

LIETUVIŠKUMO METAMORFOZĖS ŠIUOLAIKINIŲ KOMPOZITORIŲ AUDIOVIZUALINĖJE KŪRYBOJE

Lietuvių muzikos panorama nūdien – kaip reta turtinga, plati ir įvairi. Jau pripažintų autorių – Osvaldo Balakausko, Vytauto Barkausko, Onutės Narbutaitės, Anatolijaus Šenderovo, Ramintos Šerkšnytės, Mindaugo Urbaičio ir daugelio kitų – kūryba nuolat skamba pasaulio koncertų salėse; nuo jų neatsilieka ir jaunesnieji kūrėjai, kurie sėkmingai darbuojasi ne tik tėvynėje, bet studijas tęsia užsienio muzikos akademijose, dalyvauja tarptautiniuose seminaruose, prestižiniuose festivaliuose Lietuvoje bei kitose šalyse. Pasaulio veidas keičiasi, ir mūsų nacionaliniam muzikos paveldui natūraliai išskyla nemaža iššūkių, randasi būtinybė jį apginti platesniame globalinės metakultūros kontekste. Šiame straipsnyje autorė bandys apžvelgti vieną naujausių kūrybos krypčių – audiovizualinę kai kurių kompozitorių kūrybą, ir jos pagrindu įvertinti tautinės tapatybės sklaidą originalioje lietuvių muzikoje per pastaruosius penkio-liką dvidešimt metų.

Pasirinktieji autoriai, būtent Vytautas V. Jurgutis (g. 1976), Šarūnas Nakas (g. 1962), Linas Rimša (g. 1969) ir Gintaras Sodeika (g. 1961) priklauso jaunesniųjų kompozitorių kartai, kuri leidžiasi į drąsius eksperimentus, novatoriškus ieškojimus, domisi interdisciplinine muzikos ir meno erdve, dirba su naujausiomis technologijomis. Tai ne tik įdomios, savitos ir ryškios meninės individualybės, tačiau ir labai produktyvūs kūrėjai, brėžiantys aiškią ir intensyvią liniją bendroje kompozicinių mokyklų panoramoje. Tiek kūrinių (videoprojekcijų) analizė, tiek kompozitorių žodžiu išdėstytos mintys padeda nušviesti dabartinę situaciją, geriau suvokti, kas muzikoje yra identitetas, lietuviškumas, tradicija, naujovės bei jų tarpusavio santykis.

Esminiai žodžiai: elektroninės kompiuterinės technologijos, interaktyvumas, multimedija, šiuolaikinė muzika, tradicija, vaizdo projekcija

Įvadas

Kartais atrodo, kad lietuvių muzikinei savimonei ima stigti atminties. Dažniausiai operuojama naujausios dabarties faktais, kartu tarsi varžantis ankstesnių kartų palikimo.

Šarūnas Nakas

Šie žodžiai glaustai išreiškia dabartinę lietuvių šiuolaikinės muzikos situaciją, kai per pastaruosius penkiolika metų stengiamasi išsivaduoti iš buvusio ortodoksalaus akademizmo rutinos ir integruotis į pasaulinę muzikinę rinką. Klausimas, ar joje išliks XX amžiuje suformuotas specifinis lietuviškas tapatumas, išsidriekęs per daugelį muzikos krypčių ir žanrų – folklorą, stilizuotą liaudies muziką, harmonizuotas liaudies dainas, tradicinės muzikos citavimą akademiniėje kūryboje, lietuvių poetų tekstų panaudojimą ir prasmingai, patriotiškai orientuotas autorių dedikacijas, išskyrus duoklę sovietmečio ideologijai, kai kompozitoriai buvo priversti rašyti himnus santvarkai (ryškiausias pavyzdys – J. Tallat-Kelpšos „Kantata apie Staliną“, žodžiai S. Nėries) – yra kaip niekada aktualus.

Muzikos menas – iš esmės neverbalinis (išskyrus vokalius kūrimus arba sintetinių operos ir muzikinės dramos žanrą), todėl mažiausiai pasiduoda ideologizavimui. Galima teigti, jog kompozitorių ir apskritai muzikantų dvasinė būklė politinių perversmų, bolševikinių represijų ir vėlesnio brežnevinio sąstingio laikais humanitarų tarpe buvo kone dėkingiausia ir saugiausia. Todėl muzikos elitą valdyti ir kontroliuoti, nustatinėti muzikos kūrimo bei suvokimo kriterijus buvo nelengvas uždavinys. Siekdami įrodyti savo uolumą ir „išaiškinti tarybinei santvarkai priešiškus elementus“, taip pat nustatyti, ar tikrai vieno ar kito kompozitoriaus kūryba yra „nacionalinė forma, socialistinė turiniu“, komunistų partijos cenzoriai pasitelkdavo du būdus: tirdavo asmeninę, nieko bendra su kūryba neturinčią kūrėjo gyvenimišką poziciją bei pažiūras ir pasitelkę marksistinės-lenininės kritikos principus analizuodavo pačią kūrybą. Žanrai ir technikos stiliai, sovietinių ideologų iš anksto priskirti prie socialistiniam realizmui priešingų, su tarybiniu gyvenimo būdu bei etika kontrastuojančių ir neva žalingą poveikį darančių kūrybos priemonių, tapdavo pavojingais, nes gilino nesantarvę tarp oficialios ir neoficialios kultūros. Panašių griežtai smerkiamų, netinkamų madų ir muzikos krypčių sąrašė buvo džiazas (kaip iš ideologinio priešo – Europos ir JAV – sklindantis užkratas), taip pat įvairios modernaus amžiaus technikos, tokios kaip minimalizmas, dodekafonija, serializmas, aleatorika bei kitos, kurios atšilimo laikotarpiu lyg ir buvo akceptuotos. Pakakdavo kompozitorių apkaltinti formalizmu, modernizmu, tylėjimu, nutolimu nuo sovietinių realijų (masiškumo, aiškių siužetų ir deklaratyvumo stoka), pasidavimu buržuazinėms įtakoms, kaip antrinis kontekstas, nekaltos kūrybos išraiškos priemonės tapdavo lemiamu ištikimybės Sovietų Sąjungai išbandymu, dažnai ir ideologinio susidorojimo priemone. Dėsninga, kad susiklosčius tokiai dviprasmiškai situacijai, kai ir tarp muzikos kūrėjų

netrūko pataikūnų, balių ir prisitaikėlių, vidinę lietuvišką tapatybę puoselėjantys kūrėjai tapdavo autsaideriais. Net jei šis puoselėjimas būdavo deklaratyvus, pavyzdžiui, nestojant į komunistų partiją, jis pats savaime neutralia laikysena išraiškingai liudijo neprisitaikymą prie esamos santvarkos. Kūrėjai neretai užsitraukdavo nemalonę, netekdavo privilegijų, ir – tai būdavo skaudžiausia – galimybių atlikti savo kūrinius (vienas žinomesnių atvejų – 1968 metais parašyta ir po perklauso uždrausta statyti J. Juzeliūno opera „Žaidimas“ pagal F. Dürrenmatto pjesę *Avarija*). Sovietmečiu disidentu tapti būdavo nesudėtinga: tereikėjo stengtis ne- atitolti nuo šiuolaikinio pasaulinio konteksto arba ignoruoti partinius nurodymus. Iš dabarties perspektyvos tiek panašios direktyvos, tiek absurdiška baimė joms nusizengti atrodo perversiškos, juokingos ir dažnu atveju nebūtinės savisaugos priemonės, deja, veiksmingai pažeidusios kultūros lauką ir bent kiek drąsesnę, produktyvesnę nacionalinės tapatybės raidą.

Nepaisant ideologinių suvaržymų, labai svarbiu langu į pasaulį tapo festivalis „Varšuvos rudo“, taip pat pagrindiniu arba netiesioginiu būdu gaunama informacija apie laisvame pasaulyje kuriančius menininkus ir pasaulinės kultūros pokyčius. Lietuvių kompozicijos metrai – Julius Juzeliūnas, Bronius Kutavičius, Osvaldas Balakauskas ir kai kurie kiti – jaunųjų kūrėjų vaizduotėje išitvirtino kaip neginčijami autoritetai pirmiausia dėl nedeklaruojamo lietuviško, antisovietinio identiteto išsaugojimo. Jie išugdė visą plejadą mokinių, kuriuos įkvėpė ieškoti panašių vidinės nepriklausomybės išsaugojimo kelių, suteikė drąsos savo kūryboje taikyti *dada*, absurdo estetiką (Arūnas Dikčius, Šarūnas Nakas, Gintaras Sodeika), tokiu būdu žaismingai protestuojant prieš realybės absurda. Dalyvavimas B. Kutavičiaus oratorijų „Iš jotvingių akmenų“, „Paskutinės pagonių apeigos“, operos-poemos „Strazdas žalias paukštis“ ir kitų kūrinių premjerose prilygdavo pagrindiniam meno disidentų ritualui ir tapdavo didžiuliu įvykiu, panašiai, kaip „Žalgirio“ krepšinio rungtynės su Maskvos CSKA. Kūrinių dedikacijos taip pat atlikdavo Ezopo kalbos funkciją. O. Balakausko 1995 metais parašytas „Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis“ sopranui, chorui ir kameriniam orkestrui liudija, kokių pažiūrų kompozitorius laikėsi ir ankstesniaisiais metais, kokios tautinės vertybės sudarė jo dvasinį pamatą kūrybai. Vadinasi, pačioje akademinės muzikos sferoje buvo susiformavusi jos rėmuose neišsitenkančių kūrėjų grupelė, atlikusi lietuviško identiteto saugojimo vaidmenį.

Po nepriklausomybės atkūrimo pradėta lėtai, bet nuosekliai užpildyti sovietinės ideologijos padarytas spragas: į kultūros lauką grąžinami

iš Lietuvos emigravę ir svetur kūrę kompozitoriai – Vytautas Bacevičius, Vladas Jakubėnas, – imama išsamiai gvildinti jų kūryba.

Situacija po 1990 metų

Atkūrus nepriklausomybę anksčiau izoliuota lietuvių kompozicinė mokykla subyrėjo į fragmentus ir individualias pastangas praplėsti išraiškos priemonių ir kūrybinių impulsų lauką. Šiuo atžvilgiu didelį vaidmenį suvaidino audiovizualinio meno atsiradimas, šį lauką praplėtęs iki postmodernių interaktyvių erdvių, kada muzika ima įgauti kitas, dažnai netikėtas prasmes. Pasak videomenininko Gintaro Šepučio, „tai bandymas pateikti dvisluoksnį kūrinį, kur vaizdas ir muzika yra lygiaverčiai, nors neatskiri. Ašis, ant kurios veriasi viso kūrinio tiek muzikinės, tiek vaizdinės variacijos – ritmas (aritmija), kuris diktuoja vaizdo judesį, kadru kaitą ir t. t. Tuo būdu mes gauname savotišką dvikalbystę, kur vaizdas ir muzika suvokėją pasiekia kiekvienas savaip veikdamas, kartais ta pačia kryptimi, o kartais visiškai skirtingomis, kur susidaręs tarpas suteikia galimybę plėtotis vaizduotei“ (Šeputis, G. Apie vaizdo ir muzikos santykį. *Gaida* 1996, 21). Dar svarbiau, kad „tokio pobūdžio muzikos įvaizdinimas įveda tam tikrą, absoliučiai skirtingą nuo gyvo atlikimo, realios trukmės kategoriją“ (ten pat). Konceptualūs ir technologiniai pokyčiai, išplėstinės technikos pakeitė muzikos komunikatyvumą ir formos dinamiką, praplėtė garsų spektrą iki dirbtinių skambesio ir tuo būdu ėmė smarkiai veikti tiek pačią kūrinių estetiką, tiek jos suvokimą. Tačiau multimedijos įtaka yra daugiau išorinė, nei vidinė. Tikrasis lūžis jau buvo įvykęs aštuntame dešimtmetyje, kai Osvaldo Balakausko ir Broniaus Kutavičiaus muzika buvo pripažinta ir peržengė Lietuvos ribas, o jie patys tapo šiuolaikinės lietuvių muzikos ikonomis, suderinę dar neregėtą novatoriškumą su ryškiai suspindėjusiu lietuviškumu, pasireiškusiu specifine pasaulėjauta ir garsovaizdžiais, „giliu liaudies muzikos esmių, glūdinčių giliau bet kurių apčiuopiamų garsinių struktūrų, pajutimu“ (*Gaida* 2006, 79). Vėlesnieji kompozitoriai, net ir programiškai stengdamiesi oponuoti nusistovėjusiems kanonams, vis dėlto išlaikė tuos į sąmonę įaugusius archajiškus muzikinės suvokties archetipus, o nacionalinis identitetas tiesiog transformavosi pagal nūdienos poreikius, jį įvelkant į naujų raiškos priemonių rūbą. Kompozitorius Gintaras Sodeika teigia, jog nuo devyniasdešimtųjų metų galime save laikyti natūralia bendro pasaulinio kultūrinio konteksto dalimi, ir tai,

kas nuo tada buvo daroma, jau nebesivystė atskirai nuo Europos ir Amerikos kultūrinio konteksto. Vyko muzikos žanrų persipynimas, gilėjo akademinės muzikos sąsajos su lengvąja muzika, džiazu, klubine muzika. Maždaug panašiu metu klubinėje muzikoje atsirado garso ir vaizdo paralelė. „Šiandien sunkiai įsivaizduojame, kad skambant *techno* ar kitokiai muzikai klube nebūtų video projekcijos. Tai tapo natūraliu prieskoniu, be kurio būtų neskanu valgyti. Ir į vadinamąją akademinę muziką komentuojantis vaizdas arba vaizdas kaip abstrakcija atėjo natūraliai, ir mes tiesiog konstatuojame, kad jis yra. Tai natūralus žanrų vystymosi ir persipynimo faktas“ (Sodeika 2007).

Šiuo metu vis daugiau jaunų kūrėjų kuria audiovizualinius projektus tiek užsienio, tiek Lietuvos muzikos festivaliams. Lietuvoje svarbiausia naujausių eksperimentų arena yra festivaliai *Gaida* bei *Jauna muzika*, kuri nuo 2002 metų virto elektroninės muzikos ir multimedijos festivaliu. Šioje srityje vaisingai reiškiasi kompozitoriai Antanas Jasenka, Justė Janulytė, Ramūnas Motiekaitis, Vytautas Germanavičius, Gintaras Sodeika, Vytautas V. Jurgutis, Linas Rimša, Šarūnas Nakas, videomenininkai Artūras Bumšteinas, Džiugas Katinas ir daugelis kitų. Audiovizualinę kūrybą sąlygiškai galima suskirstyti į šias kategorijas:

1. Grynoji elektroninė muzika su ekrane demonstruojamu grafiniu kinetiniu vaizdu.

2. Gyvai akustiniais instrumentais atliekama muzika ir videoprojekcija. Ją gali papildyti fonograma arba sintezatorius, taip pat joje gali būti:

a) panaudota autentiška vaidybinių ir animacinių kino filmų medžiaga bei nuotraukos,

b) statiški, judantys arba pagal muzikinę idėją komponuojami vaizdai,

c) muzikos autoriaus kuriamas vaizdas,

d) videomenininkų kuriamas vaizdas.

3. Viename kūrinyje apjungiami visi įmanomi elementai (akustinė ir elektroninė muzika, įvairūs žanrai bei stiliai, video projekcijos, šokis ir teatriniai vaidybiniai elementai).

4. Muzikinės instaliacijos-hepeningai.

Vytautas V. Jurgutis, Šarūnas Nakas, Gintaras Sodeika ir Linas Rimša – tai kompozitoriai, kurie išsiskiria produktyvumu, savitu kūrybos braižu ir šioje srityje yra padarę nemažą atradimų, o jų kūrybinė pozicija atspindi lietuviškos muzikinės tapatybės perversmus bei reikšmingai eksponuoja naujos situacijos simptomus, todėl jų kūryba yra pasirinkta detalesnei analizei.

Algirdas Martinaitis ir Šarūnas Nakas, pasak muzikologės Rūtos Goštautienės, yra kompozitoriai, kurie nuolat laužo priimtas muzikinės bendruomenės normas – vienas gerą skonį, kitas – geras manieras (Goštautienė 2004, 113). Pastarasis „griauna savo muzikos ir kitos visuomeninės veiklos (pirmiausia kritikos ir atlikimo) ribas“ (ten pat, 120). Kryptingas Š. Nako priešinimasis autentiškumo ir autoriteto mitams atsispindi ne tik jo projektuose, bet ir kūrinių anotacijose, kurios dažnai esti parašytos su didele ironijos doze, nukreipta prieš bet kokią ideologiją kūryboje, sustabarėjusias tradicijas ir inerciją, taip pat besaikį muzikos komercializavimą. Fiktyvios autobiografijos ir absurdiški kūrinių pristatymai atlieka šoko funkciją, panašiai kaip ir literatūriniai Herkaus Kunčiaus kūriniai, tačiau iš esmės šiuo dekonstruktyviu metodu Nakas siekia kritiškai įvertinti tautinės tradicijos nuvertėjimo ir susilpnėjimo priežastis bei iškelia į viešumą svarbiausius lietuvių muzikai išskylančius iššūkius. Paradoksaliai jis lietuvišką palikimą aktualizuoja ir pačią tradiciją rekonstruoja (ten pat, 125). Tuo pat metu kompozitorius teigia, jog „fantazijos apie galimybę peržengti tradiciją ir sukurti kažką totaliai nesusijusio su tuo, kas buvo sukurta anksčiau, yra nepasiekiamą utopiją“ (ten pat, 124), o amžinai naujas avangardas ir postmodernistinės ideologijos yra „psichologiniai prievartos tipai“ (ten pat, 123). Taigi matome, jog tautinė tapatybė šiam kūrėjui yra neginčijama duotybė, o utopija būtų jos neigimas, nepripažinimas ar pastanga atsisakyti savo lietuviško paveldo. Š. Nako atveju po normų laužymo kauke slepiasi rūpestis dėl nacionalinės kultūros ir labai rimtas požiūris į savo kūrybą. Iš kitų autorių Š. Naką skiria ne tik didžiulė erudicija ir vaisingas darbas įvairiose muzikinės kultūros sferose (vadovavimas Naujosios muzikos ansamblui, radijo laidų ruošimas, darbas *Kultūros barų* redakcijoje, vadovėlių rašymas ir kita), bet ir aktyvi pilietinė menininko pozicija bei mėginimas tiek kūryba, tiek žodiniais manifestais apmąstyti dabartinės lietuvių muzikos situaciją itin plačiame nacionalinės ir pasaulinės kultūros kontekste.

Nenuostabu, jog talentingas menininkas kreipėsi į interdisciplininę raiškos erdvę. Svarbiausi pastarųjų metų jo kūriniai – tai M. R. Z. Fonogramai ir video (1995), „Sapnų Venecija“, „Evangelija pagal kalvį Ignotą“ orkestrui ir video projekcijai (2006) bei instaliacija „Aporija“ (2001). Šarūnas Nakas yra vienas tų retų kūrėjų, kuris videoprojekcijas savo muzikai kuria pats. Jei „Sapnų Venecija“ žymėjo naują pakilimą kompozitoriaus kūrybiniame kelyje, tai „Aporija“ yra reikšminga vidinio gyvenimo

mo apskaita, išreikšta poetine vaizdine ir gryna, asketiška muzikine kalba, perteikiančia vieną esmingų lietuviškumo aspektų: kontempliatyvumą ir resignaciją, atsidavimą srovenančiai būties tėkmei, tam tikrą meditatyvų, filosofinį nusiteikimą pasaulio atžvilgiu. Į tai nurodo ir pats kūrinio pavadinimas. Kūrinys parašytas trimis vienu metu grojantiems ansambliams. Autorius, jo žodžiais, tarsi nekuria garsinės medžiagos, o tik komponuoja ir montuoja tai, kas jau seniai egzistuoja kaip abstraktūs pavidalai arba tradicijos išsaugoti dalykai. Styginių kvartetas skamba švelniai, yra inkrustuotas indiškų rimtų ornamentais; medinių kvartetas ardo šio kuriamą tvarką, o ilgesingas varinių pučiamųjų trio imituoja beveik išnykusių lietuviškų laidotuvių orkestrų skambesį. Girdimos katalikiškų giesmių nuolaužos – tarsi nykstančios kultūros griuvenos. Trijuose ekranuose matome, pasak autoriaus, didingus žmogaus veiklos padarinius Lietuvoje: atominę elektrinę, dirbtines Kruonio marias, Kėdainių chemijos kombinato atliekų kalnus, atlaidų vaizdai Žemaičių Kalvarijoje ir asmeninio gyvenimo akimirkas. Žiūrint ir klausantis „Aporijos“ neapleidžia nuojauta, jog joje perteiktas nūdienos Lietuvos naratyvas netenkina jautresnės sielos, jog aporiškos prieštaros prieš mūsų akis iškyla kaip neįveikiamos bedugnės, todėl, pasak autoriaus, telieka tą būtį stebėti iš šono.

Visai kitokio pobūdžio yra Š. Nako instaliacija „Evangelija pagal kalvį Ignotą“. Tai kūrinys, kuriuo kompozitorius grįžta prie savo pamėgtos ironijos ir negailestingai dekonstruoja sovietinę tikrovę: ekrane matomi fragmentai iš Aleksandro Razumno filmo „Ignotas grįžo namo“ (1956) ir dokumentinių kronikų „Tarybų Lietuva“ (1945–1952) savaip sukarpo ma ir įterpiama originali filmuota medžiaga, kuri yra kiek nonsensiška, savaip drastiška ir kandžiai replikuoja į socialistinio pseudorojaus vaizdus, tokiu būdu juos paversdama beveik pajuokos objektu. Geriausiai autoriaus intenciją nusako jo pamėgta literatūrinė priemonė – „anotacijės“ šiai instaliacijai: „Prabėgus pusšimčiui metų, lietuvių kultūroje pribrendo būtinybė naujai apmąstyti mitologinį kalvio Ignoto paveikslą ir pamėginti atskleisti tas jo paslaptingos asmenybės puses, apie kurias dėl žinomų ideologinių draudimų XX a. antrojoje pusėje nebuvo galima kalbėti laisviau. Pasitelkus tradicinį Evangelijos žanrą, norėusi šį kiekvienam pažįstamą herojų panardinti į šiuolaikinį pasaulį, draskomą gilių prieštaravimų, civilizacijų konflikto ir socialinės nelygybės. Tegu kalvis Ignotas, tas marksistinis Lietuvos rūpintojėlis, ir toliau tęsia kelionę, atskleisdamas mums dar daug svarbių dalykų ir ieškodamas tikros – šįkart niekaip nesumeluotos – teisybės“ (Gaida 2006, 124). Nepaisant to, kompozitorius teigia, jog muzika čia gyvena savo gyvenimą ir vaizdo nekomentuoja.

Šarūnas Nakas vidutinio amžiaus kūrėjų tarpe išlieka kaip savitas balsas, kiekvieną akimirką pasirengęs parašyti ir garsiai paskelbti kūrybinį manifestą, nukreiptą prieš apgaulę, tuštybę ir melą, kad ir kokia forma tatai pasireikštų. Skaitmeninės technologijos, kinas ir fotografija jam leidžia daug efektyviau atlikti visuomenės „sąžinės apskaitą“, nes pro teatrališkas estetinės povyzos barikadas prasisunkianti nostalgija archajiškoms, rupioms ir gyvoms lietuviškumo formoms, nacionalinis orumas, į savos kultūros paveldą besiremianti žmogiškoji vertė jam, atrodo, yra klausimai, į kuriuos pajėgia atsakyti ir toks abstraktus menas, kaip muzika. Tačiau kad ir kokio „provokacinio“ projekto imtųsi kompozitorius, jau senokai pelnęs nenusipėjamo kūrėjo reputaciją, jo muzika visuomet išlieka gryna ir abstrakti, ištikima garsų meno idėjai *per se*.

Gintaro Sodeikos fluxus inspiracijos

Gintaro Sodeikos kūryboje, kurią daugiausia žinome iš jo teatro muzikos (jis parašė muziką visiems Oskaro Koršunovo spektakliams, o pernai kartu sukūrė pirmąją kamerinę operą „Winter“) itin svarbią vietą užima nekonvencionali erdvė, tokia kaip hepeningai ir kitos netradicinės meno pristatymo formos. Jis taip pat kuria audiovizualinę produkciją (svarbesni kūriniai: „Baza Gaza“ elektroninei muzikai, kino ir video projekcijoms bei kvapams, 1988; „Taliensi“ fortepijonui ir video, 1995; eksperimentinė opera „Tobira“ balsui, kompiuteriams ir video, 1996; „Garso ontologija“ Nr. 1 ir Nr. 2 – techno muzikos stilizacija tradiciniams instrumentams, 1998; „Gagarin Dream“ fortepijonui, elektronikai ir video, 2006). G. Sodeikos kūrybos lietuviška tapatybė geriausia atsiskleidžia per mačiūnišką pasaulėjautą ir aliuzijas į Jono Meko kinematografinius principus, atsekamus „Baza Gaza“ projekte. Pasak autoriaus, viešo lietuviškumo jame nerasime, bet optimistiškai analizuojant žangoje galime aptikti sutartinių apraiškų. Jos atsiradusios natūraliai ir spontaniškai, nes persipinantys šnipštesiai gali priminti sutartinių kanoniškumą. Vaizdinė kompozicija atsiradusi taip pat „absoliučiai fliuksistiniu būdu“. Su Gediminu Urbonu nuvykęs į Lietuvos kino studiją, kompozitorius paprašė išmetimui skirtų filmų atliekų – kino juostų, iš kurių sumontavo filmą. Į labai tapybišką video siužetą kūrėjai įterpė nemažai juodos spalvos, piešė stiklografu. Filme yra rankų darbo grafikos. „Tai galbūt susišaukia su Jono Meko filmų stilistika, bet tai darėme lengvai, fliuksistiškai, neįsitempę, ir tame spontaniškumo, atsitiktinumo buvo tikrai nemaža“ (Sodeika 2007).

Per Sausio tryliką, OMON'ui užėmus televiziją, joje saugomas filmas dingo. Šis liūdnas įvykis menininkams buvo didelis to laikotarpio kultūrinis praradimas. Ilgą laiką „Baza Gaza“ buvo populiariausias G. Sodeikos kūrinys, jis buvo dažnai atliekamas (net Maskvoje), tad reikėjo naujo vaizdo. Su tuo metu aktyviu videomenininku Gintaru Šepučiu autorius nuvažiavo į Lentvario „Kaitros“ fabriką ir sukūrė naują filmo versiją. Patys naujausi vaizdai buvo nebe kino, o video, ir tai buvo kompozicija iš vonių gamybos: ekrane matome šampavavimo cechus ir „kitus egzotiškus dalykus“ bei įvykius, kaitaliojamus su stulpų, primenančių antkapius, lauko leitmotyvu. Intriguojantis „rusiškai-japoniškai“ skambantis pavadinimas, rodos, niekaip nesisieja su videoprojekcija. Su „dujų baze“ labiausiai siejasi *kvapai*, kurie šiame projekte yra lygiaverčiai muzikos bei vaizdo „partneriai“ ir atlikimo metu pagal situaciją esti gyvai generuojami. „Skurdo metu“, pasak autoriaus, buvo naudojami smilkalai, vėliau kaitinamos atskiros cheminės medžiagos. Originalus kūrinys pasižymi didele įtaiga, kurią lemia muzikiniai principais (citatomis, polifoniškumu, inversijomis, variantiniais pasikartojimais ir kt.) sukomponuoti skambantys vaizdai ir sintezatoriumi sukurtas įvykius sinchronizuojantis tapybiškas garso takelis. Antai žaidimą laisvai besiliejančiais dažais palydi monotoniškas muzikinis fonas, kuris keičiasi į trumpus *pizzicato* ir išsikristalizuoja į trūkčiojančią melodiją. Kitame fragmente akvareliškai švelnių spalvų tapyba stebima tyliai užiančių žemų tonų fone, ir panašiai. „Baza Gaza“ vaizduojama pilka ir niūri socialistinė tikrovė nuspalvinama ryškiais fliuksistiškais potėpiais (juodą-baltą juostą dengia spalvota grafika), sulėtinti kadrai sugestijuoja jos siurrealumą, o nuotaikingi ir netikėti siužetiniai proveržiai, pavyzdžiui, spalvoti balionai arba ekrane stambiu planu matomas pasilenkęs, į kamerą žiūrintis filmo autorius – geležinę „totalitarinę“ logiką suaižo į šipulius, ją sumenina, abstrahuoja ir perkeičia. Kartu su Sąjūdžiu gimęs kūrinys atspindi atgimimo priešaušrio nuotaikas ir turi išliekamąją ne tik meninę, bet ir dvasinę vertę.

Humoras, žaismingumas ir paradoksas yra neatsiejami kompozitoriaus kūrybinio braižo komponentai. Ilgametis bendradarbiavimas su dailininkais (jis yra dailininkų grupės „Žalias lapas“ ir parodų dalyvis) bei teatro režisieriumi O. Koršunovu suformavo jo „garsinio dizaino“ estetiką, praturtino vizualiniais tapybiniais elementais. Kurdamas „konvencionalią“ kamerinę, vokalinę, chorinę, simfoninę muziką, G. Sodeika taip pat nevengia sąsajų su interaktyvios muzikos formomis. Jo kūryba visada žėri daugiabriaunėmis integralaus kultūrinio lauko spalvomis, o muzikos turinys esti įvairiaprasmis.

G. Sodeikos inicijuotoje ir Moksleivių rūmuose surengtoje parodoje *Fluxus-Mačiūnas* (1992) buvo išradingai panaudoti buities daiktai (daugiausia Jurgio Mačiūno eksponatai ir jų kopijos iš privačių kolekcijų). Išpūdingai skamba dailininko Aido Bareikio ir Gintaro Sodeikos imantriu išlankstytų vamzdžių rezginiu atliekama muzika, kuri yra stipraus garso ir sodraus tembro, švariai intonuojamo aukščio ir nuostabiai primena lietuvių liaudies pučiamojo instrumento – daudyčių skambesį. Vėliau ši unikalų instrumentą išmėgino laisvai po parodą vaikštinėjantys dalyviai, sukurdami nepertraukiamą improvizuotą muzikinį žaidimą. Apie kūrimo procesą G. Sodeika pasakoja: „Pastebėjau, kad pučiant vamzdžius, kurie yra ne kas kita, kaip plastikiniai vaikiški žaislai, iš kurių suformuojamas namas, aptvarėlis, didelės apimties konstruktorius, – išgautas labai įdomus garsas. Jungtimis juos galima sujungt iki beprotiško ilgio. Dėl to keičiasi tembras, garso spalva. Gavome *Fluxus* daudytes, kuriomis bandėme atlikti muzikinį performansą“ (ten pat). Daugelio hepeningų įkvėpėjas, autorius ir dalyvis kartu su savo kartos bendraminčiais į muzikos pasaulį įnešė tai, ko trūko už „geležinės uždangos“ gyvenuosiemis žmonėms: meninės kūrybos laisvę, drąsią saviraišką viešojoje erdvėje, spontaniškumą, pagaliau nutiesė tiltą anapus Atlanto ir Lietuvos meną prasmingai sujungė su pasaulyje jau pripažinta išeivių iš tėvynės menine kūryba, J. Mačiūno–J. Meko mokykla.

G. Sodeika priklauso tam kūrėjų ratui, kuris ne tik savo originalia kūrybine veikla įprasmina nacionalinės lietuvių muzikos savastį, bet ir reikšmingai formuoja jos išorines lytis. Kompozitorius yra Lietuvos muzikos ir teatro akademijos elektroninės muzikos studijos vedėjas, buvęs Lietuvos autorių teisių gynimo asociacijos prezidentas, šiuo metu Lietuvos kultūros ministerijos viceministras. Tvirtais ir aiškiais kriterijais besivadovaujančio G. Sodeikos, kaip kūrėjo ir visuomenininko, pozicija yra pavyzdinė, galima sakyti, paradigminė, todėl ir sektina. Tautiškos (giliausiąja prasme) estetinės ir dorovinės nuostatos harmoningai dera su menininko saviraiškos laisve. Galbūt dėl šios priežasties G. Sodeikos požiūris į tautinės tapatybės ateitį yra optimistiškas. Lietuviškumas, jo nuomone, mūsų kompozitorių kūryboje yra visada egzistavęs ir egzistuojantis reiškiny. Jis plaukias iš vidaus, necituojant ir nebandant jo specialiai pabrėžti. Ši lietuviško mentaliteto ypatybė esanti visuotinai pripažintas faktas, su kuriuo sutinka daugelis kūrėjų. Muzikoje lietuviškumas yra suvokiamas ne kaip liaudies dainos citavimas, o šiek tiek plačiau. Kompozitoriaus žodžiais, „analizuojant O. Balakauską būdavo sakoma, kad jo lietuviškumas slypi ne melodijose, o nuotaikoje, pasaulėjautoje, dra-

maturgijoje, muzikos filosofijoje“ (ten pat). Dabartiniu metu daromas vingis į kosmopolitizmą tėra laikinas reiškiny. Tas vingis turėtų pasisukti atgalios, identiteto ir savasties saugojimo link ir sugrąžinti mus į būtajį tašką. „Šiuo metu mes tolstame nuo savo tautiškumo, nes norime būti pripažinti ir suprasti pasaulyje žymiai platesnės auditorijos. Tačiau mes pasuksime atgal, nes pamatysime, kad esame įdomūs tuo, kuo esame unikalūs“ (ten pat).

Vytauto V. Jurgučio *neogardas*

V. V. Jurgutis – jauniausios kartos atstovas, kuris ypač daug nuveikė neakademinės elektroninės muzikos srityje, dirbdamas su garsų genais, mikrotonais, mikro- ir makrostruktūromis. Pasak muzikologės Veronikos Janatjevės, jis „visą laiką stengiasi eiti nepramintais keliais, ieškodamas naujos stilistikos, naujų skambesio ir idėjų, nesusijusių su įsitvirtinusių kontekstu, išrasdamas naujas reikšmes ir reiškinius“ (Janatjeva 2007). Kompozitorių domina virtuali genetinė garsų modifikacija, nereguliarūs natūralių garsų spektrai, fraktalinės garsų struktūros, garso ląstelės auginimas bei perspektyvos kitimas, ir visa tai jis modeliuoja su įvairiomis kompiuterinėmis sistemomis. Viena pirmųjų projektų „Zoo Zoom“ (1999) V. V. Jurgutis pradėjo žaisti *zoom* efektu – atitolinimu ir priartinimu, „daugiamačio, vektorinio, erdvinio įvairiomis kryptimis vienu metu judančio garso parametrais“. Šis žodis tarp jaunų kompozitorių netrukus tapo bendrine sąvoka. Vėlesni projektai – „Spectrum RTM“, „Telomeros“, „Optika“, „Lambde-zonai“, „Fraktalės“ ir kiti taip pat yra kompiuterinės muzikos sfera, kurioje itin produktyvus kūrėjas yra padaręs naujų atradimų. „Kompozitorius – visų pirma naujų virpesių kūrėjas. Jie pasireiškia ne vien garse. Virpesys – tai kūrinys ir forma laike“, – teigia pokalbyje V. V. Jurgutis.

Kurdamas akustinę muziką, jis „rašė tarsi programuotą“, o visiškai laisvai pasijuto išgalėjus kompiuterių epochai. Kompozitorius sukūrė daug muzikos kryptį, kad prireikus galėtų plėtoti vieną ar kitą koncepciją. Jam per siauros sąvokos *postavangardas*, *postmodernizmas* pastūmėjo jį ieškoti naujų terminų. Dėl šios priežasties V. V. Jurgučio žodyne atsirado nauja sąvoka *neogardas*, kuria jis mėgina apibrėžti akademinės ir neakademinės muzikos lydinį. „Man didelę įtaką padarė Londono klubinė undergroundo elektroninė muzika – ne pop, bet klasika jau tapę šokių muzikos pavyzdžiai. Rimtojoje muzikoje tai niekaip neatsispindi. Sąvoka *postavangardas* liečia tik akustinę ir vargiai – net elektroninę muziką“ (Jurgutis 2007).

V. V. Jurgutis projektuoja perspektyvą, kuri yra naujas reiškinys šiuolaikinėje lietuvių kūrėjų kalvėje. Galima sakyti, kad itin drąsios jo hipotezės pranoksta esamą laikmetį. Muziką kompozitorius išivaizduoja ne kaip girdimą, bet negirdimą, mat muzika, kurią girdime, yra nedidelė virpesių dalis. Jo idėja – aprėpti visą garso skalę, taip pat negirdimą. Tai, pasak jo, įmanoma tik tiesiogiai prisijungus prie žmogaus nervinių ląstelių. Virpesių, arba klausos, inžinerija esanti ateities dalykas. V. V. Jurgutis yra įsitikinęs, kad girdima garso skalė bus išeksploduota, kaip ir kiti gamtiniai resursai, o skalė nuo 20 iki 20 000 kilohercų klausos nebeveiks. Panašiai istorijos tėkmėje vienu instrumentų esti atsisakoma, pasakui atsiranda nauji. Jau prieš dešimtį metų jis teigė, jog klasikinių instrumentų tembrai nusibos, kadangi neturės tam laikmečiui reikalingų savybių, o genų ir meno inžinerijos proveržis įvyks po penkiasdešimties metų. Tada pradės gimti XXI amžiaus kūriniai, kurių mes dar nekuriame, lygiai kaip XX a. kompozitoriai iš esmės rėmėsi romantizmo epochos pasiekimais. Apie „pilnavertę muziką“ svajojančio kompozitoriaus mintys netikėtai priartėja prie vedantiškosios *Nāda Brahmano* koncepcijos, pagal kurią mūsų girdimasis garsų pasaulis tėra žemiausias lygmuo, o virš jo plyti trys aukštesnieji negirdimo garso pasauliai. Būtent iš aukščiausiojo lygmens, iš garsmens OM prasidėjusi visa kosminė kūrinija. Inspiruotas straipsnio autorės idėjos apie vediškąją garsinį kosmosą, kompozitorius čia pat, pokalbio metu vaizduotėje pradėjo kurti naują projektą visai garsų skalei, tuo būdu patvirtindamas išpūdį, jog yra tikras garsų mąstytojas ir naujų kontinentų atradėjas, gyvenąs ateities skambesiais.

Nuostabu tai, kad kompozitorius naujomis priemonėmis kuria fantastišką lietuviško kolorito audiovizualinį pasaulį, kaip matysime iš pavyzdžių. Apie tautinį identitetą jis sako: „Lietuviškumas yra atpažįstamas daugelio kompozitorių kūryboje: Kutavičiaus, Juzeliūno, žymiai mažiau Balakausko. Bet nuo to laiko, kai Čiurlionis su Schönbergu pradėjo daryti dodekafoniją... galima sakyti, kad Balakauskas tęsia Čiurlionio struktūrinį kodą“ (ten pat). Didžiausią įtaką V. V. Jurgučiiui padaręs mokytojas O. Balakauskas parodė, kaip reikia dirbti su kompozicine medžiaga, kaip ekonomiškai ją naudoti. Tiesiogiai nesekantis jo kompoziciniais principais studentas jaučia, kad sąmonėje ta įtaka atsispindi. Taip pat natūraliai iš aplinkos perimta lietuviška kultūrinė savastis (jo tėvas Vytautas Jurgutis – žinomas kompozitorius, priklausantis lietuviškiausių kūrėjų plejadi) diktuoja kūrybos kodus. Kita vertus, jo nuomone, dabartiniu metu tautinė tapatybė muzikoje kinta, niveliuojasi, nes pastebima didžiulė užsienio grandų įtaka, o maža tauta turinti turėti tokią vidinę potencialią

energiją, kurios neišmanoma sukurti pinigais: jais galima tik padėti išskleisti. Atstovaudamas jauniausiajai kūrėjų kartai, V. V. Jurgutis nedramatizuoja esamo muzikos komercializavimo, o priešingai, išvelgia tam tikrus pranašumus. Tai esanti didelė kūrybos laisvė, galimybė judėti bei prasiplėtusios pažinimo ribos.

Beveik visuose kompozitoriaus projektuose glūdi paslaptis, kurios kodą atspėti galima taikant lietuviškumo visraktį. Štai multimedijiniame šokio performanse „Time Line“ kompiuterinei muzikai, lazeriams ir video (atliktas *Gaidos* festivalyje 2006 metais, dalyvavo modernaus šokio grupė „Aura“, vadovė Birutė Letukaitė) keletą išangos minučių matome vaizdą, kuris stulbinančiai primena „kinetinius“ M. K. Čiurlionio paveikslus (ciklus „Egipto piramidės“ ir „Auka“), kai lazerio spindulys sklinda iš priekio. Nors tatai nebuvo autoriaus intencija, netikėtos sąsajos yra tokios akivaizdžios, pagaulios ir meniškai išpūdingos, jog belieka apeliuoti į kūrėjo vaizduotės „tautinių archetipų sandėlį“, aprūpinantį jį reikiama medžiaga.

Pasaulyje projektų su šokiu ir lazeriais padaryta nedaug. Lietuvoje toks projektas įgyvendintas pirmą kartą. Lazerio efektais buvo pasiektas conceptualus grynumas, tačiau, pasak autoriaus, „kūrinio esmė yra ne pats lazeris, bet laiko tėkmė, jo perėjimas ir sugrąžinimas. Visos panaudotos priemonės plastiškai pereina viena į kitą. Kai kūriau garsą, išivaizdavau tuos judesius, koregavau, su lazeriu derinau formos padalas“ (ten pat). Pasak muzikologo Juriiaus Dobriakovo, šiuo atveju „svarbi yra būtent integrali naudojamų išraiškos priemonių – garso, plastinių kūno judesių, kinetinės scenografijos, šokėjų šviesolaidinių kostiumų, ultrapreciziškų lazerinių projekcijų ir skaitmeninio vaizdo – visuma. Visi elementai yra sinchroniškai susiję tarpusavyje, jų sąveika gimdo naują daugialypę meninę kalbą“ (Dobriakov 2007). Pasak jo, kompozitorius yra įsitikinęs, kad kada nors bus sukurtas įrenginys, leisiantis laisvai integruoti visas meninės raiškos formas ir galutinai panaikinsiantis disciplinines ribas. Šiuo savotišku meta-instrumentu būsiąs kuriamas į žanrus nebeišskaidomas meta-menas. „Time Line“ esąs užtikrintas žingsnis tokio metameno link (ten pat).

„Time Line“ – labai svarbus projektas, įkūnijantis naująją V. V. Jurgučio *neogardo* koncepciją. Ar *neogardas* yra lietuviškas reiškinys, kada nors išgarsinsiantis Lietuvą vien dėl fakto, jog jį sukūrė ir įgyvendino lietuvių kompozitorius? Koks jo santykis su tautine tapatybe? Kryptingai dirbdamas tarpdisciplininėje erdvėje, jaunasis novatorius į ją perkelia jam svarbius lietuviškus garsovaizdžius, pajautas ir estetinius vaizdinius, iš kurių vienas kertinių yra *sutartinės* fenomenas.

Kompozitorius prisipažįsta, jog tiesiogiai savo kūryboje lietuviškumo nedeklaruoja, bet „pasąmonėje jis labai stipriai yra ir veikia. Tos tapatybės neįmanoma nuneigti“ (Jurgutis 2007). Sutartinė jam – lietuviškumo simbolis. Ir ne tik simbolis, bet fantastiškas ir unikalus vibravimas, kurio niekur daugiau nėra, tik mūsų tautos muzikos lobyne. Sutartinė esanti energetinė ląstelė, kuri yra nuolatinio įkvėpimo šaltinis. Dar daugiau: ši archajinė polifoninio dainavimo forma V. V. Jurgučiu, teigiančiam, kad sunku net apibūdinti tą *-izmų* virtinę, kuriais jis galėtų apibūdinti sutartinę, simbolizuoja ir elektroninę muziką. Mažiausiai pora kūrinių atspindi šią kompozitoriaus ištarą: tai „Telomeros“ trims video (2001–2002) ir anksčiau sukurtas projektas „Su60“. Pirmojoje videoprojekcijoje matome algoritminiu būdu sukurtas geometrines figūras, primenančias audžiamus lietuviškus raštus, žalius juodame fone; jų yra begalė formų. Vieni raštai nejuda, kiti juda, o jų įvairovė kausto žvilgsnį, stebindama kerinčia gyvo vyksmo žaisme. Vaizdas ekrane kompiuteriais yra generuojamas realiu laiku, jis reguliuojamas, o garsas įrašytas, baigtinis. Kiekvieną kartą naudojant įrangą, detalės keičiasi. Nesustingusi laike vaizdo projekcija – tai naujas interpretavimas.

Kompozitorius dirbo įsivaizduodamas, ką norėtų matyti. Darbas truko pusę metų po keletą valandų kasdien. Jis sukūrė labai daug piešinių (*paternų*), padarė didelę atranką, struktūravo, kas kuriam ekranui tinka. „Išgraviravimai žavėjo nerealiai. Buvo žiema, todėl pasirinkau žalią spalvą. Žalumos ilgesys padiktavo sprendimą. Programa turėjo spalvinius apribojimus, bet žalia buvo gyvybinga, optimali“, – prisimena kūrybos laboratoriją V. V. Jurgutis pripažindamas, kad dažnai kompiuteris tarsi perima iniciatyvą ir siūlo savo variantus: tai įdomiausi momentai tarp programos nustatymo ir atsitiktinumo (ten pat).

Priešingai nei „Telomeros“ atveju, kai vaizdo „liaudiškumas“ buvo ne suplanuotas, o susikūrė spontaniškai, „Su60“ – tai programinė lietuviškos sutartinės kompiuterinė metamorfozė. Kompozitorius turėjo išankstinę idėją sukurti sofistikuatą sutartinės variantą, kurioje būtų daug mikrointervalikos. Skaičius pavadinime – tai šešiasdešimtasis kūrinių variantas. Kūrinyje turi akivaizdų garsinį sutartiniškumą, bet pačią techniką ir vaizdinį jos atitikmenį – partitūrą sudaro vieni skaičiai. Abstraktumu besižavintis kompozitorius dirbo su tuo metu Lietuvoje nenaudojama amerikietiška universitetine kompiuterine programa *C-Sound*. Tuo metu tai buvusi vienintelė programa, kuria buvo galima profesionaliai sukurti visus parametrus ir reguliuoti visą medžiagą. Aukštindamas ir žemindamas hercus bei žaisdamas dažniais, V. V. Jurgutis sukūrė labai turtingą

obertoninę skalę: sumaišė savotišką garsų mikstūrą. „Su60“ vaizdo projekcija yra besisukantis baltai juodas rutulys, matomas kaip bangomis ateinantis audinys. Tai realiai į garsą reaguojanti vaizdo grafika, arba vizualizacija realiu laiku (ten pat).

Šiuo metu V. V. Jurgutis yra elektroninės muzikos festivalio *Jauna muzika* vadovas. Sunku ir įsivaizduoti dėkingesnę kūrybos laboratoriją ir progą sutelkti į vieną vietą drąsiausius naujų garsų kontinentų ieškotojus, kurie ateityje – kas žino? – galbūt išplėtos ir išgarsins lietuviškąją *neogardą*, kuris taps transformuotos lietuvių tautinės tapatybės bastionu ir naujos estetinės krypties „elektroniniu etalonu“ – universaliu forma, unikaliu turiniu.

Lino Rimšos world music ir lietuviško melodingumo metamorfozės

L. Rimša – kompozitorius, pianistas, *acid jazz* ir *crossover* pradininkas Lietuvoje. Jo audiovizualiniai projektai pasižymi itin dideliu organiškumu, kai natūraliai jungiami skirtingi stiliai ir žanrai (*world music*, klasikinė ir šiuolaikinė akademinė muzika, džiazas), taip pat dinamika ir spalvingumu. Kiekvienas kompozitoriaus kūrinys – tai įvykis, šventė akiai ir ausiai. Galima teigti, kad L. Rimša yra vienas talentingiausių jaunosios kartos kompozitorių, plėtojantis naujovišką sintetinį scenos meną, savotišką naująją operetę arba miuziklą. Tačiau jo interesų skalė labai plati: tai dėstyimas LMTA, TV šou, muzika teatrui, kinui ir videoinstaliacijoms, aranžavimas bei populiariosios muzikos albumų leidybos prodiusavimas, dalyvavimas džiazų ir šiuolaikinės muzikos festivaliuose. Būtent darbas įvairiose srityse, ypač sąlytis su populiariąja muzika ir gyva patirtis praplėtė kompozitoriaus akiratį ir išugdė natūralų suvokimą, kaip miksuoti iš pažiūros nesuderinamus ir nieko bendra tarpusavyje neturinčius dalykus ar reiškinius.

Gilinantis į L. Rimšos kūrybą, ryškėja jos lietuviškas koloritas, atviros aliuizijos į vieną ar kitą lietuvių muzikos reiškinį, folkloro citavimas ir perkūrimas: kaip tautinio identiteto forma nekelia jokių abejonių, nors pats kompozitorius apie tai kalba šykščiai ir atsargiai. Jis sakosi nevengiąs „nacionalinio pobūdžio konteksto, kuris aiškiai išreikštas tokiuose projektuose, kaip ‚Sutartinės Party‘ ar Eurovizijos dainų konkursui sukurtame single ‚Strazdas‘“ (atliko Aistė Smilgevičiūtė). „Lietuviškos intonacijos man genetiškai artimos, o folkloro elementai patinka,– teigia L. Rimša, – tačiau jokios mokyklos netėsiu“ (Rimša 2007). Jis pripažįsta iš savo dėstytojo

Vytauto Barkausko nejučia perėmęs tai, kas jam patikę. Jo nuomone, Lietuvoje kūrę muzikos autoritetai – Juozas Naujalis, Stasys Šimkus, Juozas Gruodis, Balys Dvarionas buvo „pakankamai lietuviški kompozitoriai“. Tačiau iš tikrųjų muzikinio tapatumo grynumas jam ne tiek keliąs abejočių, kiek verčia apie tai mąstyti filosofškai ir iš istorinės perspektyvos. Kas yra grynoji muzika? Ar gali išlikti akademinė muzika? Visuose kūriniuose jis išžiūri buvusių epochų sudėtinės dalis. Kuris nors reiškinys grynas yra tiek, kiek jį įvardijame kaip gryną. Kryptis „gryna“ esti tuo momentu, kuriuo tokia yra laikoma. Jai „prisiuvamas“ kurios nors mokyklos pavadinimas. Paskui ji tampa platesnio reiškinio dalimi, ir viskas virsta kažkuo kitu. Todėl nūdien populiarūs ir jo kultivuojama pamėgta *world music* kryptis jam yra grynas pavidalas, kuriame koegzistuoja begalė kompozitorių ir jų kūrybos klausytojų (ten pat). Kompozitoriaus lietuviškumas reiškiasi per multikultūriškumą. Jo kūriniai – tai multietninės kompozicijos su „lietuviškumu pirmam plane“. Ją kompozitorius savaip rekontekstualizuoja. L. Rimša brėžia paralelę tarp muzikos ir kūrėjo. „Aš pats esu lietuvis, tai ir visas mano lietuviškumas“, – tokią laikyseną galima laikyti simptomiška dabartiniams laikams, bet sykiu ir itin talpia, savaip užkoduota. Intymų santykių su lietuviškosios kultūros klodais atskleidžia jo pomėgis naudoti lietuvių poetų tekstus ir kūrinių pavadinimų poetiškumas, kaip antai, „Truputis aukso, truputis lietaus“, „Ruduo. Įmesk akmenėlį į jūrą“, „Jie mato, kai tu giedi“, „Kai brolių nušovė“ (tekstas lietuvių liaudies) ir pan.

Didžiausią įtaką L. Rimšai padarė tėvo plokštelių kolekcija: džiazas, šiuolaikinė avangardinė muzika, amerikiečių minimalistai, britų rokenrolas. Tos muzikos kompozitorius daug ir godžiai, neverčiamas klausydavosi. Ta įtaka už akademinę buvusi stipresnė. Skirtingais gyvenimo periodais patraukdavo skirtingos asmenybės (pvz., J. Cage'as, vėliau jo idėjos). Šių įtakų visuma kompozitorius save ir laiko.

Muzikos teoriją ir kompoziciją Lietuvoje bei Danijoje studijavęs kompozitorius iš akademinės muzikos išsiveržė 1995 metais, kai su saksofonininku Danieliumi Praspaliauskiu pirmą kartą atliko kūrinių afrikietiškais būgnais, panaudodamas *semplus* iš traškančių lietuviškų plokštelių. Po pirmo eksperimento sekė kiti, atsirado panašūs projektai. Svarbiausi iš jų: „Djembe Party“ (2002), „Opera in da House“ (2002), „World Music Show“ (2002), „Sutartinės Party“ (2003), „Die Welt is Traum(a)“ (2004), „Intymumas“ (2007).

Apie aliuzijas į sutartinę kalbėjome kiek ankstėliau, nagrinėdami G. Sodeikos ir V. V. Jurgučio kūrybą. O štai Linas Rimša kartu su Linu Pau-

lauskiu sutartinės pagrindu sukūrė visą projektą. „Sutartinės Party“ – devynių dalių kūrinys, kuriame moterų atliekamos sutartinės ir dainos („Lioj bajoroita“, „Putins su šermukšniu“, „Treputė martela“, „Kai saulelė stulpa-vojo“, „Čiūž čiūžela“ ir kt.) apipinamos skoliniais. L. Rimša panaudojo Tuvos mongolų obertoninį giedojimą ir turkų folklorą, grupės „The Doors“ su Jimiu Morrisonu muzikinę stilišką, repą ir šešiasdešimtųjų metų „šni-pų estetiką“ (sąsąukos su James'o Bondo filmais). Svarbų vaidmenį atliko Alvydo Mačiulsko saksofono partija: saksofono tembras jau seniai tapo neatsiejama L. Rimšos garsų fiestos dalimi, tvirtai įaugo į lietuvišką peizažą.

Labai dažnai iš pradžių gyviems atlikėjams, elektronikai ir video rašomi kūriniai vėliau apauginami režisūra ir scenografija, taip sukuriamas efektingas reginys. Bendradarbiaujant su režisieriumi Dainiumi Gudaičiu, „Sutartinės Party“ virto tikru muzikiniu spektakliu, kuriame dalyvavo šokėjai ir aktoriai. Režisierius įvedė Eimunto Nekrošiaus spektaklių stilišką primenančių vaidybinių folklorinių elementų, kuriuos papildė išradingi kostiumai ir scenos rekvizitai: matome gėlių vainikais pasipuošusias merginas, žaidžiančias „Aklą vištą“ ir šokinėjančias per šokdynę, vaikų žaidimus, tinklus traukiančius žvejus, birbyne ir skudučiais muzikuojančius piemenis, ritinamus kubilus, ugnies rijikus ir daug kitų mizanscenų. Paskutinė dalis „Oželis“ (autorius Linas Paulauskis) praturtinama „Matricos“ judesiais ir rūbais, juodais akiniais, o stroboskopas reginį padaro visai hiperšiuolaikišką ir primenantį pop šou. Tokiu būdu nepertraukiama gija per visą kūrinį vingiuojantis sutartinių giedojimas kiekviename paveiksle įgauna vis kitokių skambesių ir prasmų lauką, kuris neatsibosta ir nesiliauja stebinti šviežumu bei lakia vaizduote.

„Opera in da House“ – kitas nuotaikingas skirtingų stilių ir žanrų kūrinys, kurį atliekant dalyvauja LNOBT artistai, grupės „Time Dance“, „B-Boys“, „Invisible Soul“, „G&G Sindikatas“. Ištraukos iš populiarių operų arijomis skamba pramaišui su *funky*, *repu*, *hiphopu*. Lietuvoje dar nebuvo tokio postmodernaus mišinio, kuriame įvairios džiazos kryptys sumištų su įvairiomis žinomų operų arijomis arba ansambliais. Mini operos forma ir buvo sukurtas arijų ir ansamblių rinkinys, nebuvo tik rečitatyvų. Buvo panaudota W. A. Mozarto, G. Puccini, V. Bellini, E. Griego, V. Klovos muzika. Arija „Aš papuošiu žirgo galvą pinavijom“ iš V. Klovos operos „Pilėnai“ tapo kūrinio kulminacija, išraiškingai aktualizuodama mums svarbaus lietuviškumo viršenybę, o JAV prezidento Richardo Nixono kalbos apie išsilavinimą Mėnulyje įrašas jai suteikė globališkumo.

Paskutiniame projekte „Intymumas“ L. Rimša atsiskleidė kaip svajotojas ir mąstytojas. Žaismingumą pakeitė rimtis, o ekrane fiksuoja-

mos opios mūsų civilizacijos problemos (videoinstaliacija Džiugo Katinio) buvo sprendžiamos švelnumo, intymumo ir dvasingumo paieškomis. Lietuviško folkloro muzikoje nebuvo, tačiau panaudota populiariausia japoniška dermė *in sen*, Justino Marcinkevičiaus žodžiai ir originali L. Rimšos muzika sukūrė lietuviško kolorito garsinę amalgamą, jaudinančią savitu, nesunkiai atpažįstamu lyrizmu. Skirtingai nuo konceptualių teatralizuotų Š. Nako ir G. Sodeikos, futuristinių V. V. Jurgučio kūrybos principų, L. Rimšos muzikinės „mikstūros“ atviriausiai eksponuoja tautinės tapatybės prioritetus, paperka nuoširdumu ir optimizmu.

Išvados

Po devyniasdešimtųjų metų LMTA kompoziciją studijavusių jausniausiųjų santykis su lietuviškąja tapatybe tolydžio kinta. Jis nebėra toks opus ir kupinas patirtų traumų, nuosaikesnis ir labiau orientuotas į kosmopolitinę interdisciplininę erdvę. Kintant visuomenės sanklodai ir etinėms bei dorovinėms vertybėms, kinta ir jų kūrybos estetiškas pobūdis. Nors tautinis lietuvių identitetas ir jo įpavidalinimas muzikinėmis lytimis nė vienam iš vyresnės ar jaunesnės kartos kūrėjų nekelia jokių abejonių, pastarųjų saviraiška globalėjančiame pasaulyje yra mažiau probleminė.

Vis dėlto specifinės iš pokario ir sovietmečio paveldėtos problemos išlieka. Stinga išsamaus sovietmečio laikotarpio įvertinimo. Taip pat regimas nepakankamas politinės Lietuvos valdžios dėmesys kuriančiajam elitui, kuris šiuolaikinėmis kūrybos priemonėmis puoselėja tautinę tapatybę. Pirmiausia stinga finansinės paramos. Nūdienos kompozitoriai yra priversti tenkintis vienkartinėmis stipendijomis ir pavieniais festivaliniais užsakymais, dažnai Europos, JAV, Skandinavijos šalių finansine parama. Akivaizdu, jog išsklidęs lietuviškos kompozicijos mokyklos žemėlapis yra, pasak muzikologų, gana chaotiškas ir nesudaro vientiso bei sutelkto lietuvių muzikos korpuso su aiškiai įvardintais kūrėjais, kurie, panašiai kaip M. K. Čiurlionis, pasaulyje visapusiškai reprezentuotų mūsų originalios muzikos tautiškumą ir įkūnytų jo visumą nacionaliniu mastu. Aišku ir tai, jog valstybei nesiėmus tinkamų priemonių finansiškai bei teisiškai apsaugoti nacionalinį turtą – kuriančius kompozitorius – jie ir toliau marginalizuosis, o praradus iniciatyvą ir paskatas kurti Lietuvoje ir Lietuvai, lietuvių tautos tapatybė iš realybės gali tapti būtuojų laiku ir iš tiesų priartėti prie utopijos.

- Chion, M., 1994. *Audio-Vision*. New York: Columbia University Press.
- Cook, N., 2004. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Dobriakov, J., 2007. Available from: www.mxl.lt/classical/info/286 (MILC)
- Gaida, 1996. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 1997. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 1998. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 1999. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2000. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2001. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2002. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2003. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2004. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2005. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Gaida, 2006. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Goštautienė, R. 2004. Authorship Strategies under the New Regime of Music Import/Export. In *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality*. Lithuanian Music in 20th Century. Vilnius: *Kultūros barai*.
- Janatjeva, V., 2007. Available from: www.mxl.lt/classical/info/286 (MILC)
- Jauna muzika, 2002. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Jauna muzika, 2003. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Jauna muzika, 2004. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Jauna muzika, 2005. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Jauna muzika, 2007. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga.
- Jurgutis, V. V., 2007. Autorės interviu su Vytautu V. Jurgučiu. Vilnius, 2007 rugsėjo 11 d. (rankraštis).
- Muzikos informacijos ir leidybos centro informacija internete www.mic.lt.
- Nakas Š., 2007. Autorės interviu su Šarūnu Naku. Vilnius, 2007 rugsėjo 10 d. (rankraštis).
- Rimša, L., D., 2007. . Autorės interviu su Linu Rimša. Vilnius, 2007 rugsėjo 11 d. (rankraštis).
- Sodeika, G., 2007. Autorės interviu su Gintaru Sodeika. Vilnius, 2007 rugsėjo 11 d. (rankraštis).
- Tamošaitytė, D., 2006. Šarūno Nako premjera. In *Muzikos barai*, Nr. 7–8, p. 37.
- Tamošaitytė, D., 2006. Grojantys mechanizmai. In *Muzikos barai*, Nr. 9, p. 14.
- Tamošaitytė, D., 2006. Kamerinė Gintaro Sodeikos ir Oskaro Koršunovo „Vinter“ versija. In *Muzikos barai*, Nr. 9, p. 11.
- Tamošaitytė, D., 2006. Gintaras Sodeika: vyro moters santykių trapumą „pastebi“ muzika. Oskaras Koršunovas: teatras turi būti paradoksalus. In *Literatūra ir menas*, rugsėjo 1 d., p. 6, 7, 23.
- Tamošaitytė, D., 2006. Žvilgsnis į Kristupo vasaros festivalį. In *Literatūra ir menas*, rugsėjo 22 d., p. 6.
- Tamošaitytė, D., 2007. Festivalio pabaigtuvėse – klasiko premjera. In *Lietuvos rytas*, „Mūzų malūnas“, Nr. 201.

Tamošaitytė, D., 2007. „Intymiausia, ką galėjau pasakyti“. Po projekto „Intymumas“ premjeros su kompozitorium Linu Rimša kalbasi Daiva Tamošaitytė. In *Kultūros barai*, Nr. 7, p. 28–30.

Kūrinių įrašai DVD formatu

Jurgutis, V. V. *Spectrum RTM*. Kompiuterinė muzika – 3 video.

Jurgutis, V. V. *Telomeros*. Kompiuterinė muzika – 3 video.

Jurgutis, V. V. *Optika*. Kompiuterinė muzika – video.

Jurgutis, V. V. *SU60*. Kompiuterinė muzika – video.

Jurgutis, V. V. *Fraktalės*. Kompiuterinė muzika – video.

Jurgutis, V. V. *Time Line*. Multimedijinis šokio performansas. Kompiuterinė muzika – laze-riai – video.

Jurgutis, V. V. *Zoo Zoom*. Performansas-instaliacija. Kompiuterinė muzika – gyvūnai – 3 video.

Nakas, Š. M. R. Z. Fonogramai ir video.

Nakas, Š. *Sapnų Venecija, ugninis meilės uraganas* smuikui, sopranui, bosui, dviem aktoriams, kameriniam orkestrui ir videoprojekcijai.

Nakas, Š. Videoinstaliacija *Aporija*.

Nakas, Š. *Evangelija pagal kalvį Ignotą* kameriniam ansambliui ir videoprojekcijai.

Sodeika, G. *Baza Gaza*, Elektroninė muzika – kino/videoprojekcijos – kvapai.

Sodeika, G. *Mačiūnas-Fluxus* paroda. Muzikinės instaliacijos.

Sodeika, G. Kamerinė opera *Vinter*.

Rimša, L. *Djembe Party*. Muzika Nomedos ir Gedimino Urbonų multimedijos projektui „Transakcija“.

Rimša, L. *Opera in da House* keturiems solistams, elektronikai, fonogramai ir videoprojekcijai.

Rimša, L., Paulauskis L. *Sutartine Party*. Vokalistams, dviems saksofonams, birbynei, elektroninei ir akustinei muzikai, videoprojekcijai.

Rimša, L. *Die Welt ist Trauma (a)* 10 atlikėjų ir videoprojekcijai.

Rimša, L. *Intymumas* solistui, fortepijonui ir videoprojekcijai.