

Rūta Stanevičiūtė

Litewska Akademia Muzyczna i Teatralna

<http://orcid.org/0000-0001-9874-139X>

Twórczość Juliusa Juzeliūnasa z perspektywy teorii postkolonialnej

Stosowanie pojęć „kolonializm” i „postkolonializm” w odniesieniu do krajów Związku Sowieckiego i krajów postsowieckich pozostaje jak dotąd zjawiskiem rzadkim, a nawet uważane jest za niezwykle. Tymczasem, jak zaznacza litewska badaczka emigracyjna Violeta Kelertas, „sprzeciwiając się stosowaniu tych pojęć ignorujemy fakt, że Rosja i/lub Związek Sowiecki były imperiami kolonialnymi – Rosja, a także ZSRR były kolonizatorami. W sowieckiej i posowieckiej samorefleksji utrzymuje się, że ZSRR, a później Rosja, odegrały rolę wyzwolicieli robotników świata i pośredniczyły w procesie [ich] oswobodzenia spod wpływu innych, «prawdziwych» imperiów kolonialnych takich jak Anglia, Niemcy, Hiszpania, Francja, Holandia i Portugalia”¹.

Za jedną z przyczyn ukorzenia się takich założeń należy uznać fakt, iż badania nad sowiecką historią i jej dziedzictwem pozostają w dalszym ciągu mocno upolitycznione (co ma swe źródło jeszcze w okresie zimnej wojny). Nawet jeśli interpretacja historii politycznej ZSRR jest dziś wolna od tego rodzaju zafałszowania, to – paradoksalnie – problem

1 V. Kelertas, *Introduction: Baltic Postcolonialism and its Critics* [w:] Violeta Kelertas (red.), *Baltic Postcolonialism*, Rodopi, Amsterdam, New York 2006, s. 1.

ten wciąż dotyczy badań nad kulturą muzyczną. Jako przykład może tu posłużyć doktryna totalitaryzmu: pod jej wpływem często interpretuje się procesy zachodzące w sowieckiej kulturze muzycznej jako unikatowe, wyizolowane zjawisko. Wówczas klasyfikowane są one według logiki binarnej, a formy i funkcjonowanie praktyk kulturowych tłumaczone są poprzez struktury sprzeciwu i przystosowania się. Przedstawiona tutaj koncepcja opiera się na założeniu, że metodologie postkolonialne pomagają krytycznie spojrzeć na zjawiska kultury muzycznej okresu sowieckiego. Pozwala to zrezygnować z dualistycznego postrzegania sytuacji kulturowej – według Homiego K. Bhabhy ukształtowanego przez sam kolonializm, którego siła bazuje na wyraźnym rozróżnieniu między „Ja” i „Inny”². Jak bowiem zauważa wspomniany autor, charakterystyczne dla kontekstu imperiów są ambiwalentne i złożone praktyki i tożsamości kulturowe, potęgujące sprzeczności w obrębie systemu kolonialnego, a zarazem przyczyniające się do kształtowania antykolonialnej i postkolonialnej formy wyrazu kulturowego.

W ostatnich latach teoria postkolonialna staje się przydatnym narzędziem studiów komparatystycznych nad kulturą ZSRR i krajów postsowieckich. Rosyjscy badacze – stosujący tę teorię w badaniach nad historią Rosji carskiej i ZSRR – podkreślają, że pogłębiona analiza wymaga uwzględnienia specyfiki tychże imperiów oraz korekty aparatu konceptualnego. Omawiając cechy szczególne kolonializmu w Rosji carskiej, Alexander Etkind, rosyjski uczone emigracyjny, proponuje traktowanie kolonizacji wewnętrznej jako czynnika ekwiwalentnego wobec kolonizacji zewnętrznej³. Zarówno w Rosji carskiej, jak i w Związku Sowieckim, dominujący kolonizatorzy zaznaczali swoją przewagę podkreśleniem dystansu – odcinając się, według Etkinda, od „egzotycznych tubylców” i zarazem romantycznie ich podziwiając. Tolerowane przez oficjalną ideologię w Związku Sowieckim okazywanie przynależności narodowej ilustruje obrazowo taką złożoną tożsamość kolonialną, opartą na dwojakim postrzeganiu – obserwowaniu i przyjmowaniu własnej tożsamości z zewnątrz i od wewnątrz, oczami kolonizatorów i kolonizowanych. Tym sposobem egzotyzację „tubylców” (perspektywa kolonizatorów) dopełnia autoegzotyzacja (perspektywa kolonizowanych). Ilja Kukulin twierdzi, że w latach 60.-70. XX wieku

2 H.K. Bhabha, *Of Mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” (*Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*), 1984, Vol. 28, s. 126, 129.

3 A. Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press, Cambridge 2011.

w kulturze Związku Sowieckiego zaczęły pojawiać się motywy postkolonialne, które odzwierciedlały nowy pogląd na różnice kulturowe i znaki przynależności narodowej. Zdaniem badacza w ówczesnym kontekście kryzysu ideologicznego, próżni mentalnej i emocjonalnej sowietyzację narodów kolonizowanych zaczęto interpretować jako traumę zbiorową lub utopię modernizacji, siłą niwelując tożsamości etniczne i narodowe⁴.

Metodologia postkolonialna zachęca w szczególności do krytycznego przemyślenia różnic i współzależności kulturowych: pozwala na nowo ocenić dyskurs dotyczący kategorii narodowych i ponadnarodowych oraz reprezentacje oryginalności i złożoności, jako tożsamości kolonialne i postkolonialne w warunkach reżimu imperialnego. W tym kontekście interpretacyjnym omówiony zostanie związek między reprezentacją „Innego” a poczuciem przynależności narodowej, między ideologią oficjalną a sprzeciwem wobec niej w muzyce litewskiego kompozytora Juliusa Juzeliūnasa (1916-2001).

Juzeliūnas swoją drogę twórczą rozpoczął w epoce stalinizmu od normatywnej muzyki neofolklorystycznej, typowej dla tożsamości kolonialnej. W latach powojennych złożył „daninę” oficjalnej ideologii internacjonalizmu i skomponował utwory poświęcone przyjaźni między narodami. Jednak już w latach sowieckiej odwilży politycznej zrezygnował z postawy konformistycznej i rozpoczął intensywne poszukiwania nowoczesnej tożsamości narodowej, przeciwstawiającej się ideologii oficjalnej. Dalsza jego droga twórcza naznaczona była paradoksalną logiką uznania i odrzucenia. Już w latach sześćdziesiątych XX wieku utwierdził swoją pozycję jako jeden z najbardziej wpływowych muzyków, pedagogów kompozycji i działaczy społecznych na Litwie i w ZSRR, zarazem jednak – jako twórca – doświadczył wielu ograniczeń ideologicznych oraz sankcji ze strony cenzury⁵. W środowisku kulturalnym Litwy – ze względu na swą postawę pedagogiczną i założenia artystyczne – kojarzony był przede wszystkim z kształtującą

4 I. Kukulin, „Vnutrennaja postkolonizatsija”: formirovanije postkolonialnogo soznanija v russkoj literature 1970-2000-ch godov [w:] Tam, vnutri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kulturnoj istorii Rossiji, pod red. A. Etkinda, D. Uffelmanna, I. Kukulina, Novoje Literaturnoje Obozrenije, Moskwa 2012, s. 846-909.

5 Na przykład z powodu błędów ideologicznych, wedle słów kompozytora, „zbombardowano” libretto jego opery *Sukilėliai* (*Powstańcy*, 1957), nie wystawiono też późniejszej opery *Žaidimas* (*Zabawa*, 1968), która nie przypadła cenzurze do gustu z powodu nowoczesnego języka muzycznego.

się szkołą narodową. Trzeba jednak podkreślić, że takie podejście zawęży perspektywę postrzegania jego tożsamości kompozytorskiej i narodowej. W odróżnieniu od młodszych kolegów, którzy poszukiwali sposobów wyzwolenia się z sowieckiej doktryny muzycznej w technikach kompozytorskich drugiej awangardy muzycznej, Juzeliūnas upatrywał alternatywy dla dyktowanego przez ideologię oficjalną pojęcia tożsamości narodowej zarówno w litewskiej kulturze tradycyjnej, jak i w muzyce pozaeuropejskiej. Dlatego też należy krytycznie oceniać charakterystyczną dla jego drogi twórczej transformację z tożsamości kolonialnej w postkolonialną, tj. uwzględniając wpływ inspiracji kulturowych na jego strategię kompozytorskie.

Cechy tożsamości kompozytorskiej Juliusa Juzeliūnasa

W historię litewskiej szkoły kompozytorskiej wpisał się Juzeliūnas jako propagator i odnowiciel tradycji narodowej⁶. Nie był on jednak autorytetem dogmatycznym czy zwolennikiem jednego systemu, a raczej zdecydowanym rzecznikiem swobody twórczej („wystarczy już sztańp i żelbetu”) i nauczycielem, który – paradoksalnie – sam uczył się od swoich uczniów – jak wyznał: „nauczałem, a zarazem uczyłem się sam – od młodzieży, studentów, którzy przychodzili z innymi przekonaniem, myśląc inaczej niż ja. Podczas rozmów często udawało mi się ich przekonać, przeciągnąć na swoją stronę. A jeśli się nie udawało – zostawiałem ich w spokoju; pozwalałem, aby z biegiem czasu przekonali się, kto ma rację”⁷. Przez owo „uczenie się od uczniów” Juzeliūnas rozumiał przede wszystkim dążenie do lepszego poznania muzyki współczesnej. Był bowiem wierny nakazowi swojego mentora Juozasa Gruodisa, by mówić w języku swojej epoki. Komponowanie we współczesnym języku muzycznym oznaczało jednak dla niego więcej niż jedynie opanowanie nowoczesnych technik kompozytorskich – tym znacząco różnił się od wielu młodszych kolegów. Jako artysta niezwykle płodny i wszechstronny, stale poszukiwał odmiany. Po wypróbowaniu określonych środków kompozytorskich stronił od

6 W ciągu prawie pięćdziesięciu lat Juzeliūnas wychował blisko 50 kompozytorów różnych pokoleń – od Feliksasa Bajorasa, Antanasa Rekašiusa, Teisutisa Makačinas do Onutė Narbutaitė, Rytisa Mažulis, Šarūnasa Nakasa i najmłodszych Martynasa Bialobžeskisa, Vaidy Striaupaitė-Beinarienė, Jurgity Mieželytė.

7 Cyt. za: A. Ambrasas, *Julius Juzeliūnas. Gyvenimo ir veiklos panorama. Kūrybos įžvalgos*, Lietuvos Kompozitorių Sąjunga, Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, Vilnius 2015, s. 255, 90.

bezpiecznego powielania dopiero co przyswojonej manieri stylistycznej i, po jakimś czasie, podejmował nowe wyzwania. Zmianom podlegał także jego stosunek do nowoczesności. W okresie sowieckiej odwilży twierdził: „chcę być razem z życiem i biegnę, by nie następowali mi na pięty”; zaledwie kilka lat później krytycznie ocenił „przymusowe stosowanie standardów europejskich wobec kultur muzycznych o różnej naturze”⁸, niwelujące cechy specyficzne sztuki lokalnej.

Onutė Narbutaitė zauważyła, że biografia twórcza Juliusa Juzeliūnasa – jak się wydaje – nie podlega ogólnemu rytmowi i tempu czasów⁹. Przemiany zachodzące w twórczości kompozytora można tłumaczyć teleologicznie, w kontekście modernizmu muzycznego, ale też jako efekt impulsów płynących z zewnątrz. Jednak gdy ma się do czynienia z twórcą tak wybitnym i działającym w epoce ustawicznych przełomów artystycznych i społeczno-politycznych, warto posłużyć się zaproponowanym przez Mieczysława Tomaszewskiego modelem interpretacyjnym łączącym biografię twórczą, przestrzeń kulturową i czas historyczny. Wychodząc od sformułowanego przez Wilhelma Diltheya pojęcia doświadczenia strukturującego przeżycie, autor wskazuje sześć momentów odpowiadających przeżyciom znaczącym. Stanowią one „punkty węzłowe” biografii twórczej pojętej jako narracja: przejście dziedzictwa (zakorzenienie twórcy w określonym kręgu kultury); pierwsza fascynacja (krystalizacja ideału); sprzeciw i bunt; znaczące spotkanie (komunikacja egzystencjalna); zagrożenie egzystencji; samotność i wyzwolenie. Co ważne, następujące po sobie w tej kolejności „momenty” nie układają się w idealny model rozwoju życiorysu twórczego, lecz są narzędziem służącym interpretacji kierunku zmian¹⁰.

Badacze spuścizny Juzeliūnasa wyodrębnili pięć czy nawet siedem okresów twórczości kompozytora, których chronologia wykazuje powiązania z inwariantnym modelem Tomaszewskiego¹¹. Jednak

8 A. Ambrasas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 172, 197.

9 O. Narbutaitė, *Keli žodžiai Profesorui [w:] Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, red. A. Ambrasas, Lietuvos Rašytojų Sąjungos Leidykla, Vilnius 2002, s. 479.

10 M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, „Res Facta”, 2010, Nr 11 (20), s. 79-90.

11 Algirdas Ambrasas wyróżnia w twórczości Juliusa Juzeliūnasa dwa dłuższe okresy: okres późnego romantyzmu (1947-1960) i okres rozwijania oryginalnego systemu kompozytorskiego (1960-2001). Wyodrębnia w nich kilka krótszych faz: 1. 1947-1948 – pierwsze samodzielne utwory skomponowane podczas studiów w Konserwatorium Kowieńskim; 2. 1949-1954 – tradycjonalizm, lata studiów

kompozytor nie zatrzymywał się: w jego muzyce przyswojenie obcych reguł i rozwijanie reguł indywidualnie odkrywanych nie przybierało postaci stagnacji stylistycznej. Według Algirdasa Ambrazasa „gdy porównuje się jego utwory wczesne z późnymi, różnice często tak bardzo przysłaniają cechy wspólne, że czasami trudno uchwycić ciągłość indywidualności twórczej kompozytora”¹². Z kolei Mindaugas Urbaitis w ewolucji twórczej swego mentora dostrzega cechy charakterystyczne dla stylistyki młodszych kompozytorów, głównie z powodu otwartości Juzeliūnasa na nowe idee artystyczne, jednak bez ulegania modom¹³.

Twórca był przekonany, że „te same zasady mogą się powtarzać jedynie przez czas ograniczony”¹⁴. Uważany za umiarkowanego modernistę, odznaczał się oryginalnością nie tylko w kontynuowaniu tradycji i zarazem wynajdywaniu środków do jej odnawiania, ale i w przyswajaniu technik kompozytorskich i środków stylistycznych napływających z zewnątrz. W okresie sowieckim środowisko muzyczne Litwy nie było bowiem całkowicie zamknięte – jak wspomina Juzeliūnas: „choć często mówi się o żelaznej kurtynie okresu sowieckiego, powstrzymującej propagowanie zjawisk kulturowych, muszę przyznać, że nie byliśmy całkowicie odizolowani. Podczas Warszawskich Jesieni, podczas wyjazdów poszczególnych kompozytorów, otrzymywaliśmy wszakże literaturę, otrzymywaliśmy najbardziej pożądane partytury, nawet nagrania, i wszystko bardzo dokładnie studiowaliśmy”¹⁵. Kompozytor nie naśladował, a raczej – podejmując nowe wyzwania – tworzył własne zamienniki istniejących środków muzycznych. Krytycznie podchodząc do tego, co wydawało mu się „bardzo współczesne i ultranowoczesne”, Juzeliūnas poszukiwał uniwersalnych zasad łączących nowoczesność i tradycję¹⁶.

w Konserwatorium Leningradzkim i pierwsze lata po studiach; 3. 1955-1960 – faza krytycznej rewizji dotychczasowej twórczości; 4. 1961-1965 – faza sprzeciwu, faza przemian stylistycznych; 5. 1966-1970 – faza transformacji systemu kompozytorskiego; 6. 1970-1980 – twórcze rozwijanie własnej metody kompozytorskiej, tendencja do kameralizacji; 7. 1980-2001, faza późna, wypowiedź liryczna o charakterze medytacyjnym. Por. A. Ambrazas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 428-429.

12 A. Ambrazas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 426.

13 M. Urbaitis, *Tartum kamertonas* [w:] *Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai...*, s. 477.

14 Cyt. za: J. Juzeliūnas, G. Daunoravičienė, *Julius Juzeliūnas – Gražina Daunoravičienė: kompozitoriaus ir muzikologės dialogas*, „Lietuvos Muzikologija”, Tom II, Lietuvos Muzikos Akademijs, Kultūros ir meno institutas, Vilnius 2001, s. 181.

15 J. Juzeliūnas, G. Daunoravičienė, *Julius Juzeliūnas – Gražina Daunoravičienė...*, s. 182.

16 J. Juzeliūnas, G. Daunoravičienė, *Julius Juzeliūnas – Gražina Daunoravičienė...*, s. 183.

„Inny” i „Ja” jako tożsamości kolonialne i postkolonialne

Zasadniczy przełom w ewolucji artystycznej kompozytora spowodowało „znaczące spotkanie”¹⁷ – z muzyką afrykańską. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku temat Afryki zainteresował wielu twórców ZSRR. Suita symfoniczna Juzeliūnasa *Szkice afrykańskie* (*Afrikietiški eskizai*, 1962) wpisuje się w szereg utworów zainspirowanych historią i muzyką tradycyjną Czarnego Lądu, skomponowanych w czasach ZSRR przez twórców różnych narodowości: balet Kary Karajewa *Drogą Perkuna* (1958), poemat symfoniczny *Afryka walczy* (1961) Wasifa Adigezałowa, oratorium Marģerisa Zariņša *Mahagoni* (1965), nieco później – muzyka Sofiji Gubajduliny do filmów animowanych *Przygody Mowglięgo* (1967-1971) czy kultowy album zespołu rockowego *Akwarium Radio afrykańskie* (1983). Na zadziwiającą popularność tematyki afrykańskiej w kulturze sowieckiej miały wpływ nie tylko i nie tyle interesy kolonialne oficjalnej polityki ZSRR, ile przypominająca utopię możliwość ucieczki od szarej rzeczywistości i ograniczeń cenzury dzięki wyobraźni kulturowej. Zainteresowanie muzyką innych kontynentów budziły także zespoły muzyki tradycyjnej i jej wykonawcy z Afryki, Azji i Ameryki Południowej, którzy zaczęli przyjeżdżać do Związku Sowieckiego po Światowym Festiwalu Młodzieży w Moskwie (1957). Zdarzało się, że muzycy z krajów egzotycznych – zapraszani na koncerty lub nagrania w firmie Mielodia – odwiedzali także Litwę.

Swoje wyobrażenie o tradycyjnej muzyce narodów afrykańskich (niezbędne do skomponowania utworu, początkowo pomyślanego jako balet) zaczerpnął Juzeliūnas ze skromnych źródeł pisanych i nagrań dźwiękowych. Z materiałów poleconych przez folklorystę Zenonasa Slaviūnasa, a zwłaszcza z opracowania francuskiego naukowca i kolekcjonera sztuki nieeuropejskiej Stéphena Chauveta *Musique Nègre* (1929) wynotował przykłady muzyczne i uzyskał ogólne wiadomości o kulturze afrykańskiej w ujęciu kolonialnym. Źródła te, pochodzące sprzed drugiej wojny światowej i z okresu powojennego, są wyrazem pierwszych prób oddzielenia autentycznej muzyki narodów afrykańskich od afroamerykańskiego jazzu, jako nowoczesnej i zróżnicowanej kulturowo praktyki muzycznej. Chauvet, entuzjasta sztuki afrykańskiej oraz rdzennej sztuki innych kontynentów, zarówno w swojej książce

17 Por. M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe...*

(która ukazała się tuż przed Międzynarodową Wystawą Kolonialną zorganizowaną w Paryżu w roku 1930), jak i w późniejszych artykułach przeciwstawiał się kompozytorom i badaczom utożsamiającym jazz z muzyką murzyńską¹⁸. Szukając analogii w tradycji europejskiej, bezkrytycznie porównywał subtelną improwizację, występującą w etnicznej muzyce afrykańskiej z twórczością średniowiecznych trubadurów¹⁹. Znamienne, że w książce holenderskiego kompozytora Tona de Leeuwa *Muziek van de twintigste eeuw*²⁰ wydanej w tym samym roku, w którym powstały *Szkice afrykańskie*, jako przykłady „śladów muzyki murzyńskiej” widnieją jedynie utwory międzywojennych modernistów skomponowane pod wpływem jazzu²¹. W rozdziale zawierającym przemyślenia kontrastujące ze współczesnym rozumieniem autentyczności (pod charakterystycznym dla tamtego okresu tytułem *Egzotyka i folklor*) autor stwierdził, że po *Koncertie hebanowym* (1945) Strawińskiego rozeszły się drogi muzyki nowoczesnej i jazzu, w rozumieniu de Leeuwa – „muzyki murzyńskiej”. Przykład ten pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego *Szkice afrykańskie* Juzeliūnasa spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem nie tylko na Litwie, ale i w innych krajach²². Niewłaściwie byłoby oceniać autentyzm ukazanej przez kompozytora Afryki przy użyciu współczesnych kryteriów. Trzeba docenić jego intuicję – intuicyjnej swobodzie kompozytorskiej nadawał Juzeliūnas znaczenie nie mniejsze niż wiedzy teoretycznej. Niektóre wybrane przez niego środki – w latach sześćdziesiątych w środowisku etnomuzykologii afrykanistycznej dopiero rozpoznawane – dowodzą, że brak bezpośredniego

18 S. Chauvet, *Musique Nègre. Considérations, Technique, Instruments de Musique (92 figures)*, *Recueil de 118 airs notés*, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, Paris 1929, s. 9.

19 Por. Maud Cuney-Hare, *Negro Musicians and Their Music*, Associated Publishers, Washington 1936/2015, s. 29.

20 T. de Leeuw, *Muziek van de twintigste eeuw*, Oosthoek, Utrecht 1964. Wyd. angielskojęzyczne: *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, wstęp: R. de Groot, przeł. S. Taylor, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.

21 Wymieniono *Historię żołnierza* (1918), *Ragtime* (1918) i *Piano Rag-Music* (1919) Igora Strawińskiego, *Suitę* (1922) i *Muzykę kameralną* (1921) Paula Hindemitha, „balet murzyński” *Stworzenie świata* (1923) Dariusza Milhauda, operę Ernsta Křeneka *Zagraj nam Johny* (1926), *Operę za trzy grosze* (1928) Kurta Weilla. T. de Leeuw, *Music of the Twentieth Century...*, s. 125.

22 Już w roku powstania *Szkice afrykańskie* zabrzmiały na koncercie w Moskwie. W roku 1962, po wykonaniu na III Zjeździe Związku Kompozytorów ZSRR, utwór był pozytywnie oceniany przez kompozytorów rosyjskich (Dmitrija Szostakowicza, Arama Chaczaturiana, Arno Babadżaniana i innych). Aktywna promocja suity symfonicznej Juliusa Juzeliūnasa niewątpliwie miała i aspekt propagandowy. Por. A. Ambrasas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 145-147.

doświadczenia i wiedzy teoretycznej może być rekompensowany przez „swobodę fantazji”²³. Na przykład wynikający z założeń gatunku baletu taneczny charakter części suity można interpretować jako intuicyjne sprzężenie z charakterystycznym dla wielu narodów afrykańskich pojęciem muzyki-tańca. Jak bowiem wyjaśnia badacz muzyki afrykańskiej, etnomuzykolog Gerhard Kubik, muzyka-taniec jest fundamentalną kategorią praktyki muzycznej tego kontynentu, zamiennikiem łacińskiej *musica*, odzwierciedlającą unikatową harmonię między audytywnym i kinetycznym doznaniem dźwiękowym²⁴.

Szkice afrykańskie wkrótce zdobyły dużą popularność: rozbrzmiewały w salach koncertowych, a nawet na estradach zjazdów partii (w okresie odwilży temat Afryki zaczął zajmować szczególne miejsce w ideologii sowieckiego internacjonalizmu). Oficjalne uznanie otworzyło przed Juzeliūnasem nowe możliwości – bezpośredniego zapoznania się z tradycyjną muzyką innych kontynentów, bowiem kierownictwo Związku Kompozytorów ZSRR uważało go za eksperta w dziedzinie muzyki afrykańskiej. Uczestniczył w zorganizowanej przez UNESCO Trybunie Muzyki Narodów Afryki w Paryżu (1970), Międzynarodowym VII Kongresie Rady Muzycznej w Moskwie (1971), III Trybunie Muzyki Narodów Azjatyckich w Ałma-Acie (1973); jako ekspert odwiedził Nigerię (1972), Birmę (1975), Tunezję (1979), Kongo (1982), Mauritius i Madagaskar (1987). Wspominał, że od tego czasu zaczął inaczej postrzegać nieeuropejskie kultury muzyczne i przestał „stosować wobec nich stereotypy profesjonalnej muzyki zachodnioeuropejskiej”²⁵. Możliwość porównania różnych światów muzycznych wniosła nowe impulsy do jego twórczości i pozwoliła na pogłębioną refleksję już wcześniej intuicyjnie uchwyconych związków między archaicznością i nowoczesnością: „im bardziej poznaję inne kultury, tym lepiej mogę wnikać w pokłady kulturowe własnego narodu”²⁶.

23 Szczególną wagę do intuicji w procesie komponowania Juzeliūnas przywiązywał w późnym okresie twórczości: „nie skomponowałem żadnego utworu, kierując się wcześniej stworzonym systemem teoretycznym. To u mnie proces intuicyjny”; „komponując, nie zawracam sobie głowy żadnymi postulatami teoretycznymi, ale daję upust fantazji”; cyt. za: J. Juzeliūnas, G. Daunoravičienė, *Julius Juzeliūnas – Gražina Daunoravičienė...*, s. 180-183.

24 G. Kubik, *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Philipp Reclam, Leipzig 1988, s. 61.

25 Cyt. za: A. Ambrazas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 193.

26 List Juliusa Juzeliūnasa do Žibuntasa Mikšysa, Vilnius, 24 grudnia 1979. Prywatne archiwum Algirdasa Ambrazasa.

Właśnie *Szkice afrykańskie* zapoczątkowały radykalną zmianę i odnowę jego twórczości – udźwiękowanie Afryki wyobrażonej, oparte głównie na źródłach folklorystycznych regionu Kongo. Kompozytor, już wcześniej zawzięcie poszukujący tajemnicy „litewskiej harmonii”, ukazał w nich odkrytą przez siebie strukturalną siłę akordu (słynny „akord Juzeliūnasa”, por. przykład 1, s. 48) i możliwości oryginalnego systemu harmonicznego („system harmoniczny Juzeliūnasa”).



poziomach – od najdrobniejszej komórki dźwiękowej po całościową formę utworu oraz twórcze rozwijanie idiomów muzyki tradycyjnej. Według Ony Narbutienė Juzeliūnas „wszędzie szukał racjonalnego pierwiastka utworu”²⁹ – bądź to w twórczości klasyków, bądź u autorów współczesnych. Jego system często określany jest jako zdominowany przez myślenie konstruktywistyczne; w żargonie zawodowym jego metodę komponowania nazywa się żartobliwie metodą „komórkową”. Propagowana przez twórcę doktryna racjonalnej pracy z materiałem muzycznym – nie bez zastrzeżeń przejęta przez uczniów, a przez oponentów deprecjonowana jako schematyczna – połączyła przejęte od Juozasa Gruodisa spostrzeżenia dotyczące strukturalizacji narodowego dziedzictwa muzycznego oraz doświadczenia muzyki XX wieku, w tym zasady konstruowania nowoczesnych systemów muzycznych.

Dziesięć lat po *Szkicach afrykańskich* nowe spojrzenie na folklor, a zwłaszcza archaiczne pokłady muzyki litewskiej (polifoniczne pieśni *sutartinės*), stało się dla kompozytorów litewskich znaczącym bodźcem zarówno do wyzwolenia się z dyskursu sowieckiego modernizmu, jak i do uniknięcia rozproszenia w anonimowych technikach kompozytorskich drugiej awangardy. Coraz pilniejsze było pytanie dotyczące uniwersalności tej drogi jako alternatywy zapewniającej oryginalność. Na przykład w 1971 roku Vytautas Landsbergis apelował, by nie barykadować się w zasadach myślenia konstruktywistycznego odkrytego na drodze ewolucji stylu narodowego:

Słuchamy dziś efektów łączenia dawnych melodii lub ich komórek strukturalnych z najbardziej nowoczesnymi środkami wyrazu i dyskutujemy, co z tego wynika. Odrzucamy, przyjmujemy, wątpimy, oburzamy się i mamy nadzieję. Czy powinniśmy postrzegać to zjawisko jako próbę komunikacji, iluzję „właściwego rozwiązania”, tymczasowy etap naszej muzyki analogiczny do już odrzuconego romantycznego cytowania melodii, czy coś jeszcze innego? Możemy poczekać i przekonać się, co z tego wyniknie. Nie zapominajmy jednak, że sytuacja i funkcja kompozytorów jest dwojaka: nie tylko działają oni w konkretnym środowisku kulturowym, ale i – siłami swojego talentu – zmieniają je lub tworzą nowe³⁰.

29 O. Narbutienė, cyt. za A. Ambrazas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 87.

30 V. Landsbergis, *Muzikos tautiškumo klausimu* [w:] V. Landsbergis, *Geresnės muzikos troškimas*, Vaga, Vilnius 1990, s. 41.

Wątpliwości muzykologa nie były bezpodstawne – ruch nowego folkloryzmu niedługo potem się wyczerpał, a dla syntezy strukturalnej archaiczności i nowoczesnych środków znaleziono nowe możliwości (przede wszystkim w twórczości Broniusa Kutavičiusa, Feliksasa Bajorasa i Algirdasa Martinaitisa). Mimo to Julius Juzeliūnas w dalszym ciągu konsekwentnie rozwijał odkryte przez siebie zasady myślenia konstruktywistycznego, zmieniając warunki percepcji. Chcąc to na nowo przemyśleć, należałoby oderwać się od stereotypu tradycji narodowej, gdyż zmiany w stylu kompozytora ożywiane były każdorazowo przez refleksję teoretyczną nad ewolucją muzyki. Jako pierwszy twórca na Litwie rozwinął on własną metodę komponowania i, mając ambicje uniwersalistyczne, przedstawił ją w pracy teoretycznej³¹. W przestrzeni międzynarodowej nie był Juzeliūnas jedynym przedstawicielem muzycznego modernizmu dążącym do systematyzacji typowych struktur muzyki tradycyjnej jako materialnej podstawy i konstrukcyjnej zasady organizacji dźwięków – dla ukazania narodowego sposobu postrzegania świata. Charakterystyczne jest, że podobnie jak wielu kompozytorów o zbliżonych intencjach, skupił się on głównie na jednym parametrze – na organizacji wysokości dźwięków, dążąc do oparcia współdziałania poziomu (melodii) i pionu (harmonii) na nowych zasadach. Obrazowo mówiąc, taka droga poszukiwań „innej harmonii”, wedle słów kompozytora Toma Johnsona, nie była zgodna z oficjalną wersją postępu muzyki nowoczesnej, związaną z dychotomią tonalność – atonalność³². Uzasadniając system harmoniczny Juzeliūnasa jako współdziałanie tonalności i modalności, w jego muzyce nietrudno znaleźć analogie do ewolucji twórczej podobnie myślących kompozytorów. Wybór pochodnych komórek interwałowych, systematyzacja współbrzmień o budowie nietercjowej, rewizja zasad centralizacji, przyciągania, zmiany w nowym systemie harmonicznym *etc.* – taką drogą poszukiwań szedł nie tylko Béla Bartók, ale i Alois Hába. I choć Juzeliūnas nie zamierzał rezygnować z równomiernej temperacji, to z czeskim prekursorem muzyki mikrotonowej łączy go korzystanie ze źródeł folklorystycznych i krytyczne przyswojenie systemu nowej szkoły wiedeńskiej. Wspólne obu twórcom jest także dogłębne przemyślenie wielu kategorii z zakresu teorii muzyki czy nawet trwałych opozycji ontologicznych (komponowanie interwałowe versus akordowe, harmonika niefunkcyjna versus funkcyjna, myślenie

31 J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu...*

32 Por. T. Johnson, *Other Harmony. Beyond Tonal and Atonal*, Editions 75, Paris 2014.

horyzontalne versus wertykalne etc.) w kontekście modernizmu. Nie przypadkiem obaj kompozytorzy opierali swoje systemy harmoniczne na modelu binarnym, który można wywieść z systematyzacji muzyki tradycyjnej: Juzeliūnas propagował zasadę bitoniczności (dwóch tonik), zaś Hába – bichromatyzm jako jeden z elementów mikrotonowości³³.

W dążeniu Juzeliūnasa do stworzenia „określonej «atmosfery konstrukcyjnej», charakterystycznej dla muzyki ludowej”³⁴, estetyczny wymiar litewskiej tożsamości dopełnia aspekt etyczny. W muzyce pierwiastki etyczne łączone są nie tylko z tym, co jest w niej wyrażane (emocje, poglądy, stany i in.), ale i ze sposobem wyrazu (wyrafinowanie, subtelność, głębia, szacunek, oryginalność etc.)³⁵. Pietyzm, z jakim Juzeliūnas traktował pieśń ludową, w czasach postmodernizmu i posthistoryzmu, mógł wydawać się staromodny. Dodatkową perspektywę interpretacyjną sugeruje zgodność „komparatywizmu” kulturowego kompozytora ze współczesną etnomuzykologią. Dbałość twórcy o systematyzację litewskich melodii ludowych znalazła swój dalszy ciąg w zgłębianiu analogii strukturalnych muzyki etnicznej i tradycji Orientu. To życiodajne źródło późnej twórczości nie przerodziło się w wielki syntetyczny zbiór, jak np. projekt Alana Lomaxa *Cantometrics* (1962-1995), ukierunkowany na usystematyzowanie danych dotyczących pieśni ludowych ponad 400 kultur. Jednak podstawy myślenia kompozytora i grupy etnomuzykologów były zbliżone. Zdaniem Juzeliūnasa muzyka „to wyraz wielkiego kompleksu psychologicznego narodu, który jest uwarunkowany najprzeróżniejszymi czynnikami geograficznymi, historycznymi, społecznymi i innymi”³⁶. Lomax natomiast stwierdza, że „styl muzyczny reprezentuje kluczowe modele emocjonalne społeczeństwa”, dlatego też „styl pieśni jest jedną z cech kultury najmniej podatną na zmiany, starszą od języka i religii, a być może nawet od struktury społecznej”, i jako taki „podsumowuje wszystkie modele społeczne, psychologiczne, fizjologiczne, a także czysto formalne

33 Por. J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu...*, s. 56, też A. Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Kistner & Siegel, Leipzig 1927.

34 A. Ambrasas, *Julius Juzeliūnas...*, s. 531.

35 Por. Jerrold Levinson, *Popular Song as Moral Microcosm: Life Lessons from Jazz Standards*, „Philosophy”, 2013, Nr 71, s. 51.

36 J. Juzeliūnas, *Apmąstymai apie Didelį ir mažus dalykus [w:] Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai...*, s. 99.

wzorce muzyczne danej kultury³⁷. Cień rzucony przez postmodernizm na wszelkie tendencje uniwersalizujące przytłumił podobne inicjatywy, ukierunkowane na systematyzację folkloru, badania porównawcze nad związkiem między ekspresją muzyczną a strukturami społecznymi. W kontekście globalnym zgromadzone w nieodległej przeszłości usystematyzowane zbiory artefaktów ludowych oraz zastosowany w nich sposób systematyzacji ożywiają odradzające się rozważania o uniwersalności i lokalności w muzyce, a prace muzykologiczne stają się obiektem zainteresowań badaczy z kręgu antropologii ewolucyjnej i teorii komunikacji³⁸.

Konteksty komparatystyczne

Analizując reprezentacje „Innego” w muzyce, Georgina Born pisze, że „tożsamości społeczno-kulturowe nie są tak po prostu konstruowane w muzyce; istnieją bowiem te «pierwotne», dynamicznie uobecniające się w kulturach muzycznych – które następnie także formują reprodukcję tych tożsamości, a zatem nie jest to pasywny proces odzwierciedlania³⁹. Wyobraźnia twórców z republik sowieckich znajdowała się pod silnym wpływem tradycji rosyjskiego orientalizmu, pod którą podwaliny położyli klasycy muzyki rosyjskiej – Michaił Glinka oraz kompozytorzy z kręgu Potężnej Gromadki. Jak zaznaczył w swoich pracach Richard Taruskin, w podtekście rosyjski orientalizm muzyczny kształtował agresywny rosyjski nacjonalizm⁴⁰. W latach powojennych ta właśnie stylistyka muzyczna silnie oddziaływała na twórczość kompozytorów z republik sowieckich – co znajdowało wyraz zarówno w przedstawianiu kultur egzotycznych, jak i w ukazywaniu oryginalności narodowej. Fundamentalny związek między reprezentacją inności kulturowej i oryginalności narodowej w muzyce był ważny również w późniejszych sowieckich praktykach kulturowych, w których dążono

37 Cyt. za: A. Lomax Wood, *Performance Style Research: Project History* [<http://research.culturalequity.org/psr-preface.jsp>, dostęp: 5 sierpnia 2016].

38 A. Lomax Wood, *Performance Style Research...*

39 G. Born, *Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music (IV. Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities)* [w:] *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, red. G. Born i D. Hesmondhalgh, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000, s. 32.

40 R. Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 154.

do przeciwstawienia się oficjalnemu dyskursowi w kwestiach idei narodowych i ponadnarodowych.

Paradoksalny efekt zetknięcia się z innością kulturową, który wpłynął na głębsze rozumienie tożsamości narodowej i zmianę kursu względem oficjalnej muzyki sowieckiej, był charakterystyczny nie tylko dla Juliusa Juzeliūnasa. Jako przykład można wspomnieć azerbejdżańskiego twórcę Karę Karajewa i jego balet *Szlakiem gromu* (1957) – pierwszy w ZSRR utwór sceniczny o tematyce afrykańskiej, skomponowany na kanwie powieści pisarza z Afryki Południowej Petera Abrahamsa *The Path of Thunder* (1948), niezwykle popularnej w Związku Sowieckim. Podobnie jak dla litewskiego kompozytora, doświadczenie dalekich kultur było dla Karajewa bodźcem do rezygnacji z dekoracyjnego, powierzchownego folklorizmu. Uznał, że „wykorzystanie autentycznej melodii z tradycji *mugham* i *ashig* opartej na utrwalonych formułach harmonicznym oraz instrumentów ludowych nie są wystarczające do oddania istoty muzyki narodowej”⁴¹. Zamiast tego odwołał się do fundamentalnych właściwości i struktur muzyki tradycyjnej.

W kontekście kultury ZSRR dążenia Juzeliūnasa zmierzające do sformułowania zasad kompozycji alternatywnych wobec dominującego kanonu wyróżniają się próbą uniwersalizacji. Zdaniem Vity Gruodytė autor *Szkiców afrykańskich* krytykował kompozytorów, których koncepcje teoretyczne były „stworzone raczej dla własnych interesów twórczych” (Hindemitha, Bartóka, Schönberga, Messiaena)⁴². Juzeliūnas jako pierwszy twórca litewski drugiej połowy XX wieku zaproponował podstawy uniwersalnego języka muzycznego dającego się – w jego wyobrażeniu – zastosować w muzyce innych narodów⁴³. Owa utopia strukturalnej uniwersalizacji muzyki tradycyjnej i nowoczesnego sposobu wyrazu nie zakorzeniła się w tradycji narodowej – szkoła kompozytora przejęła jedynie propagowane przezeń założenia konstruktywistyczne. Mimo to, otwierające się z perspektywy historycznej paralele między teoretycznym i muzycznym myśleniem Juliusa Juzeliūnasa a ówczesną semiotyką strukturalistyczną (A. Greimas), lingwistyką, etnomuzykologią strukturalistyczną (A. Lomax), pozwalają włączyć praktykę twórczą

41 Cyt. za: Aida Huseynova, *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2016, s. 48.

42 J. Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu...*, s. 63.

43 V. Gruodytė, *Juliaus Juzeliūno akordų teorijos pėdsakais* [w:] *Juliaus Juzeliūno kabinetas*, NDG, Vilnius 2017 (w druku).

i rozważania teoretyczne litewskiego kompozytora w szerszy kontekst badań komparatystycznych. Warto dodać, że wspomniane paralele mogą być pomocne w procesie tłumaczenia przejawów stylu narodowego w kulturach „peryferyjnych” drugiej połowy XX wieku inaczej niż w kategoriach marginaliów muzycznych ogólnych procesów czy też jako opóźnionego pogłosu przedwojennych tradycji.

Bibliografia

- Ambrasas A., *Julius Juzeliūnas. Gyvenimo ir veiklos panorama. Kūrybos įžvalgos*, Lietuvos Kompozitorių Sąjunga, Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, Vilnius 2015.
- Bhabha H.K., *Of Mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” (*Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*), 1984, Vol. 28.
- Born G., *Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music (IV. Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities)* [w:] *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, red. G. Born i D. Hesmondhalgh, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000.
- Chauvet S., *Musique Nègre. Considérations, Technique, Instruments de Musique (92 figures), Recueil de 118 airs notés*, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, Paris 1929.
- Cuney-Hare M., *Negro Musicians and Their Music*, Associated Publishers, Washington 1936/2015.
- Etkind A., *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press, Cambridge 2011.
- Gruodytė V., *Julius Juzeliūno akordų teorijos pėdsakais* [w:] *Julius Juzeliūno kabinetas*, NDG, Vilnius 2017 (w druku).
- Hába A., *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Kistner & Siegel, Leipzig 1927.
- Huseynova A., *Music of Azerbaijan: From Mugham to Opera*, Indiana University Press, Bloomington 2016.
- Johnson T., *Other Harmony. Beyond Tonal and Atonal*, Editions 75, Paris 2014.
- Juzeliūnas J., *Akordo sandaros klausimu*, Šviesa, Kaunas 1972.
- Juzeliūnas J., Daunoravičienė G., *Julius Juzeliūnas – Gražina Daunoravičienė: kompozitoriaus ir muzikologės dialogas*, „Lietuvos muzikologija”, tom II, Lietuvos Muzikos Akademija, Kultūros ir meno institutas, Vilnius 2001.
- Kelertas V., *Introduction: Baltic Postcolonialism and its Critics* [w:] Violeta Kelertas (red.), *Baltic Postcolonialism*, Rodopi, Amsterdam, New York 2006.
- Kubik G., *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Philipp Reclam, Leipzig 1988.
- Kukulin I., „Vnutrennaja postkolonizatsija”: formirovanije postkolonialnogo soznaniija v russkoj literature 1970-2000-ch godov [w:] Tam, vnutri. *Praktiki vnutrennej kolonizacii v kulturnoj istorii Rossiji*, pod red. A. Etkinda, D. Uffelmanna, I. Kukulina, Novoje Literaturnoje Obozrenije, Moskwa 2012.
- Landsbergis V., *Muzikos tautiškumo klausimu* [w:] Landsbergis V., *Geresnės muzikos troškimas*, Vaga, Vilnius 1990.

- Leeuw T. de, *Muziek van de twintigste eeuw*, Oosthoek, Utrecht 1964. Wyd. anglojęzyczne: *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*, wstęp: R. de Groot, przeł. S. Taylor, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Levinson J., *Popular Song as Moral Microcosm: Life Lessons from Jazz Standards*, „Philosophy”, 2013, Nr 71.
- Lomax Wood A., *Performance Style Research: Project History* [<http://research.culturalequity.org/psr-preface.jsp>, dostęp: 5 sierpnia 2016].
- Narbutaitė O., *Keli žodžiai Profesorui [w:] Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, red. A. Ambrazas, Lietuvos Rašytojų Sąjungos Leidykla, Vilnius 2002.
- Taruskin R., *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Tomaszewski M., *Žycia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, „Res Facta”, 2010, Nr 11 (20).
- Urbaitis M., *Tartum kamertonas [w:] Julius Juzeliūnas. Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, red. A. Ambrazas, Lietuvos Rašytojų Sąjungos Leidykla, Vilnius 2002.

The Work of Julius Juzeliūnas – a Postcolonial Perspective

S u m m a r y

In recent years, the theory of postcolonialism has become a productive tool for the development of comparative studies of the culture of the USSR and post-Soviet countries. Postcolonialism specifically encourages critical reflection on cultural differences and interactions, given the political, social, and economic factors of the transformations of musical culture. That allows the reconsideration of the discourse on nationality and internationality, as well as on the representations of authenticity and hybridity seen as colonial and post-colonial identities in the imperial regime. Within that interpretive context, the paper examines the relationship between the representation of the ‘Other’ and the national self-confidence, the official ideology and the resistance to it in the music of Lithuanian composer Julius Juzeliūnas (1916-2001). In the pantheon of the Lithuanian composers’ school, Juzeliūnas is canonized as a transmitter and modernizer of national tradition. Yet he was not a dogmatic authority or adherent of a single system, but rather a convincing motivator of creativity and a paradoxical teacher. To interpret his creative biography, it makes sense to employ the interpretative model proposed by Mieczysław Tomaszewski, which encompasses creative biography, cultural space and historical time. Although the researchers of Juzeliūnas’ legacy have identified as many as five or even seven

periods in his oeuvre (resonant to formative experiences featured by Tomaszewski), the internalization of rules introduced by other authors and development of individually discovered principles did not acquire stagnant stylistic forms in his music. The key turning point in Juzeliūnas' artistic evolution was the acquaintance with the cultural Other – in his case it was African music. Juzeliūnas' symphonic suite *African Sketches* (1962) joined the ranks of works by composers from various USSR nations inspired by the history and musical tradition of the Black Continent. Yet it was precisely *African Sketches*, a sonification of an imaginary Africa based mostly on folklore sources from the Congo region that started a radical creative change and renewal. Having persistently sought to solve the mystery of "Lithuanian harmony" in his earlier work, in this suite the composer revealed the structural power of his trademark 'Juzeliūnas chord' and the possibilities of his distinctive harmonic system (also named after him). Such self-discovery through the encounter with the Other is a characteristic of identity construction. The composer's concern with the systematising Lithuanian folk melodies received continuation in his exploration of the structural analogies of ethnic music and the Eastern tradition. Thus, in this case, we can talk about the paradoxical effect of the collision with cultural alterity which led to a deeper understanding of national identity and a change in the positioning toward the colonial discourse of Soviet internationalism and nationalism. This way Juzeliūnas' creative path was marked by the evolution from the colonial to postcolonial identities. In the context of Postcolonial Theory, the definitions of nationality by Lithuanian composer exhibit quite a typical case of cultural hybridity, veiled by a mask of national 'purity', when a cultural or national identity was constructed as a 'counter-narrative to dominant canon' (H. Bhabha, 1994).

Słowa kluczowe: Julius Juzeliūnas, tożsamość narodowa, odmienność kulturowa, (post)kolonializm, strukturalizm muzyczny

Keywords: Julius Juzeliūnas, national identity, cultural alterity, (post) colonialism, musical structuralism