

# KRISTIANA ŠPUKA SMILŠUVĪRS POSTMODERNĀ BALETA KONTEKSTĀ

Līva Grīnberga

**Atslēgvārdi:** horeogrāfija, scenogrāfija, kolāža, citāts, ironija, Šūmanis, Šnitke, Donners, Hofmanis

Raksts veltīts postmodernisma estētikas izpausmēm vācu horeogrāfa Kristiana Špuka (*Christian Spuck*, dz. 1969) baletā *Smilšuvīrs*. Izraudzītā tēma rosina iedziļināties vairākos jautājumos: kas ir postmodernais balets, kāda ir tā atšķirība no postmodernās dejas, kādi kritēriji tā analīzē ir visnozīmīgākie? Meklējot atbildi, esmu izvirzījusi mērķi piedāvāt savu postmodernās baletizrādes analīzes paraugu. Šajā nolūkā rakstā vispirms tiks akcentētas postmodernisma galvenās norises dejā un teātrī, saistot tās ar baleta attīstību 20. gadsimta otrajā pusē, savukārt pēc tam sniegšu Špuka *Smilšuvīra* analīzi, pievēršot uzmanību tā muzikālajam, horeogrāfiskajam un scenogrāfiskajam risinājumam.

## Postmodernais faktors dejā un teātrī: tā ietekme uz baletu

Postmodernisms dejas žanrā sevi pirmoreiz pieteica ASV. Sākotnēji šis jēdziens tika izmantots hronoloģiskā nozīmē, lai raksturotu veikumu, kas aktuāls un nozīmīgs dejojā un horeogrāfu paaudzei laikmetā pēc modernās dejas (Banes 1997: 109). 20. gadsimta 60. gadu sākumā terminu *postmoderns* dejas kontekstā pirmā lietoja Ivonna Rainere (*Yvonne Rainer*, dz. 1934), tādējādi raksturojot savu un domubiedru veikumu dejā (Banes 1987: 30). Epicentrs viņas pārstāvētajai kustībai bija Džadsona memoriālā baznīca Ņujorkā, kas ieguvusi nosaukumu *Džadsona dejas teātris* (*Judson Dance Theater*).

Atšķirībā no Eiropas, ASV nav dziļas klasiskā baleta tradīcijas, tādēļ postmodernisma pārstāvji, tiecoties piedāvāt ko jaunu, vērsās pirmām kārtām nevis pret klasiku, bet pret moderno deju. Piemēram, Rainere pēcvārdā savam uzvedumam *Parts of Some Sextets* ("Dažu sekstetu daļas", 1965) ar manifesta cienīgu vērienu formulēja to, kas, viņasprāt, būtu jāmaina dejā:

"NĒ izrādei, nē virtuoziātei, nē pārvērtībam un maģijai, un tēlošanai, nē zvaigžņu imidža valdzinājumam un izcilībai, nē varonīgajam un antivaronīgajam, nē lubeņu tēlainībai, nē izpildītāja vai skatītāja iesaistei, nē stilam, nē antistilam, nē skatītāja vilināšanai ar mākslinieka trikiem, nē ekscentriskumam, nē kustēšanās procesam vai aizkustinājumam." (Banes 1987: 43<sup>1</sup>)

Sākotnēji šāds kredo var šķist pārāk radikāls, jo provocē jautājumu – kas tad vispār paliek pāri no dejas? Taču būtībā postmodernās dejas teorētiski paplašina dejas žanra definīciju vēl vairāk, nekā to jau bija izdarījuši modernās dejas speciālisti. Tiesa, šis paplašinājums ir

<sup>1</sup> Citāta tulkojumā daļēji izmantota Raimondas Galkinas versija, kas sniegta rakstā *Modernā – postmodernā – laikmetīgā deja: pasaules konteksts* (Galkina 2013: 60).

ambivalenti interpretējams, jo brīžam robežojas ar līdzšinējās definīcijas noliegumu: teju visi principi, ko postulē postmodernās dejas piekritēji, praksē tiek novesti līdz galējībai.

Postmodernajai dejai ir raksturīga vairīšanās no jebkādas sakārtotas, secīgas attieksmes pret jebkuru dejas uzveduma elementu (telpu, kustību, laiku, dejotājiem un atskaņotājmāksliniekiem, pašu mūziku). Priekšplānā izvirzās ikvienas kustības nozīme un katra dejotāja individualitāte, jo tieši to par galveno elementu uzskata Džadsona dejas teātra pārstāvji – slavenākie no viņiem (bez jau pieminētās Raineres) ir Lusinda Čaildsa (*Lucinda Childs*), Triša Brauna (*Trisha Brown*), Stīvs Pakstons (*Steve Paxton*) un Deivids Gordons (*David Gordon*). Daudzi agrāk svarīgi dejas, mūzikas un drāmas elementi kļūst sekundāri, toties svarīgu nozīmi gūst klasiskajā dejā pretrunīgi vērtētu elementu savienojumi – jebkuras personas jebkāda kustība ir potenciāls dejas avots, turklāt kontaktimprovizācija ir ne vien mēģinājumu procesa sastāvdaļa, bet arī iekļaujas dejas izrādē. Viens no slavenākajiem postmodernās dejas darbiem ir Raineres *Trio A* (1966), ko var izpildīt vai nu viens, vai trīs dejotāji (Banes 1987: 55–57).

Laikmetīgā deja ienākusi dejas mākslas apritē vēlāk nekā postmodernā, taču būtībā abi šie virzieni pastāv paralēli. Postmodernā deja savulaik izveidojās kā opozīcija modernajai, savukārt laikmetīgo deju varētu raksturot kā žanru, kas attīstījies no modernās dejas un iekļauj ļoti daudzus dažādu dejas stilu elementus (Galkina 2013: 61). Raksturojot 21. gadsimta situāciju kopumā, parasti tiek lietots apzīmējums *laikmetīgā deja*, jo postmodernā deja, ko pārstāv konkrēti horeogrāfi, viņu darbi un idejas, ir samērā noslēgta vienība, kas turklāt savu spožāko attīstības posmu jau ir pārdzīvojuši.

Vārdkopa *postmodernais balets* nav nostabilizējies kā skaidri definēts jēdziens baleta teorijā. Piemēram, vienīgajā rakstā latviešu valodā, kas tiecas strukturēt baleta attīstību no 19. gadsimta beigām līdz 21. gadsimta sākumam un paskaidrot tās dažādo strāvojumu atšķirīgās iezīmes (Reinholde 2013: 59–60), postmodernais balets nav pieminēts. Arī ārzemju akadēmiskajā literatūrā šāds jēdziens nav sastopams. Tomēr dejas kritiķi savās recenzijās reizēm raksturo atsevišķu horeogrāfu veikumu ar vārdu *postmoderns*. Nereti tā tiek apzīmēta kāda baleta klasikas piemēra jauna interpretācija, piemēram, Ādolfā Adāna vai Pētera Čaikovska baleti (Shachar 2011), un tas šķiet pamatoti, jo šādos gadījumos teju vienmēr vērojama baleta oriģinālsizēta un reizēm arī mūzikas dekonstrukcija. Taču mūsdienu horeogrāfi ne tikai iestudē jau zināmus baletus (saglabājot dejas oriģinālvalodu vai interpretējot to jaunā skatījumā), bet arī veido jaundarbu uzvedumus. Aplūkojot Kristiana Špuka radošo darbību, kurā vērojamas vairākas postmodernisma estētikas iezīmes (piemēram, dekonstrukcija, kolāža, ironija), rodas jautājums: vai viņa oriģināliestudējumus varētu apzīmēt ar terminu *postmodernais balets*?

Uzskatu, ka šī jēdziena saikne ar postmoderno deju ir samērā vāja: daudz nozīmīgāks ietekmes avots ir postmodernais teātris – virziens, kas sākās kā reakcija pret tā priekšteci moderno teātri. Postmodernais teātris aktualizējās pagājušā gadsimta 70.–80. gados, un tā iestudējumi tiecas pierādīt kādas noteiktas, šķietami vispāratzītas patiesības iespējamo kļūdainību (šeit ir saikne ar postmodernisma filozofijā aktuālo metanaratīva principu). Šī teātra iestudējumu nereti raksturo konkrētas tehnikas, kuru izmantojums aktualizējās tieši līdz ar postmodernisma rašanos. Tā, piemēram, tipisks ir simultāns vairāku mākslas un mediju formu apvienojums, kā arī dažādu teksta un mediju formu sajaukums vai stilizācija; līdz ar to vispārpieņemtie pasauleskatījuma vai pasaules mākslinieciskā atspoguļojuma modeļi tiek ignorēti vai apšaubīti. Iestudējuma naratīvs var nebūt lineārs vai viengabalains, raksturīgs ir tā fragmentēts izklāsts, kas var ietvert paradoksālus vai imaginārus elementus; vērojama virzība prom no lineāra vēstījuma uz daudzskaitlīgu vēstījumu tīklu, kur ainas un cēlieņi tiek nomainīti ar it kā klejojošām skatu sērijām (Pavis 2016: 197).

Arī galveno personāžu raksturi postmodernās izrādēs ir fragmentēti: atsevišķos skatos, ainās reizēm parādās kāda tēlainās attīstības līnijas daļa vai *lauska*, savukārt izrādes beigās veidojas kaut kas līdzīgs šādu *lausku* kolekcijai, centrējoties ap galveno tēmu vai galveno varoni. Skatītājiem atvēlēta būtiska loma, un to apliecina ne vien fakts, ka iestudējuma nozīme atklājas, raugoties caur auditorijas prizmu: publika tiek integrēta arī pašā iestudējuma dialogā. Postmodernā teātra iestudējuma procesā svarīgāka par rakstītā teksta atbilstošu atveidi ir kopīga jēgas meklēšana, kas nereti tiek panākta ar improvizāciju.

Viens no nozīmīgākajiem postmodernā teātra paraugiem ir vācu dramaturga Heinera Millera (*Heiner Müller*, 1929–1995) luga *Hamletmaschine*, kas sacerēta 1977. gadā (Wood n.d.). Jau nosaukums rāda, ka sižetā brīvi izmantoti Viljama Šekspīra traģēdijas *Hamlets* motīvi, taču akcentēti arī savulaik Austrumvācijā pastāvējušā komunistiskā režīma aspekti. Šāds duālas ievirzes naratīvs vienojas ar atteikšanos no tradicionāla sižeta, jo lugas stūrakmeņi ir galvenā varoņa monologi, kuros viņš it kā *pamet* savu lomu un reflektē par to, kā ir būt aktierim. Uzskatu, ka šāda naratīva un sižeta interpretācija atspoguļo postmodernā teātra ietekmi uz postmoderno baletu, kas vērojama, piemēram, lielākajā daļā Kristiana Špuka darbu.

Līdz ar to atklājas baleta sižetiskā vēstījuma nelineārā iedaba – notikumi nerisinās secīgi, brīvi mijas pagātnes un tagadnes epizodes, reālās un iedomu pasaules tēli, turklāt viss minētais var parādīties duālā interpretācijā: vienā polā ir skatījums ar galvenā varoņa acīm, otrā, gluži pretēji – kolektīvā uztvere (pārējo personāžu skatpunkts).

Spilgti izpaužas dažādu mākslas un/vai mediju formu apvienojums, proti, līdztekus mūzikai (un neatkarīgi no tās) tiek

izmantots arī runāts teksts un videotehnika. Pēdējā bieži lietota, lai uz ekrāna rādītu jau gatavu baleta stāsta fragmentu, kas vai nu kontrastē uz skatuves notiekošajam, vai paspīlgtina to, taču sastopami arī iestudējumi, kur filmēšana un, attiecīgi, materiāla demonstrēšana uz ekrāna norit paša baletuzveduma gaitā. Izmantota kolāžai līdzīga fragmentācija un plurālisms, kas baletos visspīlgtāk atklājas muzikālajos raksturojumos: partitūra var ietvert divu un vairāk dažādu laikmetu, stilu, žanru, autoru un atskaņotājsastāvu mūzikas piemērus. Iezīmējas arī personāžu raksturu fragmentācija, parādot to daudzveidīgās un brīžam šķietami nesaderīgās personības šķautnes. Nereti baletā piedalās un stāstu veido tik liels personāžu skaits, ka rodas *tīkls* vai *režģis*; tas sastāv no daudzām sižetiskām līnijām, un ir grūti noteikt, kurš personāžs atbilst galvenajam varonim, jo visi tēli tiek attīstīti vienlīdz sarežģīti un intensīvi.

Horeogrāfiskais pamats postmodernajā baletā ir klasiskā deja: izmantoti daudzi tai raksturīgi elementi, piemēram, pilnībā vai daļēji izvērstu kāju pozīcijas, nereti arī puantes. Šo elementu konteksts var būt dažāds – visbiežāk tie lietoti sazobē ar neoklasiskā un modernā baleta vai, reizēm, modernās un postmodernās dejas paņēmieniem. Piemēram, bieži tiek izmantota grīdas tehnika, kritieni, parādās ķermeņa atbrīvošanās tehnikas elementi.

Raugoties tikai no horeogrāfijas skatpunkta, atšķirība starp moderno un postmoderno baletu būs ļoti niecīga, jo tiem abiem kopīgs ir balsts uz klasiskās dejas pamatu, kas teju visiem klasiskajā dejā trenētajiem horeogrāfiem ir pašsaprotams. Tomēr vienlaikus gan modernajam, gan postmodernajam baletam, salīdzinot ar neoklasiku, raksturīgs krietni biežāks un intensīvāks *neklasiskās* dejas tehnikas izmantojums. Tās iezīmes, kas atšķir postmoderno baletu no modernā, ir cieši saistītas ar sižeta risinājumu, tā dekonstruktīvo dabu, jau minēto un no postmodernā teātra aizgūto plurālisma akcentējumu. Šie aspekti izpaužas vairāku horeogrāfu iestudējumos, kurus tādējādi var apzīmēt kā postmodernus. Piemēram, Matsa Eka (*Mats Ek*, dz. 1945) jaunradē izceļas tieši klasisko baletu (*Žizele, Gulbju ezers* u. c.) darbības pārcelšana laikmetīgā, sociāli aktuālā vai hiperreālā vidē; Pīnas Baušas (*Pina Bausch*, 1940–2009) iestudējumā *Orfejs un Eiridike* izmantots operžanrā jau aprobēts sižets. Postmoderno baletu pārstāv arī salīdzinoši jaunāku paaudžu horeogrāfi Dvaitis Rodēns (*Dwight Rhoden*, dz. 1962; iestudējums *Atlīdzības panti / Bounty Verses*, 2003) un Alonzo Kings (*Alonzo King*, dz. 1952; iestudējums *Rakstot pamatu / Writing Ground*, 2013). Gan Rodēns, gan Kings šobrīd vada pašu dibinātās dejas kompānijas: Rodēns – *Complexions Contemporary Ballet* Ņujorkā un Kings – *LINES* baletu Sanfrancisko. Viņu radošā darbība pēdējās dekādēs bijusi ļoti intensīva.

## Kristiana Špuka balets *Smilšuvīrs*

Baletu iedvesmojis 19. gadsimta vācu romantiķa, rakstnieka Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822*) stāsts *Smilšuvīrs* (*Der Sandmann, 1816*). Tas veidots, raugoties no galvenā varoņa, studenta Natanaela<sup>2</sup> skatpunkta, un vēsta par viņa bērnības atmiņām – piedzīvojumiem ģimenē, kā arī tolaik dzirdēto pasaku par Smilšuvīru. Viss minētais radījis psiholoģisku traumu, kas ietekmē Natanaela turpmāko dzīvi: viņu šķietami vajā Smilšuvīra tēls, ko viņš asociē ar kādu senu ģimenes draugu. Šis tēls kalpo kā katalizators visai fantastiskiem notikumiem, kuru rezultātā Natanaels iemīlas lellē Olimpijā; arī pēc tam viņš nespēj atšķirt realitāti no fantāzijas un visbeidzot iet bojā.

Izmantojot Hofmaņa darba sižetu, Kristians Špuks baletā *Smilšuvīrs* piedāvā šādu stāstu:

### Prologs

Students Natanaels ir samulsis un apjucis. Viņš atminas savas dzīves ainas, tomēr nespēj atšķirt pagātņi no tagadnes, fantāziju no realitātes.

### 1. cēliens

Dzimtajā pilsētā Natanaels satiek draugus – Lotāru, Zigmundu un mīļoto Klāru. Jauneklis ļaunas atmiņām. Tās ved viņu atpakaļ bērnībā, kas aizritējusi, Natanaelam augot kopā ar divām māsām. Vecāku dzīvoklī ierodas vecais advokāts Kopeliuss un kopā ar Natanaela tēvu nozūd blakus istabā. Ziņkāres dzīts, mazais Natanaels zogas viņiem nopakaļ un abus vēro. Viņš tiek pieķerts, un viņu sagrābj šausmīgas bailes. Vēlāk, kad māte viņu modina, Natanaels vairs neatceras, vai tas bija sapnis, vai īstenība – Kopeliuss turējis viņa rokas un kājas un mēģinājis nozagt acis.

Draugi Zigmunds un Lotārs palīdz Natanaelam no atmiņu ainām atgriezties tagadnē. Arī Natanaela līgava Klāra cenšas viņu izvilināt no melanholiskā noskaņojuma. Viņa prasmīgi nomierina Natanaelu, tomēr mierinājums ir īslaicīgs, jo atkal un atkal uzplaiksnī atmiņas.

Natanaels vēlreiz atgriežas bērnībā: Kopeliuss atkal apciemo Natanaela tēvu, kurš šis tikšanās laikā iet bojā. Tēva nāve Natanaela atmiņā vienmēr saistījies ar Kopeliusu. Bez tam zēns cieši tic, ka Kopeliuss ir Smilšuvīrs, baismīgs pasaku tēls, kas izrauj bērniem acis.

Studenta gados Natanaels dzīvo pilsētā, kuras iedzīvotāji viņam šķiet draudīgs pūlis. Natanaelu viņa dzīvoklī uzmeklē briļļu tirgonis Kopola, piedāvājot pārdot brilles. Šis cilvēks Natanaelam tik ļoti atgādina Kopeliusu, ka viņš panikā izraida Kopolu no sava mitekļa.

Natanaels vēlas atklāt Klārai dziļo izmisumu, bailes un arī kaislīgo mīlestību, kas viņā māj. Klāra savukārt cenšas novērst mīļotā drūmās domas. Tas tikai iedzen Natanaelu vēl dziļākā apmātībā un noved pie strīda ar Klāru. Lotāram un Zigmundam izdodas radušos situāciju pēdējā mirklī glābt, tomēr Natanaels paliek viens un nesaprasts.

Natanaelu atkal apciemo Kopola. Šoreiz Natanaels no Kopolas saņem tālskati. Caur to viņš redz pasauli gluži citā gaismā. Pretējās mājas logā Natanaels ierauga sava dabaszinātņu profesora Spalancāni meitu Olimpiju un iemīlas viņā.

### 2. cēliens

Spalancāni kādā ballē sabiedrībai stāda priekšā Olimpiju, kura patiesībā ir automāts. Viņa dejo klātesošajiem, un Natanaels jūtas dziļi saviļņots. Viņam izdodas uzlūgt Olimpiju uz deju par izbrīnu balles viesiem, jo Olimpija visu laiku dejo tikai ar tēvu. Kad balle tuvojas beigām,

<sup>2</sup> Baleta *Smilšuvīrs* personāžu vārdi šeit un turpmāk latviskoti atbilstoši Latvijas Nacionālās operas izdevumam *Baleta "Smilšuvīrs" programma*. Literatūrā sastopami arī citi latviskojuma varianti. – Redaktores piezīme.

Natanaels un Olimpija paliek divatā, un Natanaels ar skaistuli bauda iedomātu mīlas laimi.

Ierodas Spalancāni, abus izšķir un aizved Olimpiju. Natanaels, kurš viņiem seko, atrod Spalancāni un Kopolu strīdamies par Olimpijas acīm. Mēģinot glābt Olimpiju, Natanaels piepeši atskārst, ka iemīļējies nedzīvā mehānismā. Viņš zaudē prātu.

Natanaela satrauktā iztēle uzbur dažādus viņa dzīves mirkļus. Ierodas Klāra, mēģinot atgriezt mīloto reālajā pasaulē. Viņš šķietami iekļaujas šīs pasaules kārtībā un vienkāršībā. Atgriezies dzimtajā pusē, Natanaels kopā ar Klāru klist starp citiem pilsētniekiem. Pārliecināts, ka tālumā atpazinis Kopeliusu, viņš ceļ pie acīm Kopolas dāvāto tālskati. Tad Natanaela skatiens pievēršas Klārai, un tā viņa acīs šķiet pārvēršamies par Olimpiju. Natanaels cenšas saderināto nogalināt. Klāra pēdējā brīdī izglābjas, bet Natanaels ir pilnīga ārprāta varā.

### Epilogs

Klāra, šķiet, tomēr atrod savu laimi un nodibina ģimeni kopā ar Zigmundu. (*Baleta "Smilšuvīrs" programma*)

Raksta turpmākajās lappusēs, iezīmējot mākslinieciskā risinājuma originalitāti Špuka baletā *Smilšuvīrs*, īpašu uzmanību veltīšu kolāžas, citātu un alūziju lomai šajā skatuves darbā. Tādējādi akcentēšu postmodernisma estētikas klātbūtni un sniegšu priekšstatu par Špuka rokraksta spilgtākajām iezīmēm gan horeogrāfijā, gan režijā. Balets ir žanrs, kas ietver dažādu mākslu (dramaturģijas, horeogrāfijas, mūzikas, scenogrāfijas u. c.) sintēzi. Analīzi veikšu, pirmām kārtām balstoties uz partitūru, taču vienlaikus centīšos detalizēti raksturot mūzikas mijiedarbi ar pārējām mākslām.

Viena no scenogrāfijas īpatnībām kļūst par papildus apgrūtinājumu dejotājiem, bet skatītājiem tā paver jaunu perspektīvu – proti, skatuve ir nedaudz slīpa, "salieкта uz zāles pusi, lai radītu iespaidu par tiešu, "uzbrūkošu" izrādes norišu klātbūtni" (Burve-Rozīte 2008). Kā uzsver pats Špuks, tā ir arī iestudējuma būtība: "pavērt jaunas perspektīvas, ieraudzīt dejotājus no jaunas perspektīvas" (Grīnfelde u. c.: 2008).

*Smilšuvīra* pamatā ir trīs komponistu mūzika. 19. gadsimta vācu romantiķi Robertu Šūmani (*Robert Schumann*, 1810–1856) reprezentē viņa instrumentālie kameropusi – skaņdarbi gan klavierēm solo (atsevišķas daļas no cikliem *Dāvidbrāļu dejas* op. 6, *Albums jaunatnei* op. 68, *Bērnu ainas* op. 15), gan kamersastāviem (Klavierkvinteta op. 44 pirmā un Klavierkvarteta op. 47 trešā daļa). Šūmaņa mūzikas izvēli acīmredzot noteikusi tās tapšanas perioda un aptuvenās ģeogrāfiskās lokācijas sakritība ar stāsta notikumu laiku (19. gadsimta pirmā puse) un vietu. Kultūrvēsturiskā kontekstā instrumentālās kameramūzikas skanējums iezīmīgs arī ar bīdermeiera stilu, kas tolaik bija īpaši izplatīts vāciski runājošās zemēs un asociatīvi tika saistīts ar rāmu, idillisku ģimenes dzīvi; viena no tai raksturīgām nodarbēm bija kameramuzicēšana ģimenes vai draugu lokā. Šo stilistisko atsauci apstiprina fakts, ka Šūmaņa mūzika tiek atskaņota uz skatuves, nevis orķestra spēltelpā –



kamermūziķi neatrodas skatuves centrālajā daļā, tomēr ir skaidri saredzami skatos, kuros skan Šūmaņa darbi. Kā Špuks norādījis preses konferencē pirms *Smilšuvīra* pirmuzveduma uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, bīdermeiera stila elementi *citēti* arī tērpos, kaut to pamatievirze ir moderna (Spuck 2008).

Krievu postmodernista Alfrēda Šnitkes (*Alfred Schnittke*, 1934–1998) mūzika tematiski saistās ar neskaidro, Natanaela redzes un apziņas aptumšoto sfēru – bērnības atmiņām un biedējošajiem notikumiem tagadnē. Špuka izmantotie Šnitkes skaņdarbi pārstāv simfonisko mūziku, kas bagātināta ar ērģeļu, elektriskās ģitāras un klavieru skaņām. Šīs kompozīcijas ir dažādas žanriskā un tematiskā ziņā – līdzās izvērstam, dziļi personiskam *In memoriam* (1972–1978) baletā iekļauti skaņdarbi no skaņuceliņa filmai *Komisāre* (1967), kā arī daļa *Portrets* no simfoniskās, sākotnēji teātra uzvedumam tapušās *Gogoļa svītas* (1980).

Mūsdienu vācu komponista Martina Donnera (*Martin Donner*, dz. 1974) jaunrade aptver plašu žanru spektru – no neakadēmiskās mūzikas līdz skatuves mūzikai un skaņumākslai<sup>3</sup>. Speciāli šim baletam rakstītā svīta *Smilšuvīrs* (2006) pārstāv elektroakustisko žanru jomu: tā tiek atskaņota ierakstā. Donnera svītas daļas neskan pēc kārtas, un to atrašanās vietas ir nozīmīgi pieturpunkti stāsta risinājumā: pirmā daļa ievada baletu, otrā skan pirmā cēliena vidū, saiknē ar Olimpijas tēla parādīšanos, trešā – otrā cēliena sākumā, bet ceturrtā – otrā cēliena vidū, iezīmējot pavērsienu no ironiskas un nedaudz komiskas izteiksmes (otrā cēliena sākums) uz dramatisku attīstību.

Tādējādi baleta mūzikas karkass ir kolāžas princips, kas ietver trīs dažādu laikmetu skaņdarbu vai to daļu kopsalikumu, turklāt izraudzītie piemēri ir žanra un atskaņotājsastāva ziņā atšķirīgi. Kolāžai raksturīgais kontrasts visspilgtāk izpaužas tieši stilistikas aspektā, jo, lai katrs skats būtu pietiekami noapaļots, skaņdarba vai tā daļas strukturālais pamats gandrīz vienmēr tiek saglabāts. No septiņām Šūmaņa kompozīciju daļām piecas izskan pilnā apjomā, pat ar posmu atkārtojumiem. Tāpat ir ar Šnitkes *Gogoļa svītu* un mūziku spēlfilmā *Komisāre*. Izņēmums ir *In memoriam*, kas ir apjomīgs piecdaļu skaņdarbs un līdz ar to grūtāk piemērojams attiecīgajai idejai. Tādēļ šī cikla visas daļas izskan, lai arī pilnā apjomā, bet brīvā secībā (pirmajā cēlienā – 1. daļa; otrajā cēlienā – 2., 4., 5., 3. daļa), savukārt epilogā dzirdams 5. daļas noslēguma fragments.

Triju dažādu laikmetu mūzikas izmantojums paredz arī citātu klātbūtni; vienlaikus, kā tiks parādīts sekojošajā analizē, dažviet vērojamas alūzijas. Līdz ar to intriģējoši ir noskaidrot: vai visas šīs trīs parādības (kolāža, citāti, alūzijas), kas raksturo baleta mūzikas materiālu, ir guvušas arī analogi tveramas izpausmes horeogrāfijā un scenogrāfijā?

<sup>3</sup> Skaņumāksla (no vācu *Klangkunst*) – šajā kontekstā intermedijāla mākslas forma, kurā mūzika apvienota ar citām mākslām.

## Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Roberta Šūmaņa mūzikas kontekstā

Baleta *Smilšuvīrs* pirmajā cēlienā Šūmaņa kompozīcijas izmantotas visbiežāk – izskan pieci dažādi opusi. Ja raugāties caur rondalitātes prizmu, viņa darbus var uztvert kā pirmā cēliena refrēnu: Šūmaņa mūzika dzirdama pirmā cēliena sākumā un beigās, kā arī tā gaitā. Pirmā cēliena otrajā skatā izskan Klavierkvinteta op. 44 pirmā daļa, kuras pamattonalitāte ir *Es dur*. Jau minēts, ka kameransambļa mūziķi atrodas uz skatuves, tādējādi iezīmējot vēl vienu scenogrāfijas līmeni, kas sniedz netiešu norādi uz darbību vietu – vārdā nenosauktu 19. gadsimta Vācijas pilsētu. Daļa veidota sonātes formā, un baleta versijā, atbilstoši autora iecerei, tiek saglabāts arī ekspozīcijas atkārtojums. Gan ekspozīcija, gan tās atkārtojums raksturo vidi, kurā risinās baleta notikumi, un galvenā vieta šeit ir kordebaleta horeogrāfijai. Izstrādājumā atklātas Natanaela attiecības ar Zigmundu un Lotāru, bet reprīzē naratīvam pievienojas arī Klāras tēls.

Skaņdarba dzīvīgais raksturs, kas pasvītrots komponista norādē *Allegro brillante*, attēlo darbojošos personu – Natanaela, Klāras, Lotāra un Zigmunda – attiecības. Tajās valda teju pilnīga saskaņa, ja neskaita Natanaela epizodisko grūtsirdību, kuru Lotārs un Zigmunds cenšas aizgaiņāt ar jautrību, bet Klāra – ar uzmanību un maigumu. Šie tēli ir skatuves priekšplānā, un tos var nosacīti sadalīt trīs grupās (Natanaels; Klāra; Lotārs un Zigmunds). Kontrastē kordebalets, kura kustībās, it īpaši, kad dejojāji sadalās pāros, vērojami klasiskai pāru dejai neraksturīgi un atsvešināti kustību elementi. Skaņdarba sākumā kordebaleta dalībnieki ceļas no krēsliem, kas izkārtoti skatuves malās, un dodas dejojot. Šeit rodas asociācijas ar ironiski tēlotu skolas vai cita veida saviesīgu deju vakaru: brīdī, kad sāk skanēt mūzika, cilvēki atraisās, bet līdz tam viņi ir pārāk nedroši, lai atrastos vieni uz dejgrīdas.

Kordebalets galvenokārt attēlo Natanaela studentu pilsētas iedzīvotājus, kas viņa uztverē līdzinās draudīgam pūlim. Tas sāk dejojot, kad Šūmaņa Klavierkvintetā ieskanas saistījuma partija. Iezīmīgas šajā horeogrāfiskajā epizodē ir roku kustības un to novietojums. Sākotnēji visiem dejojājiem tās ir aiz muguras (elements, kas vēlāk tiks saistīts ar Kopeliusa tēlu); bieži izmantota arī apļveida kustība ar roku ap galvu, kas savā ziņā ir līdzīga klasiskās dejas trešajai roku pozīcijai<sup>4</sup>, bet nav statiska, tiek veikta ar vienu roku un baleta gaitā kļūst par vienu no kustību vadžestiem. Savukārt uzkrītošā atturība starp kordebaleta pāriem priekšvēsta Natanaela un Klāras attiecības, kurās, lai gan vēl vērojama saskaņa, nojaušamas regresa pazīmes (dažbrīd Natanaela kustības ir statiskas vai apsīkst vispār, viņš it kā maldās starp realitāti un atmiņām).

<sup>4</sup>Raksta gaitā arī turpmāk vairākkārt sniegtas atsauces uz klasiskās dejas pozīcijām. Plašāku skaidrojumu par tām skat. Janas Vasīles un Regīnas Kaupužas veidotajā *Klasiskās dejas ilustrētajā vārdnīcā* (Vasīle, Kaupuža b. g.).



Kordebaleta dejotājas savās kustībās nereti atgādina lelles – arī tas ir visā baletā svarīgs elements. Šāds iespaids panākts ar roku otrās pozīcijas biežu lietojumu, taču nevis ar noapaļotām locītavām (*arrondi*), bet pretēji – nostieptiem pirkstiem; savukārt kādā pacēlienā, kur partneri stāv ar muguru pret skatītājiem, dejotājas gaisā it kā sastingst, izstiepjot kājas uz priekšu ar pēdām *flex* stāvoklī<sup>5</sup>, kā arī noliec ķermeņa augšdaļas uz priekšu; kājām atbrīvojoties, veidojas poza, kas vizuāli atgādina marioneti. Visa skata gaitā kordebaleta dalībnieki ļoti bieži dejo, pagriezuši muguru vai sānus pret zāli, kas klasiskajam baletam nav raksturīgi. Līdz ar Klāras parādīšanos Klavierkvinteta reprīzē horeogrāfisko risinājumu bagātina arī klasiskās dejas valodas elementi. Tādējādi Klāra tiek eksponēta kā harmoniska un, iespējams, konservatīva būtne, kas ir introverta pēc dabas (viņa uznāk uz skatuves, lasot grāmatu) un, Natanaelaprāt, ir pilnīgi atšķirīga no sabiedrības, kāda sastopama viņa studiju pilsētā.

<sup>5</sup> *Flex* – stāvoklis, kad pēda ir atliekta, atšķirībā no *pointe*, kad tā ir nostiepta.

Divi nākošie baletā izmantotie Šūmaņa darbi skan viens aiz otra, turklāt no abām pusēm tos ieskauj Šnitkes mūzikas epizodes. Klavieru solo izklāstā ietverta cikla *Dāvidbrāļu dejas* sestā daļa (*Sehr rasch / Ļoti strauji*); tās ātro, enerģisko ritējumu nomaina Klavierkvarteta op. 44 liriskā trešā daļa. Iezīmējas arī skaņkārtisks kontrasts (*d moll* – *Dāvidbrāļu* deja, *B dur* – Klavierkvarteta fragments), tomēr, ņemot vērā abu tonalitāšu tuvību (pirmā radniecība), skaņkārtas maiņa neatstāj krasa pavērsiena iespaidu. Arī šajā skatā, līdzīgi kā iepriekš, Šūmaņa mūzika raksturo Natanaela, viņa draugu (Zigmunda, Lotāra) un līgavas Klāras attiecības.

Sestajā *Dāvidbrāļu dejā* saskaņa starp Natanaelu un viņa biedriem atainota lielākoties ar deju unisonā, ātrā tempā. To iniciē Lotārs un Zigmunds, lai *izrautu* Natanaelu no apātijas: pirms biedru ierašanās viņš sēdēja krēslā un nekustējās, ar tukšu skatienu vērdamies uz priekšu. Sestā *Dāvidbrāļu deja* sacerēta trijdaļu formā ar kodu. Malējos posmos valda minors, bet vidū – mažors. Šeit īsti vairs neparādās Natanaela grūtsirdība – viņš dejo tikpat aizrautīgi kā viņa draugi. Pāris epizodēs Natanaels izjauc trio kustības unisonā, bet, mirkli vērojot Lotāru un Zigmundu no malas, pievienojas viņiem atkal. Horeogrāfija iezīmīga ar visu elementu straujo izpildījumu – piruetes nomaina lēcieni un dažādas kāju kustības (*battement*). Kopumā šajā nelielajā skatā (apmēram divas minūtes) dominē neoklasiskajam baletam raksturīga kustību valoda.

Pirmā cēliena liriskais centrs – Natanaela un Klāras attiecību līnijas turpinājums – saistīts ar Šūmaņa Klavierkvarteta trešo daļu *Andante cantabile*. Arī šeit, tāpat kā iepriekšējā skatā, abu varoņu līdzīgās domas un emocijas tiek paustas ar dejošanu unisonā. Sastopamas arī atsauces uz klasiskā baleta padedē, īpaši nedaudzajās arabeskās, lēcienos un pacēlienos, tomēr nav izmantota padedē forma, kas

<sup>6</sup> Klasiskā baleta padedē (*pas de deux*) forma sastāv no pieciem posmiem: ievada (*entrée*), adadžo (*adagio*), katra dejojāja solovariācijas un kodus.

raksturīga galveno varoņu lirisko jūtu atklāsmei romantiķu baletos – proti, nav dueta partneru variāciju<sup>6</sup>.

Horeogrāfijas vadelements, kas vijas cauri baletam un iezīmējas arī Klāras un Natanaela dejā, ir elkonī saliektas rokas kustība: plauksta, lai arī nepieskaras galvai, ar kustības virziena norādi to it kā nospiež nedaudz uz leju. Šis žests parādās arī Šūmaņa mūzikas nākošā piemēra skanējuma laikā: pianists spēlē *Minjonu* (34. nr. no *Albuma jaunatnei*). Sākotnējo saskaņu starp baleta personāžiem, ko pasvītvoja mūzikas liriskais, sapņainais raksturs, lēnais temps un mažors (*Es dur*), skata laikā sāk nomākt nesamērība Klāras un Natanaela divdejā: partneris kļūst uzmācīgi aktīvs, it kā pakļaujot Klāru. Sižets vēsta, ka Natanaels tobrīd jau ir redzējis Olimpiju un viņu ir apciemojis Kopola, ko viņš noturējis par Kopeliusu, līdz ar to viņa satraukumam ir pamats. Draugu un līgavas klātbūtnē Natanaels tomēr atgūstas, taču īstas saskaņas nav. Plašie roku žesti, kāju platā (otrā) pozīcija Natanaela dejas valodā, viņa veiktie Klāras pacēlieni, pretstatā Zigmunda, Lotāra un Klāras vairāk strukturētajai, ne tik impulsīvajai dejai, iezīmē plaisu arī viņu attiecībās. Trio epizodēs Zigmunds, Lotārs un Klāra vairākkārt izpilda apļveida kustības ap galvu, kamēr otra roka ir priekšā sejai vai arī it kā apskauj galvu – šis kustības kļūst par vadžestiem.

Skaņdarba beigās, kad mūzikas raksturs kļūst nesavienojams ar Natanaela deju un Klāras pantomīma liecina par izmisumu, Natanaels ar Lotāra un Zigmunda palīdzību tiek apsēdināts krēslā, kur viņš kļūst apātisks. Tiek rādīta šķietami idilliska aina – draugi stāv lokā aiz sēdošā Natanaela, uzlikuši rokas viņam uz pleciem (sniedzot atbalstu vai mēģinot noturēt mierā?), tomēr skats ir iezīmējis konflikta aizmetņus draugu attiecībās.

Pirmā cēliena pašā noslēgumā skan Šūmaņa klavierminiatūra *Bērnis iemieg* (*Kind im Einschlummern*) no krājuma *Bērnus ainas*. Tā atklāj Natanaela jaunradušās liriskās jūtas pret Olimpiju. Ieraudzījis viņu Spalancāni mājas logā, viņš pauž savu sajūsmu par šo būtni saviļņotā dejā. Jāuzsver, ka iepriekšējā skatā Natanaels bija ticis pie monokļa, kas sagrozījis viņa redzi un uztveri, tādējādi lelles/robota vietā viņš redz skaistu, jaunu dāmu. Šūmaņa skaņdarbs beidzas *e moll*, taču nevis ar toniku, bet ar subdominantes kvartsekstakordu; šāds noslēgums labi saderas ar horeogrāfa tieci neiezīmēt pirmā cēliena noslēgumu ļoti stabili un atstāj daudzpunktes sajūtu. Vadžests – kreisā roka aizsedz daļu sejas, vienlaikus ar labo tiek veikta apļveida kustība ap galvu – šeit iegūst simbolisku nozīmi: tas raksturo Natanaela vizuālo uztveri.

Otrajā cēlienā Šūmaņa mūzika izmantota mazāk. Skan tikai divi darbi, kas turpina raksturot tos pašus personāžus, ko iepriekš. Atšķirībā no pirmā cēliena, tagad aizguvumi piedzīvo nelielas strukturālas izmaiņas, tādējādi mūzikā spilgtāk parādās kolāžas princips. Olimpijas tēlu turpina atklāt Šūmaņa instrumentālā kameramūzika: *Dāvidbrāļu*

deju divpadsmitā daļa (*Mit Humor / Ar humoru, h moll*) tiek spēlēta Spalancāni rīkoto viesību skatā, kur vērojama pirmā izvērstā Olimpijas dejas. Viņas graciozās, tehniski precīzās kustības sasaucas ar skaņdarba skercozo raksturu un melodijas izklāstu klavieru augšējā reģistrā. Lai atveidotu lelles mehānisma iestrēgšanu, Olimpija sastingst dīvainā pozā ar noliektu muguru un nedaudz ieliektām kājām (no horeogrāfijas viedokļa tā ir neizvērstā platā otrā pozīcija); mūzikā šī epizode tiek paspilgtināta ar klasteri, kura nav Šūmaņa nošu materiālā.

Komisku efektu rada arī pianista piecelšanās kājās tūlīt pēc klastera izskaņas un izbrīnītā raudzīšanās uz Olimpiju. Ar Spalancāni palīdzību Olimpija spēj atkal dejojot, un skaņdarbs tiek atsākts, bet izskan apmēram līdz tai pašai vietai, jo notiek līdzīga tehniskā kļūme. Trešajā skanējuma reizē Olimpija nodejo visu, izpelnoties Spalancāni, Natanaela un kordebaleta aplausus. Olimpijas dejas ir stingri balstīta klasiskās dejas valodā: intensīvi tiek izmantotas klasiskās kāju un roku pozīcijas. Lelles kustību tehniskā veiklība izpaužas piruetēs, kā arī lēcienos (piemēram, t. s. lielais kaķa solis / *grand pas de chat*), kas apvienojumā ar kāju sesto pozīciju<sup>7</sup> tuvinās klasiskā baleta raksturdejai.

Šajā skatā īpaša nozīme ir scenogrāfijai – tā sadalīta divos līmeņos. Spalancāni darbistaba jeb laboratorija izceļas ar izteikti gaišu krāsu gammu. Pretstatu iezīmē tumša pārējā zāle, kas savukārt asociējas ar saviesīgu deju vakaru: zāles vienā pusē novietoti krēsli, kuros sēž samērā pasīvie kordebaleta dalībnieki, otrā pusē ir klavieres (mūzikas avots), bet centrā atrodas galvenie personāži – Natanaels, Olimpija un Spalancāni.

Šūmaņa klaviercikla *Kreisleriāna* ceturrtā daļa (*Sehr langsam / Țoti lēni*) pavada epizodi jau pēc skata Spalancāni namā. Lēnais temps, mažora skaņkārtā (*B dur*) atsauc atmiņā pirmā cēliena Klavierkvarteta skanējumu un turpina Natanaela un Klāras attiecību tēmu. Abi personāži no jauna ir raduši saskaņu, ko vien brīžam izjauc Natanaela galvas pagriešana atpakaļ vai sāņus, sniedzot nojausmu par pārdzīvoto notikumu ietekmi uz viņa garīgo veselību. Izmantots tikai Šūmaņa skaņdarba pirmais posms – vienpadsmit taktis, kas ar rečitējošu vienbalsīgu melodiju lielajā oktāvā noslēdzas *B dur*. Šī posma beigas gan muzikāli, gan skatuviski veido saiti ar sekojošo Šnitkes mūzikas fragmentu, iezīmējot baletā plašu skatu ar vienotu caurvijattīstību.

### **Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Alfrēda Šnitkes mūzikas kontekstā**

Kristianam Špukam nepārprotami ir tuva Šnitkes mūzika, jo viņš izmantojis to trīs baletos (*Smilšuvīrs, Voiceks, Leons un Lena*). Baletā *Smilšuvīrs* Šnitkes daiļradi, kā jau atzīmēts, pārstāv simfoniskie darbi, taču to žanriskā piederība ir dažāda. *In memoriam* ir Klavierkvinteta

<sup>7</sup> Kāju sestā pozīcija – kājas taisnas, pēdas kopā, paralēli ķermenim. Nav iekļauta kāju pamatpozīciju klāstā, bet samērā bieži tiek lietota praksē, īpaši *pointe* raksturdejās. Tās galvenā pazīme ir pēdu neizvērsums.

orķestra versija; *Portrets* no Gogoļa *svītas* sākotnēji tapis kā teātra mūzika; visbeidzot, skan divi fragmenti no mūzikas krievu režisora Aleksandra Askoldova (*Aleksandr Askoldov / Александр Аскольдов*, dz. 1932) spēlfilmā *Komisāre* (Gorkijas kinostudija, 1967). Kaut arī Šnitke 20. gadsimta mūzikas vēsturē iegājis kā spilgts polistilistikas meistars, šī viņa daiļrades šķautne nav nozīmīgākā īpatnība, kas izcelta baletā *Smilšuvīrs*. Priekšplānā izvirzās *In memoriam* traģiskā tematika – tā uztverama kā vadlīnija, kas koncentrē ap sevi pārējos baletā izmantotos Šnitkes skaņdarbus. Tas gan nenozīmē, ka viņa mūzikas saturs ir tikai negatīvu emociju caustrāvots – tajā izpaužas arī retrospektīvisms, smalkas norādes uz romantisma stilistiku, kas labi papildina Roberta Šumaņa mūziku. Tomēr galvenokārt Šnitkes skaņdarbi baletā *Smilšuvīrs* raksturo visu baiso, kas nomāc Natanaela prātu (Küster 2016: 32).

Pirmā cēliena otrajā skatā, kur pirmoreiz notiek iegremdēšanās Natanaela bērnības pasaulē, eksponēts konflikts, kas saistīts ar Kopeliusa darbībām Natanaela vecāku mājās un negatīvo iespaidu, kādu viņš atstāj uz Natanaelu. Šajā skatā izskan *In memoriam*<sup>8</sup> pirmā daļa (*Moderato*). Mazo sekundu intonācijas un sākotnēji klusā dinamika rada noslēpumainu atmosfēru. To paspilgtina scenogrāfija, kurā nodalītas divas zonas – *pasīvā* un *aktīvā*. *Pasīvajā* atrodas tikai pieaugušais Natanaels, kura apveids redzams visai neskaidri, jo šī skatuves daļa atrodas ēnā. Rodas iespaids, ka viņš iegrimis savās atmiņās, atceroties traumatiskos notikumus – toreiz, bērnībā, Natanaels bija ielavījies tēva darbistabā, lai noskaidrotu Kopeliusa neskaitāmo nācienu iemeslu. Skatuves aktīvā daļa nodalīta ar aizslietni, kas ieskicē dzīvojamo telpu ar galdu, krēslu un šūpuļzirgu. Tieši šūpuļzīrgam ir simboliska loma Natanaela tēla atklāsmē, jo tas reprezentē bērnību un uztverams arī kā viņa emociju savveida barometrs. Tajā izceļas divas galējības – miera stāvoklis vai satraukums.

Natanaela māsas baletā pārtapušas par dvīnēm, kaut Hofmaņa literārajā pirmavotā šādas detaļas nav. Netiek minēti arī abu vārdi, tā akcentējot viņu marginālo nozīmi stāstā. No tēlainā viedokļa dvīņumāsas var uztvert kā baisu notikumu priekšvēstneses. Māsu nozīme baletā ir grūti interpretējama vai pat ambivalenta, jo viņas ir statistes un neveic nekādas nozīmīgas darbības vai kustības, taču pati viņu atrašanās uz skatuves ir dramaturģiski būtiska. Dvīņumāsas var uztvert kā neizdevušās *laimīgās ģimenes* simbolu (Lūsiņa 2008), savukārt vizuāli un scenogrāfiski viņu tēls veidots kā alūzija uz dvīņumāsām Stenlija Kubrika (*Stanley Kubrick*, 1928–1999) šausmu spēlfilmā *Mirdzums* (*The Shining*, 1980). Atšķirības vizuālajā tēlā no filmas oriģināla ir nelielas – tās izpaužas matu krāsā un atsevišķās apģērba detaļās. Pat aizslietnis, kas nodala šo skatuves daļu, šķiet, ir līdzīgs viesnīcas sienām, kurās risinās filmas darbība; vienlaikus tas atgādina arī bīdermeiera stilam tipisko ornamentāciju.

<sup>8</sup> *In memoriam* (1972–1978) ir piecdaļu skaņdarbs. Tematiskā ievirze ir dziļi personiska un traģiska, saistīta ar Šnitkes mātes (Marijas Fogeles) nāvi, viņai arī veltīta cikla sākotnējā versija – Klavierkvintets. Savukārt orķestra variants tapis pēc Šnitkes drauga, pazīstamā diriģenta, pianista un komponista Genādija Roždestvenska (*Gennady Rozhdestvensky / Геннадий Рождественский*, dz. 1931) ieteikuma.

Horeogrāfija šajā skatā nav ļoti piesātināta, taču parādās daži spilgti elementi, kas raksturo atsevišķus personāžus vai saturisko ievirzi kopumā. Viens no tiem ir tēla atrašanās ar muguru vai sāniem pret skatītājiem. Šādā atpakaļgaitā, ar sakrustotām rokām uz muguras, uznāk Kopeliuss. Laikā, kad Tēvs seko Kopeliusam, Māte, atrodoties ar sānu pret skatuvi, kāpjas atpakaļ. Viņas iekšējo saspringumu pauž gan kāju pozīcija, gan noliektā mugura un pie sejas pieliktās rokas. Brīdī, kad Kopeliuss tur Natanaelu un mēģina *izraut* viņam acis, Māte, Tēvs un māsas stāv, pagriezušies uz labo pusi, it kā nevēloties redzēt, kas notiek. Skata beigās arī Natanaels paliek stāvam ar muguru pret skatītājiem, tādējādi nav skaidrs, vai incidents starp viņu un Kopeliusu bija reāls, vai imaginārs. Rodas priekšstats, ka bērnības notikumi tiek rādīti no Natanaela skatpunkta un, attiecīgi, ja viņš pats nespēj noteikt, kas no viņa bērnības atmiņām ir īsts un kas nav, to nespēj arī baleta skatītāji. *In memoriam* pirmās daļas (un arī visa cikla) pamattēma ir iezīmīga ar saspringtām mazo sekundu intonācijām; tā raksturo Natanaela domas, kas šajā skatā nemiēģi atgriežas pie bērnības notikumiem. Tēmai nepiemīt atklāts dramatisms; intonatīvais kodols tiek tembrāli variēts, un sitaminstrumentu partijās epizodiski parādās skaņas *gis*<sup>2</sup> ostinato, savukārt ilgstoši kluso dinamiku neilgi pirms skata beigām nomaina strauja krešendoveida attīstība. Tās virsotne saskan ar skatuviskās darbības kulmināciju – jau pieminēto brīdi, kad Kopeliuss tur Natanaelu un cenšas *izraut* viņam acis.

Arī nākošajā epizodē, kad stāsts atgriežas pie Natanaela bērnības notikumiem – pirmā cēliena ceturtajā skatā – tiek izmantota Šnitkes mūzika. Šoreiz to pārstāv sestais skaņdarbs *Mīlestība (Liebe)* no skaņuceliņa filmai *Komisāre*. Iespējams, pastiprināta interese par Šnitkes daiļradi ir iemesls, kāpēc Špuks, sadarbojoties ar Martinu Donneru, *Smilšuvīram* izvēlējās fragmentus arī no šīs filmas skaņuceliņa. *Komisāre* nepieder pie starptautiski pazīstamākajām padomju laika filmām, kaut tā ir atzinīgi novērtēta un apbalvota; tomēr skandalozā filmas tapšanas gaita<sup>9</sup> bijusi iezīmīga gan Askoldova, gan Šnitkes radošajā darbībā. Pats Špuks, runājot par kino, kā svarīgākās personības, kas viņu ietekmējušas, min režisorus Stenliju Kubriku, Alfrēdu Hičkoku un Andreju Tarkovski (Lūsiņa 2008); Askoldovs netiek minēts, taču, ņemot vērā Špuka interesi par kino, viņš šo filmu, iespējams, ir redzējis. *Komisāres* mūzika gan nav tipisks filmmūzikas paraugs; viena no tās raksturīgākajām iezīmēm ir ireāls skanējums, kurā filmas darbības trokšņi savijas ar skaņuceliņu. Tas viss pakļauts karalaika norišu atainojumam. Skatot epizodei *Mīlestība*, filmas galvenā varone dzemdību laikā piedzīvo halucinācijas – sagrozītas un reālas atmiņas par redzēto kara laikā tuksnesī. Šajā ziņā *Komisāres* fragmenta un atbilstošā *Smilšuvīra* skata saturiskā ievirze sasaucas: pagātne tiek rādīta viena indivīda subjektīvā skatījumā, tādējādi tā iegūst ireālas, nedaudz baisas krāsas.

<sup>9</sup> Režisora Aleksandra Askoldova spēlfilma *Komisāre (Комиссар)* radīta 1967. gadā. Tā veidota pēc padomju rakstnieka Vasilija Grosmana (*Vassili Grossman / Василий Гроссман*, 1905–1964) stāsta *Berdičevas pilsētā (В городе Бердичеве)* motīviem un vēsta par Sarkanarmijas komisāres Klaudivijas Vavilovas likteni Krievijas pilsoņu kara laikā (1918–1922). Spēlfilmas tapšanas procesā Askoldovam bija jāievēro dažādas cenzūras prasības, bet pēc filmas pabeigšanas pret viņu tika vērstas sankcijas, to vidū aizliegums jebkad veidot filmas. Iemesls bija tas, ka galvenās varones (komisāres) tēls netika rādīts vienīgi pozitīvā gaismā un arī pats pilsoņu kara tēmas risinājums, kas akcentēja laikmeta pretrunas, neatbilda komunistiskās ideoloģijas nostādņēm. Filma publiski izradīta tikai 1988. gadā, kad tā ieguva arī *Sudraba lāča* balvu 38. Berlīnes kinofestivālā. Sekoja citas balvas, tai skaitā 1989. gadā Šnitke saņēma Krievijas Kinomākslas akadēmijas balvu *Nika* par *Komisāres* mūziku. Berlīnes Radio simfoniskais orķestris Franka Štrobela (*Frank Strobel*) vadībā ieskaņojis filmmūziku (11 skaņdarbus) CD albumā, ko 2005. gadā izdevusi ierakstu kompānija *Capriccio*.



Slidošais tremoloveida skanējums stīginstrumentu partijās un atsevišķie, *quasi* puantiliskie klavieru vai sitaminstrumentu akordi raksturo nemierīgu gaidu atmosfēru, kas valda Natanaela ģimenē, zinot, ka ieradīsies Kopeliuss. Pamazām priekšplānā izvirzās ostinato, ko divdaļu metrā un picikato atskaņo stīginstrumenti un vēlāk, jau daudz ekspresīvāk – sitaminstrumenti. Tas kļūst arvien spēcīgāks, kulminējot zvanu skaņās: šajā mirklī Tēvs ar Kopeliusu dodas aiz aizslietņa. Apjukuma brīdī, kad Māte un māsas jau iet prom, bet Natanaels paliek ar šūpuļzirgu rokās, raugoties uz sava Tēva nedzīvo ķermeni, izteiksmīgi izskan arfas soloposms – glisando pāri visām stīgām, bez jebkādas izteiksmes romantizācijas.

Mūzikas krešendoveida dramaturģija šajā skatā ir spilgta satura paudēja. Horeogrāfijas valodā tiek saglabāts tas pats princips, kas iepriekšējā skatā, kad skanēja Šnitkes mūzika – tēli bieži atrodas ar muguru pret skatītājiem. Skata sākumā šādi blakus viens otram stāv Māte un Tēvs; muguru publikai uzgriezis arī Kopeliuss, kas uznāk, it kā kāpjoties atpakaļ, kājas komiskā iznesībā izvirzot uz priekšu teju 90 grādu leņķī. Atšķirībā no otrā skata, iezīmējas nelieli dejas numuri – piemēram, Kopeliusa un Tēva deja unisonā, arī lielākoties ar muguru pret skatītājiem; raksturīgas ir piruetes un dejošana taisnām kājām. Izmantots arī tāds paņēmiens kā plašas kāju kustības (*grand battement*), kas vērstas uz priekšu (*devant*), bet arī uz aizmuguri (*derrière*).

Cita epizode no mūzikas filmai *Komisāre* ir *Uzbrukums* (*Attache*). Šis materiāls parādās skatā, kur Natanaelu viņa istabā apciemo, iztraucē un pārsteidz Kopola – dažāda veida optikas tirgotājs un tēls, kas galvenajam varonim vizuāli atgādina Kopeliusu. Arī *Uzbrukums* filmā iekļaujas dzemdību skatā: nomocītā komisāre atrodas uz fizisku un garīgu spēku izsīkuma robežas, un sievietes atmiņā uzplaiksnī ainas no tuksneša, pa kuru viņa ar daļu savu pulka reiz šķietami bezmērķīgi kļūdusi. Skatā attēlotas kara laikā it kā iespējamās, tomēr baisas lietas: no smiltīm iznirst tanki, kāds karavīrs klejo pa tuksnesi ar aizsietām acīm. Tāpat kā *Mīlestība*, arī *Uzbrukums* tematikas ziņā ir tuvs *Smilšuvīra* estētikai. Baletā abi *Komisāres* fragmenti izskan daudz spilgtāk nekā pašā filmā, jo, atšķirībā no tās, priekšplānā izvirzās mūzika un nav dzirdami apkārtējās vides trokšņi.

Ārkārtīgi izteiksmīgs *Uzbrukuma* epizodē ir klavieru tembra un dažādu sitaminstrumentu lietojums, kam pievienojas metāla pūšaminstrumenti. Sākotnēji metroritms un faktūras izkārtojums atstāj haosa iespaidu, taču pamazām izkristalizējas marša žanra iezīmes, bet ne plakātiskā tvērumā. Kopolas kustību valoda veidota līdzībās ar Kopeliusu – raksturīgas ir komiskas kāju kustības uz priekšu un atpakaļ (*battement devant* un *derrière*), palēcieni un lēcieni ar lielu amplitūdu ātrā tempā, nedaudz uz priekšu noliecies stāvs. Kā daudzviet citur, arī šajā skatā personāžs (Kopola) uznāk uz skatuves, ejot atpakaļgaitā; skatuve



tobrīd ir ar aizslietni nodalīta maza zona, kurā atrodas tikai galds un krēsls. Jau Klāras un Natanaela divdejā, Šūmaņa Klavierkvarteta skanēšanas laikā, iezīmējās noslaucīšanai līdzīga kustība; tā tika veikta ar labo kāju virzienā pa kreisi, kamēr pats stāvs atradās ar muguru pret zāli. Kopolas interpretācijā šī kustība kļūst vēl spilgtāka, jo labā kāja to izpilda plašākā amplitūdā, apļveidā. Šī personāža dejā visvairāk izmantota grīdas tehnika, kas ir viens no modernās dejas tehnikas paņēmieniem. Kaut uz skatuves šajā skatā atrodas arī Natanaels, viņa raksturojums te ir mazāk spilgts. Šāds priekšstats rodas tāpēc, ka Kopolas dejas valoda ir ļoti piesātināta, un tam ir arī saturisks pamats – Natanaela apjukums par Kopolas ierašanos, ko pēdējais mēģina izmantot, pārdodot kādu no saviem priekšmetiem.

Lai savienotu šo skatu ar nākošo (tajā skanēs Šūmaņa mūzika un pievienosies Natanaela draugi), *Uzbrukuma* pēdējais posms veidots jau lēnākā tempā. Tas ir samērā statisks (jo raksturo Natanaelu), un tiek izcelts flautas tembris; uz skatuves uznāk Klāra, Lotārs un Zigmunds. Viņu skatieni vērsti aizkulisēs, un viņi paši – ar labo sānu pret skatuvi, respektīvi, ar muguru pret Natanaelu. Pēc pāris soļiem trijotne pagriežas pret skatuvi, lēnām kāpjas atpakaļ un sastingst, kamēr divi kordebaleta dalībnieki piebiksta Natanaelam, liekot piecelties no krēsla un aiziet prom no galda, uz kura viņš bija sagumis. Šeit parādās baleta dekonstrukcijas elements – kordebaleta dejotāji imitē skatuves strādnieku darbības, un cits dejotājs (Natanaela lomas tēlotājs) apzināti vai neapzināti aizkavēties iepriekšējā skata gaisotnē.

Nākošās aplūkojamās epizodes pamatā ir Šnitkes *Gogoļa svītas* daļa *Portrets*<sup>10</sup>. Atkal atgriežas Kopolas tēls, tagad saiknē ar valša žanra iezīmēm, un tiek tālākattīstīta viņa kustību valoda no *Uzbrukuma* skata: ķermeņa augšdaļas noliekšanās uz priekšu kļuvusi izteiksmīgāka, tā varētu būt jau 30 grādu leņķī; soļi atpakaļgaitā ir vēl plašāki, dažbrīd arī šļūcoši. Iepriekš jau minētajiem plašas amplitūdas dejas elementiem (lēcieni, plašas kāju kustības jeb *grand battement* uz sāniem, piruetes) pievienojas spilgti žesti, piemēram, roku berzēšana, sava uzvalka satveršana ar labo roku, atrodoties ar muguru pret zāli. Taču Šnitkes *Portreta* daļas smalkais, graciozais sākums (klavieru un klavesīna spēle, kam pievienojas stīginstrumenti) neveido saskaņu ar Kopolas kustību valodu, un tādējādi šī tēla raksturojumā iezīmējas groteska.

Kamēr Natanaels sēž uz krēsla, tikmēr uz skatuves lēni, soli pa solim, uznāk kordebaleta dalībnieki, turot rokās krēslus. Brīdī, kad mūzikas raksturs kardināli mainās un iepriekš graciozais valsis kļūst biedējošs (skat. 1. piemēru), Kopolas Natanaelam uzliek monokli un viņa dejā parādās līdzība Kopolas līdzšinējai dejai: no apātiskas tā kļuvusi spilgta, savā ziņā virtuoza, un visas kustības tiek veiktas plašā amplitūdā. Līdzīgi noticis ar Šnitkes mūziku – sākotnējie konsonantie trijskaņi nomainīti ar disonantiem akordiem, arī klasteriem, neoklasiskā

<sup>10</sup> *Gogoļa svīta* (Гоголь-сюита, 1980) radīta kā mūzika teātra izrādei *Revizijas saraksts* (Ревизская сказка, pēc Nikolaja Gogoļa darbu *Revidents*, *Mirusās dvēseles*, *Portrets*, *Deguns*, *Šinēlis* u. c. motīviem). Svīta sastāv no astoņām daļām – *Uvertīra*; *Čičikova bērība*; *Portrets*; *Šinēlis*; *Ferdinānds VIII*; *Ierēdņi*; *Balle*; *Griba*. Pazīstamas ir divas versijas – klavierēm četrrocīgi un simfoniskajam orķestrim (instrumentējais Genādijs Roždestvenskis). Atšķirībā no ierastās, Šnitkes mūzikai lielākoties piemītošās psiholoģiskās ievirzes un dramatiskā, intensīvā skanējuma, *Gogoļa svītai* raksturīgi neoklasiski vaibsti, kā arī humors (citāti un alūzijas, piemēram, no Bēthovena, Mocarta, Čaikovska u. c. skaņdarbiem), kas pāraug ironijā vai parodijā.

astotdaļu melodija pārtop vai nu par grotesku deju, vai arī saskaldās iezīmīgās sekundu intonācijās. Skata beigas Natanaela dejā sakrīt ar asimetriskas trijdaļformas reprīzi: monokļa iespaidā izraisīto sajūtu un izjūtu pārņemts, Natanaels atkal apsēžas un kļūst apātisks, kamēr skatuves tālākais plāns atklāj Olimpijas sēdošo stāvu.



1. piemērs. Alfrēds Šnitke, *Portrets no Gogoļa sūtiņas*: pārlikums divām klavierēm, fragments

*Smilšuuvīra otrajā cēlienā* tieši Šnitkes skaņdarbi kļūst par galveno mūzikas struktūras elementu. No astoņiem skatiem, kuros katrā izmantots cits mūzikas materiāls, četri veidoti uz Šnitkes kompozīciju pamata: proti, skan *In memoriam* otrā līdz piektā daļa. Salīdzinot ar pirmo cēlienu, kur dominēja Šūmaņa mūzika, otrajā cēlienā gaisotne kļuvusi drūmāka un spriegāka; to nosaka *In memoriam* hromatisku sekundu piestrāvotā pamattēma. Otrā cēliena trešajā skatā, kurā attēlotas viesības Spalancāni namā, skan *In memoriam* otrā daļa *Tempo di valse*. Kā jau zināms, valsis bija populāra sarīkojumu dejas 19. gadsimta Eiropā, tādējādi tas labi raksturo darbības vietu un vidi, kaut arī visa stāsta gaitā neviena pilsēta netiek nosaukta vārdā. Smalkajai faktūrai un koloristiski iekrāsotajai harmonijai pievienojas viegla groteska, atainojot Olimpijas un Natanaela attiecības un to attīstību skata gaitā.

Skata sākumā, atbilstoši tradīcijai, namatēvs Spalancāni ievēd Olimpiju zālē un iepazīstina gan ar Natanaelu, gan pārējiem viesiem, kurus portretē kordebalets. Spalancāni un Olimpijas divdejas laikā vērojama tās atšķirīga uztvere: kordebaleta pantomīmas dalībnieki raugās uz jaunavai līdzīgo lelli ar aizdomām, turpretī Natanaela skatiens ir apbrīnas pilns. Kordebaleta kustības, salīdzinot ar galveno varoņu horeogrāfisko valodu, šeit ir lakoniskākas un ietver samērā maz dejas elementu; tās tiek veiktas lēnāk. Ilgu laiku kordebalets izpilda galvenokārt arabeskas, turklāt visai stīvi, vienveidīgi, tikai retumis iezīmējot kādu vizuāli atšķirīgu un simboliskas nozīmes pilnu kustību. Piemēram, pāris, salicis rokas elkoņos, pagriež tās pa 360 grādiem: veidojas ātra apļveida kustība, kas neietilpst klasiskās dejas valodā un rada mehānisku iespaidu, iespējams, simbolizējot Olimpijas būtību vai arī laiku, kas Natanaela prātā šajā skatā kļuvis abstrakts.

Vēlāk, kad Natanaels ieņēmis līdzšinējo Spalancāni vietu blakus Olimpijai, kordebalets savā ziņā komentē viņu attiecības – brīdī, kad Natanaels apsēdies uz grīdas līdzās lelei un to apskauj, kordebalets sāk griezties prom no viņiem, un pēc brīža tā dalībnieki sastingst pāros dīvainā pozā ar muguru pret zāli. Kungi labo roku ir aizlikuši aiz kakla, bet dāmas pie kungu kreisā sāna ar ķermeņa augšdaļu noliekušās uz priekšu: kreisā kāja ir nostiepta, kreisā roka saliekta elkonī un pacelta augšup. Olimpijas dejas valoda šeit nav tik spilgta kā viņas solodejā iepriekšējā skatā, un kopumā viņas raksturojums dejā nekļūst *cilvēcīgāks*, kā tas šķiet Natanaelam. Tas saglabā elementus, kas viņu raksturo kā lelli: nav izmantotas roku pirmās pozīcijas plūstošās līnijas, bet gan kāju otrā (platā) pozīcija, vai arī elkoņi tiek izliekti uz āru.

*In memoriam* otrās daļas forma sastāv no trim posmiem; malējie faktūras un metroritma dēļ asociējas ar valša žanru (skat. 2. piemēru). Pirmā posma melodija izaug no intonafīvā kodola *b-a-c-h* intonācijām; trešā posma melodija, kas arī balstās sekundu saskaņās (*c-cis-d-c*), aizgūta no pirmās daļas pamattēmas. Vidusposma pavadījumā pazūd valsim raksturīgā ritma figūra (bass–akords–akords), un mūzikas audums kļūst statiskāks; stūginstrumentu akorda augšējā balss atsauc atmiņā pirmās daļas pamattēmu, kas tagad izskan ritma paplašinājumā. Vēlāk zemākajos faktūras slāņos tā izklāstīta vēlreiz, un tai pievienojas arī otrās daļas pamattēma.

95

The image shows a musical score for three instruments: Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time and marked *pp* (pianissimo). The Violin 2 part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Viola part starts with an alto clef and a key signature of one flat. The Violoncello part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score consists of five measures. In the first measure, the Violin 2 plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Viola plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Violoncello plays a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. In the second measure, the Violin 2 plays a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The Viola plays a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Violoncello plays a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. In the third measure, the Violin 2 plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Viola plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Violoncello plays a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. In the fourth measure, the Violin 2 plays a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The Viola plays a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The Violoncello plays a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. In the fifth measure, the Violin 2 plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Viola plays a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Violoncello plays a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

2. piemērs. Alfrēds Šnitke, *In memoriam* otrā daļa: otrās vijoles, alta un čella partijas (3.–7. t.)

Dekoratīvo tembru instrumenti (čelesta, klavesīns, vibrofons, zvaniņi) ar atsevišķiem akordiem kuplina faktūru, jo stūginstrumentiem dota norāde spēlēt *non vibrato*. Nosacītajās vidusposma beigās (kulminācijā) pievienojas ērģeļu tembrs, savukārt stūginstrumentu partijās imitācijveidā notiek atkāpe no sasniegtās otrās oktāvas – melodijas virsotnes. Trešajā posmā atgriežas valša žanrs, bet, tā kā tematisms ir cits, to varētu apzīmēt kā žanrisku reprīzi. Šeit arī nav sastopama tipiskā valša faktūra (bass–akords–akords), taču katrā taktī arpedžoveidā melodiski tiek izspēlēts akords, kas ļauj sajūst ritma pulsāciju 3/4 taktsmērā un šo posmu arī asociēt ar valsi. Skatuviskā darbība nedalās analogiski mūzikas posmiem – nozīmīgākais pavērsiens tajā ir brīdis, kad Spalancāni deju ar Olimpiju nomaina Natanaela deja ar Olimpiju. Šī mija notiek valša vidusposma

skanējuma laikā un nesakrīt ar mūzikas cezūru, tādējādi tiek pasvītota caurvijattīstība. Seko Donnera svītas *Smilšuvīrs* ceturtnā daļa, kas ieturēta līdzīgā noskaņā kā Šnitkes *In memoriam* otrā daļa.

Arī nākošā epizode – *In memoriam* ceturtnā daļa *Lento* – neiezīmē dramaturģisku kontrastu. Scenogrāfijā šeit lielāka nozīme atvēlēta Spalancāni darbistabai. Tās gaišais, pat nedaudz medicīnas iestāžu iekārtojuma līdzīgais un sterili tīrais baltums kontrastē pārējai skatuves daļai. Tā ir tumša, un iepriekš tajā varēja saskatīt tikai plauktus, kuros saliktas kastes, pie sienas piekārtus trīs pulksteņus, samērā neuzkrītoši pāris vietās noliktas leļļu daļas – torsus vai rokas un kājas. Kad Spalancāni aizved Olimpiju, slīddurvis aizsedz laboratoriju, atstājot Natanaelu ārpusē; bet, kad viņš šīs durvis vēlāk atver, gaisma uz mirkli kļuvusi vēl spilgtāka un apspīd baltās flīzes, pastiprinot laboratorijas atmosfēru: redzams, kā Kopola izņem Olimpijai acis, nomet viņu uz grīdas un kopā ar Spalancāni dodas projām.

Horeogrāfija šajā skatā nav pārāk plaši izvērstā, jo pati skatuviskā darbība ir pietiekami intensīva. Vissaistošākā ir Olimpijas kustību valoda, jo kopš brīža, kad viņai izņemtas acis, tā kļuvusi nenofiksēta, bezmērķīga. Šeit veidojas pilnīgs pretmets skatam ar Šūmaņa divpadsmito *Dāvidbrāļu deju*, kas bija Olimpijas kā lelles mehānisko, teju perfekto kustību attēlojums. Kopš brīža, kad Kopola atstāj viņu augšpēdus nokrītam laboratorijā, katra Olimpijas roka un kāja ir izstiepta savā virzienā, neveidojot atsauci ne uz vienu klasiskās dejas pozu, kas iepriekš bija Olimpijas dejas valodas pamatā. Natanaela rokās Olimpijas kustības kļūst nekontrolējamas. Vai nu neviena roku un kāju pozīcija netiek nofiksēta (rodas iespaids, ka viņa saļims, ja Natanaels nenoturēs), vai arī tiek izdarītas asas, haotiskas kustības ar kājām epizodēs, kad Natanaels viņu nes. Iespaidu paspilgtina arī Olimpijas vizuālais tēls šajā skatā – viņas acu plakstiņi un to apkārtne ir nokrāsoti melni, radot asociācijas ar tukšiem acu dobumiem.

Šnitkes *In memoriam* ceturtnās daļas sākumā iezīmējas spilgts tematisms, kurā līdzās sekundām nostatīti intervāli, kas plašāki par tercu; turklāt gandrīz vienmēr tie ir augšupvērsti, radot nedaudz izlauzītu melodiju bez kantilēnas iezīmēm, atbilstošu skatuviskajai situācijai. Daļai ir raksturīga krešendoveida attīstība: pamazām tiek kāpināta dinamika, faktūras blīvums, paplašinās diapazons, un no *ppp* (septiņu soločellu akords zemā reģistrā) skanējums izaug līdz *sfff tutti* akordam – arī zemā reģistrā, kaut pirms tam vijoļu tembrā 3. oktāvā izskanējusi pirmās daļas tēma. Tieši sekundu intonāciju intensitāte palīdz veidot šī skata muzikālo kulmināciju.

*In memoriam* piektā daļa *Moderato pastorale* seko ceturtnajai bez pārtraukuma. Skatuviskajā risinājumā tā savieno atsevišķus nozīmīgus tēlus no Natanaela pagātnes un tagadnes. Tiek atainota Natanaela atlabšana pēc pārdzīvotā Spalancāni namā; visu notikušo viņam

ir grūti aptvert, tāpēc skata lielāko daļu viņš apātiski sēž skatuves priekšplānā, nokāris galvu. Sākotnēji Natanaelam apkārt ir ģimene un draugi. Skatuves kreisajā malā atrodas Māte un Tēvs, māsas un viņš pats bērnībā uz šūpuļzirdziņa; aiz viņa ir Lotārs un Zigmunds, pa kreisi – kordebalets, un skata laikā uznāk arī Klāra.

Natanaela paša bērnības veidols, kā arī viņa ģimenes locekļi negūst jebkādu horeogrāfisko raksturojumu, taču jau to klātbūtne liecina par pagātnes traumas un attiecīgo notikumu joprojām lielo nozīmi viņa pasauleskatījumā. Lotāra un Zigmunda kustību valodā zīmīgi parādās viens no vadžestiem nedaudz mainītā veidā – izstiepta, taisna kreisā roka; tikmēr labā roka no augšpuses aptver galvu. Klāras uziešana uz skatuves raisa spēcīgu *déjà vu* sajūtu, proti, asociācijas ar pirmā cēliena pirmo skatu (Šūmaņa Klavierkvintets), jo arī šoreiz viņa uznāk no labās puses, lasīdama grāmatu. Natanaels it kā vēlreiz domās izdzīvo biedējošos notikumus.

Uz skatuves atmuģuriski uznāk Kopeliuss un Kopola; atveras Spalancāni darbistabas slīddurvis, kur redzams viņš un Olimpija. No mugurpuses nav nosakāms, kurš ir Kopeliuss un kurš – Kopola, jo abiem ir līdzīgs vizuālais veidols. Arī viņi, atrazdamies samērā tumšā skatuves vietā aiz Natanaela māsām, veic vienu no vadžestiem: kreisā roka ir taisna un izstiepta uz sāniem, bet labā no aizmugures satver uzvalka apkakli un it kā velk uz augšu. Šajā kustībā, kā arī Lotāra un Zigmunda izpildītajā vadžestā var samanīt līdzības, kas saistās ar kreisās rokas novietojumu. Atbilstoši pieņēmumam, ka visi personāži būtībā ir Natanaela domu projekcija, skatuviskā darbība un horeogrāfija nav pārsātināta. Pamazām visi personāži aiziet, paliek vienīgi Natanaels un Klāra.

Šnitkes *In memoriam* piektās daļas pamattēma ir harmoniskās figurācijas caurstrāvota melodija *Des dur*, augstā reģistrā; tā asociējas ar šūpuļdziesmu un 3/4 taktsmēra dēļ gūst dejisku niansi. Korelējot šo pamattēmu ar skatuvisko darbību, kas pilna ar Natanaela bezapziņas izraisītajām traumatiskajām izjūtām, veidojas psiholoģiski savdabīga kombinācija – priekšstats par mānīga miera radīšanu. No formas viedokļa *In memoriam* piektajā daļā vērojama saikne ar pasakaljas principu, jo pieminētā, 14 taktis garā pamattēma atkārtojas 13 reizes pilnībā un pašā pēdējā reizē izgaistoši – nepilnā izklāstā. Kontrastu polifonijas ietvaros šai tēmai slāņojas virsū gan pirmās daļas pamattēma, gan otrās daļas valša pirmā tēma un arī atsevišķas intonācijas no ceturtās daļas.

Otrā cēliena un visa baleta fināls veidots ar Šnitkes *In memoriam* trešās daļas *Andante* muzikālo ietērpu, savukārt epilogā pievienots neliels posms no šī paša cikla piektās daļas kodas. Skatuviski tiek turpināta iepriekšējā skata sižetiskā līnija – Natanaela un Klāras attiecību izklāsts (Šūmaņa *Kreisleriānas* ceturtās daļas pirmais posms),

taču satiecība, kas valdīja iepriekšējā skatā, šeit transformējas spriedzes pilnā notikumā. Natanaels starp pilsētniekiem (kordebalets) ierauga kādu, kas viņam atgādina Kopeliusu, un šis notikums kļūst par katalizatoru skata turpmākai dramatiskai attīstībai. Natanaela prātā projicējas dažādas pārdzīvojumu detaļas; scenogrāfijā tās parādītas, atveroties slīddurvīm, kas attēloja Spalancāni darbistabu. Tajā redzams Natanaels bērnībā, un viņam blakus ir šūpuļzirdziņš, kas kustas pats no sevis (Natanaela nemiera simbols); līdzās, pagriezis muguru, stāv arī Kopeliuss vai Kopola, veicot daļēju vadžestu – turot no mugurpuses nedaudz uz augšu paceltu žaketi. Scenogrāfiskā ziņā iezīmējas sasauce ar šūpuļzirdziņu Entonija Pelisjē (*Anthony Pelissier*, 1912–1988) spēlfilmā *Uzvarētājs šūpuļzīrgā* (*The Rocking-Horse Winner*, 1949): šeit šūpuļzirdziņam ir simboliska un nozīmīga loma galvenā varoņa izaugsmē, kas saistīta ar mātes atzinības iegūšanu. Baletā *Smilšuvīrs* konteksts ir citāds, taču arī skaidri redzams, ka Natanaela, viņa vecāku un māsu savstarpējās attiecībās trūkst emocionālās dinamikas.

Natanaela apjukumu palielina monokļa uzlikšana, jo tādējādi viņš Klāras vietā redz Olimpiju. Klāras pirmās kustības šajā mirklī tiešām līdzinās lellei – stūraini ir nofiksēta kreisā roka, kas atgādina Olimpijas kustību valodu. Pēc tam Klāras dejā vairs nav Olimpijas kustību iezīmju, taču iepriekš radītā saskaņa pāri *Natanaels un Klāra* ir pārtapusi situācijā *Natanaels pret Klāru*. Horeogrāfijā intensīvāk ienāk modernās dejas tehnika, piemēram, grīdas izmantojums; arī satvērieni veidoti, papildinot klasiskās dejas valodu ar kādu elementu, kas rada dīvainu, varbūt pat agresīvu iespaidu, raksturojot skatuvisko situāciju. Kad Klārai izdodas aizbēgt, Natanaels, ērģeļu partijā skatot *As dur* tonikas trijksanim, noņem monokli, noņem to un sabrūk.

Šnitkes *In memoriam* trešās daļas struktūrā nodalāmi divi lieli posmi; katrs no tiem ietver krešendoveida dramaturģisko līkni un sākas, polifoni attīstot sekundu intonāciju caurstrāvotu tematismu, kas rada smalka tīkla vijuma iespaidu. Slīddurvis uz Spalancāni darbistabu atveras brīdī, kad pirmajā posmā parādās aleators nošu pieraksta veids un skanējums kļūst intensīvāks. Otrajā posmā svarīgu nozīmi gūst skaņas *b* ostinato lielajā oktāvā, kas ar savu sauso, nedaudz perkusīvo tembru (ar roku jātur stīga) rada skatuviskajai situācijai atbilstošu noskaņojumu.

*Smilšuvīra* epilogā, kur izklāstīta *Des dur* tēma no *In memoriam* piektās daļas, jau iepriekš redzeslokā esošās Spalancāni darbistabas durvis atveras un aiz tām skatāms šķietams nākotnes kadrs ar spilgtu atsauci uz Natanaela bērnības simboliku: Klāra un Zigmunds nodibinājuši ģimeni un noraugās uz puiku, kas rotaļājas uz šūpuļzirdziņa.



## Horeogrāfiskais un scenogrāfiskais risinājums Martina Donnera mūzikas kontekstā

Speciāli šim baletam vācu komponists Martins Donners radījis četrdaļu svītu *Smilšuvīrs*, ko var apzīmēt kā elektroakustisku skaņdarbu. Atšķirībā no Šūmaņa un Šnitkes kompozīcijām, Donnera svītas daļas netiek atskaņotas *dzīvajā* izpildījumā, bet gan ierakstā, ar skaļruņu palīdzību.

Svītas pirmā daļa skan baleta **prologā**, kas ir veidots kā statisks skats ar ļoti lakonisku, bet spilgtu skatuvisko darbību. Priekšskaram atveroties, uz skatuves var redzēt teju visus personāžus: priekšplānā ir Natanaels, pa kreisi no viņa – Natanaela ģimene, kādu viņš to atceras no bērnības (Māte, Tēvs, māsas un viņš pats uz šūpuļzirdziņa); pa labi no Natanaela ir Klāra; aiz Natanaela un nedaudz pa kreisi – draugi Zigmunds un Lotārs; skatuves tālākā plānā ar muguru pret skatītājiem stāv Kopeliuss un Kopola. Uz skatuves šajā brīdī atrodas arī kameransamblis (pa kreisi) un kordebalets (pa labi).

Prologa gaitā atveras slīddurvis (arī skatuves tālākajā plānā), un aiz tām redzami Spalancāni un Olimpija; pēc neilga brīža durvis aizveras. Tādējādi jau pašā baleta sākumā skatītājs tiek iepazīstināts ar visiem personāžiem, kaut gan tēlu ekspozīcija vēl ir priekšā. Vienīgā kustība, kas prologā tiek veikta, ir viens no baleta vadžestiem. To pilda visi, izņemot Natanaelu, Natanaelu bērnībā un māsas: elkonī saliekta kreisā roka tiek novietota pretī kreisajai acij, kamēr labā roka veic apļveida kustību virzienā pa kreisi pāri sejai. Šī kustība simbolizē acu motīvu, īpaši Natanaela subjektīvo uztveri (akcentējot vizuālo percepciju), kas ir sižeta dramatiskās attīstības dzinulis. Prologa mūzikas materiāls balstās uz *d moll* trijskaņa atkārtojumiem astotdaļu ritmā. Tā kā skaņa ir elektroniski ģenerēta, tās tembrs nelīdzinās nevienam konkrētam instrumentam. Skaņu atkārtojumi veidoti pēc atbalss principa – tie kļūst arvien klusāki, tādēļ dažbrīd ir grūti noteikt, vai izskanēja trīs, vai četras astotdaļas. Līdzās *d moll* akorda atkārtojumiem nostatīts *es moll* trijskaņa ostinato, iezīmējot mazās sekundas intervālu, kam ir īpaši liela nozīme Šnitkes *In memoriam* pamattēmā. Blakusskaņu trijskaņi un epizodiskā figurācija *bass-akords-akords* iezīmē atsauci uz *In memoriam* otro daļu.

Donnera svītas otrā daļa **pirmajā cēlienā** raksturo Natanaela studentu pilsētas vidi, kurā viņš jūtas apjucis un iedzīvotājus redz kā draudīgu pūli. Kordebaleta dalībnieki tumšos apģērbos, noliektām galvām ātrā tempā staigā pa skatuvi unisonā; šādi viņi ataino cilvēku masu, kurai pa vidu maldās Natanaels. Brīdī, kad atveras slīddurvis un Natanaels ierauga skatuves iekšienē izgaismotā telpā sēdošo Olimpiju (ar muguru pret Natanaelu un zāli), kordebalets izpilda jau prologā izmantoto vadžestu: ar kreisās rokas plaukstu tiek aizklāta seja, un labā roka veic noapaļojošu kustību pāri sejai. Mūzikas pamatā ir mazo

sekundu viņņveida motīvi stīginstrumentu partijās; tie tvrti glisando un paceļas arvien augstāk sekvenčveidā, tādējādi dramaturģijā atkal iezīmējas krešendo princips. Stīginstrumentu tembriem uz nosacīti stiprajām taktsdaļām pievienojas atsevišķi, tembrāli dažādi ietonēti sitieni (dobji, ar noteiktu skaņaugstumu un bez tā).

**Otrā cēliena** pirmajā skatā izskan Donnera svītas trešā daļa. Sižetiski tas ir gan Spalancāni nama raksturojums, gan arī viņa paša tēla ekspozīcija. No savas laboratorijas viņš iznāk uz skatuves, apstaigājot gan klavieres, gan kordebaletu; viņa gaita ir līdzīga Kopolas un Kopeliusa gaitai – tiek sperti nelieli soļi, bet dejai, tāpat kā jau minētajiem tēliem, raksturīgas plašas amplitūdas kustības. Īpaša Spalancāni horeogrāfiskās valodas iezīme ir kāju kustība (*battement*) uz sāniem – sākotnēji zema, vēlāk plaša. Žestikulācijā viņu raksturo tikai pacelta roka ar pirkstu gaisā, kas varētu apzīmēt lepnumu par Olimpijas izgatavošanu un arī portretē viņu kā zinātnieku, kam galvā vienmēr dažādas idejas. Kordebaleta kustības paralēli Spalancāni dejai īsti nesakrīt ar mūzikas trijdaļu metru; pāru dejā iezīmējas nelielas piruetes, turklāt šajā skatā kordebaleta dāmas, atšķirībā no iepriekšējiem skatiem, dejo ar puantēm. Mūzikas materiālu raksturo blakusesošu minora trijskaņu ostinēts atkārtojums, līdzīgi kā svītas pirmajā daļā, turklāt katrai skaņai ir liela rezonanse, tādēļ skaņa un tās atkārtojums savstarpēji uzslāņojas, radot nenoteiktību ritma pulsācijā. No svītas otrās daļas ir aizgūtas sekundu intonācijas, kas šeit izkārtotas kāpjoši un grupētas pa trīs, ienesot divdaļu metrā arī dejiskumu.

*Smilšuvīra* svītas ceturtais daļa organiski iekļaujas starp Šnitkes *In memoriam* otro un ceturto daļu un nerada kontrastējošu mūzikas raksturu. Protams, pats atšķirīgais atskaņojuma veids (ieraksts) liecina par skatu maiņu. Turpinās arī iepriekšējā sižetiskā līnija – Natanaela un Olimpijas deja, taču Natanaels to tagad dejo aktīvāk, piemēram, viņš velk Olimpiju pa grīdu, kas ir raksturīgs modernās dejas tehnikas elements. Kad uz skatuves abi palikuši vieni, kordebaleta dalībnieki redzami Spalancāni darbistabas telpās. Viņi attēlo balles viesus, kas saprot Olimpijas patieso būtību un noraugās uz šo deju kā baisu izrādi – pieliek plaukstas pie darbistabas stikla un skatās uz Natanaelu un Olimpiju. Mūzikas valodas ziņā Donnera svītas ceturtais daļa ir tuva pirmajai un trešajai, jo arī tā balstīta uz trijskaņa (šoreiz *a moll*) ostinētiem atkārtojumiem astotdaļu pulsācijā divdaļu metrā. Atsevišķie motīvi un frāzes pamazām izveido summējuma sintaktisko figūru, un, pievienojoties sitaminstrumentiem, mūzika iegūst dejas vai gājiena žanra iezīmes. Iespējamās asociācijas ar populārās mūzikas jomu, jo pastiprināti izmantoti dažādi skaņu modificēšanas efekti, piemēram, spēcīga rezonanse. Melodiskie motīvi skata gaitā pārtop par frāzēm divdaļu metrā, saglabājot tonalitāti *a moll*; tīras kvintas apjoma melodijā iezīmējas dabiskā VII pakāpe, kā arī dabiskā un augstā III pakāpe (skat.

3. piemēru). Tieši šis mazo sekundu akcentējums rada audiālu līdzību *In memoriam* pamattēmai.



3. piemērs. Martins Donners, *Smilšuvīrs*: svītas ceturtais daļas melodijas fragments

### Noslēgums

Rezumējot pārskatu par dažādu stilu mūzikas mijiedarbi Špuka baletā *Smilšuvīrs*, jāsecina: Šūmaņa mūzika ar tās kamerstilu krasi atšķiras no Šnitkes orķestra mūzikas, turpretī Donnera elektroakustiskā svīta *Smilšuvīrs*, lai gan pārstāv citu žanru jomu, tomēr ietver daudzas alūzijas uz Šnitkes darbiem. No postmodernisma literatūras aizgūtā intertekstualitāte Špuka iestudējumos parādās dažādos līmeņos, veidojot daudzšķautņainu, atsauču pilnu mākslasdarbu, kurā līdzās stāsta dekonstruēšanas rezultātiem atrodami citāti un alūzijas uz dažādu mākslu un žanru paraugiem. Konkrēti, *Smilšuvīrā* tie ir citāti, kas aptver ap 80% no baletā izmantotās Šūmaņa un Šnitkes mūzikas (20% ir Donnera oriģinālmūzika); tās ir alūzijas scenogrāfijā uz 20. gadsimta otrās puses spēlfilmām (*Mirdzums*, *Uzvarētājs šūpulzīrgā*); alūzijas Donnera mūzikā, lai savienotu Šūmaņa mūzikas līmeni (uz skatuves) ar Šnitkes mūzikas līmeni (orķestra spēltelpā); alūzijas horeogrāfijā, lai Olimpijas tēla raksturojumā sniegtu atsauci uz to pašu Hofmaņa stāstu *Smilšuvīrs*, kas tomēr traktēts kardināli citādi – Leo Delība (*Léo Delibes*, 1815–1910) baletu *Kopēlija* (1870).

Scenogrāfijā liela nozīme ir duālajam tumsas un gaismas pretmetam: uz skatuves nav daudz gaišu, krāsainu elementu, un tiem vienmēr ir īpaša loma – vai nu tā būtu ļoti gaišā Spalancāni darbistaba/laboratorija, vai Olimpijas košais purpura tērps; šie elementi izceļas iepretim pārējās skatuves un personāžu tumšo un bēšo krāsu dominantei. Lai spilgtāk apliecinātu baleta pirmavota žanru (šausmu romāns), atsevišķos gadījumos izmantotas alūzijas uz kinomākslu, piemēram, portretējot Natanaela māsas vai viņa šūpulzirdziņu.

Horeogrāfijā visā baleta gaitā iezīmējas vadžesti, kas simboliski vēsta par Natanaela individuālo, izpostīto vizuālo un arī emocionālo uztveri. Tādēļ arī šie žesti saistās vai nu ar sejas/acu daļēju aizsegšanu, vai ar galvas aptveršanu, reizēm arī tās bīdīšanu ar rokām. Līdzīgi kā scenogrāfijā sastopamas alūzijas uz šausmu žanra klasikas paraugiem kinematogrāfijā, arī Olimpijas portretējumos izmantotas alūzijas uz baleta *Kopēlija* titulvarones kustību valodu. *Kopēlija* pieder pie baleta klasikas, attiecīgi, arī Olimpijas tēls veidots, nepārkāpjot klasiskās dejas kustību leksikas robežas. Nelielās atkāpes realizētas apzināti – nolūkā

sniegt komiskas norādes uz it kā acīmredzamo (bet ne Natanaelam!) faktu, ka Olimpija nav dzīva būtne.

Nevar gan apgalvot, ka Špuks, veidojot Olimpijas horeogrāfiju, būtu atsaucies uz *Kopēlijas* pirmuzveduma horeogrāfa Artura Senleona (*Arthur Saint-Léon*, 1821–1870) veikumu: ziņas par viņa koncepciju ir saglabājušās tikai daļēji, turklāt lielāku slavu pasaulē iemantojusi Mariusa Petipā (*Marius Petipa*, 1818–1910) veidotā šī baleta versija. Elements, kas raksturīgs vairumam *Kopēlijas* iestudējumu, ir varones stīvās, ne vienmēr plūstošās roku un kāju kustības, un tās saglabātas arī *Smilšuvīra* Olimpijas tēlā. **Smilšuvīra kustību valoda ir veidota galvenokārt uz klasiskās dejas pamata.** To apliecina arī vadžesti, kuru sākumstāvokļi nereti ir tuvi kādai no klasiskajām pozām: tā kā vadžesti pārsvarā tiek veikti ar ķermeņa augšdaļu (rokām, plaukstām, galvu), tad izejas punkts tiem ir trīs klasiskās roku pozīcijas. Vēl viens elements, kas saglabājies no klasiskās dejas leksikas – baleta galvenais varonis Natanaels uz skatuves atrodas visu uzveduma laiku, kas, protams, prasa lielu fizisku un garīgu piepūli. Līdzīgi romantiskā baleta paraugos tika veidota dramaturģija titulvaronēm: arī viņas bija uz skatuves teju visu uzveduma laiku. Gan romantisma piemēros (*Ādolfā Adāna Žizele*), gan *Smilšuvīrā* galvenajam varonim nav jādejo nepārtraukti; taču horeogrāfiskā risinājuma specifika, piemēram, Natanaela it kā apātiskā sēdēšana uz grīdas, neļauj atslābināties. Abiem tēliem, kuru vārdus vieno kopīga sakne (*Kopeliuss* un *Kopola*), arī dejas valoda ir līdzīga. Varētu pat teikt, ka, atbilstoši saturam, *Kopolas* tēla horeogrāfiskais risinājums ir veidots kā alūzija uz *Kopeliusa* tēlu.

Baleta *Smilšuvīrs* analīze saiknē ar trim parametriem – mūziku, scenogrāfiju un horeogrāfiju – ļauj secināt, ka postmodernisma estētikas elementi vērojami katrā no tiem. Mūzikā sastopama kolāža, citāti un alūzijas, scenogrāfijā – alūzijas, horeogrāfijā – alūzijas un nelielā mērā arī kolāža. Pēdējā izpaužas atsevišķos skatos, kur kādam tēlam, piemēram, Olimpijai, raksturīgā klasiskās dejas valoda pretstatīta neoklasiskā vai laikmetīgā baleta elementiem, kas sastopami citu tēlu partijās.

Postmodernisma literatūrā un mākslā valdošā ironija ir būtiska iezīme vairākos Špuka baletos. *Smilšuvīrā* tā parādās, lai sākotnēji, attiecīgā laikmeta kontekstā, šķietami vispārpieņemtas atziņas par cilvēku attiecībām vai sociālo plakni parādītu kā disfunkcionālas. Neviena liriskās sfēras modelis *Smilšuvīrā* neīstenojas: bīdermeiera estētikai piederīgā, rāmā Klāra nesader ar Natanaelu, kas balansē starp realitāti un fantāziju; taču arī savienība starp Natanaelu un *ideālo sievieti* Olimpiju (*lelli*) nevar tikt realizēta, jo (šeit parādās arī Špukam raksturīgais humors!) – viens no viņiem nav cilvēks. Postmodernismā kolāžas tehnika raksturīga vairākiem mākslas veidiem (vizuālajai mākslai, literatūrai, mūzikai), un *Smilšuvīrā* tā vistiešāk izpaužas

mūzikas līmenī. Šī ir t. s. *pilna vakara* izrāde (divi cēlieni), un pirmajā mirklī šķiet, ka kolāžā iesaistīto skaņdarbu vai to daļu (17 mūzikas piemēri plus epilogs, katrs ilgst no divām līdz desmit minūtēm) nav daudz. Tomēr stilistikas, žanriskās ievirzes un atskaņotājsastāva atšķirības rada visai iespaidīgus kontrastus.

Ne tikai alūzijas ir vienojošais elements mūzikas, horeogrāfijas un scenogrāfijas mijiedarbē. Vairāk nekā desmit gadu laikā izveidojies kaut kas līdzīgs Špuka radošajai komandai. Lai arī tā nav bijusi pilnīgi nemainīga grupa, tomēr tās kodols (Emma Riota/*Emma Riot*, Dirks Bekers/*Dirk Becker*, Reinharde Traubs/*Reinhard Traub*, Martins Donners) sadarbojoties ir radījis vairāk nekā desmit baletiestudējumus. Pats Špuks atzīst, ka viņam ir svarīgi strādāt kopā ar savu radošo komandu, jo tādējādi radīti baletuzvedumi, kas iezīmīgi ne vien ar tehnisko meistarību (katrs no viņa komandas ir savas jomas speciālists), bet arī ar skaidru sižeta pamatlīnijas izcēlumu (Spuck 2011). Tas attiecas arī uz *Smilšuvīru*: starp septiņām galvenajām vīriešu un trim svarīgākajām sieviešu lomām vērojamas dažādas dramaturģiskās saites ar intensīvu attīstību, taču priekšplānā spilgti izvirzās pati būtiskākā – Natanaela subjektīvā pasaules izjūta. To var raksturot arī kā baleta realitātes simulakru viņa uztverē, jo visi notikumi tiek rādīti atbilstoši Natanaela izpratnei par to, kas ir paties un kas nav.

Lai gan Kristiana Špuka balets *Smilšuvīrs* nepiedāvā pilnīgi jaunu žanra traktējumu mūzikas, horeogrāfijas un scenogrāfijas mijiedarbības plaknē, tas sniedz iespēju palūkoties arī uz satura interpretācijas īpatnībām laikmetīgajā baletā; un, tieši raugoties no šāda viedokļa, *Smilšuvīrs* pelnījis apzīmējumu *postmodernais balets*.

## SANDMANN BY CHRISTIAN SPUCK IN CONTEXT OF POSTMODERN BALLET

Līva Grīnberga

### Summary

**Keywords:** choreography, scenography, collage, allusion, quote, irony, Schumann, Schnittke, Donner, Hoffmann

In this article, the ballet *Sandmann* (2006, choreographer Christian Spuck) is researched in the context of the aesthetic of postmodernism. This raises the question of what exactly is a 'postmodern ballet', what is 'postmodern dance', and what are the differences between the two. The main part of this article is intended as an example of the ballet's analysis, and certain criteria have been selected. Therefore, the analysis is based on three pillars that are of major importance in every ballet: music, choreography and scenography. The article is divided into two

parts: the first one stresses the main theatre and dance related events and movements that are associated with postmodernism; the second one concentrates on the ballet *Sandmann*.

Postmodern dance has a well-defined start in the USA, where it announced itself almost with a manifesto. This movement began at the Judson Dance Theater in New York City in the 1960s. In the afterword of her work *Parts of Some Sextets* (1965) Yvonne Rainer put into words all of the things that are no longer necessary in dance. Other important figures of postmodern dance are Lucinda Childs, Trisha Brown, Steve Paxton and David Gordon. The most important thing about the dances developed by these choreographers is the complete avoidance of anything structure or spectacle related.

The term 'postmodern ballet' has not been used as often or as consequently as 'postmodern dance'. However, there are articles about specific ballet performances which are described as 'postmodern'. Regarding the creative work of Christian Spuck, where certain postmodern-aesthetic-related qualities can be seen (deconstruction, collage, irony, for example), another question emerges: can certain of his ballets be considered as 'postmodern'?

Spuck's ballet *Sandmann* is based on the short story with the same title, written by 19<sup>th</sup> century German author Ernst Theodor Amadeus Hofmann (1776–1822). Events are being viewed from the protagonist's – Nathaniel's – viewpoint, his obsession with his father's death together with loss of reality brings him to consummation.

The ballet's music is made using a collage technique, it consists of works by three different composers, three different genres and styles and three different performing possibilities. Music by German composer Robert Schumann (1810–1856) is performed on stage; his chamber works and romantic piano pieces are played just beside the dancers and illustrate the surroundings and epoch of the story. The orchestra in the pit plays symphonic pieces by Russian-German composer Alfred Schnittke (1934–1998) and via the sound system, the electro-acoustic suite *Sandmann* by German author Martin Donner (1974) is performed.

The scenography of the ballet *Sandmann* is close to the Biedermeier aesthetic, but there are some quotes from cinema added for a more dramatic affect. For example, little Nathaniel's toy – the rocking-horse, can symbolise his anxiety. In Anthony Pelissier's movie *The Rocking-Horse Winner* (1949) there is a similar figure. Nathaniel's twin sisters are a cinematic quote from Stanley Kubrick's horror film *The Shining* (1980). The choreographic language is based on classical dance, but Spuck's individual style enriches it with elements from neoclassical ballet and modern dance. There are some allusions in this area as



well: for example, the choreographic expression of the doll Olympia is strictly based on classical dance, portrayed ironically.

Although Christian Spuck's ballet *Sandmann* does not present a completely new interpretation of the genre, it offers another perspective on contemporary ballet. The postmodern aesthetic characteristics (collage, allusion, irony, deconstruction) in this ballet emerge the brightest in close union with the content of the story.

### Literatūra un citi avoti

Baleta "Smilšuvīrs" programma (2008). "Stāsts / Konceptcija" no oriģinālā iestudējuma bukleta (*Štutgartes Balets* 2006). Tulkotāji Dagne Reinika, Rihards Kalniņš. Rīga: Latvijas Nacionālā opera

Banes, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press

Banes, Sally (1997). Postmodernism, the emotions, and the dancing body. *Emotion in Postmodernism*. Edited by Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, pp. 109–122

Burve-Rozīte, Anda (2008). Mazliet ārprāta katrā no mums. *Diena*, 10. oktobris

Galkina, Ramona (2013). Modernā – postmodernā – laikmetīgā deja: pasaules konteksts. *Mūzikas Saule* 2 (73), 60.–61. lpp.

Grīnfelde, Dagnija, u. c. (2008). Par operu un operā. Latvijas Radio 3 *Klasika* raidījums 23. septembrī

Küster, Michael (2016). Gefährliche Sehnsüchte eines Aussenseiters. *Opernhaus Zürich Magazin* 39, S. 29–32

Lūsiņa, Inese (2008). Spēle zem virspuses. *Mūzikas Saule* 5 (49), 28.–29. lpp.

Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Contemporary Theatre and Performance*. New York: Routledge. <http://www.inmobiliariammanuelruiz.com/the-routledge-dictionary-of-contemporary-theatre-and-performance.pdf> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Reinholde, Indra (2013). Balets: no klasiskā līdz laikmetīgajam. *Mūzikas Saule* 2 (73), 59.–60. lpp.

Shachar, Hila (2011). Can ballet be postmodern? *The Australian Ballet*. <https://australianballet.com.au/behind-ballet/can-ballet-be-postmodern> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Spuck, Christian (2008). Runa preses konferencē Latvijas Nacionālajā operā pirms baleta *Smilšuvīrs* pirmizrādes. 22. septembris. Pieraksts Līvas Grīnbergas privātarhīvā

Spuck, Christian (2011). *I don't Want to Live in My Little World Anymore*. <https://www.youtube.com/watch?v=pzOIPzQnj1A> (skatīts 2017. gada 1. decembrī)

Vasile, Jana, un Regīna Kaupuža (b. g.). Termini pa tēmām. *Klasiskās dejas ilustrētā vārdnīca*. <http://www.klasiskadeja.lu.lv/termini-pa-temam/> (skatīts 2017. gada 20. novembrī)

Wood, Michael (n.d.). *Die Hamletmaschine; The Hamlet Machine*. <https://sites.google.com/site/germanliterature/20th-century/heiner-mueller/die-hamletmaschine-the-hamlet-machine> (skatīts 2017. gada 20. novembrī)