

## Andris Vecumnieks

### JURA KARLSONA DEJAS TEĀTRIS. BALETS “KARLSONS LIDO...”

Juris Karlsons – komponists, pedagogs, sabiedriskais darbinieks – ir viena no nozīmīgākajām personībām latviešu mūzikas kultūrā. Dzimis 1948. gada 19. augustā Rīgā. Mācījies Rīgas Horeogrāfijas vidusskolā, no 1963. līdz 1967. gadam turpinājis mācības Emīla Dārziņa mūzikas skolas mūzikas teorijas nodaļā, pēc kuras beigšanas iestājies Latvijas Valsts konservatorijā. Jāņa Ivanova kompozīcijas klasi Karlsons absolvējis 1972. gadā. No 1968. līdz 1975. gadam komponists strādāja par skaņu režisoru Latvijas radio un televīzijā, no 1975. līdz 1982. gadam bija galvenais skaņu režisors (muzikālās daļas vadītājs) Raiņa Dailes teātrī. Kopš 1974. gada Karlsons ir Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (patlaban – Latvijas Mūzikas akadēmijas) mācībspēks. Bijis ilggadējs Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) rektors (1990–2007), profesors un kompozīcijas katedras vadītājs (2000–2004), Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūras direktors (2008–2011). Karlsons ir Latvijas Komponistu savienības (LKS) biedrs, no 1989. līdz 1993. gadam bijis LKS priekšsēdētājs.

1998. gadā Karlsons saņēma augstāko Latvijas Republikas apbalvojumu – Triju Zvaigžņu ordeni (trešā pakāpe). Komponists ir trīskārtējs Lielās mūzikas balvas laureāts (2000 – par mūziku baletam “Sidraba šķidrums”; 2007 – par simfonisko darbu “Vakarblāzma”; 2013 – par baleta “Karlsons lido...” Gada iestudējumu). 2004. gadā par izcilu ieguldījumu Latvijas kultūrā un JVLMA attīstībā saņēmis Goda doktora (*Dr. honoris causa*) titulu, 2005. gadā par nopelniem Polijas un Latvijas sadarbības attīstīšanā – Polijas Valsts apbalvojumu. Par darbu “*Adoratio*” komponists ieguvis AKKA/LAA Autortiesību bezgalības balvu – 2013. Karlsons ir vairākkārtējs Latvijas Republikas Kultūras ministrijas goda un atzinības rakstu ieguvējs, mūzikas un kultūras institūciju eksperts, konkursu žūrijas komisijas loceklis.

Teātra izjūtu, inscenējuma meistarību, dramaturģijas pārdomātību – šo izcilā latviešu režisora Arnolda Liniņa skolu Karlsons apguva, strādādams Dailes teātrī par skaņu režisoru (muzikālās daļas vadītāju), un nav aizmirsis nekur un nekad. Ar zināmu ironiju Karlsons lieto iemīļotu epitetu “Lielais Meistars”, kas arī ir noskatīts

un novērots, Dailes teātrī strādājot. Tā padomju laikos godināja visus ievērojamus skatuves māksliniekus, kuri, savas jubilejas svinēdami, gozējās starmešu saulītē kolēģu un jaunrades jūsmotāju priekšā. Taču šis epitets ir liels gods un atbildība, kas jānopelna un jāciena.

Teatralitātes gars un Karlsona personība ir nesatraujamas vienības. Turklāt to sazobe izpaužas ne tikai komponista daiļradē, bet arī darbā, ikdienā un sadzīvē. Tādējādi pilnībā īstenojas teatralitātes definējums, kāds raksturīgs 20.–21. gs. mijas pētnieku izpratnei par šo universālo mākslas un kultūras fenomenu sabiedriskajā dzīvē un sociālajos procesos, kur teatralitāte izpaužas kā mobilitātes un komunikācijas faktors, kā mārketinga līdzeklis un arī latviskās mentalitātes izpausme [konference "*Theatralitaet und Raeumlichkeit*" 2006].

Līdzās teatralitātei spilgta Karlsona mūzikas zīme ir horeogrāfiskums un ar to saistītā dejas teātra telpa, jo balets ir dejas teātris: "Raksti, ko gribi, vienalga iznāk balets!" [Karlsons 2014]<sup>1</sup>. Karlsona devums baleta žanrā ir kvantitatīvi lakonisks, taču kvalitatīvi saturīgs. Zīmīgi, ka visi komponista baleti ir ne mazāk "simfonizēti" kā autora simfoniskā mūzika. Un, kā jau tas komponistam raksturīgi, visi baleti ir rakstīti dažādos daiļrades posmos un ir stilistiski, žanriski un tēlaini tematiski diferencēti. Baleta viencēliens "Ugunī" (pēc Blaumaņa lugas "Ugunī") ir nosaukts par "Koncertu orķestrim piecās daļās *Pēc Blaumaņa lasījuma*" (1977). Tas ir balets – fantāzija, cieši tuvināts simfoniskajai mūzikai gan pēc satura, gan arī pēc būtības – orķestra koncerta žanrs aktualizē spēles un teātra principus dejas žanrā (fantāziju spēle). Šā skaņdarba koncertiskuma specifika ļauj orķestra mūziķus salīdzināt ar baletdejojājiem, kuri izdejo savu muzikālo stāstu. Nākamais veikums – balets trijos cēlienos ar prologu "Sidraba šķidrums", pēc Aspazijas lugas motīviem (1999), – ir komponista visnopietnākais "pilnmetrāžas" balets, dziļa un patiesa, filosofiska Aspazijas simbolu drāmas simfonija, kas pārsteidz ar simfoniskās dramaturģijas vērienu, muzikālās izteiksmes monumentalitāti, un noslēdz būtisku Karlsona teātra un baleta mūzikas daiļrades periodu tradicionālajā šā žanra izpratnē. Savukārt trešais darbs ir par komponista muzikālo autobiogrāfiju dēvētais bērnu balets "Karlsons lido..." Šī pasaka bērniem un pieaugušajiem ir kā spoža orķestra svīta – smalka, stilizēta, ironiska parodija par pasaules baleta klasiku, pašam par sevi, taču ar nopietnu filosofisku zemtekstu (individuāla autobiogrāfiska pasaka)<sup>2</sup>.

Visu baletu tapšanas pamatā ir bijušas literārās studijas, kuru inspirācija meklējama teātra dramaturģijā un Dailes teātra telpā. Par baletu "**Ugunī**", kura otrs nosaukums ir "Koncerts orķestrim piecās daļās *Pēc Blaumaņa lasījuma*", autors

<sup>1</sup> Līdzīgas tendences sastopam arī Prokofjeva daiļradē.

<sup>2</sup> Pie deju mūzikas var nosaukt arī tautasdziesmas "Pūt, vējiņi!" apdari dziesmu un deju ansamblim "Daile" (1982).

saka: “Balets rakstīts kā orķestra koncerta žanrs – piecas ainas, kuru tematisms un dramaturģija ir scēniska, uzbūvēts kā piecdaļīgs koncerts orķestrim” [Karlsons 2012]. Blaumaņa literatūras studijas rezultējās vienā darbā, kuram libretu veidojis pats Karlsons<sup>1</sup>: “(Viss) Blaumanis bija izpētīts, ļoti laba dramaturģija. “Ugunī” librets (ir) salikts kopā “Purva bridējā” – gan novele, gan luga, libreta teksts ir tikai Blaumaņa oriģinālteksts. Katras ainas stāstiņš ir Blaumaņa teksti” [Karlsons 2012]. Šā baleta liktenis nav bijis īpaši labvēlīgs nedz teātra skatuves, nedz arī orķestra skatuves versijā, taču kā pirmais žanra veikums gan baleta, gan koncerta jomā uzskatāms par saturīgu un kvalitatīvu impulsu tālākajā komponista daiļradē, kura simbolika sagatavo nākamo baletu.

Ilgu laiku par nozīmīgāko komponista veikumu Latvijas muzikologi mēdza uzskatīt tieši baletu “**Sidraba šķidrants**”, kas radies pēc Aspazijas dramaturģijas studijām: “(Aspazija ir viena) no klasikas lielākajām dramaturģēm. (Libreta pamatā) – “Sidraba šķidrants” un “Vaidelote”. (Mani saistīja) aktuāla tematika – nopietnas tēmas, lielas kolīzijas un cilvēka personiskās attiecības. (Jutu, ka) luga veidota kā baleta ainas” [Karlsons 2012].

Balets “Sidraba šķidrants”, kas radies 20.–21. gs. mijā, ir Karlsona daiļrades virsotne un vispārinājums. Tajā ne tikai koncentrējas līdzšinējā komponista dzīves un muzikālā pieredze, bet arī aktualizējas 90. gadu jaunās (otrās) nacionālās atmodas problemātika. Aspazijas dramaturģija, kas balstās uz pirmās nacionālās atmodas idejām 19.–20. gs. mijā, lieliski rezonē ar vēlāko sabiedrisko noskaņojumu.

Komponista (un visas radošās komandas) veiksmē slēpjas tajā, ka nacionālās un patriotiskās idejas pasniegtas nevis deklaratīvi un uzkrītoši, bet gan kā nacionālais vispārinājums – smalkā vispārinātā simbolu un zemtekstu valodā: “Ikreiz, kad pie apvāršņa pavīd kāds latviešu oriģināliestudējums, neviļus jādodomā par diviem iemesliem: uz šādu soli tā autoru inspirē vai nu pašsaprotams nacionāl-patriotisms, vai izvēlētajā daiļradē rodamas idejas, kas ir vispārinājuma cienīgas. Un ideāli, ja tās sakņojas nacionālajos darbos. Bet, tā kā jaunā baleta “Sidraba šķidrants” koncepcija neparedz nedz latvju sētu, nedz rupjmaizi un rūgušpienu, atliek otrais variants” [Liepiņa 2000].

Aspazijas literatūras studiju rezultātā tapušais balets “Sidraba šķidrants” ir Karlsona simbolu un zīmju kvintesence. “Aspazijas simbolu drāma “Sidraba šķidrants” tapusi 1905. gada dramatisko notikumu paēnā un politisko aizkulišu kontekstā, un še ik žestam, ik tēlam ir sava vieta, bet simboli, kaut iedzīvināti latvju varoņos, kļuvuši vispārināti” [Liepiņa 2000]. Balets “izceļas ar modernām līnijām un jaunām, no pasaules baleta nākušām vēsmām” [Liepiņa 2000]. Ierosmi šim baletam devis A. Liniņš, kurš ir arī viens no baleta libreta autoriem: “Jau sen no-

<sup>1</sup> Vāgnera autorteātra princips.

jautu, ka Aspazijas lugas dramaturģija lieliski noderētu par pamatu baletam, jo arī šajā simbolpilnajā nosacījumā mākslā jāvalda spēcīgām, bet ļoti skaidrām līnijām. Lugā viss ir tāpat kā dzīvē, kurā katrs staigājam pa naža asmeni, visu laiku tiekot piespēlētiem izvēles variantiem" [Liepiņa 2000].

Komponists pamato savu motivāciju pievērsties šai lugai: "Aspazijas lugas "Sidraba šķidrāts" dramaturģiskā vērtība slēpjas tās daudzslāņainībā. Šī simbolu drāma vēstī par mīlestību un nodevību, par varu un nežēlību, par kaislību un pienākumu. Par tautas pagātni, tagadni un nākotni. Sadursmes, kontrasti – tie šo dramaturģiju dara lielu, skarot ikvienu. (..) Tādas emociju gradācijas rosināja mani pievērsties baleta rakstīšanai. Protams, šodienas skatījumā. Lugai redzu jaunu lasījumu, jo arī mēs visi šobrīd stāvam lielajā dvēseles un nākotnes ceļu krustpunktā, kad šīs kolīzijas ir ļoti aktuālas" [Karlsons 2000].

Latvijas Nacionālās operas un baleta teātra uzvedumā (pirmizrāde 2000. gada 19. aprīlī) harmoniski savijas visi svarīgākie izrādes kvalitāti nosakošie pavedieni – reljefa, spilgta, krāsaina mūzika, dzīvi runājoša, saistoša horeogrāfija, askētiski liels skatuves iekārtojums un kostīmi, kā arī niansēta gaismas valoda. "(Baletā) daudz muzikālu un skatuvisku pārsteigumu. Baleta galvenajām personām doti trāpīgi muzikāli raksturojumi, ar īpašu ekspresiju izceļas žanriskie skati. Jauni vizuāli izteiksmīgi akcenti bagātina gaismas partitūru" [Ciemīte 2000].

Šīs veiksmes pamatā ir internacionālās radošās komandas sadarbība – "lielisks *zvaigžņu ekspresis*" [Liepiņa 2000], kas kopīgi veidojuši šo simbolu drāmu. Tas ietver komponista (Juris Karlsons, Latvija), horeogrāfa (Kšištofs Pastors, Nīderlande/Polija), scenogrāfa (Andris Freibergs, Latvija), gaismu mākslinieka (Deivids Hārvijs, Lielbritānija), diriģenta (Normunds Šnē, Latvija) un baleta solistu, it sevišķi Egles Špokaites (Lietuva), kopdarbu: "Tā ir skaista sagādīšanās, ka "Sidraba šķidrāts" pirmizrādi piedzīvo dzejnieces 135. jubilejas gadā un namā, kas atrodas Aspazijas bulvārī" [Liepiņa 2000].<sup>1</sup>

Prioritārs atradums ir poļu izcelsmes Nīderlandes horeogrāfs Kšištofs Pastors (*Krzysztof Pastor*, 1956), kura lugas lasījums ļoti sakrīt ar komponista stāstu: "Aspazijas lugu "Sidraba šķidrāts" izprotu kā leģendu, kas risinājusies nenoteiktā vietā un laikā. Tas ir stāsts par universālām cilvēku emocijām – mīlestību, ciešanām, nodevību, upuriem, iekšējiem konfliktiem. Par to, cik grūti sasniegt laimi un tajā pašā laikā dzīvot augstāka ideāla dēļ. Aspazijas lugas pirmizrādei 1905. gadā bija ļoti spēcīga sociāla, politiska un, manuprāt, patriotiska nozīme Latvijai un tās cilvēkiem. Tai bija liela loma laikā, kad latvieši cīnījās par neatkarību. Tagad, citos apstākļos, es ceru, ka, nebūdam latvietis un atrazdamies zināmā attālumā no visām šīm problēmām, varēšu izcelt stāsta vispārējo raksturu" [Jakovļeva 2000].

<sup>1</sup> Vēl viena asociatīva teātra telpas zīme komponista skatījumā!

Pastors, kura bērniība aizritējusi sociālistiskās sistēmas valstī, ļoti jutīgi uztver nacionālā un internacionālā sintēzi Aspazijas drāmā: “Aspazijai bija svarīgs ne tikai nacionālais. “Sidraba šķidrauts” ir luga par mīlestību. Par to, cik grūti atrast laimi un saglabāt pašiem sevi, ideju, tautu. Notikumi risinājās sen, un dzejniece nesaka, kas tā bija par tautu. Tā ir leģenda, kurā man pats galvenais ir mīlestība un tas, cik grūti aizstāvēt savus ideālus. Vēl arī tas, ka dažreiz nepieciešams visu iznīcināt, lai sāktu no jauna” [Lūsiņa 2000b]. Pastors akcentē to, ka “Aspazija bija toleranta, atklāta sieviete. Eiropiska. (..) Man (..) ārkārtīgi nepatīk šovinisma tendences, spekulācija ar nacionālo” [Lūsiņa 2000b]. Šāda pieceja dramaturģijai un horeogrāfijai ļauj reljefi atklāt un papildināt kontrastus: “Aspazijas luga ir sarežģīta. Vajadzēja noņemt nevajadzīgus tēlus, citādi balets ilgtu desmit stundas. Ieviesu trīs personāžus, kādu formāli lugā nav. Bet principā ir. Jo tur vienmēr ir Nāve, Baltais (labais) un Melnais (sliktais) (eņģelis)” [Lūsiņa, 2000b]. Pastors piebilst, ka šie tēli ieviesti, “lai atklātu lugas mistisko un simbolisko atmosfēru (..) un vienkāršā veidā simbolizētu cilvēka būtības melno un balto, labo un sliktu pusi. (..) Visi tēli manā baletā darbojas dažādos līmeņos, būdami kustībā starp īstenību un garu pasauli” [Jakovļeva 2000].

Krietni transformējot lugas dramaturģiju, kas ir papildināta arī ar Vaidelotes sižeta elementiem, “baletā ietverts prologs, epilogs, kuros koncentrējas uzveduma galvenā ideja, ko pauž (Aspazijas) vārdi: “*Mūža gaismā tam tik mirdz, kam no dzīves šķirta sirds*, kas tapusi par izrādes moto” [Liepiņa 2000].

Būtībā horeogrāfs ir radījis uzvedumu ārpus konkrēta laika un telpas, tādējādi šis iestudējums ir vispārināts nacionālo problēmu skatījums. “Ār(pus)laicīgums” un “pār(i)laicīgums” šeit darbojas kā nacionālās identifikācijas zīme: “K. Pastors radījis simbolu drāmu dejā! Vērienīgi pārļaičīgu un sāpīgi personisku. (..) Bet tēlu sistēma: Guna – Dzirkstīte – Karga ir tulkojama kā šodienas plosītā tagadne starp nākotni un pagātņi” [Lūsiņa 2000c]. Līdzīgi arī komponists pats skaidro simbolu nozīmi Aspazijas lugā un savā baletā: “Baletā Guna nav vien priesteriene, personība ar lielu pienākuma apziņu, bet arī cilvēks ar savām vājībām un dvēseles kolizijām. Vest tautu skaidrībā, atpestīt no varas žņaugiem – tā Guna izjūt savu misiju. Taču viņa sastop nodevību it visā. Karga kā pagātnes tēls, Guna kā šodienas simbols – daudzajiem *par* un *pret* dvēselē plosīties. Un Dzirkstīte, kura ir nākotne, cerība” [Karlsons 2000]. Tie nav vienīgie simboli šajā iestudējumā – “baltais ceļš, dzelzs vārti, milzu šķidrauts, skatuves dalījums trīs līmeņos, Bārtas motīvi eņģeļu garajos brunčos, galveno varoņu tērpu askēze ir izrādes saturam atbilstoša telpas realitāte” [Lūsiņa 2000c], kas atklāj savdabīgu komponista teātra zīmju telpu.

Lūsiņa augstu vērtē Pastora veikumu un viņa dejas valodas muzikalitāti: “Īsts caurviju simfonisms ar konfliktu dramaturģiju un fascinējošu dramaturģisko centru – ģeniālo lietuviešu baleta solisti Egli Špokaiti Gunas lomā” [Lūsiņa 2000c].

Par Gunas tēlu un Karlsona mūziku Špokaite vēsta: "Gunas tēls – ir vesela dzīve, kas paiet uz skatuves. Ar labo un ļauno, piedzimšanu un nāvi, ar mīlu – kā sākas, tā beidzas. Katrā izrādē to vari izdzīvot citādi. Man viss sākas ar mūziku. (..) Bet ir mūzika, kurai nedrīkst pieskarties ar deju. Tikai jā klausās. Karlsona mūzika ir dvēseles stāvoklis. Ļoti emocionāla: skumjas, kliedziens, aicinājums" [Lūsiņa 2000a].

Īpaši akcentēta žesta un plastikas valoda, kas gan balstās uz klasikas tradīcijām, taču vienlaikus ir spilgta un oriģināla: "Manā baletā ir cita plastika. Es to saucu nevis par moderno, bet par mūsdienu baletu" [Lūsiņa 2000a]. Modernā un mūsdienu mūzikas problēma skar arī Karlsona rokrakstu – viņa mūzikas valodas plurālisms un polistilistika ir nevis moderna, bet mūsdienīga – aktuāla un saprotama konkrētajā laikā, vidē un telpā.

Pats komponists sadarbību ar horeogrāfu vērtē kā izcilu, īpaši slavējot viņa dramaturga talantu un tandēma "autors – interprets / komponists – režisors" (šajā gadījumā horeogrāfs) kvalitāti: "Lai arī, sastopoties ar pasaulslaveno baletmeistaru (..), nācās šo to pamainīt, redzu un jūtu simtiem dažādu sīkumu, pēc kuriem saprotu, ka viņš līdz pēdējam izpratis to, ko esmu iecerējis, un brīžiem šķiet, ka mūzikā Pastors orientējas par labāk nekā es" [Liepiņa 2000].

Nākamais veiksmes faktors ir Andra Freiberga trāpīgā scenogrāfija, kurā Aspazijas skatījums sakrīt ar komponista metaforām: "'Sidraba šķidrants' simbolistiski ataino mūžseno pretrunu starp personisko laimi un ziedošanos ideāliem. Tā ir traģiska izvēle, kas pazīstama arī māksliniekam. Šis simbols paver plašas vizuālās tēlainības iespējas – no balta ceļa motīva līdz asociācijai ar saulē balinātiem palagiem" [Jakovļeva 2000].

Veiksmes pamats ir arī diriģenta Normunda Šnē veikums. Pats diriģents augstu vērtē šo darbu: "Komponistam Jurim Karlsonam, manuprāt, veiksmīgi izdevies atrisināt saistību starp libretu un mūziku kā līdzvērtīgiem komponentiem. Librets pats par sevi ir samērā arhaisks, vēstošs par tāliem laikiem un aktuālāks tā tapšanas apstākļos. Patlaban mūsu attieksme ir mainījusies... Ja šo libretu saistītu ar supermodernu izteiksmi mūzikā, tad izveidotos visai grūti atrisināma pretruna. Jura Karlsona mūziku varētu raksturot kā neoromantisku, ja gribam to ielikt kādos rāmjos, kaut ir epizodes, kuras par neoromantiskām nenosaukt. Komponists, manuprāt, savu ieceri ir prātīgi izdomājis un tad emocionāli realizējis. Mūzika ir vienkārša, interesanti, profesionāli instrumentēta un ļoti lakoniska – nav nekā lieka. Taču tas ir viegli saprotams un pietiekami spilgti raksturojošs materiāls, kas gan mazliet ilustrē, gan attīsta dramaturģiju" [Jakovļeva 2000]. Diriģents novērtē arī baleta mākslas un horeogrāfijas svarīgumu: "Modernais balets un dejas, kas robežojas ar pantomīmu, mani ļoti saista. Tā ir zīmju valoda, kas ļauj vaļu fantāzijai. (..) Mūsdienu dejai (..) nav robežu, jo cilvēka izteiksmes iespējas ir bezgalīgas, mēs

atklājam aizvien jaunas žestu nianses un kustības” [Jakovļeva 2000]. Šajā kontekstā komponista meistarība novērtēta ļoti augstu: “Arī Juris Karlsons stipri paaugstinājis baleta uzdevumu latiņu, paplašinot ritmisko pusi un dejotājiem reizēm liekot iekļauties deformētos ritmos un vidē” [Jakovļeva 2000]. Noslēgumā akcentētas Karlsona mūzikas valodas vēsturiskās saknes un to alūzijas: “Savdabīgi, ka baletā izmantots vokālais elements, bet melodika man brīžiem asociējas ar Jāņa Ivanova, Jura Karlsona skolotāja, mūziku. Šī tradīciju pārmantotība ir ass, kas iet no mūzikas pagātnes un šodienas” [Jakovļeva, 2000].

Tieši šajā Karlsona baleta mūzikā visspilgtāk izpaužas komponista intelektuālās emocijas: “Jura Karlsona mūzika balstās uz emociju kā apgarota intelekta izpausmi. Uz loģiku un sistēmu, kur nav emocijas bez argumenta. Tiešā jūtu sfēra izpaužas tikai Gunas un Normunda mīlas duetos, Kargas šūpuļdziesmā un nežēlīgi trakojoša timpānu solo rituālā uz skatuves un orķestra bedrē” [Lūsiņa, 2000c].

Dramaturģijas veiksmes pamatā ir perfekti izstrādātā **vadmotīvu sistēma**: “Ak mūžs, kas vadmotīvu: gluži kā Vāgnera operās! Vispirms katram tēlam: ne tikai atsevišķiem personāžiem, bet arī tautai, pils videi un citiem kolektīvajiem tēliem. Pat šķidrauta mirdzēšanai (“sidrabotie” arpēdžiju akordi). Vēl arī katrai izjūtai: mīlestībai, nepiepildītām alkām, nojausmām u. c. Viss 1. cēliens – nepārtraukta tematisku ekspozīcija” [Lūsiņa, 2000c]. Iezīmīgākais vadmotīvs ir Gunas sūtības motīvs, tautas tēma, kuras modifikācijā “var saziņēt komponistam tik būtiskās latviešu tautasdziesmas “Kas tie tādi, kas dziedāja” intonatīvās saknes” [Lūsiņa 2000c].

Atzinīgi ir novērtēta kompozīcijas tehnikas profesionālā meistarība: “Tad atklājas daudzie tēmu pārveidojumi: simetriskie apvērsumi, ritma paplašinājumi, kanoni. Baletā ir īsta fūga *presto* tempā (to 2. cēliena sākumā dejo Normunda draudzenes Nora, Gita, Edmila), izvērsta pasakalja, basa *ostinato*, nekvadrātiskas poliritmijas kalngali (4 pret 5, kam virsū slāņota vēl līnija uz 7)” [Lūsiņa 2000c].

Lūsiņa vērš uzmanību uz spilgtiem **mūzikas izteiksmes līdzekļu** atradumiem baletā: “Vājprāts ar Domažora trijškani un *linebells* (speciāli iegādātiem vēja zvaniem). Arī tas, ka cita realitāte – dieve Laima – iezīmēta ar dziedājumu (Andžela Ķirse, koris). Līdzās mīlas jūtu mūzikai, kuras saturu iezīmē intonācija, arī tāda, kam tīši NAV intonācijas – nežēlības spēks ir metroritmā!” [Lūsiņa 2000c]. Būtiski, ka tiek akcentēti tieši tie izteiksmes līdzekļi, kas Karlsonam kļūst par daiļrades zīmi – dramatisms un konsonanse kļūst par Karlsona firmas zīmi, un arī Andžela Ķirse (nu jau Goba) kopš baleta laika ir komponista dziedātājas simbols un etalons – “Atvadu vakara” atskaņojuma “reanimāciju” komponists uzticēja tieši viņai.

Ievērota arī komponista **polistilistika** un stilu mijiedarbība: “Pāri visam – impresionisma komplekso harmoniju krāsas, neoklasiska skaidrība, arhaikas suģestija (bungu solo), no labākajām krievu mūzikas tradīcijām nākušās zvanu spēles (1. cēliena fināls)” [Lūsiņa 2000c].

No savas puses tikai akcentēšu vienu izcili teatrālu epizodi, kad no skatuves dziļuma uz priekšplānu "izpeld" divu timpānu dārdošā mašīnērija, kas ir visa baleta kulminācija – tikai timpāni un nekas cits. Un kur nu apgarotais Gunas un Normunda mīlas duets – klasisks baleta *Adagio!*

Noslēdzošais vērtējums par iestudējumu ir ļoti lakonisks: "...izdevusies mūsdienīga, dziļa, suģestējoša, taču ne ar hēdonisku vieglumu baudāma izrāde" [Lūsiņa 2000c]. Tas precīzi atspoguļo Karlsona mūzikas un visa iestudējuma konceptuālo būtību. Balets ir vērtējams kā Aspazijas simbolu drāmas un Karlsona teātra telpas zīmju sistēmas kvintesence. Savukārt pēc deviņiem gadiem tapušās "Baleta "Sidraba šķidrants" simfoniskās lappuses" uzskatāmas par baleta "Sidraba šķidrants" simfonisko kvintesenci, ko var salīdzināt ar literāra romānu ekranizāciju vai teātra inscenējumu.<sup>1</sup> Tā sešās daļās koncentrēti visi būtiskākie baleta tēli – *Andante* (Vīzija), *Allegro moderato* (Puišu dejas), *Andante* (Lielais duets – *adagio*), *Allegro vivace* (Akmeņu mešana), *Lento* (Vājprāta skats), *Allegro energico* (2. c. fināls). Jaukais darbs, kas tapis īpaši 60. dzimšanas dienas autorkoncertam, parāda komponista prasmi, pateicoties pārdomātajai dramaturģijai un režijai, svītas žanru transformēt simfoniskajā vēstījumā, jo mūzika "ataino skatuves darba saturisko ideju un dramatiskās kolīzijas, uzbūvē un nozīmībā tuvinot to simfonijas žanram" [Žune 2008]. Tādējādi arī te var saskatīt mūzikas un teātra paralēles – balets "Uguni" ("Koncerts orķestrim *Pēc Blaumaņa lasījuma*") ir lugas ekranizējums, savukārt balets "Sidraba šķidrants" un "Baleta "Sidraba šķidrants" simfoniskās lappuses" uzskatāmas kā romāna dramatisējums.

Pēdējais komponista veikums dejas teātra žanrā ir spilgtais balets "**Karlsons lido...**" Sākotnējais nosaukums – "Karlsons lido atkal", taču komponistam ir svarīgi arī nosaukumā ietvert māksliniecisko nepabeigtību – daudzpunktu. Šo baletu komponists dēvē par "*quasi* memuāriem, baletu pašam par sevi" [Karlsons 2012], tomēr virsrakstā ieraksta: "Balets – fantāzija bērniem un pieaugušajiem." Tādējādi muzikālajā vēstījumā ir jaušams individuālais autobiogrāfiskums – ne tikai komponista uzvārda saspēlē ar baleta galvenā varoņa vārdu, bet arī saturiski sižetiskajā piedāvājumā: "Ne velti šis ir mans trešais balets. Komponēju, un man acu priekšā ir visādas ainas un horeogrāfija. Būtībā jau pats esmu iedzīvojis katrā konfekšu papīrītī" [Lūsiņa 2013].

Komponists ir arī šā baleta libreta un iestudējuma autors. Rīgas horeogrāfijas skolā gūtā baleta pieredze, dejas un horeogrāfijas izjūta apvienojumā ar spilgtu teatralitātes nervu, iespējams, nosaka to, ka šis balets kļuvis par vienu no pieprasītākajiem LNO iestudējumiem<sup>2</sup>. Savukārt, pēc paša komponista domām, mūzika

<sup>1</sup> Līdzīgi no saviem skatuves darbiem simfonijas veidoja arī S. Prokofjevs un P. Hindemits.

<sup>2</sup> Saņemta Lielās mūzikas balva – 2013 nominācijā "Gada iestudējums".



baletā nebūt nav noteicošā: “Scenogrāfija, kostīmi, horeogrāfija. Mūzika – tikai ceturtajā vietā” [Lūsiņa 2013].

Baleta tapšanas vēstures stāsts vēlreiz spilgti raksturo komponista daiļrades saistību ar teātra telpu. Viss esot sācies ar nejaušu, ekstravagantu iedomu: “Reiz iztēlojos, kā būtu, ja uz lielā plakāta pie Operas sienas būtu rakstīts: *Juris Karlsons. Karlsons lido*. Tas gan būtu viens labs mārketinga triks. Tad sāku fantazēt, jo ideja man iepatikās” [Lūsiņa 2013]. Idejiskais pamats – kārtējās literatūras studijas, šoreiz Lindgrēnes daiļrade: “Visas trīs grāmatas par Karlsonu jau kopš bērnības zināju no galvas” [Lūsiņa 2013].

Literārās studijas apvienojot ar iepriekšējo pieredzi, radusies baleta dramaturģijas koncepcija: “Kas tad ir Karlsons? Mana paaudze pazīst senu teātra uzvedumu Jaunatnes teātrī, kurā brīnišķīga aktrise (Vera Singajevska) tēloja nenosakāma izskata onkuli, taču būtībā Karlsons ir katrā no mums. Tas ir stāsts par ikvienu – gan pieaugušo, gan bērnu –, jo Karlsons ir Brālīša iekšējās pasaules, viņa fantāzijas rotaļu biedrs. Kāpēc rodas Karlsons? Tāpēc, ka Brālītis ļoti grib sunīti – draudzīņu, par kuru rūpēties, kuru mīlēt un lolot. Baletā viņš ir mūsu ilgu un vēlmju pasaules tēls. Arī grāmatā Karlsonu neviens neredz, izņemot Brālīti, un tad vienā brīdī realitāte saplūst ar fantāzijas pasauli” [Lūsiņa 2013]. Tādējādi balets būtībā ir nevis pasaka par Karlsonu, bet “stāsts par vientulību” [Karlsons 2014].

Karlsons īpaši akcentē pasaku nozīmi cilvēka dzīvē un apziņā, piedāvājot vēl vienu teatralitātes izpratni: “Būtībā visa mūsu fantāzijas pasaule ir uz realitātes robežas: ja mēs kaut ko ļoti vēlamies un ja ļoti daudz strādājam, tas piepildās. Piepildās arī Brālīša ilgas pēc drauga, mīla sunīša, jo viņš to ļoti vēlas. Teātris ir fantāzijas realitāte. Mēs ejam uz teātri, lai piepildītu savas ilgas un redzētu tās realitātē. Galu galā arī “Gulbju ezers”, “Riekstkodis”, “Apburtā princese”, “Mīlas uzvara” ir pasakas. Arī “Lāčplēsis”” [Lūsiņa 2013].

Kad komponists saņēma operas vadības piekrišanu, viņš lūdza atļauju arī Astridas Lindgrēnes fondam. Tā tika dota, lai gan radusies izbrīna, kā to var iedzīvināt baletā. Kad visas juridiskās formalitātes bija nokārtotas un šķēršļi pārvarēti, komponists sāka domāt par baleta mūzikas stilistiku un dramaturģiju: “Tad domāju: ko nu lai daru? Kā lai tādu baletu uzrakstu? (..) Uzrakstīju pats, līdzīgi kā abiem saviem iepriekšējiem baletiem (..) Man katru reizi jāizdomā kāds uzdevums pašam sev – tīri tehnoloģiski. Izdomāju, ka atšķirībā no iepriekšējā šim vajadzētu būt *numuru* baletam” [Lūsiņa 2013].

Baletā vērojama *numuru* un caurvijattīstības muzikālās dramaturģijas sintēze. *Numuru* princips ļāvis komponistam realizēt spilgtus žanriskus skatus un efektīgus mūzikas fragmentus (Filles un Rulles galops, Karlsona lidojums, Rotaļa ar tvaiku mašīnu, konfekšu valsis, apgaroti liriskais *Adagio*, Bokas jaunkundzes TV šovs u. c.). Savukārt caurvijadramaturģija ir piepildījusi šos baleta *numurus* ar

vadmotīviem, jo komponists veicis rūpīgu darbu pie mūzikas materiāla režijas: "Esmu izstrādājis vadmotīvus, viens no tiem ir ģimenes mīlestības tēma" [Lūsiņa 2013]. Īpaša nozīme ir Karlsona vadmotīvam, kurš ieskanas gandrīz visos žanriskajos skatos, rada klātbūtnes efektu un "komentē" visu notiekošo no Karlsona skatpunkta.

Radošā sadarbībā ar horeogrāfu ir tapuši daudzi spilgti mūzikas fragmenti. Karlsona ideja ir valsis: "Darba gaitā iejautājos Aivaram Leimanim: – Paklau, kas tas par baletu bez valša?! – Viņš atbild: – Kur tu liksi valsi? – Es: – Nezinu, taču visos lielajos baletos tāds ir – Čaikovska "Apburtajā princesē", "Riekstkodi" un "Gulbju ezerā", Jāņa Mediņa "Mīlas uzvarā". – Izdomāju. Brīdī, kad Karlsons izveseļojas, varētu atvērties kāda skapja durvis un pēkšņi sākt birt konfektes – "Serenāde", "Vēsma", "Sarkanā magone", "*Chupa Chups*"... Konfekšu valsis!" [Lūsiņa 2013]. Savukārt Leimanim ievajadzējies kankānu: "Citā reizē zvana viņš: – Man vajag kankānu! – Brīnījos, bet, ja baletmeistaram vajag kankānu, – tā tad vajag" [Lūsiņa 2013].

Komponists rūpīgi piedomā arī pie baleta varoņu raksturojuma stilistikas: "Kad abus cēlienus biju sadalījis ainās, radās vēl viena doma: tā kā baleta varoņi ir drusku ekscentriski, jāizdomā savs muzikāls knifs. Gluži kā Dena Brauna romānos manā baletā ir iešifrētas alūzijas un dažbrīd pat mazi smaidi gan par populāriem baleta klasikas elementiem, gan baletmūziku. Tas ir tāds Karlsons no manas puses" [Lūsiņa 2013]. Karlsona teatralitāte un tehnoloģiskie paņēmieni ir alūzijas, smaidi, kas brīžiem balansē uz mīļas, jaukas, nekaitīgas parodijas robežas: "Man negribas lietot šo vārdu, jo tas viss ir ar mīļu smaidu. Intonācijas, tembri, orķestra paņēmieni" [Lūsiņa 2013]. Komponists parodē ne tikai tipiskus pasaules baleta klasikas šedevrus, bet atļaujas pasmieties un paironizēt arī pats par sevi: "Lidoju no Berlīnes, skatījos uz mākoņiem un domāju, ko lai dara ar to valsi. Čaikovska valšu sākumā vienmēr ir arfas solo, vajadzētu drusciņ par to pasmieties. Tā maigi. Desmit kilometru augstumā lidojot virs mākoņiem, izdomāju, ka varētu pasmaidīt arī pats par sevi, uzrakstot arfas kadenci par paša komponēto – Lielās mūzikas balvas fanfaru skaņām. Pat nav svarīgi, vai kāds to pamanīs. Tās ir pilnīgas muļķības, taču izklausās labi. Esmu iekodējis arī citus smaidiņus, pekstiņus, profesionālus knifiņus" [Lūsiņa 2013].

Komponista atradums ir īpašs teātra veids, ko komponists piedāvā otrajā cēlienā. "Modes teātris" tiek sintezēts ar "dejas teātri" – Bokas jaunkundzes fantāziju sapnis pie televizora piedāvā ieskatu Holivudas Oskara balvas pasniegšanas ceremonijā, kas vienlaikus ir iespaidīga modes skate. Komponista – libreta autora izdomāts stāsts stāstā iepazīstina ar dažādām Latīņamerikas dejām un tām atbilstošajām kinodīvām (vai otrādi), kas ir baleta personāža – Bokas jaunkundzes otrā personifikācija. Mode te tiek parādīta caur deju, deju – caur modes tendencēm.

– Mammu, kad vēl iesim uz šo baletu? – tāds ir bērnu auditorijas vērtējums šim Karlsona opusam, kas atzīstams par augsti māksliniecisku kvalitāti. Balets “Karlsons lido...” ir visas komponista baleta daiļrades rezumējums, kurā dominē gan daudzveidīga simfoniskā domāšana, gan arī žanriskā un tembrālā personifikācija, kas veido spilgtus tēlus un personāžus. Vienlaikus šis balets ir arī spilgts bērnu mūzikas vainagojums komponista daiļradē, jo dejas žanrs ir būtisks žanriskās personifikācijas izteiksmes līdzeklis.

### Secinājumi:

Baleta žanra analīze parāda, ka Karlsona baletu tapšanā noteicošā loma ir literārajām studijām un teātra telpai.

1. Baletu žanru piedāvājumā vērojama žanriskā daudzveidība un paralēles ar simfonisko mūziku; katrs balets ir cits simfoniskās mūzikas žanrs – koncerts, simfonija, svīta.

2. Trīs baleti iezīmē dažādus posmus komponista daiļradē. Baleta “Ugunī” žanriskais eksperiments iezīmē žanra meklējuma ceļus tālākajā komponista daiļradē. Savukārt baleta “Sidraba šķidrums” vērtība ir specifiskās unikālās nacionālās identifikācijas zīmes transformācija universālajā nacionālā vispārinājuma vēstījumā un baleta žanra iespējamā realizācija simfoniskā opusa piedāvājumā. Savukārt baleta “Karlsons lido...” *numuru* un caurvijattīstības muzikālās dramaturģijas sintēze ļauj atklāt gan spilgtus žanriskus skatus, gan arī raksturo pārdomātu muzikālo režiju (vadmotīvu sistēma) tēlu psiholoģiskā raksturojuma atklāsmē.

3. Komponista stilistiskās parodijas un teātra telpas atradumi (modes teātris) liecina par nemitīgu daiļrades tehnoloģisko aktualizāciju un mūzikas izteiksmes līdzekļu inovāciju.

4. Baleta “Karlsons lido...” personiskais individuālais autobiogrāfiskums muzikālajā vēstījumā kompensē literārā autobiogrāfiskuma neesamību komponista teātra telpā un aktualizē baleta žanra prioritāto domināciju komponista daiļradē.

### *Izmantotie avoti*

Ciemīte, K. Rīt – pirmizrāde “Sidraba šķidrums”. *Rīgas Balsis*. 18.04.2000.

Jakovļeva, L. Anotācija Jura Karlsona baletam “Sidraba šķidrums” (Pastors, Šnē, Freibergs, Karlsons). *LNO programma*, 2000.

Karlsons, J. Koncertprogramma. Anotācija baletam “Sidraba šķidrums”. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu. *LNO programma*, 2000.

- Karlsons, J. *Saruna ar Andri Vecumnieku* Zosēnos, 16.08.2012. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
- Karlsons, J. *Saruna ar Andri Vecumnieku* Zosēnos, 19.08.2014. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
- Konference "Theatralitaet und Raeumlichkeit"*. Erlangene. 20–22.02.2006.
- Liepiņa, I. Mūžam gaisma šķidrauta rokās. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 19.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000a). Mana pasaule ir izrāde. *Diena*, 20.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000b). Pret "Gulbju ezeru". *Diena*, 22.04.2000.
- Lūsiņa, I. (2000c). Simbolu drāma bez vārdiem. *Diena*, 22.04. 2000.
- Lūsiņa, I. (2000d). Jura Karlsona Lielā diena. *Diena*, 23.04.2000.
- Lūsiņa, I. Juris Karlsons: "Baletā mūzika ir ceturtajā vietā". *Diena*, 05.10.2013.
- Žune, I. *Koncertprogramma. Anotācija J. Karlsona autorkoncertam*, 2008.

#### JURIS KARLSONS'S DANCE THEATRE: THE BALLET "KARLSSON FLIES ..."

##### Abstract

Alongside with theatre, a bright feature of Karlsons's music is choreography and the corresponding space of dance theatre because ballet is a dance theatre. Karlsons's contribution to the genre of ballet is laconic in quantity while substantial in quality. All ballets have been composed at different stages of his creative life, and their themes differ in style, genre and imagery. Another title of the ballet "Into the Fire" (a play by the Latvian playwright Rūdolfs Blaumanis *Ugunī*) is "A Concerto for Orchestra in Five Movements after Reading Blaumanis". The first artistic achievement of the genre lies both in the field of ballet and concert. It can be considered a substantial and qualitative impulse for his future creative work, as the symbolism of this ballet lays ground for the next ballet that was created as a result of studying the writings of the Latvian poetess Aspazija and her play "The Silver Veil" (*Sidraba šķidrauts*). This ballet is the quintessence of Karlsons's symbols and signs. The composer's success (and that of the whole creative team) lies in the fact that the national and creative ideas are not presented in a declarative and conspicuous manner; they are presented as a national generalisation in a subtle language of symbols and subtexts. "The Symphonic Pages of the Ballet "The Silver Veil"", which followed nine years later, can be viewed as the quintessence of the ballet "The Silver Veil", and it can be compared to a film adaptation or staging production of a literary work. We can feel an individual autobiographical tone in the musical message of the ballet "Karlsson Flies ...". Karlsons lays special emphasis on the meaning of fairy tales in the life and consciousness of a human being, and he offers another conception of theatricality. We observe a synthesis of acts and

a continuous development of musical dramaturgy. The principle of acts has allowed the composer to accomplish vivid scenes and effective fragments of music whereas the continuous dramatic development has filled the ballet numbers with leitmotifs since the composer has performed very thorough work in directing the musical material. A special type of theatre that the composer offers in the second act is a discovery. The *fashion theatre* is synthesised with the *dance theatre*. In the composer's creative work, this ballet is truly crowned with success in children's music, as the dance genre is an essential means of expressing genre personification.

**Keywords:** *dance theatre, theatricality, choreography, national generalisation, individual autobiographical message, genre personification.*