nukreiptas į bendras pastangas išgryninti savo istorinius naratyvus, tačiau tą daryti bendradarbiaujant, keičiantis patirtimis, dėmesiu ir taip įgalinant vieni kitų pastangas.

Apibendrinama diskusijos ir kuruoto projekto procesus bei kūrybinius rezultatus, galiu teigti, kad radikali karo realybė sukūrė erdvę kritiniam žvilgsniui, kuris tapo retu fenomenu inertiškame akademinės muzikos lauke. Atsiranda poreikis išgryninti Lietuvos ir bendrą postsovietinio regiono probleminį santykį su rusų kultūra, taip pat įvardyti skubią galimybę (ir būtinybę) jį permąstyti ne tik teoriniu lygmeniu, bet ir per menines praktikas.

4.2.2. Tarpdisciplininiai projektai

Šiame poskyryje aptarsiu keturis tarpsritinius projektus, kurių pagrindinis bruožas yra bendras kūrimas (angl. *co-creation*) su kitų sričių menininkais, kuratoriais ir prodiuseriais. Tai suponuoja kitokią projekto vystymo dinamiką ir užduočių spektrą, kuomet muzikos kuratoriaus funkcija remiasi į kompozicinės muzikos praktikų įkontekstinimą, darbo formatų kūrimą ir praktinį pritaikymą. Stebint vizualiųjų ir scenos menų tendencijas, ryškėja hibridinių pristatymo formų aktualumas, atskleidžiantis multisensorinio potyrio potencialą. Formuojant projektus atkreipiamas dėmesys į šiuos dėmenis:

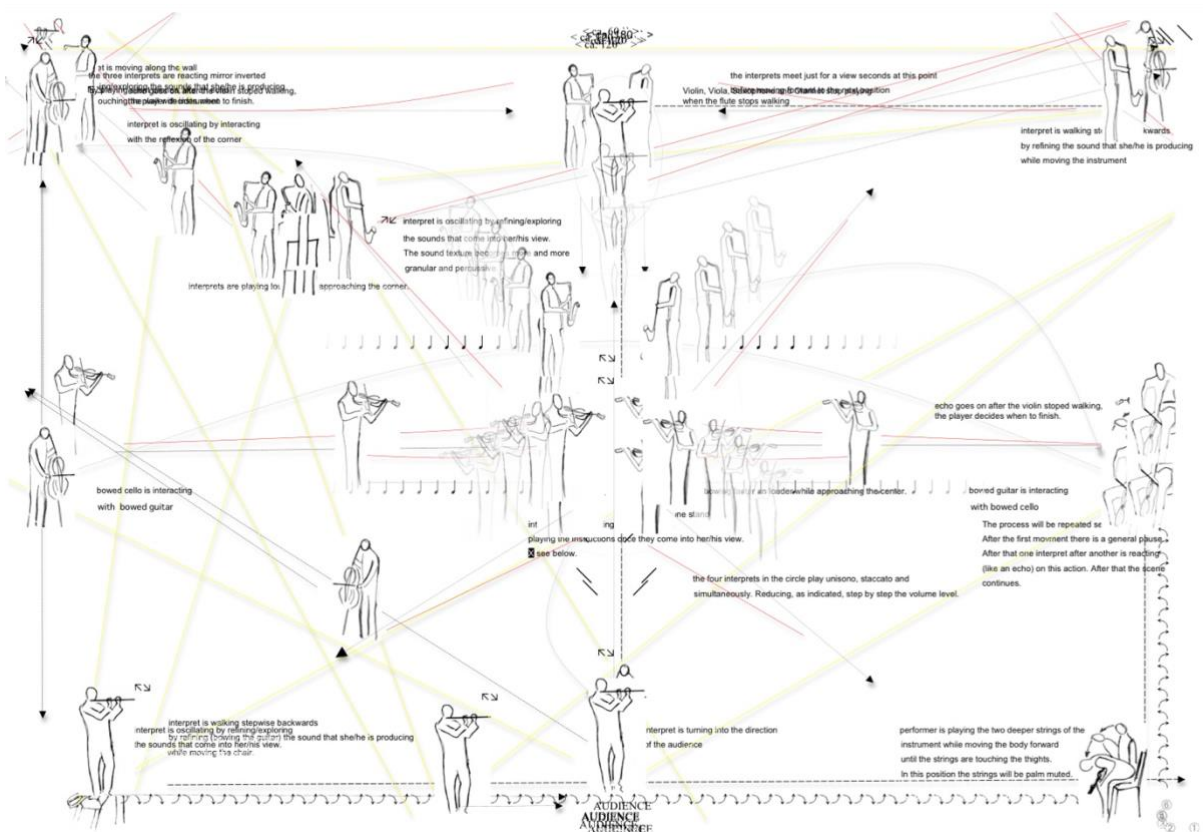
- **Muzikinės medžiagos aktualumą.** Muzikinės medžiagos poveikumas, kompozitorių gebėjimas muzikoje koduoti aiškiai perskaitomas idėjas, apčiuopiamas publikos / muzikos bendruomenės dėmesys konkrečiai kompozicinei kalbai.
- **Išraiškos priemonės.** Kartu su įvairių sričių kūrėjais apmąstomas tarpsritinio veikimo potencialas.
- **Kūrybinę komandą ir bendradarbiaujančias organizacijas.** Bendradarbiavimo pagrindu formuojama koncepcija, tarpsritinė veikimo erdvė ir jos pristatymo elementai.

Svarbu pabrėžti, kad šiame skyriuje nebandau atskleisti visų projekto formavimo elementų, aiškinti kūrybinių sprendimų logikos, nes tai galėtų būti padaryta tik lygiavertėmis visų kūrybinių komandų pastangomis. Aš projektus analizuoju iš muzikos kuratoriaus veiklos perspektyvos, kuri atskleidžia projekto vystymo motyvaciją, projekto formato ryšį su kompozicinės muzikos praktikomis.

4.2.2.1. „ZELLVERHALL“. Erdvinės ir garsinės patirties jungtis įvietintoje kompozicijoje

Su garso menininku Andreas Trobollowitschiumi „Synaesthesia“ bendradarbiavo du kartus (2017 ir 2019 m.) per Druskininkų meno rezidenciją. Dėmesį patraukė originalus kūrėjo požiūris į erdvę, kuri kiekvieno projekto atveju skleidėsi skirtingai ir tapdavo pamatine kompozicijos dalimi:

- 2017 m. Druskininkų meno rezidencija (kuratorė Egidija Medekšaitė) kompozicijų pristatymui parinko Menų spaustuvės Juodąją salę. Tai suponavo *black box* veikimo sąlygas, kurios turėjo įtakos meniniams sprendimams. Suprasdamas kontekstą autorius išnaudojo erdvės tūrį, vizualinę švarą ir teatrinio apšvietimo galimybes. Atlikėjai labiau veikė performanso nei koncerto sąlygomis – atliekami judesiai buvo tolygūs išgaunamiems garsams. Taigi dėmesys muzikiniam tekstui perkeliamas į sceninio veiksmo visumą.



Iliustracija Nr. 17. Andreas Trobollowitschiaus kompozicijos „ze ilzerfa II“ (2017) partitūra

- 2019 m. Druskininkų meno rezidencijos užsakymu (kuratorė Gailė Gričiūtė) kurtos kompozicijos buvo pristatomos „Draugystės“ sanatorijoje Druskininkuose. Pastato architektūra (architektai Vera Furman ir Jonas V. Gerulaitis), išsiskirianti iš bendro miesto konteksto, sudomino autorių, nes joje atsispindėjo Vaido Petrulio įvardytas pojūtis: „objektas iliustruoja ne itin organišką, dekoratyvaus pobūdžio istorinių detalių taikymą stalinistinio „socialinio realizmo“ architektūroje“¹¹². Koncertų salė išsiskiria tuo, kad viename iš korpusų užima visą jo plotį, taigi iš abiejų pailgos salės pusių yra langai į kiemą. Autorius tai išnaudojo, kurdamas pirmąją kompozicijos padalą, – iš abiejų pastato pusių pro atvirus langus buvo girdimas fleitos ir klarneto grojimas. Uždarinėjant ir atidarinėjant langus, šiuo garso šaltiniu buvo varijuojama. Taigi pastatas tapo integralia kompozicijos dalimi.

Abiem aprašytų pristatymų atvejais Trobollowitschiaus kūriniai buvo pristatomi greta kitų kompozitorių darbų¹¹³, sukomponuotų įprastai koncertinei situacijai¹¹⁴. Dėl to kompozicijos iškrisdavo iš bendro dramaturgijos su kitomis kompozicijomis konteksto, nepakako laiko ir erdvės atskleisti kitonišką kompozicinę logiką, kūrinio ryšį su erdviniais parametrais. Visgi kompozitoriaus požiūris į erdvę ir komponavimą mane suintrigavo ir kėlė šiuos klausimus: kaip atsiskleistų autoriaus kompozicinis braižas, jei kompozicija būtų pristatoma atskirai nuo kitų autorių; kokia galėtų būti optimali erdvė; kokias klausymo sąlygas reikėtų sudaryti klausytojui?

Taigi inicijavau projektą, skirtą Andreas Trobollowitschiaus įvietintai kompozicijai pristatyti. Suvokdama erdvės svarbą kreipiausi į organizaciją „Architektūros fondas“¹¹⁵, kurios konceptualus požiūris į architektūrą ir ryšys su sociokultūriniais aspektais visuomet domino. Su šios organizacijos vadove Sandra Šlepikaite aptarėme galimybę pristatyti projektą per „Open House“ architektūros savaitgalį. Pagrindinis renginio tikslas – atverti vertus dėmesio Vilniaus pastatus miesto gyventojams ir atskleisti ne visuomet matomus, bet pastatuose užfiksuotus architektūrinius pasakojimus. 2020-ųjų festivalio paantrašte tapo „naratyvų

¹¹² <https://autc.lt/architekturos-objektas/?rt=3&oe=5&id=1648> [žiūrėta 2020 06 12]

¹¹³ 2017 m. Donato Zakaro, Elisabeth Schimana, Andrew Crossley, Jobinos Tinnemans, 2019 m. Ramūno Motiekaičio, Piotro Bednarczyko.

¹¹⁴ Išskirčiau Jobinos Tinnemans kompoziciją, kurios pagrindu tapo grafinių partitūrų perskaitymas judant erdvėje.

¹¹⁵ „Architektūros fondas“ – 2004 m. įsteigta nevyriausybinė pelno nesiekianti organizacija, veikianti architektūros, kultūros ir edukacijos srityse. „Architektūros fondas“ kuria žmonių, iniciatyvų ir idėjų tinklą, siekia plėtoti visuomenės ir architektūros sąveikas, kuria bei puoselėja architektūros kultūrą.

kūrimas“, o renginio tikslas – papildyti ekskursijų formatą meniniais pasakojimais, kurie praplėstų lankytojų patirtis ir suteiktų daugiasluoksniškumo.

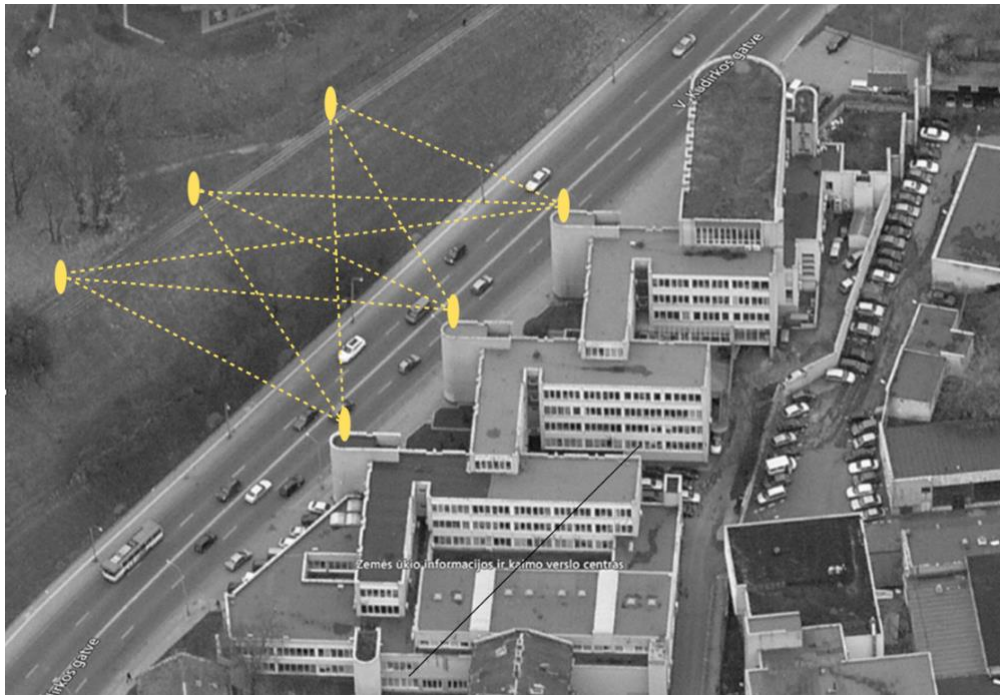
Projekto ko-kuratore tapo architektė Karolina Čiplytė, kuri tarpdisciplininės sinergijos potencialą įvardijo kaip „įvietinto performanso praktiką, suteikiančią dvimatę patirtį – erdvinę architektūroje ir jausminę muzikoje“ (Čiplytė 2020, iš asmeninio susirašinėjimo). Tai tapo kūrybinės komandos siekiamybe. Projektą suskirstyčiau į šiuos etapus:

I ETAPAS. Architektūrinės dalies kuratorė Karolina Čiplytė analizavo ir pateikė informaciją apie aštuonių pastatų Vilniuje specifiką per įvairius dėmenis: architektūrinius planus, istorinius duomenis, eksterjero ir interjero vaizdinius. Juos nagrinėjo menininkas, pakviestas apsilankyti Vilniuje; čia jis gyvai galėjo patyrinti keturių labiausiai sudominusių erdvių specifiką.

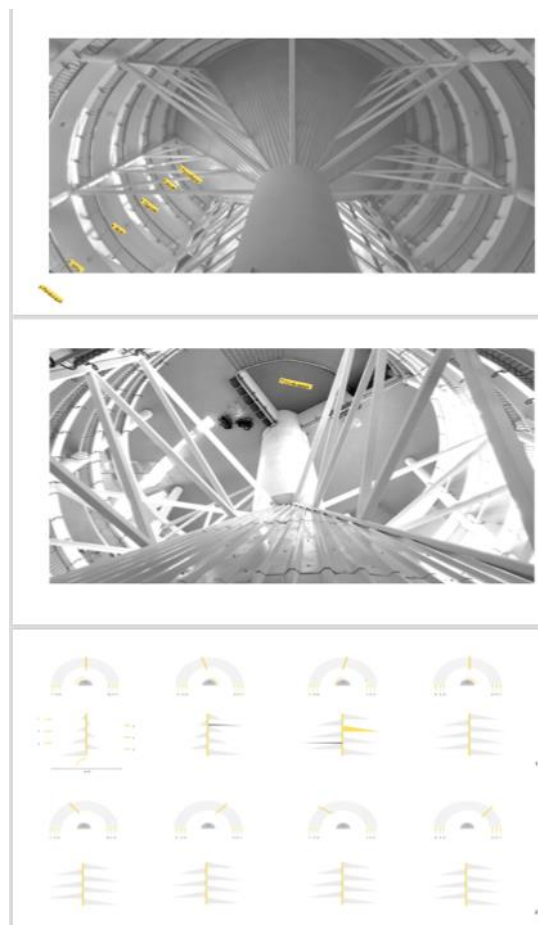
II ETAPAS. Pasirinktos dvi lokacijos, turėjusios viena kitą papildyti: viena jų turėjo įgarsinti pastato struktūrą („Sodra“), kita – atskleisti architektūrinį reljefo muzikalumą (Žemės ūkio ekonomikos institutas):

1. „Sodros“ administracinis pastatas (architektai Gediminas Baravykas ir Andrius Gediminas Gudaitis) yra Karoliniškių mikrorajone. Kompozicinis dėmesys buvo nukreiptas į pastato vidaus apvalių formų konstrukcijų ir pastato aukštų sluoksnių garsinį įprasminimą. Tam buvo pasirinktas performanso formatas: į pastatą patekę „Open House“ architektūros savaitgalio lankytojai turėjo išvysti ir išgirsti skambantį pastatą (visuose aukštuose būtų muzikantai, apatiniame pastato aukšte, centre esančioje aptvertoje ovalo formos pakyloje, grotų kontrabosistas).

2. Žemės ūkio ekonomikos institutas Naujamiestyje (architektas V. E. Čekanauskas) pasižymi keista forma ir prie kylančio Tauro kalno kraštovaizdžio pritaikytu išplanavimu. Ant sudėtingo reljefo iškilęs pastatas pasižymi griežtų ir plastiškų formų žaisme. Šiam pastatui kuriama kompozicija turėjo atskleisti fasadų muzikalumą ir organišką dermę su aplinka.



Iliustracija Nr. 2. Kompozitoriaus Andreas Trobollowitschiaus įvietintos kompozicijos Žemės ūkio ekonomikos instituto pastatui fragmentas



Iliustracija Nr. 19. Kompozitoriaus Andreas Trobollowitschiaus įvietintos kompozicijos "Sodros" pastatui partitūra

Visgi pandemija pakoregavo pirminius projekto planus: projekto vykdymas iš balandžio mėnesio atidėtas liepos mėn., o gerokai apribotas galimas klausytojų skaičius uždaroje patalpoje neleido logistiškai realizuoti kompozicijos „Sodros“ pastate (žr. Iliustraciją Nr. 19). Nuspręsta realizuoti tik Žemės ūkio ekonomikos institutui sukurtą idėją.

III ETAPAS. Projekto realizacija „Open House“ architektūrinį savaitgalį 2020 m. liepos 11–12 dienomis. Dėl pandemijos projektą teko realizuoti išskirtinai atvirose erdvėse ir tai lėmė instrumentinį sprendimą. Pasirinkti pučiamieji instrumentai¹¹⁶ abejuose keliuose, kylančio Kudirkos gatvės, pusėse sudarė garsinį tunelį (žr. Iliustraciją Nr. 18): trys instrumentai – tūba, trombonas ir trimitas – grojo ant pastato stogų, trys – klarnetas, fleita ir valtorna – Tauro kalno papėdėje. Į dešimties minučių kompoziciją integruotas ir judantis elementas išnaudojant urbanistinę miesto situaciją – iš abiejų Kudirkos gatvės pusių atvažiuojančias mašinas (strategiškai prasilenkiančias tunelio zonoje), iš kurių pro langus grojo du saksofonininkai. Išryškėjo vidinė kompozicijos dramaturgija – prasidėjusi pavieniais garsais, vėliau susiliejo į ilgai tęsiamus tonus.



Iliustracija Nr. 20. Įvietintos kompozicijos „ZELLVERHALL“ atlikimo momentas. Fotografijoje tūbininkas Simonas Kaupinis (Vytauto Luchtano fotografija, „Architektūros fondas“ archyvas)

¹¹⁶ Atlikėjai: Vytenis Gurstis (fleita), Artūras Kažimėkas (klarnetas), Albinas Stonys (valtorna), Linas Rupšlaukis (trimitas), Simonas Kaupinis (tūba), Paulius Balčytis (trombonas), Arminas Bižys (saksofonas), Kazimieras Jušinskas (saksofonas).

„ZELLVERHALL“ iliustravo pastato reljefo ypatybę – Tauro kalno papėdės ir pastato jungtį. Natūrali urbanistinė garso aplinka buvo papildyta muzikos elementais, integruotais į transportą. Kompozicija pastato architektūrinį sprendimą praplėtė garsine išraiška. Savikritiškai vertinu projekto komunikacinį aspektą. Nors jis ir buvo apmąstytas ir realizuojamas „Synaesthesia“ bei „Open House“ kanalais, tačiau pritrūko įvietintos kompozicijos išskirtinumo, koncepcijos išgryninimo ir perteikimo publikai. Hibridinė, tarp disciplinų susiformuojanti meninė raiška yra probleminė, jos pristatymo ir interpretacijos tradicija palyginti nesena, todėl ir jos perteikimas auditorijai yra sudėtingas.

4.2.2.2. „Sonic Fiction“. *Performatyvi atlikėjų raiška scenoje*

Susidomėjimas performatyviais projektais scenos menuose suponavo poreikį juos integruoti į „Synaesthesia“ ansamblio veiklą. Projekto idėja ir kūrybinė komanda buvo formuojama kartu su kompozitore Agne Matulevičiūte. Siekiant iš esmės pakeisti atlikėjų veikimo logiką, buvo sugalvota taisyklė kompozitoriams: parengiamajame projekto etape muzikantai gali groti savo instrumentais įprastu būdu, tačiau scenoje muzikos instrumentai neturi būti naudojami. Tai buvo akstinas permąstyti įprastus buvimo scenoje elementus, plėsti atlikėjiškos veiklos amplitudę.

Ansamblio projektų metu ne kartą teko atlikti performatyvias kompozicijas, tokios tendencijos ryškios Vakarų Europoje (greta grojimo kalbama, dainuojama, atliekami papildomi fiziniai veiksmai). Tačiau dažnai tai keldavo diskomfortą, nes į kompozicijas integruoti performatyvūs elementai ne visuomet buvo organiški, kėlė klausimų apie fizinę atlikėjo raišką, reikalingą energetinį krūvį, tinkamą interpretaciją. Akivaizdu, kad nors performatyvumo tendencijos natūraliai kelia susidomėjimą kompozicinės muzikos lauke, tačiau tam dar trūksta visapusiško pasiruošimo – kūrėjams įpinti tokius elementus į kompozicijas, o atlikėjams gebėti suformuoti įtikinamas interpretacijas.

Projektas „Sonic Fiction“ buvo formuojamas taip, kad jo turinį kurtų ne tik kompozitoriai, bet ir kitų sričių profesionalai. Tokiu būdu vengta išskirtinai kompozicinės muzikos kontekste suprantamo performatyvumo raiškos. Reikėjo scenos menų atstovų, padėsiančių atlikėjams, kurių įprasta sceninė raiška siejasi su jų instrumentu, surasti interpretacinį priėjimą prie kompozicijose koduojamų užduočių, o kompozicijas įtraukti į bendrą performanso lauką. Projektas buvo plėtojamas bendros kūrybos principu. Jame aktyviai veikė režisierė Kristina Werner, choreografė Greta Grinevičiūtė, šviesų dailininkas Julius Kuršis ir kompozitorė Agnė Matulevičiūtė, taip pat – ansamblio atlikėjai: Simonas Kaupinis,

Arminas Bižys, Monika Kiknadzė, Karolis Variakojis, Vytenis Gurstis ir Marta Finkelštein¹¹⁷. Kartu su Matulevičiūte atrinkti dar trys kūrėjai, kurių performatyvios kompozicijos tapo projekto pamatu, – Arturas Bumšteinas, Rita Mačiliūnaitė ir Gintaras Sodeika. Jų darbo patirtis teatre, gebėjimas dirbti su tarpdisciplinine komanda, veikti už įprastos kompozicinės muzikos raiškos logikos buvo svarbus aspektas. Suformuluotame apraše atsispindėjo pagrindinė projekto idėja:

Čia septyni „Synaesthesia“ ansamblio muzikantai nagrinėja šiuolaikinės muzikos atlikėjų veiklos lauką, kuris plečiamas sutrikdant įprastą raišką muzikos instrumentais – juos eliminavus iš scenos, dėmesys nukreipiamas į alternatyvias išraiškos priemones. Specialiai šiam audiovizualiniam performansui tylos tema parašytos keturios kūrinių premjeros, kurių muzikinė dalis pirmiausia nusėdo garso įrašuose, o vėliau eksperimentinio proceso metu įgavo unikalų sceninį formatą. Ansamblio atlikėjai pirmą kartą scenoje yra be savo instrumentų.¹¹⁸

Lentelė Nr. 6. Kompozicijų ryšys su pagrindine projekto koncepcija

1. Arturas Bumšteinas, „Pasakyk man tu“ (2021)	
Pasak Bumšteino, „Daina „Pasakyk man tu“ atsirado spontaniškai su visais žodžiais ir melodija per vieną vakarą pasiklausius ansamblio suimprovizuotos fonogramos“. (Bumšteinas 2021). Esminis vyksmas scenoje yra šešių atlikėjų atliekama daina prie fortepijono.	Bendrame kontekste kompozicijos idėja neatitinka pradinio sumanymo ir kompozitoriams pasiūlytos taisyklės. Naudojamas vieno iš atlikėjų raiškos instrumentas, muzikantai veikia tradiciškai suvokiamo koncerto formate. Kūrinio prasmę formuoja teksto vidinės savybės.

¹¹⁷ Projekto pirminiame etape taip pat dalyvavo Paulius Balčytis, Artūras Kažimėkas ir Martyna Mišeikytė, vėliau pasitraukę dėl asmeninių priežasčių arba nesutampančių darbo grafikų.

¹¹⁸<https://www.sirenos.lt/naujienos/sirenu-festivalio-atidarymo-performansas-sonic-fiction-keturi-kompozitoriai-ir-septyni-synaesthesia-ansamblio-muzikantai/> [žiūrėta 2022 10 10].



Iliustracija Nr. 21. Performansas „Sonic Fiction“, A. Bumšteino „Pasakyk man tu“ pristatymo akimirka. Iš kairės: Karolis Variakojis, Marta Finkelštein, Simonas Kaupinis, Vytenis Gurstis, Arminas Bižys, Monika Kiknadzė (Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, festivalio „Sirenos“ archyvas)

Rita Mačiliūnaitė, „Silence, please!“ (2021)

Autorė taip nusako kompozicijos idėją: „Silence, please!“ per groteskiškus šviesos ir tamsos santykius truputėlį klaustrofobiškai žaidžia su laiko ir erdvės proporcijomis, atverdamas ir užverdamas klausos kanalus per regos laukus. Visai gali būti, jog kūrinys prašo įsiklausyti ne į muziką, o į jos atlikėjus.“

Mačiliūnaitės suformuotos kompozicijos struktūroje šviesa veikia kaip lygiagretus kūrinio dramaturgijos elementas: tamsoje skambanti muzika tarsi suponuoja, kad ją atlieka scenoje esantys atlikėjai, tačiau kartu su šviesa įsivyrauja tylą, kuri atskleidžia, kad atlikėjai veikia be instrumentų. Santykis tarp šviesos ir tamsos nuosekliai kinta – muzikiniai fragmentai (tamsoje) vis trumpėja, o tylos (šviesoje) vis ilgėja. Šviesos momentais muzikantai išsidėsto į vis kitokią konfigūraciją, o kiekviena jų tampa žaismingu netikėtumu auditorijai.



Iliustracija Nr. 22. Performansas „Sonic Fiction“, R. Mačiliūnaitės „Silence, please!“ Iš kairės: Simonas Kaupinis, Monika Kiknadzė, Marta Finkelštein, Arminas Bižys, Vytenis Gurstis (Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, festivalio „Sirenos“ archyvas)

Gintaras Sodeika, „Punk after Kant“ (2021)

„...komponavimas yra viena, atlikimas – antra, o klausymas – trečia. Ką jie gali turėti bendro?..“
(John Cage).

Sodeikos idėja projekto eigoje pasipildė vizualiniu elementu – video medžiaga, perteikiančia gamtos peizažą ir moterį, besimaudančią žvilgančiame vandens telkinyje. Pristatytas stiprus vizualinis elementas kiek sudrumstė bendrą projekto dinamiką, nukreiptą į vyksmą scenoje. Tačiau Werner ir Grinevičiūtės šiam segmentui parinktas atlikėjų lėtas kelių drabužių apsirengimas ir nusirengimas padėjo susieti su vizualine medžiaga. Kūrybinis sprendimas visgi kėlė klausimą, kiek pati kompozicija koreliavo su performatyviomis projekto idėjomis.



Iliustracija Nr. 23. Performansas „Sonic Fiction“, G. Sodeikos „Punk after Kant“ pristatymo akimirka. Karolis Variakojis. (Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, festivalio „Sirenos“ archyvas)

Agnė Matulevičiūtė, „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ (2021)

Ar kada nors yra tekę skambinti į VMI, „Sodrą“, avialinijas ar „Lietuvos pašta“ ir desperatiškai siekti atsakymo ar žmogiško kontakto? Bet... roboto balsas nukreipia į trumpos, besikartojančios laukimo muzikos užpildytą erdvę, kur sustoja laikas, o atsakymo dažniausiai taip ir nėra. Laukimas šiame kūrinyje tampa tylos sinonimu, o laukimo skambučių įrašų kolekcija virsta nauju kūriniu ansamblui, tyrinėjančiu įvairias laukimo būsenas bei tuo metu kylančius jausmus.

Idėjos sceninis perteikimas ypatingas tuo, kad tiesiogiai įtraukia publiką. Scenoje veikiantys atlikėjai pakviečia visus kartu paskambinti informaciniu telefonu VMI (performansas vyksta po darbo valandų, todėl visi nukreipiami į laukimo numerį). Visoje salėje įsivyrėja besikartojanti, iš mobiliųjų telefonų sklindanti melodija, kuri sukuria bendrą garsovaizdį ir įtraukia publiką į performatyvų vyksmą.



Iliustracija Nr. 24. Performansas „Sonic Fiction“, A. Matulevičiūtės „Jei sutinkate, prašome palaukti!“ pristatymo akimirka. Publika (Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, festivalio „Sirenos“ archyvas)

Kalbant apie performatyvų dėmenį reikia pažymėti, kad Bumšteino ir Sodeikos kompozicijos neatitiko projekto idėjos. Abu kūriniai veikė pagal įprastą teksto interpretavimo logiką, nebuvo pasiūlyta su muzikine idėja besisiejanti fizinės raiškos scenoje koncepcija. Kompozicijų įkontekstinimas performanse teko kūrybinei komandai. Kalbėdama apie kompozicijų įvairovę ir darbą su jomis Grinevičiūtė teigia:

Vieniems jų idėja atrodė baigtinė ir nekeičiama. Su muzikinėmis idėjomis atėjusios jų vizualios vizijos tapo esminiu raktu, o mes – priedais, padedančiais jas įgyvendinti. Kitos kompozitorės buvo žymiai atviresnės ir lankstesnės, siekiančios ne vien tik savo vizijos įgyvendinimo, bet ir bendro proceso, kuris tenkintų ir būtų priimtinas visiems, neaukojant savo asmeninės vizijos, bet dėl jos neaukojant ir kitų (Grinevičiūtė, 7 priedas).

Werner ir Grinevičiūtė, kurdamos dramaturginį vientisumą, prie minėtų kompozicijų jungė ir kitus sceninius elementus, kurie leido tyrinėti galimą muzikanto, veikiančio be instrumento, sceninę raišką: publikos mėgdžiojimą, asmeninių istorijų pasakojimą, vienas kito pagavimą judant erdvėje. Projekto procesas ir realizacija iš esmės sutrikdė įprastą muzikantų saviraiškos amplitudę, tačiau kėlė ir iššūkius. Pakalbinti „Synaesthesia“ atlikėjai teigė:

Iš pradžių išgąstis, nežinomybė, vidinis baimės jausmas, tačiau kartu ir smalsumas. Vėliau džiaugsmas, savęs ir kitų pažinimas, savotiškas išsilaisvinimas ir dar didesnis smalsumas. Žavingai juokinga, kai gyvenimiškose situacijose pagalvoji apie tai, kaip būtum pasielgęs vienokioje situacijoje prieš „Sirenų“ projektą ir po jo. Maži ir paprasti dalykai, tačiau buvę pasimiršti ar galbūt net nepažinti, dabar vis dažniau išlenda ir priverčia nusišypsoti, o galbūt rimtai, bet ramiai įsiklausyti savęs, o ne pasiduoti intuicijai (Bižys 2021, iš asmeninio susirašinėjimo).

Labai gera turėti galimybę pasigilinti, kaip galime kurti vaizdinius, perteikti mintis ar istorijas, naudodamiesi tik savo kūnu, ir tai daryti taip organiškai. Pripažinsiu, idėja dalyvauti judesio performanse be instrumentų mane, įpratusį slėptis už tūbos, truputį baugino, todėl pasirošimo procesas atnešė tik dar daugiau džiaugsmo (Kaupinis 2021, iš asmeninio susirašinėjimo).

Atlikėjai, veikiantys tik teksto interpretacijos erdvėje, visą savo dėmesį skiria kūrinių interpretacijai, o nuolat atkartojamas šis formatas įtvirtina įsitikinimą, kad tekste slypinčios idėjos yra išskirtinės vertės. Tai skatina asmeninės raiškos paieškų baimę, ji ribojama dėl „teisingo“ atlikimo. Savaime tai nėra problemiška, nes atspindi „atlikėjo“ sąvokos esmę, tačiau kelia klausimus apie jos ribotumą šiuolaikybėje ir gebėjimą prisitaikyti tarpsritinėje scenos menų sferoje. Greta Grinevičiūtė teigia: „Aš matau labai didelį potencialą tokioje tarpdiscipliniškoje jungtyje, nes tikiu, jog ji gali praplėsti atlikimo ir performatyvumo sąvokas, išlaisvinti „atlikėjus“ iš tam tikrų įsigalėjusių represyvių reprezentacinių formų“ (Grinevičiūtė, 7 priedas). Kalbėdama apie darbą su atlikėjais, ji atskleidžia kilusius iššūkius:

Man asmeniškai didžiausias iššūkis buvo suvokti, kad mano prieiga ir konstruojamas komunikacijos būdas nebūtinai yra tinkamas ir priimtinas kitos specialybės atlikėjams. O atsivėrusios įžvalgos taip pat yra susijusios su didžiausiu iššūkiu, kad surastas tinkamas komunikacijos būdas įkvepia visus, kai atlikėjai nėra naudojami kaip „įrankiai“ kažkieno idėjai įgyvendinti, bet kartu su jais kuriamos idėjos, kurios tinkamos ir priimtinos visiems (ibid.).

Projekto procese atsiskleidė poreikis plėsti atlikėjų kompetencijas, skirtingų buvimo scenoje metodų (šiuo atveju performatyvių) amplitudę ir taip atverti tarpsritinės komunikacijos erdvę, kurioje lengviau ieškoti kūrybinės veiklos bendrybių.

4.2.2.3. „Hado zona“. Muzikiniame potyryje atsiskleidžiantys šviesos ir tamsos matmenys

Žibuoklės Martinaitytės kūrybai būdingas naratyvumas nėra iliustratyvus, o susitelkia į žmogaus vidines emocijas. Kompozicijos dažnai yra susijusios su emocinių būsenų sekomis, kurias dėliodama Martinaitytė lygiagrečiai kuria kūrinio struktūrą bei emocinius krūvius¹¹⁹. Kūrinio „Hado zona“ (2021) atveju kompozitorė pasirinko kūrybiškai apmąstyti, kokie pojūčiai egzistuoja žmogui dar nepažintose teritorijose, šiuo atveju – vandenyno gelmėse. Pavadinimas atskleidžia dvilypę erdvę prasminėms interpretacijoms – derinamos mokslinės ir mitologinės „Hado zonos“ potekstės. Pasitelkusi mokslinius tyrimus autorė suformuoja kompozicijos erdvę:

Mokslininkai vandenyno zonas skirsto pagal gylį ir šviesos skvarbos lygį. Per penkias zonas¹²⁰ leidžiantis į povandenines gelmes, tamsa palaipsniui stiprėja. Būtent šį nerimo į gelmes procesą ir siekiama atkurti garsais pasitelkiant gyvus žemiausių diapazonų instrumentus: tūbą, bosinį klarnetą, kontrabosą bei elektronikos garsus, kurių žemų dažnių klausa nebegali tiksliai diferencijuoti, kaip ir tamsos, todėl jie tiesiog rezonuoja mūsų kūne (Martinaitytė 2021, iš asmeninio susirašinėjimo).

Mokslo apibrėžiami vandenyno sluoksniai tampa kūrybinės interpretacijos pagrindu. Nagrinėjamas kiekviename jų atsiveriantis poveikis žmogaus kūnui, regos laukui ir psichologinei būsenai. Martinaitytė kelia klausimą: „kokios sąmonės būsenos gali ištikti žmogų, kuris yra povandeniniame laive <...>, kas įvyksta, kai keičiasi slėgis? Žinoma, pasiekiamos įvairios sąmonės būsenos, kaip haliucinacinė sąmonės būseną, paskui iškyla įvairūs prisiminimai“ (Martinaitytė, in Murauskaitė¹²¹). Naudodama žemus bosinio klarneto, tūbos, violončelės, kontraboso ir fortepijono registrus bei kompleksišką elektroninę medžiagą autorė sukuria itin kūniškai paveikią garsinę struktūrą. Kūrinio forma taip pat yra grįsta mokslininkų vartojama terminologija, išskiriamos penkios pagrindinės dalys: „I Epipelagic“, „II Mesopelagic“, „III Bathpelagic“, „IV Abyssopelagic“ ir „V Hadopelagic“. Laipsniškai judant nuo aukščiausio iki žemiausio sluoksnio kuriamas grimzdimo pojūtis.

¹¹⁹ Žibuoklės Martinaitytės interviu. Lietuvos muzikos informacijos centro youtube.com paskyra. <https://www.youtube.com/watch?v=tkwONZOasFQ&t=98s>. [žiūrėta 2023 01 12].

¹²⁰ I. Epipelagic (sunlight/surface to 660 ft), II. Mesopelagic (twilight/660ft to 3,300 ft), III. Bathypelagic (midnight/3.300ft to 13,000 ft), IV. Abyssopelagic (lower midnight/13,000 ft to the ocean floor), V. Hadopelagic (hadal zone/below 20,000 ft).

¹²¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000187817/garso-ekspedicija-nepazintos-vandenyno-gelmes-zibuokles-martinaitytes-hado-zonoje> [žiūrėta 2022 03 12].

Nors autorė remiasi moksliniai vandenyno tyrimais¹²², tačiau „Hado zonos“ (karalystės) mitas taip pat daro įtaką interpretaciniam laukui. Pati autorė mini, kad kuriant kūrinį Covid-19 pandemijos kontekste nuolatinės mintys apie mirtį ir nebūtį pasąmoningai paveikė šio kūrinio išraišką:

Sakyčiau, lyg ir sąlytis su mirtimi, nes ta tamsa reprezentuoja nebuvimą, nebūtį. Kai šviesa nebeprisiskverbia pro vandenyną, tose giliausiose zonose nebelieka ir gyvybės. Tai čia yra žvilgsnis į nebūtį, vos ne išnykimą, arti išnykimo ribos (Martinaitytė, in Murauskaitė¹²³).

Autorės gebėjimas derinant teorinę ir meninę raišką sukurti vidinę kompozicinę logiką, kurioje skleidžiasi muzikinė medžiaga ir interpretacinis laukas, yra unikalūs. Aiškiai suformuluota kompozicinė idėja pasitarnauja dvejopai:

- Koduojama pavadinime ir pristatymo medžiagoje ji atveria vientisą komunikacinę erdvę. Joje kuriasi glaudus intelektualinis ir emocinis auditorijos ryšys su muzikine medžiaga ir joje koduojamomis potekstėmis.
- Atveriamas papildomų sceninių elementų, tiesiogiai besisiejantių su muzikine medžiaga, potencialas.

Žvelgiant iš kuratorinės perspektyvos, Martinaitytės gebėjimas išgryninti koncepcijas yra labai parankus, suteikiantis įrankius formuoti aiškia komunikaciją, taip pat – ieškoti papildomų pristatymo sceninių elementų. Nuo pirmųjų diskusijų apie galimą bendradarbiavimą vykdant kūrinio „Hado zona“ sceninę realizaciją, svarbus atrodė kūrinio idėjoje užkoduotas auditorijos fizinio patyrimo išskirtinumas.

Naudojant itin žemą registrą instrumentinėje medžiagoje bei elektronikoje (ją sudarė instrumentai, choro ir vokalinės muzikos fragmentai), sukuriama žemo slėgio efektas, kuris fiziškai veikia publiką. Intuityviai kilo minčių apie tinkamiausią sceninį sprendimą, kuris papildytų grimzdimo į tamsiausią vandenyno zoną pojūčio vizualinį aspektą.

Pirmasis projekto pristatymas buvo suplanuotas Lietuvos kultūros instituto Bavarijoje rengiamoje programoje „Ohne Distanz“. Nesinorėjo perkrauti įspūdingos koncertų salės

¹²² Žibuoklė Martinaitytė dalijasi šaltiniais, kurie turėjo įtakos pasirenkant tempą – tai Roberto Macfarlane'o „Underland“ (A Deep Time Journey) ir Jameso Nestoro „Deep“.

¹²³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000187817/garso-ekspedicija-nepazintos-vandenyno-gelmes-zibuokles-martinaitytes-hado-zonoje> [žiūrėta 2022 03 12].

„Bleibache“¹²⁴, kurios estetinė architektūra itin moderni, tačiau buvo siekiama sukurti papildomą vizualų dėmenį. Bendradarbiavimui pakviečiau šviesų dailininką Arvydą Buinauską, dažniausiai besireiškiantį populiariosios muzikos sferoje. Jis ne tik naudoja konvencionalius apšvietimo elementus, bet ir suformuoja scenografinius elementus, kurie pasirodymams suteikia vizualinį atpažinimą. Buinausko komanda suteikė „Bleibache“ erdvei vandenyno bangavimo elementų, žaidė spalvomis bei palaipsniui padėjo publikai panirti į tamsos zoną. Nutarta neapsiriboti tik scena, kuri dažniausiai yra koncertinių šviesos sprendimų realizacijos erdvė, tačiau aprėpti visą koncertų salę ir panardinti auditoriją į koncerto potyrį, paversti kiekvieną jo dalimi, ne tik stebėtoju / klausytoju. Visgi šviesų sprendimas buvo kiek per iliustratyvus ir ne iki galo apgalvotas, trūko konceptualesnio ryšio su kompozicine logika. Ne iki galo pasisekusią realizaciją vertinu kaip savo kuratorinės komunikacijos spragą, nes nesugebėjau tinkamai ir tiksliai nusakyti koncepcijos įprasminimo vizijos. Tačiau publikos panardinimas į erdvę pasiteisino ir motyvavo tolesnėms vizualinio sprendimo paieškoms.

Projekto premjeroms Lietuvoje¹²⁵ ieškojau menininkės, kuri į projekto pristatymo idėją pažvelgtų konceptualiai, detaliai įsigilintų į kūrinio vidinę dramaturgiją. Stebėdama Lietuvos vizualiojo meno lauką, atkreipiau dėmesį į menininkės ir kuratorės Akvilės Anglickaitės darbus, kurie pasižymėjo jautrumu erdviniam sprendimui ir muzikai bei buvo panašūs tyrimo tematika ir kūrybinės vaizduotės sprendimais. Paminėčiau filmą „Ežerų dugne“ (2014) apie žmogaus būseną, kai jis būdamas tamsoje po vandeniu nieko nemato. Specialiai filmui sukurtos Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos pagrindinis teminis elementas yra žemi dažniai, kurie siejami su tamsa, slėgiu ir pasikeitusia psichologine būsena.

Anglickaitės kuruotas projektas „Septintą dieną upės ilsėjosi“¹²⁶ kuria patyriminį įvykį, kurio elementai formuojami per žodinius simbolius ir klampią mėlyną erdvę, į kurią panardinama Jonų bažnyčia. Pristatydama savo darbus autorė vartoja sąvoką „jusliniai naratyvai“: „Jusliniai naratyvai yra tokie, kuriuos suvoki ne intelekto pastangomis, o juslėmis. Kai įeini į erdvę, jauti ją visu kūnu. Kai girdi garsą, girdi jį ir kūnu, ne vien ausimis, per tave eina vibracijos“ (Anglickaitė, in Vilkickytė¹²⁷). Šią mintį papildė asmeniškai susirašinėjant: „Kuriant man buvo svarbu pasitelkti kiek įmanoma daugiau komponentų, kad žiūrovas galėtų

¹²⁴ Architektas Peteris Haimerlis.

¹²⁵ Pristatymai Lietuvoje vyko 2022 m. spalio 15 d. festivalyje „Muzikos ruduo“ ir lapkričio 15 d. festivalyje „Iš arti“ Kaune.

¹²⁶ Projekto idėją formavę menininkai – Vilniaus dailės akademijos studentai Dominyka Balaišytė, Gailė Cijūnaitytė, Nidas Kaniušas. Parodoje taip pat dalyvauja ir ją kuruoja Akvilė Anglickaitė.

¹²⁷ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000186168/dokumentinis-ciklas-vizionieriai-akvile-anglickaite> [žiūrėta 2022 02 12]

patirti kūrinį visu kūnu, tiesiogiai. Erdvė, garsas, šviesa, net kvapas gali pasakoti savas istorijas, papildyti vienas kitą ir sukurti naratyvą be žodžių“ (Anglickaitė, 6 priedas).

Juslinių naratyvų terminas tapo jungtimi tarp abiejų menininkų, o panašios kūrybinės vaizduotės teritorijos intrigavo bendrais darbo rezultatais. Pirminis bendradarbiavimo žingsnis buvo erdvės paieškos. Vienas iš projektą pristatančių festivalių „Iš arti“/„Baltic Music Days“¹²⁸, vykstantis Kaune, turėjo įprastą lokaciją – Kauno filharmoniją, kurią rengėjai norėjo išlaikyti. Iš karto kilo idėja pristatyti kūrinį pastato hole¹²⁹. Įdomų erdvinį pojūtį sukurianti erdvė suteikė galimybę nekonvencionaliam atlikėjų ir auditorijos išdėstymo planui – atlikėjai buvo centruojami viduryje, o aplink juos ant kėdžių ir laiptų turėjo sėdėti publika. Erdvė aukštomis lubomis formavo didelio tūrio pojūtį, o didžiulės kolonos kūrė antikinės mitologijos erdvės asociaciją.

Norėjosi rasti panašią erdvę, kurioje šį projektą būtų galima pristatyti Vilniaus publikai. Dėl logistinių priežasčių (svariausia – fortepijono buvimas) pasirinkta Vilniaus rotušės pagrindinė erdvė. Ji suteikė identišką galimybę formuoti apskritą atlikėjų ir publikos išdėstymą, taip pat turėjo kolonas. Pasirinktos erdvės tiesiogiai inspiravo šviesų instaliacijos autorę Akvilę Anglickaitę:

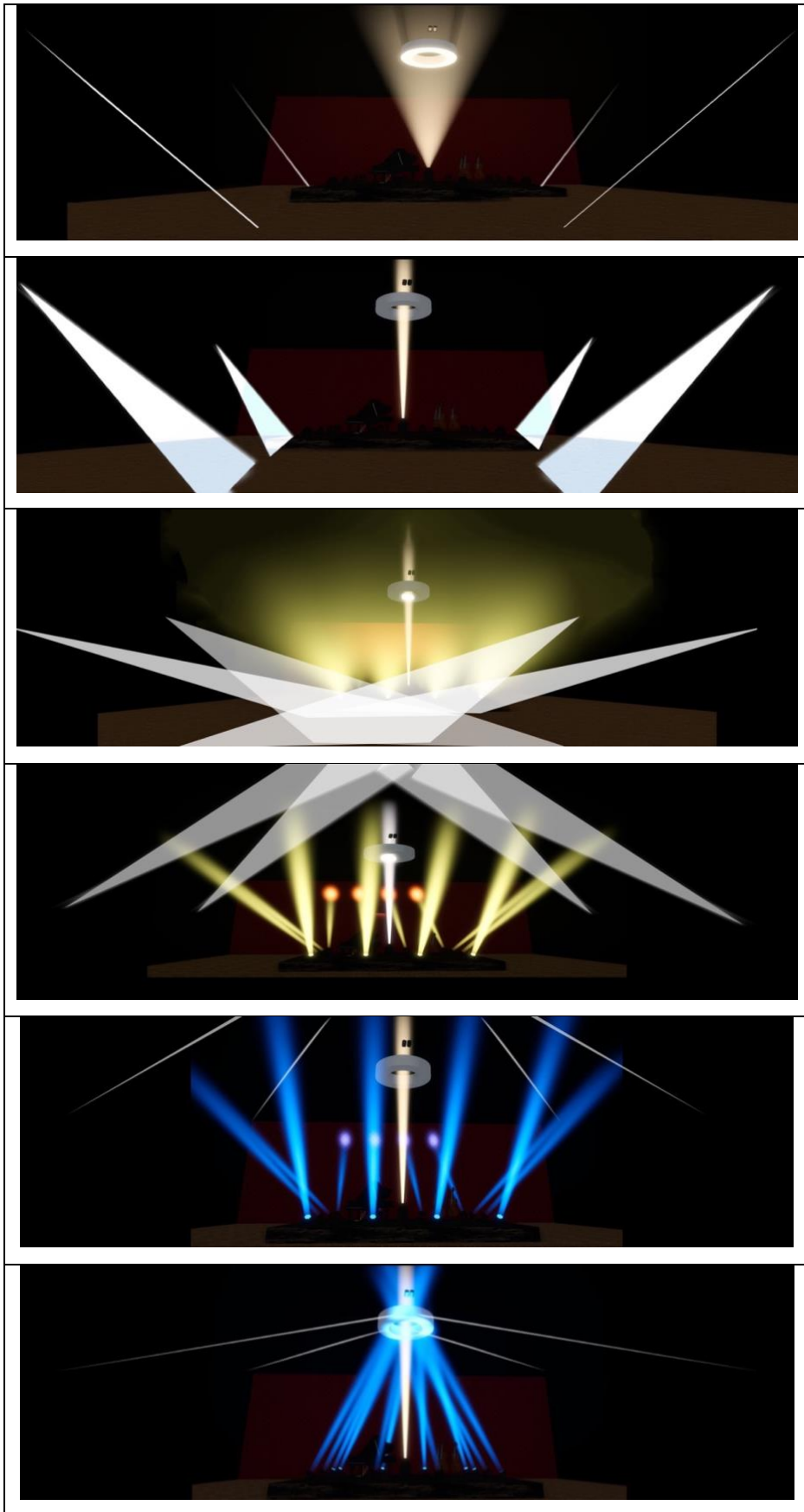
Galvodama apie vizualinį sprendimą „Hado zoni“, koncentruojuosi į erdvę, kurioje bus atliekamas kūrinys, ir kaip tą erdvę kūrinio metu galima transformuoti. Šviesa, spalva, lazeriu brėžiamos linijos ir plokštumos, manau, sukurs erdvę patirti kūrinį ne tik ausimis, bet leis žiūrovui pabūti truputėlį kitokioje realybėje (Anglickaitė 2022).

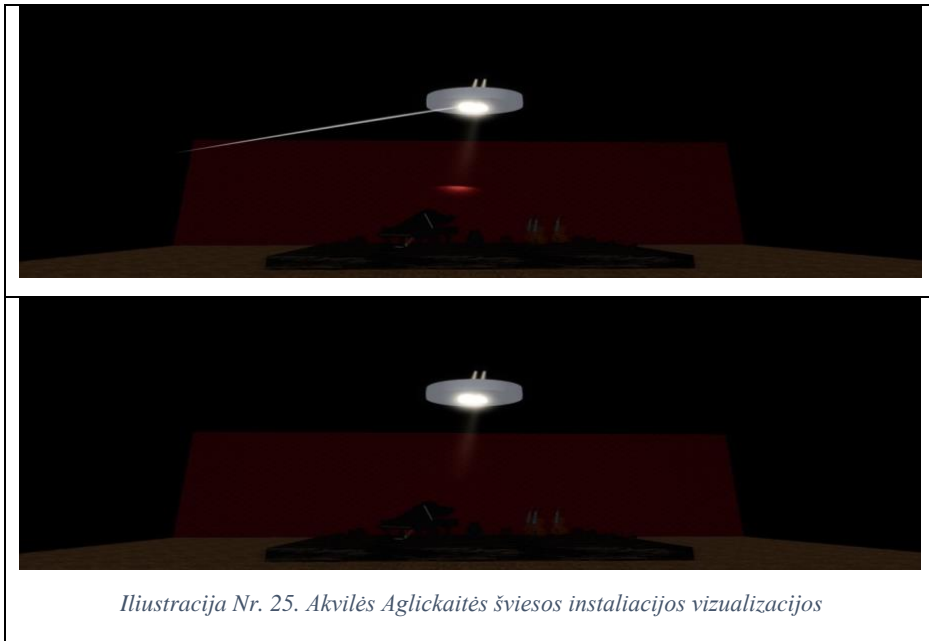
Ji labai nuodugniai plėtojo savo pasirinktų sceninių įrankių – šviesų ir lazerių – dramaturgiją, kuri tiesiogiai koreliavo su muzikine medžiaga. Jų seką darbo procese perteikė per vizualizacijas:



¹²⁸ Lietuvos kompozitorių sąjungos ir Baltijos muzikos tinklo iniciatyva 2022 m. festivalis „Iš arti“ taip pat buvo pristatomas kaip „Baltic Music Days“ festivalis.

¹²⁹ Architektas Edvardas Alfonsas Frykas.



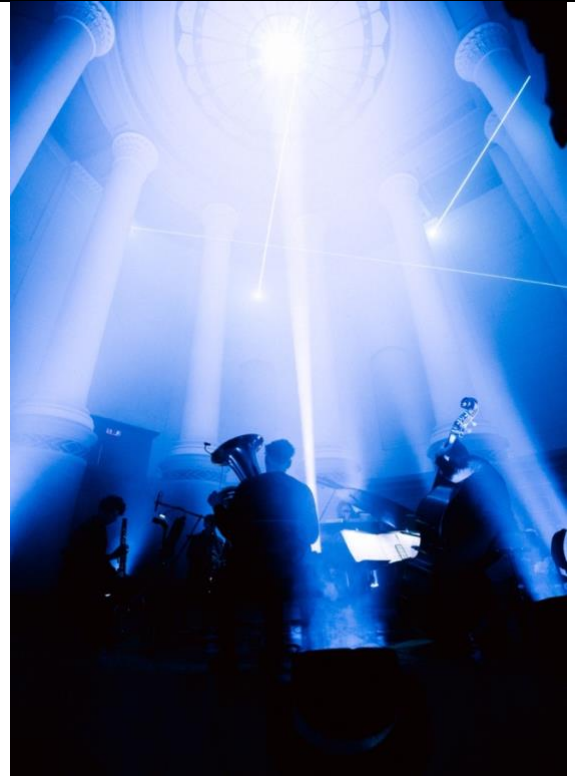


Įdomu buvo stebėti, kaip identiška projekto vizualinė ir garsinė koncepcija dėl erdvinės ir konteksto specifikos skirtingai skleidėsi Vilniuje ir Kaune:

- **Vilniaus rotušė** dėl joje vykstančių labai skirtingų reginių amplitudės neturi aiškaus organizacinio veido (bent jau tiesiogiai susijusio su meno turiniu), todėl kūrinys įsiterpė pakankamai organiškai. Vis dėlto didžiosios salės interjeras neleido visiškai sukurti sceninės iliuzijos, tą pastebėjo Kristupas Bubnelis: „Nors pritemdytoje rotušės salėje iš viršaus sklindantis šviesos šaltinis buvo gana efektyvi priemonė, tačiau klasicistinis vietos krūvis visgi šiek tiek disonavo su kūrinio poetika“ (Bubnelis 2022).
- **Kauno filharmonija** veikia išskirtinai kaip kompozicinės muzikos koncertų vieta, o holas itin retai naudojamas meno renginiams. Tad kūrinio pristatymas sukūrė įdomią potyrio alternatyvą įprastiems jos lankytojams ir atkreipė dėmesį į originalią Kauno lokaciją. Tą patvirtina Aušros Strazdaitės-Ziberkienės įžvalga: „Nuolat lankydamasi Kauno filharmonijoje, regis, tik skambant kūriniai „Hado zona“ suvokiau, koks įspūdingas žemų garsų ir šviesų efekto pripildytas vestibulis“ (Strazdaitė-Ziberkienė 2022).



Iliustracija Nr. 26. Projekto pristatymas Vilniaus rotušėje (Tomo Tereko nuotrauka, festivalio „Muzikos ruduo“ archyvas)



Iliustracija Nr. 27. Projekto pristatymas Kauno filharmonijos hole (Mato Gineikos nuotrauka, festivalio „Iš Arti“ archyvas)

Šviesos instaliacija Žibuoklės Martinaitytės išgrynintai garsinei idėjai suteikė vizualinę išraišką, o žiūrovus panardino į visas jusles apimantį potyrį: „Pakerėta skambesių ir vaizdų magijos pamaniau, jog šį kūrinį, ko gero, galima tik patirti“ (Strazdaitė-Ziberkienė 2022). Akvilės Anglickaitės vartojamas juslinių naratyvų terminas tiksliai apibūdino žanrinį vyksmą. Kalbėdamas apie erdvės, muzikos ir šviesos instaliacijos poveikį Bubnelis teigia:

Klausantis „Hado zonos“ perkonfigūruojamas klausos aparatas, įpratęs prie nuolatinės garsų kaitos ir aplinkos triukšmo pertekliaus. Norint panirti į kitą laiko dimensiją, reikalinga įsiklausymo pastanga. Kita vertus, jei lėtas kūrinys būtų skirtas vien klausymuisi, jo poveikis tikriausiai nebūtų toks stiprus. Beveik valanda žemo dažnio virpesių klausytoją gali ir užmigdyti (tai irgi nėra blogai), tad suvokdama sensorikos ir psichoakustikos ryšį kompozitorė subtiliai papildo kūrinį erdvine šviesos instaliacija. Beje, erdvės dėmuo šio kūrinio poveikiui itin svarbus (Bubnelis 2022).

Apibendrinama projektą, galiu teigti, kad kuratorinė ambicija sutelkti kūrybinę komandą, kuri sukurtų multisensorinį įvykį, pasiteisino. Ypač atkreipčiau dėmesį į Žibuoklės Martinaitytės detaliai suformuotą prasminį lauką, kuriame buvo įdomu veikti ir apmąstyti papildomus sceninės reprezentacijos aspektus.

4.2.2.4. „The Urban Tale of a Hippo“. Instrumentinė raiška patyriminiame veiksmo lauke

Panayiotis Kokoro muzika domėjaisi nuo 2017 m., kai formuodama programą „Cool People Playing Strange Music“¹³⁰ susipažinau su jo kompozicija „Crama“ kameriniam ansambliui. Žvelgiant iš atlikėjo perspektyvos, kompozitoriaus požiūris į komponavimą vizionieriškas, nes atveria naujas instrumentinės raiškos perspektyvas. Jo kūrybinis metodas, kurį jis pats vadina *holofonija*, tiesiogiai pagrįstas darbu su įrašytais aplinkos garsais, kuriuos autorius detalčiai analizuoja. Kokoras daug dėmesio skiria ne tik kūrybai, bet ir jos moksliniam pagrindimui, ir tai labai paranku atlikėjams, norintiems susiorientuoti kuriant interpretaciją:

Holofonija reiškia mano ketinimą nustatyti gana bendrą savo kūrybos estetinį apibrėžimą. Kiekvienas nepriklausomas garsas (phonos) vienodai prisideda prie visumos (holos) sintezės. Taigi holofoninė muzikos tekstūra geriausiai nusakoma kaip vienu metu besireiškiančių garso šaltinių sintezė, sujungianti į visumą vidinius komponentus ir prasminius taškus (Kokoras)¹³¹.

Originalus jo kūrybos aspektas yra tas, kad sugrįžtama atgal į akustinę instrumentą – išanalizavęs kompiuteriu įrašytus garsus, juos perkelia į akustinę raišką. Kokoras kuria originalias atlikimo technikas, kiekvienam kūriniui pritaiko specialius notacijos ženklus. Taigi išplėstinėmis technikomis, papildomais objektais ar net instrumento dalimis¹³² kuria kompleksišką garsinių tekstūrų erdvę. Tam reikia ypatingų atlikėjų pastangų – įsisavinti originalios notacijos žymėjimus, garso išgavimo būdus ir specifinę ansamblinę įsiklausymą. Interpretacijos formavimas tampa itin niuansuotas, o pats autorius taip įvardija atlikimo iššūkius:

Dinaminė ir tembrinė interpretacija pranoksta „tradicinį“ grojimo būdą. Virtuoziskumas išreiškiamas subtiliomis garso manipuliacijomis, kurias pavadinčiau *Virtuosite du Son*, kur interpretatoriaus pareiga ne atlikti garsus, o kurti jų visumą. Tam, kad būtų perteikiama muzikos kūrinio struktūra ir idėja, ypatinga svarba turi būti suteikiama tiksliai ir aiškiai diferencijuotai garsinės įvairovės produkcijai (Kokoras 2022).

¹³⁰ Programos „Cool People Playing Strange Music“ premjera – 2017 10 25 festivalyje „Gaida“. Daugiau apie programą: <https://www.synaesthesis.lt/coolpeople>

¹³¹ <https://www.panayiotiskokoras.com> [žiūrėta 2022 12 08]

¹³² Paminėčiau autoriaus pagamintą plastikinį liežuvėlį, naudojamą klarnetui ir saksofonui, kuris atliekant jo kompozicijas atveria visiškai naują garsinę minėtų instrumentų raiškos erdvę.

Papildyčiau jo mintį – grojant autoriaus muziką ansamblyje, kreipiamas dėmesys ne tik į teisingai išgaunamą pažymėtą garsą savo instrumentu, tačiau kuriamas bendras tekstūrinis skambesys, kuris keičiamas pagal situaciją. Atsiranda daugiau garsų interpretavimo laisvės ir įvairovės. Taigi Kokoras originaliai tęsia instrumentinės muzikos tradiciją, integruodamas medijos galimybes.

Subjektyvus susižavėjimas autoriaus kūryba, šviežiu požiūriu į instrumentinę raišką ir interpretacijos formavimą buvo vienas iš svarbiausių akstinių išsamiau pasidomėti jo kompozicijomis. Būtent projekto „The Urban Tail of a Hippo“ (2022) atsiradimui didelę reikšmę turėjo tai, kad autorius dažnai analizuoja ir atkuria gyvūnų garsus, kuriuos tiesiogiai galima išgirsti jo kūrinuose „Hippo“, „Rhino“, „Ape“. Unikalus kompozicijų garsinis pasaulis atrodė itin vaizdingas ir gyvas, norėjosi išplėsti jo raišką – papildyti sceniniais elementais ir perkelti į tarpdisciplininės raiškos erdvę. Pirminė idėja, su kuria kreipiausi į prodiuserinės kompanijos „Operomanija“ vadovę Aną Ablamonovą, buvo noras kurti projektą vaikams. Tokia pirminė mintis kilo dėl originalaus vaikiško turinio stygiaus šiuolaikinės muzikos lauke. Visgi ilgainiui suformavus kūrybinę komandą¹³³, projektas pasuko kiek kita linkme, atsisakyta lėlių, tačiau tai tik atvėrė įdomų patyriminio kūrinio potencialą. Visgi pradinė intencija kurti vaikams atsikartoją klausytojų įžvalgose: „Jei būtų kartojimas, vesčiausi ir vaikus, nes būtent taip įsivaizduoju tobulą pirmą pažintį su šiuolaikine muzika“ (Eglė Bartašienė 2022, feisbuko įrašas).

Kokoras savo kūryboje neapsiriboja tik garsinės medžiagos kūrimu. Formuodamas projekto idėją jis remiasi Gilles'o Deleuze'o ir Félixo Guattari tekstais¹³⁴, kurie padeda sukurti gilumines potekstes. Atsiskleidžia meninio tyrimo potencialas, kai įtraukiant mokslinius šaltinius ir papildomus kontekstus, sukuriamas prasminis laukas, kuris intuityviai perskaitomas ir tampa interpretacijos dalimi.

Muzikinė medžiaga sudaryta iš jau egzistuojančių kompozitoriaus kūrinių („Hippo“, „Rhino“, „Crama“, „Asphyxia“), scenos veiksmą papildoma garsinė medžiaga. Nors egzistuoja keli segmentai, kurie yra atliekami tiksliai pagal partitūrą („Hippo“, „Demonic Animal“), visgi didžioji dalis yra struktūruota improvizacija, kurioje atlikėjai, žinodami galimas garsines

¹³³ Andrius Katinas (veiksmas), Nanni Vapaavuori (šviesos), Morta Nakaitė (kostiumai).

¹³⁴ Ypač bendruose autorių esė „Tapsmas gyvūnu“ ir veikalas „Tūkstantis plokščiakalnių: kapitalizmas ir schizofrenija“. Čia autoriai išskiria tris gyvūnų tipus: pirmas – tai edipinis gyvūnas, kuris yra individualizuotas ir įjausmintas; antras – tai jungiškasis, arba archetipinis, gyvūnas, sutinkamas įvairių tautų mitologijoje ir dvasinėse praktikose; trečias – demoniškasis gyvūnas, kuris yra neapčiuopiamas ir veikia pasąmoningai. Kiekviena kūrinio slinktis susijusi su kažkuriuo iš šių trijų gyvūnų tipų ir remiasi tokiais kriterijais: antihierarchiškumu; įvairiakrypčiu plėtojimu, neišskiriant centro ir periferijos; neturi pradžios, vidurio ir pabaigos; neturi dominuojančio požiūrio (Kokoras).

konfigūracijas ir reaguodami į besikuriančią muzikinę tekstūrą, kiekvieną kartą veikia skirtingai. Įdomu tai, kad tam reikalingos labai specifinės instrumento valdymo žinios, pagrįstos detaliu medžiagos išmanymu, ir kartu būtinas organiškumas ir interpretacinė laisvė.

Atlikėjų užduotys neapsiriboja instrumentiniu grojimu – keliaujama per erdvę tarp scenografijos objektų ir publikos kartu su instrumentais, tiek lengvai nešiojamais, tiek ir tokiais kaip violončelė ar fortepijonas. Visgi instrumentų mobilumas prisideda prie situacijos efemeriškumo, erdvėje besiformuojančio performatyvumo. Būtent judant per dūmų užpildytą erdvę veriasi kostiumų ir sceninių elementų vaidmuo, kuriamas ne iliustratyvus ar praktinis, bet patyriminis veiksmo laukas. Projekto apraše nubrėžiamos žanrinės ir naratyvinės gairės, atskleidžiamos paskiros detalės ir veiksmą įkontekstinančios nuorodos:

„The Urban Tale of a Hippo“ (Urbanistinė pasaka apie begemotą, arba Urbanistinė begemoto uodega) – tai muzikinis kūrinys, tyrinėjantis šiuolaikybės kraštovaizdį ir apsvarstantis žmogaus bei gyvūno tapatumą.

Renginio vieta – Dūmų fabrikas – čia tampa ne tik scena, bet veikia ir kaip muzikos instrumentas, kuriame garsai plinta, kinta, auga ir įsupa publiką. Žiūrovai, naviguodami rūke, čia gali ne tik grožėtis landšaftu, bet ir panirti į jį, pasislėpti nuo kitų žvilgsnių. It kokie medžiotojai, pasikliaujantys įjautrintomis juslėmis, klajoti erdvėje.

„The Urban Tale of a Hippo“ kuriamoje garsinėje aplinkoje susijungia gyvi instrumentai ir elektroninė muzika, atspindintys gamtos ir miesto akustinį peizažą. Kartu tai – blunkančių praeities vizijų ir dar tik nujaučiamų ateities siluetų žemėlapis.

Šiame performanse materialusis pasaulis tvyro kaip milžiniškas begemotas – sąmoningumo ir daugialypiškumo totemas. Galiausiai išnyra ir pats... begemotas (projekto aprašas, 2022¹³⁵).

Aprašas atskleidžia galimybę „naviguoti rūke“, taigi suponuoja, kad žiūrovas taps ne tik stebėtoju, bet ir veiksmo dalyviu. Choreografas Andrius Katinas šio projekto kontekste tapo sceninės situacijos formuotoju¹³⁶ – dėliojo galimus scenografijos elementų, atlikėjų ir publikos judesių scenarijus. Jo požiūrį į kūrybinę užduotį projekto kontekste atskleidė užduotas klausimas: „kaip sukurti choreografiją įtraukiam klausymo potyriui, kuriame publika tampa choreografijos subjektu?“ (Katinas 2022). Choreografija čia nėra suprantama konvencionaliai. Katinas teigia: „mąstant ir dirbant su aiškia ir abstrakčia choreografijos reikšme šiame darbe, tai labiau pabėgimas nuo choreografijos reikšmės kaip kažko „atliekamo“, bet labiau kaip

¹³⁵ <https://noa.lt/the-urban-tale-of-a-hippo/> [žiūrėta 2023 02 03].

¹³⁶ Pabrėžiu, kad šio projekto analizėje pagrindinis dėmesys yra skiriamas išskirtiniam kompozicinės muzikos pristatymo formatui. Taigi nesiekiamo aprėpti viso kūrybinio proceso ar visų kūrybinės komandos narių idėjų perteikimo.

kažko įvykstančio erdvėje“ (ibid.). Išvelgiamas poreikis formuoti ne naratyvinį, bet patyriminį vyksmą, jo pagrindas tampa daugiasluoksni garsinė medžiaga, kurią vengiama banaliai iliustruoti, tačiau kuriamas papildomas sensorinis dėmuo. Žanrinę specifiką ir patyriminį dėmenį savo recenzijoje aptaria Rima Jūraitė:

„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. Nepalaujamas čirpimas, gagenimas, krankimas, maurojimas, riaumojimas, baubimas, klyksmai, klykavimai, kryksmai – visa ši animalistinė orkestruotė labai netradiciškai išgaunama 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-gyvasties šaltinį kaip materiją, nes pakanka minimalių pastangų, kad kaipmat įnertum į sapnišką ar meditatyvią būseną. Juslės čia aktyvios, būdraujančios, įdarbintos visu pajėgumu. Nei erdvė, nei garsovaizdžiai neformuoja konkrečių reikšmių, neperša griežtai užšifruoto semiotinio lauko, o kaip tik skatina intuityvią ir be galo subjektyvią kelionę po kūrinį (Jūraitė 2022: 74).



Iliustracija Nr. 28. Koncerto su choreografinė uodega akimirka. Iš kairės Simas Tankevičius, Marta Finkelstein, Artūras Kažimėkas (Dmitrijaus Matvejevo nuotrauka, „Operomanijos“ archyvas)

„Synaesthesia“ veiklos perspektyvoje „The Urban Tale of a Hippo“ yra vienas įdomiausių kompozicinės muzikos kalbos integravimo į taprsritinę erdvę pavyzdžių. Kūrybinė komanda, atsižvelgdama į muzikinės medžiagos specifiką, jautriai ją įvietino ir įkontekstino, sukurdamą multisensorinę potyrio erdvę. Tai atskleidžia didelį žanrinį potencialą, kai instrumentalistų raiška žengia į performatyvią sceninę erdvę.

IŠVADOS

Siekiant šio meninio tyrimo tikslo – aktualizuoti vakarietiškos muzikos tradicijos tąsą šiuolaikybės sąlygomis – vėrėsi itin platus kuratorystės muzikoje potencialas. Tuo tarpu susikoncentravimas į vieno muzikos kolektyvo – ansamblio „Synaesthesia“ – veiklas, leido įveiklinti kuratorinius eksperimentus per menines praktikas.

Prieš pateikiant konkretesnes darbo išvadas, tiesiogiai besisiejančias su tyrime išsikeltais tikslais, svarbu paminėti, kad darbo užmojis integruoti kuratorystės diskursą į muzikos lauką atsiskleidė kaip itin ambicingas ir kėlė praktinių bei teorinių iššūkių. Vis dėlto, kompozicinės muzikos kontekste laikau savo tyrimą reikalingu, norint formuoti kritinę koncertinių praktinių perspektyvą bei kurti konstruktyvų požiūrį į jų rekontekstualizavimą šiuolaikybėje.

Atlikto meninio tyrimo išvados:

1. Ištirta dabarties meno specifika, kurią analizuojantys tyrėjai sutaria, kad 1989 m. prasidėjo kokybiškai naujas menų etapas, kuriam įprasminti dažnai vartojamas *šiuolaikybės* (angl. *contemporaneity*) terminas. Berlyno sienos griūtis simboliškai suvokiama kaip taškas, kai išsitrynė geografinės ir ideologinės ribos, į visas žmonių gyvenimo sferas įsiveržė technologijos, esmingai pakeitusios meno lauko procesus, jų matomumą ir raišką. Meno reiškinius formuojantiems asmenims atsivėrė galimybė ugdyti papildomas kompetencijas, kurios atspindėtų naują meno realybę, įgalintų formuoti prasmingą, naująją realybę atliepiančią turinį bei kurti savalaikius veikimo ir pristatymo modelius. Tokios galimybės perspektyvoje iškyla kuratoriai, gebantys pakeisti vizualiojo meno įvaizdį, sukurti kritišką savirefleksijų institucinę erdvę ir permąstyti vidinę meno struktūrų logiką.
2. Aptarta kuratoriaus profesinio modelio raida, kuri vyksta kartu su muziejų steigimu ir atspindi to meto poreikį edukuoti besikuriantį buržuazijos sluoksnį. Vėliau kuratoriaus vieta vizualiojo meno institucijose kinta, prisitaikydama prie meno lauko poreikių ir tendencijų. Kritiškai žvelgdami į meno lauko inerciją ir kanoninių naratyvų aktualumą, kuratoriai palieka institucijas, tampa nepriklausomi ir gerokai pakeičia kuratoriaus kaip meno reiškinio formuotojo statusą, priartindami jį prie (bendra)kūrėjo. Meno lauko fragmentacija ir atsivėrusi globali meno rinka padėjo kuratoriams taikyti išplėstinės kuratorystės praktikas, kurios atspindi naujo meno

etapo poreikius – kuriama nauja prasminė erdvė, kurioje procesas taip pat svarbus rezultatui, kartu linkstama į meninių tyrimų, eksperimentinių formų realizaciją.

3. Pristatyta kuratorystės praktikų integracijos kompozicinės muzikos lauke motyvacija ir raiška. Muzikos lauke kuratoriškasis diskursas sparčiai formuojasi ir vis stipriau veikia institucijų veiklas bei programinius pasirinkimus, taip pat įprasmina alternatyvius veiklos modelius ir skatina permąstyti kompozicinės muzikos kryptis. Bene svarbiausias tampa koncerto kaip muziką pristatančio formato tyrimas. Stengiamasi suvokti jo ištakas, sociokultūrinę reikšmę ir įžvelgti galimas tolesnes plėtojimosi kryptis. Kartu skleidžiasi atlikėjų veiklos trajektorijos ir joms reikalingos papildomos kompetencijos. Greta teksto įgyvendinimo ir kanoninių naratyvų atkartojimo kuratorystė muzikoje kviečia atkreipti dėmesį į socialinius, politinius ir organizacinius muzikos pristatymo aspektus, taip pat skatinti institucijų „demistifikaciją“, atskleidžiant pasirinkimo kriterijus, vidinių procesų motyvus.
4. Apibendrintas kuratorystės diskurso suponuojamas pokytis – išplėstinis požiūris į muzikos interpretaciją. Muzikos tekstas ir jo atlikimas matomi kaip integralios interpretacijos formavimo dalys, kurios yra kontekstualizuojamos ir padeda aprėpti visus muzikos renginio elementus. Erdvės ir konteksto segmentai formuojant interpretaciją vertinami kaip pradiniai atskaitos taškai, o jų pasirinkimas individualiu atveju supuoja ir atitinkamus meninio įvykio dizaino elementus.
5. Peržvelgti Lietuvos kompozicinės muzikos lauko kontekstai, išryškintos kuratoriams artimos pavienių asmenybių veiklos, pateiktos originalios individualaus ir organizacinio veikimo trajektorijos. Išskiriamos strategijos, kuriančios gyvybingą ir šiuolaikišką atliepanti turinį. Apžvelgiamos ansamblinio veikimo perspektyvos, išryškinamas lokalaus kontekstualumo aspektas. Nors menininkai savo veiklas plėtoja globaliame meno lauke, tačiau kiekvieno jų raiška, resursai ir sklaidos galimybės tiesiogiai siejasi su reziduojamos šalies kultūros politika ir susiformavusiomis tradicijomis.
6. Suformuota išplėstinė muzikinio įvykio formavimo schema, kurioje neapsiribojama pagrindiniu kompozicinės muzikos deriniu – *koncertų salė | muzikinio turinio*

dramaturgija / koncertas, tačiau siūlomos atraminės kategorijos, leidžiančios kompozicinės muzikos turinį įsivaizduoti platesniame kontekste. Įprasminamas erdvės kontekstualumas, svarbiausios tematinės meno lauko tendencijos ir tinkamo formato pasirinkimas. Ši schema nėra baigtinė kategorizacija, ji tarsi pradinis pasiūlymas plėsti požiūrį į muzikinio įvykio elementus ir kompozicinės muzikos raiškos ribas.

7. Per kuruotus ansamblio „Synaesthesia“ projektus pristatomi kuratorystės integracijos į muziką įveiklinimo pavyzdžiai. Suskirstyti į du pogrupius – *programos dramaturgija* ir *tarpdisciplininiai projektai* – jie atspindi kuratorinėje praktikoje susidariusias ryškiausias veiklos kryptis. Atskleidžiama projektų vystymo motyvacija ir kūrėjų, kontekstų, erdvių ar komunikacijos pasirinkimo logika, taip pat iškilę iššūkiai ir savikritikos verti projektų kuravimo aspektai. Chronologiškai pristatomos programos atveria skirtingomis formomis besireiškiančio kuratorinio identiteto formavimosi vaizdinį.

Apibendrinčiau, kad įžvelgiu kuratorinio diskurso integracijos į kompozicinės muzikos lauką aktualumą bei svarbą norint kurti kokybišką ryšį tarp tradicijos ir inovacijų. Šiame darbe užčiuoptos ir muzikos lauke įkontekstintos svarbios kuratorinės temos, visgi reikalingi tolimesni tyrimai norint plačiau atverti kuratorinio diskurso potencialą bei jį įveiklinti šiuolaikybėje.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Alberro, Alexander (2016). Šiuolaikinio meno periodizacija. *Šiuolaikybės pavidalai*. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/siuolaikinio-meno-periodizacija-39477> [žiūrėta 2022 05 26].

Allan, Paul and Harvie, Jen (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge.

Amaral, Heloisa (2020). Producing Situations: How Performer-Curators Are Rethinking Roles and Formats. In Lars Petter Hagen (sud.), *Curating Contemporary Music*, Issue 44: OnCurating.org.

Amaral, Heloisa (2021). *Yearning to Connect. A Short Introduction to Music Curatorship*, Research Catalogue. Prieiga per internetą: <https://www.researchcatalogue.net/view/733406/733407/0/0> [žiūrėta 2022 10 12].

Bauman, Zygmunt (2013). *The Individualized Society*. Cambridge: Polity.

Badovinac, Zdenka (2009). Contemporaneity as points of connection. Prieiga per internetą: <https://www.e-flux.com/journal/11/61343/contemporaneity-as-points-of-connection/> [žiūrėta 2022 02 02].

Badovinac, Zdenka (2016). Mažo biudžeto utopijos. *Šiuolaikybės pavidalai*. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/mazo-biudzeto-utopijos-39855> [žiūrėta 2022 05 16].

Bhagwati, Sandeep (2018). How to Be a Node, a Temporary Abode. In *Defragmentation Curating Contemporary Music*. Mainz: Schott Music GmbH & Co: 46–62.

Bishop, Claire (2013). Now You See It. *Artforum*, September Issue.

Bishop, Claire (2013). *Radical Museology*. London: Koenig Books.

Bismarck von, Beatrice (2019). Exhibiting Performances. Process and Volarization in When Attitudes Become Forms – Bern 1969 / Venice 2013. In Dena Davida, Vernonique Hudon, Jane Gabriels, Marc Pronovost (sud.), *Curating Live Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books: 52–60.

Borchard, Beatrix (2021). Space, Light, Proximity: Aspects of Historical Performance Practice. In Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. London: Routledge: 165–197.

Botstein, Leon (1992). Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience. *Music in its Social Contexts*. Vol 16, No. 2. California: University of California Press: 129–141.

Berghaus, Gunter (2005). *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Cambridge University Press.

Blistène, Bernard (1985). Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard. Flash Art, Issue 121. Prieiga per internetą: <http://materials.corner-college.com/2017/pdf/flash-art-interview-lyotard-1985.pdf> [žiūrėta 2020 05 12].

Broeckmann, Andreas; Hui, Yuk (2020). Anamnesis and Re-Orientation: A Discourse on Matter and Time. *30 Years after Les Immatériaux: Art Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press.

Bubnelis, Kristupas (2022). Charono laivu į garso gelmę. *Literatūra ir menas*. Prieiga per internetą: <https://literaturairmenas.lt/muzika/kristupas-bubnelis-charono-laivu-i-garso-gelme> [žiūrėta 2022 12 01]

Budraitytė, Daiva (2010/1997). Recenzentų zigzagai. „Gaida“ spaudoje. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „Gaidos“ obertonai. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 147–153.

Buren, Daniel (1972). *Passage*. Macerata: Artestudio.

Cage, John (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.

Cizmik, Maria (2010). Embodied Experimentalism and Henry Cowell's The Banshee. *American Music*. Illinois: University of Illinois Press: 436–458.

Cox, Christoph and Warner Daniel (2004). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Daunoravičienė, Gražina (2010/1995). Ketvirtosios „Gaidos“ kontūrai. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „Gaidos“ obertonai. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.

Davida, Dena; Vernonique Hudon; Jane Gabriels and Marc Pronovost, sud. (2019). *Curating Live Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books.

Digimas, Dominykas (2018). *Lietuvių ir užsienio autorių kūryba festivalyje „Gaida“ 1991-2002 metais. Tendencijų atspindžiai bukletuose ir festivalių vadovų komentaruose*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

O'Doherty, Brian (1976) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.

Ekeberg, Jonas (2013). The term was snapped out of the air. In Kolb Lucie, Flückiger, Gabriel (sud.), (*New Institution(alism)*), Issue 21: OnCurating.org.

Farnsworth, Brandon (2012). The Emergence of Curatorial Thought in Contemporary Music. Fifth Sibelius Academy Symposium on Music History. Helsinki: Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.

Farnsworth, Brandon (2020). *Curating Contemporary Music Festivals*. Bielefeld: transcript Verlag.

Farnsworth, Brandon; Massera, Vanessa; Jakobsson, Anna (2021). Taking the Temperature: Crisis, Curating, and Musical Diversity: Second Expanded Edition. Prieiga per internetą: https://www.researchgate.net/publication/344228451_Taking_the_Temperature_Curating_Crisis_and_Musical_Diversity_second_expanded_edition [žiūrėta 2022 05 12]

Ferdman, Bertie (2019). From Context to Concept: The Emergence of the Performance Curator. In Dena Davida; Vernonique Hudon; Jane Gabriels and Marc Pronovost (sud.), *Curating Live Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books: 37–49.

Figes, Orlando (2019). *The Europeans. Three lives and the making of a cosmopolitan culture*. New York: Metropolitan Books.

Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė.

Fischer-Lichte, Erika (2018). *The aesthetics of performance – a new approach to cultural studies*. Prieiga per internetą: https://w2.uib.no/filearchive/erikafisher-lichte_1.pdf [žr. 2020 08 16].

Fomina, Julija (2014). Šiuolaikybės kuravimas: Raimundo Malašausko veikla. In *Menas ir publika*, Acta Academiae Artium Vilnensis, Nr. 74. Vilnius: Vilniaus dailės akademija: 81–94.

Fomina, Julija (2015). *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

Fomina, Julija (2016). Šiuolaikybės išradimas. *Šiuolaikybės pavidalai*. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/siuolaikybės-isradimas-39869> [žiūrėta 2022 02 05].

Foucault, Michael (1978–1979). Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979. London: Picador.

Fridmanaitė, Jonė (2014). *Lietuvos ansamblių tinklas*. Prieiga per internetą: <https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/lietuvos-ansambliu-tinklas> [žiūrėta 2021.12.01].

Gaidamavičiūtė, Rūta (2010/1997). Šeštoji „Gaida“: neįprastos temos ir kontekstai. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „*Gaidos*“ *obertonai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 141–146.

Gaidamavičiūtė, Rūta (2010/2002). „Gaida“: skoniai, galimybės, sprendimai. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „*Gaidos*“ *obertonai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 264–274.

Goldberg, Roselee (1998). *Performance: live art since the '60s*. London: Thames and Hudson.

Gourgouris, Stathis (2004). Heiner Hoebbel's interview by Stathis Hourgouris. Prieiga per internetą: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/46> [žiūrėta 2020 04 20]

Grigaliūnaitė, Eglė. *Ramūnas Motiekaitis*. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/motiekaitis/#bio> [žiūrėta 2022 06 01].

Gronemeyer, Gisela (2010/2009). In-Between. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „*Gaidos*“ *obertonai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 428–435.

Hagen, Lars Petter (2020). Introduction: Defragmentation – Curating Contemporary Music. In: Lars Petter Hagen (sud.), *Curating Contemporary Music*, Issue 44: OnCurating.org.

Hanisch, Carol (1970). Personal is Political. *Notes From the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists (Magazine)*. Pamphlet: 82–85.

Hantelmann, Dorothea von (2014). Experiential Turn. In Elizabeth Carpenter (ed): *On Performativity*. Minneapolis: Walkers Art Centre. Prieiga per internetą: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> [žiūrėta 2021 05 20]

Janatjeva, Veronika. Šarūnas Nakas. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/nakas/> [žiūrėta 2022 06 01].

Januškaitė-Krupavičė, Evelina (2017). *Ritmiškas ir modernus atminties įprasminimas*. Prieiga per internetą: <https://literaturairmenas.lt/daile/evelina-januskaite-krupavice-ritmiskas-ir-modernus-atminties-iprasminimas> [žiūrėta 2022 08 15].

Jūraitė, Rima (2022). *Šiuolaikinis muzikos teatras. Naujoji opera Lietuvoje*. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=70522> [2022 10 12].

Kaitavouri, Kaija (2018). *The Participator in Contemporary Art - Art and Social Relationships*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

Katinaitė, Jūratė (2010). Už festivalinio bumo ribos. Pokalbis su Mindaugu Urbaičiu ir Šarūnu Naku. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „*Gaidos*“ *obertonai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 493–513.

Kerman, Joseph (1983). A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry* Vol. 10, No. 1.: 107–125.

Kerman, Joseph (2007/1980). Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrūkti. In Rūta Goštautienė (sud.), *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikos antologija*. Vilnius: Apostrofa: 33–59.

Kirchberg, Volker (2021). A Sociological Reflection on the Concert Venue. In Martin Tröndle Martin (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge.

Klusas, Mindaugas (2016). Š. Nakas: J. Juzeliūno fenomenas žadina vaizduotę. Prieiga per internetą: <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/s-nakas-j-juzeliuno-fenomenas-zadina-vaizduote.d?id=72818774> [žiūrėta 2022 08 15].

Kobolt, Katja (2012). Feminist curating beyond, in, against or for the canon. Ed. Kivimaa, Katrin. In *Feminist Curatorial Practices in East and Central Europe*. Tallinn: Tallinn University Pres. Prieiga per internetą: https://www.academia.edu/19273968/Feminist_Curating_Beyond_In_Against_or_For_the_Canon_2012 [žiūrėta 2019 11 12]

Kolb, Lucie; Flückiger, Gabriel (2013). Editorial. In Lucie Kolb and Gabriel Flückiger (sud.), *(New) Institution(alism)*, Issue 21: OnCurating.org.

Kovalevskij, Vsevolod (2016). Keturiuos šiuolaikybės perspektyvos. *Šiuolaikybės pavidalai*. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/keturios-siuolaikybės-perspektyvos-39871> [žiūrėta 2022 05 26].

Krasny, Elke (2016). Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating. In Elke Krasny, Lara Perry and Dorothee Richter (sud.), *Curating in Feminist Thought*. Issue 29: OnCurating.org.

Landsbergis, Vytautas sud. (1973). *M.K. Čiurlionis. Laiškai Sofijai*. Vilnius: Leidykla „Vaga“.

Leeker, Martina; Schipper Imanuel and Beyes Timon (2017). Performativity, performance studies and digital cultures. In Leeker, Martina, Schipper Imanuel and Beyes Timon (sud.) *Performing the Digital*. Transcript Verlag. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsxb.3> [žiūrėta 2019 10 22]

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell.

- Lewis, George E. (2020) A Small Act of Curation. Curating Contemporary Music, *On Curating*, Issue 44. Prieiga per internetą: <https://www.on-curating.org/issue-44-reader/a-small-act-of-curation.html#.Yp1czi8RpQI> [žiūrėta 2022 02 02].
- Lind, Maria (2021). *Situating the Curatorial*. In e-flux journal, Issue 166. Prieiga per internetą: <https://www.e-flux.com/journal/116/378689/situating-the-curatorial/> [žiūrėta 2022 11 10]
- Lind, Maria (2012). *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*. Berlin: Sternberg Press, Tensta konsthall, ArtMonitor / University of Gothenburg, 2012.
- Lopez, Oscar (2011). *AD Classics: Expo '58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis*. Archdaily.
- Malzacher, Florian (2019). Bethinking One's Own Strengths: The Performative Potential of Curating. In Dena Davida, Veronique Hudon, Jane Gabriels and Marc Pronovost (sud.), *Curating Live Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- McClary, Susan (2007). *Reading Music: Selected Essays*. Farnham: Ashgate Publishing.
- McCurdy, Erin Joelle (2018). Exhibiting Dance, Performing Objects. Cultural Mediation in the Museum. In Dena Davida, Veronique Hudon, Jane Gabriels, Marc Pronovost (sud.), *Curating Live Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- McDowell, Tara (2014). Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. Prieiga per internetą: <https://www.e-flux.com/criticism/235949/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne>
- McMillan, Kate (2019). Representation of Female Artists in Britain. Prieiga per internetą: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/publications/representation-of-female-artists-in-britain\(9be64d26-c94b-4b81-a6c9-c3be78c31f16\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/publications/representation-of-female-artists-in-britain(9be64d26-c94b-4b81-a6c9-c3be78c31f16).html) [žiūrėta 2019 12 05].
- Meijers, Debora J. (1996). The Museum and the „Ahistorical“ Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?. In Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sanddy Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge.
- Narbutienė, Ona (2019/1997). Bandydas apžvelgti. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „Gaidos“ *obertonai*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 138–140.
- Narušytė, Agnė (2017). *Instrukcija Paminklui. Juliaus Juzeliūno šimtmečiui skirta paroda Nacionalinėje dailės galerijoje*. 7 meno dienos, Nr. 3 (1197). Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/daile/2017-01-20/Instrukcija-paminklui> [žiūrėta 2022 08 16].
- O'Neill, Paul (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: MIT Press.

- Nonken, Marilyn (2020). *Identity and Diversity in New Music: The New Complexities*. New York: Routledge Focus.
- Obrist, Hans Ulrich (2013). *A Brief History of New Music*. Zurich: JPR/Ringer.
- Obrist, Hans Ulrich (2014). *Ways of Curating*. Zurich: JRP | Ringier & Les Presses du reel.
- Orning, Tanja (2019). Professional identities in progress – developing personal artistic trajectories. In Darla Crispin, Arne Nordheim *Unfolding The Procces*. Oslo, Norwegian Academy of Music.
- Paulauskis, Linas (2010/1996). Bandymai apžvelgti bandymus apžvelgti. In Rūta Stanevičiūtė (sud.), „Gaidos“ obertonai. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga: 124–137.
- Pakarklytė, Asta (2008a). Išdaužtas stiklas – cherchez la femme. *World New Music Magazine* No. 18, ISCM. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/wnmm-nr-18/asta-pakarklyte-isdauzta-stiklas-cherchez-la-femme/> [žiūrėta 2019 04 12].
- Pakarklytė, Asta (2008b). Šarūnas Nakas: laisvas menininkas iš „periferinio kaimo“. *World New Music Magazine* No. 18, ISCM. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-16-2008-geguze-spalis/interviu-sarunas-nakas-laisvas-menininkas-is-periferinio-kaimo/> [žiūrėta 2022 07 31].
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Milton Park: Routledge.
- Rajchman, John (2009). „Les Immatériaux“ or how to construct the history of exhibitions. The Tate Papers, Issue 12. Prieiga per internetą: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> [žiūrėta 2020 10 12].
- Richter, Dorothee (2016). Feminist Perspectives on Curating. In Elke Krasny, Lara Perry, Dorothee Richter (sud.), *Curating in Feminist Thought*. Issue 29: OnCurating.org.
- Richter, Dorothee (2018). Propositions on Curating. In *Defragmentation Curating Contemporary Music*. Mainz: Schott Music GmbH & Co: 10–16.
- Rogoff, Irit (2006). Academy as Potentiality. Prieiga per internetą: <https://www.raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2017/12/Rogoff-academy-as-Potentiality.pdf> [žiūrėta 2020 11 10].
- Ross, Alex (2008). *Why so serious?* The New Yorker. Prieiga per internetą: <https://www.newyorker.com/magazine/2008/09/08/why-so-serious> [žiūrėta 2018 07 12].

Ross, Alex (2016). Piano theatre: Igor Levit and Evgeny Kissin revise the recital format. *The New Yorker*. Prieiga per internetą: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/piano-theatre> [žiūrėta 2018 04 12].

Rutherford-Johnson, Tim (2017). *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*. Oakland, California: University of California Press.

Sabolius, Kristupas (2016). Įsivaizduojant laiką. *Šiuolaikybės pavidalai*. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/isivaizduojant-laika-39561> [žiūrėta 2022 05 26].

Schulze, Gerhard (2008). *The Experiential Society*. New York: SAGE Publications.

Schulze, Gerhard (2021). The Discovery of Listening in the Concert. In Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. London: Routledge: 89–97.

Shreffler, Anne C. (2013). Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century, original English version. Published in German translation as “Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“ (translated by Fabian Kolb). In *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald Munich: Edition text + kritik.

Smith, Terry; Enwezor, Okwui and Condee Nancy, sud. (2008). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durhan & London: Duke University Press.

Smith, Terry (2022). *Curating the Complex & The Open Strike*. London: Sternberg Press.

Stanevičiūtė, Rūta sud. (2010). „Gaidos“ obertonai. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.

Strazdaitė-Ziberkienė, Aušra (2022). Virpėjimai, vizijos, ošimai... *7 meno dienos*. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/muzika/2022-12-02/Virpejimai-vizijos-osimai> [2022 12 04]

Šumila, Edvardas (2021). Muzikos teatras: muzikalumas, teatrališkumas ir šiuolaikinė opera. Prieiga per internetą: <https://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=70488> [žiūrėta 2022 12 10].

Šumila, Edvardas. Dominykas Digimas. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/digimas/#bio> [žiūrėta 2022 06 01].

Šumila, Edvardas. Julius Aglinskas. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/aglinskasjulius/> [žiūrėta 2022 06 01].

Thorau, Christian (2021). From Program Leaflets to Listening Apps: A Brief History of Guided Listening. In Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge: 125–163.

Toop, David (1995). *Ocean of Sounds*. London: Serpent's Tail.

Trakšelytė, Aušra (2012). *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

Tröndle, Martin (2021). A Concert Theory. In: Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge: 30–64.

Undercofler, James (2012). Defining Entrepreneurship in the Arts. Prieiga per internetą: <https://www.artsjournal.com/state/2012/07/defining-entrepreneurship-in-the-arts/> [žiūrėta 2018 10 12].

Ungeheur, Elena (2021). Liturgy–Ritual–Power? In Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Practise*. New York: Routledge: 109–122.

Vázquez, Rolando (2021). The Decolonial Option and the Practice of Listening. In *Defragmentation Curating Contemporary Music*. Mainz: Schott Music GmbH & Co: 64–77.

Vogels, Raimund (2021). Between Formalization and Exeggeration: An Ethnomusicological Perspective. In Martin Tröndle (sud.) *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. New York: Routledge: 98–108.

Woolf, Zachary (2015). In Goldberg Marina Abramovic and Igor Levit Blend classical music and performance art. *The New York Times*. Prieiga per internetą: <https://www.nytimes.com/2015/12/09/arts/music/review-in-goldberg-marina-abramovic-and-igor-levit-blend-classical-music-and-performance-art.html> [žiūrėta 2020 05 12].

Žukauskienė, Odeta (2012). Muziejų kultūra: kintantys diskursai ir institucinė kritika. In Rita Repšienė (sud.), *Lietuvos kultūros tyrimai 2: muziejai, paveldas, vertybės*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.

SUMMARY

INTRODUCTION

The background of the research problem. For the past six years, I have been intensely involved with the contemporary music ensemble *Synaesthesia*. I started out as its pianist in 2015 and afterwards, recognising the ensemble's potential, I eventually took on the role of its artistic content creator and also undertook a parallel task of creating an organisation that would enable the ensemble to act in the Lithuanian cultural field. This required comprehensive studies of the national cultural policy and international practices of contemporary music ensembles as well as a search for an effective model of activity that would match our artistic visions and the local context.

The discourse of compositional music, which directly shaped my identity as a performer, and my perception of the competences required for it, obtained through educational programmes and observation of the phenomena of the professional field, turned out to be problematic. I noticed a still prevalent focus on the study of the musical text, operating through canonised formats of transferring one's knowledge and presenting musical works, which limited my perception of the boundaries of professional expression and the integration of my activities into an active artistic field. In the practice and analysis of music, I missed a broader approach to musical phenomena that would encompass perspectives on cultural policies and organisational models. All these problematic insights eventually led to artistic research and empirical experiments in artistic activity which could help me finding answers to questions about new and timely forms of pursuits of contemporary music performers and ensembles, the hierarchy of internal organisational activity, openness to interdisciplinary forms, and the establishment of a relationship with the audience.

The discourse of curatorship, which has been gaining particular weight in the visual arts for some time now, proved to be the most suitable for this research. Over the last few decades, the image of contemporary visual arts has become very attractive to the general public, engaging them in a performative game of permanent cultural transformation. I believe that it is precisely the discourse of curatorship and the curators who have been established in the art field for decades and who are able to create alternative structures of presenting art that have

been the reason for the increasing visibility of visual arts. New research and evolving artistic practices are significantly changing not only the presentation of art, but also its interpretation, creation, and the encounter with the art experienter. The depth and influence of the field of art studies on artistic practices has emerged as a very positive example of a related discipline, the application of which opens up an opportunity of renewing the field of music.

In the present artistic research, parallels between the development, social meanings, traditions, and contemporary practices of the main art events – exhibitions in visual arts and concerts in music – have been drawn through the work of curators, art historians, and researchers in the field of music. It became clear that the practices of concerts and exhibitions that have been developing parallelly for a long period of time have changed their trajectories considerably in the twentieth century, and this is presently reflected in the expression of each of them.

The novelty and relevance of the topic. In music, the professional model of a curator emerges fragmentarily and is usually associated exclusively with contemporary music activities. Most often, individuals introduce themselves as curators in the absence of clearly comprehensible integral curatorial discourse. However, in recent years there has been a marked change in the field: discussions, symposia, and research programmes on the integration of curatorship into music have become increasingly active. All this signals a growing need to borrow successful practices from the visual arts and, in parallel, to develop original, music-specific strategies.

Although several music professionals in Lithuania, working along different trajectories, call themselves curators, there are not many academic papers or articles dealing with curatorial activities: solutions, their content, or impact on culture. Without sufficient attention to reviewing the selection criteria and the preparation and presentation of concerts, the shaping of musical events is inert. The **hypothesis** of this research paper is that music practices in the contemporary world can benefit substantially from curatorial approaches and strategies.

The aim of the present artistic research is to analyse the existing discourses of curatorship and to reveal the curatorial strategies that can help to actualise the continuation of the Western musical tradition in contemporaneity; to shape them in practice and to apply them to the activities of Contemporary Music Ensemble *Synaesthesia*.

The objectives of the research:

1. To investigate the characteristics of contemporaneity that influence the narratives of contemporary art as well as creative and mediation formats.
2. To examine the evolution of the term of curatorship in the context of visual arts, institutional changes in curatorial practices, and current trends in curatorship.
3. To discuss the evolution of the concert as a major musical event and its implications for compositional music practices.
4. To highlight the fragmentation between the canonisation of knowledge and new paradigms-based practices in the field of compositional music and to discuss the potential for integration of curatorial practices in the field of instrumental music.
5. To detect and highlight the traces of curatorial practices in the field of Lithuanian contemporary music since 1990; to analyse the most striking examples of the formation of musical phenomena.
6. To present the shaped curatorial strategy when developing a model of musical event formation.
7. In the presentation of the curated projects of the *Synaesthesia* Ensemble, to reveal the motivation, conceptions, and practical tasks required for the development of each project.

Review of literature and sources. The literature and sources employed in the research can be divided into several main groups. The first group consists of works in cultural studies and those by art historians, musicologists, and music critics which deal with the conditions and significance of art presentations. The second group of sources includes websites of ensembles, composers, and festivals, concert descriptions, and programme archives. The last group of sources is the material that forms the empirical part of the research: personal correspondence with festival organisers, curators, artists and performers, project descriptions, scores and liner notes of compositions as well as important video and audio material representing the content of the curated projects.

The structure of the paper. The present artistic research paper consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of references and sources, and appendices. The first part of the thesis examines the discourse of curatorship in visual arts and its changes in the institutional perspective. The second part investigates the evolution of the main format of music presentation – the concert – and its links with the visual arts as well as the potential of integrating a curatorial approach to the sphere of compositional music. The third part is devoted to the analysis of curatorial activities in Lithuania and a broader overview of the Lithuanian musical context. The last part of the research paper consists of an analysis of the activities of the *Synaesthesia* Ensemble from a curatorial perspective.

1. THE DEVELOPMENT AND FORMS OF CURATORSHIP IN CONTEMPORANEITY

Over the last three decades, curatorial practices have proliferated not only in the visual but also in the performing arts, influencing trends in the presentation of artworks, cultural policies, and institutional structures. Curatorial discourse has become a tool to view art processes comprehensively and to re-contextualise them in a global performative and politically engaged contemporaneity. The very term “*curating*” became synonymous with innovative forms, interdisciplinary collaboration, criticism of institutional structures, and particularly with conscious work; moreover, it is also used in various academic discourses such as critical theory, gender studies, post-structuralism, and post-colonialism¹³⁷ thus denoting the need felt in the field of art to move away from the exclusively intrinsic qualities of artworks and to concentrate on artistic events. In this chapter, I discuss the conditions of the contemporary art field and their relation to curatorial practices and present the motivations for their application in the field of compositional music.

1.1. Contemporaneity as a definition of the present of art

In the art researcher community, the year 1989 is often highlighted as the starting point for geopolitically significant events: the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet Union, the end of the Cold War, the Tiananmen Square protests, and the beginning of the processes that ended apartheid in South Africa. All of these events led to a redistribution of the world's power centres. The changes were further accentuated by the rapid integration of

¹³⁷ <https://www.fhnw.ch/en/continuing-education/music/cas-curating-contemporary-music> [last accessed: 12 01 2022].

technological innovations into people's lives in the two last decades of the twentieth century, which considerably redefined the parameters of time and space, metaphorically expanding them and physically bringing them closer together. The free market, which increasingly influences all socio-cultural spheres, has economically connected the world: together with people gaining more and more time and purchasing power, it has created an art industry never seen before. Since the beginning of the twenty-first century, the term "contemporaneity" has been used in the field of art studies to describe and bring together the artistic processes of the last 30 years under one category. In the context of this artistic research, the relationship between the contemporaneity and the curatorial discourse becomes fundamental, as the aim is to grasp the specificity of contemporary artistic processes, to reflect on it in the field of compositional music, and to choose appropriate strategies of action.

1.2. The development of curatorship in visual arts

Drawing on Fomina, the research paper presents three distinct professional shifts in curatorship that have reflected the changing needs of the art field and the influences of critical thought: curator in an institution, independent curator, and curatorship in the expanded field.

Table 1 summarises the changes in the discourse on curatorship discussed in sections 1.2.1, 1.2.2, and 1.2.3

Curator in an institution (forming from late eighteenth through early nineteenth century)	Independent curator (established in the 1960s and active until now)	Curatorship in the expanded field
<p>The professional model takes shape in the emerging public museums and becomes an integral structural part of major art institutions.</p> <p>The audience represents the emerging new layer of the bourgeoisie.</p> <p>Strategies: collecting and organising art collections. The chronological line and the narrative of the progressive development of art are important. The result is the art canon. Particular attention to the artwork.</p>	<p>Transformation of the professional model, emerging alongside the criticism of institutions.</p> <p>Acting outside institutions, questioning the "objective" choice of content as well as the conventional narratives and hierarchies of art.</p> <p>The audience is directly affected by the questions raised about the internal structures of art. The post-structuralist idea of the meaning of art being created</p>	<p>This is not a separate branch of curating; it is proposed to be seen as an integral continuation of the practices as perceived so far and to be interpreted contextually.</p> <p>Definition: curator Maria Lind proposes two interpretations: curating, which would specifically define exhibition-making, and curatorial work in an expanded field, which would allow for its even broader understanding, adapting to the chosen means of expression, explicitly tangible or experimental.</p>

<p>Curators and their decisions are invisible, reflecting the objective public interest of the time, which was focused on education.</p>	<p>between creator and perceiver is taken up. The audience is no longer seen as a passive crowd. The parallel rise of happenings and performance art divert attention from the idea of a finite work of art.</p> <p>Strategies: experimenting with the formats of art exhibitions, juxtaposing different art forms, creating metanarratives that connect the works. The focus is on the event, increasing popularity of biennials and festivals.</p> <p>Curators' decisions become open, and they themselves turn into important participants in artistic processes. The status of the curator is changing, and their position in the art field is becoming stronger and more influential.</p>	<p>The need: the definition of such curatorial activities is necessary to create a meaningful space for practices that are not always directly visible in exhibitions. These practices are manifested through art research and experimentation, often reflected in art publications and debates, and sometimes change the very strategies of art exhibition and narrative creation.</p> <p>Forms of expression: highlighting the potential of different artistic fields as a fruitful knowledge space connecting different knowledge systems. Reflection, discussion, documentation, and educational aspects of the form become equally important. Not only is the choice of art content explored, but also the forms of its presentation and the meanings it creates.</p>
--	--	--

In the context of contemporaneity, disciplines that are less and less restricted are in constant collision in both theory and practice, and are therefore caught up in an ever-expanding curatorial horizon. A vibrant, expanded, and relevant curatorial discourse is thus becoming increasingly pertinent for artists and researchers from different disciplines. The integration of curatorial discourse into compositional music practices has become the main focus of this artistic research.

2. INTEGRATION OF CURATORSHIP INTO THE CONTEXT OF COMPOSITIONAL MUSIC

The contemporaneity and the stages of the development of curatorship in visual arts, discussed in the first subsections of the thesis, become the basis for a fresh look at the field of compositional music. The research avoids the obvious divide between eras (between contemporary and classical music) and tries to view the concert and other formats of music presentation in an integrated way as well as to choose examples in accordance with the logic

of the research, without separating them through artificial categories. I would like to emphasise the term of '*compositional music*', which has been used in the development of this artistic research, because it helps to delineate the nature of composed and notated¹³⁸ music with common origins, but at the same time is independent of any particular period, genre, or aesthetic definition.

2.1. The evolution and contexts of the concert format

While in the visual arts the main format for presenting art is the exposition, in music it is the concert. The themes in this subsection shed light on the development and contexts of the concert: the phenomenon of listening in silence (Schulze), the birth of 'autonomous music as an art form' (Ungeheur), the sociality of music and its links to the listener's sense of identity (Tröndle), and the development of behavioural etiquette (Vogels). The traditions as well as social and representational aspects that have been established over the centuries are discussed, allowing for the evaluation of its impact on the field of compositional music as a whole.

2.2. Fragmentation of the music field

In the context of contemporaneity, the fragmentation of compositional music has become apparent, with one part of participants in the field of music concentrating on practices and formats based on the canon and canonised knowledge. The other part of them form their ideology of action through the perspective of the changed paradigms of music in the twentieth century: they concentrate on the constant search for innovation, experimentation with media, conceptual art, radical forms of perception of sound, and performance practices. A certain ideological opposition emerges, which prevents a constructive relationship between tradition and innovation, the development of creatively flexible narratives and presentation formats, and thus the maintenance of the relevance of compositional music.

¹³⁸ Notation in the broadest sense is meant, including scores, graphic notes, or conceptual compositions, thus, all forms of communication which exist between the creator (performer) and the audience that give meaning to the idea of the work and create space for interpretation.

2.2.1. Canonised knowledge

Despite the changes of expression in compositional music over the last century, the most important educational institutions and concert halls are still shaping the main narrative through the dissemination and consolidation of canonical music. The ideological divide in compositional music between the creative/presentational trends of the new paradigms and the canonised knowledge/activity strategies is becoming increasingly distinct. The need to create a coherent, viable, and constructive discourse is emphasised.

2.2.2. Paradigmatic shifts in musical expression

In terms of paradigmatic changes in the expression of compositional music, I would highlight the influence of technology. The main event that led to major turning points was the ability to record the sound of music. This was a radical change in the previously very clear structure of music writing, performance, and listening. It also changed the relationship with the audience: recorded music became part of a way of life, and its accessibility changed its place in socio-cultural life, which profoundly altered the whole system of music production and listening.

2.3. Curatorial practices as a new strategy for action

The flexibility of visual art and the ability to shape relevant content through curatorial practices has proved attractive to artists and researchers engaged in the field of music over the last decade. Theoretical and practical experience of other disciplines is analysed and used as a basis for the development of new strategies that can help to optimise compositional practices and to actualise the long tradition of Western music today.

2.3.1. Forms of the professional model

Curators working in music have a wide range of activities: they often fill in the missing links in creating presentations, in programming, in original projects, or in alternative education. This means rethinking the boundaries of the competences of music professionals, developing internal models of organisational activities, and adapting to interdisciplinary dialogue. It is about a kind of commitment, with a curatorial perspective taking responsibility for the content formation and the tools chosen for it. There are no clear and refined methods to address these

issues. Experiments, discussions, and research are needed to enable a qualitative contextualisation of compositional music in contemporaneity.

2.3.2. Motives for the integration of curatorial practices

A creative approach to curatorship in compositional music is developing slowly but intensively. Contemporary music festivals and ensembles in Western Europe and the USA are leading the way in this area. In a sense, they are an alternative to major institutions, their hierarchies, and the formats of music presentation. Their presentations and programmes constantly emphasise alternativeness and a different internal hierarchy in voicing the opposition of innovation and canonisation. The curatorial discourse provides an opportunity to bring compositional music into a complex field in compliance with contemporaneity. Organisations and individuals actively engaged in the field continuously emphasise the problems of hegemonised narratives and practices and, as a way of opposing this, they develop new theoretical approaches and practical expressions.

3. TRACES OF CURATORSHIP IN THE FIELD OF LITHUANIAN MUSIC

A specific situation of Lithuania at the beginning of Independence reflected a phase of change in the field of art, which was directly related to the changed social order of the country and the developing socio-political relations with other countries and regions. The development of compositional music in the past thirty years is discussed in more detail, overviewing the changes in the cultural policy and the contexts of music presentations at festivals and in the general national cultural panorama. I chose to focus on the examples of activity of two personalities who were able to act creatively under the above-mentioned conditions – Šarūnas Nakas and Ana Ablamonova – in which I see original elements of a curatorial approach.

3.1. Curatorial components of Šarūnas Nakas' activities

Although Nakas is a composer by training¹³⁹, he extended his activities by connecting his knowledge of composition to other artistic contexts. Although all his activities are related to the field of music, his creative output in terms of form is hybrid and functions as an example of alternative narratives and formats. Nakas' activities can be compared to curatorial ones: by

¹³⁹ <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/nakas/> [last accessed: 20 01 2023].

stepping back from the inertia of the music field formats, he rethinks them in the context of contemporaneity.

3.1.1. Curatorial characteristics of the programme presented at the 1996 *Gaida* Festival

The programme put together by Nakas was an original example of curatorial trends and demonstrated how they can be integrated into a musical context.

3.1.2. Exhibition *Juzeliūnas' Office: Modernising Lithuanianness*

The exposition curated by Nakas and co-curated by Dainius Liškevičius, Rimas Sakalauskas, and Liudas Parulskis was presented in November 2016; its format, described as "an exhibition of artistic and scientific research", opened up an interesting alternative to the creation of the portrait of an artist specifically through the format of the exposition. I consider the exposition to be one of the most interesting examples of curatorship in the field of music in Lithuania.

3.2. *Operomania* and Anna Ablamonova's production style

Producer Ana Ablamonova, Director of *Operomania*, has managed to create a distinct organisational phenomenon in Lithuania, enabling the diversity of formats and alternatives of creative expression. The production company, sensitive to the inner dynamics of each creator or creative team, provides the most appropriate conditions for interdisciplinary imaginative expression and thus enables the narratives of contemporaneity.

3.2.1. Challenges to critique in the analysis of *Operomania* projects

The interdisciplinarity and unconventional expression of the works produced by *Operomania* and the challenges they pose to their evaluation have been analysed. The subchapter also overviews Ablamonova's efforts to trigger music criticism through tailored formats and her attention to the choice of sub-genre definition for each work.

3.2.2. The change in the NOA Festival from 2008 to 2018

The change in the NOA Festival over the decade has been discussed: its development from a community initiative to a focused event based on Ablamonova's producerial vision.

3.3. Lithuanian contemporary music ensembles

The situation of contemporary music ensembles in Lithuania has not changed much since the restoration of Independence: they are the efforts of the non-governmental sector, mostly sustained by the enthusiasm of individuals or by the energy of music ensembles or individuals that emerge organically at certain times. An analysis of the trajectories of ensembles in Lithuania reveals a mismatch between vision and resources, and, going back a step further, the persistent structural problems of cultural policy. Given the harsh cultural conditions, a dual task becomes clear: to look creatively at the cultural milieu and ways of operating and to reflect on strategies of enabling institutional cooperation and a smooth relationship between traditions and innovation of compositional music.

4. SHAPING THE ACTIVITIES OF THE *SYNAESTHESIS* ENSEMBLE THROUGH EXPANDED CURATORIAL PRACTICES

Chapter 4 of the artistic research paper is a case study. It is based on the question that motivates my work: "How can compositional music practices be actualised in contemporaneity?" The answer is revealed in my creative initiatives and chosen experimental formats when acting as artistic director and pianist of the *Synaesthesia* Ensemble.

4.1. The components of curating a music event: form, place, and context

Given the interdisciplinary, performative, and sensitive to any critical contexts state of contemporaneity, a need arises to broaden our approach to the spaces of music presentation, contexts of programmes, and possible formats. This is the purpose of the *expanded scheme of music event formation*, which I am presenting in order to reveal my curatorial approach to the main elements of event formation: the format, space, and context of the event, which are directly related to the constantly pondered issue of the potential of compositional music expression in contemporaneity.

4.2. Curated projects of the *Synaesthesia* Ensemble

The aim of this subsection is to reveal how I use the categories of form, place, and context, presented in Subsection 4.1, to curate projects for different instrumental ensembles. In relation to the projects I have carried out, I: define the content of the programme and the logic behind

the choice of its constituent elements; present the processes of development of the project; discuss performance perspectives; and identify strategies for presenting it to an audience.

The chapter presents the analyses of the following artistic projects: *Piano Hero* (2018), *Nymphology* (2020), *In the Forest. Sound Ecology* (2020), *ZELLVERHALL* (2020), *Flaneur* (2021), *Sonic Fiction* (2021), *Zone of Hades* (2021), *Dark Times. Starting Point* (2022), *The Urban Tale of a Hippo* (2022).

The projects are divided into two sub-groups:

- **Programme dramaturgy.** The curatorial tasks are based on the development of the programme conceptions and the dramaturgically impactful arrangement of compositions. The focus is on the integrity of the programme and its representational aspects. The musical text and its performance remain essential, which consolidates and continues the tradition of listening in silence.

- **Interdisciplinary projects.** Created in collaboration with artists from other fields, music and its performance become an equal element of the stage action. At the same time, alternative ways of acting in the field of compositional music open up.

The programmes curated in those different sub-groups are presented chronologically. This reflects my (still ongoing) professional transformation, which leads to a greater attention to the representational, spatial, and contextual elements of presentations.

4.2.1. Formation of the dramaturgy of the programme

The sub-section deals with the projects where the main curatorial task was the selection/commissioning of musical compositions and the formation of the dramaturgy of their presentation. From a curatorial perspective, the decisions for programme development go beyond the evaluation and arrangement of the internal qualities of the compositions (genre, time period, dynamics, tempo, and internal dramaturgy). In individual cases, aesthetic lines, conceptual ideas, logistical nuances, and representational contexts have been addressed.

The titles of further subsections reflect the curatorial motivation of each project presented:

4.2.1.1. *Piano Hero. Reflection on the recital genre in a concert form.*

4.2.1.2. *Nymphology. The representational aspect of female creators in curatorial practice.*

4.2.1.3. *In the Forest. Sound Ecology. Contextualising collaboration with festivals.*

4.2.1.4. *Flaneur. Providing a sonic meaning to the archetypal urban nomad.*

4.2.1.5. *Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]. Connecting dark historical perspectives through musical narratives.*

4.2.2. Interdisciplinary projects

In this subsection, I discuss interdisciplinary projects, the main characteristic of which is co-creation with artists, curators, and producers from other areas. This implies a different dynamics of the project development and the range of tasks. The function of music curator is based on the contextualisation of compositional music practices and the development of working formats or practical application, however, it is part of teamwork. When observing trends in the visual and performing arts, the relevance of hybrid forms of presentation becomes apparent, revealing the potential for a multisensory experience. In the project development, attention is paid to: the pertinence of the musical material, the means of expression, the creative team, and the collaborating organisations.

The titles of further subsections reflect the curatorial motivation of each project presented:

4.2.2.1 *ZELLVERHALL. Connecting spatial and sonic experience in a site-specific composition.*

4.2.2.2. *Sonic Fiction. Performative expression of performers on stage.*

4.2.2.3. *Zone of Hades. Dimensions of light and darkness revealed in a musical experience.*

4.2.2.4. *The Urban Tale of a Hippo. Instrumental expression in an experiential field of action.*

CONCLUSIONS

1. The specificity of contemporary art has been examined; researchers agree that the year 1989 marked the beginning of a qualitatively new phase in the arts, which is often denoted by the term of *contemporaneity*. The fall of the Berlin Wall is symbolically perceived as the point at which geographical and ideological boundaries were blurred, and technology invaded all spheres of people's lives, fundamentally altering the processes of the artistic field, its visibility and expression. For those who shape artistic phenomena, an opportunity opened up to develop additional competences that would reflect the new reality of art, enable the formation of meaningful content that matches the new reality, and create timely models of action and presentation. In the perspective

of such an opportunity, curators emerge, capable of changing the image of visual arts, creating a critical institutional space for self-reflection, and rethinking the internal logic of artistic structures.

2. The evolution of the professional model of curator has been discussed, which coincides with the establishment of museums and reflects the need of the time period to educate the emerging bourgeoisie. Afterwards, the position of the curator in visual art institutions changes, adapting to the needs and trends of the art field. Critical of the inertia of the art field and the relevance of canonical narratives, curators leave institutions, become independent, and significantly change the status of curator as a shaper of an artistic phenomenon, bringing it closer to the (co)creator. The fragmentation of the art field and the opening up of the global art market encouraged curators to apply expanded curatorial practices that reflected the needs of the new phase of art: a new notional space was created, where process was important for the outcome, while at the same time an inclination toward realisation of artistic research and experimental forms emerged.
3. Motivation and expression of the integration of curatorial practices into the field of compositional music has been presented. The curatorial discourse in the field of music is rapidly taking shape and increasingly influencing institutional activities and programme choices as well as making sense of alternative models of practice and encouraging a rethinking of the directions of compositional music. Perhaps most important is the exploration of the concert as a format for presenting music. Efforts are made to understand its origins, socio-cultural significance, and possible directions for further development. At the same time, the trajectories of the performers' activities and the additional competences required by them are unfolding. Alongside the implementation of the text and the replication of canonical narratives, curatorship in music calls for attention to the social, political, and organisational aspects of the presentation of music as well as for the 'demystification' of institutions, revealing the criteria for choice and the motives behind internal processes.
4. A generalised change implied by the curatorial discourse is an expanded approach to music interpretation. Both musical text and its performance are understood as integral parts of the formation of interpretation, which are contextualised and help to encompass all elements of a musical event. The spatial and contextual segments in the formation of interpretation are seen as the starting points, and the choice of these segments in an individual case presupposes the corresponding design elements of the artistic event.

5. The contexts of Lithuanian compositional music have been reviewed, the activities of individual personalities close to curating have been highlighted, and original trajectories of individual and organisational activities have been presented. Strategies that create a viable and contemporary content have been identified. The perspectives of ensemble action have been overviewed, highlighting the aspect of local contextuality. Although artists are active in a global artistic field, their expression, resources, and dissemination possibilities are directly linked to the cultural policies and traditions of the country of residence.

6. An expanded scheme of musical event formation has been developed, which goes beyond the basic combination of compositional music: *concert hall | dramaturgy of musical content | concert*; instead, supporting categories have been proposed, which allow the content of compositional music to be imagined in a wider context. The contextuality of the space as well as the most important thematic trends in the art field and the choice of an appropriate format have been made sense of. This scheme is not finite categorisation, but rather an initial suggestion of broadening the approach to the elements of a musical event and the limits of the expression of compositional music.

7. Through the curated projects of the *Synaesthesia* Ensemble, examples of the integration of curatorship into music are presented. Divided into two sub-groups, *programme dramaturgy* and *interdisciplinary projects*, they reflect the most prominent trends that have emerged in the curatorial practice. They reveal the motivations behind the development of the projects and the logic behind the choice of creators, contexts, spaces, or communication as well as the challenges encountered and the aspects of curating projects that deserve self-criticism. The chronological presentation of the programmes opens up a picture of the formation of a curatorial identity that can take different forms.

To summarise, I see the relevance and importance of integrating the curatorial discourse into the field of composed music in order to create a quality link between tradition and innovation. In this dissertation, important curatorial themes contextualised in the field of music have been grasped.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

1. Finkelštein, Marta (2020). Tūkstantis ir šeši feminizmai, „*Druskomanija*“ žurnalas. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
2. Finkelštein, Marta (2021). Piano hero. Curatorial exploration of the piano recital. In Lina Navickaitė-Martinelli (sud.), *Beyond Interpretation. Selected Online Proceedings from the Third Festival Conference of Music Performance and Artistic Research „Doctors in Performance“*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
3. Finkelštein, Marta (2023, priimta publikuoti). Neegzistuojančios erdvės, nevykstantys dialogai. *Kultūros barai*.

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

1. Piano Hero. Curatorial Exploration of the Piano Recital. *From the Third Festival Conference of Music Performance and Artistic Research „Doctors in Performance“ festival conference*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018 m. rugsėjo 5 d.
2. Performative curating as an institutional critique: the case of „Synaesthesia“. *X-disciplinary Congress on Artistic Research and Related Matters*. Vilniaus dailės akademija ir SODAS 2123, 2021 m. spalio 14 d.
3. Playing in Contemporaneity. The curatorial approach to concert design. *European Chamber Music Teachers' Association. Spring Meeting. Lithuanian Academy of Music and Theater*, 22 April 2023.

PRIEDAI

1 priedas. Skaitmeninės nuorodos į pristatytų projektų reprezentaciją internete

„Piano Hero“ (2018)



„Nymphology“ (2020)



„Miške. Garso ekologija“ (2020)



„ZELLVERHALL“ (2020)



„Flaneur“ (2021)



„Sonic Fiction“ (2021)



„Hado Zona“ (2021)



„Tamsūs laikai. Atspirties taškas“ (2022)



„The Urban Tale of a Hippo“ (2022)



Daugiau 2016-2023 m. kuruotų „Synaesthesia“ projektų



2 priedas. Aktualiosios muzikos festivalio „Gaida“ apžvalga (1991–2021 m.)

„Gaidos“ festivalio raida. Nuo bendruomeninio idealizmo iki institucinio pragmatizmo

Lietuviškos šiuolaikinės muzikos raidai ypač svarbus tapo „Gaidos“ festivalis, kurio procesus aptaria leidinys *„Gaidos“ obertonai 1991–2009. Recenzijos, pokalbiai, reminiscencijos*“ (2010). Kaip teigia leidinio sudarytoja Rūta Stanevičiūtė:

Keitėsi jo paantraštės, keitėsi direktoriai, kitokios buvo geokultūrinės orientacijos ir programiniai akcentai, festivalis išgyveno pakilimo ir atoslūgio periodus, tačiau visais laikais šis svarbiausias renginys, reprezentuojantis lietuvių muziką, sulaukdavo ypatingo muzikų atgarsio ir muzikos kritikos dėmesio (Stanevičiūtė 2010: 12).

Šis komentaras byloja apie ilgalaikę festivalio įtaką Lietuvos muzikos bendruomenei ir joje vykstantiems procesams. Būtent minėtas leidinys atskleidžia daugiasluoksnius vyksmus, prasidėjusius tuo pačiu laikotarpiu, kurį analizuoja Fomina, taigi leidžia įžvelgti paraleles su vizualiuoju menu, laikmečiui būdingas muzikinio kuravimo strategijas (net jei jos taip nesivadino). Šiuolaikybės tarpsnyje tai padeda suvokti muzikos reiškinius kaip integralius bendrame meno kontekste, pastebėti panašias ir skirtingas meno pristatymo tendencijas.

Festivalis „Gaida“ savo gyvavimo pradžioje turėjo net kelis vadovus (šio asmens pareigybės pavadinimas vyravo nuo direktoriaus, vadovo iki meno vadovo), tačiau festivalio parengimas skyrėsi: telkiami repertuariniai komitetai, jungiantys muzikologus ir kompozitorius, kuriamos autorinės programos, kviečiami vietiniai ir užsienio kuratoriai. Svarbu aptarti pradinę festivalio steigimo motyvaciją ir siekius, apimant tiek meninius, tiek institucinius aspektus, besiformuojančias strategijas, įtakų zonas ir jų tiesiogines sąsajas su turinio formavimu, taip pat panagrinėti jo raišką pastaraisiais metais.

Pirmoji „Gaida“ paantrašte „Baltijos muzikos festivalis“, vykusi 1991 m., buvo įsteigta Lietuvos kompozitorių sąjungos ir surengta sąjungos vadovybės, kurioje, pasak Gražinos Daunoravičienės, „galėjai aiškiai jausti tą patirtį, kuri buvo įgyta organizuojant suvažiavimų, plenumų, „Muzikos rudens“ ar lietuvių muzikos festivalio koncertus“ (Daunoravičienė, in Stanevičiūtė 2010: 41). Dėl sudėtingų finansinių aplinkybių jis negalėjo prilygti žinomiems užsienio šiuolaikinės muzikos festivaliams, tačiau jo prioritetas, įtakos ir muzikos bendruomenės lūkesčiai buvo akivaizdūs. Festivalio poreikį Lietuvoje lėmė nauja muzikinė realybė, atsivėrusi po Nepriklausomybės atkūrimo, – Vakarų idealizavimas ir noras atkartoti jų formatus. Šį natūralų poreikį skatino atsivėrusios sienos ir laisvų kultūrinių mainų galimybė,

jis atspindėjo bendruomenės lūkesčius dėl sklandžios Lietuvos menininkų integracijos į globalų kompozicinės muzikos kontekstą, siekį užpildyti vietinę terpę pačiais įdomiausiai užsienio muzikiniais reiškiniais. Tuo metu festivalių kultūrinis prestižas ir įtaka augo, jie buvo vertinami kaip svarbiausia kultūrinės reprezentacijos ir dalyvavimo globaliuose procesuose platforma.

Nepriklausomybę atgavusios Lietuvos kultūrinė situacija buvo specifinė. Viena vertus, buvo idealistinių, bet pagrįstų muzikos bendruomenės lūkesčių, kita vertus, jauna nepriklausomybė kėlė didelius iššūkius, suskilo įprasta veikimo sistema. Reikėjo naujų kultūrą pristatančių formatų, kurie padėtų skleisti identitetui, laviruoti tarp tęstinumo ir naujai atsivėrusio nevaržomo raiškos potencialo. Čia galima prisiminti pirmame skyriuje minima menotyrininko Terry'io Smitho terminą „posovietinės periferijos“ (Smith 2008), parankų atskleidžiant tuometinę Lietuvos kultūros situaciją, kurioje buvo svarbu nubrėžti kultūrinės strategijos kryptis. Iškalbingas muzikologės Giselos Gronemeyer pastebėjimas:

1991 m. įkurtos „Gaidos“ [anksčiau ji vadinosi „Baltijos muzikos festivalis“ – red.] dėmesio centre atsidūrė Lietuvos, Latvijos ir Estijos muzika, deja, Baltijos muzikos forumas iš to neišsirutuliojo. Iširus Sovietų Sąjungai, kaimynės, užuot stiprinusios savo baltiškąją sąjungą, pradėjo ieškoti ryšių su Europos šalimis (Gronemeyer, in Stanevičiūtė 2010: 433).

Šalies kūrėjai ir atlikėjai, ištrūkę iš per prievartą hegemonizuoto ir dirbtinai suformuoto sovietų meno naratyvo, tapo dar nepažintos erdvės atstovais. Iš naujo perbraižius Europos žemėlapi, menininkų iš naujųjų nepriklausomybių veikla žadino smalsumą ir buvo reikalinga norint suvokti ir kultūriškai pažinti vieniems kitus. Tam tikra prasme šalies menininkai užėmė optimalią dialogo pradžios su tarptautiniais partneriais poziciją, buvo įdomu, ką naujai atsivėrusių šalių kūrėjai turi pasakyti.

Taigi poreikis įsirašyti į platesnius europietiškus kontekstus skatina nutolti nuo baltiškosios krypties, išryškėja Vakarų idealizavimo tendencija, kai aktyviai plėtojami ryšiai su didžiosiomis šalimis ir festivaliais. Strategiškai tai pasiteisina tik iš dalies. Nors kiekviena šalis deda dideles pastangas formuodama individualų įvaizdį ir turi galimybę pasirodyti prestižinėse scenose, visgi tai nesukuria aiškesnio regioninio įvaizdžio ir gilesnių kūrybinių saitų. Baltijos regione susiformavusi atitolimo tendencija pirmiausia trukdo kurti gilesnį ryšį, apmąstyti ir įprasminti bendrą istorinę praeitį. Svarbu paminėti, kad pastaraisiais metais baltiškąjį bendradarbiavimą atkūrė „Baltic Contemporary Music Network“ (Baltijos šiuolaikinės muzikos tinklas), kurio tikslas yra bendromis pajėgomis pristatyti regiono muziką

dirbant su partneriais Europoje, koordinuojant naują festivalį „Baltijos muzikos dienos“ ir vykdant kitus projektus¹⁴⁰. Tam tikra prasme galime įžvelgti sugrįžimą į pradinę identiteto ir regioninių kultūrinių ryšių paiešką. Vos kelerius metus veikiantis tinklas kol kas demonstruoja pozityvų efektyvumą, kuria erdvę, kurioje greta pristatomi trijų šalių autoriai gali vienas kitą pažinti, užmegzti ryšius su užsienio partneriais, pabrėždami regioninį tapatumą. Visgi įžvelgčiau galimą iniciatyvos pavojų ateityje, jei ji remsis išskirtinai Baltijos šalių kūrėjų, atlikėjų, kuratorių veikla ir atsitrauks nuo globalių įtakų įvardijimo ir įprasminimo. Kita potenciali problema yra ta, kad komunikaciją ir kūrybinę veiklą kol kas labai stipriai lemia vadybiniai sprendimai, siekiantys lygiavertės reprezentacijos. Jeigu į šį darinį žvelgsime kaip į dialogą skatinančią ir jo pristatymui asistuojančią organizaciją, atsiveriančią galimybę menininkams pažinti vieniems kitus, vystyti kartu projektus, plačiau pristatyti Baltijos kultūrą, jis atrodo labai reikalingas ir savalaikis.

„Gaidos“ festivalis kurį laiką buvo vienas iš nedaugelio renginių, kuris pristatė išskirtinai šiuolaikinę muziką. Tai suponavo labai didelius jį lankančios muzikos bendruomenės lūkesčius išgirsti geriausius savo šalies bei užsienio kūrėjų darbus. Pasak Daunoravičienės: „šie festivaliai daugeliui lietuvių autorių tapo beveik vienintele galimybe išgirsti naujausius savo kūrinius, beje, netgi užsienio autorių kontekste“ (Daunoravičienė, in Stanevičiūtė 2010: 88).

Tokia situacija buvo glaudžiai susijusi su paveldėta kultūros finansavimo sistema, kai didieji resursai buvo nukreipti į didžiąsias koncertines įstaigas, reprezentuojančias pagrindinį kultūrinį naratyvą, jos buvo atidžiai kontroliuojamos ir turėjo sutilpti valstybinio sektoriaus organizacijose. Sugriuvus Sovietų Sąjungai didžiųjų koncertų salių programos ir toliau rėmėsi pasaulinės muzikos kanoniniais autoriais, nepatirdamos didesnio spaudimo pristatyti šiuolaikinį meną. Ši problema nebuvo ir iki šiol nėra išskirtinai lietuviška ar posovietinės erdvės fenomenas, tačiau vis dar turi įtakos muzikos lauko fragmentiškumui ir tam tikrai segregacijai. Visgi didėjanti šiuolaikinės muzikos renginių pasiūla kiek susiaurina individualių festivalių ar muzikos renginių organizatorių atsakomybių lauką siekiant aprėpti viską vienu mostu, taigi atsiranda erdvės konceptualesniems sprendimams, kurie sukuria didesnę programų kokybės lūkestį.

Muzikoje išryškėja specifinė problema, kai rengiamos ir publikai pristatomos muzikinės programos dažniausiai nuskamba vieną kartą ir turi sutilpti į vieną savaitę trunkantį festivalį. Festivalio resursai buvo itin skurdūs, todėl ilgai brandintos ir didesnių logistinių

¹⁴⁰ Žr. <https://www.balticnewmusic.com>.

užmojų turinčios programos buvo tiesiog neįmanomos. Tai puikiai iliustruoja Gintaro Sodeikos mintis:

Galime dar vieną aspektą paminėti: kadangi muzikiniai renginiai yra brangūs, mes negalime kaip dailininkai ar menotyrininkai kiekvienas būti kuratoriumi ir surengti savo festivalį, stilingą, su savo požiūriu, su tais lietuvių ir užsienio autoriais, kuriuos atrinktume savo nuožiūra. Būtų įdomiau, įvairiau, bet, deja, neįmanoma (Sodeika, in Stanevičiūtė 2010: 268).

Vienas ryškiausių festivalio organizacinių aspektų buvo tas, kad renginys priklausė Lietuvos kompozitorių sąjungai (toliau LKS). Kadangi pagrindinė LKS misija buvo tiesiogiai orientuota į jos narių aktyvios kūrybinės veiklos skatinimą, jų kūrybinę sklaidą Lietuvoje ir užsienyje, trūko organizacinės distancijos. Festivalis tapo platforma, kurioje „kiekvienas kompozitorius mano turįs teisę čia pristatyti ir savo kūrybą“ (Stanevičiūtė 2010: 74). Programų sudarytojų pozicija buvo itin sudėtinga: LKS turėjo suderinti atstovavimą savo nariams ir kartu suformuoti estetiškai vientisą ir aktualią programą. Ši problema nuolat buvo linksnuojama festivalio apžvalgose skirtingų žmonių, tarp kurių randame ir kompozitoriaus Dariaus Lapinsko, tuo metu gyvenusio Čikagoje, komentarą apie susidariusią situaciją: „man atrodo, kad kiekvieno Kompozitorių sąjungos nario privilegija būti atliktam „Gaidos“ festivalyje yra labai antikūrybiškas reiškinys. Tai Sovietų Sąjungos palikimas“ (Lapinskas, in Stanevičiūtė 2010: 111). Tam tikra prasme galime įvardyti organizacinį idealizmą, kai lygiaverčių sąlygų visiems organizacijos nariams poreikis sudaro nepalankią situaciją, tiesiogiai paveikiančią programos turinį ir kokybę.

Daivos Budraitytės 1995 m. sudarytas klausimynas užfiksuoja pragmatišką kompozitoriaus Remigijaus Merkelio pasiūlymą, kaip išspręsti LKS institucinę problemą, kylančią dėl dvilypio atstovavimo kompozitorių bendruomenei ir festivaliui:

Jeigu yra privaloma sąlyga tai, kad LKS nariai turėtų turėti galimybę išgirsti savo muziką „Gaidoje“, tai ir ateityje šiame festivalyje gali kilti lietuvių muzikos programos sudarymo problemų, nes būtų per daug sudėtinga numatyti kriterijus LKS narių kūriniais atrinkti. Siūloma išeitis – nepriklausomas festivalio organizavimo biuras (FOB), susidedantis iš kelių žmonių, pasitelkęs iš šalies vieną ar kelis profesionalius vadybininkus. Biurui turėtų būti suteikta teisė sudaryti visą festivalio programą ir disponuoti „minimaliai garantuotomis“ lėšomis, taip pat ieškant būtinos papildomos paramos (Merkelys, in Stanevičiūtė 2010: 117).

2003 m. tokia įstaiga, pavadinta „Vilniaus festivaliai“, įkuriama Vilniaus miesto savivaldybės. Ši skėtinė organizacija turėjo sujungti mieste vykstančius skirtingo žanro meno

festivalius („Sirenos“, „Naujasis Baltijos šokis“, „Vilniaus festivalis“, „Kristupo festivalis“, „Kino pavasaris“, „Sostinės dienos“, „Vilnius Jazz“, „Mama Jazz“). Šiuo sprendimu siekta suvienyti nepriklausomus festivalius po vienu stogu ir sukurti ženklia opoziciją valstybinių institucijų galios pozicijai. Veržliems naujai į meno lauko procesus žvelgiantiems festivalių vadovams buvo reikalinga autonominė erdvė permąstyti tolesnės veiklos strategijas, pritraukti įdomiausių kūrėjų ir reiškinių komandas. Po „Vilniaus festivalių“ skėčiu įsikūrusios organizacijos tapo Nepriklausomybės pradžios varikliu šiuolaikinio scenos meno sektoriuje. Organizacijos vadovas Remigijus Merkelys, pradėjęs organizuoti „Gaidos“ festivalį kaip Kompozitorių sąjungos renginį 1998 m., tęsia vadovavimą festivaliui jau kitos organizacijos kontekste. Tai leido atskirti festivalio tikslus nuo atstovavimo kompozitorių bendruomenei.

Atrodytų, optimalus vienos institucijos sprendimas, tačiau po kurio laiko susiduriama su kitos, naujai sukurtos, institucijos problemomis. Nuo 2016 m. buklete nebematome repertuarinės komisijos, o pastaruosius penkerius metus festivalio koncepcija, programiniai pasirinkimai ir estetiniai sprendimai pasilieka vadovo Remigijaus Merkelio rankose. Paradoksalu, kad įkurta viešoji įstaiga, kuria siekiama nepriklausyti nuo bendruomeninių interesų, atveda į kitą kraštutinumą – niekada nesikeičiantį vadovą, kultūrinėje sferoje įtvirtinantį keistą *quazi* diktatorišką kultūrinio naratyvo formuotoją. Tai nėra vien tik R. Merkelio asmens kritika. Kyla klausimas, kaip solidžias valstybines dotacijas gaunanti organizacija gali nuosekliai veikti ir palaikyti sveiką organizacinės komandos klimata, jei nėra rotacijos, atskaitomybės ir organizacinio skaidrumo. R. Merkelys vadovauja festivaliui jau 24 metus, tad galima išskirti kelis idėjinius etapus. Pasirinkau nagrinėti kelis festivalius, kurie leidžia aptarti minėtą kritiką, taip pat vykusius pokyčius ir nusistovėjusį organizacinį braižą.

2003 m. „Gaida“ – festivalio koncepcijos pokytis

Aktualiosios muzikos festivalis „Gaida“ 2003 m. dar glaudžiai bendradarbiauja su Lietuvos kompozitorių sąjunga, ir tai reiškiasi per repertuarinio komiteto veiklą, kuriame minėtais metais yra Gražina Daunoravičienė, Rūta Gaidamavičiūtė, Vytautas Laurušas, Remigijus Merkelys, Šarūnas Nakas, Daiva Parulskienė ir Gintaras Sodeika.

Strategija. Pakeista festivalio antraštė iš *šiuolaikinės* į *aktualiosios* muzikos festivalį atskleidžia orientaciją į Vakarų festivalių tendencijas ir tai tiesiogiai siejasi su „Gaidos“ ir „Maerz Musik“ festivalio bendradarbiavimu Berlyne 2002 m., kuriame „Gaida Ensemble“ pristatė lietuvišką kompozicinę ir atlikėjišką kultūrą. Berlyno festivalis pakeitė antraštę iš šiuolaikinio į aktualų 2002 m., suponuodamas šviežio termino poreikį, kuris leistų aktualizuoti

muziką ir geriau atspindėtų iš avangardo besivaduojančias muzikos kryptis. Įdomu ir tai, kad paantraštė siejosi ir su pakitusiu komunikacijos tonu, kurio sunku buvo nepastebėti. Tai pažymi Eglė Grigaliūnaitė:

„Anksčiau labiau panašėjęs į Lietuvos kompozitorių sąjungos organizuojamą „intymų“ renginį saviesiems, pastaraisiais metais, o ypač šiemet, jis nusitaikė į nieko bendra su akademinio muzikos gyvenimu neturinčių miestiečių sluoksnį. Iškalbingų epitetų pilni koncertų programų priedašai, skambios reklamos per radiją ir televiziją buvo skirtos kaip tik jiems (Grigaliūnaitė, in Stanevičiūtė 2010: 329).

Tam tikra prasme čia galima išvelgti tašką, kai paantraštės pokytis, kuris turėjo padėti į muzikos procesus žvelgti naujai ir atverti kintančių muzikos paradigmu lauką, tapo reklaminio šūkiu be aiškesnio konceptualaus pokyčio.

Atranka. Sutelktas dėmesys skiriamas tiek kompozitoriams, tiek ir atlikėjams. 2002 m. debiutavęs „Gaidos ansamblis“ suteikia galimybę išgirsti lietuvišką muziką, atliekamą stipriausių šalies šiuolaikinės muzikos atlikėjų, kartu kviečiami ryškūs, savito braižo kolektyvai „Orkest de Volharding“ (Olandija), „KammarensembleN“ (Švedija), „Arditti kvartetas“ (Didžioji Britanija), „Gavin Bryars ansamblis“ (Didžioji Britanija).

Kūrinių atrankoje dalyvauja minėtas repertuarinis komitetas (Gražina Daunoravičienė, Rūta Gaidamavičiūtė, Vytautas Laurušas, Remigijus Merkelys, Šarūnas Nakas, Daiva Parulskienė ir Gintaras Sodeika). Publikai pasiūlomi atvirų repetacijų, paskaitų, pokalbių su kūrybine komanda formatai demonstruoja muzikos procesų atvirumo ir tiesioginės komunikacijos su auditorija poreikį. Pasirenkamų dviejų kompozitorių – Lucos Francesconi ir Gavino Bryarso pristatymams skiriamas ypatingas dėmesys, formuojasi iki dabar išlikusi „in focus“ kompozitorių pristatymo idėja. Viso festivalio metu intriguoja ryškių lietuvių ir užsienio kūrėjų pristatymas toje pačioje programoje, atveriantis žvilgsnį į lietuvišką muziką platesniame kontekste. 2003 m. programoje pristatoma subalansuota 20 lietuvių ir 18 užsienio autorių programa, dėmesį skiriant savos ir užsienio kultūros reiškiniams.

2008 m. „Gaida“ ir Pasaulio „ISCM Pasaulio muzikos dienos“

2008 m. vykęs festivalis tapo dvigubu renginiu – jo programa lygiagrečiai reprezentavo tiek „Gaidos“ festivalį, tiek ISCM (*International Society for Contemporary Music*) kasmetinį renginį. Pagrindiniu akcentu tapo pastarasis. Egzistuojanti nuo 1922 m. ir vienijanti daugiau

nei 50 šalių ši organizacija Vilniuje tęsė savo tradiciją – parengė kasmetinį pasaulinės šiuolaikinės muzikos renginį. Paradoksalu tai, kad į pasaulinę muziką nukreiptas renginys leido Lietuvos muzikos bendruomenei kritiškai pažvelgti į dabarties tendencijas ir kaip niekad aiškiai suvokti savo identiteto stiprybes ir silpnąsias vietas. Svarbu pažymėti, kad Vilnius buvo pirmasis Baltijos ir viso posovietinio bloko miestas, kuriam buvo patikėtas šio renginio organizavimas, ir tai atspindėjo tarptautinį įdirbį bei teisingą tarptautinę veiklos strategiją. Jano Tapolskio nuomone, tą lėmė šie veiksniai: „šalis turi kelis įsitvirtinusių naujosios muzikos festivalius, efektyviai veikiančią Kompozitorių sąjungą ir Muzikos informacijos centrą, be to, – nemažai pasaulinės klasės kūrėjų kiekvienoje kartoje“ (Tapolskis, in Stanevičiūtė 2010: 440).

Atranka. Vienas esmingiausių šio renginio aspektų – jo atrankos sistema, nusistovėjusi per daugelį metų ir atspindinti globalius ir demokratinius siekius. Kiekvienos šalies komisija siūlo savo šalies autorius festivalio rengėjams. Tame iš karto galime išvelgti konceptualią problemą – jei nėra konkrečių estetinių, idėjinių ar konceptualių programos parametrų, tai tampa labiau muzikiniu katalogu, kuris vargiai ar gali būti organiškas. Visgi įvairovei įprasminti renkamasi paantraštes: Vilniuje vykusio festivalio atveju ji buvo *In Between*, Štutgarte – *Without Borders*, Honkonge – *Music and Beyond*¹⁴¹. Šios antraštės, viena vertus, atspindi kiek pasimetusios šiuolaikinės kompozicinės muzikos įvairovę, kuri negali savęs paprastai apibrėžti, kita vertus, kiek nuvilia apsimestiniu konceptualumu, nes neturi aiškesnio idėjinio svorio. Matome tarsi didesnę bėdą, jau aptartą kalbant apie pirmuosius festivalio renginius, kai problemų kilo todėl, kad Lietuvos kompozitorių sąjunga buvo tiek festivalio rengėjas, tiek jame pasirodančių kompozitorių atstovas. Šiame formate matome lygiai tą patį, kai, pasak Gražinos Daunoravičienės, „radikalieji kūrybiniai potyriai dažnai prasilenkia su festivaliui keliamu masiškumo bei atstovavimo principų primatu“ (Daunoravičienė, in Stanevičiūtė 2010: 448). Muzikologės manymu, šiame renginyje taip pat išryškėjo tam tikro vakarietiško šablono tendencija, kurią ji aptaria ironiškai apibrėždama tipišką ISCM opuso portretą: „tai gerai padarytas, pabrėžiu – padarytas, nes ne visuomet sukurtas opusas“ (ibid.: 450). Ji tęsia mintį kalbėdama apie globalų meno lauką ir išskirdama jo negatyvią pusę:

Opusų „darymo“ vėjus pasaulyje darosi ištis visuotinis, bendras, kosmopolitinis. Prie to veda išaugusi kompozitorių migracija po žemynus, kultūras ir mokyklas, po įvairius kursus ir *vorkšopus*, kur vėlgi apščiai vyrauja technologiniai masinės meno gamybos receptai. <...> Daugelis kūrinių iš ilgėjančio „Pasaulio muzikos dienų / Gaidos 2008“ festivalio koncertų sąrašo klausytoją ilgainiui varo į nevilgtį, nes

¹⁴¹ Šiuos pavadinimus pristato Andreas Engströmas (Stanevičiūtė 2010: 436).

nesuteikia to palaimingo atradimo ir skambėdamas pernelyg neįstringa, o spalvos maišomos iš tų pačių technologinių ingredientų palečių (Daunoravičienė, in Stanevičiūtė 2010: 450–451).

Strategija. Vienas iš įdomesnių strateginių pasirinkimų buvo atskirų programų konstravimas, kai pirmąją festivalio savaitę daugiau dėmesio skiriama „Pasaulio muzikos dienoms“, o antrąją – „Gaidos“ festivalio renginiams. Tai padėjo išlaikyti kiek ryškesnį dviejų festivalių tapatumą, nors jis glaudžiai persipynė. Dideliam tarptautiniam renginiui kūrybiškas miesto erdvių (bažnyčių, muziejų, senamiesčio galerijų) panaudojimas buvo svarbus ir inovatyvus žingsnis.

Festivalio pasiūlyta gausybė formatų signalizavo platų muzikos kūrėjų požiūrį į juos bei jų aptarimo erdvės poreikį – muzikinio teatro, ilgos trukmės koncertų, instaliacijų, alternatyvios elektroninės muzikos koncertų, simfoninės bei kamerinės muzikos vakarų. Visa tai lydėjo spaudos konferencijos, susitikimai su kompozitoriais, diskusijos.

Išsakytas apmaudas dėl praleistos galimybės sukurti išskirtinę platformą lietuvių kūrėjams: „apmaudu, kad organizatoriai nepasinaudojo proga į programą įtraukti daugiau lietuvių muzikos, juo labiau kad festivalyje buvo apstu smalsių svečių iš viso pasaulio“ (Stanevičiūtė 2010: 438).

Žvilgsnis į Lietuvos muzikos procesus iš platesnės perspektyvos byloja, kad kompozicinės muzikos laukas, patirdamas panašias problemas, balansuoja tarp organizacinių įtampų, resursų trūkumo ir stipraus poreikio būti pagrindinio muzikos naratyvo dalimi. Kartojama mintis, kad vienintelis būdas kurti prasmingas festivalių programas yra konceptuali prieiga ir gilesnių muzikinių ryšių paieška.

2014 m. „Gaida“ – institucinio bendradarbiavimo pokytis

Aktualiosios muzikos festivalio „Gaida“ 2014 m. pristatoma programa toliau pratęsia besiformuojančio ryškaus, aktualaus tarptautinio festivalio veidą. Drąsūs rinkodaros sprendimai patraukia publikos dėmesį, Lietuvoje pristatomi tarptautinėje muzikos scenoje garsūs šiuolaikinės muzikos kūrėjai ir atlikėjai. Visgi pradeda trūkinėti festivalio ir Kompozitorių sąjungos ryšiai, kyla klausimų dėl atrankos kriterijų ir Lietuvos muzikos bendruomenės reprezentavimo.

Strategija. Festivalio koncepciją formulavo „Gaida GO“, kuri, pasak kompozitorės Raimondos Žūkaitės, „numojo ranka į kelerių metų tradiciją – pagrindinės festivalio programą vienijančios temos(-ų) pasirinkimą – ir tai pakeitė šūkiu GO!“ Raidžių G ir O derinys atspindi

autorių gausybę, kurių pavardės prasideda G raide – P. Glass, H. Goebbels, G. Grisey, M. Gordon, O. Golijov, S. Gervasoni, V. Globokar, K. Goeyvaerts, S. Gubaidulina, U. Giedraitė, raidė O nukreipia į šešis koncertus, kuriuose pasirodo orkestrai (du kartus tas pats Nacionalinis simfoninis orkestras). Šūkis programėlėje detaliau nepaaiškinamas, taigi jo pasirinkimas buvo labiau plakatinis ir peršasi mintis, kad buvo skirtas rinkodaros tikslams – turėjo pabrėžti tų metų festivalio ypač ryškius kviestinius menininkus – Glass, Goebbels, Grisey, Gordon, Gubaidulina ir publikai atpažįstamus bei mėgstamus orkestrus. Dėl to kyla esminiai klausimai. Pirmasis susijęs su raidėmis: kaip toks atsitiktinis aspektas kaip pirmoji pavardės raidė gali būti festivalio koncepcijos dalis, juolab aprėpiant visų autorių, kurių pavardės prasideda ir kitomis raidėmis (net jei jų kūriniais skiriami atskiri vakarai ar vyksta premjeros), gausą. Antras aspektas – išryškinamas pagrindinis festivalio, kuris savo identitetą formuoja kaip šiuolaikinės muzikos pristatytoją, orkestrinės kultūros dėmuo. Tai atrodo keista matant programoje daug įvairios sudėties instrumentinių ansamblių (Strasbūro mušamieji, SPECTRA, Philip Glass Ensemble, SPEAK Percussion) bei sceninių pastatymų, kurie atspindi dabarties daugiasluoksniame muzikos lauke veikiančius muzikos darinius ir tendencijas. Žinoma, orkestro kaip instrumentinio kolektyvo, kuris buvo ir yra itin svarbus muzikos lauko dalyvis, ir jo vaidmens apmąstymas gali tapti koncepcija aptariant jo reikšmę bei užsakant būtent tokį teminį kampą nagrinėjančius kūrinius, tačiau išskiriami orkestrai ir pats orkestriškumas nėra paaiškinami ar pristatomi publikai.

Atranka. Vienas iš svarbiausių aspektų, kodėl pasirinkau aptarti 2014 m. festivalio programą, yra įvykęs pokytis – nebelieka repertuarinio komiteto, kuris darytų įtaką meniniams pasirinkimams, taigi visi sprendimai lieka festivalio vadovo Remigijaus Merkelio rankose. Tam tikrą idėjinę konfrontaciją, tiesiogiai veikiančią festivalio koncepciją, dar 2009 m. išvelgė muzikologė Asta Pakarklytė, išskirdama dviejų institucijų („Vilniaus festivalių“ ir LKS) interesus, – vienoje pusėje tarptautiniai, tarpdiscipliniai projektai, kitoje – kompozitorių reprezentacija per labiau konservatyvius formatus:

„Gaidos“ festivalis turi gana stiprią know-how praktinę patirtį, yra gerai administruojamas (ypač atsižvelgiant į keblią finansinę jo padėtį), be to, priklauso tarptautinei tinklų bendruomenei ir galėtų nesunkiai aktyvuoti vietinį tinklą, tačiau jį organizuojančios grupės vis sunkiau sutaria tarpusavyje, todėl festivalis dramatiškai skyla į dvi dalis (Pakarklytė, in Stanevičiūtė 2010: 482).

Ilgai trukusi įtampa pasiekia tašką, kai bendradarbiavimas tampa formalus. Muzikos bendruomenėje kilęs nepasitenkinimas pasireiškia ne tik pačios programos kritika, jis

kvestionuoja institucinio bendradarbiavimo ir galios procesus, kurie tiesiogiai siejasi su festivalio atrankos kriterijais, lietuviškos muzikos pristatymu festivalio kontekste. „Anksčiau „Gaida“ buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos renginys, dabar – „Vilniaus festivalių“ priedėlis. Abiejų institucijų draugystė tik imituojama – „Gaida“ prichvatizuota“, – itin radikaliai situaciją apibendrina Šarūnas Nakas, aiškiai formuluodamas iš to kylančią problemą: „visiškai neaiškūs šiame festivalyje kūrinų atrankos kriterijai – vadovujamasi simpatijomis ir antipatijomis“ (Andrikonytė 2014). Tokia radikali pozicija atspindi institucinės kritikos diskurso esminę problemą – atrankos kriterijus. Ji tampa svarbi visai Kompozitorių sąjungos bendruomenei, nes festivalyje vis rečiau pristatoma Lietuvos kompozitorių muzika. Remiantis kompozitoriaus Dominyko Digimo atlikta festivalio analize, 2014 m. programose buvo pristatyta 10 lietuvių ir 17 užsienio kompozitorių, o 2013 m. tendencija buvo itin prasta – pristatyti 5 lietuvių ir 17 užsienio kompozitorių (Digimas 2018: 16). Tai yra ne tik estetinio pasirinkimo klausimas – nuo savo šalies festivalių strategijų ir gebėjimo komunikuoti apie šalies kūrėjus tiesiogiai priklauso jų tarptautinės pozicijos, publikos ryšys su savo šalies kūrėjais. Kartu kyla klausimas dėl pagrindinio šalies festivalio, sukaupiančio didelius šiai sričiai skiriamus resursus, vaidmens inicijuojant lietuviškos muzikos turinį. Pakarklytė pažymi, kad festivalio pagrindą sudaro kviestiniai kompozitoriai, užsienio organizacijų resursais išbaigtų kūrinių pristatymai, ir išreiškia poziciją, kad „nepakanka vien formaliai užsakyti kūrinių lietuvių kompozitoriui, būtina kurti tokius pat konceptualius eksperimentinius tarpdisciplininius savo projektus, lietuvių premjeriniams koncertams suteikti patrauklesnę formą“ (Pakarklytė, in Stanevičiūtė 2010: 481).

Aptartas institucinis poslinkis yra labai svarbus suvokiant tiek festivalio strategiją, tiek atranką, taip pat tam, kad galėtume festivalio programą nagrinėti kaip Remigijaus Merkelio autorinę koncepciją. Toliau aptariamuose festivaliuose išryškėja jo kuriama strategija ir atrankos kriterijai.

2015–2021 m. „Gaida“ – Remigijaus Merkelio festivalio sudarymo strategijos

Daugiau nei du dešimtmečius trunkantis vieno asmens vadovavimas šiuolaikinės muzikos kontekste yra neįprastas reiškinys. Nuo 2008 m. „Gaidos“ festivalio vadovas yra Remigijus Merkelys. Nors per tuos metus festivalis patyrė institucinių ir idėjinių transformacijų, jo stipri pozicija tiek lietuviškame, tiek tarptautiniame kontekste signalizuoja

apie sukauptą organizacinę patirtį. Susiformavę programos kūrimo principai nulemia festivalio braižą, tačiau išryškėja ir festivalio strategijos spragos – Europos festivalių kontekste anachronistiškai atrodo lyčių santykio programoje disbalansas, aiškesnės geografinės įvairovės stygius, įtraukties ir formatų įvairovės nebuvimas.

Strategija. Kiekvienais metais festivalis suformuoja programą, kurioje yra bent du simfoniniai koncertai, nuolatos reprezentuojami styginių ir perkusijos kvartetų deriniai, pasirenkami lietuvių (LAT, „Synaesthesia“, „Chordos“, „Twenty Fingers Duo“) ansambliai, taip pat užsienio svečiai, pristatomi bent keli elektroninės muzikos kūrėjai, atskiri vakarai skiriami originalaus formato sceniniams ar instaliacijų projektams.

Išsiskiria festivalio komunikacijos metodai: aktyviai reklamuojamasi gatvių stenduose, kuriuose, kaip ir renginių aprašymuose, dėmesys sutelkiamas išskirtinai į didžiausią koncerto žvaigždę, kartais net nesuteikiant visos informacijos apie kitus kūrinius ar atlikėjus.

Kiekvienais metais festivalis pristatomas išsamiau spaudos pranešimu, taip pat spaudos konferencija kultūros žiniasklaidai. Bendradarbiaujant su dienraščiu *Lietuvos rytas*, užsakomos recenzijos, kurios pateikia refleksijas mažiau nei per parą. Taigi aprėpiama tiek turinio komunikacija, tiek refleksijos poreikis. Kartais gali kilti problemų dėl recenzijų objektyvumo ar recenzento motyvacijos ją rašyti. 2021 m. rašyti recenziją apie ansamblio NIKO koncertą pakviesta muzikologė Eglė Gudžinskaitė asmeninėje feisbuko paskyroje rašė, kad jos autorinė recenzija buvo koreguojama. Ir nors ansamblio atlikėjams išsakyta kritika nebuvo švelninama, tačiau eilutės apie festivalio organizacinius pasirinkimus buvo ištrintos nesuderinus su autore: „Tačiau jei festivalio koncertų lauki kaip naujo, įdomaus, netikėto lūkesčio išsipildymo, tada į programą įtrauktas NIKO koncertas, akivaizdu, tampa paskutiniu pasirinkimu. Ar šįkart galėjo būti kitaip?“ (Gudžinskaitė 2021, asmeninė *Facebook* paskyra). Kelia nerimą festivalio metodai kontroliuojant komunikaciją ar cenzūruojant kritiką, užgožiama svarbi organizacinių pasirinkimų diskusija. Tokia komunikacinė kontrolė kelia klausimus apie kuriamą festivalio naratyvą ir požiūrį idėjų autonomijai.

Atranka. Atrankos atskaitos taškas yra „In Focus“ kompozitorių pasirinkimas, pagal kuriuos dėliojama visa festivalio programa (išimtis 2016 m. festivalis, kurio koncepcija – pristatyti festivalio metais jubiliejus švenčiančius autorius ar reiškinius, o jų buvo net 15). Pažymėtina, kad renkantis kompozitorius pagrindinis dėmesys skiriamas JAV (Terry Riley, John Adams, David Lang, Phill Niblock, Frederic Rzewski, Julia Wolfe) ir Vakarų Europos (Francesco Filidei, Yann Robin, Yannis Kyriakides, Bernd Alois Zimmermann, Magnus Lindberg, Thomas Adès, Brigitta Muntendorf, Peter Adriaansz, Jennifer Walshe, Beat Furrer, Hans Abrahamsen, Stefan Prins, Michael Beil) autorių pristatymams. Kaip išimtį galime

išskirti Unsuk Chin pristatymą 2020 m. – autorė yra kilusi iš Pietų Korėjos, o šiuo metu gyvena Berlyne. 2017–2021 m. iš 19 pristatytų autorių 16 vyrų ir 3 moterys kompozitorės. Nė karto nepasirinktas lietuvių autorius, o tai atspindi požiūrį į lietuvių autorius ir poziciją, kad lietuvių autorių vardams ir jų aptarimui ryškesnis dėmesys nėra būtinas. Situaciją vaizdingai kritikuoja Mindaugas Urbaitis: „štai rengiamas festivalis, sumanoma jo koncepcija, sudėstomi rinktiniai ir užsienio autorių kūriniai, paskui bandoma užpildyti plyšius. Lietuviški kūriniai – kaip koks makrorefleksas supurkšti programai sulipinti.“

Festivalio komunikacijoje konkrečių autorių ar jų derinio motyvacija ar logika plačiau nedetalizuojama, tačiau jie pristatomi kaip itin dėmesio vertos muzikos garsenybės, pateikiami kiekvieno jų svarbiausi pasiekimai ar svarba muzikos istorijoje. Festivalio teminei linijai ar koncepcijai įvardyti festivalio vadovas pasitelkia itin plačių reikšmių paantraštes (Žvilgsniai, 100 inspiracijų kūrybai, aero-cosmo-ponia ir kitos garsinės istorijos, keys & strings), kurios stipriai neįpareigoja ir ne visuomet yra pastebimos žiūrovų ir kritikų.

Visa festivalio programa yra dėliojama pagal pasirinktų kompozitorių darbus skirtingoms sudėtims, jų pristatymas paskirstomas tarp ansamblinės, solinės, orkestrinės muzikos, ir tai stipriai atsispindi kviestinių solistų ir ansamblių pristatomame repertuare. Viena vertus, tai leidžia peržvelgti kiekvieno iš pasirinktų autorių gebėjimą dirbti su įvairiomis instrumentuotėmis, išryškinti skirtingus kūrybinius etapus, išvelgti kūrybinį požiūrį į orkestrinės muzikos ar rečitalio žanro specifiką. Kita vertus, sukuria dvejopą problemą – formuojamos konceptualiai fragmentiškos programos, į kurias bandoma integruoti aiškesnio tarpusavio ryšio neturinčius kūrinius, ieškoma skirtingų instrumentuočių kompozicijų (kartais iš labai ankstyvų autorių kūrybinių etapų) neatsižvelgiant į aktualiausius ar išskirtinio braižo kūrinius.

Apibendrinant „Gaidos“ festivalio raidą ir įtaką Lietuvos muzikos laukui, dar kartą norisi prisiminti, kad didieji Europos festivaliai labai sąmoningai leidžiasi į kuratorinio diskurso įtvirtinimą ir svarbiausių temų praktinę integraciją į festivalio programas. Kiek anachronistiškai atrodo festivalyje nuolat besikartojantis lyčių reprezentacijos disbalansas, išskirtinis dėmesys Europos ir JAV autoriams be aiškesnės alternatyvos ar apibrėžtos pasirinkimo logikos, antraplanis lietuvių autorių kūrybos pristatymas, ribotų koncertinių praktikų ir komunikacijos su auditorija formų kartojimas. Išvelgčiau, kad „Gaidos“ festivalis remiasi grynai vadybinėmis strategijomis, sutelktomis į žymius vardus ir pompastišką komunikaciją. Prieš du dešimtmečius buvusi ryški R. Merkelio taktika išsisėmė, ji tapo inertinė ir perdėm pragmatiška, stokojanti kūrybingumo. Nors festivalis vis dar sulaukia plataus

susidomėjimo už muzikos bendruomenės ribų, atveria galimybę išgirsti kultinių kompozitorių ir atlikėjų pasirodymus, tačiau praleidžiama proga formuoti aiškesnę festivalio ideologinę ar estetinę veidą, vengiama atsakomybės reprezentuoti ir auginti naują šiuolaikinės muzikos kompozitorių kartą.

3 priedas. Interviu su prodiuserinės organizacijos „Operomanija“ vadove Ana Ablomonova¹⁴²

Organizacija „Operomanija“ veikia vizionieriškai – kuruojamos ryškių menininkų komandos, kurios apjungia skirtingų disciplinų kūrėjų idėjas ir nuolatos papildo meninio lauko vaizduotę naujais formatais ir meniniais potyriais. Komiksų opera, garso patirtis, erdvinė opera tamsoje, garso instaliacija-performansas, kamerinė opera – visa tai veikia tarp muzikos, teatro ir šiuolaikinio meno, o jų inicijavimui ir vystymui reikalingos naujos kompetencijos bei požiūris į kūrybinės organizacijos veiklą. Nors kiekvienas projektas egzistuoja kaip atskiras mikrokosmosas, vietinėje ir tarptautinėje scenoje reprezentuojamas kūrėjų vardais, visgi pati unikalios braižo organizacija yra jungiama bendro vardiklio – Anos Ablamonovos. Būtent jos meninės, organizacinės ir komunikacinės strategijos kuria erdvę, kurioje gimsta unikalūs kūriniai ir permąstomas operos žanras.

Tavo veikla „Operomanijos“ organizacijos kontekste daugiasluoksnė, bet esminė tam, kad sklandžiai, savalaikiškai ir kokybiškai būtų sudarytos sąlygos kūrėjams kurti autentišką turinį, o žiūrovams jį patirti. Kaip pati apibrėži savo profesiją ir kokios funkcijos įeina į tavo atsakomybės lauką?

Save įvardiju prodiusere. Nesu vien vadybininke ar koordinatorė: mano funkcijos platesnės. Nesu ir meno vadovė: nesuprantu, kaip galima vadovauti menui, ypač santykyje su gyvais, čia ir dabar kuriančiais menininkais. Todėl, manyčiau, prodiuserės terminas ganėtinai universalus, kad aprėptų mano funkcijų ir atsakomybių įvairovę, kuri yra ganėtinai plati. Kaip mamos.

Esi baigusi chorinio dirigavimo, o vėliau ir vadybos studijas. Iš dalies tai atrodo gana logiškas receptas tavo dabartinei pozicijai, visgi sunku patikėti, kad studijų programos paruošė būtent dabartinės veiklos amplitudei. Ar įvardytum, koks vientisas profesinis profilis atitiktų tavo veiklą ir kokios disciplinos turėtų būti jo sudedamosios dalys?

Vilniuje ir Peterburge vienu metu studijavau menų vadybą ir chorinį dirigavimą. Įdomu, kad nei vienu studijų kontekste nebuvo daug dėmesio skirta šiuolaikinei operai, šiuolaikiniam

¹⁴² Interviu parengtas 2020 m. rugpjūčio mėnesį, publikuotas Lietuvos muzikos informacijos centro internetiniame puslapyje. Nuoroda: <https://www.mic.lt/ivykiai/2020/08/11/operines-vizijospokalbis-su-prodiusere-ana-ablamon/>

meniui ar jo prodiusavimo subtilybėms. O ir studijos buvo pasirinktos tikrai negalvojant apie tai, kad šių žinių prireiks kuriant šiuolaikinės operos *production house*'s. Taip susiklostė. Tiesiog giliau susipažinau su tuo metu dominusiomis veiklos kryptimis ir kontekstais. O susidūrus su šiuolaikine opera šios pamatinės studijų metu įgytos žinios pravertė. Tiek būnant greta menininkų kūrybinio proceso, tiek operuojant sukurtu menu rinkoje. Vis dėlto esminę patirtį įgijau dirbdama.

Nemanau, kad yra koks nors vienintelis receptas kuriant panašų profesinį profilį. Kombinacijų gali būti įvairiausių. Galbūt svarbiausias yra meno pasaulio suvokimo iš vidaus, meno kontekstų išmanymo, gebėjimo suprasti menininkus, jautriai žvelgti į kūrybinį procesą bei žinojimo, kaip geriausia organizuoti šiuos kūrybinius procesus, komunikuoti su publika, pristatyti ir parduoti meną, derinys. O šių aplinkybių pažinimas gali atkelti per įvairiausių disciplinų studijas. Ir tikriausiai vienam asmeniui kokybiškai aprėpti visas šias funkcijas būtų gana sudėtinga. Man dar yra kur tobulėti. Galiausiai ne viską turi atlikti pats vienas. Pastaruoju metu ir aš stengiuosi pagal galimybes vis labiau dalintis atsakomybėmis. Tačiau kuo daugiau įvairių procesų išmanai iš vidaus, esi išbandęs praktiškai – tuo geriau gali suprasti, kaip juos reikia planuoti, tiesiogiai neįgyvendinant. Lengviau ta pačia kalba susitarti su šiuos procesus vykdančiais asmenimis. Todėl savo darbe išbandžiau daugybę įvairių funkcijų. Kartais dėl resursų stokos ir būtinybės padaryti viską, kas turi būti padaryta, o kartais vien dėl noro suprasti tam tikrą funkcijų specifiką.

Esi ne tik „Operomanijos“, bet ir LMTA Meno centro vadovė. Ar manai, kad mokslo programos pakankamai sparčiai kinta ir reaguoja į meninio lauko pokyčius, paruošia dabarties meninėms praktikoms ir rinkos realybei? Kokias problemas ir galimus jų sprendimo būdus įvardytum?

Nesu labai gerai susipažinusi su studijų programomis. Tad mano atsakymas – stebėtojo iš šalies pozicija. Viena vertus, vis dar nematau galimybių į dabartines studijų programas visavertiškai integruoti erdvę kompozitorių, režisierių, o ypač dainininkų žinioms ir praktiniams įgūdžiams šiuolaikinės operos srityje tobulinti. Kita vertus, pokyčiai studijų programose tikrai matomi. Pavyzdžiui, šiuo metu LMTA kuriama jungtinė su Latvijos muzikos akademija studijų specializacija, skirta baroko operai. Tuo tarpu LMTA kompozitoriai ir garso režisieriai jau kelerius metus džiaugiasi puikiaja Muzikos inovacijų studijų centro infrastruktūra – viena

unikaliausių erdvių ne tik Lietuvoje, bet ir tarptautiniame kontekste, apie kurią prieš 15 metų net pasvajoti negalėjome. Tai, be abejo, suteikia daug galimybių studijų procesui ir studentų kūrybiškumo skatinimui. Taigi pokyčiai vyksta. Negali nevykti. Bet galbūt netolygūs, tarpusavyje nesuderinti, fragmentuoti, įgyvendinami tik dėl konkrečių asmenų iniciatyvumo ir pastangų.

Tačiau visi žmonės skirtingi, jų poreikiai skirtingi ir, labai pasistengus, pasaulyje tikrai galima atrasti konkretaus asmens studijoms tinkamiausią ir jo poreikius geriausiai atitinkantį kontekstą. Galiausiai studijos – tai ne tik studijų programa. Tai ir aplinka bei joje sutikti žmonės, vėliau dažnai tampantys profesiniais bendražygiais.

„Operomanijos“ idėjinis impulsas atsirado būtent LMTA, kur aktyvi kūrėjų karta vadovavosi bendra kūrybine vizija. Visgi „Operomanijos“ strategija ir vadovavimas jau seniai yra tavo atsakomybė. Gal gali papasakoti apie organizacijos vystymosi etapus, esminius jos struktūros ir darbo principų pokyčius?

Tinkami žmonės tinkamu metu atsidūrė tinkamoje aplinkoje. Daugybės atsitiktinumų ir sutapimų rezultatas. Organizacijos idėjinis impulsas atsirado LMTA, kur tuo metu studijavo dauguma „Operomanijos“ pradininkų – įvairių specialybių studentų: kompozitoriai, dainininkai, dirigentai, instrumentininkai, choristai, muzikologai, režisieriai, aktoriai, vadybininkė, prie kurių prisijungė scenografų iš Vilniaus dailės akademijos ir nepriklausomų poetų. Pirmas, gana spontaniškas ir be galo entuziastingas šios kūrėjų bendruomenės realizuotas įvykis – Trumpametražių operų festivalis NOA (Naujosios operos akcija) 2008 m. vasario 28–29 d. Vilniaus teatre „Lėlė“. Tuomet per du vakarus pristatėme šešias naujas operas. Festivaliui įvykus, supratome, kokia tai įdomi ir potenciali erdvė kūrybai, įvairių sričių menininkų bendradarbiavimui. Tad 2008 m. rugsėjį buvo įkurta viešoji įstaiga „Operomanija“, kuri pratęsė NOA festivalio organizavimą ir pradėjo strateguoti šios naujai atrastos šiuolaikinės operos, naujojo muzikos teatro nišos plėtrą.

Įdomu, kad tuo metu, kai aš ir Jonas Sakalauskas rūpinomės organizacijos steigimu, atradau Vilniaus savivaldybės programą „Verslauk“ jaunimo verslumui skatinti, kuri buvo skirta startuolių edukacijai. Kad suprasčiau, kokios atsakomybės laukia pradedant „verslą“, įkuriant organizaciją, nusprendžiau dalyvauti toje programoje. Be įvairių edukacinių užsiėmimų,

reikėjo sukurti organizacijos verslo planą ir detalesnę įstaigos veiklos kelerių metų vystymo strategiją. „Operomanija“ iš beveik 400 rimtų verslo idėjų kartu su kitais devyniais labai versliais projektais tapo laureate ir gavo 20 000 Lt verslo plano įgyvendinimo pradžia. Greta tuo metu mus visus užvaldžiusio begalinio kūrybinio entuziazmo, šis faktas taip pat tapo labai svarbia paskata plėtoti organizaciją ne tik kaip kūrybinės bendruomenės idėjų įgyvendinimo platformą, bet ir kaip rimtą verslo struktūrą.

Visų šių pirmųjų kūrybinių atradimų ir laimėjimų entuziazmo užteko pirmiems 3–4 metams. Tais laikais veikėme labiau kaip kūrybinė bendruomenė – įvairių sričių kūrėjų, atlikėjų grupė, kurią, manau, domino ne tiek opera, kiek plataus kūrybinio bendradarbiavimo, kuriam palankiausias buvo operos žanras, galimybė. Vėliau reikėjo naujų injekcijų, ne vien entuziazmo. Kito kūrėjų interesai, atsirado įdomesnių ir palankesnių pasiūlymų. Įsitraukė ir naujų kūrėjų, kurie nepatyrė organizacijos gimimo, tos pradinės komunos euforijos, todėl jiems nebuvo aktualus bendruomenės puoselėjimas. Tad vieningos aktyvios bendruomenės nebeliko. Bet liko jos projektus ir pradinę idėją plėtojanti organizacija. Taip natūraliai „Operomanija“ iš kūrybinės grupės transformavosi į prodiuserinę kompaniją.

Po to buvo laipsniškas NOA festivalio gesi(ni)mo etapas, kai Lietuvos kultūros rėmimo fondas jam skyrė labai mažai lėšų – apie 3500 Eur šešioms operoms, kas jau nelabai motyvavo verstis per galvą ir ieškoti papildomų resursų. Išplatinome „Nanooperos“ manifestą, kuriame pakankamai aštriai išdėstėme viską, ką tuo metu galvojome, taip pat ir apie meno finansavimą, ir surengėme vienos dienos šešių labai trumpų nanooperų festivalį. Kitamet NOA festivaliui visai nieko neskirta...

Taip 2013 m. paaiškėjo, kad 2008 m. kurtas verslo planas yra sunkiai įgyvendinamas ir tikriausiai atkeliavo organizacijos galas. Lygiai tuo pat metu iš Tarptautinio teatro instituto ITI, kur siunčiau 8 kūrinių paraiškas, atskriejo žinia apie operos „Geros dienos!“ laimėjimą tarptautiniame konkurse „Music Theatre NOW“. Prasidėjo „Geros dienos!“ laimėjimų ir gastrolių maratonas, kuris, be abejo, reanimavo organizaciją, suteikė vilčių, visiems daug naudos, naujų patirčių ir įtvirtino „Operomanija“ *production house*’o amplua. Kartu atsirado naujų grėsmių: tapti vieno kūrinių organizacija ir atitolti nuo pirminės „Operomanijos“ idėjos – šiuolaikinės operos, naujojo muzikos teatro kultūros plėtos. Iškart imtis visų būtinų veiklos

krypčių nebuvo didesnių infrastruktūrinių, finansinių pajėgumų ar suinteresuotų žmogiškųjų resursų. Todėl visas šis procesas užtruko gerokai ilgiau.

Šiandien organizacijos profilis išsikristalizavo: vienareikšmiškai *production house*'as, kuris plėtoja šiuolaikinės operos, naujojo muzikos teatro kultūrą, dirba su įvairiais nepriklausomais menininkais, inicijuoja ir prodiusuoja naujus kūrinius, turi nuolat rodomų kūrinių repertuarą, rūpinasi kitomis lauko plėtrai būtinomis veiklomis – kūrybinėmis rezidencijomis, nacionalinėmis ir tarptautinėmis gastrolėmis, leidybos projektais.

Akademinės muzikos terpėje gana akivaizdi takoskyra tarp *klasikinės* (istablišmentinės) ir *šiuolaikinės* (eksperimentinės) muzikos. Pirmoji egzistuoja prestižo lauke, jai skiriamas didžiulis valstybės dėmesys – finansinė parama, infrastruktūra ir resursai. O šiuolaikinės muzikos vyksmai laikomi alternatyvomis, kurių išgyvenimas, struktūra ir buitis dažniausiai priklauso nuo pavienių asmenybių vizijos, atsidavimo ir nuolatinio budrumo. Vis dėlto būtent šiuolaikinės kultūros terpėje vyksta organiška kultūros apykaita: sudaromos sąlygos menininkų darbui, gimsta autentiškas lietuviškas turinys, pritraukiamas didžiausias užsienio ekspertų dėmesys, plečiamas publikai prieinamos kultūros spektras. Koks tavo požiūris į dabartinius kultūros politikos prioritetus ir esamas struktūras, jų poveikį šiuolaikinės muzikos kultūros kokybei ir tavo pačios darbui?

Manau, dabartinis Lietuvos kultūros politikos laukas – labai plati ir įdomi erdvė darbui: analizei, strategijų kūrimui ir pokyčių įgyvendinimui. Bet tam reikia skirti labai daug laiko ir energijos. Tai terpė, kurioje dalyvauja labai daug skirtingų interesų grupių, tad yra didelis sekinančių konfliktų potencialas. Pagal galimybes domiuosi ir dalyvauju įvairiuose procesuose, kur galiu suteikti pokyčiams būtiną informaciją arba padaryti kažkokią teigiamą įtaką. Tačiau turiu labai plačias erdves prodiuserinei veiklai, kuri taip pat reikalauja daug energijos, fizinių ir kūrybinių jėgų. Tad tenka laviruoti dabartinėje sistemoje, gyventi su esamais kultūros politikos prioritetais, o pagal galimybes jungtis prie įvairių teigiamų pokyčių kryptimi orientuotų iniciatyvų.

Galvojant apie vadinamojo „istablišmento“ ir „eksperimento“ santykį, kurį, kaip suprantu, tapatiname su valstybinių organizacijų ir nepriklausomo lauko kontekstais, manau, kad

meninės iniciatyvos priklausomybė istablišmentui nebūtinai yra pozityvus veiksnys, bet gali ir visiškai sugadinti šios iniciatyvos turinį, atmosferą, užgesinti tai, kas joje svarbiausia. Kai kokia nors gera idėja apauga biurokratinėmis procedūromis, įvairiomis profesinėmis sąjungomis ar kitais privalomais valstybinių įstaigų atributais, labai daug energijos iššvaistoma ne ten, kur ji galėtų būti panaudota prasmingiausiai. Be to, valstybinių organizacijų kontekste atsiranda daugybė išipareigojimų, suvaržančių kūrybinę laisvę. Pažvelkime, pavyzdžiui, į kokios nors valstybinės koncertinės įstaigos repertuarą. Juk dažnu atveju jų programų turinys formuojamas „kalendoriniu“ principu. Atverti kalendorių, sudėlioji visas Kalėdas, Velykas, Naujųjų metų maratonus, Nepriklausomybių, kitų valstybinių švenčių minėjimus, Tėvo, Motinos dienas, vieno kito kompozitoriaus jubiliejų, vieno kito atlikėjo kūrybinės veiklos jubiliejų, Padėkos akcijos koncertą, kur kokie nors ko nors atstovai turi turėti galimybę tarti sveikinimo žodį, ir taip didesnioji programos dalis jau būna užpildyta. Tuomet lieka labai nedaug erdvės „neproginei“ fantazijai ir galimybei pasireikšti grynai, nuo nieko nepriklausomai kūrybai. Ir taip ratas sukasi metų metus, keičiasi minėjimų objektai, bet „darbo dainos“ iš esmės lieka tos pačios.

Tokia „jubiliejinė“ programos vystymo ir formavimo politika, užimdama didesnę eterio dalį, nėra palanki kūrybos plėtrai. Žinoma, kūrybiškumui pasireikšti gali tiktai ir šis „kalendorinis“ kontekstas. Bet įprastai jis nėra gryną, natūralių menininko interesų objektas, o veikiau „užsakomosios“ kūrybos skatinimo įrankis. O nepriklausomų įstaigų kontekste tokių „kalendorinių“ tradicijų laikytis nereikia, todėl yra kur kas daugiau erdvės grynai kūrybai ir eksperimentui. Tai, manyčiau, yra svarbiau ir vertingiau už visą valstybinio „istablišmento“ krūvį, kuris atsiranda bendrame pakete su taip geidžiamais valstybinės įstaigos infrastruktūriniais ir finansiniais privalumais. Žinoma, balansas būtų nuostabu! Bet tam reikia daugiau ryžto ir žmonių, kurie šio balanso sukūrimui skirtų savo laiką, energiją ir galbūt net paaukotų reputaciją.

Kalbant apie prestižą: nesu tikra, ar kuris nors meno laukas yra kažkaip *by default* tiesiogiai susijęs su prestižu. Bent jau mano vertybių skalėje prestižas labiau sietinas su kokybe. O toji kokybė atsitinka tiek viename, tiek kitame lauke – ir „istablišmento“, ir nepriklausomų kūrybinių benamių.

Komiksų opera, garso patirtis, erdvinė opera, garso instaliacija-performansas, kamerinė opera... „Operomanija“ pristato skirtingus formatus ir būtent tai tampa išskirtinio organizacijos braižo dalimi. Siūlomas ne tik naujas turinys, bet ir meninė / garsinė patirtis. Kiek tai yra sąmoninga naujos raiškos paieška, o kiek natūralus dabarties menininkų kūrybinių praktikų rezultatas?

Kažkaip taip natūraliai nutinka... Organizacijos vystomų projektų pasirinkimas priklauso nuo mano sprendimų. Nemėgstu kartotis ir žengti į tas pačias, kad ir sėkmingai išbandytas bei patikrintas, erdves, galbūt todėl „Operomanijos“ kontekste atsiranda gana skirtingi kūriniai, analizuojamos labai įvairios temos, pasireiškia vis nauji menininkai. O subpavadinimų įvairovė... Tikriausiai visus šiuos kūrinius būtų buvę galima apibūdinti keliomis lakoniškesnėmis sąvokomis: „opera“ ar „performansas“, ar dar kas nors, taip juos labiau sugrupuojant ir suvienodinant. Tačiau visada ieškome kuo tikslesnio apibūdinimo, kuris paaiškintų žiūrovui, kas jo laukia. Juk kaskart kviečiame į visiškai naują, nežinomą kūrinį, todėl labai svarbu žiūrovą teisingai nuteikti, jo nesuklaidinant ir neišprovokuojant didesnių lūkesčių. Tai visada turi įtakos kūrinio recepcijai.

Kiekvienai operai formuojama nauja komanda, kurioje ryškūs menininkai iš skirtingų sričių kuria bendrą viziją. Kaip pasirenki kūrėjus? Vadovaujiesi kriterijais, metodais ar intuicija?

Visų kūrybinių projektų istorijos skirtingos. Buvo atvejų, kai pastebėdavau beveik užbaigtą kūrinį ir pasiūlydavau menininkams bendradarbiauti, pasirūpinti kūrinio plėtra ir sklaida. Buvo atvejų, kai kūrėjas atėdavo su konkrečia idėja ir sutardavome ją vystyti kartu. Neretai ši idėja kūrybinio proceso metu neatpažįstamai transformuodavosi. Buvo ir tokių projektų, kai komandos formavimą inicijuodavau aš. Kartais atspirties tašku tapdavo tema, kartais – konkretus menininkas, kartais – kokia nors detalė, atrodo, neesminis pokalbis ar kita aplinkybė. Konkretesnių kriterijų ar metodų neturiu. Atrodo, vadovaujosi intuicija.

Pirmaisiais organizacijos „bendruomeninio“ gyvavimo metais idėjų fontanas liejosi laisvai ir žaibiškai imdavomės įgyvendinti vos ne viską, ką sugalvodavome. Kai kurių kūrinių užuomazgos gimdavo ir „Operomanijos“ kasmetinėje vasaros kūrybinėje rezidencijoje, kaip atsitiko su opera „Geros dienos!“. Dabar gi, per 13 metų padirbėjus su beveik 50 šiuolaikinių

operų, išbandžius ir patyrus visko, nesinori kartotis ir daryti vien dėl darymo. Įdomu dirbti su naujais kūrėjais, įdomu tyrinėti naujas erdves ir temas, įdomu išbandyti naujus formatus ir kontekstus. Juk dirbdama su menininkais aš taip pat tobulėju ir mokausi. Pastaruoju metu kūrybinis procesas ir jo psichologija tapo bene įdomiausiu prodiuserinio darbo aspektu. Vien parašyti paraiškas, surasti rėmėjus, suformuoti biudžetą, suorganizuoti logistiką ir komunikaciją (neretai prodiuserio darbas, atrodo, suvokiamas būtent taip) – jau nėra taip įdomu. Nebent kartu su įdomaus kūrybinio proceso ir visų jo aplinkybių nuotykiu.

Ar kūrinio vystymo studijoje turi nusibrėžusi savo įtakos ribas ar principus? Kiek Tau svarbu būti viso kūrybinio proceso dalimi ir kiek įsiterpi į meninius, logistinius, komunikacinius procesus vystant kūrinį? Ar iš Tavo pusės keliamos tam tikros sąlygos menininkams?

Kaip jau minėjau, pastaruoju metu kūrybinis procesas ir jo psichologija man tampa vis įdomesni. Visada esu šalia to. Tikslių įtakos ribų neturiu. Kiekvienas atvejis labai individualus. Bandau dalyvauti, bet ir netrukdyti, nespausti, būti ten, kur ir kada reikia. Kūryba – labai subtilus procesas. Kiekviena komanda turi savo charakterį, komunikacinę sistemą. Bandau ją pajusti, perprasti ir atitinkamai veikti. Jeigu kas nors man labai imponuoja – labai palaikyti. Jeigu kas nors kelia abejonių – bent jau iškelti diskusiją. Juk irgi esu komandos dalis, sergu už procesą, rezultatą, turiu šiokios tokios patirties ir nuovokos.

Opera visuomet gali būti analizuojama politiniame kontekste. „Operomanijos“ prodiusuotos operos labai šviežiai ir originaliai veikia labiau ne kaip politiniai manifestai, bet kaip reprezentacijos platformos. Komiksų opera „Alfa“ pasakoja feministinę moters-herojės liniją, „Glaistas“ įgarsina mažai matomą litvakų kultūros sluoksnį, operoje „Geros dienos!“ kasininkų pasakojimai meistriškai atskleidžia sociumo problemas. Kiek tos žinutės idėjiškai apmąstomos?

Visos šios žinutės tikrai nuodugnai apmąstomos. Kai kuriais atvejais jos natūraliai iškyla pasirinkus meninės raiškos priemones ir tampa tarsi šalutiniu kūrinio poveikiu. Kartais šios idėjos tampa esmine kūrybinio projekto ašimi ir inspiracija. Pavyzdžiui, „Glaisto“ atveju susitikę su režisieriumi Mantu Jančiausku sutarėme, kad kursime operą Holokausto tema. Dėl to buvo suformuota Šoa besidominčių menininkų komanda. Holokausto tema liko, o „opera“

transformavosi į „garso patirtį Vilniaus gete“. Kiekvieno kūrybinio proceso logika skirtinga: vienam labai svarbu nuo pat pradžių suprasti, atsakyti sau į klausimą, ką šiuo kūrinio norima pasakyti; kitas atsakymą atranda pakeliui. Ir rezultato kokybė nebūtinai koreliuoja su vienu ar kitu kūrybos principu.

„Operomanija“ suteikia labai daug galimybių kūrėjoms moterims. Ar sąmoningai sukuri sąlygas moterų pozicijų stiprinimui kultūroje ir ar manai, kad pati būdama vadovė moteris kitoniškai žvelgi į lytį profesinėje veikloje?

Apie tai niekada negalvojau, nors vis pajuokaudavau, kad po ilgesnio laikotarpio, praleisto su opera, kurios autorės yra vien moterys, reikia skubiai keisti kontekstą ir naują darbą kurti vien su vyrais. Bet tai tikriausiai tėra natūralus įvairovės ir atsinaujinimo poreikis. Iš esmės man menininkai įdomūs nepriklausomai nuo lyties. Neseniai muzikologė Jūratė Katinaitytė iškėlė hipotezę, kad moterys veikia ten, kur mažesnės pajamos ir sudėtingesnės veiklos sąlygos. Jeigu vadovautumės šia hipoteze, gal ir būtų galima teigti, kad moterys nepabijuoja šio gana sudėtingo, kompleksinio žanro su visomis jo vingrybėmis veikiant nepriklausomame kontekste – terpėje, kur daug laisvės, bet dar daugiau finansinių suvaržymų ir infrastruktūrinių apribojimų. Galbūt todėl moterys aktyviai realizavo savo idėjas po „Operomanijos“ stogu? Net nežinau... Bet juk vyrai taip pat buvo ir tebėra pakankamai aktyvūs!..

„Operomanijos“ siūloma žanrų įvairovė bei alternatyvus priėjimas prie teatro ir muzikos sintezės atskleidžia tam tikrus skirtingų meno bendruomenių bruožus. Man susidarė įspūdis, kad teatro ir šiuolaikinio meno bendruomenė daug sklandžiau prisitaiko prie siūlomų meninių formatų, juos analizuoja ir priima. O muzikos terpės atstovai, atrodo, dar sunkiai randa tiesioginį ryšį su skirtingomis muzikos praktikomis. Tai atsispindi ir publikacijų platformose, kritikoje, ir stebint publiką. Ar sutiktum, kad akademinės muzikos bendruomenė dar nėra tiek atvira naujiems formatams, muzikos klausymosi praktikoms?

Taip, sutikčiau. Manychiau, pagrindinė priežastis – akademinės muzikos bendruomenės atkakliai, iš kartų į kartas perduodama mąstymo kultūra ir tradicija. Mūsų pristatomą meną nelengva tiksliai pamatuoti akademinės muzikos bendruomenei įprastais įrankiais. Todėl jis tarsi prasilenkia su šios bendruomenės narių vertinimų skale. Nėra iki galo aišku, ką su tokiu

menu daryti. Dažnu atveju iš viso pristatomo kūrinio konteksto išoperuojama muzika ir bandoma reaguoti vien į ją. Bet vien šis segmentas be visumos neveikia, nėra TAI, kas buvo sumanyta autorių. Ypač kai mes viską pristatome tarsi operos kontekste, kurio klasikinėje tradicijoje kompozitorius vis dar pozicionuojamas kaip pagrindinis kūrinio autorius.

Teatro, vizualiųjų menų bendruomenė tikriausiai turi kitokius tokio meno vertinimo kriterijus, neišsegmentuoja muzikos ar kurio kito elemento kaip atskiro darinio, o vertina visumą. Manychiau, tai skirtinga mąstymo kultūra, skirtingos meno recepcijos tradicijos. Neseniai gavau laišką iš vieno LMTA muzikologijos studento, kuris rašo kursinį darbą apie lietuviškas operas. Studentas paprašė, kad pasidalinčiau informacija apie visus „Operomanijos“ kontekste gimusius kūrinius. Pasiteiravusi, kokių duomenų jam reikia, gavau gana simptomišką atsakymą: kūrinių pavadinimų, premjerų metų ir kompozitorių vardų...

Kuratorius Hansas Ulrichas Obristas, imdamas interviu iš kultūros lauko žmonių, dažnai užduoda klausimą „ar turi nerealizuotų projektų? Utopinių, per didelių realizacijai?“ Tai, mano manymu, atskleidžia pačias žmogaus veiklos vizijos sultis. Taigi, ar turi tokį utopinį nerealizuotą projektą?

Įdomu, kad prieš kokius 15–20 metų turėjau daug profesinių svajonių ir planų. Dabar nežinau, ar tokių turiu. Kartais atrodo, kad žiūriu įdomų filmą ir noriu pamatyti, kas bus toliau. Nesakau, kad plaukiu pasroviui. Tiesiog bandau jautriai stebėti, kas vyksta aplinkui ir pakeliui, vadovaudamasi nuojauta, spręsti dėl tolesnės judėjimo krypties. Galbūt tai geriausias būdas išsaugoti vidinę nuostabą, išvengti nusivylimų ir netapti susikurtų planų įkaite. Įdomių, nerealizuotų utopinių projektų dar tikrai turiu. Bet kokie jie, matyt, galėsiu pasakyti tik tuomet, kai juos įgyvendinsiu.

4 priedas. Projekto „Nymphology“ kūrėjų apklausa¹⁴³

KLAUSIMAI KOMPOZITORĖMS:

1. Prisistatyk profesionaliai, asmeniškai, konceptualiai, kaip tik atrodo tinkamiausia.
2. Kodėl šio projekto pasiūlymas atrodė aktualus?
3. Ar Tavo lytis įtakoja Tavo veiklas?
4. Ar Tavo lytis įtakoja tai, kaip Tavo veiklos priimamos?
5. Kokia parindinė Tavo kūrinio idėja ir kaip ji siejasi su moteriškumo tyrimu?
6. Ką kuriant šį projektą reikėjo peržengti komforto zonos ribas tarp to, kas asmeniškai ir tarp to, kuo atrodytų priimtina dalintis?
7. Ar manai, kad Tavo kūrybinė raiška ir karjeros eiga potencialiai stipriau įtakojama vaiko gimimo ir augimino perspektyvoje, nei lygiagrečiai veikiančių vyrų kompozitorių? Ir kaip tai veikia Tave ir Tavo pasirinkimus?
8. Ar tiki, kad dabar muzikos terpėje egzistuoja visiškai lygiavertiškos reprezentacijos, darbo ir vertinimo sistemos, kurios sudaro vienodas galimybes vyrams ir moterims?
9. Ar tai išvis svarbi tema meno terpėje?
10. Kuo Tau asmeniškai svarbus šis projektas ir Tavo kūrinys, jo sukūrimo eiga?

ATSAKYMAI:

Kompozitorė Monika Sokaitė

1. *Too old as a woman and too young to be a composer.*
2. Tai įtakojo asmeninės patirtys bei pasaulinių tendencijų stebėjimas, kuriuose akivaizdžiai matomas moters stereotipizavimas ateinantis iš patriarchalinės santvarkos.
3. Taip.
4. Anksčiau galvojau, kad ne, tačiau dabar manau, kad taip.
5. Pirminė mano idėja buvo reprezentuoti orgazmą ir geismą, remiantis prancūzų feministės Héléne Cixous termino *jouissance* aiškinimu. H. Cixous teigia, kad *jouissance* yra moters kūrybinės galios šaltinis ir kad *jouissance* slopinimas neleidžia moterims išreikšti savo visiškai įgalinto balso.

¹⁴³ Ši apklausa buvo svarbi projekto dalis, o ansamblio „Synaesthesia“ Facebook paskyroje su dalyvių sutikimu viešinti atsakymai tapo komunikacijos strategijos dalimi.

Tačiau, ilgainiui, tiriant feminizmo idėjas platesniu kampu, mane sudomino sex-positive feminizmo srovė ir viena iš jos atstovių *Linda Williams* – kino kritikė, pornografijos studijų pradininkė, taip pradėjau skaityti jos knygą *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, kurioje ji tiria pornografijos raidą, žanrus įvairias kampais. Knyga labai plačiai pristato ir per įvairių perspektyvų prizmę analizuoja pornografijos meną. Ar esate girdėję apie Marksistinę pornografiją? Kai pradėjau gilintis į pačią pornografijos sąvoką, žinoma, buvo prieita ir prostitucijos tema, tada kilo labai daug klausimų ar vistiek prostitucija yra „gerai“ ar „negerai“. Nors S. De Beauvoir gana kritiškai vertino prostituciją, vertindama ją, kaip neišsilavinusių moterų išnaudojimą, tačiau pripažįsta ryšį tarp prostitucijos ir meno, „*nes grožis dviprasmiškai siejamas su geidulingumu; tiesą pasakius, geismą sukelia ne grožis, tačiau platoniškos meilės teorija veidmainiškai pateisina geidulingumą. <...> Prostitutė, trokštanti, kad ją ypač vertintų, nepasiriboja pasyviai demonstruodama savo kūną, ji stengiasi parodyti ypatingus savo talentus. <...> prie talentų neneigdama pasyvaus moteriškumo moteris tampa vyro auka: ji suteikia jam magišką galią, leidžiančią jai pagauti patinus į savo esaties pinkles ir jais misti; ji padaro juos imanentiškus. Tokiu būdu moteriai pavyksta įgyti savotišką nepriklausomybę*“. Kur yra erotikos ribos, kaip mes priimame obscenišką meną, kodėl erotikos menas yra laikomas kažkuo aukščiau už pornografiją ar tikrai man reikia tiek dėmesio skirti pornografijai? Tada skaitant vieną interviu su Linda Williams perskaičiau puikią frazę, kuria ji paneigė Dworkin teiginį, kad pornografija yra tik apie tai, kaip X kūnas patiria spaudimą dėl Y kūno malonumo, L. Williams teigia, kad pornografija yra apie tai, kaip mes reprezentuojame geismą. taip į mano rankas papuolė G. Pinalie apsakymas, kuriame rašoma apie viešnamyje sutiktą prostitutę.

Tokie yra pirminiai ir ganėtinai abstraktūs kontūrai apie šią kompoziciją. Kai turėjau visus šiuos pagrindinius raktinius žodžius: *prostitucija, pornografija, kūnas, geismas, malonumas, obsceniškumas, sex-positive feminisme*, natūraliai priėjau prie studijos, kurioje man iškilo klausimas: kokia mano kaip feministės socialinė žinutė visuomenei?

Pradžios etapuose buvo galvota vizualinę medžiagą kurti naudojant įvairių lytinių aktų scenas iš filmų. Tačiau tada aš susimąščiau, kad labai daug kalbu apie kūno gėdinimo kultą, kaip įvairios visuomenės grupės kenčia nuo kuriamų kūno standartų, kuriuos mums bruka medijos, tad buvo atsisakyta naudoti suvaidintus ir jau nufilmuotus kadrus iš egzistuojančių kino meno pavyzdžių ir nuspręsta kurti autentišką naujai nufilmuotą vaizdą. Iš šios idėjos kurti autentišką vaizdą, gimė ir elektroninio takelio garsų panaudojimo esminis dalykas – naudoti tik autentiškus garsus. Taip buvo atsisakyta analizuoti svetimus kūnus bei svetimus orgazmus bei likta prie autentiškų, tikrų, 2020 metais uždokumentuotų įrašų. Kas žino kieno? Ah ah ah.

- Tad, pagrindinė mano kūrinio siunčiama idėja yra ta, kad aš absoliučiai neigiu ir noriu pasisakyti prieš kūno kultą, kuris moterims, merginoms ir net paauglėms mergaitėms sukelia sunkius valgymo sutrikimus ir psichologinius susirgimus. Man tiesiog koku nuo straipsnių: 10 patarimų, ką daryti, kad vyras jus mylėtų, iš kurių 70% sudaro dietų ir makiažo „receptukai“, arba kažkokie aiškinimai, kad tik vienokio ar kitokio sudėjimo žmogus yra laimingas ar netgi (!) MYLIMAS. Mane klaidina erzina, kai žmonės sau leidžia mėtyti komentarus apie kažkieno kito kūną, net nesvarbu ką komentuoja: svorį, plaukų spalvą, odą ar nagus. Mes kiekvienas asmeniškai renkamės kaip atrodyti ir kaip save reprezentuoti, o vyras, kuris reikalauja moters sumažinti kūno linijas ar pasikeisti šukuoseną ar nusiskusti kojas, po pokyčių tikrai nemylės nei stipriau nei silpniau, nes jis yra paprasčiausias narcizėlis, kuriam atrodo, kad viskas vyksta pagal jo susikurtus standartus. Beje medijų formuojamas masinis kūno standartizavimas ir stereotipizavimas taip pat veikia ir vyrus ir moteris.
- Taip pat, aš absoliučiai pasisakau už prostitucijos įteisinimą, nes tik tokiu būdu moteris dirbančios sekso paslaugų sferoje turės teisę į socialines garantijas, tokias kaip sveikatos draudimas ir pensijos kaupimas, taip pat prostitucijos legalizacija padėtų kontroliuoti užkrečiamų ligų srautus, kas yra masinė problema tokiose šalyse, kur sekso paslaugos vis dar nelegalios. Beje, net ir sekso versle moteris patiria nelygias teises, dažnai jos būna priklausomo nuo sutenerių ir kitų „aukštesnių“ už save, o štai vyrai *gigollos* to nepatiria, netgi policija, tirdama prostitucijos veiklą stereotipiškai ieško moterų, nors vyrams šis verslas taip pat gana artimas.
- Feminizmas man yra apie lygybę ir brolybę tarp visų lyčių, apie tai kaip mes galime kurti gražius tarpusavio santykius palaikant ir skatinant vienas kitą, nes kaip De Beauvoir rašo: „*Pergalingą laisvės viešpatiją žmogui reikia susikurti esamame pasaulyje; norėdami iškovoti šią didžiausią pergalę, vyrai ir moteris, be kita ko, privalo įveikę savo įgimus skirtumus nedviprasmiškai įtvirtinti tarpusavio brolybę*“. Manau, kad mums laikas išsilaisvinti iš stereotipų, tokių kaip, kad santykiai gali egzistuoti tik monogamiškų pavidalu, kad tik liekną kūną turintis žmogus gali būti mylimas, kad tik vyrai gali užimti aukštus postus, kad vyrai negali verkti, kad moters vieta virtuvėje, kad normalu mušti moterį ir apskritai, kad patriarchalinis pasaulio matymo modelis yra pats teisingiausias, mano pasiūlymas būti jį sugriauti ir atsikratyti lyčių imidžo šešėlių apgaubusių mūsų buitį, santykius, politiką, darbus ir kultūrą.

5. Taip, buvo peržengtos absoliučiai visos ribos ir net estetiniai muzikiniai įsitikinimai.

6. Negaliu atsakyti į šį klausimą, aš absoliučiai stengiuosi eliminuoti visas galimas mintis apie vaikus, tai tiesiog ne man, manau, tas labai gerai matosi manyje, tad, manau, kad su tokiomis problemomis aš nesu susidūrusi, arba tiesiog nesupratau, nes turiu griežtą apsisprendimą šiuo klausimu.

7. Tikrai nėra lygiavertės sistemos ir net matomas akivaizdus šios probleminės situacijos nesupratimas.

8. Feminizmo tema yra svarbi, tai, kad mūsų šalyje labai silpnai veikia tokio meno sklaida ir dauguma renginių apie moters visuomenėje labiau siejasi su tokiais žodžiais kaip *sekta*, *komūna* ir klausimais „kas dar joms negerai?“. Taip pat mane gąsdina kaikurių profesorių požiūris, kad merginas studentes reikia skatinti tokiais pasakymais: „padirbėjai kaip vyras“, „o tavo estetika kaip vyro kūrėjo“ ir panašiai. Manau, kad tai yra žalinga, kvepia seksizmu ir už tokius komentarus tokie dėstytojai turėtų gauti nuobaudas.

9. Svarbus pirma aspektu, kad visa komanda kartu tobulėja, auga, skaito dalinasi. Neįtikėtinai įkvepia tas saugumo jausmas. Labai paprastas pavyzdys, seksistų ar mišrioje komandoje aš tikrai nebūčiau priėjusi prie tokių raiškos priemonių pasirinkimo, tiksliau net nebūtų atėjusi idėja, kad aš galiu daryti ir taip, ir kad tai puikiai suveiks. Man tai yra tarsi žingsnis į naują etapą ir į naujas patirtis, tiek feministines, tiek muzikines.

Kompozitorė Agnė Matulevičiūtė

1. Aš esu menininkė, kurios pagrindinė medija – muzika, garsas. Nesu tikra akademinė kompozitorė, nors kartais labai noriu ja būti. Prieš muziką esu baigusi medijų meno studijas, dėl to mano žinios giles iš šiuolaikinio meno, garso meno pusės, kūrinio koncepto valdymo procesų. O muzika man kaip medija. Norisi užduoti iššūkį formai, versti muzikos / garso klausytoją mąstyti ne vien apie muzikinį rezultatą, o ir tai, kas slypi už jo. Savo disertacijoje (meno tyrime) bandau įvesti naują terminą *užgarsis*. Tai mano pagrindinis variklis kuriant.

2. Nes su moterimis dirbti įdomu, artima, gilum, o dar moteriškumo tematika šiuo metu mano kūryboje tampa vis aktualesnė.

3. Nežinau ar daro įtaką veikloms, bet esu susidūrusi su tam tikromis klišėmis ir keistomis nelygybėmis lyties tema. Kartą viename teatre buvau vadinama „kompozitorius“, o ne kompozitorė, nes tinklapyje turi būti „vienodai parašytos“ profesijos, o teatrui muziką rašančių moterų nėra daug, tad suvienodino ir suapvalino į vyriškąją giminę.

4. Tikiuosi, kad ne. Nežinau. Nenorėčiau, kad taip būtų.

5. Analizuojant istorinę ir socialinę moters lytį sugrįžtama prie ištakų – senovės Graikijos ir antikos laikų poetės Sapfo, jos tekstų, eilėraščių, o tiksliau – „Sapphic fragments“ (liet. „Sapfiškieji fragmentai“). Žodis *sapphic* gimęs nuo poetės vardo, reiškia moteriai patinkančias moteris, bet ne lesbietes. Žodis lesbietė atsirado būtent nuo Lesbo salos, kurioje gyveno Sapfo. Šios temos kontekste Sapfo laikoma pirmąja feministe, prakalbusią apie moteris ir jų pasaulį kitaip, būtent moters lūpomis. Pagrindinė kūrinio tema: begalinės (*endless*) moters įvaizdžio (*image*) reprezentacijos, įkvėptos menininkės Cindy Sherman kūrybinio metodo, jo taikymas muzikoje. Šiais laikais daug moterų / muzikantių / rašytojų / vis dar save pasivadina Sapfo (naudoja šį vardą kaip pseudonimą). Senovės graikų kontekstas atlikėjas paverčia nimfomis (*hesperidėmis*), kuriančiomis nimfoniją: jos groja kompozitorės Agnės Matulevičiūtės rekonstruotas rusų kompozitoriaus Arthur Lourié (pasirinkta dėl kompozitoriaus lyties) graikiškas dainas, parašytas būtent pagal tuos pačius Sapfo tekstus, išleistas 1918 m. Kūrinyje panaudota ir inovatyvi garsinės partitūros forma – ausinėse atlikėjos klausosi įrašo, kuriame skamba prieš tai sugrotos jų to paties kūrinio partijos, taip reprezentuodamos pačios save.

Muzikinė ir įrašo idėja:

Muzikos kalba atspindėti reprezentacijos (reprodukcavimo) temai panaudotos kelios esminės komponavimo technikos, priemonės:

- Rekomponavimui Arthur Lourié „Graikiškų dainų“ (balsui ir fortepijonui) fragmentai atrinkti iš tų dainų vietų, kur nėra moteriško dainininkės balso – fortepijonas traktuojamas kaip vyro balsas.
- Partitūroje vyrauja trumpų fragmentų (loops) pakartojimai nurodyta skaičių tvarka. Komponavau nuspėjant būsimas naujas ritmines bei harmonines slinktis per pakartojimą, paklaidą (grojant be metronomo).
- Besikeičiantis tempas svarbus tik repetuojant – įrašo metu metronomas nenaudotas, siekiant išgauti tikrą, natūralią (delay) vėlavimo paklaidą, taip tiriant kiekvieno atlikėjo individualų laiko pajautimą.

Įrašo idėja:

- Visų pirma, atlikėjos įrašytos po vieną, tik jų partijos, *ad libitum* – be metronomo.
- Grojant gyvai kartu (visi trys instrumentai) kiekviena ansamblio „Synaesthesia“ atlikėja (fortepijonas, smuikas, altas) per ausines girdi savo prieš tai įrašytas (laike interpretuotas) partijas kaip laiko (tempo) ir grojimo nuorodą.

- Taip pat, grojimas su ausinėmis atlikėjoms leidžia labiau reprodukuoti savo pačios autentišką skambesį, o ne girdint viena kitą ir, pasidavus įtakai, pradėti groti kartu, vienodu ritmu.
- Naudojant ausines atimamas atlikėjų ryšys su instrumentu, nes jos negirdi kaip groja ir taip išgaunamas įdomus skambėjimo efektas, pabrėžiantis reprodukcijos, reprezentacijos, reproduktivumo temas.

Galutinis kūrinys:

- Partitūroje gausu laisvės laiko prasme.
- Viduryje kūrinio naudojamas garso įrašas – graikų liaudies daina (tekstas – Sapfo). Tai įrašas rastas internete. Moteris, pasivadinsi jos pseudonimu, graikiškai (ir megėjiškai) atlieka liaudies dainą „Nimfų sodas“. Galvodama apie reproduktivumą, aš apdirbau (pataisiau) šį įrašą šiuolaikiniu autotune efektu, plačiai naudojamu populiariojoje muzikos kultūroje (tokiuose stiliuose kaip funk, rap, trap, pop, idm ir kt.).

6. Kurdamas kaskart vienaip ar kitaip peržengi komforto zonos ribas, bet akademiniam muzikos pasaulyje kiekvienas kūrinys man yra ypač didelis iššūkis. Tai nesusiję su lytimi.

7. Manęs tai neveikia, nes vaikų turėti kol kas tikrai visiškai nenoriu. Taip, dažnai, kaip ir visos mano amžiaus (29 m.) moterys susilaukiu komentarų šia tema, bet manau, tai tiesiog skirtingų dešimtmečių, skirtingų išsilavinimų, požiūrio taškų žmonių nuomonės. Jos dažnai labai skiriasi ir ne lyčių temoje, o ir kitose.

8. Manau, kad nėra lygiavertiškos reprezentacijos, netikiu tuo, vėl prisimenu savo įvykį su profesijos įvardinimu. Bet, pavyzdžiui, man asmeniškai tikrai yra skirtumas dirbti su vyru ar moterimi. Viename festivalyje, kuriame šiuo metu dirbu, 90% komandos yra moterys ir *flow* yra žymiai labiau harmoningas, negu miksuotuose kolektyvuose. O dirbdama su priešingos lyties atstovu dažnai pajaučiu kitokį bendravimą. Nors ir su moterimis taip būna. Omenyje turiu apskritai trauką žmogui, man lytis nesvarbi. Vienas mano kolega, vyras, statydamas spektaklį sąmoningai susirinko moterų komandą, nes jautė, kad tai spektakliui atneš kitoniškumo, tiek energijos prasme, tiek konceptualiai. Rezultatas dar tik gimsta, ateityje galbūt galima bus palyginti ar tai jaučiasi finaliniame kūrinyje, gal bus galima palyginti ir kūrybinį procesą. Bet manau, tai labai priklauso ir nuo tiesiog susirinkusių žmonių, ne vien nuo jų lyties.

9. Manau, kad mene nėra nesvarbių temų. Gal yra mažiau aktualių tam tikrais laikotarpiais, bet lyties tema aktuali buvo, yra ir bus visada labai aktuali. Man įdomu ir stereotipai, mėgstu juos permąstyti, dėl to atrodo svarbu kalbėti moters įvaizdžio reprezentacijos tema.

10. Emociškai jaučiausi labai gerai viso proceso metu – kolegės pasirodė bendramintės, įdomu buvo ieškoti temos, gylio, požiūrio taško. O kūrinys svarbus labiausiai tuo, kad savo akademinėje kūryboje eksperimentuoju su inovatyviomis partitūros formomis, ieškau savo priėjimo prie kūrinio formos. Kadangi šiame projekte dirbu su ypač lanksčiomis ir profesionaliomis atlikėjomis ši paieška atrodė pasiteisinusi, pažengiau į priekį.

Konceptas, forma, struktūra (*užgarsio* dalys) – man svarbiausi kūrybos elementai, o šiame projekte tiek kurdama kūrinį, rašydama partitūrą, tiek dirbdama toliau su atlikėjomis įrašui, ruošdamasi koncertui, eksperimentuodama su forma galėjau koduoti savo minčių sistemas.

Taip pat, antroje kūrinio dalyje nuskamba mano kartos išskirtinų moterų rusų grupės TATU kūrinio citata, sumiksuota su mano kūryba. Jos buvo mano kartoje išskirtinės dėl savo lyties ir pakraipos (skandalingosios grupės narės 2000 m. garsėjo dėl to, kad buvo lesbietės, dabar jau nebėra).

Kompozitorė Juta Pranulytė:

1. Esu kompozitorė ir naujosios muzikos kuratorė (šiuolaikinės muzikos skatinimo, sklaidos ir edukacijos projektų vadovė);

2. Pastaruoju metu labai daug skaitau ir mąstau apie moteriškumą, moters galią, meilę sau, tarpasmeninį ryšį su partneriais ir tėvais. Mano pačios pozicija feminizmo diskurse projekto pradžioje man tikrai nebuvo aiški. Priėmiau šį pasiūlymą su džiaugsmu, žinodama, kad man tai bus laukas ir laikas skirtas savo pozicijos įsivardijimui, svarstymams ir kartu savęs tyrinėjimui. Šis kūrinys ir tapo stipriai asmeniškais, autobiografinis.

3. Nežinau, bet manau, kad dirbama veikiu kaip moteris (jei toks veikimo būdas iš tiesų egzistuoja): mąstau, bendrauju, jaučiu... Visas veiklas vykau labai nuoširdžiai, įdedu daug meilės ir širdies į darbus, kūrybą. Man labai svarbu, kad žmonės su kuriais dirbu būtų laimingi, gerai jaustųsi. Manau toks veikimo būdas yra daugiau įprastas moterims, nors tikrai nebūtinai...

4. Tikrai taip! Esant aktyvia ir vadovaujančia ne vienai veiklai jauna mergina dažnai pastebiu, kad atsiduriu vyrų rato diskusijų būreliuose, tenka derinti įvairius reikalus su vidutinio amžiaus vyrais. Dažnai pajaučiu, kad reikia pasistengti įrodyti, kad esu lygiavertė partnerė, patikima ir kad esu verta pagarbos.

5. Tai pokalbis su mama apie moteriškumą, komponavimą, baimes ir sunkumus. Turbūt niekas kitais taip aiškiai neapibrėžia žmogaus kaip jo santykis su mama. Aš visada „sečiau mamos keliu“, ir kad ir kaip smarkiai bandžiau tapti autonomiška, individualia asmenybe vis sugrįždavau prie motinos patirčių; jos visos vienaip ar kitaip išsiskleidžia mano gyvenime. Šis kūrinys man – mano vidinių baimių ir poreikių studija, mano individualumo ir giluminės, moteriškosios energijos paieškos, mano ir mamos santykio atskleidimas, kuris, tikiuosi įkvėps ir kitas merginas atviram pokalbiui su savo mamomis apie slapčiausius troškimus, baimes ir poreikius.

6. Tiesą sakant, vis stengdavausi išvengti pokalbių apie feminizmą, nes niekad neturėjau aiškios pozicijos. Šis projektas – bendros diskusijos ir kūrybinis darbas – padėjo man išsigryninti savo mintis. Šiandien labiau negu bet kada anksčiau galiu pasakyti, kad man taip patinka būti moterimi, jaučiuosi save mylinti ir priimanti save tokią kokia esu; jaučiu vidinę galią ir didelę meilę pasauliui, bet visų pirma – pačiai sau ir savo mamai.

7. Yra faktas, kad po gimdymo moterys ima atsilikti nuo vyrų karjeros lauke. Kol moterys savo intelektualinio piko laike pagimdžiusios pirmuosius metus namuose maitina ir globoja vaiką, vyrai toliau lipa karjeros laiptais, užima vadovų pozicijas (dažnai perima jas iš į dekretą išėjusių moterų)... Asmeniškai man šeima yra viena didžiausių vertybių ir tikrai nemanau, kad dėl tokios situacijos jausčiausi blogai; vaikai man atrodo gyvenimo išsipildymas. Be to, pažįstu daugelį moterų, kurios pagimdžiusios ir toliau sėkmingai veikia, mokosi, kuria... Turiu nuojautą, kad ir mano veiklumas nesumažėtų labai smarkiai turint šeimą. Bet gal aš tokios ir neturėsiu, galbūt mano šeima išliks – bendradarbiai, o vaikai – kūriniai.

8. Labai priklauso nuo valstybės. Gyvendama ir mokydamasi Škotijoje keletą kartų esu svarsčiusi ar man nėra taikomos kokios išlygos... Dėl to, kad esu mergina, įtariu, kad ne kartą gavau galimybę, pasiūlymus dalyvauti projektuose (siekiama užtikrinti tolygų lyčių įsitraukimą). Mane tas dažnai piktindavo, nes anksčiau niekada nesijaučiau diskriminuojama ar išskiriama dėl savo lyties; ir blogai jaučiausi dėl savo draugų – labai talentingų ir sunkiai dirbančių baltaodžių vaikinių iš pasiturinčių britų šeimų...

9. Lietuvoje ji nėra labai aktuali (muzikos kompozicijos lauke). Tačiau tikrai manau, kad svarbu apie tai kalbėti ir mąstyti.

10. Taip pat ir procesas – darbas kartu su atlikėjomis ir kitomis kompozitorėmis, diskusijos ir susitikimai, pasidalinimai labai daug davė minčių ir atvėrė naujų klausimų, problemų. Sukūrėme ne tik kūrinius bet ir bendraminčių bendruomenę, saugią aplinką pokalbiams apie moteriškumą bei naują draugių–nimfų ratą. Labai tikiuosi ir tikiu, kad ateityje dar daug darbų nuveiksime kartu.

KLAUSIMAI ATLIKĖJOMS:

1. Prisistatyk profesionaliai, asmeniškai, konceptualiai, kaip tik atrodo tinkamiausia.
2. Kodėl šio projekto pasiūlymas atrodė aktualus?
3. Ar Tavo lytis įtakoja Tavo veiklas?
4. Ar Tavo lytis įtakoja tai, kaip Tavo veiklos priimamos?
5. Ar gali apytiksliai įvardinti, koks procentas Tavo repertuare nepriklausomuose projektuose ar simfoniniame orkestre per pastaruosius į metus buvo sukurtas moterų?
6. Ar manai, kad Tavo kūrybinė raiška ir karjeros eiga potencialiai stipriau įtakojama vaiko gimimo ir auginimo perspektyvoje, nei lygiagrečiai veikiančių vyrų atlikėjų? Ir kaip tai Tave veikia?
7. Ar tiki, kad dabar muzikos terpėje egzistuoja visiškai lygiavertiškos reprezentacijos, darbo ir vertinimo sistemos, kurios sudaro vienodas galimybes vyrams ir moterims?
8. Ar tai išvis svarbi tema meno terpėje?
9. Kuo Tau asmeniškai svarbus šis projektas ir jo vystymosi eiga?

ATSAKYMAI:

Smuikininkė Diemantė Merkevičiūtė

1. Sakyčiau taip: „nekenčiu feminizmo, nes laikau save feministe“
2. Nes be galo įdomu kurti su žmonėmis, diskutuoti ir išsigryninti pačiai, kas man asmeniškai yra feminizmas, ką man tai reiškia, kodėl sakant „feminizmas“ jaučiu ir pasididžiavimą ir nesąmoningą pasibjaurėjimą viename. Bet labiausiai įdomu įpulti į kūrybinį procesą „tiesiog“ su įdomiais kūrybingais žmonėmis, o jeigu kai kuriais atvejais nuomonės išsiskiria, manau, kad tai būtent ir yra įdomiausia proceso dalis.
3. Ir taip ir ne, bet labiau manyčiau, kad ne, nors nesu tikra, nes deja niekaip negaliu patikrinti.
4. Labai abejočiau ir manau, kad kai kuriais aspektais moterys turi netgi daugiau „kozirių“.
5. Na simfoninio orkestro „arkliukas“ dažniausiai yra muzika sukurta 19-20 a., todėl savaime suprantama, kad dominuoja vyrų sukurta muzika. Tai žinoma apmaudu, žinant to meto moterų padėtį ir kiek geros muzikos teoriškai galėjo būti sukurta. O dėl šiuolaikinės moterų kompozitorių raiskos laisvės, jų kūrybinių atlikimo, nematau didelės problemos. Yra daug „veikiančių“ kompozitorių, atliekamų ir numylėtų publikos. Ar joms šiais laikais sunkiau

„prasimušti“ nei vyrams? Labai abejoju. Manau tai tiesiog priklauso nuo asmenybės, o kartais tiesiog nuo gero vadybininko.

6. Manau, kad vaiko gimimas man suteikė super galių. Dabar išmokau turėdama vieną laisvą popietę nuveikti tiek, kiek nuveikdavau per visą savaitę. Kitą vertus taip, moteriai sudėtingiau – ji turi visus 9 mėnesius saugiai išnešioti naują, dar trapią gyvybę, skirti daug rūpesčio pirmaisiais metais, bet vėliau - manau galima visiškai susiderinti, tarp karjeros ir vaiku, o kaip jau tas planas pavyksta, priklauso nuo individualių porų ir jų ambicijų. Beto nereikia pamiršti ir to, kad moterys labai dažnai pačios pasirenka būti „mamomis“ ir „tik“ tuo, nes vaikus auginti yra *fucking* didingas užsiėmimas, aš taip nemoku, bet vis labiau pradedu gerbti tokį apsisprendimą.

7. Šiuo metu manau, kad yra labai daug pasiekta. O dėl reprezentacijų – aš netikiu kažkokiais mitiniais moterų ir vyrų meno reprezentacijos skirtumais. Apskritai aš neskirstyčiau kūrybos į „moterišką“ ir „vyriską“, man nesvarbu, kas ką sukūrė ar moteris ar vyras, aš neskirstau į getus, man jie lygūs, taigi, save laikau feministe.

8. Feminizmas? Kodel gi ne. Netikiu, kad menu galima daug pasiekti ar kažkaip įtakoti politinius ar socialinius pokyčius. Bet pasvarstyti ir išsigryninti, o be to, patirti kūrybinį proceso džiaugsmą, turėti galimybę tuo užsiiminėti (kai dar turi vaikų, cha cha cha), tai neįtikėtina privilegija ir didelis džiaugsmas.

9. –

Altininkė Monika Kiknadzė

1. Esu Monika, groju altu ir mėgstu šiuolaikinę muziką. Labai.

2. Man pasirodė begalo patraukli pati projekto idėja ir darbas prie jo. Paprastai, kaip atlikėja, esu įpratusi dalyvauti repeticijose ir koncertuose, tačiau prisiliesti prie idėjos gryninimo ir bendrom jėgom tą idėją nešti į dienos šviesą mano gyvenime nėra taip įprasta. Todėl, gavusi žinutę su pasiūlymu, net nepagalvojau, kad egzistuoja kitoks atsakymas, nei nėrimas stačia galva į visą šį žavesį.

3. Labai ilgai galvojau ką atsakyti į šį klausimą. Manau, kad ne. Esu linkusi daryti viską kas šauna į galvą ir net nelabai įsivaizduoju veiklos, kuri turėtų varžyti ar kažkaip daryti įtaką moteriai ar vyrui. Juk visi mes esam tokie patys žmonės ir viską mes galim vienodai gerai ar blogai atlikti ir gamta čia niekuo dėta turbūt.

4. Ne. Bent jau taip tikiuosi. Na, arba esu itin nepastabi...

5. Procentais kalbėti nedrįsčiau, bet tikrai pastebiu, kad moterų kompozicijų užtinku palyginus labai retai. Tiek įvairiuose projektuose, tiek orkestre dažniausiai tenka atlikti vyrų kūrybos darbus.
6. Na, kol kas vaikų neturiu ir panašu, kad artimiausiu metu ir neturėsiu, bet tikiu, kad atėjus laikui viskas priklausytų nuo bendro susitarimo su vyru. Juk tėvai tai būtume abudu. Iš kitos pusės, nemanau, kad didžiulė karjera turėtų būti pagrindinė gyvenimo siekiamybė. Juk iš esmės mes visi čia esam labai ribotą laiką ir būtų smagu siekti grožio ir ramybės viskame kas mus supa, o nesivaikyti didžiulių ego luitų.
7. Tiesą pasakius nežinau... Nelabai šniukštinėjau kas kur ir kaip vyksta. Iš asmeninės patirties žvelgiant, tai nesu susidūrusi su lyties diskriminacija. Jeigu reikia atlikėjo, tai dažniausiai žiūrima į gabumus ar simpatijas, bet žvilgtelint į anksčiau užduotą klausimą ir pateiktą atsakymą, tai vyrų kompozitorių kūryba yra atliekama ženkliai dažniau nei moterų. Tai va ir pasimečiau, koks gi turėtų būti teisingas atsakymas?
8. Manau, kad ši tema svarbi visose meno ar ne meno terpėse. Šiaip nelabai suprantu problemos. Na koks skirtumas kokios lyties, tikėjimo, pakraipos ar kūno spalvos gimėm? Negi vieni yra vertesni už kitus?
9. Iki šio projekto nelabai daug domėjausi feminizmu, nors visad turėjau savo nuomonę grįstą lygybe. Pradėjus gilintis, pradėjau daugiau ir matyti, o kas įdomiausia, projektas dar neįvykęs, bet jau esu susidūrus su ne viena skeptiška vyrų nuomone. Žodžiu, yra galimybė mokytis ir plėsti žinias naujoje sferoje, tai tą ir darau. Semiu riešukučiom.

Priedas Nr. 5. Projekto „Dark Times. Point One [6/14, 9/11, 2/24]“ papildoma medžiaga

Virtualioje diskusijoje „Ukrainos šiuolaikinės muzikos susidūrimas su nauja realybe. Kontekstai, iššūkiai, ateitis“ aptartų tematinių linijų apibendrinimas:

Veikimo iššūkiai karo metu:
<ul style="list-style-type: none">- Fizinė rizika būti Ukrainos teritorijoje (būti nužudytiems bei kankinamais); (Albertas Syrkinas, toliau – A.S.)- Ypatingai komplikauta laisvai samdomų muzikantų situacija, dėl visiškai sustojusios vidinės muzikos procesų (A.S.)- „mes patiriame traumą, su kuria nėra lengva susidoroti <...> apie tai nėra dažnai šnekama, bet jaučiu kad šiandien tai svarbu pasakyti“ (A.S.)- Irina Tukova teigia, kad dabartinėje, karo paveiktoje emocinėje būsenoje tiesiog nebegali klausyti rusiškos muzikos (Iryna Tukova, toliau – I.T.)
Tolimesnio veikimo strategijos:
<ul style="list-style-type: none">- Ukrainos muzikos puoselėjimas ir saugojimas, aprėpiantis muzikos sklaidą ir dialogu tarp organizacijų visame pasaulyje;- Ukrainietiško naratyvo deklaravimas įvairaus formato renginiuose (Kateryna Alymova, toliau – K.A.)- o taip pat rūpestis Ukrainoje karo metu esančiais muzikantais, „Šiuo metu apsaugoti muziką reiškia apsaugoti žmones“. (A.S.)- Kultūrinė diplomatija. Platformos suteikimas Ukrainos menininkams, tinklų mezgimas su tarptautinėmis organizacijomis.- Per tarptautinį, institucinį bendradarbiavimą formuoti ilgalaikę strategiją, kuri padėtų atsitraukti nuo Rusijos kultūrinės įtakos (O.V.)- Irina Tukova siūlo permąstyti itin vertinamą didžiąją rusų kultūrą ir jos susiformavimo askeptus, atsekti kitų kultūrų įtakas ir jas rekontekstualizuoti.
Imperialistinių naratyvų problematika:
<ul style="list-style-type: none">- Didžiulė Rusijos kultūros įtaka Ukrainoje jaučiama ilgą laiką, ypač per populiariąją mediją (knygos, pop muziką, televizijos laidas, filmus) kuriančias

Rusijos medijos kompanijas. Tai sudarė galimybę Rusijos kultūrai dalinai užgošti Ukrainos kultūrą. Ši situacija susiklostė dėl didelio kapitalo investicijų iš Rusijos pusės į Ukrainą bei kalbinės specifikos, kadangi Ukrainoje rusų kalba yra suprantama daugeliui. Rusijos organizacijų formuojamas turinys perteikia ir šalyje vyraujančią ideologiją. (Oleksandras Vynogradovas, toliau – O.V.)

- Dėl susiklosčiusių istorinių aplinkybių rusiška kultūra buvo atpirties taškas (ang. reference point) daugeliui menininkų Ukrainoje. Tai pradėjo kisti 2014 m. po to kai Rusija įsiveržė į rytų Ukrainą, tuomet į rusišką turinį pradėta žiūrėti kritiškai, jis uždraustas arba apribotas. (O.V)
- Per valstybines dotacijas ir kultūros politikos sąmoningas pastangas buvo pradėta siekti platesnės Ukrainos turinio sklaidos. Daugiau ukrainietišku knygų knygynose, filmų kino teatruose, ukrainietiškos muzikos radijuje. (O.V.)
- *„Daugelis ukrainiečių rusų kultūrą žino geriau nei ukrainiečių“*, o tai per ilgą laiką sukūrė naratyvą, kad ukrainiečių kultūra neva antrinė ar mažiau vertinga nei rusų. O tai yra tiesioginis *„postkolonialistinis efektas“*, kurį patiria Ukraina. (O.V)
- *„Požiūris į rusų kultūrą nevienalypis priklausomai ir nuo amžiaus grupės bei geografijos. Labai grubiai tariant, vyresnės kartos žmonės Rytų ir Pietų Ukrainoje yra labiau tolerantiški Rusijos kultūrai ir atvirkščiai <...> tuo tarpu pastebėčiau, kad šiuolaikinio meno atstovai Ukrainoje yra labiau linkę būti kritiški rusų kultūros atžvilgiu, atvirai išreiškia išvargiamą šovinizmą, imperializmą, konservatyvias patriarchalines vertybes, kurias dažnai propaguoja, o pakankamai dažnai ir atvirą rasizmą. Jei kalbėsime apie mainstryminius ar tradicionalistinius menininkus, jie dažnai yra mažiau artikuliuoti šiuo klausimu“*. (O.V.)
- Iki 2014 m. ryšiai tarp Ukrainos ir Rusijos buvo labai tamprūs, ypač Ukrainai vadovaujant prezidentui Viktorui Janukovičiui, nuolatos buvo stiprinamas institucinis bendradarbiavimas, vykdomi menininkų mainai. *„Pabrėžčiau, kad tai niekada nebuvo simetriška“*. (O.V)
- *„Rusų kultūra yra svarbi Vakarų meno dalis, bet matau tame dvi problemas: pirmoji, tai pačio vakarų kanono problema (kurio rusų kultūra neabejotinai yra svarbi dalis), jis turi būti kvestionuojamas nuolatos. Jis turi būti dekonstruotas ir dekolonizuotas. Yra daug problemų su tuo. Vakarų menas yra baltaodžių vyrų dominuojamas, heteronormatyvus ir daugeliu požiūrių rasistiškas, paprasčiausiai siauras ir diskriminuojantis. Jei vakarų akademinis pasaulis jau kritiškai peržvelgė*

kelis svarbiuosius kanono autorius - Rogerį Kiplingą ar Richardą Wagnerį“, ji taip pat turi kritiškai peržvelgti ir rusų kultūrą. (O.V.)

- Antroji problema, daug kas yra laikoma rusų kultūra, niekada nebuvo rusiška. Tai buvo ukrainietiška, lietuviška, gruziniška, žydiška ir t.t., bet kaip imperija Rusija pasiemė ir apropiavo savo kolonijų kultūrą ir pavadino sava. (O.V)
- Jei daugiau žmonių tarp vakarų intelektualų žvelgtų į Rusiją kritiškai, jie geriau supras kas yra neteisinga, kuomet jie organizuoja paramos koncertus Ukrainai kviesdami rusų solistus atlikti rusų kompozitorius, vietoje to kad kvieštų Ukrainos atlikėjus atlikti Ukrainietišką muziką. (O.V.)
- *„Pati kanono idėja, kuri susideda iš darbų kuriuos visi turi žinoti, mano nuomone yra ribota ir limituojanti, taigi mes nuolat turime savęs perklausti kodėl konkretus meno kūrinys yra kanone <...> o tuomet kodėl rusų kultūra yra vertinama labiau nei Ukrainos. Turime savęs to klausti“*. (O.V.)
- *„Rusijos, o vėliau Sovietų okupaciją neleido kultūrai skliti, taigi ji vis dar labai mažai žinoma už Ukrainos ribų. Mano nuomone, kviesti boikotuoti Rusijos kultūra nėra apie tai kad mes aštuoksimė (ang. cancelling) ją per se, tačiau labiau apie tai, kad mes apsuksime Vakarų intelektualų žvilgsnius į ukrainietišką kultūrą, kuri gyvavo Rusijos kultūros šešėlyje gerokai per ilgai“*. (O.V.)
- Kvietimas boikotuoti rusišką kultūrą, gali būti interpretuojamas kaip erdvės pažinti kitas kultūras kvietimas. (O.V.)
- *„Mes negalime atsikratyti kultūra per se, bet mes turime ją tam tikra prasme suspenduoti. Prastas tonas (angl. Tone deafness) yra pagrindinis aspektas“*. (Edvardas Šumila, toliau – E.Š.)
- Šumila pabrėžia ir rusiškojo mito eksportą, kuris yra šalies eksotizavimo dalis. „Tai sukuria naujoviška diskursą, kad yra ši mitologizuota žemė, kuri įsisavina visas įtakas. Visgi, buvo įrodyta, kad daugelis dalykų, kuriuos norima pateikti kaip rusiškus rusų muzikoje iš tirkųjų yra skoliniai iš kitų kultūrų priklausiusių Rusijos imperijai arba vis dar priklausančių Rusijai. (E.Š.)
- Kalbant apie sovietų laikus, nereikia net labai gilios analizės, nes buvo tai aiškia išreikšta, kad muzika turi būti ideologinio aparato dalis. Šaltojo karo situacijoje, ką dare vakarai buvo ekvivalentas tam ką dare Sovietų sąjunga, bet tai įrodo kad mes turime konkuruojančias naratyvų struktūras, kurios visuomet yra politškos ir visuomet yra politinio angažuotumo gestas. (E.Š.)

- Kultūra ir muzika yra visuomet susijusios su institucijomis matomumu, kuris tampa mechanizmas leidžiantis legitimizuoti Rusišką diskursą, kurį Rusija siūlo ir tai nėra taip nekalta kaip gali atrodyti.<...> viuomet už to slypi pinigai. (E.Š.)
- Rasa Murauskaitė formulavo klausimą ar dar šiais laikais gali „*do not mix culture and politics*” (liet. Nemaišyti kultūros ir politikos) šūkis būti moralus šiais laikais. Į kurį Šumila atsakė, kad „*šiais laikais tokį šūkį gali siūlyti arba labai naivus žmogus arba turintis blogas intencijas*” ir pabrėžia, kad visi veiksmai tam tikra prasme yra politiškai, nes pats menas yra politiškas. (E.Š.)
- „*galimybė atskirti kultūrą ir politiką tam tikra prasme yra Vakarų šalių privilegija*”. (O.V.)

Interviu su kompozitore Rita Mačiliūnaite¹⁴⁴

Ar parankus kompozitoriui yra kuruojamų programų formatas? Turiu omenyje tokius projektus, kuomet užsakomas kūrinys ne tik konkrečiai sudėčiai ar žanrui, tačiau siūloma tematinė linija (kaip „Dark Times“ atveju) arba tam tikros taisyklės/kūrybos kryptis (kaip „Sonic Fiction“ atveju). Gal gali pakomentuoti kiekvieną jų, bendrai savo požiūrį į tokį bendradarbiavimo formatą.

Šių programų temos man labai patiko ir tiko, nes tai buvo man artimos kryptys. Renginys, kaip pasakojimas, naratyvus koncertas, tai modernus ir paveikus formatas. Mane įkvėpė, kad buvo pateikta aktuali idėja, koncepcija, o ne nuoroda kaip kurti (esu turėjęs užsakymą, kur buvo paprašyta sukurti ne per sudėtingą (klausymo atžvilgiu) kūrinį, mat, tikimasi diletantų, o ne Gaidos festivaliui būdingos, publikos..., vat tada įvyko frustracija... kūriau ir uždavinėjau nereikalingus klausimus: ar tai neper sudėtinga? ne per gilų? to tikrai neturėtų būti...). Tavo kuruojamų projektų užsakymai dėl jų formato man buvo labai artimi, ir, spėju, pirmiausia todėl, kad atsirinkai konkrečius, renginio konceptui „palankius“ kūrėjus, remdamasi idėja ir mąstymu, kas būtent dirba tokia tokia linkme, kam tai galėtų būti aktualu ir natūralu. Kai organizatoriai/kuratoriai seka šiuolaikinių kompozitorių veiklą, įsigilina į jų stiliškumą, braižą, galimybes, tikėtina, numano, ar kūrėjas bus pajėgus įsilieti į kontekstą (bendrajai prasme), tokiu atveju viskas organiškai suveikia abiem pusėms, ir nereikalingi juokingi komentarai užsakant kūrinį.

¹⁴⁴ Interviu paruoštas 2022 m. gruodį.

Kitaip tariant, konkrečiam projektui, išsigryninus temą, labai svarbu pasirinkti tematiškai tinkamą kūrėją, kuriam koncepcijos išpildymas bus natūralus ir organiškas. „Sonic Fiction“ - man buvo artimas savo teatrinio aspektu: muzikos pagalba buvo kuriamas naratyvas, kuris valdo sceninį veiksmą (artima postdramiškumui), o „Dark Times“ - mane iškart įtraukė savo formatu, atlikėjų sudėtimi. Dievinu styginių kvarteta, o kai jį galima papildyti elektronika - išvis nuostabu, praplečia galimybes, leidžia man kurti mano taip mėgstamą fragmentinį verbalinį naratyvą. Taip natūraliai, bendradarbiaujant su Aivaru Dočkumi, susigeneravo dokumentinio kūrinio mintis, o gavus tavo „palaiminimą“, jaučiau, kad pasirinkau teisingą priėjimą prie temos: kalbėti apie tremtį vaiko akimis.

Ar kuriant kompoziciją programai „Dark Times“ atsižvelgi į iš anksto programoje suplanuoto Steve Reich kompozicijos „WDT 9/11“ specifika? Kompozicinius metodus (derinimą dokumentinę ir instrumentinę medžiagą), stilistiką?

Steve Reich — etalonas, kuriuo labai žaviuosi ir gerbiu (garbė būti programoje šalia jo), bet niekad nesistengčiau lygintis, gretintis ar kitaip pritaipyti, kad gerai, panašiai skambėčiau ar tapčiau organiškos programos dalis būnant programoje šalia jo. Man šiuo atveju buvo aktualu jautriai ir atvirai kalbėti pasirinkta tema, perteikti tremtinio pasakojimą, jo niekaip neperspalvinant kitom spalvom. O tai, kad Reicho kūrinyje naudojamas tekstas, neatbaidė manęs jį taip pat panaudoti, nes aš dažnai komponuoju gretindama instrumentus, verbalinius darinius, tekstines ištraukas, o į tekstą žiūriu kaip į dar vieną muzikos komponavimo priemonę ar instrumentą. Man svarbu jaustis užtikrintai dėl savo muzikos nesižvalgant „į šonus“. Reichas „WDT 9/11“ naudoja savo „vizitinę“ techniką, balsų, kuriais pateikiamas fragmentinis naratyvas, intonacijų dubliavimą instrumentais, mano „balsas“ perteikia nuoseklesnį naratyvą, o vietomis verbalika veikia kaip komponavimo įrankis.

Kiek Tau pačiai, tiek kaip kūrėjai tiek kaip klausytojai, svarbus yra programų kontekstas, programavimo sprendimai, jų aktualumas šiandienoje, komunikacinė žinutė žiūrovui, politinis aspektas? Ar atkreipi dėmesį į kolektyvų ir koncertinių organizacijų kūrybines strategijas. Gal gali pakomentuoti pastebėtas sėkmingiausias ir mažiau sėkmingas?

Dabar vis dažnėja įvykių (kompaktinės plokštelės, koncertai), kurie nėra tik įvairios muzikos kratiniai. Jie veikia kaip organiškas veiksmas, reiškinys, kuriantis makro naratyvą, o juos

sudaro kūriniai/dainos kuriuose slypi mikro naratyvai. Tai labai profesionalu ir įdomu. Sukuriamas papildomas pasakojimo lygmuo.

Kokią reikšmę Tavo komponavimo procesui turi erdvė? Kaip kūrybinius sprendimus gali paveikti žinojimas, kad kompozicija bus pristatyta konvencionalioje koncertų salėje, „black box“ ar „white cube“ erdvėse?

Erdvė kartais gali padiktuoti įvairių režisūrinių, scenografinių ir garsinių sprendimų, bet stengiuosi prie to labai neprisirišti, kad kūrinys galėtų gyventi turėdamas įvairias sąlygas. Be abejonės yra kūrinių, kur vienoks, ar kitoks sprendimas privalo būti nekeičiamas, bet stengiuosi būti lanksti ir kūrybiška, jei tik leidžia koncepcija. Tą veikiausiai išugdė darbas teatre, kur dažnai tenka reaguoti greitai, daryti kardinalius pakeitimus, bet nepaminant savęs, išlaikant savo braižą ir nepametant muzikinės minties, sukurtos koncepcijos.

Dirbant su skirtingomis organizacijomis, kolektyvais, kas Tau yra optimalus kūrybinis palaikymas, sąlygų suteikimas. Ar tai nuolatinis konsultavimasis su atlikėjais, kuratorių dėmesys ir laikas vystant, apmąstant idėjas bei vėlesnę jų komunikaciją? Ar visgi optimalesnė yra kūrybinė autonomija?

Bendradarbiavimas su Synaesthesia, ypač su Tavimi „Dark Times“ atveju, buvo ypač malonus ir geras. Gal čia prisidėjo ir tai, kad jis nebuvo oficialus. Paprasta kalba tarėmės, diskutavom. Labai smagu, kad viskas vyko lanksčiai: kad buvo galima įtraukti diskantą, turėti nemažai repeticijų su atlikėjais.

Kiekvienas atvejis individualus, bet palaikymas, atvirumas kūrybiniam sprendimams yra labai svarbus. Smagu, kai visi dirbame ne vien dėl darbo, bet ir dėl bendro, kuo geresnio ir paveikesnio rezultato, o ne dėl reikalo panaudoti gautus pinigus ar tiesiog užsidirbti pinigų. Gera jausti palaikymą iš organizatorių, kurie stengiasi įsigilinti į tavo problemas ir pagelbėti, jei to prireikia, siekiant suteikti kūriniui geriausias užgimimo galimybes.

Could you please tell me again in your own words about this process of creating at the same time fighting with the melody by Taneyev.

At first I was driven to Taneev by purely technical circumstances. This sound appeared soon before the order for the work "sleep during insomnia" happened. And I didn't initially see it as some kind of finished piece ready for public performance anywhere. Moreover, I did not even think that it would become part of some acoustic work. All I thought to myself at that moment was that something had to be done, and I took up electronics, because there was simply no paper nearby, but there was a computer (which, as it turned out, lived out its last days). It had a limited number of sounds and had to work with what was available. It was not possible to find any concrete idea and I experimented with audio recordings of my works (which remained in the track in a very modified form) and with sounds I recorded at home in peacetime (among them the breathing of my sleeping wife, various rumbles of old garage doors, falling stones, etc.). All this to some extent remained in the work.

At that stage, the whole sound lacked any core and at least some idea (in other words, there was just very bad "sound design"). And I crawled into folders with other people's records, which I had left from the time of my studying in the conservatory (actually, there were also a small number of them). Finding the folder "russian music" (it was a separate subject in the conservatory) I came across a selection of important fragments of works that we were supposed to study for an exam. Among others, there was the cantata "John of Damascus" (Ioan Damaskin) by Taneev. I took a fragment of its second part (where it is sung about a dream, but in the manner characteristic of Orthodox spiritual songs: about eternal, peaceful sleep, which clearly refers to the funeral song). Gradually changing this music somehow, combining it with other sounds and noises, I began to grope for an idea for the first time.

The idea was to try to dissolve this spiritual work in the sounds of war. I was aware of this idea as vulgar, pretentious and cheap, but, even aware of this, at that moment I was not in a position to reject it. I was then too weak and mentally unstable to look for anything else. I decided to finish at least to a certain stage, to "finalize the thought". The internet was bad, so my father

¹⁴⁵ Interviu paruoštas 2022 m. gruodį.

took me to the nearest gas station, where I downloaded some of the sounds I was missing and the track finally started to emerge.

I unloaded it as a "trial" and sent it to my wife in Germany, my friend to Kyiv, they sent it to several more people, showed it to my parents and grandmother, and the people who sheltered us (at that time we were forced to leave our home in the Kyiv region and on the 4th day of the trip, we found ourselves in the house of good people near Ivano-Frankivsk). The track made a big impression on everyone, even more than I could have imagined. At least from my friends and wife, I expected a "small, private like" and maybe a couple of comments and advice. But everyone said in one voice that they were moved by this sound. I started thinking about how to make something more out of it, but when I got to work, my computer wouldn't turn on anymore (it sounds pretty, but it's true). Because of this, I finally gave up and I stopped thinking about music for about a month, until the moment when Kateryna wrote to me and told me about Synaesthesia.

My second encounter with Taneyev happened when I was in Germany and work on the quartet was in full swing. I already understood where each episode would take place, something was even completely ready. And I also knew that at the end there would be a part with a choir + sounds of war, I knew that the quartet would quietly play the same theme in the middle, but all this time I thought that I would replace Taneyev with some other song (in particular, I seriously thought about the Ukrainian folk song "Verbovaya doshechka" [Вербовая дощечка](#), even tested it). The reason for the replacement was obvious: the political component. Because it is not good to promote a pause of Russian music during the war, but to use a Russian work, and even so directly and brazenly. I understood that this might not be perceived well, that I might appear inconsistent, to say the least. I must also say that I had time to rework the choral part, but at a certain point I made a conscious decision to leave Taneyev. It was in some sense a moment of revelation (sorry for the pathos), but I really understood several things at once:

I thought it was suitable that this piece is about sleep in one way or another. It was important to me that due to this choir I find myself somewhere between a lullaby and a religious ritual song of the funeral. It also interacted with the theme of insomnia that plagued us in the early days of the war, when we were sleeping and awake at the same time (ie we could sleep very little, or not sleep at all, or sleep but wake up several times due to something, and all in a constant state of background anxiety and anticipation of something even worse). It also played

quite strongly on the theme of death, the presence of which suddenly became the norm in unfathomable volumes.

And the national origin of this music also began to resonate on a new level. I allowed myself to brazenly enter into a dialogue with "the entire Russian cultural heritage" (again, sorry for the pathos), starting from bells (toll) of various kinds (very important for all Russian music), to a virtually spiritual Orthodox song written in the 19th century by a secular composer.

By the way, in a certain sense this music imitates the 17th-century Partsong concerts (Партесний концерт) written by Ukrainian composers Berezovsky, Bortnyansky and Vedel. The Russian empire naturally appropriated these composers as the first classics of Mozart's time. But in fact, the Partsong concert is a genre invented in Ukraine, which was located between the spiritual and the secular tradition and appeared on the basis of the education these masters of the European practices of that time and their transfer to the territory of the then Russian empire. I see in this Taneyev cantata a certain heredity and imitation of that tradition. But I'm not a researcher, maybe I'm wrong, and I'm a little distracted. Returning to my piece:

If I had replaced Taneyev with a Ukrainian song, or some other song, I am sure that my work would have lost a lot of meaning. It really became important to me that the quote should be in Russian. The fact is that I love Russian music and this is also an attempt to find out my relationship with myself. Russian music is really a big part of my life and as of now, in the circumstances of the war, the best thing I could think of was to simply ignore its existence. But it is impossible to ignore what is your significant component.

I have accepted the fact that even if I am misunderstood for this quote, or accused of something, I must allow myself to show this arrogance, because it takes my self-reflection to a qualitatively new level. I did not think of it as an attempt at reconciliation (I think, and I hope so, that this quote does not sound like a "dove of peace" in my work). Actually, I understand that many things from Russian culture that I knew and loved since childhood will not go anywhere from me, but the desire to deal with them has decreased significantly, at least in the coming years. There is no room for hatred here, for me this is not cancellation in the classical sense of the word. It's all just a personal reaction, to put it simply, it's an insult, as if the one you loved betrayed you.

And probably the most important thing:

Simultaneity, or ambivalence, is what I always strive for in my works, so the same element derives more than one meaning.

Guided by this principle, I even found and added to the piece sounds where children speak russian, call each other and communicate. I also thought about this as of possible Ukrainian russian-speaking children who could also say the same things in the same way. But here it is not important who they are, but important is their presence.

Thus, the bell appearing in the work can be both about the famous russian "bell-ringing" and about the Ukrainian one, because in our church the rituals are the same and the bell can also toll as a notification of various events, alarming or mourning (so it turns out that for someone, the same bell can warn of an impending threat, and for someone, it can be a call to war and it is beyond my understanding).

It was also important for me that the string quartet playing its "col legno" notes at the end is at the same time an arch with the sounds of the clock at the beginning and in some (perhaps very distant) sense, their synchronicity depicts a military march (but very quiet).

This simultaneity, or ambivalence, also worked for me with the presence of Taneev in the work. In addition to the fact that this music in its meaning (as well as in all the contexts of my work) can be both a lullaby and a funeral canticle, it, in my opinion, has undergone an extremely interesting metamorphosis: it, being highly spiritual, beautiful music, unexpectedly takes the form of frightening, a detached, almost spontaneous force that no longer serves anything good, or even worse, serves (!) as the instrument for evil deeds that are being done in the name of russia.

(Fun fact: the russian orthodox church openly supports the war and its leaders make bloodthirsty statements, similar to what happened in medieval Europe. Well, everyone has long known about russian cultural figures who openly support putin).

It seemed to me that this metamorphosis is happening quite clearly. Something beautiful and deeply spiritual transforms into something beyond these categories and melts into a new quality. It's also about simultaneity, how something beautiful can be something terrible at the

same time. As when in your house, in the ticking of your clock, through half-sleep, through the breathing of the people you love, you can hear in your head the alarm (tolling) of church bells, and the march of soldiers, and strange music that has already ceased to be what it was at the beginning (the latter circumstances did not exist, this is a simulacrum).

When you were commissioned this piece, Steve Reich WTC 9/11 was already planned in the program. Did it affect your creative decisions in any way? (just to notice, I feel that this is interesting that you and Rita chose to use sound material as well as instruments in similar way, making this program cohesive in many aspects).

When it came to the order for the festival, the first thoughts were about a solo piece for some instrument with electronics. Then Kateryna asked about the quartet. I agreed and immediately decided that the piece would be very fast, rhythmic, dynamic and emotional (for some reason it seemed to me that it would be much easier to write it in my life circumstances). When I found out about Reich in the program, I realized that it would be very inappropriate. I had to change my approach, start from scratch, so to speak, slow down, listen to myself and the silence around me again (I was definitely not ready for this approach, first I had to work on creating the conditions for this silence, and I have to admit, all this was very useful). The work gradually began to turn into the opposite of my first vision.

Was the topic of the program uncomfortable to you? To have a request to write about such a difficult and radical experience? Or was it a creative outlet?

At first, in the first weeks of the war, it was difficult to even listen to anything. And there was no talk of writing new music. Then (in about a month, when the opportunity arose and there were gaps in time that had to be filled with something), attempts at both listening and writing began.

And for some reason I was ashamed to say something about the war, but to write something aloof on other topics (as if nothing was happening) at that moment seemed even more stupid. It was a period when it seemed indecent and wrong to say anything in public at all, other than trying to help someone. All efforts and attention were directed to help those who are nearby or not nearby. But there was an understanding that sooner or later it would be necessary to speak. It was inevitable.

Later, near the end of spring, when orders to write something began to appear, it was clear that the military topic should be developed. Because that was all my mind was occupied with all the time. I must say that each of my works, to one degree or another, is a reflection of my life and my condition in one or another period. It's usually always something deeply personal. Therefore, even if it were necessary to write something very abstract or distant from the war in the summer, traces of the events of the spring would still be too obvious.

All the difficulties in writing a work are purely related to the usual difficulties. But if you consider that when you write music you work through certain traumas, then if the piece is composed well and finds a response in people and yourself, the effect of composing it can be considered therapeutic. Does music help to completely overcome this or that trauma? I don't think so. But it can appear because of this trauma and can give a much important or pleasant experience to the person who writes it and possibly to the people around too.

As a composer - do you feel that concrete topic or concept suggested by curators or artistic directors, is helpful or you prefer creative liberty?

This is a question for which there is no simple answer for me. I'm sure both approaches can be a burden, but sometimes both approaches can help.

Complete creative liberty sounds like the dream of any author, but in reality, complete liberty can suffocate you. In general, it seems to me that creative freedom is not enough, that you must be internally prepared for it, you must be a very strong and mentally healthy person. And a specific given topic or concept from the curators creates a certain framework, and sometimes this is exactly what helps, speeds up the work process, especially if you have good contact with the curators and the topic of the order. On the other hand, there are cases when people do not manage to get along and even an interesting topic does not help (or the project team is fabulous but the topic does not work at all).

In a word, in my opinion, everything depends on the circumstances. The main thing is who you work with and how the general situation develops. Both paths can be good and bad. In the case of the "dark times" program, during my work I usually had a strong connection with the given topic and there was a great project team. Everything helped me in our case :) the main thing was to have time and not spoil everything :)

6 priedas. Interviu su projekto „Hado Zona“ šviesos instaliacijos koncepcijos autore Akvile Aglickaite¹⁴⁶

Viena iš kūrinio „Hado Zona“ inspiracijų yra kompozitorės Žibuoklės Martinaitytės kūrybinis apmąstymas apie mums dar fiziškai nepažintos erdvės – vandenyno, giliausių sluoksnius ir tai kokias būsenas jos potencialiai sukeltų žmogui. Labai panašią mintį apie savo kūrybines paieškas mini kalbėdama apie filmą „Ežerų dugne“. Ar gali plačiau papasakoti apie tai kokią būseną nagrinėjai filme ir kokios išraiškos priemonės buvo reikalingos jos realizacijai?

Paralelių tarp Žibuoklės Martinaitytės kūrinio „Hado zona“ ir filmo „Ežerų dugne“ tikrai yra. Filme mes norėjom parodyti tai, kas daugeliui mūsų yra nepažįstama ir nepasiekiamo – tai Lietuvos ežerų dugnai. Taip pat norėjosi sukurti (ir tikiuosi tai pavyko) nėrimo į gylį įspūdį. Palaipsniui temstantis vaizdas, povandeniniai vaizdai fiksuojantys kaip narai leidžiasi į dugną kalbėjo patys už save, o gelmės įspūdį sustiprino Vytauto V. Jurgučio sukurtas elektroninės muzikos garso takelis, kur vis žemėjantys tonai leido žiūrovams kūniškai pajusti perėjimą nuo paviršiaus į gilesnius sluoksnius.

Muzikinis principas Žibuoklės Martinaitytės „Hado zonoje“ panašus. Gilėjimo įspūdį ji kuria palaipsniui per žemėjantį instrumentų tembrą. Tai nepertraukiamas procesas (kitai nei filme) dėl to klausytojas neskubėdamas ir nesiblaškydamas gali išgyventi, panirti kartu ir į muziką.

Mane labai sudomino Tavo naudojamas terminas „Jusliniai naratyvai“. Gal galėtum apie jį papasakoti plačiau? Ir kaip jis galėtų būti susijęs su kūrinio „Hado Zona“ pristatymo formavimu?

Kalbėdama apie juslinį naratyvą turiu minty tai, kad pasakojimas gali neapsiriboti vien intelektualiniu suvokimu. Kuriant man svarbu pasitelkti kiek įmanoma daugiau komponentų, kad žiūrovas kūrinį galėtų patirti visu kūnu, betarpiškai. Erdvė, garsas, šviesa, net kvapas gali pasakoti savas istorijas, papildyti vienas kitą ir sukurti naratyvą be žodžių.

Galvodama apie vizualinį sprendimą „Hado zonai“, koncentravauosi į erdvę, kurioje bus atliekamas kūrinys, ir kaip tą erdvę kūrinio metu galima transformuoti. Šviesa, spalva, lazeriu

¹⁴⁶ Interviu paruoštas 2021 m. rudenį.

brėžiamos linijos ir plokštumos, manau sukurs erdvę patirti kūrinį ne tik ausimis, bet leis žiūrovui pabūti truputėli kitokioje realybėje.

Kaip dėlioji projekto „Hado Zona“ koncepciją, papildomus vizualinius/juslinius sluoksnius kūrinio pristatymui?

Koncepcija visų pirma ateina iš pačio Žibuoklės kūrinio, kuris jau turi labai aiškia liniją ir naratyvą. Mano darbas šiuo atveju yra vizualinėm priemonėm į tai atsiliepti. Tai lakoniškas kūrinys dėl to ir vizualinės priemonės taip pat bus lakoniškos.

Visų pirma man buvo svarbi pati erdvė, kur bus atliekamas kūrinys. Vilniaus rotušės koncertų salės mane jau senai domino ir dabar atsiradus progai, įdomu į šią gan klasikinę erdvę įlieti ir kitokį naratyvą.

Pastaruoju metu mane labai domina anamorfozės ir visokie perspektyvų iškraipymai – tiek tiesioginiai, tiek netiesiogiai sąlygoti mūsų suvokimo ir įpročių. Šiuo atveju, kadangi „Hado zona“ yra apie vietą, kurios niekas nematė (Ir atrodo greitai metu nematys), galima pabandyti įsivaizduoti (ir sukurti) įvairiausių kitokių erdvės suvokimo ir patyrimo būdų, ką tikiuosi visiems kartu pavyks padaryti.

Esi dažna šiuolaikinės muzikos koncertų lankytoja. Ar dažnai muzikos pristatymuose pasigendi scenografinių, koncerto dizaino elementų? Gal turi gerųjų pavyzdžių kuomet muzikos pristatymas įgavo meninio poveikimo, naudojant papildomus vizualinius/potyriminius elementus. O gal turi asmeninių fantazijų apie kūrinius ar situacijas kurias norėtum sukurti?

Muzikos ir ją lydintio vizualo santykis yra gana sudėtingas dalykas. Tai tarsi vaikščiojimas ant lyno, kur balansas sukuria visą grožį. Tai kelia nemažai iššūkių kūrėjams, bet taip pat labai įdomu tai stebėti ir su tuo dirbti.

Man asmeniškai patinka, kai šios dvi sritys papildo viena kitą ir turi pakankamai erdvės atsiskleisti. Kaip pavyzdžiui Robert Henke pasirodymai ar Roberto Wilsono kuriama scenografija.

Šiuolaikinės muzikos koncertuose man gal kartais ir trūksta nebūtinai pilno scenografijos sprendimo. Bent akcentas, potėpis, o ne tiesiog filharmoninės salės neutralaus sušvietimas ir scenografija, manau ne vienam kūriniumi būtų padėjęs. Pavyzdžiui kai kongresų rūmuose koncertavo Terry Riley, jam užteko tiesiog vieno prožektoriaus, apšviečiančio jį, grojantį

fortepijonu. Tai didžiulę koncertų salę transformavo į kamerinę aplinką. Priešingu atveju būtų buvę labai sunku „įsijausti“ į jo muziką. Arba man įsiminė keletas gan radikalių sprendimų, kaip elektroninės muzikos dueto „Autechre“ koncertas vykęs visiškoje tamsoje arba kai „Slagerk Den Haag“ ansamblio vadovas prieš atliekant Michael Gordon kūrinį „Timber“ pasiūlė žiūrovams tiesiog užsimerkti ir atsipalaiduoti...

Beje pastarojo kompozitoriaus muziką nuolat seku ir galima sakyti esu jo fanė. Man labai patinka, kaip jo muzika „išlįpa“ iš rėmų ir tuo pat metu yra emociškai labai paveiki. Taip norėčiau su savo kuriamais vaizdais išlipti už projekcijos ekrano ribų ar erdves ribojančių sienų, sukurti kitus pasaulius ir erdves, kur žiūrovai galėtų bet trumpam kaip Alisa įkristi į olą.

7 priedas. Interviu su projekto „Sonic Fiction“ bendrakūrėja Greta Grinevičiūte¹⁴⁷

Įsivaizduoju, kad Tavo kūrybinėje praktikoje, muzika pasirenkama arba iš jau egzistuojančių ir atmosferiškai/idėjiškai tinkamų kūrinių arba kuriama specialiai kuriamam turiniui. Kaip pasikeičia perspektyva, kai muzikinė idėja ir tampa kūrybinio proceso pamatu?

Įdomu, kad perspektyva pasikeičia ne daug. Nes muzika tampa raktu, kuriuo bandomo atrakinti idėją, surasti muzikai tinkamiausią raišką, nes idėja jau yra joje. Čia gal panašiai kaip režisieriui gauti, o ne pasirinkti pjesę. Jei kūriniai labai idėjiškai tolimi – gali būti sunku su jais surasti ryšį, o tai reiškia, sunku sukurti jį atitinkančią, arba išpildančią formą. Tačiau vienu ar kitu atveju – klausytis tampa privaloma, tiesiogine ir perkeltine prasme. Ieškoti arba pajaušti, ką diktuoja muzikinė idėja, arba ko ji prašo. Trumpai tariant – pilnai atsiduoti jai, o jei iš to atsidavimo kyla pasipriešinimas, jį panaudoti kuriamoje raiškoje.

Kokie iššūkiai atsiranda dirbant su muzikos atlikėjais, kurie neturi patirties būti scenoje be savo instrumentų (ir reikštis kitais išraiškos būdais)? Kokie didžiausi iššūkiai? O taip pat atsiveriančios įžvalgos?

manau sudėtingiausia surasti bendrą kalbą, kuria galėtume naviguoti visi bendrai. Dažniausiai savo asmeniniams kūriniams surenkama komanda, dėl tam tikrų jų (ne)gebėjimų norimai temai išpildyti, papildyti, suteikti gilesnius, įvairialypiškesnius idėjinius ir/ar išpildymo sluoksnius, tačiau šiuo atveju, mes turėjome komandą, su kuria turėjome visų pirma susikalbėti; vieniems kitus prisijaukinti tapo prioritetu, kuris manau atima didžiausią laiko dalį, o be geros komunikacijos negali įvykti nieko gero. Man asmeniškai didžiausias iššūkis tai ir buvo, suvokti, kad mano prieiga ir konstruojamas komunikacijos būdas nebūtinai yra tinkamas ir priimtinas kitos specialybės atlikėjams. O atsiverusios įžvalgos, taip pat ir yra susijusios su didžiausiu iššūkiu, kad surastas tinkamas komunikacijos būdas įkvepia visus, kai atlikėjai nėra naudojami kaip „įrankiai“ kažkieno idėjai įgyvendinti, bet kartu su jais kuriamos idėjos, kurios tinkamos ir priimtinos visiems. Turbūt man tai buvo vienas iš gražiausių suvokimų.

¹⁴⁷ Interviu paruoštas 2023 m. sausio mėnesį.

Projekte dirbome su keturiais skirtingais kompozitoriais. Ar pajautei kitonišką kompozitorių veiklos pobūdį nei kitų scenos menų profesionalų? Čia nevengčiau įvardinti, kad kompozicinėje muzikoje, kompozitoriaus idėja tradiciškai matoma kaip baigtinė ir nekvestionuojama, o tekstas svarbiausias elementas, ar buvo jausti ši tendencija? Koks buvo kiekvieno autoriaus požiūris į kūrbinio sprendimo paieškas?

manau visi autoriai buvo tikrai skirtingi, dirbantys ir savo muzikines kompozicijas priimantys bei pateikiantys skirtingai. Vieniems jų idėja, kaip sakai, atrodė baigtinė ir neliečiama ir su jų muzikinėmis idėjomis atėjusios jų vizualios vizijos tapo esminiu raktu, o mes priedais, padedančiais jas įgyvendinti. Kitos kompozitorės buvo žymiai atviresnės ir lankstesnės, siekiančios ne vien tik savo vizijos įgyvendinimo, bet ir bendro proceso, kuris tenkintų ir būtų priimtinas visiems, neaukojant savo asmeninės vizijos, bet dėl jos neaukojant ir kitų.

Ar matai potencialą projektuose, kur instrumentinės muzikos atlikėjai veikia scenoje greta kitų disciplinų vyksmo (šokis, instaliacija, performansas...)? Ar Tave domina tokių projektų vystymas ir kokią raiškos potencialą tai gali atskleisti?

drąsiai galiu teigti, kad labai domina. Performatyvumo sąvoka yra nuolatos kintanti. Prieš penkis dešimtmečius choreografijos pasaulyje išsivyravo buitinių veiksmų estatizavimas ir/ar naudojimas choreografinėse sekose. Šių dienų pasaulyje – tai jau norma. Lygiai taip pat ir performatyvumas apskritai, juk neveltui yra siūloma naudoti performance art in general apibrėžimą, neatskiriant nei šokio, nei performanso, nei muzikos, nei kitų performatyviųjų menų. Aš matau labai didelį potencialą tokioje tarpdiscipliniškoje jungtyje, nes tikiu, jog ji gali praplėsti atlikimo ir performatyvumo sąvokas, išlaisvinti „atlikėjus“ iš tam tikrų įsigalėjusių represyvių reprezentacinių formų.