

JUSTĖ JANULYTĖ: PAKILTI VIRŠ SCHEMU

Beata Leščinska

Šiuolaikine muzika besidominčiųjų bendruomenę apskriejo žinia, kad kompozitorių konkurse Paryžiuje, vadinamajame Roostrume, jaunimo grupėje laimėjo Justės Janulytės kūrinys chorui „Akvarėlė“ (2007-aisiais premjerą festivalyje „Gaida“ atliko Estijos filharmonijos kamerinis choras, dirig. Paulis Hillieris). Būtent dabar galutinį pavidalą įgavo prieš gerą pusmetį planuotas ir tik šiek tiek trumpiau rengtas interviu su kompozitore. Vis dėlto lėtas „pokalbio tempas“ šiuo atveju atvirkščiai proporcingas profesinės veiklos intensyvumui. Kompozitorės šių metų darbotvarkėje – naujas kūrinys „Rygos sinfonietei“, kuris bus atliktas gruodį Vilniaus ir Kauno filharmonijose bei Klaipėdos koncertų salėje, taip pat – „Kvėpuojančios muzikos“ išėjimas „į pasaulį“ (pasak autorės), rugsėji ši garsinė instaliacija bus parodyta „King’s Place“ Londone, o spalį – Austrijos transliuotojų rengiamame festivalyje Grace („ORF Musikprotokoll im steirischen Herbst“). Rugsjūtį Jaunųjų šiaurės šalių kompozitorių festivalyje Geteborge (Švedija) skambės Lietuvos kompozitorių sąjungos konkurse geriausio 2008 m. kūrinio orkestrui laurus pelnusi „Tekstilė“. Tačiau bene svarbiausiu įvykiu kompozitorė laiko „Akvarėlės“ atlikimą per Pasaulio muzikos dienas, rugsėjį, Švedijoje. Tai faktai, o asmenybė skleidžiasi pokalbyje.

– Gyveni tarytum tarp dviejų kultūrų: gimei ir augai Vilniuje, bet Tavo namais tapo Milanai. Kuriai muzikinei erdvei – lietuviškai ar itališkai – jautiesi labiau priklausanti kaip kompozitorė?

– Mano ilgametis ir kone fatališkas „kraustymasis“ į Milaną prasidėjo kartu su svajone studijuoti Milano G. Verdi konservatorijoje, į kurią norėjau patekti iš pradžių dėl to, jog čia mokėsi Giacomo Puccini’s (pirmas sąmoningai mano pamėgtas kompozitorius), o vėliau įvairiose kūrybinėse dirbtuvėse susipažinusi su ir dabar stipria kompozicijos mokykla. Galiausiai ne dėl profesinių reikalų ši šalis tapo mano namais. Ir tik galutinai čia persikėlus, supratau, jog „namų“ sąvoka, arba apskritai geografinė priklausomybė, bent jau man, kaip kompozitori, nei prideda, nei atima – iš esmės nieko nekeičia. Iš pradžių jaudinausi, jog mažiau būdama gimtajame Vilniuje, kuriame visus 25 metus pragyvenau toje pačioje gatvėje, neteksiu gyvybinio savo tapatybei palaikyti energijos šaltinio, tačiau dabar matau, jog tam tikra kultūrinė ir mentalinė genetika sunkiai pasiduoda bet kokioms įtakoms, galbūt net stiprėja, grūdina, labiau įsisąmoninama, atsidūrus naujoje terpėje. Nuolatinis tarsi buvimo kelionėje, toli nuo namų jausmas

paaštrina jautrumą ir kartais atveria visai naujus, kūrybiniams impulsams imlius klapanus.

— Papasakok apie savo milanietišką patirtį. Ar lengvai italai įsileidžia užsieniečius į savo muzikinę erdvę?

— Studijos Milano konservatorijoje buvo naudingos lavinti amata, čia didžiulis dėmesys buvo kreipiamas į komponavimo tradicijas ir jų transformavimo galimybes, diegiant tęstinumo svarbą ir kaipmat numalšinant „dviračio išradinėjimo“ euforiją. Čia vyrauja ypatingas partitūros tikslumo kultas – aleatorinis požiūris į užrašymą, neretai būdingas lietuvių kompozitoriams, toli gražu neskatinamas, o paliktos atsitiktinumo galimybės laikomos savo idėjų neįsisąmoninimu, primityvumu ar savotiškomis neužtektinai „kultivuotos“ partitūros piktžolėmis, kurios auga nekontroliuojamos. Vis dėlto tarptautiniai man artimoms estetinėms vertybėms, t. y. Baltijos šalyse taip mėgstamai statikai ar įvairioms minimalizmo, kone radikalaus purizmo formoms, ypač svetingos atmosferos nepajutau. Dėl to net jaudinausi, kaip bus sutikta mano simfoninio kūrinio „Tekstilė“ premjera 2008 m. Venecijos bienalės muzikos festivalyje (atliko Teatro La Fenice simfoninis orkestras, dirig. Eliahu Inbalas), žinodama, jog Italijoje įprasta net ir nušvilpti neįtikinančias premjeras. „Tekstilė“ – viena registrinė, tembrinė, harmoninė metamorfozė, trunkanti 9 minutes, tad vargiai atitinkanti padoraus simfoninio kūrinio standartus. Nepaisant to, o tam tikrais atvejais kaip tik dėl to, kūrinys sulaukė puikių recenzijų, maloniai nuteikiančių klausytojų atsiliepimų. Džiaugiuosi, kad kūrinys patiko dirigentui, La Fenice meno vadovui Eliahu Inbalui ir buvo įtrauktas į teatro simfoninių koncertų sezoną, o galiausiai Lietuvos kompozitorių sąjungos konkurse laimėjo geriausio 2008 m. simfoninio kūrinio titulą.

— Regis, buvimas tarp dviejų kraštų atveria daugiau profesinių galimybių?

Individualistinė kompozitoriaus darbo prigimtis, ypač tokio, kuris nekuria nei teatrui, nei kinui, kitaip tariant, nedirba jokiai trupei ar institucijai, priklausymą vienai ar kitai bendruomenei paverčia labiau psichologine jausena nei realiomis karjeros perspektyvomis.

— Sunku pasakyti, kas kuria kompozitoriaus tapatybę, – man atrodo, kad šiais laikais mene viskas yra tiek susimaišę ir susilieję, jog tautinė tapatybė dažnai tampa spekuliacija, panašia į bandymus apibrėžti vyriškos ir moteriškos kūrybos skirtumus. Tačiau daug kas priklauso ir nuo autoriaus idėjų – pvz., Broniaus Kutavičiaus muzika be jo paties šaknų ir konteksto būtų sunkiai arba klaidingai interpretuojama. Aš manausi kurianti tokias muzikos vizijas, kurios, be neišvengiamo mano pačios prigimtinio temperamento, nėra tiesiogiai susijusios nei su vieta, nei su jos tautinėmis tradicijomis, nepaisant to, vadintis Lietuvos arba gal tiksliau – Vilniaus kompozitore man neatrodo mažiau reikšminga.

– Kiek Tau svarbus kūrybos originalumas?

– Originalumas man yra svarbus, bet ne tiek dėl noro išoriškai išsiskirti ar sukurti naują estetiką, o ieškant tam tikro vidinio, gelminio, genetinio originalumo, autentiškumo muzikos kalboje. Man svarbu sukurti ir kontroliuoti muzikinę raišką nuo mažiausių detalių, pradinio kūrinio DNR, visą kompoziciją tarsi koralą išauginant iš vieno gesto, o ne nusibraizius kūrinio dramaturginę schemą, ją užpildyti daugmaž atsitiktine medžiaga ar tam tikromis (savo ar kitų) išbandytais technikomis. Skirtingai nei skulptorius, jau turintis savo kūrinio materiją, kuriai primityviu požiūriu lieka tik suteikti formą, kompozitorius turi susikurti ir materiją, ir jos išdėstymo, kaitos laike formą, kitaip tariant, pasigaminti ir vandenį, ir stiklą, ir stiklinę. Galbūt tikroji, sąžiningiausia kūryba yra elektroninė, kai autorius pats sukuria garso tembrą, o ne naudojami jau egzistuojančiais simfoninio orkestro instrumentais su jų techninių galimybių ribomis bei traktavimo tradicijomis.

Grįžtant prie medžiagos originalumo, tam tikrą stiprią svetimų organizmų atmetimo reakciją pajuntu, kai retkarčiais pamėginu pasinaudoti svetima medžiaga, pvz., ištraukti harmonijos esenciją iš kokio nors kūrinio (neseniai tą tarsi apsėsta bandžiau padaryti su Ferenzo Liszto vieno transcendentinio etiudo fragmentu). Pradedi analizuoti tuos kelis taktus, bandydama suvokti, kur slypi melodijos ar harmoninės slinkties grožis, tačiau esmės suvokimas siekia iki tam tikros ribos, už kurios egzistuojančią logiką gali suvokti tik autorius, o negalėdama prasiskverbti iki pradinio muziką generuojančio kodo, negali ja ir pasinaudoti. Tačiau daug kas priklauso ir nuo kompozitoriaus darbo metodų. Pvz., Šarūnas Nakas atvirai naudojami jau egzistuojančiomis ritmo formulėmis, akordais, kurie tampa pavaldžiais jo autentiškiems conceptams. Man greičiausiai taip nepavyktų, – turiu pati susikurti garso parametrų santykių sistemą, tik taip jaučiuosi sąmoningai kontroliuojanti kūrinio įvykius.

– Berods esi minėjusi, kad Tau gražiausia muzika – tylą. Kūriniuose tarsi mėgini ją pagauti, ištyrinėti (viena iš kūrinų pavadinimų yra žodžiai „kiek sieksnių reikia lėkti gilyn į tuštumą, kurioje nieko nebeįvyksta“). Gal tuomet verčiau apskritai tylėti, nei kurti muziką „apie“ tylą?

– Absoliuti tylą, kaip utopija, yra turbūt tobuliausias „stilistinės švaros“ pavyzdys. Paradoksaliai tylos arba pauzių mano muzikoje nėra. Mėgstu kurti tokias faktūras, kurios skamba tarsi nuolat nuspaudus pedalą ar rezonuojant užgautai perkusijai, – vis dar neišsikapstau iš man, tarsi priekaištaujant, vieno Milano konservatorijos profesoriaus diagnozuotos „tuščių erdvių“ fobijos (juokais, žinoma). Be to, manymas, kad muzika galėtų būti „apie ką nors“, yra šiek tiek ydingas arba bent jau man svetimas. Muzikos kūrinys yra tam tikras organizmas, mechanizmas arba, dar tiksliau, fenomenas – jo vidinė struktūra gali veikti panašiai į švitimą, kvėpavimą, augimą, aidėjimą, kritimą,

skendimą, kelių išsišakojimą ar bangų susidarymą, pakilus vėjui. Tačiau jis niekada netaps koku nors pastoraliniu vaizdeliu, kaip būdavo įprasta manyti praėjusiose epochose. Bandau paaiškinti tai, ką gerai yra išreiškęs Johnas Cage'as, jog „meno funkcija nėra kūrėjo idėjų ar jausmų perteikimas, o veikia gamtos veikimo, egzistavimo principų imitacija“.

— Taigi metafora „gražiausia muzika – tyla“ išreiški stilistinės švaros siekiamybę savo kūryboje? Jei taip, ar sutiktum, kad tai artima Osvaldo Balakausko – Tavo kompozicijos profesoriaus Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje – kūrybinei pasaulėjautai? O galbūt sau įvardini visai kitus „bendraminčius“?

— Žinoma, „stilistinės švaros“ terminą man pirmą kartą ištarė ir vėliau dar daug kartų pakartojo profesorius Osvaldas Balakauskas. Tačiau stilistiškai švarios muzikos pavyzdžių yra apstu, užtenka prisiminti Bachą ar Mozartą. Stilistinė švara yra kūrybinio brandumo, grynumo ženklas, atsakingo, asketiško ir ekologiško požiūrio į muziką išraiška. Galiausiai tai yra tiesiausias kelias į atpažįstamumą (juk užtenka vos kelių Mozarto kad ir niekad negirdėto kūrinių taktų, jog atpažintum autorių). „Stilistinę švarą“ muzikoje galėtume lyginti ir su taisyklinga, taupia kalba be svetimžodžių ir neteisingų, komplikuotų, nesuprantamų posakių. Kiekvienas kompozitorius turėtų jos siekti, nepriklausomai nuo trokštamų muzikinių vaizdinių ar procesų, kurie tokia kalba perteikiami ir gali būti labai įvairūs.

— Paminėjai, kad galbūt sąžiningiausia kūryba yra elektroninė. Gal ketini eiti šia linkme? Bent jau festivalyje „Jauna muzika“ nesi naujokė, štai ir šimet čia skambėjo Tavo sukurtą „Psalmių“ violončelei ir gyvajai elektronikai premjera.

— Pastarasis kūrinys iš esmės yra neelektroniškas, nors ir realizuotas, pasitelkus elektronines priemones. Kūrinių idėja yra kelių vienos muzikinės medžiagos versijų, atliekamų to paties arba kelių skirtingų atlikėjų, sinchroninis skambėjimas, savotiškos vertikalios variacijos. Panašus efektas išgaunamas, pavyzdžiui, mišių metu, kai maldininkai kartu gieda tą pačią giesmę, kiekvienas su savomis intonacijomis, tembru, netgi tempu. Horizontalėje numatyta ta pati medžiaga, tačiau vertikalėje susidaro įdomių samplaikų, nesutapimų, tad efektas mikrotoninis. Šį kūrinį galėtų atlikti ir keturi violončelistai, tačiau pradinė versija skirta vienam atlikėjui, Antonui Lukoszeviezei, kuris įrašo tris skirtingas tos pačios medžiagos versijas ir koncerto metu „ant jų“ groja ketvirtąją gyvai. Skamba toks keistas kanonas, kurio pradžia ir pabaiga sutampa, bet balsai nėra identiški.

— Nevengi tardisciplininių projektų („Kvėpuojanti muzika“). Kuo jie Tau įdomūs?
— Kol kas tokių kūrinių esu sukūrusi tik porą („Kvėpuojanti muzika“ styginių kvartetui, elektronikai ir kinetinėms skulptūroms, „Užtemimai“ keturiems styginiams, elektronikai ir nepralaidaus stiklo instaliacijai, abu 2007), trečią planuoju greitai įgyvendinti. Man įdomus vizualinis muzikinių idėjų aspektas, garso išgavimo vizualizacija arba muzikos kūrinys, kaip tam tikras vizualinį krūvį turintis mechanizmas ar fenomenas, – paprastai tokios būna mano muzikos idėjos: akmenuko metimas į vandenį ir aplink jį susidarančių ratilų skleidimasis, dviejų traukinių prasilenkimas, sirenos artėjimas ir tolsmas, kintant jos skleidžiamam garso dažniui ir panašiai. Tad kartais tokias idėjas galima įgyvendinti ne tik vidinėse muzikos struktūrose, bet ir perkelti į paviršių – į garso išgavimo, pateikimo lygmenį, tam tikrą kūrinio atlikimo situaciją, sukuriant instaliaciją, tam tikru būdu erdvėje išdėstant garso šaltinius (t. y. atlikėjus) ir panašiai.

— Pernai įvyko kūrinio „Aria“ premjera Thomo Manno festivalyje Nidoje, „Kvėpuojanti muzika“ atlikta Vilniaus traukinių stotyje ir pan. – tad kiek yra svarbi erdvė, aplinka, kurioje atliekamas kūrinys?

— Jei tai kada nors nuo manęs priklausytų, galbūt būtų svarbu – labai retai kompozitorius gali kištis į šiuos organizacinius dalykus. Be to, tai priklauso nuo kūrinių. Sakykim, „Kvėpuojančiai muzikai“ atlikimo vieta yra žymiai svarbesnė nei kitiems kūriniams, kuriuos lygiai taip pat suvoki, ar jie būtų atliekami gyvai, ar iš įrašo.

Erdvė kartais gali įgyti ir kitokių prasmų. Dalyvavimas Thomo Manno festivalyje 2008-ųjų liepą su kūriniu styginių kvartetui „Aria“ (atliko Kauno styginių kvartetą) man buvo sentimentalus ir simbolinis. Prieš 10 metų, festivalio siela a. a. Ona Narbutienė, nors ir nebedirbo M. K. Čiurlionio menų mokykloje, regis, neplanavusi užėjo paklausti kasmečio mokinių kūrinių koncerto, kuriame, būdama gal dešimtokė, profesoriaus Broniaus Kutavičiaus mokinė, dalyvavau pirmą kartą su naiviu kūriniu styginių kvartetui. Atsimenu, kaip tada Ona Narbutienė, vėliau man dėščiusi muzikos istoriją LMTA, girdama juokėsi, kad rašau visai kaip Juozas Naujalis. Tad dalyvavimas Thomo Manno festivalyje po dešimties metų dėl šių sąsajų buvo labai įsimintinas.

— Esi ne tik kompozitorė, bet ir diplomuota muzikologė. 2004 m. baigėi LMTA muzikos teorijos bakalauro studijas (pas doc. dr., dabar habil. dr. Gražiną Daunoravičienę), nuo 2006 m. Akademijoje dėstai šiuolaikinės muzikos kalbą, nevengi paminklinti ir kritiko plunksnos. Ar muzikologinis žvilgsnis į muziką turi įtakos kūrybai?

— Teoriškai mąstant, muzikos komponavimas ir muzikos mokslas neturėtų kirstis, nes abi sritys platesniu požiūriu yra vienas ir tas pats mąstymas apie muziką arba jos fenomenų tyrinėjimas. Tačiau analizuojant kitų autorių muzikos kalbą ir pačiam kuriant,

paprastai vadovaujamosi priešingais požiūriais. Norėdamas rimtai išanalizuoti kurio nors kūrinio muzikos kalbą, bandai paaiškinti, racionalizuoti kiekvieną garsą, atrasti bendrą sistemą ir suirzti, jei kokia nors nata niekaip ten nederą. Rašydama pati, neišvengi pradėti nuo tam tikrų muzikos parametrų sistemų, bet tam tikrame kūrybos etape atitrūksti ir pakyli virš schemų, tvarkingų brėžinių bei visokių Fibonacci proporcijų ir jas tarsi imi laisvai, intuityviai interpretuoti, tarsi improvizuotum susikurtos medžiagos pagrindu. Ta schematiškumo, sistemingumo ir intuityvumo dermė, mano galva, ir sukuria vadinamąjį „muzikalumą“, kurio ieškoti ir įvardyti rimtas muzikos analitikas sau tarsi neleidžia, nes jis sunkiai apčiuopiamas ir vargiai paaiškinimas.

P.S.

— Taigi gyvenimi Milane, studijavai Verdi konservatorijoje, žavėjaisi Puccini'o muzika. Regis, visi keliai veda į... operą. O iš tiesų kur šiuo metu veda Tavo kūrybiniai keliai?

— Tie dalykai, kuriuos šiuo metu puoselėju savo muzikoje, sunkiai veda į operą, nes vadinamasis žanras vis dėlto reikalauja žodinio teksto artikuliacijos (o man labiau patinka vokalas, išgaunantis mormorando arba balsius) ir daugmaž naratyvaus turinio iliustravimo. Tačiau operos arba apskritai scenos žanrų sintetinis aspektas – dekoracijos, šviesos ir kiti vizualiniai elementai mane traukia ir galėtų inspiruoti naujoviško muzikinio teatro vizijas, kurioms kada nors galbūt ateis laikas.

Linkiu sėkmės.